

„Ezt a verset biztos, hogy Ady Endre írta. A nyomorból próbál kitörni, amiben élt. Álmodozott, mint korábban a libasültet. Mindent megtett volna, hogy vágyai teljesüljenek. Ez a születő hit benne. De a bamba társak nem hagyták. Nekem nagyon bejön a vers. Rágondolok a versre, és a homályból szép emlékek jönnek elő.”

De ez már egy másik történet.

Ágai Ágnes

SOROK EGYMÁS ALATT

Belépett,
aztán észrevétlen kilépett,
majd vissza.
Az életem légtérét használta.

Csak félig,
vagy még úgysem,
de majdnem egészen.
Ingajarat. Máternoster.
Az érzelmek le s föl lifteznek.
Jelezze kérem, ha ki akar szállni.
Megnyomom a gombot.
Nem működik.

Csupán az ujjak értek össze.
Mint a freskón.
Az ujjhegyen az idegvégződések.
Ott kezdődik minden:
A Teremtés és az elhantolás.

Egy csepp hiányzott,
hogy minden tetőzzön és beteljen.
Egy csepp a színültighez.
A pohár ott maradt az asztalon.
Üres volt vagy tele?
Ki mondja meg?
Senki se látta.

Bújj, bújj, zöld ág,
nincs levelecske,
csengő szól a kapu alatt,
hiába is szólna,
ne bújhatok benne!

LEVÉL EGY BARÁTOMNAK

Tudod, itt nálunk sorra meghalnak az emberek,
csendben, egy óvatlan pillanatban
kisompolyognak a világból,
és csak akkor tudjuk meg, hogy éltek,
hogy pótolhatatlanul éltek,
amikor azt olvassuk róluk,
hogy milyen nagyok voltak,
és most már kitörölhetetlenül és
végérvényesen velünk maradnak.

De ők ezt már nem olvashatják,
és ha olvasnák is, csak mosolyognának
azzal a szelíd, bensőséges mosollyal,
ahogyan a nagyok szoktak,
akik tudják, hogy nagyok, de ezt
olyan nyilvánvalónak találják,
hogy nem is beszélnek róla.
Ők nem is meghalnak, hanem elhunynak,
kihunynak, mint a láng, mit őrizetlen hagytak,
és már parázsként próbálják
élesztgetni, persze hiába.

Tudod, nálunk a halál pótcselekvés,
önigazolás vagy efféle.
Hírül adom magamról, hogy voltam.
Itt jártam, csetlettem, botlottam,
alkottam, éltem.
Most a föld alól fölétek magasodtam,
igy under ground, post mortem
már könnyű, nagy úr az ember.
De mit ékeskedjek idegen, cicomás szavakkal,
méltatni oly szépen tudtok,
hogy már ezért is érdemes volt.
És hogy előzőleg vagy utólag
az később mindegyé válik
Megdicsőülni sosem késő.
Poraim hálásak érte.

Turbuly Lilla

HATÁR.IDŐ

Ahogy utazni készülödsz,
de most még nincsen itt a napja,
ahogy deres kilincs a bőrt
az ujjadon magához kapja,
ahogy minden ősz előtt
egy örök nyári nap van,
ahogy a késsel vágott seb
sem lüktet az első pillanatban,
ahogy megérezed azt, hogy
innentől nem lehet már félig,
ahogy az édes íz
nem ér el még a romló foggyökérig:
tisztán hallod minden szavát,
és nem érted mégse,
hát visszakérdezel, hogy teljen az idő,
és fájjon, fájjon végre.

Mesterházi Mónika

A MÁSIK EMBER – AZ A ROHADÉK

A másik ember – az a rohadék,
aki fellök, úgy rohan, nem is néz,
aki nem képes félreállni, ha sietsz,
aki rég látott, és meg sem ismer az utcán,
akit rég láttál, és nincs kedved felismerni,
aki nem szán rád egy órát az életéből,
aki az életedből órákat kívánna magának,
aki elfelejti, mit beszéltetek meg,
aki szemedre hányja, ha valamit elfelejtesz,
az a másik rohadék is mindig te vagy.

Kinde Annamária

ZÖLDRÓZSASZÍN

Ma zöld és kék s egy cseppet rózsaszín.
Nem jön levél, és én nem tudhatom:
frusztrációt kínáló alkalom
vagy precizó, szeszély sodorta kín
uralkodik gondolkodásomon.

Sárgára vált az alján az a csík
betör a józanság, mosolygó elefánt,
homálysobában bánatporcelánt
homokká őrlő szorgos talpait
érezni morbid, ám életbe ránt.

Most szétszakad, sávokban szétterül.
Ma sem nekünk nyitott a tornabolt.
Pénzért sem látni már vámpírmosolyt.
Szívszürkén kék üt át végtelenül,
s visszajön néhány apró lila folt.

Szigethy Gabriella

(TÚLSÁGOSAN IS) ÉRZELMES UTAZÁS, NAGY-BRITANNIÁN TÚL

*„The villa of cardinal Alexander Albani is light,
gay, and airy; yet the rooms are too small, and too
much decorated with carving and gilding, which is
a kind of gingerbread work.”*

(Tobias Smollett)¹

Tobias Smollett (sőt, Doctor Smollett, skót regény- és drámaíró, lapszerkesztő² és gyakorló orvos) TRAVELS THROUGH FRANCE AND ITALY című műve 1766-ban jelent meg, két évvel a hétéves háború lezárását követően, a korabeli, egyre szélesebb és egyre heterogénebb olvasóközönség számára ismerős, emészthető formában, a cím alapján ismerős, emészthető tematikával.³ Az Utazó két évet tölt a kontinensen, és tapasztalatairól angliai barátainak címzett levelekben számol be. A társadalmi, szakmai kudarcok és

magánéleti problémák elől a levelek írója az utazásba menekül, s közben megrendült egészségét is, melyet testének meglanyhult rostjaival magyaráz, a tengeri és szárazföldi utazás, valamint a klímaváltozás jótékony hatásában bízva helyrehozni, „*visszafeszíteni*” igyekeznek.⁴

