IRODALOMTÖRTÉNET

Gilicze Gábor, Győri Orsolya, Imre Zoltán,
Kulcsár Péter, Küllős Imola, Labádi Gergely,
Németh Zoltán, Schein Gábor, Szilágyi Márton,
Szilágyi Zsófia, Tverdota György

2005/2.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával

2005. LXXXVI. évf., 2. sz. Új folyam XXXVI. évf., 2. sz.

Főszerkesztő: Schein Gábor

Szerkesztőség és kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Szerkesztőbizottság
Bécsy Tamás, Ferenczi László, Fried István, Görömbei András,
Imre László, Kabdebó Lóránt, Kenyeres Zoltán, Kerényi Ferenc,
Kovács Sándor Iván, Kulcsár Péter, Kulcsár Szabó Ernő, Lengyel Balázs,
Madocsai László, Németh G. Béla, Németh S. Katalin, Poszler György,
Praznovszky Mihály, Rohonyi Zoltán, Szigeti Lajos Sándor,
Szörényi László, Tamás Attila, Tarján Tamás, Tverdota György, Wéber Antal

Technikai szerkesztő: Ruttkay Helga
A Szemle-rovat szerkesztője: Orlovszky Géza

Felelős kiadó: Praznovszky Mihály

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

Tartalom

2005/2

TVERDOTA GYÖRGY
Nevető rokonok 123
SZILÁGYI ZSÓFIA
„...mingyárt az egész életüket"
(A paraszti élet regénnyé alakítása
Móricz *A boldog ember* című regényében) 130
SCHEIN GÁBOR
A semleges beszéd problémájának megjelenése
Móricz Zsigmond *A boldog ember* című regényében 139
KULCSÁR PÉTER
Humanista szövegek kiadásának lehetőségei és módszerei 149
GILICZE GÁBOR
Gárdonyi és titkosírása 162
NÉMETH ZOLTÁN
Az identitás és kánon
problematikája a szlovákiai magyar irodalomban 181
GYŐRI ORSOLYA
Homonimikus egyhangúság
(Kukorelly Endre: *TündérVölgy*) 188
IMRE ZOLTÁN
Alternatív színháztörténet
A színháztörténet-írás alternatívái 210

Szemle
LABÁDI GERGELY
Mennyei Barátom!
Barcsay Ábrahám levelei Orczy Lőrinchez (1771–1789) 241
KÜLLŐS IMOLA
Amade László versei
Régi Magyar Költők Tára XVIII. század VII. kötet 246
SZILÁGYI MÁRTON
Kultusz, mű, identitás. Kultusztörténeti tanulmányok 4. 249

lektorfénybe állítja, azt éri tetten, hogyan megy végbe ez a folyamat pánikhelyzetben, drámaivá élezi ki az anomáliákat, s így elkerülhetetlenné teszi azok tudomásulvételét.

Másfelől rámutatnék arra, milyen remek figurát teremtett Móricz Kopjáss alakjában, akinek társadalmi helyzete félig a rokoné, félig az outsideré, akinek rokonságfogalma dezorientálóan patriarchális, és az adott helyzetben működésképtelen vagy egyenesen rossz döntésekre ragadtatja őt, akinek jelleme naivitásból, éles eszű felismerőképességből, alkati puhaságból és érzékeny lelkiismeretből, feltörekvő ambíciókból és a szolgálatteljesítő ember erényeiből, stréberségből és autonómiaigényből patikamérlegen kimért adagokban lett szintetikus egységgé összeállítva az író vegykonyhájában. Felhívnám a figyelmet arra az alapvető rokonságra, amely a *Rokonok*at Kosztolányi *Aranysárkány*ával kapcsolja össze. Mindkét regény egy-egy érzékeny, személyiségének magját tekintve megközelíthetetlenül magányos hőst, Kopjásst, illetve Novák tanár urat állítja a történet középpontjába, s mindkét író a statisztikai okságra, a jelentéktelen okból kifejlődő túlméretezett reakció jelenségére és az érdemi kommunikációképtelenségre építve juttatja el a maga hősét az öngyilkosságig.

Egy felszólalás keretében azonban meg kell elégednem egyetlen olyan elem kiemelésével, amely önmagában is bizonyítja, hogy Móricz regényét nem valamiféle közérdekű téma realista tálalása teszi jelentős művé, hanem az az erőfeszítés, amelyet kifejtve az író a regénypoétika eszköztárának céltudatos felhasználásával tör művészi hatás kiváltására. Az elem, amelyen a regény művészi hitelét demonstrálom: a nevetés. A műben nemigen van komikus helyzet, humoros fordulat, az olvasót kacajra fakasztó vagy legalább mosolyra ingerlő alak vagy szituáció. Az olvasó a *Rokonok*ban nem sok nevetnivalót talál. A tónus inkább komor, tragikusba hajló. A jókedv többnyire zajos megnyilvánulásai a hősök magatartását jellemzik. A nevetés mint érzelemkifejezés akkor fordul elő az életben, s az életet ábrázoló, realista regiszterben alkotott műben, mint amilyen a *Rokonok*, ha az ember boldog, vidám, elégedett, ha valamilyen mulatságos dolgot hall, ha partnerét komikusnak ítéli. Persze zavarunkban is nevethetünk, s a nevetés az élet igen sok helyzetében előfordulhat. Móricz regényének számos olyan részlete van, amelyben a nevetés békésen megfér a felvázolt keretekben.

Mely okokból lépte át mégis ez a jelenség az érzékenységi küszöbömet, mi idézte elő, hogy elkezdtem a referenciális indokoltságon túllépő rendhagyó, tehát regénypoétikailag szignifikáns tényezőként számolni az emberi viselkedésnek ezzel a szegmensével? A nevetés és a mosolygás ábrázolásában a cselekmény előrehaladását követve bizonyos fluktuációt figyelhetünk meg. Vannak részletek, amelyekben nem vagy alig fordul elő, hogy valaki elneveti magát vagy elmosolyodik. Más helyeken látványosan megsűrűsödnek a példák. Összehasonlító adatok nincsenek a birtokomban, sem Móricz más művei vonatkozásában, sem a kor magyar prózájához viszonyítva. Úgy gondo-

lom mégis, hogy a 107 oldalon előforduló (ennyit számoltam össze), olykor oldalanként több vagy kifejezetten sok említés 371 oldalra elosztva nem jelentéktelen szám. Azt jelenti, hogy a nevetés folyamatosan jelen van, s újra meg újra irritálja felfogóképességünket.

Az „irritáció" kifejezést tudatosan választottam. Ha komikus műről, szatirikus hangvételű regényről, vagy nyelvi humorban gazdag szövegről lenne szó, a jelenséget természetesnek kellene elfogadnunk. A nevetés ugyanis ragadós. Az olvasó együtt mulat a hősökkel. Aki nevettet, az nagyon gyakran meg is jeleníti a nevető embert. Előfordul azonban, hogy az alakok nevető kedve nem terjed át az olvasóra, hogy hahotázó embertársainkat látva vagy hallva megőrizzük hidegvérünket. Ilyenkor akaratlanul is bizonyos fölényérzet, sőt, idegenkedés ébred bennünk irántuk, ami néha zsigeri ellenszenvvé fejlődhet. A *Rokonok* ilyen regény. Szerzője lehűtött állapotban tartja az olvasó érzelmi háztartását. Ezért irritál bennünket a regényben nagyokat kacagó rokonok viselkedése.

A puszta előfordulási számon túl a nevetéssel kapcsolatos részletek alkalmankénti látványosan erős koncentrációja bír figyelemfelhívó erővel. Ilyen nevetés-szigetcsoportot képez az új főügyésznek az az általános derűt, jókedvet kiváltó mondása, amely szerint ő arra törekszik, hogy „a kecske is jóllakjon, a káposzta is megmaradjon". A hatást Kopjáss, akarva-akaratlanul, a polgármesteren próbálja ki:

> A régi, unalmas és elkoptatott frázisnak váratlan hatása volt. A polgármester előbb elbámult, még a szeme is merev lett, mint a fogai, mintha üvegből volnának, aztán harsányan elnevette magát. Hisz akkor jó, mondta a nevetése, ha ez egy ilyen kezes bárány. Hiszen ezzel a fiúval nem lesz semmi baj. Olyan, mint a többi.... – Haha, haha –, nevetett no, ez nagyon jó... ugye, pajtikám. Ez az egyetlen jó... És ő érezte nevetése alatt s mögött, hogy úgy látszik, ez az egyetlen rossz, amit mondhatott. Érezte, hogy elárult valamit. Hogy nem helyes és nem szép dolog, hogy csupa olyan szót mond, aminek ez a vén panamista örül.

De ha már ilyen sikert aratott mondásával, félreteszi lelkifurdalását, és karrierépítése érdekében együtt mulat főnökével:

> És most hiába tagadja, boldog, hogy a polgármester, a méltóságos úr nevet az ő szaván, mert így jó helyen van, jó helyre ért, nem lesz baj a karrierrel... S ő is ugyanavval a muzsikával nevetett, a káröröm zenéje harsogott ki a szája résén, a rosszakarat csengő aranyhangja, s a ravasz okosság, a csinált álszerénység, a nemtelen hízelkedés.

A következő mondásával már kevesebb sikert arat a főnökénél. A beszélgetés egy későbbi pontján azzal hozakodik elő, hogy „az emberekkel meg kell szerettetni az adófizetést". A polgármester elképed a kijelentésen. „Ő pedig nevetett. Már boldog volt, hogy ilyen hatást tud elérni sorra, egy-egy szavá-

val... – Na, na – nevetett a polgármester." S Kopjáss hiába magyarázza utópikus elgondolásait: „Megállott, s várta a nevetést, de a polgármester nem nevetett, csak várt." S csodák csodája, a kecske-káposzta mondásával az ellenzék vezérénél, Martiny doktornál is frenetikus hatást ér el: „Martiny doktor egy pillanatig hallgatott, s elbámult. Akkor elkezdett nevetni. Rossz fogai voltak. Ritkás és kemény fogak, feketék a sok füsttől, mert agyoncigarettázza magát, akkor fidélisen az arcába nevetett. – Persze hogy igaz. Hát hogy a csodába ne volna igaz. És még jobban elkezdett nevetni." A tartósabb és szélesebb körű sikert azonban azzal éri el a főügyész, amin a polgármester nem tudott mulatni, hogy „»adófizetésre kell lelkesíteni az embereket.« Ez valósággal városi szenzáció lett, mindenki nevetett rajta."

A frenézis ilyen megnyilvánulásai mellett az író azzal hívja föl a figyelmet a jelenségre, hogy – filmes kifejezéssel – premier plánba állítja a nevető embert: „Nevetett – olvassuk a polgármesterről – s műfogai úgy kilátszottak, hogy a foglalata is meglátszott." Aztán jóval később megismétlődik a formula: „– Háháhá – kacagott fel a polgármester harsányan, hogy összes porcelánfoga az aranyfoglalattal együtt kivillant." S ez a közelkép a polgármesterről még egyszer megismétlődik: „A polgármester kacagott, s összes műfoga csillogott." Előbb idéztem azt a jelenetet, amelyben Kopjáss az ellenzék vezérének szájába volt kénytelen belepillantani: „Akkor elkezdett nevetni. Rossz fogai voltak. Ritkás és kemény fogak, feketék a sok füsttől." Amikor aztán saját felesége szépségét fedezi föl újra, megint csak a nevető száj jelenik meg premier plánban: „Lina nevetett, s milyen jól állott neki a kis nevetés. Finom, vékony ajkai milyen bájjal tudtak mosolyogni. Egészséges, apró fogai, amelyek alig villantak fel a csukott ajkak körül, most édesen csillantak ki." Persze a főhős nem mulasztja el Szentkálnay Magdaléna, a rá olyan elemi erotikus hatást gyakorló asszony nevető arcának beható tanulmányozását sem: „Magdaléna nevetett. Nagyon szép fogsora volt, és őszintén tudott nevetni." De belelátunk Kopjáss egy régi osztálytársának a szájába is: „Nagyszerűen tudott kacagni. Egészséges fogai egy kicsit össze voltak torlódva szép metszésű szájában, de ha nevetett, diákkori szépsége visszaragyogott az arcán." A főügyész lassacskán egész fogorvossá képezi ki magát a nevető arcokat tanulmányozva. Kardics bácsiról, a helyi bankárról állapítja meg: „És persze a gazda utánanéz a dolgoknak – s olyan jóízűen nevetett, még gurgulázott is. – Ennek is műfogai vannak – mondta magában. – De ennek jobb fogai vannak, nem olyan porcelánfehérek, mint a polgármesteré."

A felsorolt példák azt mutatják, hogy a *Rokonok*ban két szinten is megvalósul bizonyos elemek rendszeres újra felbukkanása. Az utóbb említett fogorvosi esetek motívumismétléseknek tekinthetők, hiszen azonosítható nyelvi formulák variációs újra előfordulásai, s puszta létük azt jelzi, hogy a regény cselekménybonyolítását keresztezik a szövegalakítás immanens szempontjai, anélkül, hogy megzavarnák azt. A nevetés példáinak teljes korpusza pedig a

tematikus ismétlődésnek a mű egészére kiterjedő jelenlétét bizonyítja. A motivikus és a tematikus ismétlődés gyökere közös, de míg az előbbi a szövegszerűség érzését, a mű világának a külső realitástól való nyelvi elkülönülését erősíti, addig az utóbbi az ismétlődő jelenség körének extenzív gazdagságát és a nevetés belső komplikáltságát tárja föl, a nevetés rejtett enciklopédiáját lopva be a műbe. A nevetés tehát, noha az író gondosan összeegyezteti a regényalkotás hagyományos, realista játékszabályaival, önálló, a történésektől alig észrevehetően, de mégis elkülönülő jelrendszert képez.

E jelrendszer jelentése látszólag egyszerű és könnyen megfejthető, például abban a jelenetben, amelyben Kopjáss Vadasi képviselővel, egykori iskolatársával az országos politikáról, a miniszterelnök személyéről társalog:

A képviselő nevetett. Furcsa formájú fejét hátraszegte, s széles szájával kövéren nevetett. – Így nem maradhat – mondta –, a sima mosolygás még nem kormányzás. A gazda mindenen csak mosolyog. Felőle történhetnek a legnagyobb dolgok a világban, ő csak mosolyog. Neki jól megy. Akkor biztosan másoknak is. Az Isten is erre teremtette, hogy ilyen nehéz időkben egy szép kövér embert ültet a fejünkre, aki lenevet a trónusáról. Fogalma sincs, mi a baj. Soha életében baja nem volt, még nem éhezett meg életében, honnan tudja, hogy mi az az éhség. Vadasi is nevetett. Egészen olyan, mint egy java erejében levő bulldog, ez is jól felkerült, ez is nevethet. – Ha arról beszélünk neki, hogy mi van az országban, mosolyog. Leüti a szivarját, és mosolyog. Népnyomor, munkanélküliség, munkát nem kapott aratók, harmincezer munkátlan kubikos, ez mind nem létezik neki. Mosolyog, hogy az mindig úgy volt, kell szegény embernek is lenni.

A beszélgetés végén a szereplők természetesen nevetésre fakadnak: „Nagyot nevettek mind a ketten, s úgy néztek össze, mintha ők ketten nagyon megértették volna egymást." Hazafelé menet aztán Kopjáss „Gonosz mosolylyal vonta le a következtetést saját magára, hiszen ez őrá is illik, ahogy látszik." A miniszterről készített portrét Móricz egy városi estély kapcsán aztán az egész társadalmi rétegre általánosítja: „valamennyien vidámak, jókedvűek, és oly gyermekesen tudnak nevetni, mintha semmi sem volna a hátuk megett, sem kor, se a vagyon, se hatalom, se elszegényedett ország".

A nevetés és a mosolygás tehát, ahogy vártuk, a *Rokonok*ban alapjában társadalmi jelentést hordoz. Az újjászerveződő uralkodó történelmi osztály cinizmusa, kíméletlen önzése, az elesettek és saját deklasszáltjai iránti könyörtelen közönye, önelégültsége jut kifejezésre a nem-verbális kommunikáció e ragályosan elterjedt módozatában. Ezzel a jelentésadással azonban nem jutottunk túlzottan messzire kiindulópontunktól, amelytől el akartunk rugaszkodni: a nevetés annak a mondandónak lenne így allegorikus kifejezése, amelyet az elemzők évtizedeken át a regény legfőbb üzenetének tekintettek: a kor úri társadalmáról készített realista kép kapna a nevetés ábrázolása révén könnyen megfejthető átvitt értelmet. A hatalom arrogáns és önelégült, lelkiismeretlen kacaját halljuk tehát akár a polgármester, akár Kardics bácsi, akár a

miniszterelnök, akár az alispán ajkáról. No meg a hatalom védelmét kereső, szolgalelkű beosztottak hízelgő együttvicsorgását a nagy farkasokkal.

Hiábavaló lenne tagadni, hogy a nevetés a regényben hordoz ilyen hangsúlyosan társadalmi jelentést. Mivel azonban írásomban éppen azt tűztem ki célul, hogy annak kimutatására törekszem, amiben a regény több és más, mint realista társadalomrajz, ezért a hangsúlyt a nevetés jelenségkörében maradva is máshová kell helyeznem. A nevetés olyan különös jelensége az emberi viselkedésnek, amelyet csak kényszeredetten lehetne leegyszerűsíteni egyetlen, bármilyen jelentés-összefüggésre. Gyökerében kétarcú lélektani folyamatról van szó, amely egyfelől a spontán, akarattal csak részben befolyásolható önkifejezés eseménye, az őszinte érzés spontán megnyilvánulása, másfelől pedig épp ellenkezőleg, a nem-verbális kommunikáció egyik stratégiai eszköze, a színlelés fegyvere, vagy legalábbis a társadalmi érintkezés egyik jól kidolgozott formája, hitelesítő manőver vagy a figyelem elterelésének eszköze. Mivel minden nevetési vagy mosolygási aktusban benne rejlik ez a leküzdhetetlen ambivalencia, s mivel, mint hangsúlyoztam, e közlésmód nem verbális természetű, ezért mindig a maga összetettségében, ellentmondásosságában jelenik meg, s mindig hordoz valamilyen határozatlanságot, ami ellenáll a leegyszerűsítő jelentéstulajdonításnak. Az elementáris művészi ösztönnel bíró Móricz a nevetésnek ezt a hatalmas konnotációs holdudvarát ismerte föl és aknázta ki a *Rokonok*ban, messze túl minden közvetlen társadalomkritikai allegórián.

A nevetés frenézise például nemcsak a korrupt vidéki városi hatalomtechnikusok körét jellemzi, hanem Kopjáss családjában is kitör, méghozzá a korrupciótól még távoli világban élő ártatlan gyermekek között:

> A két gyerek egy pillanatra hallgatott. Kis idő múlva azonban nagy kacagás tört ki belőlük. Olyan fantasztikusnak tűnt fel előttük az anyjuk ötlete, hogy nem bírtak ellenállni a kacagási rohamnak. Kálmuskának a torkára is szaladt a leves, és sokáig prüszkölt, köhögött, le kellett szállnia a székről, s átszaladt a másik szobába, ott köhögte és kacagta ki magát, úgy jött vissza.

Hiába azonban a szülői szigor, mert a gyermekek jókedve a szülőkre is átragad:

> Pista önkéntelenül elnevette magát. – Ki mondta ezt a butaságot? És tovább nevetett. Olyan furcsa volt. – Kőnig Péter mondta az osztályban – kiabált a gyerek lelkendezve, hogy apját megnevettette. Még Lina is nevetett. Ezek mellett a gyerekek mellett csakugyan nem lehetett rosszkedv.

Ha tartanánk magunkat a nevetés társadalmi aspektusának egyoldalú túlhangsúlyozásához, akkor az ilyen jelenetek öncélú, fölösleges koloncok len-

nének a kritikai realizmus izmos tagjain. De a nevetés és a mosoly a nemek közötti kapcsolat erotikától áthatott birodalmában, az udvarlás és a hárítás mechanizmusaiban is lépten-nyomon szerepet kap.

Ám a korábban idézett szájsebészeti nevetésmotívum, a premier plánba hozott, önfeledten kacagó arc sem redukálható a társadalmi vonatkozásra. A polgármester és Kardics bácsi esetében például nemcsak hatalmi nevetéssel van dolgunk, hanem egyúttal a műfogsor viszolyogtató biologikumával is észlelési kapcsolatba kényszerít bennünket az író. Ahogy ez esetben öregemberek hahotáját, úgy utolsó példánkban gyerekek kacagását idézi föl, azaz a nevetés vitális aspektusát tematizálja. Tehát a *Rokonok*ban a nevetésnek nemcsak a szociológiája, de esztétikája, pszichológiája, erkölcstana és antropológiája is gazdagon feltárul. Ezer alakváltozatában látjuk a nevető vagy mosolygó embert. A nevetésnek ugyanis rendkívül sokféle modalitása van, s Móricz mesterien játszik ezen a skálán, az ártatlan gyermeki kacajtól a finom női mosolyon és a stréber hivatalnok cinkos röhögésén át a hatalmasok öblös hahotájáig.

Az írót azonban nemcsak a nevetés látszása, azaz esztétikai vagy társadalmi dimenziója érdekli, hanem azt is értően és finoman feltárja, mi rejlik a mosolygó arc és a nevető fogsor mögött, biztos értője a nevetés szemiotikájának. Tudja, hogy a nevetés olyan homlokzat, amely csak az emberismerővel sejtet meg valamit a nevető ember igazi szándékaiból, terveiből, és keveset árul el abból, hogy szélesre húzott ábrázatával hogyan ítéli meg beszélgetőtársát. Olykor a nevető színlelés kifürkészhetetlenné teszi a hátsó gondolatokat, s csak a regény fő-fő emberismerője, az író-narrátor képes az olvasó előtt leleplezni a valóságot. A *Rokonok* írójában tehát nemcsak és talán nem is elsősorban a nagy társadalomkritikust, erkölcspurifikátort kell látnunk, hanem az emberi játszmáinkat, ezen belül a nevetést, a nevető embert is rendkívüli érzékenységgel átérző, és átható tekintettel megítélő, s emberismeretét tudatos művészettel tolmácsolni tudó nagy művészt is.

Szilágyi Zsófia

„... mingyárt az egész életüket"
(A paraszti élet regénnyé alakítása Móricz *A boldog ember* című regényében)

A mai olvasó Móricztól, és különösen a pontatlan fogalomhasználattal „népi íróként" emlegetett, műveiben parasztokat szerepeltető Móricztól, úgy tűnik, áthidalhatatlanul nagy, az érdeklődést gátló, a megértést megnehezítő távolságra van, ahogy ezt már 1987-ben megállapította sokat idézett, a *Kiserdei angyalok* című Móricz-kötethez írt utószavában Esterházy Péter: „Azt az életet, amelyről Móricz ír, nem ismerjük. Nem ismerjük az életnek *ezt a nehezét;* a mi életünk nem így nehéz. Immár nincs »szénszünet«, nincsen »aratási szabadság«, az életünk nem harc, nem csata, hanem, mondjuk, problémahalmaz. Gondkazal. Vidám kis kombájnunk pöfög előrefelé – ha van pótalkatrész meg marokszedő lány. [...] Itt áll előttünk egy író, akit kifosztott az idő; az, amiről beszél, az, akiről, és az a nyelv, amelyen ott – mindez már nincs. Baja nem bajunk, illetve nem így."[1] A „népi író", a „realista" Móricz háttérbe szorulása nem érinti ugyan az írónak a kánonban és az oktatásban elfoglalt helyét, mégis valamiféle merev, az olvasót érintetlenül hagyó, leginkább a „parasztábrázolás" felmondására korlátozódó Móricz-képet eredményez: „A diákok érettségire vagy felvételire [...] előadják mondjuk Móricz parasztábrázolásának sajátosságait, de aligha elképzelhető, hogy lelkesen olvassák azokat a műveket, melyek ily módon – számukra és feltehetőleg tanáraik számára is – teljesen érdektelennek mutatkoznak. Hiszen e felszínesen tematikai megközelítés nyilvánvalóan csak gátolja az esztétikai élvezet létrejöttét."[2] Az irodalomtudományban pedig könnyen egy újraolvasásának dinamizálódását egyértelműen hátráltató szembenállás egyik tényezőjévé válhat Móricz – a klasszikus modernségnek erre az ellentétekre épülő felfogására számos irodalomtudós felhívta már a figyelmet, Szirák Péter például a következőképpen: „Irodalomtörténeti távlatból a Móricz-olvasás nemigen nevezhető dinamikusnak, a megelőző néhány évtized azon olvasási ajánlatai, amelyeket a marxista történetfilozófiai utópia és a népi mozgalom etikai-szociális és esztétikai-kulturális érdekeltsége orientált, jórészt megmerevedtek az időben, napjaink kanonizációs, újraértékelő folyamatai pedig – szemben a kibontakozásában mindig is gátolt magyar modernség más jeleseivel, például Krúdyval, Kosztolányival, Máraival vagy éppen Szentkuthyval – alig látszanak érinteni a Móricz-hagyomány *továbbörökíthetőségének* dilemmáit."[3] Benyovszky Krisztián arra

figyelmeztetett, hogy Móricz „kimozdítása" az őt fogva tartó kliséből nem jelentheti azt, hogy prózáját azonosnak kívánjuk láttatni, mondjuk, Kosztolányi és Krúdy írásmódjával: „Talán csak a szövegek közt kezdeményezett dialógus kiszámíthatatlanságából származó *véletlen* gyümölcse, hogy épp egy *hajnali jelenet* révén nyílik lehetőség arra, hogy rámutassunk a regény elbeszélésmódjában érvényesülő *metaforikusság* néhány jegyére – olyan jellemzőkre tehát, amelyek Móriczot egy tőle némileg eltérő prózahagyománnyal (Kosztolányi–Ottlik–Esterházy, illetve Füst és Kaffka) hozzák összefüggésbe. Bízom benne, hogy ez a »hajnali találkozás« majd oly módon képes kibillenteni a mű értelmét, hogy az ne tűnjön egy »csakazértisszerű« erőlködésnek, hanem hogy lépésről lépésre tárja fel a szövegben kódolt figurativitás hatásmechanizmusának eddig elfedett mozgatóit."[4] Oppozicionális gondolkodásunk különösségét talán még az irodalomtörténészeknél is érzékletesebben jellemezte Mándy Iván: „Korántsem mostanában történt, hogy valaki előtt kicsúszott a számon: én mérhetetlenül nagy írónak tartom Móriczot. Erre ő szinte kifakadt: »Iván, te beteg vagy, hiszen korábban azt mondtad, Krúdyt szereted a legjobban. Hogyan jön össze ez a kettő?« És én abba a buta helyzetbe kerültem, hogy bizonygatnom kellett, e kettős vonzódás között nincsen semmi ellentmondás; én mindegyiküket nagy írónak tartom."[5]

A Móricz és a mai olvasó távolságához erősen hasonlítható elválasztottság, talán meglepő módon, a „parasztíró"-sablon felépítésében komoly szerepet játszó, 1935-ös *A boldog ember*be is beleíródott, Móricz és a főhős-elbeszélő, Joó György kettősén keresztül: „Az ember előtt összefolyik egy ilyen szegény élet. Távol van a mi életlehetőségeinktől. Mesében is érthetetlen szavak: legelőbér, járó jószág, »ötnyolcad élet«, »bocskorpénz«, »koca«, »kantartás«, »igényelt föld«, »papbér«, öt sorban tíz idegen fogalom, amit meg kell magyarázni..."[6] „Zsiga bátyám" pesti íróként, saját olvasóinak elvárásait ismerve hallgatja „földijét" – Joó György *baja,* hogy Esterházy szavait használjam, nem az övé, és még kevésbé a korabeli „pesti" olvasóké. Elbeszélő és hallgató, illetve regényhős és regényíró távolságát nemcsak a művön belül tartja értelmezhetőnek Schein Gábor, de Móricz és a „valódi" Joó György, vagyis Papp Mihály rendkívül erőteljes térbeli elkülönülésével is összevethetőnek tartja, amikor úgy véli, hogy az első világháborúban írni-olvasni (valamennyire) megtanult Papp Mihály nagybátyjához írt leveleiben nemcsak a levélírás klisészerű fordulataként bukkan fel igen sokszor a *távolság:* „A két férfi viszonyát, Papp Mihály Móriczhoz képesti térbeli identifikációját a levelekben a »messzi távol« állandó fordulata fejezi ki: »Szerett Keves zsiga bátyám tudósitom ezen pár sorjimal hogy hálistenek nékünkelég jóegéségünk vanamelyhez hasonlót kivánunk ameszi távol ból Kedven nagy Bácsiyéknakameszitávolból« – írja Papp Mihály 1935. június 19-én Magosligetről."[7]

A *boldog ember*ben, hiába áll az első és az utolsó fejezetet („beszélgetést") leszámítva Joó György monológjából, nem vehetünk fel egyetlen nézőpontot:

a tiszaháti kisgazda ugyanis másként értelmeződik Pestről, és másként saját falujából nézve. A „pesti" nézőpontot a műben megjelenítő Lieb úr szemszögéből ő a tipikus, „megrögzött paraszt",[8] saját falujában pedig az *atipikus*, a falu közösségéből kilógó ember, aki már tizennégy évesen bejárta a világot, majd Budapestre is eljutott, és vissza is tért onnan: „Tudták, hogy világot járt ember vagyok, még csak tizennégy éves vótam, de mán jártam Beregszászba, Ujlak, Tiszabecs, Milota, az nekem semmi se vót. Még Csécsén is vótam nem egyszer" (51.); „Azt nagyon szerettem, ha a faluból el lehetett lépni erre vagy arra. Menni kellett vásárra, fuvarba, kocsisnak, bezzeg én vótam az első, aki jelentkezett. Mán az is jólesett, ha megláttam egy másik falu határát. Hogy én olyan fákat lássak az út mellett, amilyeneket otthon nem látunk." (95.) Joó György a falujabeliektől eltérő *nyugtalansága* a regényben megjelenő Móricz kétségeként is megfogalmazódik a mű végén: „– Nézd, György – mondom neki. – Azért a te faludból senki sem megy el. Mindenki csak megél. Csak te nem tudsz élni?" (315.)

Tipikusság és *atipikusság* effajta együttes jelenléte a paraszti emlékiratíróknak, az életútinterjúra épülő szépirodalmi és szociografikus művek „főhőseinek" az általános jellemzője Joó Györgytől egészen Csalog Zsolt „Eszter nénijéig".[9] A paraszti tudatot, sorsot bemutató művek legnagyobb paradoxona éppen az, hogy az életéről izgalmasan, irodalmi műbe kívánkozó módon beszélni csak az tud, aki egyidejűleg egy közösség része és a többiektől markánsan különböző egyén. Hiszen ahogy Mohay Tamás mondja, „semmilyen értelemben nem tekinthetjük természetesnek, átlagosnak azt az intellektuális tevékenységet, amelyik a múltat képes egységben látni és láttatni, akár a legegyszerűbb kronologikus rendbe állítva. [...] Amit a parasztságon belüli szocializációról, gyermekkorról, érzelmi világról, a konfliktusok és krízishelyzetek kezeléséről az egyéni életutakon keresztül megtudhatunk, döntő többségében olyanoktól tudhatjuk meg, akik paraszti mivoltuktól már eltávolodtak (s e tekintetben voltaképp mindegy az, hogy életmódjukban, társadalmi állásukban is, vagy »csak« gondolkodásmódjukban, törekvéseikben)."[10] Az élet elmondásának, sőt, tágabb értelemben a beszédnek a képessége, Joó Györgyöt elkülöníti a *valóban* szegény emberektől, ezzel is erősítve a több nézőpont jelentőségét, hiszen az elbeszélő-főhős csak egy durván egyszerűsítő közelítésben lehet pusztán a szegényember, a paraszt *megtestesítője:* „Azt a kukoricát, amit a disznónak termel az ember, megfőzik vízben, ez a legtöbb ennivalója ezeknek a nagyon szegény, fődszegény embereknek. Apja, anyja, fiúk, jányok mind azt eszik. Attól olyan csendesek, mert csendes ám a szegény ember. Csak áll, vagy ül, vagy hallgat. Ritkán szól, mert nem bír szólani, nincs neki kedve." (238.) Joó György ebből a szempontból különösnek minősíthető döntése,[11] vagyis az, hogy el kívánja mondani az életét, azt a kérdést is felveti, hogyan mesélhető el egy „egész élet" annak lezárulta nélkül. A beszéd *A boldog ember*ben a munkával válik azonossá („Ritka az, hogy még be-

szélgetéssel is fárassza magát. Mer az is munka és nem fizetnek érte." [238.]), *A boldog ember* hagyományára visszavezethető művekben, például Tar Sándor számos szövegében vagy Ferdinandy György szociografikus indíttatású írásaiban, egyértelműen egyfajta *halálközeli állapotban* válik csak lehetségessé az élet elmondása, legyen ez akár a halálos betegség helyzete, akár a munkanélküliség. Joó György is kizárólag élete „lezárulta" után vállalkozik annak elmondására, határozottan megjelölve a végpontot: „Igende kitört a háború. / Odáig vót nekem szép életem. Annyi vót csak, amit én éltem. A többirül nem is érdemes beszélni. / Joó György megállott a beszédben s rám nézett. Nyugodtan nézett, mint aki kötelességét teljesítette, életét elmondta; most már nyugodtan meg is halhat." (12.)

Az élet elmesélésének nehézségét mutatja az az anekdota is, amely szerint Joó György egyik falubelije, megirigyelve a sikert, elhatározta, hogy ő is megírja az életét, „a vonalas füzet két teljes oldalát tele is írta göcsörtös betűivel ez az ember, de legnagyobb megrökönyödésére ez alatt végére is ért saját élettörténetének".[12] Ez az anekdota különösen azért érdekes, mert voltaképpen *Joó György maga is* mindössze két oldalnyi szövegben mondja el az egész életét – a folytatást, a részekre bontást és a részletezést a regény tanúsága szerint kizárólag Móricz kényszeríti ki: „Azér mondtam el az én egész életemet, mert abból meglátszik, hogy azelőtt bódog voltam. / – Az életedet? Hát azt hiszed, elmondtad az egész életedet? / – Tessék hozzátenni, ami még hibázik. / – Nem, Joó György, én nem teszek hozzá semmit, hanem te most elmégy és mikor legközelebb jössz, mindig elmondod újra egy-egy darabját az életednek. De részletesen, úgy ahogy történt. / – Szóról szóra? / – Úgy..." (14–15.) A szövegbe írt Móricz ezzel a döntésével *A boldog ember* szerkezetét a regény helyett a novellaciklushoz közelíti, a hangsúlyt az élet nagynarratívájáról az egyes történetekre helyezi,[13] és egy rendkívül hagyományosnak tűnő, eddig döntően tematikai közelítésben vizsgált regényben a műfajra magára is rákérdez. Ráadásul *A boldog ember* ennek köszönhetően a Móricz-életműnek egy olyan sajátosságát is exponálja, amelyet már 1926-ban felfedezett a Móricz-recepció, mégsem szervesült a „nagyregények" szerzőjeként megmerevített Móriczról kialakított képünkbe. Holott Németh László igen korán megállapította, hogy „Móricz alapvetően *jelenetíró*, született *novellista*, akinek a regényein is »érzik a novellákból összeróttság«".[14] Fráter Zoltán a Móricz-értelmezés egyik legfőbb csapdájának nevezi ennek a jellegzetességnek a figyelmen kívül hagyását: „Móriczot olvasva mindig kísért a gondolat, hogy ő az a legnagyobb magyar író, aki állandóan eltéveszti a műfajokat. [...] Huszadik századi klasszikus, aki egész életművével megtévesztette kritikusait, félrevezette monográfusait, becsapta az egész világot."[15] Úgy vélem, hogy a novellaciklus iránt napjainkban megélénkült érdeklődés, illetve a műfaji határok mai irodalmunkban tapasztalható megkérdőjelezése miatt a jövőben a Móricz-újraolvasás egyik központi kérdésévé válhat a Németh László által expo-

nált gondolat, amely Móriczot, közelebbről pedig *A boldog ember*t egy olyan, akár az *Esti Kornél*t vagy a *Szindbád*ot is magában foglaló paradigma részévé teheti, amelybe a tematikus vagy „etikai-szociális" közelítés szerint egyáltalán nem volt belehelyezhető.

A boldog ember ugyanakkor nemcsak a novellaciklus tradícióját írja újra, de egy másik műfaj, a *mese* hagyományát is megidézi. Az utolsó fejezetben a lehetséges olvasói elvárások felől közelítve merül fel az a kérdés, mennyiben olvasható Joó György története meseként: „az olvasók azt fogják mondani: ez az ember, amilyen derék, ügyes fiú, élelmes, okos, erős, eszes volt gyerekkorában meg legénykorában, mégis semmire se tudta vinni... azt fogják mondani: ez az ember mégse volt hős... Az embereknek csak az imponál, ha a szegény ember gyermeke elindul a mese útján, és eljut odáig, hogy feleségül veszi a király legkisebbik leányát, és aztán boldogan él, ha meg nem halt..." (317.) Joó György valóban felfogható mesehősként is, hiszen a proppi funkciókat betöltve ő a legkisebb, apa nélkül maradt fiú, aki elindul otthonról „szerencsét próbálni", megosztja egy szegény emberrel a kenyerét, hazatérve pedig elnyeri a „királylány" kezét.[16] Ezzel a momentummal a szegény ember legkisebb gyerekének élete a mesében le is zárul, hiszen ettől kezdve „boldogan él, míg meg nem halt" – Joó György számára is zárlat a házasság, majd a közvetlenül utána kitörő háború, ő azonban a boldogságot nem a házasságától számítja, hanem a próbatételek időszakához kapcsolja: „– No, Zsiga bátyám – végezte beszédét Joó György –, e vót az én életem. A többirül nem érdemes egy szót se szólani... Ujesztendőbe megkértem az Erzsi kezét. Februárba esküdtünk... Augusztusba kitört a háború... Vége vót a boldog életnek." (313.) Egy narrátorként is fellépő regényhős élete azonban nem alakulhat mesei egésszé, hiszen Joó György, ha határozottan jelzi is élete végét, természetesen él még a beszélgetések idején is, sorsa tehát fordulhatna jobbra az első és az utolsó beszélgetés között eltelt időszakban. A műbe írt Móricz ugyanúgy várja ezt a „boldog végkifejletet", mint az általa elképzelt olvasók – ezt az elvárást jelzi az utolsó részben olvasható mondat: „Nagy kedvtelenség csapott rám: ezen a Joó Györgyön nem lehet segíteni." (314.)[17]

Ez az enyhe ingerültség itt az íróé, és nem a beszélgetőtársa életébe esetleg tettekkel beavatkozni kívánó segítőtársé: az írót, aki az utolsó beszélgetésben valamiféle reakciót vár a szöveggé alakított életét elolvasó Joó Györgytől, hiába kívánja az „igazságot" megírni és szövegével példát szolgáltatni, legalább ennyire az élet irodalommá alakításának lehetőségei foglalkoztatják. Hiszen voltaképpen nem *segített* Joó Györgyön, csak regénnyé formálta az életét: az a kerekdedség pedig, amit itt a mű végén olvasói elvárásaira is hivatkozva hiányol, már nem az élet, hanem az irodalom törvénye. Móricz és Joó György kettőse ebben a vonatkozásban, bármennyire meglepőnek tűnhet ez a párhuzam, Esti és az özvegy találkozását idézi fel *A boldog ember*nél nem sokkal korábban megjelent *Esti Kornél* tizenharmadik fejezetéből. Estinek ott

valóban „jótevőként" kellene fellépnie, ő azonban eközben is íróként gondolkodik, úgy tesz, mintha a család sorsa irodalomként lenne alakítható: „Másért fáradozott. Csupán azért, mert az egyik szeszélyes pillanatában odadobta azt az összeget. Ennek az lett az egyenes következménye, hogy a leánynak ingyenes ágyat szerzett a tüdőgondozóba, viszont ebből az következett, hogy az anyának is biztosítani kellett a megélhetését. Egyik tette végzetesen szülte a másikat. Most pedig sajnálta volna, ha munkája kárba vész. Kissé tökéletesebbnek óhajtotta látni, kissé kerekdedebbnek."[18]

*A boldog ember*t az *Esti Kornél*hoz hasonlítani nem olyan módon kell, hogy Móricz műve elveszítse sajátszerűségét. A „parasztábrázolás", a népiesség kliséje azonban hosszú ideig úgy tartotta fogva *A boldog ember* olvasását,[19] hogy már az effajta párhuzamok megemlítése is „szentségtörésnek" tűnhet. Holott ennek a regénynek az olvasása is kizárólag az irodalom felől tehető elevenné, napjaink irodalmában pedig nem kevés olyan szerzőt találunk (Tar Sándortól egészen Závada Pálig), aki műveiben rákérdez a szociografikus indíttatású irodalom lehetőségeire. A „szentségtörést", azt gondolom, nem az efféle párhuzamok felvetése jelenti, hanem a Móricz-textológia jelenlegi helyzete: a Szörényi László által feltárt, *A boldog ember* utolsó mondatát érintő „delfinizálás"[20] miatt még egyetlen újabb kiadásban, sőt, az internetről letölthető, az Országos Széchényi Könyvtár honlapján olvasható elektronikus verzióban sem olvashatók csonkítatlanul a regény utolsó mondatai: „Arról nem tehetsz, hogy az ember az ország szolgálatában elég, mint a kicsiny gyertyaszál. Ebben mindnyájan osztályos társaid vagyunk e megtöretett kis trianoni csonka hazában." (318.) Különösen megdöbbentő, hogy Baranyai Norbert az egyébként *A boldog ember*-újraolvasás fontos darabját jelentő tanulmányában szintén a regény 1976-ban megjelent, vagyis csonkított változatát használja, ráadásul idézi is delfinizált változatban az utolsó mondatot, éppen azon az oldalon, ahol a Móricz-regény keletkezésének *filológiai* kérdéseiről beszél.[21]

Nem egyszerűen a regény *egyik* mondatát olvassa ugyanis csonkított változatban a mai olvasó, hanem a mű különösen hangsúlyos *utolsó* mondatát, amelyben ráadásul éppen a trianoni tragédia megélésén keresztül lesz Joó György és Zsiga bátyám szembenállásából egymásmellettiség – természetesen, ahogy ezt Schein Gábor megállapította, a „retorikai, elbeszéléspoétikai" szinten megfigyelhető szembenállást[22] ez a közös „megtöretés" sem oldja fel. Joó György története azonban az eredeti utolsó mondat által felkínált olvasási javaslat szerint parasztiból emberi példává válik, a történetét szöveggé formáló Móricz summázó mondata pedig valamifajta közös szenvedéstörténet részesévé teszi a szemben álló feleket. Igaz ugyan, hogy Papp Mihály (és nem Móricz) emberi életét töri valósággal ketté a trianoni határrendezés, ami kettévágja a Joó György, az irodalmi hős körül felépített regényteret is: a térképre ránézve látjuk, hogy például Tiszacsécse, Milota, Uszka, Tiszabecs, Magosliget 1921 után Magyarország határain belülre, Nagypalád, Feketear-

dó, Tiszabökény, Nagyszőlős viszont a határokon kívülre került. A gyermekkorától folyton vándorló, „szerencsét próbáló" Joó György örökös mozgását bénították meg a felhúzott határok – a regény utolsó mondata nem véletlenül jelöli meg, Joó György álláspontjával szemben, a trianoni határrendezést, és nem a háború kitörését a boldogság lezárultának okaként. Ez a határozott rámutatás Móricz életművében egyáltalán nem meglepő, ha felfigyelünk arra, hogy a nem a népi, hanem az ifjúsági irodalom sablonjában „vergődő" *Légy jó mindhalálig* is Trianon fájdalmából született regény,[23] amelyben a krisztusi attribútumokkal felruházott Nyilas Misi a nagyhatalmak által fenyegetett Magyarország megszemélyesítőjeként is olvasható. „Sokáig nézték a térképet. Misire kezdett rátelepedni ismét magányosságának érzése. Ahogy a térképet nézte, amelynek változatos színeibe, a szép kis debreceni cipó formájú Magyarország pirossal volt befestve, elszédült attól a rengeteg néptömegektől, amelyek köröskörül, zöld, sárga, lila falánksággal rajzanak, mintha mind szájat tátana s arccal fordulna felé titokzatos és kísérteties lények módjára."[24] A két regény kapcsolata azonban ennél összetettebb: a *Légy jó mindhalálig*ban Nyilas Misi krisztusi attribútumainak egyikévé alakul a Móricz-biográfiának az a *ténye*, hogy az apának ács a foglalkozása, s a kereszthalálra ítélt szenvedő Krisztus alakja a tanári törvényszék előtt álló Nyilas Misiben testesül meg. A szintén valós „modell" alapján megalkotott figura, Joó György, ugyancsak Krisztussal állítható párhuzamba: „Az újjáteremtés, a boldog kor Ige (elbeszélés) általi újjászületése olyan profán megváltói szereppel ruházza fel a nyelv beszélőjét, amely a világ tökéletesedéséhez járul hozzá. Nem véletlen, hogy életének felidézésekor maga az életrajzi elbeszélő is párhuzamot von saját és Krisztus születése között: »Hogy én olyan isten kedveltje voltam, hogy az én születésem éppen karácsonyra esett, mert karácsonyi ajándék vótam én, mint Krisztus urunk«."[25]

A regény utolsó mondatának tehát mind a szöveg értelmezésében, mind a mű és a Móricz-életmű kapcsolatában igen nagy jelentősége van: *A boldog ember*-olvasás kimozdítása a korábbi, megmerevítő értelmezési hagyományból tehát kizárólag a Móricz-textológia megélénkülésével együtt képzelhető el. Miközben rendkívül fontos, hogy elsősorban Cséve Anna[26] és a vele együtt a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött Móricz-hagyatékkal foglalkozók munkája nyomán eddig ismeretlen Móricz-szövegek válnak olvashatóvá, elkerülhetetlen az ötvenes–hatvanas évektől megjelent Móricz-szövegkiadások felülvizsgálata is. *A boldog ember* csonkítatlan, és az értelmezést több irányba megnyitó utolsó mondata ugyanis azt is jelezheti számunkra, hogy Móricz regénye csak akkor tehető újra elevenné, ha, nem felejtve el a „valósághoz" kapcsolódását, saját kora és a jelen irodalma felől is újraolvasható, több szempontból megközelíthető *irodalomként* olvassuk.

1 ESTERHÁZY Péter, *Utószó, szó, szó* = Uő, *A kitömött hattyú*, Bp., Magvető, 1988, 273–274.

2 EISEMANN György, *A Móricz-újraolvasás esélyei = A kifosztott Móricz? Tanulmányok*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 2001, 241.

3 SZIRÁK Péter, *Az ösztön „nyelve" és a nyelv cselekedtető ereje = A kifosztott Móricz? Tanulmányok*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 2001, 227. Erről lásd még KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédaktus, szerepkör, irónia* (Az Isten háta mögött *mint elbeszélés) = A magvető nyomában. Móricz Zsigmondról*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Anonymus, 1993, 24., illetve Gintli Tibor megállapítását: „Ha azt igyekeznénk bizonygatni, hogy a szerző életművétől alapvetően idegen a nyelv mimetikus felfogása, vagy az irodalmi szöveg önreflexív eljárásainak problematikáját állítanánk az olvasás centrumába, akkor olyan horizontról próbálnánk Móricz műveivel dialógust kezdeményezni, amely csak nagyon ritkán lenne képes a műveket szóra bírni." GINTLI Tibor, *Bovary úr vagy Bovaryné?* Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle, 2004/4, 413.

4 BENYOVSZKY Krisztián, *A lesben álló Érosz. Az* Úri muri *25. fejezetéről*, Prae, 2001/3–4., 109.

5 *A pártfogók nagyon sokat tudnak ártani. Mándy Iván Móricz Zsigmondról = A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván*, szerk. DOMOKOS Mátyás és LENGYEL Balázs, Bp., Nap, 1997, 317.

6 MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, Bp., Athenaeum, 1935, 13. A továbbiakban csak az erre a kiadásra vonatkozó oldalszámokat tüntetem fel.

7 SCHEIN Gábor, *A semleges beszéd problémája Móricz Zsigmond* A boldog ember *című regényében* (lásd ugyanebben a számban). A Schein által idézett levél teljes szövege egy másikéval együtt olvasható a Magyar Nemzet 1987. augusztus 8-i számában.

8 „– Maga egy megrögzött paraszt – azt mondja Lieb úr. / – Igenis az vagyok, mert annak születtem, és abba akarok maradni." (187.)

9 Erről lásd még SZILÁGYI Zsófia, *Ugyanaz a nyár?*, Ex Symposion, 2003/42–43., Falufónia-szám, 59–67.

10 MOHAY Tamás, *Egyének és életutak = Magyar néprajz VIII., Társadalom*, főszerk. PALÁDI-KOVÁCS Attila, Bp., Akadémiai, 2000, 773.

11 Vö. „Szatmár vármegye legutolsó sarkából nem röstell Budapestre jönni, egy régen elszakadt atyjafiához, hogy bekopogtasson a redakciós szobájába, csak azért, hogy elmesélje neki az életét... Ki lehet ez és mi lehet a sorsa, hogy egyáltalán eszébe jut ilyen furcsaság." (6.)

12 SZÁRNYAS Gábor, *Igazolatlan hiány*, Árgus, 2003/10, 103.

13 Vö. a következővel: „tudatregény vagy énregény formájában megjelenő szociográfiai dokumentumban szó sem lehet zárt, szigorúan megkonstruált epikai szerkezetről. Csak lazán széteső történetről. Amelynek két szerkesztő elve az időrend és az emlékezés. Az események egymásutánisága és a tudattartalmak áradása. Így jön létre egy szétesésre hajlamos, szerkesztetlenül szerkesztett nagyepikai keret." POSZLER György, *Zenghet-e a nagy zöngésű húr – ma?* A boldog ember = *A kifosztott Móricz? Tanulmányok*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 2001, 16.

14 BENYOVSZKY, *i. m.*, 109. Az idézet megtalálható: NÉMETH László, *Két nemzedék*, Bp., Magvető, 1970, 97. Ezt a Németh László-gondolatot idézi Kulcsár Szabó Ernő is, megállapítva, hogy „a különlegesen találó megfigyelést máig nem aknázta ki a Móricz-filológia". KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 45.

15 FRÁTER Zoltán, *Olvasni jó (Napló Móriczról) = A magvető nyomában. Móricz Zsigmondról*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Anonymus, 1993, 8–9.

16 Hasonló megállapításra jutott az egyik legfrissebb *A boldog ember*-értelmezésben Baranyai Norbert is: „Számos olyan motívum kerül Joó György elbeszélésébe, amely a népmesék jellegzetes fordulatait idézi. A főhős például kilencéves korában elveszíti édesapját, s ettől kezdve mint félárva, legkisebb fiúnak édesanyja mellett maradva kell kiállnia különféle olyan megpróbáltatásokat, melyek elsősorban a falusi közegben való megmaradásuk feladatát rója rá. A mesei hősökhöz hasonlóan Joó György többször is útnak indul, amelyek esetében általában két célt tűz ki maga elé: vagy egzisztenciális megélhetését biztosító munkát, vagy hozzá illő menyasszonyt keres minden egyes vándorlás al-

kalmával. Az ilyen értelemben vett próbákkal teli boldogságkeresésnek az egész életrajzon végigvitt, szinte már-már monoton ismétlődése szintén a mesék világát jellemző motívumként értelmezhető." BARANYAI Norbert, *Mese a boldogságról*, Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle, 2004/4, 425.

17 Móricz Virág könyvéből tudhatjuk, hogy Móricz Joó György „modelljén", saját unokaöccsén, Papp Mihályon tevékenyen is megpróbált segíteni, de mindig kudarcot vallott: „Mindig tele volt bajjal, semmivel nem boldogult. Apám lovat vett neki, megdöglött, tehenet vett, meddő maradt." MÓRICZ Virág, *Apám regénye*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 424.

18 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél – Esti Kornél kalandjai*, Bp., Unikornis, sajtó alá rend. BÁRDOS László, 1995, 164.

19 *A boldog ember* körüli diskurzus örvendetes megélénküléséhez Poszler György, Baranyai Norbert és Schein Gábor írásai járultak hozzá a közelmúltban.

20 A három szó az 1939-es, vagyis Móricz életében megjelent utolsó *A boldog ember*-kiadásban szerepel még. Erről lásd SZÖRÉNYI László, *Ars Mutilandi Hungarica* = Uő, *Delfinárium. Filológiai groteszkek*, Miskolc, Felsőmagyarország, 1998, 44.

21 Lásd: „Ha *A boldog ember* keletkezésének filológiai kérdései felől tekintjük a regény önmagára utaló sorait, akkor az Utolsó beszélgetést olyan utólagos betoldásként kell értelmeznünk, mely a szöveg létrejöttének körülményeit is tematizálja." BARANYAI, *i. m.* Egy 2004-ben megjelent tanulmány esetében még akkor sem tekinthető „bocsánatos bűnnek" a csonkított változat használata, ha az eredeti, 1935-ös kiadás beszerzése némi utánajárást igényel, és ha az újabban megjelent *A boldog ember*-kiadásokba a politikai okok elmúltával sem íródott vissza a hiányzó három szó. A Móricz-művek esetében, és erre nem kizárólag *A boldog ember* a példa, a keletkezés filológiai kérdései mellett a szövegkiadások textológiai problémáira is figyelni kell.

22 SCHEIN, *i. m.*

23 Erről lásd KICZENKÓ Judit, *Légy jó mindhalálig = A magvető nyomában. Móricz Zsigmondról*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Anonymus, 1993, 64–68.

24 MÓRICZ Zsigmond, *Légy jó mindhalálig*, Bp., Athenaeum, é. n. [1920], 174.

25 BARANYAI, *i. m.*, 426.

26 Gondolok itt például az ő munkája nyomán előkerült, eddig publikálatlan Móricz-naplórészletekre (*Móricz Zsigmond naplójából*, közzéteszi CSÉVE Anna, Holmi, 2001. július, 859–901.), vagy a *Tükör* című kéziratos műből közölt fragmentumokra (Forrás, 2004/7–8., 106–128., illetve Holmi, 2004. december 1447–1478., 2005. január, 19–48.), vagy a *Tragédia* című novella általa elemzett szövegváltozataira: CSÉVE Anna, *Szituálatlan üzenetek*, Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle, 2004/4, 386–393.

Schein Gábor

A semleges beszéd problémájának megjelenése Móricz Zsigmond *A boldog ember* című regényében

„Igaza van kedvesem hogy a valóságot kell írni csak ám a valóság nem engedi magát megírni!"[1] – szól Muharos Bálintné, Eszti néni figyelmeztetése az írónak, Csalog Zsoltnak, aki mellett a *Parasztregény* létrehozásában nem csupán adatközlőnek, hanem alkotótársnak tudja magát, még ha érdekeltsége jelentékenyen eltér is az íróétól.[2] Hogy mit ért Muharos Bálintné a valóság fogalma alatt, nehéz lenne pontosan meghatározni, de a fogalom mindenképpen jelöli azt a helyes és helytelen tudásokkal, érzékenységekkel, hárításokkal terhes, bonyolult szociokulturális kontextust, amelyben él, és ami Tab község nevével azonos. Muharos Bálintné nem hagy kétséget afelől, hogy véleménye szerint ő jobban ismeri ezt a kontextust, mint a szociográfus író. Az imént idézett, talányos mondatot megelőzően így kezdi levelét:

> Kedves Uram kétségbe vagyok esve az iratokon amiket küldött haragszom magamra és elcsodálkozom rajta hogy én aki szeretem az embereket és szeretek jót mondani mindenkiről én ezt beszéltem! Legjobban szeretném az egészet átírni nem vagyok megelégedve a könyvvel itt kellett volna hogy elrendezze, összeírja ahogy tanácsoltam nem azért hogy én jobban értenék hozzá hanem a helybeli dolgokat jobban ismerem!

