

IRODALOMTÖRTÉNET

A TARTALOMBÓL

Simon Attila: Az antikvitás érzéki hagyománya.
Kerényi Károly és „a könyv problémája”

Lőrincz Csongor: Önintézményesítés és poetológia összefüggése
a Nyugat-líra két meghatározó vonulatában

Némediné Kiss Adrien: A *Halálfi* (a magyar „ördögregény”) motívumhálózata



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA - RÁCIÓ KIADÓ

2008/4

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézetének folyóirata
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia
Kiadja: Ráció Kiadó

LXXXIX. évf. 4. sz. –
Új folyam: XXXIX. évf. 4. sz.

www.irodalomtortenet.hu

Szerkesztőbizottság: EISEMANN György,
MARGÓCSY István, SIPOS Lajos,

TVERDOTA György

Főszerkesztő: KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Felelős szerkesztő: SZILÁGYI MÁRTON

Szemle: GINLI TIBOR

Olvasószerkesztő: BEDNARICUS GÁBOR

Szerkesztőség titkár: PERCZY ANDRÁS

Szerkesztőség:

Magyar Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézet

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Bölcsészettudományi Kar

1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület

telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:

RÁCIÓ KIADÓ

1072 Budapest, Akácfa utca 20.

telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője

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

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *Mondat Kft.* • Budapest
(www.mondat.hu)

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos
Akadémia, valamint a Nemzeti
Kulturális Alap támogatásával

nka
Nemzeti Kulturális Alap

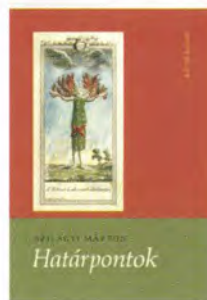
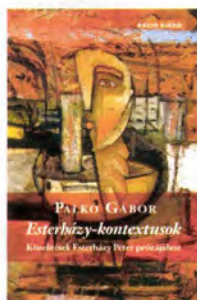


Ára számonként: 400 Ft

Előfizetés egy évre (4 szám): 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletéga
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán,
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



www.racio.hu

TARTALOM

2008/4

TANULMÁNYOK

SIMON ATTILA

- Az antikvitás érzéki hagyománya.
Kerényi Károly és „a könyv problémája” 491

LÓRINCZ CSONGOR

- Önintézményesítés és poetológia összefüggése
a Nyugat-líra két meghatározó vonulatában 516

NÉMEDINÉ KISS ADRIEN

- A *Halálfi* (a magyar „ördögregény”) motívumhálózata 539

MŰHELY

KOVÁCS ÁGNES

- Az irodalmi hagyomány önreflexív jellege
Elek Artúr művésznovelláiban 572

KISEBB KÖZLEMÉNYEK

GYŐRI ORSOLYA

- Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése*
című beszélyének szövegköziségéről 593

SZEMLE

KESERÜ KATALIN

- Szabély Mihály: *Intermediális randevúk a 19. században* 610

EISEMANN GYÖRGY

- T. Szabó Levente: *Mikszáth, a kételkedő modern.*
Történelmi és társadalmi reprezentációk
Mikszáth Kálmán prózapoétikájában. 626

SZIVÁK-TÓTH VIKTOR

- Hites Sándor két könyvéről. *A múltnak kútja. Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből; Még dadogtak, amikor ő megszólalt. Jósika Miklós és a történelmi regény* 634

FODOR PÉTER

- Palkó Gábor: *Esterházy-kontextusok. Közelítések Esterházy Péter prózájához* 642

LENGYEL VALÉRIA

- Spatmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts Ost-Mittel-Europa* 649

IN MEMORIAM

EISEMANN GYÖRGY

- Németh G. Béla (1925–2008) halálára 654

Számunk szerzői

SIMON ATTILA, egyetemi docens (*Debreceni Egyetem*)

LÓRINCZ CSONGOR, tudományos munkatárs (*Universität Basel*)

NÉMEDINÉ KISS ADRIEN, tanár (*Németh László Gimnázium, Budapest*)

KOVÁCS ÁGNES, tanársegéd (*Nyugat-Magyarországi Egyetem*)

GYÓRI ORSOLYA, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

KESERŰ KATALIN, egyetemi tanár (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

EISEMANN GYÖRGY, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

SZIVÁK-TÓTH VIKTOR, tudományos segédmunkatárs
(*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

FODOR PÉTER, főiskolai docens (*Kölcsey Ferenc Református Tanítóképző Főiskola*)

LENGYEL VALÉRIA, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

SIMON ATTILA

Az antikvitás érzéki hagyománya

Kerényi Károly és „a könyv problémája”

*csak olyasvalakivel való érintkezésben,
aki önmaga, lehetőnk és leszünk önmagunká*
(Kerényi Károly)

I. Az Ókortudomány mint feladat

Kerényi Károly 1934-ben a Válasz című folyóiratban közölt esszéét *Ókortudomány* címmel.¹ Ez a munka, mely máig az egyik legizgalmasabb magyar nyelvű számvetés az ókortudománnyal, olyan kihívás elé állítja az önvizsgálatra, tudományunk helyzetének és feladatainak mérlegelésére hajlandó ókortudósokat (de talán valamennyi „filológust” is), melyre valamiképpen válaszolnunk kell. Az ezredforduló „mediális kultúratudománya”, a kultúra produktumainak érzéki-anyagi, ún. „nem hermeneutikai” jelenségei iránt érdeklődő irodalom- és kultúratudomány számára pedig különösen is időszerű a Kerényi esszéje által hozzánk intézett kihívás. Ennek a kihívásnak igyekszem az alábbiakban a magam módján megfelelni.

Kerényi *Ókortudománya* különös, bonyolult szerveződésű szöveg: egyfelől követi a tudományos értekezések esetében általában megszokott egyenes vonalú, a logikai összefüggéseken alapuló kifejtés technikáját, másfelől viszont előre- és visszanyúlásokkal, egy-egy téma vagy motívum többszöri visszaidézésével erre a diszkurzív egyenesre több, részben egymást is metsző koncentrikus kört rajzol fel. Ennek a nem könnyen áttekinthető szerkezetnek, igen összetett diszkurzív

¹ KERÉNYI Károly, *Ókortudomány* = Uő., *Halhatatlanság és Apollón-vallás. Ókortudományi tanulmányok 1918–1943*, Magvető, Budapest, 1984, 150–161. Az alábbiakban a szövegben megadott lapszámok az esszének erre a kiadására vonatkoznak. (Az eredeti megjelenés: Válasz (1) 1934, 304–314.) Az esszének létezik egy másik „változata”, egy német nyelvű, néhány évvel a magyar után megjelent szöveg is, mely legnagyobb részét az eredeti fordításának tekinthető, bizonyos lényegi pontokon azonban jelentősen eltér tőle: Karl KERÉNYI, *Über Krise und Möglichkeiten der klassischen Altertumswissenschaft*, Műhely (1) 1937, 259–267., (2) 1938, 3–8. Kötetben: Karl KERÉNYI, *Apollon und Niobe*, Langen-Müller, München-Wien, 1980, 64–79., itt már *Unsinnliche und sinnliche Tradition* címmel; lásd még a különböző változatok különböző leőhelyeihez ugyanezen kötet 496. lapját. Erre a szövegre a folyóiratközlés alapján hivatkozom, az *Über Krise...* formára rövidített cím után az első vagy második rész számát, majd pedig a lapszámot adom meg.

és retorikai rendnek a bemutatásához a kommentárok alakját öltő, és többnyire a szöveg közelében maradó értelmezési forma látszott a legcélravezetőbbnek. Még akkor is, ha ennek a tárgyalási módnak megvan az a hátránya, hogy gyakran kényszerül – remélhetőleg nem pusztán repetitív, hanem variatív – ismétlésekre: arra, hogy vissza- visszatérjen egyes problémákhoz, már mérlegelt állításokat vagy akár egyes kifejezéseket újra mérlegre tegyen, ugyanazokat a kérdéseket más és más oldalról újólag taglalja. Csak remélni tudom, hogy a követett módszernek e hátránya mellett majd némi előnye is megmutatkozik. Legfőképpen talán abban, hogy általa érzékelhetővé válik nemcsak Kerényi szövegének – az általa használt „organikus” nyelven szólva – indázó, ágas-bogas, mintegy növényi szervezete, szerveződése, hanem az is, hogy azok a kérdések, melyeket esszéjében oly megkapó erővel vet föl, éppenséggel nem tartoznak a könnyen és egyszer s mindenkorra megválaszolt, megválaszolható kérdések közé.

A következőkben tehát, az esszé gondolatmenetét követve, a szöveg azon állításainak tartalmához és összefüggéseihez fűzök széljegyzeteket – néhány megjegyzés erejéig kitérve Kerényi fogalmainak és trópusainak retorikai-diszkurzív jellegzetességeire is –, melyek az esszé egyik kulcsfogalmának, az antikvitás „érzéki hagyománya” kifejezésnek a megértéséhez segíthetnek hozzá.² Más-ként fogalmazva: azokat a megállapításokat veszem közelebről szemügyre, melyek *filológia és médiumok, filológia és anyagszerűség/érzékiesség*, valamint *filológia és interpretáció* viszonyának kérdései felől fontosnak látszanak. E kommentátori mun-

² Kerényi ebben a szövegében, bár az *Ókortudomány* cím (legalábbis a mai olvasónak) némiképp mást sugallna, az ókori görög-római kultúrát (tehát az antikvitást) kutató tudományra korlátozva mondanóját. Az esszé keletkezésének idején az ókortudomány = az antikvitás tudománya azonosítás egyáltalán nem volt meglepő. (Ehhez lásd RITÓÓK Zsigmond, *Az ókortudomány fogalmának változásai = Bevezetés az ókortudományba*, I., szerk. HAVAS László – TEGYEY Imre, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1996, 24., 26.; valamint KOMORÓCZY Géza, *Az ókori Kelet*, Ókor [5] 2006/3–4., 4.) Azóta ez másként van, az „ókortudományba” ma már természetesen beleértődik az ókori Kelet vizsgálata is. Ezzel összefüggésben viszont nem árt emlékeztetni arra, hogy miközben olykor ma is hangoztatják a „teljes ókor” „egységben látásának” igényét, minden, az *ókori kultúrák valamelyikének valamely részével* (általában *igen kicsiny részével*) foglalkozó *ókortudós* számára nyilvánvaló, hogy ennek a követelménynek nem lehet eleget tenni. „Ma az ókortudomány szó már inkább csak gyűjtőnévként él tovább” – ahogyan Komoróczy megállapítja. (Miközben ő is Ritoók is mintha ragaszkodnék az említett „átfogó tudomány” eszményéhez – némi mélabús lemondással.) Ezért és ebben az értelemben használom az „ókortudós”, „ókortudomány” szavakat „gyűjtőnévként”: az egyiptológus, az assziriológus és a latinista is ókortudós – bár esetleg csak igen keveset értenek egymás okfejtéseiből (miként ez manapság más, hasonlóképpen „egységes” tudományok esetében is általában így van). Komoróczynak minden bizonnyal abban is igaza van, hogy a Kerényi-féle „ókortudomány” ugyan a klasszikus antikvitásra összpontosít (bár nem kizárólag), „de fogalmi keretet nyújtva a Kelet integrálásához is.” Így amikor az „antikvitás” tudományról beszélek, akkor ezt az „ókortudomány” részeként gondolom, és nem azonosítom a kettőt egymással, ugyanakkor használom az „ókortudós”, „ókortudomány” szavakat is, mert úgy vélem, hogy Kerényi okfejtésének meghatározó része nem csak az antikvitásra vonatkoztatható.

ka során nem törekszem Kerényi egész ókortudomány-konceptiójának rekonstruálására, sőt még csak az *Ókortudomány* egész koncepciójának rekonstruálására sem, ahogyan az esszé szűkebb, hazai, és tágabb, európai összefüggéseiről sem szólok részletesen. (Ez utóbbiról legyen elég most annyi, hogy Kerényi írása értelmezhető úgy, mint amely abba a vitába illeszkedik, melyet a klasszika-filológia helyzetéről, tárgyáról, módszeréről, feladatáról, értelméről, céljáról, a társ-tudományokhoz és az egész környező kultúrához és társadalomhoz fűződő viszonyáról a húszasharmincas évek fordulóján mind az akkor még vezető német, mind a magyar klasszika-filológiában folytattak.)³ Vizsgálódásom szerényebb célra irányul: egyrészt azokra a – fentebb megjelölt tematika felől fölvetődő – nyitott kérdésekre összpontosítok, melyek Kerényi szövegének (részben szándékolt és reflektált) paradoxonjaiban, apóriáiban, valamint egyértelműen a szerző „vakfoltjára” került önellentmondásaiban mutatkoznak meg, s melyeknek jó részéről önámítás volna azt gondolnunk, hogy a mai, „reflektáltabb”, „öntudatosabb” tudományunk már minden szempontból megnyugtatóan megválaszolta őket. Másrészt igyekszem megjelölni azokat a mai nézőpontból hatástörténetileg meghatározónak látszó elemeket, melyek Kerényi esszéjének tudománytörténeti helyét kirajzolhatják: azokat a ma már (több-kevesebb joggal) nagyrészt lezártnak tekinthető kérdéseket, melyek ugyanakkor jelentősen hozzájárultak ennek a későbbi nézőpontnak a kialakulásához.

Nem foglalkozom viszont az esszének azokkal a szólamaival, melyekben a korabeli kultúrkritikai gondolkodás (a mai ember „lényegességihiánya” stb.), és ennek részeként a „magyar lényegnek” a „görög lényeg” felőli „megtalálása/megalkotása” kap hangot. Egyrészt azért nem, mert erről a témakörrel (mindenekelőtt a sokat vitatott Kerényi–Németh László kapcsolatra összpontosítva) a művelődés-és irodalomtörténeti kutatás már sok mindent elmondott,⁴ amihez nemigen tud-

³ E vonatkozások ábrázolásáért mindenekelőtt Szilágyi János György „*Mi, filológusok*” című tanulmányához érdemes fordulni: *Antik Tanulmányok* (31) 1984, 167–197.

⁴ Lásd *Uo.*, 191–194. LACKÓ Miklós, *Sziget és külvilág. Kerényi Károly és a magyar szellemi élet = Uő., Szerep és mű. Kultúrtörténeti tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1981, 265–279. Szilágyi és Lackó (Kerényi és Németh viszonyát illető) értékelésének korrekciójához: MONOSTORI Imre, „*A tudós is teremthet új életérzést és új emberséget*”. *Kerényi Károly fogadtatástörténete Magyarországon (1935–1996)*, Jelenkor 1997. szeptember, 897–898., valamint részletesebben Uő., „*A mítosz tanít meg rá, hogy az igazi valóságban elférnek még az istenek is.*” *Németh László és Kerényi Károly*, Új Forrás 2001/4., 44–48. Németh görögség-képéhez: RITÓK Zsigmond, *Németh László és a görögség*, It 2001/3., 397–411. (Némethről az ebben az összefüggésben legfontosabb tanulmányok – *Görögök vagy a halott hagyomány*, *Szophoklész*, *Arisztophanész*, *Levél Kerényi Károlyhoz*, *Sziget és alkotás*, valamint a *San Remó-i napló* 1–3. része – megtalálhatók például az [egyébként Kerényinek ajánlott] *Európai utas* című gyűjteményben [Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 1973.]) A Kerényi és Németh által képviselt hermeneutikai pozíciók különbségét – ti. hogy Németh inkább a *hasonlóságot*, Kerényi pedig a *különbséget* látja fontosnak – Tamás Ábel lényegretörően fogalmazta meg: „A Németh és Kerényi

nék újat hozzátenni.⁵ Másrészt azért nem, mert ez a kérdéskör mára inkább csak a rekonstruktív ihletű eszmetörténések számára jelent lelkesítő feladatot: meglátásom szerint ugyanis ezek Kerényi esszéjének azok az elemei, melyek ma a legkevésbé érdekeseek, hatástörténetileg nézve a legkevésbé termékenyek. Tisztában vagyok vele, hogy ez az eljárás sokak szemében az esszé megcsonkításaként tűnhet fel: például az ókortudománynak mint „egzisztenciális tudománynak” az elképzelése nyilvánvalóan csak korlátozottan érthető meg az *Ókortudományban* megjelenő kultúrkritikai tételek és kultúrkritikai-ideológiai diszkurzus, valamint a korabeli magyar szellemi élet vizsgálata nélkül, merőben a tudománytörténeti aspektushoz ragaszkodva. Ugyanakkor a kettő valamennyire mégiscsak függetleníthető egymástól, s ennek legjobb bizonyítéka az esszé már említett német változata, melyből a kultúrkritikai és a magyar vonatkozások teljesen hiányoznak, s ennek ellenére mégsem érezzük úgy, hogy a szöveg bármit is veszített volna, vagy a gondolatok koherenciája, a gondolatmenet logikája sérült volna.⁶

közi hangsúlykülönbség abban áll, hogy míg Németh számára a magyar és a görög hagyomány »pajtáshagyomány«, mivel a magyarság az antik görögökhöz és rómaiakhoz hasonlatosan »szellemében kikristályosodásra hajlamos«, s »forma-alkotó ereje a nagy kultúrnépeké«, addig Kerényi – Németh szerint »talán óvatosabb és bizonyára helyesebb« módon – afféle hermeneutikai ajánlatot tesz: eszerint az antik és a magyar szellemnek nem valamiféle nehezen megfogható hasonlóság folytán kell a szellem aranykori szigetén összetalálkozniuk, hanem éppen azért, mert különbözőnek egymástól: »csak olyasvalakivel való érintkezésben, aki önmaga – írja Jasperset idézve –, lehetünk és leszünk önmagunkká.« TAMÁS ÁBEL, *Könyv és táj. A szellem médiumai Kerényi Károly Sziget-antológiájában = Szerep és közeg. Médialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs – SIMON Attila – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2006, 303. (Az idézett szakaszt záró belső citátum az *Ókortudományból* való.) A két különböző beállítódáshoz pedig két különböző művelődési program tartozott: „Kerényi az ókor értékeinek megőrzésével az ókortudomány megújítására s a megújuló ókortudományban az európai értékeket a magyar kultúra számára is megőrző szigetnek mint az ez értékeket veszélyeztető erőkkel szembeni betörési pontnak a megteremtésére törekedett, Németh a magyar szellemi élet megújítására, s a megújuló magyar szellemi és társadalmi életben a sajátos magyar értékeket Európa számára őrző szigetnek mint kitörési pontnak a megteremtésére.” RITÓÓK, *I. m.*, 308. (A „betörési pont” kifejezés Kerényi *Ókortudományának* utolsó szavára utal.) Érdemes még megemlíteni Tverdota György tanulmányát, mely Kerényinek, illetve tágabban az általa (is) közvetített „görögségnek” a korabeli szépirodalomra tett sokrétű hatását méri föl: TVERDOTA György, *Váljunk görögökké!», Literatura 2003/2.*, 156–162.

⁵ Legfőljebb a Kerényinél és Némethnél is (bár, mint láttuk, különböző formában) megjelenő magyar–görög „lénygszerű” kapcsolat német–görög *pendant*-jának vizsgálata szolgálhatna új eredményekkel. A korabeli német filológiában uralkodó, a magyarokéihoz sokban hasonló elképzelésekhez lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *Die Macht der Philologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 126–130.; Kerényinél utalás Werner Jäger „harmadik humanizmusára”, és ennek pedagógiai szerepére: KERÉNYI Károly, *Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok* = Uő., *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 52., 512. Érdekes lehetne Martin Heidegger ilyen irányú gondolatainak mérlegelése is; a legfontosabb helyeket és ezek dekonstruktív kommentárját lásd: Jacques DERRIDA, *A szellemről. Heidegger és a kérdés*, ford. ANGYALOSI Gergely – BABARCZY Eszter, Osiris, Budapest, 1995, 95–104.

⁶ Sőt éppenséggel a lényegileg azonos mondandó talán némiképp világosabb lett. Szilágyi is jobb-

II. Miért a könyv?

A Kerényi szövegének kifejlését meghatározó trópus (szimbólum) a „könyv”. Először annak kell tehát röviden utánajárni: egyáltalán hogyan kerül ide a könyv, papír, írás, szöveg jelensége, mint „a nagy ókortudományi feladatnak” a „szimbóluma” (153.)? E kérdés persze csak akkor nyeri el jelentőségét, sőt egyáltalán értelmét (hiszen mi volna természetesebb, mint hogy egy filológus a könyvvel példálózik), ha felidézük, hogy Kerényi mindjárt esszéje címével, majd első bekezdésével, s voltaképpen a szöveg egészével állást foglal a szövegekre összpontosító, vagy kivált a *kizárólag* szövegeket vizsgáló ókoraszat, a szó hagyományos és egyben „szó szerinti” értelmében vett *filológia* – vagy legalábbis ennek az ő korára szerinte elavult formái – ellenében.⁷ Kerényi Wilamowitz nyomán azt hangsúlyozza, hogy a szövegkritika értelmében vett filológiaát kell hogy adja a helyét az ókor egészét, az ókor teljes érzéki hagyományát vizsgáló ókortudománynak, melybe eszerint nemcsak a szövegek, hanem a tárgyi emlékek vizsgálata is beletartozik, mely nem merül ki a szövegek grammatikai-filológiai értelmezésében, hanem az ókori világot a maga eleven teljességében vizsgálja. Mi az oka tehát annak, hogy Kerényi, mindennek ellenére és nem minden kockázat nélkül, egy olyan példát vagy szimbólumot választ – a könyvet – esszéje vezérlő trópusául, amely éppenséggel a hagyományos filológia számára is a legfőbb vagy sokáig jószerezivel az egyedüli vonatkoztatási pont volt?

Az esszé menetét követve természetesen adódik a válasz: Kerényi írásának második részében Nietzsche *Vidám tudományának* 102. szakaszát idézi, ahol a filozófus a filológusok munkájának értelmét a „királyi könyvek” „tisztán és érthetően” való „megtartásában” látja. A „könyvszolgálat” innen adódó feladata az, ami Kerényit a „könyv problémája” felé viszi. Ugyanakkor Kerényi e választásnak legalábbis két, önmagában is több rétegű magyarázatát is megadja. Idézem az elsőt: „Elteltünk könyvekkel, megkeseredtünk tőlük, könyvön nyugszik a vallásunk, tudományunk, megélhetésünk, szórakozásunk, ez az életünk, amelyet leginkább magunknak szántunk: a könyvön, amelyben látjuk az életellenest – vagy legalábbis az étellel átellenest. *A könyv problémája*: ez nemcsak a filológus-egzisztencia kérdése, hanem egzisztenciális kérdés egyáltalán. Ne nézzük meg egyszer a könyvet egészen, minden oldaláról?” (152.) A könyv problémája tehát egy egész kultúrának és civilizációnak, az egész Gutenberg-galaxisnak, vagy még általánosabban: egész papír alapú kultúránknak a központi kérdése. Mert a papíron, ezen a –

nak, vagy legalábbis tágasabb szemléleti keretbe illeszkedőnek ítéli a német változatot. (SZILÁGYI, „*Mi, filológusok*”, 194.)

⁷ Ennek háttéréül lásd mindenekelőtt: KERÉNYI Károly, *Wilamowitz filológiája és a magyar föld antik emlékei*, 93–109; vö. SZILÁGYI, „*Mi, filológusok*”, 167–176.

Kerényi szavaival – „törékeny, foszlékony” alapon nyugszik életünk – vagy legalábbis a Kerényi korabeli élet – egész rendje, évezredek óta: intézményeink, hagyományaink, történelmünk, identitásunk írásos vagy írott dokumentumokon alapulnak, melyeknek tárolására, őrzésére, feldolgozására, használatára önálló intézményeket, hagyományokat stb. hoztunk létre.⁸ Ennyiben a könyv problémája valóban „egzisztenciális kérdés egyáltalán”. Ezek a holt dokumentumok azonban nemcsak fenntartják, hanem fenyegetik is életünket, amennyiben rögzítik, megmerevítik, halott formákba kényszerítik annak eleven valóságát.⁹ Ennyiben a könyv, vagy általánosabban az írás életellenes, „vagy legalábbis az étellel átellenes”, az élet másika, fenyegető túloldala, amely éppannyira, sőt éppen azon aspektusa – a rögzítés, mely egyszerre megtartás és megdermesztés – által életellenes, amennyiben és amellyel ugyanennek az életnek a fenntartója is. Ha pedig ez így van, akkor érthető, hogy a könyv problémája mindannyiunk problémája, ám legfőképpen és legérzékenyebben talán mégiscsak a filológusoké. Ezért kellene megnéznünk „egyszer a könyvet egészen, minden oldaláról”.

Közvetlenül ezután következik a második magyarázat, vagy pontosabban az egyetlen magyarázat második része, amely így szól: „Három oldala a könyvnek: a külső, az érzékeink alá eső, a könyv-test; a legbelső, a testtelen tartalom; és a közbülső, amely szintén érzéki, mert nyelvi – de erről legutoljára. A könyv-test az, amivel a könyv is tagja az ókor *érzéki hagyományának*, a későbbi könyv egy későbbi korénak.”¹⁰ A könyv tehát, másfelől, azért lehet az ókortudós vizsgálatának része, mi több, mintaszerű tárgya, mert a könyv két oldalával is az érzéki hagyomány része: a könyv-testtel mint a szöveg materiális médiumával, és magával a szöveggel, amennyiben ez nyelvi, tehát érzéki jelenség: immateriális, de szenzibilis médium. A „könyvben” mint az ókortudományi feladat „szimbólumában” sűrűsödnek tehát azok a problémák, melyek Kerényi ókortudományának mozgó erőiként szolgálnak: az érzéki és a nem érzéki hagyománynak, anyagnak és szelleminek, megértésnek és érzéki tapasztalatnak a sokrétű viszonyrendszerei. Lássuk tehát először is a *corpust*: a könyv testét.

⁸ Ehhez lásd Jacques DERRIDA, *A papír (a)vagy én, tudják...*, ford. BÓNUS Tibor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 399–408.

⁹ Könyv és halál kapcsolata Kerényit ebben az időben több tanulmánya tanúsága szerint is izgatta: lásd *Telesphoros*, 147–148, *Könyv és görögség*, 218.

¹⁰ Az idézett szakaszban számomra nem teljesen világos, hogy a könyv a nyelvi „oldalával” milyen mértékben, (ha egyáltalán) része az „érzéki hagyománynak”. Az idézet utolsó mondata szerint: „A könyv-test az, amivel a könyv is tagja az ókor *érzéki hagyományának*”; márpedig ez az állítás mintha visszavonná a megelőző mondatban szereplő, a könyv „harmadik oldalára” vonatkozó megfogalmazást: „amely szintén érzéki, mert nyelvi”. Ennek a bizonytalanságnak vagy vonakodásnak a feltételezhető okairól lásd e tanulmány hatodik és hetedik részében a Kerényi nyelvfelfogására és a „stílusra” vonatkozó észrevételeket.

III. A könyv teste

„Mindegyik kor élete, és mindegyik kultúráé az antikvitás óta, épített magának könyv-házat is, úgy, mint templom-házat, lakóházat, viselet-házat és úgy, mint a csiga csiga-házat. Ez az érzéki hagyomány lényege: organikus élet alkotta magának, lakott benne, kivonult belőle. Életmaradvány – halottan. Élet-oldala van: amennyiben a belőle kivonult étellel azonos, és halál-oldala, amennyiben mégsem azonos vele, mert merev, hátrahagyott burok. Felemelte az életet a megmevedésbe, úgy tartotta meg – egy lassabban haló élet: a tárgyak életének a síkján. A könyv mint antik tárgy: reánk maradt antik élet-darab. Kiszakított, elvetődött holt valami. De átította készítőinek és használóinak emberi meleget. És ugyanaz az élet építette a maga képe, íze, megfoghatatlan legbelső lelke szerint, amely az egész antik kultúrát, mint a fenyő élete a fenyőtobozt.” (152.)

Az érzéki hagyomány lényege abban a képességében ragadható meg, hogy a maga kézzelfogható valóságában képes közvetíteni egy már elmúlt „életet”. Erre azért van módja, mert az élet szükségképpen *formákban* nyilvánul meg, ezek a formák pedig a maguk anyagszerűségében, az érzékek számára megjelenő jelenségvilág részeként bizonyos tartósságra és (a szó több értelmében) reprezentativitásra tesznek szert. A belőlük eltávozott életről ekként képesek tudósítani. Ugyanakkor élet és forma egyszerre van ráutalva egymásra, és egyszerre különböznek is egymástól. E vonatkozásban a szembeállításokra épülő gondolatalakzatokra érdemes felhívni a figyelmet („életmaradvány–halottan”, az élő organizmus és az általa hátrahagyott burok stb.), majd pedig a szembeállítások megszüntetésére két oldaluk eredendő, szerves összetartozásában (csiga-csigaház, fenyő-fenyőtoboz). Mindebben az szellemtörténet-kultúratorfológiai alakzatának szerves egészménye jelenik meg (amely persze részben a pozitívizmus öröksége, lásd Taine híres kagyló-hasonlatát *Az angol irodalom történetének Előszavából*),¹¹ a szövegrész trópusait is vezérelve. S éppen ezek a trópusok fedik el azt a különbséget, amely a házépítés és a ruházat mesterséges, kulturális, technikai jellegű feltételezettsége és a természetes növekedés között fennáll, miközben éppen ez a különbség teszi a kulturalitás produktumait egyáltalán *megérthetőkké*, szemben a természet jelenségeivel, melyek *magyarázhatók*. Ez a – voltaképpen már a neokantiánusoknál megjelenő, majd Diltheynél konkrét alakot öltő – különbségtétel ugyanakkor Kerényi számára is fontos lenne, amennyiben éppen az általa is bíralt 19. századi evolucionista-biológista kultúrafelfogástól különböztethetné meg általa a maga pozícióját. A kultúra világának történeti kifejlése itt biológiai és kulturálisnak az izomorfijában

¹¹ Hippolyte TAINÉ, *Az angol irodalom története. Előszó*, ford. SZÁVAI János = *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Osiris, Budapest, 1998, 34.

nyer olyan alakot, amely e történetből a maga lappangó természettudományos képzetével kiiktathatja az esetlegest, a kiszámíthatatlant, az integrálhatatlant. Összhangban a szellemtörténet azon kétarcúságával, hogy ez, miközben „újra felértékelte a történeti folyamatok egyéni, individuális komponenseit, megtartotta – ha nem is determinációs jelentéssel – azt a pozitivistá elgondolást, hogy a dolgok történeti létmódjában mindig kifejeződik valamilyen törvényszerűség.”¹²

Egy másik, hasonló megfogalmazás már az érzéki hagyomány így felfogott történeti aspektusának paradox jellegét is világosabban megmutatja: „A papirusz-tekercs – az antik költők »könyve«, gyöngédségük, gondjuk, büszkeségük tárgya – déli vizek nemes növényi ajándéka (és nem valami ízt és lelket illető már ez is a rongypapír-könyvvel szemben?), de, sajnos, törékeny, foszlékony ajándéka. Helyébe lépett és átvette az antik költő szövegét a középkori könyv, a bizánci könyv, később a humanista könyv, végül a mai könyv: más és más élet-organizmusok csigaházai és az antik szövegnek már csak mint valami idegen testnek a foglalatjai. Új élet tükröződik bennük, ugyanaz a más élet más stílustörvényeivel, amely az átíróban is működött.” (153.) E szakasz kapcsán elegendő arra a csavarra utalnom, amelyet az jelent, hogy eszerint a könyv későbbi formái is csigaházak, melyekben életorganizmusok laknak, csak hogy e csigaházak lakói továbbra is az antik szövegek (vagy legalábbis: antik szövegek *is*), melyek ily módon eredeti organikus egységükből, papiruszformájukból kiszabadulva mégiscsak képesek voltak új házat – ezúttal nem „növeszteni”, hanem – „szerezni” maguknak, képesek voltak (bizonyára nem függetlenül „értékes” mivoltuktól) új házat vásárolni maguknak és abba beköltözni. Ez pedig mégiscsak azt jelenti, hogy szellem és anyag, tartalom és forma viszonya itt – miként maga a könyv is – képes az alakváltásra, amennyiben eredeti szerves összetartozásuk mégsem az egyetlen létformájuk, hiszen az antik *szöveg* mint „idegen test” itt mégsem válik eredeti otthona elvesztésével mindjárt halottá is: az új könyvekben „új élet tükröződik”, mely élet ráadásul „ugyanaz a más élet”, mint „amely az átíróban is működött”. A múltbeli hagyomány technikailag-materiálisan feltételezett kulturális újraelsajátításának, ezáltal pedig a hagyomány folytonosságának és megszakíttóságának, a múlt ismerőségének, jelenhez való hasonlóságának és különőségének, jelentől való különbözőségének *érzéki* tapasztalata az, ami a szerves metaforika által biztosított (biológiai-organikus) összetartozást és kontinuitást „természetes” és „mesterséges” paradox összekapcsolódásában ingatja meg („más és más élet-organizmusok csigaházai és az antik szövegnek már csak *mint valami idegen testnek a foglalatjai*” – kiemelések tőlem).

¹² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A megértés fordulata a modernség küszöbén: pozitívizmus és szellemtörténet = Uő., Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 106.

Végül álljon itt az a beszámoló, amelyben Kerényi arról a jelenetről tudósít, amely a zágrábi múzeumban őrzött híres etruszk szövegű múmia-pólyaszalag megtekintésekor játszódott le. Amikor Kerényi ezt a szalagot szeretete volna látni, a „múzeum igazgatója nem értette – vagy *felvett tudós szenvtelenségéből* nem akarta érteni [a kiemelés tőlem; a hagyományos pozitivistá filológus korlátolt szenvtelensége ez, aki épp e korlátoltsága miatt Kerényi szemében csak *korlátozottan* filológus – S. A.] – hogy minek. Mikor sokkal használhatóbban van ábrázolva, kiadva modern könyvben! Szövegét, persze, nyomtatásban olvasva se értjük. Úgy látva, a *Corpus Inscriptionum Etruscarum* kötetében, valóban holt dolog, élet-oldal nélkül. De az az átítatott barna vászon – élő valami? Nem – és mégis: antik életet közvetít, a sír és múzeum atmoszféráján keresztül is. Az érzéki hagyomány darabja: antik közvetlenül, vagy ami még fontosabb: közvetítő nélkül.” (152.) E szövegrész annak a (nem kis nehézségekkel járó) elhatárolási kísérletnek a szimbólumaként olvasható, mellyel Kerényi *érzéklelesen* próbálja megkülönböztetni a maga egész ókortudományát a hagyományos, szövegközpontú filológiától. Ezen túlmenően pedig annak kiemelése látszik fontosnak, hogy itt a szöveg (és a szöveget hordozó tárgy) a maga megjelenésében, érzéki-anyagi valóságában a rekonstruálandó *értelmenél* valami fontosabbat *testesít meg*. Értelmenél sem értelmetlen, mert „életet közvetít”, még ha ő maga nem is „élő valami”. A szövegrész utolsó mondata pedig abból a Gumbrecht által feltárt összefüggésből érthető meg a maga teljes horderejében, amely szerint a filológiában az érzékiséghez, a testiséghez mint a közvetlen jelenléthez való visszatérésnek a vágya a reprezentációnak a 18. és 19. század fordulóján (a foucault-i „klasszikus” és „modern” kor határán) bekövetkező „krízisére” adott válaszként, annak (teszem hozzá: illuzórikus) kompenzációjaként értelmezhető.¹³ A tárgynak a maga materialitásban megragadható „közvetlenség-

¹³ GUMBRECHT, *I. m.*, 17–19., 25–28. Ennek további alátámasztására érdemes idézni egy másik megfogalmazást Kerényitől: „A klasszika-filológia bármely ágában olyan mértékig a parusiák tudománya, mint egyetlen történeti tudomány sem. Ideális követelménye művelőjétől mindannak állandóan jelenlevő, kívülről való tudása, ami görög és latin nyelven az ókorból reánk maradt, amit emléktanyagban a világ múzeumai őriznek, s ami még a görög és római föld felületén fel-lelhető, belsejében található. A jelenvalóság a fontos: a tények tömegének eleven együtt-tartása, amennyit csak idegrendszer elbír – nem pusztán összefüggésükért, amelyet a keletkezés oksági láncolatán a történész nyomoz (ki az ókori anyaggal szemben különben mindig filológus is); nem is csupán holt önmagukért, amint a könyvek és gyűjtemények szerelmesei dédelgetik őket, hanem összefüggő önmagukért. Ilyen jelenvalóságuk – parusiájuk – az, ami létük sajátos törvényszerűségének fonalát adja kezünkbe, hogy otthon legyünk köztük, tájékozódni tudjunk világukban, egy egész valónkra kiterjedő, szinte testivé lett érzékenység ösztönös biztonságával.” *Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok*, 46.; vö. az arra való figyelmeztetéssel, hogy „a »kultúra«, »élet«, »szellem« – vagy bárminek nevezzük – anyagban testet öltve jelentkezik, s [...] éppen tudománya *anyagával* szemben van a kor színvonalán álló filológusnak új felfogó készsége, lelki magatartása.” *Wilamowitzz filológiája...*, 100.

ge” a „jelenlét” illúziójában feledteti el, vagy pontosabban – hiszen Kerényi úgy fogalmaz: (még) „a sír és múzeum atmoszféráján keresztül is” – fojtja el vagy szorítja háttérbe a közvetítés itt is jelenlévő mozzanatait: az archeológus szakértő magyarázatát, a szöveg előzetes ismeretét az etruszk feliratgyűjteményből, vagyis a tudományos közvetítést, és magának a reprezentációnak (mint „kiállításnak”) csakis a múzeum mint kulturális intézmény (és semmi más) által lehetővé váló, ennyiben tehát mesterséges, nem közvetlen, nem természetes eseményét.

IV. Az ókortudomány mint feladat

Az *Ókortudomány* című esszé nem annyira helyzetfelmérés (ezt elvégezte már Kerényi korábban)¹⁴ – bár persze óhatatlanul, akarva-akaratlanul az is –, mint inkább program. Idézem ennek a programnak, ennek az *előírásnak* azt a megfogalmazását, mely a „könyvnek” mint az érzéki hagyomány darabjának a vizsgálatakor ölt formát: „Az antik szöveg az antik könyvben volt otthon. Ő az igazán kiszakított, elvetődött holt valami, amelyet vissza kellene vezetni talajára, vissza kellene írni papiruszra, hogy visszanyerje »antik érzéki-hagyomány«-jellegét. Mert ezt elvesztette, amikor egy más világ más embere más könyvvé átírta. Ez az el nem érhető, de célul kitűzött visszavezetés a feladata a filológusnak és egyúttal szimbóluma a nagy ókortudományi feladatnak...” (153.)

Szöveg és könyv e megfogalmazás szerint egyszerre tartozik össze és válhat el egymástól. A szöveg – ami Kerényi írásában valami anyagtalant jelent, nem jelent azonban egyszersmind az „érzékfölötti” értelmében vett intelligibilist, s nemcsak a „láthatóság” kézenfekvő értelmében nem – abban a könyvben, abban az anyagi hordozóban van otthon, melybe saját korában beleírták. Szöveg és hordozója ennyiben nem esetleges, hanem lényegi kapcsolatban van egymással. Ha a szöveget eredeti otthonából kiszakítják, ha távolra vetődik, akkor ezzel nemcsak lakóhelyét, otthonát, nemcsak hordozó közegét veszíti el, hanem eredeti közegét mint lételemét is, ezzel pedig egyszersmind az életét is: „holt valami” – azt sem tudjuk pontosan, hogy mi – lesz belőle. (Emlékezzünk az előző szakaszban idézett megfogalmazásra is az antik papirusz-könyvről: „Kiszakított, elvetődött holt valami.”) A más közegbe történő átírással nem csupán idegenbe taszítjuk, hanem meg is öljük őt.

Kérdéses, hogy ekkor valami merőben önkényes, valami zsarnoki törvényszegés történik-e a szöveggel, mely önkény aztán a „visszavezetésben”, a „visszaírásban” (mintegy a szöveg új életre keltésével, „feltámasztásával”, s aztán hazavi-

¹⁴ Lásd az ebben a vonatkozásban legfontosabb, az előző jegyzetben említett két tanulmányát!

telével) jóvátehető volna, avagy az átírás nem a merő önkény hatalmának, hanem egy törvénynek, mégpedig magának a szöveg vagy az írás törvényének engedelmeskedik-e. A Kerényi által írásának egy pontján név szerint is megidéztet, ám *szellemével* valójában mindvégig *jelenlévő* Platón itt bizonyosan az utóbbi álláspontot foglalná el.¹⁵ S talán helyesen. Ha a médium, a hordozó vagy közeg egyszerűsmind lételem is, akkor a szöveg, az írás, attól a pillanattól kezdve, amikor „írni kezdik” (és itt talán jobban kifejezné mondandóm lényegét a személytelen, „passzív” szerkezet: „amikor íródni kezd”, vagy még inkább kapóra jönne egy a görögben létező *medium*hoz hasonló alak, valahol az aktivitás és a passzivitás között, vagy még inkább a kettő egyidejűségében),¹⁶ amikor tehát a szöveg „íródni kezd”, saját halálos ítéletét is írja, amennyiben még eredetibb közegéből, a gondolkodás vagy(is) az eleven beszélgetés térfogatából kiszakadva – emlékezhetünk rá: Platónnál a gondolkodás is beszélgetés, melyet a lélek önmagával folytat¹⁷ – „külsődlegességre”: száműzetésre, némaságra, merevségre, egyfajta halott létre ítéltetik.¹⁸ Kerényi kevésbé radikális, ő nem megy el idáig, talán azt is mondhatnám, hogy ő valamelyest derűlátóbb. Nála nem maga az írás jelenti az otthon, az ismerősség, a bensőségesség, az eredetiség elvesztését és az otthontalanságba, az idegenségbe, a külsődleges másolat-létbe való (halálos) száműzetést, hanem „csupán” az írás formájának, az írás anyagi hordozójának megváltozása. Ám a platóni logikát követve azt mondhatjuk, hogy ez az átírás, ez a médiumváltás annyiban mégsem esetleges és külsődleges a szöveghez képest, hogy ha egyszer az írás a maga anyagtalan, de mégis érzéki mivoltában való *megjelenéséhez* valamilyen anyagi hordozóra van ráutalva, akkor ez az anyagi hordozó bármikor megváltoztatható, lecserélhető, módosítható. Szöveg és hordozója ennyiben mégiscsak esetleges, nem pedig lényegi kapcsolatban van egymással. *De éppen ez* az esetlegesség az, ami lényegivé válik, amennyiben ez biztosítja az esetleges, külsődleges anyagban megjelenő szövegnek mint anyagi és anyagtalan egységbe forrt „érzéki hagyományának” az identitását, megismételhetetlen egyszerűségét. A szöveg és „hordozója” közötti viszonynak az az ambivalenciája mutatkozik meg itt, melynek következtében egyszerre mondhatjuk azt, hogy a papír (az anya-

¹⁵ Lásd főként *Phaidrosz* 274B–278D. A *Phaidrosz* íráskritikájának részletesebb értelmezéséhez: SIMON Attila, *A lélekbe írt* logosz, *Ókor* (3) 2004/4., 8–10.

¹⁶ Amennyiben az írásnak teret adó „papír” nem csupán „jelek hordozója, hanem egy komplex »műveleté«, mely időbeli és térbeli, látható, érinthető és gyakran hangzó, aktív, de egyszerismind passzív is (más, mint egy »művelet«, tehát inkább a *művé*-válás, vagy pedig a műveleti munka archívuma.)” DERRIDA, *A papír(a)vagy én...*, 382–383.

¹⁷ *Theaitétosz* 189E–190A; *A szofista* 263E.

¹⁸ A posztstrukturalista felfogás persze már magában a gondolkodás „bensőségességében” is ott látja a „külsődlegesség” redukálhatatlan mozzanatát: lásd David E. WELLBERY, *Az írás külsődlegessége*, ford. KÖS Krisztina = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, 423.

gi „hordozó”) „egyfelől egy felbecsülhetetlen értékű archívum, egy helyettesíthetetlen példány korpusza, egy levél vagy egy kép, egy teljesen egyedi esemény (melynek ritkasága többletértéknek vagy spekulációnak adhat helyet), másfelől egy nyomat, egy technikai újra-nyomat hordozója, a reprodukálhatóság, a helyettesítés, a protézis hordozója, tehát ipari termék is, használati értékkel és cse-reértékkel, és végül is eldobható tárgy, értéktelen hulladék.”¹⁹

Kerényinek a filológia (ókortudomány) feladatáról alkotott elképzelése azon a kettős gondolati és retorikai műveleten alapul, mellyel egyrészt megkülönbözteti és szétválasztja az anyagot és a szellemet, a járulékosat és a lényegit, a külsőt és a belsőt, a halottat és az élő, és *ugyanakkor* a szellemet, a lényegit, a belsőt, az élő (az ő szavával: a „testtelen tartalmat”) az anyagiban, a járulékosban, a külsőben, a halottban igyekszik megpillantani vagy megragadni. Ha pedig az ókortudós feladatának – Kerényit követve – azt tekintjük, hogy az ókornak ezt az „érzéki hagyományát” ne veszítse szem elől, hogy vezesse vissza „az ókor testtelen hagyományát érzéki hagyományához” (157.), hogy fejtse ki „tisztán [...] a »testtelen hagyományból« azt, ami antik” (155.), akkor e feladatot a szöveg eredeti talajára való visszavezetéssel, a papiruszra való visszaírással végezheti el. A vissza- vagy helyreállításnak, az eredeti formába való visszavezetésnek és megőrzésnek a historizmus szellemében fogant eszméje azonban – legalábbis abban a Kerényi számára már naivan „öntudatlannak” látszó alakjában, amelyet ez a 19. századi filológiában öltött – Kerényi szemében nem jelent valódi megoldást. Ez nemcsak abban mutatkozik meg, hogy a visszavezetés és visszaírás kapcsán feltételes módban fogalmaz („kellene”), hanem abban is, hogy e feladatról egyszerre állítja azt, hogy elvégzése lehetetlen, és azt, hogy ennek ellenére mindig újra megkíséreljük (mindig újra meg is *kell* kísérelnünk?) elvégezni: „Ez az el nem érhető, de célul kitűzött visszavezetés a feladata a filológusnak”. Lehetetlen és mégis egyedül lehetséges feladat (lehetséges, hiszen ha *semmilyen* értelemben és *semmilyen* módon nem tartanánk kivitelezhetőnek, akkor – legyünk bármennyire filológusok – talán már mégsem tűznénk ki újra és újra célként; és *egyedüli* lehetséges feladat, mert „Ez [...] a feladata a filológusnak” [kiemelés tőlem]), elérhetetlen és mégis mindig újra kitűzött cél, megvalósíthatatlan és mégis az egyetlen valóságos program.²⁰

Ez a „visszavezetés” tehát „a feladata a filológusnak és egyúttal szimbóluma a nagy ókortudományi feladatnak...” Az ókortudomány feladatának *szimbóluma*

¹⁹ DERRIDA, *A papír(a)vagy én...*, 384.

²⁰ Dávidházi Péter mutatott rá arra, hogy az ezzel a filológiai programmal párhuzamos tervezet lesz később Kerényi *Görög mitológiájának* is az alapvető célkitűzése: a mítoszok „visszahelyezése eredeti közegükbe”; valamint arra is, hogy a két program belső ellentmondásai is ugyanazok. DÁVIDHÁZI Péter, „Visszahelyezni eredeti közegébe”. *Kerényi Károly és a mitológusi szerep hermeneutikája* = *Szerep és közeg*, 314–335.

a szöveg visszavezetése eredeti talajára, visszaírása eredeti anyagi médiumába. Az esszé későbbi menete felől nem látszik véletlennek, hogy Kerényi e viszony megjelölésére a *szimbólum* retorikai terminusát használja. A romantika szerveségeszmeje, tartalomnak és formának a szerves egysége az egész esszé gondolatmenetét és trópusainak dinamikus, változékony rendjét is meghatározza, s tetikus értelemben is Kerényi egyik legfőbb mondandója éppen ez a szerveség lesz. De erről később.

Most még az idézett program kapcsán annyit, hogy amikor az előbb az ókortudomány kérdéseire adott historista válasz elutasításáról, vagy legalábbis Kerényi szemében nem teljesen kielégítő voltáról beszéltem, akkor némiképp elhamarkodtam, vagy legalábbis túlzottan egyszerűsítve mutattam be az itt fölmerülő kérdésre Kerényi által adott választ. Mert gondoljuk meg: Kerényi ókortudományának célja lényegében a „szövegkritika” „archetípusának” vezéreszméjével jellemezhető pozitivistá filológiát követi (s ez az eszme *pars pro toto*ként a historizmust mint olyat is jelölheti), csak éppen radikálisan túl is hajtja azt. Nem egyszerűen a szövegnek (mint közleménynek, mint anyagtalán nyelvi valóságnak vagy immateriális médiumnak) a filológiai helyreállítását, az antik hagyománynak a rekonstruktív megértését követeli, hanem éppen hogy a legradikálisabb restitúciót: a szöveg materiális hordozójának, sőt az antik hagyomány mint érzéki-anyagi hagyomány *egészének* a helyreállítását célozza meg. (A zágrábi múzeumban tett látogatásról szóló beszámoló, melyet az előző szakasz végén idéztem, a maga példaszerevésében most már erre is élesebben rávilágít.) A filológia radikálisan filológiai meghaladásáról van szó (nem egyszer hangsúlyozottan a szellem-történeti megközelítéssel szemben),²¹ olyan visszatérésről a filológiához, mely minden korábbi filológiánál filológiaiabb lehet. Mégpedig azért, mert a szellemi hagyományt az érzéki hagyományra vezeti vissza, ahhoz köti hozzá vagy abba sűríti bele (vissza), nem elégszik meg az értelem, de még csak a szövegalak vagy betű (értelmes) helyreállításával sem, hanem az inskripciót a maga legkonkrétabb és legérzékibb materialitásában akarja megragadni, szándéka szerint reprezentáció nélkül reprezentálni, mert ez a materialitás maga a forma vagy a szellem: nem hordozója, nem közvetítője, nem reprezentálója annak, hanem ő maga az. Ennek a „visszavezetésnek” vagy „helyreállításnak” a radikális és egyben (Kerényi esz-

²¹ Lásd például a Thienemannra irányuló bírálatokat: 151., 156., és a hozzájuk tartozó jegyzeteket: 524. (Egyébként a *Wilamowitz*-tanulmányból is kiérzik némi kellelenség a szellem-történettel szemben, legalábbis ami annak „újdonosságát” illeti.) Nem tudom, Kerényi milyen mélységben ismerte Thienemann *Irodalomtörténeti alapfogalmak* című munkáját; mindenesetre feltűnő, hogy abból a számtalan rokon kezdeményezésből, ami Thienemann művét az övéhez fűzi, mint-ha semmit nem vett volna észre. Vagy éppen a közelség eredményezte azt, hogy a bírálat, a különbség hangsúlyozása látszott számára fontosabbnak?

széjének logikája szerint) szükséges volta persze csak akkor mutatkozik meg a maga teljes összefüggésrendszerében és horderejében, ha azt is szemügyre vesszük, hogy mi az, ami az anyagnak, az érzékinek ezt a különös súlyát végső soron megadja: hogy *mihez képest* kell az érzéki hagyományt elsődlegesen szem előtt tartanunk.

V. Az európai öntudat filológiája: történetiség és hermeneutika

Kerényi a könyv „legbelső, testtelen-tartalmi” „oldalának” – maga fogalmaz így, némiképp talán a képzavar határán, vagy át is lépve azt – legfontosabb jellemzőjeként az ebben a gondolati tartalomban megnyilvánuló „európai öntudat” *történetiségét* látja. Ennek a történetiségnek mai nézőpontból legfontosabbnak és leginkább előremutatónak látszó jellegzetességét T. S. Eliot híres esszéjének, a *Tradition and the Individual Talent*nek a megidézésével ragadja meg. Kiemelem az esszé negyedik részében szereplő Eliot-idézet Kerényi számára legfontosabb mondatait: „Ami akkor történik, amikor egy új mű teremődik, az olyasvalami, ami egyidejűleg minden művel történik, amely őt megelőzte. [...] A múltat meg kell hogy változtassa a jelen éppen úgy, mint ahogy a jelent irányítja a múlt.»” (154–155.) Kerényi ebből az elioti megfogalmazásból vezeti le egyik legfontosabb meglátását: „Mint folyton folytatódó, mindig új erővel elsajátított »műveltség«, ez a szellemiség nem holt, de testtelen valami, amelyet minden új gondolat, még a szakszerűen reá vonatkozó, csak értelmező, magyarázó gondolat is, gazdagít és – módosít.” (155.)²² A történelmi „visszahatásnak”, a történelem „kétirányúságának” a gondolata, a „tényszerűség” objektivizmus-hitének elutasítása, az interpretáció megkerülhetetlenségének reflektált megfogalmazása túlhalad a pozitívizmus historista látókörén és egyértelműen a szellemtörténethez kapcsolja Kerényi elképzeléseit.

Ugyanez mondható el arról a mozzanatról is, hogy Kerényi az „európai öntudat filológusát” mint ebben a hagyományban benne élő, e hagyomány által feltételezett kutatót jeleníti meg, akinek legnehezebb feladata éppen az, hogy az európai szellemi hagyomány folytonosságának mindenkori végpontjáról visszatekintve *különbséget tegyen* önmaga és a hagyomány között: „még a legfilológusabb filoló-

²² Vagy ahogyan Kerényi két évtizeddel később megfogalmazta: „a pozitívizmus sajátos problémáját éppen az a kérdés jelentette: vajon létezhet-e a kutatás aktív szakaszában, vagy akár azt követően, teljes és egyértelmű választóvonal egyfelől egy tény, másfelől felfedezőjének gondolkodása és ítélete között. A választ már megadtam, amikor imagináriusnak minősítettem ezt a választóvonalat, s ebből nyilvánvaló, hogy maga a kérdés is pusztán szónoki.” Károly KERÉNYI, *Scritti italiani*, Guida, Napoli, 1993, 41. Idézi: Riccardo DOTTORI, *Kerényi Károly Enrico Castelli nemzetközi filozófus-találkozóján (1955–1971)*, ford. SAJÓ Tamás = *Mitológia és humanitás*, szerk. SZILÁGYI János György, Osiris, Budapest, 1997, 213.

gus is annyira benne áll, él és lélegzik, hogy saját gondolkodását elválasztania a hagyománytól lehetetlen. Antikul gondolkodik, de szükségképpen *másképpen* antikul, mint a görögök és rómaiak. S ebből fakad legsúlyosabb problémája.” (155.)²³ E ponton egyrészt annak a – később Gadamer filozófiai hermeneutikájában kifejtett²⁴ – gondolatnak a fölvilánása érdemel kiemelés, hogy a hagyományra reflektáló tudat mindenkor a hagyomány által feltételezett (*mindenkor*: amennyiben ez nem esetleges sajátossága, hanem létmódja e tudatnak), másrészt pedig az, hogy ugyanakkor Kerényi a folytonosság mellett a megszakítottság, a különbözős mozzanatát is hangsúlyozza: a tudós antikul „gondolkodik, de szükségképpen *másképpen* antikul, mint a görögök és rómaiak.” A két tényező – a hagyományban való benneállás, és a hagyomány mindig újszerű elsajátítása – együttes érvényesítése e ponton Kerényit egészen közel hozza, közel hozná a hagyományhoz fűződő viszony (később ugyancsak Gadamer által megragadott)²⁵ *dialogikus* jellegének fölismeréséhez (s ezzel már a szellemtörténet horizontján való túllépéshez is), de Kerényi nem ebben az irányban fűzi tovább gondolatait.²⁶ A „*másképpen* antikul” az ő szemében azért jelent „problémát” a tudós számára, mert kizárólag a „testtelen hagyomány” közegében maradvá a filológus (ókortudós) nem tudja végrehajtani feladatát, nem tudja „tisztán” kifejteni „a »testtelen hagyományból« azt, ami antik.” A múlttól való elválasztottság és a múlthoz való odatartozás Kerényi számára tehát nem produktív feszültséget, hanem inkább elhárítandó akadályt jelent: ebből a szempontból eltér a hermeneutikának attól a későbbi fejleményétől, mely a történeti különbségnek éppenséggel pozitív, termékeny szerepet tulajdonít a történeti megismerés folyamatában.²⁷ „Tisztán” kifejteni a hagyományból „azt,

²³ Kerényi az „európai öntudat filológusa” kifejezést az akkor pályakezdő Trencsényi-Waldapffel Imrétől veszi át (150., 524.): lásd WALDAPFEL Imre, *Az európai öntudat filológiája*, Válasz (1) 1934, 253–257. Ezen a ponton érthetővé válik az is, hogy Kerényi miért beszél az *antikvitás* örökségéről: az ókori Kelet hagyománya a *fent megvilágított értelemben* nem része az európai műveltségnek.

²⁴ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 214., 253.

²⁵ *Uo.*, 251–264.

²⁶ Noha teljesen nyilvánvalóan (mármint a mindig csak későn okos utókor számára teljesen nyilvánvalóan) ott van ez a lehetőség írásában, például a Tamás Ábeltől is (lásd a 4. jegyzetet) kiemelt Jaspers-parafráziszban: „Támaszkodhatik itt arra az egzisztenciális tényre, amelyet Jaspers így állapított meg: csak olyasvalakivel való érintkezésben, aki *ön maga*, lehetünk és leszünk *önmagunkká*.” (157.) Kerényi jegyzetben idézi az eredetit is: „Ich kann nicht ich selbst werden, wenn nicht der Andere er selbst sein will”. (524.) Mint látható, nem idézetről, nem fordításról, hanem parafrázistról van szó, ezért merem e tanulmány mottójában a szakaszt Kerényinek tulajdonítani; éppenséggel maga a lényegét híven őrző, de szabad átfogalmazás is mutathatja azt, hogy mennyire *magáénak* érezte Kerényi a jaspersi gondolatot.

²⁷ GADAMER, *I. m.*, 211. Ugyanezen a lapon olvasható a klasszikus megfogalmazás: „*másképp* értünk, *amikor egyáltalán megértünk*”, amely a Kerényi számára „problémát” jelentő „*másképpen*”-t mint a megértés ontológiai struktúramozzanatát ismerteti fel.

ami antik”: ez a céltételezés a történeti hatás kétirányúságának gondolatától viszsza lép a pozitivistá historizmus „rekonstrukciót” célzó felfogásához, a történeti „tények” „megtisztításához”, egyszóval a természettudománytól örökölt módszertani objektivizmus igényéhez.²⁸

VI. A nyelv mint érzéki hagyomány

„A könyv harmadik oldala a *mű nyelv-teste*.” (158.) Kerényi elképzelésében a nyelv egyrészt a testtelen hagyomány része, amennyiben szellemi tartalmat közvetít: a nyelvnek ebben az aspektusában „testesül meg” az európai kultúra kanonikus szellemi öröksége. A korábban említett (nem makulátlan) hatástörténeti tudatosság jele az, ahogyan Kerényi éppen eme „testtelen hagyomány” alakulásának korabeli fejleményeként azonosítja azt az eredményt, „hogy a költői művek éppen nyelvi – tehát érzéki – valóságukban kerültek olyan elhatározóan előtérbe, ahogyan az őket állandóan tisztelő múltban sem voltak.” A George-kör költészet-metafizikája hatásának tulajdonítja azt,²⁹ hogy immáron „az ókor költői alkotásai, és antik füllel hallgatva: a prózai klasszikusok is,³⁰ odakerültek az istenszobrok és templomok mellé és az érzéki hagyománynak kijáró megítélést is kívánják. A könyv harmadik oldala idetartozik – ide közvetlen, érzékelés alá eső megmutatkozásában: nyelviségében.” (158.)³¹

²⁸ Ami annál is furcsább, mert Kerényi néhány sorral feljebb (Nietzsche nyomán) a 19. századi „tudományos módszer” bírálatát adja („nem a tudomány győzelme jellemzi a XIX. századot, hanem a tudományos módszer győzelme a tudomány felett”), a megelőző bekezdésben pedig ő maga hívja fel rá a figyelmet, hogy a történeti „visszahatásról” „éppen a hagyomány visszatekintő őrei szoktak megfélekedezni.” Mindebben nem különösebben termékeny egyszerűen „önellentmondást” látunk (nem tagadva, hogy az), hanem inkább annak a folyamatnak az „ellentmondásos természetét”, belső feszültségét, az előre- és visszaható erőket az a szüntelenül alakuló játékát, amely két versengő értelmezési rendszer küzdelmét a szellemtudományok terén talán mindig is, de pozitívizmus és szellem-történet vitájában bizonyosan jellemezte. (Erről lásd KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 96–101., 114–116.) Ez a feszültség határozza meg Kerényi egész *Ókortudományát* (és ókortudományát), csakúgy, mint a 14. jegyzetben egymás mellett említett két, módszertani kérdésekkel is foglalkozó tanulmányát.

²⁹ A német változatból a George-körre tett utalás hiányzik: *Über Krise...* II. 4–5. A George-kör hatása legerőteljesebben Kerényi *Az antik költő* és „*Horatius noster*” című munkáiban figyelhető meg: *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 173–180., 205–212. Kerényi és a George-kör viszonyáról: VINCZE Zsuzsa, *Palackposta a szellem szigetéről. A Sziget-kör és a sziget-gondolat*, Jelenkor 1997. szeptember, 882. A George-körnek a korabeli német szellemtudományra gyakorolt hatásához lásd SZILÁGYI, „*Mi, filológusok*”, 175., GUMBRECHT, *I. m.*, 124–126.

³⁰ Ezen a ponton, ahol Kerényi nyilvánvalóan a „hangos olvasás” jelenségére utal, megintcsak Nietzsche (valamint Eduard Norden és Balogh József) hatását ismerhetjük fel. Erről korábban részletesebben írtam: SIMON Attila, *Olvasás és vallomás. Balogh József Szent Ágoston-értelmezése = Szerep és közeg*, 226–227.

³¹ Eszerint tehát a 10. jegyzetben említett „bizonytalanság” abban a kérdésben, hogy a nyelv az érzéki hagyomány része-e, csak látszólagos volt. Vagy mégsem teljesen? Lásd a főszövegben következőket!

A nyelv anyagi-érzéki oldalának ez a hangsúlyozása a nyelvi műalkotások értelmezésének olyan igényét fogalmazza meg, amellyel Kerényi jelentősen túlhalad a korabeli szellemtörténet szövegértelmezéseiben uralkodó gyakorlaton. Ebben a gyakorlatban ugyanis a „műértelmezés a jelentés formaadó eszmék kifejeződéseként való megértésére korlátozódott, az irodalmi »életértelmezés« ezért döntően tartalomcentrikus maradt. Túl tehát a pozitívizmuson, de még innen azon a fenomenologista-prestrukturalista felismerésen, amely a formát hangsúlyosan a tartalom létmódjának tekintette. Jellemző, hogy ebbe az irányba épp azok keresték az utat, akik [...] a műalkotás formájának feltételeként értett szellemi tartalmat újból egyensúlyba próbálták hozni a szellemi tartalom autonóm megnyilvánítójának tartott formával. [...] Walzel ilyen kezdeményezését Staiger, Ingarden és Kayser vitték tovább, míg nálunk talán csak a nyelvész Zolnai Béla járt be némileg hasonló utat.”³² A nyelvnek ezt az érzéki-materiális megnyilvánulását Kerényi mindenekelőtt a hangzás és a ritmus komponenseivel azonosítja, „a pusztán értelmet meghaladó elemeivel, amelyek nem szöveget, hanem – a nyelvi szférában is – stílust alkotnak.” (159.) A „stílus” integratív fogalmának előkerülése pedig egyszerszerűen megmutatja Kerényi nyelvfelfogásának határait is. Amennyiben ugyanis a stílus egy „életforma”, egy „világlátás” kifejezése, a „világvalóság”-tól való megragadottság” *jele*, melyben a „lényeg” *mutatkozik meg*, annyiban a forma „nem hermeneutikai” („a pusztán értelmet meghaladó”) alkotóelemei visszaépülnek egyfajta „egészbe”, egy a kultúrmorfológia eszközeivel megragadható egységes értelemalakzatba, mely a maga tartalmi és formai oldalának szerves egységében reprezentálja az adott kor, stílus, korstílus, kultúra egységesnek tételezett lényegét. Kerényi nyelvfelfogásával kapcsolatban némiképp hasonló megállapításra juthatunk, mint a történetiség kérdéskörében: eljut ahhoz a nézethez, amely szerint a nyelvi megformáltságnak a retorikai-poétikai elemzéssel leírható sajátosságai nem semleges, pusztán közvetítő jellegű, hanem konstitutív szerepet játszanak a „jelentés” megképződésében, de ezt a „jelentést” a szellemtörténet kultúrmorfológiai, egészelvű felfogásmódjának megfelelően szigorúan csak egységes, integer, a maga „lényegiségét” megnyilvánító formában tudja elképzelni.³³

³² KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 110.

³³ Itt különösen feltűnő lehet annak hiánya, amire ezen szöveg előadás-változatának 2007. novemberi elhangzása után Bolonyai Gábor hívta föl a figyelmet: tudniillik annak vizsgálata, hogy milyen viszony van Kerényi itt megfogalmazott programja és egész későbbi kutatói működése, vagyis e program konkrét elemzésekben végrehajtott alkalmazása között. (Már ha feltesszük, hogy Kerényi későbbi munkáiban ezt a programot „hajtja végre”; e feltevés egyébként tévesnek bizonyulna.) Ez a vizsgálat természetesen egy átfogó Kerényi-monográfiát igényelne, itt be kell érnem az erre vonatkozó szórványos utalásokkal. Ami a nyelvfelfogást illeti, véleményem szerint semmilyen kapcsolat nincs az *Ókortudomány* és a későbbi munkák között. Nem

VII. A „megragadottság” és a tudomány határai

Kerényi a jelen tanulmányának *Az ókortudomány mint feladat* című negyedik részében már idézett helyen az ókortudomány általa meghatározott feladatról, a „viszszavezetésről” mint „el nem érhető, de célul kitűzött” feladatról beszélt, egy másik, ugyanott és *Az európai öntudat filológiája* részben is szóba hozott helyen pedig úgy fogalmaz, hogy az „európai öntudat filológusa»” csak akkor érheti el célját, „ha a szó teljes értelmében – ókortudós. Ha tisztán ki tudja fejteni a »testtelen hagyományból« azt, ami antik. Ha ki *lehet* fejtenie. Ha »ókortudomány« – lehetséges...” (155.) Kerényi esszéje egy későbbi pontján szó szerinti formában utal vissza az ókortudomány lehetőségének kérdésére, csakhogy ekkor már e lehetőséget

ismerek olyan Kerényi-írást, melyben a nyelvi jelölő formai oldala az itt előterjesztettnek megfelelő figyelmet és elemzést kapna. És azt is meg merem kockáztatni, hogy Kerényi egész későbbi vallástörténeti-mitológusi munkásságában az „érzéki hagyomány” jelentése inkább csak a tárgyi emlékeknek a vizsgálatba történő bevonására korlátozódik, de kevés figyelem irányul e *dokumentumok* vagy *források* (legyenek azok nyelvek vagy nem nyelvek) érzéki-anyagi összetevőjének részletező elemzése felé. (A „könyv” materiális-mediális aspektusával kapcsolatban két kivétel említhető: a *Könyv és görögség* és a *Regények papiruszon* című tanulmányok, melyek az *Ókortudomány* keletkezésének közelében, 1935-ben, illetve 1939-ben születtek.) Egyszersmind pedig azt is hangsúlyozni kell, hogy ez a megállapítás semmiképpen nem utal Kerényi teljesítményének valamiféle „fogyatékoságára”. Egyfelől attól, hogy bizonyos szempontból nem „hú önmagához”, mármint az általa *egyszer* megfogalmazottakhoz, teljesítménye elvileg még magas színvonalú maradhat (aminthogy gyakorlatilag is az maradt, sőt legfontosabb műveit majd csak ezután írta meg), melyből az ókortudomány és a vallástörténet mellett a mai antropológiai-kultúratudományos vizsgálódás is sokat tanulhat. Másfelől nyilvánvaló, hogy vallástörténészként, mítoszkatatóként egészen más kérdések irányítják – és kell is, hogy irányítsák – munkáját, mint hogyha irodalmi vagy épp művészettörténeti, esztétikai problémák nyomán haladt volna tovább. Az *Über Krise...*-ben egyébként Kerényi az *Ókortudományban* megjelenőnél már nagyobb tudatossággal határolja el kutatását a csak az irodalomra összpontosító vizsgálódásoktól. (I., 261–262.) Ez az elhatárolás egyrészt összhangban van az „érzéki hagyomány” elképzelésével, amennyiben ezt a vizsgálatba bevonandó anyag bővítéseként értjük, ugyanakkor ellent is mond neki módszertanilag, amennyiben az eredménye az lesz, hogy Kerényi a későbbi munkáiban a megjelenő, az érzéki-anyagi összetevőn gyorsan túllép, és egy szemantizáló olvasásban (például az istenalakok „archetipikus” értelmét próbálja megragadni. Ennélfogva Kerényi elemzéseiből (például az irodalmár *mint irodalmár* keveset tanulhat. Ezen a ponton persze az a kérdés is újra fölmerül, hogy mennyiben tartható ma az ókortudománynak mint egységes tudománynak a Kerényi számára oly fontos eszméje? (Ezúttal nem a vizsgált kultúrákra, hanem *többek között* arra a „hasadásra” vonatkoztatva a kérdést, „amely a régészeti kutatást, a tárgyi emlékeanyag vizsgálatát a nyelvi természetű forrásanyag, az írott szövegek vizsgálatától elválasztja.” KOMORÓCZY, I. m., 4.) Nemcsak a Kerényi kora óta még tovább erősödő szakosodás teszi ezt kétségessé, hanem az is, hogy ma már a különböző szakterületek művelőitől olyan fokú elméleti és módszertani tudatosságot is elvárnak (és joggal várnak el), amelyre legföljebb ha egy vagy két területen tud a kutató szert tenni. (De ha netán kettőn is, az már kicsit gyanús...) Hogy ez jól van-e így, az más lapra tartozik – itt mindössze a tényt akartam rögzíteni.

nagyon is megvalósíthatónak látja: „Ókortudomány is csak így lehetséges: ha visszavezetjük az ókor testtelen hagyományát érzéki hagyományához, a gondolati hagyományt, amelyet akaratlanul is továbbgondoltunk, ahhoz, amely stílusban zavartalanul őrzi a »lényegét«. Ez a mai követelmény. És ennek megvalósításához van meg korunkban minden feltétel. Ez a nagy ókortudományi feladat.” (157.) De hogyan is lesz immáron lehetséges a nagy ókortudományi feladat elvégzése, miután ennek „megvalósításához” „korunkban minden feltétel” megvan? Mi az, ami Kerényi ítéletének (kanti értelemben vett) modalitását *problematikus*ból *asszertórikussá* teszi?

