

IRODALOMTÖRTÉNET

A TARTALOMBÓL

Kovács Árpád: A diszkurzus cselekvésméleti gyökerei
Mihail Bahtyin gondolkodásában

Szilágyi Zsófia: A kor ketrecében. Móricz Zsigmond: *A rab oroszlán*

Wirágh András: A térbe vetett hang aspektusai
Harsányi Kálmán: *A kristálynézők*



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

2010/3

IRODALOMTÖRTÉNET

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

XCI. évf. 3. sz. –
Új folyam: XLI. évf. 3. sz.

www.irodalomtortenet.hu

Szerkesztőbizottság: EISEMANN György,
MARGÓCSY István, SIPOS Lajos,
TVERDOTA György
Főszerkesztő: KULCSÁR SZABÓ Ernő
Felelős szerkesztő: SZILÁGYI Márton
Szemle: GINTLI Tibor
Olvasószerkesztő: BEDNANICS Gábor

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

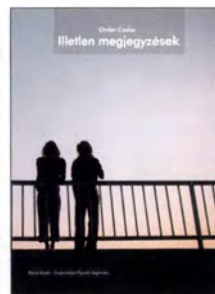
Megjelenik a Magyar Tudományos
Akadémia, valamint a Nemzeti
Kulturális Alap támogatásával



Ára számonként: 500 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 1500 Ft

Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
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

2010/3

TANULMÁNYOK

KOVÁCS ÁRPÁD

A diszkurzus cselekvéseméleti gyökerei Mihail Bahtyin
gondolkodásában 303

SZILÁGYI ZSÓFIA

A kor ketrecében. Móricz Zsigmond: *A rab oroszlán* 332

WIRÁGH ANDRÁS

A térbe vetett hang aspektusai. Harsányi Kálmán: *A kristálynézők* 355

MŰHELY

DOBÁS KATA

„Oh, ha ecsetem most méltó lenne rátok”. Az aranykor képze-
te Arany János *Toldi szerelme* című művében 374

KISEBB KÖZLEMÉNYEK

BÓDI KATALIN

Galant levelek. A levélregény heroidását játszik 397

SZEMLE

SZIRÁK PÉTER

Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról 404

BÁTORI ANNA

Dayka Gábor összes művei, s. a. r. Balogh Piroska – Bódi Katalin
– Szép Beáta – Tasi Réka 411

LENGYEL IMRE ZSOLT

Túry György: *Amerikai etikai kritika* 421

REICHERT GÁBOR

„Olvass, bolyongj, szeress...”. Faludy György emlékkiállítás
a Petőfi Irodalmi Múzeumban 432

Számunk szerzői

KOVÁCS ÁRPÁD, egyetemi tanár (*Károli Gáspár Református Egyetem*)

SZILÁGYI ZSÓFIA, tudományos munkatárs (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

WIRÁGH ANDRÁS, PhD-hallgató (*Károli Gáspár Református Egyetem*)

DOBÁS KATA, tudományos segédmunkatárs (*Magyar Tudományos Akadémia –
Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

BÓDI KATALIN, tanársegéd (*Debreceni Egyetem*)

SZIRÁK PÉTER, egyetemi docens (*Debreceni Egyetem*)

BÁTORI ANNA, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

LENGYEL IMRE ZSOLT, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

REICHERT GÁBOR, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

A diszkurzus cselekvéseméleti gyökerei Mihail Bahtyin gondolkodásában*

A tett, a szó és a regény

Mihail Bahtyin regényelméleti és prózapoétikai fordulata az 1920-as évek közepén vált aktuálissá, első filozófiai és esztétikai munkáinak – *A tett filozófiájához*, *A szerző és a hős az esztétikai tevékenységben* című írásoknak – a megtorpanása és végleges felfüggesztése idején. Ekkor ismerkedik meg a formalisták nyelvközpontú poétikájával és a regényelmélet alapműveivel, egyebek között Lukács György regényelméletével is. Reflexióiból az olvasható ki, hogy e művek vezérgondolatát a „műfaj válsága”, a „problematikus individuum” és a nyelv szintjén gondolta újra. Joggal feltételezhetjük, hogy mivel Bahtyin ez idő tájt etikai alapozású cselekvéseméletén dolgozott, arra figyelt föl, hogy valójában a „cselekvés válsága”, illetve annak elméleti metanyelve okozza a műfaj válsága körül kialakult vita bonyodalmaikat. Cselekvéseméleti írásai azt sugallják, hogy már magát a kérdésfeltevést is helyteleníti, s ennek okát egy módszertani kisiklásban éri tetten. Nevezetesen abban, hogy a cselekvés válságának ténylegesen felmerülő problémáját az emberi lét egészére terjesztik ki, a krízist transzcendentálissá fokozzák. Gondoljunk Spenglerre¹ vagy akár Lukácsnak a „teljes bűnösség korát” favorizáló nézeteire. Bahtyin a cselekvés megismerési, esztétikai, etikai és ontológiai fogalmainak és alanyának megkülönböztetésére építve, pontosítja a képletet: „A jelenkori krízis – gyökereit tekintve – a jelenkori tett krízise. Szakadék nyílt a tett motivációja és produktuma között.”²

* A tanulmány az OTKA által támogatott NK 68992, *Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj* kutatási program keretében készült.

¹ Bahtyin hivatkozik Spenglerre, s kimondottan a módszertani tanulságot emeli ki, midőn „az objektív kultúra kísérletét” bíráló megjegyzései kapcsán utal neves kortársára: „Spengler ezért írta metafizikai memoárjait, s ezért illesztette a történelmet a cselekvő ember [?] és jelentéssel bíró tette közé.” Vö. Mihail БАХТИН, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, Gondolat-Cura Alapítvány, Budapest, 2007, 80.

² *Uo.*, 78.

A magam részéről én arra tudok következtetni, hogy Bahtyin művében magát a reflexiós tudatot kárhoztatja. Mivel azt látom, hogy a reflexiós tudat egyrészt vagy a használat, vagy a funkció, vagy a produktum felől izolálja a cselekvést, másrészt magát a cselekvés aktusát nem elemzi belülről és egész terjedelmében.³ A reflexió egyoldalú uralmának kiiktatása az öntevékenységben akkor történik meg, amikor „cselekvés-tettemmel kilépek a magam lényéből” – írja az orosz gondolkodó –, és akkor létrejön egy a tudaton és a testen kívül, de azokhoz aktívan viszonyuló „aktuscentrum”, melynek leírása összevethető a Max Scheler által kidolgozott *Aktzentren* fogalmával. Ez a „kilépés” egyedi és egyszeri eseményt alkot a létben, amely az „én”, a „másik” és a „dolog” kölcsönhatását megszakíthatatlan és felbonthatatlan egységként, praxisként realizálja. A vázolt eseménynek van sajátos egyéni fölépítése, amit Bahtyin azért hangsúlyoz, hogy elhatárolódjon az élet ekkor uralkodó vitalista és aktivista felfogásaitól. Mint állítja, az „élet cselekvés”, s végső soron egy nagy tettek is felfogható, melynek sajátos fölépítése, „architektonikája” van. (Régen úgy mondták: „stílusa”.) Továbbá elhatárolódik a narratív megközelítésektől is, jelesül attól a felfogástól, amely az élettörténetet – a „szüzsé” fogalmával operálva – cselekményegységként gondolja el (Veszelovszkij, Sklovszkij,⁴ Propp). Nem is csodálkozhatunk ezen, hiszen ebben az esetben a cselekmény teleologikus rendjének van alárendelve a tett, s csak strukturális funkciója felől kaphat jelentést.

A tett filozófusa mindezt egyaránt elmarasztalja az elméleti és az esztétikai reflexiót. Leszögezi: „[...] nem a produktumból kell kiindulnunk – a tethez így nem juthatunk el –, hanem magából a tetteből.”⁵ Ez pedig az architektonikájából kiemelt, izolált cselekvés elemzése révén nem tud megvalósulni. S következésképpen előbb-utóbb előáll az, amit „válságként” tudatosít a reflexió alanya:

Minthogy az elmélet elszakadt a tettől, és saját belső, immanens törvénye szerint fejlődik, maga a tett – mely elengedte magától az elméletet – degradálódni kezd. A felelősségteljes beteljesítéshez szükséges minden energia a kultúra autonóm szférájába áramlik, a tettet nem táplálja, a tett az elementáris biológiai

³ Vö. Kovács Árpád, *A cselekvés mint jelentéskezdeményezés* = Uő., *Diszkurzív poétika*, Veszprémi Egyetemi, Veszprém, 2004, 166–195.

⁴ Viktor Sklovszkij megoldása annyiban különbözik a rendszerként vagy strukturaként leírt szüzséfelfogásoktól, hogy szemben a statikus modellekkel ő műveleti fogalmakkal operál – cselekményképző eljárásokról beszél, amit a fabula és annak szóbeli reprezentációja kölcsönviszonyaként, az elbeszélés „stílusára” kifejtett hatásában vizsgál. Vö. Виктор Шкловский, *Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля* = *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*, Петроград, 1919, 3.

⁵ ВАХТИН, *A tett filozófiája*, 78.

és gazdasági motiváció szintjére esik vissza, elveszíti valamennyi ideális mozzanatát: így jellemezhető a civilizációs állapot.⁶

Ám az esemény architektonikájában a tettnek – jóllehet értéket valósít meg, értelemmel bír – még nincs kifejtett jelentése. Ez ugyanis csak akkor válik explicitté, ha a cselekvés megjelenítésre kerül, aminek elemi feltétele valamely jelközeg, és mindenekelőtt az ember nyelvi megnyilatkozása.⁷ Mindenekelőtt azért, mert – mindenféle másodlagos közvetítést megelőzően – már a cselekvés világában is kölcsönhatásban áll az „énnel”, a „másikkal” és a „dologgal”.

Bahtyin kifejtésében a cselekvés elméleti modellálhatóságáról a figyelem áthelelyeződik a cselekvés immanens jelentésének kutatására. Ez lehetett az oka annak, hogy a húszas évek közepétől – *A szó az életben és a költészetben* című tanulmánnyal kezdődően – a nyelv központi kérdéssé válik gondolkodásában. S ezzel magyarázható az is, hogy a nyelvfilozófiai könyvet követő számos írásában az irodalom felé fordul, s a *regénynyelv* sajátosságainak kifejtésén munkálkodik. Ismételten hangoztatja, hogy e speciális nyelvtörténeti szövegbázis nincs konceptualizálva. A hiány eklatánsan megnyilvánul az uralkodó lingvisztikai stilisztika és retorika (Karl Vossler, Leo Spitzer, Gusztav Spet, Viktor Vinogradov) deficitjeiben. S nem kis mértékben járul hozzá a „válságteóriák” érvrendszeréhez. A cselekvés jelentéstartományának legteljesebb feltárulkozásait a regénynyelv műveiben éri tetten.

A „transzcendentális otthontalanság” lukácsi szemléletével ellentétben a regény hőse, a „beszélő ember”, a válaszra rendeltetett létező alakját Bahtyin a tudat és nyelv sajátos kölcsönhatásában határozza meg, amit sem az egykorú filozófiai megközelítések, sem a retorikai modellek nem képesek megkonstruálni. A *Szó a regényben* című alapműben találjuk a polemikus megfogalmazást, mely a „transzcendentális otthontalanság” definitív kifejezését veszi célba, mellyel szemben Bahtyin „az irodalmi tudat nyelvi otthontalanságát” emeli ki mint a regény megjelenésének előfeltételét. Leszögezi: „az ideológiai világ verbális értelmi decentralizálása” történetileg és formailag előfeltétele annak, hogy a történetmondó elbeszélőformák öröksége teljesen „regényesedjen”.⁸ Ez lényegében annyit jelent, hogy az értelem világának tágabbnak kell lennie, mint amilyen az elsődleges (szociális) és a másodlagos (irodalmi) beszédműfajok által lefedett „kontingens világ”, tehát nem ennek megjelenítése és megfejtéseként értendő. A regényben az iro-

⁶ *Uo.*, 79.

⁷ A jel és a megnyilatkozás interperszonális beágyazottságának elméleti megalapozása a *Marxizmus és nyelvfilozófia* című munkában volt először kifejtve. Vö. В. Н. Волошинов, *Марксизм и философия языка, Основные проблемы социологического метода в науке о языке*, Ленинград, 1928.

⁸ Михаил Бахтин, *Слово в романе* = *Uo.*, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975, 175.

dalom (és a szerző) az esztétikai megformálás (és tudat) határait tapasztalja meg. A műfaj transzepochális törekvése, hogy detronizálja a költészet esztétikai felfogását.

Bahtyin elméleti és történeti újításai a poétika terén a „polifonikus regény” kifejtésében kapják meg leginkább átütő erejű megfogalmazásukat, először 1929-ben. A könyv ontológiai alapvetését azonban már *A tett filozófiájához* című kéziratban fölvázolta a szerző. Jelesül azt a gondolatot, hogy a nyelv nem a reflexió, a kifejezés és a kommunikáció eszköze csupán, hanem egy sokkal alapvetőbb szellemi entitás – a lét megnyilvánulása, a lét „inkarnációja” a hangban, s az azt végrehajtó cselekvő személy egyszerű megnyilatkozásában. De annyiban ugyanakkor „létesemény” is, amennyiben egy aktusban két funkciónak tesz eleget: az emberi cselekvésvilágok expresszív megnyilatkozásának – „intonálásának” – és megnyitásának egyaránt. A megnyitás eseményét Bahtyin a már említett „kilépés”⁹ fogalmával jelöli meg, s a személyközi érintkezések zónájába való áthelyeződést érti alatta, amit többnyelvű párbeszédként ír le, egyéni és univerzális, történelmi és kozmikus vetületében egyaránt. A „kilépés” esemény, amennyiben az a testi zárt egység közegéből a testet elhagyó hang, a beszéd közegébe transzponálja a létezőt, s ezzel radikálisan új alanyiságot hív életre. A cselekvés és annak belülről megtapasztalt hatása egyfajta „belső nyelvben”, az invokációban, átélésének „tonalitásában” nyílik meg a hang és a szó alanya számára. Ám a megszólalás intonálásával a beszélő végrehajt még egy aktust, jelesül, a cselekvésére és szavára vonatkozó külső – elfogadó vagy elutasító, megértő vagy gyalázkodó érzelmi érték-manifesztációk – válaszok, replikák tonalitását is anticipálja. A tett transzcendálása tehát az aktuscentrumból „indul ki” (*ishodit*) s a szóban mint jelközegben az intonálás aktusán esik át. Ezzel hangzó – szóló és szólító – közegbe kerül az immár intonált cselekvés, ahol majd kiteljesedik értelme és értékelésben részesül. Ily módon válik egyszerű eseménnyé a létben.

Mai tudásunk alapján itt tehetünk egy kiegészítést. Amennyiben ugyanis elfogadjuk, hogy a verbális megnyilatkozások mindig narratívák, a regény szövegét „perszonális elbeszélések” interakciójaként közelíthetjük meg. Éppen ezzel magyarázható, hogy a perszonális elbeszélés legproduktívabb prózanyelvi típusa a regény történetében a konfesszió. Nem véletlen, hogy Bahtyin metanyelvi fordulatának a döntő lökést egy konfesszió-elmélet adta meg. Egyébként hasonló indíttatás áll Hamvas Béla regényelméleti fragmentuma hátterében is. A „metanyelvi fordulat” fogalmával azt kívánom aláhúzni, hogy a későbbi prózapoétikai tanulmányok és könyvek szerzőjét a filozófiai-esztétikai írások szerzőjétől nem

⁹ BAHTYIN, *A tett filozófiája*, 81–82.; 102–105. A *kilépés* szó a magyar fordításban csak az egyik jelentést adja vissza. Az orosz *ishoždenije* inkább utal a kiindulás aktusára, a keletkezésre, a kisarjadásra. Ami azért is lényeges, mert Bahtyin a kezdeményezést a tett feltételének tekinti, ezzel különböztetve meg az aktust a technikai cselekvésmódtól, illetve a fizikai mozgástól.

radikális szemléletváltás különbözteti meg, hanem egy új tudományos diszkurzus, a „humántudományi” beszédmód.¹⁰

Rokon vonás az is, hogy mind Bahtyin, mind Hamvas a műfaj válságát posztuláló elméletekre a regényhős emancipációjának – az individuum személylé válásának – tételével válaszolt. Bahtyin az idegen nyelvi megformálással szemben valóban radikális ellenállást kifejtő, szuverén értelmi világgal rendelkező személy architektonikájának kidolgozásával alapozza meg az emancipáció gondolatát. Hozzáteszem, hogy ez az értelemvilág a cselekvésből sarjadó személytörténet narratív többletének, a perszonális elbeszélésnek köszönhetően állt elő. Bahtyin a prózanyelv dialogikus szerkezetének, Hamvas az elbeszélés és a konfesszió, illetve válság-vallomás-vállalás létszerű összefüggésének, „krízis és katarzis” együtthatójának tulajdonítja a fejleményt.¹¹ Miféle metanyelvi alapja lehet Bahtyin és Hamvas sok tekintetben rokon megoldásainak?

Úgy látom, mindkét felfogás forrásainál Max Schelernek a fenomenológiai redukció husserli mintájától, a „tisza jelentés” koncepciójától való hangsúlyos elhatárolódása áll.¹² Nevezetesen az, hogy a fenomenológiai redukció nála nem a tudományos módszer, hanem egy bizonyos pragmatikai kontextus,¹³ egy bizonyos érdek vagy érték jegyében történik: tehát egy olyan primordiális, még nem értelmezett valóság („értékérzés”) jegyében, amely megelőz bármiféle jelentésadást. Ennek az emberi létmód szintjén – Scheler szerint – minden feltételtől független adottsága a *szimpátia*: a szimpátia magyarázza, hogy egyáltalán lehetséges az organikusból kiemelkedő lelki élet „nyitottsága” a világra, azaz az egyén

¹⁰ Vö. Mihail BAHTYIN, *A humán tudományok filozófiai alapjaihoz* = BAHTYIN, *A tett filozófiája*, 347–353. Ez az antropológia nem az empirikus tapasztalaton és nem is az elvont tudáson alapul, hanem a cselekvés létmódjára irányuló kérdezésen – dialogikusan – működik, azaz a „másik”, a „dolog” és az Isten jelenlétében történik: „a személyiség ekkor úgy tárul fel a másik előtt, hogy megmarad önmaga számára is. Ekkor a megismerő ember nem saját magának tesz fel kérdést, és nem is egy harmadik félnek az élettelen dolog jelenlétében, hanem magától a megismerendőtől kérdez. Szimpátia és szeretet jelentősége az effajta megismerésben” – Bahtyin szerint – előbbre való a szakszerű kifejezés (a definíció) pontoságánál. *Uo.*, 347–348.

¹¹ Vö. HAMVAS Béla, *Regényelméleti fragmentum* = *Arkhai és más esszék (1948–1950)*, Medio, Budapest, 1994, 261–340.

¹² Tudjuk, hogy Bahtyin az 1920-as évek közepén behatóan tanulmányozza Max Scheler alapműveit. (A hatás tárgyalására alább még visszatérek.) Az is tudható, hogy Hamvas Béla is jól ismerte azokat, s úgy vélte 1941-ben írott tanulmányában, hogy „[...] ma úgyis szólna senki nincs, aki egész sereg pontban lényeges ösztönzést ne köszönhetett volna neki”. Vö. HAMVAS Béla, *Szellem és egzisztencia. Karl Jaspers filozófiája = Világválság. Válogatás Hamvas Béla folyóiratokban megjelent írásaiból*, szerk. DARABOS Pál, Hamvas Intézet, Budapest, 2004, 340. A válság-vallomás-vállalás együttható feltárásakor is Schelert nevezi meg ősforrásként: *Uo.*, *A szellem és a háború = Világválság*, 299–303.

¹³ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Filozófia és irodalom = Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*, szerk. BACSÓ Béla, Ikon, Budapest, 1995, 41–42.

átalakulása személyé, ami az ember kozmoszban elfoglalt helyét a szellemi lény rendeltetéseként határozza meg. A konfesszióként értett nyelv e szimpátia-beállítottság egyik legkésebb emberi tanúsága.

A fenomenológiai redukció husserli módszerét Scheler a *szublimációval* egészíti ki, ami azt feltételezi, hogy minden fenomenológiai aktust integrációként, így az intellektuálisan „tisztának”, rögzíthetőnek tekintett jelentést is az érzelemérték megjelenésének és nem pusztán az érzelem fogalmi behelyettesítésének fogjunk fel. Maga Scheler az *Ember helye a kozmoszban* című könyvében nagy figyelmet szentel Freud szublimáció-tanának, s azt saját szimpátiaelmélete módszertani eszközévé avatja. Ezzel a fenomenológiát meghaladó szubjektumelméleti alapozáshoz járul hozzá, amelyet ma Scheler perszonalizmusaként tartunk számon. Ez a perszonalizmus nemcsak Husserl továbbfejlesztését jelenti, de a fundamentális ontológia alternatívájától is eltérő irányban keresi a „tisztá dologtól” a „megértés dolgához” való eljutás lehetőségeit. Az egzisztencia leválását az életről. Ezzel viszont az élet organikus és pszichológiai-vitalista definícióin is túllép: mind Dilthey szellemtörténeti vitalizmusán, mind Nietzsche archetipikus, dionüszoszi mintára leírt létitalultságán, mind pedig Bergson életlendületén. Az élet – túl az organikus és pszichés struktúrákon – az egzisztencia szintjén saját meghaladásán munkálkodik, az emberi élet saját szubjektumává, „szellemmé” szerveződésén, amit olyan centrumként lehet megközelíteni, amelyben a szublimáció aktusa megy végbe: az emberi létező, az egyed a *konfesszióban* személyé minősülve szocializálja – társas alakzattá teszi – életének legfontosabb organikus és pszichés reprezentációit, egyúttal értelmet adva azoknak, megértve életét. A értelem („szellem”) energia tehát – az „aktuscentrumként” tárgyalt személy megnyilvánulása.¹⁴

Vegyük szemügyre a két alpmű metanyelvének – a szóelméleti és a cselekvés-bölcseleti összetevőnek – az összefüggéseit előbb a megnyilatkozás metaforikus szerkezte, majd a benne megnyilatkozó tett értelemvilága felől.

Az intonációs metafora

Bahtyin munkásságának egyik legeredetibb felismerését az „intonáció” és az „intonációs metafora” szerepének leírása során fejt ki, kimutatva működésükben a megnyilatkozás eseményszerűségének (diszkurzivitásának) legfőbb konstruktív

¹⁴ Scheler definíciója így hangzik: „A szellem az egyedüli lét, ami maga képtelen a tárgyiasságra – a szellem *tiszta aktualitás*, léte csak *aktusainak szabad végrehajtásában* rejlik. A szellem centruma, a „személy”, tehát sem nem tárgyi, sem nem dologi lét, hanem egy magát folytonosan végrehajtó (*lénygszerűen* meghatározott) aktusrend-szerkezet. A személy csak *aktusaiban* és ezek *által* létezik”. Vö. Max SCHELER, *Az ember helye a kozmoszban*, ford. CSATÁR Péter, Osiris, Budapest, 1995, 57.

tényezőit. Érdemes eltöprengeni azon, miért van, hogy szinte szóba se kerül a szakirodalomban.¹⁵

A szó az életben és a költészetben című tanulmányt Vlagyimir Volosinov nevének közzé, az idő tájt, amikor Bahtyin már intenzíven dolgozott a Dosztojevszkij-monográfián, melynek központi kategóriája a *polifonikus regény* a nyelv fundamentális dialogicitásának felismerésével járt együtt. Ez a rendkívül jelentős tanulmány jelöli meg azt a fordulópontot, amikor Bahtyin szakít az irodalmi jelenség esztétikai megalapozásának kísérletével és a nyelvfilozófiai megalapozás kidolgozására tér át. A nyelvbölcseleti – „metalingvisztikai” – alapállást aztán mindvégig, egész alkotó tevékenysége során megőrzi. Nem kétséges: legjelentősebb műve a *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című könyv, prózaelméleti szempontból pedig különösen *A szó Dosztojevszkijnél* című fejezet, melynek központi fogalma a „kétszólamú szó”, a prózában megjelenített soknyelvűség alapegysége. Most nem térek ki ennek a kérdéskörnek részletesebb tárgyalására, csak olyan mértékben hozom szóba, amely ahhoz szükséges, hogy az intonációs metaforával fennálló kapcsolatát eléggé árnyaltan megvilágíthassam. Álláspontja tételszerűen abban foglalható össze, hogy Bahtyin a szó belső metaforicitásának gondolatát kiterjeszti a nyelvi médium egészére, a szónál elemibb és a mondatnál nagyobb egységeire. A szó tövéhez kapcsolódó etimon mellett beszél a hangtest metaforicitásáról, ami Humboldt és Potebnja után persze nem számít újszerűnek. Egészen eredeti azonban, hogy e felismerés érvényét kiterjeszti a beszédegységek, a dialógusban szereplő replikák, a „megnyilatkozások” (*vyskazyvanije*) és egész nyelvi alkotások szövegtartományára – egy előadására, egy próféciáéra, egy vádbeszédére, egy regényére stb. Azaz egy egész szerzői megnyilatkozás tartományára. A beszédegységek mint szóművek elméletének bemutatására szolgáló tanulmány az intonációval határolt nyelvi produkció egységét tekinti megnyilatkozásnak. Utóbbi legfontosabb sajátossága a „belső kétszólamúság”,¹⁶ ami annak a következménye, hogy a szó alanya mint szerző a megszólalás hangsúlyaiba beépíti egy tényleges

¹⁵ Bahtyin közvetlen tanítványa, s *A tett filozófiájához* első szövegkiadásának szerkesztője, Szergej Bocsarov is fájlatja, hogy az intonáció elméletét kifejtő tanulmány – *A szó az életben és a költészetben* – mind a mai napig méltatlanul kevés figyelmet kap a szakirodalomban. Csatlakozhatunk megállapításához, valamint egymondatos értékeléséhez is, melynek megfelelően a jeles filológus „a megnyilatkozás primer egzisztenciális momentumát” véli felismerni az intonációban, amit Bahtyin „az élet és a nyelv határán” működő jelenségként irt le. Bocsarov egyébként egyértelműen cáfolja Volosinov szerzőségét. *В. С. Г. Бочаров, Событие бытия. О Михаиле Михайловиче Бахтине = Михаил Бахтин: pro et contra*, Санкт-Петербург, 2002, 290.

¹⁶ A szemantika oldaláról tárgyalja tudományos igénnyel a kétszólamúság bahtyini felfogását S. Horváth Géza, aki a Dosztojevszkij-könyv vonatkozó fejezetének igényes fordítását is készítette. *Vö. S. HORVÁTH Géza, A kétszólamú szó szemantikájához = A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*, szerk., SZITÁR Katalin, Argumentum, Budapest, 2004, 423–432.

vagy tételezett vagy anticipált válaszbeszéd intonációját (pl. paródia), vagy intonációs szilánkjait, szólamait és szólamtöredékeit. Éppen az intonáció mindenkori *válaszszerűsége* és idegen intonációt imitáló vagy elővételező modalitásának *válaszigénye* alapján lehet a „szó belső kétszólamúságáról” beszélni. Ebben a felfogásban a szemiotikai és szemantikai jelenségen túlmutató egzisztenciális egységként áll előttünk a beszédszó. Mármost éppen azért, mert Bahtyin az élet és a beszéd érintkezési pontján lokalizálja a létesemény architektónikáját, a szó belső kétszólamúságát minimális nyelvtanológiai követelménynek tekinthetjük. Általában szóbeli megnyilatkozásaink inkább többszólamúak, mint kétszólamúak. Ezen túl az is különös jelentőséget ad a tanulmánynak, hogy kimutatja, miszerint az intonációval imitált idegen hang óhatatlanul metaforikus természetű. Az intonáció a reprodukált idegen hang által behelyettesíti a beszélő – esetleg éppen távollévő – embert annak elsajátított részével: hanghordozásával, hanglejtésével, beszéde ritmusával és sajátos egyéni modalitásával. Az ily módon „elsajátított részt” azután saját megnyilatkozása témájává avatja és jelentéssel ruházza föl. Ez a jelentés egy elbeszélés során már problémává – megvitatható témává – tehető, s ezzel meg is történik a „megszemélyesítés”, minek következtében a „másik” – hangképi analógiája alapján – az „én” beszédem „hősvé” alakul át.

A válaszként – nem kifejezéseként vagy közlésként – értett megnyilatkozás ily módon az intonáció megkettőzését, azaz „átvitelét”, „metaforizálódását” vonja maga után, ami egyfelől a benne szereplő szavakat is „kettős” kontextusba helyezi, s így azokat járulékos jelentésekkel ruházza föl, másfelől pedig új szavak képzését írja elő („karamazovság”, „tőszunnyadó”, „hollóidő”). Mindkét operáció megfelel a metafora funkciójának – mind az új nevek, mind az új jelentések követelménye. Leszögezhetjük, hogy az intonációs metafora – mivel a szónál és mondatnál elemibb nyelvi szinten, az artikulációban jut érvényre – megelőzi a trópust, azaz a szemantikai metaforát. Sőt bátran állíthatjuk, a metaforikus kifejezés nyelvi készítésének tekinthető. Amennyiben viszont egy egész nyelvi alkotás szövegére kiterjed hatása, értelmezésre szólít föl, több gondolkodásra. Ebben a vonatkozásban már az intellektus készítésére is jelentős hatást gyakorol.

Am ezen túlmenően *A szó az életben és a költészetben* szerzője kimutatta azt is, hogy az intonáció – mivel a replika tartalmához érzelmi-akaratú megítélést kapcsol – egyben jelentéskezdeményezést is megvalósít. A difónia vagy heterofónia egy intonációval határolt egységen belül a kijelentés szemantikáját a grammatikai-szintaktikai rendből (az állítmányozó mondat által szabályozott logikai jelentés mezejéből) egy másik mezőbe, jelesül, a cselekvés még nem állítmányozott eseményének hatósugarába, a tett architektónikájába emeli át.

Az intonációban nem a tárgyi tartalom (téma), hanem a beszédalanynak a beszéde tárgyára irányuló érzelmi-akaratú viszonyulása emelkedik nyelvi szintre,

egyfajta előzetes predikációkísérlet jegyében. A kétszólamú szó tehát kétféle előzetes értésmódot – a jelentő és a jelentett, külön a jelölendő valóság és külön a jelölő szó interpretációját is feltételezi. Ezért mielőtt létrejöhetne a jelentő és jelentett konvencionális, nem motivált kapcsolata a szóbeli megnyilatkozásban, már eleve értelmezésnek van alávetve mind a nyelvi, mind a nem nyelvi entitás. Ennek következménye, hogy a közöttük közvetítő kép vagy fogalom – a trópus szemantikai alakzata vagy aszemantikus sémája – mint jelölésre váró értelem-potenciál és értelmezendő szemiózis, a prózában külön-külön megjelenítés tárgyává válik. Ebben a jelölés folyamatát bemutató diszkurzív megnyilatkozásban óhatatlanul feltárul a konvencionális-használati jelviszony sematizálódása, kiürülése egyfelől, és – másfelől – alkalmazott referenciájának fölfüggesztése, azaz egy hiányzó, relevánsabb denotátum igénye.¹⁷ Az intonáció egyszeri és megismételhetetlen „érzelmi-akarati” töltése erre a hiányzó denotátumra utal „kifelé”, és a megnyilatkozás állítmányi jelentés-tartományának deficitjére „befelé”, a beszéd tárgyát „hőssé” vagy „féreggé” avató aszemantikus trópus szabályozásának megfelelően. A kétszólamú szó nem pusztán a *beszéd metaforáit* bontja elemeire, de egyben – s éppen az intonációban megjelenő intencióban – a *nyelvi metafora* eredeti regenerálására tör. Az intonációs metafora előkészíti, sőt határozottan inspirálja a jelentés eltolásán és az interakción alapuló szemantikus metafora megképzését. A hangban ekképpen a hiányzó – a jövendő, beköszönő, keresendő – szó indexe van jelen, ami a saját nyelv deficitjeinek felismerésére utal – mégpedig a „másik” megnyilatkozásának másféle intonációja alapján. De ugyanakkor jelen van az az „érzelmi-akarati” tónus, intenció, amely az egyszeri és egységes életösszefüggésre utal, az átélt hiány diszpozíciójára. Ilyen értelemben mondja Bahtyin, hogy az intonáció a nyelvi és nem nyelvi realitás, az „átélt szó” és „átélt élet” határán aktualizálódik, ahol viszont már a válság szituálja a cselekvést. Mármin az azon a ponton, ahol a megszakadt érintkezés és felismert hiánya teszi halaszthatatlanná a tett végrehajtását. Ezzel az aktussal lép át a „hiány átélése”, érzelmi konnotációja a kölcsönhatás „akarásának” zónájába, melynek indexe – mint már tudjuk – az intonációban jut kifejezésre.

A verbális kommunikáció dialogikus felépítése és metaforikus szemantikája hatósugarát Bahtyin a regényszó elméletének megalapozásakor kiterjeszti a soknyelvűség meghatározására is, illetve a regénynyelvre, amelyet a szociális heterofónia és heteroglosszia művészi metanyelvének, költői diszkurzusának tekint.

¹⁷ A költői megnyilatkozás sajátos, „fikcionális” referenciájának is itt lehet a forrása – ebben az elővételezett világban, aminek a költők gyakorta igen találó megfogalmazást adnak: a létvágyat fenntartó „semmi” (Kosztolányi Dezsőnél), „a dolog előtti létre” utaló „valósághiány” (József Attilánál), a „jelenléthiány” (Pilinszky Jánosnál). A maga módján mindegyik az öneszmélés diszkurzív válfajainak, a szöveg előtti önmegértés (Paul Ricœur) módozatainak forrása.

Bahtyinnál a prózanyelv specifikus jelhasználat. Szerepe az, hogy ott is érzékeltesse a beszéd, de főleg a nyelv dialogikus természetét, ahol az gépiessé válása okán takarásban marad, mint például a társas használat esetén. A regény mint prózanyelvi megnyilatkozás nem ideologéma vagy kifejtett ideológia, mivel feladata nem az értékek átcsoportosítása vagy kölcsönhatása, hanem annak feltárása, hogy egyrészt az értékek és a jelentések, másrészt a dolgok és a jelentések nem esnek egybe. A heterogenitás és a kölcsönhatás elvén túl Bahtyin a „belső dialogikus-ság” elvét fogalmazza meg, amelyet a nyelv kizárólag a művészi prózában tud manifesztálni tenni. Épp a szó eme többletének kimutatása a próza célja. Ezért állítja Bahtyin azt, hogy a regény hőse nem az ember – nem közvetlenül az ember. A regény hőse a szó, amely persze mindig egyszeri személyes megnyilatkozás prezentációja. A szó egy bizonyos vetületben. Amit Bahtyin „léteseménynek” nevez. A fogalom több művében kifejtett jelentéstartománya alapján a jelenséget így értelmezhetjük: olyan esemény ez, amelynek során az ember saját szava – és kizárólag a szava – által személyes jelenlétéről tesz tanúságot a nyelvben. A próza speciális témája végső soron egy olyan történés, amelynek során a beszélő alany szava beíródik a nyelvbe és a nyelvi világlátás műfajaiba, ami azt feltételezi, hogy a cselekvés és a megismerés alanya – létstátusát megváltoztatva – az irodalmi szöveg és ezzel a kultúra szubjektumává alakuljon át.

Az én és te, a saját és idegen, az egyén és a másik, a társas és egyéni, az individuális és személyes, a diszkurzus és ellendiszkurzus, a tudatos és tudattalan, az immanens és transzcendens és egyéb kapcsolatok, vagyis a „dialogikus viszonyok” elemzésekor nem lehet elvonatkoztatni a nyelvtől: „A dialogikus érintkezés a nyelv életének igazi szférája”. A heteroglosszia, a nyelvváltozatok *szociális* tagolása, önmagában még nem képvisel dialogikus viszonyokat, bár a lehetőségét kétségkívül magában rejt: „Ahhoz, hogy közöttük dialogikus viszony keletkezhesen, testet kell öltetniük a szóban, megnyilatkozásá, különböző szubjektumok pozíciójának szóbeli kifejeződésévé kell válniuk”.¹⁸ A belső dialogikusság kizárólag ott válhat ilyen alapvető forma- és műfajalkotó erővé, ahol az egyéni „dialogikus hangzást-diszsonanciák nemcsak a szó fogalmi jelentéseinek felszínén láthatók – mint a retorikai műfajokban –, hanem lehatolnak a szó legmélyebb rétegeiig, magát a nyelvet, a nyelvben kifejeződő világlátást (a szó belső formáját) teszik dialogikussá”. Az elsődleges műfajok, illetve „a költői műfajok legtöbbször, mint mondtuk, nem él a szó belső dialogikusságában rejlő lehetőségekkel [...]. Ezzel szemben a regényben éppen a belső dialogikusság válik a prózastílus egyik leglényegesebb momentumává”.¹⁹

¹⁸ Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. HORVÁTH Géza, Gond-Cura–Osiris, Budapest, 2001, 226.

¹⁹ *Uo.*, 198.

A szó belső dialogikussága tehát túlmutat a beszéden és magát az elemi nyelvi tényt, a jel szerkezetét érinti, amelynek szerepe a prózában más képet mutat, mint az eposzban, a drámában vagy a lírában. Ennek megalapozására dolgozta ki Bahtyin a megnyilatkozás elméletét. A megnyilatkozás egysége nem a mondat, hanem az intonáció által határolt szövegtartomány, amely egyben tematikus egysége is a diszkurzusnak. *A szó az életben és a költészetben* című tanulmány problematikája azért kiemelten fontos, mert ez az egyetlen olyan szöveg, amelyben Bahtyin a dialogikus és a prózai szövegkonstitúció kérdéseinek tárgyalásába bevonja a metaforát.

Az orosz filológus nem foglalkozott sokat speciálisan a retorika kérdéseivel, de amit e tanulmányában mond a metaforáról, igen eredeti és nagy jelentőséggel bír mind a nyelvészet, mind az irodalomelmélet számára. Bahtyin ugyanis a trópusnak egy új válfaját ismeri föl és írja le, melyet „intonációs metaforának” nevezett el. Aláhúzom újra: olyan innovációról van szó, amely egyben elméleti munkássága legfontosabb teljesítményének, a prózanyelv sajátos természetének megalapozásául szolgál. A prózanyelv végső soron a metafora produkciójának a megnyilatkozásra való kiterjesztése, amelynek elemi egysége az intonáció, szemben a szemantikai metafora, a trópus vagy a metaforikus kifejezés nominatív, illetve predikatív szerkezeteivel. S főleg a mondattal, amely – mint szintaktikai egység – kívül esik a megnyilatkozást vizsgáló metalingvisztikai kutatások körén. A mondat és a megnyilatkozás közötti különbségtevés kifejtését a *Marxizmus és nyelvfilozófia* tartalmazza.

Bahtyin álláspontja szerint az irodalmi prózanyelv szerepe nem az, hogy a szociolektusokat kanonizálja, az egységes irodalmi nyelv normarendjébe szelídítse, hanem hogy megjelenítse a bennük szereplő szavak szemiotikai és szemantikai produktivitását, illetve kifejezési alakzataik, sémáik, műfajaik kontraproduktív hatását. Utóbbi következtében válik a beszéd a nyelv látens hatalmának eszközévé, míg a költészetben intellektuális készletessé, a gondolat, sőt a tudat ihletőjévé, verbális invencióvá.

A mondottak alapján teljesen következetesnek tekinthető az a fordulat, amelyet Bahtyin a metaforaelmélet terén végrehajt. Hiszen épp az *intonáció* az, amit szembeszegez az *intuícióval*, illetve a „beleélés” és a „kifejezés” esztétikáinak egykorú kategóriáival. Az intonációs metafora – megfogalmazása szerint – a „nyelvi kreativitás” egyik leghatékonyabb tényezője, mivel a szemantikai metafora csírája és előfeltétele; „míg ezzel szemben a társalgási nyelv szokványos metaforái jobbra már kilúgozódtak, s a szavak szemantikai szempontból szegényesek és prózaiak”.²⁰ Az intonációs metafora természetének meghatározásakor Bahtyin három forrás-

²⁰ Mihail BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Európa, Budapest, 1985, 28.

hoz folyamodik: a figurativitás természetét a mitikus metaforával, a hozzá tartozó jel sajátosságát a gesztussal (azaz az indexjellel), az intonációét a belső beszéddel való összehasonlítás során ábrázolja.

Egy következő elvi probléma az, hogy mi tekinthető az intonáció kontextusának? Akár egy gesztusnak, az intonációnak a megértéséhez is – Bahtyin felfogásában – az ember egész élete szolgálhat bázisul. Éppen azért sokkal inkább metaforikus, mint a szemantikai trópus, mert kontextusa nem a mondaté vagy a megnyilatkozásé. Még a megnyilatkozás kontextusát is szétfeszíti. A beszédnek vagy az írásnak szöveggé, s ennek következtében műfajjá (pl. regénnyé) kell átalakulnia ahhoz, hogy egy élettörténet lehessen a kontextusa, hiszen ez az a szint, ahol található az intonáció és történetmondás, azaz létrejön az elbeszélés műfaji ismérve. Az intonáció hordozza azokat az egyéni stílusjegyeket, amelyekkel a szerző hozzájárul az egyébként már eleve, nyelvi természete okán dialogikus műfaji képződményhez.

Továbbá, az intonáció azért is metaforikus, mert két (ténylegesen azonban mindig több) kontextusa van, s kizárólag ezek határán képes kifejteni hatását: az egyik a cselekvésé, a másik a nyelvé. Az előbbi vonatkozásában az élet sajátos „átélését” (*pereživani’ije*),²¹ mintegy a saját élethez kialakított cselekvő – vagy akár alkotói – viszonyt reprezentálja, úgymond, a cselekvőség „stílusát” intonálja; utóbbit illetően az idegen szó stílusára reflektál. Az élet olyan kategória már a korai Bahtyinnál is, amely eltér a vitalista szemléletű megközelítésektől: az élet mindenki élete, ezért fogalmát nem lehet pusztán a „teremtő fejlődésre” vagy alkotó életre, a kreativitásra és a produktivitásra redukálni. Az átélés teljesen személyes aktus – az a mód, ahogy magam elé állítom, ahogy a cselekvés, a megismerés és a képzlet produkcióiban az önértelmezés rendelkezésére bocsátom az élet eseményeit, de... Álljunk meg, s emeljük ki: de nem introspekcióm, hanem megnyilatkozásom nyelvi közvetítse és e nyelvnek válasz-megnyilatkozások alapján történő elsajátítása révén. Ez a közvetett, a két (vagy több-)oldalú megjelenítés módját is reflektáló aktus mint stílusjegy jelenik meg az elemi nyelvi megnyilatkozásban, az intonációban. Benne nem egyetlen beszédhelyzet egyetlen megszólalójának hangja – a hang mint „anyag” – válik artikulálttá (megformálttá), hanem a hangon keresztül egy egész „élet kontextusa”, az élet világában való jelenlét egyszeri tettek végrehajtása révén megnyilatkozó összefüggése. Nem az összes cselekedeté, amely a tevékenység szféráját képviseli, hanem egy kiválasztott aktusé, amely az egész ember pillanatnyi jelenlétét – nem pedig életrajzát – prezen-tálja. Amilyen Oidipus vagy Raszkolnyikov, Ágnes asszony vagy Édes Anna tette.

²¹ Itt egyértelműen Dilthey „belső tapasztalata” kerül átírásra, Bahtyin lélektaniséget kerülő, pszichológus törekvése jegyében.

Ágnes asszony intonációja – például – lírai megnyilatkozássá transzformálódik egyfelől annak hatására, hogy egy újszövetségi intertextus („Oh! irgalom atyja, ne hagyj el!”) refrénné avatása révén szólama a versnyelvbe integrálódik; másfelől pedig cselekvésének lusztrációs metaforikája hatására, ami az ágnesi cselekvés-szemantika (*hagios* – ’tisztá’, ’szent’) két alakmásának, a víznek és a habnak a konfliktustörténetében kibontakoztatva narratív témává alakul át.

Struktúráját tekintve az intonáció hasonlít a belső beszédhez, amelynek nincs hangtana, grammatikája és szintaxisa, ha tetszik – Max Black terminológiájával élve – csupa „segédtema”, amelynek nincs kifejtett fókusz, „főtémája”. A verbális megnyilatkozás azon szintjéről van szó, amelynek kontextusa nem a dialógus, hanem a szemiózis első aktusa. Bahtyin ennek – mint már tudjuk – a „belső dialogikusság” nevet adta. Ez a metalingvisztikai fogalom kerül a korai Bahtyin-művek, a befejezetlen esztétika és etika „átélés” fogalmának a helyére, ami az életfilozófiáktól (Bergson, Dilthey) való elfordulásának és a personalista fenomenológiával (elsősorban Max Schelerrel) folytatott párbeszédének az eredménye volt.²² Az esztétika és az etika metanyelvének a sorsa a vitalizmus, a neokantianizmus és a fenomenológia előfeltevéseivel folytatott polémijában dőlt el, s elvezetett a nyelvbölcseleti terminológia kiépítéséhez.

A degrammatikalizált nyelvi megnyilatkozás, a belső szemiózis mintájára fel-fogott intonáció jelanyaga – mai kifejezéssel – az index. Éppen az indexszerűség testesíti meg a poiészisz két legfontosabb – s a polifonikus regényben „öntudatra ébredt” – sajátosságát: a formai *lezáratlanságot* és az értelmi *kimeríthetetlenséget*. A megnyilatkozás eme sajátosságait illusztrálja Bahtyin az „anticipáció” és az „enthüméma” terminusával. Az intonáció a megnyilatkozásban arra az értelemvilágra utal, amely a benne szereplő mondatpredikációk jelentésmezéjén túlmutat s az adott beszédmód lehetőségein belül nem predikálható. Másként fogalmazva: amelynek van szemiotikája, de nincs szemantikája (pl. gesztus, arcjáték, cselekvés stb.). Erre vonatkozik hát az anticipáció fogalma, míg az enthüméma a jelentéssel bíró hiány alakzata. Mindkettő domináns szerephez jut a prózaköltészet nyelvi konstitúciójának bahtyini kifejtéseiben.

A válasz elővételezett hangsúlyai a saját beszédben indexként vannak jelen, azaz a szintaktikai szerkezettel és lexikával még nem rendelkező, idegen megnyilatkozás jeleiként (hangsúly, ritmus stb.). Ez azon része a megnyilatkozás aktusának, amely a belső beszéd külsővé és a külső beszéd belsővé való átalakításáért felelős.²³

²² Ezt a kérdést részletesen tárgyalom a regényelméletéről szóló tanulmányomban: Kovács Árpád, *Úton a regény diszkurzív elmélete felé* = Uő., *Diszkurzív poétika*, 281–326.

²³ Erről Vigotszkij (belső beszéd), Jakobson (belső szemiózis), Peirce (indexjelek), Bühler (indexszó), Piaget (egocentrikus beszéd) is értekeznek; Bahtyin, mint mondtuk, a „belső dialogikusság”, illetve a „kétszólamú szó” keretében tárgyalja.

Manapság, amikor fölmerült, hogy Max Black metaforafelfogása, Mihail Bahtyin dialóguselmélete és Paul Ricœur elbeszélésfilozófiája legfontosabb eredményeit közös módszertani alapra helyezhetnénk az interakció művelete alapján,²⁴ joggal fogalmazható meg a következő kérdés: tárgyalható-e a kölcsönhatás művelete keretében az intonáció, a dialógus bahtyini fogalmának legfontosabb összetevője? Valamint az intonációs metafora és annak utaltja.

A kérdés már csak azért is indokolt, mert írása II. pontjában Max Black is fölveti, hogy az élőbeszédben az *emphasis* és az *intonáció* nagymértékben hozzájárul a metaforikus kifejezés értelmezéséhez, egyebek között annak eldöntéséhez, hogy mennyire „komoly” a beszélő viszonya a metafora fókuszához.²⁵ A prózanyelv lényege éppen az, hogy mind az *emphasis*-t, mind az *intonációt*, mind a nem nyelvi kontextust tematizálni kényszerül és képes. A próza ezért „bőbeszédű”.

A perszónálogológiai alapvetés

Áttérve *A tett filozófiájához* című bölcséleti mű részletesebb tárgyalására, le kell szögezni: a nyelv dialogicitása, a szó kétszólamisága, az intonáció metaforikussága, a próza többnyelvűsége és a beszédműfajok intencionális természete, világlátást konstituáló szerepe, – mindezen szellemi innováció nem pusztán egy kiemelkedő filológus és gondolkodó szakmai, terminológiai produktivitásának bizonyítéka, hanem egy felelősen gondolkodó 20. századi ember alanyi jelenlétének tanúsága. Bahtyin már első, 1919-es írásában ennek fontosságát hangsúlyozza: *Művészet és felelősség*.²⁶ A felvázolt terminológiai újítások metanyelvi rendszere polemikus korának – Bahtyin szerint – „klasszicista” gyökerű poétikai-retorikai normáival és szemléletével. A *langue*, a *parole*, a *stílus* elméletei nem alkalmasak maradéktalanul a megnyilatkozásként – ma így mondanánk: diszkurzusként – ismert szellemi teljesítmények, kultúráképző aktusok nyelvi médiumainak értelmezésére. Jóllehet Bahtyin beszédmódjának új fogalmai nem alkotnak logikailag szabályozott rendszert. Erre sosem törekedett. Mégis hatástörténetük alapján (pl. dialóguselmélet, intertextualitás, kronotoposz, nevetéskultúra, karnevalizáció) azt tapasztaljuk, hogy gondolati produktivitásuk különösen jelentős. Nem annyira definíciójuk és belső struktúrájuk transzparenciájára helyezte a hangsúlyt, mint inkább a nyelvi és kulturális alkotások működésén bemutatott referenciájuk hitelességére. Dosztojevszkij, Rabelais, Tolsztoj, Goethe és mások művei egészen eredeti módon tárulnak

²⁴ BEZECZKY GÁBOR, *Metafora, narráció, szociolingvisztika*, Akadémiai, Budapest, 2002.

²⁵ MAX BLACK, *Metaphor = Uő.*, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell UP, Ithaca–London, 1962, 25–47.

²⁶ MIHAIL BAHTYIN, *A szerző és a hős*, ford. PATKÓS ÉVA, Gond–Cura, Budapest, 2004, 315–318.

föl beszédmódja reflektorfényében, éspedig azért, mert nem objektumként írja le azokat. Fontosabb szempont annak föltárása, hogy e szövegek hogyan járultak hozzá önmegértése eseményéhez, hogyan részesült ő maga e művek léttapasztalatából. Ezt a részesülést Bahtyin eseményszerűnek – folyamatosan reinterpretálhatóknak és lezárhatatlannak tekintette. A polifonikus regény nyelvének ismételtén újakezdett megfogalmazásaival Bahtyin, végső soron saját beszédmódján, a részt vállaló gondolkodás diszkurzusnyelvének kiművelésén munkálkodott. Erről egy helyütt úgy nyilatkozott, hogy egész életén át egyetlen szövegen, a Dosztojevszkijről szóló könyvön dolgozott.

A fogalmi apparátus ugyanis nem az oppozíciók vagy a megfeleltetések szabálya szerint válik számunkra értelmezhetővé, hanem egyfelől új metaforikus szemantikájuk, másfelől azok participációjának felismerése, a nyelven kívüli világ értelmi potenciáljában való részesülésük mélysége alapján. Jól érezzük ezeket a mélységi dimenziókat az olyan szavakon, mint a „csend hangja”, a „másik hangja”, a „tonalitás”, a „polifónia”, a „felelős tett”, a „felelősségteljes jelentés”, a „részesedő gondolkodás”, a „kronotoposz”, az „ambivalencia”, „architektonika” stb. – a nyelv, az ember, a cselekvés, a test, a tér és az idő unikális metaforáin. Ezek jelentősége nem a kifejtési nyelv fogalmainak pontos definícióiban és azok strukturáltságában rejlik, hanem az emberi cselekvésre és alkotásaira vonatkozó számos bahtyini interpretáció értelmi gazdagságában. Ily módon megállapíthatjuk, hogy az egész életművet kitevő szövegbázis – s ennél semmiképp sem kevesebb – képezi azt a kontextust, amelyben feltárulhat e fogalmi apparátus egyre teljesebb és egyre transzparensabb kifejtése. Sőt azt is, hogy benne egy egyszeri létesemény testesül meg, nevezetesen: egy műgonddal fölépített élet – Bahtyin így mondaná – „részesülése a létből”. Ez a szövegbázis hatalmas értelmi potenciállal rendelkezik, ami bennünket értelmezésre szólít föl. Minden sokféleségük mellett van egy fundamentális vonása az életmű rész-szövegeinek, jelesül, hogy valamennyi anticipált válaszként olvasható, válaszként a mi lehetséges válaszainkra a létre vonatkozó alapkérdések kapcsán. De mindenekelőtt a participatív jelenlétmód mint specifikusan emberi attitűd „krízisei és katarzisa” tekintetében.

Ebben az értelemben állíthatjuk, hogy sem a nyelv belső dialogicitása, sem a próza soknyelvűsége, sem a regény polifonikus természete nem tárgyalható teljes terjedelmében, ha nem fejtjük meg a logikai és terminológiai jelentésükön túlmutató metaforikus szemantikájukat, melyek együttesének saját referenciája van. Nevezetesen az, amelyet a *cselekvés aktusa* – végbevitelének, megjelenítésének és kultúrájának igénye vet föl. Mert Bahtyin szerint a közvetítés médiumai – viszonylagos autonómiájuk, belső strukturáltságuk mellett is – a cselekvés világában gyökereznek; nemcsak utalnak rá, de eredetük is abból, a „felelős tettekből” vezethető le. A tett illetéknéppen értelmezhető úgy, mint tevékenykedő része – szubszt-

trátuma és szubjektuma – a cselekvő embernek, de ugyanakkor jele is a cselekvés-végrehajtás aktusának. Nyilvánvaló hová konkludál a vázolt gondolatmenet: Bahtyin aktuselmélete nélkül nem értelmezhetjük felelősen nyelvfelfogását és poétikáját sem. E tág kontextusban – a megnyilatkozásnak és az intonációs metaforának szentelt elemzés fényében – javaslom megvizsgálni most az aktuselméleti értekezést.

A tett filozófiájához című kézirat – különösen *A szerző és a hős*, valamint a Dosztojevszkij-könyvek perspektívájában – a *tett közvetítésének* szóbeli és irodalmi lehetőségeit, műfajait veszi alapul, azaz egy az etika, az esztétika és a poétika határán kifejtett elmélet körvonalait mutatja.²⁷ Az írás – mint már utaltam rá – Max Scheler aktuselméletének határozott inspirációjáról tanúskodik.²⁸ Az etikai és az esztétikai szemlélet teljes kifejtésének elmaradását a Dosztojevszkij-monográfia kompenzálja, melyben a három diszciplína problémakörei egységes elméleti modellben, egymást feltételező kölcsönhatásban kerülnek kifejtésre. S ez a *regény poétikája*. A szellemtudományokkal és a fenomenológiával szembeállított bahtyini „humántudományos” gondolkodás itt a perszonalizmusként artikulált filozófiai antropológiára támaszkodik, melynek megalapítója – mint közismert – éppen Max Scheler volt. Ez a „humántudomány” a Dosztojevszkij-könyvekben egy új-szerű prózapoétika, mondhatnám, egy „poétikai antropológia” képét nyújtja.

²⁷ A „cselekvés világa” és az „esztétikai világlátás” kétféle architektonikájának összehasonlító elemzését lásd Vladimir LIAPUNOV, *Notes on Bakhtin's Terminology: Architectonic(s)*, Elementa, 1998/4., 65–70.