Bizonyos helyeken maga Smollett is utal rá szövegében, tisztában van azzal, hogy a sokadik variációt adja közre ebben a témában (egészen konkrétan „*húsz másik útikönyvről*” szől több ízben is), az érdeklődők többféle forrás közül választhatnak már, ha a megnézendők felől tudakozódnának. Éppen ezért igyekeznek az utazók számára még nem ismert körülményekkel kapcsolatban hasznos tanácsokat adni, úgymint szálláslehetőségek, pénznemek átválthatósága, utazási fortélyok, árak. Utak minősége, látványosságok megközelíthetősége. Közbiztonság, elvárható büntetési tételek, táplálkozási tanácsok, időjárás viszonyok. Társadalmi elvárások. A totális kiszámíthatatlanság közepette a túlélés gyakorlata.

A kortárs kritika nem sokat problémázik az elbeszélő *persona* azonosításával: Doctor Smollettet élő közszereplőként azonosítja, adott esetben sorai mögött *hallja* az író hangját, *látja* az író arcát, *felismeri* a testét. Semmiféle diszkrepanciát nem lát a *persona* és a közszereplő személye között, utal rá, hogy a Doctor *gyengélkedő egészsége* következtében érthető, sőt egyedül ennek fényében értelmezhető súlyos franko- és italo-fóbiája, hisztérikusan heves ellenérzései magával az utazással kapcsolatban és kevésbé lelkesült magatartása a híres remekművek szemlélése közben. Nem lát problémát a fikatív és nem fikatív levelezés műfaji körülhatárolásában, és maximum magában tudatosítja: a franciák és az olaszok nem rendes emberek, de ezt idáig is tudtuk. Köszönjük Doctor Smollett értékes hozzászólását, és magunk is hasznosítani fogjuk az abban foglaltakat, ha egyszer véletlenül és meggondolatlanul a kontinensre tennénk a lábunkat.

Ezen belül a kortársi reflexiók egy további része, amely tehát változatlanul problémátlanul azonosítja az írott szövegből előálló utazót, kifejezetten hevesen reagál, és már-már egy új paradigma nevében ítéli el és teszi nevetségessé a szplines utazót összes nyavalyájával, lelki és testi bajával, valamint mindentudó okoskodásával egyetemben. De kizárólag Smollett-re, a közszereplőre gondol eközben, és fel sem merül benne Swift irodalmi példája. Vagy Münchhausen báróé akár. Franciaország és Itália egyrészt nem válhat egy rosszkedvű és mogorva melankolikus martalékává, másrészt nem válhat fikcióvá. A kettő összeadódva pedig olyan következményekkel járhat, amelyekbe jobb nem belegendolni.

De a fő probléma Smollett szövegével messze nem az, hogy az derül ki belőle: Franciaország gyakorlatilag Liliput, a kortárs Itália pedig nincs is, ami meg van belőle, arról jobb elfelejtkezni; Smollett a modern Rómát egy helyen Európa politikai testén gyakorlatilag nullának írja le. Stendhal lesz az első, aki a napóleoni háborúk alatt/után megírja a létező Itáliát, holott nem kevés illusztris utazó közül még előtte írásos emlékeket Itáliáról.⁵ Az antik kultúra rovására burjánzó, hol bukolikus, hol viszont mauzóleumi hangulatot árasztó természeti környezet a benne élő civilizáció előtti, *természeti néppel* már a XVII. században is meglehetősen kétértelműséggel ruházta fel azt a geográfiai egységet, amely az egyetlen valóban kontinuos, így vagy úgy, de megkerülhetetlenül valós kapocs az antikvitás és a modernitás között.⁶

A műben megírt tapasztalatok megszerzésének ideje és a Nagy-Britannia és Franciaország viszonyában, valamint világhatalmi helyzetük vonatkozásában újabb, nem mellékes következményekkel járó „legújabb háború” végének ideje egybeesik. Smollett a

Franciaországról szóló levelekben nem is fukarkodik az azon frissen jól látható politikai és gazdasági események leírásával és elemzésével.

Vagyis a fő probléma az, hogy a történelmi egyidejűségnek, a történelem tudásának a felismerése olyan *polgári* igény Smollett részéről, amely ijesztően szubverzív lehet a kontinenst a Grand Tour szabályai szerint bejáró kiskorú angol arisztokrata számára.

Amikor Smollett a középkorú skót *alkalmazott* szájába adja a francia arisztokráciára vonatkozó vitriolos megjegyzéseit, lényegében annak a kapcsolati hálónak a legsűrűbb szövetét támadja, amelynek felépítésére az angol arisztokrata a kontinensre küldi a fiát.

Amikor Smollett *szemügyre veszi* az addig csak metszetekből ismert műtárgyakat, és óva int mindenkit a római örökség helyszínein csapatostul fellelhető, kétes eredetű holmikát kínáló műtárgycsempészekről, akkor annak a jó néhány utazóládának a tartalmát denunciólja, amely a Grand Tourról hazaérkező arisztokrata legbecesebb kincse, bizonyítéka, házának és társadalmi helyzetének konstitutív szervező ereje, s nem mellékesen egész életében *elővehető szuvenír*, társalgási téma.

Amikor az irodalmi munkásságából és tiszteletdíjából élő Smollett egyfolytában szóvá teszi: korábbi angol utazók felelőtlen költekezése miatt Európában mindenki azt hiszi, hogy aki angol, az gazdag és egyben könnyedén átejthető idióta, nem is titkolta az angol arisztokráciát illeti *en bloc* kritikával.