Mindenekelőtt a „stílusnak” az a – megint csak a szellemtörténet nyomán kialakított – felfogása, amely ezt mint – valamely kort, kultúrát, az életnek egy bizonyos organikus formáját jellemző – homogén tartalmú kategóriát alkotja meg: „Érzéki hagyomány» – lezárt, minden mástól lényegében különböző kor-, kultúra-, élet-organizmus maradványa. Stílusa van, amely egy zárt egységet annyira jellemez, hogy a beléjetartozást a legkisebb tárgyon is biztosan mutatja.” (153.) Az „érzéki hagyomány” egy adott korhoz és/vagy kultúrához tartozó tárgyainak (érzéki) sokfélesége tehát egyszersmind olyan „zárt egységet” alkot, amely minden, az adott morfológiai egységhez tartozó „alkotáson”, tárgyi vagy szellemi objektiváción megfigyelhető.³⁴ „Ilyen egységeknek érzéke bennünk az alak-felismerés, morfológiai érzék, organikus látás.” Ezek a képességek nem kapcsolódnak holmi „irracionalista”, „megvilágosodott” „lényeglátáshoz”, bár az adekvációelvű, objektív megismerés racionalista dogmatikáját kétségkívül elvetik.³⁵ Sokkal inkább arról a képességről van szó, amelyet például a korabeli alaklélektan (az „alak-felismerés” említése talán jogosulttá teheti ezt a párhuzamot)³⁶ úgy fogalmaz meg, hogy az észlelés során nem különböző érzetadatokat szintetizálunk utóbb egységé, rendezett „alakká”, hanem már eleve is ilyen rendezett egységeket, megformált *Gestalt*okat észlelünk: a megismerés már jó előre, észrevétlenül megdolgozza tárgyát. De említhető – s itt már valószínűleg tényleges (bár esetleg csak közvetett) hatásról is nagyobb biztonsággal beszélhetünk – a szellemtörténet Dilthey- és Gundolf-féle alakelméleti felfogása (*Gestalttheorie*) is, melyben az „alaknak, a keletkezéstől függetlenedett jelentésegészek tiszta kialakulásának az előnye” rejlik a

³⁴ Ezért lehet ez az alapja az ókortudománynak mint egységes tudománynak is: „A filológus is első-sorban érzéki hagyománnyal áll szemben (a nyelvi műalkotásokkal), és ugyanazt a stílusban mutatkozó lényegét keresi, amelyet az archeológus.” (159.)

³⁵ Kerényivel szemben az „irracionalizmus” vádja számtalanszor, mind a két világháború között (pl. Mátrai László, Fejtő Ferenc, Szentkuthy Miklós „humanista”-„racionalista” kritikáiban), mind – jóval súlyosabb következményekkel – Lukács György 1946-ban kimondott *anathemájában* (és aztán a hivatalos marxista kritika szorgos leckefelmondóinál) fölmerült.

³⁶ A német változatban ebben az összefüggésben az „alak” helyén természetesen a *Gestalt* áll. *Über Krise...*, II., 3.

szellem-történeti megközelítés számára, a spekulatív szellemfilozófiával szemben.³⁷ A kultúrmorfológiai szemléletben az „alakok” észlelése azt jelenti, hogy egy adott kultúra *különböző* megnyilvánulásaiban felismerjük a *közöset*: hogy ezek egyugyanazon egységnek a részei, egyugyanazon lényeknek az objektivációi. Ez a szemlélet persze csak korlátozottan egyeztethető össze az érzékiség – különösen pedig a „puszta”, „közvetítetlen” érzékiség – Kerényi által igényelt kitüntetésével: mert miközben az adathalmazozás pozitívista gyakorlatával szemben hozzásegít bennünket az adatok *antropológiai* érdekű értelmezéséhez, aközben a kultúra *különböző* alkotásaiban – mint „életmegnyilvánulásokban” – megpillantott egység ezen életmegnyilvánulások sokféleségének – esetenként radikális különeműségének – észlelése és folyamatos szem előtt tartása elől is elzárja az utat. Miközben tehát a kultúrmorfológia mint az „érzéki hagyomány” vizsgálata, tárgyának *különböző* megnyilvánulásaira ügyelve, a kultúra nem integratív, nem homogenizáló értelmezése felé nyit teret, aközben egészelvű, integratív, homogenizáló (végső soron „esszencialistának” nevezhető) szemléletével mindjárt be is zárja az értelmezésnek ezt a megnyitott játékterét.

„A »lényeg« – ezt értjük itt rajta: – *forma, alak*; platóni szóval *eidos*; az organikuságot hangsúlyozó világnézet kifejezésével: *morphé*. [...] A khaotikus formátlanság állapotából emelkedik ki ma a »morfológiai érzék«”. (157.) Kerényi szemléletének háttérében (a legtávolabbra tekintve) eszerint egyfajta „platonizmus” áll (ebben a vonatkozásban Arisztotelészt is platonistának tekinthetjük).³⁸ Ezt azonban (megint csak) elhamarkodottan egyszerűsíteniék pusztá „idealizmussá”, a hegeli filozófia értelmében. Kerényi *Platonizmus* című dolgozatában ugyanis – az *eidosz* és az *idea* szavak eredeti jelentését játékba hozva – azt fogalmazza meg, hogy ha a görögségből (a görög nyelvből) indulunk ki, akkor nem követjük el azt a hibát, „hogy az »ideát« egyszerűen »fogalomnak« tartjuk. »Idea«, »eidos«, e két egygyökerű, egyjelentésű görög szó eredetileg annyi, mint 'a megpillantás tárgya' (*»idón«*: 'aki látott'). De nem pusztán a testi, hanem a szellemi megpillantásé, a

³⁷ GADAMER, *I. m.*, 169. Egyfajta „szekularizálódásról” is beszélhetünk ennek kapcsán, mely „jórészt abból a meggyőződésből táplálkozott, hogy a történelmi világfolyamat *ember alkotta* kultúrák fejlődésvonalai mentén ragadható meg”, s mivel a szellem-történet képviselői „a történelemről alkotott konstrukciók centrumába immár nem állíthattak metafizikai világelveket, ezért fordultak valamennyien a kultúra *emberi* produktumokban tárgyiasuló morfológiájához.” KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 103. Végső soron ez teremti meg a lehetőséget – a következő lépésben – a kulturális alkotások érzéki-anyagi odalának korábban taglalt kitüntetésére is.

³⁸ A tanulmány német változatában a megfelelő helyen csak a *morphé* (*die Morphe*) szó szerepel, ilyen módon a platóni vonatkozás sokkal kevésbé lesz nyilvánvaló, vagy másként fogalmazva: a hangsúly áthelyeződik az arisztotelészi–goethei vonalra. *Über Krise...*, II., 3. Kerényi platonizmusát, nem módszertani, hanem tematikus összefüggéseket taglalva, Somos Róbert vizsgálta: *Kerényi Károly és a platonizmus*, Jelenkor 1998. október, 1066–1071.

megtudásé is («eidós»: 'aki tud'). Nem 'fogalom', hanem tudott, a szellem szemével látott 'alak' az 'idea' helyes fordítása. A görög istenek »alakok«, amint a világ is – Platón szemével nézve –, amennyiben *van*, annyiban: »alak«.³⁹ Szellemi látás tehát, de olyan, amely még őrzi a konkrét, „kézzelfogható” (mármint a tényleges 'láthatóság', 'látottság' értelmében vett) érzéki tapasztalat emlékét, abból van mintegy elvonva. A *morphé* szó előkerülése pedig természetesen a Frobenius-féle kultúrmorfológiához – melynek közvetlen hátterében Spengler és Goethe áll⁴⁰ – vezető átmenetet készíti elő.

A „stílus”, „morfológia”, „világlátás” közötti összefüggések lesznek immár nyilvánvalóvá a következő szakaszban, melyet Kerényi a nyelvnek mint az érzéki hagyomány részének a vizsgálatára fogalmazott meg: „A stílust itt két oldalról kell tekintenünk: egyfelől a belső, organikus forma megmutatkozása; másfelől kifejezése egy világ-látásnak. Annak, amely erre az életformára jellemző s amely a szavak tartalmánál elsőbb, közvetlenebb, teljesebb. Világlátás – ha e formából kifelé, a világba tekintünk. A világ felől befelé fordulva a Frobenius-féle kultúrmorfológia szavát kell használnunk: *megragadottság* jele a stílus, a világválóságtól való megragadottságé. És a stílusban megmutatkozó lényeg megértésének is az az egyetlen módja, amelyet a kultúrmorfológia ír elő: a stílust nem magyarázni kell, hanem működtetni, megragadtatni magunkat vele s átvenni tőle azt a megragadottságot, amely kifejezésre jut benne.” (159.)⁴¹ Ez az összefüggés tehát az, amely

³⁹ *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 472–473. (Heidegger hasonlóképpen vezet vissza az *ideát*, *eidoszt* eredeti nyelvi közegébe, igyekezvén azt megszabadítani az „idealizmusból” ráakódott jelentésrétegeitől: Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály. Ikon, h. n., 1995, 90–91. [55. § a]) Az idézet végén az istenek *példaszerű* felbukkanása azt is megmutatja, hogy miképpen lehet ez a szemlélet Kerényi számára későbbi vallástörténeti munkáinak is változatlanul az alapja. „A kérdés, amelyre választ keresünk, a legegyszerűbben így hangzik: »Mi jelent meg a görögöknek Hermésként?« [...] Történeti tényként kell elismernünk, hogy a görögök számára Hermés nevű istenük nem az a merő semmi volt, mint a mai ember számára, nem is valami alakatlan erő, hanem egy pontosan meghatározott valami, s legalábbis Homéros óta jól felismerhető személyiség. [...] A történelemnek ezt a Hermést kell felidéznie a maga megbonthatatlan, fölöttébb személyes teljességében. Az aztán már túllép a történeti kérdésfeltevéseken, ha azt a realitást, amelyet a görögök Hermésnek neveztek, a történelemtől független, időtlen valóságok tartományában kísérleljük meg fölfedezni.” KERÉNYI Károly, *Hermés, a lélekvezető. Az élet férfi eredetének mitológmája*, ford. TATÁR György, Európa, Budapest, 1984, 5–6. Dávidházi Péter joggal hívta fel a figyelmet arra, hogy Kerényi platonizmusa és „közegérzékenysége” sem egyeztethető össze egykönnyen: DÁVIDHÁZI, *I. m.*, 331.

⁴⁰ BODROGI Tibor, *Leo Frobenius (1873–1938) = Leo FROBENIUS, Afrikai kultúrák. Válogatott írások*, Gondolat, Budapest, 1981, 12–14. Kerényi a „morfológiai érzék” „nagy klasszikusaként” Goethét nevezi meg: *Über Krise...*, II., 3.

⁴¹ A „stílusok” frobeniusi elkülönítéséhez és elemzéséhez lásd: LEO FROBENIUS, *Eritrea*, ford. KÁRPÁTY Csilla = UÓ., *Afrikai kultúrák*, 219–234; a „stílusból” a „világlátás” („paideuma”, „jelkisé”, „életérzés”) kibontásához: *Afrika művészete*, ford. G. BEKE Margit = *Uo.*, 309–337.

az ókortudomány „el nem érhető, de célul kitűzött” feladatát, a „visszavezetést” mégiscsak lehetővé teszi, a testtelen, szellemi tartalom visszavezetését eredeti megnyilatkozásának anyagszerű valóságába (mely persze maga is egy absztrakció, a „stílus” absztrakciója révén áll elő). Ezért mondhatja tehát Kerényi azt, hogy a „nagy ókortudományi feladat” elvégzéséhez „korunkban minden feltétel” adott: a frobeniusi kultúrmorfológia „megragadottság”-fogalma biztosítja ezt a visszavezetést.

Ez a „megragadottság” fogalmában (tapasztalatában) sűrűsödő koncepció egyszerre őrzi meg és veti el a 19. századi tudomány historista eszményét. Miközben ugyanis a helyreállítás, az eredetihez való visszatérés, az eredeti közvetlen „jelenlétbe”-hozásának reménye élteti, maga is tudja, hogy ez csakis egy közvetítő elem beiktatásával lehetséges, a „morfológiai érzék” hordozójának, a tudományos munkát végző tudós „megragadottságának” a révén. Ez a „megragadottság” (*Ergriffenheit*: ez a fogalom is Goethére megy vissza)⁴² nem intézhető el egyszerűen a szubjektívizmus vagy pszichologizmus kategóriájával: minden olyan emberi tevékenységet jellemez, melynek során a tevékenykedő ember figyelme teljes mértékben tevékenységére összpontosul (amilyen például a sziklaképeket festő ember munkája, vagy a gyermek játéka; utóbbi azt is megmutatja, hogy nem feltétlenül intencionált figyelemösszpontosításról van szó), melynek során a tevékenykedő ember egész lényét, egész létezését a tevékenység tölti ki (*Beschäftigtsein, Beherrscht- und Erfülltsein durch etwas*), számára ekkor egész „világa” ebben a tevékenységben sűrűsödik össze. Ezt a megragadottságot, a világhoz való viszonyt e sajátos módját őrzik akár a hétköznapi használati eszközök is, de ennek a világtól való megragadottságnak a legfontosabb nyomai mégiscsak a sziklarajzok, az istenszobrok, a költemények: az ember vallási és művészi életének, alkotó tevékenységének megnyilvánítói.⁴³ A „megragadott” tudós tevékenysége során hasonlóképpen csak részben beszélhetünk egy szabadon cselekvő szubjektum intencionált tevékenységéről: a tudomány legmagasabb fokú „tudatossága”, kritikai önértelmezése éppen abban nyilvánul meg, ha tudatosítjuk, hogy tevékenységünk során nem mi „állítunk elő” igazságokat (kivált nem a magunk „szubjektív” kénye-kedve szerint), hanem az igazságok „találnak meg” minket, s ennek a „megtalálásnak” megvan a maga történetileg változó – a szubjektum akaratán túlható – logikája.

⁴² Karl KERÉNYI, *Ergriffenheit und Wissenschaft* = Uő., *Apollon und Niobe*, 59. („Ergriffen fühlte man tief das Ungeheure” – idézi Kerényi Faust szavait [*Faust*, II., 1., „Sötét oszlopcsarnok”]-jelenet; 6274. sor]. Az idézett sor pontosan a következő: „Ergriffen, fühlte er tief das Ungeheure.” Másutt Kerényi is így idézi: KERÉNYI Károly, *Az örök Antigone* = Uő., *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 164.) A következőkhöz lásd az egész *Ergriffenheit*-tanulmányt: I. m., 56–63.

⁴³ „Ennek a létnek: az antik életnek nem külsőségeiben, hanem lényegében való megértése a stíluson keresztül lehetséges. A művészet – amint a kultúrmorfológia felfogja – az élet értelme és a stílus tulajdonképpen: életstílus.” (160. Frobenius *Afrika kultúrtörténetéről* írott munkája nyomán.)

Mindez pedig összefüggésbe hozható az *Ókortudományban* is többször megidézett Nietzschének már említett, a 19. századi tudomány önértelmezését illető kritikájával (155.), valamint a mindjárt érintendő „egzisztenciális tudomány” kérdésével is, amennyiben Kerényi felfogásában „a kutatás tárgyát a kutató emberi létének alapp problémái jelölik ki, s a megtalált téma nem ereszti el többé.”⁴⁴

Kerényi az *Ókortudomány* német változatában ezt a megragadottságot a „hatás” és az „élmény/művészi élmény” fogalmi felől világítja meg (*Wirkung, Kunst-erlebnis*); „megragadottság”-értelmezése ennyiben természetesen a *Das Erlebnis und Dichtung*ot író Dilthey (és az ő nyomán például az „Erlebnis als Methode” elvét megfogalmazó irodalomtudós, Friedrich Gundolf) „élmény” fogalmával, illetve az ebben összpontosuló egész hermeneutikai elképzeléssel is rokonítható – jöllehet az *Ókortudományban* nem hivatkozik a szellemtörténeti kutatás atyámesterére. Az ókori alkotások számunkra is eleven hatása az, ami lehetővé teszi az idegen életformának (*fremde Lebensweise*) saját tapasztalatként (*als eigene Erfahrung*) történő megismerését, ehhez pedig az szükséges, hogy a filológus vizsgálódása ne korlátozódjék pusztán az irodalmi forma vizsgálatára, hanem megértése foglalja magába az antik kifejezési forma élményszerű megélését (*erlebte antike Ausdrucksweise*), ezen keresztül pedig egy életforma és létezési mód (*eine Lebensform und existenzielle Weise*) megértésére irányuljon: „az emberi lét görög vagy római, homéroszi vagy vergiliusi, pindaroszi vagy horatiusi formájára (*auf die [...] Form des menschlichen Daseins*).”⁴⁵

Az ókortudósnak ezért kell az érzéki hagyomány közegében tartózkodnia, ezért lehetséges – és ezért csakis e hagyományon keresztül lehetséges – az e hagyományt létrehozó világlátás, stílus, az eredeti „megragadottság” visszaidézése. Nem empátia, nem divináció, nem megvilágosodás: az érzéki hagyomány valóságának megtapasztalása – mely az ókortudós munkája során végtelenül sokszor megismétlődik – félig-meddig öntudatlanul végzi el ezt a közvetítő munkát. Ezt a legérzékletesebben nem az *Ókortudományban*, hanem a *Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok* című írásában fogalmazta meg Kerényi: „Tudjuk: vak őrei vagyunk a kincsháznak – mert ki nem vak a kortárshoz és szemtanúhoz képest, aki akár csak százéves múltra visszatekint –, de épp ezért fejlesztünk magunkban új érzék-szerveket, amelyekkel tudjuk a helyét, alakját, ábráját, értékét minden drágaságnak: nekünk lángol, ami másnak tompa feketeség, és beszédes κῶσμος [világrénd], ami az avatatlanak – lomhalmaz. Mert éjjel-nappal minden darabja újra meg újra forog az ujjaink közt: a mondatot mondjuk, a dalt dúdolni megpróbáljuk, újra gondoljuk a gondolatot, a szobrokat újra megfaragjuk, felépítjük a templomokat,

⁴⁴ SZILÁGYI János György, *Kerényi Károly emlékezete* = Uő., *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, Magvető, Budapest, 1982, 263.

⁴⁵ *Über Krise...*, II., 5–6.

az istenek jelenésszerűen tűnnek fel előttünk. Lassan vérünnké válik az az állandó tudomás, hogy milyenek szoktak azok a dolgok akkor lenni, amik ma, nálunk, éppoly természetesen másnyenek. Úgy tapasztaljuk ki a görög s római valóságot, mint a sziklakúszó azt, ami kezében s a lába alatt van: annak második élete az odafönn, olyan tájékozódási, lépésválasztási, biztosságérzési képességekkel, melyekhez szülőházának lépcsői nem szoktatták. A klasszikus-filológus második élete az antikvítás: élnie kell benne »régivé vált lélekkel« [Kerényi itt Livius XLIII. 13. 2. következő megfogalmazására utal: *ceterum et mihi vetustas res scribenti nescio quo pacto anticus fit animus*], hogy ezzel az emberiség lelkének egy része merüljön belé, kerüljön megismétlődő kapcsolatba az antik világban kivirágzott legpazarabb önmagával. [...] Amint a jelen világ elkerülhetetlenül az összetevőnk, úgy kell hogy az antik világ is lényeges összetevővé váljék benne: ez tudományos termékenységének egyszerre tárgyi és lelki feltétele.⁴⁶ Az érzéki hagyomány élményszerű hatásának eredményeként tehát fokozatosan láthatóvá válnak az összefüggések, a jelenségekben rejlő egységes „stílus”, „alak”, struktúra, értelem, melyekben a hajdani emberi lét lényege megnyilvánult. Ez a mozzanat, ez a „fokozatosan”, ahogyan tehát az ókor lassan „vérünnké válik”, ahogyan sikerül benne élnünk „»régivé vált lélekkel«, tovább már nem analizálható (miként az idézett Liviusnál: *nescio quo pacto*, „valamilyen módon”, „nem is tudom, hogyan”) ennyiben valóban túllép a racionalitáson. A maga egészében nem racionalizálható, de nem is irracionális, nem transzcendens, de nem is pusztán tapasztalati, nem tudományos, de nem is tudománytalan tevékenység, vagy még inkább: történés ez.

Kerényi világosan látja, hogy az így felfogott tudomány idegen a kora klasszika-filológiáját továbbra is nagy mértékben meghatározó tudományoszménytől. „Megnyílni a világnak azzal a világlátással, amely az antik költőé és szobrászé volt: ez már nem »könyves« magatartás a filológus oldalán sem. Az ókortudománynak az a végső követelménye, hogy magunkévá tegyük az antik embernek a világvalóságtól való megragadottságát, kétségtelenül túl van a könyveken. Hogy a könyvek ilyen megragadottsághoz elvezethetnek – ez megoldja a könyv problémáját. De nem lépünk-e túl itt, a könyvekével együtt, a tudomány határát is?” (159.) A „könyv problémáját” tehát a *megragadottság* révén, mely az egykor volt „életet” közvetlenül közvetíti, megoldottuk: a könyv életoldala immár feltárult előttünk, ennek az életnek a szövege olvasható lett, egy olyan olvasásban, mely önmagát minduntalan transzcendálja.⁴⁷

⁴⁶ Uo., 46–47. Érdemes megfigyelni a szövegrész első felében az érzékszervi, testi-térbeli, a „világ-szerűséget”, a rekonstruálható és rekonstruálható „világot” kiemelő metaforikát, valamint a második felében a „dilttheyánus” közvetítést a lelki valóságok között.

⁴⁷ Talán nem szükségtelen az utóbb idézett szakasz kapcsán még egyszer felhívni a figyelmet arra

Ennek az önmagát transzcendáló „olvasásnak” (melyet egy metaforikus kiterjesztéssel a tárgyi emlékek vizsgálatára is vonatkoztathatunk), filológiának, ókortudománynak a végső célja *egzisztenciális* cél: „az ókortudomány számunkra elsősorban egzisztenciális tudomány: az antik emberi lét tudománya, mert ez a *lét* az, amely, mint az emberiségtől egyszer már megvalósított lehetőség, a legjobban érdekel.” (160.) A tudomány határát tehát az egzisztencia megértésének irányába lépjük át, pontosabban: a tudományba be kell vonnunk, a tudománynak részévé kell tennünk a hajdani és a jelenbeli egzisztencia megértésének igényét, ami nem jelenti a tudományosság igényéről való lemondást, hanem éppen hogy annak kiteljesítését.⁴⁸

„A tudomány emberi értelmének követelménye – »anélkül, hogy tudomány voltát feladná« –, amely [Kerényi] minden leírt sorában és kimondott mondatában benne izzott, mindenesetre olyan hagyomány, amelynek elevenen tartásáról nem szabad lemondanunk.”⁴⁹ Ezért nem mondhat le a tudomány, a „legszigorúbb” ókortudomány sem, a „nagy költők és filozófusok” kínálta tapasztalatról és önreflexiók lehetőségéről, vagy épp az antikvitás olyan megközelítési módjairól, melyeknek emblematikus alakjaiként Kerényi Nietzsche és Hölderlint nevezi meg.⁵⁰

Kerényi Károlynak ez a meglátása ma is vitathatatlanul érvényes és időserű.

az ellentmondásosságra, mely Kerényinek a historizmushoz való viszonyát jellemzi: mert igaz ugyan, hogy a fenti megfogalmazás nyilvánvalóan túllép a pozitivista adathalmaz (egyébként a pozitívizmust sem kizárólagosan jellemző!) eszméjén, ugyanakkor az a megfogalmazás, hogy nyílunk meg „a világnak azzal a világ-látással, amely az antik költő és szobrász volt”, hogy „magunkévá tegyük az antik embernek a világvalóságtól való megragadottságát”, megintcsak a rekonstrukciónak, éppenséggel a „megragadottság”, az „élmény”, az „eredeti világtapasztalat” helyre- vagy visszaállításának az igénye. Ugyanaz a belső ellentmondás feszíti itt Kerényi hermeneutikai beállítódását és egész tudományfelfogását, mint amely Diltheynek a historizmus karteziánus örökségével szembeni viszonyát is jellemezte. Erről lásd: GADAMER, *I. m.*, 170–177.

⁴⁸ *Über Krise...*, II., 6–7., illetve *passim* az ókortudománynak a *science* értelmében vett tudománytól való megkülönböztetéséről; vö. még KERÉNYI Károly, *Tudósoknak való = Uő., Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 240–243. Ennyiben tehát nemcsak azok járnak tévúton, akik az objektivista tudományeszmény nevében vonják kétségbe Kerényi teljesítményét, hanem azok is, akik többnyire kevésbé artikulált, és – ami a tudományról alkotott (fantom)képüket illeti – hozzávetőleg száz éves fáziskésésben leledző tudományellenességük igazolásaként hivatkoznak előszeretettel Kerényire. Arra a Kerényire, aki mindig is *tudós*nak tartotta magát, s ha ezt kétségbevonták, mint például a Szentkuthy-affér alkalmával, arra igencsak érzékenyen (konkrétan: jogi úton) reagált. Kerényi ókortudományának egzisztenciális jelentőségéhez, tudomány és egzisztencia-megértés összeegyeztetésének igényéhez lásd SZILÁGYI, *Kerényi Károly emlékezete*, 242., 245., 249., 260., 263.

⁴⁹ *Uő.*, 272.

⁵⁰ *Über Krise...*, II., 8.: I., 260.

Önintézményesítés és poetológia összefüggése a Nyugat-líra két meghatározó vonulatában

A későmodern líra olvasástapasztalatában mára számos olyan szövegi komplexum jelent meg, amelyek nem választhatók el a hagyományosan „tematikusnak” tekintett vagy akként kezelt összefüggésektől. Azaz a szöveg retorikai-önprezentációs eljárásaival kerülnek szoros kapcsolatba, mégis úgy, hogy referenciális vonzataik nem iktathatók ki az interpretációból. Már csak azért sem, mert mindenkor meghatározzák a lírai hang és szubjektum létrehozásának vagy megnyilvánulásának mikéntjét. Itt mindenekelőtt a jogszerűség, a törvényproblematika, az igazságosság problémaköre merül fel, amely mind a szöveg performatív dimenziójával, mind a lírai megszólítás címzettet és tanúsító instanciát feltételező jellegével, sőt annak referenciális implikációival szétszalazhatatlan szövedéket alkot. Ez az összefüggés egyre inkább megkerülhetetlennek tűnik fel a későmodern költészet értelmezésében. Vele együtt azon kérdés is, vajon miért kerül ennyire erősen előtérbe József Attila és Szabó Lőrinc lírájában a jogi szókincs, sőt problematika? Miért érzékelték ezek a szerzők ilyen mértékben mérvadóként a legalitás, a felelősség és igazságosság nyelvi-performatív feltételezettségét? Erre a kérdésre bizonyosan többféle válasz képzelhető el, ezek kidolgozását jelen tanulmányban képtelenség lenne megkísérelni. Inkább csak egyetlen feltevésre lehet szorítkozni: a későmodern költészet itt többek között arra vállalkozik, hogy a Nyugat-líra rejtett poétikai és beszédhermeneutikai bázisára mutasson rá és azt írja is át egyúttal. A jogi szókincs ugyanis eme költészet több reprezentánsánál is felfedezhető, azaz ez nem József Attila és Szabó Lőrinc „hozadéka” pusztán – mégis a költői beszéd önnön jogszerűségét kitermelő nyelvi történészhorizontja náluk kerül a fókuszba. Ami a Nyugat-líra esetében rejtett előfeltevésekre enged következtetni a saját beszédpozíciót illetően, az náluk maga is az interpretáció játékerévé válik, az értelmezés kihívásává, ahol a költői megnyilatkozás lehetetlen tanúkat implikáló beszédhelyzete a maga ambiguitásában aktivizálódik. Ezzel a tekintettel talán kö-

zelebb lehet kerülni annak megválaszolásához is, vajon tulajdonképpen mit és mennyit is köszönhet a későmodern líra a Nyugat-költészetnek mint a modernitás állítólagos letéteményesének a magyar irodalomban. Meggondolandó, hogy az *Ének a semmiről* Ady-nak éppen saját költészetével leszámoló versére nyúl vissza (*Nem feleltem magamnak*), a *Jön a vihar...* visszavonása Babits *Esti kérdéséhez* képest radikálisabb nem is lehetne („vedd példának a piciny fűszalat” versus „így adnak e picinyek példát”), a „*Költőnk és Kora*” beszédhelyzetét a kései Kosztolányi mellett pedig Arany alakítja, egy olyan versével, amely szintén a nála domináns elégtikus hangnemet és annak előfeltevéseit bomlasztja fel (*Meddő órán*). Ehhez még hozzávehető Vörösmarty (*Az élő szobor*) markáns jelenléte az *Eszméletben* és a *Börtönökben*. (A Vörösmarty iránti érdeklődés összefüggésben állna a Nyugat esztétizmusának maguk a későmodern alkotók által jelzett elégtelenségével?) Utóbbi esetben ismeretesen olyan szövegről van szó, amely *A lírikus epilógja* című Babits-verset fogalmazza át. Vajon megkockáztatható ezek fényében a feltevés, miszerint a későmodern líra lényegében önnön félreértési vagy félreolvasási alakzataként tartja számon a Nyugat-hagyományt és így is viszonyul hozzá?

Szimbolizmus és az innovatív költői alany felértékelése

Etablírozott szerep és az intézményesített beszédhelyzet feloldódása között (Ady)

A továbbiakban ebből a szemszögből kell a modern magyar költészet két meghatározó hagyományvonalának, az Ady-féle én- és szubjektivitáscentrikus költészetnek, valamint Babits esztétizált poézisének latens poetológiai önértelmezését szemügyre venni. Ismeretes, hogy Ady Baudelaire-t inkább a romantikusok, a „szimbolisták”, a Jehan Rictus nevű underground-poéta, illetve Verlaine felől olvasta,¹ és a *Les Fleurs du Mal* szerzőjének gesztusát sajátította át: a költői én egyfajta lecsupaszítását, ami nála azonban nem a lírai szubjektivitás allegorikus-ironikus prezentációjába és elidegenítésébe vezetett át, hanem sokkal inkább retorikai felnagyításának szolgált alapul. Ezen effektus a tematizált innovációs készletben gyökerezik, amely a modernség tranzitórius és felgyorsult időtapasztalatának felel meg. Ugyanakkor a varázstalanított világ elveszített teljességét mitikus totalitásban idézi meg és a költői dikció hivatkozási alapjává teszi. Ady lírája a költői én – mint a vers integer referenciális adottságának – öntörvényesítő pozicionálására tesz kísérleteket, végső soron élménylírai keretben, a költői én és inszenírozott

¹ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ady és a francia szimbolizmus* = Uő., *Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998, 127–131. Vö. továbbá FRIED István, *Csokonai és Csokonai között. Ady Endre költészetfelfogásához* = *Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. KABDEBŐ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 1999, 66–68.

környezete közötti nyelvpragmatikai határok világos fenntartásával. Ez az igény fedezhető fel költészetének erős dramatikusan jellegében és az én, valamint az aposztrófált – őhozzá antagonisztikusan vagy elismerően viszonyuló – közösség közötti határmegvonásban. Ady ezzel ismeretesen a magyar költészet egy bizonyos beszédhelyzetét inaugurálta, amely Illyéstől Nagy Lászlóig meghatározó líra-történeti vonulat, illetve olvasás- vagy megértésalakzat kodifikált és kanonizált keretében maradt érvényben.

Ady lírájának költészettörténeti elhelyezésében első helyen áll a „szimbolizmus” kifejezés, amely kétségkívül annak egyik jellegadó aspektusát nevezi meg. A költői beszéd több alakzata Adynál szimbolikus módon töltődik fel, amely struktúramozzanat a tipográfiai jelzéstől az állandóság értelmében inszenizált de-temporalizációig többféle nyelvi eszközt és eljárást vesz igénybe, hogy aztán szimbólumként váljon artikulálhatóvá. Ezen alakzatok mindazonáltal szoros kapcsolatban állnak a megnyilatkozó lírai énnel, szimboli(szti)kus jellegük az én nyelvi-retorikai onnipotenciájának függvénye. Kizárólag az én jelenetezési és jelentéstani távlatában lépnek fel, ennek deixise pedig meghatározza a vers teljes beszédhelyzetét. A szimbolikus alakzatok a nyelvi szerep etabliálásához járulnak hozzá, annak struktúramozzanatai, amelyekben az én megnyilvánítja önmagát. A szimbolikus közlésmód tehát nem pusztán adott szemantikai tartalmak meghatározott artikulációs módját jelenti, a motívumok prezentációjának módusát, hanem kiterjed a beszéd önprezentációjára a költői szubjektivitás konstitúciójának szintjén. Ebben az értelemben a beszéd szerkezete maga is szimbolikussá lesz, a szubjektivitásnak az általa közöltekekkel fenntartott organikus kapcsolatában. Már az én deiktikája tartalmazza azon látást, amely a vers minden inszenizált mozzanatát és állományát önhatalmúlag uralja (vö. *Hunyhat a máglya, Az utolsó mosoly*). Az egyik leggyakrabban hivatkozott példa *A vár fehér asszonya*: „A lelkem ódon, babonás vár...” Itt a szimbólum inkorporáló effektusa nyilvánvalóvá lesz a jelenetezés imaginatív jellegében. A szimbolikus kifejezőmódot a retorikai szinten direktív-asszertív modalitás hordozza, amely önmagát teljességgel szükségyszerűként prezentálja és egyáltalán létesítő funkciót nyer el. Pontosan a beszéd ezen – önmagában inkább az allegorikus kifejezőmódra hajazó – kimondás jellege a felelős az inszenizált adottságok szimbolikus projekciójáért (és nem annyira szűkebben értett fenomenalizációjuk módja). Hiszen a modalitás predikatív aspektusa hathatós módon illeszti hozzá a motívikus-szenikus szövegi állományhoz az időtlenség jelentésmozzanatát a mitizáló vonásban (vö. a gyakran alkalmazott infinitívusz szerepével).² A fenomenalizáló stratégia önkényessége

² Vö. HORVÁTH JÁNOS, *Ady szimbolizmusa = Esszépanoráma*, I., szerk. KENYERES Zoltán, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 533. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomá-*

tehát nem reflektálódik – például a képek mint jelentéshordozó entitások problematizálásában –, így a szimbolikus szignifikáció töretlenül működik, mivel a predikáció definitív retorikája támogatja, amelyet a lírai alany irányít. Ennyiben törekénynek nevezhetők azon kísérletek, amelyek Ady szimbolikus ábrázolásmódját – mely lényegében élményesztétikai normarendszer felől magyarázható – az allegória hagyományába szeretnék beilleszteni. Kép és jelentés elválasztása nem lesz ugyanis Adynál költői problémává, mivel az utasító, identifikáló és helyettesítő definitív beszédgesztusok keretében nem is lehet azzá. Horváth János kortársi megfigyelése továbbra is érvényes és pontos: Ady képies beszéde csak akkor válthatna át az allegória módusába, ha „a kép minden egyes mozzanatának a jelentés meghatározott mozzanata felelne meg”, következésképpen „ez most már nem a beszéd homályossága, hanem a beszéd segítségével kifejezésre juttatott homályos, tudattalan lelkiállapot”.³ Szimbolikus inkorporáció vagy analogikus reprezentáció: a korai Ady költői kódja olyan tropológia jegyében működik, amelyben a jelentésátvitel kedélyállapot és természeti kép között valósul meg, és mint ilyen bizonyos organikuság tartja az ellenőrzése alatt. (Ornamentika és organicitás korántsem mondanak ellent egymásnak ebben a lírai, az irodalmi szecesszió nyomait magán viselő kifejezés-konvencióban.) Ezek az antropomorfnizmusok olyan antropológiáról tanúskodnak, amely a szimbolikus látást az ember naturalizált létmódjából vezeti le (erosz és logosz tételezett egysége mint Ady szerelmi lírájának fundamentuma ugyancsak ezzel köthető össze).⁴ Mivel az alany magában ebben a látásban konstituálja önmagát, úgy ezzel mitológiai-kulturális jelentések és motívumok is bevonulnak a költői beszéd imaginatív „világteremtésének” szerkezetébe. A természet a történelem helyére kerül: ez jellegzetesen mitikus operációt takar.⁵ Mármost ez a művelet az emberi történetiség nomosztát a természeti mozzanatban láttatja, arra vezeti vissza – azaz a törvény evokációjában érdekelt. Ugyanakkor az ekképp létrehívott jog nem egyszerűen a mitikus kijelentés eredménye: hanem ez utóbbi már *maga a jog*, a mitizáló operációra előzetesen formált jognak az alkalmazása vagy ismétlése. (Megfigyelhető ez például a *Jó-Csönd herceg előtt* szcenikájában, mely „a törvény szeme” évszázados metaforájának színreviteleként is felfogható).⁶ Itt a törvény sejtetően metafizikus-mitikus háttérre utal, és az én beszédmagatartását motiválja.)

ban = Uő., *A megértés alakzatai*, Csokonai, Debrecen, 1998, 57. Ez a két írás minősül jelen dolgozat szemszögéből az Ady-értés két legfontosabb dokumentumának.

³ HORVÁTH, I. m., 526.

⁴ Vö. KULCSÁR SZABÓ, I. m., 55.

⁵ Vö. Roland BARTHES, *Mitológiák*, ford. ÁDÁM Péter, Európa, Budapest, 1983.

⁶ Vö. Michael STOLLEIS, *Das Auge des Gesetztes. Geschichte einer Metapher*, Beck, München, 2004.

Ezzel a lírai hang deklaratív beszédmodalitása egyeduralomra tesz szert a költői reprezentációban, mivel a tudás poetológiájába torkollik, és meghirdető nyelvi stratégiává válik. Ezt a költői magatartást nyelv, illetve szöveg és szubjektivitás homogenizált kapcsolata alapozza meg. Ezért terjed ki a szimbolikus kód ezen líra referenciális dimenziójára is, amennyiben annak episztemológiai jellegét biztosítja és költészet és politika, vers és önéletrajz viszonyát stabilizálja.⁷ Ady nyilvánosságbeli sorsa ismeretesen nem választható el műveitől, gyakran azonban ez a szövegek kinyilvánított értelemintencióinak ellenében hat. A szimbolikusság esztétikai ideológiája mindenestre a versek és recepciótörténetük kitörölhetetlen elemét jelenti. Persze az Ady-költészet organikusan stabilizált és referenciálisan etablírozott viszonylatai mintegy ellenreakció értelmében vonatkoznak a líra önmagát innovatívként tételező alanyának törekeny nyelvhermeneutikai státusára: ezek a viszonylatok egytől egyig a költői jelprodukciónak alany felől végrehajtott „hitelesítésének”⁸ protézisszerű, szupplementáris és kompenzáló stratégiáinak tarthatók. Ez a pseudo-performatív vonás főleg az „Élet” mint fölérendelt anonim interpretáns – nem pusztán szimbólum – témájában íródik be a versek textúrájába Adynál. És ez a kényszer, valamint a hitelesítés szinkron megvalósítása mint a költői beszédmagatartás – szimbolikus–organikus összetartozásban „újramotivált” – instrumentalizációja és önautorizálása adja meg az innováció törvényét is (*Új vizeken járok*).⁹ Mivel az „Új” Adynál mindig vagy polemikus módon az előzetes megértésben adott viszonylatok ellenében, vagy később a posztulált folytonosság értelmében kerül meghirdetésre (*Új s új lovat*),¹⁰ sosem származik azonban az időbeli cezúra reflexiójából (mint a „búcsú” poétikáiban),¹¹ úgy lényegében véve nem egyéb, mint anticipáció, amely az én által adott jogot visszame-

⁷ Vö. KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 51–52.

⁸ Vö. Fried István kifejezéseivel: „önigazolás”, „ön-autorizáció”. FRIED, *I. m.*, 74–75.

⁹ Az „új vizek” bejárásának területfoglalási gesztusa a térbeli metaforikával mintegy a törvény létesítését is figurálhatja a *Nahme* mint *nomos* értelmében. A névadás mint a (nagybetűs) szimbólumgenerálás mozzanata nyilvánulhat meg, amely rögtön – a foglaláshoz (*Nahme*) képest utólagos felosztás értelmében – referenciális tartományok artikulációjába megy át: „új kínok, titkok, vágyak vizén járok.” Vö. Carl SCHMITT, *Nomos, Nahme, Name = Uő., Staat, Großraum, Nomos*, Duncker&Humblot, Berlin, 1995, 573–591. Schmitt szövegeiből megtudható, hogy a tengerre kiterjedő tértotalizáció milyen fontos mértékben járul hozzá az újkori világgép és racionalitás, sőt technicizáltság konstitúciójához. (Ady kettős hagyomány szemléletéhez az innováció tekintetében vö. FRIED, *I. m.*, 75–76.)

¹⁰ Ezen esetében is, melyben alighanem a modernitás törekeny időtudata visszhangzik, feltűnő lehet, hogy imaként – felsőbb autoritáshoz címezve, a reményt megszólaltatva – prezentálja magát. Az *Új s új lovat* mintegy a „rendkívüli állapot” inszenizálásaként is felfogható, a vers kérő modalitása azonban olyan szuverenitást feltételez, aki fenntartja a kapcsolatot a törvénnyel.

¹¹ Vö. Karl Heinz BOHRER, *Der Abschied, Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996. Horváth János szerint Ady poétikáját nem az „emlékezés”, hanem az „életre idézés” fémjelzi (HORVÁTH, *I. m.*, 534.).

nőleges hatállyal alapozza meg. Ebben a metaleptikus genealógiában a jog jövőt vázol fel, tulajdon jövőjét diktálja. A sokat emlegetett „innováció” mint a költői nyelv megújítása ugyanis sosem tehető teljességgel a lírai én intencionalitásának alakzatává, itt tudniillik mindenekelőtt ezen költészet öntörvényesítő vagy törvényadó retorikájának effektusa (mint a jövőre irányított parancs vagy előírás). Az innováció amúgy is gyakran negációs vetületben jelenik meg (valaminek a tagadásaként), eszközelvű távlatban. Itt alighanem a modern világ diszperzív „varázstalanítási” effektusainak kiegyenlítéséről is szó lehet – a szubjektivitás oldalán. Szorosabban olyan legitimációs kényszer jelentkezik itt, amely a szubjektumot arra szólítja fel, hogy megnyilatkozásaiért saját életével kezessen – eközben azonban egy fölérendelt, sőt mitikus „Élet” mint egészségpézt nevében cselekedjen és hajtsa végre beszédetteit. A szimbolikus reprezentáció tehát arra tesz kísérletet, hogy a lírai beszéd partitúrájának konstitutív hiányát – vagy másképp: redukálhatatlan ráutaltságát a másik ellenjegyzésére – az említett autoritásra való hivatkozással töltsse ki, és a beszéd referenciális indexét ezáltal biztosítsa. Ady mintegy az „Élet” diktátumának alávetettje, ezt a diktátumot jegyzi fel – úgy azonban, hogy ugyanakkor ő maga diktálja azt.¹² (Ady szövegei performatív cselekvésterének ezen konstitutív aspektusa a dikció szintjén azon jellegzetességnek felel meg, hogy a versek mintegy önnön felmondásukra vannak berendezkedve, és a célnélküli beszéd meditatív vonását majdnem nélkülözik.) Ez a kettőség képezi le az önmagát hitelesítő költői beszédaktus apóriáját és fémjelzi „Ady szerzőségének” jelenségét. Vádemelő és bíró, törvényhozó és végrehajtó instanciái fedni hivatottak egymást, az én önnön nyelvi magatartásában mintegy a törvényre tett hivatkozás és a törvényi ítélet végrehajtása között szituálja magát – az ítélező, az ítélet végrehajtója ugyanakkor szerzőfogalmat implikál, a „szerzőség” elve ebben a juridikus összefüggésben képződik meg. Költői funkcióinak ezen egybeesésében Ady lírai alanya mintegy arra autorizálja magát, hogy beszédét innovációként artikulálja, valamint nyelvileg (az utasítás és kijelentés retorikája) és referenciálisan megalapozza (hivatkozás a kettős módon értett „Élet”-re). A nyelvi hatalom jogban oldódik fel, pontosabban: a jog etablirozása *maga* a jog, ahol az általa felvázolt jövő csak ezen jog ismétlésében konstituálódik. Ez a moz-

¹² Ilyen értelemben Ady versei mintegy a „kommisszárius diktatúra” Schmitt-féle fogalmának poetológiai síkját képezik le: a lírai én egyedulalmát különös módon mindig konstituált (alkotmányozott) szerv, pontosabban törvény, azaz végső soron legalitás hatalmazza fel (ahol a rendkívüli állapot éppen a legalitás fenntartása értelmében kerül bevezetésre). Vö. Carl SCHMITT, *Die Diktatur*, Duncker & Humblot, München–Leipzig, 1928, 130–137. Ady lírai alanyának (politikai-jogi értelemben vett) szuverenitása a jogon kívül tételezi önmagát az innováció „rendkívüli állapotában”, kizárást eszközölve a fennálló szokásrend uralma alól („új kínok, titkok, vágyak vizén járok.”), de éppen így teszi lehetővé a hivatkozást az (általa létesített) jogi referenciára, megerősítve ezzel a szuverén alany autoritását.

zanat vezeti ezt a lírát jellegzetes ismétlési retorikájához, amely mintegy a jogalap hozzáférhetetlenségéből következik és önmagát reaffirmálja: „a jog önismétlése nem ér el sem identitást, sem önmegalapozást, sokkal inkább határtalan önfelnagyításhoz vezet”.¹³ A nyelvi állomány ezen amplifikációja Adynál többször különösen paródiakeltőnek bizonyult, itt azonban fontosabb, hogy ez a kiterjesztés az én sokat dicsért és kárhozottatot hipertrófiáját alapvetőbb módon engedi jellemezni. Az infinitívuszos-tautologikus költői retorika ugyanakkor felfogható a törvény artikulációját és befogadását szabályozó meggyőzés retorikájának effektusaként, „a törvény dalaként”, amennyiben minden törvény a perszuázio paratextuális jelzéseire van ráutalva, sőt termeli ezeket (preambulumok, bevezetések, megokolások), melyek át is veszik a törvény szerepét, feledtetve annak imperatívikus jellegét.¹⁴

A „szimbolizmus” Adynál ugyancsak értelmezhetővé válik a protojuridikus „természeti” komponens (mint hivatkozási alap) és jogi cselekvés (beszédaktus) interpenetrációja felől nézve. A szimbólumok tételezése itt ugyanis jószerével sosem megy át a nevesülés allegorikus effektusaiba, hanem jellegzetesen anonim mozzanatok megnevezését jelenti, amelyek nem kerülhetnek konfliktusba a törvény legalizációs hátterével. Anonim jellegük a természeti alapnak felel meg, ugyanakkor mint nem szingularizálódó (önnön tulajdonnevükkel interferáló) referenciák a törvény, a nomologikus igazolás ellenőrzése alatt maradnak. Nem figyelhető meg a katakrézis, az önkényes, motiválatlan jellétesítés beiródása a nagybetűs megnevezésekbe – a „szimbolizmus” ezen modellje teljességgel illeszkedik a beszéd inherens legitimitását fenntartó Ady-féle nyelvszemléletbe.¹⁵ A szimbolikus(ság) szimbóluma Adynál már Horváth János szerint két oldalt fog át: „az élet szakadatlan folytonosságát” a természetelvű antropológia értelmében (fentebb anticipációként megjelölve) és például a mitikus „időtlenységét” (ami a „joggal” szövődik össze).¹⁶ Ezek az aspektusok az önmagát feljegyző diktátum szimbolikus szerkezetében, az „élet” fölérendelt időtlen törvényének és az állandóságban való ismétlésének organikusan prezentált kapcsolatában olvadnak egybe.

¹³ Judith BUTLER, *Dekonstruktion und die Möglichkeit der Gerechtigkeit = Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, szerk. Anselm HAVERKAMP, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 137.

¹⁴ Vö. Maria Theres FÖGEN, *Das Lied vom Gesetz*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 2007.

¹⁵ A 9. lábjegyzet folytatásaképpen: a *Nahme* ezért nem a schmitti értelemben jelent megnevezést, amihez képest a felosztás (*Teilen*) mindig utólagos (de nem pusztán másodlagos), jóval inkább kezdettől fogva a nem-megnevezett (hanem evokált, „élethez idézett”) tartomány referenciális repartíciójába megy át: „titkok”. A „titok” ezért mintegy a megnevezés ellentettje, a nem-allegorikus, nem-katakrétikus névadás értelmezője – lényegében a saját inherens jogszerűségét tételező hatalmi gesztus reprezentánsa. Olyan referencialitásnak az indexe, amelyhez csak a nem annyira megnevező, mint inkább jogban feloldó (elosztó) törvényi rendelkezés férhet hozzá (az ezáltal létesített alany részéről).

¹⁶ HORVÁTH, *I. m.*, 535.

A lírai szubjektum nyelvi cselekvését mindez mintegy természetjogi alapra helyezi, amely szerint „éppoly gondtalanul alkalmazhatók erőszakos eszközök igazságos célok érdekében, mint ahogy az ember »joggal« közelíti meg testével az elérni kívánt célt”.¹⁷ Ebben a felfogásban „az erőszak természeti képződmény” és ez megfelel az Ady-féle szimbolikus poétika naturalizált látásmódjának.¹⁸ Azonban a lírai hang eme természeti jogát nyelvi erőszak létesíti, amelynek performatív aktusa a mitikus egészből (például az „Élet” felől) vezeti le magát. Nem önmagában létesül tehát a természetjog, hanem a mitikus erőszak jogtételezése inaugurálja,¹⁹ amely önmagát azon természetjogi–organikus–kauzális alap felől legitimálja. Ezen erőszak jogfenntartó erőszakként nyilvánítja meg magát, azaz a joglétesítés mitikus, vagyis performatív megalapozásának *konstatív* módusaként. Ady nyelvi magatartásának egész innovatív, azaz: szinguláris vonása ezen joglétesítéstől, ennek törvényétől (amelyet az „Élet” vagy „Idő” szimbolikus komplexuma artikulál)²⁰ válik függővé. Éppenséggel ellentétesen viszonyul ez a vonás sok nyugat-európai kortárs modernisztikus gesztusaihoz, akik a modernitás nyílt ígéretét csak a mitikus tartalmak destrukciójában és áthelyezésében gondolták ellenjegyezhetőnek. Ha a törvény nem tartalmazhatja az egyedít, a szingulárist, úgy Ady „innovációja” a jogfenntartó erőszak poetológiai funkcióösszefüggésébe kerül át, azaz a nyelv konstatív módusához rendelődik. Így ezen poétikai nyelv instrumentaritása az erőszakra igényt tartó jog (a jogfenntartás) felől, az ön-authorized és hitelesítő beszédinstancia definitív deixise ugyanazon jog mint törvény (a jogalapítás) felől magyarázható. Ha ezt a törvényt az „Élet” diktálja, úgy a mitikus organicitás értelmében magáról az élet törvényéről lehet szó, biopolitikai attitűdről, amely „a jog életbeni immanenciájának alakzata”²¹ (a jog inherens

¹⁷ Walter BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 28.

¹⁸ Ahogy Benjamin fogalmaz: „E nézetek elevenen tartásához bizonyára hozzájárult a darwini biológia is, mivel Darwin – teljesen dogmatikus módon – a természetes kiválogatódás mellett egyedül az erőszakot tekinti eredendő és a természet minden vitális céljára megfelelő eszköznek. A darwinizmus népszerűsített filozófiájában gyakran megmutatkozott, hogy milyen kis lépés választja el ezt a természetrajzi dogmát attól a még otrombább jogfilozófiai dogmától, amely szerint egyben jogszerű is az erőszak, ha szinte az egyetlen megfelelő eszköz természetes célokra.” *Uo.*, 28.

¹⁹ *Uo.*, 49–50. Horváth János szerint – a lírai hang instituálásánál játékbá hozott implicit rituálét exponálva – Ady olyan „vatesz [...] kit az emberi sorsot intéző hatalmak beavattak titkaikba”. Horváth, *I. m.*, 536. Költészettörténeti távlatban vö. BANYAI János, *Az Ady-vers kitöltetlen helyei = Tanulmányok Ady Endréről*, 81–82.

²⁰ „Ki törvényt mond suhanva fölöttünk, / A mindig ifju, bölcs Időt” (*Harc és halál*). Vö. még *A nagy kéz törvénye* c. korábbi verssel (*Vér és arany!*)

²¹ Giorgio AGAMBEN, *Ausnahmezustand*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, 99. Vö. Nietzsche megjegyzésével: ha „önmagában” (an sich) jogról és jogtalanságról beszélni értelmetlen, úgy „legfőbb biológiai szempontból nézve a jogállapotoknak mindig csak rendkívüli állapotoknak

bennefoglaltsága az élőben). Maga a mítosz írja alá vagy viszi színre ezt az immanenciát. Az élő törvény és a másodlagos, írott törvény hierarchiája²² figyelhető meg például *A nagy kéz törvénye* című versben.

Ha a mitikus erőszak egyszerre „bűnbe taszít és vezeklésre kényszerít”,²³ úgy az ennek megfelelő nyelvi-retorikai stratégia azon privilégiumot tudja magáénak, hogy architektuális jelentésséggel felruházott beszédmodok révén kollektív, kulturális, úgymint politikai referenciamezőben tevékenykedhessen és rendelkezhessen.²⁴ A próféták archaikus-ótestamentumi stílusa (például az átok), a gyakori szerepdiskurzus a magyar nemzeti múlt mintái alapján, de talán még vallásos lírájának inszenírozott soliloquiuma is Adynál alighanem a lírai diktátum imént tárgyalt institucionalizálásának alakzatai és annak ítélő, „bűnbe taszító” és „vezeklésre kényszerítő” autoritását jellemzik, amely ezen két funkcióban önnön jogát (jogszerűségét) affirmálja. Könnyen észrevehető, hogy Ady költészetének szimbolikus kódolása extern értelemben, költészet és életvilág összekapcsolásában is végbemegy.²⁵ Schmitt fogalmaival szólva itt a legitimitás úgy jön létre, hogy az autoritás olyan legalitás felől igazolja önmagát, amit lényegében ő maga teremtett – megkerülve ezzel a rendkívüli állapotnak mind a jogot, mind az erőszakot egyszerre exponáló és romboló hatását.²⁶

Előbb-utóbb azonban éppen ezen alapvető összefüggés felől nem kerülheti meg Ady lírája azt a fejleményt, hogy az individuális beszédaktusok által megcél-

szabad lenniük, mint a tulajdonképpeni életakarat részleges korlátozásai, mely életakarat hatalomra irányul, és amelynek mint összcélnek egyes eszközként rendelik alá magukat: azaz mint eszközök nagyobb hatalom-egységek létrehozására...” Friedrich NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral* = Uő., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, V., De Gruyter-DTV, Berlin – New York – München, 1999, 309.

²² AGAMBEN, *I. m.*, 84.

²³ BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, 52.

²⁴ Ehhez a stratégiához vö. Nietzsche megjegyzését: „feltalálják maguknak a jogot a nagy pátozusra, a hatalomra, hogy átkozzanak és áldjanak...” NIETZSCHE, *Sämtliche Werke*, XII., 548.

²⁵ Különösen jelentések ezért Ady azon levélbeli megnyilatkozásai, melyekben – 1914-ben, nem tagadható tényekkel szemközt – a természetjogra alapított erőszak tarthatatlanságát firtatja, ugyanakkor saját lírai diskurzusának vonatkozó modális aspektusát is kétségbe vonja: „Ordítani szeretnék, ha lehetne, ha dühtől, hogy a mi embrió-polgárságunk, melynek lelkévé szegődni akartam, milyen állatlan ordítja a vért. Ez sohasem volt érdemes azokra a javakra, mikhez eljuttatni szerettük volna őket. Szánja a fene az embert, én egyszerűen – mint őseim a Krisztusban, új pogányságban s halálos gögben – utálok.” „Vagy cinikus s elképzelni sem merőnek kell lennie most az embernek, vagy a biblia nagy prófétáinak nyelvén szólni s ez utóbbit unom.” Idézi KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 54.

²⁶ Vö. Carl SCHMITT, *Legálitát und Legitimität*, Duncker & Humblot, München–Leipzig, 1932. Vö. „A rendkívüli állapot a törvény azon állapotát definiálja, amelyben a norma ugyan érvényes, de nem kerül alkalmazásra (mivel nincs »ereje«), és másrészt olyan cselekvéseket jelent, amelyek nem rendelkeznek azon törvények státusával, amelyek »erejét« elnyerik.” AGAMBEN, *I. m.*, 42–51., itt 49.

zott igazolás és hitelesítés garanciái törekennyé lesznek, és ezek nyelvi feltételeztsége, valamint disszeminatív jelentéseffektusaik fokozottan előtérbe kerülnek. Ez Ady művében ismeretesen az 1912-es évtől számítható, mely év életművének belső cezúráját jelenti, és amely kanonikus recepciótörténetét is tartósan elbizonytalanította. A mérvadó kötet jelentésszerű címet visel: *A menekülő Élet*. Több versben olyan poétikai jelzések fordulnak elő itt, melyek módosult beszédhelyzet függvényei. Olyan fogalmi-diszkurzív beszédmód jelentkezik itt, amely megvonja magát az elokvencia és a deklaratív dikció, a tételezett allegóriák és szimbólumok nyelvének hipertrofikus kompetenciájától. A költői beszéd antropomorfizmusokra építő megalapozása fellazul, és az én szituálása több esetben olyan grammatikai funkcióhoz közelíti azt, mely funkció már nem determinálható a törvény konvenciója alapján: „Nincs jogom, hogy emléket hagyjak...” (*A békés eltávozás*). Később, *A magunk szerelme* kötetben a szerepdiskurzus kikérdezése következik be, ennek révén a „pragmatikus szerepkonkretizációk”²⁷ érvénye részben felfüggesztődik, a szerep jelensége kívülről érkező uralhatatlan távlatoktól válik függővé, még ha a trópusok és referenciák kapcsolata nem is válik megfordítható viszonylattá. Legfeltűnőbb módon a beszéd asszertív irányultsága vált át a látás szcenikai perspektívájának megkettőződésébe, amennyiben az én látottá válik, és distancia jellemzi a vele fenntartott viszonyt (*Dühödt, halálos harcban*). Látás és látottság kiasztikus módon kereszteződnek, és megvonják a látás előjogát az éntől. A megszólításban még a beszélő alany diszlokációja is végbemegy, amennyiben a megszólított te, az aposztrofáló kérdés oly módon afficiálja, amely a beszédet felajánlásá, az ént objektummá és a beszédhelyzetet kölcsönös artikulációs konstellációvá változtatja (*Bosszús, halk virágének*). A költői beszédtek hitelesítése vagy igazolása ezekben a szövegekben elválnak a konstatív identifikációtól, és a megszólított te rendelkezésére bocsáttatik. Továbbá az elégikus modalitás is a búcsú poétikájába vált át, az aktuálisan távollevő másik utáni hívássá, amely az ének identitást kölcsönözhetne (*Valaki útravált belőlünk*). Figyelemreméltó példát kínál a dezautorizáció beszédére az *Óh, furcsa Élet*, amely a szubjektumot odáig menően nyelvisíti, hogy utóbbi az „Élet” hivatkozási instanciáját már nem tudja intézményesítő törvényként evokálni: „Be rossz, hogy én egy tréfa, / Hiúság, Ady, senki sem vagyok.” Nem más a felelős a törvény defigurációjáért, a nem-tulajdonképpeni beszédért, mint a tulajdonnév, melynek szinguláris referenciája itt nem mint olyan, sokkal inkább kiüresítésében és kontingenciájában merül fel az önmagát természetesként felállító jogi konvenció ellenében. Az alany elválnak itt annak kényszerétől, hogy a saját institu(cionaliz)ált törvényének nevében, s annak lehetőségétől, hogy *saját* nevében beszéljen: a diskurzus jogi modellje az én

²⁷ KULCSÁR SZABÓ, I. m., 60.

nyelvi pozíciójának önhitelítésével együtt feloldódik. Sem a törvényi instancia vagy autoritás performatív alapja, sem a referencia konstatív azonosítása nincsenek itt már kéznél, sokkal inkább redukálhatatlan ambiguitásba siklanak át, amely az adott jog kiüresítését kezdeményezi. Megvonódik a beszéd grammatikai alanyának azon lehetősége, hogy saját magát mások nevében vagy fordítva: a megszólítottat saját nevében, végső soron önmagát fölérendelt legalitásba transzponálja, amelyet az én beszédaktusa diktálna. Nem véletlenül nyomul a halál és a „semmi” szemantikája ettől a kötetől kezdve az előtérbe, amellyel Ady a későbbi diszkurzív-intellektualizált líra fontos poetológiai fejleményeit előlegezi (főleg a kései Kosztolányinál, továbbá József Attilánál és Szabó Lőrincnél). A „Semmi” innen fogva nem fojtható el az „Élet” szemantikájában, afféle ürességként gyakran szemben is áll az „Élet”-tel, sőt beleíródik ebbe, és különösen akuttá teszi az „Élet” fölötti rendelkezhetetlenséget, a jogalap megvonódását. „A szimbólumok elsovadása”²⁸ a későbbi költészetben ezért a törvény fölől nem (vissza)igazolható katakretikus effektusokat sokszorozza, megbontva a nomologikus poétika nyelv-szemléleti alapjait.

Az alany poétikai újraszituálása Adynál ismeretesen szereplírójának egyik vonulatában, az ún. „kurucversekben” is megfigyelhető. Ezekben a szövegekben az irodalmi hagyomány átsajátítása Ady számára a költészet textualizált retorikájának problémájává lép elő, és jelentésszerű tematikus áthelyeződést mutat a jog által diktált jövőről (az „innovációról”) a jog intern ismételtetésére, amely mindenfajta „törvényt” önnön emlékezetévé tesz, nem engedvén azt jelenlévő alapként prezentálni vagy behelyettesíteni. A lírai diszkurzus saját törvényi mintájának (jövőbe kivetített) hitelítése, ennek metalepszise kérdésessé válik, ami többek között az orákulumszerű beszédmód defigurációján olvasható le. Már az 1910-es kötetben (*Szeretném, ha szeretnének*) felbukkan ennek jelzése, *Az utolsó kuruc* című versben, amely a szerepet és az ént eldönthetlenségben lokalizálja, ami a szerepkötött beszéd hangsúlyozott inszcenírozásának, a vég alakzatába való beírásának következtében keletkezik. Az én a szerepet nem távolíthatja el mint olyant magától, ami önprezentációjának különös „atópiájába” vezet.²⁹ A negativitás poétikája lerombolja itt az áthagyományozott beszédmód identikus idézhetőségét, többek között a jóslat is, illetve a „régibabonák” megidézését. A beszélés itt nem hivatkozhat meghatározott beszédaktusok időbeli digressziójára és az utolsó kuruc zárlatban képebe transzponált „érdemelt, rossz sorsa” az imaginációt nem engedi elválasztani bizonyos citációs effektustól. Ady a szerepkötött beszéd ezen distanciá-

²⁸ BÁNYAI, I. m., 82.

²⁹ Vö. ehhez, Király István alapján (*Ady Endre*, Magvető, Budapest, 1970, 707–712.) KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A szerepvess poétikájáról = Tanulmányok Ady Endréről*, 208–209.

lásával és szubverziójával feltehetőleg Vörösmarty hagyományát is továbbírja (*Az élő szobor*).

Az ugyancsak jelentésszerű című kötet, a *Ki látott engem?* (1914) tartalmazza a *Sípja régi babonának* című verset, amelyet egy „menekülő magyar” énekel. A lírai beszéd dezinstitutionalizáló nem-tulajdonképpen karaktere itt a következőképpen működik: a „síp” reprezentált hangjában olyan jelentéstani összefüggést létesít, amely a szerep-én nyelvi magatartásának egyáltalán alapvonását jelenti. Ebben a magatartásban a „bosszúra” és „kegyelemre” való jog ezek ellentmondásos eredményeivel szemközt érvénytelenedik, következőképpen a zárlat ambivalens konstellációja mint a lírai diszkurzus hitelesítési instanciáinak megvonódása értelmezhető.³⁰ Bosszú és kegyelem mégis az intencionált beszéd ellenautorizálásként lépnek fel, és a meghirdetési aspektus általa végrehajtott referenciális biztosítását kérdőjelezi meg: intencionalitás és hivatkozási instancia kiasztikus módon kereszteződnek, felfüggesztve a beszéd eszközelvű jellegét. A „síp”-ban evokált „átok” minden látszat ellenére nem kapcsolható folytonos módon össze a zárlatbeli esküvel. Sem az ismétlés identifikálása (a jogfenntartó erőszaké a „bosszú”-ban), sem egy literális adomány vagy eskü autonóm performatívuma (a joglétesítő erőszaké a „kegyelem”-ben) nem tarthatók fenn a vers ambivalens szignifikatív szerkezetében. Éppoly kevésbé sikerül a „határ” performatív felállítás a zárlatban a „vér” toteme, az én és a haza közötti kapcsolat ellenében – mind az elválasztás, mind a kapcsolat ugyanolyan hatállyal bírnak. Ebben a nem-tulajdonképpen összefüggésben a szerep és a benne lerakódott szemantikai állomány magának a költészetnek a performatív funkciójában mint fikcionális, ugyanakkor megkerülhetetlen katarézis jelennek meg.

Ezzel a tudás poetológiája fokozottan konfliktusba kerül önnön performatív bázisával – az ennek megfelelő fogadtatás nyilvános diszkurzív skandalumok és viták formájában nem is kímélte a szerzőt. Egy még későbbi vers (*Két kuruc beszélget*) érdemes még ebben az összefüggésben a figyelemre. A beszéd itt maga mögött hagyja az – Ady korábbi lírájától is – etabliozott értékkoordinátáit és az ennek megfelelő kódokat, sőt egyáltalán kinyilatkoztató mint ítéelő jellegét: „se nem nagyon hajráz, se nem nagyon reszket.” Főleg azt a bűnösszefüggést teszi ambivalenssé („ez nem a mi vétünk”), amely a máshol problémátlanul kihirdetett törvényben létesült, megadva ezzel az átok poétikájának alapját: „Itt régik a bűnök, itt régik az átkok / S itt ujak a bűnök s itt ujak az átkok.” A történelmi és kórkritikai referencia metaleptikus tételezése valamely ítélet vagy jogrendelkezés alap-

³⁰ Itt a zárlat kijelentésének egy idézett népdal rímzavaival történő érdekes összeszövése figyelhető meg, ahol ezek a rímzavak jelentéstaniilag velük szembenálló kontextusba kerülnek be. Vö. KIRÁLY István, *A megkötöttség verse*, ItK 1973, 283.

ján³¹ itt nem foganatosítható a verifikáló vagy hitelesítő stabilizáció mozzanában. Ady költészete ezen a ponton bevallja magának, hogy (ön)institucionalizáló hatalmát olyan ismételtetés keresztezi, amely annak diktáló instrumentalizációját nem engedi maradéktalanul megalapozni valamely világszemléleti előzetességben. Sőt az én megkettőződése a joglétesítő és jogfenntartó mozzanatok elválásában, ezen funkciók inkompatibilitásában érhető tetten.

Ady útjának utolsó állomását a líra jogigazolásának dekonstrukciója felé vezető úton ezért majdnem logikus módon a *Nem feleltem magamnak* című vers jelenti. Ez az alighanem leginkább diszkurzív és kontingens nyelvi mozgásnak átengedett szövege lírájának szubjektív artikulációs hátterét, korábbi „bátor hangját” és „elvét” az ironia éles fényébe vonja, míg az „Életet” „felejtés” áldozatává teszi. A vers azonban nem merül ki ebben, mivel a „felelet” mint a beszédinstanciához fűződő reciprok viszony legitimációját és létfeltételét egyáltalán szó szerint „elejti”. A vallomás mint „a szubjektum önkimondása”³² nem etablirozhat olyan beszédhelyzetet, amely tételezett kvázi-jogi konvención nyugodhatna. A „felelősség” ekképp nem annyira etablirozott jogrenddel szemközt, hanem az identifikálható énnel való kontrasztban kérdőjeleződik meg (hasonlóan, mint az *Óh, furcsa Élet* esetében, hiszen mindkét vers a jogalkotó beszéd azon problematikus pontjára mutat rá, amely éppen az ént mint egyediséget ítéli el, azaz törli kezdettől fogva – nem pusztán az alany tranzitív legalizációs stratégiája vall tehát kudarcot, hanem ezen stratégiának magára az énré irányuló következményei kerülnek előtérbe).³³ Ez a „felelősség” itt nem jogot jelent az én és nyelve között már előzetesen aláírt szerződésre a performatív kompetencia értelmében, jóval inkább a beismerő diszkurzus alanya vonja meg magát a transzcendentális autoritástól, még ha ez nem más, mint az alany szingularitásának lelkiismerete is. Ez az egyediség ugyanis a nyelvi matéria iteratív dimenziójában végbemenő feloldódás folyamatában létezik – és a „felelet” lehetetlenségét nem annyira önmagában vagy egy kérdés felől villantja fel, mint inkább az önmagát állítólagosan hitelesíteni képes szingularis beszédinstancia apóriájának értelmében. Utóbbi sokkal inkább fikcióként nyilvánul meg, amely a „felelősség” posztulátumával mint a beszéd transzcendentális-referenciális megalapozásával szemközt néma marad. Nem véletlenül idézi a kései Kosztolányi egyik legfontosabb szövegében a dialogikus líra küszöbén pretextusként Ady ezen kései versét. Az *Ének a Semmiről* éppen a „válasz”

³¹ Vö. „A sors tehát abban mutatkozik meg, ha egy életet úgy tekintünk, mint elítéltetést; alapszabán olyan élet ez, amelyet előbb ítéltek el, s csak azután lett vétkes. [...] A jog nem büntetésre ítél, hanem bűnre.” Walter BENJAMIN, *Sors és jellem*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Angelus Novus*, 63.

³² Vö. KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 65.

³³ Nem más, mint saját lírájának ezen kompromisszummentes felülvizsgálata helyezi Adyt fontos pozícióba a későmodern költészet számára (Babitsnál nem figyelhető meg hasonló lépés).

elmaradásában fedezi fel a hagyomány virtuális, semmilyen önhatalmú én által nem ellenőrizhető, mivel az önlegitimáló retorikától eloldozott nyelvét, amely csak nem tetszőlegesen kivitelezhető idézésében szabadítható fel: „de nem felelnek, úgy felelnek...”