A valóság leírhatóságának egyik akadálya tehát az, hogy az elbeszélés, mint a falu egyik tagjának tudati reprezenciója, amit egy idegen alkot meg, nem veszi, és nem is veheti figyelembe, hogy a közösség öntudatának bonyolult egyensúlyi viszonyai közepette a köztudomású dolgok közül mi kimondható és mi nem. A másik akadály maga az írás. A beszélgetések múlékony anyaga eltörölhetetlennek vélt dologgá, monumentummá változik, és egyszersmind az emlékezet forrásává. Az írással, a könyvvel szemben, ami egy budapesti intézmény közvetítésével, szinte a hivatalosság tekintélyével érkezik vissza Tabra, az eltérő valóságtudatok eleve vereségre vannak ítélve. Az írás kiszolgáltatottá teszi a közösséget, az adatközlőt pedig akarata és szándéka ellenére árulóvá, mégpedig a szó mindkét értelmében: Muharos Bálintné – még ha a beszélgetések során érzékelhetően működik is benne kontroll – egy család, egy közösség belső ismereteit és titkait osztja meg egy idegennel. Megkérdezésük nélkül kínos dolgokat árul el a hozzá közelállókról. Bizalommal tekint az író-

ra, és vele együttműködve úgy alkotja meg életek visszakereshető és minden későbbi módosítást kizáró reprezentációját, ami éppen ezért a mindig elbeszélésekben létező valóság alapvető dokumentumává válik, hogy a reprezentáció folyamatát és eredményét végül ő maga sem képes kézben tartani. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a megmosolyogtató kísérlet, ahogyan Muharos Bálintné a tanácselnök kérésére a visszájára igyekszik fordítani e viszonyt, és a kézirat elkészülte után saját, valamint a falu hivatalosságának ellenőrzése alá vonva a reprezentációt, hirtelen megrendelőként lép fel:

A Tancselnök mondta hogy hallotta hogy egy pesti úrral könyvet írok Tabról és megkért hogy írjam azt is mennyit változott Tab és mennyi minden épült itt mostanába, szabadkoztam hogy én csak a múltról tudok és nincs is aki ezt nekem legépelje azt mondta az nem baj ő majd készen legépelve adja ide és nagyon szeretné ha legalább ami az ő idejébe épült szépült az le lenne írva.[3]

Mint tudjuk, a reprezentáció hatalom. Muharos Bálintné elbeszélését eleve irodalomként kínálja fel Csalog Zsoltnak, egyfajta írói öntudat levelein is átszüremlik, de amikor a könyv kézirata visszajut hozzá, szempontjai megváltoznak. Ettől kezdve az foglalkoztatja, mi lesz, ha a könyvet a falubeliek elolvassák.[4] A szöveghez csatolt levelek felől tekintve a könyv fedőlapján olvasható cím, ami nyilvánvalóan Csalog Zsolttól származik, nem csupán abban a vitában igyekszik a döntő szót kimondani, hogy ki a mű igazi szerzője, hanem az eredeti elbeszélés referenciáját is megváltoztatja. Amíg Muharos Bálintné és feltehetőleg ismerősei számára is az elbeszélés egyedül lehetséges vonatkoztatása az a község, ahol él, a szerzői gesztus a falu fiktív elnevezésével[5] visszakereshetetlenné teszi e referenciát, és általánosabb, egyszersmind semleges összefüggésbe helyezi az elbeszélt életet. Intenciója behelyettesíthetővé, sőt behelyettesítendővé teszi az egyediség és egyszeriség foglalatát, a nevet. Amikor a beszélgetések anyagát az író megszerkeszti és – amint a cím hangsúlyozza – regényesíti, amikor művét a szakszociográfiák halmaza helyett a fikcionált művek közé helyezi, elszakítja a szöveget eredetétől. Nem Muharos Bálintné regényét olvassuk, hanem egy parasztregényt.

Csalog Zsolt regényének egyik modellje Móricz Zsigmond *A boldog embere*. A cím, amely egyszerre nyit utat ironikus és idealizáló olvasatok előtt, ebben az esetben megtartja egyediségében a szövegben foglalt elbeszélőt, a beszélgetésekhez csatolt előszóban és mű könyvvé szerkesztésekor keletkezett utolsó beszélgetésben azonban egyaránt az elbeszélt élet allegorikus olvasata mellett kötelezi el magát:

Itt megjelent előttem egy darab élet. Vágy támadt bennem, hogy megismerjem, megértsem és lerögzítsem ezt az életet, amely voltaképpen az egész magyar világnak leghűbb, ezeréves alapja: egy paraszt élete.[6]

A te életed mintaszerű emberi élet. A szegény magyar földműves ember együgyű élete. Nem futottál hiábavaló földi javak után: mennyei kincset szereztél ezen az igazán siralmas földi téreken. Arról nem tehetsz, hogy az ember az ország szolgálatában elég, mint a kicsiny gyertyaszál. Ebben mindnyájan osztályos társaid vagyunk e megtöretett kis trianoni csonka hazában.[7]

A rekontextualizálást *A boldog ember*ben is a névcsere teszi lehetővé. Móricz unokaöccsét, aki 1932 elején felkereste az írót, hogy elmondja neki az élettörténetét, a valóságban Papp Mihálynak hívták. Úgy tűnik tehát, a Csalog Zsolt művében is érzékelt mozgás az allegorikus intenciók szükségszerű következménye. A narratív identitásképzés, a jelentésadás folyamata csak akkor indulhat el és maradhat mozgásban, ha az elbeszélés újra és újra, a név minden egyes leírásának alkalmával elszakítja a történetet önnön eredetétől. A továbbiakban vizsgálnunk kell majd, hogy ez a szakadás a szóbeli közlést írássá alakító szerző munkájának következménye, vagy már a szövegben foglalt elbeszélő szólamában megkezdődik e folyamat.

Az eredeti név elvételét és az új név kiválasztását az ideologikus tartalmaktól sem mentes eszményítés erői hatják át. Az utolsó beszélgetés idézett soraiban nem nehéz felismerni Máté 6,19–20. parafrázisára. Az újszövetségi hely felől tekintve az ország szolgálata természetesen a mennyek országának szolgálatát is jelenthetné, ha azonban az 1935-ben, tehát a többinél három évvel később keletkezett zárófejezetet az elsővel együtt – amely Joó György arcképét a „kurucfej" metaforájával vázolja fel[8] – keretként értelmezzük, nyilvánvaló, hogy már itt is a „megtöretett kis trianoni csonka hazáról", Magyarországról van szó. Azt az általános szövegösszefüggést, ahová Móricz a névcserével átemeli az eredeti névhez tartozó elbeszélést, a később „delfinizálva", azaz megcsonkítva[9] közölt záró mondat jelöli ki, amely a vallásos utalásrendszert és a korabeli politikai szónoklatok nyelvét is működésbe hozza. Az utóbbi magát a Joó György nevet is többes számba írja át és ezzel egyediségétől megfosztva behelyettesíthetővé teszi. Bár a következő mondatokat a szöveg Joó György szólamához rendeli, éppen a név plurális formája jelzi, hogy e forma leírásakor törés áll be a szövegben, hiszen Joó György nyelvétől egyébként teljesen idegen, hogy megfossza a nevet személyességétől:

Én nem tudok egyebet mondani, csak azt, hogy én gyerekkoromba, legénykoromba olyan bóldog voltam, de olyan bóldog, hogy azt má ki se lehet gondolni. De akkor más is bóldog volt. Az bóldog egy világ volt... De most mindenki boldogtalan. Mindenki az égvilágon. El van rontva ez az ország, úgy ahogy van, az egész istenség. Hát hogy van ez?... Mért romlott így el?... Hátha az emberi nép felébred és azt mondja, nem jól van ez így, csináljuk másképpen. Ma is úgy kellene lenni, hogy a Joó Györgyök meg a többiek legyenek bóldogok otthon a maguk kis falujában. Akkor azok is bóldogok lennének, akik felettesebb életben vagynak...[10]

Aligha véletlen, hogy Révai József, Nagy Péter és Czine Mihály is e sorokra alapozta értelmezését. Így mindhárman egyszerű politikai pamfletként olvasták a regényt, és olvasatuk irányát a szöveg delfinizálása teremtette meg. Eljárásuk azonban figyelmeztethet bennünket arra, hogy az eredeti szöveg visszaírása is alkalmas lehet arra, hogy azokat az intenciókat, amelyek a beszélgetés anyagát regénnyé alakítják, a nyitó és a záró fejezet kitüntetett helyzeténél fogva az egész szövegre kiterjessze. Amikor a szerzői szerepek egymáshoz fűződő konfliktusos viszonyát vonjuk vizsgálat alá, olyan mozzanatokat emelünk ki, amelyek ellenállást fejtenek ki az előszó és az utószó szerepét betöltő zárófejezet allegorikus intencióival szemben.

És itt röviden térjünk vissza Csalog Zsolt *Parasztregény*éhez. Csalognál a főszöveghez csatolt levelek nem csupán a megosztott szerzői szerepek érdekeltségében beálló különbséget tárják fel, hanem valami mást is, amire egy látszólag jelentéktelen mellékmondat utal: „Maga csak könnyen van elmegy az ország túlsó végére de én itt maradok." Ez a megjegyzés nem csupán a térbeli távolságra utal, illetve arra, hogy az író a könyv elkészülte után kivonhatja magát a szöveg következményei alól, Muharos Bálintné viszont nem, hanem a társadalmi, a nyelvi és a kulturális távolságra is, röviden az írástudáséra, arra, hogy a reprezentáció, az allegóriaképzés eszközei Csalog kezében vannak: ő egy pesti úr.

Móricz és Papp Mihály esetében ez a távolság még nagyobb. A regény Joó Györgyét az elbeszélt történetben analfabétának kell elképzelnünk, olvasni csak boldogsága múltán, a harctéren tanul meg.[11] A beszéd, illetve az olvasás és az írás képességét a regény határozottan szétválasztja. Amikor Joó György az elbeszélés kezdetén betoppan a szerkesztőségben dolgozó íróhoz, és közli, hogy az életét akarja elmondani, nem késik az írói kommentár: „Boldog isten, már az emberek nemcsak az írásokat hozzák, hanem mindjárt az egész életüket", majd e külső szerzői szólam így jellemzi Joó Györgyöt: „Író. Ez egy író, akinek nincs módja, képessége, hogy megírja, hát mesélni vágyik." Ennek megfelelően Joó György a könyv tulajdonképpeni írójának figyelmeztetésére csak az elmondott szavak igazságát hitelesítheti. A figyelmeztetés, ami a bírósági eskük formuláját idézi, a legszigorúbb szankciót, az írás azonnali felfüggesztését foglalja magában:

> Így... És most halljuk... De figyelmeztetlek, hogy csak igazat mondj, mert én csak az igazságra vagyok kíváncsi. Én még eddig soha hazugságot le nem írtam, hát ha hozzáfognál lódítani, akkor abbahagyjuk.

A felfüggesztés szankciójára Joó György meglepő választ ad. Azt állítja, hogy hiányzik belőle a hazugság képessége: „Én mást nem is tudok mondani, csak az igazat." A bírósági eljárások nyelvét idéző figyelmeztetés, az írás megszakítására vonatkozó klauzúra és az önhitelesítés nyilvánvalóan túl-

zó retorikai gesztusa egyetlen sort alkot. Miért ilyen szigorúak és kizáróak a szerzői funkciókat is elosztó szerződés megkötésének lépései? Azért csupán, mert a regény hatásában meghatározó fontosságú, hogy az olvasó hajlandó-e valóságnak tekinteni az olvasottakat? Erről is szó van, de ennél talán még fontosabb az írás, azaz a regény hitelesíthetetlenségének tudata. Hiszen amint a huszadik század különböző eseményeit átélők beszámolóival, vallomásaival foglalkozók egybehangzóan megállapítják, a beszédet mindig áthatja az a fájdalmas gyanú, hogy az elsődleges tapasztalatok nem folytonosak. Ebben az esetben az első világháború előtti „boldog" és a háború utáni „boldogtalan" élet törését az elsődleges szerzői szólam Trianonnal hozza kapcsolatba, hiszen – amint Szilágyi Zsófia[12] rámutat – a határrendezés kettévágja a Joó György körül felépített regényteret. Ami az elsődleges elbeszélő számára a teljesség és a csonkaság ellentétében írható le, az Joó György monológjában a boldogság és a boldogtalanság kettősének felel meg. A közvetítés feladatát az ő tudatában az emlékezet munkájának kell magára vállalnia, míg Móricz esetében az írásnak, amit egyfajta erkölcsi kényszer hat át. Ezért ha Móricz kerülne is minden hősi, monumentalizáló vonást, amit a korabeli parasztregények[13] többségéhez hasonlóan az ő művéről sem mondhatunk el maradéktalanul, az egyediség jegyében fogant szóbeli emlékezés és az általánosító írás különbsége akkor is arra kényszerítené, hogy fikciókat használjon és termeljen, vagy legalábbis ne alkosson olyan narratív kódokat, amelyek a fikcionalitást egyértelműen leválasztják a valóság tanúsításáról. E problémát nem oldja fel, csupán jelzi és nyilvánvalóságát tompítja, hogy *A boldog ember* beszélgetéseiből eltűnnek az elsődleges szerzői szólam megnyilvánulásai, és csak a parasztember idézett szavaiban ritkán előforduló megszólítások utalnak a néma, odahallgató és jegyzetelő szerzői jelenlétre. Az elsődleges szerzői funkciók és vele együtt a szerződés folyamatos konfirmációjának szükségessége az utolsó fejezetben válik újra explicitté. Az író a könyv kiszedett első ívét Joó György elé helyezi, hogy az írássá változtatott beszéd hitelesítését kérje tőle. Az író fellépésében itt már nyoma sincs a bírói szigornak, kódot vált, ő is Joó György „parasztnyelvén" szólal meg. Mi történt? Amennyiben az igazság verifikációs alapját a valóság fogalmához rendeljük, létrejön a közvetítések hagyományos platóni sora, ahol az írás sosem lehet képes önmaga hitelesítésére, mindig rászorul az elsődleges tapasztalatok beszédbeli közvetítésének igazolására. Innen tekintve a valóság mint faktum mindig a keletkeztettségét illető gyanú felfüggesztésével nyeri el azt a formáját, amit a realizmus esztétikái operatív eszközként használnak. A beszéd oldalát képviselő Joó György azonban nem hitelesíti, nem „írja alá" az elé tett szöveget. Egyszerűen másról kezd beszélni:

> Nézem az embert. Az utolsó három esztendő alatt megöregedett. Már az arca élén csak a bőr feszül. Barna bogár szemei nyugtalanul repkednek. Bajusza lóg s ajka lila.

Ebéd után összeültem vele. Odaadtam neki a könyvnek kiszedett első ívét, elolvasta.
– Úgy vót, György? Igazán írtam?
Vártam, hogy megnyilatkozik, hogy magára ismer-e s nincs-e kifogása, hogy az életét ilyen őszintén elmesélem az egész világnak.
– Hát bizony, így van e most is. Nem lesz az idén se semmi termés. A tél száraz vót, az egerek kirágták a búzát. Jöttem a mezőn, csak néztem, mi lesz ebből, jóisten.

Ahogyan a *Parasztregény* Eszti nénijének levelében, itt is megszólal a kétség, nem lesz-e kellemetlen Joó Györgynek, illetve modelljének Papp Mihálynak, amit a falubeliek a könyvben olvasnak majd. Mindez kimondatlanul ebben az esetben is a távolság problémájára utal. A Petőfi Irodalmi Múzeum Móricz hagyatékának részeként őriz néhány levelet, amit az író 1916 és 1942 között Papp Mihálytól kapott. Ha tehát a regényben olvasottak alapján feltételezzük, hogy Papp Mihály a háborúban tanult meg írni és olvasni, joggal feltételezhetjük, hogy első levélkísérleteit író nagybátyjának címezte. 1916. április 24-én arra kérte őt, kapcsolatait felhasználva intézze el, hogy engedjék haza az orosz frontról, ahová hadimunkára vitték, mert ideje lenne szántani. A levelek ortográfiai állapota jól tükrözi az írásbeliségért folytatott küzdelem súlyosságát. Papp Mihály elkeserítő helyzetében minden alkalommal segítségért folyamodik híres rokonához. A két férfi viszonyát, Papp Mihály Móriczhoz képesti térbeli identifikációját a levelekben a „messzi távol" állandó fordulata fejezi ki: „Szerett Keves zsiga bátyám tudósitom ezen pár sorjimal hogy hálistenek nékünkelég jóegéségünk vanamelyhez hasonlót kivánunk ameszi távol ból Kedven nagy Bácsiyéknakameszitávolból" – írja Papp Mihály 1935. június 19-én Magosligetről.[14]

Úgy vélem, a távolság ilyen nyomatékos hangsúlyozása ezúttal sem csupán a térbeli messzeség rögzítéseként olvasható. Ezt a feltételezést erősíti, hogy az immár írástudóvá vált Papp Mihály levelében újraképződik a hitelesítés regénybeli helyzete, azzal a különbséggel, hogy itt saját szavait kell a feltételesség hatálya alatt hitelesítenie, és ezt meg is teszi: „igen sokat szeretnék megírni a szivemet kiszeretném tárni ezek a betűk szinigazak". Kitérhetnénk arra, miért van szükségük a betűknek hitelesítésre. Itt azonban elég annyit megállapítanunk, hogy a közvetítésbe mindig beleíródik a távolság problémája, a beszédé és az írásé, a szerzői funkcióké, a közvetített tapasztalatoké és a közvetítő szövegtárgyé, a regényé és az életé.

Joó György világát lényegében az úr-szolga, a gazdag-szegény viszony könnyen áttekinthető, rideg és mozdulatlan rendszere struktúrálja. Szerelmi kalandjainak, feleségvadászatának epizódjai etnográfiai pontossággal derítik fel a helyi társadalom rétegzettségét, azokat a nyelvi, szimbolikus eljárásokat, amelyek segítségével a magosligetiek és a környező helységek lakói jelzik hovatartozásukat. *A boldog ember* éppen ezért egyfajta nevelődésregényként szerveződik: Joó György keserű tapasztalatok árán elsajátítja az

úr–szolga, a gazdag–szegény viszony szabályait, megtanul közlekedni a társadalomban. E tanulás utolsó szakaszában, amikor hősünk feleséget keres magának, a helyi társadalom rendszerében neki kiszabott helyet is keresi, azt a mozgásteret, amit, identitását és önbecsülését megőrizve, munkájával be tud tölteni. Joó György világának ezt az átlátható, elsajátítható rendjét kizárólag a „feketére festő" Budapest csábítása veszélyezteti, ott is leginkább a szocializmus szelleme, ami Lieb úr tanításában – a névválasztás valószínűleg ezúttal sem véletlen – nyilatkozik meg. Lieb lázításának legfőbb tétele természetesen az, hogy a falusiaknak nincs rendes iskolájuk, senki nem tanítja meg őket írni-olvasni. A törvény fenyegetése azonban erősebbnek bizonyul a csábításnál: „Hagyjon békét, én nem akarok a tömlöc szalmáján megrothadni."[15] A tanulás, a nevelődés útja akkor fejeződik be, amikor visszavonhatatlanná válik a mondat: „Mán énnekem rendbe vót a szénám." A boldogság fogalma azonban Móricz regényében – és ez eltérés a Bildungsroman hagyományától – nem a nevelődés végeredményéhez, hanem magához a nevelődéshez kapcsolódik.

Az úr–szolga viszonyok által megépített hierarchia csúcsán természetesen a nagybirtokos családok, valamint a törvény emberei állnak, akik kezében a jog a gazdagságot védelmezi. Amikor Joó György nem köszön Salánky Sámuelnek és a táncmulatságról kihívja a tanító lányát, e hierarchia teljes súlyával találja magát szemközt. A nevelődés folyamatának első tanulságai így hangoznak az anya szájából:

> Mert az uraknak a kezébe van a hatalom, ölhet, eleveníthet a bíró meg a jegyző, meg minden úriember, aki csak van a világon. [...] Hallgatni kell előttük, mert az úr úr, ha még olyan kicsi is, mint egy csű tengeri. Akkor is hatalommal bír a szegény felett. Könnyen tud bosszút állni. [...] Bárhova mégy is, akkor is az urak kezébe vagy. Úr mindenütt van, a szegény ember csak az urakból élhet.[16]

A regény számos epizódja támasztja alá azt az egyébként etnográfiailag is igazolható felismerést, hogy a helyi társadalom hatalmi szerkezetét jelentős mértékben meghatározza az írástudás és a jogszolgáltatáshoz való hozzáférés lehetőségének eloszlása. Ez a tapasztalat szólal meg az anya bizakodásában a másodszori pervesztést megelőzően: „Fiam, Gedeon már nagy, ő már budapesti úr, ő már odatartozik közéjük, tanulja azoknak a lyukait, mert a rókának két lyuka van, de a törvénynek sok."[17] Csakhogy amint a bevezető fejezet vizsgálatakor láttuk, *A boldog ember* elsődleges írói szólama erős szálakkal kötődik a perrendtartás bírói nyelvéhez. E szólam háttérbe húzódása megfelel a vallomástevő beszédét figyelmesen hallgató bíró magatartásának, Joó György elbeszélése pedig az elsődleges szerzői szólam alapmondatára („De figyelmeztetlek, hogy csak igazat mondj, mert én csak az igazságra vagyok kíváncsi.") adott válaszként a bíróság előtt tett vallomás formáját ölti.

Ez a szerkezet segít elkerülnie Móricznak azt a helyzetében egyébként nem könnyen elkerülhető csapdát, hogy regényével írástudóként a néma kizsákmányoltak erkölcsileg elháríthatatlan képviseletét vállalja magára. Az elbeszélés két szólama közötti távolságot így semmilyen fölérendelt szereptudat nem csökkenti. Beleírja magát a szöveg alapstruktúráiba, és a probléma akadálytalanul áthelyeződik mindazokba az értelmezésekbe, amelyek e távolság vizsgálata nélkül kívántak közelférkőzni a regényhez. A szerzői szólamok távolsága megkerülhetetlenül nyilatkozik meg a mű legtalányosabb, legkihívóbb mozzanatában. Joó Györgyöt boldognak kell tekintenünk, de mit jelent ennek az embernek a boldogsága?

A regényben megjelenő perspektívák a boldogság fogalmát eltérően láttatják, de közös bennük, hogy mindegyik valami mással helyettesíti a szót. Lieb szempontjából Joó György boldogsága nem egyéb, mint tudatlanság, ostoba megelégedés, képtelenség arra, hogy felismerje önnön kiszolgáltatottságát: „Sötétek maguk mind, – azt mondja Lieb úr – olyanok, mint az állatok, azt tehetik magukkal, amit akarnak."[18] Joó György szólama szerint boldog az az ember, aki elrendeltnek fogadja el körülményeit, nem lázad, hanem már-már sztoikus módon belenyugszik a helyzetébe, hiszen a lázadás vége csak még nagyobb szerencsétlenség lehet.[19] Az értelmezők többsége ugyanígy jár el, és – ahogyan Czine Mihály is teszi – a címet a stilisztikai irónia eseteként fogják fel anélkül, hogy kidolgoznák az irónia kettős írásának itteni problémáját, azaz felfigyelnének az elbeszélő szólamok távolságára, ami valóban a „boldogság" szó törésében szemlélhető legközvetlenebbül.

Az elsődleges szerzői szólam feltűnően hallgat a boldogság fogalmáról, illetve – az olvasói kompetenciákat is számításba véve – közvetetten, az utolsó beszélgetés újszövetségi ráértése, valamint az odaérthető jézusi boldogságmondások által ad jelentést neki. A mai olvasó természetesen Camus és Kertész Imre olvasásának tapasztalatait is hajlamos visszahelyezni Móricz regényébe. E tapasztalatok nem csupán az irónia, hanem a semleges beszéd lehetőségének problémáját is bevonják értelmezésünkbe. A semleges beszéd nem egyszerűen ítélet nélküliséget jelent, hanem olyan beszédet, amelynek nem tulajdonítható humán eredet, olyan nyelvi originalitás tehát, amelyhez egyértelmű tudati perspektíva rendelhető. Eltérő módon ugyan, de az irónia nyelvi aktivitásának eredettörlő, eltárgyiasító hatása Camus *Sziszüphosz mítoszá*nak és *Közöny*ének, illetve Kertész *Sorstalanság*ának esetében is a boldogság fogalmával kapcsolódik össze. A boldogság mindkettejüknél olyan tudatállapot, amely a humán perspektíváktól való elidegenedés, a test tárgyi szemlélete nyomán keletkezik, felszabadítva a kívüllét nyelvi szubverzióját. Móricznál ilyesmiről nincsen szó. De a boldogság problémájának nyelvi szerkezete itt is a semleges beszéd lehetőségének kérdésével szembesíti az olvasást. A bevezető fejezetben az író így jellemzi Joó György beszédét:

Mindezt a keserves nagy dolgot úgy mondja el, hogy nincs benne se lázadás, se harag. Nincs benne semmi támadás. Úgy beszél, mintha a sors kikerülhetetlen tényeiről beszélne. Ahogy az időjárásról, az elemi csapásokról szól a földmívesember.[20]

Miközben e sorok a boldogságot a belenyugvás kétes jutalmaként értelmezik, az időjárásról szóló beszédekre hivatkoznak, a nyelv azon területére, ahol a mindennapi érintkezések során a legnagyobb számban fordulnak elő semleges formák. Ilyen semleges, az én perspektíváját tárgyi nézőpontra cserélő nyelvet Móricz regénye nem dolgoz ki. De találhatók Joó György beszédében ilyen távlatokat nyitó részletek. Példaként a 25. beszélgetésből idézek:

Nem büszke az ember, hanem fáradt. Ha meg fáradt, akkor nincs kedve még gondolkozni se. Nemhogy beszélni. Mert nem olyan a földmunka, mint a kőmívesmunka, amellett lehet egy kicsit ácsorogni. De a fődmunkával sietni kell, mert arra várnak. Az ember osztán azt se tudja, mit csinál, csak húzza az igát. Harangoznak délre. Leül az ember egy kicsit falatozni. Megeszi azt a kis kenyeret, hozzá valamit, vagy hagymát, vagy savanyú ugorkát, vagy egy kis szalonnát néha, ha van. Azután elfekszik és kialussza az órát, ami ebédszünet. Ritka az, hogy még beszélgetéssel is fárassza magát. Mer az is munka és nem fizetnek érte.[21]

E néhány sorban az énről leválasztott semleges beszéd az általános alany szerepét betöltő „ember" szó ismétlésével keresi formáját. Az ismétlés olyan sornak is felfogható, amely a „Leül az ember egy kicsit falatozni." mondattal eljut a humán eredetű beszédek határáig, oda, ahol az elidegenedettség minden belső érzelmi és tudati viszonyulást eltöröl. Ezt követi a részlet legmegdöbbentőbb fordulata. Az „elfekszik" szó, ami nem humán lényekre, hanem állatokra, vagy még inkább növényekre és tárgyakra szokott utalni, ama hibás mondat egészével, amelyben helyet kap, túllép a humán perspektívák határain. „Azután elfekszik és kialussza az órát, ami ebédszünet." Nem vállalkozom annak felsorolására, hányféle grammatikai szabály ellen vét ez a mondat, már csak azért sem, mert Móricz nyelvi „hibáinak" zsenialitását előttem már alaposan vizsgálta Balassa Péter.[22] Ehelyett csupán arra hívom fel a figyelmet, hogy e próza, amely az elbeszélés szerkezeti-poétikai szintjein nem szembesül az általa megnyitott kérdésekkel, legerőteljesebben a nyelvtani törésekben, hibákban tehet kísérletet az ahumanitás megértésére. Mindemellett további elemzést kívánna, hogy az ahumanitás problémája hogyan kapcsolódik összse Móricz műveiben a szociális nyomor ismeretével, és hogy ebből – immár a nietzschei intencióktól eltérően – milyen etikai kérdések következhetnek.

Zárásképpen ehelyett visszatérek a regény befejező mondatára. Szilágyi Zsófia ezzel kapcsolatban megállapítja: „Nem egyszerűen a regény *egyik* mondatát olvassa csonkított változatban a mai olvasó, hanem a mű különösen hangsúlyos *utolsó* mondatát, amelyben ráadásul éppen a trianoni tragé-

dia megélésén keresztül lesz Joó György és Zsiga bátyám szembenállásából egymásmellettiség."[23] A mondat fontosságát nem vitatva úgy vélem, Trianon említése a szöveg retorikai, elbeszéléspoétikai szintjén nem változtatja egymásmellettiséggé a távolságot. A közelséget a politikai ideológiáknak is mindig kitett allegorizáló olvasat teremti meg, miközben áthalad a szövegben foglalt neveken, dátumokon. Móricz regényének esetében az elsődleges szerzői szólamot is ilyen olvasatnak tekinthetjük. A regény olvasására én ennek ellenszegülve igyekeztem kísérletet tenni.

1 CSALOG Zsolt, *Parasztregény*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1978, 437.

2 Uo.

3 CSALOG Zsolt, *i. m.*, 435. sk.

4 „Mindennek szinte más az értelme elmondva mint leírva én nem tagadom hogy így mondtam nem vonom kétségbe és örültem is hogy jött és szívesen beszéltem de most el vagyok rajta borzadva hogy az egészből semmi szép dolog nem jön ki Tabra. Ezt az egészet elkell dobni és újat írni megtetszik látni hogy sokkal szebb könyv lesz mint így." CSALOG Zsolt, *i. m.*, 437.

5 Tab nevű helységünk természetesen van, de nem a Tiszántúlon.

6 MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, Bp., Athenaeum, 1935, 8.

8 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.*, (1935), 318.

8 „Most azonban egészen olyan volt az arca, mint egy vedlett kurucé." MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 9.

9 A zárómondat a regény 1939-es második kiadásában is teljes formájában szerepel. A hagyományos filológia ezt a kiadást ruházná fel „az utolsó kéz" tekintélyével. Az 1953-as kiadásban a mondat így hangzik: „Ebben mindnyájan osztályos társaid vagyunk e megtöretett hazában." MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, Bp., Szépirodalmi, 1953., 399.

10 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 8.

11 „Bizony én megmondhatom, hogy én csak a harctéren tanultam meg olvasni, mikor hónapokig feküdtünk a lövészárokban és ott voltak, akik regényt olvastak, meg újságot. A tiszturaktól kapták az újságokat, meg vették is, ott unalmamban kíváncsi lettem én is, mi van a nyomtatásban és így kezdtem el olvasni; de csak sillabizálva." MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 242.

12 SZILÁGYI Zsófia, *„...mingyárt az egész életüket" (A paraszti élet regénnyé alakítása Móricz* A boldog ember *című regényében)*, lásd jelen számban.

13 Lásd erről SZIRÁK Ferenc, *A paraszt és a parasztélet rajza regényirodalmunkban*, Katolikus Szemle, 1937, 455–470. és HOMORÓDI József, *Parasztok a regényben és a társadalomban*, Válasz, 1947, I., 188–192.

14 A levél teljes szövege egy másikával együtt olvasható a Magyar Nemzet 1987. augusztus 8-i számában.

15 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 186.

16 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 86.

17 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 153.

18 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 186.

19 Lásd MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 188.

20 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 7–8.

21 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 238.

22 BALASSA Péter, *Hiba, lehetőség. Móricz Zsigmond József Attiláról = Pillanatkép a hazai irodalomtudományról*, szerk. KENYERES Zoltán és GINTLI Tibor, Bp., Anonymus, 2002, 290–295.

22 SZILÁGYI Zsófia, *i. m.*

Kulcsár Péter

Humanista szövegek kiadásának lehetőségei és módszerei

Egy szöveg – egy bármilyen korú, nyelvű, tartalmú, műfajú, formájú szöveg – közzétételének számos módja van a hasonmástól kezdve a kiadó nyelvén fogalmazott kivonatig és tovább. Hogy ezek közül melyiket választjuk, az szintén számos tényezőtől függ, kezdve a sajtó alá rendező fölkészültségétől a megcélzott publikumon keresztül a technikai és pénzügyi lehetőségekig. A tudományos világ alapvetően két kiadványtípussal számol, amelyek egyike az úgynevezett kritikai, másika a népszerű kiadás. Itt és most a kritikai kiadásról beszélek, amelynek további két változatát a szakmai zsargon kis és nagy kiadásnak nevezi. A kis kiadás szűkebb, a nagy bővebb apparátussal jelenik meg, azonban a közölt szöveg tekintetében nincs köztük különbség. Példaként említek két párhuzamos sorozatot, amelyek közül a Monumenta Germaniae Historica tudományos, a Scriptores Rerum Germanicarum iskolai használatra készült. Magyarországon hasonlóképpen tette közzé klasszikusaink, Jókai, Mikszáth és mások írásait az Akadémiai Kiadó, és innen került a nagyközönség elé a hiteles, de puszta szöveg. A két példából is látszik, hogy a kis kiadás nem jöhet létre a megelőző nagy nélkül, sőt, megbízható népszerű sincs a megelőző kritikai nélkül. Néha a látszat ennek ellene szól, de csak a látszat. Jelenleg is folyik a Bessenyei György összes műveit közrebocsátó sorozat, formailag kis kritikai kiadásban. Valójában azonban ennek előzménye egy komoly apparátussal készült nagy kiadás, amely viszont csak részben kerül sajtó alá, az anyag tekintélyes része a fiókban marad. A szöveg megállapításához és megértéséhez mindkét esetben ugyanazt a munkát kell elvégezni, csak a honorárium lesz kevesebb. Ezért tehát a következőkben a kritikai kiadásról szólok, és nem teszek különbséget ennek alfajai között. Azoknak pedig, akik csak egy szöveg egyszerű publikálására vállalkoznak, azoknak azt mondom, hogy a kritikai kiadás valamennyi követelményét teljesíteniük kell, ha nem kerül is papírra, mert másképp a szövegközlés is csapnivaló lesz. Példát nem hozok.

Nos tehát a kritikai kiadás feladata *a szerző szándéka szerinti szöveg megállapítása és kritikai apparátussal való közzététele.* (Megjegyzem, hogy a „szerző" fogalma tágan értelmezendő, hiszen nem köthető minden dokumentum egy konkrét személyhez.)

Ami az apparátus lehetséges elemei közül minden körülmények között kötelező, az az úgynevezett szövegkritikai apparátus, vagyis a szöveg megállapítását indokoló, állapotát bemutató és a megértéséhez szükséges jegyzetanyag, amely egyúttal a végzett munka ellenőrzését is lehetővé teszi az olvasó számára. Erről majd még bővebben lesz szó.

Egyebekben ez az apparátus a közzétett dokumentum jellegétől függően bármit tartalmazhat. Nyilvánvalóan más tudnivalókat kell közölni egy eddig ismeretlen szerző vagy mű közzététele esetén, mint Rotterdami Erasmus vagy a *Különös házasság* kiadásánál. Más magyarázatok és mutatók kellenek egy teológiai vagy filozófiai értekezéshez, egy vershez, egy krónikához, egy mesegyűjteményhez, egy oklevélhez, egy szótárhoz, egy számtankönyvhöz. Más apparátus kell egy illuminált vagy hangjegyes kódexhez, mint egy XVII. századi regényhez. A megcélzott közönség igényeit is figyelembe kell venni, mert másra kíváncsi a nyelvész, másra a történész és másra az etnográfus. Ezt megfordítva azt is mondhatjuk, hogy ugyanazt a szöveget más körítéssel teszi közzé egy hadtörténész és egy irodalmár, mert mást lát benne és mások az eszközei. Az apparátus tartalmát tehát általános érvénnyel nem lehet megszabni. Ugyanígy a formáját sem, hiszen az sem mindegy, hogy egy szerző egy műve kerül-e közlésre, vagy több darab, s hogy azonos műfajúak és tárgyúak-e ezek vagy nem. Eszerint az apparátus lehet egybefüggő vagy tagolt. És így tovább.

Ami mégis általánosságban érvényes: *A sajtó alá rendező törekedjék arra, hogy a kiadvány a lehető legtöbb olvasó és diszciplína számára a lehető legtöbb információt tartalmazza, valamint, hogy a szövegforrás kézbevételére a következőkben csak kivételes esetben legyen szükség.* Példaként megint a Monumenta Germaniae Historicát hozom fel, amely számos kolostori évkönyvet is tartalmaz. Ezek nagyobbik részükben a bibliai történetet adják rubrikákba foglalva a teremtés első évétől az 5000-valahányadikig, amely ponton megalapították a kolostort, és megindulnak a forrásértékű közlések. A kiadvány itt veszi föl a fonalat, és innen kezdve reprodukálja a szöveget. Ez elég annak, aki az eseménytörténetre kíváncsi. De nem elég annak, aki például a történetírás vagy a kronológia történetét kutatja. Tucatszámra tanulmányozhatjuk ezeket a publikációkat, és fogalmunk sem lesz arról, hogy milyen egy valódi évkönyv. A teljességnek természetesen vannak bizonyos határai. Egy kódex közlőjétől elvárható, hogy ismertesse a forrás fizikai jellemzőit, mint állapot, illusztráció, kötés, írásfelület, íróanyag, írásmód, bejegyzés és efféle, de az már nem várható el, hogy ugyanezt megtegye egyenként, ha a közölt szöveget húsz kódex tartalmazza, és nem várható el, hogy meghatározza a tinta vagy a penész típusát. Mindazonáltal legalább figyelmeztetni kell mindenre, ami egy másik szakma számára esetleg érdekes lehet. Ez a másik szakma leginkább a művészet- és a könyvtörténet szokott lenni.

Ami a szöveget és a szövegkritikát illeti, a fentiekből következik, hogy a kritikai kiadás munkálatai két egyforma súlyú feladatot állítanak a vállalkozó

elé. Egyik a szöveg megállapítása, másik a közzététele. A rosszul megállapított vagy rosszul közölt szöveg egyképpen haszontalan.

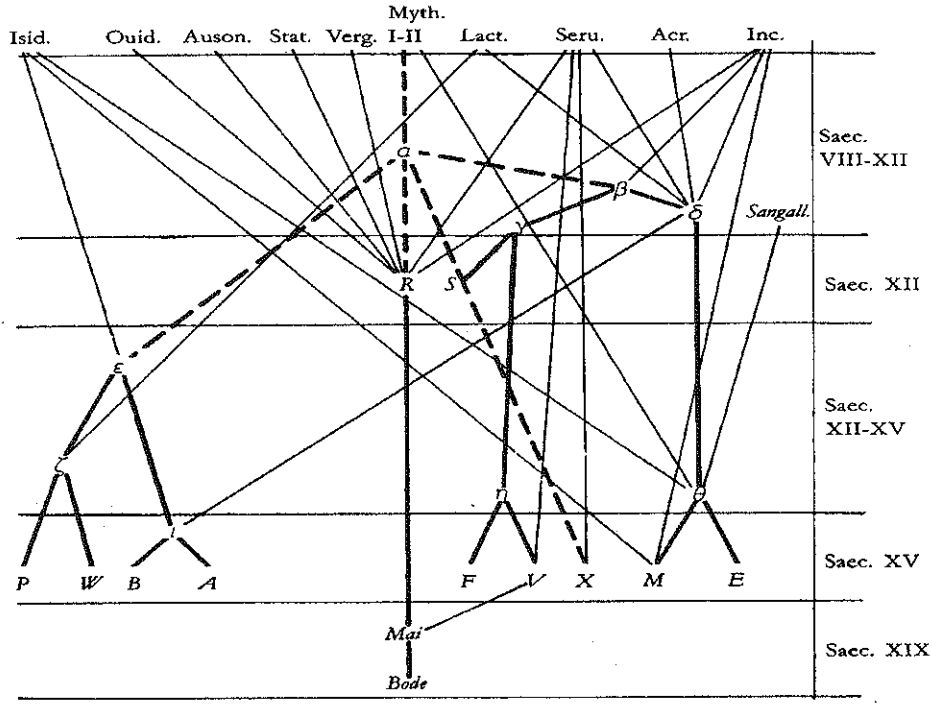
A legelső feladat a *szövegforrások* (általában kéziratok és nyomtatványok) lehetőség szerint teljes körű számbavétele. Erre megint nincs recept, noha a legtöbb számottevő gyűjtemény állománya a közreadott katalógusok segítségével áttekinthető, és ezek a katalógusok szinte teljességgel megtalálhatók az OSZK meg a pesti Egyetemi Könyvtár segédkönyvtárában. Az interneten is egyre több hozzáférhető. De recept talán nem is kell, hiszen a szöveghez általában az nyúl hozzá, aki a témával egyébként is foglalkozik, és ismeri az irodalmat. Vagy ha mégsem, akkor nagyon veselkedjék neki. Ne járjon úgy, mint mi Szepsi Csomborral, akinek az összes művein még meg sem száradt a nyomdafesték, amikor Keserű Bálint meghozta a disszertációját Danckából. Azóta sincs kiadva.

A második lépés *a textológiai forrásérték szerinti minősítés*. Ezt természetesen csak több szövegforrás esetében kell elvégezni. Első helyre az autográf (anonim vagy diktált művek esetében az originális) kézirat, ennek hiányában a szerző által gondozott (vagy korrigált, de legalább figyelemmel kísért) másolat és editio princeps sorolandó, majd az autográf alapján, de a szerző közreműködése nélkül készült editio originalis. Megjegyzem, hogy a nyomdába leadott kézirat a munkálatok során valami általam nem ismert okból kifolyólag szinte törvényszerűen megsemmisül, annak a dokumentumnak tehát, amelynek editio princepse van, annak nincs autográf kézirata, illetve ha mégis, akkor az nem azonos a nyomda által használt példánnyal. Pedig a nyomdák a kezdettől kezdve úgynevezett zsákban együtt tartják a kiadvány teljes anyagát. Haiman Györgytől tudom, hogy a Kner-nyomdában különös súlyt fektettek a szerzői kéziratok őrzésére, de már egy sincs meg.

A fenti rangsorhoz hozzáteszem, hogy annak megállapítása nem mindig magától értetődő, hiszen lehet több autográf, lehet fogalmazvány, piszkozat, tisztázat, lehet korrektúrapéldány, lehet szerző által javított, jegyzetelt nyomtatvány, lehet sok más, és lehet egyszerre több azonos rangú szövegforrás. Ezzel szemben – különösen a magasabb állású személyek esetében – hiába is keressük a saját kezet, mert írásaik, főleg a nagyobb terjedelműek, rendszerint diktálás, vagy saját kézzel odavetett, és aztán nyomban szemétbe került piszkozat után készültek. Wittnyédy István leveleskönyvének két hatalmas kötetében mindössze négy darab van, amely az ő kezétől származik, pedig ő nem volt arisztokrata, hanem éppenséggel városi jegyző. Másfelől éppen a jelesebb humanisták voltak azok, akik a szépírást elsajátították, és műveiket szívesen tisztázták le a saját kezükkel, mint Boccaccio, Petrarca, Alberti, vagy nálunk Bonfini, akinek Symposion-kódexe saját kezű, még az illusztráció is.

Ezek után következnek az idegen kezű másolatok, kiadások. Ezek értékrendjét nem a keletkezés kora határozza meg. Könnyen elképzelhető ugyanis, hogy egy későbbi nyomtatvány vagy másolat jobb mintát követ, mint egy ko-

rábbi. Föl kell vázolni a *stemmát*, vagyis azt a táblázatot, amely az egyes változatok leszármazását és egymáshoz való viszonyát ábrázolja. Ezen – ha lehet – ajánlatos feltüntetni azokat a ma már nem található példányokat, amelyekből a szöveghagyomány egyes családjai valaha leágaztak. Példaként megmutatom az úgynevezett Második vatikáni mythographus genealógiáját. Ez egy késő Karoling-kori szöveg, amely nyolcszáz év alatt fordulatos pályán jutott el a ma meglevő, a vázlaton latin betűkkel jelzett példányaihoz. A görög betűk azokat a ma már nem található példányokat jelzik, amelyeknél egy-egy fordulat bekövetkezett.



A szövegforrások összevetése révén felszínre kerülnek a szövegváltozatok. Ezek ismeretében válik lehetővé a *főszöveg* körülhatárolása. A főszöveg az a szövegtest, amely a publikáció tárgyát képezi. Egy szerző egy egységes műve esetében ez nem problematikus, különösen, ha rendelkezésünkre áll az autográf, vagy a szerző által szerkesztett kötet. De nehéz a döntés egy anonim vagy több szerzős gyűjteménynél, amely számos változatban terjedt. Gondoljunk egy Aesopusra vagy Leó archipresbiter Nagy Sándor-történetére, melynek egyik változata 50, a másik 90, a harmadik meg 190 epizódból áll. A mű-

nek szokott lenni címe, de kérdés, hogy a szerzőtől származik-e. Zrínyi *Vitéz hadnagy*ának a harmadik része a *Centuriák* címet viseli. Ez a cím a kéziratban nincs benne. A köztudatba Megyeri Zsigmond ültette bele, aki így említi egy levelében. Nyilvánvalóan alaptalanul, hiszen a „centuria" szó 'százas egység'-et jelöl, a „centuriák"-nak tehát legalább kétszáz darabból kellene állaniuk, holott az egész 58 fejezetre rúg. (Mellesleg jegyzem meg, hogy az egész műnek sincs címe, azonban Zrínyi másutt többször szól róla, és *Vitéz hadnagy*nak mondja, a későbbi címadás tehát ez esetben indokolt és hiteles.)

Az írásnak lehet előszava, lehetnek margináliák, kommentárok, jegyzetek. Számos nyomtatványnál kérdéses, hogy a címlapot, a tartalomjegyzéket, a mutatókat a szerzőnek tulajdonítsuk-e vagy a nyomdásznak. Taurinus *Stauromachiá*jához a földrajzi mutatót maga a szerző készítette, az tehát a mű szerves része. Más esetben nem. Főleg a hosszú idő alatt kialakult és széles körben, számos változatban elterjedt gyűjteményeknél döntés kérdése az, hogy melyik állapotot tekintem főszövegnek. Bizonyos műfajoknál eligazítást adhat a forrásvidék földerítése, mert ha egy kérdéses szakasz ugyanabból a forrásból táplálkozik, mint a többi, akkor valószínűleg szerves része a műnek. Akárhogy van is, az idegen hozzá- és betoldásokat ki kell szűrni, a csonkulásokat ki kell egészíteni, a szétszórt töredékeket össze kell boronálni. Így áll össze a főszöveg, amelyhez képest az egyes szövegforrásokban lesznek hiányok és lesznek többletek. Az utóbbiak közzétételéről esetenként kell dönteni, elhanyagolhatók, vagy kerülhetnek például függelékbe. A megállapított főszöveget csak a legszükségesebb technikai jellegű elemekkel szabad megtoldani. Pótolható a hiányzó cím, kiegészíthető a hiányos fejezetszámozás és így tovább, de a beavatkozást jelezni kell.

Ugyancsak a szövegforrások összevetése után jelölhető ki az alapszöveg, vagyis a szerző szándékával egybevágó vagy ahhoz legközelebb álló változat. A szerzői variánsok között rendszerint az utolsó az irányadó, az „ultima manus", de csak rendszerint, mert megesik, hogy a szerző a saját jobb meggyőződése ellenére kénytelen módosítani az eredetileg kiadni szándékozott íráson. Ilyen eredményre vezethet a cenzúra vagy az öncenzúra, amely intézmény mindig is létezett, ha nem pont így nevezték is. Saját kezűleg több példányban leírt művek között is lehetnek tartalmi eltérések aszerint, hogy az adott példány éppen melyik mecénásnak volt szánva. Thuróczy Krónikájának van egy németországi meg egy magyarországi terjesztésre szánt változata. Amikor Bonfini elindult Magyarországra, két korábban készült műve, a Herodianus- és a Hermogenes-fordítás elé Mátyáshoz címzett előszót írt. Ugyanekkor roppant ügyesen kiemelt egy levélpárt a már szintén kész Symposionból, új szöveget írt rá, mely azt mondja, hogy a Herodianust és a Hermogenest már eleve Mátyás számára készítette. Ezt kötötte vissza a régi helyére. Ez a turpisság nagy zavart okozott, mert úgy fest a dolog, mintha jóformán egész életében Mátyás számára dolgozott volna, már akkor is, amikor

még eszébe sem jutott a magyarországi utazás. Idegen kezű példányok esetében irányadó a szerző gondolatvilágához, stílusához, nyelvezetéhez való közelség foka. Ehhez természetesen tüzetesen tanulmányozni kell az egész életművet. Több autográf vagy egyenértékű másolatok, kiadások esetén választani kell, mert *a közlés csak egy alapszövegen alapulhat*, a változatok kontaminálása szigorúan tilos. Az alapszöveg kiválasztása az egyik legkényesebb, mert meghatározó mozzanata az egész munkafolyamatnak. Ha az eltérő helyek terjedelme és tartalma indokolja, lehet több alapszöveg, ezeket azonban külön vagy párhuzamosan kell közzétenni.

Tehát a főszöveghez képest vannak hiányok és többletek, az alapszöveghez képest vannak változatok.

A kiadás törzse a főszöveg alapszövege. És azt mondom, hogy miután idáig eljutottunk, az egész munkát elölről kell kezdeni, mert a főszöveg, az alapszöveg és a változatok birtokában egész biztosan át kell értékelni a szövegforrásokat, és módosítani kell azt a stemmát, amelyet az elején felvázoltunk. Ezt a folyamatot a nyomdába adás előtt még párszor meg kell majd ismételni. Ha szerencsénk van, a fő- meg az alapszöveg végig ugyanaz marad.

Az alapszöveghez járul a *szövegkritikai apparátus*. Ennek egyik feladata az alapszöveg tökéletlenségeinek a kiküszöbölése, az emendáció, vagyis a szerző szándéka szerinti textus helyreállítása, másik feladata a szövegforrások eltéréseinek az összevetése. Harmadszor itt kell jelezni a szerzői vagy idegen kézzel eszközölt módosításokat, mint törlés, beszúrás, felül- és átírás, átszámozás, aláhúzás, marginális jel és a többi.

Ami az *emendálás*t illeti, akár autográfról, akár másolatról, akár nyomtatványról van szó, ritka – vagy inkább nincs – olyan példány, amely tökéletes volna. Az alapelv az, hogy *a szövegben a helyreállított formát közöljük, az ettől eltérő alakot a jegyzet mutatja*. Autográf fogalmazvány esetében ez többnyire kevés gondot okoz, rendszerint csak íráshibákról van szó. Ezeket nem is kell föltétlenül jegyzetelni. Az általános gyakorlat szerint a nyilvánvaló toll- és sajtóhiba (például egy felfordult „n" betű, a „minimum" szóból hiányzó egyik láb) megjegyzés nélkül helyes formában közölhető, kivéve mégis a tulajdonneveket és a szöveghez képest idegen nyelvű szavakat. Kivéve továbbá azokat a tévesztéseket, amelyek az értelmezésben zavart okozhatnak vagy okozhattak, például egy későbbi másoló számára. Ezt persze nem könnyű megítélni, ezért jobb a fölösleges precizitás, mint a beláthatatlan következményű nagyvonalúság. Közismert a Calepinus-szótár 1585-ös kiadásának bízvást elhanyagolható tévesztése, ahol is egy hosszú „ſ" derekán átcsúszott a vonalka, s így keletkezett a „söveg"-ből „föveg", amely sajtóhiba máig ható érvényt szerzett. Másolat, akár saját kezű tisztázat esetében lényegesen több a hibalehetőség. A hibák típusa a másolás technikájától is függ, illetve a másolás technikájára a hibák jellegéből is következtetni lehet. Az elhallás elsősorban a másoló számára ismeretlen szavak esetében hoz létre torzszülöttet,

az elnézés sokszor csonkítja a szöveget, mert az azonos betűcsoporttal kezdődő sorok, mondatrészek esetén a szem könnyen átugorja az egyiket. Előfordul, hogy a mintából egy egész levél hiányzott, amit a másoló nem vett észre, és mechanikusan írta tovább a mondatot.

Az emendálás csakis azokra a hibákra vonatkozhat, amelyek a leírás során keletkeztek. *A szerzőtől származó helyesírási, nyelvtani, prozódiai, ritmikai, stilisztikai és tárgyi hibák javítása szigorúan tilos.* Erre az apparátus más részében kerülhet sor, de semmi esetre sem a szövegközlésben. Hasznos tanács, hogy ne akarjunk okosabbak lenni a szerzőnél. Az emendálás egyébként is fokozott óvatosságot igényel. Tudniillik van egy roppant kényes bökkenője, melyet mindig a szemünk előtt kell tartanunk: nem minden hiba, ami annak látszik. Már az is problematikus, hogy mi az a hiba, hiszen a minősítés attól függ, hogy én jónak találom-e az adott helyet vagy nem, márpedig a szerzőtől nem lehet elvárni, hogy velem egy srófra járjon az agya. Zrínyi *Mátyás-elmélkedéseinek* a kéziratában ez áll: „a mi gyönyörűséges pennáink, Istvánfink". Magától értetődő, hogy a „pennáink" elírás „pennánk" helyett, tehát kivétel nélkül minden kiadás emendál. Sőt, egyszerű tollhibáról lévén szó, jegyzetet sem ad hozzá. Ámde ugyanebben a műben olvassuk, hogy Pogyebrádnak Mátyás a „vei" volt, a *Vitéz hadnagy*ból megtudjuk, hogy Julius Caesarnak „a Fortuna jó akarói" volt, az *Afium* pedig azt mondja, hogy „a mi első politikáink a fegyver volt". Szó sincs tehát hibáról, egy számomra szokatlan nyelvi formáról van szó. Lehet, hogy én jobban tudok magyarul, mint Zrínyi, de ezt nem a szövegközlésben kell bizonyítanom. *A sajtó alá rendező ne a szerző szövegét próbálja a saját ismereteihez és ízléséhez igazítani, hanem igyekezzék azt megérteni és megértetni.* Ismétlem, amit az előbb mondtam: a hibát a szerző gondolatvilágának, stílusának, nyelvezetének ismeretében tudom fölfedezni, pláne javítani, amihez persze ismernem kell az egész életművet. A szöveg módosítása a legutolsó mozzanat legyen.

A másik bökkenő, hogy a hibás helyet szilárd kapaszkodó nélkül biztonsággal nem lehet javítani. Szilárd kapaszkodónak tekinthető, ha ugyanaz a frázis többször is előfordul, az lehet a forrás, a fogalmazáshoz alapul szolgáló dokumentum, ha megvan, és így tovább. Az attól való lényeges eltérés, ha a szöveg formailag is hibásnak látszik, valóban hibát takarhat, és eséllyel javítható. De máskülönben? Ha egészen biztos fogódzónk nincs, a kísérletezés és az önkényes beavatkozás nemhogy fölösleges, de egyenesen káros. A hibás darab inkább maradjon úgy. Az olvasót persze figyelmeztetni kell.

Előfordul, hogy a jó szöveg a rossz. A nagy tudású és gondos filológus ugyanis nem mechanikusan másol, hanem értelmezi is a szöveget, és ahol hibát talál, ott javít. Csakhogy a hiba néha nem ott rejtőzik, ahol felbukkan. Brodarics nevezetes beszámolójában van egy bőséges földrajzi leírás Magyarországról. A műnek minden egy- és közelkorú kézirata, sőt 1527-es első kiadása is elveszett. Két meglevő változat a leírást ezekkel a szavakkal zárja: „Nos situm eius,

ut magis esset conspicuus, in sequenti charta oculis legentium subiicere voluimus, qui talis est." Ezután azonban nem a „sequens charta" következik, hanem a király indulásáról szóló tudósítás. Kétségtelen, hogy a földrajzi szemle végén eredetileg volt egy térkép, amely az olvasó szeme elé tárta mindazt, amiről eddig szó esett. Amikor a másolatok készültek, a térkép már elkallódott, de ketten mechanikusan átvették a szöveget. A szemfüles Zsámboky észrevette a hiányt, és egypár szócska törlésével helyreállította az egyensúlyt: „ut magis esset conspicuus, oculis legentium subiicere voluimus". Az egyébként is múlt idejű „voluimus" magától értetődővé teszi, hogy a mondat az eddig olvasott leírásra vonatkozik, és nem kelt hiányérzetet. Egy másik scriptor az olvasót kifejezetten a megelőző leíráshoz utasítja: „in precedenti pictura oculis legentium subiicere voluimus". Ha csak ezek a jó szövegek állnának a rendelkezésünkre, nem is tudnánk, hogy 1527-ben térkép készült az országról.

Ha a forrás rendelkezésünkre áll, akkor is kell az óvatosság, noha más oldalról. Először is figyelmeztetek arra, hogy ezeknek a régieknek ma már elképzelhetetlen kapacitású memóriájuk volt. A száz és ezer sorokra terjedő memoriter bebiflázása a kisiskolás kortól kezdve mindennapos gyakorlataik közé tartozott, és a kommunikáció akkori lehetőségei között erre nap mint nap szükségük is volt. Gondoljunk egy követre, aki húsz-harminc nyomtatott lapra terjedő beszédét fejből mondta fel, és Mátyás királyra, aki – Galeotto szerint – azt egyszeri hallás után szóról szóra visszaidézte. Tehát az irodalmi idézet legtöbb esetben a szerző fejéből sarjad és nem a citált mű fellapozott példányából. Azonban ebből következőleg némi pontatlanság gyakran tapasztalható. Különösen a bibliai locusok esetében szokott ez félreértést okozni, mert manapság hajlandók vagyunk annyi bibliaváltozatot föltételezni, ahány variációban egy-egy helyet a régiek idéznek. Hát erről szó sincs.

