IRODALOMTÖRTÉNET

A TARTALOMBÓL

Mezei Gábor: Tükör, fordítás, idegenség.
William Shakespeare és Szabó Lőrinc szonettjei

Zsellér Anna: Tandori Dezső műfordításai a kései Rilke magyar recepciójában

Bartal Mária: Maszk és fátyol. Weöres Sándor: *Salve Regina*

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

2010/4

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

IRODALOMTÖRTÉNET

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

XCI. évf. 4. sz. –
Új folyam: XLI. évf. 4. 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: Budanics Gábor

Szerkesztőség:
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi 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

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

TARTALOM

2010/4

TANULMÁNYOK

Mezei Gábor
Tükör, fordítás, idegenség.
William Shakespeare és Szabó Lőrinc szonettjei 439

Zsellér Anna
Tandori Dezső műfordításai a kései Rilke magyar recepciójában 455

Bartal Mária
Maszk és fátyol. Weöres Sándor: *Salve Regina* 475

MŰHELY

Kulcsár-Szabó Zoltán
Polgárváros és városfikció Márainál. *A Garrenek műve* 510

KISEBB KÖZLEMÉNYEK

Küllős Imola
Közköltészet Vikár Béla népköltési gyűjteményében 530

SZEMLE

Bodrogi Ferenc Máté
Tóth Orsolya: *A mulandó és a múlhatatlan. Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjának diszkurzív határai* 548

Gajdó Tamás
Kerényi Ferenc: *Színek, terek, emberek. Irodalom és színház a 18–19. században* 555

Rapcsák Balázs
Fodor Péter: *Térfélcsere. A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában* 561

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Gerold László
Takáts József: *Kritikus minták* 566

Wirágh András
Kovács Gábor: *A történetképző versidom. Arany János elbeszélő költészete* 572

Számunk szerzői

Mezei Gábor, PhD-hallgató *(Eötvös Loránd Tudományegyetem)*

Zsellér Anna, tanársegéd *(Pannon Egyetem)*

Bartal Mária, tanársegéd *(Eötvös Loránd Tudományegyetem)*

Kulcsár-Szabó Zoltán, egyetemi docens *(Eötvös Loránd Tudományegyetem)*

Küllős Imola, néprajzkutató *(Eötvös Loránd Tudományegyetem)*

Bodrogi Ferenc Máté, tudományos segédmunkatárs *(Debreceni Egyetem)*

Gajdó Tamás, színháztörténész *(Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet)*

Rapcsák Balázs, egyetemi hallgató *(Eötvös Loránd Tudományegyetem)*

Gerold László, ny. egyetemi tanár (*Újvidéki Egyetem)*

Wirágh András, PhD-hallgató *(Károli Gáspár Református Egyetem)*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Mezei Gábor

Tükör, fordítás, idegenség

William Shakespeare és Szabó Lőrinc szonettjei

...az egész világirodalmi tudatot csak a tükre, csak az egyes ember teremti, csak a felfogó szellem...
...én, aki e sok csodának középpontja és ura vagyok, lényegében csak az vagyok, ami nem én vagyok.
(Szabó Lőrinc: *Bevezetés az Örök Barátaink II. kötetéhez*)

Ha túl kívánunk lépni azon a fordításkritika számára soha nem megkerülhető – a gyakorlat szempontjából mindenképpen releváns – kérdésfeltevésen, ami a fordítás jelenségét kizárólag a célnyelvi közvetítés sikerességén keresztül látja megközelíthetőnek, akkor azon a ponton, ahol az összehasonlítás egyfajta minőségi kritériumok alapján történő értékelésben, illetve a fordítás hibáinak listázásában látszik kimerülni, éppen bizonyos különbségek elemzésével juthatunk mind az együtt olvasott szövegeket, mind a fordításelméletet érintő új belátásokhoz. A forrásnyelvi szövegtől való eltérés ebből a nézőpontból, a fordításkritikai kérdezésmódtól eltávolodva, nem feltétlenül hibaként lesz érthető, hiszen amint a későbbiekben látni fogjuk, ezeket az eltéréseket sok esetben a célszöveg nyelvi közege teszi szükségessé. Éppen ilyenkor válhat az elemzés alkalmassá arra, hogy a két szöveg közötti, változásokban megmutatkozó viszonyulást előtérbe helyezze, illetve hogy a közvetítés egyirányú modelljéről lemondva a kétféle nyelvi jelenlét különbségeire, a célnyelv aktuális poétikai jellegzetességeire, és a fordításszöveg által újonnan megteremtett nyelvi pozícióra helyezze a hangsúlyt.

Mindehhez azonban a fordítás eredetihez képest elfoglalt helyét, illetve az eredeti pozícióját érintő változásokat is újra kell gondolni, hiszen ahogy azt a „megfizethetetlen adósság"[1] derridai fogalma megmutatja – ami első ránézésre a fordítás lehetetlenségének és bábeli szükségszerűségének a magyar szakirodalomban igen sokáig „a fordítóra mint *szubjektumra*"[2] vonatkoztatott feszültségét hívhatja elő –, nem vonható le olyan következtetés, mely szerint a fordításszöveg csupán

[1] Jacques Derrida, *Mi a „helyreállító" fordítás?*, ford. Jeney Éva, Kalligram 2007/2., 46.
[2] Kulcsár Szabó Ernő, *A saját idegensége. A nyelv „humanista perspektívájának" változása és a műfordítás a kései modernségben* = Uő., *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 259.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

egyfajta alárendeltségben lenne elképzelhető. Derrida ugyanis *A velencei kalmár* elemzésével párhuzamosan azt is megmutatja, hogy a fordítás esetében olyan „eladósodásról van szó, melyben a csereértékek összemérhetetlenek",[3] ezzel a kitétellel a célszöveg nyelvi közegének működését, és autonóm szerepét is elismerve. A lírafordításra vonatkoztatva pedig mindez olyan belátásokat hozhat, miszerint az eredeti szöveg poétikai hagyománya éppúgy szerepet kap az itt lejátszódó folyamatok során, mint a célnyelvi szöveghez tartozó poétikai tradíció, amelyet a fordításnak „bizonyos mértékben ki kell elégítenie, ha valóban költészetként akar fellépni".[4]

Paul de Man *A műfordító feladatá*nak újraolvasásakor fordításkritikai észrevételeken keresztül jut el odáig, hogy a tiszta nyelv edényének cserepeiként[5] értett forrásnyelvi és célnyelvi szövegváltozatok nem alkotnak egészet, hiszen „a töredékek töredékek, és lényegük szerint azok is maradnak".[6] És bár arról nem beszél, hogy mindez hogyan írja felül a Benjaminnál jelen lévő hierarchikus viszonyulást – mely szerint „míg a költői szó a saját anyanyelvében a változásokon át is megőrzi magát, a legnagyobb fordításnak is az a sors jut, hogy nyelvének növekedésébe oldódjék és a megújult nyelvben enyésszen el"[7] –, az amfora-metafora lebontásával, a hasonlóság alapú megfeleltetésről való lemondással és a töredékek közötti kapcsolatok alapvetően metonimikus jellegének kiemelésével úgy alakítja át az angol fordítás által megidézett értelmezési sémát, hogy eredeti és fordítás egyenrangú változatokként jelenhetnek meg.[8] Ez a lépés mindenképpen szükséges ahhoz, hogy a hangsúly a fordításszövegben megmutatkozó nyelviségre helyeződhessen át, hiszen ez az a pont, ahonnan valóban az lesz a fő kérdés, hogyan képes a fordítás „szeretőn és az egyes részletekbe menően kiképezni, a saját nyelvében, az eredeti műben kialakult így-értés módját".[9] Az *„Art des Meinens"*[10] benjamini

[3] DERRIDA, *I. m.*, 47.

[4] James S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988, 24–25. Idézi: JÓZAN Ildikó, *Műfordítás és intertextualitás = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBÓ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 1998, 133–145.

[5] Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata* = Uő., *„A szirének hallgatása"*, ford. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001. 80.

[6] Paul DE MAN, *Walter Benjamin* A műfordító feladata *című írásáról*, ford. KIRÁLY Edit = *Kettős megvilágítás*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007, 264.; Paul DE MAN, *„Conclusions" on Walter Benjamin's* The Task of the Translator, Yale French Studies 2000, 32.

[7] BENJAMIN, *A műfordító feladata*, 75.

[8] A fordításelmélet különböző alapvetésű megközelítései az elmúlt évtizedekben egymással párhuzamosan „a fordítás olyan fogalmát alakították ki, melyben a fordításmű nem számít alsóbbrendűnek előzményével szemben." JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet*, Balassi, Budapest, 2009, 249.

[9] BENJAMIN, *A műfordító feladata*, 80.

[10] Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers* = Uő., *Gesammelte Schriften*, IV/1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, 14.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

fogalmának szempontjaink szerint legfontosabb hozadéka itt az lehet, hogy a közvetlen összehasonlíthatóság és az „így-értettek"[11] („das Gemeinte") azonosíthatóságának igényén túl a szövegek közötti különbségeket a nyelvhasználati módok, nyelvi tapasztalatok különbségeiként láttatja, ezzel megszabadítva a fordításelemzést attól a kényszerű választástól, hogy vagy megfeledkezzen e különbségekről, vagy hibaként értékelje azokat. És bár a célnyelvi változat utólagossága önmagában véve, és a későbbi érvelés szempontjából is fontos tényező, a forrásnyelvi változattól elválasztó időbeli távolság Gadamer által tárgyalt hermeneutikai jelentősége ezáltal szintén meghatározó szerephez juthat. Szabó Lőrinc szonettfordításai – amint az itt leírt szempontokat érvényesítő elemzések ezt majd meg is mutatják – minderre olyan példaként szolgálhatnak, ahol az azonosíthatóság és a célnyelv irányába történő közvetítés érvényességének kérdései a tükrözés Shakespearenél megjelenő alaphelyzetének újraírásain keresztül egyszerre több szempontból is feltehetők, illetve azon kívül, hogy ezen újraírások által a működésben lévő nyelvi tapasztalatokról és az „így-értés módjainak" különbségeiről értesülhetünk, e különbségek tükrében a fordítás eseménye, a fordításszöveg státusa, és a szövegek együttes jelenlétének következményei is új megvilágításba kerülhetnek.

A LXII. szonettben és annak fordításában tematizálódó tükörhelyzet kapcsán azáltal merülnek fel ezek a kérdések, hogy a Szabó Lőrinc szonettjében megvalósuló tükörbe nézés eseményétől eltérően az eredetiben az önmagával szembesülő én képmásával azonosulni látszik, önmegszólítása én-képét erősíti: „'Tis thee, myself, that for myself I praise..."[12] Míg a *myself* névmás ugyanis ebben az esetben egyszerre vonatkoztatható az énre és annak tükörképére, Shakespeare szövegének fordításában ez egész másképpen alakul, hiszen egyrészt itt személyes névmás szerepel, ami már nagy kezdőbetű nélkül is a fogalomszerűséget, és ezzel az önmagától való eltávolítást, az én és képmás közötti, a birtokviszony által is lehetővé tett különbségtételt erősítené, másrészt ez a névmás csak a tükörképre utal, amit a második személyű *téged*, e névmás tárgy esete, illetve maga a rámutatás egyértelműen le is választ a beszélőről: „Te vagy az Énem, téged magasztallak..."[13] Ezt az értelmezést csak tovább mélyíti, hogy míg az angol szövegben a *myself* a vesszők elhelyezkedése, illetve a második esetben visszaható névmásként való működése által az önmegszólító modalitást erősíti, a magyar szövegben a fent jelzett különbségeken kívül a vessző elmaradásával is fontos átalakuláson megy át az eredeti kijelentés, így mindezek eredményeképpen a beszélő oly módon mond le egységes énképéről, hogy a tükörképre ruházza azt át, a tükörképpel azonosítja és csak a tükörképben látja megmutatkozni, tehát a szubjektum itt csupán osz-

[11] Benjamin, *A műfordító feladata*, 76.
[12] William Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth, Ware, 1999, 1232.
[13] Szabó Lőrinc, *Örök barátaink*, I. Szépirodalmi, Budapest, 1958, 396.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tottságában lesz megjeleníthető. Shakespeare szonettjének aposztrofikus intonáltsága így beteljesíteni látszik Jonathan Culler meglátását, miszerint az aposztrofé működése az én megalkotásában vagy színrevitelében fejti ki hatását,[14] Szabó Lőrinc fordítása viszont az én átruházásának performatív aktusa által szétfeszíti az önmegszólítás alakzatát, és az aposztrofé a megszólaló pozícióját megosztó, kétirányú működését mutatja fel. Az aposztrofé tehát a szonettfordítás záró soraiban nem a szubjektumot konstituáló, azt egységességében megerősítő megszólításként, hanem olyan – az önmegszólító modalitástól eltávolodó – megszólalásként funkcionál, amely az aposztrofált ént csupán a megszólítás tárgyaként megjelölve, egyedül a tükörképre vonatkoztatva, leválasztja a megszólalás alanyáról. De mivel mindezt oly módon teszi, hogy maga a megszólalás mindvégig neki, az alanynak tulajdonítható, ez a feszültség végül kettéválasztja, megkettőzi a szubjektum pozícióját, melynek eredményeképpen a tükörkép különállása a szöveg végén ennek autonóm működésében is megmutatkozhat: „…a te tavaszod fest csak fiatalnak." Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy Szabó Lőrinc szövegében a problémátlan ráismerés helyett a megosztottság tapasztalata dominál, melynek következményeként egy a megszólaló alannyal párhuzamos jelenlétre képes, illetve a szubjektum megjeleníthető alakszerűségét egyedül magán viselő én-pozíció, azaz ennek „kívülhelyezettsége"[15] miatt egy jellegzetesen későmodern énalakzat jön létre. A tükörbe nézés eseménye tehát itt azzal szembesíti a beszélőt, hogy saját maga számára csupán valamely médium – a tükör, illetve a nyelv – közbejöttével lehet elérhető, saját énképe csak valamely médiumon keresztül jöhet létre, és ily módon azzal is, hogy „az ember közvetítve van önmagához, olyan eltávolodottság ez (önmagától), amely ugyan nem engedi meg neki, hogy átugorja saját árnyékát, de azt igen, hogy lássa."[16] A szubjektum pozícióját szétválasztó belső feszültség éppen ebből az eltávolodottságból származik, amely nem csak amiatt áll elő, hogy a szubjektum rálát saját magára – hiszen Plessner elgondolása szerint az önmagához közvetített ember számára saját érzelmei is valamely nem feltétlenül nyelvi kifejezésformán keresztül adódnak –, hanem hogy az aposztrofé önmegszólító, és egyben megosztó működése közben a megszólaló át is ruházza saját én-pozícióját az elé kerülő – a tükör és a nyelv mediális működése által eleve róla leválasztott – képmásra. A fordítás versbeli beszélője ezek után csupán saját közvetett jelenlétének tapasztalatával, a közvetítettség felismerésének eseményével szembesülhet, míg

[14] Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London – New York, 2001, 157.

[15] KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfiája és az én kívülhelyezése* = Uő., *Szöveg – medialitás – filológia*, Akadémiai, Budapest, 2004, 205.

[16] Helmuth PLESSNER, *Gesammelte Schriften*, VII., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 463. Idézi: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „immateriális beíródás"* = Uő., *Szöveg – medialitás – filológia*, 51.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

az eredetiben a *glass* (és nem *mirror*) szó használata az áttetszőség képzeteit felkeltve is tovább erősíti az értelmezést, mely szerint az én oszthatatlanságában való megmutatkozása nem ütközik különösebb, a közvetítő közeg által képzett akadályokba. Ez a két szöveg között mutatkozó különbség pedig a nyelvhasználati módok, a szubjektum elgondolhatósága, a médium szerepe, illetve ezek történeti változása szempontjából egyaránt hordoz tanulságokat.

A csupán a tükörkép által jelen lenni képes versbeli beszélő más szonettfordításokban is hasonló tapasztalatokkal szembesül, mely szembesülést a LXXVII. szonett fordítása viszi színre a legradikálisabban. Itt a tükör egészen másként értett szerepével találkozhatunk, a magyar szövegben ugyanis már a szöveg antropomorfizáló felütése által egy önálló, a szubjektumot megváltoztató cselekvésre képes, irányító funkcióra tesz szert e médium, és a kettőspont használatával a szöveg ki is emeli e változásokat előidéző szerepét: „A tükör int: szépséged színe vesz…"[17] Shakespeare szonettjében a tükör jelenléte nem jár ilyen következményekkel, mivel ez a jelölten a szubjektum birtokában lévő, annak alárendelt használati eszköz – egy ellentétes irányú ok-okozati összefüggés eredményeképpen – csupán követi az öregedés folyamatát: „Thy glass will show thee how thy beauties wear…"[18] A tükrözés működésének, illetve a reflektált én-képeknek e kétféle tapasztalata között már ezen a ponton is igen nagy a különbség, és ez a szövegek olvasása során csak tovább mélyül. Míg például az angol „The wrinkles which thy glass will truly show…" sor a tükörbe néző arcának hű megmutatásáról, a médiumba vetett bizalomról tudósít, mely médium az ő tulajdona, az ő fennhatósága alatt áll, a magyar fordításban megfordul ez a viszonyrendszer, és a tárgy birtokolja, zárja magába a szöveget író, megszólított énként elénk kerülő szubjektumot. Hiszen „a tükör sok mély ráncában szemed / ásító sírok seregére lát…" versmondat az előző esetben megmutatott, a szubjektumon kívüli pozícióban történő azonosítást azáltal is tovább alakítja, hogy itt a tükörbe néző attribútumaként értett ráncok csak a képmáson vannak jelen, a képmás grammatikailag kifejezett tulajdonát képezik, a szem viszont az elemzésnek ezen a pontján szintén csak a grammatikai okokat figyelembe véve még egyértelműen az önmegszólításon keresztül megmutatkozó énhez tartozik, tehát a szubjektumon kívüli pozíció itt is megképződik, a látás kiindulópontjának lokalizálhatósága viszont egyáltalán nem adódik ilyen egyértelműen. Azt mondhatjuk, hogy a beszélő egy éppen zajló folyamatként írja le és egyben értelmezi a szituációt, hiszen bár a szöveg antropomorfizáló, aposztrofikus felütése, és a grammatikai énpozíció megosztottsága a LXII. szonett kívülhelyezés által megkettőzött, önmagára rálátó szubjektumának

[17] Szabó, *I. m.*, 560.
[18] Shakespeare, *I. m.*, 1234.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tapasztalatait idézi meg, az itt tárgyalt, a látás eseményét tematizáló sor ugyanakkor egy képpé alakuló testet mutat, amelyet éppen eltöröl az énképet átsajátító médium. Azzal pedig, hogy ha időlegesen is, de csupán az agy és a szem, a percepcióhoz szükséges szervek maradnak birtokában, már önmagában is az a belátás rögzül igen radikális módon, hogy a szubjektum képmásával való találkozása során messze nem az azonosság tapasztalatával szembesül, hanem azzal, hogy saját maga számára csupán közvetített látványként, a percepció aktusában elérhető, a látás így értett eseménye pedig egy következő lépésben olyan, saját pozíciójától megfosztó folyamatot indít el, amely éppen az én-kép láthatóvá válásában gyökerezik. E folyamat történései már csak az azonosság és tükröződés kérdésköre miatt is felidézhetik Narcissus mítoszát, amelyet újraolvasva McLuhan a tükör mint kiterjesztés – illetve Kittler szavával: protézis[19] – olyan működésére mutat rá, melynek következményeképpen a tükörbe néző érzékei „annyira eltompultak, hogy az végül saját kiterjesztett, vagy megismételt képmásának szervomechanizmusává vált."[20] Ez a Szabó Lőrinc szövegében zajló átsajátítás hasonlósága miatt lehet analóg folyamat, melynek hatására a szubjektum a protézisként működő médium mellett először a látás funkcióját betöltő segédeszközként van jelen, de csak míg az teljes egészében át nem veszi szerepét. Én és tükörképe tehát az énkép létrejötte miatt nem képzelhetők el együttes jelenlétben, ez a tükörhelyzet ugyanis úgy írja újra az előző szonettfordításban megvalósuló kívül helyezés folyamatát, ahol a tükörbe néző pozíciója osztottságában bár, de megmaradhatott, hogy nem egyszerre lesz jelen a két pozíció – hiszen a megszólalás eredményeképpen végül csak a tükörbeli képmás rajzolódik meg –, hanem egy olyan üres hely jön létre, ahonnan a látvány csak az ebben a pozícióban szinekdochikusan nem funkcionáló, antropomorf jellegétől megfosztott szem által érhető el, és minden, ami a tükörben megjelenik, innen fog hiányozni. Ez a hiány pedig azzal a belátással válhat teljessé, hogy az elemzett sor a testrészek tükörben való összeillesztését is magában hordozza lehetőségként, tehát olvashatjuk ezt a folyamatot úgy, melynek eredményeképpen a tükör ráncai végül magukba zárják a szemet, és ezáltal a sírokra látás eseménye is csak innen történhet. És mivel a látvány rögzítésére alkalmatlan agy („Amit nem tud megőrizni agyad..."), és a szövegben tematizálódó halál képzete is a tükörbe néző szubjektum megszűnése felé irányítják a figyelmet, amely megszűnés ellentételezéseként a könyv és a papír közvetítő közegei kapnak hangsúlyos szerepet („bízd ez üres lapokra..."), ezen médiumok végül ugyanúgy a szubjektum helyett lehetnek jelen, mint annak életre kelt tükörképe. A tükörbe néző tehát – Narcissushoz hasonlóan – ezen a ponton „beleilleszkedett

[19] Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 19.

[20] Marshall MCLUHAN, *Understanding Media*, MIT, Cambridge, 1994, 45.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

önmaga kiterjesztésébe, és ezáltal zárt rendszerré vált",[21] a szöveg pedig ily módon performálja is a papír lapjainak tematikusan megjelenő, az „elmét megőrző" működését.

Az itt leírt folyamat részben kapcsolódni látszik a tükörstádium alaphelyzetéhez, hiszen „[e]z a dráma mozgósítja a térbeli azonosulás ámításába esett alany fantáziáit, amelyek a darabjaira széthullott test képétől totalitásának ama formájáig terjednek, amelyet ortopédikusnak (orthopédique) nevezek..."[22] Az egységességében megmutatkozó alak itt is csupán a tükörben fellelhető, a tükörbe néző – Lacannál koordinálatlan mozgású gyermek – pedig e tükörképen keresztül juthat el a testkép totalitásának fantáziájáig. A két tükörhelyzet azonban gyökeresen más tapasztalatot hordoz, hiszen Lacan elméletében a tükörkép az azonosulás lehetőségét biztosítja, ami azzal együtt is gyökeresen más tapasztalat, hogy a szubjektum e megképződése önmaga félreismeréséből táplálkozik. Ez a különbség leginkább ott mutatkozik meg, hogy az azonosulás a személyiségfejlődés egyik állomásaként, illetve a szubjektum újra és újra megvalósuló félreismeréseként tételeződik, ami nem csak a tükrözés eseményének irányultsága és kimenetele szempontjából jelez teljesen más irányt – hiszen Szabó Lőrinc szonettjének szintén a darabjaira széthullott test képében színre vitt, tükörbe néző szubjektuma végül annak ellenére eltűnik, hogy mindeközben meg is képződik tükörbeli képmása –, hanem az elmélet kérdésirányait tekintve is, amelyek leginkább a soha nem abszolutizálódó szubjektum kialakulásának egy olyan történetét hozzák létre, melynek drámai csomópontjai a szocializáció folyamatában jutnak szerephez. Ezek az antropológiai érdekeltségű kérdések tehát nem feltétlenül adnak ebben az esetben választ a szonettfordítások által generált, a szubjektum nyelvi konstituálódását illető kérdésekre. Az ortopédikus testképet tételező lacani elmélet így nem csak azért nem működhet analógiaként, mert a LXXVII. szonett tükörképe semmiféle szubjektumképző hatással nem bír, hanem azért sem, mert a szubjektumnak, illetve a szubjektum nyomának kizárólagos hordozója itt a fentiek alapján az ennek kiterjesztéseként, protéziseként értett médium lesz. És mivel a lacani ortopédikus, azaz totális, tökéletes énkép – a Shakespeare-szonetthez hasonlóan – a szubjektummal párhuzamosan van jelen, a szonettfordításban viszont csupán e protézis helyettesítő működése által – azaz a szubjektum eltörlésével – állhat elő, így a szöveg e kép megrajzolásával a szubjektum konstituálódása helyett beszél

[21] *Uo.*, 45. McLuhan Narcissus tükörképét olyan kiterjesztésként érti, amely a túlstimulálás, az irritatív behatások miatt önamputációként működik, tehát a tükrözés mint mediális esemény a szubjektumra tett hatásait körülírva a szonett itt kifejtett tapasztalataihoz hasonlóakról ad számot.

[22] Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó – FÜZESSÉRY Éva, Thalassa 1993/2., 8.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ennek közvetítettségéről, és ezzel mediális feltételezettségét állítja, illetve azt, hogy a szubjektum nem, csak az őt helyettesítő tükör és papír protézisei elérhetők. Mindezek alapján pedig azt mondhatjuk, hogy a LXII. szonett fordításában megmutatkozó kívül helyezett énpozíció szintén optikai viszonyok mentén szerveződő szubjektumszerkezetéből kiindulva, illetve ezt radikálisan felülírva a tükrözés eseménye a LXXVII. szonett esetében úgy valósul meg, hogy a tükör médiuma én és képmás párhuzamos jelenlétét ennek megalkotása után és éppen a szubjektum saját közvetítettségének tapasztalata által, illetve e tapasztalat létrejötte közben függeszti fel. A tükörbe néző pozíciójának megszűnése, illetve képmásával való helyettesítése olyan eseménye a szövegnek, amely a médiumok szerepének történeti különbségei mellett a későmodern szubjektumfelfogás a recepció által felvetett kérdéseit is újabb nézőpontból világítja meg,[23] főleg Kittler megjegyzésének fényében, mely szerint „az egyetlen, amit ezekről [a lélek vagy az ember definícióiról – M. G.] tudhatunk, azok a technikai apparátusok, amelyekről a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek."[24]

Hasonló szerepe lehet Szabó Lőrinc szonettfordításának egy másik, az előzőhöz több ponton kapcsolódó kérdést illetően is, hiszen a Shakespeare szövegében a LXII. szonetthez hasonlóan megvalósulni látszó önmegszólítás alakzata a későmodern nyelvi környezetbe emelve itt azzal a problémájával szembesítheti az olvasót, miszerint a megszólalás alanyának szólama a megszólítás aktusa mögött, illetve – Culler fent idézett véleményét újra szóba hozva – a megszólítás által mindvégig jelen van ugyan, de a tükörbe néző, megszólított én pozíciója időközben megszűnni látszik. A megidézett alakzat fogalmi keretein belül maradva csupán azt a megállapítást tehetjük, hogy a két pozícióra paradox módon nem vonatkoztathatók ugyanazok a feltételek. Maga a tükörben látott kép megrajzolásával párhuzamosan zajló eltűnés pedig éppen a versbeli beszélő ezen a ponton önmegszólítónak már nem nevezhető szólama által történhet meg, ami ebben a tükörhelyzetben annyiban érvényesül e folyamat ellenére, amennyiben mindeközben a tükörbe néző helyett jön létre annak képmása. A szonett önmegszólító felütése ezen ellentmondás miatt a megszólított – „a tükör sok mély ráncának" és az „ásító sírok seregének" tükörszerkezete által megvalósuló, illetve e tükörszerkezet antropomorf képein keresztül végbemenő – eltűnése után nem folytatható, azaz csupán prozopopeiaként olvasható tovább, hiszen a megszólalás performatív aktusának következményeképpen a megszólaló nem csak a tükörkép által feltételezett, majd elnyelt arcot törli el a tükörkép megalkotása közben, de saját arca is csak a

[23] *A huszonhatodik év* szonettjeinek központi kérdése, én és te szituálhatóságának szempontjából a *Bolond tükör* az a kulcsszöveg, amelyen keresztül e problematika – jelen elemzéshez hasonlóan – éppen a képmás szerepe felől közelíthető meg.

[24] KITTLER, *I. m.*, 26.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

„síron-túlról-jövő-hang fikciójaként"[25] képződhet meg, tehát a szöveg az aposztrofé lebontásával egyidejűleg eljut a prozopopeia trópusáig. Ennek a – fenti elemzésben is jelölt – folyamatszerűségnek a lehetőségét pedig éppen az aposztrofikus felütés teremti meg, hiszen az aposztrofében működő „*most* nem az időbeli folytonosság egy pillanata, hanem a diszkurzusban, az írásban megjelenő *most*"[26]. Ez az aposztrofében rejlő, mindig aktuális jelenlét teszi igazából képessé az általa beszélőt a pozícióját érintő változásra, illetve ez garantálja szólamának performatív erejét, de ezzel együtt a prozopopeia felé történő elmozdulás lehetőségét is. Az ily módon megvalósuló folyamatszerűség miatt pedig az a határ kerül itt megvilágításra a szöveg kezdeti, önmegszólító intonáltsága által, amelyet a de Mant értelmező Culler „a holt vagy élettelen létezőket címző aposztrofé, és a holt vagy élettelen létezőknek hangot adó, őket beszédre késztető prosopopeia között"[27] mutatkozó belső összefüggésnek nevez. Az önmegszólító viszonyulás, majd ennek hiánya ugyanis a megszólított képpé (írássá) formálása, illetve tükörbe (sírba) írása után már nem teszi lehetővé az aposztrofé általi én-képzést, ezért a szólam folytathatósága szükségszerűen csak a maszk megképződésének köszönhetően, a tropológia közbejöttével, és az antropológia hátrahagyásával tartható fenn. A két pozíció között fennálló feszültséget tehát a holtaknak arcot adó prozopopeia trópusa juttatja el a szöveg végén bekövetkező, – a fordításban a fent leírt éntörlés által színre is vitt – elmúlást tematizáló nyugvópontra, illetve az az „üres lap", amely a versbeli beszélő szempontjából, és az írás performatív aktusára reflektáló megszólalásai alapján a tükörhöz hasonlóan olyan médiumként funkcionál, amely a vers végére – a papír teleíródásával – át is veszi a megszólaló helyét. Az önmegszólítás működésének kérdésessége,[28] az én megosztottságának leírhatósága, vagy akár saját maga mediális közvetítettségének tapasztalata, illetve e tapasztalat a szubjektum elgondolhatóságára tett hatása szempontjából ily módon több, a recepcióban is hangsúlyos szerepet kapó szöveg újraolvasható az itt elemzett fordítások tükrében. Ez pedig jó példája lehet annak, hogy a forrásnyelvi szövegektől való távolságból kiindulva a fordításelemzések eredményei – még ha jelen vizsgálódás keretei ezt a kitekintést nem is teszik lehetővé – az életmű egésze, illetve mindeközben a későmodern nyelviség leírhatósága szempontjából is hoznak új belátásokat. Ezen felül pedig, ahogy azt a forrásnyelvi és célnyelvi szöveg által működtetett

[25] Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji 1997/2–3., 102.; Paul DE MAN, *Autobiography as De-facement*, Modern Language Notes 1979/5., 927.

[26] CULLER, *I. m.*, 168.

[27] *Uo.*, 169.

[28] A recepcióban *Az Egy álmai* kapcsán merül fel az önmegszólítás alakzatának problematikussága. Ennek összefoglalását lásd: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Különbség – másként* = Uő., *Az olvasás lehetőségei*, JAK – Kijárat, Budapest, 1997, 57.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

nyelvi tapasztalatok közötti különbségek is láthatóvá tették, a fenti fordítások szükségszerűen újraértik az idegen által szóba hozott „így-értés módját", mely folyamat során a saját jellege éppen az ettől való eltávolodás mértéke és iránya által mutatkozik meg.