A költői beszéd latensen jogi paradigmájának Ady általi inaugurálása az ő hagyományvonalában álló más alkotók beszédhelyzetének reflexiójában is megfigyelhető. Például Illyésnél én és kimondás hangsúlyozott egybeolvadása, valamint a beszéd feltételezett kollektív készítése adják meg az alapot a legalitásorientált igény számára: „jog lesz, mi bűn volt azelőtt!” (*Hősökről beszéllek*) Az Ady-féle költői irány képviselői közül egyedül Juhász Gyula ütközik bele a jog poétikai beírásának kikezdehetőségébe, ő is pályája legvégén. Utolsó kötetében (*Fiatalok, még itt vagyok!*), illetve a hagyatékban rendre felbukkannak olyan szövegek vagy szövegrészek (*Még valamit...*), melyek a lírai én interpretatív védnökségét a szöveg felett valóban relativizálják, és eszköztelen, részben alulretorizált, dezesztétizált nyelvhasználatot vezetnek be (vö. például *Néma jajszó*: „Imádság, átok már hasztalan.”), ezek visszhangja aztán a kései József Attila szövegeiben jelentkezik, ahol az én nem jelenlevő beszédinstanciáktól válik függővé. Juhász Gyula következő sorai a maguk módján többek között a *Tudod, hogy nincs bocsánatot* előlegezik: „Mily messze vagytok, emberek, / És én is mily távol vagyok, / Valami titkot keresek, / Az életet, mely elhagyott. // Talán én voltam hűtelen? / Már nem várok és nem adok, / Számomra nincsen kegyelem. / És nem segít irgalmatok”. (*Mily messze vagytok...*, 1929)

Az Ady költői nyelvében tulajdonképpen nem tematizálható, fentebb tárgyalt nyelvi-performatív összefüggések költészettörténeti revidálásához Szabó Lőrinc és József Attila dialogizált lírája jut el. Ezen túllépés tétje nem más, mint az igazságosság eloldása a jogtól, azé az igazságosságé, mely Benjamin szerint „föloldozza a bűnöst, nem bűne alól, hanem a jog alól”.³⁴ Tekintettel Adyra például a *Tudod, hogy nincs bocsánat* lehet jelentésszerű szöveg, amennyiben a vele folytatott párbeszédként is olvasható. Az ítélező, önnön jogát (önfelmentésként, azaz bocsánatként is) adományozó és totalizáló diszkurzus visszavétele aligha lehetne mélyrehatóbb: „Ne vádoldj, ne fogadkozz [...] ne hódolj és ne hódíts [...] Maradj fölöslegesnek, / a titkokat ne lesd meg...”. A „titkokat ne lesd meg” kitétel pedig Ady *A Minden-Titkok versei* című kötetére is rájátszhat és éppen az öninstitucionalizáló, önnön orákulumát törvényként (félre)olvasó beszédmódra vonatkozhat. Ha a „titok” figurációja Adynál fentebb az én konstitúciójával – a tetelezett jog általi intézményesítésével a megnevezés ellenőrzése révén – került összefüggésbe, akkor a „maradj fölöslegesnek” kitétel olyan énről beszél, aki ugyanakkor te is,

³⁴ BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, 52.

és önnönmagának ezen birtokolhatatlanságában nincs hozzáférése a joghoz, amely fenntartaná magának a nyelvi referencialitás intézményesítésének képességét (mint jogalapító felhatalmazást). A feltételezett szuverenitás nem tudja kivonni magát a jog tételezésének és egyidejű roncsolódásának következményei alól: a jog dereferencializálását és a szuverén aktus létesítő erejét egyként nem képes elérni, inkább a köztük lévő spektrális, fiktív térben oszcillál. Az aktus ugyanis jogi referencia citátumát hívhatja elő, a jogi hivatkozás viszont hirtelen azon erőszakot nyilváníthatja meg, amely elkülöníthetetlen a jogtól. Ebben az eldönthetetlenességben viszont a szuverén költői megszólítás alakzata bomlik fel, a lírai szólam azon képessége kerül a szubverzió hatalmába, amely megnevezésként valamely jogra tett hivatkozásban tételezne referenciákat (önnönmagát mint szubjektumot vagy másik ént) vagy hajthatna végre „performatív” műveleteket (például a megbocsátást). A megszólítás beszédette a megbocsátás performatívumának végrehajtásától függ, ha utóbbi lehetetlen a hozzá tartozó alanyiség hiányában vagy meghatározatlanságában („maradj fölöslegesnek”), akkor ezzel maga a megszólítás struktúrája, a címzés lehetősége, végső soron a szöveg referenciális kódja problematizálódik.

A szép jegyében: esztétizmus és az artisztikus költői alany

Az artisztikum metafizikájának korszakos artikulációs képletét Nietzsche gondolata szolgáltatta a világ „esztétikai fenoménként” történő igazolásáról. A költői beszéd és szubjektum areferenciális önszituálása a modern magyar líra másik költészeti modelljében messzemenően a nyelv esztétizálása, az artificiális képződmények autoritása felől hitelesíti önmagát. A poétikai kompetenciák a költői tradíció nyelveinek átsajátításától válnak függővé. Szómágia, artisztikus kifejezés mint a nyelv médiumának művi (paradigmatikus) formája bizonyos nyelvi effektusokat mint költői jelentésséggel felruházott szimbolizáló entitásokat kanonizálnak. Babits jellemző kifejezése szerint szonettjei „miniatűr oltárok” (*Szonettek*) – ahol tehát a nyelv köznapi jelentéstani és referenciális aspektusát mintegy feláldozzák, és adományként ajánlják fel az artisztikus instancia számára. Ez a mozzanat ugyanakkor a modernitás kontingens és anorganikus időtudatát is mintegy ellensúlyozni van hivatva.³⁵ A világ esztétikai fenomenalizációja Babits és mások poétikájában azonban nem vezet a lírai beszéd radikális személytelenítéséhez és dereferencializációjához, hanem – ha nem is mindig explicit módon, de – még mindig indi-

³⁵ Vö. Hans Robert JAUSS, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität = Uő., Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, 14–15.

viduális beszédpozícióhoz kötődik, ahol az esztéta és artisztikus költői magatartás adott esetben az alany nyelvi önprofilírozásának szolgálatában is állhat. (A költőiség önleírása itt sem jön ki szövegen kívüli referenciák nélkül – a magyar nyelvű klasszikus modern líra kikerüli például George következetes hermetizmusát, a szó izolálása a lexikai-stilisztikai és tropológiai szintre korlátozódik, lényegében tehát ornamentális szereppel bír, a „kein ding sei wo das wort gebricht” mélyreható tapasztalata nélkül.) A személytelenítés ugyanis alááshatná az esztétikai fenomenalitás igazolási stratégiáit mint az artisztikus módon helyettesített világegészre tett egyvonalú hivatkozást. Így a költői individualitás jelenléte mégis megtalálható referenciapontként ebben a modellben, valószínűleg nem teljesen eloldva az élményesztétika premisszáitól. Ebben az értelemben nem találkozunk a nyelvválság anticipációjával a magyar esztétizmusban, ahogy az Hofmannsthalnál a nyelvi tételezésekbe vetett bizalom fenyegető kiüresedésében jelentkezett (*Ein Brief*). Noha első pillantásra világok választják el Adyt és Babitsot egymástól, az én hipertrofiját a „poeta doctus” artisztikus magatartásától, mégis az utóbbinál sem szalazódik szét az individuális értelemben elgondolt költői szubjektivitás és nyelvi artikulációjának retorikai instituálása (és kettejük rokonsága így az elveszített totalitás mindenkori újratelepítésére irányuló hajlamukban is szembeötlővé válik).

Babits lírája alapmagatartásában a modernitás tudatának aspektusaira reagál és ezeket az esztétikai fenoménnel igyekszik közvetíteni (Nietzsche értelmében), mely igazoló instanciaként a modern önmagától elváló jellegét is gyógyítani látszik. Az „autoritatív múlt”³⁶ elvesztését más autoritások kompenzálják, első helyen az artificialitás. A szép ezen istancionalizálása nehezen választható el a költői alany – mint az empirikus és transzcendentális én kibékülésének – öngazolásától. Babits lírájának tropológiai praxisában ez a viszonylat a denotatív megnevezés és az „esztétikai” metaforizálás, referencia és trópus kontrollált kapcsolatában nyeri el megalapozását. A világ artisztikus igazolását a költői jelhasználatban ugyanakkor a költői individualitás kettős – intern módon kibékítendő – struktúrája szavatolja.

Az örök folyosó például a klasszikus széptől a „beauté fugitive” felé vezető lépést jelezheti, melynek areferenciális létmódja az önmagán túllépő időbeliség értelmében lesz belátás tárgya, ahol sem retrospektív, sem proleptikus módon nem adódik megállapodási pont a lírai én számára: „De engem űztön űz a Ré, / ki-re nincs szem, mely visszanezzen, / s előre, bármi les felém, / futok gyáván, futok merészen, / habár előre jól tudom, / nem érhetem végét egészen”.³⁷ A költői kép

³⁶ Vö. *Uo.*, 53.

³⁷ Ez a motívika érdekes módon Adynál is fellelhető, a *Jó-Csőnd herceg előtt* és később az *Új s új lovat* című versekben. A magyar klasszikus modern költészet mediális előfeltevéseinek és paradigmáinak vizsgálatában ez az – alighanem véletlenszerű – egybehangzás különösen tanulságos: mind-

és a látás is explicit apóriába futnak: „Mi haszna széttekinteni? / A síma égnek semmi ránc / s szemed a földet nem leli.” Az „örök” mozzanataért érdekes módon a véges kényszeresen önmeghaladó jellege kezeskedik, a végest a vers ha nem is eszközszerű értelemben, de lényegében csak vonatkoztatási keretként tételezi. Ez azt jelenti, hogy a szubjektumkoncepció és a hozzá társítható kifejezésmód továbbra is érintetlenek maradnak, mivel a szöveg az önmagát túlhaladó időbeliséget csupán formálisan – mint folyamatot, nem mint a levált, de éppen ezáltal visszatérő elemek (újra)generálását is – érti, ami éppen antropomorfizálásukon olvasható le (mint már Adynál is). Egy „beauté fugitive” tehát, amelyből éppen az allegorikus komponens – a szép önmegkettőző jellege – hiányzik, amelyet például „maszkszerűségként” lehetne megnevezni.³⁸ A lehetséges túlélés ezen mozzanatát az artificialitás kompenzálja, melynek stratégiája az időtapasztalatot lényegében a szubjektivitásra köti vissza. A kötet záró versében – *A lírikus epilógja* – a modern időtudat autotranszgresszív pillanatnyisága mint ciklikus, még inkább azonban mint a szubjektivitásba való térbeli bezárulás értelmeződik, mely alanyiság a dolgok világát nem képes elérni.³⁹ Éppen a „tünékeny”, tranzitórius időbeliség ezen térbeli-izotopikus átértése enged arra következtetni, hogy Babits

két esetben hallásról van szó, amelyre nem következhet látás, legfeljebb csak „belső képek” formájában. Ez az önprezentációs adottság mintegy az inverzét jelenti a Baudelaire-t értelmező Benjamin megfontolásainak, aki Simmelt idézi a modern költészet allegorikus jellegéről írott tanulmányban hallás és látás észlelési diszpozícióiról a modernség mediális körülményei között. „Simmel igen szerencsés megfogalmazást talált a dologra: »...aki lát, de nem hall, az sokkal... nyugtalanabb, mint aki hall, de nem lát. Ez bizonyára nagyon fontos a nagyváros szociológiájára nézve. A nagyvárost az jellemzi, hogy a látás határozottan túlsúlyban van a hallással szemben...«” (Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus Novus*, 853.) Nem olyan képek tapasztalata a meghatározó Ady és Babits poetológiai számára, melyek kommunikativitása bizonytalan, és amelyeket bizonyos értelemben aláírással kell ellátni (lásd Uő., 897), hogy egyáltalán jelentéshez juthassanak, hanem hangok hallása, melyekhez képeket kellene imaginálni. A mediális észlelés logikája aligha alulbecsülhető mértékben különbözik Baudelaire és később Benjamin allegorikus intencióitól, ahol a „kép” éppen a modernség mediális konstellációinak változékonyságát jelenti: „Az, amiről tudjuk, hogy nemsokára eltűnik előlünk, az válik képpé.” (Walter BENJAMIN, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* = Uő., *Gesammelte Schriften*, I.2., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 590.) A képek ezen exterioritása Adynál csak akkor válik problémává, amikor bizonyos szövegekben eltávolodik lírájának mitikus módon biztosított szimbolikus kódjától, amit például *Az eltévedt lovas* kanonikus szövege elsősorban a hang módusában inszceniroz („vak ügetését hallani”, „nóta”).

³⁸ „A divatos szférájában a modern határának átlépése olyan folyamatként jelentkezik, mely az éppen még érvényeset nem csak elértékteleníti, hanem lökészerűen, a szerves lefolyás átmeneti hanyatlásgörbéje nélkül, taszítja vissza a túlélt maszkszerűségébe.” JAUSS, *I. m.*, 14–15.

³⁹ Erre a versre vonatkozóan tanulságos lehet Simmel kortárs megjegyzése: „mindannyian fragmentumok vagyunk, nem csak az általános emberé, de önmagunké is” (Georg SIMMEL, *Soziologie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1908, 33.). Babitsra alighanem csak a mondat első része érvényesíthető.

számára a kommunikáció és a világszemléleti megragadás uralhatóságának végső korlátját nem a nyelv vagy a dezauratizáló temporalitás jelentik, sokkal inkább a szubjektum azonossága önnön tudatával, mely identikusság megakadályozza a hozzáférést a dolgokhoz, melyek következésképpen feloldhatatlan másságként – szellemi lényegiségektől megfosztva – állnak vele szemben (vagy csak „másodlagos” esztétizálásban vonulnak be a költői beszéd rendjébe, ami ugyancsak az alany transzcendentális kompetenciáját erősíti meg). Noha természet és lélekállapot transzparens megfelelése fellazul több vers kérdezősi módusában, ezen kérdések mégis az alany bensőségességének, illetve beszédmódjainak kontextusában hangzanak el, és nem távolodnak el radikálisan posztromantikus gesztusoktól. Mivel nem személytelenednek, úgy a tárgyiságok a költői alany által végrehajtott esztétizáló transzferben egy, a megnevezéstől el is választott nyelvi-tropológiai dimenzióba transzformálódnak. Esztétikai igazolásának ezen operációjában az alany önmagát, azaz nyelvi magatartását hitelesíti, megalapozza az erre a magatartásra (és nem másra) fenntartott jogát.⁴⁰

A második kötet leghíresebb verse, az *Esti kérdés* látszólag a nyelviség felértékelésében érdekelt, a „kérdés” mozzanata mellett az „este” motívumát illetően is, amit a vers pretextusa, Hugo von Hofmannsthal *Ballade des äußeren Lebens* (1894) című költeménye emfatikus módon mint „egy szót” jelenet a szövegbe („Und dennoch sagt der viel, der »Abend« sagt”). Mivel azonban Babits verse fenntartja többek között az észlelés „szóserintisége” (az „este” fenomenalitása) és az esztétizálás („bársonytakaró”), illetve kognitív szimbolizáció („vedd példának...”) oppozícióját, amely a hasonlat transzparens tropológiáját generálja,⁴¹ lényegében elvét a nyelvi komponens reflexióját. Az *Abend* Hofmannsthalnál ugyanis nem rögzített jelentéstan instrumentális megidézésének tárgya, hanem alapvetően *tulajdonnévvé* válik, azaz nyelvi létmódja módosul. Babits azonban épp ezt a tulaj-

⁴⁰ A „dolgok” (*Dinge*) szerepe Rilkenél a költői nyelv általi tanúsításukban (vö. *Kilencedik duinói elégia*: „oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals / innig meinten zu sein.”) kezdettől fogva kikerül a rögzített igazolási-felmentési attitűd keretei közül, ahogy ez Babits esztétizáló-artistikus nyelvhasználatában megfigyelhető. Rilkenél ezzel „az igazoló poézis lehetősége kérdőjeleződik meg”. (Peter PFAFF, *Der verwandelte Orpheus. Zur „ästhetischen Metaphysik” Nietzsches und Rilkes = Mythos und Moderne*, szerk. Karl Heinz BOHRER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, 301.)

⁴¹ Hofmannsthalnál ehhez képest a hasonlaltalanítás merül fel: „...und gleichen / Einander nie?” Fontos továbbá a játékmotívum hangsúlyos jelenléte („Was frommt das alles uns und diese Spiele?”), a deteleologizált mozgás mintegy pozitív mozzanata, ami Babitsnál ugyancsak nem vehető észre. A játékmotívika hasonló kontextusban Rilkenél is meghatározó, vö. például a *Das Karussell* című verset 1906-ból („Und das geht hin und eilt sich, daß es endet, / und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel. [...] Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet, / ein seliges, das blendet und verschwendet / an dieses atemlose blinde Spiel...”). A játékmotívum a korai Kosztolányinál, Rilke elmélyült olvasójánál bukkan fel, ám nála is jobbára a fenomenális önmagára utalás tükörszerű trópusaként.

donnevesülést kerüli ki, ami előreláthatatlan referencializálódásában feltörné az eszközelvű esztétizáló átvitel *törvényét*. A megnevezés ezért latensen hatalmi és nem kommunikatív gesztus Babitsnál, ahogy ezt a „vedd példának...” momentuma a vers végén félreérthetetlenül jelzi. Ahogy Ady a „szimbólumteremtés” jellegzetesen anonim létezőket emelt a jelképiesség státusába, ezzel azonban éppen a törvény aktánsaiként értelmezte őket, amennyiben nem allegorikus jelentésmegkettőződésbe (például név és jelentés diszjunkciójába) írta át őket – úgy Babitsnál a megnevezés csupán az esztéta hasonlatozás előzetes (ennyiben problémátlan) mozzanata, az esztétizáló átvitel mint törvény (ennyiben éppen egyediségétől megfosztott) referenciája. Mindkettejük esetében a szó, a megnevezés médiumának és tárgyának tulajdonnévbe, a megnevezés latens citációjába történő átváltása ütközik akadályokba. Jó okkal: hiszen ha ez megtörténne, úgy a nyelvi erőszak hatalmi beszédhelyzetét és öntörvényesítő, valamint törvényadó aspektusát kezdené ki.

Mivel a törvény mindig rá van utalva az alkalmazásra és fundamentális ígéret-jellegében nem választható el az ismétléstől, úgy a mindenkori időértelmezés modelljével szükségképpen funkcionális viszonyban áll. Az *Esti kérdés* gondolati problémáját ismeretesen az időbeliség önmegsemmisítő módusza jelenti, melyet a vers azonban formális váltásként ért (a kontingencia mint eset vagy példa jelenik meg), és jellemző módon a deiktikus-exemplifikáló utasítás asszertív beszédgesztusában artikulálja, a vers zárlatában: „vedd példának a piciny fűszálat...” Itt hiányzik a halál mozzanata, mely Hofmannsthalnál nagyon is jelen van („totenhaft verdorrt”, „Trauer”), a materiális túlélés vagy hátramaradás effektusa, amely a differenciáltabb módon értett – eseményként, nem pusztá, kalkulálható önzonos visszatérésként megtapasztalt – temporalitáshoz elengedhetetlen lenne.⁴² Látható, a „fugitive”-jellege mint a szép pusztá struktúramozzanata és nem annyira médium, emlékezet vagy olvasható konstelláció jelenik meg.

Az *Esti kérdés*-féle hatalmi beszédhelyzet mögékérdezése József Attila *Jön a vihar...* kezdetű versében megy végbe, ahol a „vedd” gesztusa az evokált létezők általi adás aktusába íródik át: „Borzongásuk a nem remélt vád – / így adnak e kicsinyek példát, / hogy fájdalmad szerényen éld át, / s legyen oly lágy a dallama / mint ha a fű is hallana, / s téged is fűnek vallana.” Ebben a valószínűtlen ado-

⁴² Vö. MAX WEBER, *Wissenschaft als Beruf* = Uő., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tübingen, 1968⁴, 594–595. A halálhoz Hofmannsthalnál, általánosan tekintve vö. Hermann BROCH, *Hofmannsthal és kora*, ford. GYÖRFFY Miklós, Helikon, Budapest, 1988, 116. A „fűszál”-motívika Hofmannsthalnál és Babitsnál különben idézet is lehet a Zsoltárokból (90, 4–6.): „Mert ezer esztendő annyi előtted, mint a tegnapi nap, a mely elmúlt, és mint egy őrzáris idő éjjel. Elragadod őket; olyanokká lesznek, mint az álom; mint a fű, a mely reggel sarjad; Reggel virágzik és sarjad, és estvére elhervad és megszárad.”

mányban az én a létezők virtuális „vallomására” utalja rá magát (amely „vallomás” kvázi-jogi instanciája ő maga már nem lehet). A létezők „példája” tehát sem episztemológiai–objektíváló módon nem ragadható meg, hanem egy „exemplum” adománya a „csoda” értelmében. Az artisztikus eljárás törvényét és az esztétikai szubjektum mint ezen törvény végrehajtási és tanúsító instanciáját először József Attila és Szabó Lőrinc költészete tárja fel mint az esztétista lírabeli exkluzivitás kódjának pszeudojogi önpozicionálásait. Babits esetében ez poetológiájának⁴³ következő megfejtését teszi lehetővé: a dolgok megragadása mint „fenomenológiai” vagy referenciális magatartás a törvény végrehajtási aspektusának, a „reflexív-gondolati”, „általános” jelleg a törvény (ön)tanúsításának felel meg – mely törvény nem mást jelent, mint a világ igazolását az esztétikai jegyében (amely azonban mindig a költői szubjektivitás önlegitimálásával jár együtt, melynek transzcendentális része az artisztikus, esztétizáló eljárásra formált jogban valósítja meg önmagát, ez az eljárás pedig az empirikus ént egyáltalán poétikailag felelős jogalannyá változtatja, vö. a „vedd példának...” mozzanatával).

Babits kései poétikájának többször kiemelt darabja, a *Csak posta voltál* ugyan nem adja meg a szubjektum történeti-kulturális elhelyezésének és folyamatszerűségének desztinációját, annál inkább viszont a küldő instanciát, és időfeletti és transzkulturális folytonosságba veti bizalmát, mely mint örökség a felejtést is önnön struktúramozzanataként integrálja magába. Ez a pozitívitás a poetológiai szinten empirikus helyzetek artikulációjában (akárcsak az *Esti kérdésben*) és a beszéd ki-mondásjellegében tükröződik, mely főleg az utolsó versszakban mint a szubjektum nyomát és elfelejtését a történelemben firtató kérdésre adott válaszként merül fel. Előtte a kérdezés és válaszolás attitűdje kifejezett módon a megszólított alanyhoz rendelődik hozzá egy kvázi-dialógusban, az én szólamának rajta túli megalapozásával és autorizálásával („a barbár csúcsoknak *nemmel* feleltél, / mert szülőfölded felelt általad.”). Ha az utolsó strófa mondja ki a fölérendelt választ,⁴⁴ úgy az adás előjoga az aposztrofáló instanciának jut, ezzel a dialogicitás igazából

⁴³ A Babitsról írott mértékadó monográfia szerzője a lírai stratégia célját „az észlelés és kifejezés diszkontinuitásának feloldásában” próbálta szituálni (vö. RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 322.). Babits recepciójának ismeretesen az a sajátos-rűsége, hogy líráját alternatív módon vagy tárgyias költői fenomenológia (Rába György) vagy tisztán eszmélkedési és gondolati költészet (Németh G. Béla) képviselőjeként értelmezték. Talán mégsem beszélhetünk nyomós különbségről, amennyiben a lírai én („gondolati”) szituálásának módozatai ugyanolyan mértékben dologiságokat (mint az én másikat) vonnak magukkal. Az én reflexiói mindig tárgyiságra vonatkozó kiindulópontokkal rendelkeznek, ahol ugyanezen én mint benyomások, asszociációk, emlékezések, sőt idézetek felvevőjeként és alanyaként cselekszik. Még ha ezek gyakrabban példaként is jelenetездődnek a vers általános kérdészi iránya számára, nem távolíthatók el a poétikai reflexiók folyamatból, sokkal inkább ennek hordozói.

⁴⁴ Ebben az értelemben a kései versek többször perszonalizálják a transzcendentális instanciát, főleg a *Jónás könyve*, ahol a jellemző mondat az „Úr” szájából hangzik el, a próféta empirikus értelmének címezve: „A szó tiéd, a fegyver az enyém. / Te csak prédikálj, Jónás, én cselekszem.”

lezárul és nem félbemarad a lírai kérdés eldönthetetlen végkimenetelének nyitottságában. A párbeszéd itt lényegében csupán regulatív szereppel bír – nem úgy, mint Kosztolányinál, aki ugyanekkor megjelent versében (*Ének a semmiről*) az (önfelszámoló) válasz adásának effektusát a „halottaknak” tulajdonította („de nem felelnek, úgy felelnek...”) és a szöveget kérdésekbe futtatta ki. Nála a felejtés és a halál komolyanvételéről van szó⁴⁵ – az artikulált élet(történetek)nek a „semi” megy elébe és nem valamely transzindividuális és -kulturális „múlt” mint nyelvi legitimációs és felelősségi instancia. Kosztolányi verse idézeteket telepít a saját beszédben, méghozzá Ady saját költészetével leszámoló verséből, a *Nem feleltem magamnak* radikális lemondásából!⁴⁶ Kosztolányi megvonja a lírai beszédet a felelősség tételezésének, az integratív (vagy polemikus) válasz adásának lehetőségét és a más szövegekre, illetve hangokra való ráutaltságot a textuális szinten is ambivalenssé teszi. Babits poétikája nehezen tűrhetett volna hasonló cezúrát saját nyelvi-világszemléleti alapjaiban, amely az esztétikai egészelvűség koncepcióját az individuumbólötti „neoklasszikus” hagyományképződés gondolatával cserélte fel. Ez a vezérelv a transzcendentális én instanciáját és az empirikussal szembeni fölényt újólag igazolta (a „művészetvallás” modelljére emlékeztetően), újrafoglalva a világ esztétikai helyettesítésének korábbi elvét és funkcióját.

Visszatérve Kosztolányihoz: nemcsak az *Ének a semmiről* a „semi”-vel, de a *Halotti beszéd* is a halállal és felejtéssel szemközt a nem-tulajdonképpeni beszédet forgalmazza. A végről mint egyedüli referencia alakzatainak összefüggésében csak citációs effektusokban lehet beszélni, amelyek a szingularitást rögtön fikcionalizálják is („hol volt, hol nem volt egyszer”). A halál előre-elgondolhatatlanságával szemben csak szerepszerű, indirekt beszéd lehetséges.⁴⁷ Azaz a szerep a beszéd radikális veszélyeztetettsége és a vele heterogén materialitás általi kihívása következtében lesz megkerülhetetlen (azáltal, hogy a beszéd nem nyúlhat vissza semmilyen mögöttes jogi-legitimációs instanciára) – és nem valamely tételezett törvény ismétlő recitálásának vagy referenciális tanúsításának konvenciójaként működik.

Az esztéta metaforálás belső diszjunkciójának szempontjából az *Őszi reggeli* lehet tanulságos, mely a szépet a múltbeliség státusában inszenírozza (ez a fenti két versben a halál és a felejtés reflexiójával kapcsolódott össze). Ez olymód tör-

⁴⁵ Megfigyelhető, hogy Babits a halál-felé-való-lét inszenírozására tulajdonképpen nem képes saját nyelvet kifejleszteni: az *Ősz és tavasz között* túl sok nyelvi-motivikus klisé terheli.

⁴⁶ Ady és Kosztolányi verseihez vö. KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 64–65.

⁴⁷ Vö. NÉMETH G. Béla, *Századutórlól – századelőről*, Magvető, Budapest, 1985, 313. Ő az „Unvordenkliches”-t azonban magában a szerepben („a szavakban”) látja inszenírozva – szemben jelen dolgozat álláspontjával, mely a szerepet éppen az „Unvordenkliches” inkorporálhatatlanságából, ezáltal paradox jelenlétéből vagy közelségéből származtatja.

ténik, hogy a nyelv kitörölhetetlen és ellenőrizhetetlen referencialitásának a tropológián és motivikus izotópiákon túlható hatalmát – minden esztétizmus bevallatlan problémája ez – mintegy az inszcenírozás szintjén veszi implicit módon tekintetbe. Ahogy ezt Molnár Gábor Tamás tanulmánya⁴⁸ megmutatta: az utolsó sor – „Jobb volna élni. Ámde túl a fák már / aranykezükkel intenek nekeni” – kimondatlanul a halált idézi meg (a *meghalok* kijelentést), noha a figurális leírás ezt a referenciális-allegorikus effektust nem tartalmazza. Azt lehetne mondani, hogy a gyümölcsök prezentációja Hegel leírására emlékeztet *A Szellem fenomenológiájából*, az (antik) „művészetvallás” elbúcsúztatásáról, ahol ezen művészetvallás központi motivációja – a felajánlott és felajánlás, adomány és adományozás egybeesése – az aszimmetrikussá váló prezentációban viszonylagossá lesz.⁴⁹ Kosztolányinál ez azon szubjektum halálát is jelenti, mely ezért az identitásért kezeskedett volna. Ezen anticipált halál *mint* jelentés bizonyos értelemben csak referenciálisan nevezhető meg (pontosabban: hallgatható el), lehetősége nem más, mint a literális és átvitt jelentések spektrális önállósulása, cezúra vagy hézag az előszeretettel gyakorolt tropológiai átvitelekben. A halál nem vihető át maradéktalanul a metaforizálásba(n), pontosan ezen maradék, mely minden kratülikus nyelvmanipulációban és helyettesítésben hátramarad. A „halál” Kosztolányinál sem más, mint betű szerint „csak egy nyelvi dilemma elfojtott neve”,⁵⁰ ebben az esetben a nyelvi referencialitása, mely sosem fordítható át maradéktalanul trópusokba (azaz: kontrollálható jelentésekbe sem), de éppen ezért literális adottságként sem kezelhető. Kosztolányi ezzel rámutat az esztétista (sőt a saját) nyelvfelfogás apóriáira.

A *Számadás* kötet azonos című szonettciklusa (1933) nem csak igénye felől rokonítható József Attila *Eszméletével* (1934). Mindkét szöveg radikálisan leszámol a kollektivistikus és prófétai, diktáló és ítélő költőszerepekkel: „nem üdvözöl téged, nem istenít fel, / nem göngyöli a lelkét sem alád” (Kosztolányi) – „Az meglett ember [...] ki nem istene és nem papja / se magának, sem senkinek” (József Attila). Ez ugyanakkor a költői megszólítás bizonyos nyelvi paradigmáit is elbúcsúztatja („nem kérve semmit és semmit se várva”), az utópikus-eszkatológikus elvárások és a lírai beszédhelyzet hozzájuk tartozó megalapozásának felüggesztésével. Kosztolányi (akárcsak József Attila) ebben a Babits-féle, az én etablírozott „értékek” alapján történő neoklasszicisztikus önizolációjával szem-

⁴⁸ MOLNÁR Gábor Tamás, *Költőiség, köznapiság, konvenció = Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor – BENGI László – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2001, 187–201.

⁴⁹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes = Uő., Werke, III.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, 547–548.

⁵⁰ Paul DE MAN, *Autobiography as De-facement = Uő., The Rhetoric of Romanticism*, Columbia UP, New York, 1984, 81.

ben folytat költői polémiát. A lírai hang eme politikájának erőltetése helyett az én – mondhatni – tautologikus tanácsban részesül: „Ülj egy sarokba, vagy áll félre, nézz szét, / szemedben éles fény legyen a részvét...” Az én mint „flaneur”, amely ugyanakkor idegen sorsokban való részesedésre figyel, anélkül, hogy ezen részesedést teleológiába írná be vagy előfeltételezett esküvel alapozná meg – ez a poétikai alany paradox feladata.

Ha a *Hajnali részszegsége*, az ott prezentált vendégsemantikára, az így értett részesedésre utalunk, a vers nyelvi önprezentációjának arra a jellegzetességére kell felhívni a figyelmet, amelyről már Németh G. Béla is beszélt: a mindennapi társalgás fatikus fordulatainak használata és a meghallgatásra irányuló kérések⁵¹ figyelemreméltó szerepet játszanak az exkluzív költői nyelv részleges dezintitucionalizálásában (mint máshol is a kötetben). A vendég nem az otthonosban, de nem is az átláthatatlan idegenben tartózkodik, így beszédpozícióját a búcsú kettős alakzata jelöli meg: az otthonostól vett búcsú és a várható elköszönés a vendéglátótól. Ez a kettősség azonban nem pusztán beszédhelyzetet jelöl, hanem a gyónásként értett prezentáció aktivizálja: ez hajtja végre azt a beszélést, amelyben vendéglétről egyáltalán szó eshet. A gyónás beszédaktusa éppen az előzetes jogitörvényi kontextustól és ennek referenciális biztosítékaitól elszabaduló vendéglét vetülete, amennyiben feladja az autoritásra irányuló hivatkozást vagy az (elvárt) autoritás megcélzását.

⁵¹ Vö. NÉMETH, *l. m.*, 310.

NÉMEDINÉ KISS ADRIEN

A *Halálfi*ai (a magyar „ördögregény”) motívumhálózata

1. Babits Mihály a *Halálfi*ai anyagának formálásában, elrendezésében nem a hagyományos oksági elvet követi. Úgy tűnik, az író tudatosan vállalja a klasszikus modell „dekonstrukcióját”, amikor regényében a következőképpen reflektál magára az alkotásra: „Ki állapítja meg az események igazi összefüggését? A regényíró nagyzol, pontokat köt össze, melyek a valóságban külön állanak; s elhanyagolja a pontokat, melyek rajzába nem illenek. Nem jobb-e egyszerűen a pontokat rajzolni: a történések e csillagait, melyeket lelki szemünk úgyis annyira hajlandó a Sors csillagképeivé kötni össze? holott igazi összefüggésük és egymásrahatásuk láthatatlan.” (74.)¹

E láthatatlan szálak sejtetésében a motívumoknak kitüntetett szerepe van. A *Halálfi*ai-ban a metaforikus, motivikus szinten kibontakozó összefüggések rendszere fontos formaalkotó, strukturáló elv, mélyíti a regény jelentésdimenzióját, s az így létrejövő szüzsé a regény értékviszonyainak, a benne kifejeződő babitsi világgépnek hordozója.

Dolgozatunkban² a regény fő motívumaiból szerveződő motívumhálózatának megrajzolásával szeretnénk bizonyítani, hogy ennek – az anyagát, műfaját, strukturáltságát illetően nagyon összetett – műnek lehetséges olyan olvasata is, amely túlmutat a regény hagyományos, az elsődleges narratíva társadalmi-szociológiai értelmezésén.³

¹ A továbbiakban zárójelben a kritikai kiadás oldalszámaira hivatkozunk. Többnyire az első kötet-re (ha nem, külön jelöljük). Ugyanennek a kiadásnak az oldalszámait adjuk meg, ha a regénynek a Pesti Naplóban megjelent változatából vagy kéziratokból idézünk, ezek ugyanis az első kötet *Melléklet*ében szerepelnek. BM-Hf 2006 = BABITS Mihály, *Halálfi*ai, I–II., s. a. r. SZÁNTÓ Gábor András – NÉMEDINÉ KISS Adrien – T. SOMOGYI Magda, Argumentum, Budapest, 2006.

² A jelen munka része egy (megjelenés előtt álló kötetben szereplő) nagyobb tanulmánynak, amely kiegészített, átirat változata egy 1990-ben az ELTE-re beadott bölcsészdoktori disszertációnak (NÉMEDINÉ KISS Adrien, *A magyar „ördögregény”*. Babits Mihály: *Halálfi*ai)

³ Ezt az értelmezést Babits nyilatkozatai alapozták meg. „Társadalmi regény, a lateiner-osztály regénye” – mondja például a Magyar Hírlap tudósítójának (1926. aug. 3.). De hozzáteszi azt is,

A mű recepciótörténetének kezdetén, de főleg a Babits-kutatás nyolcvanas évekbeli fellendülését követően egy-két munkában találkozunk utalással a regény valamilyen mélyebb dimenziójára. Farkas Zoltán 1927-es kritikájának,⁴ illetve később Németh G. Béla⁵ és Fried István⁶ tanulmányainak figyelemre méltó meg-látásai azonban bizonyítatlanul, kifejtetlenül maradtak. Mi Fried Istvánhoz rész-ben hasonlóan a megkísértés, az ördöggel való szövetség (bűnbeesés), a bűnhődés (megváltás?) regényeként olvastuk a *Halálfiat*. Ebből a szempontból Nelli és Im-rus párhuzamos története mellett a „dualisztikus kettősség” más vonatkozásban is felismerhető a regényben – miként azt Németh G. Béla fölvetette – a mű érték-szerkezetében, melynek egyik pólusa a Gonosz. Ezt a pólust – korábbi dolgoza-tainkban⁷ – Inruska történetét követve a motívumok elemzésével mutattuk be. A jelen munka – ugyancsak a motívumok analitikus számbavételével – a másik pólus megrajzolásával teszi teljessé a dualisztikus szerkezet képét.

Elemzésünk igazolja Rába György megállapítását, hogy a „Halálfiat kompo-zíciójának s atmoszférájának legfőbb szervező elve” a „szimbolikává mélyülő mo-tívumrendszer”,⁸ s a regény motívumszerkezete hordozza az értékszerkezetet; s cáfolja azt a vélekedést, hogy a „Halálfiat építményének [...] nincsen egziszteni-cális mélyperspektíva létrehozására alkalmas intellektuális »emelete«”.⁹

A *Halálfiat* univerzalizását, lelki-eszmei-filozófiai mélységét gazdag poétikai eszköztrendszer szolgálja, amelyből kiemelhetjük a sokirányú rájátszást a *Divina Commediára* és a *Faustra*. Természetesen fontos szerepet kapnak a szimbolizációk, a külső, belső ismétlések, motívumok. Ezek a *Halálfiat*ban gyakran kultúrtörté-neti toposzok, archetipusok, mitológémák, emblémák, Berzsenyi, Dante, Goethe,

hogy „Bizonyos fokig önéletrajz is.” Egy korábbi alkalommal így nyilatkozik: „a magam kiala-kulásának a lelki körülményeit próbálom tisztázni.” (Prágai Magyar Hírlap, 1926. jan.) A regény megjelenése után egy Ignotusszal készített interjúban azonban már arra büszke, hogy néhány olyan alakot teremtett, „aki amellet, hogy egyéni, reprezentatív emberi is.” S ugyanitt mintha maga is művének magasabb dimenziójára gondolt volna, amikor a következőket mondta: „[...] az egyes események, az egyes tények ne váljanak szét éles kontúrral, hanem oldódnak fel egy-másban s mindabban, ami az emberi életen túl van. Állandóan érzékeltetni akartam az emberi élet kicsinységét, esetlegességét, a mindenségben való elfolyását. [...] Ezért is adtam szavaimnak olyan aláfestést, amelyben mindig egyszerre szól a költő érzéseinek, képzeteinek, felfogásának egész orkesztruma, – olyan zengést, amely minden pillanatban jelenvalóvá, érezhetővé teszi az egész emberiség létezését, a föld forgását, a csillagokat.” (IGNORUS Pál, *Babits Mihály a Halálfiat*ról, *Literatura* 1927/6., 197.)

⁴ FARKAS Zoltán, *Halálfiat. Babits Mihály regénye*, Magyar Újság 1927. június 5.

⁵ NÉMETH G. Béla, *A látszat-lét világa – s a kitérés kísérlete*, Új Írás 1985/6., 68–69.

⁶ FRIED István, *Jegyzetek a Halálfiat című regényhez*, Dunatáj 1987. jan., 52.

⁷ NÉMEDINÉ KISS, *A magyar „ördögregény”*; Uő., *Az önvizsgálattól az újjászületésig. Motívumok Babits Mihály Halálfiat című regényében*, It 1992/3., 524–545.

⁸ RÁBA György, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1983, 242., 245.

⁹ FÜLÖP László, *A lírikus nagyregénye. Adalékok a Halálfiat elemzéséhez*, Alföld 1983/11., 46.

Baudelaire stb. műveit evokáló allúziók, ám vannak olyan fogalmak, képek is, amelyek csak a regény világában kapnak többletjelentést. Dolgozatunkban mindezek differenciált bemutatásától eltekintünk. Leegyszerűsítve motívumokról beszélünk. – A motívumokat a narratív struktúra olyan (képi vagy szituációs) ismétlődés által jelentésbeli, kompozicionális, strukturális funkciót kapó szegmentumainak tekintjük, amelyek rendszert, hálózatot alkotva a műalkotás jelentésdimenzióját mélyítik, s értékszerkezetét, világképét hordozzák.¹⁰

2. A *Halálfiái* főbb szereplőinek – sok családi és egyéni életrajzi elemből szőtt – életútja, szellemi arculata egyaránt jelképezi az egyes ember, a nemzet és „az ember” sorsát, útkeresését, a megváltás lehetőségét. Erre az összetettségre már a regény elején felfigyelhetünk: az első fejezet (*Évek*) 1. része felveti „Magyarország” sorsának kérdését, a fejezet utolsó, a 12. pedig az „érző óramű”, Imruska sorsáét. Szerkezetileg kiemelt helyen, a fejezet végén, szerzői kommentárban – a választ is sejtetve – megfogalmazódik az alapprobléma: „Egyet azonban egész világosan megértett Imruska. És ez az volt, hogy van valahol valami – maga sem tudta, hol van és mi az? – ami fontosabb minden egyébnél [...]. Megértette, hogy az élet küzdelem valami nagy Jóért, amit folytonosan veszély fenyeget; [...]. Ezért kell harcolni titkos és idegen lényekkel [...]. És hogy mi az a nagy Cél, amiért ezekkel küzdeni érdemes: azt a felnőttek bizonyára tudják, és Imruska is meg fogja tudni, mire nagy lesz.” (31–32.)

A regény azt az utat mutatja be, amely eme tudáshoz vagy aféle vezet. A két főszereplőt, mint Ágostont és Dante utazóját, a „vágy”, a „szomjúság” hajtja, s útjuk végén eljutnak valamiféle felismeréshez, belátáshoz, ha nem is a dantei (Isten-) látásig (*Isteni színjáték*, 33. ének), csak a „legfőbb Jó” (33. ének) megsejtéséig. Ez a tudás bonyolult és összetett: tapasztalatból, racionális felismerésekből és misztikus élményekből szövődik.

Az út a megismeréshez, a megvilágosodáshoz kerülőknön át halad. Mind Nelli (az anya), mind Imrus (a fiú) „regénye” a megkísértés, bűnbeesés történetének változata. E tekintetben érintkezik a mű a középkori moralitásokkal is. Ezekben a Pokol és a Menny erői harcolnak az ember lelkéért. Dosztojevszkij belső drámaként jeleníti meg a konfliktust: az ember lelke az Ördög és az Isten harctere. A babitsi mű – legmélyebb rétege – az embernek a Rosszal folytatott küzdelmét

¹⁰ Motívumértelmezésünk alapja: SZIGETI Lajos Sándor, *A József Attila-i teljességigény. Motívumértelmezések*, Magvető, Budapest, 1988.; Ingrid DAEMMRICH, *Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur*, Franke, Bern–München, 1978.; CSÜRI Károly, *Két ismétléstípus irodalomelméleti státusáról = Ismétlődés a művészetben*, szerk. BONYHAI Gábor – HORVÁTH Iván – VERES András, Akadémiai, Budapest, 1980.; BERNÁTH Árpád szócikke (*Világirodalmi lexikon*, VIII., főszerk. KIRÁLY István, Akadémiai, Budapest, 1982, 630–631.)

mutatja a világban, amelyben a Rossz jelen van, diadalmaskodik, a Jó „rejtőzködik”. Az ember világából hiányzik a Szeretet, a teljesség, a Lélek egysége.

Érthető, hogy a *Halálfiái* szereplői – nem véletlenül Cenci kivételével – elégedetlenek; s mert családi életük, létük, személyiségük, lelkük csonka, elvágyódnak, keresnek valamit, nem is mindig tudják, hogy mit. Ennek az elvágyódásnak ősi szimbóluma a „szomjúság”, amely a regény igen sűrűn emlegetett szava. A szomjúság tárgya sokféle. A keresés, a vágy alanya: „a lélek”.

A morálfilozófiai, ismeretelméleti értelemben vett keresésnek a metaforája az „utazás”. Az utazás mint valóságos kalandozás és lelki-szellemi keresést jelképező cselekvés ősi és modern toposz. A motívum metaforikus szinten összekapcsolja és szimbolikus jelentéssel gazdagítja Nelli és Imrus történetét. – Az utazás motívumkörébe tartozik az utas-, utazó-, illetve a tenger-, a hajó-motívum.

Mind a térbeli-fizikai, mind a szellemi utazásra elsősorban az „ördögi” szereplő, Hintáss Gyula ösztönzi a főhősöket, s így ő lesz a cselekmény demiurgosza. Alakja – mint minden szereplőé – a regényvilágnak nemcsak a történelmi-szociológikus szintjén értelmezhető, de a legelvontabb jelentésszinten is. Az „ördögi” szereplő és bizonyos fausti elemek okán (a mű a Faust-téma sajátos parafrázisának tekinthető) a *Halálfiái* a modern 20. századi ördögregényekkel rokonítható, de azoknál korábbi, és benne a mitikus szint nem olyan nyilvánvaló, illetve az ördögi figura kisszerűbb és ironikusan bemutatott. S mint azokban, Babits regényében is „az apokaliptikusnak nevezhető szellemi helyzet” tükröződik, annak egy (a Balassa elemezte regényekéhez képest korábbi) harmadik „állapota”.¹¹

A regény kozmoszában a kereső, elvágyódó lélekre gyakorolt ördögi vonzerő mellett megtalálható az ellentétes, a pozitív transzcendens erő jelképe¹² is; nem erőszakos, nem szavakkal kápráztat el, nem csábít; „mindent lát”, megért, hallgat és sugárzik; olykor rejtőzködik; a kereső ember azonban – az ördög erőteljesebb, látványosabb, látszólag ígéretesebb vonzásában – ritkán látja meg. Ennek az isteni erőnek, a „Fény”-nek a jelzése a „csillag”, a „gyertyafény”, a „sugár”; máskor a bot, a hegy, a szőlő attribútumokkal felruházott, mitikus alakká formált Cenci.

A regény legfőbb motívumkörei (a „lélek”, a „szomjúság”; az „utazás”, a „tenger”, a „hajó”; az „ördög”; a „csillag”, a „fény”) együtt legteljesebben Imruska történetében vannak jelen. Talán jelzik, hogy ő az igazi főszereplő, az ő életútja azonban csak a Nelliével ellenpontozva kap jelentést. Anya és fia, Nelli és Imrus sorsának, életútjának – hangsúlyozott – párhuzamossága és ellentétessége jelképes

¹¹ BALASSA Péter, *Az ördögregény két huszadik századi változata. A Doktor Faustus és A Mester és Margarita*, Medvetánc 1988/1., 35–47. Dolgozatunk további részében még teszünk néhány összehasonlító megjegyzést – a teljesség igénye nélkül, hiszen ez a munka külön tanulmányt igényelne.

¹² Ebből a szempontból a *Halálfiái* közelebb áll a Bulgakov-regényhez.

érvényű. A regény néhány kritikusatól eltérően úgy véljük, hogy a két történet a mű legmélyebb jelentésszintjében szerves egységet alkot.

2.1. A mű két fontos, mondhatnánk kulcsfogalma, a lélek és a szomj összetartozik.

2.1.1. Egyéni szinten többek között Miskára, Nellire, de leginkább Imrusra vonatkoztatva találkozunk a „lélek” fogalmával. Nellinek Hintáss közelében „zavart lett egyszerre a lelke”. (46.) Az ő „gyenge” lelkét, Miskának pedig „szenvedő lelké”-t (185.) emlegeti az elbeszélő.

Imruska életútját végigkíséri a „lélek”-motívum. Születését Homérosz hasonlatával így adja tudtunkra az író: „[...] mint lombokra lombok az erdőn [...] tört utat egy síró lélek a Végtelenből [...] Nelli testének eleven kapuján.” (21.) Növekedésével-fejlődésével párhuzamosan sorjáznak a „lélek” életkorra utaló jelzős formái. (137., 168., 254., 292., 298., 387., 398.) Idővel gyakoribb lesz a lelki-szellemi tartalmat jelölő jelzővel ellátott kifejezés. (261., 398., 545.) A hamleti kérdéssel vívódó kisdíák lelkének „kifejezhetetlen kavargásai”-ról olvassunk (330.), majd a pályaválasztás előtt álló ifjúról tudjuk meg, hogy „lelke szonjazott” a tanári pálya kínálta feladatra (359.); a Noémín aratott győzelem után pedig „lelke tele volt büszkeséggel”. (379.) Első autodaféjához az az előreutaló kommentár kerül, hogy a „fiatal lélek örökös főnix”. (387.) A Pestre érkező, magát magányosnak érző fiú „szomjas lelke tájékoztatlanul lihegett” (391.); a kávéházban, ifjú barátai és Hintáss Gyula, a szabad gondolkodás vonzásában „lelke különös mámort érzett”. (428.) Bár „lelke legmélyén” (431.) nem nagyon bízott Hintássban, mégis haladt az általa mutatott úton, s így hamarosan „lelke komplikált felelősségérzések terheit viselte”. (505.) Sorsának tragikus fordulóján Imrus érzését az elbeszélő „a túlvilágra jutott lélek érzése”-hez hasonlítja. (576.)

A serdülő Imruska magatartására reflektálva az elbeszélő a lélek „komplikált titkai”-t emlegeti. (267.) Az emberi lélekről általában leginkább Hintáss szónokol. (91., 263.) Hintáss lelkéről viszont csak abban az összefüggésben esik szó, hogy éppen mivé „stilizálja” a lelkét (156.), illetve lelki vetkőzésekor éppen melyik fátyla veti le. Az ő fátyoltáncával kapcsolatban is elmélkedik az elbeszélő az ember belső világának bonyolultságáról: „ki látta valaha meztelen bőrét a Léleknek? s ki mondja meg, melyik az utolsó fátyla?” (515.)

Szó van a „magyar lélek”-ről is (211–212., 463–464.), és a lélek fogalmával összefüggésben felvetődnek a legáltalánosabb világnézeti kérdések is. (405., 533.)

2.1.2. Imruska „lelké”-hez gyakran társul a *szomj-szomjúság-szonjazott* kifejezés-bokor valamelyik eleme. A szomjúságnak átvitt, metaforikus jelentése ismert. A lelki-szellemi értelemben vett kifejezésnek akkor is emelkedettebb stílusértéke

van, ha ma már a használata, mondhatnánk, elég „köznap”. De az ősi-bibliai kép kisugárzása a szó ünnepélyes konnotációját erősíti.¹³ A babitsi életműből is jól ismert a platóni-ágostoni szomjúságérzet, „örökös vágy” az isteni Igazság felé, az Igazság szenvedélyes szeretete, a filozófiai Erész. Dante Babits fordította *Commediá*-jában a lélek vágyának gyakori szinonimája a „szomj”.

A „vágy” és annak metaforikus változata a „szomjúság”, a „szomj” a *Halálhai*-ban is sűrűn előforduló fogalmak. Az nem meglepő, sőt igen sokatmondó, hogy Cenci nénihez nem társul a fogalom egyik változata sem. Annál inkább a többi főbb szereplőhöz, de feltűnően elkülönülni látszik a „vágy” és a „szomjúság” használati köre. A „vágy” és a „szomj” megkülönböztetése finom distinkciót teremt az említett szereplők vágyának tartalma, minősége, szenvedélyessége között.

Cenci néni leányaihoz, Kovács Lacihoz, Hintáss Gyulához meg a feleségéhez, Erzihez leginkább a „vágy” szó kapcsolódik. Legtöbbjük esetében a szűkösnek érzett gádorosi-sóti életből való kiemelkedés vágya inkább csak érzés, félnék, bizonytalan gondolat, kivéve Hintásst, aki – másokat is csábító módon – szavakba is önti elvagyódását.

A „szomjúság”-motívum Miska, Imrus és az egyetemi ifjak vágyának magasabb (egyúttal sokkal bonyolultabb és ellentmondásosabb) lelki-szellemi tartalmát jelöli. Leggyakrabban Imruskával kapcsolatban hangzik el. Nem véletlenül, hiszen ő a legtudatosabb, Németh G. Béla szavaival: „*az eszméleti s a lelki individuáció nélkülözhetetlenségének és kikerülhetetlenségének tudatáig*” jutott szereplő.¹⁴ A fogalom először apja „kalandos tanítás”-ára (290.) vonatkozik: szomjazta „a bíró liberalizmusát”. (289.) Később – a Gittától kapott könyvek hatására – általánosabb értelmet nyer: „szomjazott valami újra, valami merészre!” (374.) Pesten „az Élet híres szomja” gyötörte (391.), a „szellem szomjúsága vitte”. (527.) S „ugyanaz a szomj, mely Imrusban is égett” (405.), kapcsolta össze a fiatalokat, „a szomjas *intellectual*”-eket (406.): „tudásszomj és tettszomj” (545.), „kultúrszomj”. (504.) Szó van „egy egész nemzedék [...] szomjúságá”-ról; (508.) sőt „egy ország elepedt velejében fölgyűlt fájdalmas szomj”-ról is. (577.)

S természetesen kimondatlanul is ott érezzük a regény világában a legmagasabb rendű tárgy iránti legmagasabb rendű szomjúságot is: a „Lélek” szomját az „Abszolútum”-ra (182.), az „Örökigazság”-ra (639.), a „nagy Jó”-ra (31.), a „Fény”-re. (618.)

A szomjúságmotívum értéktartalma – amint ezt később látni fogjuk – nem állandó, hiszen a vágy tárgyának értékével függ össze. Nelli vágyai artikulátlanok, mások (Kovács Laci, Hintáss, Imruska) gondolataiban jobban körvona-

¹³ A legszebb példáját a 42. zsolnárból idézhetjük: „Mint a szép híves patakra [...]”. Az *Újszövetség*-ből pedig Jézus szavait: „Ha valaki szomjazik, jöjjön hozzám és igyék.” (Jn 7, 37)

¹⁴ NÉMETH, I. m., 64.

lazódik a vágy tárgya, s szóban is artikulálják: a tenger, Velence, Budapest felé tekintenek.

2.2. Babits regényében utazott Nelli Hintáss-sal, és „utazó volt” (380.) Imruska. Útjuk a vidéki otthonból Itáliába, illetve Budapestre vezet meg vissza. Ténylegesen is, szimbolikusan is. Párhuzamokkal és különbségekkel.

2.2.1. A nehezen bejárható út, az akadályokkal tele *utazás* ősi mitopoétikus elem. A valóságosan vízszintes irányú utazás egy belső, lelki utazásnak a metaforája, amelynek végeztével valamilyen felismeréshez jut a hős vagy valamilyen metamorfózison esik át. Dante művében is vágtyól a „látás”-ig vezet az utazó útja. (Ilyen felismerések sejlének a pesti kalandja után anyjához megszégyenülten megtérő Nelli gondolataiban – 249–250.) A középkori irodalomban – mutat rá Lotman – összefüggés van az utazás, az utazás motivációja és a személyiség etikai formálódása között. A földrajzi térben való helyváltoztatás az utazót a kegyelem állapotának magasabb fokára juttatja el.¹⁵ Hasonló „utat” jár be a *Halálfa*i hőse is, akinek lelki metamorfózisát hangsúlyosabbá teszi különös „halála”, amelyből „főnixként” új életre születik.

A regény szövevének fő szála a honnan-hová ellentétes pontjai között feszül. Az egyik póluson a sóti-gádorosi élet, a változatlanóság, a sokat hangoztatott „Unalom” világa (szimbolikus értékét kiemeli a nagybetűs írás, Vörösmarty versének tudatos allúziója – 463.), jelképesen: a „szárazföldi” lét; vele szemben, a másik póluson a vágyott nagyvilág, a másfajta élet, a lehetőségek, a „szabadság”, jelképesen: a „tenger” világa. A Gádoroson, Sóton maradók „szárazföldi emberek”. (23.) A sóti és gádorosi „szárazföld”-ről elvágódó utazók célja a veszéllyel is fenyegető „tenger”.

2.2.2. Az „utazás” – a hozzá tartozó „hajó”-képpel együtt – jól ismert a görög-római irodalomban (Homérosz, Horatius): a „világ tengerén” hányódó hajó a veszélyeztetett állami és egyéni lét metaforája. A romantikus hagyomány, majd a szimbolizmus továbbfejleszti az „élet tengere”, az „élet hajója” metaforákat: értelmeződik az ember és a „tenger” viszonyának antitézise síkján, illetve a szabadságban megtestesülő rokonságuk gondolata nyer benne kifejező formát. A lázadás, az elvágódás, a keresés, a végtelenség, a borzasztóan félelmetes megismerésének, a bizonytalanba való utazásnak a vágya: mindez része a kép jelentésmezijének, asszociatív erőterének.

¹⁵ Jurij M. LOTMAN, *A földrajzi tér fogalma az orosz középkori szövegekben* = *Uő.*, Szöveg, modell, típus, ford. BÁNLAKI Viktor és mások, Gondolat, Budapest, 1973, 347–348.

A regényben a „tenger” kezdetben Nelli kalandjával összefüggésben Velencéhez kapcsolódó konkrét jelentése az „Élet és Szerelem tengere” kifejezésben átvitt értelmet kap. (384.) Mivel Imrus számára a nagybetűs Életet Budapest jelenti, nem véletlen, hogy a tenger Budapest egyik metaforája is. (384., 393.) Lássunk még néhány példát! Szabad függő beszédben olvassuk az életét Pesten is sivárnak érző Imrus reményét kifejező Ady-idézetet: „*az én yachtomra vár a tenger!*”, amit az elbeszélő ironikusan ellenpontos, s így leszállítja a fiút arról a piederstálról, ahová karácsonykor képzelte magát: „gyávának érezte magát a tengerrel szemben”. (472.) Nelli később úgy érzi, hogy Pesten bajba jutott fiának élete „a tenger fölött” hányódik. (612.)

A „tenger” tehát jelenti egyfelől az igazi tengert, Velencét (melynek csillogását már a történet elején Gyula vetíti az elvágódók szeme elé, s amiről Imruskának Vivi dada mesél), ahova Gyula magával ragadja az akarattalan Nellit; másfelől a „kőtenger”-t, Budapestet, ahova Gyula és lányai közvetetten csábítják Imruskát, de ahová ő – anyjával ellentétben – saját elhatározásából és (a társadalom megváltoztatására irányuló) küldetésudattal utazik.

A vizek motívumhálózatának két pólusa („sötét vizek” és „tisza, jó vizek”)¹⁶ közül a tenger – kevés kivételtől eltekintve – a vizek poézisének pozitív asszociációjú típusához tartozik, de Babits regényében nem így jelenik meg.

A *Halálfi*iban a „tenger” a vágyott világ alapmetaforája, de nem egyértelműen pozitív érték, hiszen az ördögi Hintáss élettere. A tenger jelképezi a Hintáss vágyaiban élő korlátlan lehetőségeket; Imrus emelkedettebb vágyaiban a Budapest szimbolizálta Életet, szabadságot,¹⁷ a modern kultúrát. Az útra sodródó Nelli számára azonban a büntetéssel egyenlő bűn, maga a „pokol”; és az utat maga választotta Imrus számára is a bűnbe vivő lét színtere.

2.2.3. Ha az utazók vágya és célja szimbolikusan a „tenger”, akkor az utazó természetesen „hajós”, aki „hajó”-n utazik.

2.2.3.1. Nelli történetében többnyire hasonlatban szerepel a „hajó”: sorsfordulójának színterén, a Csörge-tónál úgy érzi, hogy „az egész világ megingott előtte, mint egyetlen nagy hajó a Semmi tengerén” (113.); később „a kis váróterem megingott, mint egy hajó.” (146.) A hajóképhez társuló „ingott” ige hordozza a jelentést: a szókép Nelli lelkiállapotát, céltanul sodródó életét világítja meg, s

¹⁶ BARÓTI Dezső, *Az Értől az Óceánig. A vizek motívumhálózata Ady költészetében = Tegnapok és holnapok árján. Tanulmányok Adyról*, szerk. LÁNG József, PIM – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1977, 107–137.

¹⁷ Babits Goethének *A napló (Das Tagebuch)* című költeménye fordításában használja „a szabadság tenger” kifejezést (az eredetiben nem szerepel ez a kép).

azt, hogy elvesztette a szilárd erkölcsi alapot. (A kifejezés visszatér kalandjának végén, mikor gyermekével Pestre, Gyula lakásához érkezik, ahol – gyermekét magához szorítva – úgy nyúl a lakáscsengőhöz, „ahogy az óceán közepén tette volna, egy ingó zátonyon” – 242.) A hajó konkrét jelentésben fordul elő, mikor Nelli „pokoli” kalandja Hintással Velencében folytatódik, s a Lidóra hajón utaznak. A hajó s utazásuk a Lidóra jelképes jelentéssel akkor telítődik, amikor a Lidó, a tenger a bűn, a bűnök világának szimbóluma lesz: Nelli az illusztrált Dantében látott „Pokol”-hoz hasonlítja. (159.)

2.2.3.2. Imruska életútját végigkíséri az utazás, de hogy szimbolikus utazóról van szó, afelől nem hagy kétséget az író. Eszköztára gazdag: kihasználja az ismert toposzok (az út, a hajó, az utas, utazó) lehetőségeit, felidézi a világirodalom kalandos utazóit (Kolumbusz, Gulliver), máskor irodalmi allúziók, idézetek, bibliai képek segítségével teszi a főszereplőt – ahogy meg is mondja – „szimbolikus hős”-sé. (582.) Az alig cseperedő gyermekkel kapcsolatban – kijelölve egyúttal a jövőjét is – így figyelmeztet erre: Imruska már „az udvarban játszott, mint hajós, aki a nyílt tengerre vitorlázik ki”. (27.) Később „a kis utas”, amint „keresztülmerészkedett a Kert óceánján”, „új világrészt fedezett fel”. (29.) Amikor a fiúcska a Bábi által kipakolt bútorokkal játszott: „az egymásra rakott bútorok halmozából óceánjáró hajó lett már, e világ óceánján, ahova a kis Robinson föltelepedett puskájával [...] kalandos könyvét olvasni”. (258.)

Élete azonban – több okból is – „a gyengeségek és a kárhozat útján” haladt. (330.) A kisdíák Heine-fordítása (melynek megjelentetése ügyében Döme maga jár közbe a legfiatalabb Schapringernél) egyenesen „új babiloni lépcső”. (332.) A frissen érettségizett ifjú – ha csak könyvekből is – kész volt „meghódítani egész Európát”, s Baudelaire versét ismételtette mámorosan: „*Emporte-moi, uagon! enlève-moi, frégate!...*” (338.) Mikor pedig a Noémival való kaland után az önmaga erejére ébredt Imrus hajnalban tele „büszkeséggel” fölment a hegyre: a nagyanyja szőlőjében már „sétáló idegen”, „utazó volt”, aki Cenci keresztjénél messzebb, egészen Budapestig nézett. Hazatérve bejelentette elhatározását: Pestre megy bölcsésznek.

A „modern Bábel kötengerében”, Pesten először Jozsó látta el utasításokkal „a fiatal utast” (382.), aki az Élet és Irodalom, a Szabadság vágyott világába úgy jött, „mint egy ismeretlen Hódító”, s ahol egy idő után úgy érzi magát, „mint elepedt vándor egy gúnyos délibáb tavának közepén”. (391.) A Viharagyú című lapért vállalt váltóhamisítással lejtőre jutott ifjú lázadót – előrelátással – így mutatja be Babits: „Mint hajós, aki elhagyta a kikötőt: s akinek a halál veszélye az élet kezdetét jelenti.” (575–576.)

A hajókép jelentésének változására is fölfigyelhetünk Imrus budapesti életében: a lelki utazás szimbolikus eszközéből az egyéni lét metaforája lesz. Sőt

mindkét utazó, Imrus és Gyula metaforája, amikor Rosenberg gyanúsna találja Imrus és Gyula egy időben való eltűnését. (587.)

2.3. Mert Nelli és Imrus hajója össze van kötve a Hintásséval, „a kalandos hajós”-ével (23.): közvetlenül vagy közvetve ő csábítja a „tenger”-re őket; útjukon ő a legfőbb kísértő-kísérő. Ám mindkettőjük számára „veszélyes utitárs” a „*moral insanity*” (587.), hiszen Hintáss maga az „ördög” vagy annak „ügyvédje”.

Hintáss ördögi figurája kapcsolatot teremt a regény két része (Nelli és Imrus története) között. Mind Imrus, mind Nelli története a bűn és bűnhődés erővonalai köré rendeződik. A Rosszal való küzdelemben párhuzamosan és ellenpontozva, sok ismétlődő mozzanattal alakul Nelli és Imrus sorsa: poétikai-eszmei és – tegyük hozzá – transzcendens szinten biztosítva a regény egységét.

2.3.1. Hintáss jellemzése – a regény többsíkú jelentésrétegének megfelelően – összetett: jellemzésének eszközei és módjai egyrészt a regény társadalmi-szociológiai-eszmei síkján is értelmezhető figura értéktartalmát fejezik ki, másrészt a regény legmélyebb jelentésszintjében, mitikus-misztikus síkján egyenesen ördögi arcát formálják. A két síkot a pénz-motívum köti össze.

Csak röviden utalunk azokra a főbb vonásokra, jellemzési módokra, amelyek Hintáss Gyulát a mű társadalmi-eszmei szintjén jellemzik, de úgy, hogy egyúttal – különböző irodalmi áthallások révén – az ördögi figurát is karakterizálják. Többször vési emlékezetünkbe az író, hogy Hintáss „idegen” (Vö. Bulgakov Wolandjával!). Környezetében – ha haraggal mondják is, de – elismerik, hogy „Gyulát nem lehet azzal a mértékkel mérni, mint más embert” (236.); nem mindennapi, „tagadhatatlanul zseniális”. (318.) Imrusban és barátaiban allűrjei irodalmi és filozófiai reminiszenciákat ébresztenek: nietzschei, illetve dosztojevskiji alaknak látják, (432., 483.) s kezdetben csodálattal néznek az „Übermensch”-re, akire „a közönséges morál [...] nem vonatkozik”. (420.)

Vele kapcsolatban az elbeszélő és a szereplők is hivatkoznak Szókratészra. A párhuzam lehetőséget ad arra, hogy az író sokféle oldalról világítsa meg alakját: hol relativizáló világszemléletét, hol az ifjakat vezető, felvilágosító szellemi vezetőt, hol az ifjakat csábító züllött, „ördögi” embert jelzi a motívum. (414., 495., 587.)

Hintáss „ügyvéd” volta seni csak a regény elsődleges jelentésszintjén kap funkciót, de része lesz az ördögi-motívumkörnek is, egészen az azonosításig: Gyula „mosolygott az *advocatus diaboli* mosolyával”. (479.)

2.3.2. A regényvilág teremtett, megalkotott voltára utaló gyakori narrátori közlések egyike már a regény elején kijelöli Hintáss szerepkörét a mű elvont jelentéssíkján: „Minden regénynek titkos szereplője az ördög, s meglehet, hogy mikor

Nelli férje karjába fogózva belépett Hintássék kapuján, a másik kezénél ez a titkos szereplő vezette, aki [...] láthatatlan maradt. Az ügyvéd annál láthatóbban sietett elébük.” (15.) Hintáss megjelenését kezdettől fogva kíséri az „ördög”-motívum. („Az ördög hálója láthatatlan és erős, mint a póké. [...] ezt a hálót Nellinek az ördög az Erzsi ruháiból szövö, melyeket Gyula [...] rendelt meg [...]” – 26). Még a Hintásséknál töltött délutánon Nellit melankolikussá tevő „árnyékok” is „az ördög öccsei”, akik „ő pokoli felsége hálóját teregetik”. (45.)

Az „ördög” a regény első fejezetében nemcsak Nelli, de az újszülött Imruska életében is megjelenik: Imruska keresztanyja, Erzsi „ellentmondott a kis Imruska nevében az ördög incselkedésének, nem is gondolva meg e pillanatban, milyen hatalmas uralkodónak mondott ellen.” (21.) Ezek a katolikus keresztelő szertartáshoz tartozó szavak csak később válnak a regény világában jelentéssé. Hamarosan kiderül, hogy Hintáss a láthatatlan ördög látható „ügyvéd”-je, aki a nagyvilág, a nagyvilág kínálta lehetőségek, szabadság felé csábítja az anyát és a fiút.

2.3.3. Témánk szempontjából figyelemre méltó Hintáss „beszédese” neve is, mert nemcsak viselőjének jellemére, de „ördögi” voltára is utal. A szláv kulturális hagyományban ismert ugyanis a hintának, illetve a hintázásnak olyan aspektusa, amely őket a démoni erőkkkel hozza kapcsolatba.¹⁸

2.3.4. Hintáss ördögi arcát nagy mértékben formálják különböző folklorisztikus, mitológiai, mitopoétikus elemek, illetve a *Faust*-allúziók.

A regény előfoglalmazványaiából sokszor még hiányoznak azok a mitopoétikus elemek és irodalmi reminiscenciák, amelyekkel az író később egyre tudatosabban jelzi e szereplő „ördögi renomé”-ját. (188.) A *Viharagyú* ötödik részének előfoglalmazványában például még ezt olvassuk Imrusról: „mintha egy láthatatlan vádló ellen védte volna Hintáss Gyulát és önmagát is aki Hintással szövetekezett.” (859.) A végleges változat már így hangzik: „Imrus szenvedéllyel beszélt, mintha egy láthatatlan vádló ellen védelmezett volna valami Luciferrel kötött szövetséget.” (432.)

2.3.4.1. Hasonlóan a *Faust* Mephistójához, akinek „a szeme tüzet hány”, Gyula „szemei gonosz tűzben fénylenek”. (91.) Máskor: „szemei ragyogtak, akár az ördög lámpái” (92.), „szeme csillogott sötéten”. (414.) Egy hasonlat egyenesen Luciferrel, a „fényhozó”-val hozza összefüggésbe, aki eredetileg az angyalok fejedelme volt, de letaszított a mennyből: „Gyula szeme csillogott [...], mint két ideesett csillag, két szentjánosbogárka a sárban, – nemi közönséges szemek voltak

¹⁸ Tatjana AGAPKINA, *Les balançaïres slaves. Du rite au jeu et au divertissement urbain*, www.recherches_slaves.paris4.sorbonne.fr/Cahier1/Agapkina.htm (Hintáss neve és az „ördög hintája” kifejezés kapcsolatára Szántó Gábor András hívta fel a figyelmünket.)

ezek.” (125.) „A regényszövegben említett két, sárba hullott »szentjánosbogárkát« azonban nemcsak a »zuhanás« kapcsolja egybe az ördöggé züllés folyamatával, hanem a világitó bogarakban gyakran ördögi, *lidércfényt* látó néphiedelem is.”¹⁹ Velencében, a nászúton Nelli számára Gyula „apokaliptikus társ” (148.); az, „ahogy ők jártak a templomban, az az ördög sétája volt”, Nelinek „lidércnyomás”. (149.)

2.3.4.2. Jelképesek a Hintáss alakjához kapcsolódó *állatmotívumok*. „A kereszténység korai szakaszában az ördögöt csak állatalakban jelenítették meg: kígyó, [...] sárkány, krokodil, béka, [...] vagy majom képében, ember alakú, szárnyas ördögöket először a bizánci miniatúrafestészetben ábrázoltak.”²⁰ Babits a motívumkör több elemét is használja.