Smollett fapados módszerekkel közelíti meg Rómát, pénzt számol, kalkulál, a helyszínen ügyeskedve ismerkedik honfitársakkal, akiktől valamiféle ajánlólevelet szerezhet, és valóban, ő is kapcsolati hálót sző, amelyet azonban nem a társadalmi státusz, hanem az egy nemzethez tartozás tart össze. Brit a brittel. (Hogy Smollett amúgy mennyire problémásnak tartotta a *britség* fogalmát, arról nem egy magánlevélben tett megjegyzése árulkodik.)

Ha minderről a kortárs angol kritikai közélet tudomást vesz tehát, az alapjaiban rázza meg a brit társadalom felépítményét. Ha fikcióként kezeli Smollett művét, egyszerűen egy olyan intézményt fikcionalizál, amely annak szerves része, tehát megint csak kihúzza a lába alól a talajt.

A véres háború nyomán világhatalommá váló Nagy-Britannia még száz évig Smollett rosszkedvét, melankóliáját, összeférhetetlenségét, *skótságát* hozza fel a művel kapcsolatban. A szenzibilis, néhanapján sírva fakadó, bizonyos kérdésekben földhözragadtan empirikus és belátó, máskor viszont eszementen kardot csörgető, az éjszaka közepén Firenze városfalai alatt feleségét a zuhogó esőben majd' öt kilométeres gyaloglásra kényszerítő *idegbeteg* Smollett utóbb idézhetetlenül xenofóbnak minősített megnyilvánulásai nem állnak, mert nem állhatnak össze a brit birodalom eredetmondájává.

És nem azért, mert a mesélő bolondériái harminc évvel Smollett halála után egyszerűen diszkvalifikálják a szerzőt. Nem azért, mert bohózatba illően, bolond módjára ugrál a tengerbe, mert sírva fakad, bár semmi oka nincs rá, mert orvosi meglátásai esetleg elavultak.

Hanem mert a történelem hirtelen olyan magányos, pontosabban kapcsolatok nélküli utakra kényszerít embereket Európában, amelyekre álmukban sem gondoltak volna. Menekülnek, nem nézelődnek, és már annak is örülnek, ha honfitárral találkoznak. Örülnek, ha évek elteltével *megismernek* valakit ősen, megöregedve, tönkremenne. Örülnek, ha akad kivel emlékezni egy jószerével *történelem előtti* korszakra. És Smollett műve menthetetlenül ennek a történelem előtti korszaknak a terméke, vélik sokan. Ki viccesnek gondolja, ki bosszantónak, de Európa gyászol, és keresi azt a *megragadó/meg-*

ragadható (vizuális) *rövidítést*,⁷ amellyel ezt a bukolikus Európát, egyszersmind az új időszámítás kezdetét azonosíthatja.

A smolletti műből előálló egyszerű volt vizuális emlékezet még részben sem töltheti be ezt a feladatot. Többek között azért, mert hiányzik belőle az az egységes, kikristályosodott, a szó átvitt és konkrét, múzeumi értelmében is létrejött *antik örökség*, amely szövegek és széthordott kövek alapján konstruálódik meg a XVIII. század második felében. Amely politikai alkuk, csereberék tárgya ugyan, amelynek elemei folyamatos restitúció és re-restitúció szenvedő alanyai, de az esetek egy meggyőző százalékában legalább van rajtuk az eredetet bizonyító pecsét, ha az nem, akkor létezik társadalmi emlékezet, amelynek ereje megkerülhetetlen. (Smollett antik példát hoz: Tiberius császárnak annyira megtetszett Agrippa egyik Róma népére hagyott fürdőjében egy vízbe lépő ifjú szobra, hogy nem átalotta azt saját palotájába vitetni. A nép azonban annyira felzúdult e jogtalan tette nyomán, hogy utóbb kénytelen volt meghajolni Róma akarata előtt, és visszaállította a szobrot eredeti helyére.)

A késő XX. századi kritika ezek után megszállottan dekonstruálja a levelekből kirajzolódó personát, (kezdetben óvatosan) megemlíti, hogy valójában egy, a korabeli orvosi jellegű szakirodalom alapján nagyon is érthető *melankolikus* figurát épít fel Smollett, észreveszi, hogy maga az író is határozottan fikciós közegként kezeli a levélírást, mint olyat (nem is igen titkolván, hogy messze nem *éppen aktuális* helyszínekről, valós személyeknek küldött leveleket ad közre, később csatolt zárójeles közleményeket helyez el a szövegben, Itáliáról már végig a visszaemlékezés helyzetében ír, bizonyos témákkal kapcsolatban megígért leveleket később más személynek címez, egyértelműen külső forrásra alapozott kijelentéseket tesz, és információkat közöl, valamint jó néhány, a burleszk határát súroló *farce*-szerű részletet ír meg), feldolgozza azokat az irodalmi toposzokat és műfajokat, amelyeket Smollett beépít a műbe, végül a fiktív státus helyreállítása után Smollett regényírói teljesítményeként üdvözli a művet, amelyet immár a többféle betegségtől sújtott skót doktor helyett egy angol nacionalista írt.⁸

Smollett a saját testét áldozza a mű létrejövetelebe. A Grand Tour pedig már maga fikcióvá vált időközben.

Az ilyen módon a testtől felszabadított szöveget így már többféle elemzői magatartás megtalálja, hiszen szabad irodalmi préda.

Én most először ahhoz a problémához térnék vissza, amelyet a koherens antik hagyaték hiánya okoz a szövegben: miért probléma ez, ha valóban nincs ilyen, és mit tehet létrehozásáért, egyáltalán a meglévő műtárgyhalom rendszerezéséért az angol polgári utazó. Vagyis hogyan lehet az arisztokrata Grand Tourból polgári turistaút. Egyéni és gyakran banális, megismételhető, előre látható, kiszámítható. Hogyan követelhető ki a múzeumi rendtartás egy olyan országban, ahol beesik az eső a vitrinbe. Létezhet-e mindez Európa közepén, hiszen nem a vadaknál vagyunk...