A fenti példákban előkerülő különbségek az „így-értettek" azonosíthatóságának igényéről lemondva váltak elemezhetővé, mely különbségek mellett, illetve ezeken keresztül idegen és saját a fordításelméletben használt fogalmainak segítségével a szövegek között létesülő viszonyrendszer is leírhatónak látszik. E kétpólusú modell gyökerei Schleiermachernél kerülnek elő, aki író és olvasó közötti, mindkét irányban történő közeledő és távolodó mozgásként írja le a fordítás folyamatát.[29] Saját és idegen polaritásának ilyen alapokon történő elgondolása – persze a kétféle nyelvi közeg viszonyulásaira értve – jelen szempontok szerint azért is fontos momentum, mert nem csak az idegennel való szembesülés következményeképpen önmagát megértő saját jellegére[30] enged rálátást, hanem az idegen szerepére is. Hiszen bár „a fordítás mindig elsajátítási kísérlet, melynek célja, hogy magához, saját nyelvéhez, a lehető legsajátabban, legalkalmasabban, leghelyénvalóbban (legrelevánsabb módon) szállítsa az eredeti szöveg legsajátabb értelmét...",[31] ez az idegen értelem sem gondolható el statikus konstrukcióként, és mivel idegen érvénye is csak a saját közbejötte által, a fordítás megtörténtével képződhet, ez az idegenség innentől csupán a sajáttal együttes jelenlétben, az idegen pozícióját is érintő közös működésként képzelhető el. A saját oldalán ez az együttes jelenlét az idegennel való találkozás hatására azáltal idézi elő a pozíciójából való elmozdulás folyamatát, hogy „a fordításnak – minthogy nincs módja kilépni az anyanyelvből – azt kell saját nyelve tapasztalatává tennie, hogy az idegen olyasmivel bír (s jórészt ez teszi őt igazán idegenné), amivel a saját nem...",[32] mely belátás következményeképpen „a saját *abszolút voltának felfüggesztése* szükségszerűen csak az idegen igazság érvényesülése árán, sőt annak köszönhetően következhet be."[33]

[29] Friedrich SCHLEIERMACHER, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens = Das Problem des Übersetzens*, szerk. Hans Joachim STÖRIG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1963, 47.; Friedrich SCHLEIERMACHER, *A fordítás különféle módszereiről*, ford. DÖMÖTÖR Edit = *Kettős megvilágítás*, 128.

[30] A fordítás – a célnyelv poétikai tradícióit ugyanezen összefüggés miatt megvilágító – folyamatában ugyanis „[a]z idegen világ a saját világunkban jelenik meg, s ezáltal mutatkozik meg, mi is a világ." (Günter FIGAL, *Fordításviszonyok. Az idegennel való helyes bánásmód a sajátunkban*, ford. ENDREFFY Zoltán = *Kettős megvilágítás*, 314.; Günter FIGAL, *Übersetzungverhältnisse. Vom rechten Umgang mit dem Fremden im Eigenem*. Existentia 1996–1997, 6–7., 153.) Ehhez azonban fontos hozzátenni, hogy a fordításmű – ahogy azt a következőkben látni fogjuk – saját és idegen pozíciói között, az idegen hatására a sajáttól is eltávolodva szituálható, amint azt Figal szövegének egy későbbi – itt is idézett –, a saját idegenszerűségére vonatkozó megjegyzése is alátámasztja.

[31] DERRIDA, *I. m.*, 43.

[32] KULCSÁR SZABÓ, *A saját idegensége*, 266.

[33] *Uo.*, 267.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Az idegenség így értett, a saját korábbi pozíciójától eltávolító tapasztalatát bíró fordításmű tehát „nyelvek között, és egyúttal a saját nyelven kívül" lesz szituálható, mely pozícióból a „saját nyelv idegenként mutatkozik meg".[34] A saját nyelv idegenségének tapasztalata Szabó Lőrinc *Örök barátaink* I. kötetéhez írt előszavában is tematizálódik. A „tartalomjelző szavakban" bízó fordítást a „költői fordítással" összehasonlítva ugyanis azt az észrevételt teszi, miszerint az utóbbi inkább „érzékeltet, s ezzel túlmegy a fogalmi közlés határán: evokál, teremt"[35], tehát a – szükségszerűen valamiféle változást előidéző – idegenségtapasztalat hatására („a költő nagyon élvez egy idegen lelket, formát, verset s mutogatni akarja tetszését")[36] olyan tartalmakat hoz létre, amelyek korábban nem voltak meg a sajátban, sőt ebben a formában az idegenben sem. Ezen újdonságként előálló tartalmak az idézet szerint a fogalmi közlésen túl, csupán az érzékeltetés által mutatkoznak meg, nem pedig a saját nyelv eszközeinek igénybevételével. Olyan új, a saját eredeti pozíciójától különböző, attól eltávolodó nyelvi közeg áll tehát elő a fordításmű létrejöttével, amely egy a saját számára idegen nyelviség által tételeződik, mely fordításelméleti belátáshoz az előszó azon megjegyzése is kapcsolódni látszik, miszerint a fordítás képes arra, hogy „irodalmi nyelveket"[37] teremtsen, azaz a sajáton kívül fejti ki nyelvteremtő működését. Schein Gábor Szabó Lőrinc műfordítói gyakorlatát saját és idegen fogalmain keresztül vizsgálva állapítja meg, hogy az *Örök barátaink* szerzője fordításaiban „tudatosan megőrzi az idegen idegenségének nyomait a sajátban, nem igyekszik teljes mértékben asszimilálni a szöveget, érzékelteti, hogy a művet eredetileg nem magyarul írták."[38] E megjegyzéshez a korábbi belátások figyelembe vételével kapcsolódva azt mondhatjuk, hogy az idegenség nyomait magán viselő saját többé nem sajátként lesz érthető, az idegennel szembesülve ugyanis nem csak önmaga megértését, de újraértését, újraszituálását

[34] Ezt a saját nyelven kívüli pozíciót Frey a *fordító* megnevezéssel jelöli, ami nem mint szubjektum kap értelmet, hanem a saját az idegennel való találkozás hatására önmaga nyelviségétől elmozduló pozíciójaként. Hans-Jost Frey, *Die Sprache und die Sprachen in Benjamins Übersetzungtheorie = Übersetzen. Walter Benjamin*, szerk. Christiaan L. Hart Nibbrig, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 149.

[35] Szabó, *I. m.*, 7.

[36] *Uo.*, 6.

[37] *Uo.*, 7.

[38] Schein Gábor, *A saját és az idegen. A fordítás humanista elméletei: Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Csorba Győző*, Jelenkor 2000/7–8., 773–774. A tanulmány Szabó Lőrinc fordítást illető elméleti munkáiban – az itt is idézett, utóbbi kijelentés alapján – egyértelműen a Nyugat humanista tradícióit látja érvényesülni, mivel állítása szerint „az idegenséggel való találkozás itt sem kényszerít a saját azonosságából való kimozdulásra". És bár a bevezetés szubjektivitást központba állító beszédmódja – még ha értekező megszólalásról, illetve szerzői előszóról van is szó – mindenképpen a jelzett hagyományhoz kapcsolható, az itt elemzett idézetben megnyilvánuló új, a sajáton túlmutató tartalmak – ráadásul a fordítás által véghez vitt – „teremtése" mint tapasztalat mégiscsak előidézi a saját pozíciójából való elmozdulást.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

is elvégzi a fordítás eseményének köszönhetően, melynek eredményeképpen a fordításon keresztül történő megmutatkozás során „más összefüggésben jelenhet meg s ezáltal talán idegenszerűvé is válhat".[39] A fordítás pedig mindezek alapján egy köztes, a sajáttól és – ahogy a fenti elemzésekből kiderült – az idegentől is különböző, ezektől elmozduló nyelviségben látszik megvalósulni, ezzel a célnyelvi szöveg e két pólus között egy a schleiermacheri modellben még nem szereplő, újonnan előálló, a sajáton kívüli pozíciót létrehozva végül a saját számára is másként, a sajáton túlmutató, idegenségében megnyilvánuló nyelvi tapasztalat formájában lesz elérhető. Derrida az általa is megidézett – és a csereértékek összemérhetetlenségét illető, a korábbiakban tárgyalt belátásain keresztül meg is kérdőjelezett – modell működését az eredeti szöveg értelmének a fordítás saját nyelvébe történő szállításával, közvetítésével írja le, ezzel Heidegger a fordítás eseményét a folyó metaforájával magyarázó, annak két pólusát a folyó két partjaként megnevező elgondolását is dialógusba hozva. Heideggernél azonban a két part közötti közlekedés soha nem megérkezéssel, hanem minden esetben valamiféle tévútra jutással, „bolyongással, illetve többnyire hajótöréssel végződik."[40] És bár ez a következtetés itt a fordítások – a fentiekben éppen Derrida nyomán kétségbe vont – szükségszerű sikertelenségével kerül összefüggésbe, hiszen ezen elgondolás szerint azok „vagy nagyon rosszak, vagy kevésbé rosszak; de rosszak mindenképp", e plasztikus leírás nyomán – és e metaforikánál maradva – mégis egy, a két part között tételezhető pozíció létrejöttéről ad számot, amely azonban jelen elméleti keret szerint nem feltétlenül a hajótörés, de még csak nem is a tévútra jutás által teljesíti be küldetését. Ez a fordításszöveg által kialakított pozíció ugyanis itt nem a célnyelvbe történő átvitel feladatát beteljesíteni képtelen működésként, hanem egy a saját és az idegen pozícióitól is eltávolodott nyelviség létrehozójaként érthető.

A saját és az idegen pólusai között létrejövő fordítás azonban az eredeti pozícióját sem hagyhatja statikus változatlanságban, és nem csupán azért, mert éppen a fordítás eseménye által konstruálódik meg annak idegensége, hanem mert a fordítás gesztusa – a Benjamint olvasó de Man szempontjai szerint annak kanonizáló, befagyasztó hatása, illetve kritikai (értelmező)[41] jellege miatt – „fölmutatja a benne ható, első látásra nem is sejtett mozgást és instabilitást".[42] Ennek az instabilitásnak azonban már csupán a fordítással való együttes jelenlét is jó okot adhat,

[39] FIGAL, *I. m.*, 316.

[40] Martin HEIDEGGER, *Heraklit. Der Anfang des abendländisches Denkens* = Uő., *Gesamtausgabe*, LV., Klostermann, Frankfurt am Main, 1979, 45.

[41] Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Fordítás és (ön)értelmezés. A fordítás mint elemzés és kommentár Szabó Lőrinc műfordításaiban*, Tiszatáj 2008/7., 63–83.

[42] DE MAN, *Walter Benjamin...*, 253.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

hiszen a különbségeivel együtt megmutatkozó célnyelvi szöveggel olyan közös, az eredetit felülíró értelemkonstrukció alakul ki, amely innentől kezdve éppen e különbségek nélkül lenne elképzelhetetlen, az eredendő jelentés pedig – amit a forrásnyelvi szöveg önmagában, a célnyelvi szöveggel való együttes jelenléte előtt tudhatott magáénak – nem lesz utánalkotható. Az eredeti ettől a ponttól kezdve legfeljebb úgy értelmezhető, mint a fordítást időben szükségszerűen megelőző szöveg, mely összefüggés egy másik, a célnyelvi szöveg utólagosságát kiemelő nézőpontból úgy fogalmazódik meg, hogy „[a] fordítás nem az eredeti mű életéhez tartozik, hisz az eredeti már halott, hanem az utóéletéhez, s így feltételezi és egyszersmind meg is erősíti az eredeti halálát",[43] mely megjegyzés ehhez a gondolatmenethez annyiban kapcsolható, amennyiben a forrásnyelvi szöveg a célnyelvi szöveg létrejöttével megszűnő – a szó a fordításkritika által használt értelmében – eredeti érvényére vonatkozik. Nem arról a kérdésről van tehát szó, hogy megfeleltethető-e a célnyelvi szöveg a számára idegen forrásnyelvinek, sokkal inkább a kérdés lehetetlenné válásáról, amely azon a ponton következik be, mikor is a forrásnyelvi szöveg sem áll már rendelkezésre az eredeti módon a fordítás megtörténtével. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy nem csak a saját nyelvi pozícióján is túlmutató fordítás tükrében jelenik meg megváltozott formában az idegen, ahogy az a szonettfordítások példáin láthatóvá vált, hanem egy a – sosem statikus konstrukcióként működő – idegen pozícióját érintő feszültség is megmutatkozik. A saját közbejötte által, illetve a fordításszöveg létrejöttével ugyanis az idegen eredendő jelentése csak megváltozott, újraértelmezett formában lesz elérhető, azaz maga az eredeti értelem válik elérhetetlenné.

Hans-Jost Frey a Benjaminnál előkerülő – és a Narcissuséval bizonyos értelemben közös, de azzal mindenképpen (persze nem a fikció szintjén) dialógusba lépő – Echo történetének azt a momentumát emeli ki, miszerint a visszhang esetében, ha azt a fordításra vonatkoztatjuk, nem a visszaadáson van a hangsúly, hanem a „máshogy" történő visszaadáson.[44] Az idegen megváltozott formában történő visszatükrözésére a fenti szövegeken kívül is találhatunk még akár szintén a tükrözés helyzetét újraíró – és egyben a fordítás eseményéről is számot adó – példákat, melyek közül a III. szonett célnyelvi és forrásnyelvi változata mindezeken túl az idegen pozíciójáról, e pozíció változásairól is számot adhat. A forrásnyelvi szöveg első két sorában ugyanis („Look in thy glass and tell the face thou viewest / Now is the time that face should form another...")[45] a felszólítás szerint a tükörbe néző saját arcának mondja, hogy ugyanez az arc („that face") hozzon létre maga helyett egy másikat *(another)*, vagyis ahogy a szöveget továbbolvasva

[43] *Uo.*, 256.
[44] FREY, *I. m.*, 148.
[45] SHAKESPEARE, *I. m.*, 1225.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

kiderül, egy utódot. Szabó Lőrinc szövegében azonban ez a két sor másképp értelmezhető, hiszen a felszólítás itt nem valamiféle külső entitásra vonatkozik: „Nézz tükrödbe, s mondd az arcnak, melyet látsz, / most kell mását megszerkesztenie..."[46] A szonett fordításában tulajdonképpen a tükörbe néző szólítja fel a tükörképet, hogy szerkessze, változtassa meg saját képmását, azaz magát a tükörbe nézőt, a „képnek" olyan „mását", akinek halálával maga a kép is eltűnik („Halj magad, s képed együtt hal veled.") Ez a tükörkép ezáltal nem csak követi a tükörbe néző változásait, hanem ő maga is visszahat rá, változásra bírja, olyan többszörösen reflektált énképet hozva ezzel létre, amely nem lehet semleges az azzal szembesülő szubjektum szempontjából. Nézés és nézettség kölcsönösségéből Rilke Apolló-torzójának antropomorf, és egyúttal az emberi pozícióra visszaható jelenléte lép fel a változtatás ugyanilyen módon a helyzetből fakadó igényével. Azt mondhatjuk, hogy az ehhez hasonlóan külsővé tett, a tükrözött pillantását viszonzó tükörkép a III. szonettben is e kölcsönösség által alakítja, formálja alanyát, ezen események cselekvő előidézője azonban ebben az esetben maga a külsővé tett pozíció lesz, ami mindezeken túl nem csak megváltoztatja, hanem a *meg*szerkesztés a felszólítás által szükségessé tett aktusa („most kell mását megszerkesztenie..."), és a visszatükrözött képmás birtokosaként való, ezzel a képet egyszersmind megelőző jelenléte által a tükörbe néző újraalkotását, létrehozását helyezi kilátásba, aki e tükörhelyzet után már nem lehet identikus önmagával. A LXXVII. szonett példájához hasonlóan tehát egy autonóm, „arcként" megnevezett – ezzel a nézőből nézetté váló szubjektumról leválasztva, és a felismerést lehetetlenné téve kellően idegenné, függetlenné és antropomorffá tett –, a szubjektum kezdeményező, a tükörhelyzet feltételeit meghatározó szerepének átvételére képes, a szubjektum helyett cselekvő tükörkép jön létre. A III. szonettben megvalósuló tükörbe nézés eseménye közben mindezek alapján oly módon történik meg az esemény hatására megváltozó szubjektum önmagától való elkülönböződése és képmássá alakulása, hogy pozíciójának újraalkotását a felszólítás szerint az önállósuló – Lacan elméletében „elidegenedett identitásnak"[47] nevezett – tükörkép végzi el, mely önállósulási lehetőség végpontjaként a LXXVII. szonett tükre, illetve a tükörbe nézés közben eltűnő, a tükörkép létrejötte által jelenlététől megfosztott szubjektuma nevezhető meg. E szonettfordítások tükörhelyzetei tehát nem a felismerő – illetve Lacannál félreismerő – azonosulással, de nem is önmaga megismerésével szembesítik a szubjektumot, a tükör ugyanis nem a megmutatkozás, a mimetikus leképezés helye lesz Szabó Lőrinc szövegeiben; sokkal inkább olyan mediális tapasztalat lehetőségének hordozója, melynek köszönhe-

[46] Szabó, *I. m.*, 216.
[47] Lacan, *I. m.*, 8.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tően a szubjektum pozíciójának és szerepének radikális újraértése mindhárom esetben megtörténik. És mivel e tapasztalat soha nem a szubjektum önképének megerősítését szolgálja, így mindig teret enged a tükör médiuma által létrejövő, akár helyette jelenlévő, újonnan megképződő pozíciónak.

Ezen belátásokat a fordítás eseményére vonatkoztatva azt mondhatjuk, hogy a célnyelvi szöveg olyan eltávolodott, különbségeivel együtt jelen lévő tükörképet mutat a forrásnyelvi szöveg felé, amely nem hagyhatja azt változások nélkül, így a saját közbejöttével, illetve a fordítás pozíciójának létrejötte által – ahogy azt de Man tanulmányából kiindulva korábban már megmutattuk – az idegen sem lesz eredeti érvényében elérhető. A fordításszöveg így értett alakító, a fenti tükörképhez hasonlóan újraalkotó, illetve – mivel „minden fordítás már eleve értelmezés..."[48] – újraértelmező működése tehát a forrásnyelvi szöveg pozícióját, szerepét is érinti. A célnyelvi szöveg ugyanis azzal, hogy egy, a forrásnyelvi szövegből kiinduló, és az új nyelvi közegbe való átlépéssel egyben szükségszerűen azon túlmutató, azt felülíró, új értelemkonstrukció egyedüli hordozója, átveszi az eredeti elsődleges jelentéshordozó – azaz a teljes jelentést birtokló – szerepét, és azt e tekintetben helyettesítve, önállóan funkcionál. A saját pozíciójától eltávolodott, autonóm fordításmű tehát az ennek teret adó – hiszen az új értelemkonstrukció betöltésére önmagában képtelen, annak csupán hiányát hordozó – idegen újraértésével megfosztja azt eredeti szerepétől, ezáltal az idegen, a tükörbe nézőhöz hasonlóan, már nem lehet identikus eredeti önmagával, azaz az idegen pozíciójának eredeti érvénye szűnik meg. Ez az összefüggés a három itt elemzett, a szonettfordításokban megjelenő tükörhelyzet esetében – ahol az „eredeti halálában" (LXXVII. szonett) ezen működések ugyanúgy megnyilvánulhatnak, mint az eredeti pozíciójának átruházásában (LXII. szonett), vagy akár a szerepek felcserélésében (III. szonett) – épp annyira érvényesíthető, mint a fordítás ezek analógiájaként értett eseményére, hiszen a tükör ezekben a helyzetekben soha nem megmutatja, hanem a tükörkép, illetve e médium kiterjesztésként, vagy protézisként való működése által helyettesíti az azzal szembesülő tükörbe nézőt, ezzel a fordításhoz hasonlóan le is mondva az azonosíthatóság igényéről. Az idegent eredeti érvényétől megfosztó fordításszöveg saját és idegen között tételezhető pozíciója a fordításelméletben működő kétpólusú modellektől eltérően az eddigiekből következően nem a forrásnyelvi szöveg értelmét a célnyelvbe – vagy az idegenből a sajátba – történő egyirányú átszállítás eszközlőjeként képzelhető el, hanem egy olyan köztes nyelvi pozícióként, amely a (tükrözött kezdeményező szerepét átsajátító) tükör médiumához hasonlóan a (tükörbe nézőből szervomechanizmussá alakuló) eredeti helyettesítését (kiterjesztéssel való ellátását) az abból hiányzó

[48] Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer,* ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003², 426.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

új, teljes (ortopédikus) értelemkonstrukció megteremtésével végzi el. A sajáttól és az idegentől való távolságot pedig a fordításszöveg éppen azáltal alakítja ki, hogy az így létrejövő, rajtuk túlmutató értelemösszefüggés és nyelviség egyedüli birtokosaként áll elő, és hogy ezeket e rajtuk kívüli pozícióból csupán ő képes feléjük közvetíteni. A saját és az idegen nyelviségétől is elmozduló, a saját számára idegenségében megmutatkozó, és ezáltal új nyelvi tapasztalat közvetítésére képes fordításmű ugyanis egy olyan nyelvi esemény eredményeként érthető, amely a gadameri dialógusfogalom értelmében akkor lehet sikeres, mikor képessé válik egy a résztvevőkön túlmutató, illetve a résztvevőket megváltoztató értelemkonstrukció, sőt nyelv megteremtésére. Ebből a termékeny feszültségből újonnan előálló nyelv pedig, amelyen e dialógus során „valami megszólal, egyik beszélgetőpartnernek sem szabad rendelkezésű tulajdona",[49] de sokkal inkább egy a neki teret nyitó sajátot és idegent újraértő, illetve a helyettesítés eseménye által e hermeneutikai modelltől különböző módon előálló olyan autonóm pozíció, amely utólagos létrejötte következtében nem ezek birtokaként lesz jelen, hanem egy visszaható, az idegent eredeti szerepétől megfosztó, azt újraalkotó működés kezdeményezőjeként. A korábban idézett figali definíciót továbbgondolva tehát azt mondhatjuk, hogy a fordítás az idegen világ szóba hozása, és a saját világában való megjelentetése által nem is csupán megmutatja, mi a világ, de a saját pozíciójából elmozdulva mind az idegen, mind a saját világának újraértéséhez is hozzájárul.

[49] *Uo.*, 419.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Zsellér Anna

Tandori Dezső műfordításai a kései Rilke magyar recepciójában

Rilke magyar fordítóinak nyilatkozatai legalábbis megközelítően tükrözik Rilke életművének a magyar irodalmi köztudatban való jelenlétét. A *Képek könyve* első részének darabja, a szecessziós hangulatot árasztó *Herbsttag* „egyeduralkodó, szinte zsarnoki hangulati hatásáról" beszél Tellér Gyula, a *Duinói elégiák* egyik fordítója saját Rilke-olvasásának története kapcsán.[1] Egyetlen Rilke vers sem talált több fordítót, mint az *Őszi nap*. Ezt a verset mára már 14 különböző fordításban olvashatjuk,[2] míg az *Első elégia* pusztán hat magyar fordítással dicsekedhet.[3] Rilke magyar recepciójának története a századelő elmúltával is hosszú időre szecessziós szövegek befogadásával fonódott össze. A magyarországi recepció a dekadens Rilke-arcot a kései Rilke arcvonásaival való folyamatos ismerkedés révén kezdi felülírni. Ha figyelmünket a kései Rilke magyar befogadása felé fordítjuk, jellemzően a *Duinói elégiák* és az *Orpheuszi szonettek* egyeduralkodó „hangulati hatásával" találjuk szemben magunkat. Még a jó Rilke-ismerő Nemes Nagy Ágnes is úgy szövi a muzoti[4] toronyhoz köthető Rilke-mítoszt, hogy ez a két ciklus teljes pompájában tűnhessen fel, míg a kései német nyelvű versek, a francia nyel-

[1] Tellér Gyula, *Rilke és a tokodaltárói utasok* = Rainer Maria Rilke, *Duinói elégiák*, Helikon, [Budapest], 1988, 86. *(Helikon Stúdió, 9.)* „Rilke költészetéről alkotott összképem csak nehezen, sok év alatt szabadult meg az *Őszi nap* egyeduralkodó, szinte zsarnoki hangulati hatásától. Csak lassan s éppen a *Duinói elégiák*ban jelent meg számomra ennek a költészetnek a tágassága, emelkedett életprogramot adó gondolati ereje."

[2] Grämer Gabriella (1993), Komlós Aladár (1993), Tandori Dezső (1993), Rab Zsuzsa (1993): Metsze(t)t 1993/3–4. Vásárhelyi István (1994), Farkasfalvy Dénes (1994), Kányádi Sándor (1994): Metsze(t)t 1994/1. Ertl István, Holmi 1996/3.; Kerék Imre, Vigilia, 1993/11.; Pintér Tibor, Kalligram 1999/10.; Vajda András, Pannonhalmi Szemle 1997/3.; Bogdán László, Látó 2003/3.; Réfi János, Életünk 2003/10.; Imre Flóra, Holmi 2008/9.

[3] Nemes Nagy Ágnes, Rónay György, Szabó Ede, Tandori Dezső, Tellér Gyula és a Pintér házaspár a fordítók.

[4] Lásd Nemes Nagy Ágnes, *Rilke-almafa* = Uő., *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék*, I., Magvető, Budapest, 1989, 396–397. Nota bene: Rilke felhívása szerint a szóvégi *t* a szó középkori eredete okán nem néma.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

vű ciklusok[5] és különálló darabok a figyelemnek nemhogy a perifériájára, de még említésre sem kerülnek.

Nemes Nagy Ágnes a „magyar Rilke-kötet"[6] 1983-as megjelenésekor még arról panaszkodhatott, hogy a *Duinói elégiák* fordításában elmaradásaink vannak, mert e kötet számára hat különböző fordítótól kellett a tíz elégiát egy helyre gyűjteni.[7] Ezt követően 1988-ban jelent meg a Helikon gondozásában Tellér Gyula és Tandori Dezső párhuzamos teljesítményeként mindkét fordítótól a teljes *Elégia*-ciklus magyar nyelven.[8] A 2003-ban megjelent újabb teljes *Duinói elégiák* ciklus egy fordító házaspár, Pintér Gábor György és Pintérné Lederer Vera munkája.[9] Rilkének mint orpheuszi költőnek a képe az *Elégiák* erőteljes jelenléte révén legalább olyan erővel íródott be a kései Rilke olvasásának magyarországi mintázatába, mint korábban a szecessziós Rilke szimbolistaként való értelmezésének kényszere, a szerző életművének pályaívére tekintve azonban némileg több joggal.[10] Rilke kései életművének vonala (1914–1926) – a cikluson kívüli szövegek, a levelezés és a prózai írásművek együttes figyelembevételével is – az orpheuszi költészet irányába való organikus fejlődést mutat. Ennek a „fejlődésnek" az ellenpontjai, a vissza-visszatérő testi-szellemi krízisállapotok is mind a „rühmen", az orpheuszi ének pillanatnyi lehetetlenségének kiváltó okairól panaszkodnak.

A múlt század kilencvenes évei Rilke magyarra fordításának történetében némi fellendülést hoztak. A nagyciklusokon kívüli kései életmű szempontjából[11] Báthori Csaba[12] és Lackfi János[13] nevét kell kiemelnünk, hiszen ez a két fordító tett

[5] *Vergers, Les Quatrains Valaisans, Les Roses, Les Fenêtres.*

[6] Rainer Maria Rilke *versei*, szerk. Szabó Ede, Európa, Budapest, 1983. *(Lyra mundi)*

[7] „Van azonban a rilkei műnek egy fontos része, [...] amellyel a világlíra folyamatosan azonosul, s amelynek átültetésében a magyar műfordítás excellálhatna. De nem excellál. Ez a *Duinói elégiák* kötete. Miért nem remekel oly jó, oly magas szintű műfordításunk ilyen klasszikusan fontos és sürgetően aktuális feladat megoldásában, mint az *Elégiák* magyar megszólaltatása?" *Nemes Nagy* Ágnes, *Magyar jambus* = Uő., *Szó és szótlanság*, 323.

[8] Lásd az 1. sz. jegyzetet!

[9] Rainer Maria Rilke, *Duinói elégiák*, Argumentum, Budapest, 2003.

[10] „Nem volna túlzó az az állítás sem, hogy [Rilke] önmagát Orpheusz megtestesülésének tekintette, ahogy ezt *„nyíltan és titokzatosan"* megfogalmazta: *„Csak száj vagyunk* [...] */ és lét vagyunk és arc és változás."* (Wir sind nur Mund 3/144., Tandori Dezső fordítása.)" Pór Péter, *Bevezetés Rilke olvasásába*, ford. Györffy Miklós, Holmi 2006/4,. 481.

[11] Jelen tanulmány „kései Rilke" alatt mindvégig elsősorban a *Duinói elégiák*on és az *Orpheuszi szonetteke*n kívül eső Rilke-korpuszt érti.

[12] Különösen érdekes számunkra az *Öt kései levél (1921–26)*, Műhely 1993/2. *Csaknem közömbös még... (Noch fast gleichgültig ist dieses Mit-dir-sein...)*, Nagyvilág 1999/1–2.; *Egykor ha emelt szárnyalni mámor ... (Da dich das geflügelte Entzücken...)*, Nagyvilág 1999/11–12.; *Éjszakai ég és csillaghullás Nachthimmel und Sternenfall)*, Nagyvilág 1999/5–6.; *Korábban, mily gyakran, úgy maradtunk, társ csillagként ... (Früher, wie oft, blieben wir, Stern in Stern...)*, Nagyvilág 1999/3–4.; *Sál (Wie, für die Jungfrau...)*, Nagyvilág 1999/9–10.

[13] *Ablakok IV.*, Pannonhalmi Szemle 1996/3.; *Ablakok IX.*, Nagyvilág 2007/7.; *Ablakok VII.*, Pannonhalmi Szemle 1996/3.; *Gyümölcsösök*, Nagyvilág 2004/7.; *Rózsák III.*, Pannonhalmi Szemle

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

magyar nyelven elérhetővé exkluzívnak számító Rilke-szövegeket is. Az *Elégiák*on kívüli kései életmű fokozatos felfedezéséről tanúskodik az is, hogy Kányádi Sándor, Wilhelm Droste, Schein Gábor, Kerék Imre, Márton László, Bajcsi Cecília fordításaival a *Képek könyvé*nek és az *Új versek*nek kiemelkedő elsőbbsége a lefordított versszövegek között lassanként megtörni látszik.[14] Tandori Dezsőnek 2007-ben és 2009-ben is jelent meg Rilke-fordításokat hozó új kötete: *Rilke/Tandori*[15] és *Rilke és angyalai*[16] címmel. A 2007-es kötet azonban sajnos nem tartalmaz új fordításokat, hanem részben az 1978-ban *Föld és vadon*[17] címen kiadott műfordítás-kötetből, részben az 1983-as *Rilke*-kötetből válogat. Új és/vagy átdolgozott versfordításokat csak a 2009-ben kiadott *Rilke és angyalai* hoz, melyben *A második, negyedik, ötödik, hetedik, nyolcadik, kilencedik* és *a tizedik elégia* (újra)fordítása mellett a korai és középső Rilke angyalverseit olvashatjuk.

A kései Rilke költészete a nagyciklusokon kívül Tandori Dezső fordításai

Az Európa kiadó által 1983-ban összeállított Rilke műfordításkötet az egész rilkei életmű magyar nyelvű, áttekintő bemutatására vállalkozik.[18] Itt jelenik meg először, számos műfordító közös munkájaként, magyar nyelven a két teljes kései ciklus, a *Szonettek Orpheuszhoz* és a *Duinói elégiák*. Ami a kései Rilke ciklusokon kívüli költői életművét illeti (1914-1926), Tandori Dezső neve 54 esetből 23-szor áll a fordítások mellett. A maradék 31 költemény fordítása pedig tizenkét nyugatos és kortárs költő munkája.[19] Így pusztán ez alapján az összeállítás alapján sejthető, hogy Tandori a kései Rilke fordításában már a nyolcvanas évek óta különleges szerepet tölt be. Nemes Nagy Ágnes (ön)kritikus próféciája az 1983-as műfordításkötetre vonatkozóan, ti. hogy Rilkét „később kell – igazából – lefordí-

1996/2.; *Rózsák V.*, Nagyvilág 2004/7.; *Rózsák VII.*, Pannonhalmi Szemle 1996/2.; *Rózsák XVIII.*, Nagyvilág 2004/7.; *Rózsák XXI.*, Pannonhalmi Szemle 1996/2.

[14] Farkasfalvy Dénes fordításkötete pl. 45 Rilke-versből még összesen csak nyolcat szentelt a kései Rilkének (a tartalomjegyzékből kimaradt három *Orfeuszi szonett*tel együttvéve). FARKASFALVY Dénes, *Rilke nyomában. Műfordítások*, SZIT, Budapest, 1990.

[15] *Rilke. Rainer Maria Rilke versei Tandori Dezső válogatásában és fordításában*, Eri, Budapest, 2007. (Továbbiakban: *Rilke/Tandori*)

[16] TANDORI Dezső, *Rilke és angyalai. Önéletírás égiekkel. Műfordítások, rajzolások, hódolatok és vallomások 1959–2009*, Kortárs, Budapest, 2009.

[17] TANDORI Dezső, *Föld és vadon. Válogatott versfordítások*, Európa, Budapest, 1978.

[18] Lásd a 6. sz. jegyzetet!

[19] Szabó Ede, Ambrus Tibor, Kosztolányi Dezső, Görgey Gábor, Csorba Győző, Nemes Nagy Ágnes, Jékely Zoltán, Kálnoky László, Vas István, Rónay György, Somlyó György és Eörsi István.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tanunk",[20] máig nem teljesedett be. Az Európa kiadó válogatása óta nem jelent meg újabb, az életművet átfogó igénnyel bemutató Rilke-fordításkötet magyar nyelven.