Másodszor nem bizonyos, hogy a forrásnak ugyanaz a változata fekszik előttünk, mint amely annak idején a szerző kezében járt. Tehát egy XVI. századi földrajzi tárgyú írást ne szembesítsünk egy modern Ptolemaios-kiadással. Kevesen tudják, mit jelent egy XVII–XVIII. századi fóliáns címlapján az „ad fidem codicum" kifejezés. Nem azt jelenti ám, hogy a benne foglalt ó- és középkori meg humanista szöveget a kézirathoz ragaszkodó hűséggel közli, hanem azt jelenti, hogy annak Plinius- meg Cicero-idézeteit a legújabb, „ad fidem codicum" készült Plinius- meg Cicero-kiadás szerint átírja. Így aztán tartalmilag bizonyára jobb, de szöveg szerint hamis változatot ad.

A szövegkritikai apparátus másik feladata *a szövegforrások eltéréseinek az összevetése*. Ha autentikusnak tekinthető szövegforrásunk nincs, ez nagyon fontos, mert igaz ugyan, hogy a rendelkezésünkre álló változatok közül alapszövegként csak az egyiket használhatjuk, de annak javításához, kiegészítéséhez a többi segítséget adhat. Meglehet, hogy egy értékrendben hátrább sorolt másolat bizonyos pontokon mégis közelebb áll az eredetihez. A kevéssé értékes variánsok is adhatnak ötleteket az emendáláshoz.

A nem szövegforrás-értékű változatok regisztrálása diszciplínánként eltérő. A történettudomány megelégszik az alapszöveg közzétételével; ha egy oklevél több későbbi másolatban is fennmaradt, ezekről még csak említést sem tesz. A történészt csak a dokumentumban foglalt adat érdekli, és a másolat azon csak ronthat. A nyelvész minden példányt külön műnek tekint, mert az ő számára egy-egy hangnyi eltérés is fontos. A klasszika-filológia csak a szövegcsaládokat, illetve azok reprezentatív képviselőit méltatja figyelemre, az egyes példányok eseti eltéréseit nem jegyzi. Hát persze, hiszen az ókori szövegek szinte kivétel nélkül kései, legjobb esetben Karoling-kori másolatokban maradtak fenn, a kutatás tehát azt tartja elsőrendű feladatának, hogy az eredetit visszaállítsa, vagy legalább ahhoz közeli állapotot rekonstruáljon. Erre pedig nem az egy-két betűre rúgó eltérések, hanem a szavakra, sorokra, mondatokra terjedő egybeesések adnak lehetőséget. Emellett a fontosabb művekről a XII. és a XV. század között oly nagy számban készültek kópiák, hogy azok egyedi sajátosságait képtelenség is lenne egytől egyig regisztrálni. Az irodalomtudomány – a középkori és a humanista anyag vonatkozásában – a teljes körű számbavételt kísérli meg. A többi diszciplínától eltérőleg nemcsak a műre, hanem annak utóéletére is kíváncsi. Mert nem közömbös, hogy egy-egy jeles személyiség egy adott műnek éppen melyik példányát forgatta. Világos, hogy bizonyos tekintetben figyelemre méltók a félreértések, a félreolvasások, a tudatos módosítások. Zrínyi közismert munkájának címében a kéziratok egyik csoportja az „afium" szót jegyzi, egy másik csoport ezt „fátum"-ra igazítja, és „a török fátum ellen való antidotum"-ról beszél, egy harmadik meg kihagyja, és így lesz „a török ellen való antidotum". Anélkül, hogy belemennék a dolog taglalásába, érezhető, hogy a három változat három markánsan elkülönülő szemléletre mutat. Az nem kérdés, hogy a változatok teljes körű számbavétele minden mű esetében hasznos lenne, a kérdés csak az, hogy megvalósítható-e. Éppen az *Afium*nak vagy harminc kéziratos másolata és tucatnyi kiadása van, a variáns helyek száma több ezer. Egy mindent felölelő kiadás a lényeget, magát a szöveget és a pregnáns vonalakat temetné maga alá.

Manapság kezd divatba jönni – legalábbis elméletben és lehetőségben – a szövegkiadás két új módja, a szinoptikus és a genetikus kiadás. A szinoptikus kiadás az alapszövegen belül vagy ahelyett különböző jelekkel elkülönítve egybefolyóan közli valamennyi változatot. Ez főleg akkor hasznos, ha a szövegforrások között nem állítható fel sorrend. A szigorúan vett kritikai kiadástól nem annyira elveiben, mint inkább formájában és technikájában különbözik. Olvasni elég kényelmetlen lehet, de be kell vallanom, hogy én még ilyet publikált formában nem láttam, úgyhogy bővebben nem tudok beszélni róla. A mai technikai lehetőségek módot adnának arra, hogy a kiadás nyomtatott formában csak a fő vonalakat mutassa be, a változatok teljes köre egy csatolt lemezen közölhető.

A genetikus kiadás inkább elv, mint módszer, és szívesebben nevezi magát szöveggenetikának. A kritikai és a szinoptikus kiadással ellenkezőleg a műnek nem utó-, hanem előéletét vizsgálja, a szöveget keletkezése közben tárja fel. Míg a szövegkritika célja a szöveg invariáns jellegének a megőrzése, illetve az eredeti szöveg helyreállítása, addig a szöveggenetika tárgya a szöveg születése. Bővebben erről sem beszélek, egyrészt azért, mert nem értek hozzá, másrészt azért, mert attól tartok, hogy ez a humanista irodalomra nem lesz alkalmazható. Legalábbis az a névsor, amely a kísérletekkel kapcsolatban szóba kerül, nem errefelé mutat: Zola, Proust, Flaubert, Nerval, Magyarországon Pilinszky. Az egyetlen szerző, aki tudomásom szerint genetikus kiadásban már tanulmányozható, James Joyce.

És valamit a szövegkritikai apparátus harmadik funkciójáról, a későbbi beavatkozások jelzéséről. Ha lehetséges, meg kell különböztetni azokat a kezeket, amelyek ezeket végezték, noha ez többnyire nehezen megy, mert zömmel csak egy-egy betűről van szó. Az íróanyag színe, a vonalvezetés adhat támpontot. Az egész szótagra, szóra terjedők esetében könnyebb a feladat. Legalább arra törekedni kell, hogy az alapszöveget író, tehát autentikusnak tekinthető kezet a későbbi beavatkozóktól elkülönítsük. Az autográf szövegen a szerző által menet közben végzett módosítások valamelyes bepillantást engednek az alkotás folyamatába. Ez különösen fogalmazvány esetében érdekes. Az eredetin végzett idegen kezű változtatás a későbbi másolatok filiációjának a megállapításához ad segítséget, mert meglehet, hogy az egyik későbbi kópia még az egyik, a másik már a másik megoldást követi. A változatok egy része éppen ezekből a beavatkozásokból keletkezik. Ismét Zrínyit hozom példának. Az ő prózai műveinek egyetlen autentikus kézirata van, az úgynevezett Bónis-kódex, amely valamikor a szerző halála körüli időben készült. Ebbe valaki valamikor belenyúlt, és elég jelentős módosításokat végzett, elsősorban a helyesírás és a hangjelölés tekintetében. Az i-ből egy vonalkával e-t csinált, az u-ból ugyanígy o-t. A beavatkozás időpontját képtelenség megállapítani. Ez pedig baj, mert ha a kódex scriptorához, netalán magához Zrínyihez fűzhető, akkor a kiadásnál ezt kell követni, de ha nem, akkor nem. Az tény, hogy az első nyomtatott kiadás, amelyet Kazinczy Gábor 1853-ban rendezett sajtó alá, ezeket a módosított írásjegyeket adja vissza. Azonban a XIX. század elején erről a Bónis-kódexről három másolat is készült, és ezt a beavatkozást egyik sem mutatja. A változtatás tehát valamikor a XIX. század első felében történt, így a szöveg rekonstrukciójánál nem veendő figyelembe. Talán éppen Kazinczy Gábor volt az, aki a saját kiadását így készítette elő.

Egyebek mellett a kézirat alig látható, de jelentős apróságai kívánják meg, hogy legalább az alapszöveg eredeti példányát kézbe vegyük. A munka dandárja ma már kitűnő kópiák alapján elvégezhető, nem is lehet hónapokon át nyúzni egy kódexet, de az eredetivel való összevetésre legalább egyszer sort kell keríteni, még akkor is, ha az a Tűzföldön van. Az utóbbi években tekin-

télyes közreadók, akadémiai intézetek is megengedik, hogy az égiszük alatt mikrofilm meg xerox után készült kiadványok lássanak napvilágot. Ez az ő dolguk, de az ódium mégis csak arra hárul, aki a nevét adja hozzá.

A szövegkritikai apparátusról még annyit, hogy ha másként nem oldható meg, ennek keretében ajánlatos némi segítséget nyújtani az olvasónak a nehezen értelmezhető helyeknél, leginkább egy-egy szó kiolvasásához. Csak egyetlen példát: „cuir – olvasd: centumvir". Ez nem lehet sok, mert ha sok kell, akkor külön szövegértelmező jegyzetsor kell, szótár, efféle, nem annyira a latin, mint a magyar nyelvű írásokhoz.

És akkor most térjünk a szöveg közzétételére. Ebben a legnagyobb probléma az, hogy a szöveget én gondozom ugyan, de nem én adom ki, pláne nem az én pénzemen. Megjelenik egy kötetben, egy folyóiratban, egy sorozatban és ráadásul egy nyomdában. A kötetnek, a folyóiratnak, a sorozatnak vannak hagyományai és elvei. Van közreadó és kiadó, van sorozatszerkesztő és kötetszerkesztő, van lektor, a nyomdában van nyomdász, korrektor és betűkészlet. Újabban van zsűri és kuratórium. Ezekhez mind alkalmazkodni kell. Vannak komoly kiadók, mint a Teubner meg a Brepols, amelyek verzális formában csak V-t, kisbetűként csak u-t hajlandók kinyomatni. Mindezek ellenére nem árt, ha a sajtó alá rendezőnek is vannak elvei. Egy dologhoz keményen kell ragaszkodni: a megállapított szövegen senki se módosítson. Ennyit ma már ki lehet vívni, pár évtizeddel ezelőtt ez sem volt könnyű. Gondoljunk József Attila kritikai kiadására.

A követendő elvek között az első, hogy a közölt szöveg áttekinthető, folyamatosan olvasható, érthető vagy értelmezhető legyen, emellett pedig híven őrizze a szerző gondolatait, stílusát, nyelvezetét. Tudniillik, mint mondtam, a rosszul megállapított vagy rosszul közölt szöveg egyképpen haszontalan. Ne feltételezzük, hogy az olvasó – bármely szakma területéről érkezett is – ugyanolyan könnyedén olvassa és érti az adott művet, mint az, aki hónapok és évek során beledolgozta magát.

Először is a szöveget válasszuk el a szövegkritikától. A szöveg az emendált és értelmezett formát tartalmazza, a megjegyzés, a magyarázat, az indokolás, a kérdés jegyzetbe kerüljön. Ne legyen a szövegben szögletes meg hegyes, ferde meg dupla zárójel, kereszt, csillag, kérdő- és felkiáltójel, „sic" és hasonló, ha mégis muszáj, akkor mértékkel. Én még a jegyzetszámot is kerülöm. Inkább javallható a lap- és sorszámra való utalás. Úgy vettem észre, hogy a zárójelek mostanában Szegeden indultak burjánzásnak, és innen terjednek országszerte, ami persze egyúttal az itteniek kezdeményező szerepét és szorgalmas munkáját dicséri. Azonban a szöveg jószerivel olvashatatlanná válik.

A másik észrevételem, hogy a sok dőlt betű is zavarja az olvasást. Tudniillik a kurzív részek kirínak az álló sorból, az olvasó szeme önkéntelenül is odaugrik, és keresi azt a fontosat, ami kiemelkedik. Ehelyett rendszerint a *kegyelme*det vagy a *magnificus*t találja ott. Emögött többnyire egy félreértés is megbú-

vik. Mert azt tudjuk, hogy a rövidítéseket valahogy föl kell oldani, a kimaradt írásjegyeket pótolni, és a feloldást, a betoldást meg kell különböztetni a kiírt írásjegyektől; csakhogy nem minden rövidítés, ami annak látszik. A nõen szó ebben a formájában nincs rövidítve, az m nem hiányzik, hanem helytakarékosság végett az o fölé írták. Ugyanez a helyzet minden olyan esetben, amikor az írásjegyeket egy konvencionális jelben kontrahálják. A con-, a -rum, a prae- és a többi hasonló nem számít rövidítésnek, és nem rövidítés az egy jelben összefoglalt teljes szó sem, mint például a névmás, a kötőszó, a prepozíció. Ezek a jelek ebben a tekintetben pontosan úgy viselkednek, mint a számjegy. Azt senkinek sem jut eszébe kurzívval feloldani. Ezeket minden megjegyzés nélkül egyszerűen ki kell írni. Ennél többre csak akkor van szükség, ha az értelmezés bizonytalan, mert nem tudom, hogy quod vagy quae rejtőzik-e mögötte. Latin szövegben ez általában nem kérdés. A magyarban az alapelv hasonló, a gondot az okozhatja, hogy a teljes szót a szerző szóhasználata és helyesírása szerint kell reprodukálni, tehát a „kegyelmed" gy-jét azzal a jellel kell visszaadni, amely a gy-t másutt is jelöli. Egyébként ezek az összevonások akár meg is maradhatnak. A mű végére többnyire úgyis kell egy rövidítésjegyzék vagy szómutató, ahol ezek a többivel együtt elintézhetők. Főleg olyan műfajok esetében tanácsos ezek megtartása, ahol egy-egy forma furton-furt előkerül, mint egy inventáriumban, egy árjegyzékben, egy leveleskönyvben, egy naplóban. Számos esetben a rövidítést nem is lehet feloldani. „1 kalendariom – den. 15." Hogy oldom fel?

A pusztán paleográfiai, grafológiai vagy tipográfiai sajátosságot mutató írásjegyet a ma használatos alakjában közöljük (j – i, u – v, ß – sz), a hangértéket és a helyesírási sajátosságot jelölőt meg kell őrizni (c – k, y – i). Az 1832 után keletkezett dokumentumokra más a szabály, de akkor már humanisták nem dolgoztak. Egy másik dátumot azonban figyelembe kell vennünk. Az 1550-ig keletkezett magyar szöveg nyelvemléknek minősül. Ennél az írás minden sajátossága fontos lehet, a teljes betűhűség ajánlatos.

És végül még egy téma, a központozás, amely következetlen, és főleg a magyar nyelvű írások esetében a mai olvasó számára megtévesztő. A központozás manapság a nyelvtan, leginkább a mondattan körébe tartozik, vesszőt teszünk a tagmondatok, a felsorolás egyes tagjai közé, pontot a mondat végére, és így tovább. A régiségben azonban nem erre szolgált. Egyrészt nem tulajdonítottak neki nagy jelentőséget, tehát a pontot, a vesszőt tollpróbaszerűen is odanyomták a papírra, megnézendő, hogy van-e elegendő tinta a tollban. A jeleket nem is nagyon lehet egymástól megkülönböztetni. Emellett a toll szerkezete olyan volt, hogy oda is szórta a pontokat, ahova az író nem akarta. Elemista koromban ezt még én is megtapasztaltam. Tudatosan a gondolati vagy formai egységek, frázisok, kólonok elkülönítésére, illetve egybefogására használták még a könyvnyomtatás korában is. Ezzel együtt hasonlóképpen következetlen a kis- és nagybetűk használata, tehát bőven előfordul, hogy a

mondat végén nincs pont, a következő meg kisbetűvel kezdődik. A jelkészlet – kettőspont, pontosvessző, kérdő-, felkiáltó-, gondolat-, idézőjel és a többi – kialakulása és rögzülése még a kőtáblákon kezdődött ferde léniával, és csak a XIX. század második felére fejeződött be, ha ugyan befejeződött, mert nemrégiben ismét felbukkant a ferde lénia az „és/vagy" kifejezésben.

Ez is a legkényesebb kérdések egyike. Az interpunkció a megértéshez nélkülözhetetlen, egyúttal azonban az értelmet meghatározóan befolyásolja, torzíthatja is. A korrekció a sajtó alá rendező elengedhetetlen kötelessége, mert – néhány ritka kivételtől („A királynét megölni nem kell félnetek...") eltekintve – a szöveg értelmezését nem bízhatja az olvasóra. A központozást tehát feltétlenül modernizálni kell, a korrigálás azonban a legnagyobb körültekintést igényli, és minden kétes megoldásra figyelmeztetni kell. A dokumentumban elő nem forduló jelet azonban ne használjunk, mert az meg más tekintetben lesz félrevezető.

Még egyetlenegyet. Nincs két egyforma szöveg. És mindegyiknek megvan a saját sorsa. Nyilvánvalóan nincs olyan Prokrusztész-ágy, amelybe valamennyit, de akár csak kettőt is bele lehetne gyömöszölni. Tehát nincs olyan szabály, követelmény, tanács vagy tilalom, amely minden esetben alkalmazható. A kritikai kiadás sajtó alá rendezőjének feladata, hogy a szerző szándéka szerinti szöveget közölje, mielőtt azonban ehhez hozzáfogna, vagy miközben ezen dolgozik, meg kell ismernie a szerzőt, és a szerző ismeretében kell kialakítania a maga közlési elveit. Én a saját munkámból ezt a tanulságot vontam le.

Meg még egyet. Ahogy nincs tökéletes kézirat, úgy tökéletes kiadás sincs. Ha a kritika ezt észreveszi, hát annyi baj legyen. Maradjon valami az utókornak is.

Gilicze Gábor

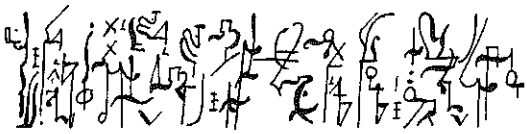
Gárdonyi és titkosírása

1. Mítoszteremtő szóbeszéd

1.1. A Gárdonyi titkosírásaként ismert fantasztikus írásmód hányatott sorsát, kibogozhatatlan hírét, sőt talán oly soká megfejtetlen voltát is az erről szóló mendemondák okozták. Gárdonyi maga „hieroglifáit" a rákérdező újságírók szerint megfejthetetleneknek mondta csupán, de ők maguk minden lehetséges keleti írást és nyelvet sorra felemlegettek álmélkodva az írásrendszer szerteheverő lapokon kúszó, rendkívüli formakincsén. Gárdonyi József is többfelé sokfélét nyilatkozott róla, legvégül tibeti írásúnak, majd tibeti nyelvűnek határozva meg tárgyunkat, a titkosírást.

1.2. A kérdésben eluralkodott gondolati káosz László János ténykedésében tetőzött. Alighanem ő nevezte először Gárdonyinak ezt az írásmódját titkosírásnak, jeleit családiasnak mondott nevükön „tibetűk"-nek. Megfejtetlen írásról ilyen átlátszóan hamis álmegfejtést akadémiai nagydíjra felterjesztve és akadémiai folyóiratban publikálva még nem követtek el. Mivel tévedésről László részéről lehetetlen beszélni, csupán egy mindent megvilágító példát idéznék tőle.

Ritka szerencsénkre az *Irodalomtörténet* 1955/4. számának ábrái között, melyeket rendkívül fukaron mért, fényképen közöl egy teljesen egyedi tartalmú titkosírásos sort, majd odébb „Néhány jelmagyarázat" címszóval a saját másolatában ugyanazt, 6. sorszám alatt. A 343. oldalon ezt így írja át: „(Az ábrán 6.)" „Remekel (a) szellem" „Szellememmel írom. Élek, kelek. Régen szám leszek. Kérlek. Hallasz?" „Számolom: szók. Nagy mámorokkal remélem..." „Nekik él. Szellemem szól. Írlak – szólok. Én nem szólok rá." „Írok. Nem megy messze. Szellemek régen nem lesznek." „Rémem lettél, szellem."



Gratulálok, ha megfejtened sikerült.
A magyar nyelvnek magas, elzárt Tibetjébe találtál kaput. Ha addig eljutsz, ameddig én, megtalálod azt az aranyalmafát is, amelynek neve: analógia.

1. ábra

A valóságban arról a passzusról van szó, mely az első olvasóhoz intézett gratulációt tartalmazza *(1. ábra)*.

A László-opuszhoz *Az élő Gárdonyi* első kötete végéről születhetett meg az író szomorú állapotban leélt utolsó évtizedéről kialakított koncepció, mely remekül illett a „titkosírás" orientalizáló, bizarr, kevesek által látott képéhez. Minthogy a László rendelkezésére álló anyag töredékéből történt a megfejtés, bátran állítható, hogy ő meg sem akarta fejteni azt, és nem is hitte, hogy megfejtette. Azzal az állítással, hogy a „Titkos napló"-ban nem ismétlődik szó, egyenként rendelt valamilyen jelentést minden egyes, általa szónak vélt jelcsoporthoz. Külön-külön, ha nagyon megszorították volna, bizonyára képes lett volna indokolni is megoldását, és megadni, hogy mely jel miért ezt vagy azt a hangot jelöli az épp adott helyen. Most már csak egy szűkre szabott gondolatkör képzeteit, szavait, tőmondatait kellett együvé hordania, és egyiket a másik után belemagyaráznia a jelcsoportokba. Mindez könnyedén keresztülvihető volt egy olyan „betűkulccsal", melyben minden hangra „sok" jelmegfelelő jutott, és minden jelnek „sok" hangértéke volt, ha még a magánhangzók jelölése is hiányzott. Talán nem meglepő, hogy a biztonság kedvéért csak egy betűt és jelei egy részét merte bemutatni cikkében a szerző.

1.3. Újabb mendemondáknak adott tápot 1965 végétől Gárdonyi Sándor hagyatékának titkosírásos része, mely jóval több és többféle volt az addigiaknál. Mivel azonban a László-féle, „hihetetlenül bonyolult" írásrendszer hivatalosan elfogadott volt – ahogyan az ma is –, új képtelenségek keveredtek az új anyagról írók közleményeiben evidenciákkal. Így a tibeti kapcsolat, a gyorsírás eshetősége, a jelhordozók egy csoportja mint az írás használatának nélkülözhetetlen segédeszköze stb. Szakértő ezek jó részét könnyen tisztázhatta volna. A jórészt akaratlanul sűrűbbé tett homály mellett a kissé nagyobb nyilvánosság volt az igazán pozitív fejlemény, mely a leendő megfejtőig is eljuttatta az írásmód hírét.

1.4. Ez a burjánzó vonalakkal indázó, különleges formakincsű írás a rokonítások, találgatások végtelen sorát indukálta, éppen, mert a látvány szinte bármit elképzelhetővé tett vele kapcsolatban. Azonban azt is, különösen László János által, hogy még írás mivoltában se feltétlenül higgyünk. Szövevényes egyéni ornamentikára verbális tartalom nélkül éppúgy gondolhatott az elemző, mint írást mímelő misztifikációra, ami szintén nem lett volna példátlan. Írás volta így legalábbis kétséges volt.

Minthogy egy ilyen írás egyedülálló kuriózum, és talán nem csak magyar viszonylatban, megfejtéséről néhány dolgot előre kell bocsátani. Főként azt, hogy írása-olvasása mindent megmagyarázott és bizonyított, de róla ezelőtt és enélkül tudományos érvényű megállapítást senki sem tehetett.

Az írás valós összetevő elemeinek szétválasztása nélkül két vagy három, egymástól különböző írásrendszer is lehetségesnek tűnt.

A valóságos írásirány ellentéte is valószínűsíthető volt egy általános álcázó stratégiát feltételezve. Az erre merőleges másodlagos irány föl vagy le egyformán hihetőnek látszott. A sorok rendje a tartalom ismerete nélkül végképp nem volt felderíthető.

Még az így írott lap tartásának szerzői szándékú iránya is, szemtanú híján négyféle lehetett. Bebizonyítani a ma tudott tartási irány helyességét a megfejtett jelek összességének elemzése alapján lehetett csupán.

1.5. Ezeken túl nyitott volt az a két alapvető kérdés is, mely bármely kibetűzendő írás esetében felmerül: milyen írásrendszer ez, és milyen nyelvű tartalmakat hordoz.

A nyelvről a legsúlyosabb Gárdonyi József állítása volt, aki folyton tibeti nyelven jegyzetelő atyjáról írt, másutt fiókszámra maradt tibeti írású hagyatékát említette. Emellett másoktól vagy tucatnyi ritka keleti nyelv emlegetése volt ismeretes, s ezek szintén lehetségesnek tűntek. A kevésbé egzotikus nyelvek, így a német és latin is számításba jöttek, mivel ezekkel, mint híre járt, elég jól boldogult Gárdonyi. A magyarnyelvűség csak reménység lehetett mindezek mellett.

Az írás rendszerének milyensége ugyancsak tisztázhatatlan volt az alapjelek helyes szétválasztása nélkül. A mintegy 2 cm magas írásszalag – Gárdonyi duktusának érett formája – szóközök nélküli kikezdhetetlen tömbnek látszik, vonalsűrűségében is vetekedve a szóközökkel írt kínai szójelekkel – s nagyjából 14 egyszerű „vonás"-ból épül fel, mint amaz. Az elkülöníthető jelek száma alapján az egy betű–egy jel típusú betűírás tűnt a legkevésbé valószínűnek; ábécé esetén mindegyik vagy a gyakoribb hangzókra kettő vagy több jelet kellett feltételeznem. Más jelcsoportosításban szótagjeleket kerestem, melyek feltehetőleg valamelyik hangjuk szerint csoportosíthatók, ez magyarázná a sok jelet. Időnként fogalom- vagy szójelet is fel lehetett tenni.

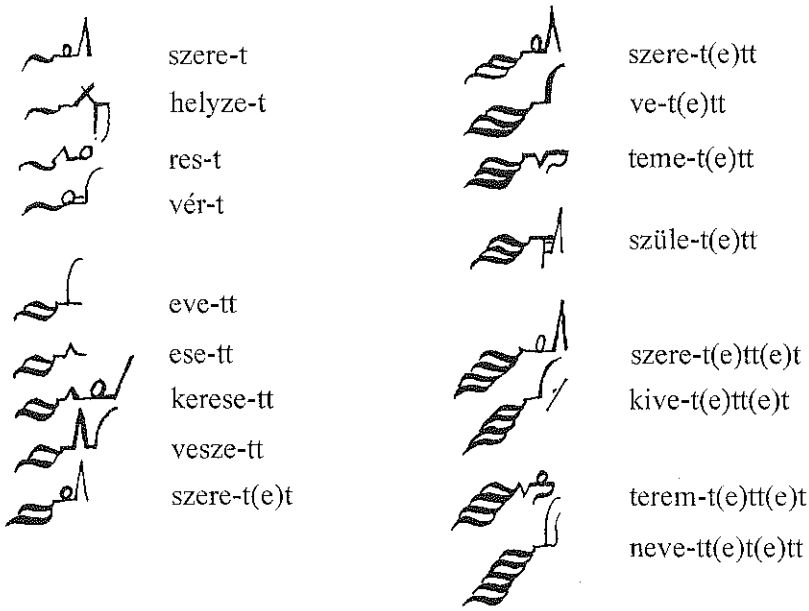
Minthogy a nyelv meghatározása valamilyen hangsorok kimutatása alapján lett volna lehetséges, s a hangokat-hangcsoportokat az írás elemeiben kellett keresni, ez a betű- és szótagjelek szakadatlan elkülönítési, csoportosítási kísérleteiben csapódott le vagy 22 hónapon át értékelhető eredmény – azaz az áttörés – nélkül.

2. *A megfejtés*

2.1. Majdnem két éven át csak a tapasztalataim gyűltek. A számomra adott titkosírásfényképek jelszövevénye, a vonalak fajtái, irányai, összhatásuk szívódott fel bennem, mintegy belsővé válva. Annyiszor forgattam át valamennyit, minden lehetséges irányból és irány felé követve minden egyes vonalát, látva, amint a pillanatnyilag szemlélt pontról eltolódó fókusz kaleidoszkópszerűen változtatta át a körül levő és távolabbi vonalszövedéket, hogy min-

den cédula, papírszelet, lap a rajta lévő titkosírásos mintázatokkal s e mintázatok egyes különváló csoportjai is közeli ismerőseimmé váltak. Noha nem értettem, emlékezetemben megragadtak.

2.2. Talán az ösztönös rendszerben látás játszhatott közre az áttörésben. Egy fekvő hullámvonal, mely feltűnően szép, kalligrafikus alkatú elem, környezeténél nagyobb hangsúlyt nyert szememben. Feltűnt, hogy ilyen egynél több is előfordult együttesen, s kettős, hármas vagy négyes csoportjuk csak kiemelte szépségüket. A rendelkezésemre álló anyag nagy része kartoncsíkokon sorakozó, világosan elkülönülő jelcsoportból állt, melyekhez hasonlókat más cédulákon keretezés választott külön. Ez a jel magában, kettőzve, hármas és négyes csoportban is mindig a jelcsoport bal szélén fordult elő, éspedig többszörözés esetén minden következő vízszintes hullámvonal az első alá került, enyhén bal felé eltolódva. Igen valószínűnek tűnt, hogy ugyanazon grafikus elem többszörözve nem önálló összetevője az írásnak, tehát az egy, két, három és négy vízszintes hullámvonal nem négy különböző betű vagy szótagjel más-más hangjelentéssel, hanem ugyanazon íráselem kettőzve, háromszorozva és négyszerezve. E megfontolás alapján a felső ilyen vízszintes hullámvonalat is elválasztottam a jobb felől azt megelőző jelcsoporttól, mellyel összve volt kötve *(2. ábra)*.



2. ábra

2.3. A vízszintes hullámvonalat egyszerű grafikai alkata miatt betűjelnek gondoltam. Szókezdő két azonos betű még csak elképzelhető, de ilyen helyzetben három vagy négy – mégpedig nem is egyszer – szinte kizárt dolog. Valószínűbbnek tűnt, hogy e jelcsoportok szóvégen állnak, s ha ez igaz, az írás jobbról balfelé tart, ezek betűjelek, mégpedig alighanem mássalhangzót jelölők. Mivel három vagy négy azonos hang közvetlen egymásutánja szóvégen is elképzelhetetlen volt, e pozícióban bizonyos magánhangzók elhagyását lehetségesnek láttam. Ennek kapcsán merült fel bennem a magyar *t* betű képzete is. Tárgyrag, a múlt idő szimpla vagy kettőzött jele, igenévképző, a műveltető ige képzője mind egy vagy több *t* betűt tartalmaz, de ama szenvedőigealak-képzőben, mely – mint mondják – „a magyarban nem használtatik", bizonyos múlt idejű formákban négy vagy akár öt *t* betű is előfordul (például láttatott, vettetett). Ha valahol, e végződésekben indokoltnak látszott a magánhangzók jelének elmaradása.

Így a Gárdonyi-titkosírásnak nemcsak első önálló jelét különítettem el a fekvő hullámvonalban, de betűjelként hangértékét is megállapítottam. Egyben bizonyítottnak láttam a jobbról balra haladó írásirányt és a kibetűzendő szöveg magyarnyelvűségét is.

2.4. Az első, külön szemügyre vehető valódi betűjel rendkívül egyszerű grafikai alkata átalakította a betűjel fogalmához kötődő várakozásaimat is. Mindaddig két- vagy többvonalas, illetve egynél mindenképpen több grafikai elemből álló írásjegyeket próbáltam megkülönböztetni, most pedig az eddig elkülönítettek bármely minuciózus részlete lehetséges betűjelként szerepelt szemléletemben. Ugyanakkor a már fejből ismert jelcsoportok átlényegülve mint magyar szavak és szövegek lehetséges forrásai kerültek elém.

2.5. A biztos első jel olyan két-két előfordulásait kerestem, melyeknél a két *t* jel között egy-egy, hasonlóképpen egyszerű grafikai alkatú jel szerepelt. Szóközi pozícióban minimális esélye volt annak, hogy a két *t* jel között mássalhangzó legyen, hiszen a magánhangzók rendszeres elhagyása itt a magyarban érthetetlenséget eredményezne. Tiszta betűírásra gondoltam, s így e közrefogott egyszerű íráselemeket magánhangzó-jeleknek minősítve csoportosítottam. E munka közben nem tudtam nem kipróbálni az e jelekhez formájuk alapján intuitíve társuló hangértékeket, ahol értelmesnek látszó szótöredékek és rövid szavak jöttek ki. Ezekből kezdetben bizonytalanul, majd egyre biztosabban, végül szilárdan összeállt a magyar magánhangzók jelmegfelelőinek teljes rendszere. Az *a, á, i, ü, u* magánhangzók jeleinek a *t* jelhez viszonyított elhelyezése a másodlagos, függőleges írásirányt világította meg. A sorozatos interpoláció bebiztosításához nagyban hozzájárult a *t-x-t* sor előtti vagy azt követő, ugyancsak egyszerű grafikai alkatú íráselem hangértékének

tat, t,a,t→a

tát, t,á,t→á

tit, t,i,t→i

tot, t,o,t→o

tüt, t,ü,t→ü

tét, t,é,t→é

tut, t,u,t→u

töt, t,ö,t→ö

tet, t,e,t→e

tőt, t,ő,t→ő

3. ábra

utat

mutat

mutató

mutatott

mintát

kitát

csitít

titok

titka

titkos

hatot

tátott

mutatott

betűt

letét

estét

téta

tétet

tétel

úti

utat

ütött

ütő

vétet

etet

tető

tetterő

tetőt

kettőt

előtt

4. ábra

behatárolása. Ennek következtében a *t* jelén kívül bizonytalanul már egyéb mássalhangzójeleket is valószínűsítettem *(3. ábra)*.

2.6. Míg a magánhangzójelek azonosításakor főként interpolációra szorítkoztam, a mássalhangzójelek megállapításakor a fő szerepet az eddig eseti extrapoláció vette át. Olyan jelcsoportokat gyűjtöttem ki, melyekben szerepelt a már ismert hangértékű *t + magánhangzó + t* jelcsoport, és előtte, illetve utána egy-egy egyszerűnek tűnő jel állt. Az ismert hangsorból az ismeretlen megelőző vagy következő jel, illetve jelek hangértékét következtettem ki. Fő szempont az érthető magyar szóvá való kiegészítés volt *(4. ábra)*.

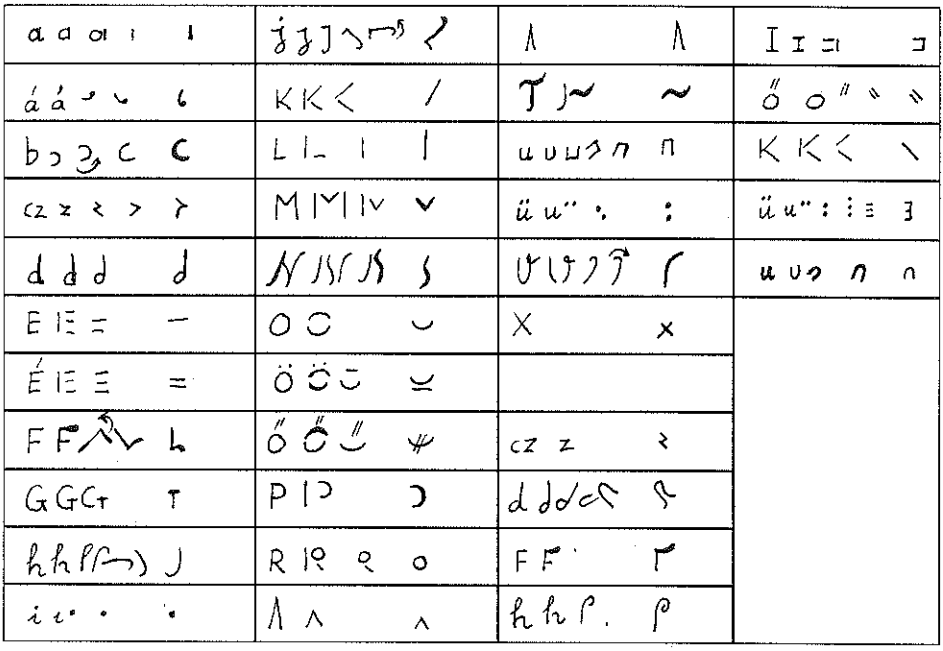
1. a		16. l		31. u,ú	
2. á		17. ly		32. ü,ű	
3. b		18. m		33. v	
4. c		19. n		34. z	
5. cs		20. ny		35. zs	
6. d		21. o		Variánsok	
7. e		22. ó		4. c_2	
8. é		23. ö		6. d_2	
9. f		24. ő		9. f_2	
10. g		25. p		12. h_2	
11. gy		26. r		13. i_2	
12. h		27. s		15. k_2	
13. i,í		28. sz		24. $ő_2$	
14. j		29. t		31. u_2	
15. k		30. ty		32. $ü_2$	

5. ábra

2.7. Az egyre gyarapodó mássalhangzósor birtokában, minthogy negyvennél alig több jelből áll a bővebb ábécé, az extrapolációk előrehaladtával egyszer csak azon kaptam magamat, hogy már olvasom és nem silabizálom a titkosírásos szövegeket. Bármelyik cédula szövegébe kezdtem bele, márpedig kapkodva végigrohantam minden rendelkezésemre álló fényképmásolaton, mindent értettem, az írásrendszer a kezemben volt. Eddig jutottam 1968. szeptember 8. reggelére *(5. ábra)*.

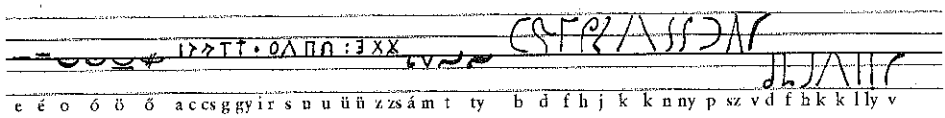
3. A beszélt nyelv rögzítése a Gárdonyi-duktussal

3.1. A Gárdonyi-duktus elemeiben nem más, mint a latin betűs magyar írás-elemek karakterisztikusnak érzett részei pars pro toto, az eredeti hangértékben való átemelése. Az alapul vett betűforma a nyomtatott nagy- vagy kisbetű, illetve a folyóírás betűi; egy jel a magyar rovásírásból kétfelé különülve két magyar betűt jelöl. Végül egy betű alakja talán mnemotechnikai rövidítéssel a 'tíz' jelentésű római X-ből ered. Az említett karakterisztikus betűrészek nem a hagyományos írásképben és nem az eredeti teljes betűben elfoglalt helyükön állnak, s gyakran az eredeti függőleges tengelye mentén elforgatva *(6. ábra)*.



6. ábra

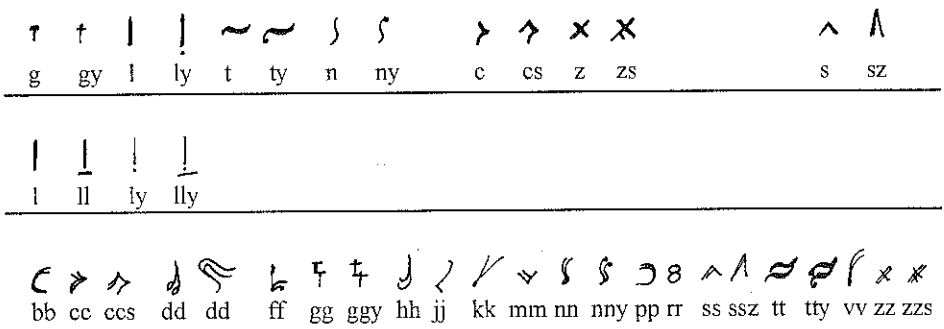
3.2. A betűjelek méreteikben is a latin betűk pár darabjai. Míg a latin nagybetűk két vonal közé, a kisbetűk négy vonal közé írhatók, Gárdonyi öt vonal közé felírhatóvá alakította betűjeleit. A középső vonalat tette alapvonallá. A latin betűrendszerhez képest újdonság, hogy magán az alapvonalon helyezkedik el az *e* jele, lényegében az *é* is, és az *o* típusúak kezdő- és végpontjuk révén; az *é* két vonala között mintegy kétvonalnyi a távolság, úgyszintén az *o* típus íveinek legalsó pontja és az alapvonal között. További újdonság a szabályos latin betűkhöz képest, hogy míg azok közt csak az alapvonalon *felüli* felső szár nélküli kisbetűk vannak, Gárdonyinál az alapvonal *alatt* is vannak alsó és felső szár nélküli kisbetűk. Gárdonyinál tehát az alapvonalon levőknek tekinthetőkön kívül magasság szerint négyféle betűjel van: felső és alsó, kis- és nagybetű. A nagybetűk magassága alapesetben duplája a kisbetűkének, de szebb, ha a nagybetűk ennél nyúlánkabbak *(7. ábra)*.



7. ábra

3.3. *A betűjelek szélessége,* amennyiben nem egy ponton érik az alapvonalat, a kisbetűk magasságával azonos, de szebbek kissé keskenyebben. Az *o*-félék és *t*-félék alapesetben közel kétszer szélesebbek a kisbetűk magasságánál.

3.4. A kétjegyű mássalhangzók kialakításában szintén a latin betűs magyar helyesírás volt Gárdonyi előképe. A *g, l, n, t* jeléhez nála is – itt y jelentésben – az *i* járul a *gy, ly, ny* és *ty* kifejezésére. (Ezekbe – az *l* kivételével – később aposztróf-formán beolvadtak.) Ugyanígy a *c*-hez és *z*-hez az *s* kapcsoló-



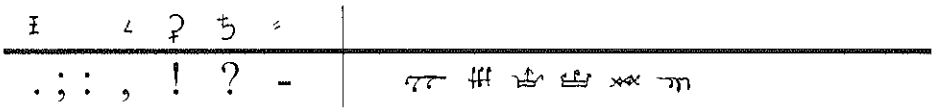
8. ábra

dik a *cs* és *zs* kifejezéséhez; itt egyetlen kivétel a rovásírásból vett *s* jel, mely nagybetűként *sz*, kisbetűként (tehát fele magasságban) az eredeti *s* hangértéket hordozza.

A hosszú mássalhangzókat vagy éppúgy, mint latin betűs írásunkban a betűjel egészének megkettőzésével, vagy jellemző részének egységes grafikai szerkezetben való megismétlésével fejezi ki. Kivétel az *l* és *ly* jele, melyek hosszúságát az alattuk elhelyezett vízszintes egyenes jelzi *(8. ábra)*.

3.5. Az írásjelek is a magyar helyesírásnak megfelelők: pont, pontosvessző, kettőspont; vessző; kötőjel; felkiáltójel; kérdőjel. A jelek pontos jelentése az adott szöveghelyen értelmezendő.

3.6. Számos díszítőelemet találunk, az egyenetlen szélességű sor foghíjainak kitöltésére; ezeknek nincs nyelvi, csak grafikai jelentésük. A nyelvi anyagot rögzítő jelek megfelelő elsajátítása esetén ezek nem téveszthetnek meg senkit *(9. ábra)*.



9. ábra

3.7. A *rövidítések* közül gyakrabban használtak: a szóvégi -ság képző helyett csak *g*, a meg- igekötő helyett *m*, a csak helyett *cs*, hogy helyett *h*, a helyett helyett *htt*, hacsak helyett *hacs*, hanem helyett *ham*, nemcsak helyett *ncs*, pedig helyett *pg*, vagy, van helyett *v*, hogyan helyett *hn* – mindezek csak a szövegkörnyezet révén egyértelműek.

Gárdonyi utolsó éveiben közel került ahhoz, hogy poétikai kulcsszavait egyéni mnemotechnikai rövidítéssel a külső személy számára csak bizonytalanul feloldható jelegyüttessé tegye; ilyenek már a karakter, ellentézis, eksztázis, de szövegeiben legalább még tucatnyi rejtőzik feloldatlanul, és talán – új releváns anyag nélkül – feloldhatatlanul is.

Még egy nem lényegtelen rövidítéscsoport a tíz magyar számnévé, melyeket számoknak tartottam. Valójában a – keltezés – jelentésű determinatívumot követő, egy-egy betűvel rövidített magyar számnevekről van szó. A mellékjel feltehetőleg a keltezések római számai alá és fölé húzott vízszintes egyenesből származtatható. A mnemotechnikai képzetkapcsoláshoz ez a jel mindenképp szükséges volt, hogy a következő, egyszerűen egymásra rakott betűjelek szűk közegre: a magyar tőszámnevek körére szűkítsék le a lehetséges szavakat.

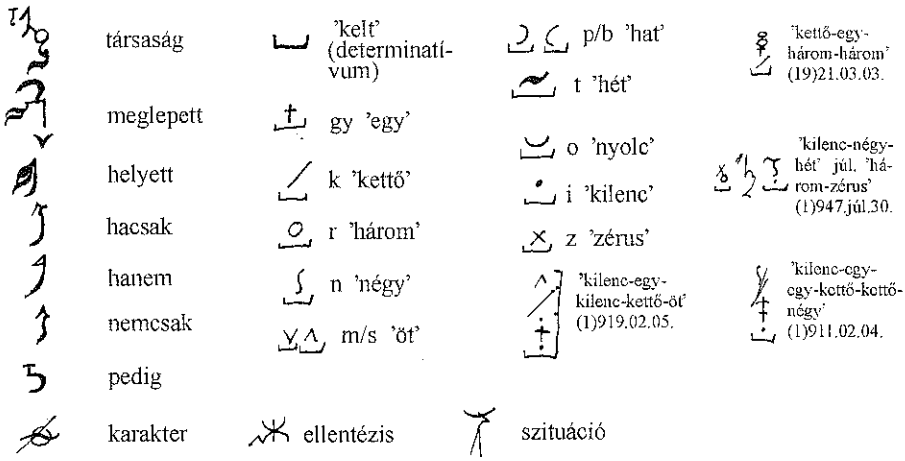
Ennek megfelelően helyi értékről szó sem lehet, és csak olyképpen kiolvashatók, ahogy a telefonszámokat szokás diktálni, egy-egy-kettő-négy stb., s ha ez dátum vagy összeg, fejben vagy papíron kell azt számjegyekkel megjeleníteni. A mnemotechnikai rövidítés révén ugyanis először mindenképpen a magyar számnévnek kell eszünkbe jutnia. Éspedig:

Akrofonikusan *k*-ról a *kettő*, *n*-ről a *négy*, *z*-ről *zérus*.

A magyar számnév második betűjéről: *gy*-ről *egy*, *o*-ról *nyolc*, *i*-ről *kilenc*.

A magyar számnév harmadik betűjéről: r-ről *három*, *t*-ről *hét*.

Különös „kettős csavar" az öt és hat esete. Itt a titkosírás megfelelő betűjelei metaforikus szerepűek. Az *m* és *s* jele formailag hasonló, s ez vezet mnemotechnikus úton a római ötösre (V), de a rendszer kényszere miatt a magyar öt számnevet kell felidézniük; továbbá a *p* és *b* titkosírásos jele formailag az arab 6-os számjegyre utal, metaforikus volta miatt mégis a magyar hat számnév a kiolvasandó *(10. ábra)*.



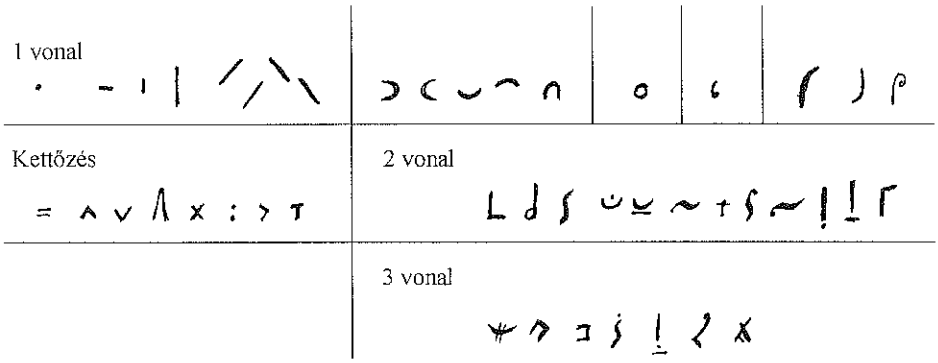
10. ábra

4. A Gárdonyi-duktus specifikumai

4.1. Akár a történeti írások, akár titkosírások esetében az egyes íráselemek többé-kevésbé uniformizáltak, írásirányuk és elemeik összekapcsolási módjai szimplák és előre meghatározottak. (Ezeken egyébként a kezdők néhány nyelvlecke után túljutnak.) A Gárdonyi-féle duktus elsősorban e három tekintetben fejti ki igazi lényegét, alapozza meg különös szépségét és egyúttal titokzatosságát, avatott segítség nélkül szinte lehetetlennek tűnő olvasását is. Maguk a jelek részként születtek, és szervetlenül, résznek maradtak meg.

4.2. *A betűjelek grafikai alkatának* kialakításakor a legegyszerűbb, egyvonásos rajzos elemek lettek a leggyakoribb hangok jeleivé. Pont, különféle hosszúságú és irányú egyenesek, négyféle irányban nyílt félkörök, kör és aposztróf alak. A jelrendszer próteuszi jellege már itt jelen van. Ugyanis míg minden ferde vonal azonos hangjelentésű, addig a vízszintes rövid egyenes az egyik, a függőleges rövid egyenes a másik leggyakoribb magánhangzó jele, a függőleges hosszú egyenes pedig egy gyakori mássalhangzóé. A négy különböző irányban nyílt félkörök közül kettő egy zöngétlen mássalhangzót *(p)*, a harmadik ennek zöngés párját *(b)*, a negyedik egy rövid magánhangzót *(o)* jelöl. A kör nem két félkör hangértékét hordozza, hanem egy másik mássalhangzóét *(r)*.

A többi betű jele ezek valamelyikének megkettőzése, vagy kettő, olykor több ilyen egy grafikai szerkezetbe való összevonása. További variáció, hogy a mássalhangzó-kettőzést némely jelnél az alája vont rövid vízszintes egyenes, másutt jelkettőzés jelzi. Könnyű belátni, hogy az azonos grafikai alakzatban azonos hangértéket kereső logika már e legelemibb szinten tévútra vezethet *(11. ábra)*.



11. ábra

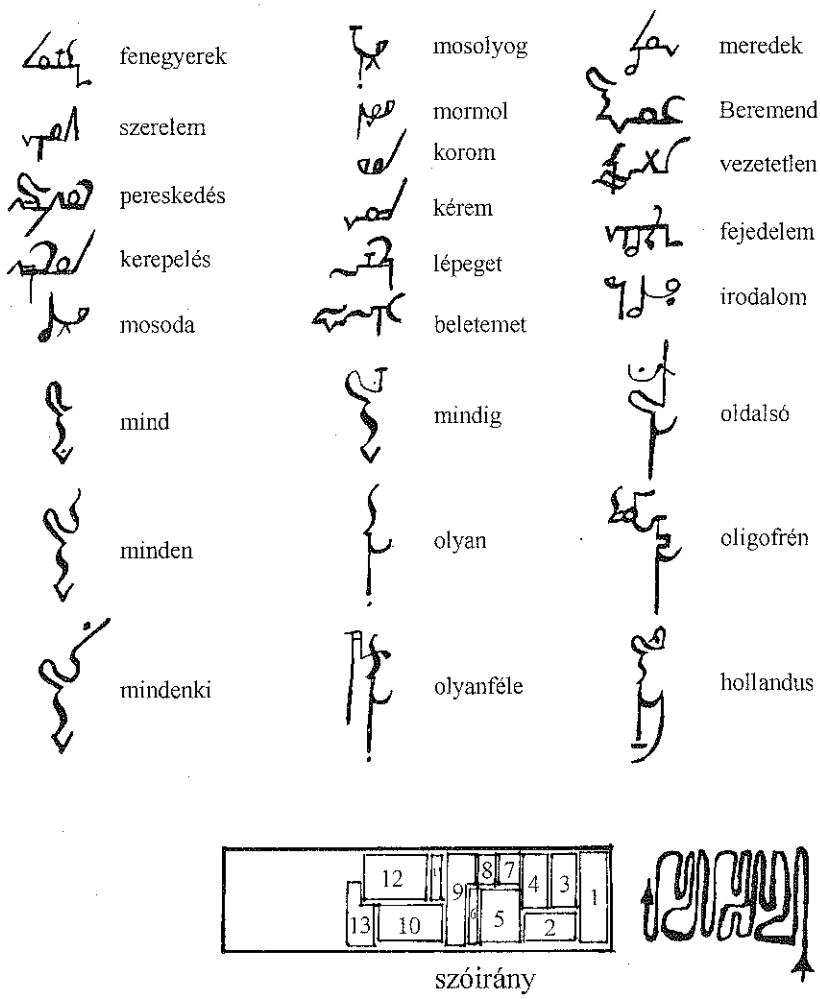
4.3. *A betűjelek és az írásirányok.* A jobbról bal felé haladó írásirány az *e-* és *o*-típusú magánhangzójelek, az alulról felfelé haladó viszont az *a-*, *u*-típusúak alakjának következménye.

A vízszintes írású szóban általában nem több, mint két jel kapcsolódik függőleges irányban – az *n, m, r, j* jeléhez –, ez előtt és után vízszintesen írottak a jelek. Ha azonban a szó *a, u, i, ü* hangok jelével kezdődik, vagy ezek jönnek egy mássalhangzójel után, tendenciaszerű – külön, felfelé kapcsolt és kapcsoló betűjelek kialakításával is – az egész szó lehetőség szerint függőleges írása. Második, harmadik függőleges jel utáni vízszintes alkatú jel e fenti szinten marad a következő jelekkel együtt.

Magyar szövegben vegyesen fordul elő a fenti kétfajta szó, s ennek köszönhető a fejlett Gárdonyi-duktus 20 mm magas szalagsoraiban a jeleivel írott

szók s a szöveg speciális elhelyezkedése. Mivel a teljes szalagmagasságot kitöltő egyetlen „függőleges" szó és az 1–1,5 cm hosszúságú „vízszintes" szó, valamint fölfelé induló, de „alacsony" és vonalszerű, keskeny „vízszintes" szó s e kettő közti méretek is akadnak, ezért a megközelítőleg álló vagy fekvő négyszög alakoknak felfogva a szókat ezekből építi fel Gárdonyi szalagsorait. A mindig következő szó az előző szó fölé, vagy ha ott nincs hely, mellé, annak bal oldalára kerül.

Gárdonyi szavai ezzel a duktussal „sündisznó" alakú idomok, melyek középrésze az a hely, ahova csatlakoznak betűjelei *(12. ábra)*.



12. ábra

4.4. *A betűjelek és összekapcsolódásaik.* A betűjeleket kapcsolódásaik maszkírozták el szinte a felismerhetetlenségig. Már a kevésbé összetett írásképben is elmosódtak a valóságos alapjelek. Legtöbbször két vagy három, gyakran több betűjel tűnt egynek. Ennek magyarázata az, hogy Gárdonyi – íráseszményének, a folyóírásnak megfelelően – egybeírta betűjeleit, vagy úgy rajzolta, hogy hézagtalanul kapcsolódjon össze a szó. A kötések sem elvárásaink szerint történnek, ahogy élményeink alapján várnánk, hogy a szó lineárisan elhelyezkedő betűit azonos szabású kötés kapcsolná egymáshoz. Gárdonyinál nem egyenes vonalon sorakoznak a betűk, kötéstípusok vannak, de ez korántsem egységes minden betűjelnél.

Az írás mint cselekvés ez esetben váltakozik a rajzolással, mivel nem a toll fel nem emelése, hanem a szó egybenléte a fontos. A kezdetibb stádiumban a felső nagybetűk felülről lefelé húzottak, az alsó nagybetűk szintén.

4.4.1. Minthogy a magánhangzójelek irányulása megegyezik a két írásiránnyal, célszerű az összekapcsolás lehetőségeit a kétfajta szótagalkotó magánhangzójel szerint bemutatni.

A fő – jobbról bal felé való – írásirányt az *e* jele a kettőzésével képzett *é*-vel, valamint az *o* jele és a belőle képzett *ó, ö, ő* betűjele követi. Ezek elé és után az alapvonalat egy ponton érintő betűjelek *(b, c, cs, d, f, g, gy, h, j, k, l, ly, n, ny, p, r, t, ty, v)* – ezen az egy ponton – mindig kapcsolhatók. A két ponton az alapvonalat érintők *(m, s, sz, u, z, zs)* bal oldali ilyen pontjukkal e magánhangzójelek kezdő, jobb oldali alapvonalat érintő pontjukkal ezek végpontjával kapcsolódhatnak össze.