A dolog természeténél fogva ebből a szempontból főként az itáliai levelek jönnek szóba, kiindulásként azonban azokra a megjegyzésekre utalok, amelyeket az Utazó Dél-Franciaország antik örökségével kapcsolatban tesz.

Ez az antik örökség hiányos, szétszórt, romos, darabos, és semmiféle tisztelet nem övezi. A romok magányossága azonban egy brit számára, ahogy az Utazó is utal rá, előnyös. Obszervációjukat senki és semmi nem zavarja meg, a kíváncsú direkt tapasztalatszerzés öröme nem kell senkivel osztani. A tereptárgy szabadon körbejárható, és tere is aránylag könnyedén megközelíthető. Smollett itt az antik hagyatékunk az effektív *széthordását* szögezi le, és bár ő ezt nem tudja a francia népkarakterológiától el-

különítve látni, a gyakorlat nem új keletű, és messze nem kizárólag Franciaországban jellemző.

A jó antik hagyaték nem toladódó, viszont finoman hangulatkeltő. A tárgyak tere és meglátásuk, megláthatóságuk lehetőségei *kellemesek*. Keresésük kedélyes, belátható feladat. Ráadásul nagyobb részük technikátörténeti, történelmi szempontból érdekes igazán, és nem esztétikai értelemben vett kötelező olvasmány.

Az empirikus Utazó azonban bajba kerül, amikor sorban jönnek vele szemben ezek a tárgyak immár a modern itáliai művészet, főként a festészet megnézendőivel kiegészülve. Róma felé haladva a felükről sem szerezhethet egyértelmű tapasztalatot, hiszen egyrészt versenyt fut a többi szemlélővel, másrészt a tárgyak, érdekességek (curiosities) olyan tömege kerül a szeme elé, amely egyéni, sajátos vélemény formálására nem ad időt. Az épületek, művek zavaros elhelyezése zavarja: ha a Szent Péter-székesegyház nem a Vatikán egyéb épületei közé épült volna be, önmagában is teljes, tökéletes egész lehetne azoktól *különválasztva*. Michelangelo UTOLSÓ ÍTÉLET-e kapcsán fogalmazza meg, de egész Itáliára igaznak tűnik: úgy érzi magát, mint egy koncerten, ahol túl sokféle hangszer szól egyszerre, vagy inkább, mintha túl sok ember beszélne egyszerre, követ-hetetlenül.

Az Utazó tisztában van vele, hogy ennek a rengeteg, esetenként félkarú, féllábú szobornak, töredéknek, olvashatatlan feliratnak egy részét már látta *papíron, olvasott ró-luk*, tudja, hogy mit kellene gondolnia felőlük, tudja, hogy meg kellene hatódnia, és mégis letaglózza a formátlan halom, csak közhelyeket ismételtet, vagy rosszabb esetben parodisztikusan kiosztja a híresebb darabokat: ihletre vár, valami önálló gondolatra, keresi a saját ízlését, pontosabban szeretné tudni, hogy vajon a saját ízlése mérvadó-e akkor, amikor Európa és benne saját hazája történelmi és művészeti kezdeteivel szembesül.

Idézgeti a kívánatos utazási irodalmat, a helyben kapható szövegeket, amelyek mindig csak arról szólnak: hol kell keresni *még* vélhetően autentikus tárgyakat, de arról semmit nem mondanak, vajon milyen kérdéseket tegyünk fel velük kapcsolatban, amelyek a személyes ítélet kimondását megelőzhetik. Megütközik, rádöbben, szembesül, elbűvölődik, de nem tud, néha nem is akar megszólalni. Máskor roppant élesen és megfellebbezhetetlenül nyilvánít véleményt, legyen az antik vagy modern: Guido Reni híres képén Mihály arkangyalt *francia balettmesternek*⁹ titulálja, Mária drapériatartó gesztusa pedig a londoni olasz opera énekesének nevenségesen affektált színpadi mozdulatára emlékezteti. Némiképp az arányos, díszítetlen, visszafogottabb épületeket, műtárgyakat részesíti előnyben, az ízlés fogalmát legalábbis ezekkel kapcsolatban említi meg a legtöbbször. Az általa főállású alkalmazott ízlésszakértőként definiált, mert a szépséget első látásra is felismerő *connoisseur* elé utalja a kétségesebbeket.

Személy szerint ő, az olvasott, művelt brit utazó, aki a múlt történelmével tisztában van, olvasmányai alapján rekonstruálni képes, és személy szerint azt is tudja: ízlése, egyedi értékítélete *amúgy* teljesen adekvát lenne, bevallja, hogy mit nem látott, bevallja, hogy mely tárgyról nem tudott ítéletet alkotni, határokat szab saját percepciójának.

Mert ami így megmarad, az legalább személyes és egyedi.

Mert antik örökség van, de messze nem koherens, mert majd jönnek újabb utazók, akik már könnyebben férnek hozzá, és megfogalmazhatják egyéni indítékaikat, személyes kalandvágyból vagy kényszerből Itáliába mint Európa egyik földrajzi egységébe utaznak, és nem mint valami szűkös skanzenbe.

A szűkösség, összefértségtér kontra levegős tér, az obszerváció szabadsága kontra zavarodott kapkodás, a határok átjárhatósága kontra a társadalmi határok gátlástalan átélése a *privacy* értelmében, átválthatóság/nem megfeleltethetőség, megközelíthetőség/elzártság, katolicizmus/protestantizmus, originalitás/antikváriustól vett szuvenír, Britannia/Európa, antik római/kortárs itáliai, pénz/nem pénz folyamatos ellentétben vergődik az Utazó. Nemigen van előtte olyan európai szerző, aki nála kézközeli tapasztalatokat szerezne a Másikról, aki eközben Szomszéd.