Kivétel azonban a *Rilke/Tandori* kötet abból a szempontból, hogy itt a korábban már megjelent versfordítások új kontextust kapnak. Ha a Tandori-fordításoknak ezt a 2007-es szövegállományát a kommentált Rilke-összkiadással vetjük egybe, láthatjuk, hogy Tandori tematikus és keletkezési gócok szerint válogatott. Az 1983-as kötetben még több helyütt megbomlottak a Rilke-olvasás szempontjából olyan jelentős szövegegységek, mint a három, poetológiai szempontból jelentős gyümölcs-vers egysége: *Wie er spart, der Wein. Kaum glüht die Blüte... (Gyűjt a szőlő. Alig áll virágnak...)*, *Weinbergterrassen, wie Manuale...* (*Szőlőterasz-orgonabillentyűsor,* csak a 2007-es kötetben szerepel) és a *Die Frucht* (*A gyümölcs,* csak a 2007-es kötetben); vagy a szintén formai szempontból és poetológiai tartalma miatt is összetartozó három vers együtt-olvashatósága: *Vorfrühling (Kora tavasz)*, *Vergänglichkeit* (*Mulandóság,* csak a 2007-es kötetben), *Spaziergang (Séta).* Ezek a versek a *Tandori/Rilke* kötetben most újra egy csoportban állnak.

A kései költészet szempontjából emblematikus jelentőségű költemények közül Tandori munkája a *Spanyol trilógia (Die spanische Trilogie)* fordítása. Talán csodálkozásra késztet, hogy mind a mai napig egyedül az ő fordításában érhető el magyarul ez a fontos költemény, amelyet Rilke a Rudolf Kassner számára összeállított *Gedichte an die Nacht* noteszbe írt át először, a 22 darabos ciklus 10–12. darabjaként. Ennek a ciklusnak a darabjai a szövegtörténet során aztán nem íródtak olyan szorosan egybe, mint az *Orpheuszi szonettek* vagy az *Elégiák* darabjai[21], így egyes nagy jelentőségű versei mind a mai napig gyakran szerepelnek kontextusukból kiszakítva, jeltelenül a Rilke-válogatások tömegsírjaiban. Az éjszaka-versek közül Tandori fordításában olvashatjuk az *Überfließende Himmel* címűt *(Túlcsordult egek...)*, míg a *So angestrengt wider die Starke Nacht...* Vajda Endre fordításában áll az Európa-kötetben. Ugyanígy az 1914-es nagy költészetelméleti fordulat verseit sem találhatjuk meg egységükben. A *Wendung (Fordulat)* című verset Szabó Ede fordította, de a *Waldteich, weicher, in sich eingekehrter...* kezdetű darab, mely bőbeszédűbben, és ha lehet, még szemléletesebben szól a költői percepció és poétikai gyakorlat kríziséről, a mai napig nem talált magyar fordítót.

[20] Nemes Nagy, *Magyar jambus*, 322–323. „Sommásan, igaztalanul szűkre fogva a szót, úgy mondhatnám, hogy Rilkét vagy korábban kellett volna lefordítanunk, vagy később kell – igazából – lefordítanunk. Elég baj az nekünk. Baj külön nekem, személyesen is, aki fél életemet Rilkével töltöttem; Rilke-fordításainkat illető kritikám legfőképpen önkritika."

[21] Nem utolsósorban azért, mert a szerző maga nem zárta le a ciklus kompozícióját, és még 1919-ben is jelentetett meg verseket „Aus den Gedichten an die Nacht" jegyzettel. 1976-ban Anthony Stephens Rilke-kutató adta ki először a ciklus darabjait közös kötetben: Rainer Maria Rilke, *Gedichte an die Nacht,* Insel, Frankfurt am Main, 1976.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A fontos mitopoietikus darabok sajnos hasonlóan szétdarabolódtak a magyar fordítástörténet folyamán. Közülük az *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe, wie klein dort... (Már egyedül)* Vas István fordítása, az *Immer wieder, ob wir der Liebe Landschaft auch kennen... (Mindig és újra)* szintén; míg Gadamer főművének, az *Igazság és módszer*nek mottójaként álló *Solang du Selbstgeworfnes fängst, ist alles...(Míg azt fogod el, mit kezed hajít)* Tandori Dezső tollából született.

A magyarra fordított költemények összehasonlító áttekintése során az a következtetés adódott számunkra, hogy Tandori Dezső erőteljes fordítói jelenléte nem csak a lefordított darabok számát tekintve kiemelkedő, hanem azért is, mert Tandori különleges affinitást mutat az alapvetően poetológiai (pl. *A mágus*),[22] valamint a poetológiai olvasatban legizgalmasabb szövegek iránt. Ilyen a már említett „gyümölcs-trilógia", vagy a tér és benső-tér dialektikájában fogant szinte már filozofikusan reflexív szövegek: *Melyen át madár zúdul...*,[23] *Ősz*.[24] Véleményünk szerint a kései Rilke Tandori Dezsőben találja meg azt a nagyvonalú és a formai-tartalmi munka összhangjában legkiemelkedőbb fordítót, aki a szövegek válogatásában és súlyozásában Rilke-értékrendet követ. Rilke a létezés dicsérete során a költészet-költés (a költés folyamatának) dicséretét helyezi előtérbe. Tandori fordításai által beláthatóvá válik a magyar olvasó számára is, hogy ez a kétfajta dicséret szerves egységben áll. A következőkben ennek a kijelentésnek alátámasztására a fordítói munka során megvalósuló fordításpoétikát szeretnénk részletekben való kifejlésében bemutatni.

A Spanyol trilógia *a cikluson kívüli versek kontextusában*

A *Spanyol trilógiá*t Tandori 2007-es fordításkötetében a III. számmal nyitott „fejezetben" (a klasszikus korai, középső és kései Rilke megkülönböztetést látjuk a fordításkötet felosztásában tükröződni) néhány kisebb darab után az első jelentős versként találjuk a kései versek között. A rilkei mű történetét tekintve a *Trilógiá*val kezdődik a középső Rilke poétikai önbírálata és az újraformálódás lehetőségeinek kutatása.[25] Ezért vizsgáljuk most fordítását közös fejezetben néhány, a kései poétika szempontjából már kiforrottabb darabbal együtt.

[22] *Rilke/Tandori*, 65.

[23] *Uo.*, 77.

[24] *Uo.*, 85.

[25] Lásd Rainer Maria RILKE, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, II., szerk. Manfred ENGEL – Ulrich FÜLLEBORN – Horst NALEWSKI – August STAHL, Insel, Frankfurt am Main – Leipzig, 1996, 466. „Mit der *Trilogie* beginnt Rilkes Revision des Weltverhaltens und der Poetik des mittleren Werkes."

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A *Spanyol trilógia* fordításában számos ponton megfigyelhetjük annak a fordítói bátorságnak az érvényesülését, mellyel Tandori a rilkei szabad szóalkotást, a német szavak főként etimologizáló módon való újraértelmezését magyar nyelven követi, *utánozza* (a szó negatív mellékzöngéje nélkül áll itt). Ugyanis Tandori fordítói erényei közül véleményünk szerint ez a legfontosabb, amely Rilke verseinek fordításához harmonikusan illeszkedik, sőt szinte már elengedhetetlenül szükséges.[26] A versszövegek kontextusában Tandorinál a már szinte Rilke-szakszavaknak (vagy Báthori Csaba kifejezésével: „Rilke saját szó-vagyonának")[27] nevezhető különleges kifejezések legtöbbször működő magyar ekvivalenst találnak maguknak. A működőképes szó vagy kifejezés megfelelő beillesztése általában nem csak magán a szóválasztáson alapul, hanem azon, hogy az adott egyedi rilkei kifejezésnek sikerül-e úgy megágyazni a kontextussal, hogy hasonló helyi értéket tudjon felvenni, mint a német nyelvű szövegben. Erre példa a „das Ding, / das welthaft-irdisch wie ein Meteor..." sor, melyben a „világi-földi módon" kifejezésben a *világi* szó fényévekre távolodik hétköznapi magyar jelentésétől, és Rilke *Welt-Raum* elképzeléséhez igazodik. Eszerint a földi módon heideggeri értelemben *kézhezálló* létezésre egy radikális aspektusváltással tekinthetünk úgy is, mint kozmikus létezésre, hiszen a Föld tere végső soron nem különíthető el a csillagok kozmikus terétől. A kontextussal való szóteremtés (szóújrateremtés) a fordítás folyamata közben Tandorinak anélkül sikerül, hogy radikálisan elidegenedne a hétköznapi stílustól („zarándokszállás öregjeiből, kik / fontoskodva köhécselnek"). Rilke képeinek magyar megvalósításával sikerül fenntartania a költői emelkedettséget. Egy olyan sajátos dikcióval dolgozik, amely – „világi-földi" dolgok vegyítésével – rezegtet a fenséges és a közönséges között, míg a fokozó-ismétlő felépítés (a nyolc sorvégi és sorközi „[s] belőlem") a meteorral való hasonlatban eléri stilisztikai tetőpontját.

A könyörgő ima inkább újszövetségi tartásából a II. részben az ószövetségi vádló ima hangnemébe vált át a költemény. Az első szakasz komplexen értelmezhető, de struktúrájában viszonylag egyszerű allegóriája után („lakoma-allegória") a második szakasz újfent a sajátosan rilkei szintagmák nehézségeit rejti. Tandori nem ragaszkodik a gyakori főneves konstrukciókhoz, melyek a magyarban a mondatszerkezetet túlságosan elnehezítenék: „Übermaß von Einfluß"; „Raum voll Vorgang"; „Baum der Landschaft"; „Milderung der Herde". Egyedül a „Raum voll Vorgang" szintagmát tartja meg különösségében. Itt azonban egy huszárvágással felhasználja az alkalmi szóalkotás lehetőségét, és maga is alkot egy összetett jelzőt, mely nem felel meg a magyar nyelvtan és helyesírás szabályainak: „csupa-

[26] Lásd példaképpen a 10. sor „das große dunkle Nichtmehrsein der Welt", mely Tandorinál korántsem szolgaian, sőt inkább valódi magyaros ízt felvéve „a világ nagy / sötét Nincstovábbja" lesz.

[27] Báthori Csaba, *Perem és közép*, Nagyvilág 1999/9–10., 838.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

esemény tér". A *tér* kifejezés ebben a szintagmában szintén „szakszónak" tekintendő, hiszen a *világ-tér (Weltraum)* és a „benső tér" *(Innenraum)* minden rilkei aspektusa benne zeng.

A szakasz utolsó tizenegy sorának különösen nehezen közvetíthető üzenete van. Az átváltoztatás, bensővé tevés végső soron művészi-poteológiai programja a pásztor alakján kerül bemutatásra. Ezeknek a soroknak a többértelműsége a „világ" és a világhoz való viszonyulás szubtilis leírásán dől el. „Ihm dringt, was andern / gerne gehört, unwirtlich wie Musik / und blind ins Blut und wandelt sich vorüber." „Amit mások örömmel / hallgatnak, zordul tör rá, zeneként jut / a vérébe vakon, s ott bomlik el." A pásztor „vérévé változtatja", teljesen bensővé teszi az idegen világot. A világ, melyet mindenki reflektálatlanul és hétköznapi módon birtokol, a pásztor számára a művészi élmény idegenségével és megrendítő, átváltoztató erejével, egzisztenciális súllyal esik latba minden pillanatban. Mintha ő egyedül lenne képes arra, hogy a hétköznapi létezés terét folyamatosan a kozmikus tér fenségességében érzékelje: „weil er die ganzen Sterne / in sein Gesicht nimmt" – „mert minden csillagot / arcába vesz". Ebben a sorban a *Gesicht* szó etimologizáló-elvont és hétköznapi olvasata között ingadozhatott a fordító. A *Gesicht* elvont értelmében jelentheti az első érzéket, a látást, ehhez kapcsolódva a 'látómező'-t és az emberi 'arc'-ot is. Tandori a könnyebben olvasható, egyszerűbb jelentéshez fordul, ami nem csonkítja meg jelentősen a szakasz értelmét, hiszen az „arcba vesz" alkalmi szintagma egyszerre fejezi ki a nézés aktusát, és a rilkei szóhasználat hétköznapitól való idegenségét. Ez a példa meggyőzően mutatja Tandori fordításpoétikájának egyik alapelvét: a Rilke-szövegek feletteb nehéz terében az egyszerűbb, konkrétabb (itt pl.: *látás* helyett *arc*) megoldásokhoz való vonzódását, mely azzal a fentebb már leírt bátorsággal párosul, hogy a fordításban egy új, rilkei magyar nyelv születhessen („in sein Gesicht nimmt" – „arcába vesz"). Ennek az alapelvnek számos szöveghelyen megfigyelhető működése véleményünk szerint lényegesen hozzájárul ahhoz, hogy Tandori műfordítói keze alatt mind a mai napig élvezettel olvasható és érvényes *Spanyol trilógia* keletkezett.

A harmadik szakasz az első kettő ellentétét (az első szakasz kétségbeesett könyörgése áll ott szemben a pásztor-szakasz felfedező csodálatával) dialektikusan oldja fel abban az affirmációban, hogy a költő a pásztor alakjával az adott fenséges és nyugodt hegyi kontextusból kiszakítva a városi nyüzsgésben is azonosulni tud majd. Különösen nehéz és sűrű költői képek valósulnak meg itt magyar nyelven (gondolok itt pl. a „mit messendem Steinwurf / seine Herde besäumt, wo sie sich ausfranst" sorokra). A fordítónak sikerül megegyező számú (21), az eredetinél nem hosszabb magyar sorba egyszerűsíteni a német verssorok minden szubtilis képi fordulatát. Az egyszerűsítés elve irigylésre méltó pontossággal, ke-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ményen, de óvatosan működik Tandori technikájában. A kései Hölderlin dikcióját idéző, enigmatikus négy sor, melyet a szakasz csúcspontjának érezhetünk, magyarul is fenségesen, daktilikus sorvégekkel szólal meg:

> Váltakozva vonul s időz, mint estig a nappal,
> rajta felhők árnyai húznak át,
> akárha a tér nagy-lassan
> gondolkodna helyette.

A *Spanyol trilógia* mesterien sikerült fordítása Tandori Dezsőnél véleményünk szerint egy olyan fordításpoétika keretei között valósult meg, mely a forma újraalkotásának képessége, valamint Rilke poétikájának és poetológiájának elmélyült ismerete mellett nagy hangsúlyt fektet a különleges igénnyel kezelendő szemantikai helyekre. Ezeket a fordító sosem bonyolítva, de pontosan adja vissza, miközben a merész szókapcsolatok és az alkalmi vagy specifikusan rilkei szóhasználat utánalkotása elől nem tér ki.

Az 1924-es természetversek, melyek keletkezésük szerint a francia nyelvű wallisi természetlírához állnak közel, kétféle szempontból mégis rokoníthatóak ez utóbbival. Egyrészt biografikusan, hiszen a Svájcban letelepedett Rilke leveleiben gyakran vallott arról, hogy az itteni táj-élmények számára elsősorban a spanyolországi élmények emléknyomainak előhívói voltak.[28] Másrészt, lényegibb módon a versek motivációját tekintve: a wallisi tájlíra számos darabja a természeti részletek és fenomének tárgyalásán túl legalább annyira gondolati-poetológiai líra, mint a *Spanyol trilógia*. A művészi teremtés problematikája az átváltoztatás lehetőségének kínzó kutatásán ugyan már túljutott, de éppen ez a megtalált új poétika szólal meg most könnyed természetességgel ezekben a versekben.

A *Wie er spart, der Wein. Kaum glüht die Blüte...* kezdősorú dal Tandori fordításában tiszta rímű sorvégekkel záródó trochaikus költemény lesz. Az eredeti jambusok trocheusba fordítása nem javít, és nem ront a formán, míg az egyszerű megoldásokra törekvő, de a neologizmusokat és a rilkei retorikát figyelembe vevő technika itt is pompásan és sikerrel érvényesül. A második versszakban elkövetett megfordítás (az eredetiben nem a művész, hanem a domboldalak azok, akik „nagyon boldogok" – rilkei neologizmus itt az *überglückt* kifejezés) semmiképpen nem róható fel hibaként, hiszen a szőlőtőkékkel csüggő domboldalak teremtőereje az, amit a vers metaforikusan a művészi teremtőerővel azonosít. A „schräg und träge" belső rímet megspórolja magának a fordító, ám cserébe

[28] Pl. *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, I., szerk. Rätus Luck, Insel, Frankfurt am Main, 1977, 74.: „bei Buchhändler Carlson war ich lange, wir ereifern uns immer gegenseitig an unsern spanischen Erinnerungen [...]."

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

olyan sikerült magyar igei metaforákat kapunk, mint a *domborulnak* és a „csüggnek renyhén" kifejezések.

Mintha ugyanezen témára lenne egy második variáció a merész szinesztéziával dolgozó *Weinbergterrassen, wie Manuale* kezdetű rövid vers is. A „művész" itt a zenészként fellépő nap, "aki" a szőlőteraszok orgonabillentyűin olyan meggyőző-teremtőerővel játszik, hogy „hallás nyílik". Mint Orpheusz az állatok számára, itt a teremtő nap a szőlőtőkék gyümölcseivel (a műalkotás létrehozásával) az ember számára tud megnyitni egy új, eddig nemlétezőnek vélt érzéket. A száj a költészet emblémájaként, produktív entitásként szerepel Rilke korábbi verseiben, ám ebben a költeményben a hallás és az ízlelés (a száj ebben az esetben metonímia tehát) receptív aspektusai olvadnak egybe.

Már ezeknek a komplex képeknek a megfelelően rövid terjedelemben való visszaadása is valódi kihívás a fordítónak, de emellett a daktilikus forma is nehezíti a munkát. A negyedik sor „überklingender Übertrag" szerkezete érdekes példa arra, ahogyan Rilke egyszerre alkot neologizmust, merész szintagmát és alliterációt. Véleményünk szerint Tandorinak ez a fordítása a magyar versfordítói hagyomány formahűségének nagyszerű miniatúrája lehetne. Nem csak a kezdősort oldja meg sikerrel egy többszörösen összetett szó alkotásával, hanem a daktilikus forma megtartása mellett még arra is marad ereje, hogy – ugyan kissé áprilysan – háromszorosan adja vissza a 4. sor szinesztetikus alliterációját: „csengve-csobogva kicsap". Az utolsó előtti sor nehézkes német grammatikája („Wovon ward die tragende Landschaft entbunden?") szerencsésen valósul meg a „terhes táj, kit löksz ki, világra?" kérdőmódban újrafogalmazott, retorikailag erőteljes fordításával.

A harmadik „gyümölcs-versnek", a *Die Frucht (A gyümölcs)* címűnek a művészethez és a műalkotás folyamatához való kötődése nem olyan magától értetődő, mint az előző két darabnak. Ennek feltárásához tisztában kell lennünk a *die Mitte*, a közép gondolati-poetológiai jelentőségével, mely Rilkénél már az *Új versek* némely darabjában nagy jelentőségre tett szert (pl. *Buddha in der Glorie*). Ebben a darabban – akár a *Tizedik elégia* záró képében – az emelkedés és hullás dialektikusan felfogott mozgásával együtt a megtalált „közép" képzete adja a gyümölcs kitüntetett jelentőségét. A gyümölcs ebben a versben a sikerült, „saját" élet tökéletességét a teremtés aktusának tökéletességével példázza. A munka (11. sor *verzichtend*) és a teljesség nyugalma a műalkotásban, azaz a gyümölcsben önellentmondó formát vesz fel, mert tartalmazza önmaga halálát, az önkéntes lemondást, a bukást. Ennek a formának azonban az a kitüntetett előnye, hogy ismeri önnön középpontját, tehát allegóriája az önteljességen túl az önazonosságnak is. E rövid és inkább csak utalásszerű elemzés annak érdekében áll itt, hogy lássuk a műfordítás értelmezésbeli előfeltételeit. Az ellentétes mozgás dialektikája, a térbe való belevetettség és a térben való *részvételi (teilnahmsvoll)* jelenlét, a gyümölcs

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

metonimikus-allegorikus jelentősége[29] és a középponthoz való (vissza)érkezés – mindezen gondolati tartalom újrafelépítése elengedhetetlen része a költemény fordításának.

Az első strófa gondolati-formai megfelelésben csak félig sikeres; némileg rilkeietlen a német nyelvtani szerkezet játékos belső rímmel való visszaadása („Das stieg zu ihr…" – „Szállt föl, felé, a földből fölfelé…"). A csendes emelkedés aspektusa viszont („verschwiegen in dem stillen Stamme") a magyar költeményből maradéktalanul kiolvasható. A második versszak kezdő igéje, a *fruchtete* újabb neologizmus, amelynek jelentése nem adható meg egyértelműen. Tandori a folyamatszerűség hangsúlyozása helyett határozói igeneves szintagmával („gyümölccsé beérve") a befejezettséget sugallja, de hamar ellensúlyozza ezt a sugallatot, hiszen az „éhesen várta" kifejezést helyezi el a 2. és 3. sor határán, melynek nincs közvetlen megfelelője az eredetiben. Mégsem túl nagy követelmény elvárnunk az olvasótól ennek a szintagmának az eredeti vers szellemében való értelmezését, hiszen a „kommendes Gedränge" a 7. sorban a várakozás, bekövetkezés és a sürgetés aspektusát ugyanúgy tartalmazza, mint az előre törekvést („várta: préselje sűrűvé a tér"). Az üres, nyitott tér birtokló kiszorítása, átvétele a saját tér megalkotásához számos más Rilke-versben felbukkanó motívum: a legismertebb sorok az *Első elégiá*ban olvashatók talán: „Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu […]"

Ebben a kései versben ez a folyamat már egy radikálisan kölcsönös folyamat, belsőnek és külsőnek „Wechselspielje" kódolódik bele a poetológiai súllyal bíró költeménybe. (Amennyiben nem poetológiaiként olvassuk ezeket a bátor, követelésszerű képeket, úgy nehéz lenne metafizikán inneni értelmet tulajdonítanunk nekik…) Visszatérve azonban a fordításpoétika aspektusára: Tandori nyilvánvalóan az értelmezésnek hasonlóan bonyolult gondolati folyamatát hajtotta végre aktívan a műfordítás közben. Nem veszítette el a fonalat a „kannte sich als kommendes Gedränge", értelmileg többszörösen összetett sor fordítása közben sem. A gyümölcs és az azt körülvevő, még üres tér dialektikája, amely a *wider (ellen)* szóban nyilvánul meg Rilkénél, Tandorinál a „várta: préselje sűrűvé a tér" fordulatban fejeződik ki. Szerencsés ez a megfogalmazás a már fent említett okból is (a *fruchtete* neologizmus folyamataspektusának visszaadása), és azért is, mert a „nyomakodó eljövendő" nehézkes magyarságú szószerkezete az, amit ezzel a sokkal egyszerűbb, könnyebben értelmezhető megfogalmazással kiválthatott.

Az utolsó versszak sikerült megfeleléseit itt már nem szükséges végigsorolnunk. A szintaktikai konstrukció („wenn es… prunkt, [dann] stürzt es…") „ha

[29] Metonimikus, amennyiben a kész mű az egész alkotó élet helyett is áll; allegorikus, amennyiben a gyümölccsé való érés folyamatának részenként is megfeleltethető az alkotói munka folyamatábrája.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

... akkor" váza ugyan hiányzik a magyar változatban, de lévén itt sajátos jelentést nem hordozó grammatikai vázról szó, tökéletesen megfelel a határozói igenevek sora is a gondolati célnak („pompázva [...] bukva [...] mindent föladva"), melyet Tandori választott. *A gyümölcs* című vers minden tartalmi hiányosság nélkül, formai nyugalmat és befejezettséget áraszt a magyarban is, így performatíve is végre tudja hajtani a poetológiai követelést, amelyet allegorikus-metonimikusan megfogalmazott. „[A] sikerült ovális [...] középpontjához menekül" – ennek a középpontnak a nyugalma nem hiányzik a magyar változatból sem.

A *Die Frucht* című vers helyét Rilke egyik jelentős elemzője, Ulrich Fülleborn a Valéry-élmény hatására kialakult poétikai-poetológiai fordulat közelében jelöli ki,[30] olyan versek társaságában, mint a *Der Magier* (magyarul még hiányzik), a *Da dich das geflügelte Entzücken...* (Báthori Csaba fordításában magyarul is),[31] *Eros* (Tandori Dezső fordításában), *Vergänglichkeit* (Tandori Dezsőtől), *Magie* (magyarul még hiányzik). Az ugyanebben az időszakban (1924. február–március) keletkezett tájlíra kontextusába is állíthatjuk azonban a *Die Frucht* című verset, mind dalszerű formája, mind mondanivalója alapján. A *Vorfrühling* és a *Spaziergang* két olyan darab, melyek a wallisi táj nyelvét fordítják le a sétáló, a külső teret bensővé változtatni akaró szubjektum számára. Roland Ris tanulmánya alapján elmondhatjuk, hogy Svájc „sajáttá" változtatásának kezdeti küzdelmei után Rilke Wallisban találta meg először azt a külső és belső tájat, amely – mint korábbi tartózkodási helyei a Svájcban – nem lépten-nyomon az idegenség és elidegenedés jeleit szállította neki.[32] Itt bontakozott ki az a Rilkéhez képest könnyed hangú német és francia (!) nyelvű tájlíra, amely – ha a *Szonettek* és az *Elégiák* nem határozták volna meg eddig olyan egyoldalúan a magyar és a német recepciót – akár *par excellence* a kései (vagy inkább, egy újabb alkotói szakasz bevezetésével, a „még későbbi") Rilke költői hangjának minősülhetne. Ebben a lírában „a belső és a külső táj egymás analógiájára teremtődik – és a »Weltinnenraum« sem maga a paradicsom, mely szemben áll a földi világgal, hanem az a hely, ahol az, ami az ittlétet pompássá teszi [»Hiersein ist herrlich«], a legtisztább, és ezért aztán (általában) láthatatlan vonatkozásaiban adódik"[33] – fogalmaz a korszakról Roland Ris.

[30] RILKE, *Werke*, 768.

[31] BÁTHORI, *Perem és közép*, 962–963. *Egykor ha emelt szárnyalni mámor...*

[32] „Das »Valais« als Chiffre für die gefundene Synthese zwischen innerer und äußerer Welt wird so zu einer 'biblischen' Ideallandschaft, die allmählich immer weniger nach konkreten Landmarken oder historisch wichtigen Fixpunkten orientiert wird [...]." Roland RIS, *Blick auf die Schweiz – durchs Fenster. Erinnerndes Wahrnehmen beim späten Rilke = Rainer Maria Rilke und die Schweiz*, szerk. Nicolas BAERLOCHER – Martin BIRCHER, Offizin Zürich – Akademie, Zürich–Berlin, 1992, 94.

[33] Vö. „Innere und äußere Räume stehen in Analogie zueinander – und auch der »Weltinnenraum« ist kein Paradies, das der irdischen Welt entgegengesetzt ist, sondern der Ort, wo sich das, was das Hiersein »herrlich« macht, in seinen reinsten und daher (normalerweise) unsichtbaren Bezügen zeigt." RIS, *Blick auf die Schweiz*, 93.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A *Vorfrühling* és a *Spaziergang* című versek Tandori Dezső fordításában veszítenek némileg a szoros utalásrendszerből, ami a kései Rilke lírájára legbensőbb módon jellemző.[34] A *Kora tavasz* című magyar fordítás például nem tartalmazza azt a jelentős utalást, mely szerint a tavasz első gyengéd érintései úgy nyúlnak a „föld" után, mintha a „térből" (ti. a világ-térből, *Welt-Raum*) érkeznének.

Zärtlichkeiten, ungenau, //
greifen nach der Erde aus dem Raum.

Gyengédségek, tétován, //
nyomulnak a földhöz közelébb.

A 6. sorban magyar nyelven születő sikerült metafora („Út-ujjak mutatnak fáradatlan") a keresztény képi-plasztikai szentábrázolásokra utalhat (felfelé, a transzcendens világ felé mutató ujjak), és ily módon az analógia eszközével visszaad valamit a földi-„világi" ellentét játékából is. A még lombja nélküli, sarjadó fa („in dem leeren Baum") kifejezését („seines Steigens / Ausdruck") – mely itt újra a teremtő (művészi) munka allegóriájaként állhat – a magyarban a „láthatatlan / sarjadó tekintet" szintagma valósítja meg. Zseniálisan, hiszen egyszerre villant rá a kései Rilke egyik központi szavára *(das Unsichtbare)*, és arra a tényre, amit a német szöveg hangsúlyoz, ti. hogy az „üres fa", a még lomb nélküli fa láthatatlanul már a sarjadás folyamatába lépett.

A séta című vers német változatát különösen komplikált szintaxis és logika jellemzi. A kései Rilke egyik alapgondolata jelenik meg itt.[35] A szellemi-költői egzisztencia legfontosabb feltételét vázolja fel a költemény, méghozzá maradéktalanul a séta-tapasztalat által közvetítve, és annak nyelvi megvalósulásához processzuálisan kötve. A nyelvi forma teljes egészében a „harte Fügung" (Ulrich Fülleborn) jegyében áll. Szétdarabolt, a hétköznapi szintaxist tagadó mondatok, melyek saját belső logikájuk szerint haladnak előre. Tandori – a vers előnyére – nem másolja következetesen ezt a mondatszerkesztést. A „harte Fügung" magyar nyelven való nehézkességére, a rilkei emelkedettség megőrzése nélkül Báthori Csaba fordításaiban találhatunk számos elrettentő példát. A folyamatszerűség dialektikus mozgása („alig vágtam a [...] hegynek, / tekintetem már ott járt fönn elöl.") és az önmagunk-előtt-haladás ténye jól rögzül a magyar sorokban. A *wandeln* ige hiánya (ami az átváltozás és átváltoztatás kontextusát közvetlenül idézné meg) a magyar változatban sem jelent végzetes veszteséget a vers gondolatisága szempontjából. A távoli hegy fenoménje, mely felé haladunk, elvileg elérhetetlen,

[34] Vö. „[...] Rilke költészete egyetlen nagy összefüggés-szőnyeg, több évtizedes művészi szinopszis eredménye [...]" Báthori Csaba, *Sodródni nem elég*, Nagyvilág 1999=11–12., 962.

[35] Vö. Rilke, *Werke*, 810.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ugyanúgy, ahogyan az emberi szubjektum önmaga számára egyszerre adott, és egyszerre elérhetetlen a változásban. Az utolsó két német sorban a táj (külső tér) és az én (belső tér) jelek cseréjét hajtja végre, miközben rezignáltan fejeződik ki az utolsó sorban, hogy ez az egész láthatatlan, jelentőségteljes folyamat fizikailag csak a menetszélben (Tandori fordításában: *ellenszél*) manifesztálódhat. A láthatatlan vonatkozások *(Bezug)* gyakori témája pendül meg tehát újra ezekben a sorokban.

A *Kora tavasz* és a *Séta* című versek dalszerű egyszerűségüknek ellentmondva bonyolult gondolati háttérrel csak az egész kései táj- és térlíra összefüggésében nyerik el jelentőségüket, és mutatnak egyáltalában felfejthető jelentést. Tandori Dezső fordításai az által válnak sajátos súlyukban mérhetővé, ha ezt a jelentős lírai kontextust észleljük a rövidke szövegek mögött. A fordítói megoldások eleganciája csak Tandori ösztönös és jelentős Rilke-hermeneutikájának segítségével valósulhatott meg, mellyel a kései Rilke költői teljesítményéhez közelít.

Összehasonlító elemzések
Báthori Csaba és Tandori Dezső fordításai

A viszonylag kisszámú valóban kései Rilke-vers közül, mely egyszerre több fordítóra talált, érdekes párbeszédbe hozható az a két költemény, mely 1924 júniusában keletkezett. A kései Rilkét abban az értelemben nevezhetjük a tér költőjének, hogy a *Duinói elégiák* kategóriákat feloldó és újraértelmező mozgásai mindvégig úgy maradnak jelen költészetében, hogy tér és idő negációja egy új, „benső térbe" való átfordulás lehetőségével egyensúlyozódnak.[36] Ez a „benső tér" nem materiálisan meghatározott, és így a benne zajló mozgások sem időben értendők. Ennek a térnek a nem-(pusztán)-metaforikus nyelvi képződésére figyelmeztet tanulmányában Roland Ris:

> Der Raum wird so nicht materiell definiert (mittels eines Koordinatensystems von konkreten Triangulationspunkten), sondern entsteht sozusagen an den Ballungs- und Interferenzorten im leeren Energiefeld. Wendungen wie 'ausgesetzt auf den Bergen des Herzens' (SW II 424) oder 'Türme aus Lust' (SW I

[36] Vö. „Was die Elegien zum »offenen«, über sich hinausführenden Kunstwerk macht, ist die Art, wie in ihnen die Erkenntniskategorien von Raum, Zeit und Kausalität thematisiert werden. Dabei scheint mir der Weg in großen Zügen so verlaufen, daß Rilke zunächst einzelne dieser unserer abendländischen Erkenntnistheorie zugrunde liegenden Axiome probeweise negiert, um die Wirkung eines negierten Axioms auf die andern, noch positiv gesetzten auszuprobieren, und daß er dann in seinen letzten Texten, gipfelnd im »Gong«, das ganze Axiomensystem und damit die Basis unserer Erkenntnistheorie in Frage stellt." Roland Ris, *Die Überwindung des kategorialen Denkens beim späten Rilke*, Blätter der Rilke-Gesellschaft (20) 1993, 37.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

> 705) sind somit nicht einfach als Metaphern zu lesen, sondern entsprechen der Realität jener aus der Leere hervorgehenden psychischen Raumwelt.[37]

A kései versek, melyek nem tekinthetők pusztán az *Elégiák* utózöngéinek, gyakran már eleve ennek a kifordított kategóriarendszernek a jegyében állnak, míg az *Elégiák* szövegei menetközben hajtják végre a kategóriarendszer eltörlését. A tér „szavai": metaforái és metonímiái (a leghíresebb közülük az amúgy ritkán használt, de a legtöbb „benső térre" vonatkozó költemény esetében tanulságos *Welt-innenraum* szóképződmény) ezekben a versekben az idő „szavaihoz" képest jelentős túlsúlyban vannak.