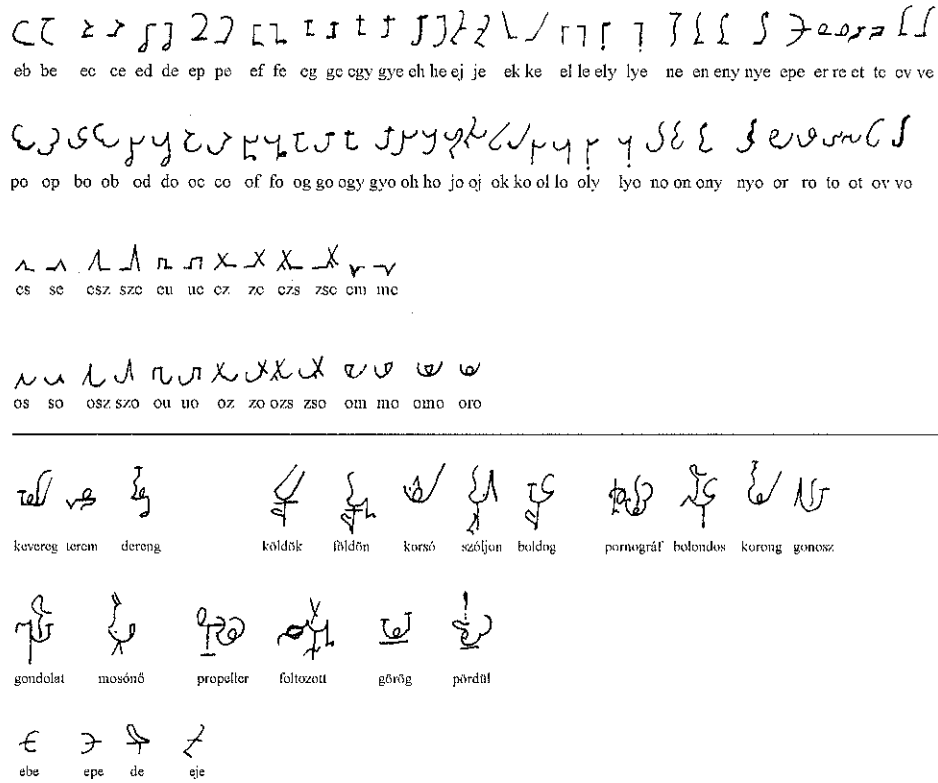
Egy-egy szón belül több szomszédos szótag azonos magánhangzóját csak egyszer írjuk, illetve rajzoljuk ki; köztes egy vagy két mássalhangzó – akár külön-külön, akár mássalhangzó-kapcsolatot alkotva – a hosszabban vont magánhangzójel megfelelő közbenső pontjához-pontjaihoz – kapcsolódik, utóbbi esetben a jelentést egyértelművé tevő közzel.

Az *lt, ld, lg, lj*-ből csak az *l* legfelső pontja kapcsolódik e magánhangzók fő vonalára; a *t* ugyanott átvonódik az *l* jelén, ahol baloldalt kötődik a *d, g, j*.

Az *n* jele és egyéb felső nagybetűk magukban, vagy fent hozzájuk kapcsolódó másik mássalhangzójukkal együtt az *o*-féle betűjelek öblébe kerülnek, feléjük irányul alapvonali kezdőpontjuk, de nem érintik ívét, tehát formálisan nem kapcsolódnak össze velük.

Az *e* betűk, a *b, p, d, j* középvonalán át is vonhatók *(13. ábra)*.

4.4.2. A függőleges írásirány szerinti magánhangzójelek közül az *a* viselkedése a legkonvencionálisabb. Az alapvonal alatti nagybetűk, a függőleges szárúak, potenciálisan *da, ha, la, lya, fa* hangértékűek is lehetnek; ha ezekre *l*-nek kell következnie, annak felső végét visszahajtjuk az egyértelműség kedvéért.



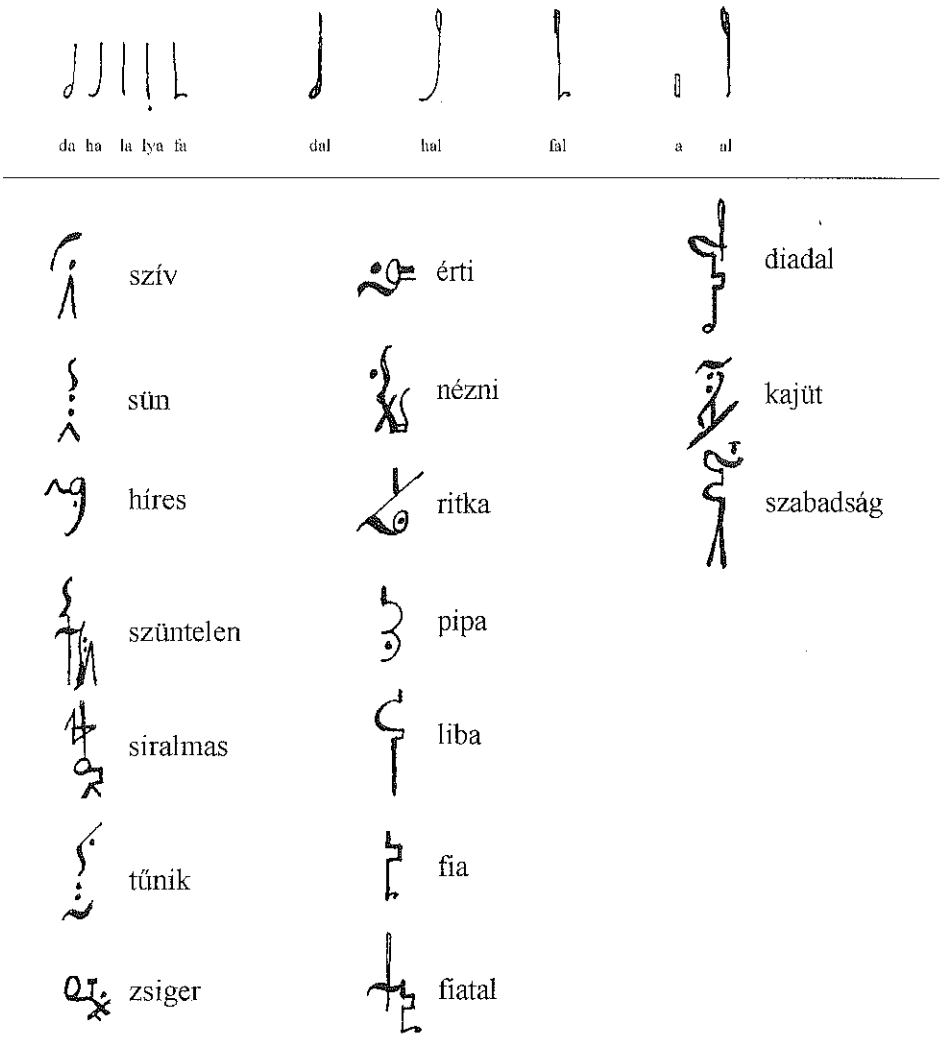
13. ábra

E megoldás más jelentéssel is alkalmazható: az *a* határozott névelő, az *al* alsó része is lehet kétrétű.

Az *i, ü* ugyan nem kapcsolódik, de vagy az előtte álló betűjel bal oldalára, vagy a fölé kerül. Mindkettőnek van kapcsolható – és egyben variációt nyújtó – alakja is, főként az *l, d, f* jelek előtt és után.

Az *a*-hoz a *t, ty* kezdő- vagy középpontján, a *z, zs, sz* jobb oldali kezdőpontján kapcsolódik; *m*-nek, *s*-nek e helyzetre külön alakja képződött. Egyéb, alapvonal feletti kis- és nagybetűk az alapvonalat érintő pontjukon kötődnek a megelőző *a* jelhez. *T, ty* után ezek bal végpontján, *z, zs*-hez ezek bal felső végpontján; *sz, s*-hez csúcspontjukon, *m*-hez ennek variánsával kapcsolódik az *a. J, k* után inkább e jelek középpontján, *cs* csúcsán, a többi jelnek az alapvonalat érintő ponttól legtávolabbi (tető-)pontján kötődik az *a* jele.

Az *u* előtti betűjel a jobb oldali kezdőponton kapcsolódik, az utána következők a bal felső pontján *(14. ábra).*

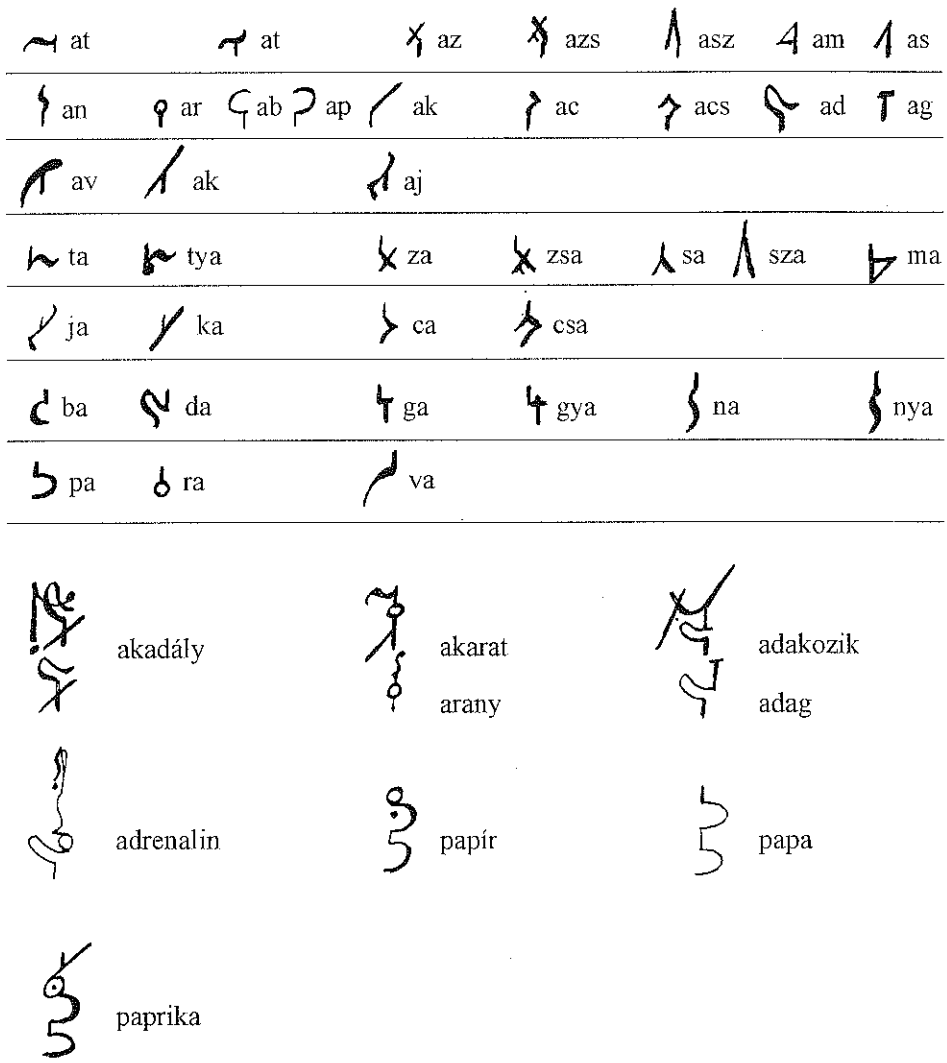


14/1. ábra

5. A Gárdonyi-duktus esztétikai értéke

5.1. *Mint titkosírás.* A titkosírás megnevezés az ötvenes évek torzító, a kémkedés, az illegalitás felhangját hordozó terminusaként született, amint e vád elleni furcsa mentegetést szolgálta a Gárdonyi-duktus soraiba belemagyarázott sajnálatos kórkép is.

Az egyetlen kriptográfiai vonásnak „egyből nem olvasható" volta tekinthető. Az exkluzív címzetti kört s az ezen kívüliek kizárását az első átírt oldalak gratulációja már maga megcáfolta. Magyarországon pedig sem a magyar nem tekinthető ritka, különleges nyelvnek, sem a gyakorlatilag egy betű–egy jel megfelelős írásrendszer bonyolult „kulcs"-nak nem nevezhető. A titkosírások között megfejtve az egyszerűek közé tartozik. Hogy Gárdonyi még-



14/2. ábra

is megfejtésnek nevezte olvashatóvá tételét, azt jelzi, hogy a saját maga által kezdeményezett grafikai bonyodalmak horderejével tisztában volt. (Jegyezzük meg, hogy a titkosírások tartalmuk kinyerése után rendszerint érdektelenné válnak.)

A Gárdonyi-duktus pontos analógiája a következő. Az arab írásnak korán kialakultak kalligráfiai típusai, melyek hely és nyelv szerint is sokfélék voltak. Ezekben a művész meglehetősen szabadon kellett hogy bánjon az eredeti betűjelek grafikai egészével, ezek némelyikéből alig maradt látható elem, mások vonalai többszörös méretre nőttek, vastagságuk, az adott sor terében a függőleges tengelyen való helyzetük egymástól eltolódott, a diakritikus jelek helye és mérete más és más lett stb.

Aki a közönséges arab írást nem tanulná, nem ismerné, és ilyen kalligrafikus formáival találná magát szembe, ráadásul legalább két-három nem arab nyelvet is jogosan feltételezve, pontosan abban a szellemi pozícióban lenne, mint a Gárdonyi-duktussal találkozók. A különbség szinte csak a művészi kezdeményezés egyszemélyes voltában áll.

5.2. *Mint kalligráfiai rendszer.* Az ismert kalligráfiai módszerek egy-egy közismert írásrendszer alapjeleinek (legtöbbször: betűinek) egységes átformálására irányulnak, az egyes betűk és az egész íráskép szebbé és méltóságteljesebbé tétele céljából.

Gárdonyi a maga művészi rendszerét első fokon a betűjelek kialakításával alapozta meg; ennek több jelét csak néhány évi kísérletezés után véglegesítette. Ezek a jelek vételi helyük szerint is, de grafikai alkatukban is résszerűek, hiányosnak, befejezetlennek látszanak. A jelek azonban egyúttal az összes lehetséges egyszerű alapvonást és ezek jellegzetes összetételeit is hordozzák. Az írásfolyamat – a résszerű betűjelek révén – más és teljesebb arculatot kölcsönzött az összekapcsolások által az egész írásképnek és az egyes jeleknek is. Az íráskép maga – a leírtaktól függetlenül – esztétikai értéket öltött. Ez az esztétikai érték a végleges íráskép – a mintegy 2 cm magasságú folyamatos írásszalag – kialakításával lett igazán nyilvánvaló és magas művészi színvonalú. A grafikailag résszerű betűjelek az összekapcsolásban is többfajta, látszólag nagyobb grafikai egységgé is összeállnak, valamint a közvetlen környezetet alkotó – noha nem velük egybeírt – többi betűjellel, illetve ezek csoportjaival is kölcsönhatásba lépnek.

Olyan különös kalligráfia ez, melyben már a szövegnek e jelrendszerben való helyes rögzítése – a jelek kiválasztása révén – esztétikai értéket hordoz, s az alapjelek vonzó és taszító virtuális mozgása teszi elevenné.

A tus fekete színe itt talán a legelegánsabb. Színes – főként piros – a keretezés szokott lenni. A vonalakat általában vagy vékony hegyű írótollal vagy egyenesre vágott hegyű tollszemmel kell vonni. A vékony vonal karcsúbb és ma-

gasabbra szökőbb lehet a leírt arányoknál, míg az átlagos tollhegy az, mely az öt vonal közti beírhatóságot leginkább megközelítheti betűi méretében. A derékszögben vágott hegyű toll a leginkább klasszikus kalligráfiai vonalvezetést biztosítja, amennyiben egyazon vonalon a hajszálvékonytól a vágott hegy szélességéig vastagodhat, majd újra a legvékonyabbra válthat a vonalvezetés. Nádtollal a vékonyan írt szó fölé szokott Gárdonyi másik, vastag vonalakból álló szót írni; e vastag vonal általában halványabb. (A fölé írt szó gyakran poétikai fogalomjel.)

A szabályos íráson felül az esztétikai értéket az egyes jelek megnyújtása vagy kurtára fogása; az egymás mellé írt jelek egymáshoz mért arányainak változtatása; a vonal vékonyabb, vastagabb vagy változó vastagságú volta; a színesen rajzolt keret vagy színes tussal írt, kiemelni kívánt szó; végül a felső pontjáig betöltött írásszalag egyenletes vonalsűrűsége, a szélek teleírt egyenes vagy helykitöltő elemekkel kiegyenesített vonala biztosítja.

A rendszer monumentális célból is – az arányok megtartásával – díszítő írásként alkalmazható. Gyakorlati használhatósága és szépsége mindig érdekessé, belső alkata maradandó értékké teszi.

Németh Zoltán

Az identitás és kánon problematikája a szlovákiai magyar irodalomban

Írásomat rögtön egy olvasói feladattal kezdem. Az alábbiakban tíz szépirodalmi szövegről lesz szó, s az a feladat, hogy Önök eldöntsék, melyik szöveg tartozik a szlovákiai magyar irodalomba, melyik a magyarországi magyarba és melyik az ún. világirodalomba.

Az első úgy kezdődik, hogy egy Martin nevű harcos egész éjjel a WC plafonjára erősített köteleken rejtőzött, hogy megölje Hurgát – amikor az leült az ülőkére, kések hatoltak bele, nyakára dróthurok fonódott, majd Martin késével módszeresen Hurga vállizmait roncsolta szét, a pengével szétvágta száját, két éles bambuszdarabkával átdöfte szemhéját, lefejezte, majd levágta áldozata nemi szervét, és szemmagasságban belehelyezte a hurokba. A regényben több eszmefuttatást találhatunk arról, hogy védeni kell Természet Anyánkat, és ezért a célért ölni is érdemes.

A második szövegünk vers, amelyben a „cucc" szó a „fuck" szóval rímel (ez talán ironikus Arany-utalás, a „Sir" és a „sír" közismert rímeire), és olyan sorok találhatók benne, hogy: „az évad make up kongruál", „beindul mint singer az inger", egy kicsit hip-hopos, egy kicsit technós, egy kicsit rapes, és ráadásul irodalmi is, mert az egyetemi kultúra felé is kacsint azzal, hogy az irodalomelméleti trendekre is rájátszik: ugyan miként magyarázhatnánk másként az utolsó sorban az ecói implicit olvasóra történő utalást: „sorom pontos s mindenképp kiad".

A harmadik szöveg regény, vagy inkább kisprózák laza együttese, amelyben a narrátor olyan lány, aki férfiakról fantáziál, bulikirálynő, szexbomba, anya, gondos feleség, tudós költő, csábító és hisztis akar lenni, és szó van a buzikról, az alkoholistákról, a hippikről, a művészekről, a költőkről, öccséről és sokszor szerelméről, Heinzről is – szóval a férfiakról.

A negyedik szöveg elbeszélés. A terek fontosak benne, a székek, falak és főleg a tükrök. Emberi kapcsolatok szövődnek, szerelmek és hétköznapi gyűlölködések, de minden névtelenül, vagyis sosem lehetünk biztosak abban, hogy aki benyit a szobába, az még ugyanaz a személy-e vagy már egy másik. De nemcsak a belső terek fontosak, a külsők is, főleg a város. A Duna két partján terül el, idegen lakások, kocsmák, kapcsolatok, idegen, névtelen emberek városa.

Az ötödik vers. Kétségbe vonja az eredetiség koncepcióját, illúziónak állítva be azt, mert olyan, mintha Catullus-fordítás lenne, pontosabban olyan hosszúvers, amelynek egyes darabjai Catullus egy-egy szövegrészletéből jönnek létre montázstechnikával. A vers nagyon merész, frivol; legalább egy részletet hadd idézzek:

Gelliuska te hófehérajkú rejtély
igaz-e mondd hogy zenebolond vagy?
férfiak szőrös hangszerén játszol
kiszopva a velős dallamot?

A hatodik regény, főszereplői Púpos, Igor és Nico. Az egyik író, aki buzibárokban, stricik és kurvák között gyűjti a témát, a másik néger nepper, a legjobb drogokat árusítja az utcán, a harmadik pedig egy hacker, amolyan technofazon. A regény a Technopop ideológiája körül forog, amely a cyberpunk, a techno, a virtuális valóság, valamint a szex- és drogkultúra egyes elemeiből látszik felépülni.

A hetedik elbeszéléskötet, a színhely London, szereplői angolok, első generációs bevándoroltak, illetve olyan, leggyakrabban színes bőrű vagy kelet-európai fiatalok, akik babysitterként, au-pairként dolgoznak: Gerry, az agglegény, Jim, a bogaras agglegény, aki nem tud elszakadni anyjától, Ibru, a török lány, Jörg, a fiatal német sebész, Alexandro, Liza és Raci, egy ötcsillagos szálloda alkalmazottai és a többiek. A multikulturális viszonyok és az idegen kultúrák találkozásai a munka, a szerelem és az erőszak világában jelennek meg.

A nyolcadik tanulmánykötet, amely az erotikus és obszcén írástechnikákat vizsgálja az ókortól egészen napjaink homoerotikus nyugat-európai költészetéig.

A kilencedik szöveg egy elbeszélés, főszereplője Alfonz Knudsen, az 1964 szeptemberében született norvég író, akinek 1985-ben jelent meg novelláskötete *Gyldendahl Forlag*, azaz *Képzeletszertartások* címmel. Knudsen 1987 januárjától közel négy szemesztert hallgatott a prágai Károly Egyetemen, hazatérve egy trondheimi felolvasás után hirtelen összeesik, majd kilenc hónapig fekszik kómában, és 1989. szeptember 4-én, 25 éves korában hal meg. A szöveg a művészportré, a dokumentumregény és az önéletrajzi napló műfaját használja fel elbeszéléséhez.

És végül a tizedik szöveg regény, a családregény műfajában; a latin-amerikai mágikus realizmusra jellemző látásmóddal és írástechnikával hozzák kapcsolatba kritikusai. A regény központi helyszíne Dunaszerdahely, illetve a Csallóköz, és témája majdnem az egész huszadik század, a folytonoson mozgó határok, valamint a kelet-közép-európai tér férfi és női identitásainak titokzatos világa.

A kérdés tehát még egyszer: a tíz szövegből melyik tartozhat/tartozik a szlovákiai magyar irodalomba, melyik szöveg magyarországi író műve, melyik fordítás (és – ha tovább is kompetensnek érzi magát az olvasó – vajon angol, francia, olasz, német, spanyol, kanadai francia stb.-e?).

Ön talált! Valóban: az utolsó regény kivételével az összes szöveg a „szlovákiai magyar irodalom" alkotása!

Az első könyv Daniel Levicky Archleb drasztikus, ún. zöld ideológiát hirdető *Aua és Atuája*, amely 2002-ben jelent meg a Kalligram Kiadónál. A második, anglicizmusokkal dolgozó szöveg Mizser Attila *blöff* című verse a *szakmai gyakorlat külföldön* című kötetből (Kalligram, 2003). A harmadik Pénzes Tímea kötete, amelynek címe *Egy férfi/A férfi*, és az AB-ART adta ki 2000-ben. A feladványban szereplő negyedik szöveg Mórocz Mária *Survive* című elbeszéléskötetének címadó novellája (Kalligram, 1993). Az ötödik, a Catullus-átirat a *Csehy Zoltán alagyái, danái és elegy-belegy iramatai* című kötetben található, amely 1998-ban jelent meg a Kalligramnál. Nico, Igor, Púpos és a Technopop Ideológia Győry Attila *Ütközés* című, a szerző magánkiadójánál, az Aquariusnál 1997-ben napvilágot látott regény főszereplői. A Londonban játszódó au-pair-elbeszélések Fábián Nóra *A nagyváros meséi* (Kalligram, 2002) című elbeszéléskötetében találhatók. A nyolcadik feladvány Csehy Zoltán tanulmánykötete, amely a Kalligram Kiadónál jelent meg 2002-ben, és címe: *A szöveg hermaphroditusi teste*. Az utolsó előtti elbeszélés, amelynek főszereplője Alfonz Knudsen fiatalon elhunyt norvég író, Gazdag József *Kilátás az ezüstfenyőre* című kötetében jelent meg a Kalligramnál 2004-ben, az elbeszélés címe: *Az árnyak kifürkészése*. Az utolsó könyv, a Felvidéken, Dunaszerdahelyen játszódó regény az egyetlen, amely nem tartozik a szlovákiai magyar irodalomba. Írója Bánki Éva, címe *Esőváros*, és a Magvető adta ki 2004-ben.

Ennyit a szlovákiai magyar identitásról, a szlovákiai magyar irodalom sajátosságairól. Hol vannak már azok az idők, amikor Koncsol László arról írhatott, hogy költőink egymás után írják őszi verseiket! Van-e értelme ezek után használni a szlovákiai irodalom jelzőt, és ha igen, mit értünk rajta? Pozitivista kutakodást, hogy ha az *Alföld*ben, *Jelenkor*ban, *Új Forrás*ban, *Bárká*ban, *Előretolt Helyőrség*ben, *Kalligram*ban, *Prae*-ben megjelenik egy ismeretlen szerző novellája, akkor hosszas telefonálgatások, e-mailezgetések után kiderítsük, szlovák állampolgár-e? Az életrajzi szerző keresését a szöveg, az esztétikai érték, a szellemi izgalom helyett?

Az identitás lehetne az a terület, amely – mivel más társadalmi tapasztalatokról van szó a nem egy országban élő alkotók esetében – kimentett eddig sok irodalomtörténészt azoknak a kérdéseknek a csapdájából, amelyek a szlovákiai magyar irodalom terminusának problémátlan használatát veszélyeztetik. A realista Duba Gyula, az avantgarde Cselényi László, a késő modern-posztmodern Tőzsér vagy a posztmodern, legutóbb minimalista Grendel esetében elég az életrajzi tények minimumának ismerete ahhoz, hogy ki-

sebbségi, szlovákiai magyar tapasztalatot keressünk műveikben. De keressen valaki ilyen tapasztalatot mondjuk Farnbauer Gábor *Az ibolya illata* című versében, amely egy kémiai képletből és egy Dosztojevszkij-idézetből áll... Duba, Tőzsér, Cselényi, Grendel és az idősebb generáció egyes tagjai olyan réteget is fenntartanak bizonyos szövegeikben, amely a sajátos szlovákiai magyar sors, történelem, kultúra, nézőpont felől értelmezhető. A kortárs fiatal szlovákiai magyar irodalom legtöbb alkotójára azonban – mint arra az előző tíz szöveg olvasási tapasztalatai is utalnak – ez már egyáltalán nem jellemző. Olyannyira nem, hogy felvetik a problémát, van-e egyáltalán értelme használni a szlovákiai magyar jelzőt ezeknek a szövegeknek az értelmezése során. Úgy gondolom, az identitás problémája vezetett el ehhez a helyzethez, méghozzá az identitás problémájának posztmodernizálódása a hetvenes, nyolcvanas évektől kezdődően.

A posztmodern kor irodalmi szövegeiben az identitásvesztést nem megfosztásként éli meg az irodalmi hős, hanem szabadságként, olyan lehetőségként, amely által az identitás fiktív, a szociális tapasztalat által kontrollálhatatlan területekre terjeszthető ki. Nemcsak arról van szó, amit a modern és posztmodern narratív metaelméletek állítanak, hogy „az identitás lényegében nem más, mint *folyamatosan újraszerkesztett élettörténet*",[1] s így az elbeszélés metaforájára esik a hangsúly, hanem arról is, hogy az identitás mint szöveg áll elénk, s ezáltal képes megjeleníteni, reprezentálni önmagát. Az identitás textualizálódása a posztmodern társadalomnak azzal az állapotával vonható párhuzamba, amely szerint a posztmodern kor a „totális kommunikáció" kora, amelyben már a hetvenes években az ún. posztkognitív művészek „számára nem az a fontos, hogy többszörös (összetett), hanem hogy többértékű (polivalens) identitásuk legyen".[2] Ezt a véleményt erősíti Bauman, aki Baudrillard-ra hivatkozva jelenti ki azt, hogy „ebből a szempontból a művészet osztozik a posztmodern kultúra sorsában, az pedig Baudrillard meghatározása szerint a *szimuláció*, nem pedig a *reprezentáció* kultúrája. A művészet a számos alternatív világ egyike, ezek mindegyike hallgatólagosan elfogadott előfeltevések halmazával, valamint az ezek »igazolását« és újratermelését szolgáló procedúrákkal és mechanizmusokkal rendelkezik. Értelmetlenné válik az a kérdés, hogy melyik valóság »valóságosabb«, melyik ősi és melyik újabb keletű, melyikhez igazodjon a másik, melyiken mérheti le korrektségét; de még ha szokásához híven föl is tesz ilyen kérdéseket az ember, akkor sem világos, hol keresendő a válasz (a szimuláció, mondja Baudrillard, nem színlelés; ha betegséget, pszichoszomatikus fájdalmat szimulál a páciens, megválaszolhatatlan az a kérdés, hogy »tényleg« szenved-e)."[3] A kilencvenes évekre ezt a helyzetképet tovább módosítja a multikulturalitás, illetve a multikulturális hibrididentitás evidenciaként való elfogadása, a különféle virtuális- (Lara Craft) és médiaidentitások kitermelése, valamint a komputerkultúra elterjedése. Sherry Turkle *Life on the Screen* című

könyvében a számítógépet a posztmodern identitás metaforájaként, a számítógép képernyőjét pedig mint az identitás tükrét tárgyalja, és a Claude Lévi-Strauss, majd Spivak által használt *bricolage* kifejezést is beépíti gondolatmenetébe.[4] A legutóbbi évtized globalizált társadalmában az említett polivalens kulturális és textuális identitások lehetőségét a különféle komputeridentitások terjeszthetik ki további irányok felé. Gondolhatunk a chat-, e-mail- és más netidentitásokra, amelyek eltitkolják a testre, névre, nemre, fajra, életkorra és szociális helyzetre utaló külső jegyeket, és feltehető a kérdés, vajon a neten megjelenített egyéniség azonos-e a való világban (real life, RL) megjelenített identitással. A különféle textuális és cyberidentitások kreatúrái radikálisan kiterjesztik a multi- vagy hypermediatizált világban létrejövő identitások lehetőségeit, s az irodalomnak így szinte feladatává válik az, hogy folyton új identitások után nézzen, hogy új identitásokat kreáljon magának.[5]

Az identitásokkal és identitáskreatúrákkal űzött posztmodern játék során jön létre a már említett bricolage-identitás a szépirodalomban. Ez olyan narratív identitásként viselkedik, hogy folyton változó léte a régi és új elemekből barkácsol folyton változó identitást a szövegbe. Csehy Zoltán említett verseskötetének lírai identitásai az ókori poétaidentitások és szövegidentitások kereszteződésében állnak, ógörög, római, középkori, reneszánsz... poétikai lehetőségekből barkácsolnak maguknak olyan szövegteret, ahol a szöveg felforgató ereje érvényesülhet, ledöntve a szexuális, morális és kulturális tabukat. A *Catullusi* címet viselő vers ennek megfelelően, alcíme szerint nem más, mint „Catullus-variációk, -átköltések, -félreértések, -fordítások" lehetősége, egy olyan polivalens költői identitásé, amely a világirodalom szövegtengerében képzeli el önmagát, az ókori kultúrában, a reneszánsz antikizáló műveltségélményének birtokában, a magyar költészet nyugatos, hódító hagyományainak felhasználásával, miközben kétségbe vonja ennek az identitásnak a lezárhatóságát. Az identitásbővítés igénye, az identitásnak mint polivalens játéknak a képzete Mizser Attila verseskötetében is folyton értelmezésre kényszerítő olvasói tapasztalat. Mizser lírai alanya a szubkultúraidentitások és a populáris identitások (techno, rap, hip-hop) kereszteződésében áll, miközben a megszólalás anyagára tett kijelentéseivel a professzionalizált identitásra, a poeta doctus szerepére is utal. Ezeknek a hagyományos elképzelés szerint távol álló szerepeknek az egymásra montírozásával teremt Mizser egymással versengő multicentrikus identitásokat, amelyek relativizálják a megszólaló azonosítására tett igyekezetet (nem véletlen, hogy Csehy Zoltán a labirintus metaforájával értelmezi Mizser identitástereit). Ezek a technikák a különféle inkompatibilis identitások összebékítése vagy összeeszkábálása felől is értelmezhetők, és a lírai alany folyton elkülönböződő énje ezek között az identitások között szörföl. Daniel Levicky Archleb olyan manipulált, illetve manipulációnak kitett identitásokkal dolgozik, amelyek a deszocializált egyének lehetséges, hipotetikus identitásait váltogatják. Az ideológiák men-

tén nyilvánvalóvá vált szerepek folyton újradefiniálják az „eredeti" és a manipulált, valamint az „eredeti" és az elsajátított identitások közti különbségeket: mégpedig úgy, hogy a pár első tagjának léte kérdőjeleződik meg. Pénzes Tímea csábító identitásai a másik függvényének állítják be magukat, és így az identitás autentikusságának létét kérdőjelezik meg. Azokban a jelenetekben pedig, ahol a csábító nő a homoszexuális férfival kerül szerelmi kapcsolatba, tulajdonképpen a nemek elcsúszása, a nemváltó identitások lehetősége íródik bele a szövegbe. A Győry Attila *Ütközés* című regényében manifesztálódó Techno Pop ideológia a globalizált, multikulturális világ utópisztikusra stilizált képével foglalkozik, különféle marginális szubkultúraidentitások életsorseseményeibe helyezve azt. Még Béla von Goffa (Hajtman Béla) *Szivarfüstben* című regényében is felfüggesztődik a szlovákiai magyar kontextus: a Trianon utáni Dél-Szlovákiában is játszódó történet azáltal bizonytalanítja el a valóságtükröző értelmezést, hogy tudható, a *Szivarfüstben* valójában egy szövegre utal, annak a továbbírása, hiszen Samuel Borkopf (Talamon Alfonz) *Barátaimnak, egy Trianon előtti kocsmából* szövegének folytatása. Ezt erősíti a szerzői név fikcionalizálása is, vagyis a szövegidentitások hangsúlyozott életbe léptetése. Fábián Nóra elbeszéléskötete, *A nagyváros meséi* is értelmezhetők a babysitter- vagy az au-pair-tapasztalat alapján, viszont olyan globalizált, multikulturális tér jelenik meg a szövegekben, amelyek globalizált és hibrid identitásoknak adnak helyet, s így megkérdőjeleződnek az öröklött, eredetinek számító identitásformák és szerepjátékok. Gazdag József *Az árnyak kifürkészése* című elbeszélésének hőse is legalább két narratívába helyezhető: olvasható Alfonz Knudsen fiatalon elhunyt fiktív norvég író életrajzaként – azaz olyan fikciós játékként, amelynek tétje az életrajz, a dokumentum, a napló és a portré automatizálódott eljárásainak felfüggesztése. Másrészt viszont a gondosan szövegbe épített dokumentumok, anyag- és ténydarabkák arra engednek következtetni, hogy Talamon Alfonz fiatalon elhunyt szlovákiai magyar író rongált, elírt, roncsolt, imitált életrajzaként is értelmezhető az elbeszélés (gondoljunk *A képzelet szertartásai* című első Talamon-kötet *Képzeletszertartások*ként való megjelenítésére). Az elbeszélés éles cezúrát jelent be olvasó és olvasó között a fiktív és referenciális olvasás kettőssége által.

Ezek a megállapítások természetesen nemcsak a „fiatal" „szlovákiai magyar" irodalom eseményeiként tematizálhatóak, hiszen például Hizsnyai Zoltán vagy Tőzsér Árpád lírájában is tetten érhetőek a különféle, egymással versengő textuális és intertextuális (Tsúszó Sándor, Euphorbosz, Leviticus) identitások játékai. Mindez a „szlovákai magyar" irodalom kanonizációs eljárásaival is összefüggésbe hozható. Azzal, hogy ez az irodalom olyan kanonizációs mintákat tekint magáénak, amelyek messze túlmutatnak a regionális kánon lehetőségein. Feltehető a kérdés: vajon mit hasznosíthatott Csehy Zoltán a *Catullusi* vers írása közben az ún. „szlovákiai magyar" irodalomból? Valószínűleg semmit. De ugyanúgy nem sokat Tőzsér Árpád sem az *Euphor-*

bosz monológja írása közben, vagy Daniel Levicky Archleb az *Aua és Atua* írásakor. Az irodalmi identitásképzés felvázolt területei arra utalnak, hogy sokkal tágabb kánonok figyelembevételével alkotnak a megidézett szerzők. Catullus, Kovács András Ferenc, Térey János vagy Parti Nagy Lajos szövegeinek hatása sokkal inkább kimutatható egy-egy szlovákai magyar szerző szövegén, mint saját regionális kánonjának szövegei.

Nincs ez másként az irodalomelméletben sem. Csehy Zoltán az erotográfia és a különféle obszcenitáselméletek mentén olvassa végig a világ- és magyar irodalom kanonikus vagy kánon alatti szövegeit, Polgár Anikó *Catullus nostere* a Catullus-olvasások kapcsán vázol fel invenciózus fordításelméleti paradigmarendszert, Benyovszky Krisztián a detektívtörténet narratív feltételeivel foglalkozik, Beke Zsolt a vizualitás jelkoncepciójának átértékelését kívánja végrehajtani... Olyan irodalomelméleti szerepek és identitások mentén olvassák végig a szépirodalom legtágabb tartományait, amely szerepek és identitások számára nincs szükség „szlovákiai magyar" irodalomra.

1 Lásd LÁSZLÓ János, *Társas tudás, elbeszélés, identitás*, Scientia Humana–Kairosz, 1999, 112.

2 Dick HIGGINS, *A posztmodern performance jellegzetességei és általános ismérvei*, www.artpool.hu/performance/higgins.html

3 Zygmunk BAUMAN, *A posztmodern, avagy Az avantgarde lehetetlenségéről*, www.balkon.hu/balkon_2001_08/01_a_posztmodern.html

4 Lásd Chuck MEYER, *Human Identity in the Age of Computers. Computers and Postmodern Identity*, fragment.nl/mirror/Meyer/PostmodernIdentity.htm

5 James W. JOHNSON, *The postmodern subject as 'Man in Need': Identity formation and poetry in a postmodern and hyper-mediated society*, www.culturelestudies.be/student/archief/kunst_identiteit_media/papers_final/claes.pdf

Győri Orsolya

Homonimikus egyhangúság
(Kukorelly Endre: *TündérVölgy*)

„De honnan veszed, hogy nem kell félned, és hogy mi után vágyakozol?"
„Ez a könyv háló. Arra szolgál, hogy gyanútlanokat megfogjon."[1]

1. Irónia és remény között

Különös viszonyt létesít Kukorelly *TündérVölgy*e a romantikával. A regény a jelenkori megszólalási módok felől a romantika és a későmodernség beszédmódjai felé leng ki, anélkül azonban, hogy ide-oda oszcilláló mozgását feladná, és bármelyik végpont közelében megnyugodna. Túl van a romantikán, de hangsúlyosan a romantika az, amin túlkerült. S éppen ezért megcsalatik az olvasó, ha akár többnek, akár kevesebbnek veszi a *TündérVölgy*et felvezető Hölderlin, Kleist, Vörösmarty és Tolsztoj mottókkal felidézett szövegkörnyezetet, mint az értelmezési teret körülhatároló laza keretnek; ha nem hajlandó arra, hogy radikálisan könnyedebb módon fogjon hozzá néhány olyan kérdés újragondolásának, melyeket a XIX. század gondolkodói iróniával bár, de mégiscsak a lehető legkomolyabban próbáltak meg elgondolni és megválaszolni. Ez a köztes térben kifejlődő nyelvi világ ugyanis választott határpontjaitól, a romantikától és a posztmoderntől is ugyanolyan messze marad, mindkettőre rálát, és mindkettőtől elkülöníti magát. Úgy hagyatkozik a (késő)modernség[2] egyik legnagyobb „találmányára", az egymást megalapozó személyiség–nyelv–világ hármasának ötletére, hogy megváltoztatja e fogalmak belső erőviszonyait, de nem oldja fel „circulus vitiosus"-ukat. A *TündérVölgy*ben ugyanannyira szétválaszthatatlan egymástól a nyelvileg meghatározható személyiség és világ, vagy a személyiség által világnak látható jelenséghalmaz és rendszerként működő nyelv fogalmi hármasa, mint a XIX. század eminens szövegeiben, jóllehet e regényben a személyiség dominanciáját letörve immár a nyelvvé lesz a főszerep.

A *TündérVölgy* ebből adódóan, véleményem szerint, nem csupán a romantika klasszikus szövegeinek előterében élvezhető, de a XIX. század gondolkodási tendenciáinak ismeretében mindenképpen felforgatóbb olvasmányélmény, mint ezek nélkül, hiszen ekkor éppen azt a mozgást lehet élvezni, ami kizáró értelemben sem ehhez, sem ahhoz a korhoz/törekvéshez nem engedi kötődni az előttünk megszülető szöveget. Azt a módot, ahogy a narrátor a (késő)modernség gondolkodásmódjának problémagócait mozgatható panelekként alkalmazza: szétszed valamit, közben rá- meg rácsodálkozik működésére – és ezzel csodálatot okoz –, majd össze is rakja, de ez már csak elemeiben

emlékeztet a korábbi egészre, más a felülete, működése stb. S persze a barkácsolás végeredménye ezen túl pusztán azért is elüt a megelőző állapotoktól, mert volt valaki, aki mindezzel eljátszott, és az elbeszélő (nyelvileg megteremtett!) személyisége – a szöveg törvényszerűségeként – beleíródott a regénybe.

A vállalkozás tétje egyébként éppen az elődökkel való versengés miatt tagadhatatlanul nagy, hiszen egyáltalán nem magától értetődő, hogy a szöveg végetértéig/re igazolja egymást az elbeszélői személyiség és az elbeszélői világ/nyelv, hogy alátámasztják egymást, és billegésükből stabil egyensúly alakul. Ez a lehetőség a szöveg kezdetekor csak reményként van jelen, mivel ha már önmagában nem konstans sem az elbeszélő személyisége, sem nyelve, sem világa, akkor az is kevéssé valószínűsíthető, hogy összjátékuk majdan kirajzol valamiféle konkordanciát. A nyelv–világ–személyiség hármasára utalt szerkezetek amúgy is bármikor maguk alá gyűrhetik elbeszélőjüket, akkor is, ha ezeket a fogalmakat kvázi-konstansként kezelik, nemhogy ha örökösen átváltozókként. De bármilyen hihetetlen, s mindenféle olvasói tapasztalatnak és elvárásnak ellentmondó: a szinte lehetetlen feladatot a *TündérVölgy* elbeszélője elegánsan teljesíti minden általa kreált, halmozott határhelyzet ellenére is. Hiszen folyamatosan saját határain van az elbeszélői én (az ének és nem-ének határain), határon van nyelve és világa (ezt a mondatról mondatra elcsúszkáló téma-réma viszonyok igazolják legjobban), mégis képes egyensúlyt teremteni: és ezt a stabilitást éppen a sokféle tekintetben mozgó nyelvi matériára alapozza, mintegy nyelvileg kerülgetve mindazokat a mindenfelől elé tornyosuló kliséket, amelyek kézhez állók, de már használhatatlanok. Ez a nyelvi választás tehát a kikerülésre épít, arra a sejtésre, hogy az elmúlt évszázad(ok) nyelvi csapdái rombolás nélkül is meghaladhatók, s összeáll(ít)hat(ó) szöveggé a menekülő, önmagukat korrigáló mondatok folyama. E módszer persze sokkal időigényesebb, finomabb, mint a kortárs művekben jóval gyakoribb másik tendencia, a fogalmak, szókapcsolatok ironikus-cinikus szétbontása,[3] ami egyfajta nyelvi faltörésnek tűnhet a régmúlt (akár elrettentő) műemlékként való meghagyásával szemben.

Így például a *TündérVölgy* elbeszélője azzal hódítja vissza a kortárs magyar prózában letiltott, megbélyegzett, rossz hírbe keveredett szavak jelentős részét (mint például: *boldogság, szabadság, haza, család*), hogy használati körük szűkítésével ismét leírhatókká, kimondhatókká, elgondolhatókká teszi őket. Ezzel magyarázható, hogy jóllehet a „szív" rejtelmeit tárgyalja, hangsúlyosan leszámol mindenféle nyelvi érzékenykedéssel, és szentimentalizmuson túliságával az alcímben szereplő *szív*-szó körül olyan jelölőrendszert alakít ki, amely képes e fogalmat, illetve „társfogalmait" (lásd az iménti példákat) részlegesen megújítani, hogy immár semmiféle konnotáció ne terhelje őket, és az olvasóban ne keletkezzék elidegenítő viszolygás. A regény narrátora e „kényes használatúvá" vált szavak rehabilitációját helyettesítések következetes, kvázi-rendszerré összeálló játékával valósítja meg. S a jelentések megtisz-

tításának módszere talán emlékeztet más kortárs megoldásokra, mégis azoknál lappangóbb, kevésbé feltűnő eszközökkel dolgozik.[4]

Hogy az elmondottakat illusztráljam, mindenekelőtt a regény címében szereplő *szív* szó hozható fel példaként. A könyv olvasása során nehéz lenne szimbólumként vagy jelképként azonosítani; szerv ez, egyszerű testrész, mely noha az érzékelés egyik végpontjaként[5] határkijelölő is, azért mégiscsak inkább praktikus dolog. S e szó regénybeli jelentésszűkülése csupán a XIX. század felől tűnhet egyfajta „leszállásnak" az érzések éteri magasából, amikor tulajdonnevesítve mint *Szív szalámi* vagy *Szív utca* kerül elő. Mert így legalább használható anélkül, hogy az olvasási folyamatban törést okozna. Ehhez hasonló a *szabadság* főnév „megtisztítása", amikor kijelentő(!) modalitásban csak a *Szabadság-híd*on való séta leírásakor szerepel. A *szabadság*-szó újradefiniálásának elkerülésére szolgáló kitérők még talán akkor is véleményértékűek, ha máskülönben a regény mindvégig – e fogalom kérdő(!) modalitású használatával – a személyiség szabadságának, szuverenitásának XIX. századot idéző problémáival (társadalmi konvencióba illeszkedés vagy a személyiség lázadó önbeteljesítése, determináció vagy szabad akarat, művészet vagy magánélet) folytat kemény párharcot. S a példák sora folytatható: a *haza* az 'otthon' jelentésére szűkül, ahogy a *szerelem* szó is csak összetétel részeként fordul elő, mint *szerelmes levél* (=sütemény!). Ahogy a *család* szó „kálváriája" is idézhető: negatív felhangoktól mentesen – és nem kövérrel szedve – csak a *családi sör* kifejezésben rögzül. A *boldogság* pedig a *családi boldogság* szószerkezettől különválva csak kérdő(!) modalitásban lelhető fel a szövegben.

S ennyi egybeesés már-már valami rejtekező szabályszerűséget sejtet. Természetesen azonban csak annyira, hogy az olvasó ne vehesse teljesen biztosra, hogy valóban tendenciát talált, és nem csak konstellációkba botlott; s mindez a szöveg véget érte után is az eldönthetetlenség állapotában marad. Így a befogadók vérmérséklettől függően dönthetnek, hogy e módosított szóhasználatokban mit is lássanak tendenciózusan vagy véletlenszerűen elrejtezni: iróniát vagy reményt arra, hogy ezeket a szavakat meg lehet tisztítani és újra használhatókká tehetők, vagy e kettő kombinációját. Gyanítható ugyanakkor, hogy ezek a köz- és tulajdonnevesítő játékok egy komplexebb játéktérre nyílnak és azt szolgálják, hogy az elbeszélő (és őt követve az olvasó) a boldogságkeresés túlontúl egzisztenciális és „persze" idejétmúlt terve helyett a *boldogság* szó jelentését keresse, használatának lehetséges környezetét határolja körül, átfogalmazva a romantika nagy célkitűzéseit, a lételméleti kérdéseket mintegy nyelvészetiekké transzformálva.

2. Az olvasás örömének hálójában

A véletlen és szándékosság kérdésének eldönthetetlensége azonban nemcsak ezeken a pontokon nyugtalanítja az olvasót, hanem a szerző vallomása szerinti „támasztékok", a kövérrel szedett vendégszövegek esetében is. Ezek ugyanis

saját pozícióját illetően zavarják össze a befogadót, hiszen mintha azt sugallnák, hogy olyan ideális olvasót kívánnak meg, aki értelmezni tudja szerepüket. Ugyanakkor azonban ezt a benyomást megnyugtató módon semmi sem igazolja vissza egyértelműen. Megválaszolhatatlan, hogy a befogadó akkor kerül-e „jobb" értelmezési pozícióba, ha örökösen ráeszmél, hogy félre akarják vezetni, és óvatosan kell bánnia ezzel a könyvvel, vagy ha éppen ellenkezőleg, öntudatlanul úszik az árral. Ahogy az is függőben marad, hogy meddig és mennyire maradhat naiv a naiv olvasó, amikor állandóan „megakad" a kiemelt szövegrészeken, illetve, hogy nem sodródik-e bele a kvázi-ideális olvasó is – ilyen erős szöveggel találkozva – szükségszerűen a naiv szerepébe.

S bármelyik utat válassza a befogadó, végül pórul jár. Amit nyer a vámon, elveszti a réven. Ha elfogadja az elbeszélő állítását, hogy az a *Családi boldogságot* és *A csábító naplóját* olvassa apja halálakor a Szovjetunióban, és utána az idézetek kövérbetűs többségében, az ismerős sorokat látva hajlamos a bejelentettet felismerni, akkor olyan könnyű dolga van, hogy az már-már hihetetlen, s magának sem fogja elhinni, hogy milyen határtalan dolgok fértek bele ebbe az egy Kierkegaard- és Tolsztoj-szövegbe (szinte az egész Kukorelly-regény). Ha meg szemet szúr az olvasónak, hogy szinte a teljes Kierkegaard-életmű[6] feltűnik a regény lapjain, akkor saját olvasmányemlékeit megkérdőjelezve furcsállhatja, hogy csak „ennyi" Tolsztoj-szöveg keveredik a filozófus esszéi közé, és ott is Petőfi-, Fielding-, W. Scott-szövegeket lát majd, ahol erre semmi alapja sincs.[7] S az otthonos és az idegen közötti eltévelyedés érzését mindezen túl még az is felerősíti a(z akaratlanul is egyre tudatosabbá váló) befogadóban, hogy a *TündérVölgy* belső idézeteket, korábbi Kukorelly-szövegekből való önidézeteket is magába olvaszt.[8] S éppen emiatt az önátírás-technika miatt bonyolódik tovább, ami amúgy sem egyszerű. Hiszen a regény végére egyrészt emiatt posztuláltatik elvi lehetetlenségként, hogy idézet és nem-idézet között, saját és idegen szétválasztására építve elképzelhető legyen valamiféle különbségtevés, azzal egy időben, hogy egyre inkább elmélyülő (olvasási) tapasztalattá válik: amúgy is minden mindig idézet. Másrészt azonban ennek köszönhető az is, hogy az olvasó saját maga cáfolja meg a naiv olvasás lehetőségét, amikor a szövegbetétek színeváltozása, korábbi jelentéseik levetkezése arra hívja fel figyelmét, hogy kikerülhetetlen szembenéznie az „ugyanabból ugyanazzá" átváltozó mondatsorok másságával. Mintha egyfajta homonimikus jelenséghalmaz terjedne szét a regény egészén. S a befogadó belekeveredve ebbe a számára teljesen szokatlan helyzetbe joggal érezheti úgy, hogy a vállalkozás reménytelensége ellenére is meg kell próbálnia megtalálni az idegenséget az ugyanolyannak kinézőben, hogy gyönyörködhessen az átváltozásban.

Az értelmezési folyamatot azonban nem csupán az ideális, szövegbe írt olvasó szerepének szándékolt összezilálása nehezíti meg. A befogadó akkor is zavarba jön, ha a könyv témájáról kell számot adnia. Mert hogy mit tárgyal

ez az amorf műfajú könyv, az megint csak sokféleképpen válaszolható meg – egyszerre. A válaszok külön-külön nem fednek le semmit, és együtt is inkább csak sejtetnek valamiféle teljességigényt. Nem a témaválasztás sokszínűségéből adódik ez a komplexitás, hanem inkább a módszer kevéssé körülhatároló jellegéből, abból a törekvésből, hogy az elbeszélő mindent közelről, de ugyanakkor az érzelmi azonosulás kézhez álló nyelvi csapdáit elkerülve írjon le, tegyen szemlélet tárgyává. Így ugyanis egymás mellé kerülhetnek a „nagy" és „apró" dolgok, és az azonos figyelemmel rájuk tekintő elbeszélői pillantás alatt méretváltozás következhet be: a dolgok egyenrangúakként nyilvánítják ki önmagukat, önálló létezőkként, egzisztenciális rangsor nélkül, s az olvasó az idegenség érzésével csodálkozhat rá a jól ismertre. Ebben a világban egy túlérett szilva örökkévalóságig ívelő hullása és a „miért nem mentünk el?" kérdése éppúgy egymás ekvivalensévé válhat, mint a C.-k sokasága. Minden felcserélhető valami mással, és bár lehet, hogy az egyik alkalmasabb egy-egy cselekvésre, mint a másik, de attól még nem kap több figyelmet.

Az egyenértékűség tehát a narrátor szenvtelen pillantásának következménye. A pillantása szenvtelen, nem ő; a beszélő-én mintegy csak útban van a szenvtelenség felé. Hiszen az ábrázolt dolgok, személyek között lehet(ne) különbség, a lehetőség nem lesz megcáfolva, ezt az elbeszélő egyáltalán nem tagadja, de ahhoz, hogy legyen, a narrátornak előbb választania kellene; azzal azonban, hogy egy korábbi döntésében az írást jelölte ki a maga számára mentális térnek, meg „kell" maradnia a szemlélet, a választáselőttiség állapotában. S innen érthető meg a szabadság-szó korábban emlegetett ambivalens „létezésmódja" is: hiszen az elbeszélő egyrészt szabad, mivel a mindent megalapozó választást leszámítva nem „kell" többé választania, másrészt azonban erőteljesen a szemlélet helyéhez kötött/kötődött. S ez az egzisztenciális választás bár tűnhet kétségbe ejtőnek, retorikai következményei – a regény nyelvi megoldásait tekintve – felszabadítók.

A nyelvi szemlélet mellérendelő tendenciája a domináns téma megjelölésének elodázásában, az egymást gyengítő témák alkalmazásában éppúgy tetten érhető, mint a téma-réma viszonyok folytonos áthelyezésében, és a szemantikai nyitottság ez esetben is a grammatikai nyitottság tükörképe. Szinte minden kvázi-főtéma mellett ugyanannyi érv szól. A *TündérVölgy* így egyrészt az apának szentelt könyv, akivel nem álmodik az elbeszélő, szemben azokkal (például a nagyanya), akikkel álmodik.[9] Az apa-témát a regény első és utolsó bekezdésének keret-jellegéből adódó kiemelt pozíciója és az apa megrendítő megszólítása a regény 166. és 364. oldalán[10] egyaránt megerősíti. Másrészt ez a regény C. története, hiszen főhőse C., ahogy a sokszorosan visszatérő Kierkegaard-idézet sugallja.[11] Harmadrészt „Ez a könyv nem C.-ről szól, hanem a **családi boldogság**ról. Arról szól, van-e **cs. b.** Nincs.",[12] vagyis erről rögtön úgy szól, hogy tagadja, amit mesél. Negyedrészt találkozunk olyan felsorolásokkal, amelyek mintha szintén a témát firtató kérdésre válá-

szolnának: „Kert, német, futball, munka, gát. Haza, halál, ilyesmiket. Katona. Bolond nő az Izabella utcában.", „Szent, gonosz, forint, bolgár, bogár, komcsik, négyezer, köszöngetés.", „szótár, nyelvtan, elrendezés, hangszín, színek, mindez így."[13] Ötödrészt pedig a regény vége felé többször is leírja az elbeszélő, hogy egyetlen történet van, ami mindig ugyanaz, az élet, tele mindenfajta üres helyekkel,[14] tehát ez a témamegjelölés szintetizáló módon a korábbi négy verziót is felöleli.

S e szövevényes témaválasztási repertoár ezen a ponton összekapcsolható a Kierkegaard- és Tolsztoj-szövegrészek szerepének tárgyalásával. Ugyanis *A csábító naplója* és a *Családi boldogság* az egyenrangúnak tűnő témaötletek közül néhányat előtérbe helyez, másokat háttérbe szorít. E vendégszövegek az előbb felsorolt témákból az első kettőre irányítják a figyelmet: az apa hiányára és C.-re, a boldogság elérhetőségére és a házasság kérdésére. Ahogy egyébként ezt az „eltolódást" az is felerősíti, hogy e két szereplő írásai szintén kiemeltek (ez esetben dőlt betűvel), akárcsak Kierkegaard és Tolsztoj (kövérrel szedett) mondatai.

3. Utalások hálójában: miért „A" és „A", domb és völgy között?

A *TündérVölgy* felépítését méregetve a „miért Kierkegaard és miért Tolsztoj?", illetve a „miért *A csábító naplója* és a *Családi boldogság?*" kérdései egy idő után mindenképpen kikívánkoznak az olvasóból. Ha szó szerint veszi és elhiszi a szerző nyilatkozatait, tudniillik, hogy ez a regény *A csábító naplójá*ra és a *Családi boldogsá*gra épül – mint vázra –, akkor azért; ha pedig felismeri, hogy a kövéren szedett szövegeknek csak egy része származik ebből a két szövegből, akkor azért.