²⁸ A fokozott szellemi érdeklődést bizonyítják Bahtyin nemrég közzétett munkafüzetei. A publikáció alapján egyértelműen megállapítható, hogy az orosz gondolkodó intenzíven foglalkozott Max Scheler műveivel és különösen a *Wesen und Formen der Sympathie* (1926) című könyvével (első kiadás: *Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle*, Halle, 1913.), melyről részletes jegyzeteket és 45 nagyobb terjedelmű fragmentumot másolt ki német nyelven az 1920-as évek közepén, tehát *A tett filozófiájához* és a Dosztojevszkij-könyv írása közötti időszakban (vö. Михаил Бахтин, *Собрание сочинений*, I., Москва, 2000, 655–680.). Az is egyértelműen megállapítható, hogy a korabeli filozófiával való szembesülése a kantianizmustól és a fenomenológiától való elhatárolódást eredményezte. Azon túl, hogy az első Dosztojevszkij-könyv 71. oldalán külön kiemeli a *Wesen und Formen der Sympathie* és a *Der Formalismus in der Ethik und materiale Wertheik* című könyvek jelentőségét (Uo., 60.), a német gondolkodó halálának évében közzétett *Freudizmus* (1928) első fejezetében Bahtyin a kor legjelentősebb gondolkodójának nevezi Schelert. (Ez a véleménye Heideggernek is, aki jeles honfitársa halála kapcsán őt az egész kortárs gondolkodás legnagyobb szabású „filozófáló erejének” nevezte. Vö. Martin HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*. XXVI., 62.) A kapcsolódó 286. lábjegyzetben pedig Bahtyin arról tudósít, hogy a kortárs európai bölcsélet áttekintésének szánt (végül megvalósulatlan) könyvében önálló fejezetben készül tárgyalni Scheler munkásságát (vö. Фрейдизм, *Критический очерк*, New York, 1983, 20.; 25–26.). A Freudról szóló könyv is a szublimáció módszerének elfogadásáról tanúskodik, hiszen itt tapasztalható leginkább Freud metapszichológiai hozzávétele, különös tekintettel arra, hogy az élettörténet elbeszélését Freud az elfojtást kompenzáló szimbólumképzés szempontjából értékeli, sokkal inkább e tényező, mint az elbeszélte fabuláris tartalom felől.

Ami mindenekelőtt azzal magyarázható, hogy a teoretikus kilép a tett filozófiai metanyelvének fogalmi kereteiből és áttér a cselekvés humántudományi, poétikai nyelvére. S teszi ezt egészen következetesen éppen azért, mert a tethez nemcsak annak belső tapasztalatát, egyszeri „átélését”, s az „átélés kifejezését” tartotta imár odatartozónak, hanem a *nyelvi tapasztalatot* is, a lehető legszélesebb humboldti-potebnjai értelemben.²⁹ E tapasztalat közege, a szó- vagy szövegmű Bahtyin új megvilágításában maga is önálló „architektonikát” alkot, az életbeli-dialogikus, a költői-metaforikus, a prózanyelvi-polifonikus és regényműfaji-kronotopikus összetettségében, miáltal a cselekvés gyakorlati vagy technikai modelljén túllépve, a tettet világ- és kultúralétesítő konstruktivitással ruhazza föl.

A prózai szó az aktuscentrum megnyilatkozása, – nem az „objektív” jelentése, és nem is az „szubjektív” intuícióé vagy intencióé. A szó az aktuscentrum megnyilatkozásaként tekinthető beszédeseménynek, amely egyben a „lét eseménye” (*sobyt'ije byt'ija*) is. Az orosz idióma az esemény szavában benne foglalt *lét* jelentését aktualizálja, az együtt-lét, a koegzisztencia értelmében – *so-byt'ije*. A szó – a nyelv sugalmazására – az eseményt az együtt-élés eseményének jelentésével ruhazza föl. Ez viszont – mint mondtuk – csak a szó közvetítésével és a szó közegében megvalósuló, személyközi interakció eseménye lehet. Itt tehát nem a szimpátia érzésének fenomenológiai leírása jut érvényre, hanem a metalingvisztika által kialakított prózapoétikai modellje. Ezt a különbséget fedi le a *szimpátia* és a *dialógus* terminusainak különbsége: az első az érzésérték megnyilvánulását (konfesszió), a másik a nyelvi esemény többletét állítja szembe a fenomenológiai alapon nyugvó jelentés-fogalom intellektualizmusával, illetve a jelentést a használati szabályra redukáló pragmatizmussal. A szimpátia feltételei tehát nem vezethetők le a vitalizmus életfogalmából a beleérzés és expresszivitás alapján. Feltárássra szorul a beszéd szociális és irodalmi „műfajai” – a konfesszió, illetve a megnyilatkozás – által közvetített személyes érintkezés, a párbeszéd természete.

Max Scheler elméletében a konfesszió az emberi egyed szocializációs aktusaként volt kifejtve. Eszerint a megnyilatkozás a „belső” „külsővé”, a szocium előtt megvallottá teszi. Ön-elbeszélése révén elnyeri magaságát, mivel ezúton képes elsajátítani a másik és mások értékelő válaszreakcióját – dicséretét, ítéletét, azonosulását, iróniáját, apológiáját stb. A szocializáció feltételévé tett kommunikáció műfajaként a konfesszió elszakad sok évszázados gyónás-modelljétől és önéletrajzi sémáitól, azaz a bevallás, a már ismert tények közlésének mintájától. A közlés konfesszió-aktusa eseményként adódik hozzá a megnyilatkozást megelőző deficiens, „bűnös” bensőséghez. A személyes jelhasználatként értett konfesszió szem-

²⁹ Bahtyin pozitívan hivatkozik erre a hagyományra az 1950-es évek közepén keletkezett *A beszéd műfajai* című értekezésében. Vö. Михаил Бахтин, Проблема речевых жанров = Уб., Собрание сочинений, V., Москва, 1996, 167–170.

ben áll mind a biológiailag, mind a pszichológiailag motivált vitalizmussal, úgy az ösztön, mint az átélés kifejezésére korlátozott elképzelésekkel.

A *tett filozófiájához* szerzőjeként Bahtyin a tudomány- és életfilozófiák alapozó elveivel került szembe, s a bölcsélet megalapozására irányuló kiütkeresés eredményét a szimpátián alapuló empátiában, azaz a „részt vállaló gondolkodásban” fogalmazta meg, ami a később (1940–43 között) bevezetett terminus, a „humántudományok” értelmező gyakorlatához képest egyfajta *primer*, tudományelőtti ismeretkört, előzetes létmegértést takar – a nem indifferens értékviszonyt a tett végrehajtásához. A vázolt közelítésben a cselekvés – túl a szándékon, a választáson, a kifejezésen – nem kevesebb, mint a lét megértésére vonatkozó akarás aktusa, aminek feltétele a vallomás, pontosabban: a ’számadás magamról’ (*samoottót*), a tett nyilvános vállalása, szociális tényné avatása, a létmegértést az önmegértéssel összekapcsoló nyelvi aktus. E létszimpátiába ágyazott participatív, „felelős” gondolkodásnak Bahtyin ezt a nevet adta: „első filozófia”.

Az „első filozófia” megnevezéssel egy olyan – csak egyes elemeiben arisztotelianus – megközelítésre utal, amely a leíró fenomenológia kívülállását, „transzcendentális szubjektumát” – azaz a tiszta tudás alanyát – a leírás „átélésével” kiegészített gondolkodó személyé alakíthatná át. Ebben a megközelítésben a gondolat nem válik le – fogalomként – a gondolóról és annak jelentéskezdeményező cselekvéséről. Az első filozófiában a cselekvés, a róla való gondolkodás és beszéd egységes architektonikával, egymással kölcsönhatásban álló funkcióegyüttessel rendelkezik, s ily módon új egésznek alkot. Az építészeti szaknyelvi fogalomtól eltérően az *architektonika* nem konstrukcióra, hanem kölcsönhatásra vonatkozó terminus. A kölcsönhatást pedig eseményként értelmezi Bahtyin, olyan eseményként, mely egyszerre megy végbe egy rendszeren belül és rendszerek között. Mondhatnók: iniciális eseménynek. Az „első filozófia” a cselekvés aktusában a létesemény *primer* megnyilvánulását éri tetten, a kezdet ismétlődő kezdeményezését. S egyenértékűnek tekinti az értelem szakadatlanul történő inkarnációjával a tettben.

A mondottak alapján talán már kitalálható, hogy az *arkhé*, a kezdő elv iránt elkötelezett „első filozófia” számára a szubjektum és objektum viszonyát se azonosság, se analógia, se dialektika (szillogizmus) útján nem lehet megközelíteni. Hiszen innen nézve már maga a kiindulás – a megismerés szubjektumára és megismerendő objektumra osztott valóságkép – is a képzelet művének bizonyul. Valójában – Bahtyin szerint – ez a viszony mindig egyszeri alkalomra jön létre, és a cselekvés világából sarjad ki – az átélt és artikulált cselekvés művéből. A valóságban például egy olyan cselekvés, amelynek van tárgya és értelme, de nincs még értelmezett szubjektuma (hiszen éppen ő kerestetik), a megvallás aktusában a fohász-szó saját alanyra tesz szert, de csak abban az esetben, ha közben egyúttal elsajátítja a műfaj diszkurzusnyelvét.

Ezt látjuk Szent Ágoston *Vallomásaiban*, ahol a bevallás köznapi és a gyónás rituális műfaja átlényegül egy egyszeri élettörténet elbeszélésévé. Ebben a narratív kontextusban a cselekvést – a mindig nem teljes tettet (esetenként a bűnt) – nem izoláltan, hanem egy életösszefüggés megnyilatkozásaként ábrázolja íróként a korábban szóbeli vallomást tevő és bűnököt elkövető ember. De hogy ez az ábrázolás célt érjen és hiteles legyen, Dávid Zsoltárainak intonációját, „szelíd” nyelvi modalitását is el kell sajátítania, illetve egyúttal saját diszkurzusában – a szóbeli vallomása leírásában (újrajelölésében és transliterációjában) – önnön retorikáját (ideológiáját) lelepleznie. Ekkor, az írás aktusában nyílik meg a lehetősége annak, hogy a gyónás monologikus formáját dialogikussal váltsa le: írásában – a gyónás narrativizálásában, személyes elbeszéléssé történő átírásában – az Istenhez forduló intim beszédet a válasz ígérteit jelentő közönségnek címezi, s ezzel megnyilatkozását beleírja az európai prózaművészet és elbeszélő kultúra történetébe. Kétségtelen, hogy Ágoston *Vallomásaival* mint szövegművel nemcsak a személyes elbeszélés műfaját alapozta meg, hanem egy „első filozófiát” is kidolgozott, amely új alapokra helyezte az emberi jelenlétről, az itt-létről való gondolkodást. Például az emberidő, a szó és az írás kapcsolatának merőben új koncepciójával.

De térjünk vissza Bahtyin értekezésének taglalásához, és folytassuk a cselekvés architektonikaként kifejtett felfogásának árnyalását. Az elméleti vállalkozás célja egyértelmű: a cselekvéstől – a cselekvés által teremtett világon keresztül – eljutni a *cselekvés jelentéséig*. Éspedig a lehető legtöbb „átélési” aktus, valamint a lehető legtöbb közvetítő közeg explikációja révén, hiszen csak ekképp lehet kielégítően jelentéstelített – nem formális, nem kategória-függő – a tett értelmezése.³⁰

Ebben a perspektívában Bahtyin túl gyorsnak és rövidre zártnak találja nemcsak a neokantiánus és fenomenológiai leírások eljárását,³¹ de a morfológiák átmenetét is a cselekvéstől a cselekvés merőben funkcionális jelentéséhez. A hosszabb utat választja. A történet egységét kitevő szüzsé sem, a közlemény egységét kitevő közlésmód sem nyújt eléggé differenciált transzformációs modellt – sem a csele-

³⁰ A mondottak értelmében érzem szűkkeblűnek az „architektonika” fogalmának ez ideig leg-részletesebb és legigényesebb kritikai feldolgozását, amely címének intenciójától némileg eltérve a szerzőséget nem annyira a dialogikus kódoltság oldaláról fejti ki gazdagon, mint a kronotoposz és az architektonika kölcsönhatása felől. Ennek tudható be, hogy Bahtyin legjelentősebb teljesítménye, a többséget alkotó prózapoétikai munkák hozadéka szinte szóba se kerül. Ettől függetlenül, az adott probléma feldolgozásakor ez a rangos tanulmány megkerülhetetlen. Vö. Michael HOLQUIST, *Authoring as dialog. The architectonics of answerability* = Uő., *Dialogism. Bakhtin and his World*. Routledge, London – New York, 1990, 149–181.

³¹ Az *Első rész* előtt közölt bevezető szövegtörödékekben Bahtyin kitér Kant, Rickert, Cohen, Husserl, valamint Nietzsche, Bergson és Spengler kritikai méltatására. Vö. BAHTYIN, *A tett filozófiája*, 7–80.

kedetek összekapcsolásának, sem a szavak összekapcsolásának váratlansága, „dez-automatizáló” hatása, vagy bármiféle más szintagmatikus koherencia. A prózamű nem pusztán elbeszélés és történetalkotás. A próza egészen sajátos nyelv – jel-, szó-, trópus- és szövegképzési eljárások nem triviális eszköztrendje. Lényege az, hogy a prózaíró a nyelvi rendszer jeleit nem tekinti normatív, konvención alapuló jelhasználat függvényének. Bahtyin sokkal inkább az *esemény* terrénumának fogja föl a nyelvi médiumot a szó mindhárom általa említett szintjén. Nyelvfilozófusként kimutatja, hogy lényegében minden egyes megnyilatkozás, minden egyes emberi megszólalás változásokat indít, indíthat el a nyelvi rendszerben, még akkor is, ha azokat csak jóval később képes azonosítani az elméleti reflexió.

Márpedig a változás kezdeményezése csak a rendszeren kívüli sorokból jöhet, s nem pusztán a használat automatizálódásából, a metaforának lexémává, a lexémának fogalomává vagy terminussá való sterilizálódása okán. A határsáv, ahol a nyelvi rendszer elemei a metanyelvi és nem nyelvi sorokkal érintkeznek, az intonáció, mely két szomszédos sort kapcsol össze. Egyfelől a megszólaló ember egyéni és megismételhetetlen hangját a szó hangalakjával (jelentőjével), másfelől azzal a tonalitással, amely Bahtyin szerint minden aktussal együtt jár – legyen az érzéki, értelmi, gondolati vagy cselekvésszerű. A tonalitásban az ember értékviszonya nyilvánul meg ahhoz, amit érez, amit gondol, amit tesz.³² A megnyilatkozás intonációjában, ebben a nem grammatikalizált verbalításban (ilyen például egy sóhaj vagy egy hanggesztus) éppen a diszpozíció van jelen, de csupán indexszerűen, csupán egy küszöbön álló, megvalósítandó kijelentés – egy *elsajátítandó szó* – indexeként, mely ekképpen egy átélt esemény tünete is. Tehát nemcsak a nyelv, hanem a történés része is.

Az érzelmi reflexió belső tonalitása tehát olyan utalásként fogható föl, amely egy kimondatlan, de odaértett vagy éppen érlelődő, küszöbön álló „predikációra” irányul, amit mindenkor kísér valamely diszpozíció (szorongás, félelem, a düh) s a benne megnyilvánuló előzetes megértés. A retorikában is régóta ismerik ezt a jelenséget – éspedig az enthüméma formájában.³³ A különbség csupán annyi, hogy

³² Ma ezt Heidegger nyomán diszpozíciónak szoktuk nevezni: *Befindlichkeiten* 'hangulat', 'hangolt-lét'.

³³ Már Arisztotelész is indexjelek alkalmazásához kötötte az enthüméma retorikai hatását: „Az enthüméma valószínű tételekből és jelekből való következtetés [...]. A jel pedig egy bizonyító tétel akar lenni, amely vagy szükségszerű, vagy általánosan elfogadott, mert aminek létéből van, vagy aminek korábbi vagy későbbi keletkezéséből keletkezett a dolog, az jele ama dolog megtörténéseinek vagy létének” (*Analitika* II 27, 70a). Különösen fontos itt a lételméleti érvelés, miszerint egyfelől a jel a dolog *része*, másfelől a dolog létrejöttének, megtörténéseinek megnyilvánulása a létben – jele az eseménynek is. Egyik utalása a térbeli, a másik az időbeli jelenlétre vonatkozik. Példája: „Az, hogy teje van, annak a jele, hogy gyereket szült” az ilyen jel szükségszerű. (ARISZTOTELÉSZ, *Retorika*, ford. ADÁMIK Tamás, Gondolat, Budapest, 1982, 16.)

a szónoki beszédben tudatos elhallgatásról – a logikai szillogizmus egyik tagjának elhagyásáról – van szó, míg az életben vagy a költészetben egy még nem azonosítható és nem jelölhető értelem-összefüggésről, amivel leginkább a cselekvés végrehajtása során szembesülünk, a befejezetlen tett temporalitásában. Az utóbbi kifejlését ebben a helyzetben már egyfajta „hallomásként”, belső invokációként tapasztaljuk, de térbeli objektivációjának alakját még nem érzékelhetjük. Ez a múltó, de el nem múlt idő pillanata – a múlt és a jövő jelenvalósága a cselekvés aktusában.

Bahtyin „hosszú útja” annak áll szolgálatában, hogy eljuthassunk a magyarázattól az értelmezésig, onnan pedig a létig, pontosabban a lét prózanyelvi referenciáinak felfedéséig. Mivel az intonáció által kódolt referenciális vonatkozások mindig egyediek és egyedüliek, a szó mindhárom aspektusa megújításának igényét vetik föl abban a folyamatban, amelyben a cselekvés transzpozíciói végbemennek – a diszpozícióból kiindulva a belső tonalitáson keresztül az egyéni kifejezésig, a megnyilatkozásig, ahol értelmi struktúrájuk kiteljesedik, mert más megnyilatkozásokkal, más cselekvésmódokkal, más életekkel és értékintenciókkal érintkezik. Már a diszpozíció első megnyilatkozása is – a meghallott hang interiorizálása a saját artikuláció és hangvétele intonálása révén – olyan radikális esemény, amely a saját szóhoz vezető úton idegen szólásokba ütközik. Ezen az úton beszédébe integrálja mások tónusának és modalitásának karakterjegyeit, s ezzel megnyilatkozásainak, szavainak és szóműveinek előzetes megértését hajtja végre. Ezzel magyarázható, hogy minden megnyilatkozást, annak minden szavát belső kétszólamúság hatja át. Már itt, az intonált – de még nem grammatikalizálható – intenció szintjén létrejön a dialógus redukált formája, a Bahtyin által „mikrodialógusnak” nevezett nyelvi anticipáció, amelynek ösztönzője a megidézett, az elővételezett idegen szó, a válaszbeszéd egysége. De mivel ahhoz tett, „átélt cselekedet” nem kapcsolódik (a másik tettét csak ő maga, az aktusalanyn képes belülről tapasztalni), az idézett szó – a Dosztojevszkij-monográfia szerint – csak „szólama” (*golos* 'hang') felől, egy „értékérzés” – egy kifejtetlen „életelv”, „meggyőződés”, „idea” – hangzásindexe alapján értelmezhető.³⁴ Csak azt ne feledjük, hogy *A tett*

³⁴ Az „eszme” státusa kapcsán emlékezzünk azonban arra, hogy Bahtyin szembeállítja a tézisregény eszmehősével Dosztojevszkij figuráit. A *Candide* típusú szereplő egy monologikusan bemutatott eszme (a teodicea) narratív példázata csupán, egy tematizált allegória. Ebben a regényben a prózanyelv egy idea szolgálóleánya, s ezért nem lehet polifonikus. Míg Dosztojevszkijnél ilyen egységesítő, központi-monológikus eszme nem lehetséges. Az eszme ugyanis nem rendezőelvé, hanem „hőse” a polifonikus regénynek. A saját élet és annak megértése bármely hőse számára korántsem csupán autoszótéria. Ellenkezőleg: tevékeny jelenlét, egyszeri részesülés a létprobléma megoldásában. Egy új iniciatív lépés, odaadó vállalkozás a világ megértésére: „A személyes élet sajátlagosan önzetlenné és elvszerűvé alakul át, a ideológiai gondolkodás legmagasabb fokán pedig – intim, személyes és szenvedélyes”. М. М. Бахтин, *Проблемы творчества*

filozófiájához című írásban ez a bonyolult megnyilatkozásmód még nincs elméletileg kidolgozva, ugyanakkor a cselekvés architektonikáján belül van felvázolva. Érthető is, hiszen a teoretikus modell az aktustól annak megjelenítéséig vezető utat fogja át.

Vegyük szemügyre Raszkolnyikov esetét. Világos, hogy Raszkolnyikov a tett után nem filozófiai vitákban vesz részt. Nem, az életben mások cselekedeteivel veti össze sajátját, miközben meg-megújuló kísérleteket tesz tettének megértésére s ezen keresztül az önmegértésre. Párhuzamosan heves külső polémiái hozadékát s belső beszédének még intenzívebb heterofóniáját és heteroglossziáját bevonja ebbe az eseménybe. Ez az aktívan idézett, többnyelvű és sokszólamú internalizált szövegvalóság épp az elsajátítás aktusában alakul át belső késztetéssé, a vallomástevés akarásának motívumává. Mindez maga a létesemény, s ezért nem redukálható semmiféle „reflexióra”, „eszmei polémiára”, „nézőpontrendszerre”, „szövegek párbeszédére” stb. Semmiféle ideológiára és semmiféle technikára! Mert ezt az eseményt kizárólag a prózaköltészet diszkurzusa képes modellálni, amely természetesen a poétikai funkcióra (Jakobson) és a narratív funkcióra (Ricoeur) sem korlátozható.

Bahtyin az architektonikusan fölépített értelemnek (*smysl*) ezt a bonyolult struktúráját, amelynek hordozója mindig egy egész beszédegység, egy teljes megnyilatkozás (szó vagy szómu), három jelentésmező (*značen'ije*) kölcsönhatásának tulajdonítja. Az egyiket a szó hangburkát egyénien artikuláló intonáció, a másikat a szó konstitutív alakját képező trópus, a harmadikat a fogalmi kategória generálja, pontosabban, e három verbális aspektus kölcsönhatása a *megnyilatkozás* aktusában. Illetve e megnyilatkozás minden elemének verbális *megjelenítése* során a prózában! De – kiemelném – csak abban az esetben, ha a megnyilatkozás a cselekvés megjelenítésére és megértésére irányul, mivel annak relevanciája, konkrét igaza³⁵ csak a diszkurzív közvetítésben tárul föl az értelmező számára. Az értelem tehát feltételezi a részesülő cselekvéshez társuló részt vállaló gondolkodást, mely a jóban vagy a rosszban való részvétel dilemmáit tárja a tevés alanya elé. Bahtyin azonban arra is figyelmeztet, hogy még ebben az optimálisnak tekinthető esetben sem meríthető ki a részt vállaló – ontológiailag vett – cselekvés jelentéstartománya, mivel a részesülő gondolkodás az igazság-vonatkozás értelmi többletének feladványát nem kerülheti meg: „a teljesen adekvát kifejezésre nem vagyunk ké-

Достоевского = Уó., Собрание сочинений, II., 57.) Vagyis érzelmérték kapcsolódik a tett átéléshez. A könyv második kiadásában Bahtyin Dosztojevskij „eszme-szenvedély” (*ideja-strast'*) kifejezését használja erre a megnyilvánulásra, amelyet nem ideák rendszereként, hanem *eseményként* tárgyal, melynek „architektonikája” – tudniillik, a létesemény – a cselekvésen, annak átélésén és értelmezésén keresztül a világ jobb megértésnek igényéhez vezet el.

³⁵ Bahtyinnál: *pravda* – etimológiailag az, 'ami jobbra, nem balra esik', 'egyenes, nem görbe'.

pesek, de az ilyen kifejezés mindig feladott számunkra”.³⁶ A nyelvi megjelenítés igényét nem vagyunk képesek elhárítani.

Történetileg a nyelv a részt vállaló gondolkodás és a tett szolgálatában fejlődött ki, s történetének csupán mai szakaszán kezdi szolgálni az absztrakt gondolkodást. Ahhoz, hogy kifejezhessük a tettet annak bensejéből kiindulva, valamint az egyedi eseményszerű létet, amelyben a tett végbemegy, a szó abszolút teljességére van szükségünk: tartalmi-értelmi aspektusára is (a szóra mint fogalomra), szemléletes-kifejező oldalára is (a szóra mint képre), valamint érzelmi-akarati aspektusára is (a szó intonációjára), mégpedig egységükben. Az egységet és egészet alkotó szó mindezen mozzanatok révén hordozhat felelősségteljes jelentést – lehet igaz, nem pedig szubjektíven véletlenszerű.³⁷

A tett tehát nem kifejezhetetlen, de ugyanakkor az is igaz, hogy jelentésgazdagsága, értelmi világa nem mérhető ki a szóban és a megnyilatkozásban. Ezzel magyarázható a szóművek, a verbális alkotások és a költői beszédmódok létezése, melyek kiléptetik a nyelvet szinkron állapotából, hogy egész, történetileg kialakult tartományát beiktassák az irodalom eszközrendjébe annak érdekében, hogy a cselekvés megjelenítésére újra és újra vállalkozhasson. Hisz enélkül a beszélő ember önmegértése mint világmegértésének feltétele nem történhet meg. (Az önértelmezésre vonatkozó utóbbi kitétel majd a Dosztojevszkij-monográfiában kerül középpontba, s a prózai szó tipológiájában nyer igazán releváns kifejtést.)

Már talán a fentiek alapján is világos, hogy milyen értelemben beszél Bahtyin „felelősségteljes jelentésről”. Itt kizárólag olyan jelentésről lehet szó, amelyet nem kívülről adnak hozzá a cselekvéshez azonosítás, analógia vagy behelyettesítés révén, hanem a cselekvés maga testesíti azt meg. A tett a jelentés létmódja a létezőben.³⁸ Annyi teljesen bizonyos, hogy a jelentést nem grammatikailag vagy szemiotikailag vagy retorikailag értelmezi. Éspedig éppen azért nem, mert távol áll tőle, hogy a tettet pusztán önkifejezéseként vagy produkcióként fogja föl. Ellenkezőleg: a lét értelmi megnyilvánulását tapasztaljuk meg az aktusra vonatkoztatott jelanyagban, a jelölés folyamatában, amely ily módon az alany léteseményben való részesülésének egyik perdöntő összetevője. Egyebek mellett a nyelvben is: „az

³⁶ Уо.

³⁷ Михаил Бахтин, К философии поступка = Уо., Собрание сочинений, I., 47–48.

³⁸ Szent Ágoston visszhangzik e gondolatmenetben: az igazat megismerni vagy kifejezni nem vagyunk képesek – csak megcselekedni. De ezzel már tanúságot teszünk róla, Bahtyin szavai szerint a cselekvés révén a létbe „inkarnáljuk”. Vö. Aurelius AUGUSTINUS, *Vallomások*, ford. VÁROSI István, Gondolat, Budapest, 1987², 277.

egységes és egyedi eseményszerű lét, valamint az e létből részesülő tett *elvileg* kifejezhetőek [...]”.³⁹

A cselekvés és a szó közötti „zónában” (Bahtyin kedvenc kifejezése) bontakozik ki az az egyszeri esemény, amelynek során megvalósul a cselekvő részesülése a létből és a lét aktualizálódása – „eseménnyé” válása – a tettben. Ahhoz, hogy a tett révén megtestesülhessen a lét értelme és megnyilatkozhasson a benne való egyéni részesülés s annak egyszer hozzáadott értéke, elengedhetetlen egy további feltételnek a teljesülése: „Elengedhetetlenül szükség van – állítja Bahtyin – a tett iniciatívájára az értelem vonatkozásában, s ez az iniciatíva nem lehet véletlen”, mivel álláspontja szerint, „valóságosan benne lenni (*byt'*) az életben annyit jelent – cselekedni”.⁴⁰ A lenni – a *byt'* – orosz konnotációja magában hordozza a valamivé-lenni, a *válni*, a térbeli adottságon túllépni eseményszerűségének sémáját. A cselekvés aktusdimenziójában éppen ez az önmagán túllépő valamivé-válás testesül meg. A cselekvés a keletkező szubjektum jelenlétmódja, amit a regény nyelvi közegében e szubjektum elbeszélte történetének szemantikai programjává avat a szerző. Azaz explikálja a cselekvés világában lappangó jelentését.

A 'túllépni-válni' jelentésárnyalatnak a kiemelésére szolgál Bahtyin szókészletének a „dialógus” mellett leggyakoribb egysége – a *stanovlenije* ('vállik, kifejlik, előáll'; a németben *Werden*; Arisztotelésznél γένεσις, ή), amit a létesemény kvázi-szinonimájaként alkalmaz. Az előző idézet a cselekvés jelentését a létigével tágitja, s létrehozza a 'cselekvőn-lenni' konceptusát. De ehhez már új értéket kapcsol: a *sum* korántsem pusztán azt fedi le: *vagyok*. Sokkal többről van szó! Jelesül, a *lenni* temporalitásáról. Arra gondolok, hogy a *sum* a *lenni-vagyok* cselekvőségét is magába kell hogy foglalja. Ez a megközelítés Bahtyinnál kiegészül. A cselekvő jelenlét szemszögéből a *lenni* – „az egyszeri egészhez nem indifferensnek lenni.”⁴¹ A *byt'ije* (lét) mint *sobytije* (esemény) bonyolult eseményszerkezetet alkot, jelesül: cselekedni – kezdeményezni – részesülni – válni – vállalni – vallani. Így tárul elénk hát az aktusként értett cselekvés architektonikája, miután a cselekvés alanya a nyelvből is részesül, melyben immár nem felhasználóként, hanem kezdeményezőként, a költői nyelv regiszterében pedig alkotóként lép föl.

Jól látható, ennek az architektonikának a fényében a tett sokkal többet fog át tapasztalati világunkból, mint amennyit a használat vagy produkció során alkalmazott cselekvés mintája lefedni képes. Bahtyin megfogalmazásában az ekképpen realizált tett „inkarnált életnek” nevezhető – a szemlélet, a gondolat, az akarat, a cselekvés, a megértés, az alkotás nem véletlen megtestesülésének az egy-

³⁹ Михаил Бахтин, К философии поступка = Uo., Собрание сочинений, I., 48.

⁴⁰ A Bahtyin-idézetet itt saját fordításban közlöm: Uo., 40–41.

⁴¹ Uo.

szeri és megismételhetetlen életben, a személyes jelenlétben. Csak az ember egész életigenlését, akarását magába integráló cselekvés lehet egy egész életösszefüggés indexe, s ezzel együtt a létben tevékenyen részesülő alany kézjegyé.

Azt mondhatjuk, hogy a részesülést aktualizáló gondolkodás, érzelmi aktivitás és cselekvés mindig feltételezi a gondolás gondolását (akarását-intonálását), az érzés átélését (akarását-intonálását), a tett tevéséhez kialakított aktív viszonyt (akarását-intonálását). Érthető, hogy e másodfokú aktivitás már a cselekvés értelmére és a megfogalmazására szolgáló nyelvi apparátus deficitjének kiküszöbölésére irányul. Amikor egy megnyilatkozás műalkotássá minősül át, ez az értelmi potenciál felfedésre kerül, és jórészt tematizálódik a szöveg világában – a cselekvés mint bűn, a cselekvés mint probléma, a cselekvés mint szépség, a cselekvés mint jóság, a cselekvés mint hasznosság, a cselekvés mint szeretet stb. Röviden: a szöveg nemcsak jelentéstágulást vagy újítást idéz elő a megnyilatkozásban, de értékeket is kapcsol az értelemhez. Nem közömbös témája – a létesemény – iránt.

Bahtyin hasonló módon fogja föl az érték státusát a létben, szemben és vitában mind Kant formális etikájával, mind R ickert neokantiánus elvont értékrendszerével. Gondolatmenetében a lét mint egyfajta értelmi meghatározottság, „érték”, mint önmagában jelentős entitás – szép, jó, igaz (vagy – tegyük hozzá – rút, rossz, hamis) – „mindez pusztán lehetőség”, ami csak a tett megcselekvése során válik valósággá, éspedig az „én” egyszeri tevékeny részesülésének elismerése, megerősítése, igenlése alapján. Az „elvont értékek” alapján álló kortársaival szemben ő a hangsúlyt nem a rendszerre vagy törvényre helyezi, hanem a megtestesülés folyamatára, amit – már említettem – „léteseménynek” nevez.

Feltételeznünk kell azonban, hogy ezzel a eseménnyel együtt gondolható el annak megnyilvánulása, azaz beszélnünk kell az „esemény létéről” is, mert enélkül értelmét vesztené a „felelősségteljes jelentés” követelménye.

Az alany a résztvevő, kinek a létét csak az aktus felől (belülről) és nem a produktum felől (kívülről) közelíthetjük meg. A részt vállaló nem a produktum révén, hanem a cselekvés végrehajtásának aktusában alanya a participációnak. Ehhez kötődik felelőssége is. A szellemfilozófia és az életfilozófia látószögének megfelelően az értelmi egység (a kultúra önmagában) és a kreativitás egysége (a produktum önmagában) – mindkettő pusztán teorema, melynek hatására, mint Bahtyin írja: „A tett széthasadt objektív értelmi tartalmára és a megvalósítás szubjektív folyamatára.”⁴² Az első a kultúra rendszerébe íródhat, a második az esztétikai tapasztalt tárgya lehet mint *durée*, mint egységes *élan vital*. Sem az első, sem a második esetben nem marad hely a valóságos esemény létének megközelítésére.

⁴² *Uo.*, 23.

Ha nem izoláltan – csupán értelme vagy produkciója felől tekintünk a cselekvésre –, hanem mindenekelőtt az aktus és az aktusalany, a személy megvalósulása és megnyilvánulása felől, akkor a teljesítésben megmutatkozik „egy unikális és egyetlen lét élete”, azaz a létező fakticitása; „nemcsak egyszeri, hanem egyetlen konkrét kontextusa”, amelyben mind a cselekvés tényszerű, mind az értelmi egysége feltárul a maga konkrétságában. Ebben a megnyilatkozásban lesz a tevékeny valóság „konkrétan igaz” (*pravda*), szemben az elvont „igazsággal” (*ist'ina*), a tettről alkotott kijelentés tartalmával. Ennek érdekében a cselekvést nem tényként, kívülről szemlélhető és teoretikusan definiálható aspektusában, hanem „belülről, a maga felelősségtartománya felől” szükséges megtapasztalni és megjeleníteni.

Mármost az „első filozófia” szerint a felelősség nem is egyéb, mint valamenyny tényező figyelembe vétele az önértelmezés folyamatában: az értelmi jelentése, a tényleges teljesítése a maga konkrét történetiségében és egyediségében. A tett felelősség-vonatkozása egységes kontextust, egy új jelenlétmódot hív életre, melyben mint aktus-centrumban egységbe integrálódik a történeti tényszerűség, az értelmi jelentőség és „az érzelmi-akarati tónus”. S megszületik az érzelemérték invokációja a tettről való megnyilatkozás során.

A *megnyilatkozás* fogalma még nem szerepel ebben az értekezésben, de épp ez lesz az az egységteremtő szint (*edinyj plan*), amely Bahtyinnál a tett architektónikus mintájának kiteljesedését – az irodalmi alkotásban pedig lezárását – jelenti. Ugyanis, a megnyilatkozásban kimondásra és megmutatásra kerül ez az egység. Ám ennek hatására túl is lép önmagán a nyelvi szinten, miáltal immár az igazságigényről tesz tanúbizonyságot. Az aktusban – a cselekvés történésében és kiteljesedésében – a tett még nem hasad szét tényre, értelemre és értékre, hanem egyszeri és egyetlen egységet alkotva létre-jön, megjelenik a létben: konstituálódva megalkotja saját alanyát, a szubjektumot. A prózanyelv mutatja meg különleges részletgazdagsággal ennek a létrejövésnek, ennek az eseménynek a legteljesebb architektónikáját. De a megmutatkozás pillanatában óhatatlanul fölmerül az igazságigény kérdése. „Az esemény konkrét igazát” maga az „esemény léte” demonstrálja, s az „inkarnációhoz”, azaz a létesítő aktushoz tapadó „akarati” töltésben ölt testet. Az önmagában néma tett, a *tett akarásaként* áll elénk az intonációban. Az utóbbi nyelvi kontextusában, a szóműben viszont – például egy regényben – a „cselekvés csöndje” és „néma” alanya autonóm nyelvre tesznek szert. Ezzel kiteljesedik a létesemény architektónikája. S a tett a történés és történelem szintjein nyilvánul meg.

Ezzel az életfilozófiáktól, a formalizmustól és a fenomenológiától egyaránt eltérő szellemi teljesítménnyel magyarázható, hogy Mihail Bahtyin a műfaj „váltságának” hipotéziseire, az individuum felbomlását hangoztató kríziskonceptiókra

a regényhős emancipációjának tételével válaszolt. S ezt a kívülről szabályozott nyelvi megformálással, az autoriter szerzői elbeszéléssel szembenálló „objektum” lázadásával magyarázta, melynek értelmi gazdagsága folyton szembekerül a kifejezésére alkalmazni kívánt jelrendszerekkel. E létesülő értelem hordozója radikális ellenállást fejt ki, szuverén értelmi világgal rendelkezik, melyet cselekvésével maga hozott létre, s amely kizárólag az ő személyes megnyilatkozásában – konfessziójában – tárul föl az önértelmezés számára. A helyzet ugyanis az, hogy a saját elbeszélését reflektáló alany ez esetben magának a konfesszió nyelvének is ellenáll, azt is kritika tárgyává teszi, és pedig a prózanyelvi diszkurzivitás pozíciójából. Hozzáteszem, hogy a Bahtyin által tételezett értelemvilág a cselekvésből sarjadó személytörténet narratív többletének, valamint a prózanyelv dialogizáló hatásának köszönhetően áll elő, melyben a konfesszió nem pusztán az őszinteségre törekvő bevallás – a közlés – formája, hanem egy válaszreakció beszédműfajának is eleget tesz. Ennek sajátossága az, hogy aktusában a szó nemcsak tárgyára, a problémára, hanem a problémát előadó beszéd nyelvére is reflektál.

Eminens – műfajlétesítő – szövegművek esetén, amilyen a prózanyelv szintjére emelt konfesszió Szent Ágostonnál vagy a polifónia szintjére emelt prózai többnyelvűség Dosztojevszkijnél,⁴³ ez a válaszként megalkotott beszéd- és írásmód óhatatlanul újraartikulálja a beszélő alany létértési módját, vagyis azt a tevékeny jelenlétet, amely tanúsítja az emberi jelenség részesülését a létből és a lét megtestesülését az emberi cselekvés világában. Csak a cselekvésre vonatkozó kérdés radikalizálása – a cselekvés válságának felismerése és újrafogalmazása – hívhatja elő általában is a nyelvváltás igényét, melynek fölmutatásáért – Bahtyin szerint – a regény prózanyelve vállalja a felelősséget, és pedig a rá jellemző éles nyelvkritikai attitűd okán. Már csak azért is, mert utóbbit nemcsak az adott korban rögzült szociolektusokkal és a társas diskurzus típusaival szemben érvényesíti – azonos élességgel érvényesíti önmagával, a regénynyelv sablonjaival és az irodalom kanonizált beszédmódjaival szemben is.⁴⁴ Aláhúznám: ez minden esetben a cselekvés létstátusának hiteles megjelenítése érdekében történik. Márpedig a cselekvés mindig „egyszeri” tett, ahogy azt már Arisztotelész megállapította. Bahtyin aktuselmélete, minden ízében ezt az „egyszeri”, sőt egyedüli emberi jelenlétmódot igyekszik minél árnyaltabban kifejteni.

⁴³ Erről részletesebben lásd Kovács Árpád, *Vallomás, elbeszélés, írás: a személyes diszkurzus Szent Ágostonnál = A regény nyelvei. Első veszprémi regénykollokvium, szerk. Kovács Árpád, Argumentum, Budapest, 2005, 23–48. Valamint Uő., „...tulajdonképpen miért, minek akarok én írni?...” Az írás diszkurzív rendje Dosztojevszkij prózájában = THOMKA-SYMPOSIUM. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére, Kalligram, Pozsony, 2009, 230–243.*

⁴⁴ Vö. Mihail BAHTYIN, *A regénynyelv előtörténetéhez = Uő., A szó esztétikája, Budapest, Gondolat, 1976, 217–256.*



Befejezésül csupán utalásszerűen villantom föl a közbülső szöveghagyományt, melynek elsajátítása jól kivehető Bahtyin írásából.

Az „első filozófia” bahtyini értelmezése gondolkodástörténeti vonatkozásban – s különösen a participáció elve kapcsán – egészen Szent Tamás „első aktu-sához” (*primus actus*) nyúlik vissza, jóllehet a szakkifejezést Arisztotelész vezetibe *Metafizikájában*. A skolasztika megalapozója – tudomásom szerint – elsőként különbözteti meg az egyén és a személy emberi jelenségét, ráadásul a cselekvés sajátos módja szerint. Azt állítja, hogy csak a személy cselekedete emberi (*actus humanus*), ellentétben a Bahtyin által is megjelölt biológiai és gazdasági egyed cselekedeteivel (*actus hominis*). Szent Tamás a „részesülő gondolkodás” mellett a „részesülő cselekvést” is a személynek tulajdonítja, amivel elhatárolódik Arisztotelész „első filozófiájától”,⁴⁵ bár megőrzi a folytonosságot a cselekvés egyszerűségéről szóló tételével.

A cselekvés alanyaként az ember felelős a cselekedeteiért. Szent Tamás megismétli Arisztotelész gondolatát a cselekvés egyszerűségéről és az egy részesüléséről a lét értelméből, de ennek alapján továbblép, és a szabadság gondolatát alapozza meg. Különösen hangsúlyozza, hogy mint személy a cselekvő ember nem az általános esete (nem az idea evilági árnya), hanem „megismételhetetlen” és „egyedüli”.⁴⁶ A részesülés tehát nála azt jelenti, hogy a személy cselekvésének is vannak fundamentális elvei, amelyek megelőzik a konkrét tettet.⁴⁷

Megfogalmazza a „synthesis” elvét: éppen az egyszeri és egyedi cselekvési tapasztalat *affektusa* alapján vagyunk képesek eldönteni, „belátni” – miben veszünk

⁴⁵ Arisztotelész a bölcsesség feltételét, az alapozó gondolkodást nevezte „első filozófiának”, s az ontológiát értette alatta. Ezzel ő lett a metafizika megalapítója. A részleteket vizsgáló szaktudományokkal szemben – „Van egy tudomány, mely a létezőt, mint létezőt vizsgálja, ami a létezőt önmagában és önmagáért megilleti.” (Vö. ARISZTOTELESZ, *Metafizika*, ford. HALASY-NAGY József, Lectum, Szeged, 2002, 95.) Ez egy antiplatonikus létfogalomhoz vezet el, a keletkező és elmúló dinamikájának modelljéhez, ami részben a lehetőség (anyag), részben a valóság (forma) tapasztalataként értelmezhető. A létező manifesztációja azonban egy másik dimenzióban helyezkedik el, éspedig ott, ahol megnyilvánul a dolog *kibontakozása* az anyagból, ahol feltárul az, ami létrejön a kifejlés folyamatában. Ennek manifesztációja a tevékeny valóság (*energeia*), latinul *actus*. Bahtyin feltételezhetően innen vezeti le saját létfogalmát. Erre utal a már említett *stanovlen'ije* (kifejlés, kialakulás, létesülés) terminusa, aminek kezdetben, *A tett filozófiájához* szövegében a *létesemény* felel meg. Azonban Szent Tamással ellentétben Arisztotelész elhárítja az aktusnak a participáció gondolatával való összekapcsolását. Ebben Bahtyinnál nem talált követőt.

⁴⁶ AQUINÓI SZENT Tamás, *Summa theologiae*, I q. 29a 1. arg 1. és ad 1.

⁴⁷ Szent Tamás gondolatmenetének és fogalmainak rekonstrukciója során támaszkodtam Nyíri Tamás és Klima Gyula írásaira. Vö. NYÍRI Tamás, *Alapvető etika*, Pázmány Péter Római Katolikus Hittudományi Akadémia, Budapest, 1988.; KLIMA Gyula, *Bevezetés = AQUINÓI SZENT Tamás, A létezőről és a lényegről*, ford. KLIMA Gyula, Helikon, Budapest, 1990, 5–41.

részt (jóban és rosszban, szépben és csúfban, igazban és hamisban stb.). A belátás – miként a dosztojevszkiji öneszmélés (*prozrenyije*) is –, Bahtyinnál az „átélés” fogalmával gazdagodik, amely a tonális jelzőrendszer hatására „belső tapasztalattá” alakul át. Az affektus közegét cselekvéseméletében „belső nyelvnek”, prózapoétikájában a „szó belső kétszólamúságának” nevezte, és a beszéd-intonáció előzetes programját látta benne.⁴⁸

Már korábban fölvettem, hogy ez a jelenség genetikus kapcsolatban állhat a „belső szó” szemiotikájával, amelyet Szent Ágoston alapozott meg *A keresztény tanítás* hermeneutikai fejezeteiben.⁴⁹ Ám a *verbum cordis* nemcsak Ágostonnál, de Tamásnál sem pusztán az intuícióra utal. Mindkettőjüknél egy olyan belátásra is vonatkozik, amelyet a jelhasználat mediális affektusának tekintettek. Értve ezalatt, hogy a verbális megnyilatkozás (a skolasztikában: *species expressa*) – a kimondás vagy a leírás – mindig egyszeri és személyes többletet ad hozzá a tárgyi kifejezéshez, többek között a lélekállapot kifejezéséhez is.

A felvetés azért is indokolt lehet, mert a *verbum cordis* további hagyományához mind Dosztojevszkij, mind Bahtyin szorosán kapcsolódott. *A verbum cordis* (Ágoston), az *ordre du cœur* (Pascal), a *synthesis* (Tamás), a *szimpátia* (Scheler), a *sopereživaniye* (Bahtyin), a *sostradaniye* (Dosztojevszkij) – mind-mind olyan „belátás”-módok indikátorai, amelyek az öneszmélést a lét értelmi egységéből való részesedés aktusaként ténylegesítik. Nevezett szerzők közel állnak Szent Ágoston azon felfogásához, miszerint a „belátás” a részesülő jelenlét affektusa, amelynek inspirációjára akkor is hallgatni kell, ha a tárgyi logika értelmében téves. Ezért lehet ellentét az intonáció és a megnyilatkozás logikai szerkezete között Bahtyin kifejtésének megfelelően is. Ezért kétszólamú a szó, pontosabban, ebben rejlik az egyeden túlmutató s a személyt – a diszkurzus szubjektumát – elővételező intonáció többlete.

⁴⁸ Érdekes, hogy a hermeneutika Schleiermacher féle fordulatának értelmezésekor Iser Szent Tamás gondolatmenetére hivatkozik, s támaszul hívja Bahtyin nyelvfilozófiáját is. Mint megjegyzi, Schleiermacher jól látja, hogy a szerző szándéka helyett, a szerző jelhasználatát kell értelmezni, amikor a jelentésről beszélünk. Tamás *participatió*nak nevezi a jelentést annak érdekében, hogy a szakrális szövegek „tekintélye” helyett a jelentést a jelhasználat – az írás vagy olvasás – aktusában, azaz az értelemben való egyszeri részesedés alapján ítéljük meg (vö. Wolfgang ISER, *Az értelmezés világa*, ford. LAJOSI Krisztina, Gondolat, Budapest, 2004, 55.). Márpedig a jelek teljes denotatív és konnotatív tartományával sem a szerző, sem az olvasó sosem rendelkezik. Iser itt érvként említi Bahtyin szóelméletét, miszerint az orosz tudós kimutatta, hogy a szavak történetük során végtelenül sok kontextusban fordultak elő, melyek teljes denotatív és konnotatív tartományának jelentéspotenciáljával a szerző nem rendelkezhet (*Uo.*, 56.). A szerző jelhasználatát is a participáció egyik módja.

⁴⁹ Szent ÁGOSTON, *A keresztény tanításról*, ford. BÖRÖCZKI Tamás, Paulus Hungarus – Kairosz, Budapest, 2001. Valamint KOVÁCS, *Vallomás, elbeszélés, írás*, 35–44.

A kor ketrecében

*Móricz Zsigmond: A rab oroszlán*¹

Móricz Zsigmond 1935-ös évének terméséből kétségtelenül többet emlegetett regény *A boldog ember*, mint a *Rab oroszlán* – a Móricz-kutatásban legalábbis. Ha ugyanis a Móricz iránti érdeklődő mai íróink kijelentései közt keresgélünk, rá találhatunk Spiró György véleményére, aki több vele készített interjúban is kiemeli ezt a regényt nem egyszerűen a Móricz-életműből, de az egész 20. századi magyar irodalomból. Egy szombathelyi beszélgetésről készült tudósításban például ezt olvashatjuk: „Spiró példaképei arcképcsarnokának Zeusza, Móricz Zsigmond is szóba kerül. Egy regényt és egy kisregényt ajánl tőle egyazon témában. A *Rab oroszlán* és az *Ágytakaró* egyaránt arról szól, hogy a férj meg akarja csalni a feleségét, de nem sikerül neki.”² Bár a Móricz-újraolvasás során többször látunk rá példát, hogy az irodalom és az irodalomtörténet műválasztása összetalálkozik,³ a *Rab oroszlán* esetében ez mindmáig nem történt meg. A Móricz-monográfiák-

¹ A tanulmány a Magyar Zoltán Posztdoktori Ösztöndíj keretében, az EEA és Norway Grants (az EGT és a Norvég Finanszírozási Mechanizmus) támogatásával készült.

² IRÉDY Dénes, *A kamatyadótól a politikai szatíráig – Spiró György Szombathelyen*, 2009. október 2., www.kimozdulo.hu A művet Spiró felsorolja kedvenc könyvei közt is: „Kosztolányi: Pacsirta, Móricz Zsigmond: Rab oroszlán, Andrej Platonov: Dzsán, Gorkij: Klim Szamgin, Kardos G. György: Avraham Bogatir hét napja.” <http://www.litera.hu/szemely/spiro-gyorgy> 1985-ös Móricz-esszéjében még nem említi Spiró a *Rab oroszlánt*. Érdekes, ahogyan Závada Pál az írói címadásról szóló esszéjében (kósza ötletként, hogy jogosan, vagy jogtalanul, nehéz megítélni) összeköti a Móricz-regény címét Spiró művével: „Megjegyezzük, az oknyomozástól eltekintve, hogy a magyar irodalom nagyjai – Móricz, Móra, Gárdonyi, Jókai – előszeretettel szerepeltettek címben rabokat: Rab oroszlán, Rab ember fiai, Isten rabjai s a fentebbi Rab Ráby. Talán e tradíciót is követi majd Spiró következő regényével: Fogság – további asszociáció: Sorstalanság.” ZÁVADA Pál, *Irodalmi szövedet: A regénycím*, Magyar Narancs 2004. november 18.

³ Például a Móricz szépirodalmi szövegtörzskönyvén kívüli írások (napló, levelezés, kéziratok könyvek, amilyen a *Tükör*) csaknem egyszerre, egymástól függetlenül váltak fontossá Nádas Péter és Cséve Anna számára, de említhetném Grecsó Krisztián *Isten hozott* című regényét mint az *Életem regénye* irodalmi újraolvasását és vele párhuzamosan Dobos István, Baranyai Norbert a regényről szóló tanulmányait.

ban nem kapott különös hangsúlyt a regény, Móricz húszas évek közepén lezajlott házassági válságának megkésett dokumentuma, a saját élettel való szembenézés akár el is felejthető kísérlete lett: „a *Bállal körülbelül* egy időben írja meg a *Rab oroszlán*-t (1935), amely első házassága válságát vetíti egy fővárosi számtanácsos életébe, a harmincas évek napjaiba. [...] a *Rab oroszlán* nem több, mint egy pszichológiai érdekesség, egy különös lélektani eset érdekesen előadott rajza, de az író minden erőfeszítés ellenére megmarad Vágrándy tanácsosék kis lakásának négy fala között.”⁴ „A 30-as évek Móricz Zsigmondja könyörtelen keménységgel néz szembe saját életével is. A *Rab oroszlánban* (1936), a *Míg új a szerelemben* (1938) még valamelyest regényesítve a sorsokat; az *Életem regényében* (1938) mindent közvetlenül elbeszélve.”⁵

Önálló elemzést a *Rab oroszlán*ról alig találunk, holott nem egyszerűen önmagában érdekes regény, de izgalmas kérdéseket vet föl Móricz harmincas évek közepére tehető, általa is sok szempontból írói válsággal terheltnek érzett alkotói korszakára, a folytatásokban írt regény problémájára vonatkozóan is. A folytatásokban írásra Móriczot sokszor az anyagi kényszer vitte rá, készülő regényei alakulását pedig, ha az újságbeli megjelenések ritmusára, a szerkesztői akaratra rábízta magát, sokszor nem a művészi szándék formálta már. Erről írt naplójában *A boldog ember* kapcsán is, amelynek befejezésével különösen elégedetlen volt:

Nem vagyok megelégedve a regény befejezésével. Most a Harmincadik beszélgetés a vége. Eredetileg harminckét beszélgetésre volt tervezve. Azért nem fejeztem be, mert a lapnál megsértettek: Földi, az írók nagy gyilkosa, azt találta mondani, hogy túl hosszú már, s nem is fizettek semmit a többletért, s ez kifárasztott. Túl hosszú volt már nekem is, hogy annyi ideig egy feszültségben voltam vele. Majd megírom könyvben.⁶

A boldog embert nem véletlenül emlegetem a *Rab oroszlán* kapcsán: csaknem párhuzamos keletkezésük már önmagában is elgondolkodtató, megmutatja Móricz érdeklődésének tágasságát. A két regény más világot épít fel (*A boldog embert* a parasztregények közt, a hivatalnokok világában játszódó *Rab oroszlán*t Móricz Budapest-regényei közt tartjuk számon), igen eltérő elbeszélőket szerepeltet, és míg *A boldog ember* a házasságot a népmesék mintájára, a „boldogan éltek, míg meg nem haltak” formulát kibontva tárgyalja, az összes nehézséget az esküvő

⁴ NAGY Péter, *Móricz Zsigmond*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 412–413.

⁵ CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond*, Gondolat, Budapest, 1979, 161. Czine ennek a könyvnek a végén, Móricz Zsigmond legjelentősebb művei közt nem sorolja fel a *Rab oroszlán*t, amelynek címét is, keletkezési évszámát is hibásan írja le az egyetlen említésben.

⁶ MÓRICZ Virág, *Tíz év*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1981, 398.

előttre helyezve, addig a *Rab oroszlán* a házasság és a szenvedés összekapcsolására épül. De a két regény nem egyszerűen együtt jellemzi Móricz a húszas évek közepének mély válságához nem mérhető, mégis gondoktól meghatározott, különös, 1935–36-os éveit: ezek a művek ketten együtt fednek el egy csalódást, illetve meg nem valósult tervet, a *Sámson* című regényt. Móricz ugyanis, dacból, egyszerre kívánt a folytatásokban íródó, a Pesti Naplónak már elígért *Rab oroszlán*on és a pályázatra szánt, de végül soha meg nem írt *Sámson*on dolgozni. A különös esetről Móricz Virágtól értesülhetünk:

Az Atheneum nemzetközi regénypályázatot hirdetett, melynek győztese a nemzetközi és világhírű írókból álló zsüri döntése szerint óriási, nyolcszázezer pengő honoráriumra, számtalan nyelven való megjelenésre és égis erő dicsőségre számíthat. Vadnai először Máriának mondta el, titoktartást fogadó eskü után, hogy ezt eleve úgy fogják rendezni, hogy csak Móricz Zsigmond lehet a győztes. Aztán a győztesjelöltet is felbíztatták, aki erre a pályázatra *A boldog embert* szánta.

Aztán kiderült, hogy a pályázat jelígis – és ő olyanon diákkora óta nem vett részt. És csak nyomtatásban meg nem jelent munkáról lehet szó.

Neki tehát egy teljesen új regényt kell erre a célra írni, mert *A boldog ember* a közeli napokban megjelenik.