2.3.4.2.1. Elsőként említsük a gyakran ismétlődő „*kígyó*”-motívumot. A kígyó szimbolikus jelentése sokféle, a keresztény kultúrkörben legjobban ismert az őszülőket bűnre csábító s Isten által megátkozott kígyó. (Ter 1, 3) *A Jelenések könyve* magával a Sátánnal azonosítja. (Jel 12, 9)

A kaszinóban, a végzetes „ópium-éjen” Hintáss „a Kígyó szerepét játszotta, aki az első ügyvéd volt a világtörténetben” (83.), „szemei mint a rábeszélés gyertyái emelkedtek ki kígyónyakon”. Kis moralitás-dráma zajlik itt, hiszen „a Sátán éje volt ez” (81.), ahol a Sátán-Hintáss szemmel, szóval biztatja Kovács Lacit, a szegény költőt a báró pénzének elfogadására. Hintáss kisebbik lányának, a fiatal Schapringer által kitartott, Imrust rossz útra vivő Noéminek arany karperece „kígyót ábrázolt”. (443.) Nelli, mikor meglátta Hintásnak Imrushoz írott levelét – mint valami rettenetes „istenintelmet”: „felugrott, mint akit kígyó csíp meg”. (458.) Imrust a váltó beváltására biztató Hintáss egyszerre a kígyó és a kígyóbűvész: „Gyula, javíthatatlan kígyóbűvész, mintegy a mutatvány végén, új billegésre fuvolázta javíthatatlan kígyófejeit.” (521.)

2.3.4.2.2. Jellemzi hőseit az író a „*szárnyas lény*”-, a „*szarka*”-, a „*légy*”-motívumokkal is. „Igazi ügyvéd volt, mindenütt ott kellett neki lenni; mint valami lepke, nagy hűhóval röpködött ide-oda a városban” (14.); „fantáziája ugrált mindenféle csillogások felé, s szarka-módra ütötte csőrét a körülötte villanó fényekhez: nem megfogni, csak játszani velük...” (67.) A szarkában „a keresztény szimbolika az ördög képét látja, aki tolvaj szarkaként akarja ellopni a hívek lelkét”.²¹

¹⁹ Bővebben lásd Szántó Gábor András jegyzetét: BM-Hf 2006: 2/473–474.

²⁰ HOPPÁL Mihály – JANROVICS Marcell – NAGY András – SZEMADÁM György, *Jelképtár*, Helikon, Budapest, 1999, 170. A továbbiakban: *Jelképtár*.

²¹ *Jelképtár*, 149.

Inruska „Gyulát szoknyás és röpködő lénynek látta, mint ama boszorkányokat a képes Petőfiben, akikkel János Vitéz verekedett, s akikről általában az *el-lenséget* elképzelte [...]” Döme bácsi légycsapóval „harcolt” vele. (203.) Gyula Budapesten „vakon röpdösve, mindenféle hálókba bonyolódott, mint egy szeles, nagy légy, akarat nélkül [...]” (237.) A „légy” mitopoétikus elem. A zsidó „bibliai hagyomány a legyekhez hasonlítja az asszír vagy egyiptomi hadakat. A keresztény hagyomány átvette ezt a felfogást, s a gonosz, a döghalál és a vezeklést követelő vétkek megtestesülését látta benne [...] gyakran asszociálható megszemélyesített mitológiai lényekkel, amelyek többnyire az alvilág erőit képviselik.”²²

2.3.4.2.3. Az ördögi erők egész seregét vonultatja fel az író az *Ópium*-éjen, a „Sátán éj”-n. Belőlük áll az az ördögi zenekar, amelyik végzete felé kíséri a hazatartó Kovács Lacit, miután a Sátán–Hintáss sikerrel csábította a báró pénzének elfogadására: „nagy macskák és ijedt majmok visítása, [...] és alul valahol valami vastag bőgése egy nagyon szőrös és erős és ügyetlen és szomorú bestiának.” (84.) „Ez a szőrös, szomorú és bőgő bestia nem más, mint a dantei *Pokol* 33. énekének Lucifere, vagyis az a »szőrös csipőjű«, »tömött szőrű szörnyeteg«, aki Babits fordításában »hat szemmel sír örökké, s három állon csöpög le folyton könnye«. Az itt említett macskák egyrészt »boszorkányos«, másrészt ördögi jelképek (gondoljunk csak Bulgakov Behemótjára) [...].”²³ A majmok szintén ördögi is (az Antikrisztust is „Krisztus majmának” nevezik) meg boszorkányos jelképek is (ott vannak például a *Faust* boszorkánykonyhájában).

2.3.4.2.4. A fent említett legördögibb jelenetből (*Ópium éj*) a „béka”-motívum sem hiányzik. Ez a motívum²⁴ valamilyen összefüggésben a bűnnel (a pénzzel) gyakran kapcsolódik Hintásshoz.

A béka rossz embert, rosszat, rontást, halált is jelent. A keresztény művészetben mint „a démonok megtesestítője, a bűnök attribútuma; szentek megkísértésének áb-

²² *Mitológiai enciklopédia*, I., Gondolat, Budapest, 1988, 165. Hieronymus, a Biblia fordítója és kommentátora (az ördögök fejedelmének tartott) Belzebub nevét „a filiszteusok Ószövetségben említett istenének. Baál-zebúbnak ([...] »a legyek ura«) nevével hozta kapcsolatba.” *Uo.*, II., 333. Vö. Golding regényének a címével, *A Legyek Urával*; Goethe *Fausztjában* a „der Fliegengott” kifejezéssel, amelyet Jékely Zoltán „Légyisten”-nek (Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, ford. JÉKELY Zoltán – KÁLNOKY László, Európa, Budapest, 1964., 53.), MÁRTON László „Legyek Urá”-nak fordította. (Ikon, Budapest, 1996, 72.)

²³ SZÁNTÓ Gábor András kéziratban levő dolgozata (*Adatok a Halálfiái szimbolikájához*). A dolgozat elhangzott az ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Tanszék Babits Kutatócsoportjának konferenciáján, 2003. dec. 8-án; Jegyzete: BM–Hf 2006: 2/462–463.

²⁴ A békára mint a regényben fontos motívumra Szántó Gábor András hívta fel a figyelmemet. Lásd erről imént idézett kéziratát!

rázolásain szerepel”.²⁵ Ilyen értelemben fordul elő például Babits *Szent Mihály* című versében is: „Kinek nevével élek, kardos angyal, / önts hevet belém, kígyóval csatázni, / önts hitet belém, ördöggel vitázni, / önts, megbirkóznom az örök varanggal.”

A „béka”-motívum (nem függetlenül Hintásstól) megjelenik Nelli bűnbeesésének kezdetén, a Csörge-tói fürdőzésnél. Nelli Hintásst „vizi isten”-ként látja elúszni, de valami gonosz istent sejtetnek a konkrétan és metaforikusan is értelmezhető „beugrott béka” körüli jelenségek, melyek Nelli káprázatában megjelennek. (113.) A kép nemcsak Nelli vagy Imruska sorsának baljós előrejelzése, hanem általánosabban, a világ rendjének megrendülését sugallja. A motívumnak olyan értelmezése, amely az ördögtől vagy ördögi lénytől való rontást jelképezi, másutt is megtalálható. Nelli karácsonytól húsvétéig „a keblén és vánkos alatt” rejtette Gyula Imrusnak címzett levelezőlapját attól félve, hogy fiát „átok és romlás” érné, ha ez a – véletlenül megtalált – papírdarab eltűnne. Ezért őrizte, „mintha egy undok és baljós békát őrzene kényes és gyöngye szíve mellett.” (562.) A motívumnak a bűnnel összefüggő jelentését világossá teszi az, hogy az általa összekapcsolt két időpont között Imrus útja az ördögi Hintással való szövetségtől a bűnig, a váltóhamisításig vezet.

A béka-motívum feltűnik már a kis Imruska történetében is. A gyermekre a kertben leselkedő sokféle bizonytalan, kiszámíthatatlan dolgok egyike a béka. (30.) Csak látszólag hétköznapi az értelme. A később ismétlődő motívum felől nézve és a szöveggörnyezet emelkedettségét tekintve eszünkbe jut az embernek a Paradicsom(kert)-beli megkísértése is.

A gyermekek erszényjátékát, a „különös kis moralitás”-t leíró jelenet egy-egy hasonlatában is mintha még köznapi jelentésben szerepelne a szó: az erszény előbb a gyalogjáró kőven hevert, mintha „egy béka ülne ott”; később „ugrott egyet, mintha valósággal béka lett volna”. (32–33.) A hasonló, a béka szövegen kívüli jelképes jelentése ártértelemezi a hasonlítottat is: az erszény a bűnre csábítás jelképe lesz. A regény további részei megerősítik ezt a jelentést, egészen egy későbbi visszautalásig. Amikor Gyula Imrust emlékezteti a gyermekkori játékra, az elbeszélő maga értelmezi a képet: „ez most a Bűn szimbóluma volt: melyért mindenki lehajlik a sárba, ha nem látják!” (479.)

A bűn igazi forrása, amit az erszény metonimikusan kifejez: *a pénz*.

2.4.1. „A pénz Isten szolgáinak ördög és mérges kígyó” – olvassuk a Szent Ferenc-legenda erszény-példázatában,²⁶ amelyre egyébként is rájátszik a jelenet. A pénz ördögi (mefisztói, luciferi, wolandi) eszköz.

²⁵ *Jelképtár*, 35.

²⁶ „A »talált erszény« motívuma a középkor legendáit összegyűjtő *Legenda aurea*ban, a Szent Ferenc-ről szóló fejezetben is szerepel.” Szántó Gábor András jegyzete, BM-Hf 2006: 2/440.

A regényben hangsúlyos pénztémát a gyerekek erszényjátéka exponálja. A játék kiötlője Hintáss „tudós” lánya, „Gitta, a kis sátán” (33.), akinek „ördögi” apja a felnőttek kapzsi ösztönén alapuló játékot (szemben az azon felháborodó Dömével) érdekesnek találja, hiszen – mint mondja – „mindenki lehajol a talált kincs után” (38.), miként ő is.

A pénztéma, –motívum szorosan kötődik Hintáss figurájához – a regénynek mind a társadalmi–szociológiai, mind a szimbolikus jelentéssíkján, s ez által össze is köti a kettőt. Ez kapcsolja össze Hintáss és a fiatal tőkés Schapringerek alakját is, akik Nelli és Imrus „csábításának” történetében Hintáss és a leánya közvetítésével – sorsot meghatározóan – kapnak szerepet.²⁷

Hintáss a pénzről és a pénz nyújtotta másfajta Életről szőtt ábrándok táplálója; magát a „megjelent Szabadság”-nak, az „Új Lehetőség”-nek mondja. (103.) A Csörge-tavi kiránduláson így beszél a „modern szellem” törekvéséről: „Az emberi egyéniség mentül szabadabb, mentül korlátatlanabb kifejtése felé! Az egyéniség érvényesülésére! Élni [...] a magunk életét! Korlát nélkül.” (121.) Később hasonlóképp oktatja Imrust és barátait. (478.)

2.4.2. A nagybetűs Élet, a Szabadság feltétele pénz, ára a bűn. A „Mammon hatalmát” (74.) zengő Hintásst már a történet elején olyannak látatja az író, mint aki „nem nézi az Erkölc kételyeit” (25.), aki előtt az élet sem szent. Az élet erőszakos kioltásának témája mind Nelli, mind Imruska történetében szóba kerül. A Sátordyéknál folytatott vita közben Gyula „csillogó szeme hangsúlyozta szavainak gonoszágát: igen, igen, még ölni is szabad!” (25.) Itt Miska mond ellent neki. Később Imrus és barátai társaságában Hintáss „a Bűn apostolának szerepében” arról beszél, hogy „bennünk liheg az őszállat: ölelni! ölni! harácsolni!” (478.) Most Rosenberg vitázik vele.

De nemcsak szavai, tettei is árulkodóak. Gyulának nincsenek gátlásai a pénzzel és a pénz birtokosaival szemben: szemérmetlenül kér kölcsönt Schapringertől, arcátlanul Dömétől és Miskától; minden erkölcsi aggály nélkül eltűnik hitelezői pénzével; Pesten gondolkodás nélkül veszi ki a pénzt élettársának hirtelen felfedezett pénztárcájából. (482.) Olyan apa ő, akinek „a karja kilendült [...] a Schapringer-bankház irányában” (446.) pénzért, akár azon az áron is, hogy „eladja a lányát”. (518.) Olyan mecénás, aki félrevezeti az ifjakat, amikor megígéri nekik, hogy finanszírozza tervezett folyóiratukat, a Viharágyút. „Üzleti” ajánlatában Faust-allúzióra ismerünk: „Önök tehetségüket és fiatalágukat adják nekem, és én cserébe megkínálom önöket az érvényesülés lehetőségével.” (416–417.)

²⁷ Az író a Pesti Napló–beli változathoz képest többek között úgy írta át Hintáss és Nelli velencei tartózkodásának jeleneteit, hogy fellépteti az ifjú Schapringert is, akitől Gyula Nelli terhésségére hivatkozva pénzt kér. (160.)

A pénzzel teli erszény ördögi játékanak eszköze: gondoljunk arra, ahogyan Imrustól kicsalja Döme bácsi pénzét. Erzsi már a történet elején „anyagilkos Néroró”-ként (21.) mutatja be Nellinek és az olvasónak elmesélve Gyula halálos tréfáját, amellyel anyját pénzért zsarolta. Ördögi renoméjét erősíti az „Ópium éj”, mert nevéhez ez az éjszaka a legnagyobb bűnt, a pénzért elkövetett „gyilkosságot” is társítja – titokzatos ködbe burkolva.²⁸

Ha a sokféle jelzés, motívum nem lenne elegendő, hogy felismerjük a Hintáss-figura tudatosan rajzolt „ördögi” arcát s egy mitikus jelentéssíkon való mozgatóját, akkor fel kell figyelnünk az elbeszélői reflexiókra, a meglehetősen egyértelmű értelmezésekre. Például: „Gyula szimbólumává lett mindannak, ami szokatlan, rendetlen, bűnös volt az egész ügyben” (484.; lásd még 510.); „Pokollá” teszi azok életét, akik vele szöveteznek, „szerződnek”.

2.4.3. „Ő pokoli felsége”, „az ördög” játéktere a „pokol”. A motívum gyakran ismétlődik mind Nelli, mind Imruska történetében. Többféle jelentésben. Eredeti értelmében – mint a túlvilági kárhozat helye – főleg a gyermek Imruska lelki vívódásaiban fordul elő.

Máskor, a Hintáss bűvkörében erkölcsi lejtőre jutott szereplőkkel kapcsolatban „az evilági” pokolról esik szó. A Gyula udvarlásától megrettent Nelli kikerülhetetlennek érzi a még el sem követett bűnt, a szerelmet büntetésnek, „a szükséges pokolnak” (93.) látja; életének fordulója előtt, a Csörge-tói kiránduláson magát büntetlenül is bűnösnek érezve „a Büntetések poklait járta”. (127.) Velencében úgy tűnt föl neki „mintha a Pokol pompájában járna” (147.) Gyulával, „a pokoli kalauz”-zal. (148.)

Imruskának is – mikor „ezer pokollal dacolva” (332.) követte álmait, ördögi ideálját és vezetőjét, Hintásst és ördögi lányait (a szellem és test csábítóit) a váltóig, „a pokoli szerződésig” (496.), és társa lett Hintáss leányának a váltóhamisítás bűnében – a hamis látszatokkal csalogató, bűnbe vivő élete pokollá lett: üresen és

²⁸ A *Halálfi*ai ördöge, Hintáss mind Bulgakov, mind Thomas Mann ördögétől mindenekelőtt abban különbözik, hogy elsősorban egy reális társadalmi-szociológiai közeg reális szereplője, az elsődleges narratíva mögött alig látszik át az a misztikus-mitoszi dimenzió, amelyben a figura szintén értelmezhető. Bizonyos vonatkozásban közelebb áll a Thomas Mann-i ördöghöz, hiszen róla is elmondható, hogy alakja egy nyugati szellemi állapotból van levezetve, az is, hogy „nagy fecsegő”. „fejtegetésekben megnyilatkozó teoretikus gonosz”, de – vele ellentétben cselekvő is. Wolandhoz hasonlít abban, hogy „a cselekménymechanizmus elindítója és démiurgikus démona”, de míg Woland elsősorban „alantasai révén működik”, s inkább „metakommunikációban”, „mimikában nyilvánul meg” (Balassa, 40.), addig Hintáss maga is cselekvő. Neki is vannak ugyan segítői, de értelmezésünkben a lányai (a csábos Noémi, Gitta, „a gonosz kis tanítónő” – 173.) inkább Hintáss alakváltozatai: a test és a szellem kísértői. (A mimikrire önmagában is képes Hintáss és lányai rokoníthatók a Mann-regény ördögének alakváltozataival.)

kétségbeesve állt a „Kikerülhetetlen” előtt, „szellemének büszke világa elhalványult az Élet pokolfényében”. (548.)

Nellinek Velence, Imrusnak Budapest jelenti a poklot. A Budapest-tenger kép is asszociálja a pokol-képzetet (van hagyománya a víz-pokol képzetkapcsolásnak például a Spies-féle *Faust-népkönyv*ben; a *Jelenések könyvé*ben a tengerből jó fel az Antikrisztus, a Sátánnal azonosított fenevad). Krúdy a bűnök városát, a modern Budapestet a dantei Pokolhoz hasonlítja.²⁹

Az „evilági pokol” részben a reális valóságban létezik, mint *A Mester és Margaritában*, részben lelki-szellemi síkon, a szereplők lelkében, mint a *Doktor Faustus*ban, amelyben a pokol helye „a szellem birodalma”, Leverkühn lelkületével fonódik össze.

Az evilági pokol büntetés, szimbóluma annak a másvilági büntetésnek és kárhozatnak is, amely a bűn, az ördöggel kötött szövetség következménye lehet. Ilyen szimbólum a „Sötét Szoba”, amelynek a Gádorosra visszatérő büntetlenül-bűnös Nelli lakója lesz. Értelmezésünk szerint a „Sötét Szoba” Cenci „világrend”-jének Pokla, ahova Nelli, aki nem tudott szeretni, a megváltás reménye nélkül vonul vissza. A Sötét Szobára ítélt Nelli „halott”: „[...] ment vissza gádorosi korporsójába, jól tudta, hogy halott [...]” (249.)

2.5. A halál a Bibliában tudvalevőleg a bűn következménye. A megkísértett Ádám és Éva a tiltott gyümölcsöt megkóstolva „a halálból evének”, vagy ahogy szent Pál a rómaiakhoz írott levelének hatodik része mondja: „a bűn zsoldja a halál.”³⁰

Erre a kárhozatra int már a regény elején néhány, a kísértő „ördögi” Hintáss környezetében megjelenő, a halálszimbólika elemét képező több – látszólag jelentéktelen – mozzanat, melyekre Szántó Gábor András figyelt fel.³¹ A gyerekek erszényjátékáról szólva említettük, hogy a „béka”, amelyhez mindig valami baljós félelem társul, nemcsak a rossz, az ördögi kísértés, de a rontás, sőt a középkori keresztény szimbolikában a halál jelképe is. Így tehát a „különös kis *moralitás*” – a béka-motívum jelentésének összetettsége révén – általánosságban exponálja a *Halálfiái* (a modern moralitás) témáját: megkísértés(pénz)–bűnbeesés–büntetés–halál.

Már a regény elején a Hintássék vacsorájára hivatalos Nellihez és a kis Imruskához kapcsolódik egy-egy halálszimbólum. A szomszédból Cenci néniért hazaszaladó Nellit elkísérő Gyula kertjükön áthaladva a „ciprust” (valójában az ahhoz hasonló jegyenekácot) meg a tamariszkot mutatja, miközben Itáliáról meg hir-

²⁹ KRÚDY Gyula, *A bölcsék bora*, Magyarország 1921/249., 7.

³⁰ SZÁNTÓ Gábor András, *Adatok a Halálfiái szimbolikájához*.

³¹ Uo.

telen ötlettel Nelli megszöktetéséről beszél. (46.) A szöveg hasonlata Hintássék jegenyeakácát egy közismert temetői fával rokonítja, a ciprussal. A tamariszkus is „jellegzetes temetői növény, mely az élet és a halál közti átmenetet jelképezi”.³² Imruskáért Hintássék „a tarkakendős Irisz”-t küldték, hogy vacsorára hívják. (50.) A görög mitológiában Írisz mint a harpüiák nővére halálistennő is volt.³³ Később a balsejtelmű „jegenye”-motívum is megjelenik Imruskához kapcsolódva: amikor Cenci (a megtért anyához) Gádorosra kocsin viszi a gyereket, az utazás elején és az utazás végén is elhaladnak egy-egy jegenyesoron, miközben a kislány gondolatái a „halálkamra” körül járnak. (221–222.)

Hintáss ördögi csábításának két szenvedő alanyához, az anyához és a fiúhoz, szerelmi, illetve szellemi csábításának eszközhöz társul halálszimbólumok mindkettejük számára baljóslatúak, de nem egyformán.³⁴

3. A Hintáss „ördögi” voltát jelző motívumok egy magasabb, misztikus szinten olyannak mutatják a *Halálfi* világát, melyben az emberi sorsokat a reális-racionális-akarati tényezőkön túlmutató erők alakítják. Ezek az erők egyfelől az ördögi, a rossz erők, amelyek a bűn útjára csábítanak.

Találunk azonban olyan jeleket, motívumokat, amelyek Gyula vonzásában a lejtőn elinduló Nelli és Imrus történetében a másik, az „ördög” lejtős útjával ellentétes irányt „világítják meg”, azt, amelyik a magasba, a lélek, az erkölcs, a szellem magaslatába mutat, amely olyan vonzerőt jelképez, amely éppúgy túl van az emberi akaraton és racionalitáson, mint az ördögé. De a regény misztikus-mitikus jelentésszintjének a másik pólusát felismerni nehezebb, a jelenléte korántsem olyan szembeűnő, mint az „ördögé”. Az ebbe az irányba mutató legfontosabb jel vagy inkább jelkép: a „csillag”. De ebben a vonatkozásban kap szerepet a „gyertyafény”, a „lámpafény”, a „Szem” és a mitikus alakká nőtt Cenci néni is.

„Az ókori magaskultúrákban a csillagos ég a túlvilág, a csillagok, csillagképek és planéták pedig az istenek, hősök megtestesülései. [...] Egyiptomban az Újbirodalom második felében a csillag hieroglifával írták le az »isten« szót.” Szintén elterjedt képzet szerint a csillagok szemek, világító ablakok. „Egy ószövetségi jóslat (Szám 24, 17) a Messiást csillagnak nevezi, ezért a csillag (Dávid csillaga) a zsidók szemében a Messiás jelképe.”³⁵ A kereszténység a jóslatot, mely szerint „csillag tűnik fel Jákob törzseből...” a Jézus eljövételéről szóló jövendölésnek tekintette. Az evangéliumi hagyomány szerint a betlehemi csillag Jézus születését jelezte az égen.

³² Uo.

³³ Uo.

³⁴ Erre azonban itt nincs lehetőségünk kitérni.

³⁵ *Jelképtár*, 47–48.

Babits szinte minden vonatkozását kiaknázza eme bibliai emblémának. A regényvilág égboltján fel-feltűnő csillagot és a „Szeni”-et (isten szeme: a Nap) tehát valami olyan jelnek kell tekintenünk, amely transzcendens dimenziót jelez, pontosabban az égi, *az isteni világ- és erkölcsi rend* meglétét sugározza. S ennek a transzcendens világnak a negatív pólusán ott van a „hullócsillag”, az embert bűnre csábító, az isteni világrendet felborítani akaró Lucifer, a regény kozmoszában az „ideesett csillag”-hoz hasonlított Hintáss.

3.1. Nelli történetében nem a csillag, hanem a „Szeni”, a „*nagy Szem*” motívuma jelzi a másfajta értékrendet, az arra való figyelmeztetést, illetve az attól való eltávolodást. Ismétlődik a motívum a családját elhagyó Nelli számára legszégyenteljesebb és legmegalázóbb helyzetben, amikor a Lidón, a „meztelen Sodomá”-n a fiatal Schapringerrel találkoznak. (161–161.) Sőt emlegetése juttatja eszébe bűnét, és ehhez asszociálja „a nagy Szem”-et: „óh! Sót utána jött! mint ahogy Káint követi a nagy Szem az iskolai bibliakönyv rajzán.” (160.) Nem bízza az olvasóra az író a megfejtést: a nagy Szem „Isten szeme” vagy maga Isten, akinek a nevét kimondani nem lehet. A regényvilág szimbolikájában ez a kép asszociálja az olvasóban Nelli korábbi sóti világából a „bíró” Miskát, de gádorosi életének meghatározó hatalmasságát, Cenci nénit is. (Már a regény legelején párhuzamot von az elbeszélő Isten szeme, a Nap és Cenci szeme között. – 10.) A bűnös Nelli úgy érzi, Miska és Cenci néni szeme, mint Istené, a mindent látó legfőbb bíróné némán figyelni őt.

Az elmondottak is jelzik, hogy Cenci a regény világának misztikus síkján a magasabb dimenzióba tartozik. A hozzá kötődő legfőbb motívumok – a hegy, a szőlő, a bot – krisztusi attribútumok. Környezetének hármas tagoltsága a keresztény világrend tagoltságát mutatja: van „Sötét szobá”-ja (a megváltatlanul bűnhődő büntelenül-bűnös Nelli helye), van „hegy”-e (a megváltást ígérő megpróbáltatások helye) és van „csillagnéző szobá”-ja (az Imruska tanulószobája).

3.2. A regényben a „csillag”-kép elsősorban Imruska életének fordulóin jelenik meg. Van, amikor a csillag bevilágít „csillagnéző szobá”-jának (469.) ablakán, máskor Imrus maga jár a „csillagok alatt”. (364.) „Csillagos köreit” (351.) azonban újra és újra zavarják az ördögi Hintáss és a Hintáss-lányok. A lejtőn lefelé haladva egyre messzebb kerül a csillagtól, „el is veszejt” (364.) azt, sőt pesti egyetemista, gögösen szabadgondolkodó korában – más „Csillagok” bűvkörében – meg is tagadja. S aztán valamiféle kegyelmi állapotban újra meglátja a fényt, megérzi egy magasabb világ- és erkölcsi rend titokzatos vonzását.

3.2.1. Az érettségi után Gádoroson vakációzó fiú lefekvés előtt a „holdfényes udvarra” nyíló kis diákszobájában órákig sétált föl és alá, és hangosan szavalta kedves

verseit. Ennek az önmagában sem nagyon köznapi jelenségnek a leírását emelkedettebb elbeszélői reflexió követi: „Imrus egyedül volt az egész világon, föl a csillagokig, amikkel hangos versekben váltott üzenetet. Bizonytalán az ég polgárai vagyunk, s ha csak kilépünk a szabadba, már számos irányban legközelebbi szomszédunk egy-egy planéta: Imrus planétákkal és elhúnyt költőkkel társalgott éjszaka [...]” (351.)

A fiú emelkedett világában azonban külső, erőszakos, zavaró erőkként jelennek meg a Hintáss-lányok. Közülök Noémi „lett a legveszedelmesebb betolakodó ebbe a magányos és csillagos életbe”. (351.) Babits különösen hosszan és részletesen írja le Imrus és a kacérul ravasz Noémi gádososi kalandját, hiszen ez Imrus életében sorsfordulót jelent. A „csillagos éjeinek cellájába” ravaszul betörő erőszakos Noémit a fiú nem tudta könnyen lerázni (352.); „úgy érezte, hogy Noémi cinkosává akarja őt tenni”. (356.) A motívum előreutal, hiszen később, Pesten ez más módon, de sikerült a lánynak.

Ezekben a napokban, amikor Imrusnak a pályaválasztásról is döntenie kell, Hintáss másik lánya, a tudós Gitta is szerepet kap életében. Benne szellemi partnert talált; tájékozottsága és szabad szelleme „egészen elkábította”. De megzavarták a „gonosz kis tanítónő”-től (173.) kapott könyvek (Chénier, Goethe) és egy új szociológiai folyóirat is, amelyben szó volt szocializmusról, Spencerről, s amelybe Schapringer is írt. (370.)

3.2.2. Imrus több szempontból is válaszúthoz érkezett. Egyfelől pályát kellett választania, ami a családi hagyomány és annak megtagadása közti választást is jelentette; másfelől választania kellett az érzékek Noémi kínálta és a szellem Gitta kínálta útja között; világnézeti dilemma előtt is állt. Imrus vívódását ebben a sorsfordulót jelentő döntési helyzetben a csillagmotívum különös jelenléte is aláhúzza: ugyanis valahol itt kezdődik a „csillag” elvesztése. A szőlőbe kiránduló, este a „csillaghullásban” gyönyörködő társaságban ott van Imrus és Noémi is, akik a kirándulás után „egy kendő alá bujva” mennek haza a sötét szurdékban. Ezt a romantikus estét minősíti az elbeszélő Imrus számára „csillagveszejtő éjszaká”-nak. (364.)³⁶ Miután hazaérkezett „sokáig járt a kertben a csillagok alatt”, de már nem velük társalgott, André Chénier pogány elégiáit szavalta. A csillagok csak világnézeti dilemmájának egyik pólusát jelképezik, a másikat a Gittától kapott könyvek. (364.) Nem véletlenül Imrus egyik sorsfordulóján fogalmazódik meg ez a

³⁶ A szerelem az anya és fia történetében is – bár más módon, de – mint a *Doktor Faustus*-ban ördögi eszköz (Nellit tekintve Hintáss, Imrust tekintve az ördögien ravasz leány, Noémi bűnre csábító eszköze). A *Halálfiú* Imrusának történetében azonban, mint a *Faust*-ban, a rossz végső soron a jót szolgálja.

dilemma, amelyet a regény – Imrus történetébe kódolt – alapvető világnézeti dilemmájának (Babits dilemmájának)³⁷ tartunk.

Az ifjú valóságos „lelki forradalmon” (369.) ment át ezekben a napokban. A felnőttekkel folytatott vitájában a kis tudós megrészegetett a frissen szerzett eszméitől szocializmusról, hazafiságról, militarizmusról. Gondolatait „felszabadította” a törvénnyel összeütközésébe került családtagok titkának felfedezése is. Érezvén a társadalom bomlását, az erkölcsi talaj repedezését maga körül, hozsanát zengett az új társadalomhoz, s prófétai lelkesedésében ünnepélyesen kijelentette, hogy „ennek a nagy átalakulásnak” fogja szentelni életét. Hogy mennyire sorsfordulóról van szó, azt kifejezi, hogy Imrus magatartását az elbeszélő az atyja előtt meztelenre vetkőző Szent Ferenc „Sorsdöntő Pillanata”-val állítja párhuzamba. (370.)

A családi vita után a fiú visszavonult diákszobájába, de nem a csillagokhoz, hanem azokhoz a könyvekhez, melyek között „nagygyá és szabaddá magasodott”; „visszatért a Nagy Szellemek és Csillagok vigasztaló társaságába, lelke szinte elröpült a Leigázott Ember lázadó érzésével, maga alatt érezte az egész világot, mint Prometheus a sziklát, melyhez láncolva volt, egy forradalmi vers ütemei kóvályogtak benne”. (373.) A „Csillagok” szövegekörnyezete és az eddigittől eltérő – a „Nagy Szellemek”-hez hasonlóan nagybetűvel írt – formája meg a Zeus ellen lázadó Prométheusszal való párhuzam jelzik, hogy most új, másfajta csillagokról van szó. Megerősíti ezt a hangsúlyozott szomjúság-motívum: „szomjazott valami újra, valami merészre!” A kép továbbépítése ennek az „új”-nak negatív értéktartalmát sugallja. Az is beszédes, hogy ezek a gondolatok befüggönyözött ablakok mögött születtek; de Imre, a még bizonytalan lélek, akinek „a belsejében keserű forrongás dúlt”, egyszerre úgy érezte, hogy „eget kell látnia! a csillagokat beereszténie! s kitérta a hegyi utcára néző ablakokat”. (374.) Éreznünk kell a szimbolikus jelentését a hangsúlyozottan befüggönyözött ablaknak, illetve az ablaknyitásnak. Ez utóbbinak ugyan dramaturgiai funkciója is van, utat nyit a betolakodó Noéminek, de a felkiáltó jellel is kiemelt – az „eget” és „csillagokat” társító – mondatok az új eszményekkel, a „Nagy Szellemek = Csillagok”-kal szemben jelzik amazok magasabb rendű értékét.

A vívódás után megszületik az ifjú döntése, amelyhez sajátos módon Noémi erőszakos közbelépése juttatja el. Hidegen, józanul állja és visszautasítja a lány szenvedélyes rohamát. (377.) Ez a kis epizód a maga erejére ébreszti, s ennek tudatában, daccal és büszkeséggel tele, hajnalban „kisurran” a szőlődombokra, fel a tetőre, a keresztig, de túlnéz rajta; túlnéz a városkán, „fiatal szeme fölszabadul-

³⁷ Babits *Az európai irodalom történetében* Tolsztojról és Nietzsche-ről szólva szinte ugyanezekkel a szavakkal fogalmaz, mikor ifjúságának személyes élményéről beszél. BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 443–444.

tan siklott a kékes távolokba [...], amerre Budapest volt és a nagyvilág”. (379.) Ekkor érlelődött meg benne, hogy a saját jövőjéről maga dönt, még pedig a család ellenében: bölcsésznek megy Budapestre.

3.2.3. Imrus a fővárosban – felejtve igazi, égi csillagait – a másfajta „Csillagok” vonzásában, a „Nagy Szellemekek” társaságában kezdetben lelkesen és büszkén érzi magát, elámul a Város csalóka villanyfényeitől és „orkeszter”-étől. De nem sokkal azután, hogy Hintáss „karonfogta”, mint egykor anyját (414.), egyre elmentmondásosabban viszonyul mindehhez. Mégis a Viharagyú érdekében szövetezik Hintással, aki „ördögi” módon romlásba viszi (cinkostársa lesz az „ördögi” Noéminak). – A „forrongó, idealista” ifjút „új csillagok” vezetik: „csodálhatjuk-e, ha útjában a csillag felé, zavaros korunk éjjelén át, belegázol a régi erkölcs korhadt tüskebokraiba?”, „talán már egy új erkölcs talaján áll” – a fiatal Schapringger védi ezen szavakkal Dömével szemben a váltóhamisítás bűnébe tévedt Imrust. (556–557.)

A fiú bűnbe vivő útjának szellemi mélypontjain éppen a csillag, a fény hiánya tűnhet fel az olvasónak. Például Gádoroson, azon az ominózus karácsonyon, amikor a szabadgondolkodó Imrus, a tervezett Viharagyú – Hintáss kinevezte – szerkesztője megbotránkoztatja nézeteivel a családját. Feltűnően kiemeli itt az elbeszélő, hogy ezekben a napokban a fiú nem tartózkodhatott „csillagnéző” szobájában, mert azt egész télen nem fűtötték. (454.) A másik jelenet helyszíne: Pest, Hintáss Gyula szobája. Az itt összegyűlt fiatalok és az általuk nem véletlenül dosztojevskiji alaknak látott Hintáss között militarizmusról, pénzről, az ember sötét ösztöneiről folyik a vita, amelyben Hintáss a legvadabb elméleteit fejti ki („kitörni létünk korlátaiból, bármi áron!”). Hintáss szobája „sötét, hideg és füstös” (477.); a sötétséget még ki is emeli Gyula költői kérdése: „Meggyújtsam a lámpát?” (478.) Tehát, amikor az ördögi Hintáss közel van, a lámpafény hiányát, a sötétséget hangsúlyozza az író.

Nem a csillag, hanem a lámpa fényének hiányát. De Babits a kettőt – a csillagot és a lámpafényt – hasonló jelentésben használja.

3.3. A narrátori elmélkedések már a mű elején intenek a csillag, a lámpafény ki-tüntetett szerepére: „Az éjszakák közelebb hoznak a Világ ritmusához, mint a nap-palok; a csillagok közelebb vannak hozzánk, mint a Nap; a csillagok leszállnak közénk és életünkbe avatkoznak; a csillagokat csak úgy lehet kizárni, hogyha lámpát gyújtunk; de a lámpa maga is valami csillagféle, s különös hatással van lelkeinkre [...]” (73.) Ezek a mondatok figyelmeztetnek arra is, hogy a csillaghoz hasonlóan kell jelentést tulajdonítanunk a *lámpa-*, a *gyertyafény*nek, illetve a hiányuknak is.

A lámpafény akkor tűnik fel először jelképes és előreutaló értelemben, amikor a tanulmányait elhanyagoló serdülőben felébred a lelkiismeret: aludni térő apja lámpásának a szobáján végigsöprő fénysávja „úgy hatott rá, mint titkos fátyla, betlehemi csillag!” S elhatározza, hogy „új életet kezd!”. „Újjászületik [...] erős akarattal, hogy a csorbát kiköszörülje!” (299.)

Az „újjászületés” elhatározását hozó „lámpafény” variációja, a „gyertyafény” jóval később kétszer is megismétlődik, amikor a lejtőn legmélyebbre jutott Imrus két egymásnak felelő helyzetben lát gyertyafényt: Pesten, amikor „a tragédia partjára” jutott ifjú – Rosenberg lakásán felébredve – meglátja a péntek esti gyertyafénynél barátját és édesanyját, a vallási hagyományt őrző anya és fia harmonikus kapcsolatát, az egykor „csúf vén nő”-nek látott zsidóasszony most bibliai szépséget sugárzó arcát (598–599.); majd Gádoroson (ahova Cenci néni hazamene-kítette a tékozló fiút, aki különös sebesülése után „újjászületett”), amikor az asszonyok zivatar idején gyertyát gyújtanak és imádkoznak. (623.) Az utóbbi képhez Imrus maga asszociálja a Rosenbergnél átélt „látománya”-t. Ezek – miként a gyermekkori élmény is – megrendítően hatnak rá. Beszédes és előreutaló a zsidó családnál látott jelenet szerzői kommentálása: „Talán egy kép, amit félálomban láttunk [...] megváltoztatja egész napunkat... egész életünket!” (598.)

A két jelenet motívikus összekapcsolása jelzi Imrus lelki átalakulásának irányát: megsejtését a hagyomány és a transzcendencia, illetve az eddig (sem a családban, sem önmagában) nem ismert „szeretet” erejének. Lelki megújulásában nem találunk racionálisan végiggondolt erkölcsi vagy világnézeti megfontolásokat, nem is hirtelen megvilágosodásról van szó. De – Ágostonéhoz hasonlóan – misztikus élmények is hozzájárulnak az ő lelki átalakulásához, bár nincs szó határozott megtéréstről.

3.4. A tékozló fiú penitenciája a fővárosban kezdődik és Gádoroson folytatódik. S itt a múltjával leszámoló, újabb, a régit ellenpontoszó autodaféja, „újjászületését” jelképező szimbolikus „halála” és a Cenci néni leckéje után (mikor az egykori, a hübrisz vétkében bűnös ifjú az „Alázatosság” és a munka leckéjét tanulja – 619.) ismét megjelent a fiú fölött a regény „égboltján” a „csillag”. De nem olyan körülmények között, mint amilyenek között a kamasz Imruska szemlélte őket.

Most: Imrust nem az udvaron s nem „csillagnéző” szobájában, hanem a szőlőhegyen látjuk, ahova szakítva korábbi dacos magatartásával, felment Jozsóval. Most: nem volt büszke és fölényes (mint azon a régi hajnalon, amikor a Noémi fölött aratott „győzelem” után büszke öntudattal a szőlőhegyre vonult, s Gádoros elhagyásáról döntött), inkább „meg volt verve, lealázva”. (621.) A magaslatról azonban nemcsak fent, az ég csillagai látszanak, hanem lent, a városi fények is.

Láttuk már, hogy a regényben a fényjelenségek szimbolikus jelentése nem egységes: a magasabb rendű dimenziót jelölő égi csillaggal, csönddel, nemcsak a nagybetűs „Csillag” áll szemben, hanem a városi fények is, amelyekhez mindig erőteljes, disszonáns hanghatás társul. – Imruska pesti életében, a nagybetűs „Élet”-ben az ég csillagai eltűntek, helyettük „fölharsantak a Város fényei.” (577.) Az őt kezdetben ámulatba ejtő városi alkonyi fény- és hangjáték később apokaliptikus látványok megfestésére szolgál. A legtöbbször színesztéziákban összekapcsolt fény-hang jelenségeket fogja össze egy szimbolikus kép: a „Nagy Opera orkesztere”. (521.) Ez az Imrus pesti életének a kezdetén és végén feltűnő képpárhuzam (amelynek részletes elemzésére itt nem térünk ki) – a maga összetettségében – szimbolizálja azt, amit Budapest-Bábel jelent a regényben, s jelzi azt is, hogy miképp változott meg idővel Imrusnak a hozzá való viszonya.

Az említett szülőhegyi jelenetsor egyik pillanatképe Imrust este mutatja, amikor már nehezen viselte a füstös, borgőzös tanyai szobát, „az ostoba, improduktív, unalmas magyar vidéki murizás”-t, és „kiment a présház-udvarra, a sárba, a csillagok alá, s ott járkált órákig, [...], míg lenn a városban is lassanként kigyúltak a villanycsillagok”. (622.) Egyetlen képben látjuk a fenn és a lenn fényeit, hasonlóan az *Esti megérkezés* című vershez: „Ideleln a város / villanya villog, / de fenn a nagy ég / száz csillaga csillog: / a villany a földi, / a csillag az égi, / a villany az új, / a csillag a régi.” Ennek a versnek az elején is megfigyelhetjük egy érzékletes összetett költői képben, hogy a csillagok mellett a fenti világ jellemzője a „csönd”. Szemben a város fényeivel, amelyek különös színesztéziát alkotnak a hangokkal: „harsan a lángok / lármája, a lámpák / csillama szemembe / csengeti lángját.” Miként ebben a versben, a *Halálfaiban* is a csillagfény-villanyfény, a csönd-lárma motívumpárok elemei más-más dimenziót, más-más értéket jelölnek.

Imrus „lelki utazásának” újabb állomását jelzi a gádorosi présházudvari jelenet kettős képe (fenn a csillagok, lenn a város fényei). Az egykori gádorosi „csillagnező” fiú szem elől veszi csillagait, s erkölcsi mélypontra jut. De az isteni kegyelem folytán főnixként „újjászületik”, miután megjárja az önvizsgálatot, önmegismerést is magában foglaló vezeklés sajátos útját. – Imrus visszatalál a csillagok alá. De nem egészen oda és nem egészen ugyanúgy, mint gyermekkorában. Új helyzetét a kettős kép jelzi: a két különböző fény, a „fenn” és a „lenn” fénye között áll a hegyen, már ismeri mindkettőt, s egyfajta magaslatról tekint le a kísértésekkel teli világ fényeire, amelyek megtapasztalása is hozzájárult útjának magasabb szemléleti pozíciójához, átváltozásához; talán az „igazi Fény” megsejtéséhez is.

3.5. A regényszövegben csak egyetlenegyszer – Imrus különös (mondhatjuk mitikus) halálát és újjászületését követő szerzői elmélkedésben – fordul elő a nagybetűvel írt „Fény”. A nagybetűs írás többletjelentést kölcsönöz a szónak, amelynek

értelmezését a szöveg és a szó szövegen kívüli gazdag interpretációs mezeje segíti. Elsőként arra figyelünk fel, hogy a szó minden eddigi fényjelenséggel szemben nem valamilyen konkrét fényt jelöl, hanem a legelvontabban utal – mondhatnánk – a jelenség ideájára: „a Fény”-re. Beszédés azonban a szó pozíciója is. Az utolsó fejezet (*Epilog*) elején találkozunk vele, a pesti, illetve a gádorosi, gyertyafényes „látományok” között egy olyan szövegegységben, amely utal Imrus „újjászületésére”, s amelyben a mű címében szereplő szót is értelmezi az elbeszélő, s egyúttal összekapcsolja a fiú és a gádorosiak életét: „Az élet nem mindig nagyon kívánatos; kivált a *halálfiái* közt; s talán nem is csoda, hogy Imrusnak élvemaradni is lesújtó szomorúság volt. [...] A *halálfiái* is élnek: noha alig érzik életük parazsát, a sűrű hamu alatt... [...] Bizonyos csak az, hogy nem a hamu tetején vonagló szivárványos fényjáték a Parázs igazi élete: az lenn szunnyad, mélyen a hamu alatt! A vibráló fényjáték csak tűnő vágy és kín, az igazi Fény helyett, melynek egykor majd belülről, legmélyről kell kilobbanni!” (618.)³⁸

Az idézett szövegrészben az értéktelen, értékes és legértékesebb hierarchiáját tapasztaljuk. Értéktelen: egyik oldalról a „hamu”-lét, az *Unalom* világa; másik oldalról az illúziókat jelképező „szivárványos fényjáték”. Velük szemben értéknek mutatkozik a „parázs”-lét. Tehát (az egykori Imrus gőgös ítélete szerint „a halálfiái”-nak mondott) gádorosi világ (jelképesen a nemzet élete is) érték-kettősséget mutat: egyrészt jellemzi az, amit az „Unalom” jelképez; másrészt az, amit a hamu alatti „Parázs” kifejez (a Cenci világa megtestesítette hagyományt, illetve valamilyen belső, lelki értéket). Ide kellett Imrusnak is „lesüllyednie” ahhoz, hogy „felébredjen”, hogy meglássa a „felületes fényjáték”, az illúziók helyett az igazi életet.

Úgy érezzük, hogy a fent említett hierarchia csúcsára, tehát mindenképp fölé emelt „igazi Fény” a regény cselekményének kitüntetett pontján, Imrus életének fordulóján – előretaláló módon – jelzi „új” életének a transzcendencia felé mutató lehetséges lelki-szellemi-etikai irányát. (A „Parázs igazi élete” pedig a nemzet számára jelez valamiféle kibontakozást, lehetőséget.)

Az „igazi Fény” jelentését a szöveggörnyezet alapján nem tudjuk pontosan értelmezni. Segítségül hívhatjuk azonban a regény más szöveghelyeit, Babits egyik versét, a világirodalom emberiségkölteményeit (amelyekre többféle módon is rájátszik a regény), illetve a keresztény hagyományt. Azt jelenti, amit a regény világában a „nagy Jó” (31.), az „Abszolútum” (182.), az „Örökigazság” (639.)?; amit *A jószág dala* című Babits-vers utolsó előtti strófájában a szintén nagybetűvel

³⁸ A „halálfiái” kifejezésnek a hagyományostól eltérő (elemzésünket megerősítő) értelmezését adja Szántó Gábor András egy kéziratban levő, a 2006 őszén megtartott Babits-konferencián elhangzott *Miért Halálfiái? Adalékok egy Babits-regény szimbolikájához* című dolgozatában; lásd még a regény kritikai kiadásának jegyzetét: BM-Hf 2006: 564–566.

írt „Fény”?³⁹ amit Danténál az „Örök Fény”, a „Legfőbb Jó” (33. ének)?; amit Ágostonnál a „Tiszta Igazság”?; a *Faust*ban az angyalok által emlegetett, a „szereket-lángok” kutatta „Fény” (*Klarheit*)?⁴⁰ Isten: az Örök Világosság, Krisztus: a „világ világa”, a Világ Fénye?

Az „igazi Fény”-nek idővel és lassan „belülről, legmélyről kell kilobbanni!” – mondja az elbeszélő. (618.) Hogy értsük ezt? Valószínűleg, kettősen: jelenti a hierarchiára vonatkoztatva a belső, a rejtett, az értékesebb részt, vagyis értelmzésünkben a hagyományt, de jelenti az emberi belsőt, az emberi lelket-szellemet. (Ez a kettő össze is függ Babitsnál.) Itt is Szent Ágoston szelleme kísért. Babits Ágostont interpretálva írja: „az igazságnak nincs helye és ideje a külső világban, [...] az csak bensőnkben, a lélekben élhető meg [...]”⁴¹

Érthető tehát, ha az Imrus életében bekövetkezett lelki-szellemi változás nem látványos, nem is Imrus felismeréseként fogalmazódik meg, inkább szerzői reflexiókban, de leginkább a motivikus összefüggések retorikája sejteti.

4. Ebből a szempontból érdemes felfigyelnünk az „igazi Fény”-ről szóló szerzői reflexiót követő „ébredés”-*motívum*ra. Itt a szó átvitt értelemben szerepel, de az olvasó összekapcsolja egy korábbi, valóságos ébredéssel: Imrus a lelki megrendüléssel járó különös, gyertyafényes „látomány”-t Rosenbergéknél, alvás utáni felébredéskor éli meg. (598.) Azonban eme konkrét (patetikusra hangolt) szituációban előforduló szót is átértelmezi a szó elvont jelentésben való visszatérése és kultúr-történeti kontextusa.

A szó elvont jelentésben olyan ébredésszituációban szerepel, amelyről azt mondhatjuk, hogy Imrus az „életre” ébredt (mikor a majdnem végzetes sebesülése után magához tért). Ebben a szituációban olvasunk a fiú „igazi ébredés”-ről, amit „így lehetne röviden kimondani: ébredés az Irodalomból!” (618.) Az elbeszélő az életben maradt fiú „igazi” ébredésének a szellemi-lelki megújulást tartja. Egyúttal jelzi a szakítást Imrus korábbi, pesti életével, amely annak idején az „Élet” és az „Irodalom” jegyében indult.

A szituáció és a szövegösszefüggés elvont jelentést kölcsönöz az „ébredés” szónak; az „igazi” jelző pedig még szembe is állítja a konkrét jelentéssel, de egyúttal össze is kapcsolja, s ezáltal azt is jelképes tartalommal tölti meg. Ilyen értelemben Imrusnak Rosenbergéknél való „álomba merülése” és „ébredése” – miként a gnosztikus irodalomban és az ortodox írásokban – a „halált” és a „feltámadást” jelképezi.⁴²

³⁹ „S mi lenne velünk e sötétben, hol lábunk mindig fájva botol, / ha Te nem biztatnál fáklýáddal, hogy Fény is van valahol?”

⁴⁰ *Faust*, „Wendet zur Klarheit / Euch, liebende Flammen!”, 11801–11802. GOETHE, I. m., 397.

⁴¹ BABITS Mihály, *Ágoston* = Uő., *Esszék, tanulmányok*, I., s. a. r. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 486.

⁴² *Apokrifek*, szerk. VANYÓ László, Szent István Társulat, Budapest, 1988, 366. (*Ókeresztény írók*, 2.)

Imrus szellemi „ébredését”, lelki feltámadását a kontextus kapcsolatba hozza a golyó által majdnem végzetesen megsebzett ifjú életben maradásával. – A sebesülés okait és okozóját illetően az elbeszélő (több lehetőséget felvetve) mintha az olvasót szándékosan bizonytalanságban akarná hagyni. Ezért is meg a kultúrtörténeti kontextus miatt is szimbolikusnak érezzük Imrus „halálát” és élve maradását. Egyrészt: emlékeztet az ősi felnőtte avatási szertartásokban a gyermek mimikus halálára és feltámadására.⁴³ Másrészt: mivel a lehetséges okok között az öngyilkosság is szóba került, értelmezhetjük azon misztikus teológiai felfogás felől is, amelyről a *Doktor Faustus*ban a következőket olvassuk: a korai protestantizmusban ismert az a feltevés, hogy „az ördöggel cimboráló megmentheti a lelkét, ha testét odaadja”.⁴⁴ – Többek között ez a misztikus ok is magyarázza, miért nincs helye Imrus új életében az ördögi Hintássnak.⁴⁵

A fiú jelképes halála és feltámadása kifejezi – a műben több előreutalással is jelzett – „újjászületését”, ifjúból felnőtté válását, régi életéből új életre születését, élete lelki-szellemi tartalmainak megváltozását, „morális Újjászületés”-ét (577.), amelyet majd az erdővári lét jelképez.⁴⁶

4.1. Imrus lelki átalakulása, újjászületése azonban nem független Cenci gondviselő kezétől. Az ő történetében Cenci néni az „*ewig Weibliche*”. Annak idején Pest mellett az ifjú maga döntött, a „bölc” Cenci csak áldását adta rá. A Pesten tévelygő és megtévedt hős sorsáról azonban Cenci néni határozott: az ő gondviselő keze nyúlt utána, és visszavitte Gádorosra. Cenci néni a gádorosi otthonba megtérő bűnös anyát és bűnös fiút szemrehányás nélkül fogadta. Jövőjük azonban nem ugyanaz. Nelli számára nincs megváltás, a „Sötét Szobára” ítéltetett. A fiú útját Cenci néni – lelkileg és gyakorlatilag is – egy új élet felé egyengette.

A *Halálfa*i világában Gondviselés-ként, máskor „*Mater gloriosa*”-ként jelenik meg (az Imrus által mindig feltétlen tekintélynek elismert) Cenci. A fiú sorsfordulóját is szimbolizáló vihar után – egyetlen két és fél soros bekezdésben kiemelve (!) –

⁴³ George THOMSON, *Aischylos és Athén*, ford. V. MELLER Ágnes, Gondolat, Budapest, 1958, 99.

⁴⁴ Adrian (meghiúsult) feltételezett szökési-öngyilkossági kísérletét Zeitblom úgy értelmezi, hogy amögött „a megmenekedés misztikus eszméje is lappanghatott”. (Thomas MANN, *Doktor Faustus*, ford. SZÖLLŐSY Klára, Magyar Helikon, Budapest, 1969, 666.)

⁴⁵ Hasonló irányba mutat Imrus gádorosi „feltámadását” megelőző egy-két budapesti napja, amely sajátos parafrázisa az apokrif iratok őrizte Krisztus-történetnek: a pokolra szállásnak, az ördögi erők megláncolásának. Az apokrif iratok a pokolra szálló Krisztusnak a sátán erő, illetve a halál fölött aratott diadaláról szólnak. (Zsid 2, 14)

⁴⁶ Ezt az értelmezést megerősíti majd az erdővári Imre jellemzése: „Imre megint élni kezdett, [...], mintegy első halál után, pillangólélekkel, [...], és milyen messze minden eddigi Imrusoktól!” A pillangó ősi lélek- és feltámadásjelkép. (BM-Hf 2006: 2/605)

az író Cenci nénit glóriás szentnek mutatja: „Az eget különös vihar utáni fény borította [...] s az öregasszony [...] egy dupla szívárvány glóriájában állt.” (625.) A kép a megbocsátást és az új élet reményét sugározza. – Ezt a vihart érdemes összevetni a pendant-jával, a korábbi, ugyancsak sorsot előrejelző Csörge-tói zivatarral, amely egykor Nellit Hintással röpítette téves útra, s amely előzményeként a hullámok közt „vizi isten”-nek látszó, de a vízbe ugró Hintáss figurájához a vést (romlást, halált) jósló „béka”-motívum kerül.

Miként Dante utazójának, Babits hőséne is, hogy „hazataláljon segítség kell, egy sugár az istentől.”⁴⁷ Az „új küzdelem, új reménység és a végső Fény felé” „csak égi Sugár adhatja [...] az erőt, csak a legnagyobb földi tudás és művészet a segítséget” – írja Babits az *Isteni színjáték*hoz írt bevezetőjében.⁴⁸ A Faust lelkét égi magasba emelő angyalok a megváltás feltételeként nemcsak a „holtig fáradozást” említik, hanem így folytatják: „Und hat an ihm die Liebe gar / Von oben teilgenommen”.⁴⁹ A „Liebe von oben”, „a felülről jövő szeretet” segítségét jelképezi a *Halálfiában* Cenci.

4.2. Imrus és Nelli története azt a babitsi-ágostoni szemléletet sugallja, hogy az ember nemcsak maga alakítja sorsát. A mű legmélyebb szemléleti rétegében Ágoston felfogását ismerjük fel: a „bűn”-ről, a „Kényszerítő Kegyelem”-ről⁵⁰.

Imrus életútján a „Kényszerítő Kegyelem” megnyilvánulásaiént értelmezhetjük: sajátos módon magának az ördögi Hintásnak a szerepét (aki rosszat akarva is a jót szolgálja),⁵¹ a Cenciét („Liebe von oben”), illetve Imrus misztikus élményeit. Mert „nem is lennének képesek a Jóra” – idézi Babits Ágostont – „ha az Igazság mintegy előnkbe nem jönne, s világosságával nem kényszerítene megigazulásra”.⁵² Ennek a „világosság”-nak a jelképe az Imrust (penitenciájának időszakában) megindító „gyertyafény”, amely – a már említett két (egymásnak felelő) jelenetben – valamiféle kegyelni állapotnak a jele: belső megvilágosodásnak,

⁴⁷ DANTE, *Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály, Révai, Budapest, 1945, 56.

⁴⁸ BABITS Mihály, *Dante élete = Uo.*, 56–57., 63.

⁴⁹ *Faust*, 11938–11939. Kálnoky fordításában: „S ha hozzá felsőbb szeretet / hatalma fogta pártját”. (GOETHE, *I. m.*, 402.)

⁵⁰ Mivel bűnben és bűnre születünk, „saját akaratunknál fogva mindannyian egyformán érdemtelenek vagyunk” a megigazulásra, az tehát nem saját érdemünk, hanem arra a Kényszerítő Kegyelem választ ki. BABITS, *Ágoston*, 493.

⁵¹ Levelével ő indította el a „Megoldás lavináját”, rosszat akarva is a jót szolgálta. Vö. „[...] wer bist du denn? / Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.” (*Faust*) Jékely Zoltán fordításában: „Kicsoda vagy tehát? / Az erő része, mely / örökké rosszra tör, s örökké jót mivel.” (GOETHE, *I. m.*, 53.) De ez a mottója Bulgakov regényének is, hiszen ebből a szempontból az ő Wolandja jobban hasonlít a Goethéjéhez, mint Thomas Mann „ördöge”.

⁵² BABITS, *Ágoston*, 492–493.

az Igazság („amelyet Istennek is nevezünk”)⁵³ sajátos megnyilatkozásának – egy felfokozott lelkiállapotban. Hiszen a „gyertyafény” is, mint a csillag, jelzése ama láthatatlan „igazi Fény”-nek.

5. Nelinek is, Imrusnak is meg kell küzdenie a Gyula szimbolizálta rejtélyes erővel, a bűnre csábító ellenséges szellemmel, saját gyengeségeikkel, illúzióikkal. Más-más úton, de mindketten eljutnak „a végső megismerésig”. A passzív, akarattalan, a szeretetre nem képes Nelli nem intellektuálisan viszonyul az életéhez, de finom lelkével megsejti sorsa lényegét: „Az élet bűn és vezeklés egyszerre” (145.) – ágostoni–babitsi értelemben⁵⁴; „megismerte a maga kis esze szerint Istent, az Óriást, akinek kezei között vergődik [...] az egész világ [...]” (247.) Imrus az értelem, a „Tudomány” révén „akar eljutni a végső Megértéshez”. (545.) A regény épp azt sugallja, hogy ez nem elégséges út.

Mind Nelli, mind Imrus sorsának alakulása azt mutatja, hogy az ember minden tudás ellenére is valami rajta kívül fekvő erő függvénye, sorsa kiszámíthatatlan. Párhuzamos–ellentétes életútjukban az író a Kényszerítő Kegyelem által megigazulásra kiválasztott és ki nem választott embert láttatja. A párhuzamosságok (például az autodafé vagy a tékozló fiúként való hazatérésük a lázadás után) csak kiemelik sorsuk különbözőségét: kárhózat („halál”): gádorosi Sötét Szoba – megváltás („újjászületés”): Erdővár.

Imrus életútját végigkísérik olyan motívumok, melyek kiválasztottságát jelzik: „csillag jegyezte homlokát”⁵⁵ (546.); küldetése van („Ki végzi el Imrus feladatát? hacsak ő maga nem születik még egyszer” – 578.). A lázadó, a társadalmat megváltoztatni, az életet kiélni akaró s ezért az ördöggel is szövetkező fausti ember⁵⁶ megváltatik. Azért is, mert Nellivel szemben ő aktív, s mint a Faust lelkét megmentő angyalok mondják: „Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen.”⁵⁷

6. A Gádorost ismét elhagyó, de nem a „tenger”, hanem a „csúcok” felé tartó „utazó”, a felnőtté vált Imre életének új színtere, *Erdővár*. A „kétezer méter magas világ” maga is jelkép: hősünk újabb léthelyzetének, szellemi–lelki–erkölcsi magaslatának jelképe. Kifejezi a forradalmi „Viharágyú”-t író, a hagyományt, a valást tagadó, a szeretetet nem ismerő, lázadó racionalistából a hagyomány mellett

⁵³ *Uo.*, 490.

⁵⁴ *Uo.*, 491.

⁵⁵ A homlokon fénylő csillag ősi jelkép. Az istenek, a szentek, az Isten által kiválasztottak attribútuma. Thomas Mann hőse, Adrian Leverkühn is különbözik „a derék, sőt kitűnő középszerű”-től: „Láthatatlan bélyeg viselője, aki sohasem tér le a szellem és a keresés útjáról [...]” (MANN, *I. m.*, 169.)

⁵⁶ Lásd Babits rövid jellemzését Faustról: *Az európai irodalom története*, 344.

⁵⁷ Kálnoky László fordításában: „Ki holtig küzdve fáradoz / az megváltást remélhet.” (GOETHE, *I. m.*, 402.)

érvelő, valamiféle Gondviselésben hívő (639.), a Munka és az Alázat leckéjét megtanuló, a szeretetet is ismerő emberré vált Imre erkölcsi magaslatát.

A magasabb erkölcsiségnek egy-egy mozzanatát jelzik a régi motívumok új változatai: a „gyertya”, a „bárka”. Az *Újszövetségből* ismert motívumok Imre tanári tevékenységéhez kapcsolódnak. A gyertya a keresztény szimbolikában Krisztus jelképe, a Logosznak, a Világ Fényének szimbóluma. Az egykor Imrust megvilágosító élményt szimbolizáló „gyertya”-kép most Imre, a tanár metaforája: ő „a művelődés gyertyája”. (628.) Valami hasonló volt Imrus kamaszkori ideálja: „Ő magasabbra vágyott: [...] a Kultúra papja lenni [...] pedagóg hajlamokat érzett [...]” (358.) A küldetéstudattal élő, kiválasztott ifjú hosszú kerülő után jutott el céljához, megjárta a poklot, a tapasztalatszerzés, az önmegismerés útját, míg végül – a Gondviselés kiszámíthatatlan játékából is, az isteni kegyelem segítségével – rátalált küldetésére. – Erdőváron „Imre, mint tanár kicsi osztálya bárkáján próbálgatta a Bölcsesség kormányrúdját [...]” (627.) „Jézus több cselekedete [...] felhívja a figyelmet a bárka mitikus szerepére, hiszen prédikált bárkában ülve (Mt 13,1–3; Mk 4,1–2; Lk 5,1–3).”⁵⁸

A Jézus történetében előforduló képeknek a kisugárzása révén megemelt Imre alakja – mondhatnánk – „*imitatio Christi*”. (Ezt megerősíti a regény több más – itt nem elemzett – motívuma is, mint például a király, a bárány; vagy az az apró mozzanat, hogy Imrus karácsonyi ajándékol anyjának „Pieta”-képet ajándékoz; az a tény, hogy pesti „pokoljárása”, penitenciája és gádorosi „feltámadása” húsvét tájt játszódik, illetve az áldozatszerep.)⁵⁹

6.1. Az erdővári tanár életének van egy újszerű mozzanata: a „szeretet”. Metaforája a „fény”-motívumnak egy újabb változata: a „sugar”, „ami lelket lélekhez köt”. (631.)

„Szeress! a szeretet úgy nyit kaput!” – hangzik a *Faust*-ban az angyalok karából a megváltásra hívó szó. A „Fényt” kutató „Szeretet-lángok” „szerzik el” „az ördögtől a lelket”, hiszen ez a láng „ördögfeletti”, a „mindenható Szeretet”, „az örök Szeretet” megnyilvánulása, mely „oldja a vétet”, feloldja az ördöggel kötött szövetséget.⁶⁰ Ezért nincs helye (a Cenci által az ördögi kísértő karmaiból

⁵⁸ *Jelképtár*, 83.

⁵⁹ A *Halálfi*-ban is kísérlet történik a krisztusi és a fausti toposz egyesítésére, mint Bulgakov és T. Mann regényében; illetve a főhős alakjával kapcsolatban itt is beszélhetünk arról, hogy az író rájátszik „a Faust-Antikrisztus-Krisztus összefüggésre”, mint T. Mann a *Doktor Faustus*-ban. (BALASSA, I. m., 38.) De míg Adrianban az antikrisztusi, a *Halálfi*-i Imrusában a krisztusi vonások a jellemzőbbek. Mindez meghatározza a két regény világgépének különbségét, amelynek hátterében a hasonlóságában is eltérő történelmi-szellemi léthelyzet található.

⁶⁰ (GOETHE I. m. 396., 397., 392., 396., 400., 402., 394.) *Az eredetiben*: „Liebe nur Liebende / Führt herein!” 11751–11752.; „Doch leider hat man jetz so viele Mittel / Dem Teufel Seelen

kimenekített) Imre erdővári életében Hintássnak, az „ördögnek”, akivel egykor Imrusként szövetkezett.⁶¹

Korábban az ifjú úgy látja, hogy mind családja, mind az ő életéből, kapcsolataikból hiányzik a szeretet. De mikor Rosenbergnek beszél erről („én sohse tudtam szeretni senkit” – 591.), mintha már érezné a hiányát. A felé irányuló szeretetről az első pozitív élményt itt, Rosenbergekénél szerzi, majd Gádoroson, Cenci környezetében tapasztalja meg ismét. (601.) Ő azonban ekkor még közömbös vagy dacos, s csak új életében, Erdőváron lesz képes maga is szeretni. Ott a természetet is másképp látja: „a havasok testvérekül intettek le rá”. (627.) Erdőváron nemcsak Imre, a tanár áraszt „fényt”, de feléje is fény sugárzik a tanítványok és a kis cukrászlány szeméből; „a mosolyok sugárhálójában” (632.) „ringott”.

E motívum szempontjából érdemes összevetni Babits regényét a *Doktor Faustusszal*, illetve *A Mester és Margaritával*. Thomas Mann regényében az ördög egyetlen, de mindent meghatározó feltétele: „Tilos szeretned!”, ezzel szemben a Bulgakov-regényben az ördög szerelem- és szeretetpárti.⁶² Itt most elégedjünk meg annyival, hogy a *Halálfaiai* közelebb áll Thomas Mann regényéhez (a szerelem bűnbe visz), de – a két regény közötti szemléleti különbségből adódóan – attól is erősen különbözik. Adrian számára nincs megváltás, Babits hőse „újjászületik”. Babits műve e tekintetben nagyobb rokonságot mutat a *Fausttal*.

Imre új, erdővári életének etikai tartalmát az Érosz jelenléte minősíti. Ez a platóni-ágostoni értelemben vett, a „Fény” felé vonzó „szeretet” – az ördögi és isteni, a sötétség (halál, a kárhozat) és a fény (a megváltás) között botló embert a „Nagy Jó” felé mozgató erő⁶³ – a regény motívumhálózatának a centruma, amely a mű világában rejtekezik, néha releváns helyeken megnyilvánul, de leginkább a hiányával jelzi fontosságát.

7. A regény mély struktúráját alkotó, többek között a keresztény kultúrkörrel érintkező motívumokból szőtt motívumháló vázlatos bemutatásával jelezni kívántuk, hogy van a *Halálfaianak* olyan misztikus síkja, amely olyan dimenziók

zu entziehn.” 11614–11615.; „ein überteuflisch Element” 11754.; „die allmächtige Liebe” 11872.; „die ewige Liebe” 11964.; „Sündern vergeben” 11679.

⁶¹ A világban – a babitsi-ágostoni értelemben – mindig jelen lévő rossz itt más módon jelenítődik meg. Többek között a konkrétan és szimbolikusan is jelzett erőszak képében: a sortűzre, illetve az Imrét megtámadó bivalyra gondolunk.

⁶² BALASSA, I. m., 40.

⁶³ V. ö. *Faustból* Pater extaticus énekével: „Ewiger Wonnebrand, / Glühendes Lieband, / Siedender Schmerz der Brust, / Schäumende Gotteslust.” (Kálnoky fordításában: „Örökös üdvű láng, / izzó szerelmi pánt, / tűz, mely szívet gyötör, / habzó istengyönyör.” GOETHE, I. m., 399.) Lásd még Babits himnuszát a „szent Szerelem”-hez: *A jószág dala* 5.

meglétét s az emberi létet befolyásoló erejét áramoltatja be a regény kozmoszába, amelyek szóval kimondhatatlanok, miképp azt Babits a *Hadjárata semmibe* című filozófiai tanköteményében írja: „s az én mesém is végtelenbe megy, / hisz benne olyan dolgok vágya szólal, / miket nem mondhatsz véges szánu szóval”.

A regény jelentséstrukturája ugyanis hármas rétegezettséget mutat abban az értelemben, ahogy Babits Dante *Commediájáról* mondja.⁶⁴ A *Halálfiái* első, szó szerinti rétege: Nelli és Imrus története; második rétege: a nemzeti-történelmi sors, a középosztály hanyatlástörténete, politikai s egyéni életrajzi elemek összefonódásával (kettős tükörből); a harmadik, misztikus-szimbolikus és rejtett szintje: a fausti, illetve a modern ember Igazság-, önmaga-keresése, a kanti Ding an Sich hal vívódó embernek a megismerésért folytatott küzdelme, a tolsztoji vagy nietzschei életszemlélet dilemmája előtt álló, a modern élet szellemi-erkölcsi útvesztőjében eltévedt ember abszolútumkeresése. Ennek keresése határozza meg végső soron a főhős útját, a regény strukturáját, ez köti össze a két történet – a Nellié és az Imrusé – között levő (néhány elemző által szakadéknak vélt) távolságot, ez biztosítja a családtörténet és a fejlődésregény egységét: egy modern „világnézeti regény” szintézisébe fogva a heterogénnek tűnő elemeket.

Mutatis mutandis a *Halálfiaira* is vonatkozatható, amit Babits Dante művéről ír: „[...] nemcsak Dante sorsáról van itt szó, hanem az Emberi Lélek sorsáról az élet útvesztőjében s örök küzdelméről a Megváltás felé. Rettenetes küzdelem, melynek halottjai is vannak, – s azt jelképezi a Pokol – de diadalmasai is; az emberléleknek ez olthatatlan istenhez-törésében, van a költemény misztikus és metafizikai háttere, s mintegy titkos értelme.”⁶⁵ A *Halálfiákban* ennek a küzdelemnek jelképes halottjait és diadalmasait szimbolizálja Nelli és Imrus ilyen értelemben egymást ellenpontoszó-értelmező alakja.