Az olvasás során e két felismerés általában ebben a sorrendben követi egymást, hiszen a szerző szinte mindent elkövetett, hogy a befogadónak egy ideig eszébe se jusson kételkedni az elbeszélő állításában, miszerint ezeket olvasta apja halálakor, amikor a Szovjetunióban volt. S ezért sokáig úgy tűnhet, mintha ezzel a kijelentéssel valóban magyarázatot nyerne, hogy a regény világában azért képes *A csábító naplója* és a *Családi boldogság* emlékezetet mozgósító nyelvi műemlékként, az apa helyettesítőjeként jelen lenni, mert annak idején pótolta őt, s a most csak a voltat variálja. Ez azonban koránt sincs így. Vagy legalábbis nem ennyire egyszerűen, átszínezéstől mentesen. Miközben ugyanis a regény a valósághűség illúzióját kelti és egyfajta freudista és naiv olvasatra (mintegy a szorongást okozó emlékkép eltolásával a halál eseményéről a könyvekre) apellál, aközben saját alapáll(ít)ását is aláássa. Hiszen az elbeszélő azért is megtett mindent, hogy egy idő után lelepleződhessék. A fikció mintegy önmagát bizonytalanítja el. Mert amíg az elbeszélői állítást cáfoló eltérések egy része (például a *Háború és béké*ből, az apa egyik kedvelt könyvéből valók[15]) továbbépíteni látszanak a bejelentett alapötletet, addig más részük, a nagy számban előforduló és nem csupán *A csábító naplo-*

*já*ból származó Kierkegaard-szövegek – mivel ezek nemcsak, hogy nem állíthatók sorba az iménti érvrendszerben, hanem meg is bontják azt az idilli benyomást, amit az elbeszélői állítás vélt igazságértéke korábban keltett a befogadóban – áthangszerelik a narrátor „őszinteségéről" gondoltakat.

S ha egyszer már megszületett a gyanú, hogy nem kell/lehet szó szerint venni a narrátor megnyilatkozásait, és egy önmagával játszó elbeszélő szövi maga köré hálóját, akkor immár az is feltűnhet, ami korábban talán eszébe sem jutott az olvasónak. A két szerző vendégszövegei annyira érintik a Kukorelly-regény gondolati-nyelvi módszereit, annyira az elevenébe vágnak, hogy szinte biztosra vehető: a meggyőző fikció (az apa halálának összekapcsolása ezekkel a könyvekkel) nem több fikciónál, s az elbeszélő e helyettesítési játékokkal jóval inkább működő világot konstruált, felhasználható szólamokat sajátított ki műve számára, megsokszorozva hatáslehetőségeit, semmint, hogy állításainak megfelelő módon, lelki kényszert csillapítana. Ami természetesen nem baj, tényleg azért fizettünk, hogy megfogjanak, s most aztán örülhetünk: annyira lépre mentünk, hogy hajlandók vagyunk azért is rosszul érezni magunkat, mert a fikció – teljesen normálisan – csak fikció, s lelepleződött igaz történetek utáni nosztalgikus vágyunk. S ha a befogadó ráébredt az elbeszélő „csúsztatására" és saját átverhetőségére, akkor a tudatos szövegválasztás felismerése felől próbál meg majd választ keresni a „miért Kierkegaard- és miért Tolsztoj-szövegek?" kérdésére, számolva azzal is, hogy lehet, amit talál, csupán közelítés lesz e kérdés felé.

A csábító naplója egyrészt az esztétikai(lag erotikus) csábítás témájának differenciált elbeszélése miatt valószínűsíthető mintája a *TündérVölgy*nek,[16] másrészt Kierkegaard különböző álnevek alatt önmagával vitatkozó habitusával (az Én-problematikusságának hangot adó írásmódjával, sokszoros reflektáltságával) lehet a Kukorelly-regény elbeszélőjének elődjévé. S ebben az összefüggésben nem feledhető, hogy éppen *A csábító naplója* volt az a szöveg, ahol az élet- és írásmód egymásra talált; hiszen e napló- és levélregényben a kortársak nem láttak többet burkolt önéletrajznál. Közismert, hogy a szerző a *Vagy-vagy* dátumozásakor (1842 helyett 1834-re) éppen az ilyen irányba vezető értelmezés megszületését kívánta akadályozni. Ez az élet és életmű azonosítását megszüntetni szándékozó, de azt inkább előtérbe állító – matematikai elemeket sem nélkülöző – játék a *TündérVölgy* szövegére is jellemző lehet.[17] De csak lehet, mivel a Kukorelly-regény lebegtető szerkezete ebben az esetben sem elég „egysíkú" ahhoz, hogy ezt a matematikai utalást biztosra lehessen venni. S ahogy a matematikai ismétlésre rájátszó szerkesztés mellett még annak bizonytalansága ellenére sem lehet szó nélkül elmenni, úgy a *TündérVölgy* felütése, az első rész *A*-címe is magával hoz önkéntelenül néhány utalást. Ez az *A* ugyanis a *Vagy-vagy* esztétikai részét szerző alak álnevére utal(hat), s ezen keresztül az esztétikai stádium preferálását sejteti az etikaival, vallásival szemben – egyrészt. Mert hozzáteszem rögtön, hogy ez a betű

másrészt – ahogy majd alább szóba kerül – Tolsztoj elbeszélése felől is jelentésvonatkozással bír, s látni fogjuk, hogy e két szöveg egymást kizáró A-figurájának alaki egybeesésében egyfajta kiegyenlítődni kívánó óvatosság, a végletes értelmezésektől való tartózkodás fedezhető fel.

A *Családi boldogság*ra alighanem címe és kevéssé ismertsége miatt épít a *TündérVölgy* narrátora. Ez az elbeszélés ugyanis már a címével képes belopni a regény terébe – *A csábító naplójá*val szemben – a házasság létjogosultságának gondolatát, lapidáris tömörséggel illusztrálva, hogy legoptimistább pillanataiban Tolsztoj hitt a boldogságban[18] és a családban, sőt mintha még e kettő egyesítésében is bízott volna. A kiemelt idézetek – szkeptikus hangnemükkel – természetesen a későbbiekben majd árnyalni fogják ezt a képet, s megvilágítják, hogy e két dolog, család és boldogság összeegyeztetése ebben az elbeszélésben is, akárcsak Tolsztoj hosszabb műveiben, a hősök feloldhatatlan problémája,[19] de a cím mégiscsak egyfajta leegyszerűsítő, megelőlegezett remény irányba működteti a cselekményt. S vélhetően nemcsak a családi boldogság létét állító, de megvalósíthatóságának mikéntjére rákérdező történetmondás jelentett inspirációt Kukorellynek, hanem Tolsztoj elbeszélőinek (természeti leírásokra építő, belső felismeréseket rögzítő[20]) módszere is. E Tolsztoj-elbeszélésben ugyanis kicsiben minden megvan abból, ami a többkötetes regényekben variáltabban artikulálódik, vagyis itt is olyan speciális természeti leírások köré szövődik a történet, melyek a hősökben meditatív, önérzékelési folyamatokat indítanak el, s az idő lassítását és a belső, mentális tér kitágítását szolgálják. Ami Levinnek a búzamező, Andrej hercegnek a magas, feneketlen ég, Annának vére dübörgése volt a vonatkerekek közeledésének pillanatában, az itt is jelen van, noha összezsugorodik kertté, felhők játékává, hullámzó hangák benyomásává; s mintha nem is történne léptékváltás, a leíró mondatok sora itt is újra és újra a „ki ez az én" kérdésébe torkollik.

S úgy tűnik, hogy minden párhuzam közül az utóbbi, a leírás módja és a kert szerepe rokonítja erősen egymással a *Családi boldogság* és a *TündérVölgy* elbeszélői hangnemét, tér- és időkezelését. A Tolsztoj-elbeszélésben szereplő kert, mely az önszemlélődési folyamatok indítóokául szolgál, túlnő magán, mivel a kertben való konkrét bolyongás a női elbeszélő (és csábító) számára absztraktabb eltévelyedésekre is alkalmat ad, aki akár távolodva, akár közeledve a megcélzott boldogsághoz, de mindvégig saját maga felé törekszik, és ha eltéveszti is az irányt, a továbblépés mindenkori szükségességéről nem feledkezik meg. Az elbeszélés kertábrázolása ebben az értelemben ennek az egyszerre én- és boldogságkereső eszménynek az allegóriája, hiszen a tárgyak legapróbb részletein elidéző elbeszélői pillantás a dolgokon megütköző, de a családi állapot felé tartó tévelygés konkretizált képében oldódik szét. S a *TündérVölgy* szentistvántelepi részeiben sok minden emlékeztet erre a mindent egyenértékűként egymás mellé rendelő módszerre, jóllehet ebben a könyvben az én fellelésének szándéka már hangsúlyosan nyelvi szándék, mivel a nar-

rátor élettörténetének elbeszélésével kíván keretet és történetet adni énjének. S e módosulásban a kétféle elbeszélésmód irányultságának különbsége is kitapintható: ami Tolsztojnál az elromlott etikai mérce helyreállításának szándéka, az a *TündérVölgy*ben a nyelvi arányok helyreállításáért való küzdelem.

De ezek az összecsengések majdhogynem eltörpülnek egy véletlen egybeesésnek látszó, jóval kevésbé szembetűnő mozzanat mellett, ami szerkezetet érintő sajátosságként mégis fontos szerepet tölt be a regény „mozgástörvényeinek" vizsgálatakor. Ez pedig a már korábban is emlegetett, *Családi boldogság*ban szereplő A-alakja és története. Az apakorú udvarló rejtjelezett tanmeséje A-ról[21] ugyanis *A csábító naplójá*nak szerzőjével, A-val hozható játékba, e kettő pedig a *TündérVölgy* első részének címével, *A*-val. A tolsztoji A. szerelmes, házasságpárti figurája és a *Vagy-vagy* csábításpárti A-ja éppúgy egyfajta kiegyenlítése egymásnak, ahogy a női „csábító" elbeszélése is a férfi csábító elbeszélésének másik oldalára vet fényt. Különbségük abban is leleplezhető, hogy a tolsztoji A. leginkább a *Vagy-vagy* B-jére emlékeztet. S így az A-utalás olyan játékteret nyit meg, ahol a *TündérVölgy* elbeszélőjének egyik előkép A-jával sem kell azonosulnia, és nem kell megoldania a homonimába rejtett antonima logikai feladványát, azaz olyan módon különülhet el mindkét A-tól, hogy a *Vagy-vagy* etikai stádiumába tartozó B-elbeszélőt sem kell megidéznie, s mivel nem mond b-t, nem kelti azt az illúziót, hogy logikus sorrendben haladva egyszer z-hez is el fog jutni.[22]

Az átfordíthatóság, kiegyenlítésre való törekvés ötlete azonban nemcsak ezt a két szövegválasztást, hanem a regény egy másik – legalább ennyire ellentétező módon szerkezeti viszonyokat konstituáló – szöveghelyét is érinti. Vörösmarty mottóban és címben megidézett *Tündérvölgye* ugyanis tündérvölgy-allegóriájával *A csábító naplójá*nak tündérdomb-allegóriáját[23] ellenpontozza, s ez a választás több irányban is kirajzolja az értelmezés határait. A tündérdomb és tündérvölgy térgeometriai szembenállása egyrészt az álom–ébrenlét, emlékezés–felejtés dinamikájára játszatja rá a regény történetét, ahol a kedves keble az ébrenlét és szemlélet helye, a tündérvölgy pedig az álomé és felejtésé, másrészt a Vörösmarty-mű ismeretében tovább bővül az értelmezési játéktér, mégpedig az élet–halál ellentétpárjával. S innen nézve a kiseposz a *TündérVölgy* legerősebben sugalmazott témájára, az eltűnt/halott apa megidézésének szándékára is vonatkoztatható. Ahogy ugyanis a Vörösmarty-mű hőse azért merészkedik a tündérek völgyébe, a halál helyére, ahol „szörnyű magányosság" honol, és a patak „zugó habjaival terjed holt nyugalom",[24] hogy az elaltatott álmodót, a halott lényt visszaperelje a halálból, úgy a *TündérVölgy* elbeszélőjének megszólalása mögött is ott sejthető az apa emlékezetének szó általi fenntartása, valamiféle nyelvi örökkévalóság reménye.

S a felejtés és emlékezés lehetőségei között – akárcsak az A-k esetében – most is úgy választ az elbeszélő, hogy a két végpont között kialakít egy köztes, harmadik verziót, ami e kettő vegyítésével egyfajta totalitást előlegez meg,

s a regény „záró bekezdésében" érhető tetten igazán: „megvan az apám, enynyi az egész. Nem jut eszembe. Úgy van nekem, hogy nem jut eszembe, és ha mégis eszembe jut, lassacskán elmászkál onnan." De a szöveg az emlékezés és felejtés allegóriáinak konkrétabb, erotikus utalásait is kihasználja emellett a nyelvi összecsúsztatás mellett, amikor képileg is kidolgoz e két „erő" között valamiféle közvetítést. A címválasztás ugyanis a domb-kebel párját, a völgyet, a tündérként el-, majd előtűnő C. száját is belelopja a V-betűbe, ahol a völgy az írásképben kettős csúcsba domborodik, s a peremből centrum, páros domb lesz. S az egymásba szövődő allegóriák, melyek sem az emlékezés és felejtés elsőbbségének, sem egymásra vonatkoztathatóságuk mértékének kérdésében nem hoznak leíró értelemben kielégítő választ, képileg, túl a logikai megoldásokon mégiscsak közölnek valamit. Mintha a különbségtevések hiábavalóságát és a válaszok mindenkori ambivalens kétpólusúságát lepleznék le, mert ahogy az elbeszélő A és A között felmutatja a különbséget, úgy a cím domb és völgy között eltörli azt. S mindez több retorikai játéknál, miközben azért kevesebb – és/de meggyőzőbb! – mindenféle elméletnél.

4. Összegzésként: a távolságtartás intimitása

Sok mindenről esett már szó. Szó volt a szerkezetre kiható elbeszélői döntésekről és ezek elodázási kísérleteiről, akárcsak a megfeleltetésekre és egybeesésekre építő beszédhelyzet fenntartásának vélhető „okairól", azonban a narrátor medialitását eddig még csak „szőrmentén" érintettem, ahogy arról sem emlékeztem meg, milyen következményekkel is terhes e pozíció köztességének szöveg végéig (és végletek között!) való fenntartása. Pedig az elbeszélői szerepkör taglalása a *TündérVölgy* esetében igazán hálás feladat, mivel a narrátor „helyezkedése" itt nem a megszokott kereteken belül mozog (és állandóan, szüntelenül formálódik), ahogy „átmenetisége" is maga mögött hagyja a hagyományos mértéket.

E regényben ugyanis a narrátor más elbeszélő-formáktól való elkülönülése éppen e különbség szándékának kiinduló pozíciótól utolsó mondatig ívelő kitartásában ragadható meg, abban a következetesen végigvitt „választásban", hogy ne hozzon létre, foglaljon el semmiféle egyoldalúan konstans (önmagához hű) elbeszélői szerepkört, s ha valamiféle azonosságról/hűségről mégis beszélhetünk e szöveg kapcsán, az a nem-azonossághoz, s még inkább a nem-azonosíthatóság pozíciójához való hűség. S tegyünk különbséget is rögtön e kétféle megfogalmazás között: mivel amíg az elbeszélő hű marad ahhoz, hogy ne legyen könnyűszerrel megfejthető-leírható (s emellett mindvégig kitart!), addig meghatározhatatlansága, ismételt „kicsúszása" az értelmezés kézhez álló, előzetes struktúráiból mégiscsak állandó jellegzetességnek tekintendő. Ilyen értelemben pedig nyugvópont nélküli, de saját elképzeléseihez hűen fenntartott „helyezkedésében" a régi mértékek áthágásának és újak konstruálásának szándékát éppúgy gyaníthatjuk, mint egy olyanfaj-

ta mértékváltási igény színre lép(tet)ését, mely az elbeszélői pozíció gyökeres átfogalmazásának vágyaként is értelmezhető.

S valljuk be, nem igazán vannak előzményei annak a következetességnek, ahogy a Kukorelly-regényben a közvetítés (és köztesség!) fenntartásának törekvése mindent maga alá gyűr, s az elbeszélői szituáció minden rétegében, rafinált kettősségeinek minden feloldott ellentétpárjában felfedezhető az a szándék, hogy az elbeszélő átváltozási készsége mindig készen álljon az elváltozásra, ha túl közel kerülne valami ismerősnek tetsző, megnyugvással járó formációhoz, és örökösen mozgásban tartsa „nézőpontját", helyzetváltoztatásával szőve egésszé azt a (szöveg)világot, amit bejár. E regény narrátora ugyanis nem elégszik meg a szereplő-elbeszélői pozíció választásával, s az ebből adódó gazdag átmeneti lehetőségekkel, hanem ezt az önmagával „meghasonló" szerepkombinációt külön funkciókhoz is köti: szereplőként végig távol tartja magát a mindennapi élet egzisztenciális jellegű döntéseitől, míg elbeszélőként nem tartózkodik a döntéshelyzetek nyelvi megformálásától.[25] S nemcsak végletekig vitt helyzete, de választása „következménye" is gyökeresen eltér az azonos elbeszéléstechnikával dolgozó kortárs szövegek jelentős részétől, ahol e kétféle narratív magatartás összeszövődése leginkább vagy mindenféle megszólalási mód kompetenciájának kérdőre vonásában, vagy valamiféle kvázi-metafizikai, kvázi-metanarratív világ megidézésében szokott „kicsúcsosodni",[26] míg itt egy „evilágibb" teljességigény jegyében egészítik ki egymást. S mindez csodálkozásra adhat alkalmat.

Az azonban egyáltalán nem okozhat meglepetést, hogy a kibékülés e két, identitást érintő elbeszélői „irány" (szereplői és narrátori szólam) között a *TündérVölgy*ben is a nyelv közegén keresztül valósul meg, éppúgy, ahogy más könyvekben meg e két megszólalásmód egymásba ágyazott különbsége artikulálódik nyelvileg. Vagy: nem ez okoz meglepetést, mert a hangsúly jelen esetben nem erre, hanem a nyelvhasználat módjára esik, ami megint csak elüt más kortárs megoldásoktól. S ezért visszatérnék annak az állításnak az árnyalásához, hogy az elbeszélő a *TündérVölgy*ben úgy oldja fel a különböző szerepek találkozásával már-már szükségszerűen szövegbe kalkulálandó „zavar" megszületésének még a lehetőségét is, hogy az élet alapvető kérdéseire a „világnézeti" válaszok helyett nyelvieket ad. Vagyis forma tekintetében (mintegy a lokúcióban) reagál, míg tartalmi kérdésekben elhárítja a döntést, s így az élet nagyobb és apróbb választásaikor a nem-választást választva (mintegy cselekedeteiben, az illokúcióban „hallgatva") azt sugallja, hogy a nyelviség felől nem is tehető különbség kicsi és nagy között, mert amennyiben valami kérdésként formát nyert, már nyelvi probléma, s ekként minden más elemmel egyenrangú, hiszen a nyelvben egyenjogúság uralkodik. S érzésem szerint új viszonyrendszer születik meg ekkor, amikor e könyv narrátora hitelessé teszi olvasói számára mindent mindennel kiegyenlítő ambivalens pozícióját, s világa törvényeként elfogadtatja, hogy egyszerre lehet a

nyelviség szintjén állandóan(!) határozatot hozni arról, milyen választási lehetőségek között maradjunk meg, és a gyakorlat/történet szintjén szüntelenül(!) visszakozni is a feladattól, hogy saját történetünknek „tudatosan" (az aktivitás, az erőszakosság vagy akár az ambíció értelmében) adjunk irányt. Elementárisan nyelvi élmény felfedezni, hogy e szövegben minden arra a paradox helyzetre építkezik, hogy az elbeszélő funkcionáló törvényként csupán egyetlen „mozgást" képes (az aktus és nem a potencialitás értelmében!) működtetni, mégpedig a folytonos nyelvi tisztítást-erősítést, s ez az „erő" az, ami téma-réma viszonyainak egymásba játszásával, a hangsúlyok tisztázásának szüntelen elodázásával – a regény végére – billegő egyensúlyt alakít ki.

S e könyv olyan könnyedén fogadtatja el velünk, hogy csakis e következetes „nyelvi instabilitás" az, ami állandó szerepeltetésével a textus örökmozgó szerkezetének súlypontjaként, az egyetlen kvázi-változatlan, már-már stabil erőcentrumként mozgatja maga körül a szövegépítkezés összes többi metódusát, hogy e magától értetődőséget szinte tényként könyveljük el. Pedig az olvasó számára mindez csak a szöveg végére ötlik szembe, csak ekkorra szembesül vele mint felforgató hatástényezővel, tudatosítva, hogy ebben a rendhagyó megszólalásban csupán ez a hangol(ód)ási folyamat, az időlegességükben is örökérvényűségre törekvő mondatok egymást váltó, egymást felülíró sorjázása tekinthető a beszéd „egyetlen" és „egységes" alapjának. S e belátás, tudniillik, hogy a narrátor hangnemének egységesítő módja, nyelvivé tett hezitálása, s mindennek tartópillérként való „kimerevítése" minden belső mozgása ellenére is egységes szólamot rendel az elbeszélőhöz és egységes struktúrát garantál a regénynek, arra késztet, hogy e nyelvi módszert egy-hangúságként írjam körül; jelezve egyrészt azt, hogy e regény szerkezete egységes, másrészt pedig, hogy e hang kvázi-egységessége ellenére sincs szó monotonitásról. S ez az összetettség rendkívüli. Mert ennek az egy hangnak „átváltozásban tartása" nem valami monologikusság értelmében veendő egyhangúságnak. A *TündérVölgy* egy-hangúságának éppen az az újítása, hogy nemcsak hogy nem monologicitás, de nem is önmagával feleselő, önmagát újrakreáló dialogicitás, hanem olyan végtelenbe futó nyelvgyakorlat, melyben sok-sok hang esik egybe a folytonosan „elváltozó" formában.

E regény ugyanis nem csupán azért tekinthető a megsokszorozás vagy végtelenített tükrözés „magasiskolájának", mert az elbeszélő mondataiba mástól való szólamok is bele-belecsúsznak, s miközben variatívan mondja „ugyanazt", a Tolsztoj- és Kierkegaard-idézetek állandóan arra figyelmeztetik az olvasót, hogy bármikor homonimikus folyammá válhat az „egyszerűnek" látszó szöveg, elmosva az egyértelműség látszatát is, hanem még inkább azért, mert az elbeszélő, ha akarná, sem tudná ugyanazt mondani, hiszen ő maga sem marad ugyanaz. S éppen ezért indokolatlan egyszerűsítés azt állítani, hogy ebben a regényben nincsenek kapcsolatok, viszonyulási módozatok. Mert ezekből még eggyel több is van a megszokottnál. Nem az

nehezíti meg a szövegszervező erővel való „érzelmi" együtthaladást – mert néha valóban van valami, ami gátat vet a spontán befogadásnak –, hogy nincsenek viszonyok, hanem inkább az, hogy noha viszonyok vannak, de ezek nem konstansak és változásuk folytonos, mivel a narrátor énje állandóan más irányból artikulálja önmagát, és saját magával való diszkontinuitása jóval bonyodalmasabb az (olvasási tapasztalataink alapján) elvártnál. S innen érhető tetten az is, mennyire félrevisz, ha nyelv és én kölcsönhatásában, vagy a személyiség önreflexivitásában pusztán a (késő)modernség beszédmódjainak megidézését látjuk. Ezt a túlontúl egyértelműsítő interpretációlehetőséget éppúgy cáfolja a (késő)modernség sokszorozott személyiségképének *TündérVölgy*ben megfigyelhető hatványozottsága, mint az elbeszélői hang szöveg végéig fenntartott „többrétegű" (aktív-passzív, lokutív és illokutív) medialitása, illetve az, hogy a regény – ahogy majd látni fogjuk – nyelvszemléletével ténylegesen közvetít a (késő)modernitásra és posztmodernitásra jellemző beszédpozíciók között. S e korok, megszólalási módozatok közötti elhelyezkedés tárgyalásakor érdemes visszatérni a nyelvhasználat módjának (s a mögötte kitapintható nyelvszemléletnek) korábban elhagyott kérdéséhez, mert a szöveg e két időbeli/eszmei határpont közötti lebegése igazán izgalmasan követhető nyomon.

A *TündérVölgy* narrátorának késő- és posztmodernitás közötti, mindkettőt megidéző, de egyikkel sem azonosuló nyelvi pozíciója egy olyan, még alig benépesített irodalmi „senkiföldjére" kalauzolja olvasóját, ahol a modernitástípusok határainak közelében szokatlan paradoxonok burjánzanak. A Kukorelly-regény elbeszélője ugyanis úgy viselkedik, mint a népmese szemérmetes leánya, aki meztelen is, meg nem is, visz ajándékot is, meg nem is, gyalog megy is, meg nem is stb., mert miközben kielégíti a posztmodern irodalommegközelítés szinte összes lehetséges elvárását – a nyelvi megfogalmazás módjára (ennek ideiglenességére, megismételhetetlenségére és más szövegekkel való kapcsolatára) irányítva a figyelmet –, látszólag „csak" a megszokott módon véve szó szerint a világ nyelvhez kötöttségét (gyakoribb terminussal: nyelvi „megelőzöttségét") és az emlékezet nyelvileg konstruált voltát, aközben e közösnek tűnő nyelvi tapasztalat „túlhajtásával" (a nyelvhez kötött emlékek újra- és újrageneválásával) túl is kerül a posztmodern módszertanán, s a történetek/leírások variatív ismétlésével immáron azt is sugallja, hogy van olyan, mint autonómiára épülő – vagy legalábbis erre törekvő – világ, személyiség, és mindez a kifejezés szintjén legyen bár nyelvhez kötött, állapotát-állagát tekintve mégis attól függetlenül létező.[27] S nyelvhasználata módozatain keresztül egy olyan újszerű „mérték- és arányrendszer" létlehetősége is beszüremlik e műbe, ahol nyelv és világ viszonya a kölcsönösség eszményén alapul, ahol mindegyik a másikra utalt, s egyként lehet mértékegység, s a mértékadás legfontosabb eszköze (a mérték mint másodlagos eszköz és a mérték mint elsődleges mérce értelmében). S e „van mit mihez mérni" örömteli felis-

merésében az eredetiség-originalitás lehetősége immár éppúgy köddé foszlik, mint a hierarchizálásé.[28] Azaz – véleményem szerint – a variatív szövegszervezésként redőt vető emlékezés „anomáliáinak" köszönhető, hogy a befogadó „anyagszerűen" tapasztalja meg a szöveg és világ (irodalmi) viszonylatában bekövetkező elméleti változások kibontakozását, és egy olyan szokatlan kapcsolódás artikulációját, mely újszerűségével elüt a kortárs epikai világok jelentős részétől. Úgy üt el azonban ezektől, hogy valami korábbira látszik ütni, s ez a benyomás könnyen tévútra viheti az értelmezést.

A narrátor a jelenbeli elvárásokat maga mögött hagyó lépéssel mintha a múltat idézné meg, s mintha ezt az előrébb lépést egyben hátrálásnak is lehetne minősíteni arra építve, hogy immár a posztmodern szarkazmusán túl, éppen úgy, mint előtte, ismét megszólíthatók a dolgok, szóvá tehetők az érzelmek. De ez a látszólagos egybeesés ismét egy olyan elfedő gesztus, ahol a kvázi-azonosság radikális különbségeket takar. A szöveg ugyanis úgy vonultatja fel ismertként az újszerűt, a megszokott illúziójának köntösébe borítva a sosemvoltat, hogy az is biztosra vehető: az ugyanannak látszók különbözők is egyben, s azért az „összejátszás", hogy ne legyen túl hangsúlyos a megújulás igénye. Mintha az álcázás „kifizetődőbb" lenne, s a kerülő út rövidebb, valahogy úgy, ahogy e regény egyik „szövegelőzményében", a marionettszínház kapcsán Kleist C. úrja (megint egy homonima!) is megfogalmazta, arról elmélkedve beszélgetőtársának, hogy az embernek előbb bábbá vagy állattá kell lennie, ha el kívánja nyerni az isteni gratiát, mert visszafele, amerre a tudat elhalványul és megszűnik a reflexió, vezet a rövidebb út. A párhuzam csak annyiban sántít, hogy a *TündérVölgy* esetében a visszalépés a korábbi „ártatlanság" felé és az előrelépés új, még „ártatlan" horizontok irányába teljesen egymásba csúszik az egybeesések rendszerében. S mivel a posztmodernen túli a korábbi (késő)modernséggel is rokoníthatónak tűnik, az olvasó már-már elveszti „időérzékét", s majdnem elhiszi, hogy legalább kétszer bele lehet lépni ugyanabba a folyóba, pedig jól tudja, nincs így.

A *TündérVölgy* úgy adja vissza a nyelvvel való játéknak az őt megillető komolyságot, s a szavaknak a valamikorira emlékeztető vagy a valamikorit megelőlegező erőt, hogy a ma megszokottnál komolyabban veszi nyelvileg(!) a világ eseményeit (például: a családot, a barátságot és az írást) – vagy megpróbálja komolyabban venni, ami jelen esetben, hatásait tekintve ugyanaz –, s ezzel rögtön súlyosabb játékszerré is minősíti az irodalmat, és tétje lesz a beszédnek. Szinte a nyelvvel (a nyelv legradikálisabb mai irodalomelméleti-írói felfogásával) szemben menti a nyelvet (mint a megismerés és kommunikáció eszközét, az örököltet és átörökítendőt). S a posztmodern kánontól való eltérés legszembetűnőbb jelének, a regény fordulatának éppen azt tarthatjuk, hogy a nyelvi jelentés és jel fogalmának megrendülése „után", azaz a jelölő és jelölt (valamennyire valóban bekövetkezett) elkülönböződése „után", a szavak (és hangok-betűk) homonimikus egybeesésére épít (ahogy láthattuk

ezt az elvont főnevek, vagy A alakjai kapcsán), s ezzel bár lappangó módon, de mégiscsak azt posztulálja, hogy a szavak lehetnek azonos alakúak, többjelentésűek, mivel jelentéssel telítődhetnek, tehát van olyan, hogy jelentés, s ebből következőleg van valamiféle kapcsolat jelölő és jelölt között. S ami ezt a (késő)modernségre is ráhúzható nyelvhasználatot olyan sajátosan átmenetivé és paradoxszá teszi e könyvben, az éppen az, hogy bár e poétika hatására a nyelvi jelentés többé válik nyelvjátékok üdítő kavalkádjánál (az irodalom mint súlytalan hangzó-játék, mint puszta formaművészet értelmében), mégis nyelv és világ erőviszonyainak áthangszerelése nyelvi játékokban fogalmazódik meg. S e játékosság igencsak komolyan veendő. A világ visszahódítása a nyelvtől a nyelvnek – hogy még árnyaltabb legyen minden – a *TündérVölgy*ben nyelvi tettként, a beszéd által kiharcolt aktusként nyilvánul meg, mintegy maga a nyelv meséli el saját színeváltozását. Tehát hangsúlyosan a posztmodernen túl feslik ki az a vízió, hogy a nyelv végig- és végletekig vitt „megtisztítása", az örökös felülírási szándék és az ezzel együtt járó minimalizmus kényszere után ismét lehet valamihez mérni a szavakat, van valami a nyelviség előtt/mögött/mellett/fölött(?), s ideális esetben ez a valami (legyen világ, személyiség vagy bármi) éppúgy mértéke lehet a nyelvnek, mint a nyelv ennek, s ezek a különféle „ellenerők" megtámogatják, igazolják egymást.[29] De e kölcsönös egymásra vonatkozás reménye mögött – természetesen – ugyanakkor felrémlik az emberi állapot nyelvi uralhatatlanságának tapasztalata és a nyelv ember általi uralhatatlanságának félelme is, pusztán hogy ne legyen „alulfeszített" e helyzetkép.

A regény nyelvelméleti „kanyarja" tehát meglehetősen szokatlan irányú, s míg kétségkívül előre tart, nyelvhasználati módjával a wittgensteini vizsgálódások késői – az „amiről nem tudunk beszélni, arról hallgatni kell" utáni – kételyeit, így például a korábbi állításoknak némiképp ellentmondó (s a magyar irodalomban oly gyakran szóba hozott) „az tud beszélni, aki reménykedni tud, s viszont" felismerését is éppúgy felidézi, mint a későmodernizmus jó néhány, nyelv és világ viszonyának tisztázatlanságát problematizáló írói aktusát. S ezért a kommunikáció reménye kapcsán (mert ez más kortárs szövegeknél szervesebben része a *TündérVölgy* elbeszéléstechnikájának) Kosztolányi, Babits, Márai epikájának egyes darabjai[30] mellett szinte reflexszerűen juthat az olvasó eszébe az *Iskola a határon* egyik elbeszélőjének, Medvének híres spekulációja is egymás/egy néma gyerek „érzelmi-érzéki" megértésének lehetőségeiről.[31] Sőt, talán leginkább ez a mű az, ami eszébe fog ötleni, ha figyelmesen nyomon követi, mi is történik, amikor a szereplő-elbeszélő hiába próbál dialógust kezdeményezni az apafigurával vagy C-vel, hogy hova, merre is tartanak ezek a megoldhatatlannak látszó szituációk. S mintha ezekre az olvasói emlékekre, a szövegben meg nem nevezett, de kimondatlanul is jelen lévő művekre építene a Kukorelly-regény akkor, amikor nyelvi viselkedésmódjával elősegíti, hogy a testi kommunikáció (és az ezzel járó csönd) egy-

re mélyebbre hatoljon be a nyelviség területére, s tért hódítva magának elmélyítse az érzéki egymásra utaltság szereplőinek és a kommunikációs folyamat/helyzet/praxis egymást implikáló, egymással összekapcsolt résztvevőinek egységét. Ezzel pedig mintegy az „akinek nyelve van, annak világa van" hermeneutikai (gadameri) belátását is felidézteti az olvasóval, immáron természetesen az erotika jelentésmezején belül újraaktualizálva. S ezért az értelmezési folyamatban joggal tűnhet úgy, hogy a *TündérVölgy* narrátora a legkülönfélébb kontextusokat egyként maga mögött hagyva, posztmodern játékossággal, de már a posztmodernen túl, úgy állítja nyelv és világ egységét, hogy módszerével egyben azt is demonstrálja, hogy nyelvfilozófiai kacérkodásai egy posztmodernen túli/előtti megszólalási mód és egy nyelven túli „(pán)erotikus"[32] megismerési mód irányába egyaránt elvezetnek.

S e ponton visszakanyarodnék a szereplő-elbeszélői pozíció tárgyalásához. Mert ismét a narrátori szereplehetőségek arányos kiaknázásának tudható be reflexivitás és érzékenység egymást meg nem kérdőjelező, el nem bizonytalanító együttes jelenléte, az a megrendítő kölcsönviszony, ami – képletesen szólva – egy olyan érme két oldalának is tekinthető, melyet „tulajdonosa" nem enged egyik irányba sem „eldőlni". S innen nézve szembeszökővé válik, hogy az esetek nagy részében, hasonló technikákat alkalmazva e pozíció mennyire el szokott mozdulni valamelyik tendencia felé, vagy a reflexió, vagy az erotika irányába, jelezve a szerzők nyelv- vagy világpreferenciáját. A *TündérVölgy* elbeszélője azonban magától értetődő természetességgel nemcsak azt játssza, hogy nem választ fej vagy írás között, hanem – hogy véletlenül se lehessen unalmas, legfeljebb a Pilinszky-féle unalmon túli unalom módján –, azt is eljátssza, hogy nem játszik, s ezt igazolja is annyiban, hogy valóban tétje van/lesz annak, képes-e érméje nem földet érni. Persze nem nagyon tehet mást, hiszen ennek az egyenértékűségnek a fenntartásán, ami az egymással tisztázatlan viszonyban „együttlétező" nyelv és világ új szituációba hozásának szükséges előfeltétele, áll vagy bukik egész epikai világának világszerűsége (s divatjamúltan hangozhat: hitelessége is). S a Kukorelly-regényben mindez nem csupán fennáll, hanem elkerülhetetlenül/ráadásként össze is forr egy olyan (epikai) személyiség létének igényével (majd lépésről lépésre „kialkudott" létével), aki a hézagokat nemcsak fenntartani, hanem kitölteni és összetartani is képes. Azaz a könyv alapjául választott termékeny bizonytalanság, tudniillik, hogy nyelv és világ „mérkőzése" a történet végéig se legyen lejátszva (vagy: döntetlenben záródjon) egy olyan szereplő-elbeszélői pozíció által konstruáltatik meg, mely általában zavaróan szokott együtt járni az elbeszélői reflexivitás és szereplői testiség ambivalens kettősével, itt azonban igazán elemében van, s tovább bővíti a nyelvi billegésre épülő szöveg egyre terebélyesedő határait. Minden a helyén van, vagy éppen úton van, hogy a helyére kerüljön. S e ritka rendezettségben az elbeszélői szerep és írói szándék harmonikus egybeesése éppoly elemi erejű, mint reflexió és érzékenység kézfogója.

Hogy itt egy új poétika körvonalai derengenek fel, olvasói oldalról egyáltalán nem kétséges. Hiszen az, hogy egy szöveg mennyire kínál fel – versenytársaihoz képest – más olvasási módokat, leginkább az értelmezői szerep megváltozásán mérhető le. S a *TündérVölgy*be a megszokott mértéken túl vonódik bele az olvasó, szinte feladja magát, amikor az olvasás valóságában reflexió és érzékenység eleven kölcsönhatása bontakozik ki a szeme előtt, s arra a feltételezésre hajlik, hogy ami e könyvben folyamatosan kialakulóban van, már nem csupán az író „bőrére megy", hanem ő is megsínylené, ha elcsuklana az elbeszélői hang. S szorongása csak a szöveg végére csillapodik, mikorra elhiszi, amit egyébként már előbb is gyanított, hogy ahogy az elbeszélő korábbi önmagáit tárgyiasítva közeledni engedi a leírás tárgyait (és magát) az olvasóhoz, úgy a közvetített dolgokból lassacskán közvetlen adottság lesz, s a Szív utca és Szív szalámi szinte szívvé, a Családi sör szinte családdá, a Szabadság-híd szinte szabadsággá alakul, s ezek a földhöz kötő szinte-gesztusok arról mesélnek, hogy lehet olyan, mint családi boldogság. A szöveg sikeréért való drukkolás pedig arról árulkodik, hogy mindez az értelmező számára is elevenbe vág. S e közelség nem motiválható olyan retorikai felismerésekkel, hogy talán nem is érzékeny reflektáltsággal, hanem reflektált érzékiséggel találkozunk e könyv lapjain. Mert valami súlyosabb történik. Ha csak hangsúlyok átfordításáról lenne szó, e megszólalási mód kevésbé lenne rendhagyó, s jobban emlékeztetne más szövegekre. S bár ez a jól rendezett (szerkezetével „harmóniára álló") észlelési struktúra nem idegen teljesen az olvasó számára, hiszen felidézi Mészöly Miklós vagy Nádas Péter írásmódjának hasonlóan „húsba vágó" és/de ugyanakkor szenvtelen megvilágításait, a befogadó mégis kapaszkodó nélkül marad, mivel a *TündérVölgy* nyelvivé tett érzékszervi tapasztalata jóval visszafogottabb, kiszámíthatatlanabb és főképp: rejtőzködőbb e két másik szerzőénél.[33] S valószínűleg éppen az elvi távolság megtartásának igénye készteti arra e könyv narrátorát, hogy formai megoldások tekintetében a közvetlen előzmények és a kortársak rokon törekvései helyett korábbi szerzőkre támaszkodjon törekvései rejtjelezésekor. Bár mindez azzal is összefüggheti, hogy a regény elbeszélője a világ előzetes struktúraként való el nem fogadása mellett a nyelvet sem kezeli előzetes struktúraként, s ezért a posztmoderntől mint korszaktól is el kíván határolódni, ahogy minden olyan alkotótól is, aki valahogy ehhez az „irányhoz" köthető. S így e sem-sem közében, e két „végleges" (nyelv vagy világ elsőbbségére apelláló) írói alapállástól elkülönülve nyer arculatot a *TündérVölgy* átmenetiségben is markáns írói világa. Ez a kettősségek, határpontok közötti szöveg, ahol a szerkezeti törvényszerűségeknek köszönhetően minden ellentétes impulzusban gazdag, s bármikor visszájára fordulhat, hogy újszerűként bukkanjon elő, de mindig kiegyenlítődve, oda-vissza változásaiban is valamiféle abszolút egyensúlyra törekedve.

S bensőségesség és higgadtság különös „légyottja" az elméleti kiegyenlítődésen túl, a fent tárgyaltaknál konkrétabb dolgokkal is szolgál. Például a szö-

veg dinamikusságával. Ez a végletek közötti hangsúlyokkal évődő nyelvhasználat ugyanis tartózkodó nyitottságával két irányból is megtöri az olvasó interpretációs beidegződéseit, arra késztetve, hogy egyszerre hangolódjon rá a világ érzéki leírásának nekifeszülő már-már aszketikusan szikár nyelvhasználatra, s arra az összetett, variációkban gazdag létezéssel kialakított különleges kapcsolatra, ami a dolgok nyelvileg megragadott testiségében tapintható ki leginkább; s lehetőleg ezt a két gyakorlatot felváltva végezze, fenntartva világ és nyelv reflexív és érzékeny játékát. S ha az olvasó számára ez a kettősség nem sikkad el, s aktív befogadóként együttműködik a szövegkonstruáló mechanizmusokkal, akkor tanúja lehet annak a rejtélyes, megmagyarázhatatlan eseménynek is, hogy az esendő, foldozgatásra-javítgatásra szorítkozó (de nem szoruló) nyelvjátékokból sziklaszilárd talapzat lesz egy önmaga autentikusságát kereső ember számára, s a regény autentikus világba lépve ő maga is autentikussá válhat. S ezen a ponton e szöveg mindentől való távolságtartása (de/és mindenhez való közelisége) kegyelmi állapotnak tűnhet, az olvasás pedig kegyelmi aktusnak. Mintha e rejtőzködő-adakozó köztesség egy egyetemesebb struktúra része lenne; a végletektől való tartózkodás régi-új mértékéé, egy olyanfajta köztességé, mely éppen tisztességessége miatt tartózkodik mindenféle véglettől. Fölöslegesnek tűnhet szóba hozni, mégis leírom, mert egyáltalán nem magától értetődő: ez a szemérmesen bujkáló tisztesség elsősorban a nyelvhasználatot, a nyelvi feltételrendszert érinti. S „csak" ennek folyománya, hogy noha e regény elbeszélője (s természetesen valahol mögötte, mellette, fölötte stb. Kukorelly Endre, mert kié másé lenne a tisztesség) állandóan játszik, játékeszközeit éppúgy tiszteletben tartja, mint játszótársait, és semmilyen más megoldást nem minősít tisztességtelennek pusztán azért, mert ő maga tartózkodik a könnyebb utaktól. Mert az írás jobb esetben, s a *TündérVölgy* éppen azt bizonyítja, hogy vannak jobb esetek, közszemlére tett eszmélődés. S ha igazán egyéni, akkor – a szó eredeti értelmében – közügy.

1 A teljes szöveghelyet lásd KUKORELLY Endre, *TündérVölgy*, Kalligram, 2003, 218. és 367.

2 Azért használom zárójelesen e fogalmat, mert úgy gondolom, hogy a jellegzetességek és tulajdonságok szintjén nincs igazán tetten érhető különbség modernség és későmodernség között, csak a tendenciák elmélyülésének tekintetében beszélhetnénk elkülönülésről, mivel a későmodernségként körülírt jelenséghalmaz sok esetben már a romantika eminens alkotóinál is megtalálható teljesen kifejlődve. S hogy e két, egymást nagyjából lefedő fogalom egyenértékűsége/felcserélhetősége ellenére mégis inkább preferálom a későmodernséget, ennek az az oka, hogy véleményem szerint ez jobban jelzi az „irányt", amihez képest a Kukorelly-regény elhatárolja pozícióját mint a modernség terminusa.

3 S itt szinte az összes, posztmodern jelzőt valaha is kiérdemelt kortárs mű felsorolható lenne; mindaz, ami arányaiban a nyelvi önreferencialitást a valóságábrázoló referencialitás fölé emeli, s nem is kíván élni azzal a fikcióval, hogy amit mesél, az mégiscsak egy közös világról szól.

4 Például nem reflektál minduntalan a *szív* szó, illetve az e szóval egy jelentésmező-

ben lévő, érzéseket körülíró szavak jelentéseinek „erodálódására", nem kapcsol hozzájuk kommentárokat, mint ahogy Esterházy Péter tette *A szív segédigéi*ben. Az összevetés ezzel a kisregénnyel önkéntelenül adódik, hiszen e szöveg éppúgy bevonódik a *TündérVölgy* előzményei közé, mint a közelmúlt más Esterházy-szövegei. Több szempontból beszédes lehet e szerzők szívbeli rejtelmeket „tematizáló" könyveit összehasonlítani, mert míg célkitűzéseik egymás rokonaivá teszi, addig hangnemük, ironizáltságuk foka el is különíti őket; nem is beszélve arról, hogy olvasóként menynyire különböző módon lehet e szerzők elbeszélőihez közelíteni.

5 „Érzések a gyomor és, tényleg, a szív körül keletkeznek, csupán a magasságukat állítják be a hozzá tartozó szavak." (*TündérVölgy*, 211.)

6 Az *ismétlés*, *A halálos betegség* és a *Vagy-vagy* több része is beleíródik *A csábító naplójá*nak részletei közé. Csupán ízelítőként néhány „adat", a teljesség igénye nélkül, de talán ez is igazolja, hogy más Kierkegaard-művekből is sokszor merít a *TündérVölgy* elbeszélője. Az idézetek után található zárójelekben a pontosvessző előtti számok a Kierkegaard-művek, míg az ezutániak a *TündérVölgy* oldalszámaira utalnak. *Az ismétlés*ből (Ictus Kiadó, 1993, ford. GYENGE Zoltán): „Szerencsét akartam kívánni neki, de nem vagyok annyira otthon a németben, hogy magamat kapásból kifejezzem, illetve, hogy megtaláljam az alkalmas szavakat, ezért a pantomim mozgásnál maradtam. [...] Ha németül beszélek, a világ legjobban kezelhető embere vagyok." (32.; 36., 83.), *A halálos betegség*ből (Göncöl Kiadó, 1993, ford. RÁCZ Péter): „Még az is, ami emberi értelemben a lehető legszebb és leginkább szeretetreméltó, a fiatal nő bája, ami csupa béke, harmónia és öröm: még az is kétségbeesés." (32.; 309.), „A kétségbeesés nagyon szívesen venné, ha odabent maradhatna, hiszen az a legkedveltebb, legvágyottabb tartózkodási helye: a boldogság mélye." (33.; 178.), „a reflexió sosem fog be olyan biztosan valakit, mint amikor a hurkot a semmiből fonja." (33.; 186.), „Csak a nyelvvel való, ha úgy tetszik ártatlan visszaélés, a szavakkal való játék során, például amikor a gyerekek katonásdit játszanak, akkor fordulnak elő a közvetlenség nyelvén olyan kifejezések, mint: Én, kétségbeesés." (61–62.; 209.), aztán a „mesélik, hogy egy paraszt" kezdetű anekdota (65; 170), „Mélyebb értelemben az Én egész problémája egyfajta rejtett ajtóvá válik lelkének mélyén, amelynek belsejében nincs semmi." (67.; 163.). És végül a *Vagy-vagy* (Osiris–Századvég, 1994, ford. DANI Tivadar), *Diapszalmatá*jából: „Úgy érzem magam, mint a sakkjátékban az a figura, amelyről ezt mondja az ellenfél: ez a figura nem mozgatható." (21.; 73., 283.), „Ha reggel felkelek, rögtön visszamegyek az ágyba. Estére érzem magam a legjobban, abban a pillanatban, amikor eloltom a lámpát, s a takarót a fejemre húzom." (24.; 129.)

7 Pedig elvileg lehetne, hiszen a fikció szerint Tolsztoj *Háború és béké*je mellett Fielding *Tom Jones*a és W. Scott *Ivanhoe*-ja is az apa többször olvasott, kedvelt könyvei között szerepel.

8 Például *A Memória-part*, a *H.Ö.L.D.E.R. L.I.N.* vagy a *Kicsit majd kevesebbet járkálok* című kötetekből egész darabokra rá lehet ismerni. S ez a sokáig elodázott műfajkérdést is magával hozza; regény-e a *TündérVölgy*? vagy inkább prózaversciklus? (próza)verses regény? poéma? Milyen/melyik/hány műfajhoz képest határozza meg máshogy saját műfaját?

9 A regény vissza-visszatérő „nem apámmal álmodom" kezdetű részei a preteríció logikája szerint akkor is az apáról beszélnek, amikor az ellentét alakzatán keresztül éppen ezt a témát látszanak ellenpontozni vagy helyettesíteni.

10 „Ugye válaszoltam neked?" (166.), „Amíg hozzá beszélek, hozzá tartozom. / Hozzá tartozom? / Ha beszélek az apámhoz, hozzá tartozom. Neki beszélek, hozzászólok, mint egy értekezleten. Oda tartozom, azért szólok hozzá, nem pusztán bele, így jön létre, így íródik le bármely viszony. Na mit szólsz hozzá, így szólok hozzá. / Mit szólsz hozzá, apu, ezt én kérdeztem." (364.).

11 Tehát az egyik figyelemelterelő témamegjelölés *A csábító naplójá*ból származó idézet, ami a név „törlése" nélkül így hangzik: „csupán azt gyanítottam, hogy a keresztnevek lehetnek valódiak [...] így van ez azzal a lánynyal kapcsolatban, aki a mű központi alakja, és akit valóban Cordeliának hívtak." (*Vagy-*

vagy, Osiris–Századvég, 1994, ford. DANI Tivadar, 240.; *TündérVölgy*: 19., 24., 65., 339.).

12 A szöveg a *TündérVölgy* 305. oldaláról származik.

13 Az idézetek sorrendjében: 251., 275., 279.

14 Például a 316., 343., 344., 345. és a 360. oldalon.

15 Lásd például a Kukorelly-regény 37. oldalán található részt („A sebesültek kettesével, hármasával kúsztak, kelletlenül és – ahogy ...nak rémlett – olykor mesterkélten kiabáltak, jajgattak.") a *Háború és béke* 1., Bp., Európa Könyvkiadó, 1967, 370. oldalán.

16 Ezt támasztja alá egyrészt az az ismételten fel-feltűnő kérdés, hogy ez vajon már/még csábítás-e, illetve hogy ki is a csábító, másrészt pedig az a *TündérVölgy*ben is variatívan előforduló feltevés, hogy a csábítás/szerelem, ha időben kitartott, szükségszerűen ismétlésé, unalommá fajul.

17 A rejtegetés játékában az, ami C. Kierkegaard-nak, az apa figurája Kukorellynek. Ismert történet, hogy Kierkegaard *A csábító naplójá*nak dátumait a *Vagy-vagy* előszavában 1834-hez kötötte, mivel 1842 előtt legközelebb 1834-ben esett április 8-dika hétfőre, így kívánta ugyanis elkerülni, hogy a koppenhágai nagyközönség *A csábító naplójá*nak történetét a Reginával való szakítással hozza összefüggésbe. A két dátum között 9 év telt el. Ha a *TündérVölgy* kíváncsi olvasója öröknaptárt vesz kezébe, akkor azt fogja találni, hogy 1947, 1969, 1986 – a regény néhány kiemelt évének – április nyolcadikája is hétfőre esett; míg a regény három, naptári rend szerint egymást követő időszakában (1951, 1956, 1962) szombatra. A fennmaradó három évből kétszer péntekre (1944, 1995), és egyszer, 1977-ben csütörtökre. '77 szökőév volt, ha nem lett volna, akkor 1977. április nyolcadika is pénteki nap. De e 3×3-as koncepció tervezettségének ötlete nem vethető el pusztán azért, mivel '77 kilóg a sorból. Ez ugyanis az apa halálának éve. Szándékosan is különbözhet, mintegy azt jelezve, hogy van, ami nem ismétlődhet. Természetesen matematikában jártas befogadók elmerenghetnek azon, hogy mennyi egybeesés kell ahhoz, hogy a fejezetek fölött futó számtani sorozathoz (3, 3+1, 3+2, 3+3, 3+4, 3+5, 3+6) alkalmazkodva a 9 év háromféle módon tagolódhasson napokra. Bár lehetséges, hogy a sorozat is azért törik meg '95-tel, '96 helyett, hogy a kétféle rendszer úgy-ahogy illeszkedjék egymásba.

18 Lásd az olyan, naplókban is fel-feltűnő állításokat, mint például: *„Az embernek megadatott a tökéletes boldogság lehetősége." Tolsztoj Művei 1–10.*, Bp., 1965–1967, *Napló, 10. kötet*, 1906. márc. 2., 839.

19 Ahogy Török Endre fogalmaz Tolsztoj-könyvében (Lev Tolsztoj, *Világtudat és regényforma*, Bp., Kairosz Kiadó, 1999, 74.): „[Tolsztoj] Az ember befejezetlenségét és boldogtalanságát észlelve, a boldogtalanságokon keresztül, a megismerés egyre magasabb stádiumain át, a befejezhetetlenségben egy elérhető befejezés boldogsága felé akarta vezetni az egyént."

20 Ezek a természeti alapú pszichés élmények, melyeket Török Endre felvillanásoknak, igazi benyomásoknak és a rejtett jelentésteliség feltárulásainak nevez, a Tolsztoj-próza ma is aktív interpretációt követelő színfoltjai. Sajátos idő- és térérzékelésük súlya, hatásuk az emberi önértelmezésre talán legrövidebben egy Tolsztoj-naplóból vett példával illusztrálható: „A tér is, az idő is mind az én művem. A számomra végtelenül kicsiny lények cseppet sem kisebbek nálam. S amit pillanatnak mondok, cseppet sem kisebb annál, amit úgy hívok: örökkévalóság. Csak a tudat valóságos, s nem az, amit megismer, s ahogyan megismeri." (*Napló, i. m.*, 1908. okt. 30. 874.)

21 „Volt egyszer egy férfi. Nevezzük A-nak. Öreg volt és kiélt; és volt egy kisasszony, B, fiatal, boldog, aki nem ismerte még sem az embereket, sem az életet. Bizonyos családi kapcsolatoknál fogva A úgy szerette B-t, mint a tulajdon édes lányát, és nem is tartott attól, hogy másképp is megszeretheti. [...] De A elfelejtette, hogy B még oly fiatal, hogy az életet játékszernek véli [...] és hogy könnyű őt másképp megszeretni. [...] A tehát tévedett, és egyszer csak azon kapta magát, hogy új érzés ébredt a szívében, fájó, mint a bűnbánat, és nagyon megijedt. [...] Két különböző befejezés is elképzelhető. [...] egyesek azt mondják, hogy A elvesztette az eszét, őrjöngve beleszeretett B-be, és ezt megvallotta neki, B pedig kinevette. [...] Mások úgy fejezik be a történetet, hogy B megszánta A-t, szegényke nem ismer-

te az embereket, s azért azt képzelte, hogy ő is megszeretheti A-t, és beleegyezett, hogy a felesége lesz." (*Kozákok, Kreutzer szonáta*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1961, 47–48.)

22 Vö. az És-beli interjúval: „Bárcsak elmesélhető lenne egy olyan történet, amelyik ától zéig tart, a végén meg kitör a fergeteges boldogság. Nem így megy, persze. Hol így, hol úgy."

23 „Elhiszed-e, hogy aki fejét a tündérdombhoz szorítja, az álmában meglátja a tündér arcképét? – én nem tudom; de azt tudom, hogy ha fejemet kebleden pihentetem, és nem csukom be szememet, hanem felnézek, akkor egy angyal arcát látom. Elhiszed-e, hogy aki fejét a tündérdombhoz hajtja, az nem pihenhet nyugodtan? én nem hiszem, de azt tudom, hogy ha fejemet a kebledhez hajtom, túlságosan erősen mozog fejem ahhoz, hogy álom tudna jönni a szememre." (*Vagy-vagy*, 327.; 154.)

24 A Vörösmarty-idézeteket lásd: *Vörösmarty Mihály összes költői művei* 2., Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 298., 300.

25 Azaz éppen fordítva jár el, mint megszokhattuk, hiszen a szereplői pozícióhoz általában a cselekvés, az elbeszélőihez pedig az elbeszélés tartozik.