A következő két vers fordításelemzéseit a közös keletkezési időszak (1924 júniusa) és az antitetikus témaválasztás indokolja: a szerelmes „idő-vershez" képest *(Noch fast gleichgültig ist dieses Mit-dir-sein…)* a *Durch den sich Vögel werfen…* kezdetűben a minden földi szerelmen felülemelkedő, a „benső tér" alapélményét megéneklő Rilke szólal meg. Emellett a két szöveg térértelmezése kölcsönösen megvilágítja egymást – mint ahogyan a két eltérő fordítói teljesítmény: Tandorié és Báthorié is végső soron a lehetséges fordítói hozzáállások különbségeire hívja fel a figyelmet.

A *Noch fast gleichgültig ist dieses Mit-dir-sein…* kezdetű vers a fenti Rilke-felismerésnek a jegyében térköltemény, míg tagadó-megkérdőjelező formában hozza az ismert rilkei tézist: „Az idő – semmi?" (Tandori fordításában). Báthori Csaba kommentált fordítása a Nagyvilág 44. évfolyamának 1–2. számában, 1999-ben jelent meg, *Csaknem közömbös még ez a Veled-együtt-lét…* kezdősorral. Párverséből, a *Durch den sich Vögel werfen, ist nicht der vertraute Raum…* kezdetűből sajnos nem rendelkezünk Tandori Dezsőén kívül más fordítással.

Míg Báthori Csaba elemzésével, melyet a *Csaknem közömbös még ez a Veled-együtt-lét…* kezdetű vers fordítása mellett publikált, majdnem minden lényeges ponton egyetértünk, addig Báthori magyar fordításának fő jellemzőjét a görcsös ekvivalenciákra törekvés nehézkességében látjuk. Számos szöveghely fogant ennek az erőltetett párhuzamosságnak a jegyében. Báthori értelmezői és fordítói tevékenysége nincs teljes összhangban: a Rilke-értés, melyről a prózában értekező Báthori ad tanúbizonyságot, nem körvonalazódik hasonló élességgel a fordító Báthori tollvonásai által.

> Csaknem közömbös még ez a Veled-együtt-lét…
> Mégis több mint egy esztendő, érettebb leány, tán annak az Egynek,
> ki téged felismer, végtelen sokat jelenthet:
> Együtt lenni veled!

[37] *Uo.*, 38.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Semmi az idő? Egyszerre mégiscsak általa jön
a te varázslatod. Hogy ezek a karok,
tegnap csaknem magadnak is teher, akit nem
ismersz, valakinek, hirtelen hazát
ígérnek, amit nem ismert. Hazát és jövőt.

Hogy értünk, mint Sankt-Jago de Compostella felé,
a legnehezebb úton akar járni, hosszasan,
mindent odahagyva. Hogy az irány,
tefeléd, megragadja. Már maga az irány,
úgy tűnik, mérhetetlen. Nem is merészel
megőrizni, valaha, szívet, amely megérkezik.

Domborúbb, hirtelen, derűs kebled kicsit
több májusi levegőt szorít ki: lélegzete ez lesz,
ez a kiszorított levegő, amely rólad illatozik.[38]

Példa erre az 5–6. sor, melyben a szavak szintjéig párhuzamosan fordított és ezzel esetlenné tett magyar mondatban a „kommt doch durch sie / dein Wunder" szakaszt is szó szerint, „általa jön / a te varázslatod"-ként adja vissza. Az *ismersz* és *ismert* ige kétszeres használata a 8–9. sorban valóban megfelel a német eredetiben történő szándékos szóismétlésnek, a magyar változatban azonban pusztán értéskönnyítő szerepe lehet. Nyer-e azonban a fordító egy olyan hermeneutikával, mely esztétikai értékében rövidíti meg a szöveget? Végül az utolsó sor „das nach dir duftet" tagmondatának magyar nyelvű megoldása: „mely rólad illatozik"-ként. Ez a magyartalan megoldás olvasható egyszerű nyelvi játéknak is, de sokkal valószínűbb, hogy értelmező szándékkal történő erőszaknak vagyunk tanúi. A helyesen értelmező, a magyar nyelven viszont erőszakot tevő megoldás itt felesleges: az egyszerűbb, kevésbé metaforikus Tandori-féle fordítás („mely a te illatod már") sokkal közelebb áll az eredeti vers kategóriarendszerében fennálló közléshez is,[39] és ahhoz is, amit magyar nyelven ebben az amúgy is komplex lírai költeményben még befogadhatónak érzünk.

Tandori Dezső fordításával összehasonlítva Báthori Csaba művének egyik erénye, a „harte Fügung" kései Rilkére jellemző mondatfűzésének követése esztétikailag olykor szintén a magyar alkotás kárára válik.

[38] Báthori Csaba fordítása.
[39] Ennek értelmezésére a későbbiekben még visszatérek.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Hogy ezek a karok,
tegnap csaknem magadnak is teher, akit nem
ismersz, valakinek, hirtelen hazát
ígérnek, amit nem ismert. Hazát és jövőt. (Báthori Csaba)

Hogy e két kar, mely még
tegnap szinte magadnak is teher volt,
egy ismeretlen lénynek máris otthont
ígért, néki is újat. Otthont és jövőt. (Tandori Dezső)

A komplex mondatszerkesztés követése Báthori Csaba fordításában itt a magyar változat szétszabdaltságát, levegőtlen akadozását eredményezi. Tandori Dezső sem vett el fordításában sokat a rilkei változat ünnepélyes „kemény illesztéseiből". A fogyaszthatóság praktikus előnyét mégis azzal nyerte el, hogy nem próbált meg minden ponton megfelelni az eredeti mondatnak, mely a következőképpen hangzott:

Dass diese Arme,
gestern dir selbst fast lästig, einem,
den du nicht kennst, plötzlich Heimat
versprechen, die er nicht kannte. Heimat und Zukunft.

A vers gondolatiságának kulcsmondata („Er wagt kaum, / jemals ein Herz zu enthalten, das ankommt.") a Báthori- és a Tandori-féle fordításpoétika további különbségeire hívja fel a figyelmünket.

Nem is merészel / megőrizni, valaha, szívet, amely megérkezik. (Báthori Csaba)

Célhoz érő / szívet hordozhatni alig mer. (Tandori Dezső)

Míg Báthori Csaba prózában kiválóan értelmezi a szöveghelyet,[40] addig újfent hátrányosnak tűnik a szintaxis párhuzamos megfeleltetése a vers magyar fordításában. Az *enthalten* ige furcsaságát stilisztikailag különböző értékkel adja vissza a két fordító. Tandori Dezső a „hordozhatni" ige patinás régimódiságát választja, míg Báthori a szemantika szintjén „mond furcsát": a szívet „megőrizni" ugyanis egyet-

[40] „Az emberi lét s egyúttal a szerelem transzcendentális vonása, hogy örökké útban van egy rajta kívül álló cél felé: folytonosan legyőzi önmagát, átlép önmagán. A szerelmet Rilkénél általában az minősíti, milyen állapotot »feszít ki benne« az érzelmi háttér – a szerelem értelme nem egy konkrét ember iránti odaadásban teljesedik ki, hanem ebben az örökösen továbbhömpölygő túlhaladási megbízatásban." BÁTHORI Csaba, *A nyíl és a húr*, Nagyvilág 1999/12., 81.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

len szubjektumnak sem áll döntési lehetőségei között. Ez esetben ez a második megoldás áll közelebb Rilkééhez: „ein Herz zu enthalten" – szó szerint: „szívet tartalmazni", de magyar nyelvi ízlésünk számára ez a döntés mégis kevéssé tűnik elfogadhatónak.

Ez a vers csak második felétől fordul át valódi tér-költeménybe. A „szív iránya" metaforájában Santiago de Compostela felé mutat. Az irányultság intenzitására az évszázadokon keresztül arra zarándokló emberek számából következtethetünk. Az utolsó „strófa" térmetaforáját a szerelmében szaporán lélegző nő képe adja. Bár Roland Ris figyelmeztetése még most is áll, ti. hogy itt ne annyira metaforákban gondolkozzunk, mint inkább egy új kategóriarendszerben történő szó szerinti leírásban. Ám ezt a két dolgot – az új kategóriarendet és az új nyelvi tartalmakat – az elemzés során lehetetlen mindig tisztán elkülöníteni.

> Elképzeljük a szeretett nő lélegzését a fűtött májusi levegőben, keblének ritmikus domborodását – és a rejtelmes, fogalmakba zárt vallomást: igen, abból a kicsiny levegőből, amelyet a kebel 'kiszorít' (ebből az illatos pár kortyból) vesz majd lélegzetet a költő: épp annyit, amennyit egy másik test kimér számára.[41]

A Báthori Csaba által kifejtett kép „pusztán képi", a hétköznapi tudat felől is egyértelműen felfejthető világa még nem ad teljes magyarázatot arra, milyen értelemben áll a versben a „levegő kiszorítása", ez a furcsa tér-nyerés: ennek a kategoriális kérdésnek a belső összefüggéseire ad választ a másik 1924 júniusi Rilke-vers(-töredék), a *Durch den sich Vögel werfen...* kezdetű:

Melyen át madár zúdul: az nem a
meghitt tér, mely a teljesebb alakhoz
kell. (E szabadban el sem érsz magadhoz,
és visszatérés nélkül tűnsz tova.)

A tér belőlünk indul, s lesz a dolgok
fordítója; hogy egyszer egy fa-sorsot
megélhess, dobj köré belső teret:
bensőd teréből. És nagyon vigyázz rá:
nem *határos* sehol. Valódi fává
csak lemondásod részeként lehet.

(Tandori Dezső fordítása)

[41] *Uo.*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A tér és idő hagyományos, *meghitt (vertraute)* dimenziói, melyeken át – Tandori szerencsés szavával – „madár zúdul", azok a dimenziók, melyekben az ember – az öröklétű és egységes, isteni térben mozgó angyalokkal ellentétben – folyamatosan „tűnik" („schwindest weiter, ohne Wiederkehr").[42] Más Rilke-versek tanúsága szerint a szinte teljesíthetetlen emberi feladat *(Auftrag)* az, hogy megőrizzük valahogyan „magunkban" – benső terünkben ezt a tűnő, külső világot. Ennek a „belőlünk induló" („Raum greift aus uns"), megőrző térnek a jellemzőit próbálja megragadni a fa átváltoztatását tematizáló második strófa. Itt szeretnénk utalni arra, hogy a májusi levegőt kiszorító szerelmes női kebel tere is egy ilyen „belőle induló", „benső tér" kell, hogy legyen. Csak így érthető a „dieses Verdrängte, das nach dir duftet" („ez a kiszorított [...], mely a te illatod már") érzéki-erotikus jelentésén felül eső belső logikája. Ugyanis nem egyszerűen arról van szó, hogy a májusi levegő illata érzékileg a szeretett/szerelmes nőre emlékeztet, hanem arról, hogy a szerelmes kebel képes a külső tér benső térré való átváltoztatására, mely aztán már *maga* lesz a nő illata, a nő tere, amely így direkt módon „jut át" az őt óhajtó, felé erősen irányuló férfi „benső terébe". Ezért találtuk jelen tanulmány egy korábbi szakaszában Tandori kevésbé szó szerinti és ezzel kevésbé metaforikus fordítását („mely a te illatod már") a vers intencióihoz közelebb állónak.

A *Durch den sich Vögel werfen...* kezdetű vers számos ponton tartalmaz fordíthatatlannak tűnő rilkei kifejezéseket. Ilyen rögtön a 2. strófa első sorában az *übersetzt* ige, a második sorban a *Dasein* Heidegger óta filozófiailag erősen terhelt kifejezése, az *Innenraum* újfent fogalminak tűnő szóalkotása, és a *wesen* ige nehezen fordítható tömörsége (tartalmazva a *Wesen* – 'lényeg' – kifejezés felhangjait). Véleményünk szerint Tandorinak – egy kivételtől eltekintve – sikerült megtalálni ezeknek a rilkei szavaknak és fogalmi játékoknak egy olyan magyar nyelvű rendszerben való elhelyezését, mely „rendszer" (a vers) aztán elfogadhatóan közel áll a kései Rilke-vers komplex mondanivalójához.

A tér belőlünk indul, s lesz a dolgok
fordítója; hogy egyszer egy fa-sorsot
megélhess, dobj köré belső teret:
bensőd teréből. És nagyon vigyázz rá:
nem *határos* sehol. Valódi fává
csak lemondásod részeként lehet.

[42] A *Kilencedik elégia* egyik paradoxona éppen ez: mi, a legtűnőbbek kell, hogy megőrizzük „magunkban" ezt a (hagymányos tér-idő dimenzióiban) éppen eltűnő, múló világot. („Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns sichtbar / alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das / seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten.")

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Az *übersetzen* ige mind a *fordít*, mind az etimologizáló *át-ültet* értelmében áll a német eredetiben – Rilke gyakori etimologizáló játékát jelenítve meg. A fordítónak döntenie kell az egyik megoldás mellett. Ez esetben a *fordít* ige főnevesítése volt Tandori megoldása („dolgok fordítója"). A főnevesített változat szerencsés, mert megőriz valamit az „át-ültető" etimologizáló jelentésének absztrakciójából is. A *Dasein* kifejezés a magyar *sors* szó egész létet felölelő, sűrítő jelentésével adott a magyar versben, míg az *Innenraum* hasonlóan fogalmi értékre törekvő szóösszetétele a „belső tér" általánosan használt szintagmában jelenik meg. Szerencsétlen megoldás, hogy az *Innenraum*-nak a következő sorban történő körülírása („der in dir west", nagyjából: „mely benned lakozik") a magyar fordításban csak egyetlen hangban tér el magától a fogalomtól („benned teréből") – így a magyarban ez a sor redundánsnak hat.

A fáról – mint térbeli létezőről – a vers tézisszerűen jelenti ki azt az önmagában meghökkentő, a vers kontextusán kívül paradox tényt, hogy „nem határos sehol" („Er grenzt sich nicht"). Itt tehát már egyértelműen az átfordított, átváltoztatott belső fáról beszél a költemény: a magyar vers hasonló szuggesztív erővel, mint a német eredeti. A „valódinak" aposztrofált fa-lét, a belső fa léte nehézkesen fogalmazódik meg németül: „Erst in der Eingestaltung / in dein Verzichten wird er wirklich Baum." A magyar fordítót dicséri az utolsó két sorban elhúzódó, erőteljes kijelentő mondat egyszerűsége. „Valódi fává / csak lemondásod részeként lehet." Ez a mondat legalább olyan erővel véső dik be a megérintett magyar olvasó tudatába, mint az „Umgieb ihn mit Verhaltung" parancsa a németben.

A szavak és kifejezések szintjén mozgó elemzésnek itt újból vissza kell tekintenie az egészre: sikerült-e a fordítónak az általában szerencsés lexikális választásokon túl a kései Rilke-vers komplex belső logikáját is közvetítenie? A fa ágai között megjelenő égboltozat, „melyen át madár zúdul" a magyar vers olvastán hasonló módon egy performatív aktus révén kellene, hogy átváltoztatott, belső térként jelenjen meg számunkra a szöveg végére, mint Rilke szövegében: a „die Eingestaltung / in dein Verzichten" – „lemondásod része" természetesen az olvasói hozzáállás megváltoztatását is követeli. (Gondoljunk itt az *Archaikus Apolló-torzó* hasonló taktikát követő utolsó sorára, mely nem kevesebbet kíván: „Változtasd meg élted!"). Nem múlhat egyszerűen sem Rilkén, sem a fordítón, hogy az olvasó az átváltoztatott fát és terét maga előtt lássa: az olvasó értelmének fordulatát is kívánja a szöveg. A vers felszólító ereje az, ami véleményünk szerint a fordítás veszedelmei között is megőrződött. A magyar „eredeti" szuggesztiója elől – a rilkei (és tandori dezső-i) kontextus kellő ismeretében – ugyanolyan nehezen térünk ki, mint a német eredeti olvasása esetén.

Tanulmányunk elérte célját, ha sikerült bemutatnia Tandori Dezső fordítói jelenlétének főbb vonalait a kései Rilke magyarországi recepciójában. Tandori ki-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

emelkedő Rilke-értése azzal a gyakorlati készséggel párosul szerencsésen, hogy működésben tart egy poétikát, amely az eredeti, különösen elvont és magas komplexitású költeményeket esztétikai erejük megtartása mellett képes magyar nyelvre átültetni. A kései Rilke-versek belső utalásrendszerének ebben az idegen nyelvben (ti. a magyarban) való maradéktalan megtartására még ez a ritka hermeneutikai-műfordítói ügyesség sem ad teljes körű garanciát. Tekintve azt is, hogy a kései életmű gazdagságát a számuk alapján relatíve szintén gazdagnak számító műfordítások még korántsem közelítik; számos fontos szöveg nem Tandori fordításában vagy még egyáltalán nem született meg magyar nyelven. Tandori Dezső a szövegek válogatásában és súlyozásában azonban egyértelműen egy a kései Rilkéével rokonítható értékrendet követ, és ezáltal – közvetítői közt egyedülállóan – hozzáférhetővé tesz a magyar olvasóközönség számára egy olyan korpuszt, mely Rilke utolsó alkotói szakaszának megismerésére megközelítőleg már alkalmasnak mondható.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Bartal Mária

Maszk és fátyol

Weöres Sándor: Salve Regina

Bevezetés

Weöres Sándor *Salve Regina* című költeménye a kiismerhetetlen és a folyton változó megszólítására tesz kísérletet, hol a bensőséges, szerelmi viszony hangján, hol a transzcendens idegenségének, radikális másságának és elérhetetlenségének kijáró modulációkkal és fenntartással. Személyes látomásként vagy elviselhetetlen tekintetként, illatként vagy szerelmi egyesülésként megalkotott (jelen)létének jellege a szövegben szüntelen változik, de egyetlen pillanatra sem kérdőjeleződik meg. A közeledés–távolodás, megmutatkozás–elrejtőzés játékában a beszélő és a megszólított egyaránt folyamatos, mindössze a vers két kiemelt pontján megszakított mozgásban van, viszonyuk sokrétűségét a szemantikai jelzéseken túl (mint például a rokonsági és érzelmi kapcsolatok pluralizmusát érzékeltető metaforika) a szöveg hagyománytudatának és poétikai kelléktárának ismétlődő módosulása és feszültsége is érzékelteti. A költemény egy ismeretlen szerzőjű (többnyire Hermannus Contractusnak tulajdonított), vélhetően 11. századi Mária-antifónának a kezdősorát emeli címébe, jóllehet a latin himnusz szövegével mind tematikai, mind poétikai szinten jóval áttételesebb a kapcsolata, mint például a középkori világi költészet egyes népnyelvi alkotásaival. A szöveg igénye a misztikus költészet szimbólumainak újraértésére valamelyest emlékeztet arra a tudatos archaizálásra, ahogyan a hatodik századra megszilárdult formában hagyományozódó Mária-énekek alkalmazták az érett középkor idején a misztikus költészet metaforikáját. A himnuszköltészet keresztény hagyományától való távolodásnak a költemény két szélső pólusát hozza létre: egyrészt az erotika irányában radikalizálja a misztika szerelmi metaforikáját, másrészt megkísérli a halál arcaként megszólítani azt, akit nem sokkal korábban Szent Szűznek nevezett.

Tanulmányomban elsőként a költeményben kiépülő térszerkezetek és testreprezentációk kapcsolatát, módosulásait vizsgálom, majd rátérek a költemény néhány általam dominánsnak tartott pretextusának és annak a jelentésszóródásnak

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a vizsgálatára, amely e fragmentumok és szövegemlékek feszültségeinek hatására tapasztalható a szövegben, és szoros összefüggésben áll a korábban tárgyalt poétikai kérdésfelvetésekkel. A recepciótörténeti adalékok felkutatásán túl e szövegrész célkitűzése, hogy a vers két kulcsmetaforája, a *maszk* és a *fátyol* kapcsán bemutassa a költemény jelhasználatában érzékelhető módosulásokat. A szöveg intertextuális kapcsolatrendszerének vizsgálatában kiemelt szerepet kapnak Weöres azon műfordításai, amelyek a *Salve Regina* megírásának idején készültek, így az *Isteni Színjáték* első öt éneke, Petrarca néhány költeménye és az 1964-ben publikált Mallarmé-fordításkötet. A költemény meggyőződésem szerint innovatívan alkalmazza a gnosztikus iratok néhány alapfogalmát és szövegszerkesztési eljárását, amelyek sajátos módosulásokat idéznek elő a pretextusok újraírásában és egyeztetési kísérletében, s az általunk korábban vizsgált poétikai megoldásokban. E felvetést a *Medúza* és a *Tűzkút* kötet néhány választott költeményének elemzése kapcsán kísérlem meg alátámasztani.

Térszerkezetek és a test reprezentációi

A költői szöveg erőteljes metaforikája versszakról-versszakra mintegy forgószínpad-szerűen változó és polarizált tereket épít fel, melyek többsége egyértelműen a megszólítotthoz vagy fiához tartozik, más része átmenetileg kapcsolódik az azokon áthaladó vagy azokból megszólaló beszélőhöz. A vers korábbi címe, az *Aubade* vagyis 'hajnali szerenád', amelyet első megjelenésekor irodalompolitikai okokból viselt,[1] a kétpólusú térszerkezetet és a vers szigorúan stilizált, többregiszterű megszólalásmódjának egyik színpadias modelljét helyezi előtérbe. Mint később részletesen lesz róla szó, ennek egyik legerősebb szövegbázisa a *Salve Regina* számára Petrarca személyes léttörténetként felépített verseskötete, amely koncepciójában őrzi a trubadúrköltészet kései időszakának költői gyakorlatát. A megszólított tereinek többsége nyitott, fényes természeti táj, amelynek egy részletében nyilvánul meg néhol allegorikusan értelmezhető látványként (1., 3., 6., 11. vsz.), néhol emberi testként (7., 8., 10., 12. vsz.) befogadható jelenléte:

[1] A költemény címét publikálhatósága érdekében Weöres Fülep Lajos tanácsára változtatta átmenetileg *Aubade*-ra ('hajnali szerenád'). A *Salve Regina* ugyanis a Vigilia című katolikus folyóirattól a Kiadói Főigazgatóság érintésével visszakerült a szerzőhöz, aki elküldte a pécsi Jelenkorhoz. A folyóirat szerkesztői óvatosságból új címet kértek a költőtől, s ezért jelent meg a szöveg a Jelenkorban végül a klerikális konnotációt elfedő francia címmel. A még kalandosabb kerülőútra kényszerülő *Tűzkút* lapjain később eredeti címét visszanyerve látott napvilágot 1964-ben, s ezt a címet őrizte meg a költemény valamennyi későbbi kiadása is. (Vö. Tüskés Tibor, *Az exponált idő*, Pannonia, Budapest, 2000, 108. és Szőnyei Tamás, *A klerikális reakció dalnokai. Weöres, Pilinszky, Petri és az állambiztonsági szolgálat*, Magyar Narancs 2010. január 7., 34–37.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

s föld, ég látóhatár
elpattant foglalat,
áthabzik rajta Ékességed árja... (54–56.)

ime! csodás rózsabogyó csucsára
saját termő virága
ráforrt, nem hullva széjjel,
tavasz örök Rózsája integet,
természete könnyen megküzd a téllel:
kis földi testedet
nagy lényed áradása
magába foglalja és nincsen pusztulása... (103–110.)

Mindnyája érez téged, Istenáldott,
a kezdettől-való erős Anyát,
a mindenütt áramló ifju Nőt,
ha könnyű kék cipőd
érint rögöt, virágot... (91–95.)[2]

A versbeszéd úgy hozza létre megszólítottját, mint aki hajával, fátylával, ruhájával vagy egész testével keríti körül, rekeszti el és teszi élhetővé, otthonná a végtelen tér vagy az űr egy darabját, amellyel metonimikus kapcsolatba lépett; jelenléte érzékelhető bár, de mindvégig megközelíthetetlen, birtokolhatatlan marad. (E képzet gnosztikus vonatkozásaira a későbbiekben még visszatérünk.) A beszélő által bejárt terek (erdő, konyha, pince) ugyanakkor zártak, sötétek és tőle idegenek. A névmások használata és a metaforika lehetővé teszi, hogy e képeket egyszerre érthessük a test belső tereiként és az individuális sors zártságának jelölőiként. A beszélőhöz és a megszólítotthoz társított terek kapcsolata a szövegben változó modellek szerint épül fel, a beszélő alkotóelemeire tagolódó teste éppúgy lehet a megszólított percepciójának tere,[3] mint ahogy a megszólított teste is körülveheti a beszélőét: „Élő tested falként körűlövez, / bizonytalan messze, mégis husomban" (61–62.); „De tőlem vedd el külön sorsomat...elválaszt tőled, kis burokba vet / mely mint úszó sziget / fátylad habján halad" (171., 173–175.). Az utóbbi példák esetében a megszólított teste határként lép működésbe, amely az ént önmegha-

[2] A tanulmányban szereplő Weöres-idézetek forrása, ha másképpen nem jelölöm: Weöres Sándor, *Tűzkút. Versek*, Magvető, Budapest, 1964.

[3] Példa az előbbire: „az agy, a szem, a szív koldus családja / a Királynő látogatásakor; pincében Hold világa, benn hinted fényedet / e háznépre, s felém kit árnyuk eltemet. // Vér-lombos vaskos formáik között / lejtő Madonna csendje" (126–132.) és az utóbbira: „Élő tested falként körűlövez, bizonytalan messze, mégis husomban" (61–62.) és „De tőlem vedd el külön sorsomat...elválaszt tőled, kis burokba vet / mely mint úszó sziget / fátylad habján halad" (171., 173–175.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tározásához, egységének és a megszólítottól való elválasztottságának tragikus érzékeléséhez segíti hozzá, vagyis a beszélő önmagát a másikhoz képest definiálja. Ekképp negatívan értelmeződő identitásának határa instabil, folyamatosan mozgásban van, mint ahogyan tudatának, testének és sorsának keretei és azok egymáshoz fűződő viszonya is szüntelenül változik. A megszólított testét a vers beszélője sajátjától radikálisan különbözőnek érzékeli: integernek és stabilnak mutatkozik számára, amely arisztotelészi vagy szent tamási értelemben identitásának leválaszthatatlan összetevője („...s mindened egyszerre ajk, kéz, kebel, szem; / test mely anyagi Szellem, / szellem, mely tiszta Test..." [63–65.]), míg saját testét tudata osztottként érzékeli, amely folyamatos változásnak, romlásnak és szétesésnek van kitéve, énjének középpontjától elválasztott: „lében puhult buzogva / húsom, kiforrt velőm, s kivájt szemem vak odva" (49–50.), „...s megilletődve forr / az agy, a szem, a szív koldus családja / a Királynő látogatásakor" (125–127.).[4] Ez a különbség akár úgy is kiélezhető, hogy a szövegben érzékelt folyamattal szemben, melynek során az én testének különböző rétegeit és / vagy reprezentációit igyekszik leválasztani magáról, a beszélő a megszólítottban éppen teste és szelleme egységét csodálja. Ezzel éles ellentétben áll az a kollázsszerű technika, amellyel a szöveg intertextuális hálózata létrejön és az az igen összetett, egymástól idegen szövegemlékekből felépülő nyelv, amelyből a megszólított reprezentációja felépül.

Bár a szöveg metaforikája lépten-nyomon hangsúlyozza a megszólított kiismerhetetlenségét, elérhetetlenségét, a beszélőről nála is jóval kevesebbet tudunk meg. Az integer testi mivolthoz kötődő személyességet, az én nyelvi megjelenésének bármily töredékes mozzanatát mindannyiszor az azt megtagadó főnevek sorozata *(szörny-maszk, álruha, maskara, jelmez, árny-alak, csontváz, lárva, álca, lidérc)* bizonytalanítja el a szövegben. A költemény által felépített, markáns látványt, ahogyan az eleven álruhákat rituális cselekmény keretében a Hatalmaknak ajánlott áldozatként égetik el, a harmadik versszak az egyéni végzettől való vágyott elszakadásként beszéli el, a *maskara* metaforáját az individualitás fogalmához kapcsolva. A *jelmez* metaforáját az ötödik versszak dionüszoszi orgiája a beszélő énről leválasztott testrészekkel rendezi szimmetrikus szerkezetbe. A „bizonytalan messze, mégis husomban" (62.) sor ezt követően tehát nem csak a közel és távol dichotómiáját relativizálja (amellyel még élt a költemény első versszakában), hanem e fogalmaknak a beszélő nézőpontjához való egyértelmű idomíthatóságát is. Ennek a metaforikának meghatározó összetevője, hogy a megszólítottat a költői szöveg olyan attribútumokkal látja el, mint Anankét a pamphüliai Ér el-

[4] A test romlott, romlandó voltát hangsúlyozó érzékletes metaforika, amely számos Weöres-költeményben, mint például *A reménytelenség könyve*, a *Minotauros* vagy az *Autophagia* szövegében is megfigyelhető, itt egyértelműen a szöveg gnosztikus vonatkoztathatóságát erősíti.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

beszélése Platón szövegében: „Zord átkelő-hely Fiad birodalma, / mégis otthon, mert orsód otthona... ujjadtól cseng az év" (31–32., 34.)

> ...aztán beleérkeztek ebbe a fénybe, s ott megpillantották a fény közepén, az égbolthoz kapcsolva, az ég kötelékeinek a végeit; t. i. ez a fény volt az égboltozatot összetartó kötelék – olyan, mint a hadihajókat átszorító kötelék –, amely tehát az égboltozat egész területét átfogja; e kötelék végére van akasztva az Ananke orsója, amely által megy végbe minden körforgás [...] Mindegyik körön fenn egy-egy szirén ül, aki a körrel együtt körben forog, s közben mindig egy és ugyanazt a hangot hallatja; a nyolc hang aztán egy összhangban zeng össze. Másik három nőalak pedig körben ül, egymástól egyenlő távolságra, mindegyik egy-egy karosszékben: ezek a Moirák, Ananke leányai, fehér ruhában, fejükön szalagdísszel: Lachesis, Klotho és Atropos, akik a szirénekkel összhangban énekelnek; éspedig Lachesis a múltról, Klotho a jelenről, Atropos pedig a jövőről. [...] Ez a démon először is Klothohoz vezette a lelket, s az ő keze és orsójának a pergése alatt hitelesítette azt a sorsot, melyet az illető választott; ezt megérintve, tovább vezette őt Atropos fonásához, hogy a megfont fonalat változatlanná tegye...[5]

Weöres szövegében azonban a beszélő számára nem az egyéni sors kijelölése, hanem éppen az attól való megfosztás válik a megszólított identitásának leghangsúlyosabb összetevőjévé: „...végzetem szép csillagát / megvonod az ott-égő maskarától" (21–22.); „Legyen az álca áldott, s elhagyott..." (141–142.); „De tőlem vedd el külön sorsomat...üszköm máglyára tedd" (171., 180.). Ennek lehetséges okaira a későbbiek során még visszatérünk.