Legmélyebb szinten a *Halálfiái* vallomásregény, „benső önletrajz”⁶⁶ is, mint a *Confessio*.⁶⁷ A motivikus összefüggések „retorikája” mutatja, hogy – Ágoston *Confessiójánál*, Dante *Commediájánál* rejtettebben ugyan, de – ez a mű is a lélek vallomása. Babits regényének világát is a „lélek” „szomja” hatja át, ám csak sejte-

⁶⁴ „[...] maga a sokértelmű költemény [...] hármas rétegezetségsű szimbolum-épületté válik [...]: a szó szerinti jelentésén kívül, amely egy fantasztikus vízió leírása, van egy történelmi – azaz életrajzi és politikai – s e mögött még egy harmadik, titkos és szimbolikus jelentés.” DANTE, *I. m.*, 60.

⁶⁵ *Uo.*, 60.

⁶⁶ BABITS, *Ágoston*, 486.

⁶⁷ A „vallástalan vallásosság” regényének mondott *Halálfiái*val kapcsolatban Szent Ágostont emlegeti Babits barátja és első kritikusa, Szilasi Vilmos, aki így ír: „Te fölfeded a lélek szövetét”. (*Babits–Szilasi levelezés*, s. a. r. KELEVÉZ Ágnes, PIM – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, é. n. [1979]) A modern elemzők közül Csányi László figyelmeztet arra, hogy Babits Ágoston-szemlélete kulcs a regényhez. CSÁNYI László, *Babits valósága. Tények és érvek a Halálfiáihoz*, Új Írás 1983/11., 46.

ti a transzcendencia sajátos megnyilatkozását a lélekben, illetve annak misztikus felismerését, valamiféle megvilágosodást. Hiszen ettől remélhető új élet, megváltás. Egyúttal küldetést, feladatot is jelent, miként az apostolok számára. A platóni-ágostoni értelemben vett Erősz, a Fény, az Örökigazság felé irányuló szomj („Gotteslust”),⁶⁸ Szeretet (Liebeslust),⁶⁹ a dantei „legfőbb Jó” megismerésére való törekvés ígérhet megváltást a szeretetet korábban nem ismerő Imrusnak, a küldetést vállaló, de tévúton kereső Imrus-Babitsnak, a válságba került nemzetnek, a tévelygő, kiutat kereső emberi léleknek – a regényben ugyanis mindenik dimenzióról szó van.

A *Halálfi*ai Babits „lelki átalakulásának” abba a folyamatába illeszkedik, amelyről Rónay György beszél *Babits hite* című tanulmányában. A költő *Éji út* című versével kapcsolatban írja: „Azon a hosszú »éji úton«, amely a háborúval kezdődött, Babits világában nemcsak a *másik* jelent meg, az »akit szeretünk«, és vele az addig zárt világon, »bűvös körön« egy (mostantól fogva egyre tágulóbb) rés a *többiek*, az emberek, embertársak felé; hanem menthetetlenül kérdésessé vált a problémák *intellektuális* megoldásának érvénye, s egyáltalán intellektuális megoldhatósága is.”⁷⁰ Ez azonban nem jelenti az értelem tagadását, különösen nem „az antiintellektuális rendszerek és az antiintellektuális élet: a Háború korában”.⁷¹ Az ész és „az észnél magasabb Valami” sajátos dialektikáját fogalmazza meg a költő a (regényével való intenzív foglalkozással egy időben született) *Sziget és tenger* bevezető hitvallásában: „[...] hiszek az észben, hogy ameddig ér, hűséges szolgálója annak a Valaminek, amit el nem ér...” (*Örökkék ég a felhők mögött. Vallomás helyett hitvallás*)

⁶⁸ *Faust*, 11857.

⁶⁹ *Faust*, 12003.

⁷⁰ RÓNAY György, *Babits hite* = Uő., *Hit és humanizmus*, Ecclesia, é. n., 408–409.

⁷¹ BABITS, *Ágoston*, 497.

Az irodalmi hagyomány önreflexív jellege Elek Artúr művésznovelláiban

Diderot a Jacques, le Fataliste elején az olvasónak az elbeszélőhöz intézett fiktív kérdéseivel a divatos utazóregény sémáját idézi fel, s vele a regényes meseszöveg és sajátos sorsszerűség (arisztotelizáló) hagyományát, hogy aztán a beígért utazó-és szerelmi regénnyel kihívóan szembeszegezze a teljességgel regényszerűtlen történelmi valóságot: a bizarr realitású, moralizáló betéttörténetet, s így a valóságos élet folyamatosan megcáfolja a hazug költői fikciót.

(Jauß, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*)¹

No tessék, a második fejezet, mely a Tristram Shandy életéről szóló könyvből van kimásolva: hacsak Mindenmindegy Jakab és a gazdája beszélgetései a műnél nem előbb láttak napvilágot, és ha Sterne tiszteletes úr nem plagizátor, amit nem gondolnék...különbnek tartom a többi hazájabeli írónál, kikenél szinte bevett szokás hogy lopnak tőlünk, aztán szidalmaznak bennünket.

(Diderot, *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*)²

Itatós-szerű volt a papirosa, aminőre a múlt század közepén szokták volt nyomtatni a könyveket, az első lapra barnára fakult fekete betűkkel volt ráírva a tulajdonos neve: Dávidházi Orbán. Megnéztem a címlapot, a könyv címe ez volt: Jacques, le fataliste.

(Elek Artúr, *Jakab, a fatalista*)³

A 20. századi magyar próza alakulástörténetében Elek Artúr szépirodalmi szövegei egyáltalán nem kapnak említést. Ennek több oka lehet, egyfelől hogy a szerzőt a mindenkori irodalomtörténet-írás nem tartotta *elég jó* írónak, így a szövegek kanonizálása eleve ki volt zárva, s az író csupán mint esztéta, műtörténész, fordító

¹ Jauß említett írásában Rainer Warning gondolatát idézi: Hans Robert JAUSS, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999, 54.

² Denis DIDEROT, *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*, ford. BARTÓCZ Ilona, Kriterion, Kolozsvár, 2003, 330.

³ ELEK Artúr, *Jakab, a fatalista* = Uő., *A platánsor*, Szépirodalmi, Budapest, 1959, 107. (A tanulmány szövegében zárójelben közölt oldalszámok a továbbiakban erre a kötetre vonatkoznak.)

vagy kritikus jelenik meg összefoglaló monográfiák adataként, másfelől hogy Elek novellisztikája kívül esett a Nyugattal foglalkozó irodalomtörténések érdeklődési területén, ezért nem születtek műveiről elemzések. Művésznovellái többségét 1908 és 1941 között elsősorban a Nyugatban publikálta. A folyóiratban elfoglalt helyét és a századforduló prózairodalmában betöltött szerepét meghatározni meglehetősen nehéz feladat, mert a Nyugattal foglalkozó munkákban is csak kevés helyen méltatják a szerző szépírói munkásságát. Esztétikai elemzésekre Birnbaum D. Mariannán⁴ kívül szinte senki nem vállalkozott, egyetlen – még életében kiadott – *Álarcosmenet* című novelláskötetéből egy írás sem kanonizálódott.

Elek Artúr novelláinak néhány értelmezője a szövegek valóságidegenségét, a realitásból való elvágyódást, a szavak mögött derengő misztikumot⁵ emeli ki. Mások a linearitás megszűnését, a bizonytalansági tényező megerősödését, az idősíkok egymásra vetítését, továbbá a befejezetlenséget, a szubjektívvé tett olvasást hangsúlyozzák.⁶ Az ilyenfajta nyitott, valóságyszerűséget megtagadó beszédmód a figyelmet a jelentés többsíkúságára, többféle értelmezhetőségére irányítja.

A poétikai értelemképzés egyik jelentős eszközeként említem meg a szövegközöttiség alakzatát. A novellák értelmezhetősége attól is függ, mennyire tudjuk követni a pretextusok beépülését a szerző szövegeibe. Elek Artúr szövegei játékba vonják az előző századok irodalmi hagyományát, Horatiustól, Assisi Szent Ferentstől és az *Ómagyar Mária-siralomtól* kezdve Petrarcan és Metastasiónt át, Diderot és Joyce művéig. Elek olvasottsága és műítészt voltának köszönhető nagyfokú tájékozottsága beleíródik a novellákba, amelyekben esztétikai kérdések, a művészszerettség jellemzése az írásaktus bonyolultsága is megfogalmazódik. A novellák értelmezhetőségében nagy hangsúlyt kap az elbeszélés felépülésének módjára való rákérdezés. Az irodalmi visszanyomozásban az intertextualitás alakzatának vizsgálata és az előszövegek újraírása a fő vezérelv, amely a valóságreláció helyére lépő szöveg és más szövegek viszonyában testesül meg.

A mottóban idézett szövegrészen kívül Jauß több helyen is példaként hozza Diderot *Jacques, le Fataliste* című regényét, a felidézett műfaj-, stílus- és formakonvenciók alapján létrejött olvasói elvárási horizonttal, majd annak poétikai eszközként megjelenő lerombolásával kapcsolatban. Jauß szerint az *eleve adott elvárás* és az *előre jelzett új tapasztalat közti horizontváltásban* ragadható meg leginkább az olyan regények esztétikai jellege, mint a *Jacques, le Fataliste*, vagy a *Don Quijote*.⁷ *A Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* című regény úgy kerül kapcsolatba Elek

⁴ BIRNBAUM D. Marianna, *Elek Artúr pályája*, Akadémiai, Budapest, 1969.

⁵ *Uo.*, 36.

⁶ R. MOLNÁR Emma, *Az idő jelentése Elek Artúr novelláiban = Tanulmányok a századforduló stílusterék-véiseiről*, szerk. FÁBIÁN Pál – SZATHMÁRI István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1989, 236.

⁷ Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Uo.*, *Recepcióelmélet...*, 310.

novellisztikájával, hogy a szerző egy szövegében a francia mű újraírását kísérli meg, így tanulmányom központi témájaként is ezt a szöveget jelölöm meg.

A *Jakab, a fatalista* című novella az *Esti Kornél*hoz hasonlóan a szerző–elbeszélő–hős hármasságát jeleníti meg. Kosztolányi Esti-novelláiban jellemző, hogy a „fikció nemcsak létrehozója, hanem tárgya is a műnek”,⁸ ami aztán azt eredményezi, hogy a szöveg megkettőződik, két eltérő státusú szövegsíkot létrehozva. A novellaszövegbe a Diderot-regény leírása, története, narratív technikája is beíródik. A francia regény poétikai értelemalkotó tényezőként vesz tehát részt az elbeszélés egészének alakításában. A novellát különlegessé teszi az is, hogy Elek Artúr történetében előbb a francia *könyv* jelenik meg, majd szereplővé válik annak *hőse*, maga *Jakab* is. Jauß szerint a klasszikus modernség tudatosítja az olvasóban a fikció és a realitás közötti szakadékot, ezt az alapjában még ontológiai oppozíciót pedig először a posztmodern szünteti meg, mégpedig úgy, hogy a fikciót magában a realitásban teszi lépten-nyomon felismerhetetlenné.⁹ A művészt tematizáló novellák és a posztmodern esztétikája közötti kapcsolat leginkább az intertextualitás alakzatában ragadható meg, úgy, hogy a művészetről, az alkotásról való beszéd, és a megidézett irodalmi hagyomány önreflektív jelleget ad a szövegnek.

Írásom célja, hogy a művészregény, művésznovella esztétikáját összeolvassam a posztmodern elbeszélői eljárással. Vizsgálom továbbá, hogy hogyan strukturalódnak át Elek novellájának egyes jelentésrétegei a Diderot-újraírás tükrében. Mivel az említett novellának alcíme: *Egy művészember emlékei*, indokolt annak vizsgálata is, vajon milyen szerepet szán a szöveg a művésztéma szerepeltetésének, hogyan értelmezi a novella a valóság és fikció oppozícióját. Hiszen ha a Diderot-mű poétikai sajátossága, hogy lerombolja az olvasói elvárást, és a hazug költői fikciót a valóságos élet cáfolja meg, akkor érdemes azon is elgondolkozni, hogy az alkotást tematizáló elbeszélésében hogyan viszonyul az arisztotelészi mimézis-elvhez Elek Artúr szövege. Nem állítom, hogy Elek novellái posztmodern szövegek, az azonban meggyőződésem, hogy írásai, különösen művésznovellái rákérdeznek a meseszöveg *arisztotelizáló* hagyományára, és kísérletet tesznek a *valóság* és *fikció* közti oppozíció feloldására. Ha feltételezzük, hogy Elek szövegeiben feladja a valóságghú ábrázolást, narrációja töredékes, néhol ironikusan játékos, továbbá jellemzi az irodalmi tradíció gyakori idézése, akkor megtehetjük, hogy a szövegeket olyan narratológiai képlethez igazítjuk, amely a 20. század végén széles perspektívát nyújt a posztmodern textus számára. Elek novellisztikájáról így feltételezhetjük, hogy narrációja *előremutat bizonyos posztmodernnek mondott poétikai eljárások irányába*.

⁸ SZITÁR Katalin, *A prózanyelv Kosztolányinál*, ELTE BTK Doktori Tanács, Budapest, 2000, 24.

⁹ Hans Robert JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre*, ford. KATONA Gergely = Uő., *Recepcióelmélet...*, 222.

A művészregény rokonsága a posztmodernnel

Elek Artúr *Jakab, a fatalista* novellájának alcíme a szerzőt leginkább foglalkoztató művészlét-problémára enged következtetni, a szerző ugyanis minden szövegében szerepeltet legalább egy művészt. Ezek a hétköznapi lét és a művészlét határmezsgyéjén mozogva saját létezésük korlátait kereső szereplők, olyan alkotók, akik a világban való létük értelmét keresve a szorongató valóság elől az alkotásba menekülnek. Elek a modernség írásművészetére még nem poétikai eszközként jellemző ironia fegyverével is él a szereplők jellemzésekor, torz alakként vagy önmaga paródiájaként ábrázolja egy figurát.

A novellák vizsgálata során szembeűnő, hogy Elek hősei többnyire elvetélt művészek, írók, költők, muzikusok, akik a szövegek többségében írási és olvasási szituációkban is megmutatkoznak, tehát számos esetben megállapítható, hogy Elek alkotásai a századfordulón jellemző művészregény/művésznovella-típológiákba is beilleszthetők. Ezt nem csupán a történetelvűség, a szöveg tematikája alapján határozhatjuk meg, hiszen nem kizárólag arról van szó, hogy a novellák fabulája egy művész történetét meséli el, hanem arról is, hogy azok az írásról, a művészi alkotás lehetetlenségéről, a tökéletes alkotás ábrándjának feladásáról, a mű befejezhetetlenségéről beszélnek, ahogyan azt Bodnár György egy tanulmányában megjegyzi: „A művészregények vetették fel először a posztmodern dilemmáját, s építették fel egyidejűleg önmagukat e felvetésből [...] ha a modernség és a posztmodern között van paradigmaváltás, akkor az a mimézis-elvvel folytatott küzdelemben zajlik le.”¹⁰

A posztmodern szövegeket megelőzően pontosan a művészregényeket jellemezte elsőként a fikció bevállása, a racionális oksági elv feladása, a cselekmény szerepének lefokozása és a szakadozott, nyitott szerkezet, mindez a művet szövegközi térbe vezeti. A művészregény-típológia tehát adekvát vizsgálódási terep a novellák olvasásához, egyfelől, mert Elek novellái tematikailag oda sorolhatók, másfelől mert a szövegek az alkotással küzdő művész szerepeltetésével öntükröző alakzatként a szerzőség módjára való rákérdézt is indokoltá teszik.

Bodnár említett tanulmányában Charles Caramellót idézi, aki a posztmodern regényt mint *silverless mirror*¹¹ definiálja, ami nem tükröz vissza semmit. *A fonsortalan tükrör* hasonlatot továbbírva a posztmodernség jegyeit magán viselő regények esetében a szakirodalom többsége a *mise en abyme* és az *öntükrör* alakzatát említi leginkább. Bodnár gondolatmenetét követve egyetértek a művészregénnyel kap-

¹⁰ BODNÁR György, *A művészregény mint az intertextualitás korai formája* = Uő., *Jövő múlt időben. Tanulmányok, esszék, kritikák*, Balassi, Budapest, 1998, 18.

¹¹ Uo., 19. (A hivatkozott mű: Charles CARAMELLO, *Silverless Mirrors-Book. Self and Postmodern American Fiction*, Florida UP, Tallahassee, 1983, XI., 250.)

csolatos megállapítással, amely szerint a művészregény még „foncsorozott tükör, amelyben azonban már nem az író kívüli valóság jelenik meg elsősorban, hanem az író mint művész.”¹² A modernség művészt tematizáló művei tehát, ha úgy tetszik, még a mimetikus ábrázolást vannak hivatva bemutatni, a posztmodernség azonban már szakít a mimézisrel és elvezet az önmagára kérdező nyelvhez. Bodnár tanulmányának első példája a *Tonio Kröger*, amelynek történetét önflektáló műnek tartja ugyan, de olyan önflektáló műnek, amely *alkotáslélektani töprengésben* ölt testet. A *Tonio Kröger* Bodnár szerint akkor „csúsztatna át” a nem-arisztotelianus művészetfelfogásba, ha „nemcsak beszámolna határhelyzetéről, hanem határhelyzetét tenné át szövegbe és kompozícióba”¹³

Egyes művészregények azonban lehetőséget adnak arra, hogy történetük önflektáló műként funkcionáljon, ahol „az önreflexió alkotáslélektani töprengésben ölt testet, amely a mű feltételrendszerébe vezet be, de következtetését nem azonosítja a művel,¹⁴ így ebben az önreflektivitásban érhető tetten a művészregény és a posztmodern rokonsága.”

Gergye László művészregényről szóló monográfiájában hangsúlyozza, hogy a századforduló regényeinek alapvető jellemzője, hogy a művek szerkezete fellazul, cselekményképlete leegyszerűsödik, a szövegekben megjelenik az intellektuális hangsúly, és a korábban oly jellemző monumentális történelmi víziók szerepét átveszi a szépség autonómiája.¹⁵ Ez a tematikai változás generálja a századforduló prózájának befelé fordulását, és azt a létértelmező perspektívát, amelyet a művész, legfőképp író-szereplők nagyarányú tablója jelenít meg. Az élet és művészet konfliktusa kerül tehát a szövegek középpontjába, de úgy, hogy oda a valósággal szemben közömbös esztétikai ember életprogramja kerül. A művészfigurák szerepeltetésénél sokkal jelentősebb az a karakter, hogy *ezekben a szövegekben az élet fokozódik műalkotássá, eksztatikus élménnyé, így az élet egyetlen célja, hogy az ember esztétikai úton megvalósíthassa önmagát*. Gergye egyik legfontosabb megállapítása, hogy az arisztotelianus miméziselmélet tudatos feladásáig jutunk el. „Mivel a szépségáhitatban fogant appercepció számára egyenesen megkérdőjeleződik az objektív valóság abszolút érvénye, a művész saját szubjektuma belső teribe húzódva, a külső jelenségvilág helyett önmagát emeli alkotása tárgyává. Ez a viszonyulás voltaképpen nem mást jelent, mint a »természet utánzása« évszázadokon át érvényes doktrínájának relativizálódását”.¹⁶ Ez az önmagának a közép-

¹² BODNÁR, I. m., 20.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

¹⁵ GERGYE László, *Az arckép mágiája. A magyar művészregény a XIX. és a XX. század fordulóján*, Universitas, Budapest, 2004, 7.

¹⁶ Uo., 10.

pontba való helyezése adja a művészregény rokonságát a posztmodernnel, amely önreflektáló jellegénél fogva mutat hasonlóságot a művészregényekkel. Gergye tanulmánya pontosan arról beszél, amit Bodnár előbb már megfogalmazott, mely szerint a „nem csak egyszerűen az antikvitás, a reneszánsz vagy a barokk alkotói reinkarnálódnak a századvégi festő vagy zenészregények alteregóiban, hanem a fikcionálás aktusa révén a kitalált művészfigurák sora emeli még egy szinttel feljebb a mind elvontabbá váló értelmezés befogadói horizontját.”¹⁷

A „chaplini”¹⁸ hős a szövegvilág(ok) labirintusában

A Nyugatban Móricz Zsigmond és Révész Béla méltatta Elek írásait, előbbi az 1913/11-es számban az *Álarcosmenet* megjelenésének évében írta, hogy a novellákat jellemzi a „távoli világbanjárás”, a „redukált”, „stilizált”, „desztillált” írásmód, utóbbi a szerző ötvenedik születésnapjára írt laudációjában a „lélekanalízisei” bonyolultságát, és „leíró passziójának ömlő” voltát hangsúlyozta.

Birnbaum Elekről szóló monográfiájában egy egész fejezetet szentel az elvetélt művészhősök elemzésének. A kihagyás alakzatának jelenlétéről és Elek szimbólumairól így vall: „Az író az olvasóra bizza felfedeztetését, rábizza, hogy lefejtse a történet páncélját. A szimbólumok mimikrijén áttörve érti meg az olvasó, hogy *Az egynótájú ember* az alkotó ember kétségeiről szól: az alkotás és a mulandóság párviadaláról.”¹⁹ Szinte minden novelláról állítja, hogy hősei a művész szimbólumai, a másként látó ember jelképei, hőseinek alig van egyéni vonása, és merészen, de megalapozottan kijelenti, hogy „szinte bármelyik novella hőseit felcserélhetjük egy másik, ebbe a csoportba tartozó, azonos típusú hőssel, anélkül, hogy a történet megváltozna.”²⁰ Elek novelláira a szerző szerint továbbá jellemző, a „...bágyadt hangulatokon, dekadencián, stilizáltságon túl megjelenő valóságidegenség, az író realitásból való elvágódása.”²¹ Birnbaum a szürrealizmus ismert ábrázolási módszereként nevezi meg itt a személyes vízióval keveredő naturalizmust, valamint az *álom* és a *valóság*, a *lehetséges* és a *lehetetlen* közötti „lebegést” említi.

R. Molnár Emma a következőkben határozza meg Elek novelláinak sajátosságát: megállapítja, hogy Eleknél – a modernitás epikus szövegeire jellemző módon – felbomlik a tér és az idő egységes kezelése, megszűnik a linearitás, „a tér

¹⁷ *Uo.*, 11.

¹⁸ Birnbaum D. Marianna kifejezése.

¹⁹ BIRNBAUM, *I. m.*, 26.

²⁰ *Uo.*, 29.

²¹ *Uo.*, 36–37.

sokrétűvé válik, s felbomlik az idő is.”²² Kiemeli a bizonytalansági tényezőt, a valószínűtlenséget, s külön beszél arról a technikáról, amelyben „az író feloldja a lineáris idősíkot, [...] a jelent és a messzi múltat egymásra vetíti.”²³ Az időkezelés mellett egy fontos írói eljárásra is felhívja a figyelmet, „Részletez [ti. Elek], felsorol, sok jelzőt használ [...] Gyakran alkalmazott írásjele a három pont, a befejezetlenséget a továbbgondolás lehetőségét adja, s ezzel eleve absztrakttá, szubjektívvé teszi az olvasó számára a folytatást.”²⁴

Dobos István *Alaktan és értelmezéstörténet* című művében Eleket több helyen említi meg, minden esetben középszerű íróként. Dobos, mint ahogyan mások is, Elek novelláinak rejtélyességét és feleslegesen használt túlzott szimbolizmusát emeli ki negatívumként. „Szini és Elek túlterhelte a novelláit rejtélyeskedő kapcsolatokkal. Elemenyezhetetlen sugallatok helyett szikkadt fogalmi jelképekkel, sejtelmes rekvizitumokkal és a szavak mögött derengő misztikummal utalt a megismerésre érdemes titokra.”²⁵ Amit tehát Birnbaum erényként említ, Dobos felesleges negatívumként értelmez.

Néhány példa Elek művészhoiseire a teljesség igénye nélkül. *Az egynótájú ember* című novella *Hypnophanes*²⁶ nevű művészhoise az egy igaz és tökéletes dallamot keresi, a figurát egy konkrét és nagyon precízen meghatározott jellemzéssel rajzolja meg „A valóság őt nagyon kevésbé érdekelte, hiszen le is nézte, de láz fogta el mindig, valahányszor arra gondolt: mi rejtőzik a valóság mögött”. (48. *Az egynótájú ember*) A figura tehát az imagináció terében mozog, nem más, mint a képzelgés embere. Életének egyet-

²² R. MOLNÁR, *I. m.*, 231.

²³ R. Molnár itt *A hóbaíró ember* c. novellában említi a következő sort, „...mintha hozzám írták volna sok, sok száz évvel ezelőtt”.

²⁴ *Uo.*, 236.

²⁵ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1995, 130.

²⁶ ὕπνος (*Hypnos*) jelentése álom, alvás szenderegés, más szövegösszefüggésben Álom, a Halál fivére. φάινω (*Phaino*) jelentése láthatóvá tesz, fény derül rá, megmutatkozik. A *Hypnophanes* név így „az álmot láthatóvá tevő”, „az álmot megfejtő” értelemben használatos. (GYÖRKÖSY Alajos – KAPITÁNYFV István – TEGVEY Imre, *Ógörög–magyar szótár*, Akadémiai, Budapest, 1990.) A *hipnózis* szó eredete az ókori görög mitológiából származik, Hüpnosz és Thanatosz történetéből. Az említettek ikertestvérek voltak, akik Hádész kíséretéhez tartoztak, Hüpnosz álmot hozó mákgubóc hordott a hajában, Thanatosz kialudt fáklját tartott a kezében. Az álom és a halál fogalmának megkülönböztetése is ezen a mitológiai történeten alapul. Az antik orvoslásban az álmot úgy határozták meg mint átmeneti állapotot az élet és a halál között. „L' affinità fenomenologica tra sonno e morte ha portato la mitologia a considerare il dio Hípnos come gemello del dio Thánatos [...] nella medicina antica il sonno era considerato come uno stadio di transizione verso la morte.” Más értelmezések szerint a *hüpnosz* szót már Homérosz idejében is a fizikai alvás, álom értelmében használták, azaz arra az esetre, amely során az ember álmában elfelejti a nap súlyát, gondjait. „(índogermanico *sopnos*, lat. *sopor*), é usato già al tempo di Omero per indicare is sonno fisico, che ristora l'uomo o lo prende e domina, ma che in ogni caso gli fa dimenticare il peso della giornata.)” *Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento*, szerk. Lothar COENEN – Erich BEYREUTHER – Hans BIETENHARD, EDB, Bologna, 1980, 1045–1047.

len célja – az általa kreált világában, ahol kvázi-idegenként, teremtett hősként bolyong – megtalálni az egyetlen melódiát. Az alkotás aktusát, legalábbis az intuitív teremtést a szöveg a *Kalevalából* ismert Ilmatar tündér szélőtől való fogantatásával állítja párhuzamba. „[A]ki nem tud építeni, meghal” mondja *Hypnophanes*, aki a történet végén „szótlanul” és „összezsugorodva” egy barlangban, félelem nélkül várja a halált.

A *hóbatró ember* petrarcai pretextust idéz meg, művész hősenek kilétét nem fedi fel a szöveg, egyszer hóba íróként, másszor lámpagyújtogatóként jelenik meg. A történetet szervező szövegrész egy hóba vésett verses üzenet, a később idézett Petrarca-sonett, a *Canzoniere* 61.²⁷ darabja, amely olaszul szerepel a novellában az első négy sorával. Beíródása a hóba kissé konikusán, de mindenképpen valószínűtlenül elrugaszkodottan történik „Csak jó messze botorkált egy alak, meg-megállt, a vékony hórteget döfkölte botjával, azzal meg előre megint”. (59.) Első olvasásra nehéz a szereplő-befogadó feladata, a hősnő felkiáltásával aztán tudomásunkra jut, hogy mi történik. A vers hangos felolvasását Elek narrátora a férjre bízta, aki magától értetődően jelenti, ki, hogy a szöveg olaszul van. A szövegből nem derül ki, hogy a férfi vajon értette-e, amit olvas, Elek csupán annyit jegyez meg, hogy hőse mindezt bizonytalan kiejtéssel teszi. Az olvasó olasz nyelvismeret nélkül soha nem tudja meg, mit jelent a hóba írott üzenet, csupán az asszony monologizáló, maga elé révedő interpretációja szolgál némi magyarázattal, kiderül, ismeri a költeményt régi költőszerméltől: „Úgy rémlik gyakran, mintha hozzám írták volna sok, sok száz évvel ezelőtt.” (61.) A pretextussal kapcsolatban nem derül ki, hogy az a „régén”, az a „sok száz évvel ezelőtt” mikorra tehető, és vajon fontos-e a szerzője. A szöveg később az írás-olvasás-megértés hármassága körül szerveződik. Petrarca szonettje megidézhetheti Assisi Szent Ferenc *Naphimus* szövegét is.²⁸ Az Isten-szeretethez hasonlatos Asszony-szeretet az emlí-

²⁷ „Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno/et la stagione e 'l tempo et l' ora e 'l punto / e 'l bel paese e 'l loco ov'io fui giunto / da' duo begli occhi, che legato m'anno” FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, komm., szöveg. gond., Marco SANTAGATA, Mondadori, Milano, 2001, 311. (Weöres Sándor fordításában: „A nap, a hó, az évszak áldva légyen, / s az évet, órát, pillanatot áldom / s a szép tájat, ahol elért sugárzón/szép szemre, és rabul ejtett egészen” FRANCESCO PETRARCA *daloskönyve*, Európa, Budapest, 1974, 73.)

²⁸ „Altissimu, onnipotente, bon Signore, / tue so' le laude, la gloria l'honore/et onne benedictione. / Ad te solo, Altissimo, se konfano / et nullo homo ene dignu te mentovare. / [...] / Laudate et benedicete, mi' Signore, / et rengratiate et serviate li / cum grande humilitate”. A művet többen lefordították Képes Géza és Dsida Jenő is (www.mek.iif.hu), ezúttal Sík Sándor fordításában idézem: „Mindenható, fölséges és jóságos Úr, / Tiéd a dicséret, dicsőség és imádás, / És minden áldás. / Minden egyedül téged illet, Fölség, / És nem méltó az ember, hogy nevedet kimondja. / [...] / Dicsérjétek Uramat és áldjátok, / És mondjátok hálát neki, / És nagy alázatosan szolgáljátok.” Az eredeti szöveg: ASSISI SZENT FERENC *művei*, www.ppek.hu/k36.htm, ferop02.hlp. (*Ferences források*, 1.) Képes Géza fordítása: *A világirodalom legszebb versei*, I., Európa, Budapest, 1971, 98.

tett versek központi gondolata. Elek Artúr novellájában a Petrarca-szonett megidéz tehát egy korábbi vallásos extázisban fogant himnuszszöveget is, rámutatva a szerelem transzcendens vonásaira.

Az *Éjféli* című novella *A platánsor* kötetben paratextus nélkül szerepel, hiányzik az a néhány soros francia idézet, amely a Nyugat 1914/16–17-es számában megjelent. A cím alatt a következő szövegrészlet olvasható a folyóiratban publikált novella előtt. „*C'est la femme qu'on ame á cause de la nuit/Et ceux qui l'ont connue en parlent a viox basse.*” Villiers de l'Isle-Adam. A szöveg szabad fordítása: „*Az asszony az, akit az éjszaka miatt szeretnek. És azok, akik őt szeretik, csak halkán beszélnek róla.*” A történet egy gyönyörű²⁹ operaénekesnő utáni furcsa vágyakozás története, hősei diákok, akik izgató képzelgéseik középpontjában „sukorai Bothor Izabella,³⁰ a milánói Scala-színház tagja” (250. *Éjféli*) operaénekes díva áll, akiről számos történet kereng; ezekből építik fel a fiúk Izabella „rossz nő”-identitását. Az asszony egy alkalommal felsegíti a főhőst a lépcsőházban, így az később már mint ismerős kopog be annak ajtaján, a színpadias valószerűtlen dialógust követően, a díva énekelni kezd. Elek megidézi az énekelt szöveg első sorát „*Ah! Perfido...*”. Előszöveggént ez esetben egy koncertária³¹ jelenik meg, amely a vágyakozás dalmaként felszabadítja a diák ösztöneit. A furcsa szimbolikus novella hősnője álomszerű alakként a valóság és a fikció közti határmezsgyén mozog, a szöveg végén ezt szóvá is teszi a fiúnak: „Menjen, barátom [...] Hunyja be a szemét, és higgye, hogy álmódott”. (268.) Végül az énekesnőnek nemcsak a nő verbalizálta szövegvalóságban (ti. az asszony kijelenti, hogy meghal), de a primér történetben is nyoma vész. Az ária az *Ah, perfido* Op. 65, Beethoven koncertáriája, amelynek szövege Metastasiótól való, és az elhagyott szerelmes fájdalomát mutatja be.³²

²⁹ „Szemem borzongva nézte a kiöblösödő keskeny száját... a fenséges nyakat, amely gömbölyűre érett és kívánnattal teli volt, a fekete bársony alatt ziháló keblet, a szerelem és bosszú hangjainak anyját.” (ELEK, *I. m.*, 257.)

³⁰ Az *Izabella* utónév a spanyol *Isabella* névből származik. Az *Elisabeth* név módosulata, a spanyolok az *Elisabeth* név *El*-elemét spanyol névelőnek érezték és a maradék *-isabeth* névrészletet *-ella* végűre spanyolosították a szép jelentésű *bella* szóra való utalással. (LADÓ János, *Magyar utónévkönyv*, Akadémiai, Budapest, 1972, 66.) A szöveg az idézett részen kívül több helyen is felhívja a figyelmet Izabella szépségére, ez az ő attribútuma.

³¹ A zenetörténeti legendák közül ismeretes egy Antonio Salieriről, aki Schubertnek és Beethovennek is adott különórát (állítólag ingyen), egy ilyen különóra készült feladatként Beethoven *Ah, perfido* c. műve is, amelyet 1796. november 21-én Josefa Duschek szőlőjével nyilvánosan is megszólaltattak, később 1805-ben Lipcsében nyomtatásban is megjelent, sőt tizenkét évvel megírása után, a bécsi közönség ismét hallhatta azon a nevezetes, 1808. december 22-i szerzői esten, amelyet többek között az *Ötödik* és a *Hatodik Szimfónia* ősbemutatója emelt zenetörténeti jelentőségűvé. Maga a zeneszerző tehát tizenkét év elmúltával, élete egyik legfontosabb hangversenyén sem tagadta meg e korai alkotását. (Nemzeti Filharmonikus Zenekar, Énekkar és Kottatár, www.filharmonikusok.hu)

³² „Ah! perfido, spergiuro, / Barbaro traditor, tu parti? / E son questi gl'ultimi tuoi congedi? / Ove s'utese tirannia più crudele? / Va, scellerato! va, pur fuggi da me, / L'ira de' numi non fuggirai. /

Egy csalódott hősnő haragvó dühkitörésének vagyunk tanúi, majd a harag könyörgéssé, s végül gyűlöletté változik. „*Ah, perfido, spergiuro, barbaro traditor, tu parti?*” (*Ah, szőszegő, hamis eskü, barbár áruló, elmégy?*) „*Per pietà, non dirmi addio!*” (*Kérlek, ne mondj búcsút nekem!*) „*Ah, crudel, tu vuoi ch'io mora!*” (*Ah, kegyetlen, azt akarod, hogy meghaljak!*)

Az egész Metastasio-szöveg, mintha újra lejátszódna Elek novellájában, mint-ha a diva szerepet (a saját szerepét) játszana, az áriában megélt csalódását vetítené az ismeretlen kisdíákra, összemossa a szerep és a (szövegbeli) valóság horizontját, mintha az a novella szöveg- „valóságában” játszana szerepet. Bothor Izabella a vers lírai beszélőjének transzformációjaként tűnik fel. A szöveg tehát úgy, ahogyan *A hóbáíró ember* és a *Jakab, a fatalista* esetében is *előre meg van írva*, Elek Artúr az irodalmi hagyományból kölcsönzi. A nő Elek novellájában az ária eléneklését követően, többször is marasztalja a fiút, „*Maradjon*” (*tu parti?*) mondja parancsolón, „*Nem akarom, hogy elmenjen.*” folytatja, akár az ária szerepét játszáná, (*non dirmi addio*) majd látszólagos szeretője távozásakor megjegyzi „*Hát menjen, ha elment, [...] Árnyékomtól úgyis sötét lesz az élete...*” Színpadias játékának végén az ifjút újra kéri „*Maradjon... Üljön le ide... Nem akarok magamra lenni... félek magamtól.*” (264–265.) Majd hisztériás kifakadásában „*Eszeveszett*”-nek nevezi a diákt, „*Nem tudod, mit akarsz... Én a veszedelem vagyok, fuss, fuss, előlem, amíg nem késő.*” (266.) A novella utolsó harmadában az ária halálmotívuma is visszatér, hiszen Bothor Izabella azt kérdezi a diáktól: „*Megöljelek?*” Bár a fiú nem érdemelne halált, hisz nem ő a hitszegő, végül is egy tragikomikus jelenet részeseként elragadja a vágy, és vad csókolózásba kezd az asszonnyal. A paratextusként megjelenő Villiers de l'Isle-Adam idézet éjszaka-asszonya is megelevenedni látszik, sőt kimondva is megjelenik a műben, Izabella monológjában: „*Nekem sohase volt anyám. Az én anyám az éjszaka... (,C'est la femme qu'on ame á cause de la nuit, azaz az asszony, akit az éjszaka miatt szeretnek)* Rossz anya, szívtelen... bűnnek keltetője... Ó, éjszaka... fekete, éjfeles fekete éjszaka! Soha véget nem érő, örök éjszaka. Te vagy a rontás – én a lányod vagyok. Nincsen tőled szabadulás... nincsen számomra többé hajnal, nincsenek csillagok...” (268.)

Se v'è giustizia in ciel, se v'è pietà, / Congiureranno a gara tutti a punirti! / Ombra seguace! presente, ovunque vai, / Vedrò le mie vendette, / Io già le godo immaginando, / I fulmini ti veggio già balenar d'intorno. / Ah no! fermate, vindici Dei! / Risparmiate quel cor, ferite il mio! / S'ei non è più qual era, son io qual fui, / Per lui vivea, voglio morir per lui! / Per pietà, non dirmi addio, / Di te priva che farò? / Tu lo sai, bell'idol mio! / Io d'affanno morirò. / Ah crudel! tu vuoi ch'io mora! / Tu non hai pietà di me? / Perché rendi a chi t'adora / Così barbara mercè? / Dite voi se in tanto affanno / Non son degna di pietà?” A szöveg Pietro Metastasio *Achille in Sciro* című művéből való. A darab kis részét Csokonai fordította magyarra *Akhillesz Stziruszban* (sic!) címmel: CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Színművek*, I., 1793–1794, s. a. r. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, Akadémiai, Budapest, 1978, 189–194. (Franco GAVAZZENI, *Opere di Pietro Metastasio*, U.T.E.T., Torino, 1978.)

A 20. század prózapoétikai tendenciáit tekintve szembevetendő az idő relativizálódásának problémája, a narráció esszészzerű és ironikus kommentárokkal megoldott intellektualizálódása, a hagyományos cselekmény kiiktatása, a szereplők tudatvilágának ábrázolása és az egyik legfontosabb: az elbeszélés kérdésének tematizálása. Kiss Endre Broch regényelméletének interpretálása során tett észrevételeire hivatkozik Harkai Vass Éva is,³³ amikor a polihisztorikusnak nevezett regényeket említve megjegyzi, hogy „az alkotómunkával kapcsolatos kérdések kimozdulnak a fikció kereteiből”,³⁴ így az a továbbiakban a regényre vagy esetünkben a novellára magára utalhat, a referencialitás önreferencialitásba, a reflexió pedig önreflexióba vált át, nem beszélve a művész és élet szembenállása helyett a szerző elbeszélésére áthelyeződő hangsúlyról, és a megírhatóság, elmondhatóság problémájáról.

Bodnár a művészregényekkel kapcsolatban megjegyzi, hogy akár a *Tristram Shandyig* és a *Jacques le fataliste*-ig is eljuthatna „visszanyomozásában”, bár említett tanulmányában – mivel az írás nem elsősorban erről szól – ezt nem teszi meg. Elek Artúr *Jakab a fatalista* című novellájának elemzése azonban indokolttá teszi a visszavezetést.

*A szerzőség kérdése intertextuális utalásrendszerben,
avagy mi köze Elek Artúr Jakab, a fatalista című novellájának
Dániel könyvéhez, Diderot-hoz és Sterne-höz?*

A szerző *Jakab, a fatalista* című novellája – amely 1905-ben jelent meg a Figyelő című lapban – keretes szerkezetű írás, amelyben többszörösen is megjelenik a művész-toposz, mivel a szereplői és az elbeszélője is művész. Az elbeszélő-szereplő egy névtelen szobrászművész, aki Dávidházi Orbán író és könyvtári tisztviselő házában talál szállást. A történet kettejük kapcsolatát beszéli el.

Az én-elbeszélések fajtái közül a *Jakab, a fatalista* a komplex én-elbeszélések csoportjába tartozik, annak ellenére, hogy a szobrászművész a keretben visszaemlékszik egykori önmagára, akit a kereten belüli történetből ismer meg igazán az olvasó. Mégsem jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy az elbeszélő kizárólag a keretben, az elbeszélt én pedig a keretbe foglalt történetben jelenik meg, azaz a kettő egymástól jól elhatárolható szövegtesthez tartozna, hiszen, az én névmás funkciója tartósan jelen van a szövegben, a narratív distanciák hangsúlyosak, és az

³³ HARKAI VASS ÉVA, *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban*, Forum, Újvidék, 2001 50–51.

³⁴ KISS ENDRE, *Hermann Broch elmélete a polihisztorikus regényről*, Akadémiai, Budapest, 1981. (Hivatkozva: HARKAI VASS, I. m., 51.)

elbeszélő áll a szöveg fókuszában.³⁵ Az is megállapítható továbbá, hogy a novel-lában metaleptikus³⁶ határsértések is felfedezhetők. Az álom-leírás duplikálja a fikciót, hiszen az álomban elbeszélő művész-hősök interpretált alteregói a ke-retben megismert figuráknak. Az értelmezést tovább nehezíti egy irodalmi hős szerepeltetése, aki szó szerint a Diderot-regény lapjaiból elevenedik meg az olvasó előtt. A művész-hősök tehát saját egykori és a másik életére reflektáltan értelmezik saját magukat, s ugyanígy életük értelmét, az alkotást.

A történet szerint a szobrászművész érdeklődéssel szemléli Dávidházi életét, akiről megtudja, hogy az valami titokzatos könyvön dolgozik, s megközelíthe-tetlen, hallgatag figura. Miután a szállásadó megbetegszik, magához rendeli a művészt, és *halotti maszkot* rendel tőle. Találkozásaik alkalmával kiderül, hogy Dávidházi monográfiát ír Bakócz Tamásról. Rendíthetetlenül érvel amellet, hogy a bíboros a reneszánsz kor legjelentősebb gondolkodója. Szobáját elborítják a cédulák, bútorként porosodó könyvek szolgálnak. Az elbeszélő a szoba leírá-sánál különös hangsúlyt helyez a könyvek bemutatásának, az iratcsomókról és papírkötegekről pedig megállapítja: „régí időknek e megviselt katonáit, mint a csatater halottainak szemét a puha hó, befogta a lassan ülepedő [...] finom porré-teg.” Majd a kötetek hőseivel kapcsolatban így szól: „elfogyott lélegzettel heverték garmadában a csatárok, aluva várták a megváltó ígét, a varázsvessző suhintását, amitől lefakadjon tüdejükről az emlékezet rozsdája, a nehéz por.” (104. *Jakab a fatalista*) A könyvek dölyfös írásoknak minősülnek: „a dagadt szívű iratkeercsek, a felfuvalkodott föliánsok kiszorították helyéről a ház urát, és érzéketlenül várják, mikor tisztul ki végképpen a szobából”. (105.) A narráció tehát folyamatosan előtélézi a könyvek fontosságát, az intertextuális beidézettséget, a történetek hőseinek megelevenedését, a fiktív irodalmi alakoknak a létező valós szerzővel szembeni primátusát. A szobrász beleolvastat az író könyveibe, amelyek között megleli a *Jacques, le Fataliste* című regényt is. Erről megtudjuk, hogy élete egyik meghatározó szövege. A művész a halotti maszk készítése közben elalszik. A szobrászt így Elek olvasási szituációba helyezi, aki a *Jakab, a fatalista* történetének

³⁵ CSERESNYÉS Dóra, *Az én-elbeszélés típusai a klasszikus modernség magyar prózájában = A Nyugat-jelenség 1908–1998*, Anonymus, Budapest, 1998, 134.

³⁶ A különös „határsértő” aktusról Elek novellisztikájában is beszélhetünk. Genette szerint a történetmondás egy narratív diszkurzusban különböző szinteken történhet. Amikor egy szereplő az elbeszélés szintjén a diegézisben elmesél egy történetet, létrehoz egy narratívát a narratíván belül, akkor az eredeti narratíva keretté, az elbeszélő történet pedig beágyazott narratívává válik. A szintek között azonban nincsenek éles határok, amikor a beágyazott rész az egészet tükrözi a *mise en abyme* jelenségével találkozunk, amikor azonban az elbeszélő vagy fiktív olvasó betolakodik a szereplők területére vagy egy szereplő átlép egy másik szereplő által elmondott történet szintjére, azt Genette, mármint a határsértést *metalepszis*nek nevezi el. (GENETTE, *Metalepszis*, ford. Z. VARGA Zoltán, Kalligram, Pozsony, 2004.)

olvasása közben szenderül el, álmában³⁷ – ahogyan az idézett részben, mintha csak a „varázsvessző suhintására” várt volna – megelevenedik előtte a Diderot-regénybeli Jakab, aki aktív szereplője lesz később a novellának. Mivel az álmoleírásban megengedett a logikai kapcsolatokra épülő textus hiánya, annak leírása tehát olyan, mint a mottóban is idézett leírás a Diderot-regény narrációjáról. A történet végén Dávidházi meghal, anélkül, hogy befejezte volna fő művét, a Bakócz-monográfiát. A novella jelentésképző ereje nem a történetelvűségben ragadható meg, hanem abban a létbölcséleti párbeszédben, amely Dávidházi, a szobrász és Jakab között szerveződik. Milyen kapcsolatban vannak tehát az említett szövegek egymással?

Parodizálja-e Elek a Diderot-regény stílusát, gondolkodásmódját, vagy megidéz egy másik művet, amelyen keresztül persze még sok másikat is? A Diderot-„átírat” esetében e kérdés megválaszolása különösen fontos feladatnak ígérkezik. A kérdés felvetését indokolja, hogy a *Jakab, a fatalista, Egy művészember emlékei* című novellának egyik fontos szereplője megegyezik egy Diderot-regény címszereplőjével, továbbá, hogy a két hős ugyanazt a mondatot ismétli mindkét történetben,³⁸ nevezetesen, hogy „Minden, ami idelenn történik velünk, az odafenn előre meg van írva”. Diderot Jakabja tehát megtestesül Elek prózájában, ugyanazt a stílust, gondolati tartalmat képviselve, mint tette azt az említett hős a francia szövegben, ráadásul Dávidházi Bakócz Tamása bíbornoki köntösét öltve magára, metaleptikus határsértésekkel ki-be járkál a szövegek között. A reflektált szöveg tehát a megidézett regényhőssel együtt kerül át a reflektáló szövegbe. Dávidházi író-volta okán az író és az írás tárgyának viszonya is megjelenik, mintegy meta-narrációként.

Elek novellájában nem törekszik stílusimitációra, figurát idéz meg, annak mondataiból kölcsönöz, Jakab jelöletlenül, mintegy rejtélyes szimbólumként kerül át prózájába. A jelöletlenség persze nem teljesen igaz, hiszen a novellában fontos szerepet kap a könyv, amelynek címe dőlt betűkkel szedve többletjelentést hordoz az avatott olvasó számára. Elek-nél teljesen hiányzik a szerzői közbevetés, a kommentált interpretált kitérés, de szinte az egész novellában hangsúlyt kap a Diderot-regényre jellemző dialogicitás.

³⁷ Szerzőnk szaggatott vonallal jelöli is ezt az álonjelenetet, hivatkozott kötetének 107. és 109. oldalán.

³⁸ „Minden, ami idelent megy velünk, jó és rossz, meg vagyok írva odafent – mondja Diderot Jakabja. – Meg vagyok írva...” (98.), „az én kapitányom azt mondta: ami idelenn történik, az odafenn mind előre meg van írva” (112.), „Ami idelenn történik, az odafenn mind előre meg van írva” (114.) „És mi az, hogy odafenn minden előre meg van írva?” – mondja Elek Jakabja és Dávidházi is a szövegben összesen négy alkalommal ismételve a francia hős „vesszőparipáját”.

Diderot, Elek Jakabja és a shandyzmus

Ez is csak azt mutatja, hogy milyen csekély tudásra tehetünk szert a pusztá szó által

(Sterne: Tristram Shandy)

Diderot *Jaques, le Fataliste* című művét a források szerint útközben írta. Nagy részét Hollandiában és Oroszországban, ahogyan értelmezői mondják, úton volt ő is, akár regénye két főszereplője, Jakab meg a gazdája. 1770 és 1778 között vetette papírra a művet, de később még javítgatta, nagy valószínűséggel változtatott is rajta. 1778 novemberétől kezdve folytatásokban jelent meg az Irodalmi Tudósításokban, könyv alakban jóval később, 1796-ban. A mű fogadtatása kedvezőtlen volt. A kritika kusza szócséplést, fejfájást okozó hosszadalmas beszélgetéseket emlegetett, többen vádolták a szerzőt azzal is, hogy a *Candide* modorában írta meg művét.

Diderot elemzői antiregénynek nevezik a művet, de a szöveg egyszersmind paródia is, hiszen a regény több irodalmi szöveggel lép közvetlenül kapcsolatba. Története egyszerre játszódik az elbeszélés idejében, az elbeszélte történet idejében és a mindenkori jelen időben, a befogadás síkján, hiszen Diderot rendszeresen kiszól az olvasóhoz és interpretálja a történeteket vagy utasításokat ad azok megértéséhez. Jakab is interpretál, így egy egymásba csúsztatott kettős elbeszélői helyzet áll elő, nem beszélve arról a dimenzióról, amikor az elbeszélő Jakab a szereplő Jakabbal folytat dialógust, vagy éppen értelmezése tárgyául választja önmagától elkülönülő „önmagát”. Ugyanezt emeli ki Dániel egy másik tanulmányában a *Tristram Shandy*vel kapcsolatban, hogy a regény „Csapongás időben és térben, szituációkban és ötletekben, fikcióból a narrációs valóságba.”³⁹ Dániel Anna a *Tristram Shandy*t ontológiai regénynek nevezi, és véleménye szerint a létbe kivetett emberről szól.

Különös, és nehezen érthető, hogy a *Don Quijote* (1605, 1615), és a *Tristram Shandy* (1759–67) után ilyen értetlenség övezte Diderot regényét. Cervantes regényhőisének elméje – a *Don Quijote* történetének tanúsága szerint – a túlzásba vitt regényolvasástól borult el, ezért hiszi el, hogy a lovagregények *meséje* a *valóság*, így a fikcióból eredő valóság lesz az alapja a regénybeli fikciónak, noha Cervantes azt is állítja, hogy az ő regénye nem fikció, hanem egy talált kézirat, amelynek szerzője egy bizonyos *Cide Hamete Benengeli* arab történetíró. Az írás kalandos útját a szöveg kilencedik fejezetében ismerteti is.⁴⁰

³⁹ DÁNIEL ANNA, *Vesszőparipán imbolygó, két posztmodern regény a 18. században*, Liget 2003/4.

⁴⁰ Milosevits Péter *A trükkregény* c. írásában megemlíti, hogy Cervantes később még vagy negyven (!) helyen hivatkozik bizonyos Benengelire: http://www.ketezer.hu/menu4/2004_07_08/milosevits.html.

Sterne műve, a *Tristram Shandy* már az „elbeszélés nehézségét” (is) problematizálja, az elbeszélő-főhős ugyanis többször beszél arról, hogy miért is nem tudja elmondani történetét, hiszen ha így folytatja, a születéséig sem jut el. A fogantatása előtti pillanatban kezdődik a „történet”, az órafelhúzásról szóló jele-
nettel, és hol van még attól a hős Tristram születése. Sterne ezzel a narrációs technikával nyilvánvalóan az életrajzmesélő, lineáris, realista regénynek mutat görbe tükröt. Klaus Vieweg állapítja meg egy tanulmányában, hogy „a *Tristram Shandy* az újkori irodalom novuma, az első valóban modern, szkeptikus regény [...] antirealista attitűdjé elutasítja a világ mint adottság (*Gegebenes*) tézisé-
t, szétrombol minden objektivitást, mindenféle dologról mesél és elmélkedik, aztán megállapítja, hogy egyetlen szó sem igaz az egészből.”⁴¹

Ehhez hasonlatosan jár el Diderot is a *Mindenmindegy Jakab* szövegével, történeteket meséltet hőseivel, hétköznapi történetekbe ágyazott filozófiai vitákat folytatnak szereplői.

Már a történet elején megjelenik az idézet a *Tristram Shandy*ből („A kapitányom még azt is mondta, hogy minden kilőtt puskagolyó egy bizonyos címre megy”), az első oldalon folyamatosan többször, egészen addig, amíg az utolsó oldalak egyikén a szöveg rájátszik a plagizálás tényére: „No tessék, a második fejezet, mely a Tristram Shandy életéről szóló könyvből van kimásolva: hacsak Mindenmindegy Jakab és a gazdája beszélgetései a műnél nem előbb láttak napvilágot, és ha Sterne tiszteletes úr nem plagizátor, amit nem gondolnék... különbnék tartom a többi hazájabeli írónál, kikenél szinte bevett szokás, hogy lopnak tőlünk, aztán szidalmaznak bennünket.”⁴² Az interpretáló elbeszélő, a kitérések szervezik végig a dialógusokat, „Olvasó, igazán kellemetlenül kíváncsi természetű vagy! Mi az ördögöt törődöl vele? Ha azt felelem [...] talán többre mégy? Ha nagyon makacskodol, hát megmondom [...] igen, elvégre, miért ne?”⁴³

Elek Artúr novellájában az alkotó ember kiválasztottsága kerül a középpontba, a megértés hiánya nem a kommunikáció képtelenségéből, nem is a félreértésből adódik. Itt az önmegértés játssza a főszerepet, hiszen Dávidházi számvetésében magát vonja kérdőre, vajon megértette-e az „egek Ura” szavát, s szócsóként megértette-e az emberiséggel fő gondolatát, amely azt bizonyítja, hogy a reneszánsz kor mozzogatója, legkiemelkedőbb egyénisége Bakócz Tamás volt. Az ő saját életének egyetlen célja az volt, hogy életet adjon a művének. „A többi ember azért él, hogy szaporodjék. Az én létem rendeltetése, hogy életet adjak művemnek [...]

⁴¹ Klaus VIEWEG, *A komikum és a humor mint irodalmi-poetikus székepszis. Hegel és Laurence Sterne*, ford. V. SZABÓ László, *Pro Philosophia* Füzetek, 2003/ 3. (<http://www.c3.hu/~prophil/profi033/vieweg.html>)

⁴² DIDEROT, *I. m.*, 330.

⁴³ *Uo.*, 34.

nem magamért, nem az én nevem dicsőségéért [...] Dávidházi Orbán meg nem halhat addig, amíg élő emberré nem gyúrta Bakócz Tamást...” (100.)

Jakab, a testet öltött intertextus

Ha a diderot-i hős és az eleki szereplő beszédmódjának, teremtett alakmás voltának vizsgálatát állítjuk a középpontba, megállapíthatjuk a következőket. Diderot a *Jacques, le Fataliste*-ban, az ironikus kettős látást érvényesíti, regény helyett valóságos antiregényt ír, és ez nem is a dialogizált forma miatt mondható, hanem a két történetszál szaggatottsága, azok egymásba játszatásának módja és az olvasóval folytatott dialógus miatt. „Diderot a XVIII. század metanarratív kánonjához igazodva alapgondolatává teszi az olvasói illúziók szétrombolását”⁴⁴ – írja Csányi Erzsébet a francia regényről. Csányi Jauß említett⁴⁵ gondolatával egybehangzóan állítja, hogy a szerző gúnyt űz a művészi ábrázolás realisztikus törekvéseiből. Calvino *Utazójához* hasonlóan egyidejűvé teszi az alkotás az elbeszélés és a történet befogadásának idejét. Talán szemléletesebb, ha a Diderot-kortárs Lawrence Sterne *Tristram Shandyjének* modorához hasonlítjuk, annak okán (is), hogy már a történet indulása Jakab térdsebe, a kapitány mondása is a *Tristram Shandy* hatását mutatja.

Hogyan is találkozunk az Elek-novellában először a *Jacques, le Fataliste* című könyvvel? A szobrász betér Dávidházi szobájába, megtalálja a könyvet, amelyen vastagon megült a por, papirosa itatósszerű, olyan, amelyet a múlt század közepén szoktak nyomtatni, jegyzi meg az elbeszélő, rajta az ex-libris, a cím pedig *Jacques le Fataliste*. Ez a kötet emlékeket ébreszt a szobrászban, az apjának kedves könyve volt, még haldoklásában is ez hozott neki enyhülést. Sőt a szobrász ebből is tanult olvasni: „bennem először ébresztett kíváncsiságot a nyomtatott betű iránt!” (107.)

Elek elméleti elemzésbe bocsátkozik ezután, esztétikai leírást ad a kötetéről, de nem az eleve elrendelés felől közelít, nem a szkepticizmust bírálja, nem is a józan ész kritikáját fogalmazza meg, hanem a könyv szerkesztettségét teszi meg a műről való beszéd központi jelentőségű attribútumának.⁴⁶ És csak ezután anticipálja az álomjelenetet, hiszen lejjebb azt mondja, „úgy rémlett, mintha... az egész kör-

⁴⁴ CSÁNYI Erzsébet, *Világirodalmi kontúr*, Iskolakultúra–Forum, Pécs, 2000, 56–57.

⁴⁵ JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás*, 310.

⁴⁶ „...majd a párbeszéd fordulataira kezdtem ügyelni, és fokozódó érdeklődéssel kaptam ki belőle egy-egy tréfás ötletet, [...] megfogott a furcsa könyv a maga fonák mivoltával, keresett ellentmondásaival és vaskos cinizmusával... követtem kalandos útján Jakabor hallgattam hol bárgyú, hogy sziporkázó párbeszédjüket, amelyben szinte pillanatonként változik a színtér, megcserélődnek a szereplők, és egymást érik az adomák”. (108.)

nyezet, a szoba, a székekre vetett ágy, s a haldokló, olvasmányomnak volna egyik helyzete, epizód az epizódok sokaságában, fejtetőre fordított képtelenség, mint a többi...” (108.) A szereplő valóságtapasztalata tehát álommá alakul.

És ezt még ébren gondolja szereplőnk, hiszen csak eztán szenderül álomba, mélyen pedig csak később alszik el, bizonyítva, hogy tudatában van annak, hogy a *fikció és a valóság közti rést* tölti ki, ő maga a szobrász-elbeszélő tehát a képzelt, az *imaginárius* dimenziójában van. A *fikció és a valóság* közti állapot az *álom és az ébrenlét* állapotával analóg. Dávidházi nem is érti ezt a más állapotot: „Sohase szoktam álmodni... mit akarnak velem ezek a borzasztó álmok!” A szobrász elbeszélő éppily kevésbé van tudatánál („Az álom megzavarja az emberben az időérzékletet, az alvás az időtlen képzetek állapota”), végül önmagával folytat párbeszédet – „Vigyázz fiú – gondoltam félig hangosan. – Most álmodol, különben hogyan ülhette fenn ez a halálraváró beteg? Résen légy, látomások lóvá ne tegyenek!... Lássuk hát a cartesiusi próbát. Az a kérdés: ébren vagy-e? Tudom, hogy álmodom, tehát ébren vagyok.” (109–110.) A karteziánus tétel (*Cogito ergo sum*) analógiájára építi fel érvelését, amely megerősíti abban, hogy nem álmodott. Az álomleírásban aztán megtestesül az intertextuálisan már megjelent regény hőse, Jakab, aki Bakócznak álcázva magát annak skarlát köntösébe bújva hamis identitásként nevezi meg magát: „Thomas Bakocz de Erdewd a nevem, cardinalis strigoniensis et patriarcha constantinopolitaneus sum.” Dávidházi és a szobrász dialógusát, amelyben a nagy mű elkészítésében hívő író adja a főszólamot, folyton megszakítja Jakab, aki „egy iratgarmadából bukott föl [...] könyékig bele volt süppedve a papírnyalábok közé, csak hermelingallérral körülszegett feje látszott ki belőlük. Az írások között vájkált...” (114.)

Az eleve elrendelés témája Diderot *Mindenmindegy Jakabjának* fő gúnyolódási célpontja. „Minden, ami idelelt megesis velünk, jó és rossz meg vagyon írva odafent” – ez a mondat tér vissza Elek szövegében, amikor Jakab testet ölt, életre kel Dávidházi szobájában, a hős könyvének lapjairól, az értelmezést ebbe az irányba tereli Elek novellahősének életműveként megjelenő Bakócz Tamás⁴⁷ figurája,

⁴⁷ Bakócz Tamás az egyén önérvényesítésének reneszánsz ideálját testesíti meg... az érsek a reneszánsz főpapság normái és szokásrendszere jegyében alakította identitását. Hatalma szimbolikus konstruálásának és megjelenítésének minden lehetséges eszközzel élt, nepotizmusa a korszak normái és az elvárások jegyében fogant. A prímás főkancellárt Fraknoi Vilmos róla írott monográfiájában olyan főpap-politikusnak ábrázolja, akinek államférfiúi tevékenységét egyéni érdekei mozgatták. FRAKNOI Vilmos, *Erdődi Bakócz Tamás élete*, Méhner Vilmos, Budapest, 1889. (*Magyar történelmi életrajzok*, 5.) Bakócz 1500-ban Velence támogatásával nyerte el a bíborosi kalapot, 1513-ban, II. Gyula halálát követően esély mutatkozott rá, hogy elnyerje a pápai trónt. A pápaválasztó konklávén első fordulóján azonban, ahol huszonöt kardinálisból hét rá is szavazott, működéskébe léptek az itáliai többségű bíborosi kollégium önvédelmi reflexei: március 11-én a már hetvenes éveiben járó magyar prímás helyett a fiatal firenzei bíborosnak, Giovanni da Medicinek ítélték a tiarát. Vö. még ERDÉLYI Gabriella, *Bakócz Tamás és a szerzetesrendek*, *Történelmi Szemle* (44) 2002/1–2., 21–64.

akit a novella szövege is a reneszánsz korszakának mozgató kezeként nevez meg,⁴⁸ Elek novellájában nagy hangsúlyt kap a kéz mint testmetafora is, az irányítás, az uralkodás, de az isteni kiválasztás és az ítélkezés jelentésében is előfordul.⁴⁹

„A történelmi korszakok gyeplőit is egyetlenegy kéz fogja marokra. De azt a kezét önök, a tömeg – s a tömeg közé sorozom (sic!) a tudomány férfiai is – nem látják, mert az a láthatatlan kéz⁵⁰ csak néha jelenik meg izzó veres színben, mint régente Nabukodonozor palotájának falán a fenyegető írás.⁵¹ »Mene, Mene, Tekel.

⁴⁸ „Az én tanulmányaim tárgya a reneszánsz korszaka, és ennek a hatalmas kornak mozgató keze nem II. Gyula pápa vagy tán X. Leó, hanem... – Bakócz Tamás – szolgálatára! – hangzott valahonnan a terem hátulja felől. (11.)

⁴⁹ Azt a *kezet* meg kell érezni, de a hozzávaló érzékszervet csak kiválasztottainak adja meg Isten öfelsége.” A kéz motívuma átszövi az egész novellát, különös jelentőséget kap az „álm-jelenetben”, amikor Dávidházi így szól az elbeszélőhöz, „... a *karom* egészen elkopott...tővig elkopott a munkában. Nézd, fiam, már csak a pusztá ingemuja lötyög itt...Mivel fejezem be már most a művemet?” (113.) Később „A két *karom*, lásd, már leszáradt rólam, pedig annyi még a megíratlan cédula! Mivel írom meg azt már ezután?...” „Dávidházi *karja* egy pillanatig még görcsösebben akaszkodott nyakam köré...” (114.) Nem is beszélve arról a tényről, hogy az elbeszélő-hős szobrász, tehát az alkotás két keze munkájának eredménye.

⁵⁰ „Az emberi ujj írása a falon emlékeztet Isten ujjára, amely az Izráel számára kötelező törvényt írta” (Ex 31, 18)...Belszár éppen úgy megrémült a látomástól, ahogy Nabukodonozor az álmoktól, amelyeket látott. Magas jutalmat ígér az írás megfejtőjének: a bíborruha magas kitüntetésnek számított (Eszter 8, 15) [...] A felírás a 25. vers szerint négy szóból áll, Dániel a következő versekben azonban csak három szót magyaráz. A 25. vers felirata így fordítható: „Megméretett: mina, sekel, részek”. Szokták a „mina, sekel, részek”-ből álló – és csökkenő értékeket megadó – skálát úgy értelmezni, hogy ez a babiloni uralkodók egyre csökkenő értékét mutatta. Ez a magyarázat azért nem helyes, mert mind a három mérték a 26. versben Belszárra van vonatkoztatva. Dániel a nem vokalizált szubsztantívumokat igei (participiális) értelemben használja, ez adja a rejtvény magyarázatát. A 28. vers utalást tartalmaz a perzsákra. Belszár Dániel magyarázatát minden további nélkül elfogadja. (*A Szentírás magyarázata*, Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, Budapest, 1973, 783–784.)

⁵¹ „Mene, Mene, Tekel. Ufarszin!” (Dán 5, 25) A Biblia szerint Nabukodonozor babilóniai király fia és utóda, Belszár nagy lakomát rendezett az udvarában. Majd „Borozás közben mondá Belszár, hogy hozzák elő az arany és ezüst edényeket, a melyeket elvive Nabukodonozor, az ő atyja a jeruzsálemi templomból, hogy igyanak azokból a király és az ő főemberei, az ő feleségei és az ő ágyasai” (Dán 5, 2) Amíg ez megtörtént s a jelenlévők a templomi edényekből iszogattak dicsérve saját bálvány-isteneiket, különös esemény történt. „Abban az órában emberi kéznek ujjai tűnének fel és írnak a gyertyatartóval szemben a király palotájának meszelt falán, és a király néz é az a kézfejet, a mely ír vala” (Dán 5, 5) Megrettent mindettől a király és előhívatta a babiloni bölceket, hogy olvassák el neki ezt az írást, és fejtsék meg annak az értelmét. Senki sem volt azonban erre képes, csupán Júdának Babilonban fogoly fiai közül való Dániel, aki már Nabukodonozor idejében kitűnt azzal, hogy megfejtette az előző király álmait. Most a királyasszony hívja fel Belszár figyelmét Dánielre, akit a megretentült király maga elé hívát. Dániel meg is felel Belszár kérdésére: elmondva, hogy az „egek Ura” által „küldetett ez a kéz, és jegyeztetett fel ez az írás, hiszen „Sőt felemelkedtél az egek Ura ellen és az ő házának edényeit elődbe hozták, és te és a te főembereid, a te feleségeid és a te ágyasaid bort ittak azokból, és az ezüst- és arany-, érc-, vas-, fa- és kőisteneiket dicséred, a kik nem látnak, sem nem hallanak, sem nem értenek, az Istent pedig, a kinek kezében van a te lelked, és előtte minden te útat, nem dicsőitetted. (Dán 5, 23) Azért küldetett ő általa ez a kéz, és jegyez-

Ufarszin!» (Dán 5,25). Az idézett bibliai történet csupán említés szintjén van jelen, mégis fontos jelentéstartalommal segíti a novella megértését, és noha az írás szó szerint meg sem jelenik a novellában, a történet valóságos „mene tekel”-jeként szervezi a szöveget, anélkül, hogy a naiv olvasat szintjén akár jelentést tulajdonítsunk neki. A Dániel könyvéből származó idézet, különös tekintettel az írás szövegére és jelentésére, megjelenik a többi között Karinthy Frigyes költészetében és Ottlik *Iskolájában*⁵² is. Szegedy-Maszák Mihály Ottlik-monográfiájában megjegyzi, hogy „A kőszegi főtér épületén látható jelmondat⁵³ végső soron ugyanarra figyelmeztet, mint a Dániel által megfejtett írás: *az Úr döntései ellentétben állnak az embernek a rendről alkotott elképzelésével.*”⁵⁴

Jakab Dávidháziával folytatott éles vitája közepette „Valami ócska bíbornoki köntöst kerített a nyakába, és nagy igyekezettel fújta az orcáit gömbölyűre”. (112.) Köntöse nemcsak Bakócz bíborosi ornátusára, de a Dániel könyvében (Dán 5, 29) megjelenő „öltöztették bíborba” (ti. Dánielt) szövegrészre is utalhat.

Jakab eszerint egyszerre figurázza ki Dávidházit, Bakóczot, a bibliai Dánielt, aki a bibliai történetben megfejtette az uralkodó álmát. Dávidházi Orbán a hit védelmében mondott „álomleírásban” elhangzó monológjában a következőképpen érvel: „Én csak szócső vagyok, aki általam beszél, azon a te ármányod nem fog, s amit ő mondani akar, annak el kell mondatnia... ő mondá, hogy legyen világosság. És ő mondá, hogy legyen... – Bakócz Tamás... – vágott szavába dühre ingerlő álmos hangján Jakab.” (114.) Az említett szövegrész tehát egyértelműen megjeleníti a keresztény hagyományokat tisztelő hithű katolikus, ám a maga kiválasztottságában rendíthetetlenül hívő Dávidházi Orbánt, és az eleve elrendelés determinizmusával cinikusan érvelő Jakabot. Elek beszédmódja leginkább itt idézi meg a szarkasztikus diderot-i szöveg stílusát. Az író a modernség előtti irodalomértés egyik legfontosabb jellemzőjét, az epikai hitel létjogosultságát is megkérdőjelezi, az ironikus kételkedést képviselő Jakab szerepeltetésével meg-

tetett fel ez az írás. És ez az írás, amely feljegyeztetett: *Mene, Mene, Tekel. Ufarszin!* (Dán 5, 24–25) Majd ezzel meg is magyarázza az arameus, azaz arámi nyelvű felirat értelmét: „megszámláltatott, megmértetett, könnyűnek találtatott!”, egészen pontosan „Ez pedig e szavaknak az értelme: Mene, azaz számba vette isten a te országlásodat és véget vet annak. Tekel, azaz megmértetél a mérlegen és híjjával találtattál. Peresz, azaz elosztott a te országod és adatott a médeknek és perszásoknak. Akkor szóla Belsazar, és öltöztették Dánielt bíborba, és aranylánczot vetének nyakába és kikiálták felőle, hogy ő parancsol mint harmadik az országban. Ugyanazon az éjszakán megöleték Belsazar, a Káldeusok királya. (Dán 5, 23–30) (Károli Gáspár fordítását idézem.)