Ezen úgy feldühödött, hogy máris volt témája. Megírja a magyarság tragédiáját Európában.⁷

A düh aztán nem maradt Móriczban annyira tartós, hogy végigírja a *Sámson* – a regényből mindössze tíz oldal készült el. A töredék⁸ főhőse Sámson Mihály (a nevet Móricz a kézirat utolsó előtti oldalán Sámson Pálra javítja), aki az első világháborúra következő három év orosz fogság után hazatér, és megpróbálja újramegírni az életet, munkát találni magának. A félbehagyott regényt a *Rab oroszlán*nal mindössze a *fogság* motívuma kötheti össze, pontosabban a rabság értelmének összetettsége: az orosz fogságból szabadulás Sámsonnak nem a szabadságot hozza el, a szűkös, zárt otthon ugyanúgy fogságként értelmeződik, a nyomor, az egyetlen, így levehetetlen ruha hasonló zártságot jelent, mint a korábbi fogva tartás. A regénytöredékből, amelyből nem derül ki, hogyan íródott volna rá a hőstörténete a bibliai Sámsonéra,⁹ az első néhány, éppen a többszörös

⁷ *Uo.*, 451–452.

⁸ Gépíratban megtalálható a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában, jelzete M 100/4181.

⁹ A regénynek és a Bibliának az összefüggésére következtethetünk a pályázati anyag elé tervezett bibliai jelígeből („A lélek kész, de a test erőtelen.”), amely Máté evangéliumából való („Vigyázzatok és imádkozzatok, hogy kísértetbe ne esetek; mert jóllehet a lélek kész, de a test erőtelen.”),

fogságot tárgyaló bekezdést, éppen a szöveg ismeretlensége miatt, érdemesnek tartom idézni:

Azért az Ujtelepen is megvirrad.

Épen úgy, mint akárhol. A Nap legelső nyila már odaló a pirinyó házakra. Alig látszanak ki a hófuvásból, de a nap megleli őket. Épenugy mint a városi tornyot. A nagy torony tetején az aranyozott kakast.

Mindenik az Isten háza: a kis két méter magas kaliba és a templom is.

A napnak mindegy, ő egyformán kíváncsi arra is, hogy az ő piros sugara a négy méter magas színes üvegekkel tarka ablakokon ha besüt, milyen tarka csikokat vet a márvánnyal kirakott földre s arra is, hogy Sámson hogy emeli fel a fejét, anmint a zsebkendő nagyságu ablakon a szemébe lő az isten sugár nyila s hogy bámulja el magát ebben a kis házban.

Mert nem tud egyebet csinálni, csak bámul.

Nézi a falat. Még egészen fekete, mert nincs kimeszelve. Sötét barna sárral ki van tapasztva, de mészre már nem jutott az öregeknek.

A nap azonban vidáman ragyog. Oly piros, mintha álmában megnyomta volna az arcát a jó meleg párnákon s most nevet a vidám éjszaka után.

Sámson fázósan összeborzong.

De nem tud ebben a hidegben. Mozog a vackán, mert nagyon kényelmetlenül fekszik.

A pici szobában egy nagy boglyakemence van beépítve, a kemence mögött padka van, ahol csak a gyerekek szoktak aludni, de hát most ő alszik itt, mert ez mégis csak jobb, mintha a pusztta földön feküdne.

Megtapogatja a kemence oldalát: hideg. Még az este, mikor lefeküdt, kicsit meleg volt, úgyhogy nem is mert úgy feküdni, hogy a feje befelé legyen a kuckóban. Inkább a lábát nyújtóztatta be s a fején rajta hagyta a katonasapkát. Különben egészen felöltözve fekszik, mert előre tudta, hogy az éjszaka hideg lesz. Még a sáros bakkancs is rajta van a lábán.

– Ez se jobb, mint az orosz fogság vót, – gondolja el magában. – Itt is fogságban van az egész világ.¹⁰

illetve Móricz feljegyzéseiből, amelyekből kiderül, a hős bukásában a nők komoly szerepet kaptak volna: „Ott bukik el, hogy a nemzetközi versenyben alpműveltsége miatt nem bírja a harcot: megölik a világpiacon. És elbukik, mert lebecsüli az asszonyi segítséget. Szóval a régi témám: harc a nővel és a pénzzel.” MÓRICZ, *Tíz év*, 452.

¹⁰ A részletet Móricz gépirata alapján közlöm; az író néhány helyen ceruzával javított, ott a javított változatot vettem figyelembe. Lásd Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4181. 1. lap.

Mai szemmel nézve meglehetősen furcsa, hogy Móricz az előre eldöntött pályázaton nem, pusztán a feltételek megváltozásán háborodott fel (igaz, az író Móricz Virág szerint „felbuzdították”, hogy jelentkezzen) – azt már Móricz életművének alakulását ismerve aligha találhatjuk különösnek, hogy a *Rab oroszlán*t nem gondolta a pályázatra megfelelőnek, kizárólag valamilyen nagy, társadalmi témát érintett méltónak az elvárásokhoz. (Más példát is találunk rá, hogy Móricz a személyes problémákat középpontba állító regényt a történelmi, társadalmi válságokat tárgyaló művek helyett, azokat félretéve írja, s ezt a döntést valamennyire saját kudarcaként éli meg: ilyen lesz majd később a Dózsa György-regény helyett született *Míg új a szerelem*.) Ebből a szempontból igen elgondolkodtató, hogy Móricz éppen a *Rab oroszlán* címet adja a magyarság tragédiájának regénybe foglalása helyett írt művének – ez a cím ugyanis a magyar irodalomban az 1930-as évekre voltaképpen már „foglalt”. Korábban egy 1848-as Petőfi-vers kapta meg (a vers címében, Móricz regényével ellentétben, ott van a határozott névelő), illetve Gárdonyi *Egri csillagok*jának harmadik része: a rab oroszlán allegória mindkét esetben a rabságban sínylődő hőroszt, népvézért jelentette, nem a házasság fogságában vergődő alakot. Az *Egri csillagok*ban a Héttoronyba zárt Török Bálint a „rab oroszlán”: „Török Bálint fölemelte a fejét. Így emel fejet olykor a ketrecben őrzött rab oroszlán a déli szél susogására, és néz elmeredő szemmel a falon át a messzeségbe. [...] // Török Bálintnak elállt a lélegzete. Emelt fővel, merő szemekkel nézett a hangok felé. Ősz fűrtjei szinte borzolódtak. Arca szinte megmárványosodott. // És amint a vén oroszlán szinte elkövülten hallgatta a dalt, szeméből kigyöngyözött két nagy könnycsepp. És lecsordult az orcáján, szakállán.”¹¹ Petőfinél a *méltóságteljes hős – léha söpredék* ellentétpár határozza meg a verset, amely leginkább a nála sokkal ismertebb, két hónappal későbbi *Föltámadott a tengert* előlegezi meg. Ahogy ott nem egyértelmű az ellentét („azért a víz az úr”, olvassuk a versben, de tudjuk, mindig a hajó úszik a vízen, és nem fordítva), úgy itt is elgondolkodtató az allegorizálás: a bezárt oroszlán mégiscsak király („sivatag-király”), aki tömlőcéből néz ki az „otromba néptömegre”:

Ott áll merően, méltóságosan,
Még mostan is mily méltósága van! [...]

S a bámuló, otromba néptömeg
Gyalázatán még egy nagyot röhög.

Hogy mersz pisszenni, léha söpredék?
Ha szét találja törni tömlőcét,

¹¹ GÁRDONYI Géza, *Egri csillagok*, Móra, Budapest, 1959, 192.

Ugy összetéphet, úgy széjjeltagolhat,
 Hogy lelked sem marad meg a pokolnak¹²

A *Rab oroszlán*ba tehát zaklatottan, sok feladat között tipródva fogott bele Móricz, és, bár előzetesen feljegyzéseket írt, készített előszövegeket, lánya szerint mégis nagy volt benne a bizonytalanság, merre is tart majd a regény: „Már több tartalom, vagy inkább gondolatmenet készült hozzá, de még az egész anyag képlekeny, még akármi lehet belőle. // Soha ilyen bizonytalanul nem ment neki regénynek. Vagy csak nagyon ritkán? *Ketrec? Oroszlánketrec?* Vajon mi lesz ebből?”¹³ Még a regény közlésének megindulása előtt, 1935. június 17-én is azt írta a naplójába, hogy bizonytalan a választott helyszínben és a témában is. A *Rab oroszlánt* Móricz egyszerre Budapest és a házasság regényének szánta, de tartott tőle, hogy a választott, számára idegen közeg miatt a neki igen ismerős házassági szenvedést sem tudja megírni majd: „Egyre nagyobb rémületben vagyok: még mindig fogalmam sincs róla, mi lesz hát ebben a regényben. [...] Félek az első és egyszerű gondolattól: félek megírni azt, amit akarnék, hogy az áldott jó, hűséges, uráért élő-haló asszony hogy lesz bőszen fenevaddá mindaddig, amíg az urát visszahódítani reméli. [...] Nem merem ezt megírni, mert hiányoznak a külsőségek. Nem ismerem ezeket az embereket. Nem ismerem Budapestet, nem tudom, hogy folynak le ezek a dolgok.”¹⁴ Ráadásul a folytatásokban közlés, ahogy ezt Magoss Olgának meg is írta, sajátos rabságként megélt elköteleződés volt a számára: „Írnom kell a regényt, mely holnap megindul, s attól a perctől kezdve el van adva a lelkem az ördögnek. Míg be nem fejeződik, éjjel-nappal csak azon évődöm.”¹⁵

Móricz az 1935–1936-os éveket nemcsak írói szempontból érezte sokszor válságosnak, ahogy ezt az abban az időben sűrűn vezetett naplójából tudjuk,¹⁶ magánéletében is újabb válaszúthoz érkezett: már a Csibe, azaz Litkei Erzsébet megjelenése előtti éveket is a Simonyi Máriától való eltávolodás határozta meg. Ha nem is volt ez a Holics Janka élete és egyben Móricz első házassága utolsó időszakához mérhető válság, de itt is felbukkant egy harmadik, Magoss Olga, a Debrecenben élő levelezőtárs és vele együtt a házasságból való menekülés lehe-

¹² PETŐFI Sándor *költeményei*, Helikon, Budapest, 1989, 926–927.

¹³ MÓRICZ, *Tíz év*, 451.

¹⁴ *Uo.*, 463.

¹⁵ *Móricz Zsigmond és Magoss Olga levelezése*, s. a. r., előszó, jegyz. RÁDICS Károly, Püski, Budapest, 1995, 177.

¹⁶ 1935. június 17-én, délelőtt fél 12-kor írta a naplójába a következőt, a *Rab oroszlán* kapcsán: „Mi történt velem? Kiürültem? Nincs több írnivalóm?” Mivel Móricz 1920-as–1930-as évekbeli naplóinak hitelességre törekvő kiadása Cséve Anna irányításával még csak most készül, elkerülhetetlen Móricz Virág sokszor módosításokkal, kihagyásokkal megjelent közléseire támaszkodni. Ez a részlet is innen való: MÓRICZ, *Tíz év*, 463.

tősege. Móricz Virág úgy összegzi ezt az időszakot, hogy apjára vonatkoztatja a „rab oroszlán” kitélt. Az idézet első mondata még Móricz naplójából való, aztán következik Móricz Virág kommentárja:

„Éjjel, mikor az estélyen találkoztunk, úgy menekült előlem, mint egy szabadon járó oroszlán elől.

Hiszen az is volt, szabadon járó rab oroszlán. Aki megint egérutat keres.

Este estélyre ment a gyönyörű Máriaival, s reggel telefonált Olgának.

Ugyanabba a csodálatos, kétségbeesett és nyomorult helyzetbe sodorta magát, mint tizenkét évvel ezelőtt.¹⁷

A regény születésének ez a személyes háttere azért érdekes különösképpen, mert megmutatja a *Rab oroszlán* legfontosabb témáit, és ezek szoros összefüggését: a ketrecnek érzett házasság, az öregedés, a lakás és a lélek egymásra hatása, az emberi kapcsolatoknak és a családoknak Budapest építészeti jellegzetességeivel való kölcsönviszonya nemcsak az ekkor íródó Móricz-regényben, de Móricz elküldött és el nem küldött leveleiben, naplójában is folyton visszatérő kérdések. Móricz ekkortájt tudatosan kezdte tanulmányozni¹⁸ Budapest lakásviszonyait, az egyes lakástípusokban egy emberre jutó légköbmétereket, a népszaporulat, a betegségek és a lakásméreték összefüggését.¹⁹ A tanulmányokat aztán nemcsak a *Rab oroszlán*ba építette bele, de több cikke is született a Budapest építészetéről és az épített környezet megújíthatóságáról folytatott gondolkodás eredményeként. Erről tudósítja Magoss Olgát 1935. május 22-én írt levelében, az építkezést és az írást azonosítva egymással:

Most pedig elolvasottnak tekintem a mai cikkemet, melyet ide mellékelek: „Budapest és a gyermek.”

Ez a cikk egy cikksorozatnak egyik darabja. A cikkek célja az, hogy újra-építem Budapestet.

¹⁷ *Uo.*, 569.

¹⁸ „beszélt egy egész sereg emberrel. Nemcsak építésszel, Kozma Lajossal, Bierbauer Virgillel s másokkal – hanem a Városházán Harrer Ferencsel és a lakásügyi hivatalnokokkal, azonkívül járt az óbudai téglagyárba és egy sereg építésanyag-előállítónál. Közben többször beült a Nemzeti Múzeum könyvtárába, és – ahogy mondta: – vakra olvasta magát, adatokat és érveket kutatva.” *Uo.*, 438.

¹⁹ A természetes közegüktől megfosztott, az épületek közt fuldokló fák, a kevés zöldfelület nem véletlenül kerültek be Móricz regényébe: „A fővárosnak nincs kitüntetett központja, kevés a tágas tere, és feltűnően gyér a zöldövezete, legalábbis a hét pesti kerületben. A pesti zöldfelület a beépített területnek csak töredéke, 1,3%-a.” HANÁK Péter, *A kert és a műhely*, Gondolat, Budapest, 1988, 37.

Hát én betűkben építkezem, de nem lehetetlen, hogy ezekből a betűkből még valóságos téglák indulnak el, malterek és bútorok és új útvonalak. Az építések nagyon érdeklődnek, ma folyton szólt a telefon. Aki csak olvasta, örült neki.²⁰

1935-ben ráadásul Móricz maga is költözni kényszerült: Simonyi Mária úgy döntött, elhagyja azt a fényűző, szép lakást, amelyben húsz éven át élt, s ahol közös életét kezdte férjével, és egy kisebbbe költözik. Móricz nem helyesli, de nem is akadályozza meg a váltást: ennél viszont sokkal izgalmasabb, ahogyan a naplójában Mária menekülését a lakásból az ifjúsággal és a nemi aktivitással való leszámolásaként, az öregkorba való átlépésként határozza meg:

Van egy oka, amire többször hivatkozott: egy ilyen lakás fenntartása sok munkával jár, s ő mindenáron vissza akar vonulni, azon az ürügyön, hogy pihenésre van szüksége az idegeinek. Még cselédet sem fog tartani, mondta, csak egy bejárónőt. Három kis szoba, semmi más...

Mi ez?...

Klimaktérium?... Kihalófélben vannak a belső nemi szervek? a méh és függelékei? A petefészek sorvadása kezdődik? [...]

Ez a lakás, amiből kimegy, életének fénykorát jelenti. 1915-ben vette ki. Itt élt, mint nagy színésznő, a maga érzése szerint nagy és fényes életet.²¹

De nemcsak a lakásváltás és a női öregedés válik azonossá Móricz számára: egy Magoss Olgának írt, de neki el nem küldött levélben úgy ír a Mária választotta új lakásról, mint egy börtönről. A lakásban azért lesz rab, mert vele az öregséget fogadja el, hiszen ezt a lakást a nő megöregedésének szimbólumaként fogja fel: „Az új lakásban hermetice el leszek zárva az élettől, és halálra, illetve megöregedésre vagyok ítélve. Semmi kedvem sincs ahhoz, hogy most egy következő deccenniumban egy nőnek a kiszáradását, elszíntelenedését és vele a magam meg-némulását megérjem.”²² Móricz Virág idéz apja naplójából számos, éppen a *Rab oroszlán* tervezése, majd írása idején született, az öregedést tárgyaló részletet, ugyanakkor egy helyen jelzi, hogy kihagy egy Mária testi hervadásáról szóló fejtegetést.²³ Holott ez a részlet azért izgalmas különösen, mert, mint ezt Móricznál annyiszor látjuk, a napló *szövege* és a regény egymást ismétli meg, a naplóban

²⁰ *Móricz Zsigmond és Magoss Olga levelezése...*, 153.

²¹ MÓRICZ, *Tíz év*, 550–551.

²² *Uo.*, 576.

²³ „Tovább nincs merszem folytatni az akkori jelen nagyon érdekes és világos leírását, melyben Mária változatlan szépségét, mégis hervadását nézi, és hogy egy s más elveszi a kedvét tőle.” *Uo.*, 480.

ugyanazok a hasonlatok, metaforák bukkannak fel, mint a közönségnek szánt művekben: ezúttal a virágzásé, hervadásé. Nem arról van szó tehát, hogy Juluka „modellje” lenne Simonyi Mária (ha érdemes lenne ebben a kategóriában gondolkodni, ahogy a korábbi Móricz-kutatók gyakran tették, akkor feltehetőleg ugyanarra jutnék, mint ők, hogy a „modell” sokkal inkább Holics Janka lehetett), hanem arról, hogy a Mária öregedéséről írott mondatok vándoroltak aztán át a Julukához kapcsolódó regényrészekbe. A naplóban a következő részletet olvashatjuk:

Én M-val azon az alapon kötöttem szerződést, hogy szép. Szépsége, fizikai szépsége volt az, ami rám eldöntő hatással volt. Lehet, hogy lelki értékeket, erkölcsi kvalitásokat is vártam tőle, de ha igen, ez csak önámítás volt, mert semmi mást nem kívántam, s nem akartam, csak erotikus szépségég vágytam élvezni.

Most azon a ponton vagyunk, hogy bájai hervadni kezdenek és ez rá nézve nem előnyös. Vannak szép öregasszonyok, akik éppen olyan szépek, mint a szép aggastyán férfiak. Görgei aggkorában pompás férfi maradt. Itt van az arc képe szemben velem a falon, a László Fülöp festményén. Bizonyára idealizálva van. Ez a tisztaság, ez a rózsaszín bőr, a szép kék szemek, a borostyános sárguló bajusz talán szépítve van, bár az életben ugyanezt a benyomást tette rám. De ott van a szemek állásában a régi nagy hadvezér, a suggeráló kifejezés, az egész arc aktív öregsége. A lírává nemesedett hatvan év előtti hallatlan energia emléke.

M. arca nem ígér ilyen jövőt. Most én végignézzem az elhervadás és talán az elszíntelenedés folyamatát.

Igaz, volt bennem olyan érzés is, annak idején, hogy már akkor is már bizonyos hervadással kaptam őt. Már túl volt élete bimbó ragyogásán, sőt az első virágzáson is, de akkor ez a gyengéd teljességben jelentkező hervadás izgalmas volt nekem: elképzelttem, hogy szegénykét akkor is szeretni fogom, ha fáradt és kimerült és beteg, öreg lesz. Erről őt nem értesítettem, mert sértő lett volna reá. (Ha csak valamelyik akkori erotikus vadságomban bele nem vágtam a szemébe.)

De most látom, hogy szörnyű volna, ha nekem végig kell nézmem azt a fiziológiai folyamatot, ahogy a testiség minden bája elmúlik. Annál inkább, mert nála ezzel együtt jár a lelkiség elszürkülése és elnyersülése is. Ami a csodálatos szépségnek jól állott, mert szépsége jogán joga volt rá, hogy packázó, kihívó, vagy kíméletlen legyen, az ma már nem illik hozzá. A testi öregedést nem tudja lelki erővel ellensúlyozni. Hiányzik a lelki szépség gazdagsága, a szellem eleven és lebilincselő rugalmassága.²⁴

²⁴ Ez a része a naplónak nyomtatásban még nem olvasható. A bejegyzés elején a következő hely- és időmeghatározást találjuk: 1935. okt. 10. du. 5. Bp. szerk. Érdekes, hogy a bejegyzést kezdő formula változata („Én a testemmel szerződést kötöttem...”) Móricznak a Karinthy *Utazás a kópönyám körül* című regényéről írt kritikájában is felbukkan.

Az öregség feltartóztathatatlan közeledését, egyúttal elfogadását ráadásul nemcsak Márián figyeli meg ekkortájt. Magoss Olga, akit házassági ajánlatokkal ostromol, szintén az öregség beköszöntéről ír neki sokszor – Móricz a maga részéről visszautasítja ezeket a sirámokat:

Hogy öregek vagyunk? engedje meg, hogy bevalljam, nem érzem magam annak. Az ember testileg szépen elromlik, fogai elhullanak, és a modern technika legszebb hídépítészetre szorul az ember, de az nem igaz, hogy az illúziók elmúlnak. Én legalább egyáltalán nem érzem, hogy benne volnék ennek a zónájában. Éppen olyan gyermek vagyok, mint debreceni kisdíák koromban, ez előtt 43 évvel: most írom a matúra korát, – talán annyit mégis vénültem, maturándus diák lett belőlem...²⁵

A *Rab oroszlán* effajta beágyazása Móricz életének történéseibe, ami voltaképpen nem kiadásra szánt, de nem is pusztán magáncélú szövegeinek és a regényszövegnek az egybeolvasását jelenti, részben máshova teszi a regényértelmezés hangsúlyait, mint Móricz Virág összegzése a regényről – annak ellenére, hogy ez a summázat ugyancsak Móricz életéből kiindulva született meg: „Nem tartják a legjobb regényei közt számon – biztosan nem is versenyez azokkal –, de bizony életének ötvenhatodik tavaszára nagyon jellemző. Benne van a friss Budapest-felfedezése, véleménye a hivatalnokvilágról, a szerelemről, a házasság keserves következményeiről – és még a sárréti parasztok étrendjéről-sorsáról is.”²⁶ A *Rab oroszlán* számomra nemcsak Budapest és a házasság, de az öregség és a börtönné váló test regénye is.

Tér, levegő, lélek

A regény már első mondataival a rabságra irányítja az olvasó figyelmét. Börtönbe zárva azonban itt még a városi, utcai fák vannak, nem a főszereplő, Vágrándy, akinek a szemével látjuk a rácsok mögé zárt természetet: „A fák tövén, az aszfaltban félméteres sugarú vasrácsok. Sűrű rács, nyolc karika, át- meg átbordázva. Alatta kemény a föld, száraz, soha egy csöpp nedvességet nem kap, csak az esőben, mint a falusi parasztfák. Csodálatos, hogy mégis élnek.”(7)²⁷ Vágrándy a fákra pillantva a pesti léttel, majd önmagával köti össze a rabságot, anélkül, hogy belső

²⁵ Móricz Zsigmond és Magoss Olga levelezése..., 183.

²⁶ MÓRICZ, *Tíz év*, 389.

²⁷ Itt és a továbbiakban a regényből vett idézeteknél zárójelben a következő kiadásra vonatkozó oldalszámokat közlöm: MÓRICZ Zsigmond, *Rab oroszlán* = Uő., *Regények*, VI., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 5–271.

beszédében a regény címébe is emelt jelzőt kimondaná: „Ez Pest – mondta magában, s valami olyat gondolt, hogy hát azt meg lehet érteni, hogy ő miből él meg? az ő lelke szintén egyméteres kör vasrácsa alatt ereszti le a gyökereit a létbe, s mégis él... Neki sem jut több egy méter karikánál, a kemény, rideg budapesti aszfaltban...”. (7.) Vágrándy a lakásukat hasonlítja a fák alatt látott „félméteres sugarú körhöz”, később viszont, miután megismerkedett a hivatalban Ellával, az utcán hazafelé tartva pedig észrevette, mennyi szép nő van Pesten, Julukával közös, idillinek tűnő életükre úgy gondol, mint egy kalitkára: „Csak ott volt ő otthon, a Reviczky utcai kétszobásban. Ott úgy megbújtak ők ketten, mint két madár a kalitkában.” (46.) Bori Imre mutatott rá arra, hogy a házasságba zárt férfi válsága szempontjából a *Rab oroslán* „előszövegének” tekinthető *Úri muriban* még „rab madarak” a férfiak.²⁸

Már a hivatalba tartva győzködi magát Vágrándy, igyekszik elhitetni önmagával, hogy szerelmes Julukába, boldog, elégedett – a metaforák viszont egészen mást mutatnak, hiszen a kalitkába zárt madár és a csapdába esett egér képe nem az idillt idézi meg. Nem fészket rakó madár Vágrándy és Juluka, amilyenek a *Pillangó* című regény főhősei, Hitves Zsuzsika és Darabos Jóska voltak a pusztán, a társadalmon és időn kívüli mitikus boldogságban – még a visszaidézett boldog idők is a kalitkába zárttság képzetét idézik fel. Az a szövegrész egyébként, amelyben Vágrándy mintegy önmagát szuggerálva bizonygatja boldogságát a hivatal felé sétálva, eközben azonban a szerelem elmúlásával néz szembe, önmagát egy virágzásán túljutott növényhez, a természet ritmusa szerint élő paraszthoz hasonlítva, a regény napilapbeli első változatában még nem szerepelt:

Ugyan: képes lenne ő még egyszer szerelemre?...

Aligha. De hisz akkor vége az életnek... Tizennyolc év óta eszébe sem jutott a szerelem. Robotba szeret.

Mélyen elgondolkozott. Ennyi volt az élet?

Voltaképpen még nem is élt. Annyi az élete, mint a paraszté, aki tavasszal kivirít, mint a növény, s ezzel le is van zárva az élete. Megházasodik. Dolgozik, gyerekeket kap, azokat felneveli, és csendesen megöregszik s meghal a télben. (8.)

Ez a részlet is megmutatja, hogy Móricz (bár a részletekben közlésre is alaposan felkészült, vagyis nem napról-napra írta az egyes, a Pesti Naplóban közölt részeket) komolyan dolgozott a kötetbe szánt regényváltozaton is. Ezeknek a napilapban még nem szereplő bekezdéseknek fontos szerepük lett a műben: Vágrándy filozofálása arról, hogy a szerelem elmúltával véget ér az élet, előkészíti Ella meg-

²⁸ BORI Imre, *Móricz Zsigmond prózája. Értelmezési kísérlet*, Forum, Újvidék, 1983, 155.

jelenését. Vagyis nem pusztán a fiatal lány személye, teste kelt Vágrándyban vonzalmat: szerelemre és ezzel az életre vágyik éppen azon a reggelen, amikor a „szükségmunkás kisasszony” bekerül az irodájába. Akivel feltehetőleg már találkozott korábban, hiszen, amikor meglátja a kisasszony szekrényébe akasztott köpenyét, ezt olvassuk: „Ő mondta Ellának, hogy akassza csak be oda.” (11.) Érdekes módon azonban erről a találkozásról részletesebben nem értesülünk, az olvasó „szeme előtt” lezajló első találkozás pedig egy ruha és a tanácsos közt történik meg. Ella kisasszony először kötényként, ráadásul szekrénybe zárt kötényként kerül a szemünk elé: „Ahogy ránézett a kötényre, az oly kemény volt, megmutatta a melle domborulatát... A lányét... Fene szép lány...”²⁹ (11.) A lányra, aki *szükségmunkásként* érkezik a hivatalba, valóban *szükség van*, de nem a munkája miatt: ő lesz az, aki Vágrándyt önmagával és az életével való szembenézésre készíti. Móricz el is játszik a szóval: „Két óra múlva jön a *szükségmunkás* kisasszony, s nyersvászon kötényében ott fog ülni, neki hátat fordítva, s végzi *szükségtelen* munkáját.” (12. Kiemelések tőlem.)

Vágrándynak, aki a zártságból, a kalitkát jelentő lakásból érkezik meg a hivatalba, Ella levegőt és illatokat hoz: már a szekrénybe zárt kötény illata is feltűnik a tanácsosnak, amikor pedig a lány megérkezik, mintha könnyű szél fújna körülötte: „*Könnnyű* nyári ruha volt rajta, s mellén *élővirágcsokor*. Széles kalapja a legújabb divat szerint *libegett* a fején.” (21. Kiemelések tőlem.) A leírás ugyan az elbeszélői szöveg része, de, amint más Móricz-regényekben is látjuk, a szerzői és a szereplői szövegek egymásba csúsznak, a szabad függő beszéd alkalmazása jellemzi ezt a regényt is sok helyen: a levegőtlenésre rádöbbenő Vágrándy látja Ellát levegőnek, életnek. A regényhez készített kéziratos jegyzetekben is felfedezhetjük, a levegő hiányát mennyire fontos motívumnak tartotta Móricz:

– Vágr. rájön hogy semmit sem tett életében. Juluka mindentől elzárta. *Légüres térben* tartotta.

– Visszamenekül ebbe a *légüres térbe*, mert nem is kíván harcot. Ugy me- nekül vissza, mint a kalitkába szokott madár a *viharból*.³⁰

Vágrándyt már Ella köténye, sőt feltehetőleg a lány regényidőn kívül lezajlott felbukkanása is az önmagával való számvetésre készíti, hiszen az irodába tartva az

²⁹ A *Rab oroszlán* egyik előzményének tekinthető, 1928-as *Az ágytakaró* című kisregényben a vonaton Bécsből hazautazó hivatalnok a saját takaróját ajánlja fel egy fiatal lánynak, és ez a takaró jeleníti majd meg számára a lányt: „Úgy beburkolózott, a fejét letette a saját vállára, s azt érezte, hogy a teveszőr plédben benne maradt a kislány illata.” MÓRICZ Zsigmond, *Az ágytakaró* = Uő., *Kisregények*, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 27.

³⁰ [Jegyzet Móricz Zsigmond *Rab oroszlán* című regényéhez] [1936] Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4138. (Kiemelések tőlem.)

életén töpreng. Az irodában a szembenézés már képileg is megjelenik – a férfi belepillant a tükörbe, és egy halott arca néz vissza rá:

Míg az íróasztalhoz lépett, belenézett a nagy tükörbe, mely ott függött az iratszekrény mellett. Láttá, hogy nagyon sápadt. Kopasz feje oly ragyogó sima, mint egy görög bölcsé.

Egy pillanatig ott maradt a szeme a saját alakján. Érezte, hogy nagyon intelligens fej. Ovális arca halottsápadt, szemei gyűröttek, és a szembogarak kutatóan néztek vissza rá, mintha azok akarnák onnan a tükörből őt kikémlelni... (12.)

A szöveg kérdésként hagyja meg, ki néz ebben a jelenetben kicsodát: úgy tűnik, mintha a képmás nézne vissza a tükörből, a tükörbéli „halott” Vágrándy kémlelné azt a férfit, aki még tenni szeretne egy kísérletet, és új életre kelni. Vágrándy kopasz feje pedig azokkal a virágokkal képez kontrasztot, amelyek a kisasszony mellén nyílnak. Érdekes, hogy a *Rab oroszánt* sok tekintetben előkészítő *Az ágytakaróból* éppen a férfi önmagával való szembenézése hiányzik – talán ezért is lett ebben a regényben már ennyire hangsúlyos a tükörbenézés helyzete. *Az ágytakaró* főhősének külsejéről sem tudunk meg semmit: bár az elbeszélés ott sem egyes szám első személyű, olyan, mintha mindent a férfi nézőpontjából látnánk, éppen ezért őrá magára nem pillanthatunk rá kívülről.

A kisasszonyhoz és Vágrándy feleségéhez egészen más terek kapcsolódnak: Juluka birodalma a kalitkaszzerű, egy szűk lépcsőházzal rendelkező házban megtalálható lakás, amelyet a terjedelmes bútorok még szűkebbé tesznek. Móricznak annyira fontos lehetett, hogy lássa maga előtt a teret, amelyben a házaspár él, hogy le is rajzolta magának a lakás alaprajzát, bejelölve a bútorok helyét is – ezek a rajzok Vágrándy lakásáról és a Reviczky utcáról a kéziratos hagyatékban megtalálhatók. A lakás és a házasság voltaképpen egymást ismétli meg, ahogy Móricz a naplójában a párkapcsolat megbillenését is térmetaforákkal írja le:

Minden léleknek van egy térelfoglaló mennyisége: legnagyobb baj, ha a lefoglalt térbe új alak tolakodik be, s elvesz valamennyit a levegőből, a lehetőségekből, az életből. A lelkek indái összekapaszkodnak, bogozódnak és egymást kiszorítják a már elért nyugalmi helyzetből.

Egy házaspár betölti a létezésnek számukra szükséges területét. Most ha egy harmadik jelentkezik, akkor a másik kettőnek teljesen felfordul a régi állapota.³¹

³¹ MÓRICZ, *Tíz év*, 463.

De Vágrándy és a város is azonossá válik egy helyütt: amikor a tanácsos hazaér, és a lépcsőn felfelé haladva töpreng házuk városbeli helyzetén, „egy lélegzettel, itt a vörösmárvány-lépcsőn kitágította magát Budapestté”. (48.) Ebben a mondatban is a szabad *lélegzet* jelenik meg, vagyis a *levegő* és a *lélek* egyszerre, a szűkösségből, a zártságból való kitörés szimbólumaként. Vágrándy azonosulását Budapesttel az előzi meg, hogy rádöbben, a számára csak lakóhelyet, kényszert, átmenetiséget jelentő fővárosba Ella valósággal szerelmes: „Vágrándy egészen megzavarodva nézett a lányra. Ez egészen kipirult Budapest szerelmében.” (27.) De ugyanígy a levegő, a szabad lélegzet kapcsolódik Vágrándy a regény elején boldogságot hozó előléptetéshez is: „Az előlépés általános testi izgalmat okoz, mintha *ózonba teszik* az embert. A fizetés szigorú és változhatatlan keretén semmi sem segít, csak az előléptetés. Egy fillér külön jövedelemre nem lehet másképp kilátás, és az ember bizonyos idő múlva oly *levegőtlenül szűknek* érzi magát a már megunt fizetési osztályban, hogy néhány pengő előny valósággal újjászületést tud éreztetni vele.” (35. Kiemelések tőlem.)

Vágrándy ezután a lány szemével kezdi nézni a várost, egyszerre fedezve fel Budapest és a nők szépségét. A pesti lét és az erotika szorosan összefonódik a regényben – amikor a tanácsos rájön, hogy Ella igazi „pesti lány”, a következőt fűzi magában hozzá: „Különös. Most már kezdte megérteni, hogy itt egészen másfajta gyermekek nőnek... Ezeket igen, ezeket a lányokat meg lehet hívni moziba...” (27.) Vágrándy a regény kezdetén (a napilapban közölt harmadik folytatásban), kollégája moziban történt afférról értesülve, különösen élezi a Pesti-vidék el-lentétet:

- Ej, mit bánom én Pestet... Én egy vidéki vadállat vagyok: ha tudni akarod... És aki nekem azt merészeli mondani, hogy „az előbb *sem...*” azt én gulyás-hússá aprítom, mert az azt feltételezi rólam, hogy *szándékosan* ültem oda, rossz jeggyel, tehát én egy utolsó csirkefogó, jegycsaló vagyok, szóval pesti...

- Mit értesz te azon, hogy pesti?... vidéki?... Pesten mindenki gazember, és vidéken mindenki angyal?

- Én nem értek azon semmi mást, csak azt, hogy én magam, ahogy már mondtam: vidéki vadállat vagyok.

- Azért nem kell üvöltöni... Két évtized óta budapesti hivatalnok vagy.

- És ha két évezred óta? Akkor sem vagyok s nem leszek pesti... És a becsület kérdésében pláne vidéki bugris vagyok. (15.)

Az afférról, amely egyébként egy *hely* (vélt vagy valós) elfoglalásából robban ki a moziban, egyik szereplője, Félix, azonnal a budapesti hajléktalanokra tereli a szót: rá szeretne mutatni a moziszek fölött folytatott vita értelmetlenségére, a párbaj

anakronizmusára: „Mert azok rekednek kinn, akiknek még jegyük sincs... Azok, akiknek nincsen lakásuk... Budapesten kilencvenezer ember nem szerepel a lakásstatisztikában. Ezek a vasúti töltésen hálnak, meg az utcán, a Duna-parton, az elhagyott tégláégetőkben. Jeruzsálemben, a vasúti töltés mellett. Gondolod, hogy ezek is a Clair Vilmos Párbajködexe szerint intézik el az ügyeket?” (16.) A Pestvidék konfliktust tehát már az első fejezetekben számos vonatkozásban a közép-pontba emeli a regény. Budapest lesz az a város is, ahol senki sem termel semmit, mindenki csak tollal dolgozik: „Alapjában véve csodálatos, hogy egymillió ember összebúvik egy ország közepén, semmit sem csinál, csak tollal, töltőtollal dolgozik, s megél belőle...” (47.) Pest lesz ilyen módon az ország szellemi központja, agya is, ahol a szellem és a test irányítása közti feszültség a leginkább megmutatkozik, ugyanúgy, ahogy az állatvilágból kiemelkedett ember esetében – ez utóbbira Móricz a regényhez készített jegyzeteiben külön ki is tért: „Az ember annak a betegségnek következtében, amit akár rákos képződménynek is tekinthetünk, a nagy agyvelő következtében sok mindent kiképzett és megváltoztatott az életében, de azért csak állat maradt.”³² A toll mint a pestiségnek, a hivatalnoklétnek az egyik regénybeli szimbóluma igen érdekes helyzetekben bukkan fel a regényben: egyfelől tőrré alakul Vágrándy kezében („Mégfogta a tollat, mintha tőr nyele volna, s vívómozdulatokat tett.” [36.]), s így visszautal a moziban lezajlott konfliktusra, amely ráadásul Vágrándy és Félix rejtett összecsapását fedi el: a tanácsost voltaképpen nem a Félix által elmesélt konfliktus bőszíti fel, hanem az, hogy a férfi Ellával volt előző nap moziban. A toll másfelől erotikus töltetet is kap, a testi érintkezés eszköze lesz, így a „romlott Pest” szimbólumaként is felfoghatjuk (és ezen a jelképiségen a legkevésbé sem csodálkozhatunk, ha arra gondolunk, hogy Móricz számára, ahogy ez naplófeljegyzéseiből kiderül, az írásnak igen erős szexuális töltete volt): „Ránézett a maga kurta kis barna kezére, rövid, kemény ujjaira, a toll, amit a kezébe vett, meleg... A lány meleg vére fűtötte át, most a lány hőségével találkozott... Aztán rápillantott a lány lusta, sima, fehér kezére, amelyen semmi ér nem volt, olyan volt az, mintha márványból lenne kivésve. Vékony és hosszú ujjak. Nagyon szép kéz.” (36.)

Látjuk tehát, hogy Ella vonzereje annyira erős, hogy a körülötte lévő tárgyak, a köténye, a tolla is átveszi: érdemes ezen a ponton alaposabban megnézni, miként jelenik meg a nő szépség, ezen keresztül pedig a női sors a regényben, leginkább Juluka és Ella ellentétében.

³² [Móricz Zsigmond nyilatkozatai] – 1932 – [1942. márc.] Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4203/1–30.

Az aranyszínű nő

Vágrándyék lakásviszonyai és Juluka sorsa erőteljesen összekapcsolódik már a regény legelején (illetve a Pesti Naplóban közölt első részletben): Vágrándy számára a városi lakás a gyermektelenség, a terméketlenség oka lesz. Julukát látja a tanácsos a pesti, terméketlen fákban, és az asszony ugyanúgy testet ölt az őt körülvevő tárgyokban, mint Ella: amikor Vágrándy hazatér ebédelni, különösen Juluka barna pongyolája hat rá kellemetlenül. Délelőtt még az irodában „szemei *faldosták*” Ellát, most pedig az otthon feltálat, elfonnyadt, vagyis Julukára emlékeztető borjúszelet várja. Azt is gondolhatnánk, Móricz a megunt, öregedő feleség és a szeretőnek remélt lány egyszerű ellentétével dolgozik, hiszen a terméketlen Julukával szemben a virágzó, vagyis termést ígérő kisasszony áll, az otthon sűrű ételszaga Ella éles parfümjét idézi vissza, Vágrándy az irodában neki háttal ülő szép „szellemi szükségmunkás” kötényből kilátszó, sima elefántcsontszínű nyaka után a felesége ráncos, fonnyadt nyakát pillantja meg. Ella nyaka egyébként szexuális vonzerejének egyik legfőbb eszköze – érdekes feszültségben azzal a fordulattal, hogy őt, Vágrándy megfogalmazásában, a tanácsos *nyakára* küldték. Vágrándy Ella hatására nemcsak Budapestet látja azon a napon más szemmel, de saját lakását is: a falon lévő képre úgy mered rá, mintha először látná, és az ágyban fekvő Rákóczinében is Julukát fedezi fel:

Szemben vele Rákóczi elfogatása a nagysárosi várban. Szigorúan nézte meg, mintha most látná először a kis fekete pincsikutyát, ahogy félénken ugat rá a berohanó zsoldosokra.

Hirtelen ijedten nézett az ágyban fekvő Rákóczinéra. Éppen olyan fonnyadt nyaka van, mint...

Nem merte még ki sem gondolni, hogy: olyan, mint Julukának. (49)

De Rákócziné legalább gyermekágyban fekszik, Juluka viszont terméketlen, töpreng tovább a tanácsos. Az anyaság és a meddőség ellentétét a *Rab oroszlán* után néhány évvel egy egész regényben, a *Mater dolorosa* címűben kívánta kibontani Móricz:

A nőnek egy dolga van: anyává lenni. [...]

S mi érte a nő jutalma?

A nőnek semmi jutalma. Büntetése, ha merem így mondani. Következő ménye, hogy elmulik. Elhervad, elbágyad, hátfájást kap, aztán lassan tovább hervad s végül elmulik.

Mater dolorosa lesz.

A Nő anya lesz, megszüli az istenfiat s jelen van annak a keresztye alatt s könnyeivel mossa halott lábait s aztán lassan elmulik.

Minden nő, akár lesz anyává, akár nem mater dolorosává lesz, szegény.

S van itt még a csodáknak egész sorozata.

A nő nemcsak a gyermekét szüli meg, a nő folyton szül, mindent ujjá szül, amihez s akihez köze van. A feleség szüli fel a férjét. Milyen rendkívüli esetek. Vannak feleségek soványak, roskedvűek, életöröm nélküliek s a férjükből kövér vidám, tettképes hőst nevelnek. Vannak nő, csillogóak és ígéretek s a férjük elsorvad kezükben, szikes talaj.

Vannak nők, akiknek ujjai alatt kivirágzik a gazdaság, a lakás, az üzem, az egész körzetükben vidám és pezsdülő [sic! – elütés: pezsdülő] fejlődés van s vannak nők, akiknek semmi sem sikerül, csak rossz férfiak habzsolnak körülöttük s minden meghal, amihez nyulnak, nincs szerencsájük. Vannak termékeny nők s vannak terméketlenek.³³

Juluka a terméketlen, vele szemben Ella a termékenység ígérte hordozó nő a *Rab oroszlánban*: ellentétüket sokféleképpen mélyíti el a regény. Nemcsak a lány és a feleség nyaka különbözik egymástól igen erősen, de Ella márványból kivésettnek tűnő keze is egészen más, mint Julukáé: „Sovány, eres kezei úgy lógtak, erőtllenül. A keze fején vastagon buggyantak az erei. Rettenetes, hogy megvénültek a kezei.” (31.) Juluka állandóan szédülésektől szenved, Ella ezzel szemben moziba megy, ahol két filmet néz meg. Ebben az összefüggésben mindkettőnek a címe beszédes: az egyik a *Szerelem a viharban*, a másik a *Hindu szédület*. Ez az ellentét azért is lehet fontos, mert, ahogy erre Móricz is rámutat a saját regényét elemző naplójegyzeteiben, Juluka a betegséget eszközként, a férfit megtartó, a testi szenvedély pótlására alkalmasnak vélt fegyverként használja – így lép a szédülés a *Hindu szédület* helyére: „Neki főfoglalkozása, hogy állandóan lekösse a férjét: minden pillanatban tudja foglalkoztatni. Láza van, amiről senki sem tudja megállapítani, hogy mitől. Betegségeket kell produkálnia, hogy mikor a szerelem csökken, ezzel foglalkoztassa az emberét.”³⁴

A virágzó Ella nem egyszerűen Juluka hervadására döbbsenti rá Vágrándyt: a tanácsos, aki az irodájában tükörbe pillantva önmaga halott arcát pillantotta meg, később arra ébred rá, hogy a nők, testi vonzerejük elvesztésével, az újjá-

³³ Mater dolorosa (Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4203/11.) – Móricz Zsigmond nyilatkozatai – 1932–1942 márc. Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4203/1–30. A kéziratn nincs évszám, de Móricz Virág állítása szerint 1938-ban tervezte ezt a regényt megírni Móricz, lásd MÓRICZ Virág, *Apám regénye*, Osiris, Budapest, 2002, 486–487.

³⁴ Részlet egy 1936-os, Leányfalun készült, még kiadatlan naplójegyzetből, rajta Móricz jelzése: Petőfi Irodalmi Múzeum, 36220.1210 L

születés esélye (vagy illúziója) nélkül hálnak meg: „Iszonyú – kiáltott fel gondolatban –, iszonyú a nő sorsa... Eljön a nap, mikor megszűnt nő lenni a férfi számára... és élnie kell. A nő sorsa mindennél rettenetesebb: elevenen kell meghalnia s tovább élnie... A férfi is meghal, csak valamivel később... húsz évvel később. Meg fogja érni ő is, hogy ha majd öreg lesz és a szervezete már nem termel életcsírákat, akkor ő is elvesz, elveszett lény lesz, és csak nedves szemekkel bámul majd a fiatal nők után... De egy asszony, élete virágjában, kell hogy megérezze, hogy nincs többé vonzóereje, izgató, forraló varázsa... Mi legyen akkor vele?... haljon meg?... vagy nyugodjon bele?” (175.) A halál elkendőzésére csak olyan művi eszközök maradnak, mint az arcfestés vagy az arc *lemaratása* – bár az utóbbi egy korabeli kozmetikai eljárás neve, a regényben mégis szimbolikus jelentést kap, hiszen voltaképpen az arc elvesztését jelenti: csak a „halott nők” (amilyen Juluka is) kénytelenek ezzel a módszerrel élni. Az elkerülhetetlen hervadás mint a női sors szükségyszerű stációja, annyira erősen jelen van a regényben, hogy szimbolikusan még a virágzó Ella alakjához kötődve is megjelenik – Móricz ezzel ráadásul megbontja a fiatal lány és a feleség egyszerű ellentétét, megmutatva azt, hogy a két nőalak egyszerűen a nő életének két stációjaként fogható fel. Hiszen a barna, nagyvirágos pongyolát viselő Julukával szemben, akinek fürdőszobájában egy barnára égett kád áll, a mellén élővirágcsokrot viselő, kék szemű Ella áll ugyan, de a lány haja nem szőke, ahogy egyszerű ellentétben gondolkodva várnánk, hanem barna, sőt ahogy Móricz a regényhez előzetesen készített jegyzeteiben kiemeli, *rozsdabarna*:

Magasabb V.nál
Klasszikus arc
Nagy kék szemek,
de barna nő, *rozsdabarna* haj³⁵

A hervadásnak ki nem tett, éppen ezért nem is emberinek tűnő, inkább a szobrokra jellemző szépség szimbóluma a regényben az *aranyszínű nő* lesz, akit az utcán pillant meg Vágrándy: ezt az alakot a regényhez készített jegyzeteiben, a fontosabb szereplők felsorolásakor is kiemeli, holott a nőről a regényből szinte semmit sem tudunk meg, különös bőrszínén kívül. Cselekményes szerepe nincs, szimbolikus jelentősége viszont nagy:

³⁵ [Jegyzet Móricz Zsigmond Rab oroszlán című regényhez] [1936] Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4138.

1. Vágrándy Aladár tanácsos *aty*a
1. Juluka is falusi kislány, gyerek nincs
2. A portás
3. Ella, nagy kék szemei, szabályos arc, magas
5. Félix Kunó tanácsos
- Auverszky Nándor
7. Kameruni igazgató öméltósága
12. Jónás, a szolga
21. Schneider min. tanácsos
26. Sajóval a hivatalban
34. Hulla úr, a titkára
35. Staffer, pataki fiu
39. Pataki tanárok
- Pataki diákegyesületi tagok, Mándy
42. *Az aranyszínű nő*
47. Kovácsné, a takarító bejárónő³⁶

Az *aranyszínű* bőr nem egyszerűen Juluka kizárólag sminkkel vagy maratással elfogadhatóvá varázsolható, fonnyadt arcával és Ella festetlenül is szép bőrével képez kontrasztot, de a Vágrándynak ebédre feltálatl *aranygaluskával* is. Ez a regénybeli kapcsolódás is azt mutatja meg, a szépség iránti szenvedély, a szerelmi lángolás miként alakul át a házasságban törvényszerűen beköszöntő rutinná. De Móricz nem egyszerűen a női sorsot és a női öregedést teszi témává a *Rab oroszlán*-ban (bár ilyen feltevéseket szinte értelmetlen megkockáztatni, mégis: ha Móricz egyszerűen az *öregedő feleség – virágzó szerető* ellentétén töprengett volna el, akkor Vágrándy feltehetőleg meg tudta volna csalni Julukát Ellával): a férfi öregedésének problémája legalább ennyire jelen van a regényben. Látszik ez már abból is, hogy Vágrándy testi állapota is ellentétbe állítható Elláival, nemcsak Julukáé. A lányról a következőt olvassuk: „Remek fogai is vannak a lánynak. Nagy, egészséges fogak. Oly fehérek, gondozottak. Reklámnak lehetne fényképezni ezt a száját, fogpasztahirdetésekre...” (36.) Vágrándyról pedig ezt: „Volt egy mozgó foga, óvatosan és vigyázva kellett ennie. Ínsorvadása jelentkezik? Hamar... Még az ínye is elsorvad már...” (54.) (Emlékezhetünk rá, hogy Móricz Magoss Olgának írott levelében is a fogak elhullását ismerte el az öregedés „tünetei” közül.) *Az ágytakaró*ból még hiányzott az, hogy a férfi rádöbbenjen önmaga öregedésére: itt kizárólag a feleségén fedezi fel a „romlás” jeleit, önmagát nagyvonalúan felmenti, a változásokat férfiasabbá válásként fogja fel: „Minduntalan feltűnt lelkében a fiatal lány,

³⁶ [Jegyzet Móricz Zsigmond *Rab oroszlán* című regényhez] [1936] Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4138. (Kiemelés tőlem.)

ahogyan karcsún és suhanón megy tova a nagy téren. Oly vékony és olyan álomszerű... Ha a felesége ment volna ott, a kemény idomaival, kicsit kacszázó lépéseivel. [...] Hisz az ő formái sem a régiek, ő sem tudna átbújni a kerítés tövén a lyukon, mint kisfiú korában... De kell is, hogy egy férfi a korához illően imponáló jelenység legyen. [...] És akárki akármit mond is, igenis, azzal a lánnyal végig tudna menni az utcán. Megfelel a magassága, s jól illene az ő férfias alakja mellé a karcsúsága és édes fiatalága... Mit bánja ő... Azt mondanák, a lánya... Azt mondanák, a szeretője... Elmosolyodik... Bár ott tartanánk...”³⁷

Vágrándy szembenézésére az öregedéssel azért is kell különösen figyelniünk, mert, bár a rabság címbe emelt képzete uralja a regényt, megtörténik egy fontos hangsúlyeltolódás, amelynek köszönhetően a tanácsos nem egyszerűen a házassága rabja lesz, hanem saját, öregedő testének foglya is.

Az emberi test börtöne

A rabságot jelentő zárt tereket, a szűkös lakást, az irodát, ahol heringként vannak együtt a hivatalnokok (akik közül Vágrándynak aztán épp *halkonzervet* kínál fel felesége ebédre, így a fonnyadt hús és az aranygaluska mellett ez az étel is szimbolikus jelentést kap) az emberi testtel állítja párhuzamba a regény. Már idéztem azt a mondatot, ahol Vágrándy Budapesttel válik azonossá, de láthatjuk ezt Julukánál is, aki szinte azonosítódik birodalmával, a lakással: „s nem tudok a tudómnak parancsolni, hogy: tüdőske, szűnj meg lélegezni, hamar szűnj meg, mielőtt ki-mondanám, amit most ki fogok dadogni ezzel a lélegzettel... a tudó él... és nem törődik azzal, mit akar egy idegen az ő segítségével, ő csak fűjtat, ki-be, a levegőt, ez az ő dolga. S ki tudja, közben ő is mire gondol?... s mit beszélget a szívvel és a többi szomszédjával, s panaszkodnak egymásnak, hogy az ismeretlen hatalom, ami rabságban tartja őket, mért nehezíti meg munkájukat, mikor ők semmi mást nem kívánnak, csak lüktetni, dolgozni, mert ők azt szeretik, az az ő örömük, ahogy egy szegény asszonyka abban találja örömét, hogy a lakást szépen rendbe-szedi, a bevásárlást elvégzi, az ebédet megfőzi s az uracskájával együtt elfogyasztja...” (116–117.) Amikor Juluka és Vágrándy első regénybeli veszekedése az ebédnél lezajlik, azután, hogy Ella először került szóba köztük, a házasságban egyre ritkuló szexuális együttlétek metaforája Juluka bezárt ajtajának mind ritkább kinyitása lesz: „Vágrándy a bezárt ajtót ki tudta nyitni – ha akarta. Mikor az utolsó betörés elleni biztosítást csinálták, az ügynök megtanította őket arra, hogy ezt a zárat játszva ki lehet nyitni egy vékony kis fogóval, amellyel a tolózárat alól-felül el

³⁷ MÓRICZ, *Az ágytakaró*, 60–61.

lehet húzni, s ha az ajtót benyomja, az nyílik, mintha be sem volna csukva. Vágrándy a tudománnyal élt is; az utóbbi években mindig ritkábban.” (62.) Szimbolikus az is, hogy Vágrándy, akinek nem sokkal korábban Ella beszélt a Margitszigetről, ebbe a természet illúzióját jelentő, de voltaképp a város által körülölelt térbe menekül ki a lakásából: ráadásul a háza is *szigetként*, a bűnös Babilonba (vagyis a bűnös városba) ékel szigetként határozott meg korábban. Vágrándyék nem egyszerűen szigeten, de a város egy „halott” részén laknak: „Ez az utcacsoport egészen ki van kapcsolva a főváros életében, mint egy elátkozott sziget.” (66.) A nő és a tér azonosítása többszörösen megtörténik: Vágrándy Ella miatt megy a Margitszigetre, vele találkozik ott, de Juluka, illetve a szexuális hűség metaforája is lesz a kert: „még csak pár napja mondtam ennek a bestiának, hogy mért nem olyan, mint Juluka, akkor nem jutna eszembe, hogy kifelé kacsingassak a kertből...” (91.) A Margitsziget csak látszólag jelenti a természetet, pusztán a városból való kiszakadás illúzióját adhatja meg, Vágrándy pedig nem is szabadul ott meg rabsága érzetétől: „A sziget nem volt sehol: rab volt, mint egy oroszlán. Úgy érezte: rab a mindenségben.” (114.)

Amikor a (mint később kiderül, időleges) szakítás megtörténik, Juluka elköltözik a lakásból (de előtte összekarmolja férje arcát, a teste ellen intézve támadást), és Vágrándy randevúra hívja Ellát, az elcsábítás sikertelensége már a cselekménybeli tévelygésben is megelőlegeződik. A tanácsos nem ér célba Ellánál, és egyedül képtelen arra, hogy megtalálja az éttermet, ahova a lányt meghívta: a regény egyik legjobb része ez, amikor Vágrándy mint egy rabságban tartott, szabadságra áhítozó, de attól megrettenő állat bolyong a lánnyal a Városligetben. Az is jelentésszerűnek tűnik ebben a jelenetben, hogy Vágrándy a szabadban téved el, és közben az Állatkert vasléccel bordázott kőkerítése mellett is elhalad.

A sikertelen, kínos randevú után ébred rá Vágrándy arra, hogy hiába a hősiesség elhatározás („S ő kultuszt csinál belőle, hogy a felesége rabja. Ő már akkor is rab oroszlán volt. De most széttepi a kötelékeket.” [216.]), hiába mondta neki Juluka, hogy a testét is „felszabadítja” („– Én magát teljesen függetlenné teszem... Visszaajándékozom magának a testét...” [161.]), nem a házasság zárta őt börtönbe:

Az ember ezért a két évtizedért él?... A nő az első húsz évben bimbó, a negyventől... szóval a közbeneső húsz év?... ez a létezés?