26 Ha a jelen epikai vállalkozásaiban e kétféle szerep (az énelbeszélés, illetve a harmadik személyű „mindentudást" alkalmazó) találkozik, akkor általában e beszédmódok összekapcsolása a „mi is, miért történt?" kérdésekre adható válaszok elbizonytalanítását szolgálja, azaz ezekben az esetekben az olvasó leginkább annak lehet tanúja, hogy az író milyen bravúros módokon tud „kibújni" mindkét szerep bőréből, ha kezd kellemetlenné válni a korlátok között haladás. S így a szereplő-elbeszélői pozíció a szövegvilágokat beborító, mindenen ironizálni képes posztmodern „demiurgosz" elszabadítására (lásd példaként Spiró György *Jégmadár* című szatíráját, vagy Márton László *Testvériség*-trilógiáját) éppúgy alkalmas, mint metafizikai igényekről árulkodó gondviselés- vagy sorsfogalmak szépirodalomi formába „csempészésére" (vegyük példának Darvasi Lászlótól *A könnymutatványosok legendáját*, vagy Krasznahorkai Lászlótól a *Háborút és háborút*, de itt említhető Pályi András néhány – szabad-függőbeszédes – „kisregénye" is: *Másutt, Túl*). E néhány könyv elbeszélésmódjának összevetése természetesen csak annyiban megvilágító erejű, hogy képes érzékeltetni, hogyan lehet „lebegtetett" elbeszélői szerepekkel valami metafizikai magyarázatot igénylő történetívet éppúgy kibontani, mint minden metanarratívára emlékeztetőt szétírni. A Kukorelly-regény emellé a kétféle használati mód mellé rajzol oda egy harmadikat akkor, amikor a „kettős meghatározottságú" megszólalás előnyeit azért veszi igénybe, hogy minél közelebb kerülhessen a (nyelvivé is tehető) világhoz, s így visszamenőleg olyan szövegekkel is kapcsolatot létesít – még mindig csak az elbeszélő pozíciójának tekintetében! –, mint Ottlik Géza *Iskola a határon*, vagy Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regénye, s olyan novellákkal/vágásokkal, amilyeneket Mészöly Miklós válogatott össze *Az én Pannóniám*-gyűjteménye számára. Ha viszont figyelembe vesszük a megszólalás „funkcionalitásának" és díszítettségének arányát, akkor az utóbbi könyvektől is élesen elüt a *TündérVölgy* nyelve.

27 Hogy teljesen pontosan fejezzem ki magam, számomra úgy tűnik, hogy itt nyelv és világ nem külön-külön van, de nem is egyik uralja a másikát. Hanem létezik nyelv és létezik valóság, valahogy együtt-egymásban, mindig a másikra vonatkoztatva, vonatkozódva.

28 S innen nézve – s kicsit leegyszerűsítve – a posztmodern fordulata nem is több a bináris pozíciók felismerésénél, átfordításuk vagy oda-vissza forgatásuk nagy játszmájánál; s mintha a hierarchizálás szándékával szemben a kiegyenlítődés reménye most kezdene legalizálódni.

29 Ha nem lenne olyan erős konnotációja, és nem tűnne túl nagy szónak, akkor a gadameri „létgyarapítás" fogalmát használnám a *TündérVölgy* nyelvhasználati „reformjának" körülírására, azonban nem vagyok meggyőződve arról, hogy nem tűnne-e ekkor a regény „vállalkozása" patetikusnak, pedig ha van valami, ami nem jellemzi sem e szöveget, sem a gadameri fogalmat, akkor az éppen a patetikusság. Ám mindennek ellenére elkerülni sem tudom a „létgyarapításra" való utalást, mivel véleményem szerint itt tényleg valami olyan „dolog" történik, amiről az *Igazság és*

módszer (Bp., Gondolat, 1984, főleg a 109–112. oldalakon) beszél.

30 Kosztolányi *Esti Kornél kalandjai* című novellagyűjteménye, Babits *A gólyakalifa* című regénye, Márai regényei, a *Szindbád hazamegy*, a *Vendégjáték Bolzanóban*, vagy *A Garrenek műve*-sorozat első darabjai sorolhatók itt fel példaként.

31 Ez a wittgensteini nyelvfilozófiára való utalás természetesen nem szövegszerű, nem tematizált a *TündérVölgy*ben, mint mondjuk Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című szöveghalmazában, ahogy az ottliki elbeszélésmódot sem idézi meg direkt módon a narrátor; mégis, a nyelven túli, nem-nyelvi kommunikáció beszédtárggyá tételével ezek a hagyományok is árnyalják a Kukorelly-regény megszólalásának hangszínét.

32 Félreértések elkerülése végett már itt hangsúlyoznám, hogy érzékiségen és erotikán primér érzékszervi tapasztalatok észlelését-érzékelését értem; mintegy annak örömteli nyugtázását, hogy a világ változatos módozatokban, érzékszervektől függően más-más úton-módon, más-más halmazállapotokban férhető hozzá.

33 A korábbi hasonlatot kibontva: az érme e szerzők szereplő-elbeszélői pozíciót alkalmazó műveiben általában a szereplői oldal felé dől el; s noha tagadhatatlan, hogy az emlegetetteknek (26. lábjegyzet) megfelelően ezek a szövegek is reflektáltak, mégiscsak – olvasói oldalról nézve – inkább az érzékiségük hat. S az elbeszélői pozíció (nem-választó) választásán túl a Kukorelly-regényt az is elkülöníti ezektől az írásfajtáktól, hogy nem (késő)modernség utániként, hanem posztmodernen túliként teremti meg saját beszédpozícióját, s önkorlátozó szerkezetével, minimalista törekvéseivel teljesen mást céloz meg, mint a mészölyi–nádasi – jelzős, határozós szerkezetekben fürdő, beékelődésekben bővelkedő – „világszeretet". Amíg az utóbbi szerzőknél ugyanis a nyelv gazdagsága a világ gazdagságáról tanúskodik, s fel sem merül a világ mint probléma (és „csak" elbeszélése tűnik feladatnak), addig a *TündérVölgy* narrátora számára már nem magától értetődő ilyen „referenciákra" építeni, s a nyelvi forma örökös keresésével éppen azért küzd, hogy írásával/ban igazolni tudja: van nyelvtől független, létében autonóm és szuverén világ, s akkor is van, ha nyelvre utalt, s csak így szólítható és szólaltatható meg. S voltaképpen a nyelv előzetes struktúraként való el nem fogadásából származik az a „végső" (mert az alapelemeket érintő) különbség is, hogy a Kukorelly-regény elbeszélője nem „minden leírását" tartja fontosnak, hanem hogy egy-egy dolognak, eseménynek úgy adjon formát, hogy azzal magát a működésmódot, dolog és cselekmény vázát írja le (a világ alapmotívumait – talán még a motiváció értelmében is). S így bár mindhárom szerzőnél érzékileg felkavaró szövegekkel találkozunk, hangsúlyaik folyamatosan máshova esnek. S annak jelzésére, hogy eshetnek is máshova, elég felidézni Darvasi László szövegeit (például *A veinhageni rózsabokrok*at, *A könnymutatványosok legendáját*, vagy a *Szerezni egy nőt* címűt), ahol a mészölyi „megérzékítés" (akár a már-már orgiasztikus leírás értelmében is) megint csak másfajta írástechnika törvényei szerint aktualizálódik, mint Nádasnál vagy Kukorellynél.

Imre Zoltán

Alternatív színháztörténet

A színháztörténet-írás alternatívái[1]

A címben szereplő minden egyes kifejezés szemantikailag olyannyira terhelt, hogy mielőtt szintaktikai viszonyaikat értelmezhetném, megpróbálom egyenként meghatározni őket. A következőkben tehát a színház, a történetírás, és az alternativitás problémáit és lehetőségeit vizsgálom úgy, hogy az éppen vizsgált fogalom szintaktikai viszonyait is szem előtt tartom. Ennek a célnak a megvalósítása számos, a színháztörténet-írással kapcsolatos elméleti és gyakorlati kérdés felülvizsgálatát teszi lehetővé. Először tehát megpróbálom meghatározni a színháztörténet-írás tárgyát, aztán a történetírás területén végbement változásokat szem előtt tartva (át)értelmezni a színháztörténet kiinduló premisszáit, majd megkísérlem bemutatni a színház történeti szempontú megközelítésének lehetséges alternatíváit.[2]

Színház(történet-írás)

Az *Oxford English Dictionary*ben (*OED*) a „színház" szócikknél található értelmezéseket két csoportba lehet rendezni. Az elsőbe sorolható értelmezések a színházzal mint művészeti ággal foglalkoznak, míg a másodikban a mindennapi élet bizonyos aspektusai és elemei szerepelnek színházként (lásd *OED* 1983, 261–262.). Az első csoportban a színház fizikai objektumként, azaz (konstruált és/vagy természetes, ősi és/vagy modern) épületként, illetve saját elemeinek (színpad, közönség, előadás, intézmény és dráma) metonimikus helyettesítőjeként határozható meg. A második csoportban a színház jelentése nem korlátozódik egyetlen művészeti ágra, hanem sokkal általánosabb területre terjed ki. Ez a kiterjesztés a színház szó görög etimológiájára utal, miszerint a színház szó ősi görög meghatározása a 'látni' igéből származik, azaz a görögök a színházat egyszerűen „látóhely"-nek nevezték. Feltehetően ezen az értelmezésen alapul, hogy a második csoportban a színház figuratívan és metaforikusan határozható meg, azaz annak alapján, hogy a mindennapi élet bizonyos aspektusai és eseményei miként „vannak kiszolgáltatva a nézésnek". Ebben a csoportban tehát azok a mindennapi jelenségek kapnak helyet, amelyek színházként szerveződhetnek, illetve a színház metaforikus használatán keresztül ismerhetők fel.

A múlt század utolsó harmadának színháztudományában az egyik leggyakrabban idézett színház-meghatározás, amely a színházat *aktivitás*ként és nem épületként[3] értelmezte, Eric Bentley-től származott.[4] Bentley színházi minimál definíciója a következőképpen hangzott: „*A* megszemélyesíti *B*-t, *C* pedig figyeli" (Bentley 1998 [1964], 123.).[5] Bentley meghatározása *A dráma élete* című könyvében található (Bentley 1998). Ebben a könyvben Bentley először az írott formában megjelenő drámával foglalkozott a dráma történetének, szereplőinek és jellemeinek, valamint dialógusainak és gondolatának[6] elemzésén keresztül, majd ezután azt a drámát vizsgálta, amely – szerinte – az imént említett elemek színházban történő előadásából áll. Bentley színházmegközelítésének térbeli orientációja és kronologikus időrendje van, mely az előzetesen megírt szövegtől annak „végső és konkrét megvalósulásáig" (Bentley 1998, 61.), azaz a szövegnek a változó előadásokban való megjelen(ít)éséig tart. Ennek a megjelen(ít)ésnek az irányát Bentley a stílussal hozta összefüggésbe, amit „hagyományosan a költő határoz meg, nem a díszlettervező, vagy a rendező, de még csak nem is a színész: ezeknek alkalmazkodnia kell az írott stílushoz" (Bentley 1998, 66.). Az írás stílusa elsősorban a dialógusokra koncentrálódik, hiszen „a színdarabot olyasvalaki írja, aki nem óhajt mást, mint a közönséghez szólni, és ez [a közönség] – minden egyébről lemondva – csakis beszédet kíván hallani" (Bentley 1998, 64.). Ebből következően Bentley azt állította, hogy amikor színházban vagyunk, „embereket látunk, akik feltehetően festett háttér előtt csapnak össze" (Bentley 1998, 54.). Bentley-nél tehát a dráma színpadi előadása alárendelődik a drámaírónak, és az előadást a dialógusokat (f)elmondó színész (játéka) uralja, illetve az előre megírt karakterek megszemélyesítése. Így Bentley a színházi előadásban alárendeli a vizuális és proximális elemeket az előtérben beszélgető „embereknek". Következésképp Bentley az előadás elemeit hierarchikus rendbe szervezi, mivel csak így tudja definícióját a színészre *(A)* és a karakter(ek) megszemélyesítésére *(B)* mint a színházi hierarchia legfontosabb elemeire szűkíteni, amelyeket aztán a szituálatlan néző *(C)* figyel meg. Bentley definíciójának rekonstrukciója és a könyvében említett drámák azt bizonyítják, hogy számára az 1960-as évekre jellemző szöveg (és drámaíró)-orientált színház vált „természetes", mindent átfogó és kihívások nélküli esszenciává, amelyet aztán (a definíció későbbi felhasználói is) a színház általános területeként terjesztett ki, mintha ez a meghatározás *ab ovo* érvényes lenne minden, a múltban és a jelenben megvalósult/megvalósuló színházi formációra.

Az imént vázolt problémák akkor fedezhetők fel egészen nyilvánvaló formában, amikor Bentley definícióján keresztül próbáljuk meg értelmezni Augusto Boal éttermi jelenetét.[7] A definíció, úgy tűnik, működik, mivel a színész *(A)* megszemélyesítette a „protagonistát" *(B)*, miatt valaki, azaz inkább valakik *(C)* figyelték. Ezt az értelmezést tekintve, Boal kísérlete valóban színháznak minősül. De vajon így vélekedett-e az esemény minden résztvevője?

Valójában a protagonista *(B)* vagy a fiatalember *(?)* ette meg az ételt? A fiatalembernek *(?)*, a színésznek *(A)*, vagy talán a protagonistának *(B)* kellett volna fizetnie a valódi ételért egy valódi étteremben? Bentley színházdefiníciójján keresztül képtelenség megválaszolni ezeket az egyszerű kérdéseket. Sőt, Bentley színházdefiníciójján keresztül képtelenség megtalálni a választ a következő kérdésekre is: *A* valóban *megszemélyesítette*, színházi terminusok szerint, *B*-t? *A* igazából *C* részére személyesítette meg *B*-t? *C* valóban *felismerte* *B*-t, illetve *A*-t, vagy csupán egy éhes, majd jóllakott fiatalembert látott? És végül, *mind A, mind C* az eseményre *színházként* gondolt? Mivel Bentley definíciója nem ad választ ezekre az alapvető kérdésekre, meghatározása csupán a szöveg (és drámaíró)-orientált színház bizonyos gyakorlatának *leírásához* és nem *a* színház általános meghatározásához elegendő. Bentley leírása egyszerűen feltételezte, hogy olvasói (és az adott színház nézői) tudják, mi a színház, illetve eleve adottnak vette, hogy olvasói (és az adott színház nézői) nehézségek nélkül fel tudják ismerni az adott eseményt színházként. Mivel ezeket a feltételezéseket Bentley adottságoknak tekintette, nem foglalkozott azokkal a politikai, ideológiai és kulturális körülményekkel és viszonyokkal, amelyekben színházat lehet létrehozni és fel lehet ismerni. Következésképp bár Bentley a színházra mint aktivitásra koncentrált, leírása csupán rögzítette a színháznak egyfajta gyakorlatát, és meg sem kísérelte annak számbavételét, hogy pontosan mi teszi a színházat színházzá és nem valami mássá.

Bentley leírásának elemzése arra is rávilágít, hogy a színház általános definícióját (ha van egyáltalán ilyen) nem egy adott praxis leírásában, illetve a színház (előzetesen feltételezett) elemeinek (valamilyen prekoncepción alapuló) minimumra való redukálásában keresendő, hanem azokat a nyomokat, körülményeket és viszonyokat kívánatos faggatni, amelyek a színház létrehozásakor és felismerésekor működnek. Hiszen Boal kísérlete éppen a színház értelmezése során jelentkező recepció kérdésére hívja fel a figyelmet. Bár Boal retorikája (színész, szövegkönyv, előadás) elárulja, hogy számára és társulata számára az étteremben létrehozott esemény színházként értelmeződött, vajon az étterem vezetője, illetve a vendégek is színházként ismerték fel ezt az eseményt? Vagy inkább számukra ez valós eseményként jelent meg, semmilyen felismerhető jelet nem tartalmazva, amely megkülönböztette volna a mindennapi élet más valós eseményeitől? És valójában hogyan lehetséges az, hogy egy eseményt színházként és mindennapi cselekvésként is felfoghatunk?

A felismerés problémájával foglalkozott Umberto Eco is, amikor megpróbált olyan egyszerűnek látszó kérdéseknek a végére járni, hogy mitől válik „valami" jellé a színpadon, illetve, hogy hogyan ismerhető fel ez a „valami" (egy adott) jelként és nem valami másként. A vizsgálathoz az Üdvhadsereg által tartott alkoholizmusról szóló nyilvános előadás közben színpadra állított részegről szóló példát használta. Az Üdvhadsereg által kiállított részeg példáját elemezve, Eco arra hívta fel a figyelmet, hogy „abban a pillanatban,

amint a közönség elfogadja a mise-en-scène konvencióját, a világ azon részének minden eleme, amely bekereteződik (a pódiumra kerül), jelentésessé válik" (Eco 1999, 28.). Eco értelmezésében tehát a közönség által megtapasztalt helyzet olyan (színházi) keret[8] szerint szerveződött, amelyben a részeg a részegség – a színre állító intenciója szerint negatív – reprezentációjaként szolgált. Az Üdvhadsereg intenciója szerint tehát a részegnek a szerepe az volt, hogy az alkoholizmus negatív példájaként funkcionáljon. Azaz explicit módon azt kellett bemutatnia, hogy az alkoholfogyasztás negatív hatást vált ki, mialatt implicit következményként demonstrálta a mértékletesség, az alkoholtól való tartózkodás pozitív hatását. A részegnek morális tiltásként való megkonstruálása csak akkor vált lehetővé a nézők számára, amikor ők is tudatában voltak annak, hogy a szituáció megszervezését ez a (színházi) keret biztosítja. Következésképp az Üdvhadsereg és közönsége között létrejövő jelentésközvetítésnek, azaz a részegség (negatív) reprezentációként való kommunikálásának a sikere attól függött, hogy mind az Üdvhadsereg, mind a közönség tudatában volt a keret rendezőelveinek és működésének. Az Üdvhadsereg a részeget pellengérre állította, azaz színházi terminusok alapján „kiszolgáltatta a nézésnek", de a részegség negatív értelmezéséhez szükség volt még arra is, hogy a résztvevők azonos kulturális gyakorlattal és eszköztárral is rendelkezzenek, legalábbis az Üdvhadsereg előadásának a végére.

Ha a keret-elképzelésen keresztül közelítem meg Boal éttermi példáját, akkor azt állíthatom, hogy az étteremben lévők nem hoz(hat)ták létre és nem ismer(het)ték fel a színésznek, a karakternek és a nézőnek azt a színházi keretét, amelyben Boal értelmezése megszerveződött. Az étteremben lévők nem voltak tudatában annak, hogy ilyen (láthatatlan) színházi keret is elrendezheti az eseményt.[9] Ők az eseményt egy másik keret szerint hozták létre és határozták meg: a vendégek és az étterem személyzetének kerete szerint. Következésképp legalább két keretet használtak a különböző egyének és csoportok ebben a helyzetben. Így az adott éttermi jelenetre, de a mindennapi élet eseményeire, sőt a színháztörténet által vizsgált jelenségekre is elmondható, hogy az adott esemény/jelenség megtapasztalásának megszervezése és meghatározása részben a megfigyelő által felállított kerettől függ, részben pedig attól a szemponttól, ahogy a megfigyelő az adott keretet alkalmazza.[10]

Boal tehát implicit módon, csupán retorikai alakzatként használta a színház hagyományos értelmezését. Eszerint a hagyományos színházi keret olyan társadalmi konszenzuson alapul, amelyben mintegy előírásként szerepel, hogy a keret magába foglal egy csoport egyént, akik tudatában vannak előadói szerepüknek, részt vesznek egy előadott, fikcionális világot létrehozó eseményben (az előadásban), miközben (tudatosan) ki vannak szolgáltatva egy másik csoport nézésének. Ez a másik csoport, tudatában van nézői szerepkörének, mialatt a számukra eljátszott fikcionális világgal rendelkező eseményt, az előadást nézik. Ami ebben az esetben meghatározó, hogy mindkét csoport

tudatában van: amit létrehoznak, és amiben részt vesznek, az maga a színháznak tekintett esemény. Az olasz színházszemiotikus, Keir Elam hívta fel a figyelmet arra, hogy a színház felismerése, bár gyakran természetesnek tűnik, mindig az ún. színházi kompetenciára (theatrical competency) épül. Ez a kompetencia pedig arra utal, hogy „a színházi események más eseményektől bizonyos szervezésbeli és kognitív elvek alapján különböztethetők meg. Ezeket az elveket viszont – a kulturális szabályokhoz hasonló módon – el kell sajátítanunk." (Elam 1980, 87.)

Ha a színházat keretként határozom meg, akkor érthető igazán, hogy Boal kísérletét hagyományosan színházként miért csak Boal nézőpontjából láthatom: ő az egyetlen „hagyományos" nézője az eseménynek, aki tudatában van annak, hogy színházat lát. Bár a színház meghatározása az esetek nagy részében az imént leírt metódust követi, Boal megközelítésének újdonsága az, hogy megmutatta, a színházi keretet más összetevők szerint is létre lehet hozni. Ez viszont azt jelenti, hogy a hagyományosnak tekintett színházi keret nem univerzális, nem természetes és nem magától értetődő. Boal kísérlete éppen arra hívta fel a figyelmet, hogy a színház (keretének) létrehozása és felismerése egyrészt folytonos egyeztetés, másrészt pedig társadalmi konszenzus kérdése.[11]

Ha azt tekintjük színháznak, amit színházként kereteznek, akkor a keretezés elemeinek kiválasztása végtelen, legalábbis elméletben. Ebből a felfogásból kiindulva fogalmazta meg az amerikai zeneszerző és teoretikus, John Cage a színház talán legszélesebb körű meghatározását: „Bármi, ami a fület és a szemet rabul ejti" (Cage idézi Kirby és Schechner 1965, 50.). Gyakorlatban azonban a keretezés mechanizmusa konvenciók, szokások, társadalmi konszenzusok és intézmények által megszabott. Azaz hagyományosan csak az számít színháznak, aminél a keretezés és színházként való felismerése egybeesik, és a társadalmi konszenzus által legitimálódik. Viszont a színház történetében folyamatosan találunk olyan formációkat – mint Boalé például –, amelyek az éppen adott hagyományos(nak tekintett) színházi keretet megpróbálják átrendezni, illetve átírni.[12] Ez pedig arra utal, hogy (még) a (hagyományos) színház meghatározásánál (is) azok a társadalmilag, kulturálisan, politikailag és történetileg meghatározott feltételezések, elvárások, konszenzusok, ideológiák, szabályok, vágyak, célok és ezek viszonyai válnak fontossá, amelyekben bizonyos jelenségek színházként keretezhetők és ismerhetők fel. Boal kísérletének értelmezése alapján tehát megkérdőjelezhető az a bizonyosság: tudjuk (és mindig is tudtuk), mi a színház. Ahelyett, hogy elfogadnánk a színházat zárt, rögzített és univerzálisan létező entitásként, mely a jelenben és a múltban ugyanúgy megtalálható, azokra a pillanatokra kell koncentrálnunk, amikor a politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális keretek (át)értelmezései lehetővé teszik a színház (keretének a) felismerését. Az eszszenciális, végleges, nem kultúraspecifikus színházértelmezés helyett, a kor-

társ színháztörténeti kutatásokban a hangsúlyt egyrészt arra helyezik, hogy a színház hogyan *keretezhető* és *ismerhető fel* az adott politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális kontextusokban, másrészt pedig arra, hogy az éppen hagyományos(nak tekintett) színház kereteit hogyan és miként próbálták/próbálják (át)értelmezni bizonyos előadások és alkotók.[13]

Eddig Boal láthatatlan színház-elképzelése annak demonstrálására szolgált, hogy a színház nem stabil, nem univerzális, nem zárt entitás, és fogalma sokkal szélesebb körben alkalmazható, mint azt néhány színházteoretikus véli. Bár Boal az étteremben történt eseményt a hagyományos színház(i néző) szempontrendszerén keresztül írta le, az étterem személyzete és az éppen étkező vendégek és Boalék tevékenységét valószínűleg mindennapi „cselekvésként" értelmezték. Boal példája tehát azt a jelenséget is demonstrálja, amelyre már szociológusok, kulturális antropológusok, etnográfusok, pszichológusok, színház- és performansz-teoretikusok is felfigyeltek. Nevezetesen, hogy a nyilvános és a magánélet mindennapi cselekvéseit a színházmodellen keresztül is fel lehet fogni, és kulturális performansznak lehet tekinteni.[14] Annak ellenére, hogy a kortárs gondolkodásban a színház művészeti formaként a mindennapi élet jelenségeitől izolálva jelenik meg, a színház metaforikusan, illetve metonimikusan a (színház)művészet határain túlra, a mindennapi élet területére is kiterjeszthető, ahogy azt az *OED*-ben található színház-meghatározások is mutatták.

Az az elképzelés, hogy a világ bizonyos aspektusai színházként és a társadalmi cselekvések performanszként értelmezhetők, nem új, hiszen már előkerült olyan görög és római gondolkodóknál, mint például Püthagorasz, Platón, Arisztotelész és Ciceró, illetve közhelynek számított a reneszánsz és barokk művészetben és mindennapi életben is (lásd Fischer-Lichte 1999, 69–72.). Mindenesetre, ahogy azt Marvin Carlson a performanszról írt könyvében kifejtette, „a teatralitás metaforája a mindennapi élet minden egyes olyan területén megtalálhatóvá vált, ahol saját cselekvéseink és állapotaink megértése a cél. Azaz a teatralitás [ismét] bevonult a humán tudományok majdnem minden ágába – a szociológiába, az antropológiába, az etnográfiába, a pszichológiába és a nyelvészetbe." (Carlson 1996, 6–7.)

A humán tudományokban az 1950-es évek második felétől kezdődően (ismét) kimutathatóvá vált az a tendencia, amelyben a legkülönbözőbb kulturális területek elemzésére jelenik meg a színház-metafora. Nemcsak újságírók, politikusok, médiaszakemberek és egyházi személyek használják, hanem a humán tudományokban tevékenykedők is. Az olyan különböző területekkel foglalkozó kutatók, mint Guy Debord, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze és Felix Guattari munkáit elemezve, az amerikai színház-teoretikus, Elinore Fuchs arra a következtetésre jutott, hogy ezeknek a szerzőknek a szövegeiben „a színház nem csupán metaforává, hanem a világkulturális narratívák sorozatának strukturális elemévé is vált" (Fuchs 1996, 151.). Fuchs

elemzése mintegy szemléltette, hogy a színház koncepciójának az alkalmazása ezekben az írásokban nem a valós(nak tekintett) világ elferdítésének, illetve fikcionalitásának a demonstrálásáról szólt, hanem messze túlment ezen a metaforikus használaton, és a szövegeket szervező, illetve szempontrendszereiket meghatározó elvvé lépett elő. Fuchs ezeken az alkalmazásokon keresztül mutatta ki, hogy a színházmodell lefedte a mindennapi élet (majdnem) minden aspektusát, s Derridát újraírva, azt hangsúlyozta, hogy ma már *„Il n'y a pas de hors-théâtral"* (Fuchs 1996, 146.).

Fuchshoz hasonlóan a német színházszemiotikus, Erika Fischer-Lichte is utalt a színház meghatározó jelenlétére nemcsak a mindennapi életben, hanem a mindennapi élet jelenségeit vizsgáló tudományos gondolkodásban is. Fischer-Lichte szerint a színház már nemcsak a kulturális elemzés heurisztikus kategóriája, hanem egyben a jövő egyik kulturális modellje is. Szerinte a színház kulturális modellként való értelmezése három okra vezethető vissza. Az első összefüggésben van azzal, hogy a kulturális kutatások orientációja megváltozott, hiszen a kutatók „nem tesznek többé úgy, mintha *a* valóságot vizsgálnák, hanem inkább arra a jelentésre összpontosítanak, amit az egyének és csoportok tulajdonítanak ennek a valóságnak. Ebben az értelemben, azt is mondhatnánk, hogy többé nem a *lét,* hanem a *jelentés,* illetve a *látszat,* a színház klasszikus területe áll az érdeklődés középpontjában" (Fischer-Lichte 1999, 71.). A második ok a színház művészetének komplexitásával magyarázható, tehát azzal, hogy a színház működése olyan prizmához hasonlítható, amely összegyűjti az adott társadalomban megjelenő problémákat, és az így keletkező problémanyalábot még élesebben veri vissza úgy, hogy közben interdiszciplináris értelmezői stratégiákat használ. A színház így képes arra, hogy „az interdiszciplináris dialógus markáns metszéspontjaként működjön" (71.). A harmadik ok Fischer-Lichte szerint „valószínűleg kultúránk megismerésének sajátos lehetőségeiben, mindenekelőtt a mai kultúra tranzitórikus eseménytere és a színház tranzitórikus, eseményszerű jellege közötti feltűnő hasonlóságban rejlik" (71.). Fischer-Lichte felhívta a figyelmet arra, hogy a kulturális analízis már használja a színházat és a színházi kategóriákat az analízis során, sőt még azt is feltételezte, hogy a „teatralitásnak" „lehetséges kultúrtudományi alapkategóriaként történő bevezetése a színházon kívüli kultúra teátrális aspektusainak interdiszciplináris kutatását célozza meg" (Fischer-Lichte 1999, 78.).

A teatralitás értelmezésének hagyományában két eltérő megközelítéssel találkozhatunk. Az egyik szerint a teatralitás a színház sajátos és specifikus jelenségeit foglalja magába, azaz a dramatikus szövegen kívül minden olyan anyagot és jelrendszert, amely a színházban az előadás részét képezi (lásd Fuchs 1909). A teatralitás másik értelmezése a fogalmat a színház keretein kívül és hatótávolságán túl, a mindennapi élet látványos(nak) és szimbolikus(nak tekintett) eseményeiben határozza meg (lásd Jevrejnov [1908] 1927). Jelen írás szempontjából a második értelmezés kíván figyelmet,

amely Jevrejnov 1908-as tanulmányától Elizabeth Burns, Joachim Fiebach és Rudolf Münz munkáin keresztül Fischer-Lichte, Michael Quinn, Helmar Schramm, valamint Thomas Postlewait és Tracy C. Davis (lásd Postlewait és Davis 2003) írásáig terjed.[15] A teatralitás elképzelése tehát a színház terminusnak a mindennapi életben történő metaforikus használatából származik, és meghatározása a színház művészetként való keretezésén túlra mutat.

Következésképp a színház terminus lehetséges értelmezése kiszélesedett, úgy tűnik, szinte befogadhatatlanná vált, s használata majdnem olyan mértéket öltött, mint a reneszánsz, illetve a barokk idején. A színház értelmezésének ilyetén módon való elterjedéséből csak a vizsgálható jelenségek redukálásával vonhatjuk le azt a következtetést, amit Székely György a *Színháztörténet-írásunk alapelvei* című tanulmányában: „manapság a »színház« szó igen szűk értelemben, legfeljebb: »állandó színházépület«, »intézmény« jelentésként használható" (Székely 2001, 3.). Székely megfigyelésével ellentétben, meggyőzőbbnek tűnik az az érvelés, hogy ha a színház terminusa nemcsak a művészetként értelmezett eseményre vonatkoztatható és a színház mint művészet meghatározása sem eleve adott, hanem keretezés kérdése, akkor, mint azt Erika Fischer-Lichte kifejtette, „nem lehet többé feltételezni a priori konszenzust abban a tekintetben, hogy a színház terminus használata mit jelent. Így, egy adott műfaj színháztörténetével foglalkozó kutatónak, meg kell határoznia kutatásának a tárgyát, és a színház szemantikai mezőjének egyik szegmentumaként kell azt elhatárolnia." (Fischer-Lichte 1997, 341.)

Ha elfogadjuk a fischer-lichte-i érvelést, akkor a meghatározás és az elhatárolás problémáival kerülünk szembe. Amennyiben a színház terminus használatát a kutató határozza meg és határolja el a többi (színházi és nem színházi) jelenségtől, akkor, mint azt a brit színházszociológus, Maria Shevstova megfigyelte, „a problematika többé már nem a kutatás tárgyára összpontosít, hanem arra, hogy a tárgy konstrukciója hogyan konstruálódott" (Shevstova 2001, 131.). A tárgy konstrukciójának a konstrukciójával viszont a metodológia kérdése kerül előtérbe, hiszen már nemcsak a pozitivista elveket valló színháztörténetek által adottnak tekintett és „tényként" kezelt kutatási tárgy „feltárására", hanem annak létrehozására is használatos. Nevezetesen arról a problémáról van szó, hogy a színházkutatás tárgya a múltból fennmaradt nyomok értelmezésén keresztül hogyan re-konstruálható a jelenből úgy, hogy a kutató által (ki)használt perspektíva, a választott elméleti horizont és az ilyen módon kialakított kutatási tárgy is folyamatos reflexiók kölcsönhatásában létezzen.

(Színház)történet-írás

Peter Simhandl *Színháztörténet* című könyvében azt a célt tűzte maga elé, hogy „tömören, áttekinthetően és közérthetően" mutassa be „a dráma és a színház fejlődésének alapvető áramlatait" (Simhandl 1998, 7.). Mielőtt azon-

ban ezt megtette volna, könyvének bevezetőjében, a színháztörténet-írás legalapvetőbbnek tekintett problémáival szembesítette az olvasót.

> A történetírás [...] általános problémái mellett a színháztörténésznek olyanokkal is szembe kell néznie, amelyek a maga sajátos tárgyából adódnak. Szigorúan nézve ez a tárgy nem is létezik. Az előadás, mint folyamat, amely legalább két, a maga hús-vér valójában jelen lévő ember között játszódik le, résztvevőivel együtt tűnik el, és az esemény ebben a pillanatban történetté válik, függetlenül attól, hogy ezelőtt két nappal avagy kétezer évvel zajlott le. Csupán többé vagy kevésbé kifejező dokumentumok és beszámolók maradnak fenn belőle: leírások és kritikák, rendezőpéldányok és díszletmodellek, jelmezek és kellékek, fényképek és videofelvételek. (Simhandl 1998, 7–8.)

Simhandl, csakúgy, mint a színháztörténészek többsége,[16] a színháztörténet-írást abból a premisszából eredezteti, hogy a színház efemer jelenség. A színház mulandóságából következő problémákat a színháztörténészek általában analógiával szemléltetik, s úgy érvelnek, hogy a színházról való írást úgy lehet elképzelni, mint annak a versnek az elemzését, amelynek csak bizonyos sorai maradtak fenn, illetve azokat a kommentárokat és magyarázatokat lehetne vizsgálni, amelyeket a vershez fűztek. Ezzel a példával a színháztörténészek azt szándékoznak demonstrálni, hogy míg az irodalomtörténet-írás tárgya „megvan",[17] hiszen a verset újra lehet olvasni, ezzel ellentétben, a színháztörténet-írás tárgya, a színházi előadás, eltűnik, s csak néhány fénykép, rajz és kritika emlékeztet egykori létezésére. Ebből a színháztörténészek gyakran azt a következést vonják le, hogy a színháztörténetnek olyan dolgokkal kell foglalkoznia, illetve olyan dolgokra kell épülnie, amelyek „megvannak". Így a színháztörténetek gyakran nem mások, mint drámatörténetek, épülettörténetek, illetve jelmez- és díszlettörténetek.

Az iménti analógia az irodalomtörténet-írásból származik. Ha egy másik területtől, nevezetesen a történetírástól vesszük az analógiát, és azt feltételezzük, hogy a történetírás egyének és közösségek cselekedeteinek és eseményeinek a történetével foglalkozik, akkor azzal a problémával találjuk szembe magunkat, hogy az egyéni és közösségi események is a színházi előadáshoz hasonlóan eltűnnek. Milyen következményekkel jár ez az eltűnés a történetírás területén? Illetve hogyan módosíthatja a színháztörténet-írás kiinduló premisszáját, és értelmezésének lehetőségeit?

Az egyéni és közösségi események eltűnésének, illetve múlttá válásának problematikája a kortárs történészeket arra ösztönözte, hogy újraértelmezzék a múlthoz való viszonyt. A német egyiptológus Jan Assmann a korai magaskultúrák kulturális emlékezetét vizsgálva hívta fel a figyelmet arra, hogy a múlt nem létezhet önmagában, hanem, mint állította, „egyáltalán azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele" (Assmann 1999, 31.). Mivel a múltat képtelenség úgy rögzíteni, ahogy az megtörtént, így a múlt tudatosan

vagy öntudatlanul az emlékezés és a felejtés szelektív és retrospektív folyamata által, reprezentációk létrehozásán keresztül konstruálódik. Bár mindig az egyén emlékezik, a múlt társadalmilag is konstruálódik a kollektív emlékezet segítségével. Mivel az egyéni és a kollektív emlékezet visszafelé és előre is aktív, az emlékezet nem csupán újraalkotja a múltat, hanem azt is megszervezi, hogy miként tapasztalhatjuk meg a jelent és a jövőt (lásd Assmann 1999, 35–43.). Bár történtek kísérletek a múlt „autentikus" rekonstrukciójára, a múltat nem lehet összetettségében „autentikus" módon rekonstruálni, azaz úgy, ahogy az megtörtént. A múlt csakis *re*konstruálható, azaz reprezentációkon keresztül újra és újra megszervezhető és elrendezhető a jelenből és a jelenben. A múlt így folyamatosan *újraalkotott* reprezentáció, amely állandóan *kihasznált* a jelen számára, hiszen a múlt rekonstrukciója szolgálhat a jelen és a jövő számára megalapozás gyanánt, legitimációként, valamint a jelenben lévő hiány kitöltőjeként, illetve annak megkérdőjelezéseként is. Ez viszont azt jelenti, hogy a hagyományos (színház)történeti munkákban a történetiség atemporális felfogása, mely a jelent térszerűen választja el a múlttól; a múlt és a jelen között tételezett hasadékszerű elválasztás elképzelése; a nézőpont időbeli és térbeli kötöttségének természetessé tétele; valamint a befogadó/befogadás kérdésének eliminálása mind átértelmezésre szorul.[18] Következésképp, ha az adott színháztörténeti munka, a fennmaradt nyomokat értelmezve, a jelen horizontjából konstruálja meg a múltat, akkor a történetiségnek a jelen és a múlt között létező időbeli dimenziója van, mely éppen hogy összeköti, és nem elválasztja a múltat a jelentől. Ebből következően az adott nézőpont helyhez kötöttsége elméleti reflektálást igényel, hiszen ez az a befogadói nézőpont, ahonnan a retrospektív módon létrehozott és vizsgált (színházi) jelenség abban a formában megszervezhetővé és értelmezhetővé válik. Az elméleti reflektáltság azért lényeges, mert nem tételezhető olyan perspektíva, amely a vizsgált jelenséget úgy tudná (újra) létrehozni, ahogy az valóban megtörtént. Azaz a perspektíva az, amely megnyitja a horizontot, és látni engedi az általa létrehozott jelenséget, illetve el is takarja azokat a jellemzőket, amelyek az adott horizonton kívül esnek, és csak egy másik perspektíva létrehozásával válnak láthatóvá.

A múlthoz való viszony átértelmezésének következményeként a kortárs történészek a hagyományos történetírás számos problémájára hívták fel a figyelmet. Az amerikai történész, Hayden White is a hagyományos történeti gondolkodás premisszáit (objektivitás, tény mint adottság, múlt önmagáért való tanulmányozása stb.) problematikusnak ítélte, s egyúttal ezeknek a premisszáknak az átértelmezését javasolta. Megközelítése szerint a jelen történésze nem tehet úgy, mintha a „tények" előzetesen adva volnának, hiszen a történész előzetes kérdései, választott perspektívái, valamint kialakított narrativája által konstruálódnak. White mindebből arra következtetett, hogy a kortárs történész nem magát a múltat, hanem a múlt egyik lehetséges reprezentáció-

ját hozza csupán létre, mégpedig úgy, hogy „megpróbálja kiaknázni a világ bizonyos látószögét, de nem tesz úgy, mintha a teljes észlelési mező valamenynyi adatának kimerítő leírását vagy elemzését nyújtaná – ez a látószög inkább egyik mód a sok közül a mező bizonyos oldalainak feltárására" (White 1997, 59.). Ez a megközelítés viszont a helyesen és a helyes nézőpontból való vizsgálódás elképzelésének feladásával jár, hiszen nem létezik egyetlen helyes nézet, „ehelyett sok helyes nézet van, s mindegyik sajátos ábrázolási stílust igényel" (White 1997, 60.). Az ábrázolási stílus igénye a történettudomány, illetve a színháztörténet területén is a narrativitás problematikájához vezet.[19]

White-nak a narrativitásra vonatkozó megállapításaira építve, Thomas Postlewait vezette be a történeti kutatás és a történetírás megváltozott paradigmájának alapfelvetéseit a színháztörténeti kutatásba. Postlewait megközelítése szerint a (színház)történész nem feltárja, hanem újfent leírja és értelmezi azt, „amit a múltból származó nyomok kirajzolnak, illusztrálnak, felmutatnak, leírnak és értelmeznek" (Postlewait 1999, 58.). Ehhez a (színház)-történésznek formális és retorikai stratégiákra van szüksége, mivel bizonyos konfigurációk módszereit használja. Az utolsó kétszáz év történészeinek (Comte, Ranke, Durkheim, Braudel és mások) munkáit elemezve, Postlewait arra a megállapításra jutott, hogy bár történtek rá kísérletek, egyik történeti megközelítésmód sem tudta helyettesíteni magát az elbeszélést. Mivel az elbeszélés, úgy tűnik, nem helyettesíthető, Paul Ricouerre hivatkozva, Postlewait javaslata az, hogy „a történészek és a történelemfilozófusok jobban tennék, ha nem vitatnák az elbeszélésnek a történelemben játszott szerepét, hanem megvizsgálnák, hogyan működik – a dokumentumok eredeti létrehozásától kezdve az írás folyamatáig – az elbeszélés a történettudományban" (Postlewait 1999, 63.). Az elbeszélés a történettudományban épp azért játszhat központi szerepet, mivel, mint azt David Carr megállapította, „az elbeszélés struktúrája áthatja az időtapasztalatot és a társadalmi létezést, függetlenül attól, hogy történészként elmélkedünk-e a múltról vagy sem" (Carr 1986, 65., idézi Postlewait 1999, 64.). Következésképp „az elbeszélés koherenciát biztosít: a cselekményesítés folyamatát kínálja, amely során a cselekedetek értelmes és érthető interpretációba rendeződnek" (Postlewait 1999, 63.). Ez viszont egyrészt azt feltételezi, hogy minden elbeszélés teleologikus, hiszen „mindegyik formát ad az időnek, amely önmagában formátlan" (Postlewait 1999, 64.), másrészt pedig azt, hogy „a történeti megértés egy bizonyos perspektívából történik: a történelem egy jelenbeli tudaton keresztül kerül szemlélésre és megértésre" (Postlewait 1999, 64.). Mindebből pedig az következik, hogy „az elbeszélés formát ad a megértésnek, és egyfajta lehetőséget kínál a múlt eseményeinek a szemléletére" (Postlewait 1999, 66.). Így sem a történelmet, sem a színháztörténetet nem lehet csak úgy „csinálni", feltételezve egyrészt valamifajta „természetes" és „közös" diskurzust, másrészt pedig valamilyen „általános" befogadói attitűdöt és nézőpontot, ahon-

nan a színháztörténet tárgya mintegy feltárja önmagát. Ezzel a felfogással ellentétben a (színház)történész által választott perspektíva és elbeszélésmód folyamatos reflektálást és perspektíva-váltást igényel, mivel „csak ide-oda mozogva, perspektívát váltva láthatjuk meg a [múlt] különnemű részeit" (Postlewait 1999, 66.).

A hagyományos színháztörténeteket átható ún. tapasztalati tudományos módszer[20] elveit kritizálva jutott hasonló következtetésekre Marvin Carlson a *The Theory of History* című tanulmányában. Carlson kiemelte, hogy „lehet ugyan nosztalgiát érezni a múlt egyszerű napjai után, amikor [...] a történészek közös és alapvetően átlátható elmélettel rendelkeztek a kutatás tárgyát és a lebonyolítási procedúrát illetően, de [...] ez a helyzet nem létezik többé" (Carlson 1991, 278.). Ebből viszont az következik, hogy megfosztva a közös autentizáló diskurzustól, a ma színháztörténésze elméleti kérdésekkel kezdi vizsgálódását, mivel „reflexivitással és bizonyítással kell elérnie, hogy rátaláljon saját hangjára és jelentéssel rendelkező diskurzusára a sokhangú és sokdiskurzusú világban, ahol egyik hang és egyik diskurzus sem nyilvánvalóan autentikus" (Carlson 1991, 275.). Ezzel párhuzamosan a színháztörténész többé már nem tarthatja fenn a nyomok hagyományos megközelítését, miszerint léteznek megbízható, neutrális vagy „objektív", a tényeket torzításmentesen megőrző dokumentumok és „elfogult" ideológiától átitatott, torzító szövegek. A helyzet az, hogy „ideológia befolyásol minden szöveget, a szövegek keletkezését, megőrzését, értelmezői hagyományát, saját válogatásunkat és olvasatunkat is" (Carlson 1991, 276.).[21] Mindeközben a színháztörténésznek arról sem szabad megfeledkezni, hogy a szövegek keletkezése, megőrzése, válogatása és olvasása bizonyos szituációban történik, azaz „a kontextus az ideológiai erők komplex és nem szükségszerűen konzisztens játékaként befolyásolja bármilyen éppen tanulmányozásnak alávetett műalkotás vagy dokumentum létrehozását és értelmezését" (Carlson 1991, 276.). Így a színháztörténésznek az elmélettel nemcsak a kutatás tárgyának létrehozásakor, perspektívájának kiválasztásánál, illetve a dokumentumok létrehozásában és értelmezésében kell foglalkoznia, hanem saját diskurzusának elrendezésénél és prezentálásánál is, azaz a színháztörténész és az olvasóközönség viszonyában is. Pontosan azért, mert csak a szigorúan vett elmélet kínál lehetőséget a folyamatos perspektívaváltásra és az (ön)reflexióra.

Az (ön)reflexióra alkalmat adó elméletnek a színháztudományban való alkalmazását egy másik területen vizsgálta Marco de Marinis a *Történelem és történetírás* című tanulmányában. Marinis szerint, mivel a hagyományos színháztörténeteket nem élnek az elméleti reflektivitás igényével, alapvetően meghatározza ezeket munkákat az ún. „tudattalan metodológia". Ez a metodológia a pozitivizmus örökségeként „a színházi tény realisztikus értelmezésén (melyet önmagában és maga által létező anyagi entitás alapján gondolnak el), és a dokumentum (amelyre mint természetes, semleges, objektív adatra

tekintenek és mint ilyet használják) egyfajta fetisizmusán alapul" (Marinis 1999, 47.). Mindez kiegészül még azzal is, hogy a hagyományos színháztörténetek egyetértést mutatnak „a színház történetének evolucionista-determinisztikus felfogását illetően" (Marinis 1999, 48.). Ez a felfogás olyan alapvető problémákat generál, mint a „finalizmus" és „a színházi tények szigorú és megszorító kategóriák alapján való tanulmányozása és integrálása" (Marinis 1999, 48.). Míg az előbbi olyan tendenciára utal, „amely a színházi jelenségeket annak alapján vizsgálja, amivé csak a későbbiekben válnak, ezáltal minden [...] eseményt az egyes műfajok evolutív történetének keretei közé kényszerítve" (Marinis 1999, 48.), addig az utóbbi kategóriák „az adott tények bizonyos limitált alosztályára jellemző sajátosságainak metasztorikus, önkényes megszemélyesítéséből származnak" (Marinis 1999, 48.). Az előbbi felfogásnak a következménye az, hogy bizonyos színházi gyakorlatokat – improvizált népi játékok a középkorban, a tizenhatodik századi commedia dell' arte, vagy a barokk színház vizuális látványosságai például – egy másik gyakorlat „előfutárának" tudnak csupán be, mely csak előkészítette a soron következő „nagy" (szövegorientált) színházi korszakot. Az utóbbi felfogásnak a következménye az, hogy a színháztörténeti munkákban a dramatikus szöveg például olyan zárt, rögzített és egységes entitásként jelent meg, amelyhez képest az előadás, ha egyáltalán szóba került, akkor csak másodlagos érvényű, a szöveg teljességéhez képest romlott derivátumként, azaz a szöveg végtelen lehetőségeinek részleges megjelenítőjeként értelmeződött.[22] Ez a felfogás a színháztörténet-írás diszciplínájának egyik alapvető(en téves) premisszájára épül. Mégpedig arra, hogy a tizenkilencedik század végén induló színháztörténet-írás átvette az addigra az irodalomtörténet-írás által kanonikusnak tekintett dramatikus szövegek kánonját, és ezen szövegek színházi környezetének kutatására összpontosította erőfeszítéseit (lásd Carlson 2001 és 1991, illetve Postlewait és McConachie 1989). Ennek következtében a színháztörténeti munkákba – elsősorban – azok a színházi korszakok kerül(het)tek be, amelyek az irodalomtörténet-írás által is elfogadható és kanonizálható szövegeket hoztak létre. Azok a színházi gyakorlatok, amelyek elsősorban nem az előre megírt szövegre épültek, illetve nem hoztak létre irodalmilag elfogadható szöveget, csak úgy jelen(het)tek meg, mint az irodalomorientált korszakok előfutárai, illetve összekötői.[23] Ennek a felfogásnak a visszavetítése következtében a nyugati színház teljes története a színháztörténeti munkákban gyakran szöveg (és drámaíró)-centrikus szószínházként kanonizálódott. Ennek a felfogásnak a visszavetítése következtében kanonizálódhatott Bentley szöveg (és drámaíró)-centrikus színház-leírása is úgy, mintha eleve érvényes lett volna a (nyugati) színház minden egyes megnyilvánulására.

A színháznak az a felfogása azonban, amelyben a dramatikus szöveg státusza lép a színház elsődleges modelljévé csak a nyugati színház utolsó kétszáz évére jellemző, amely dominánssá csupán a tizenkilencedik századi színhá-

zi realizmus eszméjével párhuzamosan vált (lásd George 1996). Még ekkor is azonban, a szöveg (és drámaíró)-orientált színházon kívül a színháznak számos más gyakorlata létezett/létezik (utcaszínház, vásári színház például), amelyek rendre kimaradtak/kimaradnak a színháztörténeti munkák és kutatások sorából. Ebben az értelemben, a színháztörténetek még ma is a kortárs színházi gyakorlatot uraló szöveg (és drámaíró)-orientált színházat tekintik a színház általános és univerzális modelljének, és ezt a modellt vetítik vissza a nyugati színház teljes hagyományára. Így azt feltételezik – tévesen –, hogy a nyugati színház egyetlen, a szöveg (és drámaíró)-orientált hagyományból áll. Ez a feltételezés viszont egyrészt a nyugati színházban megtalálható változatosságot és különbözőséget egyetlen hagyományra szűkíti, másrészt pedig eliminálja a nyugati színház nem szöveg (és drámaíró)-orientált gyakorlatait. A szöveg (és drámaíró)-orientált hagyomány kizárólagos szerepeltetése a színháztörténeti munkákban egyrészt arra az alapvetően problematikus felfogásra épül, hogy a dramatikus szöveg az, ami implicit módon rögzíti az előadást, hiszen minden egyes előadás a dramatikus szöveg lehetőségeit bonthatja csupán ki, másrészt pedig arra a gyakorlati tapasztalatra, hogy a színházi eseményből nagyon gyakran csupán a dramatikus szöveg az, ami teljes egészében fennmaradt, hiszen maga az esemény eltűnt.

Ha a színháztörténeti kutatások nem akarnak drámatörténetekké válni, és figyelembe kívánják venni a színháztörténeti kutatások lehetséges módszereire, perspektívájára, narratíváira és metodológiájára vonatkozó változásokat, akkor a színháztörténet-írás kiinduló premisszája is módosításra szorul: nem a színház mulandó, hanem csak az egyes előadások. Mint azt Eugenio Barba a néző színházi funkciójáról írott tanulmányában kifejtette, „a színház olyan hagyományokból, konvenciókból, intézményekből és szokásokból tevődik össze, amelyek elviselik az idő szorítását" (Barba 1999, 25.). Ezek a hagyományok, konvenciók, intézmények és szokások akár évszázadokat is átívelhetnek, mint a keleti színházban, de a változásra és újdonságra épülő nyugati színházban is megtalálhatóak. Mivel azonban a hagyományok, konvenciók, intézmények és szokások nemcsak a színházat, hanem a színházi előadást is meghatározzák, így az a kijelentés is megkockáztatható, hogy még a színházi előadás sem teljesen mulandó. A színházi előadás is tovább él a színházi eseményben részt vevők (írók, színészek, rendezők, tervezők, kisegítő személyzet *és* nézők) jelen gyakorlatában, az egyén és a közösség emlékezetében és az írásos, vizuális, kinetikus stb. emlékhelyeken[24] és emlékművekben.[25]

Ebben az értelemben az emlékezetben, az emlékhelyeken és az emlékművekben, valamint a jelen gyakorlatában továbbélő színházi hagyomány értelmezhető a színház határaként és a színház továbbélésének lehetséges módjaként. A színházi hagyomány nemcsak a nemzet(köz)i dramatikus kánon részének tekintett szöveg(ek)et érinti, hanem összefügg a szöveg(ek) mise en scène-jében és a színházi befogadásban megjelenő módszerekkel, elvárások-

kal és szokásokkal is. Hiszen a színházi hagyomány mind a résztvevők egyedi emlékeiben, mind a közösség kollektív emlékezetében tudatos vagy nem tudatos módon elraktároz(ód)va és nyomo(ka)t hagyva él tovább, előfeltételezve és megszabva a későbbi produkciós és recepciós taktikákat és stratégiákat. Mivel a színház társadalmi jelenség is, a színházi hagyomány a nemzeti identitással is összefügg, és az adott gazdasági, társadalmi, politikai és ideológiai kontextus által szorosan meghatározott. A színházi hagyományon történő bármilyen változ(tat)ás, valamilyen alternatíva megjelenése a kontextus létrehozásában, fenntartásában, illetve megváltoztatásában érdekelt különböző csoportok és közösségek reprezentációja és identitása számára jelenthet vélt és/vagy valós veszélyt, illetve lehetőséget. Ebben az értelemben a színháztörténeti korszakoknak vagy egyes színházi alkotásoknak a színházi hagyományon és alternatíváin keresztül történő feldolgozása a színház történeti emlékezetének megőrzésére, illetve megváltoztatására irányuló kísérleteket rögzítő írásoknak (is) tekinthetők.

Mindenesetre sem a színházi hagyomány, sem a nézők egyéni és a közösség kollektív emlékezete, sem az emlékhelyek, sem az emlékművek, sem pedig a jelen színházi gyakorlata nem képes a színházi előadás és a színházi esemény teljességének rögzítésére. Mindebből viszont – mint azt Simhandl és Marinis is megjegyezte – a színházi előadás hiányának és visszahozhatatlanságának metafizikája következik. Míg ez Simhandl számára hátrányként, Marinis számára pedig egyenesen problémaként jelent meg, addig ez a hiány a kortárs színháztörténeti kutatás egyik alapfeltevését jelenti. Azaz, hogyha elfogadható az a feltevés, hogy a múlt színházi előadása és a teljes színházi esemény mint olyan nem rögzül, illetve, hogy a múltban lezajlott színházi előadáshoz és a teljes színházi eseményhez mint olyanhoz nem férhetünk hozzá, akkor a múlt nyomaiból csak azt tudjuk tanulmányozni, hogy bizonyos egyének és közösségek mit tartottak/tartanak fontosnak és rögzítésre érdemesnek a múlt(juk), illetve a jelen(ük) színházából. Mindez pedig arra utal, hogy a jelen horizontjából olvasva a fennmaradt nyomokat, csupán az rögzíthető, hogy bizonyos egyének és közösségek milyen értelmezéseket és jelentéseket rendeltek (színházi) múltjukhoz és jelenükhöz. Az a retorika és elbeszélésmód (legyen az szöveges, fényképes, filmes, videós vagy másfajta) tanulmányozható tehát, amelyet az előző korszakok használtak (színházi) múltjuk és jelenük megszervezéséhez és értelmezéséhez. Ebből következően pedig csak az vizsgálható, hogy bizonyos egyének és közösségek milyen alapfeltevések alapján, illetve milyen elvek és szempontok szerint rendezték el és népesítették be (színházi) jelenüket és múltjukat.