Nem tud mit írni, mert előtte már mindent leírtak, írja Lyonból, csak a ki tudja, hányadik verziót, hatást, kilátást, rálátást, szituációt keresi, saját nézőpontot a szó minden értelmében. Viszonyít, gyorsít-lassít (a saját utazási sebességén és a szöveget illetően is), a maga tempójában, a saját szemével, valóban, a saját testén keresztül akarja megismerni azt, ami állítólag létezik, Európa antik örökségét. Mindent lemér, korigál, helyesbít, megkülönbözteti a romot az „egésztről”, és elmélázik a barbár korok pusztításain. Ezenközben elkeseredetten próbál rendet teremteni emlékei, tapasztalatai között, és megfeleltetni azokat az elvárható történeti irodalommal.¹⁰

Valóban *konstruálja* az antikvitást: a barbár korok egymásutánja következtében elfelejtődött vagy helyéről kimozdított elemeket egy szellős, átlátható, tiszta rendszerben szeretné látni. Boldog lenne, ha összeállna ez a rendszer, hiszen az *igazi* jogfolytonosság így jöhetne létre. (Ha már a mai olaszok ugyanolyan piszkosak, nemtörődömök, fennhéjázók, pénzéhesek, barbár módra vérengzők és minden tekintetben büntönlétkhez méltóan vulkanikusak/eruptívák, mint elődeik az antikvitásban.)¹¹

A koszra, szemétre állandóan panaszkodó Utazó nyilván érzékeli, hogy ha van kosz és szemét, akkor van rend és tisztaság is. Mivel a franciák szerint sose fürdenek, az olaszoknak meg lételemük a pókhálós fal, nyilván csak elherdálják az ölükbé pottyant örökséget vagy a lehetőséget a jogfolytonosság helyreállítására.

De az Utazó honfitársait is óvja: az antik Róma valójában nem méltó ős. Az egyetlen, amiben a modern Nagy-Britannia szerint hasonlít rá, az az, hogy mindkét állam a költészet, a történetírás és az etika terén alkotott nagyot, a képzőművészetek, az építészet és a zene vonatkozásában csak mások nagyságának elismerése maradt számára. Ami jelen esetben, összecsengve az Utazó folyvást hangoztatott intelmével, azt jelenti, hogy dőreség lenne, ha egy angol Itália földjére lépve azonnal műértővé kiáltaná ki magát. Csak nevetségessé válik vele, és képmutatók áldozatává.

A társadalmi osztályok és nemek egyfajta rendszerében otthonos Utazó visszariad a *keveredés*, a láthatóság/nem láthatóság számára idegen, kontinentális, megint csak a tisztátalanság, a rendnélküliség miazmás levegőjét árasztó atmoszférájától, és mindezt a hottentották, a vadak, de legalábbis Gulliver valamelyik szigetére érvényes állapotként írja le.

Sűrűn lakott városokban kereskedelemből élő, dolgos népeket keres, akik udvariasak az Utazóval, mert tudják, hogy ha az Utazó nem is, de honfitársa egyszer visszatérhet, hozhat másokat is; tisztaságot, tisztaság, rendszert az állami ügyekben és az állami monopóliumokban, individuális jogokat és társadalmi felelősségvállalást. Tisztán tartott múltat, emberi hangot, jóindulatot. Kellemes könnyedséggel szervezett tájat és *látványokat*, amelyeket a természet és a véletlen alkotott, nem pedig a nemtörődömség, illetve más oldalról az erőszakos beavatkozás, a mesterséges alakítás és nyírás. Illendőséget, vagyis *decorumot*.

Ahogy távolodik a Szigettől, egyre ábrándosabb nosztalgiával emlékezik vissza arra, hogy mindez együtt kizárólag Nagy-Britanniában jött létre. Visszatérőben útfáradt,

már újból Boulogne-ból írja: „*Szeretem a hazámat, mert az a szabadság, a tisztaság és a kényelem hazája; de talán még inkább azért, mert érdemi kapcsolataim színtere, barátaim otthona...*” Nosztalgikusan hazafias magatartása egyértelműen nem az angol arisztokrata magatartása a Grand Touron, de nem is teljesen Smolletté, aki amúgy többször is járt Európában, élt Európán kívül, és végül is Livornóba ment meghalni.

A TRAVELS... kötött formájú regény, melynek főszereplője/mesélője nem Liliputba megy, hanem *mindjárt itt a szomszédban* a francia arisztokratákat vizsgálja meg, és nem is Tobias Smollettel azonos, hanem egy polgári származású, orvosi ügyekben, irodalomban, történelemben tájékozott, már nem fiatal brit alattvalóval, akinek a vállán fog nyugodni a brit birodalom következő százötven éve. Amelynek a kereskedelmi mutatók és nem a koherens antik hagyomány megléte lesz a fő problémája. Egyáltalán: a múltból annyi érdekl, amennyi a közelmúlt, és az se legyen nagyon véres.

Végiggondolva Smollett UTAZÁSOK FRANCIAORSZÁGBAN ÉS ITÁLIÁBAN című művének recepciótörténetét, retrospektíve létrehoztam egy regényhőst. A kérdés, hogy miért jobb ez a regényhős, mint a *melankolikus persona* vagy Smollett maga.

Azt gondolom, hogy ez a regényhős azért, hogy egy ismert, a messi világot beutazását leíró fikciós renchez hasonlóan ír le két elementárisan fontos európai helyszínt, kiszabadítja azokat egy társadalmi konvenció szövetéből, és kísérletet tesz tapasztalati úton történő felismerésükre. Olyan új eljárásrendet ajánl, amely mindenki számára elérhető, megérthető, hasznosítható.

A lehetséges új eljárásrend ebben az átmeneti korszakban számomra Smolletten kívül két másik, különféle okok miatt fontos stratégiában jelenik meg: Elisabeth Vigée-Lebrun jóval később írt VISSZAEMLEKEZÉSEI és Stendhalnak az Itáliára vonatkozó leginkább önéletrajzi jellegű, részben már életében publikált írásai két vonásukban közösek: egyrészt mindhárom empirikus, földközeli tapasztalatot rögzít. Ez a három ember rengeteget *ment* és nagyon sokat *látott*. Tereket írnak le, amelyekben magukat is látják, magukat is el tudják helyezni, és ennek következtében folyamatosan reflektálnak rá.