És a férfi?... Hát ő mi?...

Nem tudta megfogalmazni, csak rettenetesen megvertnek, megszegénítettnek és sárbataposottnak érezte magát: az bizonyos, hogy neki többet egy húszéves lány nem lehet párja... Az pedig eszébe se jut, hogy egy negyvenéves nővel kezdjen újra új érzéshullámot... Az minék? Szóval az élet be van fejezve: kész.” (236–237.)

A *Rab oroszlánnak*, a regényt a rabság–öregség azonosítása felől nézve, van egy fontos előszövege is: ez az *Égi madár* című, 1935-ös novella. Az igen lírai, hiszen nem cselekményre épülő, sokkal inkább képekből összeálló novella egy öregek otthonában játszódik, ahol a bentlakókat rácsok mögé zárták: „A dárdás vasrácskerítésen kidagad az orgona virágtömege.”³⁸ Az egyik, lázadni próbáló bentlakó ki is mondja, hogy, legyen bármilyen szép ez a zárt kert, ő börtönben érzi magát:

– Hogy meri azt mondani?... Be vagyok zárva, mint egy életfogytiglani...
Mondja meg, hogy börtönben vagyok...

Liheg és fúj. Tüdeje, mint egy rossz harmonika, sípol. Vad indulat rázza.³⁹

Majd az öreg test alakul át olyan börtönné, ahonnan nincs menekvés: nem az ember rázza a rácsokat, hanem a vér kopogtat belülről a „megpattanó szem hártványin”:

Tépi a ruhát, marcangolja magát. Vére kopogtat a megpattanó szem hártványin.

– Halhatatlan lelkem van. Enyém a nagy világ... De rám rohant, letepert az élet... Eresszék ki az égi madarat.

Kitárja karjait, kiszáradt csillagtépő kezeit a Halhatatlanság felé.

Az emberi test börtönéből ki a tágas Mindenségbe rivall.⁴⁰

Ez a novella, rímelve a meg nem írt *Sámson* mottójára („A lélek kész, de a test erőtelen”) ugyanazt bontja ki, ami a *Rab oroszlánban* ráismerésként is megjelenik: „Rab oroszlán, de nem a házasság törte be a ketrecbe, hanem a kor...” (239.) Éppen ezért lesz különösen cinikus a *Rab oroszlán* befejezése: a regény ugyanis nem ott zárul, hogy Vágrándy ráébred, az ő élete is végétér, neki nem lehet partnere egy huszonéves lány, és az ő számára sincs újrakezdés. A regény végén a házaspárt egy estélyen látjuk, Julukát lemaratott, kozmetikai szerekkel a fiatalság illúzióját felkelteni próbáló arcával, és Vágrándyt, aki kopasz és sorvad az ínye, de ettől még hivatali hatalma van, ha vonzó teste nincs is. Megtudjuk, hogy Ellát nem sikerült ugyan elcsábítania, de az utána következő kisasszonyokat már igen, ezeknek a csábításoknak viszont nincs története: „A kislány ma nagyszerű volt. Már negyedik szükségmunkás van a hivatalban. A második egy ocsmány teremtés volt, piszkos és lompos, akkor még Ella után minden lány kellemetlen volt neki, de aki ez után jött, az egy helyes kis cica volt, s egyszer, minden előkészület nélkül

³⁸ MÓRICZ Zsigmond, *Novellák*, IV., Osiris, Budapest, 2003, 225. Érdekes, hogy Móricznak 1916-ban is született ilyen című műve, és ez az 1916-os *Égi madár* a későbbinél jóval ismertebb is, hiszen film is készült belőle.

³⁹ *Uo.*, 225.

⁴⁰ *Uo.*, 226.

bezárta az ajtót rá, s a lány nem tiltakozott. Természetesnek találta a dolgot.” (245.) A szembenézés, a ráismerés megtörtént ugyan, de Vágrándy nem lesz öngyilkos,⁴¹ folytatja az életet, voltaképpen „Hulla úrként”, még ha ezt a nevet egy másik szereplőnek is adta Móricz, s ha a regény lezárásakor önmagát jelölte is meg, Magoss Olgának panaszkodva, *hullaként*:

Egyelőre engedje meg, hogy annyit közöljek, hogy most fejeztem be a nagy regényt: A rab oroszánt. Olyan is vagyok, mint egy hulla. Hulla úr (szerepel a regényben.) Ez az én önarcképem.⁴²

⁴¹ Érdekes ebből a szempontból Bori Imre felvetése, aki az öngyilkossággal záruló, harmincas évekbeli regények kontextusában olvassa a *Rab oroszánt*: „egyedül a *Rab oroszán* hőse nem emel kezét magára, az *Úri muri* Szakhmáry Zoltánja, a *Forró mezők* Vilmája és a *Rokonok* Kopjáss Istvánja önkezével vet véget életének.” BORI, *I. m.*, 151. Bár Vágrándy valóban nem vet véget életének, a regényben szembenéz önmaga halott voltával.

⁴² *Móricz Zsigmond és Magoss Olga levelezése...*, 216.

A térbe vetett hang aspektusai

Harsányi Kálmán: A kristálynézők

A természet betűi kétségkívül olvashatók, ám nem elég egyszerűek ahhoz, hogy futtában olvassuk őket.

(Burke)

1

Az „ikonikus fordulatnak” (Boehm) vagy „képi fordulatnak” (Mitchell) nevezett paradigmaticus váltás kezdeti momentumaként a 19. század közepén a fénykép megrengette az irodalom monopol helyzetét, de a film megjelenésével ténylegesen kialakult az a dinamikus mező, amelyben az irodalom stabilitása végleg illuzórikussá vált. Ehhez hasonló törést jelentett az újság médiumának széleskörű elterjedése, amellyel az információs csatornák a korábbi állapothoz viszonyítva izgalmasan megsokszorozódtak. Az a tény, hogy a magyar irodalmi diskurzus paradigmaváltó jelleggel felruházott fordulatát tulajdonképpen a Nyugathoz (és írói köréhez) köti a hagyomány, ilyen szempontból szimbolikus értelemmel bír. Kosztolányiék érzékenyen reagáltak az új médiumok, ezen belül is a „mozgóképek” pozícionyerésére, de azon fáradoztak, hogy ezt saját státusuk hangsúlyozására használják fel. Az irodalmi szöveg nem tűnhetett el a süllyesztőben, ráadásul a hangosfilm megjelenéséig a betű igenis fontos szerepet játszott a vászonra vetített képi narratíva érthetőbbé tételében. A századelő irodalmi alakjai mindkét evidens lehetőséget megragadták, hogy életben tartsák az érzéki medialitást megteremtő filmmel szemben pozícionált szöveget. Hangsúlyosan vagy rejtettebb formában tematizálták az új médiumok működését, ezzel párhuzamosan közelítve a film által kiváltott befogadói reakciókat a képszekvenciákat konstituáló „új” irodalmi szövegekhez. A másik – első látásra konzervatívabb – megoldás annak hangsúlyozásában rejlett, hogy az irodalmi szöveg az olvasás képi meghatározottsága révén már eleve a fenomenalitás olyan jellegzetességeivel rendelkezik, amelyet a film sem tudott felülírni, csupán színre vitte, objektivizálta azt a rögzítő, tároló, és vetítő mechanizmusok összehangolásával.

A filmet önálló „esztétikumként”, egy önálló művészeti ág – sajátos érvényesítési és értelmezési kontextust követelő – „termékeként” kezelő korabeli szövegek

szinte egyöntetűen építették be a mozgókép körül alakuló diszkurzív térbe a mozgás révén megváltozott testtudatot, és az így új jelentőséget nyerő, test által „működtetett” – nemzetközileg egyezményes – „nyelvet”, a táncot. Éppen ennyire gyakoriak voltak a film „látomásosságára”, a filmben jelenlévő művészi-technikai apparátusra, a belső tartalmak kifejezésének lehetőségére, és az oktatásban hasznosítható szerepre vonatkozó reflexiók. Balázs Béla, Németh Antal, Kállai Ernő, Kállay Miklós, Stein Márton vagy Szabó Imre írásai¹ a művészi megjelenítés hagyományát újraíró aktualitás horizontjából próbálták megtalálni a helyét egy olyan beszédnek, amely eredményesen tölthette be az irodalom babérjaira „törő” filmmel kapcsolatos diszciplináris megalapozás feladatát.

Szerb Antal 1927-ben *A mozgóképszínház (!) kulturális jelentőségéről* tartott előadást egy szülői értekezleten. Szövegében a pedagógiai intenció szempontjából próbálta összegyűjteni a fentebb említett szerzők írásaiban kikristályosított teóriákat. Első mondatában máris felvázolta, de ki is tágította az új médium jelentőségét: „A XX. század első éveiben szinte a szemünk előtt láttunk megszületni és felnövekedni egy új művészetet, mely azóta arányaiban beláthatatlan fontosságúra nőtt a növekedésnek azzal a szédületes tempójával, mely századunkat jellemzi: a mozit”.² Szerb élesen elválasztja egymástól a mozi közvetlen és közvetett pedagógiai hatását, illetve előbbi az utóbbi alá rendeli, hiszen bármennyire is kézenfekvő szerinte a mozi oktatásban való felhasználása, a célzott réteg azon szegmense szólítható meg leginkább ezen a módon, amely az adott film tematikájának megfelelő könyvek olvasását sem utasítja el. A közvetett pedagógiai hatás mellett legfőbb érvként a film művészetként való definiálása hozható fel, mert: „Minden művészet felemeli a lelket a valóság fölötti, ideális világba, megtisztítja aljasabb ösztöneitől, ideálokat állít elébe és az érzelmein keresztül akarására hat”.³ A romantikus toposzoktól hemzsegő művészetdefiníciót követően Szerb arra vállalkozik, hogy kijelölje a film helyét a médiumok között. A fekete-fehér némafilm tapasztalatában Szerb a filmet elkülöníti az irodalomtól és a festészettől, legközelebbi „rokonaként” pedig a színjátszást nevezi meg, amelytől a „gesztus varázsának” ott „csökevényes” jellege miatt határolható el. A film fontos jellemzőjének tekinti a tánc színrevitelének képességét, amely az irodalom mint a „gondolható dolgok művészetével” szemben a mozi mint a „látható dolgok művészetének” tartományában valósíthatja meg a „látható dolgok realitásához” való visszatérést. A másik fontos jegy a kollektivitás, a film „népművészeti” jellege, amely együtt jár egyfajta

¹ Vö. *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*, szerk. BEDNANICS Gábor – BÓNUS Tibor, Ráció, Budapest, 2005, 338–371.

² SZERB Antal, *A mozgóképszínház kulturális jelentősége* = Uő., *Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák*, I–III., szerk. PAPP Csaba, Magvető, Budapest, 2002, 58.

³ Uo., 59.

– nem pejoratív értelemben vett – leegyszerűsődéssel, amikor a befogadó a „moziba lép”. Szerb zárásként öt pontban foglalja össze a mozi művészi eszközszerűségét: „az arcjáték és a gesztus” (a lelki élet kifejezésének erőteljes volta), „a realitás szépsége” (a kép megelevenedése), „az atmoszféra művészete” (az élettelen dolgok a lelki életet kifejezhetik), „a kis dolgok művészete” (pl. állat- és gyermekfilmek), végül „a víziók művészete”. Ez utóbbi szerint az „(á)lmok, látomások, csodák a moziban mind láthatóvá válhatnak és ezáltal a mozi a legalkalmasabb a tudatalatti és tudatfeletti lélekrétegek kifejezésére”.⁴ A következő mondatból (a mozi: vágyteljesedés) egyértelműen kitűnik a századelő pszichoanalitikus gondolkodásával ápolttal kapcsolatot, amellyel így a film, romantikus művészeti megalapozottsága mellett Szerbnél (is) egy olyan interdiszciplináris diskurzusba illeszkedik, amely egyben levetíthető a mozifilm mediális összetettségére. A film ebben a megvilágításban a korábban csak a bensőben megjelenő kép kivetítésével teljesítheti a vágy objektívizálásának ősi kényszerét, miközben ez a mechanizmus abban korrelál a más művészeti tevékenységekkel, hogy a megjelenítést saját mediális lehetőségeihez mérten a végletekig a valósághoz közelíti.

Az álmok és a különféle víziók megjelenítésének képessége Kittler mediálarcheológiájában a „technicizált fantasztikum” sarokpontjaként tűnik fel.⁵ A tudorovi fantasztikum Freud (és pszichoanalízis) általi felszámolását, azaz a fantasztikumot a tudatalatti közegben, a pszichében zajló folyamatokkal (sikeresen) magyarázó diszciplínát az *Optikai médiumok* szerzője a film paradigmaváltásával negálja.⁶ Eszerint a film – legalábbis elsődleges kontextusában – már anyagszerűségében reprezentálhatta a fantasztikumot, a későbbiekben pedig ehhez járultak a technikai médium kezdetlegességéből adódó, de a hatást felfokozó trükkök is. A látvány, és a hangosfilm megjelenésével a hangzás együttesen kialakították azt a fajta audiovizuális élményt, amelynek segítségével az érzetek és az érzékiség könnyedén prezentálhatóvá váltak. Nem véletlen, hogy a horrorfilm, amely látványosan volt képes színre vinni a félelmet és a rettegést, a korai filmtörténet olyan epizódjaiban, mint a német expresszionizmus vagy a kora hollywoodi filmgyártás, jelentős szerepet töltött be. A jól ismert anekdota szerint a nézők egymást taposva hagyták el a vetítőtermet, mikor 1896 januárjában a Lumière-testvérek által filmre vett vonat begördült az állomásra. Az új filmes műfaj tulajdonképpen a „filmanyagból” eredő befogadói meghökkenést tematizálta, helyesebben elhelyezte egy narratív konstrukcióban, miközben természetesen felhasználta az idő-

⁴ Uo., 61.

⁵ Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 177.

⁶ Vö. Uo., ill. Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Napvilág, Budapest, 2002, 138.

közben elterjedt trükköket. A film a fantasztikum *par excellence* mediális közege lett, ezzel magyarázható, hogy a „félelem irodalma”, az irodalmi gótika sikeresen integrálhatta évszázados hagyományába a rémtörténet egyenes ági leszármazottját, a horrorfilmet is.⁷ A film térnyerése így elsősorban az irodalmi fantasztikum szempontjából bizonyult hátrányosnak, viszont ennek köszönhetően ez a műfaj adhatott lehetőséget a korábban említett két lehetőség (a „filmes szöveg”, illetve a mozgóképek mechanizmusát az irodalmi hagyományból re-konstruáló módszer) látványos alkalmazására is.

Az új médiumok következményeként kézzelfoghatóvá vált az érzékiség mediális tapasztalata is. A vászonra vetített test látványa mellett ezt a tapasztalatot erősíthette a 20. század elején felfedezett röntgensugárzás is, amely „lemeztele-níthette”, átláthatóvá tette a testet. Babits *Novella az emberi húsról és csontról* című elbeszélésében a röntgensugár eltörli az érzékiség és a testiség közötti választóvonalat, a megképződő fantasztikum pedig a szöveget olyan konstrukcióvá minősíti, amely az objektív megjelenítés befogadói vágyát szélsőségesen felfokozza, de egyúttal be is zárja azt a betű materialitásába. A főszereplő, Lovagh csontvázai az érzéki megjelenítésére irányuló vágy allegóriái. Az előadás leírása során a figuratív, hasonlatokkal és metaforákkal tűzdelt nyelv egyszerre tárgyiasítja a testet, és egyszerre teszi azokat transzparenssé, ezzel prezentálva a figuráció csődjét, melynek végeredménye a jelentés megszűnése, a csontváz képében megjelenő halál. Babits szövegében a bizonytalanságot keltő fantasztikum a szöveg játékában érhető tetten, amely a nyelv képiségének segítségével nem reprezentálható látványt minduntalan egy vízióba torkolló figurációval ütközteti. Ezért eldönthetlenné válik, hogy a betűkbe fagyasztott nyelv referencialitását tekintsük-e primer horizontnak vagy a figuráció útján megteremtett látványt. Lovagh imaginációi a „nyelvi látásmód” észlelethez képest történő elcsúszásának eredményei: az érzékiség kinyerése felé tett lépések mindig magukkal hozzák ennek – a szöveg materialitásából – eredő sikertelenségét is. Az érzékiség megtapasztalására irányuló jelentéstulajdonítás mögött az élettelen váz, a betű válik láthatóvá. Hasonló módon olvasható rá a „filmes tapasztalat” a Cholnoky Viktor *Olivér lovagjában* megjelenő látomásos epizódra. A nyelv(iség), a test(iség), és a (romantikus alapokra helyezett) képzelőerő összetett „szólamai” ebben a szövegben is kialakítják a modernség olyan, archeológiai olvasatának lehetőségét, amelyben az irodalmi nyomok nem pusztán kiegészítői egy technikatörténeti narratíva egyes fejezetének, hanem a mediális dinamizmus játékához „csatolható” bizonyítékokként, írásos dokumentumokként vehetők alapul. Ebben a viszonyrendszerben a fantasztikus irodalmi szövegek te-

⁷ Ezért tekinthető szerencsésebbnek az „irodalmi gótikát” beolvasztó angol kifejezés, „műfaji” keret, a *gothic fiction*, amely egymás mellett tárgyalhatja a rémirodalmat és a horrorfilmeket is.

hát a (mindenkori) médium „fantasztikumára” való rákérdezés lehetőségeivel adhatnak választ – történeti eseményszerűségén túl – az elbizonytalanító fantasztikus effektek cselekményszöveget és narrációt, szimbólum- és motívumhasználatot *kikerülő* mediális potenciáljára, játékos összetettségére.

2

Harsányi Kálmán *A kristálynézők*⁸ című regénye a Babitsétól eltérő módon különbözteti el az irodalmi fantasztikumot a mozgókép által technicizált fantasztikumtól: a teremtő képzelőerőt viszi színre, ezzel az olvasás során megképződő mentális képszekvencia működését prezentálja. *A kristálynézők* olyan szöveggént tárul fel az olvasás során, amely sajátos intermedialitásával egyfelől izgalmas pillanatfelvételt készít a 20. század eleji médiumokat „versenyeztető” dinamikus mező állapotáról, másrészt példázza azt az állapotot, amikor az érzéki vágy nem a betű materialitásába, hanem az ebből eredő mediális összetettségbe hal bele.

A regény főszereplője, Balogh Fábián hét év után tér vissza Budapestre, miután életének tragikus napját követően (felesége elégeti kéziratait, és végez közös gyermekükkel) önkéntes száműzetésbe vonul. A fővárosban ismerkedik meg Divéky Tamással, az ifjú költővel, akinek különböző művészek társaságában beszámol különleges, a remeteévek alatt kifejlesztett képességéről, a kristálynézésről, amelynek segítségével a múlt bármelyik szeletét képes felidézni mesterségesen gyártott kristálya felületén. A társaság egyes tagjai, így Mónika, akit Balogh lenyűgöz, Laura, a szobrászművész, valamint Tamás egy kísérletet tervelnek ki, amely a kristály látványának objektív természetét tárná fel vagy bizonyítaná ennek illúzióját. Közben kiderül, hogy Tamás éppen Balogh gyilkos feleségének, Júliának udvarol, de miután a főszereplő beszámol újdonsült barátjának gyalázatos tetteiről, az letesz a nő megszerzéséről. Júlia bosszút esküszik: elhítteti Mónikával és Laurával, hogy a kísérlet során igazat kell adni Balognak, majd le kell leplezni a hazugságot, így meggyógyítható a kristálynéző, aki ezek után majd újból visszatér az íráshoz, az életének és tehetségének megfelelő *techné*hez. Júlia terve beválik, Balogh elméje elborul, bár a kísérletek sikerét vagy sikertelenségét illetően az ol-

⁸ A regényről szóló legfrissebb tanulmányhoz csak a dolgozat befejezése után fértem hozzá, így *A kristálynézők* műfaji-irodalomtörténeti kapcsolódási pontjairól, lehetséges mintáiról, hazai recepciótörténetének kiemelt epizódjairól, valamint az értelmezés lehetőségeit kitágító Nietzsche-allúzióról szóló jelentékeny szöveg eredményeit nem tudtam beépíteni dolgozatomba. (ARANY Zsuzsanna, *Művészetábrázolás Harsányi Kálmán A kristálynézők című művében = Regények, médiumok, kultúrák. Tanulmányok. A harmadik veszprémi regénykollokvium, szerk. KOVÁCS Árpád, Argumentum, Budapest, 2010, 198–211.*)

vasónak kétségei támadhatnak. Narratív szinten ez a kérdés konstituálja meg a kidolgozatlan, de jelenlegi formájában is rendkívül összetett regény fantasztikumát.

A regényt felvezető *Előszóféle* a szöveget a Chladni-féle kísérlet összetett optikai-akusztikai médiumához közelíti. Chladni egy hegedűvonótól keltett hang által bírta mozgásra a lemezre helyezett homokszemcséket, amelyek a magas vagy mély frekvenciák hatására különböző szabályos alakzatokba rendeződtek: Harsányinál a lemez a miliót, a homok a szereplőket, a vonó pedig az örök törvényt jelenti, míg a létrejött ábra a „mű alaprajzával” feleltethető meg.⁹ Az alaprajz, a narratívát bitorló szöveg mediális meghatározottsága egy, a felvázolt mechanizmusban jeletlen közeg, a hang hatására változtathatja alakját. Arany Jánosnál ezért bizonyulhat a Chladni-lemez a prózától elválasztható költői nyelv megfelelő metaforájává: „Mint Chladni üveglapján a nyirettyű által előidézett hangra mozgásba jő a ráhintett főveny s a hangrezdület minősége szerint különböző, de mindig szabályos csoportokba fut össze; úgy változtatja helyét, úgy sorakozik szó és mondatrész az indulat által rezgésbe jött költői beszédben, szemközt a próza nyugalmas folyékonyságával.”¹⁰ Arany máshol is játékba hozza a Chladni-lemezeket: „Ugyanazon Chladni-féle összerázkódása a legszorosban együvé tartozó mondatrészeknek, hogy a körmondatos szerkezetnek még árnyéka is eltűnjön” vagy „e Chladni-féle külön csoportba rázkódása az összetartozó részeknek, mint már főnebb is megjegyzém, a rhythmus természetéből foly s uralkodik a kötött beszéden”.¹¹ A hangrezdület, és az általa megszabott ritmus kiszorul Harsányi rendszeréből, illetve már a lemez renonanciájaként („a lemez hangot ad” [10.]) jelenik meg. A betű *közöttisége*, amelyet a regényben a szövegen uralkodó médiumok, a különféle érzetekre ható ingereknek a nyelv referenciáját felbontó leírásai szimbolizálnak, a Chladni-kísérlet leírásakor a hang azonnali fizikai átalakításában nyilvánul meg.

Az *Előszófélében* említett kísérlet a regényre vonatkoztatva annak különböző komponenseit anyagiasítja, így lényegében a nyelvet is olyan „megformálható anyagnak” tekinti, ahogyan ez az orosz formalisták elméleteiben olvasható. A Tinyanovnál említett *Ohrenphilologie* vagy „hallásfiziológia” azzal járult hozzá a formalizmus kitüntetett területeinek vizsgálatához, hogy „felvetette a ritmus konstrukciós jelentőségének problémáját” (ennek előzménye figyelhető meg Arany János elméleteiben).¹² Az akusztikai komponens, habár a formalisták job-

⁹ HARSÁNYI Kálmán, *A kristálynézők*, Pesti Szalon, Budapest, 1993, 10. (A szövegben jelölt oldal-számok a továbbiakban a megadott kiadásra vonatkoznak.)

¹⁰ ARANY János, *A magyar nemzeti versidomról*. (www.arts.u-szeged.hu/regimagyar/nemz.rtf)

¹¹ Uő.

¹² Vö. Jurij TINYANOV, *A versnyelv problémája* = Uő., *Az irodalmi tény*, vál. KÖNCZÖL Csaba, ford. SOPRONI András, Gondolat, Budapest, 1981, 147.

bára a vers nyelvét vizsgálták, óhatatlanul is előkészíti a Harsányi-regény fő témáját is, a beszéd írással szembeni uralmának lehetőségeit és következményeit. Bahtyin kijelentése, miszerint „a művész nem úgy szabadul meg a nyelvészeti meghatározottságában vett nyelvtől, hogy azt tagadja, hanem úgy, hogy immannen tökéletesíti”,¹³ Balogh alkotói folyamata során a képi nyelv használatában merül ki – a betűjelek nála azért számolódna fel, hogy a nyelvi jelentés ne a „kódolt” hordozó, a betű, hanem már „visszaalakított”, eredeti formájában, a képben legyen szemlélhető.

A *kristálynézők*ben a hang legfeljebb a betű „néma akusztikájából” nyerhető ki, amely viszont minduntalan „csúcsra jár”, lévén a látvány állandó leképzése mellett ezt – a Balogh kristályát övező fantasztikum leleplezése értelmében – azonban meg is kell semmisítenie. A továbbiakban mindezt a regény fő horizontjai, írás és látvány összefonódó-elváló játékán, a kristálynézés objektív természetét firtató kísérleteken, a szöveget kijátszó zenei dimenzión, valamint a látvány terének megtett Budapest szerepén keresztül próbálom bemutatni.

Kissé leegyszerűsítve *A kristálynézők* az írásból a kép uralmán át újból visszavezet az írás tartományába. Balogh kéziratának megsemmisítése az írás halálát jelenti, az archivált szövegek mellett az írás képessége is felszámolódik. Balogh saját világába menekül, amelyet a kristály segítségével idéz meg olyan formán, hogy az ősi indiai kristálynézők szokását fordítja ki, nem hagyja magát hipnotizálni a vágyott kép által, hanem ő maga erőlteti rá képzetét a kristály felületére. A korábban az írás segítségével materializált és összerendezett képzelőerő így folyamatosan látvánnyá minősül át. A végzetes második kísérletet követően, amikor a megidézett látvány a hét évvel ezelőtti tragikus eseményekre irányul, így a megismétlődő látvány újraírja Balogh emlékezetét (nem beszélve arról, hogy Júlia ott lapul a „színpalak mögött”), a kristály felülete kitágul, a főszereplő pedig tényleges szereplőjévé válik a valósnak gondolt imaginárius világban. Megvalósulni látja álmai Budapestjét, amely így tulajdonképpen elégetett regényének, a *Budapest lelkének* objektivizálódott tereként visszafordítja Baloghot az élmények lejegyzéséhez, az újraíráshoz, a vetített képzelőerő látványának betűkbe transzponálásához. Az évek alatt elfojtott írás robbanásszerű visszatérése azonban a bensőleg láthatóvá tétel képességét szorítja ki: Balogh folyamatosan íródo szövege mentes mindenfajta „képi kompozíciótól”,¹⁴ spirálszerű alakzatokba tekeredik, mások által olvas-

¹³ Mihail BAHTYIN, *A tartalom, az anyag és a forma a verbális művészetben* = *Uő.*, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Európa, Budapest, 1985, 125.

¹⁴ Vö., GERGYE László, *Egy elfelejtett regény a művészetfilozófia tükrében. Harsányi Kálmán: A kristálynézők = A kánon peremén*, szerk. EISEMANN György, ELTE, Budapest, 1998, 57–58. A tanulmány megjelent a szerző *Az arckép mágiája* című tanulmánykötetében is *A beszéd primátusa* címmel (Universitas, Budapest, 2004, 101–127.)

hatatlan szöveghalmazzá változik, és szerzőjéből tulajdonképpen író-gépet farag. Az individuális szerzői hang a szöveg végére az íróeszköz monoton zajává alakul: „Mire Lydia visszakerült, Fábíán már mélyen elmerült az írásba. Szólt hozzá, de csak egy kis acéltoll szakadatlan sercegése válaszolt neki”. (447.)

Számos jele van annak, hogy Balogh a látványvilág bővületében a betűvel való teljes leszámolásra tör. A betű csakis a látvány kontextusában jelenítődik meg számára, de akkor sem optikai vagy akusztikai jelentéssel bíró elemként, hanem elértéktelenedett jelként. Amikor a történet második próbája előtt Lydia, Balogh tanítványa egy üres papírlapot tett a férfi elé, az csak „nézte szerelmesen, sóváran azt a fehér lapot, s a papíros visszanézett rá. Visszanézett rá egy haldokló kisfiú szomorú szemével”, majd miután képzeletében a papír összeaszalódott, „a fekete pernyén fehér betűk jelentek meg, és a fehér betűkből egy gyönyörű gondolat formálódott ki, a legszebb, amit valaha leírt: egy nagy munkájának két utolsó sora.” (350.) A betűk egyúttal a szöveg figuratív játéka során is kiábrándítóan hatnak: „Rést vágattam a sírboltomon, és azon át hullott rám mindennap a ti betűvé tompult szavatok, nyomdafestékké száradt véretek, sírástok, kacagástok, az egész hűhós, lármás tülekedés, amely ebben a városban folyik.” (54.) A betűkké minősülő vér a cseppfolyósított fájdalom metaforájaként az olvasás „kódfejtése” közben Balogh azon gesztusával párosul, hogy könyvtárát az állandó bővítés helyett szakaszosan leépíti. A látványban való feloldására tett kísérletek közül kiemelkedik Balogh állandóan visszatérő furcsa (patologikus) gesztusa, a mozdulat, amely során egy „hieroglifet” rajzol a levegőbe: a hieroglifa, amely írásjelként „miniatűr” képként is funkcionált, összetettsége miatt szegezhető szembe a betűjeleket a konvenció mentén irányító alfabetikus írásnak, ahol a jelfunkció – hagyományos használat esetén – végletesen kizárja a szimbólum jelentésképződését. Paul de Man egyik Hegel-interpretációjában a hieroglifa „néma inskripcióként”¹⁵ szerepel, és ez tulajdonképpen összecseng a regénybeli „írnoknak” az emlékezet aktusára vonatkozó (elutasító jellegű) emlékezetével: ahogyan Hegelnél egy szöveg megtanulása együtt jár a jelentés elfeledésével, a betű materiális bevesződésének mozzanatával, úgy Balogh a mediális hordozójától, a betűtől végleg elszakított jelentést akarja bensővé tenni, és ilyen „letisztult” minőségében akarja láthatóvá tenni a kristályon. A hieroglifa így Balognál nem jelölhet betűt – a mozdulat beidegződött gesztussá, olyan jelentés nélküli jellé válik, amelyben a betű „alakjához” fűződő kapcsolat csupán a szöveg figuratív szintjén, metaforaként juthat érvényre.

Nem hiába hívja fel a figyelmet – Derrida nyomán – Gergye László arra a momentumra, hogy amikor Balogh először beszél a regény során egyik látomásáról, éppen azt a Szókratészt idézi meg, akitől közvetlenül egy betű sem maradt fenn,

¹⁵ Vö. Paul DE MAN, *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Janus–Osiris, Budapest, 2000, 95.

míg az őt továbbhagyományozó Platón is élesen kritizálta az írás médiumát az előszóéval szemben, igaz, a szövegeit átható előszószerű dialógusforma forma ellenére kénytelen volt behódolni az írás anyagosságának.¹⁶ Maga Balogh is úgy tekint az írásra, mint egy „néma féllal folytatott párbeszédre”, amely egyúttal „ezer monológnyi párbeszéd, mely két véghetetlen hosszú óra óta önmagukba soha vissza nem térő köröket ír agyveleje körül” (gondolja mindezt a regényt felvezető zenei előadás közben [37.]). A teremtő képzelőerő regényben betöltött funkciója mellett az írásellenes magatartás az, amely *A kristálynézők* kontextusában legalább annyira fontos szerepet szán (a) korábbi lejegyzőrendszer(ek)nek, mint a modern paradigmának. A Goethe nevéhez köthető romantikus írásellenesség,¹⁷ amely a német szerző esetében a diktálás aktusában nyilvánult meg, ezzel fenntartva az előszó szerepét az írás folyamatában, ókori mintákra (Platón, Alkidamasz) támaszkodott, de „modern” követőkre is lelt például Nietzsche személyében. Platón *Phaidrosz*ának Szókratésze szerint az írás „feledést fog oltani azok lelkébe, akik megtanulják, mert nem gyakorolják emlékezőtehetségüket – az írásban bizakodva ugyanis kívülről, idegen jelek segítségével, nem pedig belülről, a maguk erejéből fognak visszaemlékezni.”¹⁸ Az idegen jelek Nietzsche elgondolásában a hangos, „füllel olvasást” zárják ki a szöveg elsajátításának, értelmezésének processzusból – a körmondat nála nem retorikai ékítményekkel díszített betűsor, hanem „egyetlen lélegzet”, ahogyan ezt az antik emberről szóló reflexiói kapcsán említi.¹⁹ Balogh Fábíán ilyen tekintetben is egy „elkésztet lovagnak” tekinthető, betű ellenében mutatott viselkedése – bármennyire figyelhető is meg az előszó konkrét valósága és az absztrakt betű közötti dinamika számos kultúrtörténeti periódusban – elsősorban ahhoz a korhoz vezeti vissza, amelyben az immár individuális író a könyvnyomtatás elterjedése miatt „jelölőértékétől megszabadított”, többszörösen megsokszorozódó betűt először tudta ilyen státusában megnevezni a fejlődés akadályaként. Ha úgy tetszik, a romantika írásellenessége a nyomtatott betűvel kapcsolatos ellenszenvvé alakult át.

A szókratészi szerepjátszás, így a hang médiumában hagyományozódó tapasztalat az imaginárius látvány olyan ellentétéként képződik meg, amely a mindenfajta rögzítést csak utólagos távlatból, így az eredendő félre-értés aktusában engedélyezi. Mikor Balogh újból írni kezd, a rögzíthetőség egyrészt „a világmindenség összes titkának megfejtése” miatt válik teljesíthetetlenné, másfelől pedig annak eredményeként, hogy a főszereplő kilép az általa megképzett és vállalt kontextusból. Ahogyan a kristály nem jeleníthette meg a *Budapest lelkét* kör-

¹⁶ Vö. GERGYE, I. m., 52–54.

¹⁷ Vö. THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Danubia, Pécs, 1931 [1986], 186–189.

¹⁸ PLATÓN, *Phaidrosz*, ford. KÖVENDI Dénes = Uő. *Összes művei*, II., Európa, Budapest, 1984, 798. (275a)

¹⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Túl jön és rosszon*, ford. TATÁR György, Ikon, Budapest, 1995, 117.

mőlő Baloghot, úgy a regény záró részének mindent elborító kristályvilága csak az írás olyan illuzórikus feltételeit képes megteremteni, amelyben az „agyvelő körül köröző párbeszéd” egy címzett nélküli, spirálokba kódolt, valóban néma beszélgetést tesz lehetővé az egy testben összefolyó író, és olvasó Én között. Balogh visszatér az íráshoz, de a betű korábban értéktelen jelfunkciója immár csak dekódolandó távirójelek formájában jut el a kéz jelrögzítő eszközéig, kikerülve az elme kontrolláló, és kompozícióteremtő működését. Balogh saját magával mint néma „vevővel” folytat végeláthatatlan diskurzust.

A betűformákba kövült nyelviség és a képiség furcsa összefonódását mutatják a kristálynézés objektív eredményességét vizsgáló kísérletek is. Az első kísérlet előtt Mónika – Júlia cselszövésének eredményeként – Rómáról szóló leírások, útirajzok, múzeumi kiadványok információit sajátítja el, hogy később elhitesse Baloghhallal, ő is látja a kristály Rómát kivetítő képsorait. Laura, a szobrászművész jegyzőként vesz részt a kísérletben, amely így a látvány megjelenítését negligálva inkább az újírás aktusát viszi színre. Mónika számára felesleges a kristályba nézni, hiszen Balogh kérdéseire a megtanult adathalmaz alapján válaszol: maga is képekké formálja az olvasottakat, de ez a transzpozíciós aktus önálló létmódra tesz szert, lévén elhitei a főszereplővel azon vélekedését, hogy a látomás egy mozgóképfeltevő segítségével akár filmre is kerülhetne. A kísérlet felfogható a teremtő képzelőerő diadalának, ráadásul Mónika válaszai annyira hitelesnek tűnnek, hogy a szövegtér valóban megidézi Rómát, ezen belül is Raffaello vatikáni stanzáit. A szöveg ironikus játéknak köszönhetően egy olyan tér is megelevenedik, amely miniatűr formában tárja fel látvány és betű látványos összeadódását: a *Stanza della Signatura*, mint az aláírás és betű helye egyúttal a betű archívumaként, könyvtárként is funkcionált, a *Disputa* című freskó pedig a hang által artikulálódó vita képi megjelenítésével példázza a látványhoz járuló (beleértett) akusztikai hatásmechanizmust is.

A második kísérletben Balogh saját hét évvel ezelőtti tragikus napját idézi föl, a színjátékjellegét pedig ezúttal a hű „díszlet”, Mónika ruhája jelképezi. A lány Júlia kosztümét viseli, amelyen még az a golyónyom is ott található, amely az ex-féleség akkori öngyilkossági kísérletéről árulkodik. Hipnotikus állapotban Mónika rá is mutat a foltra. Míg az első kísérletben (bármeekkora hatás is rejlik Mónika kijelentésében, amellyel bevallja, hogy a kristály látványának leírása helyett csak a megtanultakat mondta fel) a „fantasztikum” éppen a szöveg és az általa mindenkor megképzett látvány összecsúszásából ered, addig a második alkalommal a dramatisztált jelenet újrajátszódása, illetve ennek szövegbeli megjelenése teszi feleslegessé a kristályban látható vagy csupán illuzórikus látvány kérdésére adott választ. A szöveg mindkét alkalommal a látvány „felszínéneként” funkcionál: a vatikáni séta a Mónika által bensővé tett információhalmazban való kutakodásnak,

a tapasztalat előhívásának allegóriája, míg a másik esetben – a követendő „minta” hiánya miatt – a cselekmény az imitációt kikerülő improvizáció, Balogh erőteljes „rendezői utasításai” miatt válik az események hiteles másává. A játék a következményeket tekintve is a valóságoshoz korrelál, hiszen Balogh elméje elborul: az ismétléssel kezdetét veszi az a folyamat, amelyben a főszereplő az íráshoz visszatérve ezúttal már saját álomvilágának hús-vér szereplőjévé minősíti át magát.

A nyelvi jelekből, betűkből összeálló szöveg megjelenítő erővel rendelkezik. A kísérletek során ez a – képsorokat indukáló – megjelenítő erő írja felül a szöveg „mögött”, a kristály felületén megjelenő látványt. Az olvasás során a két látvány úgy csúszik össze, hogy az ezek referenciájául szolgáló – a tudatos és improvizatív színészi játékot leképző – betűsor kijátssza a kristály imaginárius képét egy olyan szekvenciát kialakítva, amely az olvasás által műköedésbe hozott képzelőerőnek köszönhetően ezt az imagináriust mentális képpé alakíthatja. Ennek köszönhetően *A kristálynézők* fantasztikumuma egy olyan összetettségből ered, amely során a kristály felületén megképződő látványnak a nyelv immateriális medialitása általi „közvetítése” egyfelől felülírja Balogh vízióit, de egyúttal kivetíti azt – az így átlátszóvá váló – szövegre. Bár az írás csak áttételesen képes a nyelvi jelentés megjelenítő műveletének végrehajtására, így csupán a nyelv közegében képes artikulálni a látványt, ez a regény kontextusában megvalósítja az óhajtott kivetítést, hiszen a két kísérlet mind Róma utcáinak képét, mind a tragikus eseményeket hűen idézi meg, ezáltal ezeket a olvasói tekintet számára objektív formában teszi *láthatóvá*.

A kristálynézők szövegbe zárt látványossága elsősorban abban a poétikai gesztusban érhető tetten, amely a – gyakori – metaforizáció aktusakor optikai médiumokat használ fel különböző effektusok (és affektusok) érzékeltetésére. Balogh kaleidoszkópszerű látványt észlel a regényt felvezető koncert nézőseregének látványakor, egy másik esetben pedig az emlékezet működését a mozifilm mechanizmusával allegorizálja: „Fábiánon másodpercek alatt száguldott végig egy hosszú gondolatsor. Tudta, hogy egy szempillantás alatt hosszú hetek történetét lehet végigálmogni, mikor megbomlanak bennünk a végtelen filmhengerek, s az élet méltóságos tempójának ezerszeresével pördülnek le az agyunk vetítő fényforrása előtt. De most érezte először életében, hogy ez ébren is lehetséges. Érezte, hogyan zakatolnak le szinte mérhetetlenül csekély idő alatt agyában azok a képszalagok, amelyeket hét hosszú esztendő alatt olyan kínos lassúsággal csavart egymásra a motolláin. Fordított sorban pördültek le, mától visszafelé, egy villanásra. És ott állott meg velük berregő ideggépe, ahol hét esztendővel ezelőtt ugyancsak így állt meg szobája küszöbén ez az asszony...” (203–204.) Az idézett részlet több szempontból is tanulságosan építi be a szövegbe a kor új médiumát, hiszen míg – egy szimpla megfélemletésen túl – az egyes testrészek konkrétan betöltik a mozifilm komplex

mechanizmusának egyes funkcióit, addig a belső berendezés az emlékezet működésének kivételes eseteiben is „hatékonyan” láthatja el feladatát. A lassuló-gyorsuló filmhengerek, illetve a visszacsévézés aktusa úgy képes medializálni az emlékezetet, hogy közben a narratív szinten elliptikus helyet éppen az emlékképek anyagszerűségének mozgóképszerű prezentálásával tölti be. A regény folyamán leginkább a főszereplőre fókuszáló narratív hang tulajdonképpen a kristálynézéssel analogikusan „működteti” a képszerű, és a képszerűséget mediális közegbe helyező mentális folyamatokat.

3

A kristálynézők meggyőzően reprezentálja a nyelv megjelenítő erejét, azaz a betű (kitágított) optikai horizontját, amely a regény keltette fantasztikumot is új perspektívában képes feltüntetni. Az írott nyelv a szöveg egyetlen horizontjával szemben azonban látszólag alulmarad, lévén a történet kereteként szolgáló *Máté-passió* akusztikai dimenzióját a nyelvi közeg nem enged(het)i „érvényesülni”. A szenvedéstörténet, amely egyúttal allegorikus keretbe is foglalja Balogh budapesti narratíváját, kivételt képez a regényben felsorolt, intertextuális szinten bevont szövegek és utalások halmazában. Ennek oka nemcsak a szövegben elnyelődő zenei hang „néma” artikulálódásában rejlik, hanem a Bach-mű lejegyzett nyelvi variánsának, az előadásra elvitt zongorakivonatnak a regény írás és olvasás viszonyát játékba hozó, intermedialitást megképző horizontjaiba való beépülésének, beíródásának köszönhető.

Balogh az előadást megelőző nézőtéri zsvivajból emlékképei közé menekül: kisgyermekként látja magát a kórusban, és visszaemlékezik arra, amikor „(Ú)gy érezte, hogy a föltornyosuló hanghullámok óceánokon keresztül sodorják a vágató fekete felhőkig s a fekete felhőkön túl a ragyogó égboltig.” (20.) Miközben a zenészek az előadásra hangolnak, addig Balogh az emlékek segítségével hangozódik rá az elkövetkezendő szenvedésre. A *Máté-passió* felcsendülő hangjai közben szintén emlékképeivel viaskodik, a Baloghra fókuszáló narratív hang pedig minduntalan a zenei nyelv magasabbrendűségét hirdeti: „megkezdődött az Úr kínszenvedése a legnagyobb ember nyelven, a hangok nyelvén elmondva” (21.), „most nem akart semmi szót, csak zenét, mert tisztábban érezte ki az igazi örök Krisztust a muzsikából, mint a szavakból”. (23.) Balogh teljesen elmerült a zenében, amely hatására az emlékezet képszerűsége úgy tette „dupla szólamúvá” az élményt, ahogyan maga sem tudta, hogy Bachot, vagy „élete sorsát” hallja a zenében. Ez a szöveg szintjén a leírást megbontó belső beszéd térnyerésében valósul meg, amely az előadás szünetét követően, a második részben azonnal működésbe

lép a kezdő taktusok hallatán. A zenei hang és a belső hang összefonódó kettőssége akkor szakad meg, azaz Balogh akkor tud „túllátni” ezen, amikor a zene nyelvbe ékelődő szereplői szólalnak (Pilátus) a kettősség felbontására, nevezetesen Jézus vagy Barabás elbocsátására kérdez rá. Mindez arra készíti a főszereplőt, hogy a számára „dermesztően ható” effektust leellenőrizze a partitúrában, ahol valóban megtalálja „a szörnyű felkiáltást”, a pontokba kódolt „szűkített heteshangzatot”. A jelekké egyszerűsödő hang ilyenén észlelése Baloghot írásra készíti, hiszen felismeri, hogy a hangok leegyszerűsítéséhez hasonlóan az emlékek rögzítése, nyelvi jelekké transzponálása is lehetséges. Az íráshoz kapcsolódó reflexióiból kibontott enigmatikus emlékfüzért azonban a kivonatba, a hangjegyek közé írja be, ezáltal az aktus a szimpla lejegyzésen túl – a különböző nyelvek összeadásával – a teremtés színezetét kelti. Nem beszélve arról, hogy az „írásművet” az előadást követően Pataky Laura, a szobrászművésznő levelesládájába dobja bele, ezzel az elkészült szöveget interakciós közegbe helyezi, az értelmezés útjára bocsátja. Az írás azonban nem születhetett meg máshogy, csak a nyelv egyik hordozó közegével, az ugyancsak jelekbe kódolt hanggal párhuzamosan, hiszen Balogh éppen arra képtelen, hogy az írás aktusát mentesítse az azt körülövező effektusoktól, azaz a betűket írásjelekként, és ne (emlék)képekként vegye figyelembe.

Balogh dilemmája, azaz hogy Bachnak (a hangzó nyelvnek) vagy Laurának (az érzékiségnek) köszönheti-e az írás nullfokáról való ideiglenes elmozdulást, egy újabb kérdést vet fel: minek tekinthető Balogh szövege? Bach-kommentárnak vagy szerelmes levélnek? Lejegyzésnek vagy önálló művészi alkotásnak? A *Máté-passió* második (imaginárius) előadása a kérdésre adható választ ironikus kontextusba helyezi. Balogh, megbomlott elméjében nagypéntek előestéjét vizionálva az általa megálmodott új Budapest impozáns terében képzelet el a *Máté-passió* nagyszabású előadását, amely így az ünnephez fűződő kollektív emlékezet színpadra vitt eseményeként funkcionálhatna. „Készülnöm kell, nehogy túlságosan is megviseljen majd az igazi. Ez a zongorakivonat csak zörgő csontváz; maga a mű tetet öltött éter. Most mankóval indulok a végtelenbe, este szárnyakon.” (415.) Balogh fél akarja markolni a partitúrát, de azzal a ténnyel szembesül, hogy a levél szövegét tartalmazó lapok hiányoznak. A hiányt konstatálva Laurához, a levél címzettjéhez készül, Lydia viszont választásra kényszeríti: „ki a kedvesebb neked kettőnk közül: Laura vagy én?” (417.) A férfi végül marad, de minden idegszálával az esti előadásra koncentrál, amelyen végül – elérve a regény kezdő jelenetének képfolyamát megszakító „választási” jelenetét – az őt betöltő, de „kivetített” zenei előadásba kiabálván („Jézust bocsássátok el, ne Barabást!” [424.]) allegorikus epizódban jeleníti meg legújabb tragédiáját. A korábbi belső szólalmot helyettesítő, de ezt negligáló kiáltás mindenki által hallhatóvá válik, de már a meghasonlott tudatra utal. A város képzeletbeli óratornyán kristályát Balogh topázsisakként jeleníti meg,

amely felé egyszerre közelít a kezében bombát tartogató Júlia, és az égő kanóccal közelítő Mónika szoborszerű alakmása. A kristály imaginárius szétrobbanása utoljára vezeti vissza Baloghot az életbe a végtelenbe nyúló írás aktusának bekövetkezte előtt.

Balogh újból elmozdul az írás nullfokáról, de szövege – a képiséget szimbolizáló kristály képzeletbeli megsemmisülésével – jelentés nélküli betűrengeteggé válik. Éppen úgy, ahogyan a kotta *olvasásakor* észlelt jelsor is mellőzi a hang, az akusztikai komponens horizontját. Balogh *szövegében* az érzékiség és a képiség mellett a hangzás is elhal, illetve annak okán nem válhat *szöveggé*, hogy csupán a betű mediális lenyomatainak soraként funkcionál, nem a nyelv képiségéből és zeneiségéből adódó jelentésegésként. Baloghnál tehát végérvényesen kettészakad a jelként, illetve a képként figyelembe vehető nyelvi egység, a szó, amely némaságba kényszerítve, eredendően meggátolva az érthetőség vagy nem-érthetőség mentén megképződő dialogikus értelmezést, örökké hangtalan marad. *A kristálynézők* szövege ezzel szemben viszont a nyelv olyan jellegű teremtő erejét reprezentálja, amely (az emlékképek megidézésével) a hang, és (a szoros leírás, valamint a dramatizált jelenetek nyelvi „kódolásával”) a kristályon megjelenő vízió imaginációját is képes felülírni, illetve – a betű materialitásával – valóssá alakítani. A fantasztikum így egyfelől csorbát szenved, másrészt éppen ennek egyértelművé tétele folytán képes bizonytalanságot keltő, *imaginárius háttérként* funkcionálni a szöveg „rétege” mögött. Balogh második kísérletet követően a narratív szólam tulajdonképpen kivetíti a korábban csak a kristály felületén „létező” képeket, azaz a főszereplő meghasonlott tudatára funkcionál, és legyártja a mentális képek objektív(nak látszó) formuláit, az új Budapest terét. Ez a hangsúlyos nézőpontváltás láthatóvá teszi a képzelőerő anyagi dimenzióját, a csupán „teremtője” számára látható és hozzáférhető szekvenciákat.

Mindez első látásra megmagyarázza (azaz megsemmisíti) a fantasztikumot, hiszen így a kristályon megjelent képeket is Balogh sajátos túlzásainak, a felfokozott *képzelőerő* látomásainak tekinthetjük. A szöveg nyelviségének különböző mediális rétegeit játékba hozó dinamika, a fantasztikum medialitása azonban meggátolja a „racionális” magyarázatot: a kristály látványa – a két kísérlet színpadias jellege ellenére – csak a szöveg horizontján, de megképződik. Akármennyire próbálja elkülönöztetni Mónika az információhalmazt a város látványától, illetve a „kosztümös” jelenetet a múlt eseményeinek képsorozatótól, ezzel a nyelv működését aknázná alá. *A kristálynézők* szövege ebből következően helyet ad a képzelőerő imagináriusának, igaz ezt nyelvileg kódolja.²⁰

²⁰ Iser elmélete több szempontból jól applikálható Harsányi regényére, ráadásul Iser „játékelmélete” további érdekes megfigyeléseket hozhat. Ezen a helyen csak annyit jegyeznék meg, hogy itt a „figuratív nyelv referenciáinak nyelvi átültetethetlensége” elsősorban a betűsorra „illesz-

Harsányi Kálmán szövege a városregény narratív (leíró) keretei között kontextualizálja a főhős hanyatlását. Már a megsemmisült szöveg címe, a *Budapest lelke* arra utal, hogy Balogh képzeletének – legalábbis egyik – kitüntetett témája a főváros volt, méghozzá annak „belső”, nem látható, legfeljebb lassan megtapasztalható vagy kinyomozható szegmense. Balogh közelebb áll az egyéniségét mindvégig megőrző kószáló, mint a városban „feloldódó” báméskodó típusához, számára a város – Walter Benjamin kifejezésével élve – valóban egy „mnemotechnikai manó”, amely jóval többet hív elő a kószalóból az archivált élettörténeti mozaikoknál.²¹ Balognál azonban a kószálás, a *flâneurie* nem csak a jelenen átszűrt múlt, az emléképpel összecsiszolt (város)kép dinamikája miatt lényeges, hanem jövőre vonatkozó ábrándjai és víziói szempontjából is. Míg korábban nyelvi íródik rá az új városkép a jelenlegire, miközben Fabián és Tamás a város utcáit járják, addig a második kísérletet követően az új Budapest képe „szétterül” a szövegben, Balogh pedig így saját városát képes láttatni. A főszereplő képzeletében élő város fő jellegzetessége az, hogy a modernség zenitjén egy alapvetően premodern várostapasztalatról tanúskodik. A fejlődő 20. század eleji nagyváros nála elválaszthatatlan lakóitól, illetve az emberek (bűnös) mentalitásától. *A kristálynézők* Budapestje így egy olyan skizoid konglomerátum, amelyben az érzékelhető tér szövetei minduntalan megbomlanak, hogy helyet szorítsanak Balogh álmainak, amelyek végül elnyelik a valóst, és egy szenvedéstörténet díszletei közt egyszerre demonstrálják az individuum bukását és az ehhez kapcsolódó fantazmagóriák teljesíthetlenségéből eredő végzetes kudarcot.

Az ország organikus allegóriájának központi eleme Budapest, mint alapvetően „idegen szív”, a város, amely „nem szereti önmagát” (97.), ilyen minőségében pedig nem tudja betölteni a Balogh által kijelölt, a Kelet és a Nyugat között

kedő” kristályfelület (képpé) kódoló procedúrája miatt valósulhat meg, ami így a referenciák és fiktív referenciák együtteséből született, tapasztalatként is értelmezhető imagináriust az egész szövegre kiterjeszti. (Vö. Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 32–35.) Balogh két kísérleténél, de főleg végső elborulásánál jól látható az a momentum, amikor a „játéktér megnyitásával a fiktív arra készíti az imagináriust, hogy alakot öltson, miközben közgként is kínálja magát az utóbbi megtestesüléséhez” (Uo., 281.) – a kísérleteknél a „fiktív” kristály hordozta az imaginárius képsort, az Új Budapest megjelenésével viszont fiktív és imaginárius összecsiszódik, úgyszólván a médium lesz az üzenet, viszont nem a teremtőerő működése nyilvánul meg, hanem – némi iróniával – Balogh örülete. Habár az ő szemével látunk, képzelgésői ezen a szinten már a kontroll nélküli elme működésére utalnak.

²¹ Vö. Walter BENJAMIN, *A kószáló visszatér*, ford. KÖSZEG Ferenc = Uő., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 578.; illetve: Uő., *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, 892.

vezető híd szerepét. Balogh vidékre szakadt, de „fővárosi fejfel” gondolkodó entellektüelként éppen a Margit hídon állva vizionálja többször is képzeletbeli városának szimbolikus építményét, a gigantikus óratornyot. Elképzelése szerint az ezen álló, bronzból kiöntött, a magyarságért álmódó és cselekvő személyek szobrai jeleznék az idő múlását (a *Himnusz* egy-egy hangjának megszólaltatásával!), amely így a ciklikus időszemléletet állandóan összejátsztná a kollektív időtapasztalat indexével. Az óratorony topográfiai megfelelője a Balogh kószalásai alkalmával hangsúlyosan palimpszesztiként jellemzett városi tér: „Nem csalták meg a barokká, rokokóvá, biedermeierré vagy nyárspolgár-gyönyörűséggé vedlett homlokzatok, tudta, hogy e csak egy-két százados vagy merőben új vakolatruhák alatt föl kell csillannia még a ház szíve körül valaminek a középkori páncélból, ha megviselten, szakadozottan, rozsdásan és patinásan is, de gyönyörűen.” (258.) Balogh számára azonban mindez a múlt erőszakos lerombolásával, a múltbeli hős testének szétvagdalásával egyenértékű aktus: *A kristálynézők* főszereplőjének szempontjából igenis „néma a dolgok történelmi folyamatának képzete”, így viszont a tér különböző időkből származó nyomai elszigetelődnek egymástól.²² Simmel Rómáról szóló elemzésében azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a várost felfogó mindenkori szemléletet szigorúan a (szemlélődő) szubjektum öntevékenységének mozzanata szolgáltatja. Ez a szemlélet Harsányi regényében a modernitás integrálásának ellenében próbálja feltámasztani a múltat, akár a jelenlegi városkép erőszakos destruálásával is. Balogh nem hajlandó tudomást venni arról, hogy a modern nagyváros nem törölheti el egykönnyen saját múltbeli hagyományát, hiszen a régebbi városképek által már így is determinált tér minden mesterséges átalakítása hozzáíródik a hagyományhoz, nem attól elkülönülve következnek be. Ideális esetben a „modernitás szimbólumaként tekintett metropolisz a forradalmi újítás és a történelmi archaizmus keveréke – amely hol az egyik, hol a másik arcát fordítja felénk”, ebben az ambivalenciában rejlik „a modernitás korának igazi talánya” – írja Gyáni Gábor.²³ Regényünkben a főszereplő mindkét „arccal” szembenéz, de csak az archaikus réteget képes elfogadni: elképzelt városa nem a jelen aspektusából értelmezné újjá a múltat, hanem éppen fordítva: egy mesterségesen rekonstruált múltbeli tapasztalatot terjesztene ki a jelenre, azaz a várost úgyszólván visszaalakítaná, az alteritás köntösébe burkolná.