A beszéd címzettjéhez tartozó terek és test felépítése igen hasonló: osztatlan, nem érzékelhetőek benne a távolságok, nincs középponti magja, folyamatosan mozgásban van, mégis nyugodt. A táj és a test egymással összefüggő ilyetén működésmódja már igen korán megjelenik Weöresnél a *Patakmonda* szövegében:

Bukdosó hullám-halmok, siető nő táncos halmai
telt meder ég és föld között,
villámlón átlátszó rengés, ragyogó dísz halmaza,
fönn-lenn csillagok és napok,
asszony, kiben teljes-egy a szem, ágyék, kebel,
gyönyör ég és föld között,

[5] Platón, *Az állam*, X. könyv, 616 c, 617 c, 620 e. (Platón *Összes művei*, I., ford. Szabó Miklós, Magyar Filozófiai Társaság, Budapest, 1943.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

örökifju ősanyák nézése, bőséges róna,
jámbor nőstény-farkasok,
part-fogsor, kék hegysor, csillagsor, könyörgő férfi-zengés,
áradat ég és föld között,
határtalan tájon ömlő, hol nincs messze, nincs közel,
hol titokra nem találsz –[6]

A *Hatodik szimfónia* szerkezete és az egyes, korábban önálló szövegekként publikált egységekhez kapcsolódó címek *(A teremtés, Az ősidő, A Történelmi korszak, Az állandó a változóban)* megerősítik, hogy az imént vizsgált – s az iráni eredetű makroantropposz-mítoszoktól sem idegen – térszerkezettől Weöresnél elválaszthatatlan a kezdetek mitikus ideje, amellyel a „benső tér"-be való belépéssel lehet kapcsolatot teremteni. Ezt a folyamatot a *Tűzkút* számos szövege az emlékezet működésével rokonítja: „de szemem tovább fut a fedélen / ahogy e csillag vándorol / Sok év előtti sugarában / Pillantás parttalan ürében" (*Graduale*, I.) Az állandó a változóban című szövegrész helyenként talán didaktikus kísérletet tesz arra, hogy ennek az állapotnak a megközelítését fázisokra bontsa. Az átlépés lehetőségét (Mallarmé nyomán) itt is az ablak metaforája jelzi. A korábbihoz hasonlóan tagolatlan, ámde kívülről zárt és emberi belső tér mintegy planetáriumként lép működésbe; a kinti, személytelen űrrel való egybenyitás képzete az érzékek fokozott percepcióját teszi lehetővé. Sajátos emlékezési folyamat veszi kezdetét, amelyet fényjelenség kísér:

húnyt szemed csak a sötét űrt vetíti,
mint boltozatos csarnokot, s hogy mekkora, nem tudod,
néha bizalmas-kicsiny, máskor határtalan, pedig nem változik,
és láng gyúl benne olykor, nem tudni, messze vagy közel,
s egy kedves, vagy félelmes arc,
s az emlékek híg vázai szállanak
s a csodák üveges lényei suhannak...

Meglepő hasonlóságot mutat e sorokkal – immár didaktikus allűröktől mentesen – a *Salve Regina* néhány részlete. A következőkben idézendő sorokban meggyőződésem szerint ugyanannak a folyamatnak más-más meghatározói és összetevői válnak hangsúlyossá és kidolgozottá, amelyek egyébiránt e versvilágban

[6] A költemény kötetben először *Patakmonda* címen jelent meg (Weöres Sándor, *Elysium. Versek*, Móricz Zsigmond, Budapest, 1946, 20–22.), később, változatlan szöveggel a *Hatodik szimfónia* második egységét alkotja, és *Az ősidő* címet viseli (Uő., *Tizenegy szimfónia*, Szépirodalmi, Budapest, 1973, 61–63.). Ez utóbbi szerkezetben publikálja Weöres a költeményt később az *Egybegyűjtött írások* kiadásaiban is.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

egymással szorosan összetartoznak. Ennek a tér- és versmodellnek az enigmatikussá sűrítettől a bölcseleti-tanító igényű szövegekig számos változata ismerhető fel Weöresnél. A *Tűzkút* kötetből mindenképpen ide sorolható, s mintegy be is vezeti a *Salve Regina* kompozícióját a *Graduale* verssorozata, majd tovább variálja a jóval sűrítettebb *Ablak az éjbe* és a *Géniuszok* 1. egysége, *A borús*. Az *Átváltozások*-ciklus szonettjei inkább a folyamat sikertelenségének, torzulásainak mintáit hozzák, így például *Az akasztott isten*[7] és *Az elhomályosult ablak*. A *Medúza* verseihez hasonlóan a kötet szövegeinek számottevő hányadát a transzcendenssel való kapcsolatteremtés fokozatai, lehetőségei és kudarcai, pontosabban ezek elbeszélhetősége, poétikai megvalósíthatósága foglalkoztatja. Nem csak az egyes versek esetében, hanem a kötet egészében olyan folyamat figyelhető meg, amelyet belső ismétlődések és ellentétpárok tagolnak, s fokozott intenzitású sűrűsödési pontjai éppúgy vannak, mint lépcsőzetesen felépülő szövegsorozatai.

A költeményekben a transzcendens tapasztalatot igen gyakran a különböző minőségű terek közötti határ fokozatos elmozdulásának vagy felszámolódásának jelzése vezeti be: „hív megfoghatatlan lakomára / a semminek látszó első sugár, / s föld, ég, látóhatár / elpattant foglalat, / áthabzik rajta Ékességed árja" (52–56.). A beszélő idő- és térérzékelésének módosulása minden esetben rövid ideig tartó, átmeneti jelenség, amelynek során a szöveg hangzó centruma válik olyan kitüntetett hellyé, ahol a tárgyak is „megnyílnak" és a korábban külsőként érzékelt térhez hasonulnak: „a kerten tajtékozva átfolyik a végtelen / de a szobában összegyűlt a tér [...] a szigetet paskolja éj / tárgyak hullámverését/ süket héjukban hallani" (*Graduale*, I.). A költői szövegek nem csak tematikailag, hanem a sortördeléssel, rímeléssel vagy chiazmusok segítségével is hangsúlyozzák az egymástól radikálisan különböző és eltérő léptékű terek átmeneti összekapcsolódását: „az űr nagysága, fénye / összehúzódva bújt élő szirmok közébe" (29–30.); „de parányabb a tér, / a sors, a lét: belé fátylad egy csücske fér" (119–120.) és „Koponya: cella. / Kinn zárt, / benn végtelen. // Nyitott szem / ködbe húnyt. / Csukott szem / befele tárt." (*Graduale*, II.)

Ha a két tér találkozása aktuálisan két test összefonódásaként beszélhető el, a Másik mint határ teszi lehetővé előbb az én integritásának, öntudatának fokozott megtapasztalását, majd korábbi körvonalainak felbomlását, s ezzel összefüggésben az együttlét és magány határvonalának értelmezhetetlenségét. Ez a tapasztalat gyakran a távolságok relativizálódásával, újfajta tértapasztalat megjelenésével függ össze: „Élő tested falként körülövez / bizonytalan-messze, mégis husomban / s mindened egyszerre ajk, kéz, kebel, szem" (61–63.); „mint magam oly közel vagy hozzám / mégis az ájulat távoli fátyol-fellegében" (*Graduale*, V.) és „csillogó bőröm,

[7] „A tükrös szemgödör szinek foltos homálya / rettegi az éjfél csillagos igazát..." *(Az akasztott isten)*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

e táncos csillag, / messzi veled-létem rádtapadó meleg borzalma egyedül / kísérjen téged" (*Graduale*, VIII.). A kötetben nem gyakori, de szerepel a test szöveghordozó felületként való értelmezése is, amely Mallarmé költészete felől olvasva tesz szert különleges jelentőségre: „Napba keringő táncosan égő asszonyi felhő, / folyton iródó és szétszakadó üzenet" (*Graduale,* VI.) vagy „Mihelyt sorsom gubóját kihasítom: koponyám az ég kupolája, / ívén áramlanak a sors-szövő csillagok." *(Terra sigillata)*

Pretextusok: maszk és fátyol

Mint azt a későbbiek során részletesebben kifejtem, igen erős gnosztikus konnotációkat hordoz az a *Tűzkút* kötetben igen gyakori vershelyzet, ahol a belső homályban személyes jelleget öltő, feminin fény tapasztalatáról beszél a szöveg. A *Salve Regina* két jellegzetes szöveghelyén túl („Fekete kánaáni fürteid / kéken szikráznak a belső homályba, delejesen villódznak" [71–73.]; „pincében Hold világa, benn hinted fényedet" [128–129.]) érzékletes példát nyújthat *Az állandó a változóban* korábban idézett részlete. Az érzékelés feltétele a feloszló homálytól megtisztuló látás, inverze az abba való visszatérés: „míg álomba nem ernyed / mint köd ha szétrepül"(84–85.); „A vak hajszába kívülről tekintek: a vágytalan szívet nem fojtja köd" *(Géniuszok)* és „Utolsó pillantásod iszonyat, / a zöld-szikráju szerető sötét szem / tompán dermed borostyánkő-homályba" (181–183.). Az élmény hatására a test körül sajátos burok képződik, amely a jégszerű végtelen rokon-voltának megtapasztalását sejteti:

füled mellett süvít a híg elem,
bőrödet érinti a végtelen
és sistereg és hártyát növel
mint jégtől az olvadt acél...

(Hatodik szimfónia, Az állandó a változóban)

Úgy gondolom, a gondolatmenet ezen pontján érdemes először röviden kitérni a *Salve Regina* kapcsolatára egyik legerőteljesebb pretextusával, az *Isteni Színjáték* első énekével, amelyet Weöres költeményének első versszaka nyíltan jelez is. A dantei költemény első öt énekét a szöveg kialakulásának idején Weöres maga is fordította Kardos Tiborral szoros együttműködésben, nyersfordítására támaszkodva.[8]

[8] Az első öt ének fordítása előbb a Filológiai Közlönyben jelent meg, majd az *Egybegyűjtött műfordítások*ban kapott helyet. (Dante Alighieri, *Színjáték. Pokol I–V. ének,* ford. Weöres Sándor, Filológiai Közlöny 1966/1–2., 1–15.; Weöres Sándor, *Egybegyűjtött műfordítások*, III., Magvető,

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A következő néhány bekezdés erejéig a figyelmet elsősorban az idézett szövegek közötti kapcsolatra szeretném irányítani, azzal a nem titkolt céllal, hogy a későbbiek során még erőteljesebben hangsúlyozzam azt a radikális elmozdulást, amelyet Weöres költeménye pretextusaihoz képest végrehajt.

...két zöld csillagod
tüzes hajnalba lebben
s durvább arany bevonja éji fényed
s a szörny maszkot melyben nyomod követtem
erdőn, hol nincs kimélet
de puszta homlokod
állandó tájra nyit fehér oszlopzatot. (4–10.)

Mint látható, az idézett versszak nyolcadik sora („erdőn, hol nincs kimélet") egyértelműen utal Dante költeményének egyik legismertebb metaforájára: „... qual era è cosa dura / Questa selva selvaggia ed aspra e forte..." (4–5.),[9] de érdemes a versszakot összeolvasni a néhány sorral alább következő részlettel is:

Guardai in alto, e vidi le sue spalle	magasba néztem, s láttam, mint szövődött
Vestite già de'raggi del pianeta,	orma olyan planéta-fény ruhába,
Che mena dritto alcui per ogni calle.	mely máshoz biztos vezérül szegődött
(Inf., I.16-18.)	*(Weöres Sándor fordítása)*

Az értelmező nyersfordítás nyomán ('Magasba néztem, és láttam a [dombnak a] bolygó fényébe öltözött vállait') talán még inkább szembetűnik a metaforahasználat módosulása: míg Dante szövegében az ad reményt a beszélőnek, hogy a testrészként (váll) szemlélt tájrészletet (a Purgatórium hegyét) ruhaként borítja be a csillag fénye, Weöresnél az „állandó táj"-ra nyitó oszlopsor, a „puszta homlok" ad a tekin-

Budapest, 1976, 91–111.) A következőkben idézett fordításrészletek szövege a két kiadásban megegyezik egymással. Weöres Sándor és Babits Mihály műfordításának összehasonlításához lásd: Szarka István Géza, *Babits és Weöres Divina Commedia fordításainak összevetése*, Tiszatáj 2006/8., 50–57. A tanulmány leltárszerűen, többnyire a dantei sorok nélkül tartalmazza a párhuzamos babitsi és weöresi szöveghelyeket, néhány értékelő és magyarázó megjegyzés kíséretében. Mivel fordításelméleti háttere nem kellően átgondolt, és tartózkodik a következtetések levonásától, elsősorban egy későbbi, elmélyültebb kutatás kiindulópontjának tekinthető.

[9] Weöres Sándor fordításában: „... míly goromba, / ez erdő, elvadult, kínzó, kietlen..." Dante szövegét a következő kiadásból idézem: Dante Alighieri, *Commedia*, kiad. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano, 2004.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tetnek megnyugvást a szemeket (éji fényt, két zöld csillagot) és a maszkot egyaránt bevonó „durvább arany" látványával szemben. Az erősebb fény tehát nem feltár, hanem a szemlélő számára újabb, immár áthatolhatatlan réteget képez. A *Salve Regina* harmadik versszaka nem is a látás, hanem a szaglás érzékletét nevezi meg mint a megszólított megtapasztalásának esélyét. A befogadásnak ez a módja természetesen szintén nem szolgálhat közvetlen tapasztalattal, de éppen ezért elviselhető:

> oly kedvessé szőtted az éjszakát
> irgalmad illatából
> az űr nagysága, fénye
> összehúzódva bújt élő szirmok közébe. (27–30.)

Már itt érzékelhető egy újabb különbség a beszélő és a megszólított között: míg az előbbiről leválaszthatóak a maszkok, maskarák, addig az utóbbi csak ruháján vagy fátylán kereszül, szimulákrumként szemlélhető. A *csillag* metafora, amely Jézus születésének története, a Jelenések könyvének Napba öltözött asszonya és a középkori himnuszköltészet nyomán szorosan kapcsolódik Mária alakjához, Dante szövegének egyik, igen összetett jelentésű kulcsmetaforája, olyannyira, hogy a *Színjáték* mindhárom énekét többes számú alakja zárja le,[10] hasonlóan Weöres költeményéhez. A *Salve Regina* szövegének lehetséges akár olyan értelmezése, mint a dantei költemény John Freccero által megfogalmazott olvasata. Interpretációjának tétje annak a hipotézisnek a bizonyítása, hogy az *Isteni színjáték* poétikája voltaképpen a „megtérés poétikája", s hogy a túlvilági utazás az Istenhez vezető út ágostoni modelljét követi, mely a megtérést az én halálaként és feltámadásaként értelmezi. Ennek érdekében a szöveg exegézisében előtérbe helyezi a neoplatonista-ágostoni elemeket a tomista összetevők rovására.[11]

A *Salve Regina* versszakai, amelyeket kivétel nélkül egy-egy concettoszerűen felépített mondat alkot, ABCCABABCC rímképletűek, jambikus (és szimultán verselésűként is értelmezhető) sorokból épülnek fel, 10/11, 10/11, 10/11, 6/7, 6/7, 10/11, 10/11, 6/7, 6/7, 12/13 szótagszámmal. A szöveg ritmikai és tipográfiai tagolását többen barokk versszakokéhoz hasonlítják (konkrét ritmikai képlet megjelölése nélkül), vélhetően az artisztikus formából kiindulva.[12] Némiképp hasonló

[10] „E quindi uscimmo a riveder le stelle." (*Inferno*, XXXIII., 139.); „Puro e disposto a salire alle stelle." (*Purgatorio*, XXXIII., 145.); „L'amor che muove il sole e l'altre stelle." (*Paradiso*, XXXIIII., 145.) Babits Mihály fordításában: „és így jutottunk ki a csillagokhoz"; „tiszta, s röpülni kész a csillagokhoz"; „a Szeretet, mely / mozgat napot és minden csillagot."

[11] Freccero könyvére hivatkozik KELEMEN János, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Atlantisz, Budapest, 2002, 74.

[12] BENEY Zsuzsa, *A két arc. Ikertanulmány Weöres Sándorról* = Uő., *Ikertanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1973, 173.; KISS Tamás, *Árkádiában éltünk*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 285.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

felépítésű például John Donne *The Primrose (Kankalin a hegyen)* című költeményének első két versszaka, amelyek szintén 10–10 sorból épülnek fel, 6 6 10 10 10 6 6 10 10 10 szótagszámmal, rímképletük azonban erőteljesen eltér Weöres szövegétől: AABBCCCDDD. Mindkét konstrukcióra jellemző, hogy a szöveg nem (csak) az azonos hosszúságú és ritmikájú sorokat rímelteti egymással. Számomra a versszakok felépítése kapcsán kézenfekvőbbnek tűnik egy jóval korábbi versformára, a canzonéra hivatkozni, amely a provanszál cansò-ból alakult ki, és a szicílai iskola, majd a toszkán költők egyik legkedveltebb metrikai konstrukciójává vált, s később a romantikus költészetben alkalmazták előszeretettel. Dante *A nép nyelvén való ékesszólásról* című művében a legmagasabb rendű lírai műfajként tárgyalja. A canzonék egyes versszakai két nagyobb, szimmetrikus tagolódású egységből állnak (*fronte* és *sirma* vagy *sirima*), amelyeket többnyire a *chiave* elnevezésű sor kapcsol össze. (Petrarcánál a *sirma* nem tagolódik a provanszál hagyományoknak megfelelően a *frontéhez* hasonlóan két szimmetrikus *voltára*.)[13] Az utolsó versszak *(congedo, commiato, tornada)* zárlat funkciót tölt be, s felépítése nem egyezik meg szükségszerűen a korábbi versszakokéval.[14] A *Salve Regina* versszakjainak mintázata leginkább a *Daloskönyv* 13 soros canzonéira emlékeztet, így például a CXXVI.-ra és a CXXIX.-re, melyek rímképlete ABCABCCDEEDFF, a sorok szótagszáma pedig 7 7 11 7 7 11 7 7 7 11 7 11. Weöres igen artisztikus és egyéni versformája különleges kihívást és lehetőségeket rejt magában.

A 10/11
B 10/11
C 10/ 11
    C 6/7
    A 6/7
B 10/11
A 10/ 11
    B 6/7
    C 6/7
C 12/13

Mint látható, a sorok szótagszáma és jambikus lejtése megfelel a canzone már Danténál megtalálható metrikai hagyományainak. A rímelés alapján a versszakok egy négy és egy hat soros egységre tagolhatók, ahol a második az első bővített va-

[13] Ennek lehetséges okairól lásd Roberto ANTONELLI, *„Rerum vulgarium fragmenta" di Francesco Petrarca = Letteratura italiana. Le opere*, I., kiad. Alberto ASOR ROSA, Einaudi, Torino, 1992, 34.

[14] Bővebben lásd: Giorgio BERTONE, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino, 1999, 38–43.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

riációja. A sorok hosszúsága alapján viszont két, egyenként öt soros egységre való bontás lenne kézenfekvő. A tipográfiai tagolás újabb, 3+2+2+2+1 mintázatot hoz létre. A versszakok tartalmi szegmentálása e lehetséges mintázatoknak megfelelően nagyon változatos, a szigorú forma keretei között e finom módosulások fenntartják az instabilitás érzetét, a leggyakoribb mégis a canzone petrarcai hagyományainak megfelelő, a nyitó és záró versszakban is alkalmazott felező szegmentálás:

4 + 6: 5., 13. versszak
6 + 4: 2., 12., 16., 17., 19. versszak
5 + 5: 1., 3., 4., 6., 7., 9., 20. versszak
3+7: 10., 14. versszak
7+3: 8., 11., 15., 18. versszak

A versszak rímszerkezete különös kihívást jelent, hiszen Weöres a *Daloskönyv*ben gyakori, a provanszál költészetben azonban nagyon ritka ABC rímképlettel nyitja a versszakokat, majd a dantei terzinákhoz hasonlóan háromszor rímelteti a sorvégeket, végül megfejeli a versszakot még egy C-sorral, amely rendszerint az adott versszak kulcsmondatának bizonyul, s felfogható akár a *chiave* áthelyezéseként is. A felütés meglepő módosulásait követően hirtelen besűrűsödő rímhálózat az énekelt himnuszokhoz közelíti a költemény hangzásvilágát, ugyanakkor hanghatásként is érzékelhetővé teszi a közelítés-távolodás tematikailag is jelzett játékát.

Weöres költeménye motivikáját tekintve a *Canzoniere* versei közül a záró, CCCLXVI. canzonéval tartja a legszorosabb kapcsolatot, a *Vergine bella, che di sol vestita* kezdetű költeménnyel, amelyet a *Salve Regina* megírásának éveiben *Szent Szűz, tenéked nap az öltözéked* címen fordított magyarra.[15] Petrarca költeményének korábbi magyar fordítása az olasz szöveggel együtt Sárközi György fordításkötetében már a *Salve Regina* munkálatai idején hozzáférhető volt, és Weöres – Kardos Tibor vagy Fülep Lajos közvetítésének köszönhetően – mint a petrarcai kompozíció meghatározó darabját, minden bizonnyal már behatóan ismerte saját műfordításának véglegesítése előtt is,[16] jóllehet 1958-as fordításkötetében, *A lélek idé-*

[15] A műfordítás munkálatainak pontos kezdetéről nincs tudomásunk, a kész szöveg nyomtatásban először a Kardos Tibor által szerkesztett Petrarca-kötetben jelent meg: Francesco PETRARCA *daloskönyve*, szerk. KARDOS Tibor, ford. CSORBA Győző és mások, Európa, Budapest, 1967. A következőkben, ha másképpen nem jelölöm, Petrarca sorait Weöres Sándor fordításával együtt idézem a fent jelzett kiadásból. A Petrarca-idézetek forrása: Francesco PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, kiad. Ferdinando NERI – Guido MARTELLOTTI – Enrico BIANCHI – Natalino SAPEGNO, Riccardo Ricciardi, Milano–Napoli, 1951.

[16] Francesco PETRARCA *Daloskönyve*, ford. SÁRKÖZI György, Európa, Budapest, 1957, 122–143. Sárközi György *Boldogságos Szűz, csillagokkal ékes* kezdősorral publikálta műfordítását. Kardos Tibor és Weöres Sándor hosszan tartó és a pécsi évektől eredeztethető barátságáról Csorba Győző beszél-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

zésében az itáliai költők közül még csak Leopardi és D'Annunzio szerepel egy-egy költeményével.[17] Később, egy beszélgetésben Weöres az említett canzonét mint Petrarca költészetének egyik legkimagaslóbb darabját említi.[18] A *Daloskönyv* költeményei közül éppen ez, a záró canzone kapcsolódik a legerőteljesebben Dante *Isteni színjátékának* szövegéhez, s nem csupán a középkori himnuszköltészet és a provanszál líra költői eszköztárának alkalmazása révén, hanem a kompozíciót illetően is, amennyiben mindkét mű Máriához mint közvetítőhöz szóló könyörgéssel zárul.[19] Míg azonban az *Isteni színjáték* szerkezetét alapvetően a lineáris struktúra határozza meg, amely a mű térszerkezetében a három egység közötti folyamatos emelkedésként jelenik meg, addig Petrarca kötetére egyértelműen centrális, gyűrűszerűen felépített szerkesztésmód jellemző. Ezt erősíti többek között a nyitó szonett invokációjának és a záró canzonénak erőteljes intertextuális kapcsolata is, amely az *amore–errore, perdono–pentersi* kettősségén alapuló exemplum ismételhetőségét biztosítja.[20] A személyes léttörténetként felépített verseskötet, amelynek koncepciója feltehetően a trubadúrköltészet kései fázisából eredeztethető, a reneszánsz költészetben többnyire szerelmi önéletrajzként fogalmazódik meg,[21] s Petrarcánál a záró költeménynek, valamint az égi és földi szerelmet szorosan összekapcsoló platonista koncepciónak köszönhetően némiképp elmozdul a lineáris struktúra irányába. A *varietas* rendezőelve szerint, változatos szövegtípusokban megformálódó szerelem a kötetben az evilági bolyongás során próbatételek sorozataként jelenik meg, a költeményeket erőteljesen áthatja az imádságok és a teológia nyelve. A CCCLXVI. canzone a kötet szigorú struktúrájában egyszerre zár le egymást tartalmazó, mind nagyobb tematikai egységeket: az Istenhez szóló könyörgések sorozatát (362–366. költemény), az időről szóló

getéskötetében esik szó. (Csorba Győző – Csuhai István, *A város oldalában. Beszélgetések*, Jelenkor, Pécs, 1991.) Csorba itt részletesen beszámol a Weöres házaspár római ösztöndíjának körülményeiről is, amelyet Kardos Tibornak köszönhetően nyertek el, egy tervezett Janus Pannonius-fordításkötet munkálatai kapcsán. Hozzáférhető Kardos Tibor Csorba Győzőhöz címzett 1961. februári levele, amelyben korrekciókat javasolt Csorba elkészült Dante-fordításaihoz. E levél alapján alkothatunk valamelyest fogalmat arról a fordítói műhelymunkáról, amely már a harmincas évek végétől Weöres Sándort és Kardos Tibort is összekötötte. (http://www.csorbagyozo.hu/?q=node/ 1231)

[17] Weöres Sándor, *A lélek idézése. Műfordítások*, Európa, Budapest, 1958, 685–698.

[18] *Milyen szerepe van a költő életében a fordításnak? Vitaelőadás és Kardos Tibor beszélgetése Weöres Sándorral* (1972) = *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, szerk. Domokos Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1993, 203.

[19] Részletesebben lásd Antonelli, *I. m.*, *di Francesco Petrarca = Letteratura italiana. Le opere*, I., szerk. Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1992, 25., 39.

[20] *Uo.*, 41. lábjegyzet.

[21] Ehhez lásd Zemplényi Ferenc, *A szerkesztett verseskötet megjelenése az európai irodalomban*, ItK 1999/5–6., 626–634.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

elmélkedéseket (264–366.) és a *Canzoniere* második nagy egységét, a halállal való szembenézés verseit.[22] A kötetszerkezetet és a záró canzone szövegét egyaránt meghatározó tematikai egységek, valamint a kötet folyamatosságát biztosító és a canzonéban visszatérő narratíva emléke világosan felismerhető Weöres költeményében.

A petrarcai canzone minden egyes versszaka megszólítással indít, s kiemeli a Szűz egy-egy tulajdonságát. Ez a vonás határozza meg az adott szakasz erejéig a hozzá forduló könyörgését, amely az előtérbe helyezett jellemző pontosításából, részletezéséből bomlik ki. A *Salve Regina* felépítése is ezt a litániaszerű szerkesztésmódot viszi tovább. Míg Sárközi György az egyes versszakokat egységesen a „Boldogságos Szűz" megszólítással indítja, amelyhez alárendelő mondattal kapcsolja az egyes jellemzőket, Weöres fordításában visszatér a petrarcai mondatszerkezet a jelzett szó és jelző sorrendjének szükségszerű felcserélésével.[23] Az első hat versszak a Szűz új és újabb arcait szólítja meg: „Vergine bella", *saggia, pura* ('tiszta'), *santa, sola, chiara,* Weöres pontos fordítása szerint: „Szép Szűz", „Bölcs Szűz", „Szeplőtlen Szűz", „Szent Szűz", „Egyedüli Szűz", „Fényes Szűz". Ez a letisztult szerkezet természetesen idegen a *Salve Regina*tól, de jól látható, hogy a kommunikációs helyzet folyamatos mozgásban tartása a litániaszerű beszédmód radikalizálásából indul ki, amelyre Petrarca költeménye természetesen még jóval bátortalanabb kísérletet tesz. Az egyes stanzák 9. soraiban újból visszatér a *Vergine* megszólítás, amely a canzone egészében hússzor hangzik el, így biztosítván az imádság énekelt jellegét. A költemény első két sora a Jelenések könyvének a *Mária mennybemenetele* kapcsán már idézett részletét (Jel 12,1) hívja elő: „Vergine bella, che di sol vestita, / coronata di stelle, al sommo Sole/ piacesti sì che 'n te Sua luce ascose" (1–3.) „Szép Szűz, tenéked a nap az öltözéked, / s koronád csillag, te a legfőbb Napnak / szerelme, beléd száll lángolása..." míg a *Salve Reginában:* „s durvább arany bevonja éji fényed" (6.); „mindahány ruhád léteddel egybeszőtt, / piros köntösben állsz a pőre láng előtt" (98–100.); „ki szebb vagy mint ha szárnyad / forrás fölött lobog / s mint tartó fonalad szövői, csillagok." (198–200.) A Nap Petrarca költeményében a *Színjáték*hoz hasonlóan Isten allegóriája, amely fényét a csillagokra, Mária attribútumaira sugározza. E költői képek a Petrarcánál és a *Salve Regina*ban úgy teremtik meg a szeplőtlen fogantatás mitizáló elbeszélésének lehetőségét, hogy az mindkét költeményben átfordítható legyen a kompozíciót meghatározó domináns tematikai elemmé, Mária kezdet-nélküliségének, a Fiú

[22] ANTONELLI, *I. m.*, 65.

[23] Példaképpen a canzone első sora és fordításai: „Vergine bella, che di sol vestita" ('Szép Szűz, aki napba öltözött [vagy]') Sárközi György fordításában: „Boldogságos Szűz, csillagokkal ékes, / napfényruhás", Weöres Sándor fordításában: „Szép Szűz, tenéked nap az öltözéked".

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

és Anya egymás általi kölcsönös feltételezettségének, egyszerre szerelmi és többértelmű családi kapcsolatának képzetévé: „del tuo parto gentil figliola e madre / ch'allumi questa vita e l'altra adorni" (28–29.) („nemes magzatod lánya s édesanyja, sugarat ontasz itt s a másvilágon"); „tre dolci e cari nomi ài in te raccolti, madre, figliola e sposa, / Vergine gloriosa" (46–48.) („három édes nevet együtt viselsz te, / anya, leány, menyasszony; / dicsőséges Szűzasszony"). Weöres költeményében: „Apád, aki Fiad" (134.); „a kezdettől-való erős Anyát, a mindenütt áramló ifju nőt" (92–93.). Az evilági élet mint harc a *Canzoniere* költeményeinek egyik legerőteljesebb toposza („al mio prego t'inchina; soccorri a la mia guerra" (CCCLXVI., 11–12.), „hajolj le hozzám, kérlek könyörögve, / mélyébe harcaimnak"),[24] s Weöres költeményében hasonlóképpen a beszélő létformája: "adsz kardot-pajzsot a harcos kezébe" (23.), „idegen és saját vértől csorogva, / zsoldjáért ácsorogva" (43–44.), „már idegenbe küld Uram parancsa, / ki néked is Urad: útján a lovasoknak" (157–159.). Mindkét költemény tematizálja Éva és Mária szembeállítását,[25] s a Szűzhöz mint az ég királynőjéhez fohászkodik, hogy a bolyongás helyett mutassa meg számára a helyes utat.[26] A könyörgés nem az integer beszélő szájából hangzik el, Petrarcánál a térdelő ész, értelem fogalmazza meg („Con le ginocchia de la mente inchine / prego", 'a leboruló ész térdeivel / kérlek'), Weöresnél pedig a test pinceszerű üregében az agy, a szív, a szem fejezi ki hódolatát (126–130.). A beszéd ideje kiemelt pillanat, Petrarcánál a beszélő halálát megelőző (91.), Weöresnél pedig a test vagy az én pusztulásának (49–50., 129-130., 151-152., 179-180.) áhított pillanata.

*

A két költemény viszonyának igen különös, és további gondolatmenetünk számára meghatározó mozzanata a petrarcai canzone 9. versszakának és a *Salve Regina* 19. szakaszának kapcsolata:

[24] Néhány példa a *Daloskönyvből:* „di pianto in pianto , et d'una in altra guerra" (XXXVI., 6.), „csak vergődnék ez áron / harcok s harcok között"(Majtényi Zoltán ford.);" i' so' colei che ti die' tanta guerra" (CCCII., 7.), „csak harcot hoztam néked én korábban" (Szabolcsi Éva ford.); „et le cose presenti et le passate / mi dánno guerra, et le future anchora" (CCLXXII, 4–5.) ('A jelen dolgai s az, ami elmúlt, harcba visz engem, úgy, mint az eljövendők.') A hozzáférhető műfordítások itt erőteljesen eltérnek a petrarcai sor jelentésétől.

[25] „Vergine benedetta/ che l'pianto d'Eva in allegrezza toldi", „Szűz, irgalom virága, / hogy Éva siralma örömre váljon" (35–36.). Az olasz szöveg idézett 35. sorát Weöres egészíti ki a virág metaforával.

[26] „Con le ginocchia de la mente inchine / prego che sia mia scorta / e la mia torta via drizzi a buon fine", „Lelkem borul elébed, egyre kérve, / te légy kisérőm nékem, / és tévelygésem igazítsd jó végre." (63–65.) Vö. „lidércem szégyenén a te vakító / utad ha átnyilallhat, / szent Szűz, illesse lépted" (167–169.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Vergine, in cui ò tutta mia speranza,
che possi e vogli al gran bisogno aitarme,
non mi lasciare in su l'estremo passo;
non guardar me, ma chi degnò crearme;

no 'l mio valor, ma l'alta sua sembianza,

che'è in me ti mova a curar d'uom sì basso.

Medusa e l'error mio m'àn fatto un sasso
d'umor vano stillante:
Vergine, tu di sante
lagrime, e pie adempi 'l meo cor lasso,
ch'almen l'ultimo pianto sia devoto,
senza terrestro limo,
come fu 'l primo non d'insania voto.[26]

(CCCLXVI. canzone, 105–117.)