Másrészt bár a három szerző közül két férfi, egy nő, egy skót/brit és két francia, két regényíró és egy festő, de mindhárom *alkalmazott*. Nem a társadalmi státusuk kikerekítése a céljuk, nem azért utaznak, hogy hazatérve befejezettnek nyilváníthassák és nyilváníthatassák a pozíció *kitöltésének* feladatát, hanem mert *romantikusán, regényesen* folyamatosan helyet keresnek maguknak. Mindegyik alkalmazkodni próbál, beilleszkedni. Mindegyik beszél túlélési stratégiákról is. Gyakorlatilag menekülnek. Szövegeik a különféle okokból, de magányosan bejárt utakról tett publikus közlemények, amelyekben a ténszerűség, az adatközlés a fikcióval párosul.

Egy dologban Smollett szövege viszont nagyon eltér az őket követők szövegeitől: Smollett hőse az egyetlen, aki az elbeszélés szintjén legalábbis fenntartások nélküli, felhőtlen örömmel tér vissza hazájába. A Másik tapasztalása, az idegennel való szembesülés csak időlegesen változtatja meg a testet, amely enyhülést keres a kellemesebb éghajlat alatt: modora, öltözködése egy percig sem adaptálódik, Párizs felé pedig még az asztmája is visszatér az elhagyott földi porhüvelybe. Smollett polgára igazából nem visz és nem hoz, viszont a lehetőséget felszabadítja.

Smollett regénye révén az utazásnak és ezenközben az előírt műtárgyak befogadásának egy új paradigmája jöhet létre (és itt a lehetőségen van a hangsúly): a történelem. Amely szenvedélytelen, egyáltalán nem tartalmaz rituálékot, mindenkire vonatkozik, és kinek-kinek személyesen is megérthető, rekonstruálható. Nemtől, kortól, tár-

sadalmi státustól függetlenül, elvben legalábbis. Amikor Smollett kortársai az egyéni tapasztalatot üdvözlik a műben, talán a tisztán tartott múlt, a személyes elhelyeződés lehetősége jelenik meg előttük. Van, akinek a személyesség ilyen foka, amellyel Smollett kommentálja saját magát, kissé több az elviselhetőnél. Ilyen például Sterne.¹² De a romantikus kritika már a múzeumi rendtartás birtokában utasítja el vagy öleli keblére a hőzöngő magánszemélyt, valóban, egy *történelem előtti* korszak képviselőjeként.

A jelentésmezők megnyílása, az egyéni műtárgypercepció lehetősége, sőt hovatovább idővel kötelező gyakorlata többféle veszélyt hordoz magában, illetve több gyakorlati problémát is felvet.

Az Utazó több ókori művel kapcsolatban hosszasan elmereng a lehetséges történelmi források adaptációján. Összeméri ezzel, összeméri azzal, egyes esetekben a mű ikonográfiája, pontosabban bevett ikonográfiája is gondot okoz neki. A szobrokat *lehetséges testként* veti össze bizonyos fiziológiai tünetekkel, és ilyen módon igyekszik ítéletet mondani: lehetséges vagy nem lehetséges. Az Uffizi Tribunaljában elmerengve például az ARROTINO kapcsán kiböki: lehet, hogy ez a szobor egy olyan egyszeri, civil eseményre utal, amelyet semmiféle történelem, ti. történelmi forrás nem jegyzett fel?¹³

Egyrészt, ha egy műtárgy többféle dolgot is jelenthet akár, ha többféle kontextusba is belehelyezhető (és itt már nem csak egyszerűen arról van szó, hogy vajon a pliniusi hely alapján régóta keresett műtárgyról lehet-e szó, ki lehet-e pipálni egy újabb fájdalom hiátust a jogfolytonosság menetében), ha ad absurdum a műtárgy elhelyezése akár értelmezésére is hatással lehet, akkor előáll a műtárgy kétértelműsége, sokértelműsége, értelmezésének számtalan, végtelen, ijesztő lehetősége. Ha maga a történelem kínál lehetőséget a kibúvóra, akkor sok szobor, amellyel kapcsolatban eladdig semmiféle probléma nem merült fel, akár az ellenkezőjét is *jelentheti* annak, mint amit eddig gondoltunk.

Ha pedig ma ezt, holnap pedig akár amazt gondolhatjuk egy szoborral kapcsolatban, akkor lehetnek olyan szobrok is, amelyek veszélyes tartományokba átnyúlva nem tölthetik be azt a szerepet, amelyet szánánk nekik. Nem kerülhetnek ki köztérre, mert *félbeértelmezhetők*, tehát zárt térben kell őket *animálni* ahhoz, hogy akár erőszak árán is, de a közvetlen napi politikai jelentésmezőből kiemelve őket, ameddig csak lehet, irányműtött befogadás tárgyai maradhassanak.

Magyarán múzeumba, fal mellé, skanzenbe látványos megvilágítással, főúri szalonba tükrökkel, de vissza kell kényszeríteni őket, ha már az eredeti, békésen bukólikus környezetbe nem lehet, az egyedi, magányos befogadás mesterséges tereibe.¹⁴

Merthogy a TRAVELS...-ben, ahogy említettem, emészthető formában, mert egy ismerős(nek tűnő) paradigma keretein belül megfogalmazott békés, intellektuális kétélyek alig több, mint két évtized múlva véresen komoly formában követelnek egyre nagyobb figyelmet, amikor a műtárgyakhoz való utazás iránya megfordul: bizonyos műtárgyak vagy annak tekintett objektumok előzönlük Európát, kikerülve eredetinek tekintett környezetükből, miközben ugyanazokon az utakon az azokat szállító szeke-ekkel ellentétes irányban postakocsikon menekülnek az emberek.