Balogh a „kanonizált” történelmi narratívából építkezne, és emelné ennek elemeit szimbolikus státusba a már többször említett óratorony-epizódban, amelyben ráadásul a megbomlott elme közvetlenül láttatja az idő múlásának, de egyben

²² Georg SIMMEL, *Róma = Uő., Velece, Firenze, Róma*, ford. BERÉNYI Gábor, Atlantisz, Budapest, 1990, 22.

²³ GYÁNI Gábor, *Modernitás és hagyomány a nagyvárosi múltban = Uő., Relatív történelem*, Typotex, Budapest, 2007, 85.

újra- és újrafelidőzésének premodern konstrukcióját, a magyar történelem figuráival díszített óraművet. A premodern tapasztalat segítségével ilyen formán szakralizált profán tér, amely tehát azáltal válhat „kultuszhelyé”, hogy konkrét történelmi esemény közvetlenül semmiképp nem kapcsolható hozzá,²⁴ a temporális történelmi tapasztalatnak ad helyet. A kollektív tapasztalatot azonban egy csapásra lerombolja az új kontextus, a Balogh „tudósításában” olvasható ünnepi jelenetsor, amely a beindított óratorony történelmi alakjai helyére az individuum sorsának szereplőit helyezi, a „csengő-kongó ércet” pedig saját kristályával cseréli föl: „Nézd, Tamás, ott az óratornyon hogyan kúszik föl két nőalak. Az egyik kezében bomba, a másik kezében égő kanóc. Mennek följebb, egyre följebb. Mit akarnak ott?... Már a topázsisak körül járnak... Mit akarnak a kristályommal?... Az egyik mintha rést keresne alatta!... Júlia!... Már meg is találta... Odahelyezi a bombát... és a másik... az égő kanóccal... Mónika!” (424–425.) A Balogh által előtérbe helyezett kollektív történelem képét óhatatlanul kiszorítják a személyes sors alakjai, akik az idő múlását jelképező óraütés helyett átvitt értelemben a főszereplő kristályára sújtanak le, ezzel az „idő hangjában” inkarnálódik a kristályban látható képsor, valamint a – kép elbeszéléshez szükséges – hangot a későbbiekben már írássá alakító aktus.

Balogh látomása tehát tulajdonképpen a múltba nyúlik. Ahogyan a regény szövege sikeresen integrálja az új médiumok tapasztalatát, de a kristályt mégis inkább a romantikus képzelőerő médiumaként tünteti föl, úgy Balogh Budapestje is – minden technikai vívmány ellenére – a temporális hagyomány egy „régebbi” szegmensére mutat rá. A palimpszeszt újabb rétegeinek megsemmisítése nem szerepeltetheti a frissen kinyert eredményeket eredeti funkciójában: *A kristálynézők* nem csupán a főszereplő gondolkodása miatt tekinthető „konzervatív” munkának. A regényben az új kultúrtechnikák nem a nyelviség új, modernebb lehetőségeit villantják föl, hanem ellenpontokként szolgálnak a képzelőerő „hagyományosabb” mechanizmusaival szemben. Balogh kristályvilága után az új Budapest is szertefoszlik, hogy végül az antihős az írásban találja meg az emlékezet materiális megőrzésének lehetőségét.

A mozgókép tapasztalatában Harsányi regénye az elképzelt világok megjelenítésének tematizálásával tulajdonképpen a szöveg közegében mutatja föl a nyelv megjelenítő erejének lehetőségeit. Azoktól a korabeli szövegektől eltérően, amelyekben konkrétan megjelennek az új médiumok, illetve a szöveg bizonyos jellegzetességei ezek segítségével tárhatók fel vagy helyezhetők új kontextusba, itt az új technikai környezet csak körbefogja a képzelőerő működését reprezentáló, a képek megalkotásának képességével felruházott kristályt. Léván, hogy az ima-

²⁴ Vö. Uo., 78.

gináció (kép és szöveg oppozíciója miatt) a szöveg „felületén” objektivizálódik, a technika segítségével történő megjelenítés helyett itt a mediális transzformáció hagyományosabb formájával találkozhatunk. Míg Balogh végső automatizációja az élmény lejegyzésének csődjét mutatja meg, addig a regény szövege – éppen a képiség dimenziójának fantasztikumot játékba hozó hatásával – az írás dialogicitására szolgáltat példát. A képzelőerő által mozgásba hozott, összeillesztett, majd artikulált elemek felülete – a szöveg „mögött” – a szimbólum státusában marad.

Coleridge a következőképpen foglalja össze (az allegóriától megkülönböztetett) szimbólum jellegzetességeit: „A Szimbólumot [...] az jellemzi, hogy az egyedinen áttetszik a különös, a különösen az általános, az általánoson pedig az egyetemes. S mindenekfölött, hogy az időbelin s az időbeliben áttetszik az örökkévaló. A Szimbólum részesül a Valóságból, melyet *felfoghatóvá tesz*; s miközben az egész hirdeti, *élő részeként jelenik meg* az Egységnek, melyet képvisel.”²⁵ Ehhez két megjegyzést fűznék: egyrészt, az angol *render* a 'valamivé tétel' mellett magában foglalja a fordítás és változtatás aktusát, így Coleridge szövege alapján a szimbólum nem csupán a valóság „felfoghatóvá tétele”, hanem a valóság megjelenítéséhez szükséges transzpozíció mozzanatát is tartalmazza. Másrészt, az *abide* a tartózkodás vagy (itt) megjelenés mellett ennek kényszerére, eltűrésére, elviselésére is utal. Mindebből véleményem szerint az következik, hogy a szimbólum valóságot *kifejező*, valamint ezt ontológiailag *önmagába sűrítő* rétegei egy olyan mediális váltás fényében válhatnak el egymástól, amelyet követően a „reprezentatív egység” nem magától értetődően, hanem valamifajta erőszakból következő kényszer útján uniformizálja a szimbólum „sűrítmenyét”. A szimbólum Hegel rendszerében egyszerre bír (a képzetből vagy tárgyból eredő) jelentő, és (az érzéki egzisztenciából vagy képből származó) kifejező funkcióval, az ezáltal megképződő kettősség, miszerint tehát „a kép mindig valami mást is ábrázol azon a jelentésen kívül, amelynek képét nyújtja” viszont – a fentiek tükrében – csupán csorba egységgé illeszthető össze.²⁶ Nem beszélve *A szellem fenomenológiájában* vázolt gondolatról, amely szerint a kint és a bent dialektikájából következő „tébolyon” csak úgy emelkedhet felül a szubjektum, hogy „az objektívvé transzponált és ekként elvesztett más-

²⁵ Samuel Taylor COLERIDGE, *Az államsférfi kézikönyve. Szimbólum és allegória*, ford. TIMÁR Andrea = *Angol romantika*, szerk. PÉTER Ágnes, Kijarat, Budapest, 2003, 199. Az eredeti szövegrészlet: „On the other hand a symbol is characterised by a translucence of the special in the individual, or of the general in the special, or of the universal in the general; above all by the translucence of the eternal through and in the temporal. It always partakes of the reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity of which it is the representative.” (http://www.archive.org/stream/a55733410coleuoft/a55733410coleuoft_djvu.txt) (Kiemelések tőlem.)

²⁶ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások*, I., ford. ZOLTAI Dénes, Akadémiai, Budapest, 1980, 312–313.

ság- és idegenség-tapasztalat helyébe – tehát a nyelvi közegben mozgó képzelőerő eredendő vonatkozás-jellege helyébe – egy szimbolikus rendet konstruál.” A szimbólum így válhat „az ego prioritását” nem tűrő, eredendő vonatkozásokból konstituált, egyben birtokolhatatlan világ „kárpoztlásává”.²⁷ A szimbólumként felfogott jel megőriz valamit a jel eredetiségéből, de egyben – amolyan „kukucs-kálólyukként” – feltárja a mediális rétegeket dinamizáló szemiotikai játék működését is.

A Harsányi-regény kristályfelülete képtelen a nyelvi horizonttól független látvány lejátszására a szöveg közegében, ehelyett tehát betűkké kódolva kivetíti azt a szöveg rétegére. Az átváltást annak kényszere szüli, hogy a képzelőerő „kivételései” egyáltalán megjelenhessenek, így valójában a szöveg válik átjátszó felületté, amely demonstrálhatja a képzelőerő működését. A kristály a megjelenítés szimbólumává válik, olyan vetítő-géppé, amely az érzékiség mozaikdarabkái szövegfragmentumokká alakítja, ugyanakkor szimbolikusan tételezi a képzelőerő segítségével történő konstrukció lehetőségeit. *A kristálynézők* elsősorban a teremtő írás hagyományának illetén ápolásával lehet méltó versenytársa a fantasztikumot technicizáló médiumoknak, illetve az ilyen közegben fogant alkotásoknak.

²⁷ Vö. EISEMANN György, *A képzelőerő és a romantikus líra viszonyainak történetiségéhez = Nympholeptusok. Text, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18–19. században*, szerk. Szűcs Zoltán Gábor – VADERNA Gábor, L'Harmattan, Budapest, 2004, 264.

„Oh, ha ecsetem most méltó lenne rátok”

Az aranykor képzete Arany János Toldi szerelme című művében

Eredet és/vagy kezdet?

Hans Robert Jauß a felvilágosodás mítoszait vizsgáló tanulmányában hangsúlyozza, hogy – a romantikus korszakforduló legjelentősebb mozzanataként – az átöröklött hagyomány eredetképzete új *kezdet*ként lepleződik le.¹ E váltás nyilvánvalóan a műltszemlélet radikális megváltozását feltételezi azon túl is, hogy a romantika a klasszicizmust olyan ellenpontjának tekinti, melyhez képest önmagát meghatározza. Az eredet fogalmának átalakulása a romantika irodalmi diskurzusaiban tehát egészen új értelmezői horizontokat kezdeményezett: „Mivel az »ősi« ekkor egyet jelentett a lényegivel, e mítosz is markánsan jelezte a feltevést, hogy az ember »tulajdonképpen« státusa a poézis által, sőt egyenesen poézisként alkotható újjá. [...] A nyelv, a költészet mindent átható ereje nem a történetiségében megragadott létezés *eredetét* akarta rekreálni, hanem annak új *kezdetét* kívánta megteremteni.”² Ezzel mutathat szoros összefüggést, hogy az aranykor képzetének tematizálása megerősödni látszik a (magyar) romantika irodalmának időszakában. Egyrésről a saját mítosz (jelen esetben az aranykoré) képzésének aktusa, másrésről az eredetnek, mint a múltba visszanyúló igénynek a kérdéses mivolta miatt.³ Az aranykor mítosza tehát eleve egy kezdet-képzetre utal, amely a magyar

¹ „Die romantische Nostalgie nach einer »Rückkehr zur Natur« war ein Mythos des *verlorenen Anfangs*, von dem allein noch die Künste eine Ahnung geben konnte.” Hans Robert JAUSS, *Mythen des Anfangs. Eine geheime Sehnsucht der Aufklärung* = Uó., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 63. A Jauß által idézett anekdotában a *revolté* és *revolution* szójáték is a változást mutatja az addigi eredetparadigmához képest.

² EISEMANN György, *Az „aranykor” beszéde – az „ezüstkor” írása. A klasszicitás figurája a modern irodalom önértésében és hagyomány szemléletében* = *Aranykor – Arkádia. Jelentés és hagyományozódás*, szerk. KROÓ Katalin – FERENCZI Attila, L’Harmattan, Budapest, 2007, 284.

³ Mindez természetesen kapcsolatot mutat a Jauß által is jelzett nosztalgia és kulturális emlékezet megképzésével. Jókai például így fogalmaz 1850-ben: „Írjunk mitológiát. Írjuk le az év eseményeit, híven, valóban, mindent, ami megtörtént, [...] s akkor mondjuk rá, hogy ez mind

irodalomban „naiv” epikánk hiányérzetével társul, s így kapcsolódhat össze a nemzeti eposz megteremtésének vágya a „lényegi” kezdet megteremtésének igényével, s egyúttal a jelen romantikus átpoétizálására irányuló törekvéssel. Ezen átfogó érvényű jelenséghez a *Toldi szerelmének* értelmezése azért nyújthat fontos adalékot, mert a mű előszava határozottan reflektál az említett hagyománysemleleti változásokra, így Arany János e művének paratextusa a törzsszöveg meta-textusaként fogható fel. E belső kapcsolódási pont a romantikus–későromantikus eposz műfaji vonásának is tartható – mindenesetre az előszó narratív rendje mentén felfejthetőnek látszik az eredet–kezdet fogalmaival jelölt váltás poétikai–műfaji formatana.

A kezdet poétikájának reflexiója

„Toldi középső része nem az én saját választásom. [...] Barátim azonban – első mindjárt Petőfi, ki a Toldi estéjét már ismerte kéziratban – váltig unszoltak, hogy »ha a fejét és lábát megcsináltam, írjam meg a derekát is«⁴ – írja Arany János a *Toldi szerelméhez* szánt előszavában, ami jelzi, hogy a Toldi-műsorozat trilógiává bővítésére a 19. század közepétől kezdődően szinte elvárászerűen jelentkeztek az igények.⁵ Arany mindenesetre egy egész bekezdésen keresztül távolítja el magá-

mese, mert különben nem fogják elhinni. A költő álmolta ezeket. [...] De a könny, mely a föl-idézett nevek emlékére a szemet elárasztja, nem fogja-e megmondani, hogy mindez nem álom, hanem egy eltemetett világ halott dicsősége?” (JÓKAI MÓR, *Az értelem = Uó., Elbeszélések*, s. a. r. GYÖRFFY MIKLÓS, Akadémiai, Budapest, 1989, 94.) Vö. FRIED ISTVÁN, *Mítosz, nosztalgia, kulturális emlékezet Kelet-Közép-Európa irodalmaiban = Nemzeti romantika és európai identitás. Tanulmányok a romantikáról*, szerk. CSÉVE ANNA, PIM, Budapest, 1999, 145–154.

⁴ ARANY JÁNOS, *Toldi szerelme. A Daliás idők első és második dolgozata*, s. a. r. VOINOVICH GÉZA, Akadémiai, Budapest, 1953, 7. (*Arany János Összes Művei*, 5.); A kritikai kiadás jegyzetei szerint Arany 1848 májusában bizalmas baráti körben felolvasta a *Toldi estéjét*, és ekkor merült fel az ötlet a többiek részéről: trilógiává kéne alakítani a műveket. Vö. *Uo.*, 433.

⁵ Az irodalomkritikai írások már műfaji behatárolásokat is tettek: „A kevésbé megértő kritika lovagi hősköteményt várt a középső Tolditól” BARTA JÁNOS, *Arany János, Művelt Nép*, Budapest, 1953, 107.; „Toldy Ferenc [...] arra biztatja, hogy haladjon meg a *Toldi*-t, mely »egyik leg-szebb műve irodalmunknak«; ő egy lovagi eposzban látná szívesen a folytatást.” KERESZTURY DEZSŐ, *Mindvégig*, Szépirodalmi, Budapest, 1991, 515. Toldy Ferencről [1851. Pest, április 16.]: „[K]e-gye]dtől én egy magyar Odüseeát ohajtok ma holnap olvasni.” ARANY JÁNOS *levelezése 1828–1851*, s. a. r. SÁFRÁN GYÖRGYI – BISZTRAY GYULA – SÁNDOR ISTVÁN, Akadémiai, Budapest, 1975, 354–355. (*Arany János Összes Művei*, 15.) Ennek az ötletnek a megajánlása nyilvánvalóan nem lehetett füg-getlen Toldy Ferenc saját irodalmi működésétől, és irodalomtörténeti koncepcióitól, melyek-kel később egy olyan nemzeti narratíva felállítására törekedtek, amelyek átvehetik az eposz és a történelmi regény identitásképző szerepét, és a kor elvárásainak is megfelelnek. Vö. DÁVIDHÁZI PÉTER, *A nemzeti nagybeszélés újjászületése. A narratív identitás műfajvándorlása irodalomtól tudomá-nyig = Nemzeti romantika és európai identitás*, 155–179.

tól a mű gondolatát,⁶ és a trilógia másik darabjára hivatkozik, a *Toldi estéjére*, valamint Petőfi Sándorra. Nem mellékes jelenség a már *halott* barát említése: egyrészt Petőfit akkor már nemzeti kultusz övezi, ráadásul kezdetben egyféleképpen gondolkoztak az eposz nemzeti válfajáról;⁷ vagyis ezzel a gesztussal elvitatja magától az író a születendő alkotás ötletét, és legitimálja is, de nem önmaga, hanem egy másik személy neve által.⁸ Másrészről Petőfinek, az *egyetlen barát*nak a megjelenítése is jelzésértékű lehet, hiszen így a születendő mű nem csupán az elvárásokra való válaszként, hanem adósságtörlesztésként, illetve egyfajta kiindulópontként is értelmezhető. Arany és Petőfi barátságáról szóló – nem a kanonikus értelmezést alátámasztó – érvelésében Milbacher Róbert is annak lehetőségét veti fel, hogy a Petőfi alakja által fémjelzett poétikai hagyomány tulajdonképpen Arany műveihez irányítja a befogadót: „Ily módon a felvállalt atyaszerep [...] ellenkezőjére fordítja a recepcióban általánossá váló viszonyt a két életmű között, hiszen a krisztusi vértzetben feltűnő Petőfi végső soron Aranyhoz (az Atyához) vezet az olvasót.”⁹ Mindez nemcsak az életrajzi elemek külsődlegesnek tartható szempontjai miatt lehet számot tevő, de a genette-i paratextusok retorikus olvasataira figyelmeztető¹⁰ azért is, mert maga a szerző említi meg a műhöz csatolt előszavában.¹¹ Miután tehát a mű egyik lehetséges értelmezésének tekintjük az előljáró-

⁶ A bekezdés első és utolsó mondata: „Toldi középső része nem az én választásom [...] Tehát egy II-ik részre nem is gondoltam.” ARANY, *Toldi szerelme*, 7.; Továbbá Tompának írt levelében [Nagy-Kőrös, 1853. nov. 22.] így fogalmaz: „azt hiszem, hogy a második részt csak rámdisputálták, azért nem akarok boldogulni benne” ARANY *levelezése 1828–1851*, 339.

⁷ Ez Arany *Zrínyi és Tasso* című tanulmányából is látható, ahol az eposzi hősök „megannyi Mózesek és Józsuék, hivatva népöket az ígéret földére vezetni, de magok is egy emberföldötti hatalom felhő- és tűzoszlopait követvén” ARANY János, *Zrínyi és Tasso = Uő., Prózai művek*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 425.

⁸ Petőfi (Arany János által is megerősített) kultuszáról ld. például Margócsy István monográfiáját (MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor. Kísérlet*, Korona, Budapest, 1999.) vagy SZILÁGYI Márton, *Petőfi Zoltán konfliktusos élete és halála = Uő., Határpontok*, Ráció, Budapest, 2007, 119–132.

⁹ MILBACHER Róbert, *Versenyben égtek húrjaik (?) Arany és Petőfi barátságáról = Uő., Arany János és az emlékezet balzsama Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Ráció, Budapest, 2009, 159. Milbacher Róbert tanulmánya a két költő barátságában nem csupán a költői versengés hagyományát véli felfedezni, de Aranynak egyfajta szakrális-kulturális atyaszerepet, Petőfinek pedig a vátesz és a romantikus zseni profanizált Krisztus alakját tulajdonítva az egyáltalán nem egyértelmű viszonyt új megvilágításba is helyezi. Vö. *Uo.*, 147–167.

¹⁰ Genette *Seuils* című munkájában elsősorban azokra a szöveghelyekre hívja fel a figyelmet, amelyek tudatosan és szándékosan más írókra utalnak. Egyik kategóriája kifejezetten az előszavakra irányul, melyek, megelőzve a tulajdonképpeni szöveget, az olvasásra, az értelmezésre hatnak Vö. GÉRARD GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon 1996/1–2., 82–90.

¹¹ A *Toldi szerelme* kiadásainak többsége nem helyezi szöveggapparátusába az említett szerzői előszót. A teljesség igénye nélkül néhány jelentősebb és népszerűbb kiadás, melyben nem szerepel az előszó: ARANY János *Összes költeményei*. II., szerk. JÁSZBERÉNYI József, Szépirodalmi, Budapest, 1962.; ARANY János, *Toldi szerelme*, Unikornis, Budapest, 1993.; ARANY János, *Toldi. Toldi szerelme. Toldi estéje*, szerk. SZABÓ Ferenc, Szépirodalmi, Budapest, 1966.

szöveget, szükségesnek mondható nemcsak az eltávolítás–közelítés, de a felmentés aktusára¹² és narrációs működésére irányítani a figyelmet, melyeket a szerző rendkívül szerteágazó és színes retorikai eszközökkel valósít meg.¹³

Szövegében Arany a következő nehézségeket említvén kér az ezzel kapcsolatos problémákra felmentést: a szerelem megírása a másik két résszel való összefüggés fényében,¹⁴ a nápolyi hadjárat és Toldi Miklós megformálása történelmi (históriai) hősként. Az első említett pont megalkotásának nehézsége a trilógia egységével áll kapcsolatban, ugyanakkor az is bizonyos, hogy elsősorban nem a korábbi szöveghelyekhez való illesztés lehetett a középső részben található szerelmi szál megírásának fő problémája.

Érdekes jelenség az is, hogy mindhárom pont az *epikai hitel* fogalmával és a *romantikus képzelőerő* fontosságával van összefüggésben, s Arany vélekedése e kérdéstről nem függetleníthető a bevezetésben tárgyalt szempontoktól sem. Arany az eposzi hitelről vallott elméletét több helyütt kifejti, Gyulai Pálnak írva például ekképpen: „Nem tudom, benn van-e az esztétika szótárában e terminus: eposzi hitel: de én annyira érzem annak hatalmát, hogy történeti vagy mondai alap nélkül nem vagyok képes alakítani; talán nincs invencióm, fantáziám; elég az hozzá, hogy nekem, ha építeni akarok, téglá kell és mész. Ezért pihen oly hosszasan Toldi II.; Ilosvai magamra hagyott, s én egyik légvárat a másik fölé rakom, de egyikkel sem vagyok megelégedve, mert nem bigyeszthetek mottót a szakaszok fölibe, mint pap a textust, mintha mondanám: higyetek, ne nekem, hanem az írásnak”.¹⁵ Arany

¹² „Sőt nagyon tartok tőle, hogy a hosszú idő, mely alatt elkészült, nem erejének, hanem gyöngességének a bizonyítványa. Azért mentségre szorul.” ARANY, *Toldi szerelme*, 7.

¹³ Ezt, és a szöveg számos más mozzanatát szinte egyedülként Keresztury Dezső is kiemeli, aki szintén nagy jelentőséget tulajdonít az előszónak. „A *Toldi szerelme* elé bocsátott magyarázat [...] a mű keletkezésének, történetének legfőbb elemeit is összefoglalja [...] Arany nyilván azért érezte szükségesnek, mert benne – barátai? olvasói? az utókor? vagy főként: önmaga számára? – epikai költészetének jóformán minden lényeges kérdéséről szólhatott: a mögöttes területekre utalva, az érintett kérdések fontosságát, megoldásuk nehézségét kifejező módon: magát egyszerre kisebbitve és elismertetve.” KERESZTURY, *I. m.*, 508–509.

¹⁴ „A költött mesének is útjában álltak az első Toldi végsorai: *Nem is lón asszonnyal tartós barátsága, / Azután sem lépett soha házasságra.*” ARANY, *Toldi szerelme*, 433.

¹⁵ [Gyulai Pálnak, 1854. január 21-ikén]: ARANY János *levelezése 1852–1856*, s. a. r. SÁFRÁN György – BISZTRAY Gyula – SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1982, 382–383. (*Arany János Összes Művei*, 16.) S. Varga Pál nagy ívű, a korszakot tárgyaló könyvében felvázolja, hogy Arany milyen módon kívánt csatlakozni kora irodalmi párbeszédéhez e fogalom körülírásával: „[...] az eposzi hitel tétele nem jelent egyebet, mint hogy egy nemzeti közösség nem az objektív történelemben él, hanem abban a történelemben, amelyet saját mondai hagyománya nemzedékről nemzedékre átvesz, megerősít és továbbad, s ezen kívül nem létezik számára történeti valóság. Ez az oka, hogy az eposznak nem az objektív valóságban, hanem ebben a – közösségi emlékezetbe kitörölhetetlenül bevésődött – történeti narratívában kell gyökereznie.” VÖ. S. VARGA PÁL, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Balassi, Budapest, 2005, 533.

továbbá Toldy Ferencnek és Tompa Mihálynak írt leveleiben nemcsak történelmi alapot, de egyenesen lírai invenciókat emleget,¹⁶ már ekkor mintegy mentséget keresve a munka lassú előrehaladására, s különösen Toldy Ferenc felé, aki mindenképpen eposzhoz közeli műfaj megalkotására biztatja – ezt az elvárást nyilvánvaló, hogy csakis az említett műfaj kiindulópontjának hiányával lehetett negligálni. Az eposzi hitel fogalma egyébiránt Arany szóhasználatában is változásokon megy át, a legérzékenyebben *Zrínyi és Tasso* című tanulmányában nyilatkozik a jelenségről, ahol a nagy elődöket idézi fel, és rájuk hivatkozik,¹⁷ mint követendő példára. Ugyan a szókapcsolat használatát mellőzi, de ugyanerről az elgondolásról értekezik, és jól láthatóan a Toldi-trilógia mindegyik darabjában megfigyelhetőek – eltérő mértékben ugyan – a felvázolt szerkesztési elvek.

Arany ezen elvekhez hűen mutat rá előszavában, hogy mely elemeket vette át Ilosvaitól (*Toldi jeles cselekedeteiről és bajnokságáról való históriája*) a *Toldi szerelméhez*: „Ilosvainál [...] ami azon kívül fennmaradt: a nagyon mesés prágai kaland, az özvegyvel való komikus jelenet, meg a sírrablás alávaló bűnténye [...]”¹⁸ Ez utóbbi érdemel nagyobb figyelmet, hiszen a leginkább itt tapasztalható meg, hogy miként válik egy még a szerző által is „alávalónak” titulált jelenetből érthető, és rendkívüli alapossággal alátámasztott epizód.¹⁹ A sírrablás ugyanis csak mások szemében tűnik majd annak, hiszen Toldi valójában szerelmét, Piroskát akarta még egyszer látni, hogy elbúcsúzhasson tőle, és a tulajdonképpeni sírrablók: Hincz és Kuncz, a két tolvaj lakatos. Vagyis Arany egy már meglévő szöveget úgy ír újra,

¹⁶ „Minthogy én a Toldi-mondának azon részéből, mi Ilosvaiban megnincs, igen keveset ismerek, kénytelen valék a pusztá képzeletből meríteni, s ezt Lajos korabeli történeti háttérre fektetni. De hasonlíthatatlanul többet érne, ha magából a mondakörből vehetném az anyagot [...]” [Toldy Ferencnek, 1851. ápr. 3-án]: ARANY levelezése 1828–1851, 353. Tompa Mihálynak írt levél: [1856. aug. 1.] „Eposznak pedig tárgy kell, minek költőisége az embert mintegy megüsse, átvilanyozza, mert enélkül csak egy jóra való ballada sem születik: ily tárgy azonban nem mindig akad, vagy nem mindig fogékony rá az ember: eszerint valamint a líra kedélymozgatót kíván, úgy az elbeszélő költemény is azt, azon kis különbséggel, hogy a lírában csak egy kell: a benső állapot, az eposzban kettő: a külső tárgy a belsővel összhangzásban, acél és kova.” ARANY levelezése 1852–1856, 728.

¹⁷ „Homérról, adatok híján, nem illik szólanunk: de ha azon hősdalokat, regéket, rapszódiaikat ismernők, amelyek elsórt virágaiából ő az Iliász s Odüsszeia kettős koszorúját fonta, meggyőződnénk, azt hiszem, hogy legtöbb meséi szövetét oly elődöktől nyerte, kiknek nyoma névtelen homályban vész el a sokaság közt. Shakespeare-ről már tudjuk, hogy másként teremtő szellem gyakran fordult kész anyaghoz, ha mesére volt szüksége: ilyenkor összeköté az egybe nem függőt, a hézagot kitölté, indokolá az esetlegest: szóval ereje itten nem annyira feltalálásban, mint rendezésben nyilvánult.” ARANY, *Zrínyi és Tasso*, 300.

¹⁸ ARANY, *Toldi szerelme*, 7.

¹⁹ Erre a jelenségre Riedl Frigyes is felhívja a figyelmet: „A régi krónikának vagy mondának gyakran csak a betűjét hagyja meg, szellemét pedig egészen megváltoztatja [...] Arany néha csak a hagyomány látszatához ragaszkodik.” RIEDL Frigyes, *Arany János*, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 203–204.

hogy azt – a valódi és a látszat összekapcsolásával – teljesen más szövegekörnyezetbe helyezve indokolhatónak állítja be. Továbbá azt sem érdemes szem elől téveszteni, hogy összességében Ilosvai egészen máshogyan ábrázolja Toldi Miklós alakját: nyersen, olykor groteszk módon jeleníti meg, adott esetben attól sem riad vissza, hogy hősét nevetségessé tegye;²⁰ a trilógiáról inkább az mondható el, hogy Miklós alakját Arany sok esetben a romantikus/epikus hős eszményképéhez illesztette, s a *Toldi szerelmében* sem elsősorban a satirikus hangnem dominanciája érhető tetten.

Ha tehát Arany eljárását a múlt megjelenítésével összefüggésben vizsgáljuk, akkor látható lesz, hogy a történelem, a „dicső múlt” megidézése nem kizárólag felidézés, azaz evokáció, de egyúttal a költői fantázia, sőt a reflektált képzelőerő része is. Különösen igaznak bizonyul ez a nápolyi hadjárat megírására, hiszen a szerző a két hadjáratot egybevonja, ami bár történelmileg nem hiteles, a mű szerkezetébe viszont jobban illeszkedik.²¹ Az eposzi hitel tehát a múlt megőrzését és folytatását szolgálja, például egy hőskor felmutatásával, nem feledve a költői szabadságot, vagyis azt, hogy ez nem egyenlő a történelmi hűség fogalmával.²² Aranynál mindenestre jól érzékelhető az a feszültség, ami a hagyomány új kezdetének megalkotása és az eredet felfejtéséhez köthető műtszemlélet között húzódik, de a romantikus képzelőerő bevonásával – amelynek itt még látszólag nagy jelentősé-

²⁰ A jelenségről hosszasan értekezik Tóth Tünde egyik tanulmánya; Tóth összehasonlító jellegű vizsgálatot végez el, amelyből arra a következtetésre jut, hogy „[a]z Ilosvai *Toldijáról* nyilatkozó irodalomtörténészek úgy tűnik, olyannyira Arany hatása alatt állnak [...], hogy nem merik észrevenni: Arany Toldi-feldolgozásával (egyébként más, korabeli Toldi-feldolgozásokkal is) a mű nagyon erős műfaj- és hangnenvátáson, erős regiszterváltáson megy keresztül. [...] A kritika többnyire Arany XIX. századi heroizmusát kéri számon ezen a középkori satírára [...]” TÓTH Tünde, *Tolditól Miklósig. Előítéletek az irodalomtörténet-írásban = Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika. A 2006. évi budapesti és kolozsvári Tinódi-konferenciák előadásai*, Kriterion, Kolozsvár, 2008, 285.

²¹ „A nápolyi hadjárat, bármily kalandszerű is a történetben, epikai tárgyalásra kevésbé alkalmas. Először, mert két hadjárat van (Lajos első és második útját külön tekintve); és csak az első végződik olyasmivel, amit költőileg az Endre megölése miatti bosszúnak lehet venni s amit így a költő katasztrófául használhat. [...] Hanem az egész hadviselésben nincs kimagasló pont, tömeges ütközet; apróbb csatározások, várvívások, feudális pártharcok inkább, szétszóra az egész déli olasz földön és víva nagy részben fogadott, zsoldos katonák által, részben vesztegetéssel is.” ARANY, *Toldi szerelme*, 8.; TISZA Domokosnak írja 1854-ben: „E nápolyi történeten a *művészet átka* fekszik... A tárgy olyan, miből semmit se lehet csinálni: Endre egy silány frater, Johanna 100 esztendeig él, Lajos portyázási semmi eredményre nem vezetnek: ki csinál ebből valamit?” [TISZA Domokosnak, 1854. jún. 21.] ARANY *levelezése 1852–1856*, 385.

²² Ez utóbbit Dávidházi Péter is jelzi a már idézett tanulmányában: „Az epikai hitel elméletével Arany a maga részéről elhárította a történelmi hűség tudományos kritériumának irodalmi illetékességét, sőt egyaránt tisztában volt a korai forráskritika tudományos fogyatékoságaival és a népmondai szájhagyományt halálra ítélő irodalmi mellékhatásával [...]” DÁVIDHÁZI, *A nemzeti nagyelbeszélés újjászületése*, 165.

get és funkciót tulajdonít a szerző – már mindenképpen az újraírás fogalmiságához közelít. A probléma gyökere ugyanis nem az epikai hitel körül rajzolódik majd ki, hanem az eposzi műformához köthető időszemléletben.

Az előszó utolsó bekezdésében Arany a „töredékben hagyás” gondolatát veti fel,²³ ami – akár (ön)ironikus – utalás lehet a romantikus hagyomány (olykor szándékosan) töredékben maradt alkotásaira,²⁴ viszont saját műve töredékeinek értékét is megerősíti.²⁵ Az előszó szövegében benne rejlik annak lehetősége tehát, hogy önreflexív retorikai olvasatként tekintsünk rá, s így akár arra a következtetésre is juthatunk, hogy Arany saját értelmezését olvashatjuk költői pályájáról. Ebben megmutatkozik a virágzás szakasza – a romantika organikus szemléletéhez, és az aranykorhoz köthető édeni, majd hanyatló állapotokhoz híven –, amihez hozzátartozik Petőfi Sándor kultusza is, majd a szöveg végén található (ön)ironikus felvetés (miszerint a nagyreményű töredék többre becsültetik alkalomadtán, mint egy egésznek kikiáltott mű), valószínűleg vonatkoztatható egy saját mitológia megalkotására, illetve – és ez ugyanolyan súllyal jelenik meg – megalkotásának lehetetlenségére. Mindenesetre az, hogy Arany János mégis megalkotta a *Toldi szerelmét*,²⁶ és nem töredékként, hanem teljesnek mondott műalkotásként hagyomá-

²³ „Érdemes volt-e a fáradságra s nem jobb lett volna-e a töredéket »nagyreményű és sajnálatos« töredéknek hagynom: azt már te fogod megítélni nyájas olvasó!” ARANY, *Toldi szerelme*, 9.

²⁴ Az irodalmi töredék kérdésének kifejtése természetesen külön tanulmányt képezne, éppen ezért csupán jelzés szintjén idézünk két fontos „töredéket”: „A költészetben is lehet minden Egész: felerész; és minden felerész mégiscsak teljességgel Egész”; „A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó.” August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, vál., szerk., bev., jegyz. ZOLTAI Dénes, ford. BENDL Júlia – TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 214., 301. Továbbá Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában. Fejezet a későmodern irodalmi töredék előtörténetéből* = Uő., *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 233–254. A tanulmány hangsúlyosan jelzi, hogy a töredékről való beszéd sok esetben még mindig nem választódik el valamiféle totalitásfogalomtól, amely egy régebbi kérdéshorizontra utalna.

²⁵ Arany egy helyütt azt írja, pontosan ezek a töredékek ragadták meg újra fantáziáját, és sajnálta volna őket kárba veszni. „Csak 1863 őszen (»Buda halála« után) vettem újra elő töredékeiket. Olvasgatva, megsajnáltam a kárba veszett részleteket s kezdtem gondolkodni új mesetervről.” ARANY, *Toldi szerelme*, 8–9.; Az öniróniára utalhat egy 1879. aug. 31-i dátummal ellátott rövid négysoros is (*Sejtelem*): „Ifjúkori munkát öregem ne végezz, / Ha akarod, hogy jól menjen sora véghez, / Mert a keverék mű a fejedre támad, / Inkább törmeléknek maradjon utánad.” ARANY János *Összes költeményei. Kisebb költemények*, szerk. JÁSZBERÉNYI József, Szépirodalmi, Budapest, 1962, 479.

²⁶ Arany János végül harminc évben keresztül dolgozott a *Toldi*-trilógia középső részén. Három nagyobb időszakot lehet elkülöníteni, melyek mindegyike meghatározó volt a szöveg végső formájának kialakulásában, s ezen felül vannak a kisebb vázlatok, feljegyzések más-más időponthoz kötve. A kritikai kiadás ezeket a részeket a *Daliás idők* első és második dolgozataként, illetve a *Toldi szerelmeként* említi, elrendezését tekintve pedig a végső szövegvariációt helyezi legelőre, majd a *Daliás idők* első és második dolgozatát.

nyozta az utókorra, fontos szempontnak tűnik; talán így a sokak által említett fánumosság²⁷ is más megvilágításba kerülhet.

A felmentés aktusa az előszóban tehát egy igen szövevényes értelmezői kör megrajzolásával indít: az előszóban vázolt problémákat a szerző egyrésztől az epikai hitel és a költői képzelet elvárásaihoz igazítja, s ennek sikertelenségét előlegezi meg. Az emellett jelentkező folyamatos, de csupán látszólagos én-kisebbités tulajdonképpen a felmerült várakozásokkal szembeni reflexióként is értelmezhető, hiszen a támasztott elvárásokat valóban nem, illetve nem úgy teljesíti majd a szöveg. Ahogy a bevezető legelején is felvetette a szerző a Petőfitől átvett fej-láb metaforikával: a középső rész képzete jól illik a mű által a több szinten képviselt köztes állapot leírására. Az továbbá a fentiekből is látszik, hogy a felsorolt problémák egyike sem jelenthetett akkora nehézséget, amely megakadályozta volna a mű megszületését; azok az ellentmondások ugyanis, amelyek Arany akkori kérdéshorizontjából kibontakoznak, sokkal inkább arra engednek következtetni, hogy a vállalt feladat lehetetlenségével tisztában volt, s a felmerülő önellentmondásos jellemzőkre csak reflexív jellegű válaszokat adhatott, amelyek akár formailag (is) szétfeszít(het)ették (volna) a megalkotni kívánt művet.

Mivel pedig az előszó gyakorlatilag retorikai olvasatát adja az utána következő műnek, ezért lehetségesnek tűnik e szövegrésznek nemcsak a szerzői életúttal, de a művel való (ön)reflexív együttolvasása is, hiszen már az előszó megelőlegezi azt a folyamatot, amely tulajdonképpen a szövegben látszik leginkább kibontakozni: a mű önmaga ellentmondásaira hívja fel a figyelmet, s ezzel sokszor saját poétikai előfeltételeit és azok működését ássa alá.²⁸ A szerző által kért felmentés tehát igen összetett kérdés/kérés, hiszen a halvány (ön)irónia hangját nehéz lenne nem észrevenni benne.²⁹

²⁷ Vö. SÓTÉR István, *Világos után. Nemzet és haladás: Aranytól Madáchig*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 412–422.; Dávidházi Péter könyve az eleve elrendelés kérdéskörét megvizsgálja ugyan, azt azonban ő is elismeri, hogy például a sors és a predesztináció fogalmi szétválasztása teológiai szakértelmet kívánna, főleg ha mindezt Arany eposzírói munkásságára vonatkoztatjuk. Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyri mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Argumentum, Budapest, 1994², 142–143. Arany érdekes módon nem érzékeli a két fogalom különbségét ilyen élesen, noha azok teljes mértékű egyezése igencsak kérdéses: „Azt mondani, hogy nincs fátum a keresztény világban, ostobaság. Vagy nem áll-e a 10 parancsolat: Meglátogatom az atyák álmosságait a fiakban harmad- és negyedikziglen. Mi ez más, mint némileg fátum. S a praedestinatio, mit református embernek hinni kell, mi más, mint fátum? Ezen fel nem akadok.” ARANY, *Toldi szerelme*, 435–436.

²⁸ „[...] a romantikus szövegek »megkérdőjelezik« vagy aláássák azt az egységesítő tevékenységet, amelyre áhítoznak [...]” Cynthia CHASE, *A művészet és a képzelőerő felértékelésének értelmezése*, Helikon 2000/1–2, 24. A szerző továbbá kiemeli azt, ami a *Toldi szerelme* elő- és főszövegének is sajátossága lesz, miszerint maga a romantikus szöveg fedi fel saját témái, kategóriái olyan ellentmondásos összetevőit mint a természet, az ember, a történelem, a megismerés stb.

²⁹ Mindezek fényében a *Toldi szerelme* recepciójának külön érdekességéként tartható számon, hogy a kortársak szinte kritikátlan lelkesedéssel fogadták a művet: Egyetértés 1879. nov. 27., 2–3. [A mű

Műfajok között

Mielőtt rátérnénk az előjáróbeszédben említett műfajokra, a három címváltoztatást kell röviden említeni, az előszó narratívájához híven. Az első, csak rövid ideig helytálló, *Szép idők* cím nyilvánvalóan a múltidézéssel áll kapcsolatban, hiszen az esztétikai minőséget hordozó jelző még egyértelmű rokonságot mutat a romantikus szépségeszménnyel. Ezzel ellentétben a *Daliás idők* már egy következő állomást, jelesül a lovagi és hősi témakört domborítaná ki. E cím hosszú ideig, a mű elkészültének utolsó szakaszáig megmaradt, még mindig viszonyt feltételezve a múltidézéssel és a nosztalgikus visszatekintéssel,³⁰ bár már kevésbé primer módon, és inkább az aranykornak mint egy nemzet hőskorának, virágzásának értelmében. Éppen ezért is lesz fontos, hogy a magyar történelemnek mely időszaka tematizálódik, hiszen az Anjou–dinasztia uralkodásának ezen szakasza (nápolyi hadjárat) a zűrzavaros diplomácia, a hol sikeres, hol sikertelen hadjáratok egyáltalán nem a „boldog békeidők”, a hősi és sikeres küzdelmek idejeként, a virágzás éveiként jelenik meg Arany alkotásában. A cím harmadik és egyben végső változata nem múltidéző igénnyel lép fel, hiszen a szerelem már nem pusztán mellékszálá válik, hanem központi szerepet kap, az első elképzeléssel ellentétben.³¹ A hangsúly tehát – legalábbis látszólag – nem a múltra, nem egy (nem létező) fénykorra, hanem belső történésekre helyeződik át, amely így, a fentiek figyelembevételével is, nem nélkülözi a romantikus illúzióktól mentes, szkeptikus történelemszemléletet sem.³²

megjelenése alkalmából Arany János ünneplése a Kisfaludy Társaságban], *Ellenőr* 1879. 567. sz.; *Fővárosi Lapok* 1879. 273. sz., 1880. 275–277. sz.; *Hon* 1879. 285. sz., 1880. 286. sz.; *Magyarország* 1879. 285. sz.; *Pesti Hírlap* 1879. 327. sz., 1880. 331. sz.; *Pesti Napló* 1879. 285. sz., 1880. 11. sz.; *Erdélyi Figyelő* 1880. 14. sz.; *Koszorú* III. (1880) 82. l.; *Közügy* 1880. 36., 37. sz.; *Vasárnapi Újság* 1880. 48. sz.; *Ország-Világ* 1880.; *Veszprém* 1881. 41–44. sz.; *Magyar Szemle* 1881. 234.; *A költők királya*, *Pesti Hírlap* 1879. nov. 28., 1. [Arany János ünneplése abból az alkalomból, hogy befejezte a „Toldi szerelmé”-t]; *Egy nagy irodalmi esemény*, *Pesti Napló* (reggel) 1879. nov. 27., 1–2. [Beszámoló a Kisfaludy Társaság üléséről, Arany János ünneplése a „Toldi szerelmé” című művének befejezése alkalmából]. Összességében elmondható, hogy tulajdonképpen csak a következő nemzedékek veszik sorra mindazokat a vitatható helyeket, melyeket már az előszó is említett, s általában meg is rekednek ezen a szinten.

³⁰ Arany is írja előszavában: „[...] valami nagyobb történeti eseményhez, jelesül a nápolyi hadjáratához akartam támasztani, oly módon, hogy Toldi szerelme annak mintegy epizódja legyen: azért neveztem, általánosabb címmel, *Daliás időknek*.” ARANY, *Toldi szerelme*, 8.

³¹ Szili József egyenesen azt állítja, hogy a *Toldi szerelmé*nek legkiemelkedőbb alakja tulajdonképpen nem is Toldi, hanem szerelme, Piroska. „A *Toldi szerelme* legnagyobb alkotása nem a hősi érzelmvilága, hanem azé a nőalaké, aki *Toldi szerelme*.” SZILI JÓZSEF, *Arany János: Toldi (trilógia)*, Akkord, Budapest, 1999, 41. (Kiemelés eredetiben.)

³² „Arany nem röstellte a látszólag ragyogó vitézség képei közé mindenütt becsempészni azt a szkepszist, amellyel a történelmet immár illúziók nélkül figyelte.” SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, *Epika és líra Arany életművében* = Uő., „*Multaddal valamit kezdeni*”, Magvető, Budapest, 1989, 185.

Hogy az eddig felvetett kérdések milyen műfaji sajátosságokat eredményeztek, az leginkább a műfaji divergencia fogalmával írható le. Arany előszava többféle műfaji elnevezéssel él, a következő sorrendben: költemény, eposz, mese, népies epopoeia, epopoeia, költői beszély, verses regény, és ehhez kapcsolódik még az alcímbe jelzett műforma is, az elbeszélés. Az összes felsorolt műfaj együttes jelenléte valószínűsíthetően csak (ön)ironikus felhangokkal képzelhető el, az előjáróbeszéd narrációjához híven, s ennyiben már artikulálni látszik a romantikus irodalomszemlélet későromantikus-modernizáló reflexióját.

Az elsőként említett műfaj kapcsán megállapítható, az eposzi forma meghatározó esztétikai kérdés volt mind a korszakban, mind Arany János munkásságában. August Wilhelm Schlegel köztudottan már az 1700-as évek végén³³ hanyatló művészi formának ítélte a modern eposziát. A korszak irodalmi vitáiban mindenestre jelentős helyet foglalt a műfaj anakronizmusának vagy korszerűségének a dilemmája. Magyar nyelvterületen ezek a kérdések szintén felmerültek, és a 19. század elején számos, egy-két kivételtől eltekintve, ma már nem kifejezetten ismert és értékelhető alkotás született, főleg a századelőn felerősödő nemzeti érzések következtében,³⁴ amelyhez a kezdet – ami tehát ebben az értelemben valóban nem létezett – megalkotásának vágya párosult. E művek néhány évtized múltán elvesztették fontosságukat, elsősorban didaktikus szándékuk miatt, illetve annak jeleként, hogy a bevezetőben tárgyalt törekvések megvalósítására bizonyos szempontból kevésbé volt alkalmas az eposz műfaja.³⁵

³³ Jellemzőiként felsorolt ismérvek között megtalálhatók a csodálatos és egyben heroikus elemek, a zárt szerkezet, az allegorikus alakok és a retorikusnak tekintett elbeszélői pozíció is. Vö. SCHLEGEL–SCHLEGEL, *I. m.*, 515–612.

³⁴ Aranyrákosi Székely Sándor: *Székelyek Erdélyben*; Czuczor Gergely: *Az augsburgi ütközet*; Debreczeni Márton: *Kijóvi csata*. Legjelentősebb Vörösmarty (mű)eposza a honfoglalásról: *Zalán futása*.

³⁵ A problémakör elméleti szinten irodalmi vita formájában került terítékre egy 1839-es, Szontagh Gusztáv által írt cikk (*Blair Hugo retorikai és esztétikai leckéi*) következményeképpen. A Szontagh által képviselt álláspont arra vonatkozott, hogy kora írói sajnálatos módon nem foglalkoznak eleget az eposz kérdésével, és főképp drámai tehetségeiket csillogtatják. Toldy Ferenc válasza (*Eposzi és drámai kor. Drámai literatúránk jelen állapotjáról Szontagh Gusztáv ellen*) azt fejtegeti az olvasóknak, hogy az eposz kora immáron végérvényesen lejárt, és a dráma korát éljük, ami leginkább már nem egy adott közösség helyzetét és múltját tárgyalja, hanem az egyes ember kérdései felé fordul. Toldy véleménye szerint egy műfaj korszerűsége leginkább a közvetlen hatás meglétében keresendő, vagyis abban, hogy egy mű hogyan tud kapcsolatot kialakítani a közösség életével. Esmék szintjén már nem az eposzt jelöli meg kiindulópontként, hanem a Bibliát, és arra hivatkozik, hogy vallási elvek tekintetében már máshova fordul az értelmezőközösség az addigiakhoz képest. Későbbi írásaiban aztán mégis azt fejtegeti, hogy soha nem lehet elvetendő tematika és költői szándék egy nemzeti eposz, hősköltemény megalkotása, és ő maga is fájjalja, hogy az eposzirók elhallgatásra ítéltettek. Így válik érthetővé, hogy Arany Jánostól miért várja és miért szorgalmazza Toldy Ferenc egy nemzeti eposz megírását. A vita részletes ismertetését lásd DÁVIDHÁZI, *Hunyit mesterünk*, 115–128.

E műforma kapcsán Bahtyinnak *Az eposz és a regény* című tanulmányát³⁶ felidézve megfigyelhető, hogy abban a szerző szembeállítja az eposz zárt és időben befejezett világát a regény jelennel való érintkezésbeli képességével,³⁷ az utóbbi feltételezi, hogy a szövegekben megjelenik az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság tényezője, és ezáltal lehetőség nyílik többféle világnézet megjelenésére a műben. Az eposzban érvényesülő *abszolút múlt*³⁸ azonban nemcsak a jelen idejét választja el véglegesen a múlttól, hanem az énekmondót is hermetikusan elzárja a megénekelt korszaktól, illetve annak történéseitől. S mivel ez a határ feloldhatatlannak bizonyul, a jelen gyakorlatilag átpoétizálhatatlannak tűnik az eposzi forma felbontása nélkül, hiszen ennek hiányában mindez a romantika törekvéseivel szöveges ellentétben állna.

Arany állásfoglalásáról első látásra azt lehetne állítani, hogy a nemzeti eposz mellett szóló érveket támogatja. Annyi bizonyos, hogy a korszakban sokan és sokféle oldalról igyekeztek Arany írói pályáját ilyen területekre irányítani, valójában azonban ő maga fenntartásokkal viseltetett a népeposz gondolatával szemben³⁹ annak ellenére, hogy epikus természetűnek minősítette műveinek jelentős hányadát.⁴⁰ Azt, hogy Arany pontosan milyen jellemzőket sorol az (nép)eposz műfajához, 1847-ben így fogalmazza meg: „Egyébiránt nálam van nép epos: az Ilias és Odyssea. Nem egyebek ezek egyszerű – tej mézzel folyó, népi költeményeknél. Bennök az egyszerűség a költői fenséggel párosulva van, s ha nem ez a népi költemény feladata, úgy nincs róla helyes fogalmam.”⁴¹ A „tej mézzel folyó” szókap-

³⁶ Mihail BAHTYIN, *Az eposz és a regény = Az irodalom elméletei*, III., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 27–68.

³⁷ Lukács György is hasonló véleményre jut: „A regény annak a korszaknak az epopeiája, amely számára nincs már érzékletesen adva az élet extenzív teljessége, amely számára az értelem immanenciája problémává vált, és amelynek érzülete mégis a teljességre irányul.” LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*, ford. TANDORI Dezső, Magvető, Budapest, 1975, 515.

³⁸ „Az eposzi múltat nem hiába nevezzük abszolút múltnak; mint egyben (hierarchikus) érték-múlt is, meg van fosztva mindenfajta viszonylagosságtól, azaz meg van fosztva azoktól a fokozatos, tiszta idő-átmenetektől, amelyek összekötnék a jelennel. Abszolút határ választja el minden következő időtől és mindennek előtt attól az időtől, amelyben az énekmondó és hallgatói találhatók. [...] Megsemmisíteni ezt a határt annyi, mint megsemmisíteni az eposz mint műfaj formáját.” BAHTYIN, *I. m.*, 41.

³⁹ „nem chimaera-e nép-epost gondolni?” [Arany János Szilágyi Istvánhoz, 1847. április 2.] ARANY János *levelezése 1852–1856*.

⁴⁰ Benedek Marcell ennél szélsőségesebben fogalmaz: „Nem vette tudomásul, hogy az eposz kora lejárt s hogy az ő epikus természetéhez illő vágyakozás anakronisztikus, időszerűtlen. Ott lebegtek szeme előtt a germán hősmonda alakjai, jól ismerte Homéroszt s úgy érezte, hogy a magyar történelem viharai nem engedtek kifejlődni, vagy elvesztésre ítélték egy olyan műfajt, amelyre más nemzetek büszkén tekintenek vissza.” BENEDEK Marcell, *Arany János*, Gondolat, Budapest, 1970, 124.

⁴¹ ARANY *levelezése 1828–1851*, 77.

csolat felfejtésénél világosan látható, ha ez a mindennapi szóhasználat részét is képezte, egyértelmű utalás az eszményi állapotra; viszont nem Hésziodosz, hanem Ovidius művét idézi meg, s a Biblia jó néhány passzusát, amely azonban szintén nem az Édenkert leírásánál, hanem Kánaán földjének jellegzetességei között szerepel.⁴² A homéroszi világképpel való hasonlóság alapján megállapítható, hogy a Toldi-trilógia tart valamiféle kapcsolatot a homéroszi eposzokkal,⁴³ így az általunk tárgyalt aranykor képzetekkel is.⁴⁴ Ugyanakkor észrevehető, hogy az eposzi kellékek mellőzése,⁴⁵ illetve nem közvetlen módszerekkel történő alkalmazása már a *Toldiban* és a *Toldi estéjében* tetten érhető, és a *Toldi szerelme* ezen a téren is további változást jelez majd a korábbi állásponthoz képest.

A költemények bevezető részleteit, tehát a prepozíciót olvasva ugyanazzal a megfogalmazással találkozhatunk a *Daliás idők* és a *Toldi szerelme* szövegvariációiban: „Visszanéz a magyar, sóhajtva néz vissza, / Te dicső hajdankor! fényes napjaidra; / Szomorú tallóján ösi hírnevének, / Hej! csak úgy böngéz már valamit – mesének.”⁴⁶ Első látásra a múltnak mint valamiféle dicsőséges időszaknak

⁴² „Itt a folyók tejjel folynak, nektárral amott, és / méz csordul sárgán a homályos tölgyfaodukból...” Publius OVIDIUS NASO, *Átváltozások. Metamorphoses*, Európa, Budapest, 1982, 113. „Le is szállok, hogy megszabadítsam őt az Égyiptombeliek kezéből és felvigyem őt arról a földről, jó és tágas földre, téjjel és mézzel folyó földre, a Kananeusok, Khitteusok, Emoreusok, Perizeusok, Khivveusok és Jebuzeusok lakóhelyére.”; „Mert negyven esztendeig jártak Izrael fiai a pusztában, mialatt elemésztették a hadakozó férfiaknak egész népsége, a kik Égyiptomból jöttek vala ki, mivelhogy nem hallgattak vala az Úr szavára; a kiknek megesküdt az Úr, hogy nem látatja meg velök a földet, a mely felől megesküdt vala az Úr az ő atyáiknak, hogy nekünk adja azt a tejjel és mézzel folyó földet.” 2Móz, 3,8.; Józs 5, 6. *Szent Biblia*, ford. KÁROLY GÁSPÁR, Budapest, 1992.