Mindezt összefoglalva elmondható tehát, hogy a színháztörténet-írás tárgyának *nem* a nyomok alapján konstruálható „előadásszöveg" tekinthető, mint azt Marinis (Marinis 1999, 46.), illetve Fischer-Lichte (Fischer-Lichte 1997) is szerette volna. Mégpedig azért nem, mert egyrészt az előadásszöveg

teljességében nem rekonstruálható, másrészt pedig az előadásszöveg a színházi eseménynek csupán egyik és nem egyetlen összetevője. Sokkal inkább elfogadható az a nézet, amelyet a francia szemiológus, Patrice Pavis képvisel. Pavis szerint, „a színháztudományi kutatások tárgya a színházi tapasztalat (theatrical experience), melyet mind létrehozásának (szerző, színész, rendező, díszlettervező stb.), mind recepciójának (nézők, társadalom, teoretikusok) szempontjából figyelembe kell venni. Olyan tapasztalatról van tehát szó, amely egyszerre intellektuális és emocionális, illetve szomatikus és kinetikus is" (Pavis 2001, 154.). Pavis megközelítése annyiban kiegészítésre szorul, hogy nem szabad figyelmen kívül hagyni (mint a pozitivista színháztörténet-írás), illetve fetisizálni (mint a marxista színháztörténet-írás) azt a jelenséget, melyre Maria Shevtsova hívta fel a figyelmet. Jean Duvignaud színházszociológia munkásságát elemezve, Shevtsova azt állította, hogy a színház nem csupán esztétikai törvényeknek engedelmeskedő művészeti esemény, hanem „szociális (social) (azaz közösségi) és társadalmi (societal) (azaz az adott társadalomhoz tartozó) jelenség is" (Shevtsova 2001, 130.). Ebben az értelemben a színházi tapasztalat kontextusa nem csupán járulékos és esetleges külsőség, és nem is az adott esemény kizárólagosan meghatározó eleme, hanem a színházi tapasztalat létrejöttének és lebonyolításának szerves részét képezi. Mindez pedig azért lehetséges, mert a színház nem csupán reflektál az adott társadalom gazdasági, politikai és kulturális diskurzusaira, hanem aktívan vagy kevésbé aktívan formálja is ezeket a diskurzusokat. Azaz a színházi tapasztalat nem csupán olyan *folyamatként* értelmezhető, amely a szöveg[26] és az előadás,[27] az előadás és a nézők,[28] illetve a nézők és a szöveg között zajlik, hanem egyrészt olyan strukturális és hierarchikus viszonylatokkal rendelkező *intézményként* is meghatározható, amely (re)prezentálja a társadalom/közösség alapfeltevéseit, másrészt pedig olyan *jelenségként* is felfogható, amely az adott társadalom kulturális, történelmi, ideológiai és politikai viszonyaiban helyezkedik el. Ebből következően a színháztörténet-írás tárgyát nem lehet csupán a dramatikus szövegre redukálni, viszont azt sem lehet feltételezni, hogy a színháztörténet csak az egymás után következő előadások történetét tartalmazza. A színháztörténet-írásnak a múlt színházi tapasztalatának ez a komplex és multifunkcionális folyamatként, intézményként és jelenségként való értelmezése állhat a középpontjában. A múlt színházaira vonatkoztatva ennek a komplex és multifunkcionális értelmezésnek is figyelembe kell vennie azonban azt, hogy „a történész tárgyának a meghatározása a konstrukció folyamatának a következménye, melyet a történész hajt végre elméleti premisszái mentén. Következésképp minden egyes színháztörténész saját kutatási érdeklődése és elméleti alapvetése szerint jelöli ki tárgyát, azaz konstruálja meg annak a tárgynak a történetét, melyet szubjektív módon választott" (Fischer-Lichte 1997, 342.). Azaz a kortárs (színház)történész elméleti premisszái és gyakorlati munkája is a (színházi és nem színházi) hagyo-

mányok mentén rendeződik, és a (színházi és nem színházi) hagyományok és alternatíváik közös játékán alapul.[29]

(Színháztörténet-írás): hagyomány és alternatíva

Alternatív létről önmagában nem, csak valamilyen hagyomány mentén lehet beszélni. A hagyomány és az alternativitás nem kizárja egymást, mint azt gyakran feltételezik, hanem éppen ellenkezőleg, értelmezésük egymáson keresztül lehetséges. Hiszen a hagyomány azokban a pillanatokban rögzül hagyományként, amikor megkérdőjeleződik, illetve az alternatív akkor jut jelentőségre, amikor reflektálva a hagyományra, radikálisan vagy kevésbé radikálisan eltér tőle, azaz kibillenti a hagyomány által használt elemeket és megközelítési módokat. Sőt a hagyományon belül is létezik olyan alternativitás, amely nem billenti ugyan ki a hagyományt, csupán nagyon finom eszközökkel módosítja azt. Illetve, ennek megfelelően, az alternativitásnak is létezik hagyománya. Következésképp, a hagyomány és az alternativitás fogalmai nem zárt és rögzített entitások, hanem viszonylagos, rugalmas keretek, amelyeknek meghatározása az adott szituációtól és egymástól való viszonyaiktól függ. Ebből következően először a magyar színháztörténet-írói hagyomány alapfeltevéseit elemzem, majd azokat az alternatívákat próbálom meg bemutatni, amelyeken keresztül a hazai színháztörténet-írás hagyományos alapfeltevései átértelmezhetőek.

Bár történetek kortárs kísérletek a magyar színháztörténet-írói hagyomány átértelmezésére (lásd például P. Müller 2003, Bécsy 2000, Kékesi Kun 1999 és Kiss 1999), ennek ellenére a magyar színháztörténeti kutatásokat még mindig azok az elvek és gyakorlatok határozzák meg, melyek az utóbbi tíz-tizenöt évben magyarul megjelent színháztörténeti munkákat működtették. Azaz azok színháztörténet-írói elvek és gyakorlatok, amelyek Peter Simhandl *Színháztörténet*ében (1998), John Russell Brown által szerkesztett *Képes színháztörténet*ben (1999), és Kerényi Ferenc által szerkesztett *Magyar Színháztörténet* első (1990) és Székely György által főszerkesztett második (2001) kötetében jelentek meg. Mielőtt a színháztörténet-írás alternatíváiról írnék, megpróbálom a kortárs színháztudományban bekövetkezett változások fent bemutatott horizontjából részletesen elemezni az imént említett munkákat, kimutatva azokat az elveket és gyakorlatokat, melyeket képviselnek.

Peter Simhandl *Színháztörténete* rendelkezik mindazokkal az elvekkel, melyek Carlson, Marinis és Fischer-Lichte szerint a hagyományos színháztörténeteket jellemzik. Simhandl az előszóban, a Carlson által elemzett, tapasztalati tudományos módszer segítségével, eleve adottnak tekintett „tények rendezésén" (Simhandl 1998, 7.) és a színház történetét átfogó metanarratíva megalkotásán keresztül empirikus kutatást ígér, mely „a jelenségek gazdag készletét rendezi" (Simhandl 1998, 7.). A jelenségek gazdag készletének el-

rendezéséhez Simhandl a színház történetének metanarratívájául az evolucionista-fejődéselvet választja, és a színház történetét eszerint mutatja be „a színház kezdeteitől" „Robert Wilson képszínházáig". Ezáltal Simhandl folyamatos, koherens történetként láttatja a színház „fejlődését", melyet a biológiából kölcsönzött metaforahasználata is elárul. A különböző színházi korszakok „gyökereznek", majd lassú, illetve gyors fejlődés közben „virágzanak", hogy aztán sorsukat betöltve „elhaljanak", de csupán azért, hogy haló porukból újabb korszak „fejlődjön ki". Bár „a színház gyökereit" a különböző rítusokban véli felfedezni, az euro-amerika-centrikus színháztörténetekhez hasonlóan a színház kezdetét, Simhandl is a görög színházban látja. Ezt a nyugat-centrikus felfogást, az is megerősíti, hogy a kötetben egyetlen fejezet foglalkozik a „Távol-Kelet hagyományos színházával", illetve a keleti színház csupán akkor kerül Simhandl vizsgálódásainak perifériájára, amikor bizonyos nyugati színházi alkotókra (Artaud, Grotowski, Mnouchkine és mások) termékenyítőleg hatottak. Ennek következtében, bár Simhandl könyve *a* színház történetét ígéri, válogatásának perspektívája és metodológiája ezt az általános történetet már a könyv első fejezetében a nyugati színházra szűkíti.[30] Mi több még ez a horizont is tovább szűkül, hiszen az első és második fejezet nyugat-centrikus perspektíváját, a harmadik fejezetben – hirtelen – felváltja „a német nyelvterület színház[ának vizsgálata] a XX. században", mely aztán a negyedik fejezetben („Az avantgárd színháza") ismét visszatér egyfajta euro-amerika-centrikus látásmódhoz. Eme utolsó fejezetben azonban újabb problémákkal találja szembe magát az olvasó. Egyrészt Simhandl a futuristák színházi elképzeléseit és „Wilson képszínházát" ugyanazon színházi hagyomány (avantgárd) különböző fázisaként konstruálja meg, így azonosítva az avantgárd terminusát a lázadással és a kísérletezéssel, másrészt pedig azzal, hogy a szerző implicit módon a huszadik századi nyugati színház történetét ezekkel a színházi kísérletekkel teszi egyenlővé, anélkül, hogy a hagyományos színházi gyakorlatokat is megemlítené.[31] Mindehhez járul még az is, hogy Simhandl átveszi a hagyományos színháztörténetek azon premisszáját, mely a drámát részesíti előnyben, minek következtében az irodalomtörténeti kánon által kialakított, szövegcentrikus színháztörténetet művel. Mindezek mellett, a hagyományos színháztörténetekhez hasonlóan, Simhandl sem reflektál saját pozíciójára, nézőpontjára és elbeszélésmódjára, hanem követi a tizenkilencedik századi realista regény omnipotens elbeszélőjének módszerét, és a tizenkilencedik századi pozitivista színházkutatás objektív(nek), kívülálló(nak) és érték(elés)mentes(nek látszó) „leíró" stílusát. Így bár Simhandl *a* színház teljes történetét ígéri, az általa konstruált történet a német színház perspektívájából kialakított euro-amerika-centrikus, a szöveg-színházat előtérbe állító, fejlődéselvű narratíva.

Bár a *Képes színháztörténet* szerkesztője, John Russell Brown – Simhandlhez hasonlóan – abból indult ki, hogy a színház efemer jelenség – „minden fenn-

maradó részlet töredékes és sok esetben félrevezető" (Brown 1999, 1.) –, ennek ellenére e könyv célja is, hogy „a színház történetét mondja el a kezdetektől napjainkig, kiemelve annak legfigyelemreméltóbb eredményeit" (Brown 1999, 1.). Következésképp, a könyvet átfogó általános meggyőződés, melyet a tizenhat szerző is oszt, az, hogy létezik (valahol) a színháznak olyan története, amely a szerzők „eltérő nézőpontjaiból" elmondható úgy, hogy „megmarad egyetlen folyamatos és koherens narratíva [...] a kezdetektől napjainkig" (Brown 1999, 4.). A folyamatos és koherens narratíva fenntartását Brown a perspektíva és a horizont rögzítésével látja megoldhatónak: „ez a színháztörténet brit, európai és angolszász kultúrák szempontjából íródott" (Brown 1999, 7.). Valóban, a kötetben szereplő tizenhat szerző (tizenöt férfi, egyetlen nő) háromnegyede élt és dolgozott a könyv megírása idején Angliában (kilenc) vagy az Egyesült Államokban (további három), és a tizenhat szerző közül egyik sem érkezett angol nyelvterületen kívülről.[32] Bár a szerkesztő – önreflexióról tanúbizonyságot téve – beismeri, hogy „ez a korlátozás időnként kockára teheti az elbeszélés hitelét", mindez nem magyarázat arra, hogy a könyv címe a színház teljes történetét ígéri bármiféle korlátozás nélkül.[33]

A nyugati orientáció nemcsak a választott horizont tekintetében problematikus, hanem abban is, ahogy a szerzők megpróbálják a különböző színházi formák és hagyományok változatosságát egyetlen, a kronológia által összefűzött narratívába rendezni. Míg csupán két fejezet (63 oldal a 499-ből) mutatja be a nyugati világon kívül eső színházakat, addig a könyv tizenegy fejezete foglalkozik elsősorban az európai színházzal a görögöktől a XIX. századig, amikor is a horizont hirtelen kitágul, hogy az európai színházi hagyományokra épülő amerikai színházakat is magába foglalja. Erre a felfogásra utal a szerkesztőnek azon megjegyzése, miszerint a színház története „elsősorban európai, később amerikai kontextust kíván, amely aztán fokozatosan kiterjed az európai nyelvek és kultúrák által befolyásolt országok felé" (Brown 1999, 8–9.). Következésképp a könyv megközelítésében a kontextus kiterjesztése azért szükséges – tudatosan vagy nem tudatosan –, hogy a nyugati színház expanziója bemutathatóvá válhasson. Ezt a kulturális kolonizációt viszont úgy prezentálja és értelmezi, mint „szükséges" és „természetes" folyamatot.

A világszínházra való kitekintés különösen problematikus a könyv utolsó fejezetében, ahol is az alapkérdés az, hogy a világ színpadai hol helyezkednek el. Brown megközelítéséből épp az derül ki, hogy főleg (1) azok a társulatok és színházi alkotók számítanak, amelyek/akik a nyugati színházi központokban léptek fel, illetve (2) azok a nem-nyugatiak, amelyek/akik utat találtak a nemzetközi színházi piacra, és nyomot hagytak a nyugati színházi fesztiválok színpadjain, valamint (3) azok a nem nyugati társulatok/alkotók, amelyek/akik nyugati színházi formákat sajátítottak el. Ebben az értelemben is, a *Képes színháztörténet* a nyugati színházat követi, s valódi célja a nyugati (típusú) színház „legfigyelemreméltóbb eredményeinek [természetes] ünneplése"

(Brown 1999, 1.). Csakúgy, mint Simhandl könyve, illetve a nyugati színháztörténet-írás általában, a *Képes színháztörténet* is a művészettörténet olyan felfogásához kapcsolódik, mint azt Ella Shohat és Robert Stam kifejtette, amely „folytonosan Európát – a legszélesebb értelemben, a kolonizáció által bevezetett új-európaiakat is beleértve – tekinti normatív kulturális referenciának. Ez az elképzelés a hivatalos történelemfelfogással folyamatos kölcsönhatásban létezik, mely Európát a jelentés különleges forrásaként, a világ gravitációjának középpontjaként, illetve a világ árnyékának ontológiai „valóságaként" állítja be. Ez az euro-centrikus történelemfelfogás úgy tekint Európára, mint az egyetlen legitim kultúrára, az egyetlen narratívára, az esztétikai teremtés egyetlen lehetséges útjára. S mindezt úgy teszi, hogy egyetlen lokális perspektíva válik „központivá" és „univerzálissá" (Shohat és Stam 1998, 27–28.). Mi több, Európa terminusa is Nyugat-Európával identifikálódik nemcsak a *Képes színháztörténet*ben, hanem a művészettörténet hagyományos elképzelésében és Simhandl imént elemzett könyvében is.

Simhandl könyvéhez hasonlóan, a *Képes színháztörténet* narratívája is a fejlődéselv mentén rendeződik el. A fejezetekben a fontosabb szerzők, híres drámák és előadóik bemutatását követően, az egyetlen, koherens narratíva fenntartása progresszív változásokat igényel, amelyet az innováció, az újdonság, az eredetiség vezet, és amelyeknek az elrendezése ismét a biológiából kölcsönzött metaforák szerepeltetésével történik. Így az adott színházi korszaknak „kezdete", a színház történetének „születése", „fejlődése", „aranykora" vagy „tetőpontja" van, melyet „hanyatlás" követ, melyet a fejezet vége le is zár. Ezek a metaforák nemcsak az adott korszak történetét rendezik el, hanem úgy prezentálják a nyugati színház történetét, mint egyetlen, természetes és töréseket produkáló, de folyamatos fejlődés folyamatát.

A terminológia összevisszaságot (a dráma, előadás és színház terminusok gyakran felváltva használatosak, mintha szinonimák lennének) leszámítva, sem a szerkesztő, sem az egyes fejezeteket író szakértők nem tisztázták a színház terminusát vagy legalább azt, hogy ők mit értenek ezen. A legmesszebb Brown jutott, aki a bevezetőben az új és a populáris művészeti formákkal kapcsolatban azt írta, hogy ezeket csak akkor említjük, amikor „a könyv fő fókuszában kapnak helyet, ami nem más, mint a színészek által előadott nézőknek szóló élő előadás" (Brown 1995, 4.). Brown itt Eric Bentley már említett színházleírását dolgozta tovább, de Bentley-hez hasonlóan, Brown sem tisztázta ezeknek a fogalmaknak a jelentését, hanem feltételezte, hogy mindenki (szerzők és olvasók) számára adottak. Emellett a könyvet nem érintették meg egy kicsit sem azok az elméleti megközelítések, amelyeket a kortárs történettudomány, irodalomtudomány és részben színháztudomány is alkalmazhatónak vél a történeti tárgyú kutatásokban. Simhandlhez hasonlóan, Brown könyve is pozitivista elveket követ, irodalomorientált hierarchiát állít, melynek csúcsára az írott szöveget és szerzőjét helyezi, és marginalizálja

a nem nyugati és írott szöveget nem használó/létrehozó színházakat. Brown könyve fenntartja, mi több, meg is erősíti azt a felfogást, hogy a nyugati, ezen belül is a nyugat-európai színház története azonos a színház teljes történetével, amely egyetlen, egységes, bár töréseket produkáló narratíván keresztül bemutatható.

Bár a Kerényi Ferenc által szerkesztett *Magyar Színháztörténet 1790–1873* alapvetően nem a világ színházának történetét kívánja bemutatni, hanem „a hivatalos magyar nyelvű színjátszás történetét", ennek ellenére problémafelvetését és módszertanát illetően nem tér el sem a Simhandl, sem a Brown által képviselt elvektől. Mint azt Székely György bevezetője kifejti, a könyv feladata, hogy a Kelemen László-féle társulat előadásától (1790. október) datált „hivatalos magyar nyelvű színjátszás [...] kétszáz éves útját feltárja és elemezze" (*MSZ* I. 1990, 7.). A feltárást végző archeológus-színháztörténész pozíciójából a múlt „útja" adottnak és (részlegesen, de) megőrzöttnek tételeződik, amely az ún. tudományos empirikus módszerrel feltárható. A bevezetőben megfogalmazott cél olyan „szintézis" (*MSZ* I. 1990, 9.) létrehozása, amely „az adatok összefoglalását" nyújtja és a legújabb kutatások („résztanulmányok") eredményeit pedig megpróbálja beilleszteni a „fejlődési folyamatba" (*MSZ* I. 1990, 8.). Mindezt az objektivitás illúziójával, mintha egyetlen, önmagában, előzetesen létező színháztörténeti folyamatról lehetne beszélni, és ennek „hiteles" és „objektív" rekonstrukciójára tehetnének kísérletet. A könyv fejezetcímei a „születés–harc–elért állapot–út a jövőbe" sémát követik, és teleologikus célra, a múlt eseményeinek végleges lezártságára, egységes „útra" és céliránYos fejlődésre utalnak. A könyv módszertana a színháztörténeti kutatások általános problémáját – miszerint „lehetetlen az előadásonként változó színészi alakítást hitelesen rögzíteni, de majdnem ilyen lehetetlen egy színházi előadást a maga teljességében rekonstruálni" (*MSZ* I. 1990, 8.) – az „egyetlen járható útnak" tételezett, az adott korszak tipikusnak mondható „színjátéktípusait" rekonstruálva látja megoldhatónak. Azaz „egy-egy korszak jellegzetes színjátéktípusait lehet a rendelkezésre álló adatokból feltárni, tipizálni és beilleszteni a fejlődési folyamatba" (*MSZ* I. 1990, 8.). Következésképp a kézikönyv a magyar nyelvű hivatásos színház „fejlődési folyamatát" (le)zárt korszakonként mutatja be, s ezek a korszakhatárok politikai, illetve társadalmi események (1873 – Pest–Buda–Óbuda egyesítése például) mentén állítódnak. A magyar színház teljes történetét tehát a társadalomtörténet által fontosnak tartott dátumok alapján próbálják elrendezni a szerzők, mégpedig úgy, hogy a múlt színházi eseményei térben és időben elválasztva szituálódnak, amelyre a jelenből az objektivitás reményében (illúziójában) nyílik rálátás.[34]

A Székely György által főszerkesztett *Magyar Színháztörténet 1873–1920* szintén „átfogó képet kíván nyújtani a korszak hazai színházművészetének legjellegzetesebb vonásairól, legfontosabb változásairól és a változások tendenciáiról" (*MSZ* II. 2001, 7.). A könyv kezdő korszakhatára adott volt, a záró

korszakhatár viszont szintén politikai, történelmi esemény mentén szituálódott, az 1920-as év trianoni szerződése által. A többszerzős kötet szintén a teljesség igényével íródott, és a szerkesztést hasonló elvek vezették mint az első kötetét, azaz a teljességre való törekvés, a múlt eseményeinek objektív rekonstrukciója és egységes, koherens narratíva, még ha ez a többszerzősségből következően néha töréseket is tartalmazott. A kötetekben használt szerkesztési elveket Székely György a *Színháztörténet-írásunk alapelvei* című tanulmányában úgy összegezte, hogy míg a Bayer József és P. Kádár Jolán nyomdokain haladó első kötet „a fejlődési folyamatot 1873-ig mutatta be" (Székely 2001, 1.), addig a 2001-ben megjelent második kötet „az 1873–1920 közti időszakot dolgozta fel [és] a szerkesztés ugyanazokat az elveket alkalmazta, mint amelyek az első kötet elkészítésekor hasznosnak bizonyultak" (Székely 2001, 1.). Mindezen elvek továbbvitele azért (volt) lehetséges, mert Székely a magyar színháztörténet-írás „elmaradottságát" nem a Kékesi Kun Árpád által felrótt „elméleti reflektálatlanságban" és „a pozitivista elgondolás bűvköréből való kiszakadás elmulasztásában" (Kékesi Kun 1999, 30.) látta, hanem abban, hogy „a magyar színháztörténet-írás [...] évtizedeken keresztül elfelejtette végigjárni a felelősségteljes pozitivizmus *kihagyhatatlan* útját, nem végezte el kötelező házi feladatát" (Székely 2001, 4. – kiemelés tőlem, I. Z). Következésképp Székely nemcsak a színház történetében tételez fejlődést, hanem a színháztörténet-írás diszciplínáján belül is. Csak így érthető, hogy Székely a pozitivista felfogást nem a színháztörténetről való gondolkodás egyik lehetőségének, azaz egyik alternatívájának tekintse, hanem a „fejlődés" szükséges és kikerülhetetlen fázisaként lássa. Mindenesetre Székely is felhívja a figyelmet arra, hogy elérkezett az idő „a nyelv- és irodalomtudományok számára felkínált új szemléleti módok és elemző módszerek" színháztudományba való applikálására, úgy hogy módszereit „a szakterület sajátosságainak figyelembevételével kell kialakítani" (Székely 2001, 6.). Viszont, amikor a színháztörténet-írás tárgyának („rendkívül bonyolult hatáseszközökkel alkotó sajátos társadalmi cselekvés: az előadás, az, amit a néző látott" [Székely, 2001, 7.]) vizsgálatát újraértelmezhetné, akkor csupán „az eddig is meglévő, de (nem elég szakszerűen feltárt) kellőképpen nem hasznosított színjáték-történeti forrásoknak a kutatásba való bevonását" (Székely 2001, 8.) szorgalmazza. S bár részletesen kifejti, hogy melyek lennének ezek a források (súgópéldányok, rendezőpéldányok és zenekari partitúrák-vezérkönyvek anyaga, valamint a „különböző példányokban fennmaradt szerzői-rendezői instrukciók, [...] illetve a szereplők szövegeiben közvetve adott utasítások" (Székely 2001, 8.), említést sem tesz arról, hogy milyen módszerekkel, milyen perspektívából, milyen elméletek mentén és hogyan lehetne ezeket a nyomokat tanulmányozni. Ezzel implicit módon színháztörténet-írás*unk* (?) *alap*elveivé (?) ismét azt a pozitivista ún. tudattalan metodológiát avatja, amely így a színháztörténeti kutatások egyetlen alapelvévé válik.[35]

Kétségtelen tény, hogy a *Magyar Színháztörténet* első és második kötetének, illetve a kötetek fejezeteit író kutatók munkájának köszönhetően mára a színháztudomány (elmélet és történet) önálló diszciplínaként jelenhet meg a tudományok között,[36] illetve, hogy a hazai színháztörténetnek is sikerült elszakadnia a kizárólagos irodalmi orientációtól, azaz a kutatások középpontjában már nem egyedül a szöveg (dráma) áll, hanem a színházi elemek is megjelennek. Mindezek ellenére azonban a magyar színháztörténet-írói hagyományra is termékenyítőleg hathat a kortárs nemzetközi színháztudomány eredményeinek az alkalmazása. Következésképp az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* a kortárs színháztudomány alapfeltevéseit magáévá téve, a hazai kezdeményezések nyomán haladva (lásd P. Müller 2003, Bécsy 2000, Kékesi Kun 1999, Kiss 1999, Kerényi 1981 és Székely 1961) és Székely fent említett felhívásának eleget téve (lásd Székely 2001) próbál meg a magyar színház(történet-író)i hagyomány átértelmezésére kísérletet tenni.

Az *Alternatív színháztörténet* egyrészt a XIX. és XX. századi magyar színházban a kortársak, illetve a színháztörténet-írói hagyomány által reformnak, avantgárdnak, amatőrnek, kísérletinek, progresszívnak, alternatívnak stb. tekintett színházak töredékes feldolgozását próbálja megvalósítani. Ebben az értelemben tehát, azoknak a pillanatoknak az újraértelmezésére tesz kísérletet, amikor a kortársak, illetve a színháztörténet-írói hagyomány szerint a magyar színház hagyományai megváltoztak, illetve amikor a magyar színház hagyományainak az átírására és megváltoztatására történt kísérlet, még ha ezek a változtatások ideiglenesek maradtak, illetve következmény-nélkülivé is váltak. Másrészt pedig, mivel a múlt csakis a jelenből konstruálható, az *Alternatív színháztörténet* a jelen horizontjából a múlt alternatívnak tekinthető színházi jelenségeit kívánja értelmezni, azaz olyan jelenségek után kutat, amelyeket a kortársak illetve a színháztörténet-írói hagyomány eddig nem tartott jelentős színházi eseményeknek, viszont a jelen perspektívájából ezek az események valamilyen szempontból igen jelentős változást indukáltak a magyar színházi hagyományban.

A színháztörténet-írás alternatívái pedig ezen a – részben öröklött, részben újrakonstruált – korpuszon belül keresi a színháztörténet-írás alternatíváit, azaz a hagyományos színháztörténet-írás módszertani és metodológia alapfeltevéseinek átírását és az irodalomelméletben, a szociológiában, az antropológiában és más tudományágakban már meghonosodott elméleti iskolák (szemiotika, dekonstrukció, befogadás-elmélet, új-historizmus, kultúratudomány stb.) módszereinek a hazai színháztörténet-írásban való alkalmazását. Ezt a metodológiát alapvetően a metanarratíva hiánya jellemzi (lásd Fischer-Lichte 1997, 342–343.), és az interdiszciplinaritás (lásd Shevtsova 2001, Pavis 2001 – kritikáját lásd Case 2001) elveinek a megjelenése hatja át.[37]

Bár átfogó és összefoglaló jellegű munka még nem készült a hazai alternatív színházakról,[38] az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* sem kecsegtet azzal a reménnyel, hogy az alternatív(nak tekinthető) színhá-

zak teljes történetét mondja el a kezdetektől napjainkig. Mi több, még azt sem állítja, hogy az elemzett színház/alkotó teljes repertoárjának a bemutatását – valamifajta egységként szemlélve – képes lenne elvégezni. Mégpedig azért nem, mert az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* nem tételez olyan metanarratívát, amelyből az alternatív(nak tekinthető) színházak/alkotók története folyamatos és koherens narratíva mentén, valamilyen egységelvet feltételezve, és a fejlődésmodellt alkalmazva bemutatható lenne. Az „egészre törekvés" helyett, az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* tudatosan a lineáris-kronologikus fejlődés-elvet felfüggesztve, fragmentumok mentén, mikro-történetekként[39] próbálja re-konstruálni a folyamatos törésekkel működő hagyományt és ennek pillanatnyi alternatíváit. Az „egységre törekvés" már csak azért is lehetetlen vállalkozás, mert ezt a színháztörténetet sok szerző, sok szempontból közelíti meg. Minden egyes szerző maga határozza meg azt a perspektívát, metodológiát és az általa kialakított tárgyat is, mely a tárgyra való reflektáltságot és a szerző saját metodológiájára és helyzetére való önreflexiót is biztosítja. A reflektáltság mentén az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* mindezt úgy teszi, hogy egyrészt lehetőleg megjelenjenek benne az alternatív(nak tekinthető) magyar színházi alkotóknak Magyarországon és külföldön bemutatott előadásai, másrészt pedig, hogy az elemzett magyar színházi jelenségek európai kontextusban helyezkedjenek el.

Problémafelvetését és módszertanát illetően tehát az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* egyrészt kísérletet tesz a nemzetközileg jelenleg fontos szerepet betöltő tudományos irányzatoknak a bevezetésére a hazai színháztudományba, másrészt pedig ezeknek az irányzatoknak a segítségével megpróbálja felülvizsgálni a hazai színháztörténet-írói hagyományt. Következésképp az önálló tanulmányokból álló *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatíváiról* elmondható, hogy nem előadás-, nem dráma-, nem épület- és nem díszlet-, illetve jelmeztörténet, hanem az alternatív(nak tekinthető) színházi eseményeknek a jelen nézőpontjából történő re-konstruálásában érdekelt. Metodológiáját illetően pedig kijelenthető, hogy nem tételez szakadékot a múlt és a jelen között, nézőpontjai reflektáltak és helyhez kötöttek, valamint nem törekszik a(z amúgy is elérhetetlen) teljességre – még elméleti szinten sem.

1 Az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* című kutatás az *Új Magyar Irodalomtörténet* címet viselő projekt része (lásd erről Szegedy-Maszák 2003). A már elkészült szövegek a következő helyen tekinthetők meg: www.btk.elte.hu/ohit/alternativ_szinh.htm

2 A színháztörténetnek mint diszciplínának a történetét lásd R. W. Vince *Theatre History as Academic Discipline* című tanulmányában (Vince 1989).

3 Ez az értelmezés, bár nagyon elterjedt gyakorlatot követ, kizárja a színház többi elemét, azaz a színészeket, az előadást, a

nézőket stb. és viszonyaikat. Sőt ez az értelmezés gyakran úgy használja a fizikai objektum megnevezését, mint annak a jelenségnek a szimbolikus helyettesítőjét, amely általában épp ebben a fizikai objektumban realizálódik. A színházat fizikai objektumként meghatározó felfogás található például Staud Géza *Magyar Színházlexikon* című könyvében (Staud 1976, 345.), valamint az *Új Magyar Lexikon*ban (*ÚML* 1962, 240.), a *Magyar Értelmező Kéziszótár*ban (*MÉK* 1972, 1291.) és a *Magyar Larousse*-ban (*ML* 1994, 745–746.) is.

4 Bentley könyve 1964-ben jelent meg, magyarul 1998-ban Földényi F. László fordításában.

5 Erre a definícióra épültek a színházszemiotika (Eco 1999, Elam 1980, de Marinis 1987, Fischer-Lichte 1982 és 1995, és Aston és Savona 1989) és a színházfenomenológia (State 1985, Wilshire 1989) alapművei, valamint a színházkritika (Wardle 1992, Nightingale 1998), illetve a színházi kurzusok (Wilson 1985) tankönyvei is.

6 Az itt felsorolt kategóriák mind Bentleytől származnak.

7 Augusto Boal brazil színházrendező, színházelmélet-író, tanár és politikus említette a következő példát, amikor a „Theatre of the Oppressed" (Elnyomottak Színháza) elméletéről és gyakorlatáról beszélt egy 1995-ös manchesteri előadásában. „Buenos Airesbe mentem. Mint mindig, most is utcaszínházat akartam csinálni. [...] Ebben az időben az argentin törvény szerint egyetlen argentin sem halhatott meg éhezés következtében. Argentinként, ha az ember rendelkezett személyi igazolvánnyal, akkor elvileg joga volt hozzá, hogy bemenjen bármelyik étterembe, és azt rendeljen, amit szeretett volna, kivéve bort és desszertet. [...] Az elkészített előadás középpontjában fiatal férfi állt, aki felkeresett egy éttermet. [...] A jeleneteket úgy próbáltuk, ahogy majd az utcán szerettük volna előadni. Aztán valakinek briliáns ötlete támadt: »Figyeljetek, ahelyett, hogy az utcán adnánk elő ezeket a jeleneteket, miért nem megyünk ebédidőben egy zsúfolt étterembe?« [...] A következő nap pontosan ezt tettük. Bementünk egy elegáns étterembe, protagonistánk, aki nem volt sem erőszakos, sem agresszív, hangosan a következőket rendelte: »Sült húst burgonyával és két tojással, de semmi esetre sem szeretnék bort vagy desszertet.« Amikor az étel megérkezett, szívvel-lélekkel befalta az egészet, ahogy szerepe megkívánta. Ezen mindenki, még az étterem vezetője is nevetett. Ez volt az első felvonás. A második felvonás alatt senki sem nevetett. A második felvonás akkor kezdődött, amikor a fiatalember a számlát kérte. Amikor a számla megérkezett, megnézte, [...] aztán felmutatta személyi igazolványát, s felállt, hogy induljon. Az étteremvezető megkérdezte, ki fogja kifizetni a számlát. A színész erre azt válaszolta: »Fogalmam sincs, de azt tudom, hogy én nem. A törvény megengedi.« Az étteremvezető ki akarta hívni a rendőröket, amire mi előzőleg számítottunk, s bele is írtuk a forgatókönyvünkbe. Ekkor az ügyvédet játszó színészünk figyelmeztette az étterem vezetőjét, hogy ha kihívja a rendőröket, a rendőrök őt viszik el, mert a törvény a fiatalembert védi. Majd elmondta a törvényre vonatkozó információkat. [...] Ezt vita követte, amelyhez számos jelenlévő hozzászólt. [...] Végül mindenki bekapcsolódott, mivel valós szituáció volt számukra, nem pedig előadott színdarab." (Boal in Delgado és Heritage 1996, 22–23.)

8 A fenti példában Eco a keret-koncepcióját abban az értelemben használta, amelyet az amerikai szociológus, Erving Goffman alakított ki *Frame Analysis* című könyvében. Goffman úgy érvelt, hogy „az esemény meghatározása együtt épül fel az eseményt meghatározó elvekkel – legalábbis a társadalmi eseményeknél – és saját szubjektív részvételünkkel. A keret kifejezését használom akkor, amikor ezekre az általam azonosítható alapvető elvekre utalok." (Goffman 1974, 11.) Goffman felfogása szerint a keret nem szilárd és objektív entitás, mint a festmény fából készült, szilárd kerete, hanem a szó etimológiáját alapul véve úgy tekinthető, mint azoknak az erőknek a szimbolikus reprezentációja, amelyek meghatározzák az adott esemény megtapasztalását. A keret kifejezés tehát azokra a taktikákra és stratégiákra vonatkozik, amelyeket a résztvevők használnak az adott helyzet megszervezésére és meghatározására. Így a keret használatként, a felfedezés pozíciójaként és a kognitív folyamatok értelmező formájaként és retorikai alakzataként képzelhető el.

9 Boal szándékosan választotta ezt a gyakorlatot, amelyet elméleti írásaiban „láthatatlan színháznak" nevez. A láthatatlan színházban, mint azt Boal manchesteri előadásában is kifejtette, „az elképzelés, hogy nem tudjuk és nem figyelmeztetnek: egy színész (actor) [A] jelenlétében vagyunk, mindig arra ösztönzött, próbáljak olyan színházi formákat találni, amelyben a néző (spectator) [C] „spect-actorrá" [A, C és talán B is] válhat" (Boal in Delgado és Heritage 1996: 24.). Boal itt magyarra lefordíthatatlan szójátékkal él, mivel a nézőre vonatkozó angol kifejezést (spectator) formálja át „spect-actor"-rá, azaz néző/színészre (lásd Boal 1992). Mindezt pedig Boal láthatatlan színháza úgy éri el, hogy nem hagy semmilyen jelet, amelyből a jelenséget színházként ismerhetnénk fel, hiszen a láthatatlan színház megvalósításához olyan aktív és kreatív néző/színészekre van szüksége, akik beavatkoz(hat)nak az események menetébe és alakításába azáltal, hogy elképzeléseiket és gondolataikat kifejezik. Boal spect-actorai így befolyásolni tudják az adott esemény kibontakozását, és ezzel előkerülhetnek azok a vélemények is, amelyeket a hagyományos színház elnyom és (el)hallgatásra kényszerít. Boal láthatatlan színháza így egy adott közösség, illetve társadalom látható és lát(hat)atlan, kimondható és kimond(hat)atlan társadalmi, politikai és ideológiai viszonyait és határait hozza felszínre, és – a színház ősi görög etimológiai értelmében – „szolgáltatja ki a nézésnek".

10 Boal kísérlete arra is felhívja a figyelmet, hogy a színházban, a televízióban, a médiában, illetve a mindennapi életben található események nem saját lényegüket tekintve különböznek egymástól. Hiszen ezek az események, csakúgy, mint a Boal által említett éttermi esemény felismerése és értelmezése keretezésüktől és a keretezések felismerésétől függnek. A keretezés relatív volta azonban etikai dimenziókat is előtérbe állít. A kandi kamera alkalmazása során például az éppen filmre vett egyén nincs tudatában annak, hogy éppen egy adott valóság-show protagonistájaként keretezték. Így az egyén olyan cselekvéseket is végrehajt(hat), amelyeket sohasem tenne meg, ha tudná, hogy a kamera éppen protagonistaként állítja őt nézők elé, azaz „kiszolgáltatja a nézésnek".

11 Boal nemcsak felhívta a figyelmet erre az elméleti problémára, hanem demonstrálta gyakorlati megvalósítását is (lásd még Boal 1998 és 1999). Boalnak a hagyományos színházat implicit formában elutasító gesztusa arra is felhívja a figyelmet, hogy a színház (Bentley által és Brook által is) instrumentálisnak és feleslegesnek tekintett elemei fontos funkciókat tölt(het)nek be a színházi esemény keretezése és felismerése során. Mi több, ezek az elemek a színház eseményének ugyanolyan fontos résztvevőivé válhatnak, mint az előadás és a nézők között végbemenő folyamat. Ez azért lehetséges, mert a színház nem csupán művészeti tevékenység, hanem szocio-kulturális jelenség is, amelyben a színházba járás eseménye ugyanolyan fontos (ha nem fontosabb), mint az, ami a színpadon történik. Társadalmi funkciójukon kívül ezek az instrumentálisnak tekintett elemek a színházi keret meglétének a kifejezésére is használhatóak, azaz figyelmeztetik a résztvevőket: színházban vesznek részt. Ezeknek az elemeknek a hiányában könnyen megtörténhet, hogy az ott lévők elmulasztják felismerni, hogy amit látnak, illetve amit csinálnak, nem más, mint színház. Ezt használta ki szándékosan Boal láthatatlan színházának éttermi előadása is.

12 Az olvasó a színháznak a hagyományostól eltérő megjelenéseit Bim Mason *Street Theatre and Other Outdoor Performance* (Mason 1992), Baz Kershaw *The Radical in Performance* (Kershaw 1999) és *The Politics of Performance* (Kershaw 1992), illetve Jan Cohen-Cruz *Radical Street Performance* (Cohen-Cruz 1998) című könyveiben találhatja meg bővebben.

13 A színház terminusnak a bővebb értelmezését lásd Imre (2003, 13–27.).

14 Mivel itt a kulturális performansz értelmezéséről nem lesz szó, a terminus eltérő megközelítéseit lásd Jansen 1957, Singer 1959, States 1996, Carlson 1996 és Clifford 2001.

15 Mivel Fischer-Lichte *A színház mint kulturális modell* című tanulmánya meglehetős alapossággal és részletességgel elemzi ezeket az elképzeléseket, eltekintek ezek bemutatásától (lásd Fischer-Lichte 1999).

16 Lásd még Székely 2001, Fischer-Lichte 2001, 13–14., vagy Brown 1999 például.

17 A „megvan" kifejezést szándékosan tettem idézőjelbe. Ezzel azt próbáltam meg je-

lezni, hogy, ami *megvan*, az nem más, mint a mű, azaz papír és nyomdafesték. Ez a mű csak az olvasás aktusában realizálódik szövegként. Lásd Barthes 1996, 67–74.

18 Lásd erről az irodalomtörténet-írás területén Kulcsár Szabó Ernő 1995, 5–17.

19 A narrativitásról magyarul bővebb szakirodalom található a Thomka Beáta által szerkesztett *Narratívák 3. A kultúra narratívái* című könyvben megjelent tanulmányokban (Thomka 1999), White 1997-es könyvében, valamint *Az elbeszélés módozatai* című tanulmánykötetben (lásd Józan et al. 2003).

20 A tapasztalati tudományos módszer olyan – Carlson által problematikusnak tartott – modellre épül, mely szerint az elmélet az ismert „tények" magyarázatára használatos, illetve általa megjósolható a későbbi adatok felfedezésére és megjelenítésére. Azaz „minden egyes elmélet abban a reményben halad előre, hogy hiteles és megfelelő bizonyíték után, elfoglalja helyét az elfogadott tények testében és további elméleti spekuláció melegágyát képezi" (Carlson 1991, 274.).

21 A hagyományos színháztörténetek dokumentumfelfogásának problematikusságáról lásd Marinis 1999.

22 Ebben a kontextusban megkockáztathatók a következő feltételezések is. Bár a színháztörténet-írásban Aiszkhülosz nevének említése a drámaíró képzetét idézi, a történetíró, Hérodotosz úgy jellemezte őt, mint „aki több mozdulatot talált ki, mint amennyi hullám van a tenger vizén". Ebből viszont arra lehet következtetni, hogy a kortárs Hérodotosz számára Aiszkhülosz elsősorban színházi koreográfusként és nem drámaíróként vált jelentőssé. Shakespeare-rel kapcsolatban is hasonló lehet a helyzet, hiszen a kortársak közül – az első modern, (szerzői jogokat követelő és színházi szövegeinek összes kiadását először [1616] megjelentető) „author"-nak tekinthető –, Ben Jonson tartotta őt elsősorban jelentős drámaírónak az 1623-ban megjelent Folió kiadás előszavában. Jonsonnal ellentétben, maga Shakespeare viszont egyáltalán nem fordított figyelmet dramatikus szövegeinek kiadására, ezért nem rendelkezünk sem Shakespeare-kézirattal, sem Shakespeare által autorizált nyomtatott kiadással. Ez a tény azért jelentős, mert egyrészt rávilágít a jelen gyakorlat azon felfogásának hiányosságára, amelyben Shakespeare szövegeit – „eredeti", illetve a szerző által autorizált változat megléte ellenére is – zárt és rögzített entitásként kezelik. Ezt demonstrálja az a fordítói gyakorlat, amelyben a magyar nyelvű kiadások nagyon ritkán tüntetik fel, hogy a fordító milyen/melyik kiadásból dolgozott, annak ellenére, hogy egy szövegnek több változata és kiadása is létezik. (Két verziója létezik többek között a *IV. Henrik*nek, a *Hamlet*nek, a *Troilus és Cressidá*nak, az *Othelló*nak, a *Lear király*nak stb. például.) Másrészt ez a tény azért is tekinthető jelentősnek, mert Shakespeare, aki nem foglalkozott drámáinak kiadásával, pontosan nyomon követte szonettjeinek (*Szonettek*, 1992–96) és eposzainak (*Venus és Adonis*, 1593, illetve *A Lucretia meggyalázása*, 1594) publikálását. Feltételezhető tehát, hogy míg a szonett-, illetve az eposzírást Shakespeare valószínűleg olyan irodalmi munkának tekinthette, amelyhez nyomtatott változat is hozzátartozik, addig a dramatikus szövegek nyomtatott megörökítését nem. Ebből viszont arra lehet következtetni, hogy az Erzsébet-kori színházban és Shakespeare gyakorlatában a dramatikus szövegnek egészen más státusza lehetett, mint azt a jelen színháztörténet-írás szöveg-centrikus hagyománya feltételezi (lásd még Shepherd 1991, illetve Thompson 1991).

23 Ezt a felfogást nagyon pontosan mutatja a hazai színháztörténet-írás, amely a magyar színház keletkezését a tizennyolcadik század utolsó negyedére teszi. Bár megemlíti a korábbi színházi jelenségeket (iskolai színjátszás, népi szokások, kastélyszínházak például), ezeket nem tekinti a hivatalos (értsd hivatásos) magyar színház részeként. Tulajdonképpen itt lenne az ideje a tizennyolcadik század előtti nagyon gazdag és szerteágazó színházi hagyománynak (azaz hagyományoknak) egyenrangú félként való beemelésére a magyar színháztörténetbe.

24 Az emlékhelyekről lásd Pierre Nora tanulmányát Nora 1999.

25 A dokumentum mint emlékmű értelmezésről lásd Marinis 1999.

26 Itt a szöveg kitágított értelmezését használom, amely szerint minden az előadáshoz felhasznál(ha)t(ó) elem (anyag, írott szöveg, gondolat, imidzs, mozdulat, fény stb.) szövegnek minősülhet.

27 Az előadás terminusa a Marinis-féle előadásszöveg terminusára megy vissza, és „különböző típusú jelek, kifejező eszközök vagy akciók komplex hálózataként lehet elképzelni" (Marinis 1999, 25.).

28 A néző(k) terminust pedig abban az értelemben használom, ahogy azt Eugenio Barba is tette a *Négy néző* című tanulmányában: „A „néző" kifejezés nemcsak azokra vonatkozik, akik az előadás körül gyülekeznek. A színész és a rendező is részben néző: aktív az előadás létrehozásában, de nem uralja annak jelentését" (Barba 1999, 26.).

29 A kortárs színháztörténet-írás elméleti horizontjának és gyakorlati megvalósításának változásáról bővebb szakirodalom olvasható Jacky Bratton *New Readings is Theatre History* (lásd Bratton 2003) című könyvében és a W. B. Worthen és Peter Holland által szerkesztett *Theorizing Practice – Redifining Theatre History* (lásd Worthen és Holland 2003) című munkában.

30 A kulturális hegemónia színház(történet)i problematikájáról lásd McConachie 1989.

31 Ennek a felfogásnak a problematikusságáról lásd Woods 1989.

32 Lásd a Közreműködők felsorolását, Brown 1999, VII.

33 Az angol nyelvű kiadás címe *The Oxford Illustrated History of Theatre (Oxfordi Illusztrált Színháztörténet)* és a könyv borítója is azt állítja, hogy ez „a *világszínház* páratlan története (the unrivalled history of *world* theatre)" (Brown 1995).

34 A záró korszakhatárról írva a következőt találhatjuk: „A teljességre való törekvés azt sugallta volna, hogy a megírás éveiben legyen ez a dátum. Ettől azonban két okból el kellett állni. Eddigi tapasztalataink szerint még túl közeliek ezek az évtizedek, inkább a szakkritika tárgyát alkothatják, s nem a történetírását. Kevés az idevonatkozó résztanulmány." (*MSZ* I. 1990, 9.)

35 Mint azt Székely a tanulmány konklúziójában kifejti, „a történetírás mint rekonstrukció félreértett és ezért elutasított igényére válaszolva. A történész [...] nem rekonstruálni akar, hanem az eddiginél sokkal alaposabban meg szeretné ismerni, »felidézni« a múltat. Az ő számára az »ősrégi szellemeket« az eddig talán még felderítetlen, vagy csak feleletesen kezelt, tárgy-specifikus források jelentik. Ehhez, persze, nem csak szorgalom, de fantázia is kívántatik." (Székely 2001, 11.)

36 Ennek némiképp ellentmond az, hogy a Magyar Tudományos Akadémián a színháztudomány még mindig az irodalomtudomány egyik alosztályaként szerepel.

37 Shevstova szerint az interdiszciplinaritás „legjobban a diszciplínák olyan dialógusaként lehetne leírni. Ez a dialógus különböző – elméleti és metodológiai – tudásformák közötti folyamatos cseréként és kölcsönös befolyásként zajlik, és a horizontok kitágítását és nem beszűkítését eredményezi" (Shevstova 2001, 130.). Pavis is az interdiszciplinaritást olyan „kritikai konfrontációként értelmezi, amely a társadalomtudományok különböző módszereit és elméleteit használja" a színházi tapasztalat elemzésére (Pavis 2001, 154.). Sue-Ellen Case a feminizmus és a performansz kapcsolatát vizsgálva az interdiszciplinaritást éppen azért kritizálta, mert ez valamifajta egységes területet és közös tudatot és tárgyat feltételezett. Az interdiszciplinaritás helyett a posztdiszciplinaritás bevezetését javasolta, amely szerint „a tudományok szervezeti struktúrái többé már nem tarthatók fenn, mivel csupán a társadalmi és intellektuális erők ideiglenes találkozása létezik. Következésképp a kutatók már nem külön területeken működnek, hanem anyagok és elméletek ideiglenes kapcsolódásainál" (Case 2001, 150.).

38 Az 1990-ben megjelent *Felütés – Írások a magyar alternatív színházról* című gyűjtemény sem vállalkozott az alternatív színházak feldolgozására, inkább forrásmunkaként használható, hiszen tanulmányokat, visszaemlékezéseket, kiáltványokat és interjúkat közölt (Várszegi 1990). Az 1993-ban megjelent *Fordulatok: Hungarian Theatres 1992* című könyv szerkesztői, Várszegi Gábor és Sándor L. István is csupán arra vállalkoztak, hogy összegyűjtsék, feldolgozzák és közreadják „színházművészetünk utóbbi két évben tapasztalt azon jelenségeit, amelyek ebben az átmenetinek tekinthető világkorszakban a legtisztábban mutatják a változásnak indult magyar színházkultúra irányait" (Várszegi és Sándor L. 1993, 9.).

39 A mikro-történet színháztörténeti alkalmazásáról lásd Fischer-Lichte 1997.

Bibliográfia

Aears, Lesley és Whale, Nigel (szerk.) (1991) *Shakespeare in the Changing Curriculum*, London and New York, Routledge.

Aston, Elanie és Savona, George (1991) *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*, London and New York, Routledge.

Barba, Eugenio (1999) *Négy néző*, Criticai Lapok (9): 25–28.

Barthes, Roland (1996) *A műtől a szöveg felé = A szöveg öröme*, Bp., 67–74.

Bécsy Tamás (2000) *A magyar színházról és elméletéről*, Argus (3) lásd: www.argus.hu/2000_03/sz_becsy

Bentley, Eric (1998) *A dráma élete*, Pécs, Jelenkor.

Boal, Augusto (1999) *Legislative Theatre*, New York, Routledge.

(1998) *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto.

(1996) *Előadás* = Delgado és Heritage (szerk.) *In Contact with the Gods?* 15–35.

(1992) *Games for Actors and Non-Actors*, London and New York, Routledge.

Bratton, Jacky (2003) *New Readings in Theatre History*, Cambridge, Cambridge University Press.

Brown, John Russell (szerk.) (1995) *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford–New York: Oxford University Press, magyar kiadás: (1999) *Képes Színháztörténet*, Bp., Magyar Könyvklub.

Carlson, Marvin (2001) *A színházi nézők és az előadás olvasása*, Criticai Lapok (3–4): 22–33.

(1996) *Performance: A Critical Introduction*, London and New York, Routledge.

(1994) *Invisible Presences – Performance Intertextuality*, Theatre Research International (19): 111–117.

(1991) *The Theory of History* = Case és Reinelt (szerk.) *The Performance of Power*, 272–279.

Case, Sue-Ellen (2001) *Feminism and Performance: A Post-Disciplinary Couple*, Theatre Research International, (2): 145–152.

és Reinelt, Janelle (szerk.) (1991) *The Performance of Power*, Iowa City, University of Iowa Press.

Cohen-Cruz, Jan (szerk.) (1998) *Radical Street Performance: An International Anthology*, London, Routledge.

Delgado, Maria M. és Heritage, Paul (szerk.) (1996) *In Contact with the Gods? – Directors Talk Theatre*, Manchester and New York, Manchester University Press.

Eco, Umberto (1999) *A színházi előadás szemiotikája*, Theatron (2): 25–32.

Elam, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Routledge.

Fischer-Lichte, Erika (2001) *A dráma története*, Pécs, Jelenkor.

(1999) *A színház mint kulturális modell*, Theatron (3): 67–80.

(1997) *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa City, University of Iowa Press.

(1995) *A színház nyelve*, PRO PHILosophia (1): 25–45.

(1982) *The Semiotics of Theatre*, Bloomington, Indiana University Press.

Fuchs, Elinore (1996) *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Fuchs, Georg (1909) *Die Revolution des Theatres*, München.

Geertz, Clifford (2001) *Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás átalakulása = Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, Bp., Osiris.

George, David (1996) *Performance Epistemology*, Performance Research (1): 16–25.

Goffman, Erving (1999) *Az én bemutatása a mindennapi életben*, Bp., Pólya.

(1974) *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York and London, Harper.

Imre Zoltán (2003) *Színház és teatralitás: Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.

Jansen, William H. (1957) *Classifying Performance in the Study of Verbal Folklore = Studies in Folklore in Honor of Distinguised Service Professor Stith Thompson*, Bloomington, Indiana University Press.

Jevrejnov, Nyikolaj (1927 [1908]) *The Theatre in Life*, New York, Brentano's.

Józan Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) (2003) *Az elbeszélés módozatai: Narratíva és identitás*, Bp., Osiris.

Kékesi Kun Árpád (1999) *Hist(o)riográfia – A színházi emlékezet problémája*, Theatron (3): 29–35.

Kerényi Ferenc (1981) *A régi magyar színpadon: 1790–1849*, Bp., Magvető.

Kershaw, Baz (1999) *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London and New York, Routledge.

(1992) *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*, London and New York, Routledge.

Kirby, Michael és Schechner, Richard (1965) *An Interview with John Cage*, Tulane Drama Review (2): 50–52.

Kiss Gabriella (1999) *Bevezetés a színházi előadások világába*, Bp., Korona.

Kulcsár Szabó Ernő (1995) *Irodalomértésünk néhány örökletes előfeltevéséről = Történetiség, megértés, irodalom*, Bp., Universitas, 5–18.

Magyar Értelmező Kéziszótár, (1972) Bp., Akadémiai.

Magyar Larousse, (1994) Bp., Akadémiai.

Magyar Színháztörténet 1790–1873, Kerényi Ferenc (szerk.) (1990) Bp., Akadémiai.

Magyar Színháztörténet 1873–1920, Székely György (szerk.) (2001) Bp., Magyar Könyvklub.

Marinis, Marco de (1999) *Történelem és történetírás* = Demcsák Katalin és Kiss Attila (szerk.) *Színház-szemiográfia*, Szeged, Jate Press, 45–88.

(1987) *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press.

Mason, Bim (1992) *Street Theatre and Other Outdoor performance*, New York and London, Routledge.

McConachie, Bruce A. (1989) *Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History* = Postlewait, Thomas és McConachie, Bruce A. (szerk.), *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, UIP, 37–58.

P. Müller Péter (2003) *Színház és (intézményes) emlékezet*, Kritika (5): 25–27.

Nightingale, Benedict (1998) *The Future of Theatre*, London, Phoenix.

Oxford English Dictionary (1983) Oxford.

Pavis, Patrice (2001) *Theatre Studies and Interdisciplinarity*, Theatre Research International (2): 153–163.

(1982) *Languages of the Stage*, New York, Performing Arts Journal Publications.

(1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*, London and New York, Routledge.

Postlewait, Thomas (1999) *Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód*, Theatron (3): 58–67. és Davis, Tracy C. (szerk.) (2003) *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press és McConachie, Bruce (szerk.) (1989) *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, University of Iowa Press.

Shepherd, Simon (1991) *Acting against bardom: some utopian thoughts on workshops* = Aears and Whale (szerk.), *Shakespeare in the Changing Curriculum*, 88–107.

Shevstova, Maria (2001) *Social Practice, Interdisciplinary Perspective*, Theatre Research International (2): 129–136.

Shohat, Ella and Stam, Robert (1998) *Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics* = Nicholas Mirzoeff (szerk.), *The Visual Culture Reader*, London–New York, Routledge.

Simhandl, Peter (1998) *Színháztörténet*, Bp., Helikon.

Singer, Milton (szerk.) (1959) *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia, American Folklore Society.

States, Bert O. (1985) *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

Staud Géza (1976) *Magyar Színházlexikon*, Bp., Akadémiai.

Szegedy-Maszák Mihály (2003) *Új Magyar Irodalomtörténet*, Literatura (3): 339–345.

Székely György (2001) *Színháztörténet-írásunk alapelvei*, lásd: www.mta.hu/nytud/Szekely.rtf

(1961) *A színjátéktípusok kutatásának módszeréről*, Bp., Színháztudományi Intézet.