És a történelem tudása olyan szemantikai mezőket nyit meg az ártatlan műtárgy körül, amelyekbe, ahogy Smollett megjósolta, végképp belegabalyodva, az emberiség erre érzékeny részét elkapja a múzeumi düh.

Jegyzetek

1. „Alessandro Albani bíboros villája világos, kedélyes és levegős; ám a szobák mégis szűkösek, és túlságosan is sok bennük a faragvány és az aranyozás; ettől olyan csiricsárék.” Ez egyike Smollett finomabb distinkcióinak: mint majd később utalok is rá, az egyszerű, egyszerűségű kulturális tereket részesítené előnyben. Ezekből azonban bosszantóan keveset talál útja során.
2. Smollett ez irányú tevékenységével, valamint a kortárs brit kritikai közélettel, főként annak Hume-ra vonatkozó filológiai aspektusával kapcsolatban például James Fieser: THE EIGHTEENTH-CENTURY BRITISH REVIEWS OF HUME'S WRITINGS. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 57. No. 4. (1996). Smollett utazója folyamatosan az ízlés egyéni jellegéről, megítélhetőségének korlátairól, hovatovább önmagában kanonizálhatatlan voltáról beszél.
3. Az angol *travel literature* vizsgálatának újabb szempontjaival kapcsolatban például John Wilton-Ely: „CLASSIC GROUND”. BRITAIN, ITALY, AND THE GRAND TOUR. *Eighteenth-Century Life*, Vol. 28. No. 1. (2004).
4. Ennek a szövegnek az eredeti változatát az ELTE BTK Esztétika Doktori Iskolájának házi konferenciáján olvastam fel 2008. február 21-én. Az azóta eltelt hónapokban több helyen finomítottam rajta, és ki is egészítettem bizonyos pontokon. A Smollett-szöveg megkerülhetetlensége először Chloe Chard NAKEDNESS AND TOURISM. CLASSICAL SCULPTURE AND THE IMAGINATIVE GEOGRAPHY OF THE GRAND TOUR (*Oxford Art Journal*, Vol. 18. No. 1. [1995]) című tanulmányát olvasva öltött fel bennem. Köszönöm György Péternek, Radnóti Sándornak és Somlyó Bálintnak, hogy felhívták a figyelmemet azokra a buktatókra, amelyeket mostanra igyekeztem kijavítani. Smollett művének eleddig nem született magyar fordítása, az eredeti angol szöveg az interneten is számtalan helyen elérhető.
5. Az Itáliáról alkotott kép változásairól a XVIII–XIX. század fordulóján, irodalmi, illetve a napóleoni háborúk kapcsán politikai szempontból például Joseph Luzzi: ITALY WITHOUT ITALIANS. LITERARY ORIGINS OF A ROMANTIC MYTH. *MLN*, Vol. 117. No. 1. (2002); Michael Broers: CULTURAL IMPERIALISM IN A EUROPEAN CONTEXT? POLITICAL CULTURE AND CULTURAL POLITICS IN NAPOLEONIC ITALY. *Past and Present*, No. 170. (2001); Barbara Ann Naddeo: CULTURAL CAPITALS AND COSMOPOLITANISM IN EIGHTEENTH-CENTURY ITALY. THE HISTORIOGRAPHY AND ITALY ON THE GRAND TOUR. *Journal of Modern Italian Studies*, 10:2. (2005).
6. Az itáliai táj ideális/bukolikusból melankolikus/mauzóleumivá váló reprezentációjáról, ill. e folyamat előtörténetéről például Helen Langdon: THE IMAGINATIVE GEOGRAPHIES OF CLAUDE LORRAIN. In: TRANSPORTS. TRAVEL, PLEASURE, AND IMAGINATIVE GEOGRAPHY, 1600–1830. STUDIES IN BRITISH ART 3. Szerk. Chloe Chard és Helen Langdon. The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, 1996.
7. Maurice Halbwachs kifejezése. Angolul: ON COLLECTIVE MEMORY. University of Chicago Press, 1992. 60. A kötet korlátozottan ugyan, de részleteiben olvasható a Google Bookson is.
8. A teljesség igénye nélkül: John F. Sena: SMOLLETT'S PERSONA AND THE MELANCHOLIC TRAVELER: AN HYPOTHESIS. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 1. No. 4. (1968); Scott Rice: SMOLLETT'S SEVENTH TRAVEL LETTER AND THE DESIGN OF FORMAL VERSE SATIRE. *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 16. No. 3. (1976); Terence Bowers: RECONSTITUTING THE NATIONAL BODY IN SMOLLETT'S TRAVELS THROUGH FRANCE AND ITALY. *Eighteenth-Century Life*, Vol. 21. No. 1. (1997); Helen Deutsch: SYMPTOMATIC CORRESPONDENCES. THE AUTHOR'S CASE IN EIGHTEENTH-CENTURY BRITAIN. *Cultural Critique*, No. 42. (1999).
9. Smollett foghegyről odavetett, de aztán annál övön alulibb ütésnek bizonyuló megjegyzése ugyanarról a tőről fakad, mint Hogarth elkeseredettsége: az 1753-ban megjelenő THE ANALYSIS OF BEAUTY szerzője túl közeli kapcsolatot vél felfedezni a társasági és a színpadi tánc és balett mozgáskultúrája, valamint aközött, amit egyes festők, az antik szobrászat kecsességének rosszul értelmezett analógiája nyomán, követendő példaként használnak fel műveiken. A (*French*) dancing master nála a mesterkéeltség *per se*: Hogarth a műfajok teoretikus szétválasztását tűzi ki célul. Az analógia megléte (amennyiben valóban létezik, és nem csak Hogarth rosszindulatú fantáziájának terméke) ugyanakkor érdekes következtetések levonására adhat alkalmat a vizuális kultúra korabeli forrásaira vonatkozóan.
10. Vagyis nem csak a kánon *felpuhulása* (másként fogalmazva: az ízlések sokszínűségének

lehetősége) zavarja: a megszorodó emlékananyag, megbízható könyvtári/múzeumi rendtartás hiányában egyszerűen kezelhetetlen az eladdig ismeretes leíró rendszerekkel. L. 12. jegyzet.