⁴³ A két homéroszi eposz természetesen nagyon különbözik egymástól, s talán ezért figyelhető meg az, hogy az *Iliász* és *Odüsszeia* Vergilius *Aeneis*ének szerkezetén keresztül mutatkozik meg Arany trilógiájában: „Az egész kompozíció alapjául az *Aeneis*t vette: mint ahogyan Vergilius eposzának első fele a római *Odüsszeia*, a második fele pedig a római *Íliász*, ugyanúgy Arany *Toldijában* az első hat ének tartalmazza Toldi bujdosását, a második hat ének a diadalmas harcot, amelyben visszaszerzi becsületét, és meghódítja a király kegyét.” SZÖRÉNYI, *I. m.*, 167.

⁴⁴ „A főhősnek legfőbb, legáltalánosabb vonásaiban felvázolt alakja tehát a valódi eposz néhány jellegzetességének megközelítő felújításáról vall. [...] Arany művében [Toldi] csaknem teljes mértékben egy homéroszival rokon világkép öltött formát.” TAMÁS ATTILA, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998², 22., 52. Ezen túl a trilógia első darabját úgy értelmezi, hogy tulajdonképpen eposzról beszélhetünk, csak mindenféle „sallangtól mentes” változatban. Vagyis az irodalomtörténész szerint az eposz nem a műfaji kellékek miatt lesz az, ami, hanem egy olyan világkép felvázolása által, mely leginkább egy minden nemzet identitásához szükséges narratíva felállításával azonosítható; ebből a szempontból a *Toldi szerelme* valóban problematikus módon köthető csak az eposz műfajához. Vö. *Uo.*, 21.

⁴⁵ „Nem véletlen, hogy ő [Arany János] találóan nem a maguk idején természetes, benső szükségből kialakult, de időközben holt sallanggá vált ún. „eposzi kellékeket” tartja jellemzőnek a homéroszi remekművekre [...]” VOINOVICH GÉZA, *Arany János életrajza*, II., MTA, Budapest, 1929–1938, 44.

⁴⁶ ARANY, *Toldi szerelme*, 11., 319.

a felidézése fogalmazódik meg, a következtetés azonban ettől eltérő lehet, ha az egyes szövegváltozatokat vizsgáljuk, hiszen a korábbi változatokban rögtön Toldi alakjára tér át a narrátor,⁴⁷ míg a végsőben személyessé teszi a múlt felé tekintést, vigaszt fordulván vissza.⁴⁸ Azaz a történet témamegjelölése nemcsak egyfajta felidezés, melyben a vélt hőskor énekeltek meg, hanem személyes vigasztalásul is szolgál a narrátor jelenéhez; ez pedig közelebb is vonhatja az olvasót a szöveghez.

Sajátos invokációként tartható számon a *Toldi szerelme* hetedik énekének harmincegyedik strófája: „Oh, ha ecsetem most méltó lenne rátok, / Lajoshoz sereglő régi nagy családok! / Összefoghatnának egy bűbajos körben, / Hol magát az utód lássa, mint tükörben! / De sem a kúpírók süker nem biztatja, / Sem az idő és hely mostan ki nem adja”.⁴⁹ Vagyis nemcsak egy dicső kor, de egy eposzi kellék megidézése is megtörténik, méghozzá úgy, hogy a forma magához az eposzi kellékhez, az invokációhoz lesz hasonlatos. A felidezés azonban nem járhat teljes sikerrel, a narrátor a nem megfelelő időre és helyre hivatkozik, ami önreflexív olvasat esetében vonatkoztatható akár a szöveg megírásának körülményeire is, melyeket az előszó tárgyalt. Vagyis az elbeszélő, bár tisztában van a szituáció problematikusságával és annak sikertelen kimenetelével, mégis azzal a formával él, aminek az időszerűtlenségét tárgyalja, így erősítve meg és egyben ásva alá saját szövegrészletének működését.

Ugyanez mondható el az utána következő enumerációhoz hasonló részről is, ami hiába van seregszemleként elővezetve, annak csak halvány utánzata lehet, hiszen már az invokáció tájékoztatta az olvasót, hogy tükörképként sem szolgálhat az utókor számára. Vagyis úgy tűnik, hogy a nemzeti identitás, a történelmi narratíva ilyen megalkotása nem működőképes többé, de legalábbis szkeptikus hangon értekezik róla a narrátor. Az elbeszélő azonban nemcsak lebontja saját szövegét, hanem fel is építi: kúpírónak mondja magát, és ehhez hűen képeket vázol fel, hiszen a családnevekhez minden esetben a címerükön található ábrákat jeleket társítja, illetve a család címeréből vezeti le a jövőjük, azaz haláluk vagy életük kimenetelét: „Címerül egy rózsza hat levelét hozta, / Benne pajzs, fehérre, feketére osztva. / Mit jelent e két szín, mi jóslata ennek? / Ember! a sors útját mondd véletlennek: / Két mező fekete, ugyanannyi tiszta: / E négy bajnok közzül kettő nem tér vissza.”⁵⁰ Olyan értelmekkel ruházza fel a címer elemeit, melyek

⁴⁷ „Én is visszanézek, el-elképzeldöm, / Toldi jut eszembe, régi ősmérsőm; / Látok győzedelmes nagy királyt és szép hont, / Krónikám ezekről ilyen éneket mond.” *Uo.*, 11., 319.

⁴⁸ „Engem is a bánat megviselvén zordul, / Vigasztért hő lelkem a múltakba fordul; / Azokkal időzőm, akik másszor voltak: / Mit az élet megvon, megadják a holtak.” *Uo.*, 11.

⁴⁹ *Uo.*, 147.

⁵⁰ „A címer is egyfajta arcot fordít felénk, de nem egy individuális, hanem egy dinasztikus és genealogikus arcot. [...] a címerpajzs esetében nem a *test képéről*, hanem a test jeléről van szó, amelyet a heraldikai absztrakció szintjére emeltek, és ami nem egy individuumot, hanem egy családi vagy

egyrészt az adott család identitását jelképezik, másrészt önmagukon túlmutatva azok múltját és jövőjét – vagyis voltaképp a saját sors mintázataként is értelmezhetők.⁵¹ Így nem csupán jeleket, de tulajdonképpen allegóriákat is olvas, hiszen az ábrák értelmezése révén valamely eltérő tartalomra történik utalás. A *Toldi szerelme* eposzi kellékeiről tehát egyfelől elmondható, hogy Arany többi művével párhuzamba állítva mennyiségileg a legtöbbet tartalmazza, miközben jórészt e kellékek működésének lehetetlenségére hívja fel az olvasó figyelmét,⁵² másfelől úgy tűnik, hogy ezek révén az allegorikusnak nevezett értelmezés előtérbe vonása történik meg, ami „mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodását jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkezett üres térben teremti meg”.

Az eposz kapcsán érdemes felvetni a természet elbeszélésének formáját is a *Toldi szerelmében*, hiszen az aranykor képzete – az édenkerti állapot – magában foglalja az ember és környezete harmóniáját. A *Toldi* szövegében a főszereplő és a természet összhangja figyelhető meg, Toldi érzelmeinek változását a külvilág antropomorf alakzatai hűen követik. A nádas például, ahol a hős bujdosni kényyszerül, egyszerre a metaforája Toldi zaklatott lelkivilágának és egyúttal menedékként is szolgál számára. A *Toldi szerelmében* e kapcsolat szertefoszlik,⁵³ sőt az olasz vidékek ábrázolásában a couleur locale igen kevésbé látszik érvényesülni.⁵⁴ A „helyi szín” eltűnése azért lehet sokatmondó, mert a romantika saját zálogaként tekintett rá, vagyis a kultúra és a művészet örökségét látta benne. A romantikus hagyomány e fontos jellegzetessége tehát már inkább hiányként van jelen,

területi leszármazás hordozóját tüntette ki, tehát egy rendi hovatartozást jelképező testet határozott meg.” Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003, 133–134., 138.

⁵¹ A poétikailag egyébként is nehezen kivitelezhető deus ex machinához köthető részeknél például Arany szinte teljesen más szövegszervező eljárásokhoz nyúl. Vö. az 57. lábjegyzethez tartozó idézettel!

⁵² Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei*, I., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 31.

⁵³ Ahogy, többek között, Nyilasy Balázs is észrevételezi: „A *Toldi* bensőséges lelkisége, a megvalósulni, kiteljesedni akaró személyiség életprobléma-megjelenítése innen hiányzik, és hiányzik a nagy harmóniavízió is: ember és természetvilág, ember és környezetvilág egysége.” NYILASY Balázs, *Arany János*, Korona, Budapest, 1998, 63. A képzelőerő és a természeti tárgyak megjelenítése kapcsán Paul de Man így fogalmaz: „Gazdag képvilág, amely a természeti tárgyak hasonló gazdagságával párosul, az imagináció tematikája, amely a természet tematikájához kapcsolódik szorosan – ez az alapvető kettősség jellemzi a romantika poétikáját.” Paul DE MAN, *A romantikus kép intencionális szerkezete* = Uő., *Olvasás és történelem*, Osiris, Budapest, 2002, 119.

⁵⁴ „*Toldi szerelmében* az olasz vidékek rajza kissé elmosódott, kevés olaszos szín, kevés couleur locale van bennük.” KÉKY Lajos, *Tanulmányok Arany János epikájáról*, Franklin-Társulat, Budapest, 1917, 18.

és az idilli állapotokat tükröző,⁵⁵ az ember és természet szoros összefüggéseit témává emelő szövegrészek is elmaradnak. A romantikus természetfelfogás szerint ugyanis a szemlélő és tárgya⁵⁶ eggyé válhat, vélt harmóniájuk pedig elsősorban az ember által felruházott képzetek révén valósul meg, nem mellőzve némi önkényességet sem. A *Toldi szerelmének* szövege már nem tud feltételezni ilyen állapotokat, annak csak hiátusát képes jelezni azzal, hogy jobbára elhagyja a tájleíró részeket (különösen a nápolyi hadjárat helyszíneinél) és kiiktatja a szemlélő és szemlélt közti viszonyt.⁵⁷

Arany János érdeklődése természetesen nem kizárólag a homéroszi eposzokra korlátozódott, hiszen legalább ugyanilyen jelentős a korban az *Osszián énekeinek* hatása, s ezért James Macpherson szövegeinek erőteljes befolyásával is számolni kell. A magyarországi Osszián-recepciót vizsgálva megállapítható, az *Osszián énekei* a korai időszakban még éppúgy a hazafias érzelmek megjelenésével látszottak összefonódni,⁵⁸ mint az eposzhoz kapcsolható új kezdet megteremtésének igénye, hiszen a nemzeti múlt sajátként való értelmezésével társultak. Az elbeszélői pozíció szempontjából azonban gyökeres változás mutatkozik, hiszen a narrátor jelene ez esetben már nem választható el az elbeszélte múlttól: a sajátként felfogott „ősi” ugyanis csak ebben a formában képes a jelennel való párbeszédre.⁵⁹

Mindez a *Toldi szerelmének* poétikai jellemzőit tekintve összefügghet a 19. század fontos műfajával, a kezdetekben Byron és Puskin nevéhez köthető verses regénnyel.⁶⁰ A Toldi középső részének forrásgyűjtésének idejére tehető a byroni

⁵⁵ A Gessner nyomán divatba jött idill, pásztoridill műfajától állítólagosan Arany maga is igyekezett elhatárolódni. Vö. ARANY, *Zrínyi és Tasso*, 298–383.

⁵⁶ Ennek a tárgyszerűségnek ad különösen nagy hangsúlyt Földényi F. László egyik tanulmányában. Vö. FÖLDÉNYI F. László, *A kettéhasadt természet = A romantika, Világkép, művészet, irodalom*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – HAJDU Péter, Osiris, Budapest, 2003, 21–31.

⁵⁷ „A romantikus gondolkodás és romantikus költészet néha annyira közel került ahhoz, hogy teljesen átadja magát a tárgy iránti nosztalgiának, hogy nehézzé vált különbséget tenni tárgy és kép, képzelet és percepció, expresszív és megalapozó, illetve mimetikus és szó szerinti nyelv között.” DE MAN, *A romantikus kép...*, 124.

⁵⁸ Vö. Gabriella HARTVIG, *Ossian in Hungary = The Reception of Ossian in Europe*, szerk. Howard GASKILL, Thoemmes Continuum, London, 2004, 226. Jerome McGann is a nemzeti identitás kérdésével kapcsolja össze az *Osszián énekeinek* a korszakban kiemelt fontosságát. Vö. Jerome MCGANN, *The Poetics of Sensibility. A Revolution in Literary Style*, Clarendon – Oxford UP, Oxford – New York, 1998.

⁵⁹ A *The War of Inisthona* néhány sorában például a beszélő önmagát énekli meg: „Kellemetes álmok szállanak le hangjain, / S koválygva lebegnek már körülöm. / Maradjatok távul, vadászat gyermek! / Ne háborítsátok meg nyúgodalmamat. / A régi idők agg énekesse / Nagy ősivel múlat, / Az elő-világ fejedelmivel!” BATSÁNYI János, *Versek*, s. a. r. KERESZTURY Dezső – TARNAI Andor, Akadémiai, Budapest, 1953, 211.

⁶⁰ Az előbbi műveit Arany maga is olvasta: „Elég sok időt töltött könyvei közt is; írogatott, Byront olvasott, anyagot gyűjtött a *Toldi* középső részéhez.” BARTA, *I. m.*, 77.

művekkel – azon belül is a *Don Juan* szövegével – való ismerkedés, amit persze Arany majd a *Bolond Istók*ban fog véglegesen kamatoztatni. A verses regény egyik jellegzetessége, hogy szövegének előadásmódját sokszor tarkítják elbeszélői kiszólások és reflexiók, ami érzékelhető már a *Daliás idők* dolgozataiban, ahol egyre növekvő mennyiségben fedezhetők fel a byroni típusú kitérések.⁶¹ Ha a *Toldi szerelmének* betéteit tekintjük – gondolva itt elsősorban az elbeszélő lányának halálát vagy a karlsbadi gyógyvizeket megéneklő strófákra⁶² –, akkor elmondható, hogy azok már szinte teljesen egyenértékűek a *Bolond Istók* szubjektívnek szánt elbeszélői reflexióival. A narrátor lányának halála, annak gyermekének a baljóslatú névazonosság miatti említése, s az élet-halál ellentétpárnak egyfajta feloldására való törekvés („Nyílt szív, ajak és arc, nevető nagy kék szem... / Róla vetett árnyék: de nem ő az mégsem.”)⁶³ a *Toldi szerelmében* szereplő Piroska álhalálának poétikus másává válik. A hőforrást említő strófa szintén az elmúlás, az egyéni hanyatlás felől közelít a megénekelte tárgyhoz: „Ötszáz évvel utóbb – vagy igen, már többel, / Sokat ábrándozott egy beteg ősz ember; / Megáldotta vizét nagy jótéteményért, Ha nem új életért, új élet-reményért, / S ha valaha célhoz bír jutni ez ének: / Köszöni e forrás csuda hévvizének.”⁶⁴ A múltat megéneklő narrátor tehát már nemcsak tematikai szinten nem azonosul tárgyával, de az elbeszélés jelenének bevonásával teljesen más értelmezői perspektívák érvényesítésére törekszik. Ugyanez a jellegzetesség figyelhető meg kisebb formák esetében is, hiszen a *Toldi szerelmének* szövegében a zárójeles részek szinte kivétel nélkül értelmezhetőek egy saját történet elbeszélésének, illetve az olvasónak tett szerzői kiszólásnak is: „Ott van a Szigettó, ma ugar, vagy pázsit, / (Noha én is szedtem

⁶¹ „[...] a *Daliás idők* első dolgozatában (nem teljes összhangban a felvett epikus perspektívával) már egészen byronias kitérésre is akad példa. Az I. ének kezdete még a *Toldi* személyességére emlékeztet: »Én is vissza nézek, el-elnézelődöm, / Toldi jut eszembe, régi ismerősöm.« A IV. énekben erősen lírai kitérő szerepel: Visegrád, Visegrád! Hol van régi fényed? / Magas fellegrád, parti építményed? / De mi haszna borong rajta képzeletem: / Sirató dalommal fel sem építhetem. A *Daliás idők* második dolgozata byroni modorban, aktualizáló módon alkalmazza a személyes előlépést, amikor a kortársi magyar nemességhez fordul: De ti, kiknek ósét a dal édes gondja, / Nem hízdoldó vessel koszorúba fonja: / Felhat-e hozzátok ez egyszerű ének / Egyszerű kebléből a nép emberének?! / Vagy hazai dalra fületek már gyenge, / S nem halljátok, ámbár nevetek zöngje! ... / Sír a lélek bennem, – és a mai kortul / Vigaszképpen a múlt dicsőséghez fordul.” IMRE László, *A magyar verses regény*. Akadémiai, Budapest, 1990, 190–191.

⁶² „*Piroska*... ez a név! jaj nekem, ez a név! / Hogy tipra keresztül egy boldogtalan év / S közel a másíknak fele is már rajtam, / Mióta e dalra kulcsolva van ajkam! / Még az se merészelt – a *panaszos* ének / Enyhületet hozni az apa szívének: / Egy szomorú köre ült szárnya-szegetten / S néma didergéssel gubbaszta felettem. / Piroska! leányom kis árva leánya! / Kedvesem egyetlen kedves maradványa! / Ki neved a költő álmaiból vetted, / Anya így szólítván, csecsemő-születtet: Baljóslatú névvel jöttél te világra!” ARANY, *Toldi szerelme*, 110.

⁶³ Uo., 111.

⁶⁴ Uo., 204.

vadréce-tojásit.)”; „Hej! Pedig annak most (Anikó nem tudja) / Nem is arra véggel a szekere rúdja”; „Mezteleníté széles erős vállát, / (Fürtös barna haját, fekete szakállát / Még a barátok közt lenyiratta bőrig) / S ostorozá testét a húsig, a vérig”.⁶⁵

A már említett ossziáni pozíció lesz az, amely az elbeszélés-technikai sajátosságokat leginkább fel tudja mutatni, időről időre felülírván az eposz zárt formai eljárásait, hiszen összehasonlítási alapot szolgáltat – a történelmi, filológusi magyarázatok mellett, melyek szintén Macpherson szövegének jellemzői – az elbeszélő múlt és az elbeszélő jelene között. Az – ehelyütt az elbeszélő és tárgyának vágyott egységeként értelmezett – aranykor így viszont kizárólag egy letűnt időszak ismérve lehet, újbóli létrehozása a reflexív retorikai beszédmód okán gyakorlatilag lehetetlennek bizonyul.

Arany előszavának műfaji meghatározásai mentén továbblépve a *mesére* szükséges röviden kitérni. Ez a műfaji felvetés azért is lehet különleges Arany műve kapcsán, mert a szerző a következőképp fogalmaz *Naiv eposzunk* című értekezésében: „E prózai előadású költemény, melyet népmesének hívunk, nem regénye a népnek, hanem valóságos *eposza*: benne a hőst segítő vagy gátló csodás hatalmak az eposz gépezetének (*machina*) felelnek meg.”⁶⁶ Ezért a műfaji jellegzetességek kicsit másféle intencióval jelennek meg; mesészmotívumok találhatóak például a *Toldi szerelmében*, de mindig csak a sejtetés, a hangulatkeltés szintjén: „Három nap bolyonga. Harmadnap estenden / Megállott egy falu végén, hogy pihenjen”; „Hallgatom a *három nyárfa* ezüst lombját, / S tanulom, amelynek tanui, a mondát”.⁶⁷

Toldi alakjáról látható, hogy nem tipikus mesehősként szerepel a *Toldi szerelmében*, ellentétben a *Toldival*, ahol bár Toldi elköveti a gyilkosságot, vagyis a bűnt, a szöveg mégis indokolhatóbbnak érezteti tettét,⁶⁸ hiszen a második rész Toldijának megítélését az elbeszélői kitérők sokkal inkább befolyásolják. Így a megbocsátás aktusa is érvényes lesz a *Toldiban*, vagyis Lajos király ítélete a mű végén valóban felmentéssel tud szolgálni a hősnek, noha a feloldozás még itt is isteni attribútum lesz. Ahogy már említettük, ugyanez nem mondható el a trilógia második részében szereplő Toldiról: bűne, mellyel Piroskát és saját magát is tragikus helyzetbe sodorja, semmilyen erkölcsi horizontról nem menthető fel. Pontosabban fogalmazva ez a horizont lesz az, ami áthelyeződik egy sokkal determinál-

⁶⁵ *Uo.*, 115; 178; 179.

⁶⁶ ARANY János, *Naiv eposzunk* = ARANY János, *Prózai művek*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 222–223. (Kiemelés az eredetiben.)

⁶⁷ ARANY, *Toldi szerelme*, 12., 114.

⁶⁸ Erre a dramaturgiai és szövegszervezői bravúrra elsőként Kemény Zsigmond hívja a figyelmet: „Ha ő kevesebb ügyességgel motiválta volna Toldi tettét, akkor fellázadna érzésünk [...]. Viszont ha Arany csupán egy hajszálnyival inkább motiválta volna Toldi gyilkosságát, akkor a beszély kifejldésének árt vala.” KEMÉNY Zsigmond, *Még néhány szó a Toldi-ról* = *Uő., Élet és irodalom. Tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 367.

tabbnak tűnő világszemléletbe, amelyben a megbocsátás már nem következhet be a trilógia első darabjában olvasottakhoz hasonlóan. Toldi mesehősként elbukik saját tette miatt, és nemcsak feloldozása, de felmentése is igencsak kérdéses, noha a vezeklés tanához és a pusztában bolyongó hőshöz híven mindent megtesz bűne eltörléséért.⁶⁹ Ezzel kapcsolható össze az a szövegrész, amelyben Toldi a szerzetesi élethez kapcsolódni kívánva beáll egy kolostorba dolgozni. A barátok – mint lassan Toldi számára is világhosszú válik – egy számár nevét adják neki: „A megtérő szándék, (nevedet nem kértem): / S mivel egy hű szolgálk közelébb meghala, / Ám légy te, helyette, a fráter Mikola. [...] De mikor megsejté, ki volt e »Mikola«? / (Hegyre a barátok vízhordó számara)”⁷⁰ A teherhordó állapot egyrészt bibliai kontextusokat idéz fel, ami Toldi számára kedvező is lehetne, hiszen a számár a keresztény vallási struktúrában kiemelkedő helyet kap. Másrésztől az állati lét több ízben is volt már Miklós jellemzője, a *Toldi*-ban a bika erejének és attribútumainak metaforikus átvitelében volt megfigyelhető ugyanez.⁷¹ Ugyanakkor ennek a résznek a végén Toldi mégis menekülni kényszerül, vezeklése tehát nem zárul sikerrel. A Jó és a Rossz harca így már nem végződhet egyértelműen a Jó győzelmével, annak ellenére, hogy párharcukat leírja a szöveg. Vagyis Arany ugyanazt az elvet követi a mese műfajának evokálása során is mint az eposzéban: a formák felidéződnek, de relevanciájuk már nem azonos síkban mozog velük, mivel poétikailag maga a szöveg lehetetleníti el működésüket. A meséhez hozzátartoznak a csodás elemek is, amelyeket a *Toldi szerelmében* Pejko, a legváratlanabb pillanatokban felbukkanó ló képvisel, aki mindvégig híven szolgálja gazdáját: „Történt, mikor egy szép ligeten menének, / (Csuda volna, ha nem megesett történet), / Paripa-nyerítés vihog egy bokorbul: / S Toldinak a Pejko csak elibe fordul. / Nyerge azonmódon, s minden egyéb szerszám, / Kétkéz kardja is ott lóg vala nagy pajzsán; / Bántani (oly vad volt) száz brátye se merete: / »Ember vagy!»

⁶⁹ A különbségre irányíthatja a figyelmet Szilágyi Márton tanulmánya is a *Toldiról*, melyben meggyőző érvekkel támasztja alá a trilógia első darabjában működő Gondviselés szerepét. Ennek megváltozása igencsak szembetűnőnek látszik a *Toldi szerelmében*. Vö. SZILÁGYI Márton, „Köszönöm az Isten gazdag kegyelmének”. *Arany János: Toldi*, Alföld 2005/12., 85–97.

⁷⁰ ARANY, *Toldi szerelme*, 165–166. Ezen ponton a trilógia egysége is megerősítettnek látszik, hiszen az első részben szereplő cseh vitéz szintén Mikolának hívják (azaz Miklósnak), a morál megsértése pedig szintén egy lovagi szabály felrúgásával történik. A (név)azonosság a valódi-ál egybekapcsolásának képzetét erősítheti. „A cseh vitéz halálát végsősoron saját, a lovagi párbajködextet felrúgó immoralitása okozza: azzal, hogy hátulról támadja meg orvul ellenfelét, erkölcsi értelemben meg is szűnik lovag lenni. Miklós ilyenformán igazságtevőként ölheti meg a csehet, ezzel »írva fölül« saját, korábbi emberölését. Ráadásul mindezt Istennek szentelt vitézként teszi meg, hiszen a párbajt helyettesítő kézfogas előtt ő (és csak ő) fohászkozik Istenhez, a megremült cseh vagyonát pedig adományként másnak, a temetőben látott özvegyasszonynak száná.” SZILÁGYI, „Köszönöm az Isten...”, 94.

⁷¹ A szövegrésszel mind Szilágyi Márton, mind Tóth Tünde részletesen foglalkozik. Vö. *Uo.*, 91–93.; TÓTH, *I. m.*, 279.

a hős mond, s csókolta, ölelte.”⁷² Pejkó figurája a hirtelen feltűnéseknek köszönhetően már-már mesebeli paripává változik, ugyanakkor az elbeszélő mégsem azonosítja vele szövegszerűen egy mesebeli táltos alakját.⁷³ S nyilvánvalóan nem lehet mellékes az sem, hogy míg az emberek adott esetben állati attribútumokkal rendelkeznek, addig Toldi az idézett szöveghelyen emberként való megnevezéssel véli leírhatónak lova viselkedését, még inkább elbizonytalanítva így az egyébként sem élesen meghúzott identitásbeli határvonalakat.

Arany három további műfajt említ előszavában: költemény, költői beszély és elbeszélés. Az első leginkább a már említett költői fantázia összefüggésében tárgyalható, vagyis a romantika által kitüntetett képzelőerővel, ami a transzcendens szférába történő beemelése által a vágyott egység funkcióját alkothatná meg. A vers műfajához köthetően lehetne megemlíteni azt az irodalmi kapcsolódási pontot is, amelyben Vörösmarty Mihály *Szép Ilonkájához* csatlakozik Arany szövege: a történet elején a Rozgonyi-házhoz érkező álruhás király ugyanis éppen olyan baljóslatú előkép, mint maga a Piroska név a későbbiekben – az álruha pedig egyértelműen előrevetíti nemcsak a tragikus végkifejletet, de azt is, hogy milyen módon oldható meg Toldi és Piroska szerelmének beteljesületlensége is. Vagyis a Vörösmarty-mű bevonása a *Toldi szerelmébe* nem csupán szoros intertextus, hanem értelmezhető egyfajta műfaji-poétikai kapcsolódási pontként is. Továbbá a műben szereplő költemény – a Zách-család történetét megéneklő rész⁷⁴ – is első-sorban ballada, ami azon felül, hogy csupán versbetétként szolgál, átmeneti formájával jól érzékeltetheti egyfelől Arany szkepticizmusát a „teremtő képzelet” egységesítő intenciójával szemben,⁷⁵ másfelől az esemény azon történelmi vetületét is érdemes figyelembe venni, mely szerint az Anjou-dinasztia egyik uralkodóját, a műben szereplő király apját, és egy negyedíziglen kiirtott család tragédiáját poétizálja át a beszélő – ez mindenesetre tovább erősítheti a dicső történelmi múltfelfogás egyoldalúságának képzetére tett szkeptikus állásfoglalást is.⁷⁶

A (költői) beszély a kor irodalmában igen tág műfaji keretnek számított. Éppen úgy használták a mai értelemben vett regényre mint a rövidebb epikus alko-

⁷² ARANY, *Toldi szerelme*, 97.

⁷³ „A korábbi heroikus elképzeléssel összeférő összes csodás elemet kiiktatta (tündérlány, lányrabló óriás), csupán leheletszerű célzást hagyott meg a táltosló-motívumra.” SZÖRÉNYI, *I. m.*, 184–185.

⁷⁴ ARANY, *Toldi szerelme*, 279–283.

⁷⁵ Hogy ennek milyen összetett jelentésrétegeit igyekezett Arany is megfogalmazni, az leginkább a *Zrínyi és Tasso* című tanulmányából látható: „[...] a »teremtő képzelet«, mellyel dicsekszünk, igazán szólva, nem »teremt« – nem hoz elő új képzeteket a semmiből; hanem az észrevett, megfigyelt régiekből rakja azokat össze: alkot.” ARANY, *Zrínyi és Tasso*, 302.

⁷⁶ „»Rossz idöket élünk, rossz csillagok járnak –« / Harsog bele hangja valamennyi szájnak, / Azután: »Megvirrad...« kezdik ama régít, / De Lajos ennek már nem várja be végét; / Hazatér bosszúsán, adja ki parancsba: / Hogy térdig a kobzost verjék neki vasba, / Régi barátömlöc fenekére vessék, – / Úgy sérti ez anyján megújult kisebbség.” ARANY, *Toldi szerelme*, 283.

tások megjelölésére, illetve az elbeszélő költemény megnevezésére,⁷⁷ tehát összességében a történetmondás egy-egy válfajára. E műfajoknál azonban nehéz lenne elvonatkoztatni attól a meglátástól, hogy éppen a történetmondás, vagyis az elbeszélhetőség mikéntje kérdőjeleződik meg a *Toldi szerelmében* – aminek alcíme nyilvánvalóan ezzel összefüggésben lett elbeszélés – és ezért az új kezdet poétikájának relevanciája legalábbis felfüggesztésre kerül, illetve műfaji eldönthetetlenséget, az előszóból kifolyólag pedig (ön)iróniát eredményez.

Úgy vélem, ez az eldönthetetlenség az egész művön végigvonul, és állandó „lebegő” mozgást eredményez, annak a már részben jelzett poétikai és motivikus eljárásnak köszönhetően, hogy az ál és a valódi folyamatosan egymásba csúszik. Az álruha például szinte az összes felbukkanó szereplő viselete lehet, magát Toldit pedig a szöveg jelentős részében nem „valódi”, hanem álruhás, bujdosó állapotában láthatjuk, mint ahogy Lajos királytól sem lesz idegen ez az öltözk; ezért is eldönthetetlen a kérdés, hogy Toldi alakja milyen megítélés alá kerül pontosan. Az irodalmi modernség ismérvei között hangsúlyos helyen található a szubjektum önazonosságának kétségbe vonása, s ennek fényében arra a meglátásra juthatunk, hogy Arany szövegében az énről való beszéd szintje a modernség irodalma felé nyit, amennyiben a szubjektum egységként való szemlélete a valódi és a látszat szétválaszthatatlansága miatt már megkérdőjeleződni látszik.

A legtágabb értelemben a felsorolt problematikus pontok összefoglalásaképpen tehát a különböző világnézetek és perspektívák egyfajta kevertségét említhetnénk.⁷⁸ Az előszó önreflexív ironikus olvasata és a főszöveg saját ellentmondásait

⁷⁷ A *Toldi* alcíme is ez lett (Vö. ARANY János, *Toldi, koszorúzott költői beszély XII énekben = Költői pályaművek melyeket MDCCCXLVII-ben koszorúzott és kitüntetett A' Kisfaludy-Társaság*, Beimel nyomtatása, Pest, 1847.), de Vajda János *Béla királyfija* (Vö. VAJDA János, *Béla királyfi. Költői beszély hat énekben*, Emich Gusztáv Könyvnyomdája, Pest, 1855.) vagy Kemény Zsigmond regényeinek kiadásai (Vö. KEMÉNY Zsigmond, *Ködképek a kedély láthatárán*, Emich Gusztáv Könyvnyomdája, Pest, 1853. [Kemény Zsigmond regényei és beszélyei, 3.] is ilyen műfaji megjelöléssel láttak napvilágot. *A magyar nyelv szótára* pedig szintén elég tág fogalomként határozza meg a beszélyt: „1) Általán valamely történet dolognak előadása, elbeszélése. 2) Művészeti ért. költői elbeszélés neme, melynek tárgyát valamely újdonság, adoma stb. teszi, s melyet az előadó vagy író sajátosságos, kedveltető modorban öszveszöve a szépséget szabályai szerinti érdekessé tesz a hallgató, vagy olvasó előtt.”; a *beszélyíró* pedig: „Költő, aki beszélyeket szeriz, ír.” *A magyar nyelv szótára*, II., szerk. CZUCZOR Gergely – FOGARASI János, Emich Gusztáv, Pest, 1862, 611–612.

⁷⁸ Emellett hangzanak el érvek a recepciótörténet későbbi szakaszaiban is, s szinte minden nagyobb monográfia vagy tanulmány megemlíti; Nyilasy Balázs például így fogalmaz: „a *Toldi szerelme* a *Toldi estjénél* jóval komplexebb, gazdagabb, de jóval *vegyülékesebb, divergens* is. A különböző létszemléleti módok, valószínűleg gesztusok, műfaji sajátosságok interferálva, egymás jelentésszerűségeit, művészi érvényesülését zavarva, korlátozva, kioltva keverednek benne.” NYILASY, I. m., 87. (Kiemelés az eredetiben) Imre László hívja fel a figyelmet egy ellentétes példára: „Sajátos és jellemző, hogy *Bolond Istók* majdnem olyan hosszan, több mint két évtizedig készült, mégsem sínylette meg a keletkezésnek ezt az elhúzódását olyan mértékben, mint pl. a

felmutató szerkezete azonban mintha inkább arra mutatna, hogy Arany műve nemcsak a romantikus történelemszemléletet, az új kezdet poétikájának elképzelését, de önmaga struktúráit és irányíthatóságát is képes tudatosan vállalt kérdések elé állítani.

Az aranykor – ahogy eddig is igyekeztem rámutatni – a *Toldi szerelmében* több szinten értelmezendő jelenségegyüttes. Vonatkozik elsőként a szöveg történelem- és műtszemléletére: a múlt, már csak az új kezdet megalkotásának romantikus elvárása miatt sem, nem lehet hermetikusan lezárt és hozzáférhetetlen a befogadó és értelmező számára, továbbá a beszélő jelenének széttartása, dicstelensége, illetve ehhez a külső diskurzusokból érkező (személyes) dicsőséghez való ellentmondásos viszonya hatással kell, hogy legyen az általa megjelenített történelmi múltra is. A tárgyalt korszak – függetlenül most a történelmi referencialitás sérülékeny voltától – nem a megszokott klisék szerint kerül megformálásra, hiszen a király, az ő ősei, valamint a nápolyi hadjárat semmiképpen sem heroikusnak mondható időszaka nem az idealisztikus elképzelést támasztják alá. Ennek lesz tulajdonképpen párja Toldi személyes sorsa is, akinek bukása nem csupán hősként, lovagként, de emberként, szerelmesként is megtörténik.

A műfajok szintjén vonatkozhat az aranykor képzete az eposzra, amely a tárgy és az elbeszélő egységét képviseli a szövegben, s melynek lehetetlenségére nem csupán az eposzi kellékek önmagukat aláásó felidézései, de a számos más műfaj megjelentetése is felhívja a figyelmet. A nyelvi megformáltság szintjén sem folytatható a korszak által támasztott igény, tehát a narrációban, ezen belül is a narrátor helyzeteként is érzékelhető a hanyatlás – az aranykorból a vaskorba tartás – megjelenítése. Erre utal a szöveg számos pontja is, mely azon túl, hogy az ossziáni, vagyis az elbeszélő jelenéhez kötődő pozíció használatára enged következtetni, azt is jelzi, hogy a narrátor jelenében már a valamihez képesti hanyatlás érezhető. Mindez felveti az egyéni, a „[c]sak ez egy munkámmal igazán tartoztam”⁷⁹ személyes sorsvállalását is, mely a létrehozott művet egy elmúlás-hoz, egy köztes állapothoz köthető létszemlélettel hatja át.

Toldi szerelme. Részben azért, mert a szerkezetnélküliségével hivatkozó byroni műfaj meg sem kívánta az egységes átformaltságot, részben azért, mert mind az I., mind a II. ének zöme mégiscsak egy időponthoz (50-hez, illetve 73-hoz) köthető.” IMRE, *I. m.*, 69. Csűrös Miklós írása üdítő kivételként hathat, hiszen a szerző közös vezérmotívumok kiemelésére törekszik a heterogenitás vádjá nélkül: „Föltételezve, hogy a költemény heterogenitása csak látszólagos, és főként onnan ered, hogy a költői megismerés ezúttal olyan közös, egyetemes összefüggésekre irányul, amelyek különféle szférákban [...] egyaránt megnyilatkoznak és hatnak [...] E vezérmotívumok egyikét az inkognitó: az álruha, az álarc, a színlelés mozzanatában fedezzük fel” Csűrös Miklós, *Közeli-tések a Toldi szerelméhez* = *Uő., Költők, írók, mitológiaiak*, Felsőmagyarország, Miskolc, 2004, 15.

⁷⁹ ARANY, *Toldi szerelme*, 302.

Végszó

A hagyomány eredetként való értelmezéséhez képest a tradíció új kezdetének megalkotása a romantika egyik kiemelt poétikai törekvéséként tartható számon. A magyar irodalomban mindez az ősi eposz hiányával társult, tehát a nemzeti narratíva felállításához elengedhetetlennek bizonyult a kezdet poétikájának összekapcsolása egy több szempontból is kérdésessé vált műfajjal. A nehézségek elsősorban a műfaj időkezeléséből adódtak, hiszen az abszolút múlt – Bahtyin által is tárgyalt – fogalmával jelölt időszemlélet teljes mértékben elzárja a megénekelt múltat az elbeszélő jelenétől, s így a jelen átpoétizálására irányuló törekvés kevésbé valósulhat meg.

Az aranykor mítoszának újraalkotása tehát, ahogy említettük, több szempontból is összeköthető az eposz műfajával. Arany *Toldi szerelme* című műve mindennek már olyan későromantikus-modernizáló válaszát adja az eposzi formarendszer felbontásával, amely ahhoz a belátáshoz juttathatja olvasóit, hogy a reflexió megfogalmazásával szükségképpen a reflexió tárgyának működési képessége változik vagy kérdőjeleződik meg. Arany nem kizárólag az eposzi kellékek „szétírását” hajtja ugyanakkor végre, hanem a rengeteg más műforma beemelésével a műfaji töredezettség benyomását is képes kelteni, nehezen befogadhatóvá téve így a szöveget. A fragmentumjellegét előszavában indokolja, a romantikus töredékre vonatkozó ironikus megjegyzései azonban ismét a reflexivitás benyomását kelthetik. Arany előszava tehát a főszöveg retorikus olvasataként tartható számon, s ebben elsősorban azokra a szövegszervező elemekre irányítja a figyelmet, amelyek a mű belső struktúráinak és működőképes elemeinek ellentmondásain alapulnak. A romantikusnak tartott szövegek igen nagy hányadában megfigyelhető ez a működési elv, a *Toldi szerelmének* paratextusa azonban az önironikus felvetéseknek köszönhetően a romantikához kapcsolódó irodalom kelléktárára való későromantikus válaszként is olvasható. Az új kezdethez, az aranykor képzetéhez kapcsolódó műfaj(ok), az ehhez társuló filozófiai-poétikai elképzelések tehát a Toldi-trilógia középső részében már lehetetlenségükkel tűnnek ki, s nyilván köszönhető ez az ossziáni pozíció nagy mértékű megerősödésének is.

Mindezek tárgyalásakor aligha hagyhatók figyelmen kívül Friedrich Nietzsche azon írásai, amelyek a történelemszemlélet különböző válfajaival foglalkoznak. Így a Nietzsche által „antikváriusnak” nevezett szemlélet a múltat mintegy zárványként kezelve képtelennek mutatkozik a jövő iránt érdekléssel bírni, s így a múltat kizárólag önmagáért szemléli.⁸⁰ Hogy ez a szemlélet mennyire távol állt Arany

⁸⁰ Vö. Friedrich NIETZSCHE, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. TATÁR György, Akadémiai, Budapest, 1989, 45.

felfogásától, a *Toldi szerelméből* is látható, hiszen a jelen tematizálása – ami majd a modernség bizalmát vívja ki végérvényesen – igen fontos részét képezi művének, noha jobbra szkeptikus meglátásainak ad hangot, amennyiben mindezzel az egységes nemzeti narratíva lehetőségeit feszegeti. Vonatkozó fenntartásai érezhetőek a szereplők ábrázolásának osztottságában is. Már a látszatszerű és a valódi szétválaszthatatlansága is halvány utalásként tartható számon a modernség gondolkodásmódjának és irodalmának önazonosságot érintő kérdéseire, hiszen Arany olyan összetett hálózatot alakít ki a szereplők között, amelyben nehezen tehető fel a szubjektum „valódi” kilétére vonatkozó kérdés, sokkal inkább a különböző szemlélők eltérő meglátásaira építő elv érhető tetten. Mindez elvezetheti a befogadót annak belátásához, hogy Arany számára az egység képzete, ami természetesen köthető lenne a teljességet implikáló aranykormítoszhoz, már a nyelv szintjén sem valószínűsíthető meg, hiszen a narrátor jelzései a teremtő képzelet és a nyelvi formák működésképtelenségére vonatkozóan a nyelvbe vetett bizalom megrendülése felé mutatnak.

A *Toldi szerelmének* megítélése, recepciótörténetét tekintve, jelentős változásokon ment keresztül: ünnepelet műből vált igen problematikusnak tekinthető szöveggé, és e folyamatban talán Arany költészetének nagyfokú elismertsége is közrejátszott. Mégis hiba lenne, az elmondottak fényében egy következetesen szétírt szöveggként értelmezni a *Toldi* középső részét, mely sokkal inkább tekinthető egy olyan, a formatanok közötti pozícióját nyíltan vállaló műnek, amely elvetéseivel egyszerre jelzi bizonyos poétikai elképzelések végét és kezdetét.

Galant levelek

A levélregény heroidását játszik

(*levélregény vagy heroida?*) A 18–19. század fordulóján született levélregények tanulmányozásában nemcsak egyszerűen irodalom- és eszmetörténeti, hanem alapvető módszertani kérdéseket is felvet Bessenyei György *Galant levelek* című alkotása. Azért bánok óvatosan a szöveg műfajának megnevezésével, mert úgy vélem, hogy ennek az 1778-ban kiadott munkának a poétikai besorolása egyáltalán nem egyszerű és egyértelmű. A *Galant levelek*nek ráadásul gyakorlatilag elmaradt a recepciója, s hogy ezen lehet-e még változtatni, természetesen helyénvaló, ám nyilván megválaszolhatatlan kérdés. Annyi bizonyos, hogy ez a szöveg rendkívül gazdag mind poétikai, mind pedig tematikai szempontból, ami első pillantásra akár össze is zavarhatja a levélregény történetének megértését. Bessenyeinek ez a műve nemigen illeszkedik a korabeli levélregényekhez, sem tematikai, sem narratológiai szempontból, azon felül, hogy egy egyszerű szerelmi történet elbeszélése bontható ki a levelekből. A heroida beszédmódja és témaválasztása mindemellett világosan felismerhető a *Galant levelek*ben, ám nyilvánvalóan itt sem válik egyértelművé a műfaji azonosítás, hiszen egyrészt Bessenyei szövege prózában íródott, másrészt az eredeti ovidiusi formától elszakadó modern kori heroidáknál általános, levél-válaszlevél struktúrára szerkesztett dialogikus forma helyett itt öt levél-írótól huszonöt levél olvasható. Mint ismeretes, a 18. század végén a levélregény mellett rövid időre a heroida műfaja is jelentkezik magyarul, elsőként éppen a tesszírók fordítói tevékenységében az 1770–1780-as években (Bessenyei, Czirjék), majd a fiatal írógenerációból mindenek előtt Dayka Gábornál, aki a 80-as évek végén foglalkozik heroidafordításokkal az érzékenység jegyében. Úgy vélem, hogy Bessenyei a *Galant levelek*ben a levélregény és a heroida poétikai és eszmetörténeti hagyományait lényegében szétválaszthatatlanul és egyedi módon vegyíti. Műve többek között a 18. századi magyar levélregény sajátosan sűrű, a műfaj alakulástörténetének időben elhúzódó fázisait, poétikai megoldásait és eszme-

történeti vonatkozásait egy időben befogadó illusztrációja és az integrált hagyományok lappangásának, sőt egyúttal elnémulásának is kitűnő példája lehet. Olvasatomban eldöntetlenként kezelem a műfaj kérdését, mindenek előtt diszkurzusként, hagyományokat, történeteket, történeti antropológiai alaptéziseket sűrítő szöveggként tételezve a *Galant leveleket*.

Bessenyei *Galant levelek* című szövege, amely 1778-ban jelent meg, de szerzője 1771-es keletkezésére utal,¹ a kritikai kiadás kísérőtanulmánya szerint levélregény,² s vitathatatlanul az, amennyiben kifejezetten csak formai kritériumok mentén járunk el a műfaj meghatározásában. Bessenyei *Jegyzése* azonban, amely a levelek végéhez illeszkedik, gyanút kelthet, hiszen ebben a szerző a következő megállapítást teszi: „Külömben az írás módja az Anglusoknál már régen szokásba vala.”³ Talán nem tűnik spekulációnak az a feltételezés, hogy Bessenyei itt mindekelőtt Pope-ra, s az általa inspirált heroidahagyományra gondolt.⁴ Az *Embernek próbájához* csatolt toldalék a *Lélekrül* című versen kívül egyébiránt négy, történetük szerint összetartozó heroidát tartalmaz (*Párides Részushoz, Rézus Párideshez, Edíza Részushoz, Rézus fohászkodásai Edízához*).⁵ Czirjék Mihály *Érzékeny levelek* című heroidakötete 1785-ből is azt mutatja, hogy a testőrírók körében tudott volt a heroidák szövegvilága, műfaji-tematikai sajátosságai. Nyilván akár esendőknek is tűnhet az az érv, miszerint Bessenyei csak, vagy elsősorban a heroidahagyományt ismeri, mert nem tesz említést az általa ismert vagy olvasott levélregényekről, s amikor a regény műfajában próbálja ki magát, a heroikus-gálans regények világát teremti meg a *Tariménesben*.

(*udvari galantéria magyarul*) A 18. századi magyar levélregény rövid története recepciótörténeti szempontból kétségtelenül az érzékenység diskurzusának integrálása miatt válik megkerülhetetlenné, így szükségképpen nehezen értelmezhetőek az ettől a hagyománytól eltérő nyelvet beszélő szövegek, így a *Galant levelek* is. Bessenyei műve az első magyar levélregények egyikeként megnevezve éppen ezért maradhatott sajátosan néma szöveg, amelynek poétikai-tematikai hozadé-

¹ BESSENYEI György, *Galant levelek* = Uő., *Színművek*, szerk. BIRÓ Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1990, 694.

² Uő., 97.

³ Uő.

⁴ Természetesen nem vethető el Penke Olga feltételezése sem, ő az idézett megjegyzés értelmezése során kifejezetten a levélregényekre asszociál: PENKE Olga, *Műfaji kísérletek Bessenyei György prózájában*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2008, 88. Legújabb tanulmányában a *Galant levelekkel* ismét a levélműfaj Bessenyei életművében betöltött szerepe kapcsán foglalkozik, a levélregény rövid tematikus elemzésével. Vö. PENKE Olga, *A levélműfaj szerepe Bessenyei első alkotói korszakában* = *Aranyozás. Tanulmányok Korompay H. János hatvanadik születésnapjára*, szerk. FÓRIZS Gergely, rec.iti, Budapest, 2009, 42–43.

⁵ BESSENYEI György, *Költemények*, szerk. GERGYE László, Akadémiai, Budapest, 1991, 147–160.

kát nem recipiálják más magyar levélregények. Erkölcsfilozófiai kérdésfeltevései a gondolkodó emberről, a szenvedélyről, a szerelemről, a házasságról lényegében lehetetlenné teszik a szerelemről való beszéd személyessé formálódását, a szerelem által kiváltott fájdalom és kétségek elemi átélését, így a címben megjelölt téma végeredményben zárójelbe kerül. Ugyanakkor éppen a címben megjelenő tematikus jelző figyelmeztet arra, hogy a *Levelekben* egy olyan hagyomány van jelen a szerelemről való elmélkedésben, amely minden lényeges gondolkodói probléma közül különösen nagy figyelmet érdemel, amennyiben a levélregény és a heroida műfaji kérdéseire próbálunk választ találni a szövegben. Penke Olga a Hermes által írt levél beszédmódjának sajátosságait röviden elemezve utal arra, hogy Beszenyei bécsi tartózkodása idején népszerű olvasmány volt a *Lettres Galantes* című levélgyűjtemény, „amely ötven szerelmes levélben a nők szerelmi életével foglalkozik, akik különböző situációkban írnak szerelmükről.”⁶ A tükörfordításként felhasznált cím tehát a 17. századi udvari galantériának a hagyományait idézi fel, s a levelek számos helyen képesek alkalmazni a gáláns szerelem szótárát és kifejezésmódját.

A szöveget öt személy levélváltása alkotja, akik közül három, Párménio, Szidalisz és Berenisz köztudottan *A' Filozófus* című vígjáték szereplői is. Levelezésük témája elsődlegesen a szerelem, de az írások célja nem az érzékeny levélregényekben megtapasztalható nyelvteremtési szándék a szerelemről való beszéd új formájának kidolgozásáért, hanem sokkal inkább olyan gondolkodói problémák megmutatása és kifejtése, amelyek éppen a férfi–nő kapcsolat ürügyén válhatnak elbeszélhetővé. A *Galant levelekben* jellemző a heroidákból ismert szövegépítkezés, a huszonöt levélből tizenhét darab levél–válaszlevél sorban követik egymást, mégpedig úgy, hogy mindig más–más két szereplő két levelét olvashatjuk, ami a narrációban így szükségképpen zökkenéseket okoz. Az első két levél Berenisz és Szidalisz levélváltása, a második kettő Lindoré és Párménioé, vagyis azonnal megismerhetjük Szidalisz és Párménio elképzeléseit és tapasztalatait a szerelemről. Ez a négy levél ugyanakkor egyből ki is jelöli a szerelemről való beszéd irányát, amely azt a tézist emeli középpontjába, miszerint a szerelem nem pozitív, örömteli állapot, hanem mindennek előtt fájdalom, szenvedés, sőt, az identitás elvesztésével, feloldódásával járó sajátos másállapot: „A legény mozdulás, és felelet nélkül meg állot, ekkor gondoltam, no már megesezt, sebbe vagyunk, és nékem viselni kel magamat – de azt tudtam azonba' e' hartz mellet, hogy füsté lészek, ,s széllyel gőzölgök a' Levegő égbe [...] a' szív el-olvad, folyini indul minden vér eretskébe [...] meg halok ha így tart.”⁷ Párménio, hasonlóan Szidalisz panaszaihoz, a szerelemről mint fájdalomról,

⁶ PENKE, *A levélműfaj szerepe...*, 43.

⁷ BESZENYEI, *Galant levelek*, 666–667. (I. levél, Szidalisz, Berenisznek)

mint nem vágyott állapotról számol be filozófus barátjának: „Nagy erőtetést kell tennem magamba, annak a' fájdalom özönének el-fojtására, mely minden szempillantásba pennámra omlik, magamtúl szégyenlem, hát tölled hogy ne semmimű böltesség, semmi dolog nem tsendesithetnek, – segitts ha lehet, szeress, és panaszold sorsomat.”⁸ Szidalisz és Párménio – jellegzetesen nem a szeretett másíknak tett – vallomása amiatt is különösen izgalmas, mert sajátosan emelik fókuszba a testet, a test rendellenes viselkedését.

(*vér, tinta, aranyér: a nedvkórtan tanulságai*) A szerelmi érzés leírásában mindketten a folyadék metaforáját használják, Szidalisz saját magát a szerelem hatására elpárolgó, füstté váló nedvességként írja le, illetve az elolvadó szív erekbe hatoló szétáradásával teszi hatásossá a szerelem hatalmának bemutatását. Párménio a szerelmi fájdalomról mindent elárasztó özönként beszél, amely a levélírás aktusában tintává alakul, s uralja magát a levélírást is. Nyilván az sem mellékes, hogy Párménio nem csupán érzelmi állapotára, hanem a levélírás aktusára is reflektál, a folyadékok rendellenes áramlásában, vér és tinta azonosításában rendelve hozzá elválaszthatatlanul a szerelemhez a szerelmes levelet. Ez a metaforarendszer azért különösen fontos, mert beleilleszkedik egy olyan orvostörténeti-antropológiai hagyományba, amely felől megérthetővé válik egyrészt a *Galant levelek* szerelemfelfogásának, szerelmi diskurzusának sajátossága, másrészt idegensége az érzékenység eszmetörténeti kontextusában született levélregényektől. A mozgó folyadékként viselkedő szerelem, amely veszélyesen megbontja az emberi test egyensúlyát és egészségét, magától értetődően a nedvkórtan antik gyökerű hagyományából táplálkozik, amely a kísérleti orvostudomány 19. századi megerősödéséig lényegében az antikvitás óta egyeduralgó gyógyítási gyakorlat és egyúttal az antropológiai elgondolások alapja. A nedvkórtan tézise szerint a test egészségét a négy alapnedv és a hozzájuk tartozó létfontosságú szervek, a vér és a szív, a nyálka és az agy, a sárga epe és a máj, valamint a fekete epe és a lép, illetve az emésztőrendszer egyensúlya biztosítja a hozzájuk rendelt alapminőségekkel és tulajdonságokkal, az egyensúly megbomlása pedig a szervezet megbetegedéséhez vezet.⁹ Ehhez az emberképhez igazodhat természetesen a szerelem betegségként történő leírása, amely Bessenyei fent idézett szövegrészletében a nedvkórtan tanulságai szerint meleg és száraz vér¹⁰ túltengésével borítja fel a szervezet egészségét.¹¹

⁸ *Uo.*, 669. (III. levél, Párménio, Lindorhoz)

⁹ DEÁKY Zita – KRÁSZ Lilla, *Minden dolgok kezdete. A születés kultúrtörténete Magyarországon (XVI–XX. század)*, Századvég, Budapest, 2005, 16–17.

¹⁰ *Uo.*, 17.

¹¹ Lindor egy későbbi levelében Párménionak adott tanácsaiban a szerelemről újfent a folyadék metaforarendszerében beszél, felhasználva az egyensúly megbomlásának, a normálistól való el-

A szerelemnek betegségként történő leírása kétségtelenül a 17. századi francia gáláns hagyományból ered, amely a szerelmet *amour passion*ként értelmezi,¹² s a társalkodásokban, a levelezésekben, illetve nem utolsósorban a levélregényekben is megjelenik. A galantériában a szerelem nem egyszerűen az emberi élet egyik alapélménye, hanem olyan önálló diskurzus, sőt, egyfajta kommunikációs kód, amely megszabja az érzelmek kifejezését és egyben kialakulását, színlelését és megtagadását, s mindezzel együtt nyilván preformálja a megélés módját. A szerelem olyan tudatos és elsajátítható viselkedésmódot, amelynek leírásában a paradoxonok uralkodnak,¹³ s jellemzően gyakori a betegségmetafora¹⁴ használata. A szerelem minden esetben identitásvesztést jelent, olyan átmeneti állapot, amely után szükségképpen válik az ember újra önmagává a szerelem elmúlásával. A *passion* jelentése a magyar nyelvben is jól érvényesíthető játék a *szenvedély* és a *szenvedés* szópárban, ráadásul a latin eredetű megfelelői is közismertek a *passzió* és a *passió* alakokban. Még egy jelentéstartalom kapcsolható a szó latin eredetű és magyar változatához, ami szintén a 17. századi szerelemértelmezést támogatja, mégpedig a *passzivitás*, vagyis az *elszenvedés* gondolata. Így lesz teljesen egyértelmű a testi szenvedés képzetének jelenléte is, vagyis az *amour passion* minden jelentésének testi kivetülése, és ezáltal egyáltalán a test hangsúlyos jelenléte magában a szerelemben.