⁵² „Medve tenyere nyoma végzetesebb jelentést tartalmazott számunkra, mint bármiféle fekete kéz mene tekelje... Aztjelentette, hogy nem történik semmi, hiába várjuk. Hogy csak rakódnak bennünk a napok, az órák, a percek: nincs más cselekménye az életünknek.” (OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, é. n., 121–122.)

⁵³ Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei (Róm 9, 16)

⁵⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994, 131.

felelő távolságtartással jellemzi a művész célját, a tökéletes mű megalkotásáról alkotott idealisztikus elképzeléseket. Dávidházi ugyanis a verejtékes céduláiból élő emberré akarta gyúrni Bakócz Tamást, ez életének egyetlen célja. „Az idő itt nem számít [...] minden szolga, én is, az életem is [...] úr csak a mű, amely megszületésre vár [...] az én létem rendeltetése, hogy életet adjak a művemnek.” (100.) Vagyis az alkotás, a szavakból, cédulákból konstruált kreatúra, az írásban megalakított figura, ha úgy tetszik a *fikció* fontosabb, mint a *valóság*. Erre utal az is, ahogyan Jakab szétszórja Dávidházi íráskötegeit, mindeközben pimaszul megkérdezi az író, „honnan tudod azt, Dávidházi Orbán, hogy a te céduláid az igaziak? Hogyha összerakod őket szépen sorba, egymásra, egymás mellé, hogy akkor Bakócz Tamás lesz belőlük?” (115.) Azaz megkonstruálható-e a valóság az írás által? A történet végén Jakab apró papírszeletekre bontja a monográfiát, a szobrász viszont Diderot vaskos regényét hajtja a jelmezbe bújt megelevenedett hőse felé. Az álom-leírás után az ébredő szobrászt és a halott író látjuk, de lehetséges egy másik értelmezés is, amely szerint az ágyon az elkészült halotti maszk fekszik csupán. „A gyűrött párnákból mint egy patinás bronzfej állott ki Dávidházi feje. A bronzlapon zöldes vonalként tetszettek elő a kihült erek...” (117.)

Leegyszerűsíteniék a kérdést, ha Diderot művét a paródia paródiájaként, a *Don Quijótét* (is) parodizáló⁵⁵ *Tristram Shandy* ironikus megjelenítéseként olvasnánk, hiszen erősen lezárnánk a szöveg értelmezési lehetőségeit. A művel kapcsolatosan mégis a legérdekesebb kérdés az a diszkontinuitás, a töredezettség, amelyet Elek is átörökít a Jakabról szóló novellára. Persze nem tekinthetünk el attól a fontos momentumtól sem, hogy Eleknél Jakab determinizmusa szervezi a szöveget. A francia regény öntükröző jellegével kapcsolatban megemlíthető az a meta-fikciós eljárás, amelyben Elek novellája is a mozaikszerűséget tematizálja. Az elbeszélő hős saját történetének rekonstruálása közben, álomittasan megjegyzi: „Csak elszórt nyomokat találtam [...] amik nem utaltak egymásra, amígnem egyetlen pillanat alatt hirtelen rend támadt az emlékezet kuszált vonalai között.” (117.)

A diakrón sor meghosszabbítása

„Jauß számára a *Száz év magány* megértéséhez az járult hozzá, hogy Bahtyin nyomán egy olyan diakrón sorban tudta elhelyezni, mely a középkori karnevalizáción keresztül az ókori menipposzi szatíráig hosszabbítható meg⁵⁶ – írja

⁵⁵ Sterne számos helyen utal a *Don Quijótéra*, pl. „Nyugodtan mondhatnám most Sancho Panzával...”, „Cervantes hőse nem bocsátkozott vitába nagyobb komolysággal...” (Lawrence STERNE, *Tristram Shandy*, ford. HATÁR Győző, Európa, Budapest, 1989, 36., 56.)

⁵⁶ IMRE László, *Egy narratológiai képlet történeti megközelítése*, Tiszatáj 1995/11. (www.mta.hu/)

Imre László egy helyen, aki Arany János *Bolond Istókja* és Esterházy Péter *Termelési-regényének* „egymás szomszédságában” való vizsgálatánál gondolta újra a posztmodernnek mondott elbeszélői eljárásokat. A narratológiai képlet jellemzését követően teszi fel a kérdést, hogy ez a feltáratlan összefüggés vajon használható-e valamire. Átírja-e egy narratív képlet történeti kiterjesztésének kísérlete a magyar epikus műfajok fejlődéstörténetét?

A *Jakab a fatalista* történetének író-figurája élete fő művét, a Bakócz-monográfiát nemcsak azért nem tudja megírni, mert meghal, hanem azért, mert Diderot hőse, Jakab tudatosítja benne, hogy az igazi, a tökéletes mű nem létezik, a valóságból ismert hős mimézis-elvvel történő megalkotására nincsen lehetőség többé. Ennek egyik oka, hogy az Isten kiválasztottságában hívó alkotó nem lehet biztos többé saját eredetiségében, vagy az isteni kegyelem közvetítő szerepében: „De hátha nem te vagy a szócső? Honnan tudja azt az ember, hogy ő-e a szócső, vagy más? – kérdi Dávidházitól Jakab. – Honnan tudom?... Hogy honnan tudom?... Hát nem én írtam a cédulákat? – kérdez vissza az író. – Hahó... Mi az, hogy cédula?... Mindenki írt cédulát! – válaszolja Jakab.” (115.) Vagyis, ha a szövegközöttség alakzatát is bevonjuk az értelmezésbe, ez a mondat arra is utalhat, hogy már *minden előre meg van írva*, más szerzők korábbi szövegeiben. Nem csupán az eleve elrendelés fatalizmusának problémája felől közelíthetünk tehát, hanem annak az elbeszélői hagyománynak a megújítása felől, amelyet a *Don Quijote* és a *Tristram Shandy* mellett Diderot *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* című mű is felvet. Jauß azt állítja, hogy a Diderot-műben *a valóságos élet folyamatosan megcáfolja a hazug költői fikciót*. Elek úgy írja újra a francia regényt, hogy *a valóság és fikció viszonyában a fikció cáfolja meg a valóságot, így a fikció, a műalkotás elsőbbségét hangsúlyozza*. Ennek ismeretében felállítható az analógia, amely szerint Elek *Jakab*-jának megértéséhez a diderot-i szövegen keresztül a *Tristram Shandy*-n át a *Don Quijote*-ig és a Dániel könyvéig is vezethet az út. Elek novelláiban a művész szereplők helyzetbe hozásával, az intertextuális utalásrendszerrel, a valóság közvetlen leképezésének elvetésével, esetenként kijátszásával Elek egy később kiteljesedő elbeszéléstechnika sajátosságait is alkalmazza.

Elek metafikciós szövegei – elsősorban a művésznovellái – az intertextuális olvasással megnyílnak egy későmodernség utáni nyelvi tapasztalattal számot vető szövegközi beszédmód előtt. Az irodalmi hagyományban előre megírt textusok újraírása azt sugallja, hogy az irodalmi mű szövegvilágok részeként létezik, ezáltal persze a szerzőség eredetiségének kérdését is felveti, leépítve a szöveghagyománytól és a történeti időtől elválasztott szubjektum teremtő eredetiségének klasszikus modern elképzelését.

fileadmin/1 osztaly/osztalybeszamoló2006.doc) Imre utalását vö. JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség*, 218–222.

Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése* című beszélyének szövegköziségeről

A *Sutting ezredes...* intertextualizáltságának mértéke a Mészöly-prózában csak a *Fakó foszlányok...*-éhoz hasonlítható.¹ A *Műhelynaplók* kiadását követően, Mészöly kijegyzéseinek ismeretében a *Sutting ezredes...* sok szentenciaszerűnek, különösen lírainak vagy éppen túláltalánosítónak érzett mondatáról feltárhatóvá vált, hogy voltaképpen intertextus. Jó részük Jókai *Följegyzések* címen kiadott munkájából „származik”,² ám szép számmal találunk hosszabb textusokat a *Hölgyek Lapjából*, a *Magyar Bazár*ból, a *Lányok Lapjából*, az *Első Magyar Czipészek Lapjából* és egy a Mészöly-jegyzetek alapján beazonosíthatatlan, visszakereshetetlen, történet- vagy talán emlékiratírói munkából. Ezeket egészítik ki a 19. század híres nőalakjainak, Cosima Wagnernek és Baskircsev Máriának³ a *Naplójából* és Erdélyi János *Úti levelek, naplók*⁴ címen kiadott úti írásaiból való mondat- és szövegtöredékek.⁵ De találunk olyan pretextust is, Vajda Jánosné Bartos Rozália emlékirataiból, amelyből – a motivikus „áthallásokkal” nem számolva – egyetlen „mon-

¹ Jankovics József *Sanyarú világ* című tanulmányában (=„*Tagjai vagyunk egymásnak*”). *A Tarzusi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai*, szerk. ALEXA Károly – SZÖRÉNYI László, Szépirodalmi – Európa Alapítvány, Budapest, 1991, 156–166.) a *Fakó foszlányok...* és Wesselényi István *Sanyarú világ* című naplója között mutatott ki szoros szövegközi kapcsolatokat. E tanulmány bővített változata: *Literatura* 1992/1., 104–114.

² JÓKAI Mór, *Följegyzések*, I–II., szerk. LENGVEL Dénes–NAGY Miklós, s. a. r. PÉTER Zoltán – PÉTERFFY László, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967. (*Jókai Összes Művei*)

³ COSIMA WAGNER, *Napló 1869–1883*, vál., szerk., előszó KROÓ György, ford. HAMBURGER Klára, Gondolat, Budapest, 1983. BASKIRCSEV Mária *Naplója*, I–II., ford. NYIREŐ Éva, Világirodalom–Fischer Lajos, Sárospatak, é. n.

⁴ ERDÉLYI János, *Úti levelek, naplók*, vál., szerk., bev., T. ERDÉLYI Ilona, Gondolat, Budapest, 1985.

⁵ Az utóbbi két forrást Thomka Beáta *Műhelynaplók*béli, *A kiadásban nem szereplő naplók* című jegyzete – „Az általam megismert kéziratok közül egy 1985-ig Kijegyzések [...], valamint egy borító nélküli kis füzet anyaga sem része a mostani kiadásnak. Az előbbi felig telt, jórészt négy nagyobb tömbből áll: 19. századi útfeljegyzések, könyvészeti adatok az Anno-tervhez, Erdélyi János úti jegyzeteinek és Baskircsev Mária *Naplójának* (1920) idézetei alkotják” (MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, szöv. gond., s. a. r., jegyz. THOMKA Beáta – NAGY Boglárka, Kalligram, Pozsony, 2007, 900.) – nyomán sikerült azonosítanom.

dattörédék” lesz a *Sutting ezredes... szerves részévé*.⁶ S a vendégszövegek sokszínűségének felismerésével, természetesen, még nincs vége a „meglepetéseknek”.

Ha ugyanis a pretextusok azonosítását követően a szöveg anyagszerűségére, a nyelvi szólamok összeszővődésének „feszességére” reflektál a befogadó, több hatástényező együttes jelenlétét regisztrálhatja. Felismerheti: a szövegrészek különbözőféle származású, erős nyelvi jelenlétük, egymást más színben megvilágító, egymást átértelmező regiszterváltásaik miatt gyakorolnak hatást rá. De tudomásul veheti az olvasási sebesség „manipulálását” is; azt, hogy a történet hangsúlyos pontjain szétterülő intertextuális részeket akaratlanul is lendületből, egy szuszra olvasta. Mintha e beszély – mondatformálását tekintve – többször nekiiramodna, egyre szövevényesebben, egyre feszesebben „gyűrűzne” a nyelvi energia időszakosan ismétlődő „kimerüléseig” (a mondatfolyamok „elcsuklásait” követő új bekezdésekig), egyre gyorsuló befogadásra készítve az olvasót. Végül a befogadó arra is rácsodálkozhat, hogy az intertextus-füzérek funkciója, miközben más-más tárgyat beszélnek el, alapvetően azonos marad: az események időtartamát „körvonalazzák”, az olvasási időhöz közelítik az elbeszél cselekedetek időtartamát, sokszor állóképszerűen kimerevítve így egy-egy eseményt.

A *Sutting ezredes tiündöklésének* intertextusok hosszú sorából összeszőtt első szövegrésze (22–25.)⁷ többszörösen kétértelmű. Ami a „formát” illeti: vagy egy másnak mondott vagy belső „monológban”⁸ megszülető mondatok szövevényé-

⁶ A Bartos-szöveggel való tematikai hasonlóság mellett (fehér rózsabimbók megőrzése, a rózsákkal kifejezett szerelem idealizálása) szövegszerű „átvétellel” is találkozunk a *Sutting ezredes...-ben*. S mivel e pretextus nem „ér össze” az elbeszélés kompakt, többoldalnyi „intertextus-füzérének” egyikével sem, itt, lábjegyzetben tárgyalom. A Mészöly-elbeszélés elején olvasható alábbi mondat, a „Komornája szerint a Méltóságos Asszony üvegen keresztül nyalja a mézet, és az is gyönyörű” (MÉSZÖLY Miklós, *Sutting ezredes tiündöklése*, sorozatszerk. THOMKA Beáta, Jelenkor-Kalligram, Pécs–Pozsony, 2003, 9.) pretextusa Bartos Rozáliánál a következőképpen szerepel: „A fehérrózsáknak minduntalan attam friss vizet, és bámultam a gyönyörűségüket, a katona, az a keményre főt katona, azt a megjegyzést tette – hogy vigyázzak mert a bimbók vizibetegséget fognak kapni, a mit én még ma se bocsátok meg neki, jó hogy él. – mert még ma is csak csokolom a száraz fehér rózsabimbókat a muszlin zacskon át: – monta Vajda János sokszor nekem az életben, hogy az is gyönyör, a mézet az üvegen keresztül nyalni.” (VAJDA Jánosné BARTOS Rozália, *Enlékirataim. Egy sokat emlegetett házasság meztelen igazsága*, szöw., gond., bev., jegyz. D. SZEMZŐ Pirokska, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 124–125.)

⁷ A betűjelzések nélküli oldalszámok most és a továbbiakban a *Sutting ezredes... idézett kiadására* vonatkoznak.

⁸ Sem magán-, sem párbeszédnek nem tekinthető ez a rész, hiszen épp a személyiséghatárok felbomlási folyamatának bemutatása teszi revelatív erejűvé. A külső leírást szinte teljesen nélkülöző bekezdés (az első négy mondat utáni, „Ilyen a tél, Ezredesem”-mel felvezetett mondatról kezdődően) deixisekkel (szövegre-helyzetre utaló névmásokkal) hangsúlyozza a hősök egymásba záródását, a külső nézőpont részleges kiszorítását. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy belső nézőponttal számolhatnánk. A nézőpontok között hangzik el minden, miközben a bent és a kint határai felszámolódnak.

ből rajzolódik ki a „szövegtárgy”; s e tárgy maga is többféle módon dekódolható. A szövegrész ugyanis vagy egy szerelmi együttlétet (az együttlétet megelőző ébredéstől a szeretkezést követő pihegésig), vagy egy ezt tematizáló álmot alkot újra. Eldönthetetlen, hogy egy álomkeretbe illesztett félig látomásos, félig éber eseménynek a szürreális „leírását” olvassa-e a befogadó vagy egy megálmodott extatikus élmény imitációját. Minden (a forma, a tárgy) átmenetinek bizonyul. S a résztvevők „kiterjedése”, az újraalkotás módja is medializált. A külső és belső nézőpont, az én és te határai nyelvileg szétszálazhatatlanul összegabalyodnak. S olyannyira így van ez, hogy az elképzelt/létesülő testi extázis szerves nyelviségében az egységesült nyelvi szólam hiába kínálja fel az olvasónak: mikor, ki beszél, s hol is van – ha egyáltalán jelen van – az elbeszélői pozíció. A kívül-lét valóban „egyetemes” e bekezdésben; e párbeszéd/páros magánbeszéd résztvevői mind nyelvileg megformált „önkívületben”, a nyelviség közös „helyén” vannak; a nyelv alkot számukra közös, medializált területet, biztosítva az átjárást individuum és individuum között.

S bár a szereplői szólamok eggyé válását nyelvi kölcsönhatásként ragadja meg e szövegrész, s a testiség csak a keretszituációban idéződik meg – meglehetősen diszkréten: „Crescence most is rézsút hevert a brokáton” (22.), „Crescence mint-ha tüll mögül látta volna a szobát. Újra rézsút hevert a brokáton, és fogával tépdeste a keblét borító haját” (25.) –, az olvasó mégis ritka érzékiséggel újraalkotott pillanatoknak lehet tanújává. Az együttlét ugyanis hiába, hogy „csak” nyelvi egymásra-hatásként jelenítődik meg, ha az összefonódó pretextusokon keresztül az összes nyelvivé tett impulzus „átjön”. E bekezdésben minden (azaz maga az extázisban átsajátított, bensővé tett „mindenség”) nyelvileg adottan, nyelvileg hozzáférhetően van jelen. E szövegrészben mindenkor, mindenféle módon az elképzelt/létesülő testi extázis más-más aspektusa nyilatkozik meg: nyelvileg. Így történik a beszélők párbeszédében/páros magánbeszédében, ahol a kimondott/elképzelt összes nyelvi elem eseményszámba megy: az egymáshoz fordulásban adó/feladó és vevő/címzett – kommunikációmodell szerinti – szerepköre folyamatosan és ténylegesen felcserélődik, pontosabban: a beszélő és hallgató folyamatosan egymásba-alakulásban, pozíciócserében van. S ennek látjuk példáját akkor is, mikor az intertextusok mondaton belül halmozódása, a rövidülő „vágásokból” eredő, egyre gyorsuló sorjázás a nyelviség nem szemantikai-szintaktikai szintjén teremti újra „tárgyat”. A többszörösen abbamaradó-újrakezdődő mondatfűzés sebességváltásai (dinamizmusa) ugyanis nem csupán a szereplők személyiséghatárainak felszámolását és a tudatosan kimondott és öntudatlanul elhallgatott „tudattartamok” összezsúszását imitálja, de a megidézett (elképzelt/létesülő) testi extázis ütemét is.⁹

⁹ Ahogy például *A Rózsa nevében* is hasonló eszköztárral, hasonló hatást ért el a szöveg. S itt talán – az intertextusok egyedi használatának párhuzamai miatt – nem haszontalan hosszabban idézni

S a bekezdés mondatainak ritmusváltása, az egyre gyorsuló iram egyszerre megidéző-erő és történetelem. Az „eredetileg” össze nem illő „fajsúlyos”, de később egymásba kerülő, egymást bekebelező textusok tehát e bekezdésben egyrészt szerkezetükben (a beszélő és hallgató, a „képzelt” én/alany és az elképzelt másik/tárgy felcserélődésében) alkotják újra a testi extázist, másrészt „formai” felidéző erejük (értelemkihagyásaik, rövidülő-gyorsuló ritmusváltásaik, futamaik) által, harmadrészt pedig időbeli kiterjedésükkel.

S még egy dolog említhető a nyelvi medializáltság kontextusában: az „előkép-ként”, már az együttlét keretszituációjában megjelenő Cosima Wagner-szövegrészek nemcsak tematizálják a Mészöly-beszély szeretőinek-beszédpartnereinek szétválaszthatatlanságát, de a nyelvi-tesztí kívül-lét egybeesésével a szövegformálás „közösségét” is felidézlik. Cosima Wagner naplójában több olyan – a Mészöly-elbeszélés „dialogikusságának” ötletéhez igen hasonló – nyelvi megoldással találkozunk, mikor én és te felcserélődött. Wagner többször írt Cosima naplójába felesége érzéseiről, tetteiről egyes szám első személyben, énként megemlékezve, míg magáról R.-ként, s ezekben az esetekben szinte csak az írásképp jelezte a váltást, illetve Cosima ezt követő – a naplójába írás miatti – derűs vagy dühös reflexiói.¹⁰ E szerkezeti (én és te felcserélhetőségét példázó) párhuzam sok tekintetben tehát megelőlegezi a kivételezett kölcsönösséget tematizáló, hosszabb intertex-

Eco tanulmányának (*Széljegyzetek A rózsza nevéhez*) *A lélegzet* című részfejezetéből: „Nyilvánvaló, hogy a konyhabeli szerelmi jelenet teljes egészében vallásos szövegekből van összerakva: az *Énekek Énekétől* kezdve Szent Bernát- és Jean Fecamp-idézeteken keresztül Bingeni Szent Hildegardtól való mondatokig mindenféle van benne. Mindenesetre nem kell hozzá a középkori misztikában való jártasság, hogy bárki, akinek egy kicsit is jó a hallása, felfüleljen erre. Ha viszont valaki most azt kérdezi tőlem, hogy kitől valók az idézetek, hol végződik az egyik és hol kezdődik a másik, nem tudok neki válaszolni. Sok-sok tucatnyi cédulám volt ugyanis teleírva ezekkel a szövegekkel, könyvlapom, fénymásolatom is volt rengeteg, sokkal több, mint amennyit azután felhasználtam. De megírni egy ültő helyemben írtam meg ezt a jelenetet (és csak utólag csiszoltam rajta, mintha egyforma zománccal akarnám bevonni, hogy a varratok még kevésbé látszódnának). Szóval, ahogy írtam, rendetlen összevisszaságban ott volt előttem valamennyi szöveg, hol egyikre, hol másikra pillantottam, innen kiírtam egy részt, onnan meg mindjárt hozzáillesztettem egy másikat. Első fogalmazásra ezt a fejezetet írtam meg mind közül a leggyorsabban. Utólag jöttem rá, hogy az ujjaimmal a szeretkezés ritmusát igyekeztem követni, tehát nem torpanhattam meg minduntalan, hogy a megfelelő idézeteket kikeresgéljem. Hogy egy adott helyen mi megfelelő és mi nem, épp azon múlt, hogy milyen ritmus szerint illeszttem be valamelyik idézetet és siklik át szemem a többin, az olyanokon, amelyek lelassítanak az ujjaim ritmusát. Azt ugyan nem mondanám, hogy az esemény megírása ugyanannyi ideig tartott, mint maga az esemény (bár eléggé hosszú szeretkezések is vannak), de azon voltam, hogy a szeretkezés, illetve a megírás időtartama közötti különbség a lehető legcsekélyebb legyen. És én itt most nem a barthes-i értelemben vett megírásra gondolok, hanem arra, amit a gépiró csinál, az írásról, mint materiális, testi ténykedésről beszélek. És testi ritmusokról, nem pedig érzelmekről.” (Umberto Eco, *A rózsza neve*, ford. BARNA Imre, jegyz. KLANICZAY Gábor, Európa, Budapest, 1988, 602–603.)

¹⁰ Például WAGNER, *I. m.*, 30–34.

tusokkal átszótt első szövegrészt, a szereplői szólamokat egymásba oltó egyesülés/álmom-imitációt.¹¹

„Aztán az esti indulásig Crescence szobájában töltötték az időt. Álom. Ablakuk előtt rendhagyó módon hullani kezdett a hó, a csókák kiszaggatták a vendégszoba balkonján szellőző párnacihákat. Crescence most is rézsút hevert a brokáton, a park pázsitján egy szürke és egy fekete háttal legett, a két kedvenc. Ilyen a tél, Ezredesem. Ilyen a tavasz, Crescence. Mondják, hogy van olyan éhség, mint az előre megevett kenyér, de akkor se fájjon ez, hiszen egymással beszélünk, s az ilyesmi ügyis csak minden ötezer évben sikerül. Mégis úgy érzem, hogy minden oldalról szél fúj, és ismeretlen aggodalom szállja meg a lelket. Hát – ha úgy veszi, Drágám, hogy Isten kényelmes fogalom. Igen. Egyszer elhatároztam álmomban, hogy megváltozom, kötni tanulok. Egy örök életű harisnyát akartam kötni, de sarokot nem tudtam csinálni, bele sem

„Aztán mirőlünk beszél, hogy milyen talányos volt akkor a kapcsolatunk, egészen Trisztán-szerű. »Ez a mű olyan volt, mint az előre megevett kenyér.«” (MN. 662.; CW. 417.), „Amikor már ágyban fekszem, hallom, amint sokat és hangosan beszél magában. Felkelek, és bemegyek a szobájába. »Veled beszéltem« – mondja, és hamarosan, gyengéden megölel. »Ilyesmi minden ötezer évben sikerül!«” (MN. 663.; CW. 419.)¹²

„Minden oldalról szél fúj és ismeretlen aggodalom szállja meg az embert.” (BM. II. 124.), „Nem vagyok erénycsósz és nem akarok vallásosságot prédikálni, de az Isten nagyon kényelmes fogalom.” (BM. II. 92.), „Elhatároztam, hogy megváltozom. Csöndes, nyugodt, szorgos német leány leszek. Kötni ta-

¹¹ A mondat szerű pretextusokat akkor is a maguk teljességében idéztem, ha csak egy-egy szó szerkezetet „emelt be” beszélyébe Mészöly, mivel így illusztrálható, hogy általában teljesen felhasználta őket. Szintén illusztratív céllal húztam alá a Mészöly-beszély pretextusokat tartalmazó részeit. Két dolog válik így láthatóvá: egyfelől, hogy ezek milyen szorosan illeszkednek egymással, másfelől, hogy milyen kevésszer módosította őket Mészöly. A *Műhelynaplók* csillaggal jelzi a Mészöly által kiemelt részeket; e jelöléseket is átvettem a mészölyi írásmód tudatosságának jelöléseként. A továbbiakban a Jókai-pretextusoknál a *Műhelynaplók* Jókai-kijegyzéseinek oldalszámait MN:J-rövidítéssel, a Cosima Wagner-pretextusok oldalszámait CW- és – mivel az elbeszélésbe került CW-textusok a *Műhelynaplók* jegyzeteiben is szerepelnek (662–663.) – MN-jelöléssel idézem. Ahol a források között eltérést észleltem, ott az „eredeti” szöveget és a J: F és CW-jelölést részesítettem előnyben. Az Erdélyi János-pretextusok oldalszámait EJ-jelöléssel és a Baskircsev Mária-pretextusokat BM-jelöléssel különböztettem meg egymástól.

¹² A pretextusok közül a „Veled beszéltem. Ilyen minden ötezer évben sikerül [éjszaka – egyedül] –” különösen hangsúlyos: Cosima naplójának utolsó oldalán található, ez az utolsó általa lejegyzett, neki szánt Wagner-mondat; a következő bejegyzéseket – valószínűleg Wagner halála után – már Cosima lánya, Daniela írta.

kezdtém, így mindig csak a szarát kötöttem, a harisnyám meg csak egyre nyúlt... Ne csodálkozzon. Nehéz bármit megfogalmazni, ami egyszerű. Itt Galíciában a veszett kutya fej nélkül kerül a bíró elé. Az Isten nem kényelmes fogalom. A mi forradalmunk természetes és büszke, mint a párizsi lovas koldus. Aki ilyen nyeregben ül, nem törődhet börzekrachokkal és napfoltokkal. Álom. A fason túl a fenyők megkésett hímporától sárga a tó. Ki emlékszik a csengettyűs patkányokra, az előkelő pékinasokra, a hajtűvel megmérgezett nőkre, a komáromi világpusztulásra, a hamis búzavirágra? Esti harmat nem látszik a fűvön, a szerelem mégis abban fürdik. Ablakuk előtt még mindig pilinkézett a hó. Crescence bágyadtan dőlt hátra, és széttárt karokkal dúdolta, Krumplivirág, krumplivirág, Jozefine hajában... Ilyen egyszerű a csók, Ezredesem. Ilyen befejezhetetlen a csók, Drágám. Csak a legszebb asszonnyal volna szabad textust olvastatni a Bibliából. Vagy járjunk mind álarcban? Várjuk meg, míg a leégett ház kulcsait adhatjuk át a gazdának? Ó, nem. A hársfa a templomból is kinő. És még az is szép elképzelés lehet, hogy a bölcsőben a Szamár fekszik. Nincsenek kamarillák, hierarchiák, a szerelem mindent egyenlővé tesz, és ibolyákra öntött friss tejben mosakszik. Az ezredes lehunyta a szemét. Mint két egymáshoz illesztett félarc, ketten. Távolság egy pirinyó köd alak úszott el a szemhéja alatt, a csengettyűvásár királynéja. S egyszerűen

nulok. Kötök egy örökéletű kék harisnyát, de mert a sarkát nem tudom, hogyan csinálják, hozzá sem kezdek. Mindig csak a szarát fogom kötni s a harisnyám nyulni, nyulni, egyre csak nyulni fog.” (BM. II. 67.)

„(Galícia) veszett kutya fej nélkül kerül bíró elé – fejét bábának beteg gyermeket fürösztetni”, „Párizsi lovas koldus*” (MN:J. 393.), „Börzekrach és napfoltok”, „Fenyők hímporától sárga tó*” (MN:J. 392.)

„csengettyűs patkányok*”, „előkelő pékinasok*” (MN:J. 391.)

„hajtűvel mérgezett nő*”, „Komáromi világpusztulás*”, „Fösvény búzavirág” (MN:J.392.); „Esti harmat a fűvön nem látszik*” (MN:J. 391.)

„Krumplivirág Jozefine hajában” (MN:J. 395.)

„Legszebb asszonnyal olvastatni fel Bibliát”, „Indítvány: járjunk mind álarcban”, „Leégett ház kulcsait kapus átadja a gazdának”, „Templomból kinövő hársfa” (MN:J. 396.)

„Szamár a bölcsőben” (MN:J. 397.)

„Ibolyára öntött friss tejben mosakszik*” (MN:J. 399.), „Mintha két félarc volna összetéve*” (MN:J. 373.)

„Csengettyűvásár királynéja*” (MN:J. 387., 405.); „vízmosta bálványkövek”

feledve voltak a vízmosta bálványkövek, a bagolytollas párnák, a karóra tűzött lófejek alá kényes járással oda-lépkedett a lecsutakolt testük. Paripák, tudjátok meg, hogy az ég a fűszálaknál kezdődik, s ti mindig benne jár-tok. Ha halljátok, hogy rohamra! – ne felejtsetek, hogy a tornyok nyílhegyei elérik a gyöngyházég zománcát. Elre-pültök a seprű-, sár-, iszap-, pozdor-jautcák fölött. Kőre, csontra esküd-hettek, hogy a leszegett csontvázak megélednek, zendülés a zendülésben, föltámadt árnyak lakhelyén, a boldogságtól nincs tűzijáték – mert nincs éjszaka. Dohányfüst, parfüm, bor és vér – de ez már a szabadság duhajsága lesz, a tébolyult ölelése, kacagó forradalom, hiszen a vágtaból sem lehet azonnal lépésre váltani. A hóesés nem lankadt, távol gordonka szólt. Később fölrémllett előttük a gyanakvó Anette charmant lábacska, a superb topánkák. Fehér halak cikáztak fekete tóban, virágból kelő madár bukott le, az ablakból vak ember nézett ki, és kard volt a villámhárító. Összeláncolt harcosok estek el méltatlan mézszárlásban, és a renegátok megfordították a pajzsukat. Elképzelték a hírnökök keresztjét, akik az utolsó dombtetőn roskadtak össze. Mégis igaz lehetne, hogy csupán a bogáncs hű? Az ország is szennyest vált csak, ha a szerelem hazug. Ez nehéz menet. A gyönyör botladozik. A kék Úristenre! – nem fénylő tűz ez, hanem látható sötétség, érez-

(MN:J. 387.)

„bagolytollas párna*”, „Karóra tűzött lófejek*” (MN:J. 388.)

„Az ég a fűszálaknál kezdődik, jó tudni, mindig benne járunk*” (MN:J. 382.)

„a tornyok nyílhegyei*”, „az ég gyöngyház*”, „Seprű, sár, iszap, pozdorja utca” (MN:J. 377.), „Kőre, csontra esküvés”, „leszegett csontváz” (MN:J. 381.)

„Zendülés a zendülésben”, „A visszavonult árnyak lakhelye*” (MN:J. 379.)

„Nincs éjszaka, nem tudnak tűzijátékot csinálni*”, „Dohányfüst, parfüm, bor és vér*” (MN:J. 379.)

„Charmant kis lábacska! Milyen superb topánkák!*” (MN:J. 303.), „Fekete folyó, fehér halakkal*” (J: F. I/131.)¹³, „virágból kelő madár*” (MN:J. 315.), „Vakember néz ki az ablakon*”, „Kard villámhárító*” (MN:J. 348.), „összeláncolt harcosok”, „a renegát megfordítja pajzsát” (MN:J. 344.)

„Hírnökök keresztje” (MN:J. 348.)

„Csak a bogáncs marad hű*” (MN:J. 349.)

„az ország is szennyest váltana Zsedényivel – inge 47-es*” (MN:J. 364.),

„A kék Úristenre!*” (MN:J. 404.),

„Nem fénylő tűz, látható sötétség”

¹³ Ebben az esetben a Jókai-könyvből, a *Följegyzések* első kötetéből idézek, mert a *Műhelynaplók*-ban elírással találkozunk (*halakkal* helyett *halottal* szerepel).

hető árnyék, távol Istentől és az égi fénytől, mint a szökevény üstökös feje a fiesolei csillagász tükrében. Hulló hangpelyhely és eszeveszett zene, bánat töredelmei. Selyemből és fémből font guipure-zsinóron függött fölöttünk az elmúlt nyár aratási koszorúja, Pan Skirecki lányainak a mesterműve – mikor még nem ismerhették egymást. Crescence, Drágám, az idők tanúja kéri, hogy szóljunk ellene. Ne hallgasson a malomkövek beszédére, morzsolódó szavakra – »Uram, könyörülj!« Mindenki alszik egy-két századot, hogy az örökkévalóság beférhessen egy gyűrűfoglatba. Hallgassa a jóslatos hársfákat a fasorban, mikor a sárga ködből kilépnek, s a hold szétteríti krinolinját. A törvény csak maga ugat, de a verebek is együtt énekelnek. Higgyen nekem, a forradalom lecsapolja a délibábokat, és tűzokádóba veti a tiltó parancsok postáját. Mi is meztelen lábakkal tapodjuk ki a tüzet, a népek is csak így lehetnek vígabbak. Sötétség? Éjszaka? A Tejút hajnalhasadék. Crescence mintha túll mögül látta volna a szobát. Újra részút hevert a brokáton, és fogával tépdeste a keblét borító barna haját. Mi az a világ...? Miért haragszik...? Miért nevetnek...? Mi van a könyvekben...? Mi a történet...? »Jaj, ma nem többé, Ezredes – suttogta forrón –, most már csak üveget törnének vaktá-

(MN:J. 367.), „Érezhető árnyékok, távol Istentől és az égi fénytől”, „mint az üstökös feje a fiesolei csillagász tükrében*” (MN:J. 368.), „Harangzene, hulló hangpelyhek, könnyűk, de mégis súlyosak, szózatok a magasból.” (EJ. 310.), „Harangzene, hulló hangpelyhek különben eszeveszett zene, a bánat töredelmei hulló hangpelyhekben.” (EJ. 311.) „Idők Tanúja kéri, hogy < > szóljunk ellene” (MN:J. 334.), „Malmok beszéde; Uram, könyörülj... búzát adta, teremtette –” (MN:J. 305.), „Noé bárkájánál kezdi a szónok, mindenki alszik egy-két századot” (MN:J. 341.),

„A jóslatos < > fák” (MN:J. 402.), „oly sárga kód, melyből kénesőt lehet vala várni” (EJ. 331.), „A hold krinolinja*” (MN:J. 312.)

„Délibáb lecsapoltatása” (MN:J. 334.) „tűzokádóba vetett tiltó parancs” (MN:J. 307.), „tűzbe meztelen lábbal lépés, tűz kitapodása – csak így lehetnek a népek vígabbak”, „Tejút – hajnalszakadék*” (MN:J. 406.)

„Mi az a világ? Miért haragszik? Miért nevettek? Mi van a könyvekben? Mi a történet?*¹⁴” (MN:J. 375.), „Ma nem többé! (MN:J. 383.), „üveget tör vaktában” (MN:J. 376.), „Szépek lehetnek! májusi hó*” (MN:J. 347.),

¹⁴ Az idézet tovább folytatódik: „Mint haragítanálak meg? (Megcsókollak) Látod, hogy megharagítottalak. Szeress engem. Ó, Isten, hát van bálványimádó, ki jobban szereti bálványát?”, s a zárómondat végén a *Műhelynaplók* jelöli Mészöly oldalszéli kiemelését, így az valószínűleg teljes egységre vonatkozik.

ban...» Mégis szépek lehetünk, májusi hó – mormogta az ezredes is forrón –, se sár, se jég, se ebugatás, levelet kapunk a holdból, virradj már, írják, ezt a lovat nektek kell meghódítani, te szép gyerekforrás, barna fiú-hal buk-fencezik a langyos esőben, éjjel lehulló gyertyák, mint a szikrákká osztódott pillantás.« És újra odaadták magukat az ölelésnek.» (23–25)

„Sem sár, sem víz, sem ebugatás” (MN:J. 375.), „levelek a holdból–” (MN:J. 308.), „virradj már, ha akarsz”, „ezt a lovat meghódítom*” (MN:J. 310.), „gyerekforrás*” (MN:J. 317.), „Mellettünk csak úgy buk-fencezett a sok barna hal a langyos esőben.” (EJ. 312.), „Lehulló gyertyák éjjel*” (MN:J. 317.)

A szereplők extatikus benyomásait/álmát újrageneráló kollázstechnika ugyanakkor egy tágabb kontextusba, a „forradalmi” készülődés szöveggörnyezetébe is illeszkedik. Az elcsukló, befejezetlen mondatok-mondatrészek, a talányosan halmozott szentenciaszerű képek és metaforikus asszociációk – a közöttük lévő éles szemantikai váltásokkal, hiányokkal – nem csupán az álom-ébrenlét „bukkanóinak”, vagy a szerelni együttlét tudatállapot-kihagyásainak, de egy tudatosan óvatos (a császárhű férj hallgatkozó nagynénjét kijátszó) politizált nyelvhasználatnak a „lenyomatai” is. Minden többszörös kontextusban nyer értelmet: a szeretkezést/extatikus álmot kísérő páros/magányos eszmefuttatás hangsúlyai éppúgy politikai színezetet hordoznak, ahogy a politikai készülődés retorikája is összefonódik a szerelmi tervezgetésével. S a beszély szereplői folyamatosan játszanak a két fogalomkör-jelentésmező közötti nyelvi „csúsztathatósággal”, a hiányból eredő többértelműség jelentésszóródásával. Így tesznek akkor, mikor erotika és politika szófordulatait egymásra vonatkoztatják, mindkét területre alkalmazható szentenciákban fogalmazva, vagy mikor tiltott fellángolásukat az összeesküvők légyottjának keretében láttatják, a magánéleti és közéleti hűtlenséget szenvedélyes hűségként értékelve.¹⁵ S e kettős értékű, politikai-szerelmi konnotációjú jelentéstársítás túlnő az első hosszabb intertextuson, s az elbeszélés teljes szövegében ott munkál. Azaz a beszély metaforikus alapú szerelmi és poli-

¹⁵ A teljesség igénye nélkül, néhány példa: „A halál és a szerelem évszaka nem választható el” (15.), „vállalja, hogy a gyóntatószék homályában kössön, oldozzon, ha a szabadság szerelme úgy kívánja” (16.), „nem érhették meg a győztes forradalom menyegzőjét” (20.), „egy ilyen kihűlt színtér, akár a hitvesi ágy sivataga” (20.), „felmérte a forradalmi lehetőségeket, a titkos »légyottok« módzatait” (31.) S ha a beszély olvasója ismeri a 19. század második felének nyilvános, közösségi nyelvhasználatát, a röpiratok nyelvét, egyáltalán nem okoz meglepetést számára a szöveg metaforikus, játéktér-növelő nyelvhasználata, a politika erotizálása és az erotika politizálása, inkább ráismerésszerűen nyugtázza, hogy igen, az elbeszélés nyelve – a pretextusok nyelvi idő-jelölőinek vonatkozásainál jóval erősebben – a 19. századhoz kötődik. A *Műhelynaplók* közlése szerint egy azonosíthatatlan forrásából Mészöly épp ilyen kettős jelentésű metaforákat, a 19. század második felének cenzúrárt kijátszó névadásait jegyeztelte ki. (MÉSZÖLY, *Műhelynaplók*, 762–773.)

tikai kontextusa „örökmozgó” alapdinamikát biztosít a szövegnek. A pretextusokban tetten érhető megnevezés-, közzététel-kényszer és a szentenciaszerű, de többértelmű mondatformálásban kitapintható elhallgatás-kényszer találkozásából kisarjadó szövegmozgás a beszély egészében „aktív” marad, bár kétségkívül sehol sem kel versenyre az imént bemutatott együttlét-részlettel.

Az eddig bemutatott hosszabb álom/egyesülés-imitációt az utazás elbeszélése követi. A beszély szövegeljárása az úton levés „aktusát” rövidebb intertextuális „egybeesésekkel” idézi meg, mintegy verbális helyzetváltoztatásként jelenítve meg a hazatérés folyamatát. Egy vélhetően Sztrabónt idéző részt¹⁶ több elszórt Jókai-intertextus (27., 29., 30., 33.) vesz körül, s talán egy 19. századi emlékiratrészlet (32.) követ. Az átmeneti, elszórt textusok befogadásakor a szövegközöttség felismerése olykor semmiféle változást nem okoz, például a „mintha legszívesebben a homlokukba haraptak volna bele” (27.) közlés a pretextus ismeretében, „megharapta a homlokát*” (MN:J. 306.) sem értelmeződik át, vagy nyer másodlagos jelentést. Előfordul azonban, hogy a „kósza” textusok hatása meglepő módon módosul intertextusokként való felismerésükkor. Amikor ugyanis a befogadás során éppen azokat a szöveghelyeket azonosítjuk be Jókai *Följegyzésekből* vagy egyéb forrásokból származó részekként, melyeket ezt megelőzően a mézőlyi mesélőkedv vagy nyelvi humor megcsillanásaiként, el nem mesélt (de elvileg bármikor történetmondás tárgyává tehető) színes történetekként, a mézőlyi nyelvkezelés váratlanságának, szokatlanságának ismételt igazolásaiként szemléltünk, kikerülhetetlenné válik korábbi benyomásaink újraértelmezése.¹⁷ Így például a következő textusok – „az orosz cár el akarja hitetni a világgal, hogy Oroszországban télen is meleg van” (27.), s pretextusa: „A cár el akarja hitetni, hogy Oroszo.[rszág]-ban meleg van*” (MN:J 351.); vagy az „ahol Jesid Habada állítólag egyetlen szőlőszemtől fulladt meg” (29.), s pretextusa: „Jesid Habada egy szem szőlőtől fulladt meg” (MN:J. 371.) – olvasói előfeltevéseink szerint akár az új történeteket generáló eljárások soraiba is tartozhatnának, mégis – többedszeri olvasásra – inkább az ezt követő tájleírás (30.) „személyességének”, líraiságának felvezetéseként, elmélyítéseként tekintünk rájuk.

Az iménti elszórt textusokat ismét egy hosszabb rész követi. Ez a beszély második hosszabb intertextuális összekapcsolódása; egy tájleírás. (30.) Első olvasásra kevéssé gondolnánk, hogy az ezredes hazatérését elbeszélő, specifikusan „mézőlyinek” gondolt rész – az elbeszélte történet idejéhez képest anakronisz-

¹⁶ Azonosításra váró pretextus gyanítható ennek az itt nem idézett bekezdésnek a hátterében. (28.)

¹⁷ Tudatosítanunk kell például, hogy a választékosan váratlan szószervezetek és jelzőkapcsolatok használatának gesztusa tudatos hatáskeltési effektus lehetett Mézőly számára, ha ilyen következetesen és fáradhatatlanul rögzítette, használta őket. S Mézőly képes volt akár többször is váratlanul, keresetlenül alkalmazni őket, nem állítani fókuszba, úgy tenni, mintha mellékes nyelvi elemek lennének, így érve el esztétikai hatást.

tikusnak látszó – mondatfüzéreivel, „tájképeivel” több Jókai-pretextus kombinatorikus egymás mellé helyezéséből létre jött szövegrész. A *Műhelynaplók*beli Jókai-kijegyzéseket vizsgálva mégis kiderül: a tájleírást tartalmazó három mondatba tizenhét rövidebb Jókai-pretextus került bele. S épp azok a kifejezések, szófordulatok bizonyulnak Jókai-textusoknak,¹⁸ s ott szembesülünk hagyományteremtéssel, ahol korábban nyelvi törést, szándékosan hangsúlyos anakronizmust (s egy modern szólam megnyilvánulását) gyaníthattunk. Ezt felfedezve pedig nem csupán az első olvasásra egyénileg láttatott tájat értelmezhetjük a kollektív, szemantikus emlékezet nyomaként, de el is gondolkodhatunk a mészölyi nyelvhasználat ironikus sajátosságairól, a táj láttatásának szemérmes, „szubjektívizmust” imitáló, fiktív „egyediségéről”.¹⁹

„Hegytetőről leeresztett fák rohantak, tornyok és bástyák egymás mellett, elszáradt mohától fekete sziklaházak, emberi fecskéfészkek, temetői tuják, valahol legfölül füstöt okádó kereszt, mint a legyőzhetetlen industria újmódi jelképe. Roppant szerpentinek kanyarogtak görgeteges törmelékben, s távolabb, a fenyőkkel szegélyezett escarpék mögött miniumpiros házfedelek villantak elő, szőlőtrillázsok zöldelltek, és ablakok pislá szeme gyúlt ki. Gótikus zsidó épületek mellett mélyedésbe sülyesztett kőapostol fonta öszsze a karját, szanaszét megcsonkított szobrok heverték, asszonyok páholyai tobzódtak tarka színekkel valamilyen rokokó színházteremben, s egy karcú hídláb fölött ezüst védszenten tükröződött a nap” (30.)

„hegytetőről leeresztett fák”, „romszerű sziklák hegytetőn sorban, tornyok és bástyák egymás mellett”, „Sziklás házak füstjétől feketék”, „kártyaházak kőből, emberi fecskéfészkek”, „temető thujákkal”, „fenn egy kereszt”, „kőbánya – industria”, „roppant szerpentinek a törmelékben”, „escarpok körül, fenyővel szegélyezve”, „minianpiros födelek”, „Minden ház szőlőtrillage kifeszített” (MN:J. 372.)
 „ablakok pislá szeme”,
 „gót zsidó épület”, „két apostol két ablakban”,
 „megcsonkított szobrok”,
 „asszonyok páholyai”,
 „mázszányi ezüst védszentek*” (MN:J. 371.)

¹⁸ Ezek a kijegyzések Mészöly jegyzeteiben folyamatosan, szó szerkezetekként vagy tagmondatokként, oszlopban, leltárszerűen követték egymást; s Mészöly nemcsak fogalmazásmódjukat, de sorrendjüket is jelentősen megváltoztatta. A tájelemek sorjázása Mészöly jegyzeteiben folytatódik, a zárómondat végén a kiadás jelöli Mészöly oldalszéli kiemelését (csillaggal), így az a teljes egységre vonatkozhat.

¹⁹ Érdemes e kontextusban újragondolni Mészöly egyik naplójegyzetét: „Egy tájról beszélni nekem mindig vetköztetőbb, mint a gondolataimról”. Mészöly Miklós, *Érintések*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 245.

Az iménti részt követően, az utazás folytatásának illusztrálásakor már nemcsak Jókai-pretextusokkal él a szöveg, hanem a 19. század egyéb sajtótermékeiből származó pretextusokkal is, melyek – a korábbiakhoz hasonlóan – ismét megdöbbennek az olvasót, amikor ekként ismeri fel őket, mivel ezt megelőzően regiszterüket specifikusan 20. századnak vélhette, s megint csak anakronizmusra gyanakodhatott (például: „a legkevésbé sem úgy gondolkodott, mint a politomán uracsok és szabadságmanökenek, akik olyasmiken képesek vitázni, hogy forradalom-e a reakció vagy reakció-e a forradalom” – 32.).²⁰ S e „megoldásokon” kívül saját szöveg-ötletek „újrahasznosításával” is találkozunk a hazatérés leírásakor.²¹

A beszély utolsó, hosszabb intertextus-índájának olvasásakor könnyen az lehet az olvasó benyomása, hogy a korábbi két hosszabb szöveg beszédformái és módszerei fedik át egymást ebben a harmadikban. Ebben a szeretett nőhöz forduló belső monológban ugyanis mintha megint csak nyelvi „allegóriában” látnánk viszont a szereplők korábbi elképzelt/átélt egyesülését, immár azonban az utazás alatti kollektív (nyelvi) emlékezet „szólamainak” alávetve. Miközben a beszély fabuláris kerete/alapszöveve továbbra is a hazatérés marad, s minden en-

²⁰ A Mészöly jegyzeteiben előforduló kijegyzések, „Poeta – szabadságmannequin” (MN. 768.), „(Forradalom-e a reakció – reakció-e a forradalom?)” (MN. 762.) eredetét a *Műhelynaplók* nem jelzi. E szövegrészeket – más textusokkal együtt – Mészöly több forrásmegjelölés után, előtt idézi. Ráadásul a naplólapok között egyéb, nem Mészöly által írt katalóguscédulák is szerepeltek, s bár nem nevezi meg őket a *Műhelynaplók* kiadása, ezek éppúgy lehetnek forrásmegjelölések. (A meg nem nevezett katalóguscédulákra célzás: Mészöly, *Műhelynaplók*, 762.) Ami biztos: Mészöly fontosnak tarthatta a forrást, mivel az oldalszámot is rögzítette. E jelöléssel általában akkor élt, ha a szöveghelyet vissza kívánta keresni, vagy az oldalon található többi mondatot is felhasználhatónak tartotta. A helyesírás alapján önálló, 19. századi kötetre gyanakodhatunk. S mivel a szöveg után/előtt is hosszan idéz e forrásból Mészöly, s a kávéházi kémjelentések, metaforikus nyelvhasználat, cenzúra kijátszása képezik e szövegek tárgyát, a forrás beazonosítása után – vélhetően – a *Sutting ezredes...* nyelvhasználatát is más színben látnánk, s olyan pretextusokra bukkanhatnánk, melyeket Mészöly nem jegyzett ki (vagy az egyik nem publikált naplójába jegyzetelte).

²¹ Ilyen például: a „jövőnek is van gyermekora” (33.), mely a *Műhelynaplók*beli „Az időnek is van arca, arckifejezése, sőt teste is” (MN. 855.) változatának tekinthető. Ehhez hasonló autotextualitással e beszélyben máshol is találkozhatunk. A *Dióverés után* című vers egyik strófája: „A diókoppanás a csend szemérmébe hasít” (Mészöly Miklós, *Esti térkép*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 49.) a *Sutting ezredes...*-ben így artikulálódik: „A férfiak ritkán szólnak; s ebben a sűrű levegőben olyan a szavuk, mint mikor dió koppan a csend szemérmébe” (13.) Vagy a „Holdvilágon nem sül is cipő, de a jó gazda akkor dagaszt” (33.) *A pille magányában* köszön vissza: „S még ha holdvilágon nem sül is cipő – a jó pék már olyankor dagaszt”. (Jelenkor, Pécs, 1989, 113.) Ahogy a keselyűsi ártér helyszíne – közös (szöveg)helyként – az *Otthon és világ* kötetében éppúgy (Kalligram, Pozsony, 1994, 203.), mint a *Sutting ezredes...*-ben (7.) hangsúlyos szerepet tölt be. De a Töttös-személynévre is tekinthetünk szöveggközi „átjáróként” (*Szárnas lovak; Sutting ezredes*). Európa vitrinrel való azonosítása szintén „vándormotívumszerűen” viselkedik a Mészöly-életműben, hiszen nem csupán a *Sutting ezredes...*-ben (35.) szerepel, de jelen van az *Otthon és világban* (165.) is.

nek a „témának” rendelődik alá, aközben a beszély hangneme, retorizáltsága Sutting korábbi, kedveséhez forduló beszédszituációját idézi. Utazás közben egy elképzelt-megképzett nyelvi aktusban van vele együtt, vagy legalábbis törekszik erre az együttlétre. S ily módon e szövegrészt egyszerre strukturálja az erotizált beszédmód és az utazás motívuma. Csak megfogalmazás és hangsúlyok kérdése, hogy egy szerelmi monológban elbeszél utazást, vagy egy utazás alatt felidézett szerelmi szenvedélyt olvasunk-e; mivel mindkettő mindkettőt áthatja, magában foglalja. S a pretextusok merítési „területe” is mintha magán hordozná a két korábbi intertextus-rész emlékezetét. Jókai-idézetekből, az Első Magyar Czipészek Lapjának részleteiből és női olvasóközönségnek szánt szövegek – *Hölgyek Lapja*, *Lányok Lapja*, *Magyar Bazár*²² – morzsáiból áll elő ugyanis az az univerzális nyelvi látomás, mely az ezredes és kedvese gondolkodás-, tervezés-, emlékezetmódjának egyszerre egyéni s kollektív jellegét éppúgy „leleplezi”, mint annak a nyelvi módnak domináns vezérelvét, mellyel Sutting újraalkotja, bekebelezi (Crescence-hoz fordulva) a szeretett nő beszédmódját.²³ E harmadik hosszabb szöveghely specialitását részben tehát (téma és beszédmód közötti) átmenetisége, szintézis-jellege garantálja, részben azonban az a sajátossága, hogy szintűgy olvasható mimetikus imitációként, ahogy az egyesülés/álom szituációját tematizáló rész. Az utazás elbeszélése ugyanis – a fabula „irányának” (az együttlét történetének) látszólagos megváltozása ellenére is – éppúgy értelmezhető „mimetikusan”, cselekvéselemek konkretizálódásaként, egy térbeli-testi cselekedet nyelvi illusztrációjaként, mint a korábbi szerelmi álom/extázis. A szövegrészek közötti átkelések ugyanis nyelvi utazásként is azonosíthatók. A szöveghelyek közötti bolyongás tölti ki azt az időt, ami a „hazatéréshez” kell, s amit az önmagába záruló körkörös novellakeret elvégtelenítve az olvasási idő hosszaként is implikál. S az elbeszélés ritmusát a visszatérő mondatok, a Crescence-hoz forduló

²² Teljes címén, ahogy Mészöly kijegyzetelte magának: „Magyar Bazár mint a nők munkaköre. 15. évfolyam. A nőképző-, gazdaasszony- és nőiparegylet* hivatalos lapja”. (MN. 512.)

²³ A női lapok motivikus „idézeteiként”, sajátos regiszterként épül be tehát Crescence nyelvívét tett emléke az ezredes (jókais) szövegszólamai közé, a korábbi szeretkezés nyelvi közösségét is megidézve. Beszédes azonban, hogy itt már jóval kevesebb az írói személynévvél felruházható textus, inkább az újságszövegek dominálnak. E harmadik összefüggőbb részbe került bele az a Vajda János-utalás (a *Szerelm Szótára és kalauza* címmel, e cím egyben újsággjegyzés is), mely az egyik legkorábbi, Vajda Jánosné-pretextusra ad formális választ. Közismerten egymást „kizáró”, egymást meg nem értő beszédmódok felelnek így egymásnak a beszély keretein túl – jó messze kerülve egymástól, de azért – egymással mégis kommunikálva. Az elbeszélésben megidézett szerelem nagy egysége (a mindenséget bekebelező felfokozott páros/egyéni „magánbeszéd” szemantikai keretében) tehát még a kommunikáció elégtelenségéről árulkodó „házastársi” szövegeket is képes egymással „beszélő viszonyba” hozni. Ahol sikerült a szövegeket forráshoz utalni, az alábbi rövidítésekkel jelzem: *Hölgyek Lapja* =HL., *Lányok Lapja* =LL., *Első Magyar Czipészek Lapja* =EMCL., *Magyar Bazár*= MB., *Jókai: Feljegyzések* =MN:J.

megszólítások, felismerések éppúgy tagolják, mint az utazás konkrét megállóit.²⁴

„Mint mikor egy haszonlanságokban tobzódó vitrin ömleszt ki magából a maga választékos múltját. Akár egy egész gyűjtemény Európa. Az enyhe báj, ahogy a hölgy megfogalmazza – »házaséletünkben most vet lobbót az évek óta halmozódó gyúanyag«. Aztán a temérdek csipke és hímzés, sárkányfejes arabeszk s az álszent zarándoköltözék kapucnival, cingulussal, mely felette divatos. Kaszinói estély, ahol Katzer dzsidás hadnagy beleütközik a tánckörben Beszedits ügyvédbe, szóváltás, az ügyvéd halott. Agyon-

házasetünkben most vet lobbót az évek óta halmozódó gyúanyag...”, „Földig érő szoknya, magas, palléros gallér, csokornyakkendő, kalap, – selyemmel hímézve; sok csipke és hímzés: ezek látszanak a divatábrákon” (HL. 510.), „Sárkányfejes arabeszkkel hímzett cipő-felső rész minta, négy szín: a rózsaszínek árnyalataival, téglavörössel, sáfrányszínnel és barnával...”, „Zarándok öltözék: e szabású ruhák most felette divatosak, kapucnival, cingulussal.*” (HL. 511.)

„Szegszárdon a dalegylet több derék műkedvelővel karöltve jól sikerült estélyt rendezett bállal. Ugyanitt a kaszinói estélyen egy Katzer* nevű dzsidás hadnagy tánckörben beleütközött Beszedits* ügyvédbe s ebből szóvita támadván a tiszt kardjával vagdalózni kezdett s az ügyvédet karján meg is sebzé, de a többi vendégek erre állást foglaltak, mire a vitéz hadnagy* meg-

²⁴ Elgondolkodtató, hogy a beszély szervezését befolyásoló „elvek” (maga Mészöly) milyen „megfontoltan” válogattak a pretextusok között. Amikor a történetben az utazás alatt Crescence nincs jelen (amikor nincs jelen megszólítható személyként, csak elképzelt beszédpartnerként), akkor a szöveg nem „magasabb” műfajokból, „magasabb” stílárius regiszterből származó női pretextusokból építkezik, ám női lapokból, illetve populárisnak szánt vagy kézműveseket megcélzó „könnyedebb” szaklapokból; s zömükben a Jókai-pretextusok is háttérbe szorulnak. Mintha szándékosan „átlagosabb” nyelvű, hétköznapiabb szövegvilág épülne a leltározás gesztusára (az akvárium- és vitrinmetaforára). S ha a „vendégszövegek” nyelvi „származását” és az elbeszélte történetek helyszíneit is figyelembe vesszük, feltűnhet, hogy a fabulával – a Lengyelországból való hazatéréssel – párhuzamosan a más nyelvből fordított (de Vigny veressorát, Cosima Wagner vagy Baskircsev Mária naplószövegeinek részleteit) vagy a külföldi utazásokat elbeszélő pretextusokat (Cosima Wagner vagy Baskircsev Mária naplószövegeinek részleteit, Erdélyi *Úti levelek*, *Naplókból* származó vendégszövegét) egyre inkább kiszorítják az anyanyelvű, hazai eseményekről hírt adó pretextusok (Hölgyek Lapja, Lányok Lapja, Első Magyar Czipészek Lapja, Magyar Bazár). Tehát az idegenség-otthonosság – a pretextusok merítését tekintve – a hazatéréssel, egy szűkülő nyelvi tér megképzésével mutat korrelációt. Ugyanakkor, mivel az ezredes külföldön is otthon érezte magát kedvesével, az idegenség-otthonosság ellentétpárja az elemzésben nemcsak dinamikus, de kritikával is kezelendő. Továbbá nem feledkezhetünk meg arról, hogy a pretextusok nyelvi-kulturális köre csak „származásuk” felismerése után válik „szűkülővé”, mi mindvégig fordításban kapjuk kézhez őket, tehát hazaivá sajátítva. Végezetül pedig: a nyelvi tér bár szűkülhet, mégis egyre olvasottabb, ismeretebb (legalábbis gyakrabban „használtabb”) műfajokból válogat a beszély.

zsúfolt vitrin. Szerelem szótára és kalauza, legyezőnyelv rejtelműi és asztali ínycsengések. Lepkéekkel körülszállongott viráglevélpapír, és csak adná Isten, hogy ez a koronázási év behegessze a múlt év okozta sebeket. Az Izlandiába érkezett királyasszony mindenestre derülten vágatott tovább a parányi balesettel végződő első vadászatot, ahol lecsúszott a lováról. Különben fáczány, fogoly, fenyves-madár, vadrucza, nyúl, vad-sértés, idényszerű vadak, poulárdok és stíriai kappanok korlátlan mennyiségben szemlélhetők a piaci hullakiárúsításon. Zum grossen Ausverkauf egy egész gyűjteményes verniszáz. Skalpok, repülő kutyák, zsákmányolt Dajak-kardok és halomba sepert emberhaj a szadizmustól impotens borbély pincéjében – csak ne legyen járvány belőle, gyémántos Szűzanyánk! Sok jó katona még nem jó hadsereg, de csodákat sem lehet művelni végezetül is ott, ahol csak technikáról van szó. Ó, Crescene. Fekete tálca, óra, bor és szőlő keveredik a Radicális Miatyánkkal, a lőporos emberrel. És a rafinéria: a megunt szerető díszlővésnél löveti agyon a herceget az egyik katonával. Európa

futott, az ottani ügyvédi kar pedig a parancsnoktól a gyávának nevezett tiszt megbüntetését kéri.” (HL. 511.), „V.J.: Szerelem szótára és kalauza. Legyező-nyelv és a színek jelentősége” (MB. 512.), „Felöleli nemcsak a nemzeti eledelek téres mezejét, hanem az egész finom világot uraló francia konyhát is, a polgári igényeket tartja szem előtt, de nem feledkezik meg az urasági asztalok ínycsengéseiről sem.” (MB. 513.), „Ajánlatok karácsonyi ajándékvásárláshoz: kézelő, toilettükör, 1 doboz viráglevélpapír, lepkékkel körül szállongott, művészi kivitelű virágokkal színes papíron.*” (MB. 513.), „Adja Isten, hogy az 1880 behegessze a múlt év okozta sebeket!” (LL. 513.), „Erzsébet királyasszonyunk szerencsésen megérkezett Izlandiába. Az utazás alkalmával semmi baj nem fordult elő, hanem az első vadászat parányi balesettel végződött, a királyné lecsúszott a lóról, mely kissé megbokrosodott. Az ilyen apróságot vadászat közben fel sem veszik, a fenséges asszony is, mintha mi sem történt volna, derülten vágatott tovább a fenyves vadásztársasággal...” (LL. 513–515.), „Hirdetés: fáczány, fogoly, fenyves madár, vadrucza, nyúl, vadsértés, őz és más idényszerű vad, stíriai kappan és poulardok kapható Pap Károly vadkereskedőnél*” (EMCL. 515.), „Zum grossen Ausverkauf – jeligére, csupán 4ft-ért:” (utána tizenhét soros felsorolás, EMCL. 517.), „Dajak-kardok [...] emberhaj [...]repülő kutyák”²⁵ (MN:J. 363–364), „sok jó katona még nem jó hadsereg”, „Csodákat nem lehet művelni ott, ahol technikáról van szó*” (MN:J. 364.)
 „Fekete tálca, óra, bor és szőlő*” (MN:J. 364.)
 „Radicális Miatyánk”, „A lőporos ember*”²⁶ (MN:J. 365.)

térképe tele van új játéksze-
rekkel.” (35–36.)

„Díszlövésnél agyonlöveti a herceget a kedve-
se egy katonával” (MN:J. 373.)

„Gyermekjátékok Európa új térképén” (MN:J.
366.)

Szembetűnő, hogy e bekezdés esetén a *Műhelynaplók*ban kijegyzett idézetekből – a korábbiaktól eltérően – jóval kevesebb került az elbeszélés szövegébe. Mészöly tömörített, törölt, összefoglalt; ez az átsajátítóbb szövegkezelés azonban azzal is motiválható, hogy e lapok esetében főképp hosszasan elbeszélte anekdotákat, felsorolásokat, leltárokat jegyzetelt ki Mészöly, s ezeket nem volt szükséges teljes egészében intertextualizálnia, hogy lefesse az európai vitrint a maga teljességében.²⁷

A pretextusok felidézése után immár kimondható: a *Sutting ezredes...* sokféle regiszterű, erős nyelviségű töredékből állítja össze egyetlen (nyelvi) látomássá a fikciója szerinti egykor voltat. A személyes, egyéni, magán-élményekből összeálló vízió – egyfajta eseménytörténet alatti mélytörténelemként – megőrkötött pillanatnyi cselekvésekből, érzésekből alakít ki egyetlen (művészi alkotássá formált, verbális) állóképszerű valóságot (vagy inkább az elbeszélés keretszituációját tekintve: kvázi-örökkévalóságot); mely azonban hiába műalkotás: éppúgy magán hordozza a felidézett korra jellemző naivitást, bájt és tragikusságot, mint azok a naplók és emlékiratok, amelyekből a vendégszövegek származnak. S miközben különböző történeti horizontok fonódnak össze, különböző idők, tudatok, emlékek, nyelvek találkoznak a szereplők egymáshoz fordulásakor és az időnként külső pozíciót elfoglaló elbeszélői hangban, aközben, mintha különféle atmoszferikus benyomások öröklődnének át a beszéd „jelenébe”, s a pretextusok nyelvi emlékezete tovább hagyományozná az érzések és az észleletek egykorú garmadáját.²⁸ S a pretextusok időemlékeiből összeálló (álló)kép az átélt/képzelt szerelmi extázis időtlenség-, időnkívüliség-élményével éppúgy érintkezik, mint az utazás alatti, kedveshez forduló belső monológ konkrét térbeliségen túli egységélményével. Nem állí-

²⁵ E példátlanul esetlegesnek tűnő felsorolásnál szükségesnek látszott, hogy ne idézzem hosszan Mészöly – Jókai *Feljegyzéseinek* második kötetéből származó – kijegyzéseit, mivel Mészöly „egy hagyaték” cím alatt listázva tömörítette Jókai „múzeumi tárgyak, keletásiai kiállítás darabjainak jegyzékét”. (JÓKAI, *I. m.*, II., 9–10.; a lábjegyzet: 451.) Érdemes átfutni azonban a *Műhelynaplók* (363–364.) jegyzetanyagát, mert itt a mészölyi „skalpok” megfelelőire is rátekinthetünk: preparált állathajak és koponyák, testek formájában.

²⁶ A csillaggal vélhetően mindkét mondatrövidítésre vonatkozik, mert ezek egy hosszabb szó szerkezet-lista részét képezik, s az utolsó elem mellett tünteti fel a kiemelést a *Műhelynaplók*.

²⁷ Ahogy a Jókai-kötetektől kiírt leltárok esetén is csak az elemek töredékét textualizálta Mészöly, úgy a *Műhelynaplók* 371–373. oldalainak listáiból is csak elenyésző töredéket használt fel.

²⁸ Biológiai párhuzammal élve: a transzplantált szervek sejtmemóriájához hasonlóan.

tom, hogy egyik (akár a pretextus, akár az elbeszélés „jelenében” létesülő szituációk valamelyike) motiválja a másikat, vagy hogy az egyik hatást gyakorol a másakra, még a kölcsönös megalapozás értelmében sem; inkább, ha már modellezni szükséges, az egybeesést választom.²⁹ Hasonló irányultságú formák, eszköztárak, beszédmódok egymás hatását (azonos irányban) erősítő találkozását. Természetesen nehéz nem tervszerűséget látni ott, ahol minden funkcionális egység ennyire illeszkedik a többihez; s nehéz elkerülni az írói szándékra való (akár érintőleges) hivatkozást is, főképp, ha az strukturális szempontból ennyire relevánsnak tűnik; jelen esetben így az arra való utalást, hogy e – különféle idejű nyelvi elemekből egyidejűséget előállító – konstelláció „módszertanilag” mennyire emlékeztet *A napló* koncepciójára.³⁰ Mintha abból adna ízelítőt, hogyan lehet intertextusok egyidejű összeszövéséből kirajzolni akár nagyon különböző korszakok tapasztalatait is, akár egyetlen esemény elbeszélése során. S jegyezzük még meg: az a napló, mely a kijegyzett és felhasznált Jókai-, Cosima Wagner-pretextusokat és újságjegyzeteket tartalmazza, a *Műhelynapló*ban ezzel a címmel szerepel: *Annohoz 1973/1975*. Így pedig a *Sutting ezredes tündöklése* összekapcsolódik az el nem készült regény, az „Anno (magyar Orlando)”³¹ koncepciójával is.

²⁹ Kizártnak tartom, hogy ténylegesen le lehetne írni, hogy e sematizációs folyamatok hogyan kapcsolódnak valójában össze; mindössze csak dönteni lehet kapcsolódásmódjukról.

³⁰ „Én pillanatok alatt át tudom helyezni a dolgokat az álom dimenziójába, mert az álom is élet, realitás. Ha még élni fogok, és erőm lesz hozzá, szeretném megvalósítani azt a könyvtervet, amely tulajdonképpen ilyesmit célozna meg. Egy napló lenne. ... A legmélyebbről jövő emberi konfesszió mint műfaj. Nem *Egy napló*, hanem *A napló* [kiemelés a szerzőtől]. E könyvben, terveim szerint, a magam kis technikájával idődimenziókkal játszogatnék viszonylag tág terepen, hiszen a történet Buda törökök alóli felszabadulásától máig tartana. Annak a porontynak a naplója legkülönbözőbb vetületekben, aki az *Anno* [kiemelés a szerzőtől] című írásomban a kenes forrás mellett jön világra, s mert ebben a négyszáz éves naplófolyamban hol nőként, hol férfiként bukkan elő, az egész egy nemiséget váltó történetismeret lenne. 1689-től mondjuk 1989-ig, vagy talán tovább is tágul az időben ennek a megrendítő emberi karakternek a története. ... a szikárság és sűrítés olyan fokáról ábrázolom, amelyhez talán sohasem lesz megfelelő felkészültségem, de egy ilyen igényű szintézisteremtés íróként végleg kielégítene. ... olyan szubjektív és mélyen emberi vízió van róla, hogy tulajdonképpen a dolgok – velem és számomra – olyannyira ismerősen történnek meg, mintha már régtől megtörténtek lennének. Igen: meg vannak történe. ... Ez a szüntelen jelen idő lüktetése.” *Párbeszédkiéskérés*, kérdező SZIGETI László, Kalligrani, Pozsony, 1999, 73–74.

³¹ *Műhelynapló*, 874.

Szajbély Mihály: *Intermediális randevúk a 19. században. Arany, Kemény, Jókai & Co.*

Látszólag távolról kezdem Szajbély Mihály *Intermediális randevúk a 19. században* című könyvének bemutatását. Ráadásul mondandómat, amelyet egy irodalomtörténész munkájáról fogalmaztam meg, egy művészettörténeti példával vezetem fel. Mi mást is tehetnék, amikor a magyar művészettörténet irigylésre méltóan gazdag tárháza az „intermediális randevúknak”, és mégis, a különböző, a képzőművészet klasszikusnak számító médiumai melletti többi s a 19. század nem művészi, populáris látványtechnikáit a képzőművészet szempontjából alig ismerjük, összefüggéseiket se nagyon. Tisztelet a kivételeknek, melyek közé Farkas Zsuzsának a *Festő-fényképészek 1840–1880* című, Szajbély által szerencsés kézzel forgatott könyve is számít, vagy egy-egy olyan, reveláció értékű tanulmány, mint Szőke Annamáriaé Székely Bertalan mozgástanulmányairól¹ és Galavics Gézáé, mely Csontváry és a fotográfus, filmkészítő Haranghy György munkáinak találkozását tárja fel egy konkrét műalkotás kapcsán.² Igaz, ez már átvezet a 20. századba, ahonnan az én példám is származik.