11. A déli népeknek az északi connoisseur számára vulkanikusnak tűnő természetéről, ill. a vulkánok tudományos és vizuális reprezentációjáról. Richard Hamblyn: PRIVATE CABINETS AND POPULAR GEOLOGY. THE BRITISH AUDIENCES FOR VOLCANOES IN THE EIGHTEENTH CENTURY. IN: TRANSPORTS. TRAVEL, PLEASURE, AND IMAGINATIVE GEOGRAPHY, 1600–1830. STUDIES IN BRITISH ART 3. Szerk. Chloe Chard és Helen Langdon. The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, 1996.

12. Lawrence Sterne A SENTIMENTAL JOURNEY THROUGH FRANCE AND ITALY című, a szerző halála előtt néhány héttel, 1768-ban megjelent műve programadó szöveg. Regénytechnikai útmutató Smollettnek arra vonatkozólag, hogy mit kellett volna „másképpen” csinálnia saját munkájában. Az 1765-ben állítólag Európában öszszetalálkozó két *brit* (egy skót és egy ír) mintha azonos anyagból dolgozna, ám Smollett főszereplője, úgy tűnik, jobban ragaszkodott a hagyományos látnivalók személyes, akár intimnek is nevezhető kommentárjához, míg Sterne-é erről lemond; érzékeny utazása alatt jószerével csak arról szerzünk tudomást, hogy mely francia városban történnek meg vele intim kalandjai. Yorick, a főszereplő állítja: őt a Természet történései érdeklik, ezért ne várja senki, hogy akár egy műalkotásról is beszámoljon. Ezt, teszem hozzá, a korban érvényes utazási protokoll és politikai viszonyok miatt Franciaországban sokkal könnyebben megteheti, mint Itáliában, ahová, a mű töredékessége miatt, úgy tűnik, el sem jut. Hogy ez a töredékesség, pontosabban befejezetlenség vagy retorikai értelemben vett *elhallgatás* (aposiopesis) mennyire szándékolt a szerző részéről és mennyire betegség következménye, az vitatott. Azt gondolom, ha akarta volna, Sterne főszereplője Itáliát is végigutazhatta volna anélkül, hogy akár egy látványosságot is kipipált volna képzeletbeli útikönyvében; kétségkívül ez lett volna a nagyobb írói teljesítmény. Mivel azonban a megjelent szöveg a hely és az idő teljes relativizálásának gondolatával játszik el, lassít, totyog, egyet lép előre, kettőt hátra, a másodpercekből órákat kreál, a távolságokat a hangya léptével méri, és meggyőzően érvel a lélek és az érzel-

mek „tágíthatósága” mellett, a könyv töredékes formája éppen a kifejtettekkel szinkronban *a végtelenségnek, a folytathatóságának, a percepció individuális jellegének* a legmeggyőzőbb és igen merész, nagyvonalú bizonyítéka. Vagyis valóban retorikai eszköz.

Tehát ha nem akar az ember utazni, akkor ne utazzon: egy fotelben ülve is éppoly jól el lehet gondolni a lélek mélységeit, ellenben utazni is lehet anélkül, hogy saját magunkon kívül bármire is reflektálnánk. De ne keverjük a kötelező olvasmányokkal, mert az katasztrofális következményekkel járhat. Ez Sterne véleménye Smollett kísérletéről. Ennél már csak az rosszabb, ha valaki kizárólag azért utazik, hogy letudja, amit le kell: Smollett/Smelfungus és Sharp/Mundungus figurája Sterne-nél egyként neveltség, sőt megvétel tárgya, mert *korszerűtlen*. (Sterne különben a mű ELŐSZÓ-nak nevezett részében ironikus kísérlet tesz a *korszerűség* látszatának fenntartására: tipológia alapján közli az *Utazó* néven nevezett állatfaj besorolását tizenegy *kategóriában*. És ezzel gyakorlatilag pontot tesz, akaratlanul is, a Grand Tour mint társadalmi szempontból egynemű esemény történetének a végére.)

Más oldalról Sterne-t nyilván érzékenyen érinti a Smollett-szöveg főhőse és a Smollett, az író személyisége közötti zavarbaejtő közelség: ezt ő a regény mint műfaj tematizálásával látja elkerülhetőnek és amúgy elkerülendőnek.

13. Vagyis a KÉST FENŐ SZKÍTA RABSZOLGA című, vélhetőleg római márványszobor. Többek között az ilyen és ehhez hasonló szobrok elkese-rítően *mitosztalan* jellege, ugyanakkor privilegizált installációja következtében merülhet fel általában véve a vizuális kultúra lassú demitizálása, a „remekmű láthatatlanná válása”.

14. Chloe Chard a 4. jegyzetben hivatkozott tanulmánya többféle ilyen gyakorlatot említ. E helyütt én csak egy, de nagyon jellegzetes példára utalnék: Stendhal 1827. december 11-re datált bejegyzése a RÓMAI SÉTÁK-ban tájékoztat a vendégek nagy része számára még mindig jelenlevőként érzékelt, bár már öt éve halott Canova HERKULES ÉS LIKHASZ című szobrának elhelyezéséről egy külön erre a célra épített szalomban, erős, festői megvilágítással, szemben Torlonia bankár körülményes elbeszélése szerint *akciósan* szerzett párizsi tükrökkel. Az installálás, Stendhal szerint, Canova utasításai alapján történt. Stendhal: SÉTÁK ITÁLIÁBAN. Gondolat, 1961. 327.