Kétségtelenül nehéz nem ironikusan olvasni Berenisz levelét szerelméhez, Hermeshez, akiknek a levélváltásában egyébiránt a gáláns szerelem beszédmódja inkább könnyed társalgás, toposzokkal való játék, semmint a szerelem fájdalmanak tragikus belátása. Berenisz a szerelmet nem meglepően a betegséghez hasonlítja, egészen pontosan nyavalyának nevezi, amely párhuzamot annál is egyszerűbb számára felállítani, mert napjait egy orvos társaságában tölti: „A vén Doctor mindég körültem pöszög – szegény olyan jó ember magába, de nékem olly unal-

térésnek a jelentéstartományát: „Nem barátom, nem mégyek vissza azokra a' habos tengerekre, mellyeken által eveztem, had' meg nékem tsendes nyugodalmamat, tüz és szerelem nélkül-is lehet osztán próbák után gyönyörűségekkel élni, mellyek igaz nem olyan nagyok, s elevenek; de ellenben tsendesek, és eszesek. A nagy szerelem olyan, mint a részegség, kis örjülés, vagy veszettség, mindazonáltal igen hasznos indulat bennünk, és felette szükséges-is addig, míg szívünk helyre nem áll, vagy egészen ki nem-dolgoztatik, ha nem igen nemes, és okos személyt kell szeretni, külömben minden oda van.” BESSENYEI, *Galant levelek*, 687. (XIX. levél, Lindor, Párménióhoz)

¹² Niklas LUHMANN, *Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*, ford. BOGNÁR Virág, Józsoveg, Budapest, 1997, 48., de részleteiben 17–90. is.

¹³ Szidalisz *édes ütközetnek*, illetve *leg édesebb szenvedésnek* nevezi a szerelmet. BESSENYEI, *Galant levelek*, 676. (X. levél, Szidalisz, Bereniszhez) Lindorhoz írott levelében pedig így ír: „A szerelem felére Pokol, felére Paradicsom.” *Uo.*, 679. (XIII. levél, Berenisz Lindorhoz)

¹⁴ Lindor az idő gyógyító erejével vigasztalja Párméniót gyötrelmes állapotában: „A meg sértetet szerelem, tudom semmi tanátsal nem élhet, és csak időktől, jó környül álló dolgoktól gyógyíthatatik.” BESSENYEI, *Galant levelek*, 670. (IV. levél, Lindor Párménióhoz)

mas hogy, azt gondolom, az örökké való időbbe szunyókálok véle. Valami nyavalyája van, mellyet gyakran el-felejték nevezni – ő azt hemoroidesi adfectioknak szokta hívni, mellyeket nékem osztán hosszason magyaráz, belső munkájikba. – Szegény jó ember, be kár részemről hogy ágyba nem-fekteti hosszú nevű nyavalyája! – Egész órák alatt nem értem sokszor mit petyeg. – Mindent görög szókkal ékesít, és azt állítja, hogy betegségekrül, tsak görögül, deákül lehet beszélni – úgy-é, – és hogy kellyen okoskodni mondom néki egyszer a’ szerelem nyavalyárúl? – szegény öreg – mosolyogni kezdett valósággal, talán örömet ezzel házasaná öszve, a’ hemoroidalisi affectioját – olyan jó, – olyan édes hozzám – ah Hermes, hát ilyen szép Párisnak hagyol te engemet, gyere édes barátom, már úgy ellankadtam, a’ sok ülésbe, sohajtásba!”¹⁵ Berenisz nyilván nem tudja, a tájékozódó olvasó számára viszont egyértelmű, hogy a lány az idős orvos aranyerét és az amiatt megélt gyötrelmeket hívja sajátos párhuzamként a szerelem betegségeként történő értelmezésében. Még ha meglehetősen különös is ez a hasonlat, a szerelem betegségeként való interpretációjában mégis kézenfekvő, hiszen az aranyér a szerelemhez hasonlóan a vér rendellenes áramlásából keletkezik, az affectio pedig ráadásul egyaránt jelenthet gyötrelmet, kóros elváltozást, illetve lelki-fizikai vonzalmat is. Nem érdektelen az sem kiemelni, hogy az aranyerétől szenvedő orvos csak idegen nyelven, görögül s latinul látja lehetségesnek a betegségről való beszédet, ami Bereniszben magától értetődően váltja ki a kérdést, miként lehetséges akkor a szerelemről elmélkedni. A választ már tudjuk, hiszen ezt a beszélgetést olvashatjuk olyan metareflexív szövegrészletként, ami éppen a feltett kérdésre szolgál feleletként: a szerelemről nyilván mint betegségről lehetséges beszélni, s ezen az allegorikus kereten belül válik lehetségessé a paradoxonok magyarázata is.

(a Galant levelek olvashatósága) A huszonöt levél olvasásában persze nemcsak a galantéria szerelemfelfogása rajzolódik ki világosan, azonban a cím miatt kétségtelenül fókuszba kerül ez a gondolkodói probléma, ami köré nem utolsósorban a szöveg cselekménye épül, s kétségtelenül ez adhatja a levelek levélregényként történő olvasásának keretét. Az ész és az érzelmek összeegyeztetésének lehetőségei, a nyugalmat felbolygató szerelmi szenvedély rombolása, a szerelem, a házasság, illetve a férfi- és a női nem konfliktusainak témája szélesre nyitja a kaput az elmélkedés számára, ami végeredményben érdektelenné teszi a narráció lezárulását, nem tudjuk meg, hogy végül Szidalisz és Párménio szerelme beteljesül-e, illetve hogy végül házasságot kötnek-e, vagyis a szöveg regényként lezáratlan marad. De ez többek között azért nem kérhető számon a szövegen, mert ha heroidaként olvassuk, nagyon is helyénvaló a gondolkodói problémák meghatározó jelen-

¹⁵ Uo., 674. (VIII. levél, Berenisz Hermeshez)

létén kívül is ez a narratív nyitottság. Ugyanis a *Galant levelek* előtt egy évvel megjelent *Filosófusból* már tudható, hogy a két fiatal szerelme a házasságban teljesül be, amely szándék bejelentése egyben a vígjáték zárójelenete. A levelet írók személye és története így elvileg ismert az olvasóközönség számára. Ez az eljárás pedig nem ismeretlen a heroida műfajtörténetében, hiszen Ovidius heroidáitól kezdve műfajmeghatározó elem a heroidában megszólaló személynek olyan módon történő kiválasztása, ami egyben garancia is a narratív kontextus megértéséhez, hiszen a kerettörténetnek közismertnek kell lennie, hogy a levélíró és a levelet olvasó személy történetét ne kelljen külön elbeszélni.

Az elbeszélés és a témaválasztás sajátosságai, illetve az eszmetörténeti beágyazottság, úgy vélem, világossá teszik, hogy a *Galant levelek* levélregényként és heroidaként is olvasható, de az olvasásnak nem elsősorban az eldöntött és rögzített poétikai besorolás volt a tétje, hanem egyáltalán a történeti-poétikai kérdések megfogalmazásának szándéka. A *Galant levelek* eszmetörténeti hátterében a galantériában kidolgozott amour passion fogalmának megmutatása arra figyelmeztet, hogy a 18. századi magyar levélregény is hordozza a műfaj francia hagyományát. Ebből a szemszögből tekintve a heroidára, világos, hogy a műfaj magyarországi története is gazdagabbnak tűnik, megerősítve Bessenyei és Czirjék heroidáinak eszmetörténeti hátterét. Dayka heroidafordításait persze már nyilvánvalóan nem a gáláns hagyományok inspirálják, hanem az érzékenység diskurzusa, ahol a heroida és a levélregény a szerelemről való beszéd új lehetőségeit próbálja körvonalazni, de ezúttal már egy másik eszmetörténeti kontextusban, világossá téve újra a két műfaj szoros kapcsolatát.

SZIRÁK PÉTER

Nyugat népe

Tanulmányok a Nyugatról és koráról

A modernizálódó magyar kultúra, az írásművészet és a társművészetek ritka nagy kincse, különlegesen gazdag archívuma a Nyugat folyóirat. Az 1907 végén alapított és 1941-ig megjelenő lap roppant szerteágazó és időszerű örökségével való számvetés a kortárs magyar olvasóközönség számára sem megkerülhető. 2008-ban, a centenárium alkalmából a Petőfi Irodalmi Múzeum adott helyet annak a nagyszabású tudományos tanácskozásnak, amely az 1971-ben ugyanott megrendezett Nyugat-konferencia után csaknem négy évtizeddel ismét arra kereste a választ, hogy mit jelent e folyóirat a magyar művelődés számára. Míg a hetvenes évek elején az ún. polgári irodalmat általában sújtó politikai-ideológiai gyanúper alóli rehabilitáció elősegítése volt a legfontosabb tét, addig a mostani eszmecsere jóval kedvezőbb feltételek között vállalkozhatott e különösen gazdag archívum újbóli fölnyitására, a *Nyugatról* alkotott kép árnyalására.

A konferencia előadásaiból utóbb – Angyalosi Gergely, E. Csorba Csilla, Kulcsár Szabó Ernő és Tverdota György szerkesztésében, Sárközi Éva szöveggondozásával, a múzeum kiadásában – jelentékeny tanulmánygyűjtemény született, amely harmincegy szerző írását, valamint az önálló tanulmányt is közreadó Tverdota György *Utószavát* tartalmazza. A kötet négy egységben tárgyalja a Nyugat történetét, illetve egyes szerzőinek egyes műveit: az első blokk egyfajta áttekintésre vállalkozik a folyóirat kultúrafogalmától szerkesztői-szerkezeti elvein és (ön)kanonizációs gyakorlatán át a sporthoz és szerzőinek a közülethez való viszonyáig, a második a lap első korszakát (1908–1919), a harmadik a húszas éveket, a negyedik pedig az utolsó évtizedet és a Nyugat utóéletét veszi górcső alá. Több írás is tárgyalja a folyóirat közösségének hagyomány szemléletét, külföldi szerzőkhöz és orgánumokhoz való kapcsolódásait, az avantgárdhoz és a társművészetekhez (itt mindenekelőtt a festészethez és érintőlegesen az építészethez) fűződő viszonyát, a Nyugat alkotóinak költészet- és prózatörténeti mintavételeit, eredetiségük jel-

lemzőit. Vagyis a kötet szerzői igyekeznek a megközelítés valamennyi lehetséges irányát – a kulturalitást, a politikatörténetet, a világirodalmi tájékozódást, a belső és külső vitákat, a művek egyedi alakítottságát – tekintetbe venni. S az összkép ismét csak megerősíti az eddigi mérvadó kutatások eredményeit: a Nyugat, a magyar „kulturális modernizáció szimbóluma és fő hajtóereje” nem képviselt egységes művészi irányzatot, kezdettől fogva egymástól eltérő irodalom- és művészetszemléletek feszültsége jellemezte a lapot. Mégis volt azonban valamifajta közös „nyugatos” szellemiség, mely a türelem, a nyitottság és az értékelvűség jegyében állott, s melyet nem kevés küzdelem árán a végsőkig védelmezett a folyóirat.

A minőség és a tartás e feltételeinek általános elismerésén túl azonban a tanulmánygyűjtemény az egységességnek viszonylag kevés jelét mutatja. Sokféle tudásterület sok esetben jócskán eltérő módszertani megfontolásai találkoznak itt a megértés nagyon is különböző érdekeltsegeivel. Olvashatunk tanulmányt, amely a *Nyugat* átfogó jellemzését célozza, s olyat is, amely egyetlen alkotás tüzetes elemzésére vállalkozik. Találunk itt olyan írásokat, amelyek a jellemző eszme- és mentalitástörténeti kérdéseket a kultúratudomány és a medialitás-diskurzus távlatából fogalmazzák újra, olyanokat, amelyek az egyes művek precíz alaktanifilológiai elemzését végzik el, de olyanokat is, amelyek szerzői jószerével beérik az adatok regisztrálásával. Ez a sokféleség még önmagában nem is volna kifogásolható, sőt azt is mondhatnám, hogy a *Nyugat népe* nemcsak történeti értelemben, hanem egyidejűleg is hű tükrét adja az irodalomtudomány szakmai tagoltságának, ám ez a „sokhangúság” egyszersmind jelentős teljesítményingadozással is együtt jár: kiváló vagy jelentékeny értelmezői teljesítmények mellett nem egyszer impertinens gondolatokkal, zavaros érvezetésű, sőt esetenként kimondottan gyermekes értekezésekkel is találkozunk. Az elvégzett munka, az értelmezés hozadéka és a meggyőzőerő jelentős eltérései a szerzők módszertani avatottságának és elemzői készségének különbségéből fakadnak, s persze a tárgy rendkívüli összetettségéből is: a Nyugat, amely egyszerre vállalkozott a magyar szellemi élet visszahúzó erőivel való vitára, a világirodalmi tájékozódás meghonosítására és kibővítésére, a társművészetekkel (képzőművészet, zene, színház, mozgókép) való kapcsolat elmélyítésére, igencsak próbára teszi az értekezőt, amennyiben nagyon is bonyolult kontextualizálási műveletekre késztetni, az irodalomtörténet-írástól és a művészettörténettől a történelemtudományon át a kultúra- és médiatudományig. Így itt igazán árnyalt, megértésre és megértetésre egyaránt kész gondolatmenet csak akkor születhet, ha a szerző az archeológiai tudás összegyűjtését a műértés készségével úgy tudja ötvözni, hogy közben a jelenbeli önmegértésünk alapjává teszi az egykori összefüggéseket. Éppen azt a feladatot szem előtt tartva, amelyet Tverdota György *Utószavában* ekként körvonalaz: „Amikor erről az orgánumról beszélünk, akarva-akaratlan arra a kérdésre válaszolunk, hogy miből

lettünk, milyen utat jártunk be addig, amíg mai szellemi diszpozíciónkra szert tettünk. [...] Mit tudunk kiaknázni abból a hatalmas örökségből, amelyet Ady, Babits, Móricz, Kosztolányi, Osvát és Ignotus és az utánuk következők halmoztak föl?” (420–421.)

Ennek a joggal és méltán magasra tett mércének nem egyformán tudnak megfelelni a tanulmánygyűjtemény szerzői. A kiemelkedő írások sorába tartozik Kulcsár Szabó Ernő átfogó igényű kötetnyitó értekezése, *A Nyugat kultúrafogalma és kulturális orientációja* címmel, amely a folyóiratban reprezentált kultúra- és szubjektumszemléleti kérdések nyomába ered. A tanulmány a bölcselet- és kultúrtörténeti aspektust a medialitás-diskurzussal kapcsolja össze, amikor arra világít rá, hogy a századforduló legelmélyültebb szubjektum-felfogása Nietzschehez fűződik, aki az emisszív érzékelés platóni aiszthesziológiájának hagyománya nyomán arra a következtetésre jutott, hogy a világ emberi megtapasztalása nem pusztán tudomásulvétele az érzékekre ható külső impulzusoknak, hanem az észlelés emberi mű is. A mindinkább a maga alkotta szimbólumok és jelentések hálózatában magára ismerő nietzschei „euroszubjektum” illetően történeti-antropológiai konstitúciójáról a Nyugat (a folyóirattól rövidesen eltávolodó Balázs Béla és Lukács György kivételével) viszont nemigen látszott tudni: „Az örökölt művészeti-kulturális szemléletformák bizonyos mértékű individualizációs átrendeződése ehelyett inkább egy féloldalas Nietzsche-recepcióhoz kötődött, s ha nem nélkülözött is egyetemes kultúrkritikai elemeket, a bíráló fő célpontját inkább a konzervatív nemzeti kultúrorökség és annak kollektív indexei képezték. [...] Némi túlzással azt lehetne mondani, a századelő európai kulturális individualizációjának világképi fordulata leginkább az önmagának elégséges művészi individualitás és az önmagára visszarefektált szubjektum »boldogtalan tudatának« lírájában hagyta hátra a legemlékezetesebb nyomokat.” (12.). E felemás „korszerűsödés” hátterében vélhetően az állt, hogy a Nyugat-kör egyes tagjaiban (pl. Ignotusban) naiv-utópisztikus elképzelés élt a városiasodás és egyáltalán a modernizáció, valamint a nyelvi egységesülés tekintetében, s alighanem csak erősítette e sajátos individuális műveltségsményt a konzervatívokkal és – valamivel később – a művészet viszonylagos autonómiájának nézetét bíráló Lukács-féle „ellenzékkel” folytatott, nem egyszer ádáz vita. Az 1910 táján kétirányúvá váló védekezés éppúgy messzire vezető, akár máig ható kérdéseket vet föl, mint ahogy a *Nyugat*nak az a vonása is, hogy jöllehet az értékek sokféleségének jegyében született, de a „kicsinyek kulturális másága iránt” lényegében közömbös maradt (22.). Hosszú ideig csak a német nyelvű irodalmat tekintette mérvadónak, s nemigen kezdeményezte a környező országok irodalmának, kultúrájának számbavételét (vö. Szegedy-Maszák Mihály, *Világirodalmi távlat megteremtése. 1908 Megjelenik a Nyugat című folyóirat első száma = A magyar irodalom története, II., 1800-tól 1919-ig*, Gondolat, Budapest, 2007, 706., 717.).

Az átfogó igényű írások közül Schein Gábor tanulmánya (*Budapest territorizáltsága a Nyugat első évfolyamaiban*) azért is említést érdemel, mert szerzője valóban új szempontokat alkalmazva igyekszik árnyalni a Nyugat modernizmusfelfogását. Schein Gábor a térszociológia és a történettudomány diskurzusát értő módon kiaknázva, a Benjamin és Hofmannsthal nyomdokain járó Carl E. Schorske freudi mintázatú Bécs-könyvét (*Bécsi századvég*) is fölhasználva jellemzi a korai Nyugatban reprezentált Budapest-képet. A tér létrehozásának politikai-gazdasági tényezőit és a téralkotásért versengő szimbolikus rendszereket – azok újságírói és szépírói archívumait – is értelmezve jut a szerző arra a következtetésre, hogy a „modernizmus arculata a Nyugat első évfolyamaiban ellentmondásokkal teli, a különböző nyelvi regiszterekben más-más aspektusai dominálnak, és különösen a szépirodalom regisztereiben kezdettől megnyilvánul az atyák, a nemzeti klasszicizmus által közvetített kulturális minták, nemzettudati elbeszélések fölényének tudata, a modernizmus sikerébe vetett hit ingatag volta.” (137.) Egy kérdéskör szintén átfogó igényű jellemzésére vállalkozott Kappanyos András, *A Nyugat és az avantgárd* című tanulmány szerzője. A nagy filológiai jártasságról tanúskodó, szellemesen végigfuttatott gondolatmenet a hamar nagy tekintélyre szert tett folyóirat, valamint a később jött és hamar szétzilálódott, mégis hosszú távon ható vetélytárs viszonyát paradoxonok (szövetségés–rivális, egymásutániség–egymásmellettség, építő destrukció) együttállásaként látta. E tekintetben egyaránt tanulságos a Kassákkal szemben kezdettől megfigyelhető rokonszenv, egyértelmű elfogadottság jelensége, Szabó Dezső és Kosztolányi avantgárd-pártisága, vagy például az a később taglalandó utalás, amely József Attila népi(es)-szurreális hangütésének közvetlen mintáit Kassák, György Máttyás és Komját Aladár költeményeiben keresi. A Nyugat és az avantgárd viszonyát értelmező tanulmány is a nyitottság és előzékenység dicséretével zárul: „A *Nyugat*nak történelmi érdeme, hogy e paradoxonokat beengedte a kulturális közbeszédbe, és nem kívánta minden áron dűlőre vinni, végpontra juttatni ezeket a kérdéseket, hanem engedte hatni a bennük rejlő teremtő energiákat, lehetővé tette az ideák találkozásait. [...] ezekből az egyedi döntésekből állt össze az a nyitott és kreatív környezet – Móricz szavával az a »jó garázs«, – amit *Nyugatként* tisztelünk.” (210.)

Az átfogó igényű írások közül feltétlenül kiemelkedik Veres András tanulmánya (*Kosztolányi Nyugatja és a Nyugat Kosztolányija*), amely Kosztolányi Dezső Nyugat-béli útját, a folyóirat közösségéhez való viszonyát taglalja, az írói karrierépítés, valamint az egész pályáján megmutakozó Ady-ellentét, illetve a történelmi-politikai sorsfordulók szemszögéből. Az érvelés nagy súlyt fektet az 1919 és 1921 közötti időszak aprólékos bemutatására, annak a hatásnak a mérlegelésére, amelyet Kosztolányira a kommün és Trianon együttesen kifejtett, s amely a *Pardon*-korszak eltévelyedéséhez vezetett. Veres írásának különösen nagy erénye,

hogy a történelmi pillanat kényszereit, hangulatát árnyaltan rekonstruálja, s így ered a művész-értelmiségi átmeneti úttévesztésének nyomába. Arról is megemlékezik, hogy Kosztolányi legzaklatottabb időszakában, ha ellentmondásokkal terhelten is, de hű maradt a Nyugathoz és régi barátaihoz: rendszeresen publikált a lapban, itt emlékezett meg Csáthról, itt közölte *A rossz orvost* és a szintén nagy jelentőségű *Über allen Gipfeln*-elemzését. Amikor 1920 tavaszán Babitsot és Móriczot a forradalmak alatti tevékenységük miatt kizárták a Petőfi Társaságból, akkor Kosztolányi közösséget vállalva velük, maga is kilépett. Veres András mindvégig vitában áll azokkal, akik Kosztolányi e korszakbeli közéleti publicisztikájának kitételeit, valamint regényeinek példaértékét igyekeznek egybemosni. A tanulmányíró Lengyel András kevésbé körültekintő értelmezéseinek ellentmondva figyelmeztet arra, hogy „Kosztolányi műveiből eleve kockázatos szigorúan következetes érték- és fogalomhasználatot kiolvasni.” (119.)

Az egyes művek és műcsoportok elmélyült elemzésére vállalkozó értekezések sorában az elsőrangúak közé tartozik Szegedy-Maszák Mihály (*Édes Anna: regény és/vagy példázat*), Gintli Tibor (*Hagyomány és újítás Cholnoky Viktor prózájában*), Bartal Mária (*Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében*) és Dávidházi Péter („*És sorot vetének*”. *A kihagyás poétikája Babits Jónás könyvében*) tanulmánya. Ezek az írások elemzési műveleteiket követhetően viszik színre, vagyis a szövegek megalkotottságára vonatkozó megjegyzéseiket arányosan kapcsolják össze a művekben megfogalmazódó lélektani-világképi-ideológiai referenciák számbavételével. A sokrétű és elegáns *Édes Anna*-elemzés a regény példázatként való olvashatóságának, egyszerű megfeythetőségének mond ellent, amikor rámutat a kevert beszédhelyzet és a beidézett diskurzusok finom kimunkálására. Legföljebb egyes olvasási ajánlatok elutasításának okaival, tarthatatlanságuk bizonyításával marad adós a szerző, például amikor Bónus Tibornak a marxi formulák regénybeli citálására alapozott interpretációját azzal utasítja el, hogy más esetekben a kommunista uralmat előnytelen színben tünteti föl az elbeszélő (309–310.). A marxista diskurzus esetleges bevonódását már csak azért is újból mérlegre lehetne tenni, mert talán mégsem teljesen kizárt, hogy Kosztolányi olvasmányai között, ha időlegesen is, de szerepelhetett a német közgazdász-utópista egyik-másik műve. (Veres András már említett tanulmányában például megemlékezik róla, hogy Kosztolányit 1919 májusában bevonták a *Das Kapital* fordítási munkálataiba [93.], igaz ugyan, hogy az író erről tudósító, Horvát Henriknek küldött levelében mintha tovább is utalná a címzettnek a fordítás feladatát [Kosztolányi Dezső, *Levelek, naplók*, Osiris, Budapest, 1998, 430.]).

Szakszerű, pontos érvelése teszi figyelemre méltóvá Gintli Tibor: *Hagyomány és újítás Cholnoky Viktor prózájában* című tanulmányát, amely Dérczy Péter applikációjának bírálatából kiindulva nem csak az anekdota-használat szerkezeti és funkcionális-modális összefüggéseire mutat rá, hanem a legidősebb Cholnoky

szövegalkotási attitűdjének (anakronizmusok, műfajok, beszédmódok, történet-sémák imitációja, szövegközi utalások) rendszeres bemutatására is vállalkozik. A művek megalkotására összpontosító írások egyik legjobbika Dávidházi Péternek a már megemlített „*És sorsot vetének*” című értekezése, amely az eddigi interpretációkat egy elemi retorikai alakzat funkcionális variációinak, a kihagyásoknak tüzetes nyelvészeti-filológiai alapú, de kultúrantropológiai távlatokba helyeződő elemzésével haladja meg. A bibliai történet szisztematikus átírása, az elbeszélés fölépítésének, tagoltságának, ritmusának, a szereplők jellemzésének és a szóképek vonatkoztatásának megváltoztatása nagyban módosítja a mű példaértékét, ami az elrendelés és a szabad akarat feszültségének teológiai-vallásbölcseleti kontextusában rajzolódik ki. Bartal Mária dolgozata (*Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében*) fontos hozzászólás annak a megértéséhez, hogy miképpen ment végbe Weöres költészetében a nyugatos verseszmény odahagyása és az ún. hosszúversek kompozíciójának kialakítása. Mindennek megalapozásához a szerző vázolja az orfizmus eredetét, s annak hamvasi-weöresi értelmezését. Az önmagában is roppant rétegzett nyugatos versnyelvtől való távolodás jegyében alkalomadtán további költészettörténeti kapcsolódásokat is érdemes lesz majd tekintetbe venni, így például az orfikus hagyomány jelentkezését Radnóti Miklós lírájában (vö. Lapis József, „*Másról igyekeztem írni*”. *Radnóti Miklós: Tajtékos ég, Alföld* 2006/4., 45–61.), vagy azt a nem eleve kizárható hatást, amelyet Weöres hosszúversei az ötvenes évek közepétől Juhász Ferenc és Nagy László költészetére kifejtettek.

A kötetben számos más hasznos, informatív írás olvasható még, például Angyalosi Gergely Ignotus 1926–1927-ben írott *Neo-Vojtináit* elemző tanulmánya, amely fontos adalékokkal szolgál Arany platóni–batteux-i eredetű, illetve Ignotus inkább kantianus utánzás-felfogásának különbségéről, vagy Tverdota György összehasonlító folyóirat-történeti értekezése, *A Nyugat és a Nouvelle Revue Française első két évtizedéről*, amely tanulságosan mutatja be a francia és a magyar irodalmi-művészeti diskurzus különbségeit, a két lap közösségének eltérő viszonyát a közéleti szerepvállaláshoz, a háborúhoz, vagy más irányzatokhoz, így például az avantgárdhoz. Talán itt is sort lehetett volna keríteni a Nyugat világirodalmi tájékozódásának, vagy akár a műfordításról folyó disputáinak elmélyültebb bemutatására, annál is inkább, minthogy a korábbi meglehetősen egyoldalú németes tájékozódást a 20-as évektől ellensúlyozni igyekvő Gyergyai Albert első-sorban az NRF prózáíróira összpontosította figyelmét (vö. Szegedy-Maszák, *A világirodalmi távlat megteremtése*, 717.).

Ezzel a korántsem elhanyagolható kérdéskörrel viszont meglehetősen fukarul bánnak a kötet szerzői, mint ahogy viszonylag keveset tudunk meg a Nyugat munkatársainak a társművészetekhez való viszonyáról, s még kevesebbet azokról a nézetekről, amelyeket a századelőn megjelenő új közvetítő közegekről (techno-

médiomokról) alkottak. Széchenyi Ágnes (*A Nyugat német mása: Jung Ungarn, Berlin, 1911*) például megemlíti Vészi József *Bánk bán*- és *Ady*-fordításait (195.), ám érdemben nem foglalkozik sikertelenségük okaival. Még leginkább Schiller Erzsébet hozza szóba a mediális „fordíthatatlanság”, írás és festés egymásba fordíthatatlanságának kérdését Lengyel Géza 1909-es *Verseik és képek* című cikkére hivatkozva (*A kortárs képzőművészet megjelenési módjai a korai Nyugatban*, 266.), de a medialitásdiskurzus elméleti mintázatai (pl. Boehm, Belting, Imdahl, Mitchell, McLuhan, Kittler és mások írásai) éppúgy hiányoznak a szó és kép relációjának összetett mérlegeléséhez, ahogy Babits „érzetesztétikájának” (Földes Györgyi, *Színek, illatok, szimbólumok. Babits érzetesztétikája*) szélesebb kontextusba helyezéséhez is. Vélhetően a *Nyugat* közösségének a szabályozott testmozgás modern gyakorlatához és mítoszához való viszonya is többet érdemelne a publicisztikus feldolgozásnál (*Tarján Tamás: Citius, altius, fortius. A Nyugat és a sport*), ha a szerző nem pusztán szellemskedésre módot adó egzotikumként, hanem kultúrantropológiai és médiumtörténeti távlatból is értelmezhető szenvedélyként vinné színre a sport és az irodalmárok mély értelmű nexusát (vö. Fodor Péter, *Térfélcseré, A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Kijárat, Bp., 2009).

Merthogy ez a „jó garázs”, a *Nyugat* jóval bőségesebb archívumát nyújtja a művészeti élménynek és a diszkurzív tudásnak, a művészetek összehasonlító szemléletét és a 20. századi ember technikai-mediális környezetének értelmezési kísérleteit számba véve, gondoljunk csak Csáth Géza, Jász Dezső és Tóth Aladár zenei tárgyú írásaira, Lányi Viktor és Ignó Pál operettekéről szóló cikkeire, Hevesy Iván, Harsányi Zsolt, Kassák Lajos, Karinthy Frigyes, Kállay Ernő, Bárdos Artúr vagy Erényi Gusztáv néma- és beszélőfilmekről, Bolgár Imre és Ortutay Gyula rádiózásról szóló értekezéseire. De nemcsak a kortárs – kultúra- és médiatudományi belátásokkal ötvözött – irodalomtudomány mutathatná e kötetben ábrázoltnál elevebbnek a nyugatos hagyományt, hanem a jelenbeli irodalom is: Térey János Szomory-olvasatától Tandori Dezső Szép Ernő-értelmezésén át Szálinger Balázs Somlyó Zoltán-átirataiig (vö. Vári György, *Ex libris, Élet és Irodalom* 2009/45., 25.), vagy akár a Kovács András Ferenc szerzette „nyugatos” palinódiáikig.

A *Nyugat népe* című tanulmánygyűjtemény számos területen meggyőzően bizonyítja, hogy jelenbeli önismeretünk nem nélkülözheti a *Nyugat* című folyóirat és kiadó szellemi örökségével való meg-megújuló szembenézést, ám az sem véletlen, hogy ez a roppant gazdagságú archívum rendkívüli mód megnehezíti a róla való tanúságtételt, s nem egyszer messze fölülmúlja a rendszerezésére tett kísérlet volumenét.

(*Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2009.*)

BÁTORI ANNA

Dayka Gábor összes művei

(s. a. r. Balogh Piroska, Bódi Katalin, Szép Beáta, Tasi Réka)

Dayka Gábor összes műveinek sajtó alá rendezői egyértelműen megfogalmazzák reményeiket: a kritikai kiadást felruházzák valamilyen mértékű változás elindításának lehetőségével. Az új kiadás ugyanis végre „elolvashatóvá” teszi Dayka életművét (44.). A kötet valóban sokkal több Dayka-szöveget tesz hozzáférhetővé, mint bármely korábbi kiadás: a szövegközlők a minimális értelmi összefüggés nélküli néhány szavas szövegtörmelékben vonták meg a közlés határát (65.). A kiadás így jelentős mértékben kitágíthatja a Dayka-életműhöz való közelítési lehetőségeket. A „több szöveg” ugyanis a következőket jelenti: egyrészt az olvasó találkozhat az ún. Sárga Kötet anyagával, mely Dayka prózai, elméleti szövegeit is tartalmazza, másrészt olvashatóvá válnak számára az idegen (német és latin) nyelvű írások magyar nyelven is, harmadszor pedig a genetikus szövegközlésnek köszönhetően keletkezésük sorrendjében megismerhetőek az egyes szövegváltozatok, negyedszer pedig a tárgyi magyarázatok elsődleges támpontot adnak a szövegek értelmezéséhez. A prózai szövegek esetében ugyan a szövegekritika „csupán” az editio minor elvét követi, vélhetőleg terjedelmi korlátok miatt. Itt elsősorban az olykor nem rövid német és latin nyelvű prózai írásokat magyar fordítása értékelhető újdonságként, és a szaktárgyi jellegű szövegek olvasásához szükséges tárgyi kommentár.

A Dayka-életmű módosulásának lehetőségei

Az elvárások azonban – a *Kiadás- és értelmezéstörténet* című bevezető szerint – nem merülnek ki az újabb szövegek olvashatóvá tételében, a szövegkiadásra ennél komolyabb küldetést testáltak létrehozói: a Kazinczy kiadása által teremtett értelmezési hagyományok leépítésének vagy megkerülésének lehetővé tételét. A Ka-

zinczy-féle értelmezési hagyomány ugyanis a szerzők szerint is máig meghatározza a Dayka-életmű diskurzusának alapvonalait. A vállalkozás és célja valóban nagyszerű. Mindemellett érdemes megjegyezni, hogy az értelmezéstörténeti bevezetőben említett újabb szakirodalom érdeklődése a Kazinczy révén létrejött értelmezői hagyomány iránt nem a Daykával „önmagáért valóan” (40.) foglalkozás elmellőzése, hanem inkább egy olyan recepciótörténeti út, melynek egyik végpontjaként tekinthető a jelen kiadás. E kritika-, vagy kultusztörténeti alapvetésű tanulmányok ugyanis a Dayka-életmű újraolvasására hívnak fel, és nem egyszer javaslatokat is tesznek az életmű újraértésének lehetséges kiindulópontjaira. Dayka Gábor műveinek kritikai kiadása pedig nem más, mint újraolvasás. Ezért hiába is mondják már a kötet első sorai, hogy a kiadásnak nem célja „új interpretációs lehetőségek, elképzelések felvetése” (11.): mégis, hogyan „orientálná és inspirálná” az érdeklődő kutatókat a jegyzetekkel, bevezető tanulmányokkal és a magával a szövegekkel, ha ezek nem hordoznák magukban már az értelmezés magját, és hogyan is állíthaták volna össze a szerzők a kötetet, ha nem volna előzetes képük Dayka szövegeinek halmazáról?

Mindeközben az értelmezéstörténeti bevezetőben említett tanulmányok arra is figyelmeztetnek, hogy Kazinczy hatása nem kerülhető meg, hiszen – ahogyan az új kiadás is állítja – a Kazinczy-kiadás „olyan, szinte példátlan értelemképző konstrukcióként működik az első pillanattól kezdve, ami az azóta született tanulmányok számára egyszerűen megkerülhetetlen” (32.). Fennen megfogalmazott kívánalmi (a Kazinczy-kiadás megkerülése) ellenére már maga az értelmezéstörténeti bevezető is a megkerülhetetlenséget példázza. Így fogalmaz ugyanis: „A Daykával foglalkozó tanulmányok, monográfiák inspirációját rendre nem a fiatal költő poétai tevékenysége adja, hanem szinte kizárólagosan Kazinczy megértésének vágya, illetve Dayka 1813-ban megteremtett költői alakjának megszüntetve megőrzése.” (35.). Vagyis minden megszüntetési kísérlet egyben megőrzés is, ahogyan azt a mondat állítja és mutatja, ti. az által, hogy a „fiatal költőről” beszél, akinek „poétai tevékenységét” (és nem, mondjuk, nyelvészeti munkásságát) tartja mellőzöttnek. A hagyomány ilyen működését talán érdemes önreflexíven is nyugtázni, minthogy, ahogyan azt a bevezető is hangsúlyozza, az értelmezéstörténet „e sajátossága” (32.) „adottság”, és nem „hiba” (42.). A megfelelő hozzáállás pedig a hagyomány megértésével kezdődik (44.).

Így miközben a kiadás erőteljesen különbözőnek mondja magát a Kazinczy összeállította kötettől (s valóban más is), mégis mélyen őrzi Kazinczy nyomait. Noha a Kazinczy-féle kötetszerkezet ismertetése nem kap helyet, de Kazinczy keze nyoma a Veres Kötetben, melyről a *Kéziratcsomók leírása* is tudósít, szerencsére megtalálható a jegyzetek között. Joggal, hiszen „Kazinczy jegyzései” érdeklődésre tarthatnak számot. Ugyanígy megtalálhatók a versek jegyzeteiben a Kazinczy-

kiadás eltérései. Persze felvethető a kérdés, hogy – bár a Kazinczy-hagyományt nem lehet megkerülni – mégis mennyiben tartozik egy kritikai kiadás számot adni a recepciótörténet első állomásáról. Véleményem szerint talán érdemes erőteljesen vállalni a Kazinczy-kiadás jelenlétét a hagyomány tudatára való reflektálás és ennek nyelvi artikulálása mellett magában a szövegkiadásban is. Azaz a bevezetőben kevésbé hangsúlyozni a megvalósíthatatlan különbözőséget, ellenben a szövegkiadásban még erőteljesebbé tenni Kazinczy jelenlétét, például az 1813-as kötet szerkezetének ismertetésével. Az ideális megoldás talán az lenne, ha egyszerre lehetne jelen két, vagy még több kötet egyetlen kiadásban. Hiszen akkor a különbözőség gondja félretehető, minthogy az, ami „más” és az, „amitől eltérően más” együtt lehet jelen. Erre azonban csak a digitális kiadás ad lehetőséget.

A hagyományok együttes működtetésére igen jó példát ad az *Egy lehetséges életrajz* című bevezető tanulmány, melyben egyszerre kaphat képet az olvasó mindarról, ami Daykáról jelenleg tudható, és a mindezt előadhatóvá tevő narratívák kereteiről, fenntartva ezzel az eltérő narratívák párhuzamos létének lehetőségét. Ez a megoldás lehetővé teszi, hogy a fejezet szerzőjének ítéletei háttérben maradjanak. Így talán éppen azt valósította meg az életrajzi bevezető, amit az értelmezéstörténeti bevezető a kötetből vár (az értelmezési hagyomány megértését és az ezen való túllépést: 44.). Kérdés természetesen, hogy az értelmezéstörténeti bevezető megteheti-e ezt, vagyis az értelmezéstörténet elbeszélhető-e ilyen módon. Ugyanakkor az a kérdés is föltehető, hogy vajon szükséges-e egy értelmezéstörténeti bevezetőnek állást foglalni és megfogalmazni magának a kiadásnak a céljait és irányait – különösen, ha egyszer a kiadás első mondatai szerint tartózkodik bármiféle interpretációtól, és ha egyszer a kiadásnak mégis van valamiféle interpretáló funkciója. Annyi azonban bizonyos, hogy mindkét bevezető szerzőjét, vagy szerzőit elmulasztották feltüntetni a kötetben a kiadók, így bajosan lehet e munkákat névhez kötni.

A szövegkiadás maga hasonlóan szerencsésen valósítja meg elgondolásait a Dayka-életműről, Kazinczyt nem mellőzve, de egy tőle eltérő képet megalkotva. Ezzel megfelelően árnyalja az elméleti bevezető tanulmány kevésbé finom közelítés- és fogalmazásmódját. Vagy inkább felülírja azt, hiszen a kettő közül mégis talán a szövegkiadás bír nagyobb jelentőséggel. Azt, hogy a szerkesztők mennyire átgondoltak és az értelmezés szándékával (vö. „szövegek elolvashatóvá tétele”) nyúltak a kiadandó szöveghez, mi sem mutatja inkább, mint a korpusz és a szövegkiadás elvének koncepciózus megválasztása. A kötet ugyanis két szempontból is újszerű megoldásokkal él a RMKT 18. századi sorozata többi tagjához képest: egyrészt teljes életművet közöl, másrészt a költemények sajtó alá rendezésekor szakít az editio minor elvével és a generatív szövegközlésre tesz kísérletet. Ami az

életmű egészének közreadását illeti, ennek van előzménye a sorozatban: az Ungvárnémeti Tóth László műveit sajtó alá rendezők is hasonlóan jártak el, hiszen függelékben közölték Ungvárnémeti leveleit. Dayka esetében azonban nem kizárólag levelekről van szó, hanem a széprózai írások mellett olyan tudományos művekről, melyek egyrészt átírják költő Dayka arcképét, másrészt fontos adalékul szolgálnak Dayka tudományos tájékozódásának irányairól. Ezzel pedig képet adnak a kor utólagosan nem magasra minősített tudományos eredményeiről – így az RMKT elgondolásait valósítják meg, noha nem csak a költészet terén. Ilyen érdekesség például Dayka esztétikai tájékozódása, melyet számos írása mutat, s mely nyomán egy újabb ponton válik láthatóvá a Batteux–Ramlér-féle esztétika hatása a hazai irodalmi gondolkodásra. A *Dissertatio de phantasia* című írás ugyanakkor – ahogyan azt a tárgyi magyarázat elárulja – „a korszak esztétikájának egyik alapkérdését, a képzelőerő ismeretelméleti beágyazottságát vizsgálja, miközben meghaladni látszik azt a baumgarteniánus horizontot, amit e tárgyban a korszak legnagyobb hatású magyar esztétája, Szerdahely György Alajos kínál” (653.). Itt érdemes megjegyezni, hogy mennyire szerencsés választás a kritikai igényű szövegközlés az efféle elméleti szövegek kiadása esetén: hiszen az olvasó csaknem minden esetben útjelzőt kap a szöveghez tartozó magyarázatokban egy alapvetőnek mondható kontextus felépítésére, és a további szakirodalmi tájékozódás lehetőségeire. Ez pedig szinte nélkülözhetetlennek mondható mind az esztétikai, mind a nyelvészeti, történettudományi vagy teológiai írások esetében, hiszen ezek olyan parciális és az irodalom határán elhelyezkedő területek, amelyekben ez egyaránt megfelelő jártasság csak a kiváltságos kevesek sajátja.

A tárgyi jegyzetekben szereplő hivatkozások mellett a kötet végén egy általános, Daykára vonatkozó bibliográfia is található, melynek tételeire különösen gyakran a bevezető fejezetekben történik utalás. Legalábbis így vélekedik az olvasó. Az azonban, hogy ugyane bibliográfiában szerepel Szabados György, *A krónikától a gestáig: az elődó-szemlélet hangsúlyváltásai a 15–18. században* című (ItK, 1998/5–6.) írása is, melyben nem fordul elő Dayka Gábor neve, és amely tanulmányra az *Europai 's azsiai hunnok dolgaik felől írt Bárdosy János deák úr munkájának magyar fordítása* című szöveg egyik jegyzetében hivatkoznak, cáfolni látszik ezt az előfeltevést. Ezen kívül három–négy hasonló tétel is szerepel még az irodalomjegyzékben. A jelenség így vagy apróbb hiba, vagy egy olyan szándék sejthető mögötte, mely különbséget akart tenni a kötetben többször, illetve egyszer előforduló hivatkozások közt. (Noha Szabados György írásának esete ez ellen szólna.) Mindenképpen fölvethető azonban a kérdést, hogy mennyire érdemes differenciált jegyzetkezelést alkalmazni, azaz praktikus okokból különválasztani az egyes szövegekkel kapcsolatos hivatkozásokat az életmű egészére vonatkozóaktól, illetve a hivatkozás gyakorisága alapján különbséget tenni. Az előbbinél nem

jelentősebb hiba, hogy a szövegfilológiát tárgyaló fejezet, mely elsősorban a kéziratcsomókat ismerteti, nem ad számot Debreczeni Attila korábbi hasonló írásáról (*Dayka Gábor kéziratos hagyatéka*, Könyv és Könyvtár [20] 1998, 165–199.).

A latin nyelvű írások a kötet 32. darabjának tanulságai alapján

A latin versek fordítása azonban ennél súlyosabb kérdést is fölvet, ti. azt, hogy a latinul nem tudó olvasónak mekkora segítséget kell adni a minimális megértéshez, azaz miben érdemes meghatározni a „minimális megértést”. Minthogy ezeket Szörényi László publikálta (*Dayka Gábor latin versei Tóth László fordításában*, *Acta Historiae Litterarum Hungaricum* [27] 1991, 19–31.), kérdéses, mennyire volt fontos helyet szorítani az elsősorban a recepciótörténetet érdeklő fordítások számára. Szorosan a szöveg értéséhez kapcsolódó szerepük annyi lehet, hogy segítségükkel az olvasó alkalmilag a kiadás idegen nyelvi szakellenőrévé válhat: összevetheti a fordítási változatokat.

A latin versek fordítása azonban ennél súlyosabb kérdést is fölvet, ti. azt, hogy a latinul nem tudó olvasónak, aki idegenként áll szemben Dayka Gábor latin verseivel, mekkora segítséget kell adni a minimális megértéshez. (Vagyis miben érdemes meghatározni a „minimális megértést”.) A 32. vers (*Mezei dal Phyllis' születése' napjára*) alapján úgy tűnik, a prózai fordítás, illetve Tóth László műfordítása ehhez nem feltétlenül elég. A prózai magyar szöveg ugyanis nem adhatja vissza azokat a szövegszerű utalásokat Vergilius eklogáira, melyek a latin versnek részei, és amelyeknek komoly szerepük van a vers jelentéseinek megképzésében. Egyetlen, az egész vers értelmezését meghatározó példa: a negyedik vergiliusi eklogára történik hivatkozás, mikor a versben az aranykor toposzai Vergilius szavaival jelennek meg. Az aranykor ajándékait dalban kapja meg a születésnapos Phyllis (melyet a pásztor költő a „szicíliai múzsáktól” tanult), miközben tulajdonképpen az aranykort tematizáló negyedik ekloga is születésnapos vers. A versértelmet kibontakoztató pontos szövegegyezések fél sorokban, általában három tagú szintaktikai szerkezetekben fordulnak elő (pl. „omnia nunc rident”: DGÖM 32. vers / 4 – Verg. Ecl. 7 / 56), vagy egész vergiliusi sorok jelenhetnek meg szinonimák, toldalékot alakváltozatok, és a szórend változatai révén (pl. „Lvide saltantes Satyros imitere Menalca!”: DGÖM 32 / 28 – „saltantis Satyros imitabitur Alphe-siboeus”: Verg. Ecl. 5 / 73; „Hic inter silvas, inter spelaea ferarum” DGÖM 32 / 50 – „Certum est in silvis, inter spelaea ferarum”: Verg. Ecl. 10 / 52). Az 51 soros versből 19 sor utal Vergilius valamely eklogájára – s nem kizárt, hogy ezen túl még más klasszikus szövegekre is történik utalás. Kérdés, hogy egy kritikai kiadásnak kell-e ezeket jeleznie? Hiszen nem minden esetben szoros szövegszerű egyezésről

van szó. Továbbá a bukolikus költészetnek meghatározó jellemzője az imitáció – tehát a jelenség természetes.

Úgy vélem, a kérdésre mégis igen a válasz. Ha valamitől nem érdemes sajnálni a helyet, akkor ez az. Hiszen éppen egy ilyen nagy igényű szövegkiadásnak van lehetősége ezen észrevételek jelzésére. A szövegkiadók természetesen élnek is ezzel a lehetőséggel, hiszen a vershez tartozó jegyzet készítője kitér arra a magyarázatokban, hogy a vers „műfaji szempontból erőteljesen kötődik a bukolikus hagyományokhoz”, és hogy Tityrus és Codrus vergiliusi alakok – noha egyébként e nevek többek közt Faludi Ferenc pásztorverseiben is szerepelnek (517.). Csakhogy ez a magyarázat nagyon szegényes és bizonyos ismereteket megtagad az olvasótól. Egy talán etikainak nevezhető érv a jegyzetek gazdagítása mellett (legalábbis az ehhez hasonló esetekben), hogy aki kézbe veszi, vagy megvásárolja e könyvet, nem csupán Dayka Gábor verseit veszi meg, hanem a sajtó alá rendező irodalmárok tudását is. Ez a tudás pedig különösen akkor válik értékessé, ha egyébként igen kevesek részesülnek belőle. Noha nem kizárt, hogy akadnak, akik magyar nyelvű olvasmányélményük alapján felismerik például a negyedik ekloga aranykor-toposzait, ezek mégis kevesen vannak. Elhallgatni tehát ezt a szakismeretet hiba, hiszen ezzel a hétköznapi olvasó számára megcsonkul a versértelem. Nem állítom, hogy az ilyen hagyományrendszerben élő latin versek kritikai kiadásának egyetlen módja, hogy soronként jelezzük a megidézett szöveg helyeket, de azt gondolom, legalább egyetlen mondatnyi megjegyzés erejéig érdemes az olvasó tudtára hozni a szöveg ilyen működését. Már csak azért is, hogy valamivel hitelesebb képet alkothasson magának a kor irodalmi működéséről, és elgondolkozhasson a posztmodern intertextualitás újszerűségének kérdésén.

A másik érv tudományosabb. Szinte bizonyítható ugyanis, hogy a szerzők az idegen nyelvű írásokat magyarra szándékozták fordítani. Kérdés, hogy – a fordítás tökéletességének lehetetlensége mellett – mennyire volt ez sikeres a példaként hozott latin vers esetében. A kérdés valódi tétje azonban, hogy hogyan gondoljuk el a magyar vonatkozású latin nyelvű irodalom magyar irodalomba való integrálását. Az efféle kötetek ugyanis arra mutatnak, hogy a szerzők és szerkesztők nem kizárólag a latinul olvasók számára akarják elérhetővé tenni ezt az irodalmat s érvényessé tenni meglátásaikat, hanem az egész magyar irodalmi közösség számára. Nem elégséges azonban egyszerűen magyar nyelvűvé tenni e verseket. Hiszen a latin nyelv mögött egy olyan iskolai-irodalmi hagyományokon nyugvó kultúra áll, mely elsődlegesen a szépirodalmi szövegekben létezik, és erősen kanonikus (aki latinul tanul, napjainkban is csaknem ugyanazon auktorok olvasása során sajátítja el e nyelvet, mint Dayka Gábor), s e nyelv így fokozottan reflektál arra az irodalmi világra, melyet hordoz, vagy mely őt hordozza. Dayka tehát egészen magától értetődően hozta játékba az antik szövegeket, és – némi szerzői szán-

déket tulajdonítva neki – feltételezhetőleg magától értetődően elvárta olvasóitól, hogy ezt elértsék. A mai olvasó ugyan már nem ismeri ezt a játékteret, és nyilvánvalóan nem is lehet számára ezt fordítással hozzáférhetővé tenni. Mégis, ha feltételezzük, hogy a magyar nyelvközösség számára egyáltalán megalkotható a magyar irodalomnak egy olyan képe, melynek a latin nyelvű irodalom is része, ebből a képből nem hagyható ki klasszikus latin irodalom, éppen azért, mert ma már ugyanúgy nem vagyunk otthonosak ebben, mint amennyire a latin nyelv idegen a számunkra, és mert a kettőt nem lehet különválasztani. A fordítás tehát mindenképpen csonkít, hiszen amennyiben jegyzetekben közli az irodalmi-kulturális hivatkozásokat, már elválasztja ezeket a szépirodalmi nyelvtől. De talán még így is pontosabb fordítása adható az eredeti versnek, mint csak a vers prózai magyar nyelvű közlésével.

Az említett vers mindemellett arra is jó példa, hogy mennyi hozadéka lehet a szövegek genetikus kritikai kiadásának. A vers ugyanis igen érdekesen valósítja meg az alkalmiságot. Egyrészt ugyanis címe szerint – ahogyan arra a magyarázó jegyzet is utal – alkalmi költemény, másrészt viszont nem nevezi meg címzettjét, illetőleg egy irodalmi névvel illeti. Ráadásul a vergiliusi utalásokkal is irodalmiaságát hangsúlyozza. Hasonlóan jár el a *Mezei dal a' Méltóságos Zágrábi Püspökhöz Verhovátz Úrhoz ...* című (35.) vers is, ennek azonban van címzettje, és az irodalmias bukolikus világ tökéletesen működtethető allegóriaként. A 32. vers korábbi szövegváltozatai azonban megmutatják, hogy sokkal hangsúlyosabb volt az alkalmi jelleg. Hiszen a vers első címe: *Mezei dal N. N. úrnak neve napjára*. E változatban természetesen nem a női név, Phyllis szerepelt, hanem Daphnis állt helyette, ahogyan a vers alcíme is Daphnis volt, miként a 35. versé is az. A vers korábbi változata tehát mindenképpen allegorikus, amennyiben N. N. úr megfeleltethető Daphnisnak. Az egyértelmű allegória (N. N. úr = Daphnis) felszámolásával a költő lazított az alkalmiságon is, de ugyanezt tette azzal is, hogy az alcím fiktív nevét az alkalmi szerkezetű címbe („művészi alkotás valakinek valamilyen alkalmából”) illesztette, hiszen ezzel megszüntette, vagy inkább egybemosta az allegória két része (a valóságreferenciális N. N. úr és az irodalmi hagyományrendszer részét képező Phyllis) közti világos határt. Kazinczy a maga szövegváltozatában pedig végleg szakít az alkalmiságnak még a játékos változatával is, az által, hogy a *Phyllis* címet alkalmazva más műfaji regiszterbe és más irodalomfelfogásba utalja a verset, minthogy az „idill” a korban elsősorban a pásztorköltészet gessneri változatának megnevezésére szolgál. A vers alakulása – melyet kizárólag a genetikus szövegközlés tesz láthatóvá – sok mindent elárul a természetesen intertextualizáló latin nyelvű irodalom működésének kereteiről, illetve annak az irodalomfogalomnak a lehetőségeiről és hatáiról – valamint e lehetőségek változásáról –, melyben ez a típusú költészet létezett.

A genetikus szövegközlés technikai megvalósulása

Nem kérdéses tehát, hogy a genetikus szövegkiadás kitágítja az értelmezési lehetőségek terét. A szerzők azonban jól látják, hogy maguk a szöveggörögkritikai jegyzetek nem szolgálnak „könnyű olvasmányul” (67.). A nehézség azonban nem feltétlenül a genetikus szövegközlés hibája. Inkább amiatt okoz olykor fejtörést a jegyzetekben való tájékozódás, és így az egyes szövegváltozatok rekonstruálása (ami pedig alapvetően célja egy genetikus kritikai szövegkiadásnak), mivel:

1. A genetikus átírás elveit az ilyen című bevezető szövegrész (68–69.) csak igen nagy vonalakban tárja az olvasó elé. Szót ejt arról, hogy a prózai szövegek változatait eltérő módon (nem) közlik, arról azonban csak a Veres Kötet előszavának szövegjegyzeteiből lehet tájékozódni, hogy az *Előszó* – feltehetőleg mint a verskötet része – kivétel a prózai szövegek alól, minthogy rögzíti a szövegváltozatokat. A szövegközlés elvei azonban nem egyeznek a versekével, minthogy a főszöveghez képest, egészen pontosan abból fejthetők vissza az egyes szövegállapotok. Ennek megfelelően itt részben eltérő jelölésre akadhatunk, hiszen a jegyzetelőnek meg kell jelölnie a jegyzetek alatt másodsor közölt főszövegben a korábbi szövegállapotokban másként szereplő szövegrészt, majd azt a szövegtartományt, ami ennek korábbi „megfelelője”. Végül is a korábbi megfelelőn belül láthatók többnyire azok a változtatások, melyek a főszöveget eredményezik. Tehát a főszövegen belül egy kijelölt tartományban zajlanak azok a változtatások, melyeket a versek esetében, ahol a régebbi szövegváltozatok felől közelíthetjük meg az újabbakat (ami a genetikus kiadás egyik már a terminus nevében is meghúzódó elve), a kihúzás és a beszúrás művelete jelöl. Hogy mindennek pontos okát az olvasó nem tudhatja, az persze csupán elvi hiba, ténylegesen nem nehezíti a szövegjegyzetek értelmezését. További probléma azonban, hogy:

2. A versekhez tartozó jegyzetekben lényegesen többféle jelöléssel találkozhatni, mint amiről a „genetikus átírás elvei” tájékoztatnak, például áthúzással és kurziválással. A 16/1. vers (*Helois Abelardhoz a' Klastromból*) szöveggörögkritikai jegyzeténél (447.) olvashatók az átírás pontosított elvei. Itt kiderül, hogy a szövegkiadók megkülönböztetik az első lejegyzés idején történt szövegjavításokat a későbbi javításoktól, még hozzá úgy, hogy kurziválták az újabb javításokat, az újabb időben keletkezett áthúzásokat pedig a < > jelen belüli áthúzással jelölték. A jelölésbeli változtatásokról természetesen minden vers esetén, ahol ezek használatba kerülnek, számot ad a szöveggörögkritikai jegyzet. Ezzel azonban főlegesen nő a jegyzetanyag. Az ilyesmit célszerű egyszer előadni a kötet kezdetén. Továbbá a változtatásokra is több jelet használnak, mint az indokolt. Hiszen nyugodtan lehetne az újabb áthúzásokat is kurzívan < > jelbe tenni, láthatóvá téve, hogy ez a kurzív javításokkal egyidejű szövegállapot. (Vagy talán logikusabb lenne mindkét eset-

ben az áthúzást alkalmazni, megkülönböztetendő az újabb beszúrást a kurzív – kéziratban: aláhúzott – szöveg beszúrástól.)