Ezt pedig több okból idézem fel. Részben azért, mert irodalminak tekinthető, s így fényt vet a közösen kutatandó területekre, melyek némelyikét Szajbély könyve is felöleli, részben pedig azért, mert visszautal több olyan műre is, melyek Szajbély vizsgálódásának középpontjában állnak. Legfőképpen azonban azért, mert keresésre inspirált a magam szakterületén, hozzásegített a Szajbély-könyv olvastán felmerült, megválaszolandó kérdések megfogalmazásához.

Mikor az ismert és ismeretlen korokon, helyszíneken és témákon keresztül-kasul kószáló Gulácsy Lajos képeit kedvelő műbarát belelapoz a festő 1910 körüli éveiben írt, irodalmi igényű szövegeibe, számtalan festményt és zeneművet vél-

¹ „Lassított lónézés”. Székely Bertalan mozgástanulmányai, szerk. SZŐKE Annamária – BEKE László, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1992, 5–61.

² GALAVICS Géza, Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus, *Ars Hungarica*, 2005/1., 55–87.

het új életre kelni bennük, a szerző fantáziája és a művek közt lehetséges kapcsolatok szerint megszüntetve határait, úgy a kép és kép, mint a kép és zenemű között. Mintha játszana a festő a kései korok történéseivel: megtalálják-e saját szakterületeiken a forrásait, s ezek ismeretében és alapján újra tudják-e szervezni-építeni a művét, megtalálják-e a kulcsot a „technikájához”. Kétségkívül sok fogódzót kínál: neveket, műcímeket, művészi eszközöket a különböző művészetek múltjából és jelenéből, a művészetekkel foglalkozó esztéták köréből. Egy személyben aranybánya a művészetközi tanulmányok (az összehasonlító művészetkutatás) vagy a művészetek tudományközi kutatása³ számára, melyek a több irányból összeálló műértelmezést, egy-egy oeuvre vagy a művészet „működésének” megértését segíthetik elő.

E téren a kutatások nem újkeletűek. Talán elég említenem Kiczenko Juditnak az „elveszett nemzedék” írói és a (festett vagy elképzelt) képek közti viszonyt is alaposan taglaló, nélkülözhetetlen munkáját 1973-ból.⁴ Éppen témája művészetközisége, az irodalomnak a művészi képhez fűződő esztétikai és egzisztenciális viszonya az, ami azonban Szajbélyt nem foglalkoztatja, új szempontokkal gazdagítandó az eddigieket, amelyek a mai kultúra „képi fordulatának” köszönhetőek. A kép elszaporodása ugyanis mentőövet dobott az eddig Gutenberg-galaxisnak nevezhető nyugati civilizáció híveinek, azon lehetőség bizonyításával, hogy kép és írás eredendően azonos, összefügg. Többek közt Murray Kriegerre, az irodalom megjelenésének képies „kereteire” és egy irigylésre méltó saját tapasztalatára, a berlini Pergamon Múzeum 2007-es, *Das abc der Bilder* című kiállítására hivatkozik Szajbély Mihály is. Másfelől az irodalom történetileg kimutatható, képalkotásra ösztönző sajátosságát is igazolja – átlépve épp a Kiczenko által vizsgált korszakot – az „interbestiális nyelv” (Bródy Sándor nyelve) elemzésével, mely a mindennapi kép megfogalmazhatóságáról és „teremtett” voltáról, azaz az olvasóra bízott képkalkotásról szól. Ilyenformán a befogadóra és látására, a látáskultúrára és ennek tényeire, változásaira is tereli a figyelmet. Ez pedig több új tudomány felvezetését jelenti Szajbély könyvében. Mondhatnánk, hogy a sokáig művelt tematikus és stiláris vizsgálódások helyett a képi világgal és a látással foglalkozó kultúratudományok szempontjait ismerteti, szellemes és olvasmányos stílusban. Bevezeti az irodalomtudományba a médiatörténetet, úgy is, mint a képet generáló technikák s mint a kommunikáció történetét, aminek ugyan szintén vannak előzményei az 1970-es években, Martinkó Andrásnak a fotó jelentőségét taglaló irodalomtörténeti tanulmányában, de Szajbély ezt a kultúratudomány hierarchia-

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene, A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Kalligram, Pozsony, 2007.

⁴ KICZENKO Judit, *Az „érzelmes regény” újjászületése. Az 1870-es évek epikája*, Bölcsészdoktori disszertáció, ELTE Irodalomtörténeti Intézet, Budapest, 1973.

ellenes társadalomfelfogása szerint teszi, nemcsak az íróra és a szépirodalomra, de mellettük a befogadóra is, sőt az írot is befogadónak tekintve.

Más kérdés, hogy a kép bármely fajtája milyen kapcsolatba hozható a képalkotással foglalkozó képzőművészettel. Az említett Gulácsy-alkotások egyike a *Pauline Holseel* (másutt: *Holsel*) című. Valamely ismert művészetként meghatározhatatlan, mert ugyan „regényként” rekonstruálták,⁵ azaz irodalmi műként, de „fejezetcímei” mellett a *Lassú tempó* vagy *Gyorsabb* utasítások egy leendő zeneműre utalnak. Esetleg librettóként olvashatjuk, aminek egyes töredékeit írva a szerző konkrét zenei és színpadi *képzetekkel* rendelkezett.

A *Pauline bemutatása* című fejezet/felvonás (kézirat)⁶ zongoristájának zenéje mindenesetre olyan, hogy egy Watteau-festmény, a „*Hazatérés Cytheréből*” (eredetileg *L’Embarquement pour Cythère*) színeit idéző „kép”/színpad/látvány villájának teraszára, ahol Paulinéra várnak, tudja varázsolni a rokokó ruhás pástorlánykát. Habár a színpadi díszlettervezői tapasztalattal is rendelkező Gulácsy⁷ ezt írja: „el sem lehet képzelni deszkákon azt, ő a nyílt ég alatt a szabad Campagne rozsvetési között egy májusfa mellett jelenhet meg. A színpad nyers dekorációi összetépi azokat az illúziókat, melyeket hozzátettünk az ő lényéhez.”

A szöveg bevezetőjében tehát egy kétszer közelítő képből egy festménybe, majd távoli tájba léphetünk, miközben a szereplőket is megpillantjuk. Köztük, később, Paulinét is, aki mint „jelenség” „odalibbent”, s akit, nézőként/olvasóként, el kell tudnunk képzelni.

Saját bevallása szerint Gulácsy játszik a nézővel/olvasóval, hiszen becsapja őt. Illúziót nyújt való helyett. Ez az illúzió vizuális, noha szövegbe van fogalmazva, mely szöveg – látványként és képzeleti képként – képet és zenét ír le élő tájjal, alakokkal, akik közt a szerző is ott van. Tárgyilagos nyelvét képzőművészeti művekre utaló hasonlatok és gyakori, olykor sűrűsödő, cselekvő színnevek tarkítják. A látványban, valamint a látvány és nézői mint festmény és festője közt ugráló szöveg újdonsága az, hogy Gulácsy – miként egy illuzionista (vagy hipnotizőr) – folytonosan figyeli a szereplő nézők látását, amelyet befolyásolni kíván, s akiket – az olvasót is bevonva közéjük azáltal, hogy „kiszól” hozzájuk a színpadi utasítások nyelvén – képzeleti kép alkotására ösztönöz. Az egyszerre mindenre figyelő (egy személyben rendező, játékos és néző, résztvevő) Gulácsy mutatványa lélegzetelállítóan tudatos és intenzív, amit a művében működő képiségek hatására vonatkozó reflektív jelleg különösen érdekessé tesz.

⁵ GULÁCSY Lajos, *Pauline Holseel. Regény*, szerk. NAGY Márta – KURDY FEHÉR János, Ferenczy, Budapest, 1994.

⁶ Szij Béla, *Gulácsy Lajos*, Corvina, Budapest, 1979, 171–172.

⁷ Vö. MAROSVÖLGYI Gábor, *Gulácsy Lajos*, Mundus, Budapest, 2008.

Anélkül, hogy vállalkoznánk az illuzionisták és hipnotizőrök 20. század eleji tevékenységének feltárására, amelynek a Gulácsy-kutatások részévé kellene válniuk, megállapíthatjuk, hogy a hasonló témákkal foglalkozó média- és vizuális kultúrakutatások megjelenése, melyek közé a recepció mint alkotó tevékenység is tartozik, igazán időszerű volt Magyarországon. Amiként az írónak ismernie kell a látás lehetséges médiumait ahhoz, hogy olvasóját a szöveg nyomán képalkotásra ösztönözhesse, úgy a művész (Gulácsy) képet (Watteau-ét) „szöveggé olvasó” módszere is összetett: nézői és képalkotói egyszerre, hiszen az ő (egy feltételezett festményt, a sajátját vagy egy előképet) „olvasása” egyúttal egy új kép/szöveg megalkotása. Így tehát kétségkívül elmondható – kiegészítve Szajbéllynak a tudomány felelősségére vonatkozó kitételét –, hogy „a mű születésének időszakára jellemző képi világ rekonstruálása” irodalomtörténeti/művészettörténeti feladat. (40–41.) Ami a művész új művét illeti: Gulácsy írása a fentiek alapján valóban általa díszletezett színpadi műként képzelhető el, de olyanként, melynek ő maga is jelenlévő szereplője. Szerepköre az illuzionistáé.

A látvány és nézője közti kapcsolattal már a 19. század festői is foglalkoztak. Caspar David Friedrich tájat néző, a szemlélőnek hátat fordító alakjai fényképszerű, a fényképet megelőző objektivitásukkal a nézőt is bevonják a képbe: a táj látásába, miáltal a festő és a néző-befogadó látása összeadódik. Courbet a *Műterem* című képen ugyan határozottan megfesti, amit képként (tájképként) a nézők láthatnak, de ő többet lát, mert őket (a legkülönbözőbb társadalmi rétegek képviselőit) és nézősüket vagy figyelmetlenségüket is látja (amint mi is), amellet, hogy allegorikus nőalakja jelenléte szerint tisztában van művészetének, „látásának” megfoghatatlanabb eredetével is. A „nézők” széles köreire számító, látását ismerő, tudatos képalkotó éppígy jelen volt a 19. század felvilágosodás utáni irodalmában, s jelen van ma is, amint ezt Szajbély Mándyn, Mészölyön keresztül Lázár Ervinig és Esterházyig ívelő történeti áttekintése felveti, mely a magas kultúrának a populáris kultúrához fűződő viszonyát esztétikatörténeti szempontok szerint is értékeli (3.1. fejezet). A korábban rangos megrendelőknek ugyanilyen helyszíneken dolgozó művész a polgárosodás története során maga is egy egységesülő kultúra részévé vált, s noha alakját nem tudjuk elképzelni anélkül, hogy ne feltételeznénk metafizikus és a valóság mélyébe vezető dimenziókkal vagy különleges szellemi és erkölcsi értékekkel való kapcsolatait is, kétségkívül lényeges és meggyőző (mondhatni: természetes, csak ilyenek eddig még nem tekintett) az a történet, melyben Szajbély leírja „a populáris regiszter képeinek magas irodalomba” kerülését Arany Jánosnál (3.2. fejezet), s megnevezi azt a technikát is, a kép-mutogatást, mely nemcsak téma, de műfaji, szerkesztési gyakorlat is a költőnél (*A kép-mutogató, A lacikonyha*). Ez, persze úgy lehetséges, hogy feltételezi és bizonyítja a költő tudatosságát, a műveiben kinyilvánított reflexív jelleget, mely a populáris kultúrára vonatkozik. A másik

oldalon, a festők által is odaképzelt nézőket/olvasókat tekintve, feltételezhetjük az írott és megalkotott művek népszerűségét is, az irodalmi és ilyen anyagot is tartalmazó lapok olvasottságát (példányszám), az új sokszorosító eljárásokkal terjesztett illetve a kiállított képek ismertségét (látogatószám). (Ezen igen fontos adatokkal művészettörténeti kutatásunk még adós.)

A tájfestészet, illetve a tágas tájháttérbe vezető reneszánsz festészet (Giorgione, Tiziano, Leonardo)⁸ hagyományát őrző, de meg is fordító Watteau nyomán a messzit és közelit (illetve a nézőt) egyszerre járja át, kebelezi be a szem/hang/szóveg Gulácsy írásában: „Valaki énekelt is. De nem itt közel a teraszon énekelt. A hangok a kertből osontak fel egy-egy vadrózsabokor öléből. Majd átfutottak ezek a hangok és ez az ének a kis kápolnán, mely ott volt a kert közepén. Megcsendítették a harangot, az orgona billentyűin végigfutottak.” A különös összeállítású zenekari hangzásba más érzetek is vegyülnek: „Elhozták a templomnak tönjénes illatát. A freskóknak halványarany színét, a brokátok, selymek gyűrdésének reflexét.” Amennyire mozdulatlanok a kép cselekményessége érdekében megmozdítható alakok, annyira aktív és cselekvő maga a zene. Olyannyira, hogy végül, ismét egy közelképben a zene kelti életre a címszereplőt: „Közel jött a dal. Azok az elvont jelenségek ott lent a kertben [értsd: a kápolna, a festmények – K. K.]⁹ az élettelen formák visszfényeit ábrázolták.” Gulácsy tehát dalként, s nem formaként jeleníti meg Pauline alakját a társaság körében. (Ezért előadhatatlan, ha színdarab, s a statikus képi hagyományokkal szakító útkeresés, ha netán egy kép leírása lenne a mű.)

Az „érzelmeket tolmácsoló”, „saját ének” változó, de sosem konkrét alakban mutatja meg Paulinét. Élettörténetével jellemzi, ezt viszont „nem a szöveg adta. A hangok sugározták. Epizódyszerű halk csöndességgel kezdődött ez a dal, majd rapszodikussá vált. Szeszélyesen hullámozott, meg-megállt, majd összefonódott egymásba az a sok hangözön [...]. Éppen rapszodikus igyekezett lenni, felbomlani, ezerfelé szakadni, mikor egyszerre csak megszakadt a dal, sikoltássá vált, rövid kicsike halk sikoltássá. [...] Pauline csakugyan elment.”

Mivel a 19. században és századig a képzőművészeti mű legfontosabb összetevője az emberi alak, mely Gulácsynál nem ölt formát, érdemes egy kitérőt tennünk annak a sajátos (kultúrtörténeti okokra is visszavezetett) folyamatnak a megértésére, melyben az alak eltűnik, s helyét-jelentőségét a(z absztrakt) forma vagy valamely újraalkotott alak veszi át. A kultúratudomány olykor iskolai (irodalmi) ismeretanyagokra, máskor a modern médiumokat is használó hatalom „gépe-

⁸ Gulácsy Lajos őket említi elsőnek, ebben a sorrendben, s zenével, mély térrel, tájjal jellemezve, az *Álmok egy alvó tárlaton* című írásában. SziJ, I. m., 128.

⁹ Másutt „rideg frescók”, „lakkozott aranyrámák börtönébe zárt, szertartásos fejek”. GULÁCSY Lajos, *Romantika. Florestan visszaemlékezése* = SziJ, I. m., 173.

zeteinek” emberképére, a társadalomból a hatalmi mechanizmusok által egyre nagyobb arányban kirekesztett, ám a művészetben annál inkább megjelenő embercsoportok képére is támaszkodik,¹⁰ amikor a figura változásait szemléli, pszichológiai nézőponttal is kiegészítve a kulturálisat. Az ember metamorfózisa ebben az összefüggésben érdekes és új felfedezés – különösen, ha figyelembe vesszük a karneválok kultúráját és az álarc megjelenését Watteau festészetében.

1988-ban megjelent tanulmányaiban például Sidney Geist feltárta Cézanne identitásának történetét,¹¹ felfejtve kevésbé ismert, a művészettörténészek által „groteszknek” tartott¹² festményeinek tartalmát, ezek alakjainak jelentését. Apró-lékos filológiai munkával és motívumelemzésekkel előbb az ifjú festő vonzódását bizonyította a metamorfózisok iránt (Apuleius *Metamorphose*se – magyarul: *Aranyszamár* – mint gimnáziumi tananyag alapján), a neveket illető – a saját nevét tekintve is több lehetőséget (*ces anes* vagy *seize anes*) rejtő –, Aixben ismert szójátékok, a rejtett ábrák, betűk iránt (*A samár Cézanne-ban* című fejezet), valamint állandóan visszatérő motívumait is meggyőzően azonosította. Így a vállán érintett alak mindig önmaga, akár női akt (Psyché) képében is; kedvese, majd felesége, Hortense mint az erotika képviselője mindig feje fölé emelt karral (a tökéletes forma mesterétől, Ingres-től – s így a Milói Venustól – ellesett mozdulattal) szerepel, aki elől Cézanne részben visszakozik (Szent Antalként), de apróbb-nagyobb utalásokkal (például rejtett samárfejjel) ki is fejezi vonzódását (*Szent Antal megkísértése*, 1874–1875) iránta. A négy vagy ötalakos kísértés-, kurtizán- és fürdőző-képek másik nőalakjaiban rendre családtagjait: anyját (akibe szerelmes volt) és nővéreit jeleníti meg.

Emellett a furcsa, patológusnak tűnő családi vonzalomháló mellett, amelyet beszédes jelekkel újra meg újra rögzített a festő, megismerjük a homoerotikus Cézanne is, személyes jelentésekkel (rejtett ábrákkal, rébuszokkal) megtöltött mitológiai képein. A női aktként rejtőző festőt Párizsba csábító Paris nem más, mint Zola a *Paris ítéletén* (1883 körül), a *Szöktetésen* Zola viszi Cézanne-t (elrabolt nő képében) Párizsba (1867, készült Delacroix *Herkules megszabadítja Alcestist* című kései képe nyomán) stb. Geist mégsem tartja betegesnek e műveket: a szerelmet metamorfózisokat előidéző erőként látja működni Cézanne-ban.

Gulácsy írásaiban nemcsak Pauline tűnékenysége, hanem egyes szereplői identitása kapcsán is jelentőséget tulajdoníthatunk az élet, a mozgás képzetét megerősítő metamorfózisoknak. Ennek megismeréséhez érdemes e kitérőn belül egy újabb kitérőt tennünk.

¹⁰ *Identitá e alteritá. Figure del corpo 1895/1995*, szerk. René CLAIR, Katalógus, La Biennale di Venezia, 1995.

¹¹ Sidney GEIST, *Interpreting Cézanne*, Harvard UP. Cambridge–London, 1988.

¹² SZABADI Judit, *A szenvedély útvesztői. A női akt metamorfózisa a 19. századi festészetben Goyától Munchig*, Akadémiai doktori értekezés, Budapest, 2003, 21.

A „Gulácsy-villa” teraszának¹³ vendégei közül az egyiket ugyanis Florestan-nak hívják, ő Pauline egykori szerelmese, aki a fináléban, a feltételezett következő fejezetben (*Florestan műve*) megöli Didót, a „kegyetlen szépfiút”, aki miatt Pauline elhagyta őt. A szereplők különös (például a másik nemnél használt) és romantikus nevei mellett számos egyéni névalakkal is találkozunk Gulácsy írásaiban. Florestan azonban nem ismeretlen: Beethoven egyetlen operájának, a *Fideliónak* szabadulásra váró hőse, bonyodalmainak, zsarnokság-ellenes hangvételének kiindulópontja ő.¹⁴ Nemcsak Gulácsynak lehetett forrása.

Jean Nicolas Bouilly *Leonora* című színműve, mely a *Fidelio* librettójául szolgált, többször is átíratott, míg Beethoven a dalmű harmadik, végső formáját megadta. Személy-, nem- és ruhacserék, álruhák és csalások révén Leonora-Fidelio végül megszabadítja férjét, Florestant, s ekkor egy új korszak, a szabadság kora is beköszönt Spanyolországban. Beethoven, Közép-Európában, a szabadság napóleoni honát távoli vidékre helyezte (habár a Habsburg családdal összefüggésben). Egy félszázaddal később, 1852–1853-ban, Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* című regényében a két főhős egyikének, a francia forradalom Erdélybe vetődött résztvevőjének a fia Florestan, aki egyúttal a történet két fő elbeszélője egyikének szerelme és férje volt. Ez a Florestan azonban zsarnoki alak – Kemény talán környezete feudális szokásairól szolt úgy, mint a távoli Spanyolhon határvidékén létezőkről. (A magyar forradalom és szabadságharc után az ő hazai hőse inkább reformer, aki modernizálni kívánja a feudális világot, legalábbis a parasztokét. Újonnan épülő faluja, lehet, az első példa a falu-rehabilitációra Magyarországon.)¹⁵ A szabadság kérdését személyes és társadalmi, gondolati és érzelmi síkon is vizsgáló Kemény Florestanjának felesége is él az álruha és személycseré eszközeivel, sőt Florestan is, aki azonban ezt csak a maga kényére-kezdére teszi, s tragédiát okoz vele, hiszen ártatlan feleségét, a szintén romantikus nevet viselő Ameline-t és házasságukat sodorja bajba.

¹³ A *Romantika* című fejezetben/színben Gulácsy lokalizálja: a Comói tó menti Villa Carlottát, Villa Marquesa Faveliót említi Candenabbiában. Ezek valóságosságát még nem ellenőrizték. A Nagy Márta és Kurdy Fehér János szerkesztette Gulácsy-kötetben ez a rész – érthetetlenül – megelőzi a Pauline bemutatása címűt.

¹⁴ Előfordulása nem lehetett túl gyakori, de erre nincs adat. Mindenesetre Beethoven és Kemény idejében a monacói herceg neve Florestan volt (1785–1856).

¹⁵ Vajon a német vagy nagy-britanniai munkáslakótelepek voltak a mintái? Mert hasonló hazai kezdeményezésről nem tudunk, s majd 50 év múlva a Székely akció keretében – ha nem is egész falvak, de – falusi középületek fognak sorra épülni a Székelyföldön (vö. KESERÜ Katalin, *Toroczkai Wigand Ede*, Holnap, Budapest, 2007). Ebből az időből ismerünk néhány olyan erdélyi telepet is, melyeket a földbirtokos székelyföldi falvak mintájára építtetett fel, onnan származó telepesei számára. Például Marosludas külterületén, Albisban.

Hogy Kemény Zsigmond ismerte-e a *Fideliót*, nem tudom,¹⁶ de – témája miatt – feltételezem, s vele együtt az alakok átváltozásában rejlő lehetőségek iránti érzékenységet is, amint Gulácsy esetében is, hiszen az *Amor Sacro e Profano (Régi festmény)* című írásában, melyet az Impresszionisták nagyváradi kiállításán olvasott fel,¹⁷ Fidelióként nevezi meg azt az ismeretlen férfit, akinek körében az ábrándok tiszta nőalakját és a piros hajú hetérát láthatjuk. (Az alakok élete/formája itt a szerelem/az érzés függvénye.) Hogy Fidelio Gulácsynál egyértelműen férfi, arra utalna, hogy valójában nem ismerte az operát, vagy ismerte, de a név annyira tetszett neki, hogy a történetétől függetlenül is használta. Harmadik eset lenne az, hogy – a képzőművészetben a nemek közti metamorfózisok és az androgün alakok térhódítása idején – a Gulácsy által csattanóként bedobott név a festő kettős identitására/érzékenységére utal.

Gulácsy nárcisztikus, pirosajkú, szoborarcú Fideliója még különösebb lehet: ha nőt rejt magában, mint az opera hőse, akkor nőként, Leonoraként is vonzódik a kétféle szerelmet jelentő nőkhöz. Gulácsy identitásának feltárása – pszichológiai rekonstrukciója vagy a szexualitás-történet (esetleg Van Gogh, Munch, Csontváry képei elemzéséből kiinduló) századfordulós fejezetének Gulácsyra alkalmazása – vagy egy metamorfózis-történet, aminek számos személyes fotódokumentumát ismerjük a vallás-, irodalom- és festészettörténet mámoros, szent vagy elhivatott férfialakjait magára öltő Gulácsy életéből, tehát egy interdiszciplináris kultúra-tudományi vizsgálat közelebb vinne úgy a jelmezekkel kacérkodó művészársadalom és művész-reprezentáció szokásait folytató, mint a színházat (az átváltozást) a művészet terepének tekintő, átváltozni képes, alakatlan vagy kosztümös nőalakokat festő és megjelenítő Gulácsyhoz és forrásaihoz, melyek közt – komolyan hiszem – Kemény Zsigmond regényeit is ott találjuk.

A Szajbély Mihály könyvében feldolgozott, 19. századi látványtechnikák is érintik e témát.

A *Régi festmény* megelevenítése, történetté alakítása ugyanis a képmutogatók technikájára emlékeztet inkább, mint valóságos régi festményekre. A jelenet ismételt leírásába – mint keretbe – foglalt párbeszéd monológokból áll, melyek a helyszín változásait is leírják. A szereplők – például a hetéra napban fürdő „indus, barna teste” – az égi és földi szerelem témáját feldolgozó klasszikus festményeknél (például Tizianóénál) populárisabb képekre utalnak. A köd, mely varázslatosá tette a képmutogatók textiljén megjelenő áttűnéseket, ugyancsak őket idézi: „ezüstös leple” alatt egyesül Gulácsy Fideliója Agathával. Ez a köd különbözik „az Élet fagyos tükrétől”, azaz nem a reális, statikus ábrázolást, hanem az átalakulást, a

¹⁶ Szegedy-Maszák Mihály a Figaro házasságát említi vele kapcsolatban: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 190.

¹⁷ Szij, *I. m.*, 166–168.

képzeletet segíti. A ködbe burkolt jelenetben Agatha átalakul: a kezében tartott hervadt liliumszal élőként jelenik meg.

Gulácsy *Pauline Holsee*ljében a zene teremti meg a tereket, a kép az időt, a képváltások a tér időbeli változásait, s ezeket szó szerint a hang és a színek, az „ugrálás”, a metamorfózis és a látványtechnika töltik meg élettel. Ám mindez egy szövegben történik, egy képzelt előadás leírásaként. Azt mondhatnánk: páratlan egységét és kifejtését találhatjuk meg e kis töredékben a művészetek közti azon kapcsolatoknak, melyeket a 19. században feltételez a művészettörténet-írás,¹⁸ s amelyek az összehasonlító művészettudomány tárgyai, kiváltképp – szigorúan megőrizve a történetiség szempontját – a századvégen-századelőn.

Gulácsy – Watteau-n kívül – nem említi a képi forrásait. A zenét romantikusnak, olykor impresszionistának vélhetjük, a látványt festett díszletnek tételezhetjük. A színterek éles változásait (háttér – középtér – előtér) és az ugrásokat köztük elgondolhatjuk a 19. század képmutogatóinak egymást követő, magyarázó szöveggel kísért, egymásba is mosódó ködfátyolképei¹⁹ vagy már a 20. századi mozgókép technikájának, zongorával kísért előadásainak alapján: a hang által „megvilágított” helyszínek közt a hangok állandó kapcsolatot tartanak fenn, így az egész tér statikusnak tűnik, melyben itt-ott megelevenedik egy-egy látvány. Mivel nem ismerjük a dalokkal és képekkel teli itáliai populáris kultúra feldolgozását, noha élete java részét Gulácsy ebben töltötte, ennél tovább nem is mehettünk, de az kétségtelen, hogy a magas és populáris kultúrának olyan szoros egysége, mint amilyenben Itáliában Gulácsynak része volt, alig közelíthető meg hazai nézőpontból.

Nem is időznénk tovább nála egy olyan könyv bemutatására vállalkozva, mely a 19. századi képi és képnézési technikákat ismerteti az irodalmi „technikák” szempontjából, ha nem lennének további hivatkozásai is Kemény Zsigmond műveire.

Feltételezhető, hogy az *Amor sacro e profano* Agathája visszautal Kemény Zsigmondnak *A szív örvényei* című regényére.²⁰ A tiszta nő neveként feltétlenül, akit Kemény regényében egy éjszaka, akarata ellenére, teherbe ejt valaki. E regény Auréliája, a még szinte gyermek Agatha által hiába szeretett férfi későbbi feleségének neve is visszaköszön Gulácsynál: *A virágünnep vége* című *Impresszió* szereplője.²¹ Alakját virágok jelenítik meg, színekkel, illatokkal; valamint a visszaemlékezés a gyerekkorra: „Kéklila ködképe falusi csöndességnek...”

¹⁸ Például költészet és festészet viszonyáról: Elizabeth ABEL, *Redefining the Sister Arts = The Language of Images*, szerk. W. J. T. MITCHELL, Chicago UP, Chicago, 1980, 40–58.

¹⁹ FARKAS ZSUZSA, *Festő-fényképezészek 1840–1880*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2005.

²⁰ Sajnálatos módon Kemény Zsigmond recepciója, az őt követő „elvesztett nemzedék” és a Nyugat első generációja, Gulácsy kora feltűnő Kemény-kultusza története még nincs megírva.

²¹ Szij, I. m., 158–159.

A ködkép szó Gulácsynál az emlékkép metaforája, de valóság is lehet, hiszen a Goethe színtanát és közegfogalmát vizsgáló Zemplén Gábor szerint „a sötét hátter előtt megvilágított közeg kékesnek látszik”, amint ez a képmutogatók által a laterna magicához használt textil esetében is történhetett.²² Keménynél a rögeszmével, az eszményekkel és a fantáziavilággal rokonítja monográfusa, Szegedy-Maszák Mihály.²³ Szajbély Mihály azonban, aki – mondhatjuk – könyve egyik központi alakjának Kemény Zsigmondot tette meg, az eddig romantikusan csendő, metaforának tételezett szó, a ködkép vagy ködfátyolkép technikai eredetét és realitását tárja fel. Miközben utánajár a képmutogatók és a képmutogató megjelenésének Magyarországon, felhasználva Jonathan Crary *A megfigyelő módszerei* és a fotótörténész Kolta Magdolna *Képmutogatók* című könyvét,²⁴ Jókai azon híradásait is számba veszi, melyek a Vasárnapi Újságban láttak napvilágot az 1850–1860-as években, s amelyek a mesterséges köddel kísért produkciókat írják le. Ilyen s hasonló technikák kihatottak a nézési módokra és a látásra mint összetett, a tudomány mai állása szerint a kultúra által alkotott képességre. A 18. század végétől ismert vásári vagy színházi képmutogatók a látás többrendbeli változásának egyik eredőjeként foghatók fel, a látás pedig – amint azt a Szajbély-könyv második, *Kép és szöveg* című, már említett fejezete taglalja – elválaszthatatlan a szövegtől.

Természetesen tudománytörténeti, művészetelméleti előzményei vannak annak, hogy a szerző a populáris kultúrát, a technikai leleményeket a magas művészetrel összefüggésben említi, s hogy – irodalmár létére – a látásnak ilyen jelentős szerepet tulajdonít. Korunk minden mást elsöprő vizualitása és a tudományban is bekövetkezett „képi fordulat”, a képtudomány megjelenése csak kiindulópont (*Bevezető*) a kötetben ahhoz, hogy az összetett kérdést újra s több szálon vezesse fel a szerző. Tudománytörténeti fejezetei és fejezetrészei, melyek főként az utóbbi két évtized igen szerteágazó szakirodalmát foglalják össze a mai tudományosság szokásához híven, a szerző nézőpontjának történetiségét végigkísérve, s egyre erőteljesebben fókuszálva a vizsgálandó irodalmi anyag kérdéseire – az irodalom- és művészet tudományok szembetűnő változásáról tanúskodnak: míg mindaddig a műalkotások szerkezetének, elemeinek és eszközeinek, az ő és az alkotók körülményeinek, adottságainak feltárása jelentette az interpretáció forrását, a mai szemlélet a befogadót és körülményeit, adottságait is annak tekintti. Ilyenformán szélesedik az a társadalmi és kulturális bázis, amibe a mű és alkotója ágyazódik. A műértelmezésekben eddig is érintett területek önálló ku-

²² ZEMPLÉN Gábor, *A megfigyelő megfigyelése. Jonathan Crary A megfigyelő módszerei című könyvéről* BUKSZ 2000/3., 245.

²³ SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, 184., 186., 133.

²⁴ Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2003.

atási témává váltak, köztük talán legfontosabbként maga a látás és változásai, amelyet korábban kizárólag a képzőművész vonatkozásában figyeltek a szerzők.

El-elrejtve felmerült ugyan – például Ernst Gombrich *Művészet és illúzió* című könyvében (1972) – a laikus és a művész látása addig hierarchikus megkülönböztetésének tarthatatlansága, s – a művész (elsősorban a kortárs, avantgárd művész) alkotta kép meghatározási nehézségeiből kiindulva – az általános értelemben felfogott kép mibenlétének széleskörű vizsgálata is megindult az 1960–1970-es években,²⁵ figyelembe véve az újradefiniálást szükségessé tévő fénykép és fényképezés népszerűvé válását is,²⁶ sőt, a tudományok e „demokratikus” látásfelfogását népszerűsítették is az új médiumok.²⁷ Ám az a felfogás, hogy a kép egyáltalán csak a 19. században s különféle, nem művészi találmányok révén vált a mindennapi tapasztalat részévé, azaz az, hogy a képlátásnak is van (társadalmi- és technika)története, amely feltárára vár, a Szajbély által ismertetett újabb tudományosságban vált közkedveltté.²⁸ Forrása és Szajbély első fejezetének is fő témája Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című, az 1960-as évekig elfeledettnek minősíthető tanulmánya, melynek a szerző fő szerepet tulajdonít az 1980-as évek új tudományai, a kommunikáció- és médiatörténet kialakulásában.

Szajbély könyve, ebből a megközelítésből, médiatörténet is lenne, melynek legfőbb kérdése az, hogy „a 19. század [vizuális – K. K.] technikai médiumai milyen nyomokat hagytak a szépirodalmi szövegekben”. (16.)

A sokáig a vizsgált területek szerint megoszló és megnevezett bölcseszettudományok történetében, melyek mindegyike a maga szemszögéből foglalkozhatott a (művészi) képpel is – s ekkor a művészet- előtaggal bővült a megnevezése (művészetfilozófia, -történet, -szociológia, -pszichológia stb.) –, fordulatot jelentett a vizsgálati módszerek tudománnyá válása az 1960–1970-es években. A szemiotika megjelenésével a vizsgálat tárgyai együvé kerültek (irodalmi, művészi, zenei s bármi más „kép”), s az általános jeltudományon keresztül egy új, kommunikációnak nevezett terület részei lettek, melyben egymáshoz való viszonyuk is a vizsgálatok tárgyává vált. Ezzel – csakúgy, mint a kortárs művészetben – a művészi és nem művészi területek is kezdtek összemosódní,²⁹ ami egy-

²⁵ E témának kitűnő bibliográfiáját nyújtja: *A sokarcú kép*, szerk. HORÁNYI Özséb, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1982.

²⁶ Pierre BOURDIEU, *A fénykép társadalmi definíciója* (1965) = *A sokarcú kép*, 226–244.

²⁷ John Berger *A látás iskolája*, *Mindennapi képeink* című munkái a BBC televíziós sorozataiként jelentek meg. Utóbbi könyv alakban: *Ways of Seeing*, BBC–Penguin, London, 1984.

²⁸ A templomok képi világa és az otthonok képszerű tárgykultúrája vagy a Szvoboda Dománszky Gabriella *A Pesti Műegylet története* című 2007-es könyvében feltárt, 19. századi vizuális kultúra ellentmond a tételnek.

²⁹ Különbségükre hívja fel a figyelmet BEKE László, *Szemiotika és avantgarde művészet* (1975) = Uő., *Művészet/Elmélet*, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1994, 77–83.

idejűleg az ezt az összemosódást szentesítő új, elsősorban a tárgyi világot jelentő kultúrafelfogásban,³⁰ az új kultúratudományban is jelentkezett. Könyve első fejezetében Szajbély tehát a kultúratudományi „turn”-re is kitér, társadalomkutató szemléletére, mely – miközben a befogadást és annak körülményeit is a cselekvésként felfogott műalkotás részének tekinti – az alacsony és magas kultúra határainak feloldódását médiatörténeti vizsgálatokkal igazolja. A kommunikáció- és kultúratudomány, médiatörténet lényegében a társadalmtudományok közé tartoznának, de hozzájárultak ahhoz is, hogy a hagyományos humán tudományok az „új” jelzővel megtoldva új tudományokként jelenjenek meg („új művészettörténetek”), sokkal inkább hangsúlyozva a társadalmi és kulturális kontextust, semmint az alkotó egyéniséget és a műalkotás egyediségét. Szajbély megfogalmazza a maga kettős, hagyományosnak tekinthető, irodalomtörténeti és kultúratudományi álláspontját is, hiszen a következőkben az új tudományok irodalomtörténeti alkalmazására tesz kísérletet, mondván: az irodalmi kérdéseket „csakis a maga tudományának kultúratudatos környezetére érzékeny irodalomtudós válaszolhatja meg.” (25.)

A médiatörténetet alkalmazó irodalomtudósok azonban előbb a vizuális jellegű médiumok és az irodalom összefüggését kell bizonyítani. *Kép és szöveg* című fejezetei szerint az „interarts studies” elmélete, új, képi alapú szövegelemzése is a tarsolyában vannak,³¹ amikor a kép és szöveg egybemosódásának legérzékletesebb példáin, a századforduló irodalmában (Bródy Sándor) vagy a 19. században kimutatja a műalkotás születésében a kép szerepét, az abban közrejátszó emlékezés képi jellegét, az olvasó szövegből képet konstruáló tevékenységét, a leírt/nyomatott/megjelent szöveg képi voltát. Ezzel mintegy indokolja a vizsgált író vagy irodalmi mű korára vonatkozó kutatás kiterjesztését a látás médiumaira.

A 19. század – kézikönyveinknek a művészettörténet-írás szemléletváltásait tükröző, változó felfogása szerint – korszakváltó: hagyományosan a modern művészet történetének első nagy fejezetét is tartalmazza (Wilenski a *Modern francia festők* első, 1939-es kiadásában az impresszionistákkal kezdi a modern művészet történetét). Az egész századra kiterjesztett, későbbi nézet szerint az a modern művészet előtörténete (Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, 1966) illetve, legújabbban, egészében e történet első összefüggő, nagy korszaka (Monika Wagner,

³⁰ Ismét Beke László hívta fel a figyelmet a kultúra művészetté változtatásának lehetőségére: *Vizuális kultúra – vizuális művészetek* (1979) = BEKE, I. m., 160–165.

³¹ SZAJBÉLY Mihály, *Tájélmény és eposzi invokáció, avagy kis útikalauz a Völgység tündér országába és a Sár róna vidékére = Vörösmarty és a romantika*, szerk. TAKÁTS József, Művészetek Háza – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Pécs–Budapest, 2001, 139–147.; Uő., *Asbóth, az Álmodó és (most) Wim Wenders = Kolligátum. Tanulmányok a hetvenéves Bíró Ferenc tiszteletére*, szerk. DEVESCOVI Balázs – SZILÁGYI Márton – VADERNA Gábor, Ráció, Budapest, 2007, 388–403.

Moderne Kunst, 1991), amelyben a látás médiumai tömegessé váltak. Ez a folyamat (is) indokolja az új periodizációt, s közben a vizuális (művészi és nem művészi) kommunikáció vizsgálatát: a kommunikáció, a látás a kutatás tárgyává vált a szerző által is említett kulturális antropológiában. A művészettörténet előbb saját szakterületén belül újult meg, amint új forráskutatási lehetőségeket kínált a téma, amelyeket az 1970–1980-as években megújult Manet-interpretációkkal illusztrálhatunk.³² A korszak populáris (vizuális) kultúrájának feltárásával a művészet szimbolikus formákra épülő, ismeretelméleti feldolgozása újult meg, amennyiben új mítoszokat (például a város mítoszt) teremtő képességére került a hangsúly. A nem csak a művészet társadalmi környezetét, de a művészt magát is a társadalom/történelem produktumaként vizsgáló új, foucault-ista művészettörténet óta azonban, mely tehát éppen a szubjektum megalkotottságát feltárva helyezte korábbra a modern művészet kezdeteit, a médiumkutatás önállósodott. A tudományközi vizsgálatok a kultúra- és politikatudományok felé tolták el a művészettudományok érdeklődését is.³³ Jóllehet ha Gulácsy később a jóval (nálánál két évszázaddal) korábbi Watteau-műre utal, megdőlhet a kultúratudományi (s a magyar művészettörténetben másként honos) periodizáció, amiként felerősödhet az a művészettörténeti tapasztalat is, mely szerint az alkotót gyöttrő, és alkotónként különböző kérdés kortalan, s a művészet „működése” az efféle kérdések állandóságában volna megragadható, amihez a korszakokkal kapcsolatba hozott „fejlődések” csak kiegészítő eszközként, s nem mindig a megoldást kínálva járulnak hozzá.

Könyve harmadik fejezetében Szajbély nemcsak arra vállalkozik, hogy a médiumok közül a látást befolyásolókat bemutassa, hanem arra is, hogy ennek révén szavak és képek újfajta kapcsolataira vessen fényt a 19. század irodalmi szövegeiben, kitekintve a 20. századra is. Kemény Zsigmond és Jókai Mór regényeinek így olyan szerkezetét tárja fel, mely azonosítható az általuk és a lehetséges olvasók széles köreiben ismert ködfátyolképével. Ezzel módosítja a 19. század magyar irodalomtörténetét, megerősítve modern voltát, és hozzájárul ahhoz, hogy az irodalomban, majd a képzőművészetekben is megjelenő, a képpel kapcsolatos újabb kifejezések (például hallucináció) jelentését, szerepét is új módokon kezdjük el feltárni.

Gulácsy vonzódott mindenfajta imaginációhoz, a Gulácsy-irodalom szerint mindenfajta hallucinációhoz is,³⁴ az érzékeket megtévesztő látványhoz. (A *Pauline*

³² KESERŐ Katalin, *Illúzió (mint színház)*, Új Művészet 1997/4., 56–57.

³³ Lásd Révész Emese „Az Ország Tükre” című bölcsészdoktori illusztrációját és vitáját, mely az önkényuralom korának sajtóillusztrációit taglalja, azoknak mintegy rendezett korpuszát is létrehozva (ELTE Művészettörténeti Intézet, 2008).

³⁴ KESERŐ Katalin, *Mese, látomás, álom a magyar művészetben 1903–1918 = Megfestett álmok*. Ernst Múzeum, Budapest, 2004, 3–21.

bemutatásában Pauline van is, meg nincs is, hisz csak egy dal.) Vannak szövegei, melyekből nehezen eldönthető, hogy valóságos, mesterséges vagy szerelmi mámor szülöttei-e képei: „Hiszen a méreg, mit a mámor lihegő perceiben, redős bíbor virágok kéjjel túllontúl átítatott szirmaiból, mohón, reszketve szívtam magamba, nemsokára hatni fog, s én a csodabogarás, mandulaszemű fiú, meg fogok halni az elefántcsonttorony aranyveretű kapujánál...”³⁵ Kérdésünk nem is ez, hanem az, hogy miként történhetett, hogy a Szajbély Mihály egyik forrásaként tekinthető Jonathan Crary vizuális technikatörténete ellenére, mely „a szem emancipálódásának folyamatáról” szól, azaz arról, hogyan semmisül meg „a megismerő szem igazságkereső látása”, s hogyan alakul át „a megtévesztő szem szubjektív látásává”, „miközben szem és látás a megismerés tárgyává [...] válik”, s a modern megfigyelő „számára a látás már nem az igazság elérésének eszközét, hanem saját látásának látását jelenti, és ahelyett, hogy bízna a szemében, nem hisz neki”,³⁶ éppen ez a szubjektív látás és tudat, rálátás vált az „igazságkereső” művész egyik kritériumává Hamvas Béla és Kemény Katalin *Forradalom a művészetben* című könyvében (1946). Fél századdal később Crary recenzense, Berecz Ágnes joggal hiányolja a szerző foucault-ista logikájából a vágy tételezését s – a mai historikus objektív fogalmaival – a látás szexuális vonatkozásait, a bekebelező szemet, a látás – megértés – test – vágy összefüggéseinek feltárását. Mondhatta volna a képzeletet is, amelynek jelentőségében még Northrop Frye és Michel Foucault is megegyeznek. Frye, aki az irodalmi organizmusban állandóságot is feltételez, mely független a társadalmi körülményektől, a költői típusú nyelvi szerkezetet azonosítja a képzeletivel,³⁷ s ezt az irodalom sajátjának mondja. (A Gulácsy Louvre-béli vizitjekor érvényes, *La Peinture au Louvre* című múzeumismertető szerzője, Gustave Geffroy szerint pedig Watteau is költő, mégpedig a francia festészet első költője, mivel a látványhoz hozzáadta saját érzéseit is. Ezért kerülhetett e könyv belső címlapjára az ő egyik, *Gilles* című festménye.) Ebben a szerkezetben az értelem és érzelem különbsége eltűnik, a szavak se nem objektívek, se nem szubjektívek. Valahogy így vagyunk Kemény regényének címével is (*Ködképek a kedély láthatárán*), amit ha képpé akarnánk „olvasni” a tudományos intencióknak megfelelően, csődöt mondanánk. Az alanyt ugyan el tudjuk képzelni tágas, tájképi helyhatározójában, s ekkor a ködkép délibábszerű tünemény. A harmadik szót az ő birtokos jelzőjével azonban nehéz összehozni. Ki ez a birtokos: a kedély? Alliterál a ködképpel, talán a Frey-féle költői nyelv kelt életre benne. Ha viszont mégiscsak van a kedélynek láthatára, azaz ha a kedély is lát, mint a köd-

³⁵ GULÁCSY Lajos, *A virágünnep vége* = Szíj, I. m.

³⁶ BEREZC Ágnes, *Tágra nyílt szemek. Jonathan Crary A megfigyelő módszerei című könyvéről*, BUKSZ 2000/3., 248.

³⁷ Northrop FRYE, *Az Ige hatalma*, ford. PÁSZTOR Péter, Európa, Budapest, 1997, 20.

képet figyelő, a ködképen iskolázott, megalkotott szem, akkor a Foucault által látszólag halálra ítélt hagyományos szubjektum is működik a címadásban, nem csak a konstruált „szubjektív megfigyelő”. Lehet ebben a kettősségben ironia, amivel Kemény modernségét igazolta Szegedy–Maszák Mihály, sőt önironia is, de értelem és érzelem eredendő nyelvi egysége kétségkívül benne van, amint Watteau és Gulácsy művészetében is..

A képet azonban Foucault is nagyra becsüli, többnek tartja az értelem megvalósulásánál.³⁸ Ám megkülönbözteti a képet a képzelettől, az előbbit formának, az utóbbit jelentésmozgásnak mondva. S mivel a kép (valaminek a képe) csak egy rögzített kvázi-jelenlét, a jelentésmozgás viszont az identitást járja körül, a képzeleti kép (ködkép stb.), a maga mozgásaival kiindulópontja lehet annak a lelki vagy művészi munkának, mely a kifejezésben ölt testet. A „kifejezés antropológiája” értelmében ezzel „helyreállíthatjuk az egzisztencia alapvető formáit, kifejezésre juttathatjuk szabadságát, meghatározhatjuk boldogulását és balsorsát, hiszen az egzisztencia [...] boldogsága [...] a tapasztalati világ rendjében, nem lehet más a kifejezés boldogságánál.”³⁹ (Furcsa paradoxont hordoz a szürke férfi története Esterházynál, aki mikor eljut a kifejezés pillanatához, azt a nyelvre reflektálva teszi, kifejezve a nyelv és a boldogság illuzionisztikus voltát. A boldogság csak egy szó – mondja a szürke férfi, valamikor az 1980-as évek közepén, mintegy káprázattá fogalmazva egzisztenciáját.) Foucault-t követve mondhatjuk, hogy van a művészi munkának egy olyan rétege, „állandója”, mely megkülönbözteti bármely más munkától, s amelynek pozitív lényegét az olvasó/néző megtapasztalhatja, képpé vagy szöveggé olvashatja. Ekkor a befogadás legfőbb kérdése az, hogy vajon az írott mű olvastán született kép illetve a megalkotott kép nyomán keletkező szöveg milyen. Jelentésmozgásos-e (lehet-e a szöveg is ilyen), azaz más-e, mint kép és értelem találkozási pontja, ahogyan Freud állította, de amit követői és kritikusai megcáfoltak azzal, hogy nincs egység a kép és az értelem pszichológiája között.⁴⁰ Hozzájárul-e tehát az olvasó/néző egzisztenciájának megfogalmazódásához, kifejeződéséhez? (Van-e máskülönben értelme?) Azaz a képzelet további működéséhez?

A recepció és „interarts studies” többrendbeli és nehéz kérdéséhez érkeztünk ezzel. A Hamvas–Kemény szerzőpáros által különösen kedvelt Gulácsy szövegét vizsgálva, aki néző is volt (Watteau képéé például), azt mondhatjuk, igen, hiszen írásműve újabb képalkotásra ösztönöz (és így tovább). Egyik legkedveltebb szava, a történet (mozgást) rejtő igéből képzett káprázat az egzisztenciát és művészetet

³⁸ Michel FOUCAULT, *Bevezetés Binswanger: Álom és egzisztencia című művéhez*, ford. SUTYÁK Tibor = Uő., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 17.

³⁹ Uő., 60.

⁴⁰ Uő., 17–20.

állandó mozgásban lévő illúzióknak mutatja. Gulácsy gyötrelme talán épp ez volt: az élet, a valóság lényegeként felfogott, „jelentésmozgásos” képzelet nem-valósága, illetve valósággá tételének, statikus képbe ültetésének mikéntje. Ezért nevezhették a szerzők keresőnek.

A művészet fenti „állandójával” különösen a könyv *Exkurzusában* foglalkozik Szajbély Mihály, melynek címe: *Fényképiró úr Nádas Péter*. A témát a fotografiai kép sajtószerszerűsége bonyolulttá teszi. Szajbély sort kerít a fénykép mint médium 19. századi megjelenése következményeinek, a festői és a fénykép különbségének, szöveggé olvasásuk eltéréseinek taglalására, segítségül hívva Roland Barthes gondolatait, köztük a nyelvvel kapcsolatosakat. Öt tételbe rendezve a fénykép és szöveg közti viszonyok típusait, felvezetve Nádas Péter írói és fényképeszi munkásságának összefüggéseit, elsősorban a kép és a textus viszonyának alakulását, más oldalról a fényképiró szó etimológiáját, a *Valamennyi fény* című Nádas-kötet (1999) elemzésére tér rá. A nyelv feltételezett imaginárius természete, a kép hitelessége, (amit ugyan Foucault megkérdőjelez), kép és szöveg váltakozása úgy, hogy a szövegek „nem a képekről, hanem a képek kapcsán” szólnak (104.), nem utolsó sorban a befogadói jelenlét hiánya, pontosabban a „fényképiró” egyszerre alkotó és befogadó, szöveggé és képpé író volta mind hozzájárulnak ahhoz, hogy ködképek helyett „fényirat” születhessen. Alkotója „látástudatos, modern megfigyelő szubjektum”, melynek nem tárgya, hanem alanya van és vagyunk. Amit látunk s egzisztenciánk is maga a Káprázat, akárcsak a másik képírónál, Gulácsynál. Ezzel a művészet és az egzisztencia kimondhatatlan alapkérdéséhez érkeztünk.

Remek lezárás.

(*Pannonia Könyvek, Pécs, 2008. [Thienemann-előadások, 3. A Pécsi Tudományegyetem Irodalomtörténeti Tanszékeinek kiadványsorozata]*)

T. Szabó Levente: *Mikszáth, a kételkedő modern.
Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth
Kálmán prózapoétikájában*

Aligha van életmű a magyar irodalomban, amelynek recepciótörténete olyan látványos fordulatokon esett volna át az utóbbi évtized során mint a Mikszáth Kálmáné, mégpedig nem hiátusokkal tarkítva, hanem folytonosan az érdeklődés homlokterében maradván. Nem mellékes ugyanakkor, vajon egymástól távolodó és szembeisítható fordulatokról beszélhetünk-e, avagy a hatástörténeti reflexiók olyan alakulásáról, mely a leglényegesebb, immár az évszázados hagyományra szervesülő kérdésfeltevéseket képes újraartikulálni. A tét ezúttal ugyanis az, mennyiben sikerül Mikszáth epikáját a modernitás horizontjára helyezni, ekként aktualizálni és hozzáférhetővé tenni. Ennek ugyanis – az említett fejleményeket tekintve könnyen beláthatóan – az előnyére válhat bizonyos receptív folytonosság létesülése, az újabb értelmezéseknek egymást kiegészítéseként felismerése.

A fordulatok nyitányaként, az ezredfordulón, határozott prózapoétikai megközelítések igyekeztek leválasztani e prózát a ráakódott ideológiai-politikai tartalmakról, a dzsentrizésről és a kritikai realizmusról. Úgy tűnt – s nem alaptalanul –, ez a feltétele annak, hogy egyáltalán olvasható maradjon e szövegegyüttes napjaink horizontján. Most pedig – látszólag visszatérve a régi kerékvágásba – ismét egy társadalom- és művelődéstörténeti aspektusú megközelítéssel találkozunk, ahogy T. Szabó Levente kötetének alcíme is mutatja. De mivel – az iménti dilemmát folytatva – elmondható, hogy e fordulatok igen jól illeszkednek egymáshoz, egymást támogatják, így a korszerűen újraéledő társadalomtörténeti olvasat születése sem független a már feltárt prózapoétikai megfigyelésektől. Sőt a kötet legfőbb ambíciója, hogy „poétikai és társadalmi kérdésekre” egyaránt választ keresen. A „poétika politikáját” keresi, de természetesen nem kényszeríti a visszájára az immár reflektált nyelvi fordulatot, hogy a beszéd mögött pontosan átlátható „társadalmi valóság” meghatározó erejét kutassa. Távolról sem egy „neorealista” esztétikai közelítéssel állunk szemben, mivel a könyv a politikai mezőt sem te-

kinti másnak mint diszkurzusformának. A különbség az említett korábbi értelmezésektől abban ragadható meg, hogy egy hermeneutikai és egy történeti-poétikai észjáráshoz képest ezúttal inkább a diszkurzusanalízis módszeréhez közelítő tanulmány született.

T. Szabó Levente Mikszáth-kötetének címében, egy bő évized interpretációi után tehát nyugodtan szerepeltethető a tán többeket meglepő modern szó, még hozzá úgy, hogy jelzője („kétkedő”) nem pusztán a modernitás egyik vonását emeli ki, hanem magára a modernségre is utal. Ez egy következő korszak számára, a modernitáson „túli” nézőpontból szemlélve, különösen érdekes lehet, amikor is a kétely immár korszakretorikailag jelzett tapasztalatként igazolódik be – amennyiben manapság posztmodernitásról beszélhetünk. A kétely mint poétikai metafora egyébként az *Új Zrínyiász* kapcsán kerül elő, s mindjárt múlt és jelen viszonyát, a történelmet érinti. Jól észlelvén a mű fantasztikus játékának modern szabályait: ha a múlt nem a múltban, hanem a jelenben él, mi történik akkor, ha színre visszük az idő ekként tapasztalható fenomenjeit. Ha a régmúlt nem olyan magabiztosan elkülöníthető entitás, hogy visszaléphetünk hozzá, mint elhagyott szobába, akkor mi történik abban az esetben, ha egy feltételezett múlt idő kopogtat be hozzánk: Zrínyiék föltámadnak. A modern felfogás, mely szerint a történelem mint kreáció, mint fikció ismerszik fel, ahol a múlt „nem tud magára ismerni”, a kötetben a tudomány meglepetését kiemelve kerül összefüggésbe azzal a „traumatikus” tapasztalattal, mely a korabeli diszkurzus tapasztalata volt, szembenézve például a saját hamisításával. Így a hamisítások igencsak hozzájárultak ahhoz, hogy a történettudomány saját, megkerülhetetlenül fikciós természetét felfogja. Vagyis azt az immár közismertnek és általánosan elfogadottnak tartott tézist, miszerint a história nemcsak magyarázza a dokumentumokat, de teremti is a választott narratív minta alkalmazásával.

Ezzel természetesen a metafiktivitás jelenségénél és poétikai problémájánál vagyunk, s alighanem itt bukkanunk az egyik legalapvetőbb, legsajátlagosabb „kétylre”, mely Mikszáth művészetét jellemezheti. A metafiktivitás – tehát a történetre és annak sémájára vonatkozó reflexivitás – alighanem összefügg maguknak a társadalmi reformoknak és forradalmaknak a romantikus gyökerű eszméjével. Hiszen mi más a reform és a forradalom, mint bizonyos társadalmi elvárások érvényesítési igénye a történelemre vonatkozó reflexiók által, és az ennek megfelelő új történelmi narratívák, társadalmi struktúrák kiépítése. A forradalom tehát egy metapozíció színrevitele, látásmódjának és intencióinak megvalósítási kísérlete, gyakorlatívá tétele. Ha így van, akkor viszont az inszenzással éppen metafiktív karaktere foszlik szét. A forradalom gyakorlatával hasonlóképp relacionálható a metapozíció színre vitt jelenségével mint nyelvi a romantika grammatikája (konstatív jelentése) és retorikája (nyelvi performativitása). Nem

túl nagy leegyszerűsítéssel akár így is formalizálható például a magyar 19. század egyik legmarkánsabb szembesülése: Széchenyi és Kossuth vitája. A politika nyelvén a grammatikus-metafiktív Széchenyi és a retorikus-forradalmár Kossuth nézetei feszülnek egymásnak, mint ugyanannak a diszkurzusnak két nevezett dimenziójában artikulálható jelentések hordozói. Később, meglehet, Kossuth fel fogása kerül a „grammatikai” pozíciójába a Deákéval szemben, a kiegyezés megítélése kapcsán. (A metafiktivitás nemzetközi elmélete persze nem Széchenyi és Kossuth nevéhez fordul, amennyiben a politikai szintérről veszi a példákat, hanem többek között a 20. századi munkásmozgalomhoz. Rákérdezve: hogyan lehet egyáltalán akarni a forradalmat? Forradalminak nevezhető-e a metahelyzet, mely a „megfelelő időre” vár?) Mikszáthnál tehát e metapozíció modernitása is kétségessé válik, többek között a forradalmi tapasztalat tekintetében is például a *Különös házasságban*, melynek kezdő lapjain megjelenik a gyermek Kossuth Lajoska, nagy nyomatékkal határozván meg az egész szöveg befogadásának perspektíváját.

Új, érdekes és termékeny meglátása a tanulmánynak, hogy e látásmód kialakulását – az önfelelt pozitivistá objektívizmus dekonstruálódását – jórészt a populáris műfajok felhasználásával köti össze, például a ponyvaregénnyel. Ilyen összefüggésben is említhető mindaz, amit Mikszáthtal kapcsolatban az anekdota, a pletyka kapcsán a szakirodalomban már elhangzott. A popularitás közegeibe utalható még azon politikai szféra is, melynek irodalmiságára külön fejezet tér ki (*Mikszáth politikáról szóló szövegei és egy új értelmiségi szerepkör körvonalai*) – kapcsolatosan a politika fórumainak átalakulásával, a társadalmi nyilvánosság sokat emlegetett változásaival és a társadalmi alrendszerek viszonyával. Habermas és Luhmann minden teoretikus teljesítménye ellenére azonban igencsak vitatható, hogy a polgári nyilvánosságnak – bár kétségtelenül a korábitól eltérő formája – kizárólag valamilyen kiteljesedés vagy az eseményekről tudás bővülése lenne, s hogy emellett az irodalmi és a politikai alrendszerek a polgári társadalomban váltak volna el egymástól. Ellenkezőleg, az ún. polgári nyilvánosságról az is elmondható, hogy formái inkább eltorzították a társadalmi események közösen megélhető és átlátható formáit, a politikai döntéshozatal, a jog érvényesülésének, az igazságszolgáltatásnak közvetlen átélhetőségét: fokozatosan szimulakrummá tették a társadalmi életnek a benne élők számára feltáruló jelenségeit – ez mára talán már nyilvánvaló tapasztalat. A hírek, információk ún. hatásrádiusza és manipulálása egymással egyenes arányban nő: a politika nagyrészt a médiumoktól meghatározott virtualitássá vált. Így a posztmodernitás tapasztalataink és belátásainak fényében Habermas teóriája igencsak felülvizsgálatra szorul. A politika továbbá valóban önálló kulturális alrendszerré vált, főleg hivatásszerű művelése során, de ez a professzionalitás nem azt jelenti, hogy éppen ezáltal szakadt volna

meg szimbiózisa az irodalommal. S bár korábban, Dante vagy Shakespeare műveiben valóban megjelenik a kor politikája, de a kettő a 19. században minden korábbinál erőteljesebben hatotta át egymást. A romantika ezt a társadalmi vonzást kifejezetten programmá tette. (Vagyis a 19. században az irodalom akarta bekebelezni a politikát, a 20. században fordított a helyzet.) Ami a hivatásosodással együtt járt, az nem is a két alrendszer közeledő vagy távolodó viszonyában ragadható meg, hanem a politikai alrendszer sematizálódásában, szerepeinek tetszőleges megválasztásában és cserélgethetőségében. A kötet az írástudó-metaforát használja, mely réteg az új társadalmi nyilvánosságban különleges szereplehetőséghez jutott. Hozzátehető, a társadalmi kommunikáció bizonyos formái (sajtó) valóban kiszélesedtek, csakhogy ezzel az álcázás, a megtévesztés, az érdekektől vezérelt hatáskeltés álnyilvánossága is létrejött. Az ún. írástudó politikai szereplehetősége nem lett más, mint hogy megfeleljen annak a szerepnek, amelyért fizetik. T. Szabó Levente könyve is szembesülni kénytelen azzal, hogy Mikszáth, legalábbis pályája elején, amíg biztos megélhetéshez nem jutott, bértollnokként működött. Azok a politikai röpiratai, melyek például tökéletesen ellentétes tartalommal jelentek meg egymás után, nem védhetők az elvi következetesség igényének fenntartása mellett. Nem állítható tehát, hogy Mikszáth alapvetően azonos, „eszményi politikai elveket” vallott, még ha többen meg is próbálták mentegetni a „nagy klasszikust”. (Ugyanez elmondható az idősebb kortársak közül Vajda Jánosról, a fiatalabbak közül Ady Endréről.) Hogy „[n]em mindenben látható a következetes elvi jellege” ezen írásoknak, az enyhén szólva eufemizmus.

A karcolatokat illetően igen találó a megállapítás, hogy egyszerre alulnézetből és felülnézetből íródtak, vagyis az általános perspektívát mindig felülírták/átírták a konkrét tapasztalatok. Éppen azért lehetett így, mert a sajtónyilvánosság – vagyis a sajtómanipuláció – kereteit Mikszáth ekkor megpróbálta átrajzolni, valódi nyitottságra törekedve. Lényegében újra és újra megküzd azzal az önmagát elrejtő és a háttérből manipuláló közeggel, melynek egyébként valamilyen képp maga is a részese, mintha valódi nyilvánosságra törekedne a politikai közeg eredendő korlátozásaival szemben. Helyesen jegyzi meg a kötet, Mikszáth a „modern tömegpolitizálás természetére kérdezett rá”, vagyis éppen arra a kommunikációs csatornára, amelyen belül ezek a karcolatok szóhoz jutottak. De politikai felfogása talán nem úgy summázható, hogy a demokratikus rendszer egészét jóvá hagyja és csak a vele való személyes, ügyetlen vagy etikátlan visszaéléseket bírálja. Minden jel arra mutat, hogy Mikszáth éppenséggel semmilyen rendszert nem hagy jóvá – éppen ez kétkelvése alapja –, legfeljebb relatív hasznát veszi tudomásul, így a polgári társadalommal szemben egyetlen reflexiót tart szellemileg-kulturálisan elfogadhatónak: a határozottan kritikait. A polgári társadalom kultú-

rája „kétkedő modern” horizonton is csak annyiban látszik elképzelhetőnek, amennyiben szemben áll annak a civilizációnak a mechanizmusaival, amely egyébként élteti. A modernség e nagy paradoxonával tökéletesen tisztában vannak a karcolatok. És ennek tudatában van T. Szabó Levente kötete is, amikor a mikszáthi értelmiségi-szerepkört úgy határozza meg (a Katángy-levelek kapcsán), hogy elbeszélőjük egy „szilárd értékvilággal rendelkező, állást is foglaló szereplő, aki viszont nem annyira elkötelezett a saját értékei iránt, hogy ne tudjon és kívánjon rálátni a saját értékeire és szerepeire.” Teljesen egyet lehet érteni e mondattal, melynek önmagát pontosító fordulatában az elkötelezettség lazulása a (politikai-lag értett) szilárd értékvilág, az ideológiai megrögzöttség elbizonytalanodását is jelenti. Ilyen értelemben lenne viszont megkülönböztethető a *katona* és a *partizán* szó tartalma, melyekkel úgy operál a szöveg, hogy lényegében szinonimaként használja a kettőt. Mikszáth mint közíró nyilván nem pártkatona, de partizán még lehet, a mondottak szerint és miatt.

A mikszáthi modernitás e társadalomtörténeti reflexiójának egyik legkitűnőbb, meggyőzőbb elemzését a dandyzmusról szóló fejezet nyújtja. Az „élet és az irodalom” közismert modern dilemmáinak találó keretben történő kifejtéséről van szó, mely remélhetőleg végleg lecseréli a dzsentrikritika megszokott frázisait – éppen azzal, hogy irodalmilag releváns módon veti fel. Föltehető, a dandy típusa legalább olyan karriert fut majd be a recepciótörténetben, mint korábban a dzsentri, azzal a nagy különbséggel, hogy nem a szöveg poétikáját semmibe vevő álkritikai attitűdre helyezi a hangsúlyt, hanem valóban egy mentalitás kulturális és epikai funkciójára, elbeszélhetőségére, nyelvi megformáltságára. Az elemzés kitűnő művelődéstörténeti összefoglalását nyújtja ennek a típusnak, nem mellőzi megemlíteni felbukkanását a 19. század végi magyar irodalom egyéb területein. Az élet „átesztétizálásának” egyik formájáról van tehát szó, noha az ilyen távlathoz tartozás tekintetében Asbóth regénye (*Álmok álmodója*) meggyőzőbbnek tűnik, mint a Tolnai Lajosé (*Sötét világ*). A *gavallérok* című regény karneváli hangulata, a színpompás szertartás rendezése, a szociális adottságoktól nagyvonalúan eltekintő játék eleganciája kapcsán ugyancsak joggal kerül elő a dandyzmus néhány vonása. Figyelemre méltó, ám kissé problematikus a megszorítás, miszerint a dandyzmus csak egyéni és nem csoportos játék (már a játék fogalma is kizárhatná az individualitást), mivel hozzá tartozik a különc-mentalitás. S ha a „gavallérok” valamilyest dandyk, akkor karneváli megjelenésük csoportos játékként is felfogható.

A dandyzmus tulajdonításával olykor váratlan helyeken is találkozunk, így Pongrácz István gróf említésekor (*Beszterce ostroma*). Kérdés, hogy a „személyiség színrevitele” önmagában megenged-e hasonló általánosítást? Pongrácz anakronizmusa – középkor-imádata – vajon nem áll-e ellentétben a dandy hangsúlyosan modern-esztétista szubjektivitásával? Az arisztokratizmus jelenléte kétségtelenül

érv a dandyzmus mellett, de van-e középkori arisztokratizmus, amennyiben ezen előkelőség mint olyan csak a polgári demokráciában tűnhet fel? Pongrácz persze nem a feudalizmus korában él, de mégis azon kor arisztokratája, így a szöveg modernitása inkább két korszak hatalmi szisztémája relativizálásával írható le. A figura rokonítása Huysmans különcével bizonytalan érveken nyugszik. Éppen azért tűnik így, mert „Pongrácz nem hagyja, hogy a polgári élet felől értelmeződjék újra egész története”. Ezt ugyanis a dandy nem tudja elkerülni, sőt, egész létfeltétele egy ilyen – akár őt el nem fogadó – értelmezés. Ezért nem lehet Don Quijote-variáció – ahogy Pongrácz viszont valamiképp mégiscsak Don Quijote-i alak. Telitalálatnak tartható viszont az örületnek mint a társadalmat jellemző (leíró) „ismeretelméleti” metaforának az előhozása a *Beszterce ostroma* kapcsán, komparatistikailag is bővítve az eddigi horizontot. Itt hozható a leglátványosabban játékba a Foucault-féle diszkurzusanalízis metodikája és néhány tanulsága: Pongráczal a „saját nyelvén” kell beszélni.

A politikai erőszak struktúrájának nyomait kutatja a *Különös házasság*ról szóló fejezet, melynek kapcsán felvetődik a kérdés: a regény nyelve maga mennyiben tekinthető erőszakosnak mondjuk az ideológiai tartalmú irányregény érvényesítésében a katolikus egyházzal és annak társadalmi szerepével szemben? Ha „minden cselekvés harci jelleget ölt”, akkor mennyiben harcos maga a kritikai elemzés? Mennyiben íródik vissza rá az, amiről beszél, amennyiben ő maga sincs kívül a tárgyalt céltatosságon? A jogi beszéd „hitelvesztése”: a szavak önkényes használata és önkényes jelentéstételezése modern tapasztalat: ha a romantikában az irodalom kívánt behatolni a politikába (ahogy arról Petőfi beszélt), úgy a modernitásban gyakran a politika virtualizálja magát irodalomná, természetesen az érdekérvényesítés és a hatalomgyakorlat irányában. (A *Különös házasság* permotívuma Dickenstől Kafkáig idézheti fel a környező szövegeket.) A 20. században külön műfajok születtek a társadalmi-politikai események valamilyen művészi jellegű interpretálásához: a parlamenti hírektől kezdve a háborús tudósításokig. Olyannyira, hogy az ún. valóságos esemény – a megértés szükségszerű részlegességétől teljesen függetlenül – már háttérbe is szorul vagy kideríthetetlen marad. Ahogy az interpretáció vélelmezi, „[a]z igazság közvetített természetű a regényben”, illetve el is tűnik: a zárlat nemcsak annak metaforája, hogy nem tudjuk mi történt a végén, hanem annak is, ahogy Döry báró gonosztette eltűnik a rá vonatkozó híradások arzenálja mögött. A regény befejezésének, a kopersóban talált írásnak az utasítása: „hallgass!”, egyúttal azt is jelzi, voltaképpen nincs mit elmondani, vagyis nem lehet elmondani az „igazságot”, a ráakódott narratívák miatt. Ezután a „nyilvánosság” számára az egész történet csak egy lehetséges fikciót formáz a sok közül. A regény, e konklúzióhoz érkezve, az információknak mint ún. hiteles tényeknek a közvetíthetetlenné válását is tematizálja. Azzal a sejt-

tetéssel együtt persze, hogy eljöhét az idő, amikor a hatalmi szerkezetének megváltozása miatt a „hallgass!” parancsa feloldódik.