Thomka Beáta (szerk.) (1999) *Narratívák 3. – A kultúra narratívái*, Bp., Kijárat.

Thompson, Ann (1991) *Does it matter which edition you use?* = Aears and Whale (szerk.), *Shakespeare in the Changing Curriculum*, 74–87.

Új magyar lexikon (1962) Bp., Akadémiai.

Vince, R. W. (1989) *Theatre History as an Academic Discipline* = Postlewait és McConachie (szerk.), *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, University of Iowa Press, 1–18.

Wardle, Irvin (1992) *Theatre Criticism*, London and New York, Routledge.

White, Hayden (1997) *A történelem terhe*, Bp., Osiris.

Wilshire, Bruce (1989) *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington, Indiana University Press.

Wilson, Richard (1985) *The Experience of Theatre*, London, Faber.

Woods, Alan (1989) *Emphasizing the Avant-Garde: An Exploration in Theatre Historiography* = Postlewait, Thomas és McConachie, Bruce A. (szerk.), *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, UIP, 166–176.

Worthen, W. B. és Holland, Peter (2003) *Theorizing Practice – Redifining Theatre History*, London és New York, Palgrave Macmillan.

Mennyei Barátom! Barcsay Ábrahám levelei Orczy Lőrinchez (1771–1789)

Mindenekelőtt: a Barcsay Ábrahám mintegy másfélszáz levelét és könyvtervezetének fennmaradt töredékét tartalmazó kiadvány az utóbbi évtized egyik legjelentősebb irodalomtörténeti forráskiadása a klasszikus magyar irodalom körében. A nagybányai Orczy-hagyatékban található Barcsay-szövegek feldolgozásának évtizedes munkáját foglalja össze ezzel Egyed Emese.

Mielőtt rátérnék vállalt feladatomra, egy rövid kitérőt kell tennem. A szövegkiadó gyakorlati megoldásai, elméleti reflexiói számos olyan problémát vetnek fel, amelyek elkerülhetetlenné teszik Egyed Emese irodalomtörténészi munkásságának fogadtatásával való szembenézést.

Távolabbról közelítve e recepcióhoz: Z. Kovács Zoltán főszerkesztésében kilenc felsőoktatási intézmény és kutatóintézet kutatóinak és ösztöndíjasainak közreműködésével egy antológia készül a klasszikus magyar irodalom köréből. Tanulságos a kiválasztott szövegek listáját böngészni, sajátos lenyomatát adják a tudományág aktuális önértelmezésének. Az első körben kiválasztott szövegek alapján kirajzolódó Barcsay-értelmezés – számomra legalábbis úgy tűnik – semmit sem hasznosított a Barcsay-szöveghagyaték Egyed Emese által készített kritikai igényű rendszerezéséből,[1] valamint az újabban előkerült (többnyire idegen nyelvű) versekből és a nagybányai levélgyűjtemény elemzése alapján megfogalmazott értelmezésekből. E válogatás megmaradt „a felvilágosodás eszméit elfogadó", „dilettáns" „nemesi költő" jellemzésénél.

Pedig – immár a kritikákra térve – Egyed Emesének a Barcsay-szövegek kapcsán tett problémaérzékeny kérdései, észrevételei és elemzései nemcsak e hagyományosnak tekinthető értelmezést képesek megújítani, hanem a tudományszak önreflexiós szintjére is rávilágítanak. A kritikák igazolják, hogy Egyed Emese munkássága valóban „elevenbe vágó" kérdéseket vet föl: Onder Csabának 1999-ben megjelent rövid írására,[2] majd egy évre rá Thimár Attila és Onder Csaba gyorsan lezárt vitájára,[3] valamint Balogh Piroskának ugyanebben az évben megjelent rövid kritikájára[4] egyaránt jellemző, hogy Egyed Emese kutatásának tudományos érdemeit elismerik, eredményeit mind a Barcsay-filológia, mind a magyar felvilágosodás-kutatás szempontjából jelentősnek tartják; problémaként tételeződik viszont szövegeinek retorizáltsága, stílusának sajátossága, mivel ezek számtalan esetben ellentmondásosan viszonyulnak az írásai alapján Egyed Emesének tulajdonított konstrukciós, valamint az ezzel szemben álló és elemzéseinek implicit előfeltevései alapján Egyed Emese írásaira szintúgy jellemzőnek tartott nem-konstrukciós filológiai és tudományeszményhez.

Itt nyílik lehetőség visszakapcsolódni a recenzeálandó kiadványhoz. Egyed Emese műveinek kritikai visszhangja magyarázat lehet ugyanis a kötet bevezetőjében megfogalma-

zott észrevételre: „[Aki e levélszövegek feltárására vállalkozik] Nem kerülheti el a régi kézirat mai olvasásának (és kiolvasásának) alku-helyzetét, a nyomtatott művé alakítás filológust próbáló állomásait sem. A szöveggondozót tudományos anatéma sújthatja, a közreadónak a legszigorúbb ítélet jár (ki)." (5.)

E mondat után, amely a recenzens lehetőségeit erőteljesen korlátozza, mégiscsak szükséges a kötet elméleti és gyakorlati megoldásaival foglalkozni. Egyed Emese első Barcsay-monográfiájának *(Levevék Múzsák fejemről sisakomat)* több problémafelvetése köszön vissza a szövegkiadás bevezetőjében. A könyv alapján, valamint Barcsay sajátos helyének (pontosabb: helynélküliségének) ismeretében érthető Egyed e kiadványban megfogalmazott alapvető célja: a különböző diszciplínák által eddigelé figyelmen kívül hagyott Barcsay-korpuszt a különféle kontextusok számára megnyitni, illetve (ami legalább ilyen fontos) nyitva hagyni. Ugyanis az irodalom- és a művelődéstörténetnek, a had- és a politikatörténetnek, a mentalitáskutatásnak egyaránt értékes forrásai (lehetnek) az Orczyhoz tizenkilenc éven át küldözgetett levelek. (5., 8.)

A levelek kontextualizálása egyrészt a hozzájuk fűzött magyarázatok révén lehetséges (lásd a *Jegyzetek és mutatók a levelekhez* című részt), másrészt viszont – ettől elválaszthatatlanul – maga a szövegkiadás is kontextualizáció: így a bevezető *(Barcsay levelei Orczyhoz)* és a szövegközlés is *(Levelek)*. A bevezető első oldalai az irodalomtörténet értelmezési és kiadási hagyományaiba illesztik be a levélgyűjteményt. Barcsay művei már a kései kortársak számára is (például Kazinczy) nyugtalanítóak voltak filológiai szempontból, csakúgy, mint a XIX. század későbbi évtizedeiben: a nyomtatott publikációk ellenére is csak bizonytalanul és töredékesen ismert életmű megbízható, pontos rekonstrukciója volt a cél: „a ragyogó egész". (6.) Egyed Emese leszámol e „filológusi óhaj"-jal (6.), jóllehet nem kevésbé filológusinak tekinthető érvekkel, amelyek a korabeli levelezési gyakorlatra, a posták megbízhatatlan működésére és a Barcsay-hagyaték hányatott utóéletére hivatkoznak. Míg ez az érvelés, valamint az Orczy-hagyaték egyéb részeinek feldolgozottsági állapotára történő hivatkozás egyértelműen egy rekonstruktív (alighanem erre utal a „forráskiadás szövegkritikai eszményé"-re való hivatkozás is – 6.), teljességre törekvő (bár e törekvés soha be nem teljesülését elismerő) filológiai alapvetést feltételeznek, addig a bevezető más helyein Egyed Emese egyértelművé teszi, hogy a szövegkiadói tevékenységet a konstruktivista megközelítésből fakadó belátások is befolyásolták: „Érdemes teljességében hozzáférhetővé tenni e gyűjteményt: szándékunk végleges szövegváltozat létrehozása volt a helyenként keltezetlen kéziratlapokból. Időközben egy *képlékenyebb* könyvmodell tűnt érvényesebbnek. Így aztán – *átírást*, egy *interpretáció-változatot* vehet itt kezébe a türelmes olvasó." (5. – Kiem. L. G.)

Fontos e megközelítés hangsúlyozása, ugyanis a levelek szövegének hozzáférhetősége mellett továbbra is jelentős kérdés az, hogyan létezik (illetve hogyan létezett) a kiadvány forrásául szolgáló, többször is „leveleskönyv"-nek nevezett szövegegyüttes. Annak az „összefüggő gyűjtemény"-nek (10.) a kiadására került-e most sor, amely abban a „drága szekrénny"-ben, az „Ó Testamentombéli Frigy ládá"-nak abban a „fiokjá"-ban (53.) volt, amelyben Orczy Barcsay leveleit őrizgette? Barcsay elragadtatott leírásai ugyanis feltehetően egy valóban létezett levelesládára utalnak, a „fiok" kifejezés pedig azt sugallja, hogy Orczy, mint általában mások a korszakban (lásd Kazinczy példáját) az egyes levelezőpartnerekkel folytatott levelezését *külön* gyűjtötte a többitől, az egyes levelezések csak a láda birtokosánál (birtokosa fejében) állhattak össze egy nagyobb egésszé. (Ez tette lehetővé, hogy többszerzős köteteket állítsanak össze, másoknak is felolvassák vagy éppen

hivatkozzanak rá leveleikben.) Ily módon ténylegesen létezhetett egy Barcsay–Orczy-leveleskönyv, amely „Révai szerkesztői elgondolásában, bevezetőivel, szerkesztésében" (9.) jelent meg végül. Egyed Emese tehát a *Két Nagyságos Elmének Költeményes Szüleményeit* „leveleskönyvünk mintegy filológiai tanúsítását"-nak (uo.) tartja, mivel „a nagybányai kéziratanyag és a könyv versanyagának tetemes része közös" (uo.).

Érdemes egy Ányos Pálhoz írt Orczy-levélre is kitérnünk e kérdés tárgyalásánál, ugyanis Barcsay jól elrendezett, szerves egészt alkotó rendszere (ti. a fiókos szekrény) helyett Orczy egy másfajta eszményre látszik utalni levelében: „Atyaságodat a Verselő Társosság' actuariussának el választottuk 's fel tettűk Magunkban: valamit még nékűnk a' Sz. Szűzek néha néha jobban zengő furuglyával danolnak, mind meg kűldgyűk, hogy az Atyaságod szekrénnyében *bé-hányatván,* valaha feledékenység bal sorsától védelmeztessenek [...]. Őszve vannak szedve mit én, mit Barcsaÿ nékem irdogált, ezek is a' Szabadságrol valo levéllel és a' fehér tatárokrol irtt rővid Historiával Atyaságodhoz fognak jutni, de elébb még kettőnknek meg kell simittani, hogy egy Saturnus idejit érvén hiba nélkűl ki adathassanak."[5] Az idézet első fele szerint Orczy mintha egy rendszerező elv nélküli szöveghalmaz részeként képzelné el a „Verselő Társosság" szövegeinek gyűjteményét – jellemző módon Batsányi is Ányos halála után „valahová" „eltévelyedett"[6] Orczy-szövegekről írt –, amit kiegészítve a második rész tanúságával, tudniillik Orczy hangsúlyozza a Barcsayval egymáshoz írt szövegeiknek összegyűjtését – a tény nem magától értetődő –, fel kell tenni a kérdést: Mit olvasunk? Valóban tekinthetjük-e a *Két Nagyságos*...-t a feltételezett (és most félig kiadott) leveleskönyv filológiai tanúsításának, különösen annak ismeretében, hogy az abban szereplő egyik vers sem 1782 utáni. Mindez szükségessé teszi a Révai szerkesztői szerepét illető kérdések újbóli végiggondolását is.

De meg kell állapítani: Egyed Emese a konstrukció és rekonstrukció között sikeresen teremti meg az egyensúlyt. A „kéziratos művel" való „filológiai találkozás" (5.) – a nagybányai hagyaték az eredeti egésztől elszakadva, „idegen" szövegekkel való keveredés és többszöri átrendezés nyomait viseli magán, jelenlegi állapotában is többszerzős: Kazinczy, Bessenyei, Batsányi, Baróti Szabó és Révai levelei is megtalálhatók e kéziratcsomóban (33.) – és a történeti-kritikai eszmény, amely „hiteles" szövegek kronologikus elrendezését kívánja, egyaránt nyomot hagyott e köteten. A kiadvány ugyan kronologikus rendbe szervezi szövegeit, de Egyed Emese a kronologikus rendet korántsem tekinti „valódi" rendnek, értelmezésében a levelek nem az életrajzi tények semleges médiumai (25.).

A „forráskiadás szövegkritikai eszménye"-t (6.) szem előtt tartó sajtó alá rendezésbe is új elemeket vitt Egyed Emese, amit a bevezető elején a „képlékenyebb könyvmodell" (5.) kifejezéssel vezet be: betűhív átiratot készített, amely a kézirat sajátosságait igyekszik visszaadni. Megtartja a levelek sajátos hangjelölését (egységesen ő/ű/ú jelöli az ö/ő, ü/ű és az u/ú hangokat), mai eltérő központozását és helyesírását is. Szokatlan megoldás az is, hogy a levelekben használt többféle betűjelölést is megőrzi: az s-t s/S/ſ, a k-t k/K, a z-t z/Z-t adja vissza, nem oldja fel a főszövegben a gyakran használt rövidítéseket (de ígérete ellenére legtöbbször a jegyzetekben sem – például 254.). Elképzelése több szempontból is elfogadható, mivel így az olvasó folyamatosan szembesülni kénytelen a szöveg idegenségével, valamint a kéziratosság sajátos, a nyomtatás szocializálta olvasó számára szokatlan materialitásával. Eljárása ugyanakkor nem teljesen következetes, mivel olyan jelek is bekerültek a kiadványba, amelyek az eredeti kéziratban nincsenek. Ezek egy része elfogadható, maga is hivatkozik a korabeli nyomtatványok (32.) gyakorlatára: a levelek aláhúzással kiemelt szavait kurzívval adja vissza. Más részük viszont kérdéses: a gyakori jel- és ragrövi-

dítéseket csillaggal jelöli, a betű fölötti vonallal jelölt hosszú magánhangzókat pedig vastagon szedi, amelyek viszont még a korabeli kiadványokra sem jellemzőek.

A kiadvány tartalmi vonatkozásaiba nem kívánok részletesen belemenni, mivel az egyes levelek értelmezése nem e recenzió feladata: minden egyes olvasó mást lát megjegyzetelésre érdemesnek, más előismerettel rendelkezik, ráadásul a XVIII. század végi szövegek kiadásának sem alakult ki egységes jegyzetelési gyakorlata a magyar irodalomtudományban. És akkor még nem is szóltunk a levelek gazdag tartalmáról, a Barcsay és Orczy számára egyértelmű utalások megfejthetetlenségéről. Egy kutató mégoly hosszú munkával sem képes mindnek utánajárni, megnyugtatóan feloldani.

A következő három példa csak adalék, árnyalandó az Egyed Emese által kialakított Barcsay-képet. Az első egy rövidebb megjegyzés. Barcsay az 1772. április 6-i levelében Orczy figyelmébe ajánl valakit: „A Persiai Gazelláknak jeles Fordittojával most jó volna meg esmérkedni, 's mivel Festetits Ur már Pozsonyb* lakik, Majláth Urnál hasonlo alkalmatosság vagyon a vélle valo találkozásra. Kűlőmb* a Stern Kukerische Házba lakik auf der Bestäg. Báróczi nevű Magyar Test Őrzőtis ajánlok a M. Urnak; Sándor által hivattassa magához; hozzá való Barácságom nem engedi egyebet szollani ritka érdemeiről. – –" (46–47. – Kiem. L. G.) A kiadásban a „Persiai Gazelláknak jeles Fordittojá"-ról van jegyzet, amely szerint Barcsay „Báróczit mint a Cassandra című heroikus regény fordítóját említi". (257.) Ám a levélből idézett, valamint a kiemelt részek egyértelműen két ember ajánlásáról tanúskodnak, akik közül az egyik a második mondatban említett Báróczi. A „Persiai Gazellák" fordítója azonban valószínűleg Reviczky Károly lehet, aki 1771-ben Bécsben jelentette meg Háfiz 16 *ghazal*ját latin fordításban.[7] A levelezés még néhányszor emlegeti őt mint politikust, de e kapcsolat esetleges irodalmi vonatkozásáról bővebbet nem tudunk meg, mindenesetre az adat új fényt vet Barcsay költészeti mintáiról, tájékozódásáról.

A második megjegyzés messzebb mutató, a kor műfaj- és irodalomszemléletének problémáját veti föl. 1772. május 29-i levelét így kezdi Barcsay: „Ki-mondhatatlan őrőmmel vettem az elrejtett drága portékáknak Laistromát". Az előző levelek alapján egyértelmű, hogy Barcsay ekkor még nem olvasta Orczy verseit,[8] most is csak címeket kapott. E levélben azonban pusztán a címük alapján ismert verseket hat szövegosztályba sorolja: „letzke, intés"; „Apollonak sugarlásából" költ, a megnevezés alapján talán múzsaversek; „tréfás Satirák"; „Levél", „NapKeleti mese" és végül „áhitatos irások". (52–53.) A jegyzetekben Egyed Emese megállapítja, hogy e szövegek „egy ma ismeretlen Orczy-kézirategyüttes darabjai". (260.) A bevezetőben viszont úgy értelmezi Barcsay levelét, mint amelyben „Orczy felkérésére könyveket csoportosít (Orczy feltehetőleg sorozatba kívánta a különböző füzeteket köttetni)". (17.) Elképzelhető ez a fajta értelmezés is, de számomra Egyed jegyzetekben megadott értelmezése tűnik valószínűbbnek, tehát egy címlista és addigi „Orczy-ismeretei" alapján készítette Barcsay a felosztást. Mindenesetre érdemes elgondolkodni azon, hogy Barcsay ilyen magabiztosan osztotta be a csak címük alapján ismert műveket: a történeti-poétikai vizsgálatok számára a címek talán több információt rejtenek, mint azt sejtettük.

A harmadik ismét csak egy rövid megjegyzés a „Barátim! ha egyszer az én Orám el jőn" kezdetű sírversről, amely talán az egyik legismertebb, Barcsay életében kétszer is megjelent, két magánlevélben is közölt fordítás forrását tisztázhatja. Próbára beütve a német címet és a névből a „freiherr" kifejezést a Google-ba, meglepetésemre sikerrel jártam, az egyik oldalon a Barcsay-féle német szöveggel egyező verset olvashatni.[9] A szerző Eberhard Friedrich Freiherr von Gemmingen (1726–1791), aki egyáltalán nem ismeretlen a ko-

rabeli német irodalomban, intenzív levelezést folytatott például Hallerral és Bodmerrel, 1771 és 1774 között a Göttinger Musenalmanachban jelentek meg elégiái... A német irodalomtörténet-írás már a XIX. század első felében sokat ír róla.[10] Gemmingen 1769-ben megjelent gyűjteményes kötete a verset még nem tartalmazza.[11]

Mindezek után hadd álljon zárásul egy idézet Egyed Emesétől, remélve, hogy sikerült a benne foglalt óhajt valamelyest megvalósítani: „Nem hisszük hogy a kérdések lezárása volna az irodalomkutató feladata; a szövegforrás és a műhelymunka a nyilvánossá tételtől kezdve válhatik (a korszak kifejezésével élve) a *társalkodás* alapjává." (34.)
(Erdélyi Tudományos Füzetek 236. Sajtó alá rendezte, a bevezetőt és a jegyzeteket írta Egyed Emese, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2002, 357 lap, 1620 Ft.)

LABÁDI GERGELY

1 EGYED Emese, *Levevék fejemről Múzsák sisakomat: Barcsay Ábrahám költészete*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 1998, 40–49.

2 ONDER Csaba, *Lehet-e szívük a filológusoknak? (fillológia és filológia)*, It, 1999/1, 153–156.

3 THIMÁR Attila, *Hozzászólás Onder Csabának a filológusok anatómiáját vizsgáló dolgozatához*, It, 2000/2, 321–323.; ONDER Csaba, *Válasz Thimár Attilának*, It, 2000/2, 324–325.

4 BALOGH Piroska, *Esszé és/vagy tanulmány?*, Élet és irodalom, 2000. febr. 4. (http://www.es.hu/old/0005/index.htm [kritika])

5 Orczy Lőrinc Ányos Pálnak, 1782. augusztus 23., MTAK Kt. RUI 4r 38sz., 208–211. (Ányos ún. Akadémiai Kódexe – Kiem. L. G.) A levél megjelent Koltai Virgil közlésében is (*Ányos Pál élete és költészete*, Bp., 1882, 60–61.), de azóta tudomásom szerint nem.

6 BATSÁNYI János *összes művei. II. Prózai művek*, sajtó alá rend. KERESZTURY Dezső és TARNAI Andor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1960, 134.

7 L. SZAUDER József, *Csokonai poétikájához* = Uő, *Az éj és a csillagok. Tanulmányok Csokonairól*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1980, 360–361.

8 Nem értek tehát egyet H. Kakucska Máriával, aki erre a misszilisre hivatkozva arról ír, hogy Orczy lemásolta verseit Barcsay számára. (H. KAKUCSKA Mária, *Orczy Lőrinc hagyatéka, ismeretlen versei és a tűz nem szelektáló pusztításáról*, MKSz, 2002/1, 79–80.)

9 http://www.stuttgarter-poetscornerle.de/gemmingen1.htm (2005. febr. 5.) – Az adatot még a recenzió megírása előtt elküldtem Egyed Emesének.

10 Például: *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* von Friedrich BOUTERWEK, Band XI, Göttingen, bey Johann Friedrich RÖMER, 1819, 280–281.; J. S. ERSCH, J. G. GRUBER, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Theil 57, Leipzig, 1853, 300–304.

11 *Poetische und Prosaische Stücke* von dem Freiherrn von G***. Neue, sehr vermehrte und verbesserte Auflage, Braunschweig, 1769 – A Musenalmanach vonatkozó kötetei sajnos még nem jártak a kezemben.

Amade László versei
Régi Magyar Költők Tára XVIII. század VII. kötet

2004-ben jelent meg a *Régi Magyar Költők Tára XVIII. századi* sorozatában (sorozatszerkesztő: Bíró Ferenc és Debreczeni Attila) báró Amade László (1704–1764) verseinek kritikai összkiadása Schiller Erzsébet sok éves munkája nyomán, Ajkay Alinka közreműködésével. A kritikai összkiadást egy rövid szerkesztői *Előszó* és *Amade László életrajza* vezeti be, ezután olvashatjuk a 202 magyar, 15 latin, 4 német nyelvű verset. A versekhez írt *Jegyzetek* és a különböző mutatók *(Forrásjegyzék, Bibliográfia, Kezdősor- és Névmutató)* 100 lapot tesznek ki, mindez a sorozat céljának megfelelő, korszerű és tudományos szövegközlést és feldolgozást ígér. Több mint 100 év telt el Négyesy László 1892-ben hasonló céllal összeállított, azóta gyakorlatilag hozzáférhetetlen Amade-kiadása óta, nagyon időszerű volt tehát egy új kritikai összkiadás sajtó alá rendezése. Annál is inkább, mert újabb, hiteles Amade-versek kerültek elő, más szövegekről viszont bebizonyosodott, hogy nem a költő művei. Méltón tisztelgett tehát az irodalomtörténész szakma e manapság már alig emlegetett költő születésének 300. és halálának 240. évfordulóján.

Az örömön túl, hogy hosszú évek várakozása után végre napvilágot látott egy igényes, a költő műveinek recepcióját is érzékeltető „Amade-összes", e kötet vitathatatlan erényei mellett kisebb-nagyobb hiányosságairól, szerkesztésbeli ügyetlenségeiről is szólnék.

Schiller Erzsébet az *Előszó*ban foglalja össze mindazokat a nehézségeket, amelyekkel szövegfilológusként szembe kellett néznie a kritikai kiadás összeállításakor. Elsősorban a sajtó alá rendezés gyakorlati és textológiai szempontjait ismerteti, pedig szólhatott volna egy bekezdésnél többet is Amade költészetének sajátosságairól, helyéről a kortársak között és jelentőségéről a magyar irodalomban. Hisz a jegyzetekből kiviláglik, hogy pillanatnyilag ő ismeri legjobban a költő oeuvre-jét és verseinek recepcióját. Kár, hogy ezzel adósunk maradt, s hogy e vonatkozásban az érdeklődő olvasónak még mindig Tarnai Andor (egyébként igen jó) 1964-es irodalomtörténeti összefoglalására vagy a Bíró Ferenc monográfiájában felvázolt költői arcképre kell támaszkodnia. Bár Schiller Erzsébet egykori tanára, Tarnai biztatására kezdett el Amadéval foglalkozni, s tanítványi hálával emlékezik meg róla, valamint a sorozatszerkesztő Bíró Ferenc tanácsairól, számomra érthetetlen módon egyikük munkájára sem hivatkozik Amadéval kapcsolatban. A hiányérzetet hagyó *Előszó*t Ajkay Alinka adatgazdag, korrekt, nagyon emberi és olvasmányos Amade-életrajza követi. Ajkay nemcsak Gálos Rezső 1937-es monográfiáját használta okosan, hanem annak adatait (például a költő születésének pontos dátumát, apjával és anyjával való konfliktusait illetően) egészítette ki és árnyalta saját forrásfeltáró munkájának eredményeivel: az Amade család levelezéséből vett szemelvényekkel.

Amikor az Amade Lászlóról szóló, időrendben sorjázó szakirodalmat átböngésztem a kötet végén (462–463.), meglepve tapasztaltam, hogy Gálos Rezső hivatkozott monográfiája kimaradt a felsorolásból. A szakirodalmi hivatkozás a lábjegyzetekben egyébként is elég következetlen, és elég nehézkes az egyes tételeket „összeilleszteni" a kötet végén *tematikusan csoportosított bibliográfiai* adatokkal. Ha már a hivatkozásnál tartunk, itt kell megemlítenem, hogy sokkal egyszerűbb lett volna, ha az Amade-versek kéziratos előfordulásainál a Stoll-bibliográfia tételszámaira, illetve a kéziratok ott szereplő pontos elnevezéseire utalt volna a szerkesztő a maga kreálta rövidítések helyett (például *M.é.ú.gy; M.v.é.; B.P.*), amelyeket aztán a kéziratok keletkezésének sorrendjében összeállított 61 tételes *For-*

*rásjegyzék*ből kell az olvasónak beazonosítania és visszakeresnie. A szövegfilológia teammunka, hagyományokra és konszenzusra épülő „közös nyelvet" igényel, nem szerencsések az efféle egyéni megoldások. Ebben a sorozatban például az általam és Csörsz Rumen István által hasonló elvek és elvárások szerint szerkesztett kötet[1] jegyzetapparátusa sokkal könnyebben kezelhető.

Okos és hasznos ötlet volt, hogy az Amade neve alatt nyomtatásban megjelent versek kezdősorlistáját is (a szükséges bibliográfiai adatokkal együtt) kézhez kapjuk a *Függelék*ben. A RMKT XVIII/VII. kritikai összkiadás 202 magyar, 15 latin, 4 német nyelvű verset, sőt 1 szlovákos hangzású, makaronikus halandzsát is (105. sz. *Lila moja lila*) közöl. Az idegen nyelven írt szövegeknek azonban – három kivételével (105., 209. és 215.) – Schiller nem adja meg sem a témáját, sem a „nyers", vagy művészi igényű fordítását a jegyzetekben. Még a kezdősorokét sem, ami pedig igazán elfért volna ott.

Van egy ábécérendben közölt *kezdősor-mutató* a kötet végén (ebben nem szerepelnek az idegen nyelvű versszövegek), és egy (ugyancsak kezdősor szerinti) *tartalomjegyzék* a könyv elején, de egyik sem tünteti fel a verscímeket. Ezekből ugyan nem sok van, de azért akad néhány (a 127; 147; 148; 150; 151; 157; 158; 159; 168; 190; 197; 209; 210; 212; 213; 214; 216. számú verseknél), és megkönnyítette volna mások filológiai munkáját (a kötet tényleges használatát), ha a legalább egy mutatóban (akár a jegyzetekben, a kezdősor mellett) a szerkesztő megadja a költő adta verscímeket, hogy ne kelljen egy-egy cím szerint felbukkant kéziratos, folklorizálódott változat visszakereséséhez végiglapozni az egész könyvet. A versszöveg előtti cím fontos része a szövegnek, hisz sokszor megjelöli annak témáját, műfaját vagy a versírás ürügyét, a címzettet stb. E hiány mellett – kissé logikátlanul – Schiller Erzsébet minden alkalommal idézi viszont a jegyzetekben a Négyesy-féle, önkényes címet.

Amade László nagy hatású, sikeres költő volt. Néhány vallásos költeménye 1755-ben nyomtatásban is megjelent, de világi versei „csak" másolatokban és a közszájon éltek. „...a költő többnyire énekelte a verseit, társaságban adta elő, sőt, sokszor rögtönözte. A dallam miatt tudtak gyorsan terjedni, és a dallam nyilván elfedte a rögtönzés okozta számos sutaságot is. A dallamok esetében ugyanakkor nem merült fel a szerzőség kérdése. A dallamokat le sem jegyezték, ezek csak nagyon csekély számban maradtak fenn"– írta Schiller Erzsébet.

A XVIII–XIX. századi közköltészet ismeretében bátran állíthatjuk, hogy Amade világi verseinek legalább 1/3-a a szó szoros értelmében közismert volt, mert kéziratos[2] és ponyvai[3] változatokban, utánzatokban és parafrázisokban közel egy évszázadon keresztül élt és hatott nemcsak a közköltészetre, de még a folklórra is. Amade könnyed verselése, gáláns, udvarló, enyelgő és játékosan epekedő szerelmi dalainak érzelemhangsúlyos stílusa jól illett, hangütése pedig egyszerűen adaptálható volt a XVIII. század végének, XIX. század elejének szentimentális, „érzékeny" lírai dalköltészetéhez. Helyesen látja a kötet szerkesztője, hogy „A versek terjedési módját tekintve Amade költészete egyfajta kései közköltészet.[4] Ahogy Amade átvett egy-egy sort – ritkán teljes verset is – kortárs költőktől, úgy variálták az ő sorait, verseit tovább, a kéziratos énekeskönyvekből jól nyomon követhetően még a 19. században is. [...] a későbbi énekeskönyvekben számos olyan verssel találkozunk, amelyeket a másoló vagy »szerkesztő« Amadének tulajdonít, de valószínűsíthetően vagy bizonyíthatóan nem az övé. A kanonizációnak egy másik útja ez, már nem Amadét kanonizálja, hanem [...] az ő neve szolgál a kanonizálhatóság zálogául."[5]

Jelentős ez utóbbi felismerés, s fontos eredménye az Amade-filológiának, hogy a kötet végén megkapjuk az *Egyéb, Amade László neve alatt nyomtatásban megjelent versek kezdősorai*

című mutatót. Az itt felsorolt 37 magyar és 2 latin nyelvű szöveg mellett egyelőre nem ismert számú, de legalább ugyanennyi közköltészeti parafrázisa volt Amade dalainak. Jól szemlélteti ezt például az 1800 körül összeállított *Világi énekek és versek B. P.* című felvidéki eredetű kéziratos gyűjtemény,[6] amelynek 241 szövegéből 31 (tehát az énekeskönyv 1/8-a) eredeti Amade-alkotás, és legalább másik 1/8-a Amade stílusában készített versből állt. A kor közköltészetében létező Amade-recepcióra, variantúrára és átköltésekre, tehát „a 18. századi irodalom létmódjára" (ahogyan azt az *Előszó* ígéri) viszont – sajnos – elég következetlenül utalnak a jegyzetek. Néhány nagyon népszerű dal esetében (például *Kukudal, Toborzó*) komoly forrásfeltáró munkán alapuló, tanulmány-szintű áttekintést kapunk, másutt szinte semmit.

Utoljára, de nem utolsósorban szólnom kell a szövegközlés textológiai problémáiról, amelyek megoldása a RMKT XVIII. századi sorozatában szemmel láthatóan kötetenként változik. Teljesen felesleges és sok esetben a szöveg értelmezését és olvasatát is megnehezíti, hogy a verseket a kéziratos (illetve nyomtatott) forrásoknak megfelelően, betűhíven közlik a szerkesztők. Én nem sok értelmét látom, hogy egy még szabályozatlan helyesírású korszak egyedi esetlegességeit nyomtatásban konzerváljuk. Tudom, hogy a textológusok egyik táborának más a véleménye. De a másiké, ahová magamat és a *Közköltészet 1. Mulattatók* című kötetet[7] is sorolom, azt vallja, hogy a szövegeket modern központozással és csak a nyelvjárási, ejtésbeli sajátosságok érzékeltetésére szolgáló fonéma/betűhasználattal, korszerű átírásban kellene közölni. A névelők és kötőszók elé és után tett '-ok, kötőjelek, a *ts* (cs helyett), a *cz* (c helyett), az *i* (a j helyett), az *ÿ, y* (az i helyett), a *gh* (a g helyett), a tárgyrag két (!) *t*-je, a múlt idejű igék, illetve az igekötők és az igék következetlen írásmódja, no meg az ékezethiányok stb. fölöslegesen nehezítik a szövegek olvasását. Ráadásul a következetlen eredeti írásmód következetes közlése néha – mint a *Kuku-dal*nál (68. sz.) is – némi fejtörésre ad okot. A vers 1–2. szakaszában ugyanis többször előfordul az *aj, áj* szócska. Én nyugtató, becézgető indulatszónak fogtam fel, de – a szöveg kéziratos és folklór variantúrájából kitetszően – lehet *álljl!* jelentése is.

Összegezve benyomásaimat: Amade László kritikai igényű összkiadása kellő időben és kellő, de még továbbfejleszthető tudományos apparátussal jelent meg. A mű apróbb hibái és hiányosságai ellenére fontos, forrásértékű kézikönyve lesz a XVIII–XIX. századi irodalomszociológiai és közköltészeti kutatásoknak.

(Sajtó alá rendezte Schiller Erzsébet, Ajkay Alinka, Budapest, Balassi Kiadó, 2004, 480 lap, 2800 Ft.)

KÜLLŐS IMOLA

1 RMKT XVIII/IV. *Közköltészet 1. Mulattatók*, Bp., Balassi Kiadó, 2000.

2 A XVIII–XIX. századi kéziratokban leggyakrabban feljegyzett Amade-versek ( )-ben a kötetben szereplő sorszámukkal:
„A szem mihent szépre tekint" (A. neve alatt)
„Ah, már egyszer engeszteljed..." / „Ah, már egyszer engeszteld meg" / „Ó, bár egyszer engeszteld meg" (8. sz.)
„Ah, mit kínzod én szívemet" (45. sz.)
„Ámbár égek hozzád leborultam" (6. sz.)
„Ámbár nékem nincsen kincsem" (3. sz.)
„Ámbár szerettem" (26. sz.)
„Boldogtalan az igaz olyan szerencse" (2. sz.)
„Élj vígan bár, nem kellesz már..." (137. sz.)
„Ha engem szívedből ki nem zártál" (A. neve alatt)
„Hadd lankadjak és olvadjak éretted én szerelmem" (60. sz.)
„Kukuku én kukucskám" / „Kukukuli kukucskám" / „Hej, kukucskám, kukucskám, szépen szóló madárkám" / „Édes kukucs kukucskám,

jöjj el hozzám, madárkám" / „Ku ku ku ku kukucskám" / „Tu, tu, tu, tubuskám" (68. sz.)
„Lila moja Lila" (105. sz.)
„Már nem tűrhetvén kínjait" (141. sz.)
„Még nőtelenségemben" (217. sz.)
„Mit csináljak szerencsétlen, boldogtalan szívemmel..." (A. neve alatt)
„Titkosan szeretek..." (139. sz.)

3 Két váci kiadású ponyván is megjelent például a „Kuku! Kuku! Kukutskám!" kezdetű vidám szerelmi dala. Lásd Pogány 1959, 106–107.

4 A fogalom kapcsán itt a szerző Küllős RMKT XVIII/4. bevezető tanulmányára hivatkozik, ahol a *közköltészet* első, irodalomtörténeti aspektusú definíciója, a fogalom széles körű jellemzése olvasható. Ennek értelmében is úgy gondolom, hogy a „kései" jelző felesleges az idézett mondatban.

5 RMKT XVIII/VII. Amade 2004., 21.

6 A Stoll 557. számú énekeskönyvet még a hetvenes évek közepén, a Négyesy-kiadással összevetve rendeztem sajtó alá. A munka nem jelent meg, de Schiller Erzsébet a kritikai kiadás összeállításakor használhatta kéziratomat.

7 RMKT XVIII/IV.

Kultusz, mű, identitás
Kultusztörténeti tanulmányok 4.

A Petőfi Irodalmi Múzeum kiadásában megjelent tanulmánykötet egyszerre bizonyítja egy kutatási irány hagyományának a folytatását, s ennek a hagyománynak az igen határozott felülvizsgálatát: ez, az immáron negyedik kultusztörténeti tanulmánykötet ugyanis nemcsak némileg más szellemi térbe lép bele, mint elődei, hanem láthatólag tudatában is van önnön módosuló helyzetének. Ez az olvasói benyomás nyilván nem független attól a ténytől sem, hogy míg az előző három gyűjtemény (*Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, é. n.; *Kegyelet és irodalom*, 1997; *Az irodalom ünnepei*, 2000; mindhárom kötet szerkesztője: Kalla Zsuzsa) inkább konferenciakötetnek volt tekinthető, ez a könyv már több joggal minősíthető válogatásnak. Ahogyan erről az előszó is tájékoztat, ezúttal két konferencia (egy 2002-es keszthelyi és egy 2004-es csíkszeredai tanácskozás) jóval bővebb anyagából válogattak a szerkesztők; vagyis ez, az előzőeknél egyébként terjedelmesebb kötet erősebben érvényesíthette az értékelvű és koncepciózus válogatás gyakorlatát, mint a korábbiak. A kötet ilyenformán számos kiváló tanulmányt közöl, igaz, a kötet belső arányait némileg megbontja az a kettősség, hogy míg a szövegek egy részén érezhető az előadás-jelleg, mellettük átfogó értekezéssé fejlesztett tanulmányokkal is találkozhatunk: például Csaplár Ferencnek a Kassák születésnapjairól szóló, rendkívül érdekes írása már majdhogynem kismonográfia terjedelmű. A tanulmánygyűjtemény összességében azonban nemcsak látensen, hanem több helyütt reflektált módon is felülvizsgálatra törekszik a kultusztörténet helyzetmeghatározásában, s ennek jóval nagyobb a jelentősége, mintsem hogy csupán természetes, minden újabb tematikus gyűjteménynél megfigyelhető jelenségnek tekinthetnők.

A kultusztörténet ugyanis – megítélésem szerint – válaszúthoz érkezett, vagy lehet, hogy már régen ott van ugyan, de ez a helyzetmeghatározás immáron öndefinícióiban is megjelent. A kultusztörténet az utóbbi másfél évtizedben irodalomtudományi sikerágazattá vált, az intézményesülés olyan jegyeit volt képes felmutatni, amelyre alig-alig van egyéb példa. A kultuszkutatók közmegegyezése szerint Dávidházi Péter Shakespeare-könyvétől („*Isten másodszülöttje." A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., 1989) induló időszakban

ugyanis előbb létrejött egy laza körvonalú, de magát igen szellemes névvel ellátó kutatói közösség az MTA Irodalomtudományi Intézetében (KuKucs, azaz Kultuszkutató Csoport), amely első tanácskozását 1990-ben az ItK különszámaként jelentette meg, majd ez a szerveződés lassan s észrevétlenül eredeti formájában elenyészett ugyan, de a kultuszkutatásban az önmaga reflexiós pontjára ráismerő irodalmi múzeológia tudományszervezési tevékenységének egyik centrumává tette az irodalmi kultuszok kutatását – a KuKucs tagjai ilyenformán saját tevékenységüket egy másik tudományszervezési formációban folytatták. Az irodalmi múzeológia és a kultuszkutatás termékeny kapcsolatát jelezte már Praznovszky Mihály azóta nyomtatásban is hozzáférhető kandidátusi értekezése (*„A szellemdiadal ünnepei". A magyar irodalom kultikus szokásrendje a XIX. század közepén*, Bp., 1998.), de a nagyrészt vagy részben a Petőfi Irodalmi Múzeumtól szervezett konferenciák, s az eddigi négy tanulmánykötet is teljes joggal idesorolható. Tehát a kultuszkutatás úgy lehetett szociológiai értelemben is tudományos sikerágazat, hogy intézményesülése nem új keretek kialakításával, hanem inkább a régebbi keretek kitöltésével járt együtt. Ebben az értelemben ez a negyedik kötet egy emelkedő folyamat újabb állomásának is tekinthető.

Csakhogy az utóbbi időben már félreérthetetlenek voltak a válságjelenségek is; s miközben – az intézményesülés újabb szintjének jeleként – Takáts József szerkesztésében megjelent a kultuszkutatás legfontosabbnak ítélt darabjaiból egy válogatás (*Az irodalmi kultuszkutatás kézikönyve*, Bp., Kijárat, 2004), ennek a kötetnek a kapcsán elsősorban Gyáni Gábor (*Válaszúton az irodalmi kultuszkutatás*, Literatura, 2004/2, 208–218.), de kisebb részben Szolláth Dávid (*A kultuszkutatás két tendenciája*, BUKSZ, 2004/3. 232–240.) is igen komoly kritikai fenntartásokat fogalmazott meg a kultuszkutatás eddigi eredményeivel és jövőbeni lehetőségeivel kapcsolatban. Gyáni elsősorban a kultuszkutatásnak a társadalomtörténeti megközelítéshez való erőteljesebb és módszertanilag átgondoltabb kapcsolódását hiányolta – s hogy véleményével s az eddigi eredményekkel szembeni elégedetlenségével nincs egyedül, azt ebben a kötetben Lakner Lajos bevezetőül választott tanulmánya is bizonyítja. Annál is inkább, mert – figyelembe véve a kötet alapjául szolgáló konferenciák időponját – Lakner véleménye nem Gyáni tanulmányának az ismeretében fogalmazódott meg. Lakner igen határozottan kérdez rá a kultuszkutatásnak a saját körén kívüli hatástalanságára, s jól észleli a mechanikus ismétlődésből és az állandósított iróniából fakadó veszélyeket is: „Az egyik legfőbb problémát abban látom, hogy a kutatás meglehetősen zárt, szűk perspektívában folyik. A legtöbb kultusztörténeti tanulmány lényegében csak azokat a területeket vizsgálja, melyeket Dávidházi Péter megalapozó könyve kijelölt: a beállítódást, a szokásrendet és a nyelvhasználatot. Kedvelt téma még a kultuszok hatalmi-politikai kisajátítása is. A másik fő problémát az jelenti, hogy többé-kevésbé kiszámíthatóak azok a panelek, melyekből egy-egy kultusztanulmány építkezik: az anekdotikus kezdés, az eset részletező bemutatása, az ideológiai és a politikai érdekeltségek és ellenérdekeltségek megrajzolása, annak szemléltetése, miképp szövik át a hatalmi mechanizmusok a bemutatott kultusz, s mindez ironikus közbevetésekkel tarkítva. Összességében tehát azt lehetne mondani, hogy e kulturális diskurzus gyengéje a kiszámíthatósága." (20–21.) Lakner kritikája tehát egyszerre fogalmaz meg fenntartásokat a témaválasztásról és a feldolgozás módszertani alapelveiről, azt érzékelvén, hogy az irodalmi kultuszok kutatása egyre inkább egy önmagába záródó diszkurzus képét mutatja. Diagnózisa, amelyet egyébként figyelemre méltó metodológiai javaslatokkal egészít ki, pontos: a magát kultusztörténetként meghatározó tanulmányok egy része ugyanis az utóbbi másfél évtizedben valóban a Dávidházi Péter könyvének módszertanából származó alapelvek erős szug-

gesztióját követte, s számos dolgozat a szokásrend, a vallásos beállítódás és nyelvhasználati mód vizsgálata során többnyire a Shakespeare kapcsán paradigmatikus érvénnyel leírt jelenségek reprízét mutatta fel. Azaz olyan esettanulmányokat kaptunk – tisztelet a kivételeknek –, amelyek nem gondolták végig a tárgyukhoz igazodó módszertan kialakításának szükségességét, elegendőnek vélték a ráutalást a Dávidházi-könyv bevezető elméleti fejezetére. Legalább ennyire jellemző azonban a Lakner leírta másik jelenség is: a kultuszok ironikus kezelése és állandó elhárítása a befogadás egyéb módozataitól pedig olykor már azt a veszélyes és módszertanilag igencsak nehezen megalapozható benyomást idézte föl, hogy egy jelentős, kultusszal is rendelkező személy (író) vizsgálatakor a kultuszt interpretáló kultuszkutató eleve kívül és felül képes állni a kultusz mindennémű formáján. Nem utolsósorban ebből is következett, hogy egy-egy írói életmű vizsgálatakor – ha az értekező a kultusz szerepéből kívánt kiindulni – a kultusz lebontásának látványos és persze retorikailag mindig hálás műveletei már-már az életmű elemzésének értelmezői feladatát is helyettesíteni látszottak.

Mindez elsősorban orientációs zavarnak tekinthető, hiszen – ahogy erre Lakner Lajos tanulmánya is utal – felbukkantak azért olyan törekvések is, amelyek jól mutatták a kitörés lehetőségét abból a csapdából, amely röviden egyfelől a kevés variációt mutató újramondással, másfelől pedig az irodalom értelmezésének hermeneutikai feladatát is bekebelező és lehetetlenné tevő, kiterjeszkedő kultuszkutatással jellemezhető. Hiszen egyrészt irodalomtörténészektől is megjelentek olyan tanulmányok, amelyek a kultusz különböző jelenségeinek társadalmi, történeti kontextusára kérdeztek rá, s ezáltal a nyelvi-retorikai elemzést a mikrotörténelem irányába tágították ki (mint például a Gyánitól is mintaszerűnek tekintett, s a Takáts József szerkesztette kézikönyvben is újraközölt Kerényi Ferenc-tanulmány: *A Petőfi-kultusz korai szakaszának szociológiájából, 1844–1867*), másrészt pedig a kultuszkutatás történetírói felhasználását bizonyító, nem irodalomtudományi kiindulású, forrásbázisát és módszertanát tekintve igencsak sokszínű, a vizualitás irányába is elmozduló történeti elemzések (mint például legújabban Vörös Boldizsár monográfiája: *„A múltat végképp eltörölni"? Történelmi személyiségek a magyarországi szociáldemokrata és kommunista propagandában, 1890–1919*, Bp., 2004). Azaz a válság jelenléte és meghaladásának lehetőségei egyaránt jellemzik azt a módosuló közeget, amelyben ezeket az új, de részben korábbi születésű tanulmányokat el kell helyeznünk.

A tanulmánykötet olvasója számos ponton szembesülhet olyan, a feldolgozott anyagból szervesen kibontott módszertani dilemmákkal, amelyek – deklaráltan vagy éppen rejtetten, az elemzett probléma értelmezői szempontjainak kiválasztásával – az újradefiniálásnak a szándékát mutatják, azaz a kultusztörténet tárgyának és módszereinek alapvető átértékelésére törekszenek. Ez megmutatkozik a módszertani javaslatokban is: Lakner Lajos például következetesen – s számomra meggyőzően – leszámol azzal a tétellel, hogy kultusz és olvasás egymás ellentétei lennének, s a kánonokra és az identitásra irányuló elméleti kutatásokkal való szorosabb lépéstartásban látja a kibontakozás lehetőségét. Takáts József mindezt még tovább tágítván, a nacionalizmuselméleteket, az emlékezetkutatást, a politikai cselekvések antropológiáját és az etnikai földrajzot is a figyelembe veendő kapcsolódási pontok közé sorolja. Éppen ezért lényeges, hogy a diszciplináris sokszínűség minden korábbinál erősebb ebben a gyűjteményben: például a történész Gyáni Gábor a vezérkultusz történeti dimenzióit elemzi, Gagyi József a kulturális antropológia eszköztárával írja le a fehéregyházi Petőfi-kultusznak egy interetnikus térben lejátszódó konfliktusait, de több művészettörténeti módszertanú, irodalmi jelenségekhez kapcsolt tanul-

mányt is olvashatunk – E. Csorba Csilla a Jókai-szobor elkészültét mutatja be, Kovács Ida Ottliknak és a képzőművészetnek a kérdéseit tekinti át, Keserü Katalin a Terror Háza művészeti koncepcióját értelmezi, Szvoboda Dománszky Gabriella pedig a Vigadó falfestményeinek ikonográfiai analízisét nyújtja. Rendkívül tanulságos azonban az is, amikor egy hermeneutikai vagy filológiai elemzés részévé válik a kultusz elemzése, vagyis ha a kultusz megközelítése nem az értelmezés aktusának letiltását célozza, hanem a kettő arányának a megtalálása cél: Kelevéz Ágnes Babits egy versének módosuló, román–magyar interpretációiról, Tverdota György József Attila utolsónak tekintett verseiről vagy éppen Sári B. László Ottlik *Iskola a határon* című regényéről szóló dolgozatai ezt a törekvést példázzák. Másik irányt jelöl Takács Ferencnek a Joyce-kultuszról szóló tanulmánya, amely egy közösségi befogadás szociológiai rétegeinek azonosításáig képes eljutni; ennek érdekes ellenpárja lehetett volna a tragikusan korán elhunyt Keresztúrszky Ida befejezetlenül maradt, posztumusz Závada-tanulmánya, amely pedig éppen arra kérdez rá, hogy miért maradt el a *Jadviga párnája* című regény körül a lokális, tótkomlósi kultusz kialakulása. A választ, sajnos, a tanulmány fájdalmas csonkasága miatt nem kapjuk meg, pedig metodológiailag is igen lényeges kérdés lenne annak tisztázása, miféleképpen tud az irodalomtörténész egy recens irodalmi szöveg esetében – kultusztörténetileg is értékelhető – olvasásszociológiai adatokhoz jutni.

Ha most csupán a kötetnek a szemléleti értelemben legfontosabb, s a kiemelt szempontunkhoz hozzákapcsolható tanulmányait vesszük is figyelembe, feltűnő, hogy metodológiailag jóval plurálisabb ez a gyűjtemény, mint a korábbiak voltak. Ennek pedig már a kultusztörténet egészére is komoly következményei vannak. A kultusztörténet 15 évi munkájával és számos eredményével megteremtett kutatásmódszertani különállása ezeknek az eredményeknek a fényében ugyanis kérdésessé válik, hiszen lebomlani látszanak az ilyen jellegű diszciplináris határok – aligha a kultusztörténet kezdeti intenciói ellenére, hiszen Dávidházi Péter is hangsúlyozta az antropológiai holizmus fontosságát. Megítélésem szerint tehát ez pozitív fejlemény, hiszen ezáltal a kultusztörténet eljuthat egy új önmeghatározáshoz: egy fontos és alkalmazandó szempont hordozójává alakulhat át, amelynek újra és újra, mindig a konkrét tudományos problémához igazodva kell meglelnie a helyét. Az eddig megcélzott diszciplináris önállóság helyett valódi szerepének megtalálásához és hatókörének növeléséhez juthat el így a kultusztörténet, hiszen hozzájárulhat új nézőpontok kialakításához és új módon értelmezhető, eddig jórészt mellőzött forráscsoportok felfedezéséhez – márpedig ez továbbra is rendkívül sokrétű kutatási feladatot jelölhet ki, anélkül, hogy kétségbe kellene vonni az eddig elért eredményeket.

S ez a felülvizsgálat igen tanulságosan egészül ki a kötethez csatlakozó bibliográfiával, amely Vajda Ágnes és Vörös Boldizsár munkája. Ez a könyvészeti összeállítás ugyanis nem abból az alapgondolatból indul ki, hogy – miként ezt egyébként számos korábbi tanulmány hajlamos volt sugallni – az irodalmi és történeti kultuszok kutatása Dávidházi Péter könyvével kezdődött. A bibliográfia ennek megfelelően az 1970-es évektől tekinti át mindazt a történeti, néprajzi, irodalomtörténeti, kulturális antropológiai termést, amely magyarországi kultuszokkal vet számot – s ennek köszönhetően nemcsak az válik láthatóvá, hogy Dávidházi Péter könyve miképpen állította új keretbe a kultuszkutatást, hanem azt is, hogy bőségesen volt már korábban is olyan, föltárt és interpretált történeti anyag, amelyre rátelepülhetett ez a tudományos diszkurzus. Ezen bibliográfia végigolvastán valóban igazat adhatunk Gyáni Gábornak, aki *Literatura*-béli tanulmányában szóvá tette, hogy némileg kultikusnak tekinthető az, a kultusztörténeti tanulmányok egy részé-

ben megfogalmazódó önkép, amely Dávidházi könyvétől számítja a kutatási irány kezdetét: hiszen újraértelmezésről és egy új paradigma bevezetéséről van szó inkább, mintsem a „semmiből világot" teremtés gesztusáról. Nagyon fontos, hogy a kultuszkutatás most végre szembesülhet ezzel a sokágú, s kellőképpen számon nem tartott tradícióval – hiszen ne feledjük, az ebben a listában szereplő művek egy része soha, az utóbbi másfél évtized egyetlen kultusztörténeti tanulmányában sem szerepelt még hivatkozásként; pedig a történeti, néprajzi szakirodalom bősége jól mutatja, módszertanilag mennyire sokszínű bibliográfiai tradícióban kellene mozognia annak is, aki irodalmi kultuszokhoz nyúl. Számomra ilyenformán jelzésértékű, hogy ez, a kultuszkutatás újabb fordulatát jelző tanulmánykötet éppen egy ilyen visszatekintő bibliográfiával egészült ki.
(A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei 13, szerkesztette Kalla Zsuzsa, Takáts József, Tverdota György, Budapest, 2005.)

SZILÁGYI MÁRTON

Illyés Gyula Archívum és Műhely

Az Illyés Gyula Archívum és Műhely a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete keretein belül kezdte meg működését. Az Archívum létrehozása a Magyar Tudományos Akadémia, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és az Oktatási Minisztérium együttműködésének köszönhető. Az Archívumban kapott helyet Illyés Gyula könyvtárának és kéziratos hagyatékának jelentős része. A könyvtár nagyrészt az Illyés Gyulának dedikált köteteket tartalmazza. Eredeti állapotát Takács Mária *Illyés Gyula könyvtára* című kétkötetes munkája őrzi. Az Archívumba került könyvek számbavétele és újrarendezése befejeződött.

A kéziratos hagyaték (a megjelent művek kéziratai, naplójegyzetek, gépiratok) Illyés Gyuláné (Kozmutza Flóra) és az általa felkért szakemberek segítségével kialakított (tematikus) rendezési elvet követve került az Archívumba. A kéziratos hagyaték, a gépiratok, kivágatok újrafeldolgozása folyamatos.

A kéziratos hagyatékban található anyagokról számítógépes jegyzékek alapján tudunk tájékoztatást adni az érdeklődő szakembereknek. Ugyanígy tájékoztathatjuk a kutatót az író levelezésével kapcsolatban is. A hangzó anyag (kazetták, magnetofontekercsek) archiválása (CD-re mentése) befejeződött. Az ebben való kutatás lehetőségei is biztosítottak. Olvasóinkra a közgyűjteményekben érvényes szabályok vonatkoznak.

Illyés Gyula Archívum és Műhely
(MTA Irodalomtudományi Intézet)
Cím: Budapest, VI. Teréz krt. 13. I. em.
Levélcím: Bp., Teréz krt. 13. I. em., H-1067
Honlap: www.iti.mta.hu (Az intézet felépítése/Illyés Gyula Archívum)
e-mail cím: illyesarchivum@iti.mta.hu
Telefonszám: (36-1) 322-0425/135, tel./fax: (36-1) 321-1141

Az Archívum látogatható:
kedd: 12–19 óráig;
szerda: 12–17 óráig;
csütörtök: 10–15 óráig;
péntek: 10–15 óráig

Számunk szerzői

Gilicze Gábor szerkesztő, fordító, Budapest
Győri Orsolya doktorandusz, ELTE BTK
Imre Zoltán tanársegéd, ELTE BTK
Kulcsár Péter nyugalmazott egyetemi tanár, ELTE BTK
Küllős Imola professzor, ELTE BTK
Labádi Gergely doktorandusz, Szegedi Egyetem
Németh Zoltán adjunktus, Bél Mátyás Tudományegyetem, Besztercebánya
Schein Gábor docens, ELTE BTK
Szilágyi Márton docens, ELTE BTK
Szilágyi Zsófia adjunktus, Veszprémi Egyetem
Tverdota György tanszékvezető professzor, ELTE BTK

A kiadásért felel Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő Ruttkay Helga
Tördelte Somogyi Gábor
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető Balogh Mihály

HU ISSN 0324 4970

Ára számonként: 300 Ft
Előfizetés egy évre: 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440
További információ: 06 80/444-444
Előfizethető átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.),
a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)