Úgy tűnik továbbá, hogy a sajtó alá rendezők nem az egyes szövegállapotokat, hanem a kéziratlapok „képét” szerették volna láthatóvá tenni. Erre mutat, hogy a szövegjegyzet állandóan jelöli, hogy a lapon hová került a beszúrt szövegrész, noha ez mellékes, nyilván oda, ahol hely volt. Általában „fölé”. Ennek akkor lenne jelentősége, ha a törlés–beszúrást és átírást közt nem lenne különbséget a szöveggkritika. Így azonban éppen arra irányítja a figyelmet a helymegjelölés, hogy a kettő közt valójában nincs is különbség, pl. 411: tiéd <leszek> [fölé:] |vagyok|. Világos, hogy ezt így is lehetett volna jelölni: tiéd <leszek> → vagyok. Ez az utóbbi megoldás azonban többnyire csak a morfémaszintű változtatások leírására szolgál. Az eljárás okát nem könnyű megérteni, vagy az áll mögötte, hogy meg akarták különböztetni a morféma- és a lexémaszintű cseréket, vagy az, hogy ténylegesen csak azt jelölték így, ami szó szerint átírás vagy ráírás – magyarázatlanul hagyva, hogy miben különbözik ez a fölírástól, vagy pedig az, hogy ezeket a változtatásokat az első leírás aktusán belülnek ítélték, és a változtatások egyes aktusait akarták ezzel megkülönböztetni.

Valami hasonló gondolkodás állhat egy másik jelenség mögött is. A már sokszor emlegetett Phyllis-vers – ahol egyébként nincs sok szövegváltozat – szövegjegyzetei a következőképpen írják le egy sor Sárga Kötetben előforduló változatát (516.): „Rura supervolitat iam cultor avarus agelli | nuncia veris hirundo |”. Vagyis beszúrtak egy új fél sort. De történt-e javítás, minthogy kihúzásnak nincs jele? Lehetséges, hogy Dayka ebben az egy versében úgy járt el, hogy az új fél sort a régi áthúzása nélkül melléírta? És ha így is volt, változtat-e ez valamit a javítás tényén, máshogyan kell-e ezt egy kritikai szövegjegyzetnek elővezetnie? Mert azt, hogy melyik a javított változat, még egy genetikus kiadás készítője is tudja (ha máshonnan nem, hát onnan, hogy az a változat került a Veres Kötetbe), és miért is tenne úgy, mintha nem tudná? E jelenség nem egyedülálló, a 16/1. versben (*Hélois Abelardhoz a' Klastromból*) is van rá példa (6. sor). A kérdés számomra inkább úgy fogalmazható meg: érdekes-e számunkra, hogy Dayka milyen eszközökkel változtat a versein, azaz, hogy nem itt is arról van-e szó, mint a beszúrástól, hogy a magát genetikusnak nevező kiadás inkább a kéziratlapok, mint a szöveg állapotait akarja feltárni. Kérdés, hogy a kettő elválasztható-e egymástól. (Tartsuk azonban szem előtt, hogy nemleges válasz esetén azt kellene mondanunk, csak a kézirat hordozza a szöveget, sőt, maga a kézirat a szöveg – vagyis a kritikai szöveggközlés eleve reménytelen vállalkozás.)

3. A rengeteg kérdés arra irányítja az olvasó figyelmét, hogy nem értette meg a szöveggközlés elveit. Ebben végül elfárad, és fölbosszantja magát, mikor rájön, hogy még e meg nem értett rendszer sem következetes önmagával (a meglehető-

sen bonyolult jelölésrendszer nem viselkedik előzetes elvárásainknak megfelelően). A sokat idézett Phyllis-versben például a 45. sor a Sárga Kötet egyik lapjának változatában nem szerepel. Ennek jelölése: √, itt azonban a „[nem szerepel]” jel áll helyette. Ugyanebben a versben jól láthatólag a Sárga Kötet egy változatában plusz sorok vannak a Veres Kötet változatához képest a 9. és a 10. sor közt. Ezt [+] jellel kellene ellátni, amit itt nem alkalmaznak. Ugyanakkor, mivel a Veres Kötet változatához (a főszöveghez) képesti eltéréseket vastagon szedéssel jelölik a szövegkritikában, így is érthető, hogy itt plusz sorok vannak, vagyis az olvasó eljuthat arra a belátásra, hogy a [+] jelölés végül is fölösleges.

A szövegközlés elvének nem koherens voltára csak egy magyarázat adható: a négy szerző nem tudta kellően összehangolni munkáját – és talán nem is annyira a szándék, mint egy, a szövegkiadás egységét felügyelő, fölrendelt szerkesztő hiányzott.

Bármennyire nem egyszerű azonban tájékozódni a kötet szövegkritikai jegyzeteiben, mindenképp elismerésre méltó és folytatásra érdemes kezdeményezést jelent a genetikai kritikai kiadás feladatának vállalása és a prózai szövegek kiadása az olyan kevésbé centrális helyzetű költők esetében, mint amilyen Dayka Gábor. Így a Dayka-irodalomban valóban nem is várhatunk kevesebbet egy aranykor eljövételénél, hiszen immár megfelelőnek mondható alapokon történhet meg a „számvetés magával az életművel”, megkezdődhet a „költemények olvasása és elemzése, visszaillesztésük a 18. századi irodalom kontextusába” (42.), vagyis a kiadás elérheti célját.

(Universitas, Budapest, 2009. [Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, 10.])

Túry György: *Amerikai etikai kritika*

Az *etikai kritika* néven meghonosodni látszó irányzat, túl egy Helikon-számon (2007/4.), több ismertető jellegű és néhány, a módszert a gyakorlatban is hasznosítani igyekvő tanulmányon már nem tekinthető ismeretlennek Magyarországon sem; az a jelentőség azonban, amelyet Túry György kismonográfiája szükségszerűen betölt mint a téma első könyvterjedelmű feldolgozása magyar nyelven, mégsem elhanyagolható. Nem üres szellemesség az etikai kategória használata: nem kevés felelősség terhel egy olyan munkát, amely – a formátumból adódó praktikus okoknál fogva – nagy valószínűséggel válik majd a kérdéskör iránt a jövőben érdeklődők kiindulópontjává. A kötet definitív és magabiztos címevel kifejezetten vállalni is látszik ezt a kihívást, melyet mintha a kissé homályos alcím (*Irodalom- és kultúratudományi vizsgálódások a késő huszadik századból*) sem vonna vissza, hiszen abban az időhatározó inkább az általa elemzett művekre vonatkoztatja a visszafogottabb *vizsgálódások* kitételét. A könyv két nagyobb blokkra oszlik, az első elméleti szerzők ismertetését, a második irodalmi művek értelmezését tartalmazza – előbbi rögtön kérdésessé is teszi, mennyiben beszélhetünk egyáltalán valóban irányzatról az etikai kritika kapcsán.

A Túry által bemutatott két teoretikus, J. Hillis Miller és Martha C. Nussbaum kiemelése és egymás mellé rendelése Robert Eaglestone nálunk sem ismeretlen *Ethical criticism*¹ című műve óta kevéssé számít meglepőnek. A brit szerző fő célja persze saját (Lévinasra építő) elméletének elővezetése, ennek szükségességét azonban azzal támasztja alá, hogy kritikus ismertetéseiben e két korábbi

¹ Robert EAGLESTONE, *Ethical criticism: reading after Levinas*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1997. Magyarul megjelent a szerző egy tanulmánya, mely a könyv téziseit tanulmányformába tömörítve mondja újra: Robert EAGLESTONE, *Hibák. James, Nussbaum, Miller, Lévinas*, Helikon 2007/4., 521–531., és egy alapos, továbbgondoló ismertetés: KENYERES Zoltán, *Kérdések az etikumról és az esztétikumról*, Irodalomismeret 2000/4., 65–85.

munkát játssza ki egymás ellen, ezzel pedig egyszermind egy diametrális ellentétet is megképez közöttük, ami azóta lényegi szerkezeti eleme lett az etikai kritikáról készített térképeknek, amelyeken a szokásos régiók, így: 1. a humanista elképzelések, 2. az ezekkel összeférhetetlen dekonstrukciós etika, 3. az előző továbbgondolásaként vagy attól különálló, de hasonló eredményekre jutó irányként felfogott lévinasiánus kritika, +1. a lazábban kapcsolódó, inkább csak párhuzamosan épülő, de alapvetően szintén etikai üzemanyaggal működő posztkoloniális, feminista, queer stb., tehát a politikai elméletek.² Már ebből is látszik, hogy az etikai kritikát csupán nagyon általános kérdésekkel (mondjuk: „Milyen kapcsolat lehetséges irodalom és etika között?”) lehetne egységbe fogni, ám nyilvánvaló az is, hogy ez a kérdés éppenséggel nem hanyagolható el a hazai irodalomtudomány számára sem, sőt a mai helyzet nagyon is megkövetelné a releváns válaszokat. Túry György könyve elején (20–21.) Zygmunt Bauman találó meglátásait idézi arról, hogy a posztmodern kor, a tradicionális értékrendek és a világjobbító modernista projektek összeomlása után valóban átfogó etikai rendszerek nélkül maradt ugyan, ez azonban az egyes ember számára valójában az egyéni felelősség *megnövekedését* jelenti. A helyzet analógiája két szinten is értelmezhető, hiszen a hazai irodalomtudomány bőven kivette a részét előbbinek és utóbbinak a hegemoniájából is, és még mindig kissé bizonytalankodva keresi az ellenállást jelentő esztétikai autonómiától továbbvezető utakat saját – és magának az irodalomnak az életben játszott – szerepét illetően is.

Ezért is érezhet az olvasó csalódottságot, amikor Túry könyvének 22. oldalán azt olvassa: „Munkám azonban irodalomelmélet-történeti és műelemző fókuszú, amiből az is következik, hogy nem feltétlenül kíván a legújabb fejleményekkel számolni. Időbeli kereteit körülbelül a »nyelvi fordulat« utáni és a »kulturális fordulat« előtti periódusban határozza meg.” (22.) Máshol ezt az időkeretet „az 1970-es évek közepétől az 1990-es évek elejéig, közepéig terjedő bő két évtized”-ként konkretizálja (9.). Ezen kitételek egyrészt a gyakorlatban nem sokat jelentenek, hiszen a bevezetésben széles ecsetvonásokkal felvázolt kontextus és a lehetséges terek számbavétele után a szöveg már csak az éppen elemzett művekre vagy életművekre fókuszál, így azok atomizálódnak, szem elől veszítjük helyiértéküket, elmélettörténeti narratívákhoz való kapcsolódásukat; másrészt pedig mintha felmentést adnának az alól, hogy a szöveg konzekvensen tisztázza azt a kortárs pozíciót, ahonnan nézve a korábbi elméleteket elemzi. Ez utóbbinak legszembeűnőbb tünete éppen azon a helyen figyelhető meg, ahol egyetlen alkalommal mégis elvezeti történetét a jelenig, és felvázolja, hogyan mozdult el az amerikai iroda-

² Pl. Liesbeth Korthals ALTES, *Ethical turn = Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London, 2005, 142–146., ezt a mintázatot követi a Helikon-szám kiváló áttekintő bevezetése is: BÉNYEI Tamás – Z. KOVÁCS Zoltán, *Az etikai kritikáról*, Helikon 2007/4., 469–498.

lomtudomány az utóbbi évtizedekben a posztstrukturalimustól és jutott el például Satye P. Mohanty posztpozitivistá objektívitas-elméletéig: „Ennek leegyszerűsített lényege az, hogy kellő távolságot tartva egyrészt »öröknek« és »egyetemesnek« tartott értéképzetektől [...], másrészt azoktól a nézetektől, amelyek az értékítéletek teljes körű szubjektívitasát vagy azok társadalmi determináltóságát vallják, az emberi természetben vélik felfedezni azt az alapot, amelyre [...] objektívitas lehet értékítéleteinket alapozni.” Majd így folytatja: „Az emberi természet pedig történetekben, narratívákban fejezhető ki a legteljesebben. Ez alkotja Miller és Nussbaum közös kiindulópontját.” Átkötésnek közepesen szellemes, ám az általa létrehozott anakronizmus, mely szerint mintha a nyolcvanas évek végén a kilencvenes évekbe bekövetkezett elmozdulás nyomán láthatóvá váló tételekből indultak volna ki, csak úgy oldható fel, ha vagy azt feltételezzük, hogy valójában nem is történt elmozdulás, vagy azt, hogy az emberi természetéről szóló idézett mondat mindig nyilvánvaló és sosem kétségbe vonható axióma. A két állítás közül természetesen egyik sem igaz, és főként egyik sem segíti elő a lezajlott folyamatok pontos, tanulságok levonását lehetővé tevő megismerését.

Ennek a gondtalan szinoptikának a tarthatatlansága az értelmezési részben ütközik ki igazán, ám már az elméleti fejezetekre is erőteljesen rányomja bélyegét. A kontextuális áttekintésből a tárgyalt teoretikusokra vetítve egy-egy szlogenyszerű epitheton ornans marad csak: Nussbaum arisztotelianus filozófus, míg Miller „vérbeli dekonstruktőr”, vállalkozása „velejéig dekonstruktív”. Meg kell jegyezni, hogy közülük az utóbbi az etikai kritika Magyarországon alighanem legtöbbször bemutatott alakja,³ szinte kivétel nélkül csupán *The ethics of reading*⁴ című kötete alapján. Ennek a munkának a fogadtatása meglehetősen egyöntetűnek mondható Simon Critchley nagy hatású könyvétől⁵ Eaglestone említett összefoglalásán keresztül a magyar ismertetésekig, ennek lényege pedig az, hogy Miller „lényegében nem tesz mást, mint hogy Paul de Man olvasásfelfogását »átnevezi« etikus olvasássá, s a performatív aktusként értett dekonstrukciós olvasás válik nemcsak az etikus olvasás (vagyis a »jó« olvasás) példájává, hanem az egyéb tevékenységek mércéjévé is [...] Miller számára az olvasás szükségszerű etikai mozzanata

³ Az eddig idézett cikkek (Kenyeres, Eaglestone, Bényei és Z. Kovács) mind összefoglalják Miller elméletét. Ezen kívül még: SÁRI László, *Lehet-e az olvasásnak etikája? = Keresztvez(ő)dések. Dekonstruktív, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, szerk. BÓKAY Antal – M. SÁNDORFI Edina, Janus-Gondolat, Pécs, 2003, 205–223.; SEREGI Tamás, *A személyiségen innen*, Iskolakultúra 2001/4., 41–51. (Millerről: 41–43.); ANTAL Éva, *Retorika és etika – boltívitas és áthidaló olvasatok*, Világosság 2003/11–12., 95–101.; ANTAL Éva, *Az etikai fordulat traumája = Kortárs etikai irányok – gondolkodók*, Líceum, Eger, 2009, 121–128.

⁴ J. Hillis MILLER, *The ethics of reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, Columbia UP, New York, 1987.

⁵ Simon CRITCHLEY, *The ethics of deconstruction. Derrida and Levinas*, Edinburgh UP, Edinburgh, 1999², 44–48.

egy sajátos imperatívusz megjelenése, amely azonban »nem a tematikus tartalomra adott, ilyen vagy olyan moralitásfelfogást hirdető válaszhoz kapcsolódik, hanem valami sokkal alapvetőbb »kell«, amely magára az irodalom nyelvére válaszol [...] A szöveg betűjének kell az én törvényemmé válnia«, de a »kérlelhetetlen törvénynek« való megfelelés, az etikus olvasás a szövegben paradox módon előírt »hűtlenséget«, törvényszegést is magában foglalja”.⁶ Túry bemutatásában azonban egy jóval homályosabb Miller-kép bontakozik ki, amely leginkább abból ered, hogy leírása – mondhatni rendhagyó módon – nem szorítkozik az 1987-es műre, hanem az életmű egészéről próbál számot adni. Ez kezdetben fejlődéstörténet: Miller útja az újkritikától a Yale schoolig – ez azonban csak afféle háttér vagy előzmény, ezután, a textualitás kérdései felé fordulva kezdődik Miller valódi, dekonstruktóri élete, ami, a szövegből úgy tűnik, már egyetlen egységet alkot. A kitekintések ellenére azért (már csak címszerepénél fogva is) középpontban maradó *The ethics of reading*et vagy a róla szóló írásokat ismerő olvasó azonban nem szabadulhat valamiféle kényelmetlen érzéstől Túry elemzését olvasva, az ugyanis folyton elkalandozik a köznapi értelemben vett, személyközi viszonyokat érintő etika felé – annak ellenére, hogy a műben expressis verbis kimondatik – Túry idézi is – hogy itt az etika „szükségszerűen bekövetkező etikai mozzanatot jelent az olvasás folyamatában, olyat, amely sem nem kognitív, sem nem politikai, sem nem társadalmi, sem nem interperszonális, hanem mindezekről függetlenül és teljes mértékben etikai.” (71–72.), ráadásul megjelenése óta a legtöbb kritikát éppen szűkössége, életidegensége miatt kapta, ahogy Critchley fogalmaz „horizontja pedagógiai, és kifejezetten az észak-amerikai egyetemek erőteljesen meghatározott pedagógiai kontextusára vonatkozik”.⁷

Túry az olvasásetikát úgy tudja „rendes” (bár ellentmondásos) etikává dúsítani, hogy belekapaszkodik Millernek abba a módszerébe, amellyel azt elemzi, ahogyan a szövegek szerinte saját olvashatatlanságukról beszélnek. Ennek paradigmikus esete a *The ethics of reading* folytatásának tekinthető *Versions of Pygmalion* Pygmalion-elemzése: a szöveg a prozopopeia abszurdításáról látszik beszélni, ahhoz azonban, hogy ezt tehesse, tulajdonképpen már az olvasó is végre kellett hajtsa egy prozopopeiát, amennyiben a holt betűket az élő Pygmalionnak tekintette, így léptetve életbe ismét az olvasás teljesíthetetlen ígéret és lerázhatatlan kötelesség kettős erőterében értelmezett etikáját. Tényleg a történetet elemzi tehát, annak kifutása azonban hangsúlyosan nem tematikus, hiszen attól explicite elzárkózik, hanem textuális: nem Pygmalion élethelyzetét kell megértenünk, hanem a sajátunkat, mint olvasóét. Ezt Túry mintha hol tudná, hol pedig elfelejtené,

⁶ BÉNYEI – Z. KOVÁCS, *I. m.*, 479.

⁷ CRITCHLEY, *I. m.*, 47–48.

ez utóbbit még hozzá egy meglehetősen inkorrekt hivatkozással támogatva meg: „Millert – műelemző tanulmányai ezt egyértelműen elárulják – elsősorban a regényekben és novellákban egy-egy, gyakran nehéz és igen bonyolult etikai döntés meghozatalát bemutató momentumok érdeklik a leginkább. A *The Ethics of Reading*ben George Eliotot idézi: »azért olvasunk regényeket, hogy a fikció, vagyis a képzelet nyújtotta biztonságos terepen szemlélhessük azt, hogy mi is történe, ha életünket bizonyos erkölcsi elvek mentén élnénk le«. A hír igaz, azzal az apró korrekcióval, hogy Miller ezt nem saját krédójaként, hanem Kant módszerének leírásaként idézi, amikor az a kategorikus imperatívuszna megfelelő cselekvés lehetőségét egy történet megalkotásától teszi függővé (milyen is lenne, ha cselekedetünk valóban univerzális maximaként működne?), amely példa azután Miller szerint aláássa az egész rendszert. Túry ez utóbbiról is beszámol, ám nem veszi észre a két problémafelvetés közötti lényegi inkongruenciát, ami olyan merész zárójeles továbbgondolásokra vezet, mint: „Felelős etikai viszony azonban nemcsak minket fűz a szereplőkhöz, hanem éppen ilyen szigorú értelemben teendő a történetmesélő is felelőssé az általa »végrehajott« megszemélyesítéséért”, amit lábjegyzetben még azzal is tetéz, hogy két regényszereplő viszonyára vonatkoztatja, mert egyikük saját elképzeléseit vetíti rá egy másikra (63.), vagyis, Túry metaforájával, fikcionalizálja őt – mindezzel persze egyre távolabb kerül a *The ethics of reading* elképzeléseitől.

Mindezen manőverek eredményeképpen azonban végül felfedezni látszik egy ellentmondást Miller gondolkodásában. „A baj az – írja – hogy a kétféle felfogás nem alkalmazható egyszerre. Egy személy (akár fiktív, akár nem) vagy »olyan, mint mi«, vagy szövegszerű. A szövegszerű ugyan reprezentálhatja, állhat helyette, de nem állhat a helyébe, ha elfogadjuk azt, amit Miller is elismer, hogy nem minden szövegszerű, nyelvi. Nem hihetünk és nem-hihetünk egyidejűleg valaminben. Vagy felfüggesztjük »hitetlenségünket« a szereplők és a történet fiktív voltaival szemben, lehetőséget biztosítva ezáltal értelmezésre és felelős viszony kialakítására, vagy nem.” (66.) Ez a szakasz legalább két dolog miatt messzemenően figyelemreméltó. Az egyik, hogy a Millerrel szemben kritikus hangvételt megütő bekezdés effektíve összefoglalja Miller téziséét, hiszen annak lényege éppenséggel az, hogy egyszerre kell hinnünk a szöveg reprezentáló erejében és megtartóztatnunk magunkat tőle – a felelős viszony Miller szerint pontosan ebben áll, nem pedig egyikben vagy másikban. A másik, hogy Túry egyik premisszája ebben a bekezdésben az, hogy Miller maga is elismeri, hogy nem minden szövegszerű. Mit olvashatunk ezzel szemben a *The ethics of reading*ben?

Lehetetlen a nyelv segítségével a nyelv határai közül kikerülni. Mindenről, ami a nyelven kívülinek tűnik, és a nyelv segítségével értük el, mint például

az érzetek és az érzéki benyomások, kiderül, hogy nem más, mint még több nyelv. Élni annyi, mint olvasni, vagy inkább újra és újra az ember sorsának számító olvasás lehetetlenségét elkövetni. Születésunktől halálunkig keményen dolgozunk azon, hogy az olvasás lehetetlen feladatának megfeleljünk. Az olvasással küszködünk a reggeli ébredéstől az esti elalvás pillanatáig, és vajon mi mások az álmaink, ha nem az olvasás lehetetlenségének fájdalmára vagy inkább annak fájdalmára vonatkozó újabb leckék, hogy nem áll módunkban megtudni, vajon diszkurzív bolyongásaink és elhajlásaink közepette nem botlottunk-e bele véletlenül a helyes értelmezésbe?⁸

és így tovább – ennél egyértelműbben nehéz lenne fogalmazni. Honnan származik hát Miller kettős tudatának képzete?

„Vérbeli dekonstruktőr voltát azonban itt sem tagadja meg. Ő maga az, aki kételyeinek ad hangot a nyelv fentebb bemutatott, mindent legyőző, bekebelező voltát illetően. Salusinszky kérdésére válaszolva azt – az eddigiék után meglepő – választ adja, hogy »kétségtelen, mindenféle nem-nyelvi dolog is létezik« és »rengeteg minden a nyelv nélkül történik«. Hogy is van ez akkor? [...] A kérdés, láthatóan és dokumentálhatóan, folyamatosan foglalkoztatja Millert, noha nem teljesen egyértelmű saját válasza sem. A Gary A. Olsonnak adott 1994-es interjúban a következő, megkapóan őszinte »beismerést« teszi: »csak mostanában kezdem felismerni, hogy van de Mannak néhány, rám nagy hatást gyakorolt kijelentése, melyek nagyon sötétek. A megértés lehetetlenségéről beszél [...] és azt mondja: ‚Történik, ami történik; minden úgysis csak nyelv‘. Némi ellenállást érzek magamban ezzel szemben. Kissé kénelmetlenül érzem magam ez ügyben [...]«” (50.)

Ismét csak nem az a kérdés, hogy az idézet tényleg létezik-e, hanem az, hogy mennyiben vehető figyelembe, és milyen következtetéseket érdemes levonni belőle. Az első válaszlehetőség az lenne, hogy egy interjúban elhangzottakat kijátszani egy olyan szöveg ellen, amely konzekvensen és hangsúlyosan azok ellenkezőjét állítja csupán, inkább csak a szerző pszichológiai elemzésében lehetne adekvát módszer. Az igazi hiba azonban szerintem nem abban rejlik, hogy a valóban sokatmondó interjúrészletek bevonódnak az értelmezésbe, hanem hogy a szöveg ennek ellenére igyekszik fenntartani a „dekonstruktív szakasz” egységességének képzetét. Az elemzett szövegek ugyanis nehezen tekinthetőek másnak, mint ódának de Manhoz és de Man nyelvfelfogásához (az eddigiék mellé egyetlen további

⁸ Idézi és fordította: SÁRI, I. m., 206–207.

példa: „Még azt is meg merném ígérni, hogy eljönne az ezeréves királyság, ha minden férfi és nő de Man-i értelemben vett jó olvasóvá válna”⁹ – ehhez képest az Olson-interjú egyértelműen sokkal inkább tűnik damaszkuszi útnak, mint enyhe pályagörbe-módosításnak.

Ennek a problémának a végső kifutása a következő, Nussbaumról szóló fejezet nyomán válik nyilvánvalóvá. Túry kezdetben elfogadni látszik az Eaglestone által bevezetett struktúrát, melynek lényege, hogy míg Miller csak az átlátszatlan szöveget látja, addig Nussbaum túlságosan is transzparensnek tekinti, és szalad problémátlanul rögtön a szereplőkhöz és szituációkhoz: „Az esztétikai szférájának őt érdeklő komponense azonban nem az azt hordozó médium [...], hanem a médium által (szerinte) reprezentált (belátja fiktív státuszú) életvalóság. Ez, mint később látni fogjuk, kétségkívül megkérdőjelezhető, ha másért nem, a hatvanas évek nyelvi fordulatának eredményei tükrében” (71) – a szurkálódó zárójeles megjegyzések is mintha Nussbaum csaknem végtelen irodalomtudományos naivitására utalgatnának, akárcsak Eaglestone teszi, és nehéz nem Millerre gondolni pozitív viszonyítási pontként, hiszen az előző fejezet alapján úgy tűnik, ő a nyelvi fordulat megtestesítője par excellence. Ezután elkezd felvázolni Nussbaum neo-arisztotelianizmusának alapvonalait, többek között az irodalomnak feltett kérdéseit: „Műelemzéseiben valóban nem »erkölcsi tanulságokat« von le (jóllehet ez is legitim értelmezése lehet és szokott is lenni bizonyos etikai kritikáknak), hanem az adott alkotásoknak számára etikai szempontból (is) relevánsnak tekintett aspektusait elemzi a fenti arisztotelészi-újhumanista hagyomány alapján, azaz választ keres – többek között – a következő kérdésekre: »Irodalmi alkotások hogyan jelenítenek meg döntési helyzeteket? Egy adott mű mi módon tereli az olvasót afelé, hogy egy bizonyos döntést helyesnek vagy helytelennek tartson? A viktoriánus vagy akár a modern regényekben bemutatott döntési helyzetek olyan korhoz kötődnek-e pusztán, ami már végleg elmúlt, vagy esetleg a bennük felvonultatott szereplők viselkedése a mai olvasó számára is érvényes viselkedés-modellek lehetnek?»” (73–74.) A poén előtt egy rövid megjegyzés: Túry azzal, hogy derűs engedékenységgel legitimálja a tanulságkereső etikafelfogást is, végleg értelmezhetetlenül tágra engedi az etikai kritika határait, és egyben hitelteleníti törekvéseit, hiszen a minden belső összeférhetetlenségen túli egyetlen közös pont, ami megkülönböztetheti az etikai kritika megújulásában részt vevőket a tizenkilencedik században ragadt erénycsőszöknek tekintett többiektől, az éppen az ilyesféle, joggal vállalhatatlannak tartott reduktív olvasatok elutasítása, és a kísérlet helyettük maximális elméleti körütekintéssel is korszerűnek tekinthető alternatívák előállítására. És most a poén: „A fenti kérdések – hogy közelítsük a két etika-értelme-

⁹ MILLER, *I. m.*, 58.

zést – nem Nussbaumtól, hanem Millertől származnak. [lábjegyzet: A »Moments of Decision in Literature« című, 2001 tavaszán tartott posztgraduális szeminárium kurzusleírása (University of California at Irvine)]. Túry ezzel a geggel végképp lehetetlenné teszi azt, hogy témájáról, az amerikai etikai kritikáról hasznosítható képet alakíthassunk ki. Megfogalmazása úgy tünteti fel, mintha a korábban bemutatott de Man-iánus felfogás és az erényetika között taláta volna meg a rég kutatott észak-nyugati átjárót – ám a rapprochement, ahogy ez a fenti idézetből világosan látszik, nem Túry értelmezői eljárásainak hozadéka, hanem egyszerűen Miller húzódott idővel vissza egy jóval hagyományosabbnak nevezhető kérdés-horizontra, amit világosan mutat például a magyarul éppen Túry által ismertetett 2002-es *On literature*¹⁰ is.

Ennek az átmenetnek az értelemezetlenül hagyása, illetve a dekonstrukció fokozódásaként való bemutatása azt a nyilvánvaló feszültséget teszi láthatatlanná, amely a posztstrukturalizmus projektjét végigvivő elmélet és a hétköznapi gyakorlat között létrejött: előbbi hiába mutatott rá a társadalmi cselekvések (így például a transzparens szövegértelmezésre épülő olvasás) és az egész berendezkedés légvárjellegére, az életet – mintegy a romokon – mégiscsak folytatni kellett. Közben nyilvánvaló lett az is, hogy a felelősség nem csak jó és rossz közötti, hanem különböző morálrendszerek közötti választást is jelenthet. Innen nézve válik értékelhetővé Nussbaumnak az a ritkán idézett passzusa, mely szerint a könyve egyik fő témájának számító *The golden bowlt* egy üres lakásban egyedül töltött szentestén fejezte be, és így rezonált számára a regény a tragédiáról, a véletlenről, a konfliktusokról és a személyes veszteségekről szóló kérdéseire és kapcsolódott össze ezekkel – a Túry által ismertetett *Love's knowledge*¹¹ című munkája ezeknek a gondolatoknak a nagy ívű rendszerezéseként is olvasható, hiszen írjon bármiről is, személyes involváltsága végig érezhető, és éppen ez teszi esszéit igazán hatásossá, a (korábbi)

¹⁰ TÚRY György, *Mi az irodalom?*, Holmi 2004/7., 892–894. Ennek egy jellemző részlete egy idevágó témáról: „A rövidke könyv két utolsó fejezetében éppen arról ír, hogy milyen is a „jó” olvasás. A válasz ebben az esetben is aporisztikus és paradox: a „jó” olvasás egyszerre „ártatlan” és „tudatos-kritikus” ugyanis. [. . .]. A gyermek „ártatlan” olvasása, a „hitetlenkedés/kételey felfüggesztése” már visszahozhatatlanul a múlté. Tudja immár, hogy ún. fikcióval van dolga; hogy a könyvnek van szerzője, s ez a szerző az, aki „kitalálta” a történetet; hogy az általa megidézett világra úgymond ablakot nyitó szöveg önmaga is figyelem és reflexió tárgyát kell, hogy képezze; hogy a könyv tele van rasszista, szexista és ideológiai utalásokkal stb. A kétféle olvasási módnak azonban ideális esetben (és a valóságban teljes mértékben természetesen meg nem valósítható módon) egyszerre kell „munkába állnia”. Hogy ez mennyire reális kívánság vagy akár követelmény az olvasóval szemben, arról Miller maga sem rejti véka alá véleményét, hiszen a könyv utolsó alfejezete a következő címet viseli: AZ ÁRTATLAN OLVASÁS ÖSSZEGZŐ DICSE-RETE, AVAGY: ÜGYES TRÜKK, HA MEG TUDOD CSINÁLNI. . .” – mintha csak a *The ethics of reading* Disney-változatát olvasnánk.

¹¹ Martha C. NUSSBAUM, *Love's knowledge: essays on philosophy and literature*, Oxford UP, New York, 1990, az idézett rész: 18.

Miller szigorú akadémizmusának valódi alternatívájává. Túry korrektül foglalja össze Nussbaum elképzeléseit könyve második elméleti fejezetében, ám értékelésében a fentiek miatt végig leküzdetlen marad valamiféle zavar. Mintha hiába beszélne róla, nem tudatosítaná maga számára sem, hogy Miller esetében hangsúlyosan az olvasás etikájáról van szó, az a felelősség, amelyről ő beszél, a szöveggel szemben nyilvánul meg, míg Nussbaum kizárólag ember és ember közötti etikai viszonynak látja értelmét, a szöveget viszont lelkifurdalás nélkül kihasználja vagy elárulja, ha így az segíteni tud neki a többi emberrel való együttélésben – mintha indirekte Millernek is válaszolna Nussbaum Booth-kritikájának azon passzusa, amely utóbbi analógiáját ember (barát) és könyv között egyebek mellett azzal utasítja el, hogy szerinte mégiscsak komoly különbség van aközött, ha valaki lazításként, a másik igényeivel nem törődve egy prostituálttal vagy egy könyvvel bújik ágyba.¹² Innen nézve Critchley már idézett kitétele arról, hogy Miller horizontja csakis pedagógiai vagy akadémikus, nem annyira elmarasztaló, mint inkább deskriptív: egy egyetemi szövegelemzés esetén jó sorvezető lehet a szöveg olvashatatlanságának való végtelen alárendelődés, míg már esetleg kritika írásakor, vagy főleg válásunk után a kanapén fekve nem feltétlenül. Túry így kénytelen időről-időre megróni Nussbaumot gondtalan tematikus olvasataiéért a „posztstrukturalista belátások” nevében, miközben később például saját *The warrior woman*-elemzésében így ír: „A reprezentáló, tehát a valójában nem jelenlévőt megidéző közeg természetesen [...] a nyelv. Ennek elemzése viszont jelen esetben úgy értendő, mint az e közegben létrejövő narratíva elemzése, tehát nem a szó szűk értelmében vett nyelvi–textuális, hanem sokkal inkább egyfajta narratológiai elemzésről van szó” (124) – nem csak hogy szemrebbelés nélkül vizezi fel a dekonstrukciót narratológiává (miközben narratológiailag éppenséggel Nussbaum sem annyira naiv, hiszen a nézőpontok kérdésével sokat foglalkozik),¹³ de ráadásul az idézett rész után következő elemzés két szereplőnek, az Amerikába emigrált férjnek és a Kínában maradt feleségnek a lányukhoz való eltérő viszonyáról szól, ahol még a „narratológia” is kimerül olyan megállapításokban, mint „valóban nagyon hatásos retorikai eszközzel él a narrátor akkor, amikor találkozásukról beszámolva »nagyamamáknak« szólíttatja vele az általa egyelőre még fel nem ismert két asszonyt” (124). De az egymással vitázó iskolák ilyen gondtalan cserélgetése sem készíti fel egészen az olvasót a Nussbaum-fejezet hervasztó zárlatára:

¹² *Uo.*, 240.

¹³ Eaglestone Nussbaummal szembeni kifogásait hatásosan cáfolja Mráz Attila sajnos csak kéziratban olvasható szakdolgozata, bemutatva, hogy sokkal inkább Eaglestone az, aki figyelmen kívül és prekonceptiózusan olvas: MRÁZ Attila Gergely, *Narrative and ethics: the role and place of moral perception in reading narrative fiction in Martha C. Nussbaum's Love's knowledge*, kézirat, ELTE Angol-Amerikai Intézet Könyvtára.

„Kétségtelen, hogy Nussbaum nem ad számot a posztstrukturalista iskolák [...] megkerülhetetlen eredményeiről, így például a nyelv által felvetett kérdésekről (reprezentáció, referencialitás, retoricitás és grammatikalitás stb.), a decentrált és decentrálódó szubjektumról, az ismeretelmélet és nyelv kapcsolatának újszerű értelmezéséből adódó problémákról [...] a metafizikai gondolkodás nyugati hagyományának posztstrukturalista (elsősorban dekonstruktív) megkérdőjelezéséről, kikezdéséről, helyenként aláásásáról, lebontásáról. Hangsúlyozandó azonban, hogy az 1960-as, 1970-es évek posztstrukturalista-nyelvi fordulata nem felszámol bizonyos, addig szilárdnak hitt értékeket, belátásokat, hanem megkísérli felszámolni azokat. Egyesek számára meggyőzően, mások számára kevésbé vagy egyáltalán nem meggyőzően. Szinte szükségtelen mondani: Nussbaum az utóbbi csoportba tartozik, s ennek elfogadásával az őt érő kritikák (egy része legalábbis) kivédhető.” (99.)

A megfogalmazásbeli problémától eltekintve is (hiszen miért *megkerülhetetlen*, ha később amellet érvel, hogy figyelmen kívül lehet hagyni?) Túry felfogása pontosan azt az anything goes-felfogást testesíti meg, amelytől a könyve elején egyetértéssel idézett Zygmunt Bauman elhatárolja és óva inti a posztmodern embert. Sub specie aeternitatis alighanem tényleg mindegy, hogy igaza van-e Derridának, de egy munkáját itt és most felelősséggel végezni akaró irodalmár, aki ehhez például Túry könyvétől várna segítséget, mégiscsak inkább azt szeretné tudni, hogy hogyan egyeztethető össze Nussbaum szintén működőképesnek tűnő elképzelése a dekonstrukcióval,¹⁴ hogyan lett kínos és szűkös a dekonstrukció még a Miller-féle követőinek is, és a továbblépésnek milyen igényes és életképes, a korábbiak felett nem csupán vigan szemet hunyó lehetőségei adódtak.

A különböző elméletekre, különbségeikre és egymáshoz való viszonyukra való körütekintő reflexió híján saját pozíciója válik végletesen bizonytalanná. A könyv második felét adó értelmezésekben úgy próbálja összhangba hozni Miller és Nussbaum elméletét, hogy nem csak a már látott, különböző vonatkozási területükkel (olvasásetika vs. interperszonális etika) nem vet számot, de azzal sem, hogy az etika szó egyiküknél és másikuknál jobbra csak homonima, hiszen Millernél kötelességetikáról, Nussbaumnál erényetikáról van szó – arról, hogy a különbség éppenséggel nem elhanyagolható, a filozófiai etikai viták bármilyen felületes ismerete meggyőzheti az embert (hogy erről talán nincs szó, azt a 37. oldal mutatja, ahol az arisztotelészi etikát deontologikusnak, a kantit pedig teleologikusnak nevezi). Áthidaló megoldásként nem Millert és Nussbaumot,

¹⁴ Nussbaum egyébként deklarált Derrida-undora ellenére a lényegi eltéréseken túl is egészen hasonló módszerekkel egészen hasonló eredményekre jut, erről lásd: Geoffrey Galt HARPHAM, *The Hunger of Martha Nussbaum*, *Representations* 2002/77., 52–81.

hanem csupán árnyaikat hozza összhangba – az értelmező részre már elméleteikből is egy-egy üres szlogen marad csak: „Miller, Kantra hivatkozva, azt bizonyította be sikerrel, hogy etika és narratíva elválaszthatatlan, Nussbaum azt, hogy bizonyos erkölcsi kérdések felvetésének és megválaszolásának egyetlen adekvát terepe a fiktív narratíva” (158). Ez viszont már olyan kevés, hogy arra elemzést építeni aligha lenne lehetséges, így egyrészt nem egészen becsületes manőverekhez kell folyamodnia, másrészt intuitív (és esszencializáló) etikafelfogásokat kénytelen életbe léptetni. Az elsőre lehet jó példa az, amikor a *percepció* szó Nussbaum által használt jelentését (szituációink lényegi sajátosságainak minél intenzívebb észlelése)¹⁵ Baumgartenéval cseréli ki (érzéki megismerés), majd erre vonatkoztatja vissza Nussbaum tételét (a percepció önmagában is értékes etikai aktivitás), ami hiába nonszensz, ez alapján halad tovább (147); a második mentén létrejövő, etikailag is szükségszerűen végtelenül sérülékeny olvasatokat pedig a *The woman warrior* egyik fejezetének elemzése illusztrálhatja, mely a felejtés megszüntetésének etikai imperatívuszára konkludál, és közben szem elől téveszti, hogy nem egyszerűen hallgatás és beszéd jó–rossz–dichotómiájáról, de még csak nem is egymásra utaltságukról van szó, hanem a közösség tiszteletének (a felejtés mint a törvények ellen vétők visszamenőleges törlése a közösségből) és az egyén tiszteletének jó–jő–aporiájáról, és egyáltalán az ilyesféle egyértelmű imperatívuszok képtelenségéről: az ismertetett két elmélet közötti harmóniát az hozza végül mégis létre, hogy Túry elemzései mindkettő felől olvasva egyaránt kikezdhetőnek mutatkoznak. Az olvasót azonban mindez (remélhetőleg) nem arról győzi meg, hogy az etikának még sincsen keresnivalója az irodalomtudományban, hanem hogy abból még többre lenne szükség – minden szinten.

(*Kijárat, Budapest, 2009.*)

¹⁵ NUSSBAUM, I. m., 37.

„Olvass, bolyongj, szeress...”

Faludy György-emlékkiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban

Jogosnak tűnik a kérdés: vajon érdemes-e egy néhány éve elhunyt szerzőnek, akinek irodalomtörténeti jelentősége és kánonban betöltött pozíciója mind a mai napig erősen kétséges, életmű-kiállítást rendezni a Petőfi Irodalmi Múzeumban? Idén ünnepeljük Faludy György születésének századik évfordulóját, a jubileum tehát jó indok lehet a tárlat összeállítására, ez azonban még nem oldja fel kétségeinket.

Faludy különös figurája a magyar irodalom történetének: tulajdonképpen pályája indulásától kezdve nem fogadta be a mindenkori kortárs kritika, inkább afféle *charmeur*-ként tekintettek rá, akinek művei eltörpülnek szerzőjük kalandos életútja és közszereplése mellett. Életmű és életút egymásra utaltsága egyszerre megkönnyíti és megnehezíti a hiteles Faludy-kép kialakítását: megkönnyíti, hiszen költészete és prózája könnyen olvasható élettörténetének illusztrációjaként, ugyanakkor határt is szabhat az értelmezésnek, amennyiben *csak* illusztrációként olvassuk műveit. Éppen ezért különösen nehéz dolga van a vele foglalkozó szakembereknek, hiszen szinte lehetetlen vállalkozásnak tűnik művészetének a magánemberi vonatkozásoktól független megítélése. Míg az kijelenthető, hogy Faludy etikai állásfoglalása a 20. század elnyomó hatalmai ellen mindenki számára példaértékű, azt nem állíthatjuk ugyanilyen jó szívvvel, hogy művei egyértelműen helyet követelhetnek a modern magyar irodalom legnagyobbjai közt. Még mindig aktuális feladata a kritikának, hogy évek múltán kijelölje Faludy megfelelő helyét az irodalom értékrendjében, s megtalálja azt a vékony határsávot etikum és esztétikum között, amelyben elfogulatlanul vizsgálhatjuk terjedelmes életművét.

A kiállítás rendezői, Kemény Aranka és Komáromi Csaba egyelőre nem kívántak szakítani az életpálya és a művek közötti kölcsönhatás mentén körvonalazódó értelmezéssel: a meglehetősen kis alapterületen elrendezett kiállítási tárgyak és szövegek párhuzamosan mutatják be Faludy életének és költői pályájának ala-

kulását. Bár a két teremben nem látható túl sok relikvia, személyes emléktárgy, az írásos és szalagon rögzített dokumentumok, továbbá a fényképek összeállítása mindenképpen a kiállítás-rendezők dicséretére válik. A bejárat mellett álló komód fiókjait kihúzva eddig soha nem látott fényképeket láthatunk a Faludy (eredeti nevén Leimdörfer) család albumából: a kronologikus sorba rendezett fotók a költő nagyszüleiig visszamenőleg mutatják be a család tagjait, a képekhez pedig a *Pokolbéli víg napjaimból* vett idézetek kapcsolódnak. Faludy önéletrajzi trilógiája (*Pokolbéli víg napjaim*, *Pokolbéli napjaim után* és kisebb mértékben *A Pokol tornácán*) jó szolgálatot tett a kiállításnak, hisz e kötetek majd minden Faludy életében fontos mozzanatot említenek, így a szervezők ezek vázára fűzhatték fel a meglévő dokumentumanyagot. Ez a megoldás ugyanakkor néhol egysíkúvá is teszi a tartalmat: túl sok helyen találkozunk a *Pokol*-trilógiából vett idézetekkel, így néha az az érzésünk támadhat, hogy regényei alapos újraolvasásával közelebb juthatnánk a költőhöz, mint a fotók mellé elhelyezett rövid szemelvények segítségével.

A gyermekkor éveinek legizgalmasabb dokumentumai a fasori Evangélikus Gimnázium Arany János-önképzőkörében készült versek kópiái. Jelen állás szerint ezek a költő legkorábbi fennmaradt szerzeményei; a vonalas füzetben olvasható kéziratos szövegek (és a hozzájuk csatolt tanári értékelések) átlagon felüli műveltséggel rendelkező, tehetséges kamasz képét vetítik elénk. A Faludy költői indulását tematizáló sarok a fent említett ifjúkori zsengek mellett jó pár érdekes kordokumentumot (leveleket, fényképeket, folyóiratcímlapokat) mutat be. Ezek közül igen mulatságos az a Móricz Zsigmondnak írott levél, amelyben meglehetősen cizellált modorban kifogásolja a Nyugat szerkesztőjének hanyagságát, amellyel egy Goda Gáborral közösen írt novellájukat kezeli (konkrétan meggyanúsítja Móriczot, hogy el sem olvasta a négykezes novellát, mert ha olvasta volna, egészen biztosan máshogy vélekedne róla). Mint tudjuk, Faludy soha nem jelent meg a Nyugat hasábjain, többek között talán épp e levél szentelen hangvételének, nagyobbrészt azonban valószínűleg a Móriczhoz és különösen Babits-hoz fűződő viszonyának következtében. (Jól érzékelteti ezt *József Attila temetése* című verse: „[e] kornál nem durvább a föld göröngye / és nem keményebb a tehervonat / vaskereke Babits Mihály szívénel” – Itt Faludy a Szép Szó szerkesztőségének Nyugat-ellenes felfogásához idomult.) E korszak kétségkívül legfontosabb élménye Faludy számára a korabeli irodalmi életbe való bekapcsolódása: József Attilához és a Szép Szó köréhez fűződő barátsága, a Karinthy Frigyes asztaltársaságához való csatlakozása.

„Olvass, bolyongj, szeress” – olvasható a kiállítás plakátján. A mottó igazán Faludy első emigrációjától kezdve válik az életműre vonatkoztathatóvá, onnantól azonban pályája majd minden percében mérvadó lesz ez a hármas iránymutatás. Első, 1938-ban kezdődő emigrációjának, párizsi, észak-afrikai és amerikai tartóz-

kodásának meglepően kis helyet szenteltek a rendezők; ez a nyolcéves, igencsak eseménydús életszakasz (1946-ban tért haza) érzésem szerint nincs eléggé hangsúlyozva. Üdítő mozzanat azonban az amerikai emigrációban szerkesztett *Harc!* című folyóirat számainak közzététele: az egész tárlat egyik legnagyobb érdeme, hogy kellő teret ad Faludy publicisztikai életműve bemutatásának. Fent emlegetett etikai szerepvállalásának hiteles, magas színvonalú lenyomatát láthatjuk újságírói pályafutásában, nem beszélve arról, hogy a csattanóra kihegyezett publicisztikai stílus prózájában is tetten érhető. A kiállítás csak megerősít abban a meggyőződésben, hogy a későbbi kutatások egy másik sarkalatos pontja lehetne a költő publicisztikai írásainak alapos feldolgozása.

Faludy 1949-es recski internálását bőségesen szemléltetik a különböző hangfelvételek, titkosszolgálati jelentések, megtekinthető a letartóztatására engedélyt adó belügyminisztériumi utasítás is. Ugyancsak figyelemre méltó az a levél, amelyet a szabadulása utáni napokban írt Illyés Gyulának. A melankolikus hangvételű levél megható módon ad számot a recski évek szenvedéseiről, s Faludy, bár a szöveg tanúsága szerint ekkor még nem igazán ismerte Illyést, biztosítja arról, hogy a műveire való emlékezés nélkül nem élte volna túl a fogolytábor borzalmait. Valóban megindító ez a vallomás, kissé visszás fényben tűnik fel azonban annak ismeretében, hogy Faludy a következő években többek között Illyés segítségével köszönhetően tudott boldogulni...

Az 1956 utáni emigrációt bemutató dokumentum-együttes középpontjában a Londonban szerkesztett *Irodalmi Újság* áll: részletes képet kapunk a lap grüндolását övező nehézségekről, és természetesen bele is tekinthetünk az emigráns folyóirat néhány számába. Ugyancsak e korszakhoz kapcsolódik a családi boldogság éveinek megjelenítése: a bejárattal szembeni tűzhely fölött ízlésesen elrendezett fényképek láthatók, melyek főleg Faludy második feleségét, Szegő Zsuzsát (aki egyébként maga is újságíró, Zsolt Béla tanítványa) és egyetlen gyermeküket, Andrást ábrázolják.

Második emigrációjából való hazatérése szimbolikus jelentőséggel bírt, hiszen a többször „hazahívott” Faludy kijelentette, hogy Kádár János lemondásáig nem hajlandó visszatérni szülőhazájába, mikor azonban ez bekövetkezett, azonnal visszatelepült Magyarországra. A rendszerváltást követő két évtized emléktárgyai, fényképei és az ekkor készült dokumentumfilm a hátsó, kisebb teremben tekinthetők meg; az utolsó évek közéleti szerepléseiről, Eric Johnsonhoz és Fannyhoz fűződő kapcsolatáról taktikus módon igen kevés szó esik.

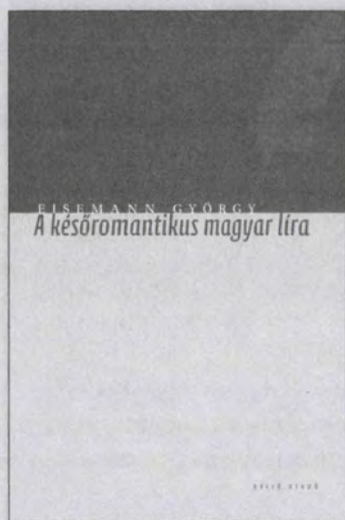
Mint már utaltam rá, nehéz feladatra vállalkoztak a kiállítás rendezői, amikor egy az egész életpályát átfogó, ugyanakkor új felfedezéseket és személyes ereklýeket is felvonultató tárlat összeállítására vállalkoztak. A megfelelő mennyiségű és minőségű emléktárgy felkutatása ugyanis épp az egyik fő tematikai

pont, a *bolyongás* folytán válik csaknem lehetetlenné. Utazásai során rengeteg relikvia veszett el, sőt a szerző szövegei is áldozatául estek az „odüsszeuszi kalandoknak”: közismert tény, hogy Faludy *Karoton* című nagyszerű történelmi regényének eredeti magyar kézírata is elkeveredett valahol London, Toronto és Budapest között, így a kötet ma magyarul Orbán János Dénes angolból készült „visszafordításában” olvasható. Nem kedvezett a muzeológusoknak az sem, hogy Faludy az élete során felhalmozott és el nem veszített javainak tetemes részét pénzzé tette, ez tehát megmagyarázza, miért is nem láthatunk több emléktárgyat a termekben (személyes holmija mellett szellemi javaihoz sem ragaszkodhatott különösebben, hiszen műveinek szerzői jogait még életében eladta az Alexandra Kiadónak). Annál több könyvkülönlegességre akadhatunk a polcokon: a nagyobb teremben Faludy számos, életében megjelent kötetét kiállították, így Villon-fordításainak több kiadását, angolul megjelent műveit, fiának dedikált gyűjteményes kötetét stb. A kisebb teremben a költő saját könyvtárának érdekesebb darabjait tekinthetjük meg, ezek közül különösen figyelemre méltó Petri György tréfásan dedikált kötete.

A kiállítás nem kívánja újraértelmezni Faludyról kialakított képünket (kérdés, hogy kell, sőt: *lehet-e* változtatnunk rajta?), a számtalan dokumentum rendszerezése azonban jól szemlélteti a kiállítás címében megjelölt *ars poeticát*.

EISEMANN GYÖRGY
A későromantikus magyar líra

2010; 328 oldal; 2990 Ft



Eisemann György új kötetében azokat az összetett változásfolyamatokat vizsgálja, amelyek meghatározták a 19. század második felének magyar költészetét, Arany, Vajda, Tompa és kortársaik líráját. Az összefoglaló monográfia korszerű, új eredményekkel gazdagítja a magyar irodalomtudományt.

„Hogy bizonyos hangokat Ágnes asszony visszás szavakként, az olvasó pedig a bírák összefüggő beszédeként ért, csak úgy lehetséges, ha az előbbi esetben megszakad, az utóbbi esetben pedig helyreáll a fantázia és a nyelv, a médium és az információ működésének harmonikusnak minősülő kölcsönössége. Arany János egész művészete és kritikai munkássága e kölcsönösség megteremtésében volt érdekelt, mint ahogy

a későromantikus magyar líra teljesítménye – Vörösmartytól Vajda Jánosig – szintén értelmezhető a kettő romantikus diszharmóniája avagy későromantikus harmóniája közötti átmenetek különböző formái szerint. Mindez persze csak dióhéjban jelölheti az e könyvben kifejtendő problémákat, a magyar líratörténet azon szakaszának tárgyalását, melynek legkiemelkedőbb mestere Arany János, s amely körülbelül a 19. század második felét foglalja magában, közvetlenül a romantika utáni korszak évtizedeire összpontosítva. Beleértve Arany lírája mellett Vörösmarty kortársi költészetét, Vajda Jánosnak a század utolsó évtizedében záruló pályáját, s Tompa Mihály egy-egy sikerültebb felvillanását, de elhagyva a hetvenes-nyolcvanas évektől induló »új nemzedék« munkásságának más keretek között megfelelőbben kifejtendő sajátosságait.”

Eisemann György (1952, Budapest) a magyar és európai romantika és modernség kutatója, az Eötvös Loránd Tudományegyetem oktatója. Jelen könyvében a 19. század utolsó harmadának magyar költészetéről tár az olvasók elé új szempontú megközelítéseket.

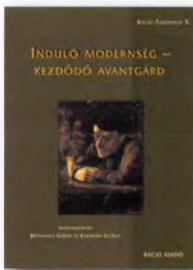
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

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 kérdésmódját 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

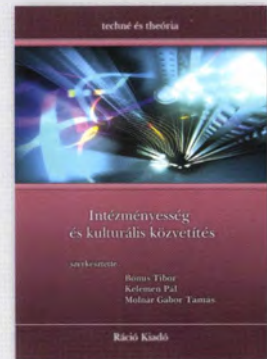
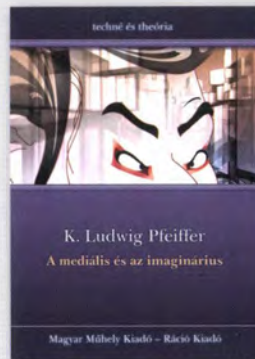


techné és theória sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban meggy 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 régiek pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyukat 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