Ilyen szempontból (a titkok kiderülése, elbeszélhetősége, nyilvános szférába vonása tekintetében) is érdekes lehet a populáris műfajok technikájának alkalmazása, például a detektívregényé a *Szent Péter esernyőjében*. A detektívtörténet által nyomozott „igazság” végül pontosan nem derül ki ugyanis, sőt, a nyomozás kudarcot vall, de egy másik népszerű (tehát könnyen közölhető és érthető) narratíva, a románcos történet felülírása nyomán. Az örökség elvész, de ennek fejében Wibra György elnyeri Bélyi Veronika szerelmét. A nyomolvasás különböző módjai mintha maguk termelnék a nyomokat is, s a két narratíva – Szent Péter esernyőjének a legendája és a Gregorics-örökség sorsának feltárása – egymást feltételezi, illetve az előbbi kioltja végül az utóbbit. A *sipsinica* című kisregény detektívsémái szintén a „bejáratos műfaji elemek” meghökkentő kiforgatásával hatnak: Druzba tanár rossz időben és helyen, rossz mediális közvetítési formát választva beszéli el nyomozásának eredményét, így bolondnak minősül. Ami e szövegezésben „igazságnak” nevezhető, az tehát nem más, mint beszédmódok (műfajok) egymásra vetítése következtében előálló feltárulás, az egyes jelentések mediális áthelyezése által végrehajtott „oknyomozó” értelmezés.

Természetesen – a mondottakkal összhangban – a „realizmus-kérdés” recepció-történeti hagyománya is előkerül a Noszty-regény kapcsán, egy érdekes magyar Balzac-vitát is felidézve. Balzac szóba hozása azért fontos, mert francia recepciója a „realizmus” kategóriáját illetően nagyjából ugyanarra az útra lépett pár évtizede az interpretációk során, mint amire a magyar Mikszáth-recepció lépett immár T. Szabó Levente könyvében. Eszerint „az irodalmi műalkotásban valóságot ábrázolni nem jelent mást, mint létrehozni és valószínűsíteni, *valóságként elfogadtatni* az ábrázolás tárgyát.” Hasonlóképp nyilatkozik Balzac regényeiről Gérard Genette is, a francia író a meggyőzés, az elfogadtatás nagymesterének nevezve, ahol nem „valóságábrázolásról” van szó, hanem egy látásmód elfogadtatásának hömpölygő, entimémikus retorikájától. Hogy az ún. realizmus kapcsán a látás közeget hozza elő a kötet, az újfent találó észrevétel, már csak azért is, mert ezt a relációt – a valóságábrázoló mechanizmus realizmusának tagadását mint a nyelv látványteremtő képességét – Roland Barthes hozta be az elméleti irodalomba, szintén Balzaccal példálózva. „Az ábrázolás realizmusa [...] mediális kérdéssé válik.” – hangzik a távlatos megfigyelés, összefüggést keresve a korabeli fotográfiai technika újdonságaival-sajátosságaival. „A látás mint tudás együtt jár annak szemlélésével, hogyan termelődik ki ez a tudás. [...] Egyszerre láttat egy történetet és a történet látásáról elmond egy másikat.” Ugyanakkor a medialitás szempontja nem antihermeneutikai szempontot képez, sőt a látást és annak újabb optikai módusait újszerű hermeneutikai problémának tekinti.

Matei Calinescuro hivatkozva írja végül a szerző, hogy a modernség többféle arculatának egyik legfontosabbja a nemzet és a modernség viszonyításában rajzolódik ki. A nemzeti irodalmat a modernizáció egyik jelentős formájának tekinti, s joggal kritizálja az előítéletet, mely szerint a vonatkozó tradíció és modernség egymással szembeesíthető kategóriák lennének. Azzal együtt, hogy a mai tömegkultúra kialakulását szintén a modernség termékének tekinti. Mikszáthnál e kettő szintézise – a nemzeti hagyományoknak és a popularitás bizonyos eljárásainak az összjátéka – valóban nagy szerepet játszik. S a mindezt alátámasztó, alapos és meggyőző érvelés nyomán igen sikeresnek mondható az életmű modernként és aktuálisként felismerése és elismerése a magyar kultúrában. T. Szabó Levente kitűnő könyve után immár nem csak Mikszáth művészete mérhető le egyes kortársak modernségén, hanem a kortársak művészete is Mikszáth modernségén.

A kötet a L'Harmattan Kiadó és a Magyar Irodalomtörténeti Társaság *Ligatura* elnevezésű, Scheibner Tamás, Szilágyi Márton és Vaderna Gábor által szerkesztett sorozatának második darabjaként jelent meg, Csetri Lajos válogatott tanulmányainak közlését követően. A vállalkozás indulása tehát igen sikeres, irodalomtudományi körökben méltán kelt feltűnést és komoly várakozást.

(*L'Harmattan, Budapest, 2007. [Ligatura könyvek]*)

Hites Sándor két könyvéről

A múltnak kútja. Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből
Még dadogtak, amikor ő megszólalt. Jósika Miklós és a történelmi regény

Hites Sándornak a közelmúltban két könyve is megjelent, *A múltnak kútja* címmel egy tanulmánykötet 2004-ben, és a – „[p]ályakép, monográfia, műfajtörténet” (18.) metszetében elhelyezhető – *Még dadogtak, amikor ő megszólalt. Jósika Miklós és a történelmi regény* 2007-ben. Mindkettőre igaz, hogy noha elsősorban a szakirodalom részeként mutatnak föl a történelmi regényt és Jósikát érintő kutatások tekintetében nem elhanyagolható eredményeket, nem pusztán a szűkebb szakmai közönség érdeklődését képesek magukra vonni.

Ez – főként a Jósikáról írt munkára nézve – talán nem tűnik magától értetődőnek, hisz Jósika Miklós mint már kevésbé olvasott szerző szerepel – illetve inkább hiányzik – az irodalmi köztudatban. „Az irodalomtörténeti kutatás céljából űzött olvasás [pedig] kevesek titkának számított már abban a 19. század végi tapasztalatban [is], miszerint a *Kártigám* »olvasását büntetésképpen lehetne elrendelni oly embereknek, a kik a régi magyar irodalommal szakszerűen nem foglalkoznak.«” (90.) Mivel pedig Jósikáról 1927-ben jelent meg utoljára monográfia, Hites Sándor munkáját az irodalomtörténeti kutatás hiánypótló tevékenységeként is lehetne értelmezni, csak hogy épp e könyv maga erősen megkérdőjelezi az efféle, hiánycikkekre épülő irodalomtörténeti konstrukciók hitelességét.

Mindenesetre Jósikáról egy valóban friss szemléletmóddal kialakított szöveg kerül az olvasó elé. A könyv tágabb környezetének az, a történelmi regény körül az 1990-es években meglevenedett diszkurzus tekinthető, amelynek *A múltnak kútja* című tanulmánykötet is egyik résztvevője volt, ez pedig nyújthat némi alapot egy Jósikáról írt munka iránti érdeklődés felkeltéséhez. Ezt a lehetőséget Hites ugyanakkor kételkedve szemléli, ahogy a zárszóban ezt ki is fejti: „Amikor évekkal ezelőtt ebbe a munkába belefogtam, úgy éreztem, az újraértékelés legígéretesebb iránya Jósika esetében a közelmúlt metafiktív történelmi regényeit

előlegező, önreflexív jegyek meglétének a kimutatása lehet. Most, e zárzó fogalmazásakor, az ezzel foglalkozó fejezetet érzem a legavítasabbnak.” (299.) Az pedig már *A múltnak kútja* elkészültekor világos volt Hites számára, hogy a történelmi regény műfajváltozatának újraírási kísérletei, az 1990-es évek regénytörténeti revíziója „nem a hagyomány újraértékeléséhez, hanem továbbfejtéséhez járulhatott hozzá”. (103.) „Jósika Miklós [pedig], akinek regényművészete egykor szinte összefonódott a történelmi regény megítélésének kérdésével, érdemben nem került elő a műfajrevízió fogadtatása során.” (116.) Épp ezért talán érdemes közelebbről megvizsgálni, hogyan lehetséges e témakörben a szélesebb olvasóközönség megszólítása.

Miért épp Jósika?

Már *A múltnak kútja* kötetben is jól érzékelhető az a kettős tendencia, amely egyrészt kevés számú szöveg elemzésében, másrészt e szövegek kapcsán az elemzésbe beemelhető témák igen kiterjedt repertoárjában mutatkozik meg. Ez a sokféleség a tanulmánykötet esetében természetesnek tekinthető, annál inkább meglepő a „csak” Jósikára szorítókozó munka esetében.

Azt a kérdést, hogy miért érdemes Jósikával foglalkozni, Hites is tárgyalja, és e kérdésre meg is adja a maga – érvényes – válaszait. Annyi ezek alapján jól látható, hogy Hites egy jóval tágabb horizonton belül – amely magában foglalja az emlékezet, a felejtés, a történelmi tudás és megismerés, a történetírás és az irodalomtörténet, a történelmi regény mint műfajtörténet, a történet mint megértési forma, az örökség mint az identitás egyik megalapozója, az etika, szorosabban véve az olvasás etikája kérdéseit – helyezi el nem is csak Jósika munkásságát, hanem Jósikát mint irodalomtörténeti jelenséget. Jósika irodalomtörténeti jelenségként való bemutatásának pedig megvan az az előnye, hogy Hites olyan – nem lineárisan elrendezett – kronológiai sorozaton belül tudja vizsgálni tárgyát, amely a jelenig vezet, az irodalom befogadásának ma adott lehetőségeihez. Hites szövegének középpontjában ugyanis nem annyira Jósika áll, mint inkább ez a genealógiai sor.

Hitesnek mindazonáltal nem célja a kánon átrendezése. Jellemző módon, e témakör kapcsán jobban érdekli a kánonképződés problémaköre, mint a Jósika-szövegek aktualitással felruházható jelenségeinek felmutatása. Mindazonáltal a szerző nem kerül meg az ez irányú poétikai elemzéseket, sőt bármilyen témát is érint, mindig egy szöveg körültekintő – és a szöveget aktualizálni képes – elemzése hívja elő az adott problémakört. Ebben az esetben is azonban sokkal inkább az olvasás és az olvasó kerül a vizsgálódás fókuszába.

Jósika nem azért kerül előtérbe, mert szövegei ma is frissnek és otthonosnak hatnak, Jósika azért jelent kihívást, mert a felé irányuló megközelítés folyamata elsősorban idegenségének tapasztalatát kínálja föl. Ezt az idegenséget Hites sem igyekszik kiiktatni, örökségként tekint rá, és egy olyan olvasásmódot alakít ki, amelyben lehetőséghez jut az idegenben a sajátja és a sajátban az idegenre való ráismerés, az idegen ismerősként való felismerése és az ismerős idegenségének tapasztalata egyaránt. Ha a következőkben sikerül is felmutatni Hites írásainak népszerűsítő – sőt talán népművelő – tendenciáit, azok csak ebben az értelemben bizonyulhatnak érvényesnek. (Ez azt is jelenti, hogy e „népszerűsítés” csak bizonyos olvasásmódok felé nyitott – ezzel le is határolva a megcélzott közönség körét.)

Mindezt előlegezte már *A múltnak kútja* kötet is – a két írás ezért egymás folytatásaként is olvasható. Úgy tűnik ugyanis, Hites írásmódját épp arra építi, hogy egy témakört minél több kapcsolódási ponton ragadjon meg, az így adódó vizsgálódás lehetőségeit azonban ne elkülönítve vegye szemügyre; azok épp, hogy szoros összefonódottságukban váljanak megközelíthetővé. Így e szövegek különösen alkalmasak újabb kapcsolódási pontok megragadására, vagyis a korábban megírtak bővítésére, az összefonódottság révén pedig e bővítés megköveteli a korábbi újraírását is.

Ez a törekvés könnyen érthetővé válik a Jósika-könyv bevezetőjében leírtakból. „[A]mikor lehetőségem nyílt rá, hogy Jósikával kapcsolatos vizsgálódásaimat könyvvé formáljam, már nem támaszkodhattam a történelmi regény 1990-es évekbeli revíziójának, Darvasi László, Esterházy Péter, Háy János, Hernádi Gyula, Láng Zsolt, Márton László, Rakovszky Zsuzsa, Sándor Iván, Spiró György, Szilágyi István és mások műveinek a felhajtóerejére, amely kutatásaim kezdetén ösztönzött.” (19.) Ezek szerint a kutatás feltételeit érintő alapvető változásokról van szó: az az érdeklődés, amely egy kutatást elindított, már nem biztos, hogy kitart addig, míg a kutatás eredményhez vezet. Hites így inkább arra törekszik, hogy a fent leírt eljárásokkal kompetenciáját, e területen való jártasságát mobilissá tudja tenni annyira, hogy lépést tarthasson az „aktuális irodalmi fejlemények” (21.) hozadékaként megjelenő érdeklődés változásaival. Ez nem más, mint a szövegelemzés intenzitásából kiinduló terjeszkedés feltételeinek biztosítása.

Az intenzív és extenzív elemzéseknek ez az egymást feltételező hálózata a Jósika-könyvben érzékelhető igazán, hiszen a szerző itt az elemzendő szövegek körét tovább szűkítette, a kapcsolódási pontokat pedig tovább bővítette. Jósika mint irodalomtörténeti jelenség esettanulmányként szolgál a különböző vizsgálódások számára, ő adja a szöveg vázát és biztosítja az – olykor akár egymás ellenében végigvitt – vizsgálódások összefonódottságukban való felmutatását.

A megközelítés lehetőségei

A szerző elméleti felkészültségét – mind az irodalomelmélet, mind a történelemelmélet terén – e két könyv is bizonyítja. Mindazonáltal nem pusztán elméleteket kommentál irodalmi szövegek elemzésével, és nem is arról van szó, hogy az irodalmi szövegek minél teljesebb elemzése lenne számára a cél, amihez hasznosíthatónak véli az elméleti háttérrel: Hites számára mintha nem az irodalmi szöveg lenne a tét. Az már az eddigiekből is kitűnhetett, hogy noha Hites e szövegeinek nagy része elemzés, ezek nem pusztán a szövegek poétikai hatékonyságát felmutató, zárt elemzések. Az irodalmi szövegek inkább vezérfonálként funkcionálnak olyan – látszólag a szövegen túli – problémák körüljárásához, amelyek épp e szövegek révén kerülhetnek be a vizsgálódás látókörébe. Az olvasás itt tehát nem eszköz jellegű, nem utólag kiiktatható aktus egy más típusú probléma megértésében.

Ez könnyen megvilágítható *A múltnak kútja* vizsgálódásainak példáján. Hites a történelmi regény elsősorban mint a történelem elbeszélhetősége, a történelmi tudás, a történelem megismerhetősége, az emlékezet és a felejtés, az idő megtagaszthatósága témakörök részeként érdekl. Nézőpontja jól behatárolható egy *A múltnak kútja* kötetben szereplő – Marjorie Levinsonra támaszkodó – fejtegetéséből. „[A]z a kérdés [...], hogy a történetiség szem előtt tartása illetve a múlt és a jelen implikációjának felismerése szükségképpen kizárja-e egymást. A romantika és a jelen viszonyának tekintetében e sajátos feltételezettség nem csapdahelyzetként áll elő, hanem az értelmezés előtt járó összefüggésként rajzolja ki a történetiség szerkezetét. [...] Okok és következmények egybeesni látszanak: valamely romantika-képet körvonalazva, olyasmit alkotunk meg, ami ugyanakkor létre is hozott *minket*.” (110.) Az idézetből jól látszik, hogy a szerzőt ez esetben nem poétikai kérdések foglalkoztatják, a történetiség maga kerül az elemzés előterébe, a hangsúly itt a befogadás lehetőségeit is megalapozó ismeretelméleti vetületre kerül – kifejezetten filozófiai problémaként tárgyalva azt. Az idézet ugyanakkor példa Hites megközelítésmódjának arra az aspektusára is, amely a következőkben visszaolvasásként, illetve visszaíródásként szerepel majd, és amely az idézett szakaszban múlt és jelen egymásba-íródottságának hangsúlyozásában explicit módon is megjelenik.

Ugyanis az, hogy a szerző ilyen irányú irodalomtörténeti vizsgálódásait főképp 19. századi szövegek segítségével végzi, azt is eredményezi, hogy e szövegek befogadása – múlthoz kötöttségük és ebből fakadó idegenségük révén – maga is mint az időtagasztalat egy lehetősége kerül előtérbe. Ahogy *A múltnak kútja* kötet egyik a *Zord időt* elemző fejezetében is olvasható: „a regényben nem a kor [Hites számára pedig itt nem a *Zord idő*] a »főszereplő«, hanem az idő értelemmel

való felruházásának rivális mintái.” (60.) Az irodalmi alkotás szövegszerűsége azonban nem iktatható ki, mivel egy-egy irodalmi szöveg efféle elemzés (szövegen túli kérdések vizsgálata) számára csak azáltal szolgálhat vezérfonalul – legalábbis Hites vizsgálódásainak szempontjából –, hogy a kérdésekre adott válaszok visszaolvasódnak az irodalmi szövegbe magába. Hites elemzéseiben az adott problémakör épp e visszaolvasás révén ölt határozottabb formát, válik megragadhatóvá.

A visszaolvasás (vagy visszairás) feltűnő jegye a Jósika-könyvben következetesen, minden fejezet elé odaillesztett mottó, és a – már *A múltnak kútja* kötetben is tárgyalt, visszatérő – kérdéskör, hogy vajon „melyik olvashatja sikeresebben a másikat: az örökség az örökösöket vagy a leszármazottak saját hagyományukat.” (141.)

Ez a fajta visszaolvasás teremti meg azt a közös teret, amelyben az elméleti konstrukciók párbeszédbe hozhatók az adott irodalmi szövegekkel. Mivel azonban a probléma épp az irodalmi szövegek révén válik megragadhatóvá, az elemzésben mindig ezek szolgálnak kiindulópontul, és Hites határt szab az egyes elméleti modellek érvényességének ott, ahol az irodalmi szöveg elemzése ellenállást tanúsít az adott olvasási mintával szemben. Nem veti el és nem is értékeli le az elméleti háttérrel, ehelyett inkább vizsgálódásainak eredményeit hasznosítja az adott megközelítési mód finomításában. Saját maga azonban nem állít fel elméleti modelleket, vizsgálódásai megmaradnak az elemzett szöveg konkrétságában. A visszaolvasás révén a vizsgálódás eredményessége épp az elemzett szöveg telítődésében válik láthatóvá.

A szövegek efféle telítetté válása – noha ez kimondottan nem célja Hitesnek, mégis – fölkeltheti az érdeklődést az elemzett szövegek iránt, vagyis a szerző népszerűsít is. Hogy ez alól a kényszer alól nem lehet kitérni, azt mutatja a Jósikáról írt könyv zárszava is: „Jósika lehet az első azoknak a nagy terjedelmű, így jól forgalmazható életművel rendelkező szerzőknek a sorában, akiknek piaci alapú sikere napjainkban is meghatározza az irodalom társadalmi helyét [...]. Ebben a tekintetben a Jósika regényírása által fémjelzett változásnak a hatása az irodalom mibenlétéről alkotott felfogásokra, a »mivégre van a kultúra?« kérdésre adott válaszok bizonytalanságára csak ma érzékelhető igazán.” (300.)

Tudomány vagy piac?

A fent idézett kérdés valószínűleg az egyik alapvető mozgatórugója Hites szövegeinek. *A múltnak kútja* egyik fejezete épp azt a problémát taglalja, amellyel a történettudománynak a 19. század végén már szembe kellett néznie, vagyis hogy „ha a múlt, ahogy a »hagyomány fenntartotta«, illetve a múlt, ahogy a »történetírás festi«, nem

fedí egymást, akkor a »köztudalom« és a »történeti igazság« ellentmondásba kerülhet.” (204.) Ez azt jelenti, hogy „a professzionalizáció a társadalmi támogatás (állami engedélyezés, piaci igény) hiánya miatt kudarcot vallhat.” (205.) A Jósika-könyv is nagyon hasonló helyzetbe került, amikor elvesztette a történelmi regény 1990-es évekbeli revíziójából származó felhajtóerejét. Vagyis az érdeklődés biztosítását új alapokra kellett helyezni.

Hites alapvető elemzési eljárása, hogy elsősre fel nem tűnő, vagy épp fölöslegességében érzékelhető szövegeket úgy olvas újra, hogy metafiktív, önreflexív, adott esetben metahistorikus értelmezést ad róluk. Ennek legszembetűnőbb példája a Jósika-könyv öltözködéstörténeti fejezete. Az öltözködés és a divat itt mint az emlékezet egy lehetséges modellje szerepel: „[a]hogy az öltözködés Jósika világképének meghatározó eleme, úgy történeti műveinek metahistóriája is részben ennek függvénye volt.” Ez a módszer ugyanígy alkalmazhatónak tűnik Hites szövegeire is.

A professzionalizáció fent idézett veszélyei és a Jósika-könyv sorsa ugyanis könnyen párhuzamba állíthatók. És erősen önreflexív – e tekintetben kifejezetten önironikus – jelleget öltenek a prognózis-alkotás módozatait és lehetőségeit vizsgáló fejezetek is. *A múltnak kútja Zord idő*-elemzésében pedig ez olvasható: „A törökök történelme, illetve politikája azért lehet sikeresebb, mivel korlátlanul képes a másik asszimilációjára, sőt kifejezetten az idegenből táplálkozik, ám integritása mégsem sérül, hiszen az eredendően diffúz karakterű.” (82.) Az idézet olvasható úgy is, mint Hites olvasásmódjának – mely az idegen és a saját, az örökség és az örökös egymásba-íródásán alapszik – példázata. Ezek után már nem is meglepő, hogy a szerző a példázat változatait is bőven tárgyalja mindkét munkájában.

Az önreflexivitás állandó kényszerét valószínűleg az a helyzet teremti meg, amely épp Jósika révén jelent meg Magyarországon, ahogy ezt Hites a Jósika-könyvben ki is fejti „egy olyan regényolvasási szokásrendszer megjelenéséről van szó, amelynek – szemben minden korábbival – pontosan a telítés, az igények folytonos felkeltése és kielégítése lesz a lényege.” (79.) Az igények e folyamatos felkeltésének kényszere alól ezen az olvasási szokásrendszeren belül nem mentesülhet Hites szövege sem. Pontosabban, úgy tűnik, Hites szövegeinek alapvető törekvése, hogy ne ezen olvasási szokásrendszeren kívül rekedve, épp hogy e körbe bekerülve legyenek képesek érvényesülni. A helyzetet nehezítik azok a körülmények, amelyeket a Jósika-könyv *A csehek Magyarországbant* elemző fejezete jár körül: „A regény az értékek időbeli feltételeivel is számot vet, s a kulturális viszonylagosság tapasztalatával az azonosság képletébe belekerül az idegen elismerése.” (153.) Szintén önreflexív szöveggént olvasva, a „kulturális viszonylagosság tapasztalatával” szemben az irodalomtörténésznek merőben más szerepkört kell vállalnia,

mint egy biztosnak mondható kánonnal, vagy legalábbis az olvasók valamelyest tartós érdeklődésével a háta mögött.

Az irodalomtörténész helyzete explicit módon is megjelenik *A múltnak kútja* lapjain: „A romantika irodalmának és a romantika-kutatásnak kölcsönös kiszolgáltatottságából fakad az a dilemma, hogy a megértendő és a megértő találkozásának eseménye miként ragadható meg: a romantika szövegeinek teljesítményeként vagy a kritikai eljárások gyümölcseként.” (112.) Összefüggésbe hozható ezzel a *Zord időt* elemző fejezet azon része, amely a regényben megjelenített »történelmi erőket« úgy jellemzi, hogy azok „valahol a retorika és a logika feszültségében állnak” (78.) A retorika ehelyütt kifejezetten a meggyőzés művészeteként szerepel, a passzus pedig értelmezhető úgy is, mint e Hites-szövegek erőterének példázata, vagyis, hogy esetükben a tudomány „logikája” és az olvasók „meggyőzését” megcélzó piac erőinek találkozásáról van szó.

E példázatot továbbolvasva az irodalomtörténeti vizsgálgóds további párhuzamaként megemlíthető a fordítás – amelyet *A múltnak kútja az Ivanhoe* kapcsán bőven tárgyal – és az a fajta „ismerőssé tétel” is, amelyet a Jósika-könyvben elemez Hites Kemény Zsigmond kapcsán: „Kemény egyrészt gyanúval szemlélte a történelmi tapasztalatban saját és idegen együttállását, de azt is felismerte, hogy éppen ez az ismerőssé tétel biztosítja a történelmi megértés produktivitását. A múlt eltávolíthatósága nem őrizhető meg, de nem is számolható fel”. (163.)

Piac és tudomány

Fölvethető a kérdés, hogy a témák szembetűnő sokféleségével szemben mi biztosíthatja e témák összefonódottságát. Az első fejezet azt a választ adta erre, hogy Hites legutóbbi könyvében e szerepet Jósika mint irodalomtörténeti jelenség vállalta magára. Most e szövegek önreflexivitásának előtérbe helyezésével egy újabb válasz is adódik, e szerint a két könyv alapvető tétje az irodalomtörténeti munka lehetősége. Adható azonban egy ettől némiképp eltérő válasz is, az, hogy e könyvek alapvetően az olvasó felé orientálódnak, az olvasás jelenben adott esélyeivel vetnek számot. *A múltnak kútja* című tanulmánykötetnek *A csehek Magyarországbán*ról adott elemzése a „sikerés olvasás felelőssége” körül mozog: „Az olvasó szerepe nem pusztán a mintakövetés lehetőségében, a tanulás alkalmazásában, de az olvasási lehetőségek heterogenitásban is kiterjesztődik: nem csak az olvasás utánjára, de az olvasás mikéntjére is vonatkozatható.” (139.)

E két könyv számára – úgy tűnik – az olvasás nem mint általában vett probléma vetődik föl, hanem – a társadalmi támogatottság esélyeit is latolgatva – kifejezetten mint egy viszonylag szélesebb olvasóközönség olvasási lehetőségeinek

számbavétele. E tekintetben Hites hasonló szerepkörbe kerül, mint a Jósika-könyvben általa elemzett *Jő a tatár!* elbeszélője: „különböző diskurzusok keresztfoltja lesz”. (244.) Hites ebből a szempontból a kritikuséhoz hasonló szerepkört vállal fel: ajánlatokat tesz nemcsak különböző irodalmi művek olvasására, de bizonyos olvasási módok megvalósítására is – a sikeres olvasás felelősségének tudatában és tudatosításával. Szövegei szabadon bővíthetők, hisz bármilyen újabb téma bevonható vizsgálódásaiba, ha az számot tarthat Hites – és a szerző ízlésében megbízó olvasó – érdeklődésére. Szövegek olyan labirintusába vezeti olvasóját, amelyet kifejezetten az olvasói érdeklődést szem előtt tartva alakít ki, emellett pedig tudatosan is ébreszt rejtve hagyott igényeket e szövegek iránt.

(József Attila Kör – Ulpius-ház, Budapest, 2004 [JAK-füzetek, 133.]; Universitas, Budapest, 2007.)

FODOR PÉTER

Palkó Gábor: *Esterházy-kontextusok.*
Közelítések Esterházy Péter prózájához

Tekintettel Esterházy Péter írásművészetének terjedelmes, szempontgazdag s folyamatosan bővülő befogadástörténetére, Palkó Gábor könyvét kézbe véve első kérdésként a munka irodalomtörténeti tétjei adódhatnak kérdések. Mindenekelőtt azt szükséges tisztázni, vajon az Esterházy-életmű újabb darabjai indokolják-e a pályakezdésre való visszatekintést vagy inkább az eddigi recepcióban familiarizálódott és rögzült megállapítások kisebb-nagyobb korrekciójának szükséges volta, esetleg a honi tudományos beszédrend olyan átrendeződése, amely új kérdéstávlatokat nyithat – akár – a *Fancsikó és Pintára* és a *Termelési-rege*nyre is. Ha azt állítjuk, hogy az *Esterházy-kontextusok* esetében mindhárom tényező szerepet játszhatott, akkor ezzel egyszersmind a könyv egyes fejezetei közötti módszertani-diszkurzív különbségekre is utalunk. Bár a honi könyvkiadásban (szemben a német vagy az angol nyelvűvel) nincs kialakult gyakorlata annak, hogy egy kötet milyen módon beszél el saját létrejöttét, így Palkó könyve sem utal az írás folyamatának „külső” mozzanataira, annyi – ha nem is magából a szövegből – tudható, hogy a könyv első fele a szerző 2002-es PhD-értekezésének kisebb módosításokon átesett változatát adja közre. A könyv két fele közötti szemléletbéli, módszertani különbségek egy része talán annak a néhány évnek is betudható, amely elkészültük között eltelt. Míg az elsőben a korszakretorika, a recepcióesztétika, a műfaji kódok fölfejtése, illetve az iseri irodalmi antropológia vezérfogalmi kapnak meghatározó szerepet, a második olyan kontextusok felé nyit (kisebb részt Kittler médium-, hangsúlyosabban Luhmann rendszer-, társadalom- és gazdaságelmélete irányába), amelyek ezen idő szerint nem hiányoznak ugyan a magyar irodalomtudományi beszédrendből, ám az, hogy konkrét szövegelemzéseknél miképpen aknázhatóak ki, nálunk még aligha tekinthető magától értődőnek.

Bár egy tudományos munka esetében nem feltétlenül tartozik a leggyakrabban föltett kérdések közé, vajon milyen implicit olvasót teremt a szöveg, Palkó Gábor munkája kapcsán ez éppen az eddigiekben vázolt összefüggések miatt kecsgethető tanulságokkal. A könyv első fejezetéhez (*A posztmodern korszak retorikai stratégiái*) az előszó a *Harmonia caelestis*-ről született kritikákban tapasztalható ama fogalomhasználati szórtságra hivatkozva teremt meg az olvasói elvárásokat, amelyben „lehetetlen olyan közös mintázatot felfedezni, amelyre a művek olvasója támaszkodhatna”. (7.) Noha a szöveg grammatikai megformáltsága nem föltétlenül teszi egyértelművé, ha jól értem, a szerző itt arra utal, hogy a honi kritikai közbeszédben még az ezredfordulóra sem alakult ki egy olyan konszenzuális posztmodernség-fogalom, amely akár a hivatásteremtő, akár a nem-professzionális Esterházy-olvasók számára biztonsággal segítségül hívható lenne. Ennek megfelelően a könyv posztmodern-fejezete olyasféle kalauz gyanánt értelmezi magát, mely elősegítheti a tájékozódást az egymást kizáró posztmodernség-fogalmak útvesztőjében, igyekezvén mindeközben nem téveszteni szem elől azt, hogy a témában különböző mértékben tájékozott befogadókhoz egyaránt szólni tudjon. A fejezet argumentációjának fölépítése jórészt példásan tesz eleget ennek a korántsem egyszerű kihívásnak: elsősorban klasszikus szövegek bemutató értelmezésére vállalkozik (pl. John Barth, Ihab Hassan, Leslie Fiedler), a korszakképzés stratégiáit folytonosan reflektálva. Palkó megbízható vezetőnek bizonyul, ez a tanulmány – melynek tágassága messze meghaladja az (*Einführung* vagy az *introduction* értelmében vett) „bevezető” műfaji határait és módszertani kimunkáltságot – például az egyetemi oktatásban is remekül hasznosítható lehet. Az olvasóban csupán azért keletkezhet némi hiányérzet, mert az nem kerül a szövege előterébe, hogy a posztmodernség értelmezési módjainak körüljárásából közvetlenül milyen befogadói távlatok is nyerhetők az Esterházy-művekhez. Néhány elszórt utalás mellett fölmerül az az irodalom kül- és belügyeinek szempontjából is fontosnak tekinthető kérdés, hogy mennyiben jellemző a posztmodern poétika központi eljárásának tekintett kettős kódolás Esterházy szövegeire: „A probléma az Esterházy-életmű egyik központi paradoxonát érinti.” (37.) A nagyon is adódó „paradoxon” azonban inkább csak említődik, mintsem a maga összetettségében bontakozik ki, s bár több megfontolandó válaszjavaslat fogalmazódik meg, a szerző – egy *Közelítések Esterházy Péter prózájához* alcímű könyvben kissé furán ható retorikai utasítással – ezeket az érvelés szempontjából kitérésnek láttatja, s egyszersmind rövidre is zárja a dilemmát: „Térjünk most vissza az elméleti gondolatmenethez.” (38.) Teória és praxis kölcsönössége szenved csorbát általa, s hogy a Leslie Fiedler vonatkozó írásainak szoros és alapos olvasatát adó *Closing the Gap. Az utca embere és a kettős kódolás* című alfejezetben meglehetősen kevés példát találni, noha a fejezet kalauzjellegét ezek minden bizonnyal erősíthették volna.

(A konkrét műalkotásokra történő utalások csekély száma főként akkor lehet szembeötlő, ha például a Palkótól többször hivatkozott Linda Hutcheon könyveire gondolunk.). S talán néhány szemléletes példa az alfejezet nem különösebben relevatív végkövetkeztetését is távlatosabbá tehetné: „az, hogy a műalkotás a nem művészi formák világából szelektál, korántsem jelenti, hogy e formák bármelyikével azonosítható lenne”. (51.) Az így megfogalmazott konklúzió „puritánsága” a Palkó által választott metodika egyik deficitjére is rámutat: miközben nagyon is méltánylandó az a teljesítmény, amely a nemzetközi posztmodernség diszkurzusalapító szövegeinek értelmezésében megmutatkozik, nem hallgatható el, hogy a magyar tudományosságban is születtek az elmúlt két évtizedben olyan írások, amelyek az esztétikai műalkotás posztmodern szituáltóságát az amerikai irodalomtudós hatvanas–hetvenes években született tanulmányainál összetettebb módon írták le. Ezek egy részét egyébként Palkó is hivatkozza, nem arról van tehát szó, hogy a szerző a honi kontextusra nincs tekintettel, inkább arról az argumentációs dilemmáról, hogy miképpen lehet vezérfonalként kitartani bizonyos alapszövegek mellett, s hogyan lehet ezekre végkövetkeztetéseket alapozni úgy, hogy közben az ezeknél a szövegeknél komplexebb megfontolásokat is integrálni lehessen.

Azt, hogy a könyv első fejezete a posztmodernség kapcsán szóba hozott poétikai stratégiákat, befogadói attitűdöket, esztétikai ismérveket csak ritkán kapcsolja vissza az Esterházy-szövegek esztétikai tapasztalatához, az olvasás előrehaladtával az teszi indokolttá, hogy az ebben a fejezetben elemzett teoretikus szövegekből kinyert kérdésirányokat a szerző ezt követően a *Fancsikó és Pinta* interpretációja során hasznosítja. Palkó Gábor Esterházy Péter első kötetének tárgyalásánál kiemelt szerepet biztosít az irodalomtörténeti szempontoknak: a *Fancsikó és Pinta* invenciózus és részletes értelmezését a novelláskötet korabeli kritikai fogadtatásának kimerítő alaposágú vizsgálata vezeti föl, ráadásul úgy, hogy az értekező saját értelmezési kérdésirányainak némelyikét a recepcióból meríti. Palkó egyszerre állítja, hogy már az egykori kritikákban megjelentek azok az interpretációs utak, amelyek napjainkban is izgalmasnak és termékenynek ígérkeznek („a kritikusok némelyike [...] pontosan érzékelt az elbeszélő–emlékező–megidézett szólanal összetettségét, a narratív kontinuitás szakadásait és a műszférák sajátos összjátékát”) és azt, hogy ezeknek az utaknak a bejárása nem történt meg kielégítő módon („Kevés sikeres kísérletet találunk ugyanakkor arra, hogy ezeket a jelenségeket a mű jelentésképzésének folyamatába illesszék” – 87.). Palkónak ugyanakkor ahhoz, hogy végig tudjon haladni ezeken a csapásokon, olyan „iránytűre” is szüksége van, nevezetesen Wolfgang Iser 1993-as, magisztrális munkájának fogalmi hármására (a valós, a fiktív és az imaginárius), amely révén mégiscsak igen messze kerülünk a hetvenes évek kritikai köznyelvétől. A szövegbeli határátlépé-

sekre, a történet folyamatát megbontó effektusokra, az olvasói szerepajánlatok szóródására, a modális sokhangúságra, a közbeiktatott műfajokra és a novellákban gyakorta fölbukkanó vizuális leírásokra összpontosító, komplex szempontrendszer mozgó interpretáció inkább megerősíti, mintsem elbizonytalanítja azt a historikus konstrukciót, amelyben a *Fancsikó és Pinta* és a *Termelési-regény* irodalomtörténeti indexálhatóságának különbsége a posztmodern korszakküszöb előtti és utáni pozícióként írható le. Ez a differencia annak ellenére lesz fontos szemléletalkotó tényezője a novelláskötet elemzésének, hogy a regénnyel való összehasonlító megállapítások inkább csak a lábjegyzetekben kapnak helyet, ezekben az esetekben (lásd pl. a 193. és a 200. jegyzetet) az előbbihez rendre a „még”, utóbbihoz a „már” időhatározót kapcsolva. Az *Esterházy-kontextusok* első fele termékenyen képes támaszkodni arra a recepcióesztétikai, egyszerre poétikai és hermeneutikai, az irodalom történő létmódjának kitüntetett szerepet biztosító értelmezési hagyományra, amely legfőképp Kulcsár Szabó Ernő monográfiájának köszönhetően az Esterházy-szakirodalomban (is) fölöttébb hatásosnak bizonyult. A *Fancsikó és Pinta* szubtilis elemzésének implicit olvasója annyiban mindenképpen eltér a posztmodern-fejezetétől, hogy itt az értekező nagyon is számít arra, hogy tanulmányának befogadója alaposan ismeri a recepció Kulcsár Szabó Ernőhöz köthető irányát.

Míg Palkó Gábor könyvének első felében az irodalomtörténeti távlat az érvelés egészében jól tetten érhető, a *Termelési-regény* szisztematikus értelmezésére vállalkozó két fejezet nem a posztmodernség poétikáját és a magyar elbeszélőpróza késő- és utómodern formációit tekinti elsődleges horizontképző tényezőnek, hanem azt a kommunikáció-, társadalom- és gazdaságtörténeti kontextust, amelyhez Esterházy műve ezer szállal kötődik. Ezt a döntését az értekező azzal magyarázza, hogy „a (világ)gazdaság regénybeli megjelenítése [a recepcióban eddig] reflektálatlan maradt” (191.), miközben a regénynek ez az összetett tematikus szála és főképp a kisregényben domináns regisztere rendkívül jelentésteli módon válhat kiaknázhatóvá. Ez az interpretációs irány kettős feladatot ró a szerzőre, s egyik sem mondható éppen könnyűnek: egyfelől föl kell építenie azt a társadalomtudományi háttérrel, amely előtt a regény szövege valóban másként tűnhet föl, mint ezt megelőzően, másfelől ki kell dolgoznia azt a módszertant, amely lehetővé teszi irodalmi és (nagyon) nem-irodalmi diszkurzusok összjátékba hozását. Palkó igen eruditív módon s irigylésre méltó lelkesedéssel hivatkozva és közvetíti a Kádár-rendszer gazdaságpolitikáját leíró szakmunkákat, a magyar referenciákat Luhmann szociológiai és ökonómiai írásainak belátásaival bőségesen kiegészítve – olyan „külső” szövegkörnyezet jön ezáltal létre, amelynek összetettsége messze meghaladja a legtöbb olyan honi vállalkozásban olvashatót, mely úgy kíván irodalmi szöveget értelmezni, hogy kitüntetett szerepet szán az irodalom „külpolitikájához” tartozó kérdésirányoknak. Palkó tulajdonképpen nem kevesebbet

állít, mint hogy a *Termelési-regény* számos részlete e külső referenciák nélkül egyszerűen nem érthető meg – vagy másképpen fogalmazva: korábban inkább csak materiális értelemben volt olvasható. Míg az Esterházy-recepció eddig azt a kérdést tüntette ki, hogy miként írja a regény önmagát, Palkó döntően arra kíváncsi, milyen nem irodalmi diszkurzusok és elsődlegesen nem nyelvi szisztémák íródhatnak bele a regénybe (pl. „Hogyan épül be a szocialista gyakorlat az irodalmi szöveg struktúrájába?”).

A szerzőtől által választott interpretációs stratégia éppen úgy gyümölcsöző a mű kis egységei (trópusok, szereplői replikák, jelenetépítés stb.), mint ahogy a nagyobb hatótávolságú szövegalkotó eljárások (pl. szereplőformálás) értelmezése során. Regényszöveg és külső kontextus reflektált egymásra vonatkoztatása csak ritkán hoz létre olyan összekapcsolásokat, amelyek érvényessége nem feltétlenül tűnik magától értődőnek. Palkó például alaposan körbejárja a piaci szocializmus („terv plusz piac”) viszonyát a sztálini típusú diktatúrához és a kapitalista piacgazdasághoz, megállapítván, hogy ez a gazdasági szisztéma ez utóbbi kettőnek „közös nyoma és a nyom tagadása”. (152.) Ezt a sajátos temporális mintázatot ismeri fel az értelmező a gazdaságirányítási mechanizmusok közötti vitát színre vivő tanácsstermi harcban, vagyis az Esterházy-recepcióban gyakran hivatkozott, teljes joggal példaértékűnek tartott részlet különféle történeti korokat referáló regiszterváltogató megformáltságában, s a kettő között nem pusztán „alaki” hasonlóságot feltételez – a kettős függésre épülő ökonómia Palkónál „az irodalmi programozás (Niklas Luhmann) paradigmájá”-vá válik. Miközben az elemzés ötletessége és aprólékossága mindenképpen elismerésre méltó, annyi megjegyezhető, ez az írástechnika a közgazdasági dilemmáktól nem érintett Esterházy-szövegekben éppen úgy jelen van, mint ahogy a nemzetközi posztmodern irodalom számos klasszikus alkotásában.

A gazdaságtörténet és a hozzá kötődő kommunikációs-mediális-technológiai szisztéma értelmezői kitüntettségének teljesítőképesége aligha vitatható, miközben tulajdonképpen szükségszerűen példát szolgáltat belátás és vakság együtt járó kettősére is. A következő részletet Palkó az általa választott premisszákból logikusan következően az irodalmi szövegtermelés immaterializációjának (papír helyett számítástechnikai eszközök) szempontjából értelmezi: „Tomcsányi felvázolja a jövőt. [...] Memóriák, konverterek, perifériák, melyek glédában állnak a patikatisztaságú gépteremben. A vakító világítás – mintha valamilyen táncteremben lennénk.” Talán nem teljesen jogosulatlanul tételezhető fel, hogy e részletben egy másként kódolt szövegek közötti olvasás akár Ady-rájátszást is fölismerhet, s amennyiben elemzési leleményessége megközelítené a könyvben működő, vélhetően szintén tanulságos, bár biztosan nagyon más természetű szövegmozgások nyomaira is bukkanhatna.

Olykor akár az a kérdés is fölmerülhet az olvasóban, vajon nem rögzíti-e túlságosan az elemző Esterházy regényét ahhoz a politikai-társadalmi szisztémához, amelyben megszületett, s amelyről – persze nem pusztán tematikusan – Palkó elemzését olvasva leginkább szól. (Pl. „Arra a kérdésre azonban egyik modell alapján sem találni választ, mit is jelenthet a »hatalmi szféra és a civil társadalom ozmózisa«, vagyis hogy az e szférák közötti viszony vagy kommunikáció hogyan szerveződik a piaci szocializmusban – illetve a szociális államban. Holott e kérdések felől lehet csak érdemben beszélni arról, közélet és magánélet inszenírozott viszonyának milyen szerepe lehet a *Termelési-regényben*”. – 157.) Talán nem indokolatlanul keletkezik az olvasóban az a gyanú sem, hogy a társadalomtudományos dilemmák olykor – akár csak a terjedelmüket tekintve – túlzottan megterhelik az érvelést: vajon egy Esterházy korai pályaszakaszának áldozott kötetnek kell-e választ keresnie azokra a kérdésekre, hogy mit jelent a *hiány* fogalma Kornai János és Niklas Luhmann gazdaságtörténeti írásaiban, hogy van-e alternatívája a kapitalizmusnak vagy hogy miképpen értelmezhető a *monetáris kvantifikáció* művelete. A kétségtelenül irigylésre méltó elhivatottsággal használt társadalomtörténeti apparátus a legtöbb esetben valóban kifizetődőnek bizonyul, találni példát azonban arra is, hogy ennek használata nem feltétlenül tűnik szükségszerűnek: mert valóban Habermas ismerteti-e fel velünk a leghatékonyabban azt, hogy a Kádár-rendszerben „a privát létlehetőségek akárha szűk köre [nem volt] elzárható, elszigetelhető [...] a társadalmi-politikai környezettől” – ebben a tekintetben (ha már Esterházy-írásművészetéről van szó) például a *Javított kiadás* is bizonyára tanulságokkal szolgálhatna. A Palkó által előszeretettel és nagy hatékonysággal alkalmazott, az allegóriáknak, modelleknek, programoknak és analógiáknak kitüntetett szerepet szánó olvasásmód egyébként éppen Esterházy 2002-es munkája kapcsán jut el a kötet kevés kétséges érvényességű megállapításainak egyikéhez: „A *Javított kiadás* narrátorának színre vitt (beszéd)cselekvései úgy kerülnek párhuzamba a besúgó tevékenységével, hogy e párhuzam következtében az egyébként erősen átetizált szöveg monolit morális rendszere – vagy legalább rámutató irányulása – is megínoghat. Az ítélező narratív szólam nagyon is hasonló nyelvi aktusok végrehajtója, mint a megidézett »bűnös«”. (190.) A formális analógia itt ugyanis éppen a hasonló szerkezetű cselekvések külső viszonyaira, a Palkó által máskor oly figyelmesen számításba vett társadalmi kontextusra, a cselekedetek külső kódoltságára nem tér ki, és mos össze így nagyon is különtartandó módusokat. (Más természetű s nem azonos súlyú, de mégiscsak furán hat az a sajátosság szintagma is, amellyel az *Egri csillagokra* utal: „gyerekkönyvvé züllött bestseller” – 152.). A magam részéről abban sem vagyok teljesen biztos, hogy a szerzőnek – az ideológiák evolúciójáról kialakított luhmanni tézisre alapozott – műalkotásdefiniója nem bizonyul-e szűkösnek, kizárónak és némileg leegyszerűsítőnek, ha

kicsit ellépünk a *Termelési-regénytől*. Amennyiben ugyanis Esterházy-szövege azért tekinthető „valódi műalkotásnak”, mert úgy reflektál a kommunizmus ideológiájára, hogy nem pusztán „a kívül helyezés (elutasítás, kritika vagy paródia)” technikáit használja, akkor hogyan vélekedjünk, mondjuk, az *Egy mondat a zsarnokságról*, a *Tóték* vagy a *Pacsirták cémaszálon* artisztikumáról.

Az, hogy az *Esterházy-kontextusok* közel egyenlő terjedelmű két része között milyen jelentős szemléleti és módszertani különbségek találhatóak, talán az eddigiekből is láthatóvá vált. Érdekes lehet ugyanakkor még megemlíteni, hogy a *Fancsikó és Pinta* értelmezésében döntő szerepet játszó hermeneutikai alaptól a kötet zárófejezetében igen messze jutunk: itt ugyanis interpretációs vezérfonálként olyan diszkurzusokat hasznosít – nem indokolatlanul – az értekező, amelyeket méltán szokás nem csupán nem-hermeneutikai, de hermeneutikakritikai beszédmódoknak tekinteni: Kittler médiumarcheológiája és Luhmann rendszerelméleti kommunikációfogalma hasonlóképpen termékeny összefüggések belát(tat)ására teszi képessé az értelmezőt, mint ahogy az a gazdaságtörténeti kontextusok bekapcsolása révén történt. Annak az állításnak az alaposan kibontott interpretációs konzekvenciát, hogy a *Termelési-regény* „a meg-nem értés aktusait viszi színre”, akkor is érdemes méltányolni, ha egyébként a játék, a sport vagy a párbeszéd regénybeli jelentőségének értelmezhetőségében a magunk részéről a hermeneutikai gondolkodásnak esetleg nagyobb szerepet szánnánk. Palkó Gábor könyve olyan bátor vállalkozás, mely a benne elvégzett munka nagyságával és alaposságával igazolja mind témaválasztása indokoltságát, mind a benne működtetett olvasási módok hatékonyságát.

(Ráció, Budapest, 2007.)

LENGYEL VALÉRIA

*Spätmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts
in Ost-Mittel-Europa I.*

A Németországban megjelent tanulmánykötet előszava előtti mottó Hans Blumenberg *A korszakhatár aspektusai* című művét idézi: „A korszakváltásoknak nincsenek tanúi. A korszakfordulat észrevehetetlen *limes*, amely nem kötődik egy jelentős dátumhoz vagy eseményhez.” (Hans Blumenberg, *A korszakfogalom korszakai*, ford. Török Ervin, Helikon, 2000/3., 313.) Bár ezzel az állítással a legtöbben egyetértenek, mégis előfordulhat, hogy egy tudományos vita hevében félreértések adódnak, amikor egy korszakról esik szó. Egyrészt kiderülhet, hogy partnerünk más időintervallumot ért az adott korszak alatt, másrészt maga a fogalom is kétségessé válhat, ha eltöprengünk a korszak behatárolásának viszonylagosságán. S akkor vajon miről is beszélünk?

A jelen kötet szerkesztői a korszakolás nehézségei ellenére kitartottak amellett, hogy a 20. századi kelet-közép-európai irodalom kutatási eredményeit Reinhart Koselleck idősikokról szóló modelljének tükrében korszakok hosszszerteiben ismertessék. A *Későmodernség* a háromkötetes tanulmánygyűjtemény első része, amelyet a *Szocialista realizmus* és az *Intermedialitás* című kötet követ. A első kötet a húszas és harmincas évek kelet-közép-európai szláv és magyar irodalmát tárgyaló legfrissebb kutatásokba nyújt német nyelven betekintést. Az alcímben szereplő „Ost-Mittel-Europa” szokatlan írásmódja (németül ez egy szóban írandó) jelzi, hogy e régió irodalmába más nemzetek írásainak recepcióját is beleértik, ezért a *Későmodernségben* a cseh, horvát, lengyel, magyar, szlovák, szlovén és ukrán verseken kívül angol, francia, német és orosz lírikus művekről szóló elemzések is találunk.

Az előszóban a szerkesztők – Alfrun Kliems, Ute Raßloff és Peter Zajac professzor – szakmai érdeklődésükre hivatkozva indokolták meg, miért épp e térség költészete lett e nagyszabású kutatás kiindulópontja. A kötet ténylegesen azonban a lipcsei Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmittel-

europas (Kelet-Közép-Európa Történelmének és Kultúrájának Bölcsészettudományi Centruma) által szervezett konferenciasorozat eredménye, amelynek az első, *Későmodernség* témájú konferenciáján a berlini Humboldt Egyetem Szlavisztika Intézete is részt vett, ahová – szervezeti okok miatt – a magyar szak is tartozik. Ha pár szóval utaltak volna a szerkesztők a németországi oktatás- és kutatópolitikai viszonyokra, akkor az olvasó véletlenül sem redukálná az itt tárgyalt irodalmak konstellációjának okát geopolitikai vagy történeti összefüggésekre ott, ahol elsősorban összehasonlító irodalomtudományi kérdésekről van szó.

Az előszóban a szerkesztők először is azt indokolták meg, hogy e kötet, illetve egyáltalán a modernség vizsgálata miért elsősorban versek tanulmányozására szorítkozik. A *Poétika és hermeneutika* második kötete (1964) volt az, amely maradványosan meghatározva a kutatás irányát, a költészetet nevezte meg a modernség paradigmaticus műnemének (*Gattung*), mely a „formai törést a legkorábban és legmeghatározóbban dokumentálja” (*Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne [Immanens esztétika, esztétikai reflexió. A líra mint a modernség paradigmája]*, szerk. Wolfgang Iser, München, 1964, 9.). Ezt a véleményt támasztotta alá Hugo Friedrich időközben alapművé öregbült *A modern líra struktúrája* (1956) című könyvének a recepciója is. Évtizedekkel e művek megjelenése után is a líra tekintendő tehát a modernség paradigmájának, de a retrospektív kutatási helyzet lehetővé teszi, hogy árnyaljuk a korábban elfogadott, ám mostanra merevnek tűnő korszakhatárokat.

Bár nem lehet feladata egy előszónak, hogy a modernség számos definícióját részletesen ismertesse, a szerkesztők mégis jónak láttak körvonalazni pár jelentős elméletet. Míg az angolszász irodalomtudományban Bradbury, McFarlane és Fokkema periodizációja volt nagy hatással, addig a szlavisztikában a korszakolás Nilsson nézeteinek megfelelően alakult. Említésre kerül továbbá a jaußi 1912-es korszakhatár és Zima modernizmus fogalma. Nagyobb figyelmet szenteltek a szerkesztők a germanista Walter Fähndersnek, aki a modernség két formáját különíti el. Bár az esztétikai modernség elhatárolódik a politikai-szociális modernségtől, e különállás ellenére az előbbi nem tekintendő autonómnak, mert kritikai funkciójában a politikai-szociális modernséget „kíséri” (Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890–1933 [Avantgárd és modernség 1890–1933]*, Stuttgart–Weimar, 1998, 2.), vagyis kvázi dialektikus viszonyban áll vele. A kötet címében is szereplő későmodernség fogalma azonban nem ezeken az elméleteken alapul. A szerkesztők Kulcsár Szabó Ernő javaslatára a recepcióesztétikai hatásokon nyugvó, tehát nem a történeti idő feltételezte későmodernség vonulatát látják a klasszikus modernség és az avantgárd után körvonalazódni. A kötet tanulmányai tehát a professzor itthon jól ismert kutatási eredményeire, pontosabban a németül publikált, s a 2002-es berlini konferencián megvitatott *Subjekt und Sprachlichkeit*

(*Szubjektum és nyelviség*) (1999) szövegére támaszkodnak, amelyben a kutató szerint a paradigmaváltás a magyar irodalomban a húszas és harmincas évek fordulóján lezajlott költészettörténeti változásokon érhető tetten. Nemcsak a kötet előszava, hanem az egyes tanulmányok is hivatkoznak e szövegre, sőt sokszor szó szerint idézik. Ezért is sajnálatos, hogy a tanulmány maga nem került bele a kötetbe.

A kötet *Médiaelméleti és irodalomtörténeti kiindulási helyzet* címet viselő első fejezetének nyitányaként Kulcsár Szabó Ernő egy frissebb tanulmánya, a *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák* szerepel. Itt a kutató szerint nemcsak a kortárs médiaelméletekből nyerhetünk indítást a későmodernség költészetében lezajlott nyelvhasználati változások megértéséhez, hanem Paul Valérynek és Gottfried Benn-nek a nyelv medialitását fürkésző-vizsgáló poetológiájából is. A második fejezetbe olyan szerzőkről szóló tanulmányok kerültek, akiknek költészetében a klasszikus modernség volt a meghatározó, akkor is, ha meghaladták az e korszakra jellemző poétikai sajátosságokat. Hiszen nem mindenhol volt az avantgárd olyan átható és sokszínű, mint a cseh irodalomban, amit az is jelez, hogy a harmadik, az avantgádról szóló fejezet csak cseh költőkről szóló elemzéseket tartalmaz. Az utolsó fejezetben a tanulmányok szerzői pedig egy világosan körvonalazható, későmodern irányzat koncepciójáról foglalnak állást. Azonban nemcsak ők, hanem majd mindegyik tudós megnyilatkozik abban a kérdésben, vajon felismerhetők-e a kérdéses vonulat ismertetőjegyei az egyes költőknél. Ez legtöbbször úgy történik, hogy a kutatók a későmodernség koncepcióját javaslatnak vagy munkahipotézisnek tekintik, amely mentén, illetve amellyel vitázva értelmezik újra az egyes költők verseit. Tehát nem a korszak koncepciójának kritikátlan elfogadásáról és alkalmazásáról van szó, hanem egy konstruktív, eredményét tekintve nyitott kimenetelű szakmai vitáról. Nézzük is meg, hogyan viszonyulnak a tudósok a későmodernséghez mint leíró kategóriához.

E nemzetközi disputa egyetlen résztvevőjének sem lehet célja az, hogy e kötetben publikált kutatásai fejleményeként saját irodalmának későmodern korszakát különítse el, hiszen ehhez hazai kutatók együttes munkájára van szükség. Alfrun Kliems szerint sokkal inkább arra kell törekedni, hogy felmutassák a két világháború közti időszak költészetének kontinuitását és töréseit. (122.) Az ennek szellemében történő alapos elemzés poétikai jellemzők felsorolására szorítkozik, amelyek majd a korszakok szerinti besorolás tárgyát képezhetik. Kliems cseh irodalomról szóló írása egyébként a kötet egyetlen tematikus tanulmánya, ugyanis az összes többi szöveg egy költő életművére vagy csak egy-két vers elemzésére koncentrál. Ami nem is csoda, hiszen az új periodizációra vonatkozó javaslat alkalmat ad arra, hogy korábban nehezen „besorolható” életműveket újra olvassunk. Ez persze nem jelenti azt, hogy az eddig különnek számító költőket

mostantól a későmodern jelzővel illessük. A korszak koncepciójának itt értett javaslati jellege arra is alkalmat ad, hogy a magyar korszak legdominánsabb jegyeinek tükrében még élesebben rajzolódjanak ki – például a cseh katolikus Jakub Deml esetében – a különbségek. Vele ellentétben kortársára, a cseh Jiří Kolářra nagy hatással volt az avantgárd, elsősorban Marinetti programja, de ennek meghaladásával poétikailag nem abba az irányba lépett, mint a harmincas évek magyar költői. Jaroslav Seifert költészete viszont részben későmodernnek nevezhető, bár nyelvhasználata nem mutat olyan progresszív megoldásokat, mint például Szabó Lőrincé. Ute Raßloff viszont úgy véli, hogy a szlovák Laco Novomeský költészetében, legalábbis annak egy korszakában a magyar líratörténethez hasonló poétikai változásoknak lehetünk tanúi. A későmodern koncepció szintén a felismerés élményével hatott Brigitta Helbig-Mischewskire, aki a korábban alig kategorizálható lengyel Bolesław Leśmian életművében vélte felfedezni a későmodern jellemzőket. Peter Zajac szerint T. S. Eliot *Négy kvartett* műve mindenképp beleillik e paradigmaváltásba, bár a nyelvhasználati kérdés és az újfajta énfelfogás további jellegzetességekkel kiegészítésre szorul. Mirjam Goller viszont egész tanulmányát egyetlen fogalomnak, az orosz Marina Cvetajevánál egy bizonyos értelemben fellelhető antropomorfizmusnak szenteli, amely alkalmasnak tűnik ahhoz, hogy a későmodern korszak meghatározó ismérvének tekintsük. Irina Wutsdorff szerint a cseh poétizmus avantgárd irányzata már csíráiban tartalmazza az esetleges későmodern vonulat sajátosságait, bár a nyelvhasználat itt más paraméterek mentén alakult, mint nálunk. Heinrich Olschowsky pedig a cseh irodalom „második avantgárd” elnevezésű áramlatáról szól, ami azt bizonyítja, hogy más irodalomban is szükség volt pontosabb korszakolásra. Továbbá a projekt kérdésfeltevése indirekten olyan felismerésekhez is vezetett, amikor a tudósok kitekintésként két szláv irodalom poétikai változásait vetették egybe. A magyar költészetet Szabó Lőrinc és József Attila képviseli a kötetben. Előbbiről két tanulmány született: Dózsai Mónikáé és Kulcsár-Szabó Zoltáné, Mesterházy Balázs pedig József Attila *Magány* című versének elemzésével mutatja meg, hogy a referenciális olvasaton túl milyen más értelmezési lehetőségeket kínál e vers.

A későmodern koncepcióhoz való állásfoglaláson túlmenően az egyes tanulmányok a költők életművéről írt portréknak is tekinthetők. Az említett költőkön kívül olvashatunk például a nagy hatású ukrán Bohdan-Ihor Antonyčról, a híres František Halasról és Helmut Pfeiffer remek írásában René Charról. Az eddigiekből bizonyára kiderült, hogy a könyv sokszínű képet mutat, és benne a tudóson kívül az irodalom iránt érdeklődő is kedvére mazsolázhathat. Nem utolsósorban azért is, mert a legtöbb tanulmányban a versek teljes szövege vagy egy-egy hosszabb részlet két nyelven szerepel. Így akik németül igen, de szláv nyelven nem beszélnek, azok legalább fordításban olvashatják a szláv irodalmak kincseit.

A kötet persze nem antológia, hanem a tudományos Frank & Timme kiadónál megjelent tanulmánygyűjtemény, ezért mindenekelőtt mégis irodalomtudósoknak ajánlott.

A *Későmodernség* érdemét tehát főként abban látom, hogy a modernség e líratörténeti szakaszát általános irodalomtörténeti méretekben és több nemzeti irodalmat érintő keresztmetszetben vizsgálja. Az elsődleges irodalomra támaszkodó kutatási eredmények általánosabb érvénnyel támasztják alá, hogy a magyar irodalom húszas és harmincas évek fordulóján lezajlott poétikatörténeti paradigmaváltásának ismérvei más irodalmakban is jelen vannak. Így e nemzetközi kutatásokat tartalmazó kötet a későmodern korszakkonceptió próbakövének is tekinthető. A jövőbe mutató tudományos vívmányokon túl mindenképp örvendetes, hogy e könyv, ha nem is angolul, de legalábbis németül megjelent, így nagyobb az esélye annak, hogy a disputa e régió kívül Európa vagy akár a világ már részén is visszhangra találjon. S végül e háromkötetes mű a németországi tudományos életnek és tudománypolitikának is visszajelzés arra nézve, hogy érdemes energiát és pénzt fektetni a közép-kelet-európai kutatásokba.

(Frank & Timme, Berlin, 2006.)

Németh G. Béla halálára

Ezúttal különösen nehéz szavakat találni a búcsúzáshoz. Németh G. Béla mindig határozottan kerülte és elhárította az érzelgős és fellengzős fogalmazásnak, a magasztaló stílusnak még a látszatát is. Tanári gondoskodásának és kollegiális barátságának megnyilvánulásait alapvetően a lényegre szorító, megértő figyelem, a jóindulatú és fegyelmezett tárgyilagosság jellemezte. Amit tehát a gyász első heteiben emléke felidéz, az ellenszegül a végső búcsúvétel óhatatlan vagy önkéntelen pátoaszának. Sőt az emléket illető szólítás mintha rögvest önmegszólításba fordulna – egyik fontos, úttörő kezdeményezésének retorikájával élve. Az eltávozottra gondolásból érkező kérdés ugyanis különös erővel fogalmazza meg, miként tartozunk mi magunk immár szellemi örökségéhez, életművének a befejezésével fölerősödő és egészében ránk bízott hagyományként hatni kezdő vonzásához. E kérdés most ér el bennünket, de válaszaink egyelőre csak részlegesen fogalmazódhatnak meg. Németh G. Béla sokoldalú tevékenysége olyannyira gazdag kimagasló eredményekben, hogy egyelőre átlátni is nehéz, az irodalom- és művelődéstudomány részterületein milyen mélységekben érvényesül valójában a hatása. De már most megállapítható, tudósi életútja – áttekintésének a gyász megrendülésével felnyíló távlatán – olyan sorsként jelenik meg előttünk, mely „mű és személyiség” kivételes összefüggésében láttatja pályáját.

E sors jó néhány állomása az etikus magatartás és az elfogadhatatlan politikai-társadalmi környezet ütközéseinek nyomait viseli magán, de nem csak elszenvedett következményeivel fejezi ki ezt az általánosítható szembenállást, hanem annak öntörvényű megvilágítására is képes. Németh G. Béla személyiségén sokkal kevésbé tudott uralkodni a körülmények hatalma annál, mint ahogy a körülmények hatalmát tudta jellemezni a személyisége. Fiatalon, az Eötvös Collegium tagjaként tapasztalta először és nem utoljára a kelet-európai diktatúra önkényét. Pályatársaihoz képest ezért csak idősebb korban kaphatott helyet a tudomány hi-

vatásos fórumain, az MTA Irodalomtudományi Intézetében és az Eötvös Loránd Tudományegyetem bölcsészkarán. Szellemi függetlenségét azonban nem gyűrték le sem a nehéz indulás évei, sem a későbbi akadályok. Sőt mentalitása olyannyira őrizte az európai kultúrának a kantianus erkölcsiség, a sztoikus türelem és a katolikus reguláció jegyében kifejeződő vonásait, hogy a sérelmei sem határozhatták meg cselekedeteit. A nehézségekre fokozott munkával, a támadásokra látványos szakmai teljesítménnyel reagált. Egyik hajdani ellenfelének például, a német romantika „irracionalizmusát” bíráló ízlésére reagálva, szemrehányások helyett csak annyit mondott – teljes különállását elegánsan és persze eltökélten jelezve –: Hölderlin a mindennapi kenyérünk.

Az 1970-es évektől kezdődött pályafutásának az immár önálló kötetek sorát nyújtó szakasza, mely a legszelesebb szakmai körök előtt tette nyilvánvalóvá: munkássága az irodalom- és művelődéstudomány alapvetően fontos teljesítménye. Hátráltató egyetemi konfliktusaira újra egy kreatív, korszerű tudományszervezői gesztussal reagált: megalapította a Művelődéstörténeti Tanszéket. A nyolcvanas évek közepén lett kedves korszakát, a 19. század második felének magyar irodalmát oktató tanszék vezetője, s ekkor már több kulcsfontosságú szakmai testület irányításában vett részt. Tanári tekintélye tudósi rangjához volt mérhető – tanítványainak egybehangzó véleménye szerint nyitott, gondolkodói önállóságot elváró, hallatlanul ösztönző műhelyt hozott létre. Az elmélyült foglalkozások intenzitása jelentős mértékben járult hozzá ahhoz, hogy e műhely tagjai a tudományos élet kiemelkedő képviselői lettek. Mindez pedig pályafutásának – mint az említett sorsszerűségnek – olyan értelmezését engedi meg, mely illúzióktól mentesen képes a felülkerekedés esélyének példáját nyújtani.

Gondolkodásának, szellemiségének állandó velejárója volt a végeesség tudata, a halálhoz-mért-lét horizontja. Csak egészen ritka pillanatokban beszélt arról, e látásmódja hogyan függhet össze személyes életkilátásaival. Martin Heidegger bölcselete mindenesetre egyik meghatározó vonatkozási pontja volt gondolkodásának, a német filozófus halálakor megfogalmazott szavaira most különösen messze ható intéseként emlékezhetünk: „az idővel szembenézni gyáva ember, aki-re aztán készületlenül omlik rá a végeesség tudata, fejveszetten dobja magát oda zsarnoki hatalmaknak is, hogy valamit még megmentsen az elmulasztott lehetőségekből; vagy fásultan veti magát bárminek alá, hiszen már úgyis elveszett minden.” Elsősorban e távlatról indulva fordult a költői létértelmezés – „létösszegzés” – formáihoz Aranytól Babitsig, Vajdától Adyig, József Attilától Pilinszky Jánosig, elemzéseivel revelatív hatást gyakorolván olvasóira. Úgy vélte, igazán „nagy költészet” nem képzelhető el a nevezett költők egyes alkotásaihoz hasonlóan mély egzisztenciális szembenézések nélkül, ezért vonzódott olyannyira a tragikus hangoltságához. Az emberi létezés halálnak-kitettségből eszmélkedő ön-

tudat magasra értékelése társművészeti érdeklődését is meghatározta, a *Deutsches Requiem* ünnepélyes akkordjai például igen közelről érintették. Számos irodalmi alkotás mellett elsősorban Brahms zeneműve idézheti fel a jövőben alakját mindazoknak, akik ismerték.

Munkáit kézírással rögzítette. Ha e lejegyzés sajátossága, hogy önnön további felhasználásának – mintegy ajándékozásának – aspektusát helyezi előtérbe a nyomtatott szövegre mint tulajdonlásra utaló tipográfia helyett, akkor a manualitáshoz ragaszkodása ugyancsak sokat mondóan jellemzi alkotói habitusát. Még akkor is, ha digitális rögzítéshez szokott korunk lassan elfelejti nemcsak a kéziratos üzenet auráját, de azt a kultúrát is, melyet jelképezhet. Ugyanakkor Németh G. Béla életművének hatása nem csökken napjainkban, sőt, egyre világosabbá válik, munkássága nélkül elképzelhetetlen a korszerű irodalomtudományi kutatás.

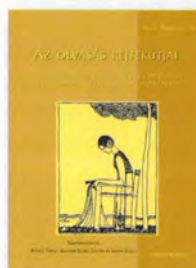
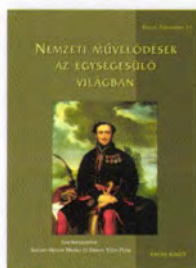
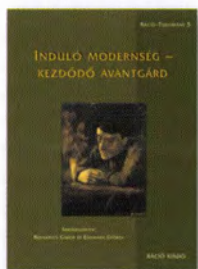
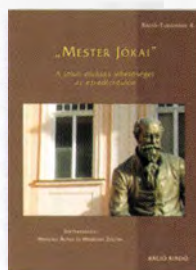
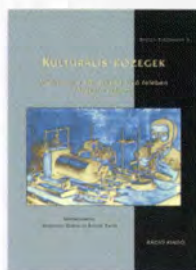
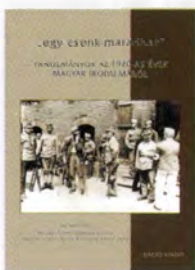
Az emlékezés, ha mégis túl patetikusra sikeredett, hadd mentegesse magát éppen az elhunytira hivatkozással, akinek formátuma roppant megnehezíti a méltó búcsúvételt. Így a távozóra gondolással önmagunkat is szólító kérdésre hadd válaszoljunk – ismét az Általa oly szuggesztíven tanított alakzatra hivatkozva, s annak irányát újra megfordítva – egyszerűen a megszólításával, az immár utolsó köszöntés talán szokványos, de számunkra nagyon sokat jelentő párbeszédében: Isten áldjon, Tanár Úr!

Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nivós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellet hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra készítették az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

A sorozat eddigi kötetei:



www.racio.hu

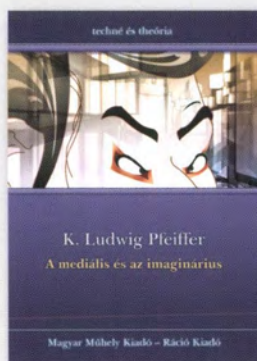


techné és theória sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyakat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

A sorozat eddigi kötetei:



www.racio.hu