Szűz, akiben minden reményem van,
aki tudsz és akarsz segíteni nekem a nagy
szükségben,
ne hagyj el az utolsó lépésnél,
ne engem nézz, hanem azt, aki arra
méltatott, hogy megteremtsen
ne az én érdemem, hanem az ő
magas[ságbeli] hasonlatosságát,
amely bennem van, [és] arra indít téged,
hogy gondoskodj az ilyen kicsíny emberről.
Medúza és tévelygésem tett
hiába csepegő nedvem sziklájává:
Szűz, te szent
és kegyes könnyeké, töltsd meg fáradt
szívemet,
hogy legalább az utolsó sírásom legyen
odaadó,
földi iszaptól mentes,
mint az első volt, nem ostoba kívánságé.
(értelmező nyersfordításom)

Szűz, kiben teljes a bensőm reménye,
tudsz és akarsz is könyörülni rajtam,
a végső lépésnél ne hagyj magamra,
ne rám nézz: arra, aki teremtett hajdan,
nincs érdemem, de az ő tiszta képe
bennem él, ezért szállj ily alacsonyra.
Medúza s tévelygésem könnyet ontva
dermesztett engem kővé:
Szűz, szentséges örökké,
üdvös könnyet tölts fáradt homlokomba,
istenfélő legyen végső sirásom,
ne földi szennybe pergő,
mint egykor első, balga zokogásom.
(Weöres Sándor fordítása)

Utolsó pillantásod iszonyat,
a zöld-szikráju szerető sötét szem
tompán dermed borostyánkő-homályba,
nincs többé fénye, lángja,
nem óv, nem kér, nem ad,
villáma megfagy a szempilla-résben,
s minden kerted, gyümölcsöd széthasad
a földön és az égen,
végső kaput kitárva
elhúnysz gyámoltadért: a mindenség halála.

(Salve Regina, 181–190.)

Petrarca szövegében szembenéző arcok és testek tükörszerkezetei írják felül egymást. A Medúza-arc látványától sziklává kövült könnyező test új arccal néz szembe, Mária hozzá hasonlóan síró tekintetével, amelyet a beszélő fohásza előbb

[27] A versszak tördelését a párhuzamosan elhelyezett magyar fordításnak megfelelően módosítottam.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a benne rejlő isteni tükörkép szemlélésére ösztökél, majd arra, hogy vezesse visszsza saját első, igazabb sírásához. A szimmetrikus szerkezetek tagjai tehát felváltva módosítják ellentétes pólusaikat, a képek váltakozásának, módosulásának generálója a síró Mária-arc, amely megjelenésétől kezdve e versszak lezárásáig változatlan marad.

A görögök számára a maszkként fetáruló, emberen túli hatalom a halandó Gorgó, Medúza arcaként volt ábrázolható és elbeszélhető. Általunk ismert legkorábbi megjelenítései a Kr. e. 7. század elejére tehetőek, s a területenként eltérő ikonográfiai típusokat két meghatározó jellemző kapcsolja össze: a torz arc fiatal és idős, férfi és női arcok vonásait elegyíti a vadállatok pofájának keménységével, s az archaikus kor ábrázolási konvencióival szemben mindig frontálisan, a szemlélőjére meredve jelenítik meg, mint rajta kívül egyedül Dionüszosz, a maszk androgün istene.[28] Ez az ikonográfiai rokonság rámutat a szembenézés és az identitás megszűnése közötti kapcsolatra, amely Petrarca és Weöres költészetében egyaránt összekapcsolódik az arc maszkká merevedésével.[29] A Gorgó-arc, amely az alvilág őreként megakadályozza az élők belépését, a halottak világának radikális alteritását vizualizálja a rémisztő félelem és a groteszk nevetségességének pólusai között.[30] Vonásaiban a halálnak átadott test merevsége és gyengesége. Medúza felett az nyer hatalmat, aki a szörnyeteg logikáját radikalizálva saját tekintetét más tükörrel cseréli fel. Legyőzésének mítoszaiban ezért visszatérő elem a tükröző felület (pajzs, víztükör) használata, mint például Perszeusz történeteiben, aki kivédi, hogy a szembenézésnek köszönhetően megszűnjék identitása, és látását vesztve azonosuljon az egyszerre szép és rút Gorgóval. Medúza célja, hogy a másik tekintetéből, majd arcából készítsen tükröt magának, hogy a kővé változott ábrázatban saját arcára ismerjen.[31] Isteni és emberi szembenézésének egyenlőtlen szimmetriája tehát valóban az identitás megszűnésének pillanataként fogalmazódik meg.

Medúza arcának megjelenése Weöres költeményéhez hasonlóan Petrarca szövegébe is radikálisan új elemként illeszkedik. A *Daloskönyv* költeményeiben összesen 5-ször találkozunk ezzel a motívummal: LI. szonettben a teljesületlen szerelem következményeként kerül kilátásba a beszélő gyémánttá, márvánnyá, jáspissá kövülése, a CLLIX. szonettben a szeretett hölgy haragvó arca válik Medúza-arccá, melynek hatásától csak a szemlesütés véd meg, a CXCVII. szonettben a hölgy

[28] Jean-Pierre VERNANT, *Figure, idoli, maschere. Il racconto mitico, da simbolo religioso a immagine artistica*, ford. Adriana ZANGARA, Il Saggiatore, Milano, 2001, 76–77.
[29] Bővebben lásd *Uo.*, 100.
[30] Lásd *Uo.*, 76–82.
[31] Lásd *Uo.*, 99–102.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

szépsége és pillantása teszi alázatossá, jég- és márvány testűvé a szerelmes férfit.[32] Az általunk vizsgált Weöres- és Petrarca-vers szövegéhez a XXIII. canzone áll a legközelebb, ahol a szerelemtől babérfává változott férfit bűvöli Laura élő, rémült sziklává, majd az élet és halál határmezsgyéjén a megsemmisülést követően a néma forrásból újból sziklává és hanggá alakítja:

Poi che Madonna da pietà commossa
degnò mirarme, e riconnovve [...]
...ripregando, i nervi e l'ossa
mi volse in dura selce, e così scossa
voce rimasi de l'antiche some,
chiamando morte e lei sola per nome.[32]
(XXIII. canzone, 132–133., 137–140.)

Pillantására méltatott Madonnám
[...]
hogy újra esengtem átváltoztatván
csontom sziklává, új formát szabott rám:
hangom maradt csak fenn a régi testből,
mely őt, a halált hívta mindenestől.
(Végh György fordítása)

A szakirodalom igen ellentmondásosan értelmezi e szöveghelyeket, s az értelmezők többnyire megelégednek annak leszögezésével, hogy a Laurához társítható tulajdonságokkal élesen szembenáll a Medúza-arc és az általa kifejtett hatás.[34] Kenelm Foster, aki behatóbban vizsgálja a *Canzoniere* vonatkozó szöveghelyeit, és arra törekszik, hogy elődeivel szemben a kötet integer összetevőjének tekintse e részleteket, Laura reprezentációjának meghatározó összetevőjeként értelmezi a Medúza-arc megjelenítéseit, a két véglet, az ellenállhatatlan vonzódás és visszatetszés szélsőségei közül az utóbbiként.[35] Foster azonban nem tesz említést e Laurához kapcsolódó képzet visszatérő megjelenésének funkciójáról a kötet egészében, amelyet a XXIII. és a CCCLXVI. költemény kapcsolata tesz explicitté, vagyis hogy Laura sziklává merevítő tekintete – amely a *Daloskönyv*ben fokozatosan a haláléba íródik át – teszi képessé a beszélőt a testtől elszakadó hang megformálására, amely az utolsó canzone lezárásában fohászként szólalhat meg. Ha ez a megfigyelés tartható, akkor pontosításra szorul Foster megállapítása, amelyet a CCCLXVI. canzone kapcsán fogalmaz meg: Medúza arca a legfontosabb akadály, amely Isten látása és a vele való egyesülés elé gördül.[36]

[32] Károlyi Amy fordításában: „Azt tette vélem, mit Medúza megtett / a mór királlyal, ki kő lett varázstól [...] Göndör csapdáju szőke haj okozza, / mely oly lágyan köti-szorítja lelkem, / hogy alázat vértjét öltöm magamra. // Szívemet árnya már jéggé fagyasztja, / és arcom megfehérül félelemben, márvánnyá bűvöl nézésem hatalma." (PETRARCA *daloskönyve*, 1967.)

[33] Nyersfordításomban: 'Miután Madonna a könyörülettől megindulva arra méltatott, hogy rámnézzen, és felismert [...] újra kértem őt; ereimet és csontjaimat kemény kővé változtatta, és így a hang meztelen, a régi test súlyától [szabadulva], nevén hívta a halált és őt magát.'

[34] Összefoglalóan lásd ANTONELLI, *I. m.*, 65., 66. lábjegyzet.

[35] Kenelm FOSTER, *Beatrice or Medusa. The Penitential Element in Petrarch's* Canzoniere = *Italian Studies presented to E. R. Vincent*, szerk. Charles Peter BRAND – Kenelm FOSTER – Uberto LIMENTANI, Cambridge UP, Cambridge, 1962, 41–56.

[36] *Uo.*, 53.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Weöres költeményének párhuzamosan idézett, utolsó előtti szakasza a költeményben egy képsorozatba illeszkedik. Ellenpólusa a 12. versszaknál jelölhető ki, amely a korábbi szakaszok háromdimenziós, dinamikusan változó testeivel szemben a megszólítottat finom vonásokkal egy leány arcképeként rajzolja meg, melynek szimulákrum-voltát előbb az arcvonások mozdulatlansága, a portré kompozícióját, technikáját és színhasználatát kiemelő metaforika,[37] majd a „gyengéd Látomás" (122.) megszólítás hangsúlyozza. A következő versszakok ezt az arcképet fokozatosan egészalakos ábrázolások szaggatott sorozatává bővítik, olyan ikonikus jelekké, amelyek nem egyéni, hanem kollektív szimbolizációs folyamat eredményeképpen jöttek létre, s ennek megfelelően a beszélőt nem az egymást váltó képek uraként, hanem a testét elfoglaló látványok helyeként tűntetik fel:[38]

Vér-lombos vaskos formáik között
lejtő Madonna csendje, áthatod
lázas tikkadt elnémulásukat,
már nem vagy egymagad,
öledben Csecsemőd
és ringatod, majd Holtat tart karod,
ő fekszik minden szemfedő mögött;
pillantásod nyugodt:
Apád, aki Fiad,
magában oldja fel esengő szomjukat.

A szakasz első sorában a többes számú birtokos személyjel ugyanis visszautal az előző versszak felsorolására („az agy, a szem, a szív koldus családja", 126.), ahol a testrészek árnyakként a pince sötét, zárt terében várakoznak. Korábban, a „Fekete kánaáni fürteid / kéken szikráznak a belső homályba..." (71–72.) sorokkal a vers már bevezette azt a képzetet, hogy a megszólított jelenlétének észlelését a test belső, homályos terében fényjelenség kíséri, de itt a „pincében Hold világa, / benn hinted fényedet" (128–129.) sorok a fényforrást már a testen belülre helyezik. Bár a versben kirajzolódó női arcok mimikája rögzített, csak képről-képre módosul, a költemény végére jut el a párbeszéd odáig, hogy a megszólított félreérthetetlenül maszkként mutatkozhassék meg. Mindezidáig ő volt az, aki a szövegben megmerevítette és kiürítette a feléje forduló arcot és testet, s az énnek egyedül mint a hang forrásának volt helye a szövegben: „Hadd bízzam rád világom", „nem kí-

[37] „kormos varkocs *keretében*", „*kerek* arc", „enyhén *árnyalja* vér", keskeny *vonású* száj", lágy *ívű* orr" (112–116. sorok. Kiemelések tőlem.)

[38] Erről bővebben lásd: Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003, 14.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

vánom", „Megyek, amerre az ősi léptek kopognak". A korlátozott percepció korábban nem tette lehetővé a szövegben a radikális alteritással való szembenézést, a kölcsönös tekintetváltást. A portré, amely csupán a „fátyol" egyetlen csücskét mutathatja, előbb „csodálkozó sötét szem"-et rögzít, majd a Holtra vetett nyugodt pillantást (138.). Ezt az ikont ellentételezi a korábban idézett tizenkilencedik versszak, amely a versben a megszólított köré kiépülő teljes struktúrát lebontja átmenetileg. A tekintet megmerevedésével az arc maszkká válik a kozmikus pusztulás pillanatában. A versszak első három sora eldönthetetlenné teszi, hogy a megszólított oka-e vagy elszenvedője ennek a kataklizmának.

A versszak olvasható a korábbi könyörgésre adott válaszként („tőlem vedd el külön sorsomat, / mihelyt méltó leszek rá..."; „te légy az én Halálom, add nékem Életed!" !" [171–172., 178–179.]). Ha záró szakaszként szerepelne ez a vers változó regisztereitől elütően egyöntetű, tragikus hang, erős lenne a kísértés, hogy a nyitó szakasszal alkotott szimmetriájának köszönhetően úgy értelmezzük, hogy a beszélő hangja visszatér önnön maszkszerűségének tragikus felismerésébe, és annak következményeibe zárul, így a korábbi látványkavalkád mintegy szükségszerűen egyszerűsödik a megmerevedett arc tükörképének iszonyatába: a borostyánkő-homály hasonítja magához és dermeszti meg. A kialvó tekintet egyben a fény kihúnyásának pillanata is, s egyúttal a látvány megsemmisülését is jelenti.[39] Az utolsó versszak azonban újabb váltással az arcot egy immár nem kijelölhető individualitás jeleként olvastatja: a korábban lokalizálhatatlan borostyánkő-homály excentikusan a homlokon kívüli teret tölti ki, s tájrészletté („ahol vonulnak vértes századok") vagy a „századok" szó másik jelentésének köszönhetően átfogóan a földi létezés színterévé válik.

Az archoz képest korábban lokalizálhatatlan borostyánkő-homály immár a koponya terét tölti ki, amely az individuális testrészletből tájrészletté („ahol vonulnak vértes századok") vagy a *századok* szó másik jelentésének köszönhetően a földi létezés színterévé válik. A *homály* azon kevés metafora egyike, amely Weöres korai költészetétől kezdődően viszonylag szilárd és változatlan jelentéstartománnyal rendelkezik, s már a *Medúza* verseitől gnosztikus mellékjelentéseket is hordoz, amelyek erőteljesen befolyásolják használatát és működésmódját az egyes szövegekben. Rendszerint egy ellentétpár egyik tagjaként szerepel, s a nyitott térhez kapcsolódó fényjelenséggel áll szemben a magába záruló, véges individualitás *homálya*: „...nézésed csillagokig hatolt [...] Fény voltál, mely maga köré / hinti valóját és nem homály, mely magába süpped..." *(Egy szép leány halá-*

[39] Mint ahogy azt a következőkkel is igyekszem alátámasztani, másképp olvasom a *homály* szó jelentését, mint Beney Zsuzsa, aki Vörösmarty Éj-monológjával való kapcsolatot hangsúlyozva arra a következtetésre jut, hogy „A mindenség istennője tehát maga a homály [...] a »tiszta reggel« ára az ő halála. A személyesnek a halála: az anyáé, a gyermeké, a nőé." (Beney, *I. m.*, 175.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

lára). A szembeállítás gyakran folyamatot is jelez: „minden félhomályt kizár lényed karimája" *(Sugaras ének)*, „a test homálya mint emelkedik / a végső láng fölé, világot szétfeszít" ; „...karéjos homályból kelő tekintet / örökig telő holdja lebben..." (*Mária mennybemenetele*, 5–6., 122–124.) Árulkodó, hogy Weöres *Isteni színjáték*-fordításában több ízben olyan helyen szerepel e főnév, ahol Danténál nem találjuk a megfelelőjét. Előbb a Pokol tornácához a keresztségben nem részesültek (Babitsnál: *lebegők*) terének megjelölésébe ékelődik: „Ott voltam, hol homályban vágyakoznak" (II. ének, 52.),[40] illetve „Jó mesterem felém fordult: „Miért ne / tudnád, míly lelkek lengnek itt homályba..." (IV. ének, 31–32.),[41] később azonban a Pokol második körénél szintén megtalálható: „e szókat hallám röpülni homályba..." (V. ének, 108.)[42] Mivel a fordítás a *Pokol* V. énekénél megszakad, csak hipotézisként fogalmazható meg, hogy e főnév Weöres szövegében nem pusztán az átmenet állapotát hivatott jelölni, hanem átfogóan a Pokol – pontosabban az istenitől elszakított lét – közegéhez kapcsolódik. Jelzésértékű, hogy a „selva oscura" szókapcsolatot a költemény második sorában ugyancsak e főnévből képzett melléknévvel fordítja Weöres: „Az élet útjának felére érve / homályos erdőn eszméltem magamra..." kiterjesztve ezzel a szó vonatkoztatási mezőjét a túlvilágon tett utazást előkészítő állapotra is.[43]

*

A *Tűzkút* kötet és egyben a *Salve Regina* másik kulcsmetaforája a *maszk* mellett a *fátyol* főnév, amelynek ragozott alakjaival a vers szövegében összesen ötször, számmisztikától sem mentes matematikai pontossággal elhelyezett pontokon találkozunk. Jelentése nem csak versről-versre, hanem a *Salve Regina* szövegvilágán belül is finom módosulásokon megy keresztül, ahol a birtokos személyjel következetes alkalmazása biztosítja, hogy mindvégig kizárólag a megszólítotthoz tartozzék: az *álruha, maszk, álca* sorozat egységes, bár észlelhető megjelenéseit tekintve változatos ellenpólusaként: merevség helyett lágy mozgás, a tánc dinamizmusában fátyolként hullámzó test és az idomok mozgását követő lepel. Nyilvánvaló, hogy ez a metafora az általunk vizsgált versben is előhívja a felsejlés-elrejtőzés erotikus játékát és a vonzó nőiség jelentéstartalmait, amelyet a *Fairy Spring* szövege is sok-

[40] „Io era tra color che non sospesi..." ('Azok között voltam, kiknek [állapota] függőben van.')

[41] „Lo buon Maestro a me: Tu non domandi / Che spiriti son questi che tu vedi?" ('A jó Mester hozzám [fordult]: »Nem kérded, kik ezek a lelkek, akiket látsz?«')

[42] „Queste parole da lor ci fur porte." ('Tőlük e szavakat vitte (a szél) hozzánk.')

[43] Az *oscuro* jelző 'sötét' és 'homályos' jelentésben egyaránt használatos. Babits fordítása az előbbi mellett dönt: „sötétlő erdő". Kardos Tibor tanulmányának egy részletében *sötét*nek fordítja a jelzőt. (vö. KARDOS Tibor, *Megjegyzések Weöres Sándornak a* Színjáték *első öt énekéből készült fordításához*, Filológiai Közlöny 1966/1–2., 18.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

rétűen kihasznál,[44] kétségkívül nem függetleníthetően a titokként felsejlő individualitás képzetétől.[45] A következőkben azonban a *fátyol* azon jelentésárnyalatait szeretném előtérbe helyezni, amelyek két, egymással máskülönben nehezen összeegyeztethető területhez, egyfelől a gnoszticizmus mitologikus képrendszeréhez, másfelől pedig Mallarmé költészetéhez kötik nem csak a *Salve Regina* című verset, hanem a *Tűzkút* kötet számos más, kiemelkedő költeményét.

A *fátyol* metafora már a költői szöveg második sorában feltűnik, magába sűrítve mindazokat a jelentéseket, amelyekre a főnév e versben és a kötet egészében a későbbiek során tesz szert, jóllehet, a „bár fátylad elmúlását nem igéred" sor többedik olvasásra sem veszít sokat enigmatikusságából.[46] A főnév további előfordulásai a jelzett szöveghelytől 3, 3, 6 és 6 versszakra találhatóak. A 33. („fátyladban tompúl a fagy és a hév") és a 66. sor („minden tagod fátyol- s ékkő burokban") által elindított sorozatot a 99. sorra futtatja ki a vers: [98. „mindahány ruhád"] „léteddel egybeszőtt". Pusztán e néhány mozzanat is jelzi, hogy a hármas szám és többszörösei a versben kitüntetett szerepet kapnak, amelynek mentalitás- és irodalomtörténeti okai egyaránt vannak. Anélkül, hogy e kérdéskörre részletesen kitérnék, röviden utalnék csak arra, hogy a hatos szám a középkori gondolkodásban a Venus jegyében egyesített világelveken keresztül fejezi ki a világ tökéletességét,[47] Macrobiusnál és Ágostonnál szintén erotikus és kozmikus számként szerepel. Számunkra kitüntetett jelentőséggel bír, hogy Petrarca versgyűjteményében ez a szám, amely Laurához sokrétűen és kiemelten kötődik, s a kompozíció legkülönbözőbb szintjein lép működésbe mint domináns rendezőelv.[48] Alkalmazása természetesen nem függetleníthető Dante költeményétől és attól a szerteágazó hagyománytól, amelyből építkezik. Beatricéhez hasonlóképp elidegeníthetetlenül a kilences szám tartozik, a háromszor szent hármasságnak, az angyalok körének és a középkori világkép kozmikus szféráinak száma.[49] (Talán felesleges is itt újra emlékeztetni a terzinák háromszor visszatérő rímeinek kom-

[44] „...fénylő fürge tekintete most ködfátylu tehénszem, / asszonyi lett, megadó, lángba borult szerető." ; „...gomolygó hajfürtjeiben / melyekről pattogzik a fény / ahogy üllőn parázs terem, / ravasz varázs-lepleiben / miket cifrára fest a fény; álomi tarkaság a lány..." *(Fairy Spring)*

[45] SCHEIN Gábor, *Mitologikus koncepcióktól a nyelvek egymásmellettisége felé. Füst Milán és Weöres Sándor költészetének együttes olvashatóságáról* = Uő., *Nevetők és boldogtalanok. Füst Milán művészete 1909–1927,* Akadémiai, Budapest, 2004, 175.

[46] Már itt szeretném leszögezni, hogy nem értek egyet Bata Imre allegorizáló és véleményem szerint egyneműsítő olvasatával, amely a fátyol motívuma nyomán a költemény első negyedének megszólítottját Maiával, a megszólítót pedig Herméssze azonosítja. (BATA Imre, *Weöres Sándor közelében,* Magvető, Budapest, 1979, 219.)

[47] Az olasz szakirodalomban ennek alátámasztására Isodorust idézik előszeretettel.

[48] Az erre vonatkozó igen gazdag szakirodalomból lásd például: ANTONELLI, *I. m.*

[49] Petrarca versgyűjteményének számmisztikájáról és a sestinák szerepéről a *Canzoniere* kompozíciójában magyar nyelven: HOFFMANN Béla, *Francesco Petrarca első sestinája,* Világosság 2004/3., 81–98.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

binált alkalmazására Weöres költeményében.) A *Salve Reginá*ban a metafora első három előfordulásában közös elem, hogy a tér meghatározó szegmenseként, a különböző minőségű tereket áthatolhatatlanul elválasztó határvonalként szerepel. Bár a beszélő térbeli helyzete a megszólítotthoz képest is folyamatosan változik, a *fátyol* a szövegben mindvégig jelzi kettejük elválasztottságát úgy, hogy a beszélőnek korlátozott tudása mégis van arról, amit az eltakar előle. A hetedik versszak ezt az állapotot két test történeteként, szerelmi egyesülésként vagy anya és magzatának kapcsolataként beszéli el, ámde az eggyéolvadás és azonosulás nyugalma nélkül. Ez a szükségszerű feszültség, amely a szerelem platonista és neoplatonista ízű megközelítéseiben a kötetben mindvégig jelen van, a *Fairy Spring* soraiból sem hiányzik:

> Végül a kettő eggyé olvad, de mégsem egy: nem marad más feloldatlan, mint ez a tétova mozdulat: fátyol-vékony, mégis páncél-erős határ mindörökre; titok, melyben az irgalom a szerelemnél is hatalmasabb. Ez a pillanatnyi megingás, parányi késlekedés veti borúba, viszályba és szenvedésbe a világot; mégis, nélküle a szerelem mindent rögtön elhamvasztana, tüzét az érzéketlen porszem se bírná – mondja Ámor.

A szükségszerűen bekövetkező hiba, amely az evilági lét korlátait meghúzza, ugyanakkor létrejöttének és fennmaradásának feltétele, a gnosztikus kozmológiák egyik kulcsmozzanataként ismert, ahol visszatérően szintén a *fátyol, függöny, határ* metaforáival együtt jelenik meg, amely az antikvitás *kozmikus fátyol* fogalmának különböző változataival tart kapcsolatot.[50] Az isteni teljesség, a pléróma világa és a tökéletlenség, léthiány állapota között húzódó átmeneti hely ütköző és közvetítő szerepet egyaránt betölt a két, kapcsolattartásra képtelen szféra között.[51] A kopt nyelvű, 1945-ben feltárt, gnosztikus írásokat tartalmazó Nag Hammadi-i kódexben olvasható az úgynevezett *Cím nélküli szöveg*, a világ eredetét bemutató traktátus, amely a weöresi szöveghez igen hasonló kontextusban alkalmazza a fátyol fogalmát:

> ...midőn a halhatatlanok megformáltattak, és a Határtalantól indulván számuk immár beteljesedett, a Pisztiszből eléáramlott egy képmás, kinek neve

[50] Giacomo FILORAMO, *A gnoszticizmus története*, ford. DOBOLÁN Katalin, Hungarus Paulus – Kairosz, Budapest, 2000, 174. A kozmikus fátyol fogalmához lásd még: Marcel DETIENNE – Jean-Pierre VERNANT, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, ford. Alberto GIARDINA, Laterza, Roma, 2005, 10. Franciául: Jean-Paul VERNANT – Marcel DETIENNE, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Flammarion, Paris, 1975.

[51] FILORAMO, *I. m.*, 139.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

> Szophia. Ő olyan művet kívánt alkotni, mi a primordiális fényhez hasonlatos lenne. S ímé, kinyilvánította akaratát: képmás jelent meg akkor az égről, minek nagysága felfoghatatlan volt. És a képmás a halhatatlanok és azok közé volt helyezve, akik égi mintára utánuk jöttek: fátyol volt az, amely elválasztja az embereket a föntiektől.[52]

Az idézetben szereplő Szophia preegzisztens isteni létező, a gnosztikus irodalom igen ellentmondásosan értelmezett perszonalizált alakja, amely a kutatások szerint a zsidó hüposztatizáló tendencia és a keleti istennő-kultuszok keveredésével jött létre.[53] Az írások egy része a fényvilághoz tartozó transzcendens emanátumként érti, akinek ereje az ősforrástól való távolságának függvénye. Ezekben a szövegekben már a kezdeteknél szerepet kap mint az istenség első teremtménye vagy társa.[54] Máshol utolsó isteni emanációként jelenítik meg alakját, aki a gnosztikus univerzum felső birodalmának, a plérómának küszöbén helyezkedik el, és a fensőbb világ tudását továbbítja az emberek felé. A szethiánus gnózis kozmológiai elbeszéléseiben Szophia a pléróma androgün rendezettségét megsértve, hímnemű nászpárja beleegyezése nélkül indítja el a teremtés folyamatát, amelyet e szövegek prekozmikus katasztrófaként értelmeznek, hogy a világban fellelhető rossz eredetét a felső világ perifériájára helyezhessék. Szintén a Nag Hammadi-i gyűjteményben található az *Arkhónok létezéséről* című szöveg, amely ezúttal a *függöny* metaforáját használja, amelyet a démiurgosz és az anyag létrejöttéhez kapcsol:

> Egy függöny létezik a felsők / és az alsó aiónok között és / a függöny *(katapetaszma)* alatt árnyék keletkezett: / és az árnyék anyaggá *(hülé)* alakult; / és az árnyék félredobatott. / S az alkotott / anyagi művé lett, mint egy torzszülött.[55]

Szophia fátyla tehát a pléróma fényvilágát különíti el a külső homálytól és sötétségtől, és a felső világ képmásaként tartalmazza azokat a típusokat, modelleket, archetipikus elveket, amelyek alapján megindul az alsó kozmosz megformálása. Szophia szellemileg megtermékenyíti a sötétséget, bevezeti a dünamiszt a kozmoszba,[56] közvetíti a formátlan és homályos anyag felé a fénylő formákat, a pléróma ideáinak nyomát, amelyek révén görbe tükrök játékával létrejön a lenti világ, a tökéletlen kozmosz, a pléróma harmónikus szépségének tökéletlen mása. Hans

[52] NHC 98, 11 skk., idézve: *Uo.*, 174.

[53] Sophia alakjának feltételezett gyökereiről magyar nyelven lásd GALBA Zsolt, *Szofia bűne*, Elpis 2007/2., 8., 18. jegyzet.

[54] Így például a János apokrifon szövegében, az *Eugnostos*ban vagy a valentiniánus gnózis irataiban.

[55] HA 94., 5-15.(Az idézett részlet Galba Zsolt fordítása.)

[56] FILORAMO, *I. m.*, 174–176.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Jonas különös mentális állapotként értelmezi Szophia anyagvilágot eredményező szenvedélyét, amely magát legyőzve, működésének határait átlépve haladja meg önnön érvényességi körét.[57] A pléróma, az istenség önmegismerésének tere, amely az ősatyából kiáradó aiónokból épül fel, szintén leképeződik, földi tükörképe a gnosztikus lelkében lejátszódó individuális folyamat.[58]

Weöres a *fátyol* fogalmát már a *Medúza* kötet idején használja a fent körvonalazott jelentésben, egyértelműen gnosztikus kontextusban. A *De profundis* című költemény szinte tételesen tematizálja e nézetrendszer meghatározó állításait és kulcsfogalmait: a *gnózis* fogalmának összetett jelentésrétegeit („Az ész itt az Észnek satnya fattya"), a világ háromosztatúságáról alkotott elképzelést, amely a kozmoszról alkotott térkoncepcióban is megjelenik, az indiai és iráni gyökerű dualista elképzelést, amely az evilági, anyagi lét teljes elutasításából indul ki, és azoknak a kiválasztottaknak, akik felfedezik magukban az igaz gnózist, visszatérést ígér arra a helyre, ahonnan az ember tragikusan kivettetett, amelyet a különböző gnosztikus iratok a fény világának vagy udvarának, a túli világnak, a tökéletesség házának neveznek[59]. A *Salve Regina* szövegéhez hasonlóan már ennek a versnek is meghatározó összetevője a különböző világok labirintusszerű aspektusa, ahonnan a kóborló, megváltatlan lélek szabadulást remél:

Bárhonnan is lettem földre űzve,
ruhámból a lenti akol bűze
nem múlik soha.

[...]

Kedvből búba, bánatból örömbe
lódulunk itt föl-le, föl-le, föl-le
óhatatlanul,
mint ki előtt váltogatnak világost-sötétet,
míg megtébolyul.

Az ész itt az Észnek satnya fattya:
csak a dolgok héját tapogatja,
csontig sose jut.
Éber-álom félhomálya rajtunk,
így vesződjük mocsár-mélyi harcunk,
honnan nincs kiút:

[57] Hans Jonas, *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Beacon, Boston, 1971², 48.
[58] Filoramo, *I. m.*, 130.
[59] Jonas, *I. m.*, 50–52.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

[...]

Léten túl is, ha szétnyílt a fátyol,
majd e világ-mélyi utazástól
reszketek, tudom.
Menny sem adhat már nekem nyugalmat:
Isten fénye közt is e siralmat
mindig jajgatom.

(*De profundis*)

Jelzésértékű, hogy a költemény címét egy ószövetségi zsoltár (130.) latin kezdősora adja, s hogy a *menny* kifejezés is beférkőzik e fogalomtól idegen elemek közé. A gnoszticizmushoz köthető szövegek visszatérő jellegzetessége, hogy előszeretettel merítenek a legkülönfélébb külső hagyományokból, majd az átvett elemeket saját nézetrendszerükhöz hasonítják úgy, hogy az egyes elemek új karaktert és a korábbitól eltérő jelentést nyerjenek. Nézetrendszeréből fakadóan az irányzat története során soha nem vált olyan egységes és szervezett egyházzá, amely normatív teológiával vagy egyetlen, a többi fölé emelt, kanonizált szent irattal rendelkezett volna. Meghatározó az arra való törekvés, hogy tanításaikat a lehető legkülönbözőbb eszközökkel, a legkülönfélébb szövegalkotási eljárásokkal fejezzék ki, s az a szakértelem, ahogyan az igen különböző színvonalú írásokat rendszerezik és kommentálják. [60] Talán megkockáztatható, hogy a Weöres korai költészetében is felfedezhető hasonló tendenciák egyik legkiforrottabb, késői megnyilvánulásának tekintsük a *Salve Regina* szövegét, amely igen különböző, egymással helyenként összeférhetetlen elemeket kíván egységes rendszerbe helyezni úgy, hogy az új kontextusban a korábbitól eltérő, nem stabilizálható jelentésekre is szert tegyenek.

A fent vázolt kozmológiai spekulációk alkotják a korábban már idézett, szintén a *Medúza* kötetben publikált *A teremtés* című szöveg narratív szövetét. A gnosztikus írásokban *Idegen, Más, Ismeretlen, Név nélküli, Legmagasabb* megnevezésekkel illetett, fényszerűként elbeszélt, személytelen létező funkcióját e versben a három-Egy Moira veszi át, amelynek emanációiként jönnek létre *A teremtés mintái*, akik Szophia szerepéhez hasonló feladatkört látnak el: tükröző felületekként fénylő formákat, a pléróma ideáinak nyomát közvetítik a formátlan és homályos anyag felé, s ekképp termékenyítik meg a sötétséget, visznek mozgást a kozmoszba. A *Sorsangyalok*hoz hasonlóan itt is a *párkány* metafora veszi át a *fátyol* helyét, és választja el egymástól az időn kívüli világot, a teljesség hajlékát a „lehető" szférájától,

[60] Bővebben lásd: Kurt RUDOLPH, *Gnosis. The Nature and History of Gnosticism*, ford. Robert McLACHLAN WILSON, Harper Collins, New York, 1987, 53–54.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

amely a fény és az árnyék játékából keletkezik. A kezdet elbeszélése Weöresnél két kórus dramatizált párbeszédeként hangzik el:

Kar:
Ó mi tükrök, egyet százként vetítve ragyogók,
mi virágok, száz alakban teremtve titeket,
fényt vetünk a semmiségbe, apasztjuk a homályt,
képetekkel kékbe vonjuk a fekete habokat.

A Moira:
Mind, mely kezünkből létet kap: mi vagyunk, örök Három-Egy,
s a valóság felső ormán belénk mindannyi visszatér.
Gáttalan teljességünkben nem-mozgók és osztatlanok,
lenn létezőkké osztódva küzdünk a teljesség felé,
pusztulva és újjá-kelve önnön tüzünkben táncolunk,
s kívül az idő korlátján sok táncunk eggyé összeforr.

A fényvilágot uraló, személytelen létező és a neki alárendelt, az anyagvilágot létrehozó és ezáltal az egységet megtörő teremtő gnosztikus elképzelése ebben a formában már idegen a *Salve Regina* szövegétől, s téves következtetés lenne a vers megszólítottját mint personát a gnosztikus iratok Szophia-képzeteivel szoros összefüggésbe hozni, jóllehet a költemény 4. és 8. versszakának címzettje átmenetileg kísértetiesen közel kerül hozzá. Szophia kettős karakterét bravúros metaforába sűríti a szöveg: a „szemfényem Asszonyá"-hoz a szemfényvesztés éppúgy hozzá tartozik, mint a fényhez való kötődése, a szem felnyitásának lehetősége és a kapcsolatnak a beszélő számára egyedüli, kiemelkedő volta. A nőalakhoz kapcsolódó ikonográfiai jelzések nem hagynak kétséget a bibliai teremtéstörténethez való erős kötődés felől, ugyanakkor a metaforika („zord átkelő-hely", „marasztaló Aranykor", „csempész-csapszék") ciklikus koncepcióba, az arkhónok egymást váltó sorozatába helyezi át e narratív elemeket. Szembetűnő, hogy a himnuszok és litániák által is gazdagon kidolgozott közvetítő, közbenjáró Mária-szerep milyen erőteljesen elmozdul Weöres szövegében a gnoszticizmushoz köthető, mitologizáló világmodellek szellemi lényei felé, akik az anyagvilág és a pneumatikus világ között töltenek be közvetítő funkciót. A vers megszólítottja hasonlóképpen a kozmikus szümpatheia előmozdítója, a létezők egymáshoz való vonzódásának motorja és elősegítője.[61] A vers szövegében egyértelműen a fény teljesebb kiáradását készíti és segíti elő, s a folyamat tetőpontjaként az utolsó két verszakban szemlélhető

[61] Erről bővebben lásd: Rugási Gyula, *Új napfelkelte? Gnosztikus hagyomány és a New Age*, Világosság 1998/1., 26, 30.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

individuális léte megszűnésének metaforái a kapu feltárása és a reggel beköszönte: „...végső kaput kitárva / elhúnysz gyámoltadért: a mindenség halála. // A tiszta reggel rém-látás az éjnek, / homlokod íve űr a félhomálynak..." (189–192.). Az utolsó versszak a hirtelen, napszakok sorozatához kötődő képváltással, a „kis földi testedet / nagy lényed áradása / magába foglalja és nincsen pusztulása" (108–110.) sorokkal egybehangzóan félreérthetetlenné teszi, hogy nem a megszólított tragikus megsemmisülésének, hanem az Egyszülöttet követően a fénnyel való egyesülésének és szemlélhetetlenné válásának pillanata érkezett el, amely korántsem egyszeri és megismételhetetlen esemény a vers narratív szerkezete szerint. Mint ahogyan Rugási Gyula egy tanulmányában jogosan rámutat, a különböző kultúrkörökhöz és vallási meggyőződésekhez köthető nőalakok és princípiumok panteonszerű felvonultatásának szükségszerű velejárója, hogy az örökkévalóságképzet is (világ)korszakká minősül vissza.[62]

Mária katolikus elgondolásnak megfelelő közbenjáró szerepe a versben a tükröződés jelenségéhez kapcsolódó gnosztikus metaforikának köszönhetően is jelentősen módosul, amely *A teremtés* idézett részletén túl már a *Mária mennybemenetele* egész struktúrájában, s különösen második részében meghatározó szerephez jutott. A tiszta, szűz, fényes életvízben, a szellemi szubsztanciában tükröződő, önmagáról gondolkodó, androgün Atya ezen feminin dimenziója az, amely a mozgást a világba hozza, és megalapozza a pléróma emanációját.[63] Hans Jonas kiemeli e konstrukció platonista karakterét, a vízfelület által elválasztott felső és alsó lelkek harcát, a fény elrablott részecskéiért folytatott küzdelmet:[64]

> De tőlem vedd el külön sorsomat,
> mihelyt méltó leszek rá; nem kívánom,
> elválaszt tőled, kis burokba vet
> mely mint úszó sziget
> fátlylad habján halad
> s bár édes tenger ez, szerelmes álom,
> száz buborék-tükör veled mulat:
> te légy az én Halálom,
> add nékem Életed!
> Üszköm máglyára tedd, égesd el, a tied.

Maga a költői szöveg egésze élő, a képet megtörő, sokszorozó és stablizálhatatlanná tevő vízfelületként lép működésbe, amely nem testként, hanem szimulákrumok sokaságaként mutatja azt, aki belepillant.

[62] *Uo.*, 23.
[63] Filoramo, *I. m.*, 152–153.
[64] Jonas, *I. m.*, 163.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

*

1964-ben, a *Tűzkút* megjelenésének évében látott napvilágot Weöres fordításában Mallarmé költeményeinek mindmáig legteljesebb magyar válogatása Martyn Ferenc illusztrációival.[65] A kötet Weöres visszaemlékezése szerint hét évig húzódó fordítói munka eredménye volt,[66] de Somlyó György utal arra, hogy a költő már korábban, a negyvenes években is dolgozott Mallarmé-költemények átültetésén.[67] A műfordítások a francia nyelvű szöveg gondos tanulmányozása során születtek, Dobossy László nyersfordításainak és szövegmagyarázatainak nélkülözhetetlen segítségével.[68] Mallarmé magyar recepciója és ezzel szoros összefüggésben a verseit átültető fordításirodalom a kötet megjelenése előtt nagyon szegényes volt. A Nyugat folyóiratban költészetére Tóth Árpád *Ablakok* című műfordítása az egyedüli reflexió,[69] Babits Mihály *Erato* című kötetében jelenteti meg egyetlen általa fordított Mallarmé-vers, az *Une négresse* átültetését. Weöres fordításkötetét tulajdonképpen a *Francia költők antológiája,* majd a *Klasszikus francia költők* című válogatás hat költeménye készíti elő valamelyest.[70] Weöres Sándor a hatvanas és hetvenes években interjúkban, irodalomtörténészekkel folytatott beszélgetésekben Mallarmé költeményeit visszatérően a poétikája alakulását legerőteljesebben meghatározó szövegek között említi. A beszélt nyelv lebontására irányuló kísérletek, a latinos és görögös, idegenszerű mondatszerkesztés olvasatában szorosan összefügg a tartalom „páraszerűvé tételével", háttérbe szorulásával[71] és a szövegek zenei igényű kompozíciójával, ahol a tagmondatok önálló szólamokként lépnek működésbe.[72] Vélhetően a szöveg korlátozott megértése is hozzájárulhatott ahhoz, hogy a saját poétikai törekvésének, a látszólag tartalom nélküli zengés, lebegés létrehozásának eszményképét lássa Mallarmé költészetében.[73] Később egy

[65] Stéphane MALLARMÉ *Költeményei,* ford. WEÖRES Sándor, utószó, prózaford., jegyz. DOBOSSY László, Magyar Helikon, Budapest, 1964.

[66] *Interjú hangszalagon. Rákos Sándor beszélgetése a műfordításról Weöres Sándorral* (1974) = *Egyedül mindenkivel,* 252.

[67] SOMLYÓ György, *Újrafordítás-kísérlet,* Holmi 2003/12.

[68] *Műhelybeszélgetés a költészetről a* Hold és sárkány *szerzőjével: Hornyik Miklós beszélgetése Weöres Sándorral* (1967) = *Egyedül mindenkivel,* 93.; *Interjú hangszalagon...,* 251.

[69] Nyugat 1917/ II., 991–992.

[70] *Francia költők antológiája,* szerk., jegyz. LAKITS Pál – RÓNAY György – SZEGZÁRDY-CSENGERY József, Európa, Budapest, 1962.; *Klasszikus francia költők,* szerk. LAKITS Pál – RÓNAY György – SZEGZÁRDY-CSENGERY József, Európa, Budapest, 1963, 1036–1050. Legutóbbi magyar nyelvű válogatás Mallarmé költeményeiből: Stéphane MALLARMÉ – Paul VALÉRY *versei,* vál., szerk. SZEGZÁRDY-CSENGERY József, Európa, Budapest, 1990.

[71] *Negyvenhat perc a költővel. Cs. Szabó László rádióbeszélgetése Weöres Sándorral* (1964) = *Egyedül mindenkivel,* 36., 42.

[72] *Milyen szerepe van...?,* 200.

[73] *Ének a határtalanról. Liptay Katalin, Bárdos László, Reisinger János beszélgetése Weöres Sándorral* = *Egyedül mindenkivel,* 421.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

beszélgetésben már a személyes lírától való, jóval korábbi keletű távolodását is az ő nevéhez köti.[74]

A magyar fordításkötet utószavát és tárgyi jegyzeteit Dobossy László készítette, amelyek alapján valamelyest fogalmat alkothatunk Weöres műfordításához adott instrukcióit, versek nyersfordításait és a prózafordításokat meghatározó olvasatáról, amely minden bizonnyal módosított az orfikus Mallarmé hamvasi értelmezésén. Dobossy szembefordul a hermetikus Mallarmé képzetével, amely blokkolta a fordítói kísérleteket. Ezt az elzárkózó típusú olvasatot jól példázza a *Klasszikus francia költők* utószavának Mallarméra utaló részlete vagy Illyés Gyula jellemző megjegyzése: „...a fordító legfeljebb kísérletül teheti meg, hogy az egyszer megértett verset anyanyelvén is a költő csillogtató-szemfényvesztő módszerének veti alá..."[75] E közelítésmóddal szemben Dobossy szerint a fordító (és az olvasó) interpretációjának kiindulópontja az érzékelés sokrétűségét közvetítő szavak egyidőben működtetett különböző jelentésárnyalatainak megtalálása kell, hogy legyen.[76] Mallarmé-értelmezésében kiemelt szerepet kap a távollét, a hiány, az üresség és a halál tematikája, valamint az egymástól elválaszthatatlanként láttatott szigorú verselési fegyelem és a kozmikus látomások.[77] A Mallarmé-költemények jelentős csoportjában Dobossy által is megfigyelt tematikai ív, a zárt térben megnevezett jelenség vagy tárgy eltérő jelentéssíkba helyezése, a képelemek impresszionista felbontása és átrendezése (vö. pl. *A rövid életű üveg...*)[78] a *Tűzkút* számos versének szerkesztésmódját hasonlóképpen meghatározza. A másikkal való együttlét teljességét a halál utáni átlényegülésben, a tiszta jelenlétben megtapasztaló szemlélet markáns jelentkezését az *Utószó* a síremlék-versek sorozatában és az *Őszi panasz* című prózaversben lokalizálja.[79]

Weöres kötetéből az *Átváltozások* szonettciklust szokás kiemelni, mint amely a szükségszerűen tökéletlen fordításkötettel szemben igazi mallarméi hangot üt meg. Ez a Weöres-recepcióban visszatérő, szembeállításon alapuló hipotézis, amelyet soha nem támasztottak alá a szövegek poétikai vizsgálatával, Weöres egyik megjegyzésére vezethető vissza.[80] Úgy gondolom, hogy Mallarmé költészetének

[74] *Uo.*, 416.

[75] Illyés Gyula, *Nyitott ajtó. Válogatott versfordítások*, Európa, Budapest, 1963, 222. Idézi: Szávai János, *Salut avagy a magyar Mallarmé*, Kalligram 2010/3., 84.

[76] Dobossy László, *Utószó* = Mallarmé *Költeményei*, 123.

[77] *Uo.*, 121., 126., 128–129.

[78] *Uo.*, 124–125.

[79] *Uo.*, 127.

[80] „Weöres Sándor: Mallarmé annyira nehéz szöveg és annyira nincs magyar adekvátja az ő latinos, görögös, egyáltalán nem franciás mondatszerkezeteinek... Mallarmé-fordításomat kudarcnak érzem. Valahogy nem valósult meg benne az, amit akartam, ami kellett volna. Hét évig dolgoztam rajta, de az eredmény egyáltalán nem kielégítő. Többen, összevetve Mallarmé-fordításomat az eredetivel (Vajda Endre például és mások) megállapították, hogy ez bizony nem jó. És hát ebben,

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

felszabadító hatása, amely érzékelhető nemcsak a szintaxis erőteljes felbontásában, a többszörösen összetett mondatok költői lehetőségeinek kutatásában, de a képek fragmentálásában, a szemantikai sűrítésben és a jellegzetes tér-oppozíciókban is, korántsem korlátozódik a szonettekre. A kötet nyitó verse, a *Graduale* első szövege például pontosan követi a Mallarmé-versek egyik jellemző kompozícióját, a zárt szobatérben megfigyelt tárgyak meditatív szemléletéből kibomló intenzív jelentésszóródást és a hálózatszerűen felépített versgrammatikát, s ezt az irányt próbálgatja a Reverdy-versek sorozata is. A szonettek csoportja ugyanakkor korántsem nevezhető homogén szövegegyüttesnek, a Mallarmé-fordításokhoz nem csak motivikájukban, hanem poétikájukban véleményem szerint leginkább közel álló szövegek *(Az akasztott isten, A meddő terebély, Tenebrae, A makacs élet, A rajzvázlat, Suhanás a hegedűkön, A barlang ívei, Ascensio, In aeternum)* szigorúbb szerkesztésmódot, szemantikai szakadások sorozatából kialakuló sajátos ritmust hoznak Weöres költészetébe, és a variációs ismétlések valamint a tanító hang egyszólamúságának elhagyását idézik elő. Ez a tendencia figyelhető meg a *Graduale* II., III. és VIII. darabjában éppúgy, mint a *Salve Regina* néhány részletében.

Ha kísérletet teszünk arra, hogy olyan értelemezői eljárással közelítsük meg a *Salve Regina* szövegét, mint amelyre Dobossy Mallarmé költeményei kapcsán javaslatot tesz, rögtön szembeötlik, hogy a szöveghálózat csomópontjaiban található szavaknak Weöresnél elsősorban nem a különböző szótári jelentései közötti feszültsége és összjátéka a domináns versstrukturáló elem, hanem a hozzájuk kapcsolt, egymástól igen eltérő, töredékként megmutatkozó szövegvilágok kapcsolata. Ez a Füst Milán költészetében hasonlóképpen megfigyelhető poétikai eljárás a *Salve Regina* esetében jól szemléltethető a *fátyol* metafora működésmódjával. Korábban láttuk, hogy Weöres korai költészetétől milyen gnosztikus jelentéstartalmak kapcsolódnak ehhez a képhez, de érdemes arra is felhívni a figyelmet, hogy ez a motívum egyben Mallarmé költészetének is egyik legmeghatározóbb összetevője, s a *Salve Regina* él a lehetőséggel, hogy e két, igen eltérő jelhasználati mód között kapcsolatot teremtsen. Jacques Derrida *A disszemináció* című szövegében hosszasan és visszatérően játszadozik azzal a jelentésszóródással, amely Mallarmé költeményeiben és színpadi kísérleteiben nyomon követhető egyfelől a maszk, a fehérre festett arc és a (szűz) papírlap,[81] másfelől a fátyol, a hártya, a szemhéj,

sajnos, igazuk volt. / Rákos Sándor: Nem lehet abban, amit Te fordítói sikertelenségnek érzel, eredmény és pozitívum is? / Weöres Sándor: Eredmény és pozitívum úgy keletkezett, hogy Mallarmé-típusú szonetteket írtam. Azok furcsa módon jobbak és mallarméibbek lettek, mint a fordítások. A fordításoknál roppantul gátolt a mondatok különös kacskaringózása, amit ha mind kisimítom, elvész a mallarméi karakter, ha pedig megtartom ezeket a mondathurkokat, akkor valami egészen idegenszerű szöveg keletkezik." (*Interjú hangszalagon*, 252.)

[81] Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1998, 191.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a szűzhártya és a redő költői alkalmazása között.[82] A *Salve Regina* felől a szűzhártya mint a vágy és beteljesülése közötti határvonal, a női test belső terének kapuja,[83] a fátyol mint a szövegek közötti lebegés jele,[84] s a rendszerint szintén mallarméi kulcsmetaforákként értelmezett tükröket, ablakokat fedő csipkék, függönyök bírnak különös jelentőséggel számunkra. A fehér felületek (vászon, lepel, szemfedő, függöny, szárny, vitorla) Mallarmé szövegeiben mint az írás „téresedései" nyernek új jelentést.[85]

Jelen keretek között nincs mód arra, hogy szisztematikusan összehasonlítsuk a fordításkötet szövegeit Mallarmé költeményeivel és a *Tűzkút* verseivel, ehelyett egyetlen olyan szonett értelmezésére térek ki részletesebben, amely számos, Weöres kötete számára meghatározó jellegzetességet hordoz. A *Soupir (Sóhaj)* című, 1864–1865-ös költeményben a homlok tere és a szemgolyó felszíne értelmezhető a szökőkút holt vízével fokozatosan azonosuló ég felületeként, amelyre a szél és a nap ír:

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur,	A lelkem homlokod felé, hol álmodik
Un autumne jonché de taches de rousseur,	Ó halk nővér, az ősz, vörös folttal telik,
Et vers le ciel errant de ton oeil angélique	És angyali szemed kóbor ege felé fut
Monte, comme dans un jardin mélancolique,	Mint mélabús kertben, híven, fehér szökőkút
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur!	Játéka csillogón sóhajt a Kék fele!
– Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur	– A Kék fele, mikor Október fújja be
Qui mire aux grands bassins sa languer infinie	S medencékben lesi örök ellankadását
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie	S hagyja a holt vizen a lomb vad haldoklását
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,	A kósza szélben mely hűvös redőt hasít,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.[85]	Vonva a sárga nap hosszú sugarait.
	(Weöres Sándor fordítása)...

A szonett (a Mallarmé költészetében igen gyakori) páros rímű alexandrinokból épül fel, amelynek 12 vagy 13 szótagból álló, hangsúlyos verselésű és jellemzően

[82] *Uo.*, 208–210., 221., 229., 231–234., 251–252., 260.
[83] *Uo.*, 208.
[84] *Uo.*, 231.
[85] *Uo.*, 251.
[86] Stéphane MALLARMÉ, *Poésies*, préface d'Yves BONNEFOY, éd. Bernard MARCHAL, Gallimard, Paris, 1992 (collection *„Poésies"*).

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

középmetszettel ellátott sorait rendszerint hatos és hetedfeles jambikus sorokkal fordítják magyarra. Ebben az epikus múltú, majd drámai versformában, amely az 1864–1865-ös Mallarmé-költemények jellegzetes metruma, szólal meg az *Hérodiade* és a *L'Après-midi d'un faune* is, a korábbin a francia költő e szonettel egy időben dolgozik. Megfigyelhető, hogy Mallarmé e szövegben minimálisra csökkenti az ebben a versformában megszokott metszetek számát, a klasszikus középmetszetet a 4. és az utolsó sorban igen ritka hármas felosztás váltja fel (1, 7, 4 és 6, 1, 5).[87] A sorvégi szünetek vagy elmaradnak, vagy igen redukált formában jelennek meg: az enjambement-ok sorozatát csak az 5. és 6. sor között érzékelhető megállás töri meg, de ez is látszólagos, hiszen a szintagma sor eleji megismétlésével a költemény újból felveszi a mondat fonalát, és a belső önrím sokkal inkább összeköti, mint elválasztja a két sort. A szonett egésze így válik egyetlen mondattá, amely a sor belsejében található, viszonylag alacsony számú metszetnél tagolódik valamelyest. Weöres fordítása szintén 12 és 13 szótagú (a nyitó sort leszámítva) középmetszettel tagolt sorokból épül fel, a sorvégek a francia szövegnél kevésbé radikális áthajlásokat alkalmaznak. A Mallarmé-szöveg innovatívan viszonyul a versmondat szintaxisához, a két párhuzamosan felépített mondat („Lelkem homlokod felé, ahol álmodik … és szemed … ege felé emelkedik, mint egy hűséges, fehér vízsugár") alkotóelemei egymástól elszakítva a verssorokon belül igen változatos pozíciót vesznek fel. Ezáltal a szöveg grammatikailag is színre viszi az álombeli képek, a női szeplős homlok és a vöröslő ősz egybeolvadását, amelyet a második sor elliptikus metaforája tesz teljessé, valamit az angyali szemek és a kóbor ég egymásra montírozását, amelyet a birtokos szerkezet stabilizál („le ciel errant de ton oeil angélique"). Ez utóbbi vizuálisan is biztosítja a szemlélt látvány folyamatos mozgásban tartását, a megszólító vízsugárszerűen feltörő szerelmes kívánsága valóban cseppjeire hullik szét. A szökőkút feltörő vize a címnek, az 1. és 4. sornak köszönhetően a beszédhez, míg a medence halott vize („l'eau morte", 10. sor) a tükörhöz és a papírlaphoz, az írást hordozó médiumhoz válik hasonlóvá. Érdemes megfigyelni a vers ívét, ahogyan a megszólított és megszólító fokozatosan eltűnnek, beleíródnak a tájba. A homlok és a szemek látványát a vers végére a medence halott, őszi leveleket hordozó vize váltja fel, amelyet a kívülről érkező napsugár és szél rendez redőkbe. A költői szöveg tehát fokozatosan tart a mallarméi létteljesség: a hiány állapota felé, s egyúttal a jelenlét hiányából felépített mű abszurd eszménye irányába, amelynek legerőteljesebb poétikai megvalósítását Pór Péter a párhuzamosan készülő (1864–1867) *Hérodiade*-ban *(Heródiás)* látja.[88] Megkockáztatnám, hogy

[87] A verssorok szegmántálásához és a szintaxishoz lásd: Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1995, 101–102.

[88] Pór Péter, *Baudelaire kettős öröksége* = Uő., *Léted felirata. Válogatott tanulmányok*, Balassi, Budapest, 2002, 49., 51.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a zárlat nincsen távol a *L'Après-midi d'un faune* megoldásától sem, amely a dilemmát, hogy a megjelenő nimfák vajon valóságosak vagy álombeliek voltak-e, zenei fikcióvá írja át: „La beauté d'alentour par des confusions / Fausses entre elle-même et notre chant crédule" („Hogy tévelygésünk a szépség kedvére van, / Bár ő és becsapott dalunk nem összeillő" – Weöres Sándor fordítása).[89] A költemény jellegzetesen romantikus vershelyzete a sajátos ritmikának, szintaxisnak és a vizuális elemek kezelésének köszönhetően érzékelhetően elmozdul a szimbolista jelhasználat irányába.

Weöres fordítása törekszik arra, hogy biztosítsa a költemény alkotóelemeinek minél tágabb kapcsolatrendszerét, így a francia szöveghez hasonlóan a „halk nővér" („calme soeur", szó szerint inkább 'nyugodt') megszólítás valamelyest érintkezik az ősszel is, a vörös folt talán behozhatja a szeplő képzetét, s a „fut" ige, bár jelentését tekintve távol áll a „monte"-tól, egyszerre kapcsolódik a víz mozgásához és a vallomástevőhöz. A közbevetéseknek köszönhetően hasonlóképpen kibillen az 1. és 3. sor grammatikai szimmetriája. A versmondat egyre intenzívebb szétrobbantása helyett, amely a francia szöveg 4. és 5. sorában tetőzik, összefüggésben a szökőkút látványával (lásd például a *monte* ige és a *fidèle* jelző kiemelését a sorok elejére) a magyar szöveg a meglepő kezdet után ekkorra nyugszik le valamelyest, mondattani helyükre kerülnek az előrevetések („ege felé fut", „híven, fehér szökőkút", a mondat lezárul, vagyis tényleges megállást tapasztalunk. Míg a „lesi" ige nem túl szerencsés megválasztása elfedi a francia szövegben elég erőteljes tükörszerkezetet, a magyar költemény a „redő" főnév briliáns alkalmazásával nagyobb hangsúlyt fektet a verskezdet és a zárlat, a homlok és a vízfelszín közötti kapcsolatra. Megfigyelhető, hogy Weöres ekkorra már eltávolodik a Nyugat első nemzedékének fordítási gyakorlatától, nem díszíti a francia sorokat, és nem riad vissza az idegenszerű mondatszerkesztéstől. Két jellegzetes példával élve: az „Azur" megfelelője a fordításban (a kosztolányis konnotációkat elkerülve) „Kék" lesz, s így nem billen ki az utolsó sor sárgájával kialakított egyensúlya, a zárlat pedig idegenszerű határozói igenevet alkalmaz.

Visszatérve a *Salve Regina* szövegéhez, megkockáztatnám, hogy a mallarméi jelhasználat felől olvasva a költemény zárlata, vagyis az utolsó három versszak szigorúan felépített ívet alkot, amely metaforikájában és poétikájában nem áll távol a fent értelmezett szonettől. A megszólított fátyla, amely mindvégig a mozgásban tartott látványsorozat szakadásait fedte el, hogy folyamatosságát biztosítsa, a „fátylad habján" metaforával előbb tükörfelületté válik, majd halotti maszkká dermed. Ez az arc emberi és isteni szembenézésének egyenlőtlen szimmetriáját,

[89] E felvetés kapcsán lásd: Elisabeth A. Howe, *Stages of Self. The Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry & Mallarmé*, Ohio UP, Athens, 1990, 92–97.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

az identitás felszámolódásának pillanatát, borzalmát és gyönyörűségét rögzíti. Mallarmé Heródiása ezért találja meg a tükör helyett János énekében, amit keresett: „Mint repedés hasítva / Szétbontja s elszakítja / Az ellentéteket / Testet és fejet. // Hogy böjttől részegedve / Lelkem híven kövesse / Szökellve szűz szabad / Szent vágyamat."[90] Nevezhetjük ezt a folyamatot a Medúza-arc varázslatának, mint korábban tettük, vagy értelmezhetjük a pléróma személytelenségének feltárulásaként, de láthatjuk benne akár azt a Mallarméval rokon törekvést is, hogy a megszólított és a beszélő személyességének a szövegből való fokozatos kiírásával próbálja a költemény megvalósítani azt, hogy tárgyát ne nevezze meg, csak sugallja s hogy a hiány felé való emelkedéssel valósítsa meg vagy hívja elő a költeményben a lét teljességét. Weöres véleményem szerint arra tesz kísérletet, hogy e folyamatokat egymástól elválaszthatatlanként tudja működtetni költeményében. A vers zárlata a megszólított látványának két korábbi szélső pólusát villantja fel újra és írja egymásba, a személytelen misztikumot és a marionettbábu gépiességét, amelynek transzcendens gráciáját C... úr magasztalta Kleist híres esszéjében:[91]

ki szebb vagy mint ha szárnyad
forrás fölött lobog
s mint tartó fonalad szövői, csillagok

[90] *Heródiás, III. jelenet: Szent János éneke* (Mallarmé *Költeményei*, 1964.) A francia szöveg megfelelő részlete: „Comme rupture franche / Plutôt refoule ou tranche / Les anciens désaccords / Avec le corps // Qu'elle de jeûne ivre / S'opiniâtre à suivre / En quelque bond hagard / Son pur regard"

[91] Heinrich von Kleist, *A marionettszínházról*, ford. Petra-Szabó Gizella = Uő., *Esszék, anekdoták, költemények*, ford. Forgách András és mások, szerk. Földényi F. László, Jelenkor, Pécs, 2001, 186–192.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Polgárváros és városfikció Márainál

A Garrenek műve[1]

1940 nyarán, négy héttel a német csapatok párizsi bevonulását követően egy Budapestről indult menetrendszerű kis repülőgép az időjárási viszonyoknak betudhatóan viszontagságos utat követően leszállásra készülődik Kassa fölött. A fedélzeten utazik a neves regényíró, Márai Sándor is, aki rövid látogatásra készül – a korban használatos kifejezéssel élve – csupán két évvel azelőtt (és, amit ekkor még aligha sejthetett mindenki, csak átmenetileg) Magyarországra „hazatért" szülővárosában. Nagyjából így lehetne visszaadni Márai esszészerű útiriportjának, a *Kassai őrjárat*nak (1941) a kiindulópontját. A város viszontlátása, először a magasból, majd a sétáló földközelibb nézőpontjából, Márai számára egyben a kora szellemi, társadalomtörténeti és politikai szituációjának szentelt kultúrpesszimista eszmefuttatás kiindulópontjaként szolgál, amely az egy évvel később írott és igencsak vegyes fogadtatásban részesített *Röpirat a nemzetnevelés ügyében* némely tézisét előlegezi meg, középpontban az egyszerre társadalmi rétegként és valamiféle kulturális konfigurációként értett polgársággal. Bármennyi szó is esett Márai 1989 óta töretlenül eleven recepciójában a „polgár" vagy a polgárság fogalmáról, továbbra is nehéz egyértelmű döntést hozni afelől, hogy Márai fogalomhasználata egyszerűen egy társadalomtörténeti alakzatra vagy bizonyos irodalmi és filozófiai eszmékre vezetendő-e vissza, vagy inkább egy olyasfajta vízióban gyökerezik, amely az egyetemes kultúrtörténet, a saját életrajz és bizonyos, az európai regényirodalomból kölcsönzött narratív értelmezési minták esetenként igencsak heterogén elemeiből épült fel. A címszószerű vázlatosságra és karikaturisztikus felszínességre korlátozott leírás szintjén a Márai-féle polgárról annyi mindenképpen megállapítható, hogy politikailag liberális, gondolkodásmódjában racionális, életpraxisát tekintve konzervatív és nagy jelentőséget tulajdonít a tradíciónak, értékhierarchiá-

[1] MÁRAI Sándor, *A Garrenek műve*, I–V., Helikon, Budapest, 2005–2007. *(Zendülők; Féltékenyek; Az idegenek; Sértődöttek. A hang; Jelvény és jelentés / Utóhang. A sereghajtók)* A regényre a továbbiakban a kötet- és az oldalszám magadásával hivatkozom.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

jának tetején a család, az önmagáért viselt felelősség, az öngondoskodás és önvédelem képessége, az alkotás (a művészi teremtés és a puszta munka kettős értelmében), az ízlés, a stílus és a kultúra állnak – a polgár továbbá (vagy akár mindenekelőtt) városlakó. Az olyan polgárvárosokat, mint Kassa, amelyet Márai európai kontextusban olyan városok sorába helyez, mint Bruges, Firenze, Köln, Reims, Tours és persze rendre a Thomas Mann-féle Lübeck, nyilvánvalóan nehezen lehetne elhelyezni a centrum–periféria- vagy metropolisz–vidék-tengelyek mentén. Márai számára persze, akinek összehasonlításaiban Budapest például rendre alulmarad Kassához képest,[2] nem a nagyvárosok (még Bécs sem), hanem a gazdag hagyományú kereskedővárosok tekintendők elsődlegesen kultúrateremtőknek: Szegedy-Maszák Mihály szerint „csakis városi kultúráról vett tudomást, de kizárólag a mezőgazdaságból fokozatosan kiemelkedett várost fogadta el hitelesnek".[3]

Miközben tehát őrjárata során azon elmélkedik, mennyiben felelősek a polgárok *és* a művészek (a kettő viszonya Márainál – nyilván a *Buddenbrooks* mintája nyomán – többnyire meglehetősen ambivalensként jelenik meg) Európa kulturális hanyatlásáért, amit – e téren leginkább Oswald Spengler és José Ortega y Gasset eszméiből merítve – a kultúra puszta „civilizációvá" való süllyedéseként ragad meg (noha persze nem feledhető, hogy a két kategória a Márai-féle polgár ideáltípusában nem minden szempontból választható szét takarosan), ezek az eszmefuttatások egyben a város kulturális reprezentációjának legfontosabb elemeit is felsorakoztatják. Csak a legfeltűnőbb összetevőt említve, úgy tűnik, Márai, a (városához hasonlóan) csak rövid időre, méghozzá egy szűk nap erejéig hazatérő számára a város egyszerre kulturális és voltaképpen fizikai tapasztalatának legfontosabb koordinátái az ismerősség és „otthontalanság"[4] oppozíciójában tárulkoznak fel: utóbbi, egy általános „érzés", amely egész Európát „áthatotta", a kulturális és politikai hanyatlás jeleinek átfogó megnevezéséül is szolgál, míg a látogató ismerőssége Kassa utcáin mint „talán legmélyebb tartalma egy ember életének" nyer értelmet. Ez nem csak abból a banális és esetleges adottságból következik, hogy az elbeszélő éppen a szülővárosában van látogatóban: a város leírása egyszerre konkrétabb és általánosabb vonásokhoz juttatja ezt a legmélyebb tartalmat. Két olyan hely található a *Kassai őrjárat*ban, ahol Márai a város átfogó látképét vagy szerkezetét mutatja be, mindkét esetben egy organikus egységet ábrázolva, amely egy

[2] Vö. többek között MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Helikon, Budapest, 1990, 161–163.; Uő., *Föld, föld!...*, Helikon, Budapest, 2006, 126., 135–136.

[3] SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1991, 29. Márai polgárfogalmához, Kassa-képének összefüggésében lásd *Uo.*, 29–31.; valamint POSZLER György, *Magyar város – európai kultúra* = Uő., *Az eltévedt lovas nyomában*, Balassi, Budapest, 2008.; FRIED István, *Egy/a polgári család és vidéke* = Uő., *Siker és félreértés között*, Tisztatáj, Szeged, 2007; Uő., *Író esőköpenyben*, Helikon, Budapest, 2007, 123–156.

[4] MÁRAI Sándor, *Kassai őrjárat*, Helikon, Budapest, 1999, 39., ill. 42.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

középpont, nyilvánvalóan a látképből kimagasló dóm körül valamiféle, immár szinte tagolhatatlan képződménnyé nőtt össze. A repülőből nézve a város mint „egész" jelenik meg, „zsúfoltan, összezártan, ahogy középkori város vagy erőd tud csak egységes és összetartozó lenni, minden részletében szervesen ugyanahhoz a központhoz tapadó, s ez a központ a Dóm".[5] Később aztán, már a város utcácskáin sétálva, a város arányossága, „szigorúsága" tűnik fel az elbeszélőnek, az az „öntudatos egység és zárt tömörülés", amely – lévén „erősebb, mint alkotói" – történelme során minden támadást képes volt elhárítani.[6] A várost, ezt a „remekművet" – egyfajta *mise-en-abyme* formájában – voltaképpen saját középpontja, a dóm szimbolizálja, amelynek építésében az egész város részt vett és a polgárok nemzedékei mind hozzátették a magukét:[7] a város létrejötte itt olyasfajta folyamatként jelenik tehát meg, melynek során mintegy őneki magának kellett, valamiféle szerves alakulás formájában, létrehoznia saját középpontját, amely aztán majd az egész várost egységként definiálni fogja. A dóm építésének évszázadokon keresztül húzódó folyamata „művészek" munkája volt („Ezek a régi polgárok [...] mind művészek voltak a maguk szerény és következetes módján", írja Márai), de abban az értelemben, hogy a polgárok művészvoltát éppen az tette láthatóvá, hogy a dómból (és, szinekdokhikusan továbbvezetve, a városból) „remekmű" válhatott.

Ez a leírás Márai polgárfogalmának egyik fontos momentumát magyarázza vagy szemlélteti, azt nevezetesen, hogy a városi életformát rendre „művészetként" fogja fel. Kassai riportjában ezt többek közt a városi kultúrára jellemző használati tárgyak példáján mutatja be, amelyek elsősorban azt hivatottak tanúsítani, hogy Márai polgára számára a célszerű és a szép nemigen választhatók el egymástól.[8] Egy másik helyen a polgár kultúrához fűződő viszonyának kettősségére irányítja a figyelmet, a megőrzés és az alkotás kettősére, és a polgári kultúra hanyatlásának egyik legfontosabb okát éppen e kettőség megszűnésében (vagyis a polgárban, „aki csak megőrizni akar")[9] pillantja meg. Ezen a ponton persze felvetődik a kérdés, hogy a polgári életforma „művészetként" való meghatározásának kliséje miként ábrázolható, illetve előállítható-e egyáltalán önreflexív módon nyíltabban művészi, például fikcionális kontextusokban. A lehetséges válaszok egyikét Márai 1930 és 1948 között született regényciklusa szolgáltathatja, amely egy polgári család történetét beszéli el, és amelyet 1988-ban, tehát röviddel a halála előtt *A Garrenek műve* címmel egy kétkötetes kiadásban ismét megjelentetett. Hogy ez a „mű" voltaképpen miben is áll, az – amint az a különféle párbeszédekből, vala-

[5] *Uo.*, 16.
[6] *Uo.*, 84.
[7] *Uo.*, 85.
[8] *Uo.*, 86.
[9] *Uo.*, 48–49.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

mint a vonatkozó indirekt vagy auktoriális narratív fejtegetésekből a ciklus számos pontján kideríthető – maguknak a regényszereplőknek a számára se igazán világos, miközben a mű létezést másfelől senki sem vonja kétségbe (az egyik helyen például arról a „legendáról" lehet olvasni, mely szerint „a Garren családnak az volt a híre, hogy művészcsalád", noha „senki sem tudott a Garrenek alkotásairól" – II., 131–132.). Márai maga 1988-ban, a ciklushoz írott előszavában „légkörként" határozta meg ezt a művet, amely itt is az ember életének voltaképpeni tartalmát hordozná („Légkör. Valami atmoszferikus, amiben az emberi élet a létezésen túl értelmet és rangot kapott." – I., 8.)[10] A mű, a ciklus tulajdonképpeni „hősének" konkretizálására tett kísérlet ritkán hiányzik *A Garrenek műve* szakirodalmából, legesélyesebb jelöltekként elsősorban „a polgárt" mint egy életforma és/vagy kultúra szimbólumát, illetve magát „a várost" (méghozzá referenciális konkrétsággal: Kassát) lehetne kiemelni. Valóban aligha lehetne félreismerni az önéletrajzi vonatkozásokat a Garren család történetében,[11] mint ahogy a nevén sehol nem említett várost sem nagyon lehet másként, mint Kassával azonosítani. A előbb említett összefüggés tekintetében mindenekelőtt Márai „regényes életrajza", az *Egy polgár vallomásai* kínálkozik az összevetésre. Márai itt (mint ahogyan majd a *Kassai őrjárat*ban is) hivatkozik pl. egy fiatalokból álló „banda" halálos kimenetelű játékaira, amivel lényegében visszautal *A Garrenek műve* első darabja, voltaképpeni *Előhang*ja, a *Zendülők* nagy részét kitevő cselekményére.[12] Találhatók tovább olyan párhuzamok is, amelyek referenciálisan esetleg nem teljesen helytállóak, mégis az önéletrajzi vonatkozásrendszert igazolják vissza. Példaként a kassai szülőház topografikus ábrázolására lehetne hivatkozni az *Egy polgár vallomásai*ból, amelynek ablakából éppúgy a város legnagyobb szállodájára lehet látni, mint a Garren-ház ablakaiból (vö. pl. a főtér, főutca, piactér topográfiájával a regény-

[10] Vö. evvel az alábbi, már hivatkozott helyet (*Föld, föld!*..., 135–136.): „A légkör. A megtartó, az eleven polgári légkör. (Kassán nem hiányzott soha. A kolozsváriakon sem éreztem ezt a légszomjas tátogást, a légkör hiányát.) De minden, ami Budapesten körülvett – a kormányfőtanácsos, a méltóságos úr, a cselédnyúzó nagysága, a lipótvárosi plutokrata (ő volt még a legjobb fajta ebben a felemás álpolgári pesti panoptikumban) –, mindez nem volt számomra eleven, polgári légkör – igen, mint én magam, ez is csak karikatúrája volt annak, aminek emlékét Kassáról elhoztam és hűségesen őriztem. Most megértettem, hogy én – ebben a környezetben, a jól menő íróság keretében – soha nem éreztem otthon magam. Valamit kerestem, valami örökké hiányzott... Mi? Az, hogy a magam világában, a saját levegőm lélegezzem." A *Kassai őrjárat* Kassát azonosítja a „Garrenek műveként" (Márai, *Kassai őrjárat*, 8.). A „mű" lehetséges jelentéseinek köréhez lásd még Szegedy-Maszák, *Márai Sándor*, 150.

[11] Lásd ehhez Fried, *Egy/a polgári család és vidéke*, 39–40.

[12] Vö. Márai, *Egy polgár vallomásai*, 126.; Uő., *Kassai őrjárat*, 52. („Igen, ez a ház volt a gyermekkor nemes és finom zendülésének utolsó színhelye. Beszélni nem tudtam erről soha, egyszer megírtam regényben annak az utolsó háborús évnek különös, félig-tudatos, varázslatos játéktartalmát."). Vö. még Fried, *Egy/a polgári család és vidéke*, 94–95.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ciklus *Utóhang*jában, a *Sereghajtók*ban),[13] valamint akár arra, hogy Márai hazalátogatása a *Kassai őrjárat*ban, amint arra magában a szövegben is található utalás, lényegében az apa megbetegedésének hírére megnevezetlen szülővárosába hazalátogató Garren Péter repülőútját ismétli meg a négy évvel korábban írott *Féltékenyek*ből.

Tágabb értelemben tekintve a város topográfiájára valójában megintcsak a város egyfajta fikcionalizálásáról van tehát szó, amelyet azonban csak egy referenciálisan meghatározott kontextus felől lehet annak nevezni. Ezt persze csak azzal a megszorítással lehetne Wolfgang Iser definíciója alapján a fikcionalitás „önfeltárásaként" leírni, hogy Márai városfikciójában a szövegnek nem kell szükségszerűen „egy nem létező világra vonatkozó beállítódásokat" létrehoznia.[14] Mi több, a fikció önfeltárása bizonyos értelemben vissza is vonja magát, hiszen topográfiailag nézve a város – leszámítva néhány, még szóba kerülő helyet – viszonylag egyszerű eszközökkel, több-kevesebb egyértelműséggel Kassával azonosítható, legalábbis azon magyar olvasók számára, akik minimális ismerettel rendelkeznek (egykori) országukról és Márai munkásságáról, valamint életútjáról. Ez viszont azt jelenti, hogy a Garrenek városának fikcionalitása csak az ilyen vagy ezekhez hasonló referenciális kontextusokra vonatkoztatva mutatkozik meg, és valóban több olyan jelzés is található a szövegben, amelyek arra utalnak, hogy a város névtelenül maradása többnyire pusztán arra szolgál, hogy hatástalanítsa a „kulcsregény" kategóriájának fenyegetését, nagyjából az olyan, a fikcionalitás jogi megközelítésén alapuló nyilatkozatok funkciójában, amelyek azt hivatottak szavatolni, hogy a regény alakjai és cselekménye kitaláltak és nem feleltethetők meg a valóságnak – hasonló nyilatkozatot egyébként maga Márai is jogi okokból volt kénytelen odaillleszteni az *Egy polgár vallomásai* harmadik kiadásának elejére.[15] Az 1988-as kiadás borítóján például Georg Hoefnagel 17. századi, Kassa látképét ábrázoló rézmetszete látható, a *Sereghajtók*ban a két fivér, Péter és Tamás akkor érkeznek haza szülővárosukba, amikor ez éppen az anyaországhoz való „hazatérését" ünnepli (ismét egy olyan szituáció, amelynek megtalálható a nem-fikcionális párhuzama a *Kassai őrjárat*ban), többek közt azzal, hogy a világítótorony a visszaszerzett nemzeti trikolórt jelképezendő és nyilvánvalóan a magyar nemzeti színeket helyettesítendő kék-szürke-sárga fénycsóvát irányít a város egére. A város megszállásának ideje, amelyről a *Féltékenyek* második kötete, *Az idegenek* tudósít, szintén hasonló egyértelműséggel dekódolható (annak ellenére, hogy Márai kronológiai következetlenségei a pontos történelmi összehasonlítást nem teljesen teszik lehetővé):[16]

[13] Vö. MÁRAI, *Egy polgár vallomásai*, 49.; ill. V., 207–213.

[14] Vö. Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 42.

[15] Vö. FISCHER Alajos – SARUSI KISS Béla, *A megcsonkított vallomás*, ItK 2003, 545–580.

[16] Részleteket lásd LŐRINCZY Huba, *Búcsú egy kultúrától*, Savaria, Szombathely, 1998, 113–114.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

noha a megszállókat a szöveg végig kizárólag „idegenekként" említi, nyelvük jellemzése (az alezredes „sok mássalhangzóval káromkodott",; „Az idegenek legszívesebben csak mássalhangzókkal beszéltek" – III. 36., 46.), a Husz Jánosra emlékeztető szentjükre tett utalás,[17] vagy éppen az idegen címer leírása („egy nyolcpatás és szárnyas mesebeli állat" – III., 53.) nyilvánvalóan arra a fiatal csehszlovák államra vonatkoztathatók, amelynek Kassa 1920 és 1938 között a részét alkotta. A *Sereghajtók* utolsó fejezeteinek egyikében, amely tulajdonképpen Ábelnek, a *Zendülők* (egyik) főhősének naplóját iktatja be a Garrenek családtörténetébe – úgy is lehetne fogalmazni tehát, hogy nem sokkal az egész ciklus lezárulása előtt – , az lepleződik le, kissé prousti manírban, hogy valójában az a Garren Péter lehet az egész mű elbeszélője, aki már korábban is, a ciklus több helyén tartósan magához ragadta a narrátor szerepkörét (különösen a *Sértődöttek* első két részében) és akit a fokalizáció alakítása is a történet legfontosabb közvetítőjévé tett: Ábel naplója igencsak kritikus hangon utal arra a két könyvre, amelyeket állítólag Péter a városról írt és amelyek „külföldön", illetve – legalábbis „a mi városlakóink számára" (hiszen „minden külföldi nyelven van a mi városlakóink számára, minden, amit nem a város falai között írtak és beszéltek, akkor is, ha közkeletű szóval az anyanyelven írtak valamit!" – V., 260.) – „külföldi nyelven" jelentek meg. Az, ahogyan Ábel a cselekmény csak látszólag eltorzított referencialitását jellemzi (pl. az idegen hangzású neveket, amelyeket Péter – és Márai is – előszeretettel használ), illetve ahogyan beszámol e könyvek fogadtatásáról azon néhány városi körében, akik elolvasták őket („mind igaz volt, s mégsem igaz", hiszen bár „az a néhány ember, aki olvasta az idősebb Garren hevenyészett írásait, rögtön ráismert az eredeti alakokra", mégsem „tudhat meg egy külföldi semmi valóságosat a Garren fiú könyveiből a városról" – V., 260.), lényegében olvasható Márai fikcionalizációs stratégiájának egy lehetséges önleírásaként is.

Innen nézve tehát egyfelől valóban egyfajta kódolt referencialitásról van szó, amely Garren Péter fiktív regényei esetében csak a város lakói számára, Márai valóságos regényciklusának vonatkozásában pedig egy geográfiailag és történetileg meghatározott kontextus ismeretében válik megfejthetővé. A regény ezen önreflexivitása bizonyos értelemben Márainak a polgárváros „zárt életformáival" kapcsolatos fejtegetéseit is visszatükrözi:[18] a számtalan kínálkozó párhuzam közül például Garren Péter és az orvos Lacta közötti utolsó nagy párbeszédre lehetne hivatkozni, ahol utóbbi azon vélekedésnek ad hangot, miszerint ebbe a városba

[17] „S volt egy szentjük, kinek névünnepét különös buzgalommal ülték meg minden évben, egy »szent« – (természetesen csak az ő fogalmaik szerint az, nevetséges és idomtalan szent, aki soha nem ment a mennybe, de itt a földön, néhány száz év előtt, lázított az úri emberek ellen, s ezért később forró gyantában megfőzték)". (III., 60.)

[18] Uő., *Kassai őrjárat*, 86.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

képtelenség „büntetlenül bevándorolni": „Ez a mi városunk más: ide nem lehetett soha büntetlenül bevándorolni. A nők, kiket férjeik idegenből hoztak ide, életük végéig úgy járkáltak a szobákban és a városban, mint aki nem tudja pontosan, melyik szekrény tetején állanak a befőttesüvegek a szederkompóttal, miért nevetnek bizonyos kötőszavak hangsúlyozása pillanatában az őslakók, s milyen panaszokra tud orvosságot a székesegyházban a csodatevő helyi szent." (V., 334.). Hogy ez a mondat, amely bizonyos értelemben a regény legfontosabb ideológiai rétegeinek egyikét érinti, Lacta szájából hangzik el, aligha teljesen véletlen. Láthatólag ugyanis ő az a polgárok közül, aki a legmélyebb ismeretekkel bír a városról. Amikor a Garrenek apja megbetegszik (ez a város „idegenek" általi megszállásával párhuzamosan következik be, sajátos történések kíséretében: egy rémisztő kőalak zuhan le a katedrális tornyáról, a régebbi épületek hirtelen süllyedni kezdenek stb.),[19] három különböző orvos lát neki a kezelésének, akik között abban mutatkozik meg Lacta fölénye a két kollégával (egy fővárosi tekintéllyel, illetve egy módszertudatos és technológiahívő fiatalabb orvossal) szemben, hogy ő voltaképpen egyáltalán nem tesz semmit. Lacta, aki „egy pillanatig sem hitte, hogy bárkit is meg tud gyógyítani" (III., 140.), azzal az előnnyel rendelkezik, hogy – mint „a város háziorvosa" (III., 144.) – jól ismeri a várost, illetve „a város szerkezetét" (III., 142.). Az ő szemében a város organikus rendszerként, ni több, valójában egyetlen testként („szervezetként", „öreg, inas testként" stb., vö. V., 327., 339.) jelenik meg, s innen nézve igencsak konzekvens módon az apa betegségét és gyógyíthatatlanságát a város megszállásából kiindulva magyarázza. Valószínűleg némi túlzás volna Lacta tudását, amelyet *A Garrenek műve* – akárcsak a város öreg püspökéét, aki viszont mintegy a város „lelkéért" felelős és akit Garren Péter közvetlenül a Lactával való utolsó találkozása előtt szintén felkeres – legtöbbször valamiféle „tacit knowledge"-ként ábrázol (és – ami egyébként Márai regényalakjainak legmélyebbnek mutatott felismeréseiről általában is elmondható – éppen ezért nemigen juttat konkrét körvonalakhoz), a különböző alakok nézőpontja fölé rendelni, ám a város mint organizmus vagy a város mint eleven/beteg test konceptuális metaforája (sőt bizonyos esetekben szószerinti azonosítása) jónéhány helyen az auktoriális narrációban, illetve úgyszintén Péter nyelvében is tetten érhető, legnyilvánvalóbb módon *Az idegenek*ben, amely a város megszállását valamiféle fertőzésként vagy terjedő kórként ábrázolja (pl.: „A tudat, hogy kapcás lábakkal ott ténferegnek a város szobáiban, befeküsznek az ágyakba, esznek a régi szilkékből, lefeküsznek a régi leányokkal és asszonyokkal, isznak az ártézi kútból, s valahogy mindenbe belenyúlnak, belelehelnek, mindent megtapogatnak, s testiségük nyomát

[19] A család és a város életének párhuzamosságára *A féltékenyek* két kötetének kortárs recepciójában is nagy hangsúly került, pl. Szerb Antalnál: lásd Szerb Antal, *A féltékenyek*, Nyugat 1937/6., 439.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

beletörlik a városba, e gyalázat tudata olyan védekezésre készítette a várost, mintha betegség tört volna ki a környéken és a külső kerületekben, s az idegenek terjesztik a nyavalya csíráit; otthon főzni kell a vizet, tanácsos minduntalan kezet mosni" stb. – III., 50.). Még ha a történeti referencialitás fikcionalizálása esetleg biztosítékul szolgálna is arra nézvést, hogy – amit Rónay László meglehetős jóindulattal ismer el a regénynek – az idegenek ábrázolása ne hasson „bántóan",[20] a biológiai metafora kiterjesztése még ez esetben is igencsak rigid idegenségfogalmat közvetít. A megszállókat a regény „alacsonyrendűnek" (III., 29.) nevezi, a város lakóit „vándorcirkuszra" emlékeztetik (III., 79.), mi több, egyenesen rossz szagot árasztanak („Egyáltalán, rossz szaguk volt." – III., 47.). Az idegenek „idegensége" (elég csupán nyelvük „recsegő" mássalhangzóira, esetlen franciakiejtésükre [III., 39–40.] gondolni, amelyekben a városiak számára beszédük tulajdonképpeni „üzenete" azonosítható) szenzuális felszínként, érzéki, testi úton válik felfoghatóvá (ez egyébként már az első kötetről is megállapítható, ahol – amint azt Poszler György megfigyelte[21] – az ellenséges felnőttvilág zárt terei, illetve a világháborús évek pusztulásra emlékeztető atmoszférája az ifjú „zendülők" észlelésében idegen, undorító szagok formájában adnak hírt magukról).

Itt persze egyből meg kell jegyezni azt is, hogy egyfelől, a regény narratív struktúrája aligha teszi lehetővé ennek az idegenségfogalomnak az egyértelmű hozzárendelését valamely meghatározott perspektívához: az idegenség fent jellemzett észlelései a legtöbb esetben valamelyik meghatározott regényszereplőnek vagy általában a városlakóknak (sőt olykor magának „a" városnak) tulajdoníthatók, narratív közvetítettségük a vonatkozó fejezetek nagy részében azonban olyasfajta elbeszélésmódon alapul, amely nem zárja ki az indirekt vagy szabad függő beszédet, ami azt jelenti, hogy nem igazán dönthető el, hogy a nem megszemélyesített elbeszélő a városiak egyikeként (vagyis mintegy *pars pro toto* a város nevében, egyben közvetlen, homodiegetikus tanúként) vagy éppen valamiféle neutrális narratív instanciaként szólal-e meg. Másfelől az sem téveszthető szem elől, hogy a város elidegenedését a regény nem kizárólag a megszállás átmeneti időszakára vezeti vissza, hanem – különösen a város „hazatérését" bemutató *Sértődöttek*ben – inkább valamiféle immanens folyamatként ábrázolja. A hazatérő Garren fiúk a félelemnek ugyanazon légkörét ismerik fel szülővárosukban, amelyet Garren Péter berlini beszámolója írt le a Hitler-uralom kezdeti fázisáról a ciklus ötödik kötetében, a *Jelvény és jelentés*ben, és a Lactával folytatott nagy beszélgetés után Péter arra az álláspontra jut, hogy az idegenség immár az ismerőst vagy a sajátot is

[20] Rónay László, *Márai Sándor*, Akadémiai, Budapest, 2005, 224. Ebben az összefüggésben Szegedy-Maszák is meghatározatlan jelentésről és „általános érvényű" üzenetről („kultúraépítő és megszálló ellentétéről") beszél, vö. Szegedy-Maszák, *Márai Sándor*, 156.

[21] Poszler György, *Halálos játékok – harmadik lázadás* = Uő., *Az eltévedt lovas nyomában*, 678.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

átjárta: „a város [...] fél az ismerőstől, ami mindig félelmesebb, mint az idegen... pontosabban, mert érzi, hogy már az ismerős is idegen" (V., 352. – mint az korábban szóba került, az élet „legmélyebb tartalmát" Márai éppen az otthon ismerősségének egyértelműbb képzetében határozta meg). A város elidegenedése önmagától tehát szintén egyfajta (autoimmun) betegség, ami azt jelenti, hogy a város mint test alapvető metaforája ebben a tekintetben is ráépül a városábrázolás kódolt referencialitására.

Kassa fikcionalizálása *A Garrenek művé*ben eme vonatkozását tekintve valamiféle szimulált fikcionalitásként volna leírható, ami elsősorban azon alapulna, hogy a narratív ábrázolás a referenciálisan felfejthető városfikciót egy metaforikus topográfia (pl. éppen a testmetafora) révén megkettőzi és ezáltal olyan fiktív tereket hoz létre, amelyek ezen a ponton már ténylegesen kevéssé függnek Kassa városának történeti vagy geográfiai referenciájától. Találhatók példák arra is, hogy a fikció e két aspektusa (kódolt és szimulált fikcionalitás) szoros összefüggésben állnak egymással, különösen a *Zendülők*ben. Ez a regény, a ciklus voltaképpeni nyitánya 1930-ban jelent meg először, amikor Máraiban még aligha született meg a regénysorozat koncepciója, éppen ezért csak utólag nevezte ki *Előhang*nak, ami természetesen bizonyos szövegszerű beavatkozásokat tett szükségessé.[22] Az eredeti változatból (amelynek címe még névelőt is tartalmazott: *A zendülők*) például hiányoznak még a Garren fivérek, akik később aztán a banda „levelező tagjaiként" és többnyire az események puszta szemtanúiként tűnnek fel a történet átalakításában, ezen felül – ami most fontosabb – a cselekmény színhelye (bár – ellentétben a pontosan kijelölt időponttal – megnevezetlenül marad) ekkor még egészen egyértelműen azonosítható Kassával. A későbbi változatban a továbbra is névtelen város egy kis tengeröböllel gazdagodik (amivel a valóságos felvidéki város értelemszerűen nem rendelkezhetett), melyre aztán a ciklus későbbi kötetei is rendre hivatkoznak. Péter álmában szülővárosa, amely „felfoghatatlanul sokat fejlődött az utolsó húsz esztendőben, már van tengere" (II., 43.), egyfajta montázsként jelenik meg, amely Párizs, Bázel, Lyon, Heidelberg, valamint egy tengerparti város látképeinek részleteiből áll össze, míg *Az idegenek* nyitánya többek közt arról értesít, hogy a megszállók első csapatai a tengeren keresztül érték el a várost, amelyet a *Jelvény és jelentés* egy helyen például „egy kis félreeső tengerparti ország egyik városának" nevez (V., 138.), a *Sereghajtók*ban pedig maguk a Garrenek is egy hadihajó fedélzetén (azon három egyikén, amellyel ez az ország összesen rendelkezett) érkeznek haza. Az ország kis tengerpartszakasza itt jelentéktelen, szánalmas geo-

[22] Részletekért a ciklus felépüléséről, illetve a *Zendülők* tematikus súlypontjainak áthelyeződéséről a ciklus kontextusában lásd SZEGEDY-MASZÁK, *Márai Sándor*, 147–150.; UŐ., *Műfajok átértelmezése = „Este nyolckor születtem..."*, szerk. LŐRINCZY Huba – CZETTER Ibolya, Bár, Szombathely, 2000, 39.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

gráfiai és politikai adottságként jelenik meg: az öblöt „családinak", illetve többször is „vidékinek", a tengert ezen a tájon „sekélynek" és „szegényesnek" írja le az elbeszélő. A város hazatérésével egyben helyreáll az ország és a tenger közötti kapcsolat is, de hamar kiderül, hogy ez a kapcsolat sem a városiak, sem maga az ország számára nem bírt soha különösen nagy jelentőséggel. Ezen a ponton ismét előlép az organikus városmetafora, még ha ezúttal inkább negatív módon is: Garren Péter és a város néhány régi polgára pontosan tudták, hogy „az országnak soha nem volt belső, igazi köze ehhez a parányi tengerparthoz, mely nem nőtt szervesen az ország izmos testéből, inkább csak úgy reáragadt egy történelmi napon, mint valamilyen szeszélyes kinövés, vizenyős vadhús". (V., 198.)

Az öböl ezen ábrázolása vagy elhelyezése több lehetséges funkcióval is bír. Először is többé-kevésbé tekinthető, még ha nem is teljesen konkrét formájú, de meghatározott történeti vagy topográfiai utalásnak az egykori Magyar Királyságra, amely politikai értelemben valóban fennhatóságot gyakorolt egy kisebb tengerpartszakasz fölött, mely azonban státusától függetlenül soha nem volt igazán szerves része az anyaországnak. Másodikként a cselekmény helyszínének irrealizálását szolgálhatja, meggátolva ezzel megint csak e helyszín azonosítását Kassával. Harmadrészt lehetővé teszi egy topográfiailag ideális hármas felosztását a fiktív városnak (hegyek, völgy, tengeröböl), aminek elsősorban éppen a *Zendülők*ben van jelentősége: a banda titkos szobája, amelyet egy vendégházban bérelnek és amely a cselekmény tragikus csúcspontjának, az áruló Ernő öngyilkosságának is helyszínéül szolgál, a város szélén, a hegyekben, az otthonok és lakóházak, valamint a városi élet nyilvános helyei az óvárosban, a völgyben találhatók, a tengerre való kilátás pedig minduntalan a polgárváros rendre igen zártnak mutatott világának túloldalát, „másikát" szignalizálja, amihez persze hozzá kell fűzni, hogy – amint ezt Fried István meggyőzően bemutatta[23] – a tenger Márai műveiben ennél jóval sokrétűbb és jelentésben gazdagabb szimbolizációs funkciót hordoz. A táj ilyesfajta szimbolizálása mindenesetre majdhogynem félreérthetetlenül arra utasítja az olvasót, hogy a városi színhelyeket a referenciális kódolhatóságukon túl nyíltabban fikcionális kontextusokban is jelentéshez juttassa.

A polgárváros jelentősége a *Zendülők* cselekményében különösen a regénynek *A Garrenek művé*be való utólagos betagolása nyomán bontakozik ki.[24] A középpontban egy fiatalokból álló „banda" története áll, akik az (egy kivételtől eltekintve) a polgári apák világával szembeni lázadásukat titkolt teátrális játékokban valósítják meg, amelyek fő szabálya az, hogy öncélúak kell hogy maradjanak, ám érettségijük napján tudomásul kell venniük, hogy ezek a játékok egyáltalán nem voltak

[23] Fried István, *Formiánál a tenger* = Uő., *Siker és félreértés között*.
[24] Vö. Szegedy-Maszák, *Műfajok átértelmezése*.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

szabadok vagy öncélúak, hiszen – amit közvetlenül az áruló közreműködése tett lehetővé – éppen a felnőttek világa manipulálta vagy irányította őket. A fiatalok zendülése tehát a felnőttek, szorosabban véve az apák világa (messzebbről nézve nyilván a város egész társadalma) ellen irányul, akik a szigorú értelemben 1918, azaz a háború utolsó évének májusában másfél nap alatt lejátszódó cselekmény időpontjában többségükben nincsenek otthon (az események végpontját többek közt az ezredes, a Prockauer fiúk apjának váratlan hazatéréséről érkező hír signalizálja), másfelől azonban leírható a felnőtté válás halogatásának vagy elutasításának gesztusaként is – aligha véletlen, hogy a fiúk kétféle „rite de passage"-on is keresztülesnek, amelyek közül azonban végül egyik sem, illetve mindkettő csupán színpadiassá torzított vagy szimulált formában megy végbe: az érettségire egyfelől ugyan valóban sor kerül, ám ennek a közelgő nyári összeomlás előestéjén, azzal a kilátással, hogy a végzetteket néhány héten belül a háborús frontra küldhetik, nincs már igazán jelentősége, a banda szexuális beavatását másfelől egy groteszk színjáték és egy homoszexuális csábítási jelenet helyettesíti.

A banda akciói (többségükben szerepjátékok és lopások), amelyeket az elbeszélő visszatekintő perspektívából mutat be, egyetlen szabállyal rendelkeznek: nem szolgálhatnak semmilyen praktikus célt, és nem hozhatnak nyereséget (pl. Béla, a fűszerárus fia a család bolti kasszájából lopott pénzt haszontalan dolgokra költi, illetve olyan kereskedőktől vásárol belőlük árut, akik az apja üzleti partnerei). Ezek a cselekedetek, amelyek szerepét a regényben a recepció rendre az „action gratuit" Gide-féle fogalmával, illetve Cocteau 1929-ben megjelent *Les enfants terribles* című regényével hozta összefüggésbe,[25] mindazonáltal bizonyos változásokat eszközölnek mind a fiúk közvetlen polgári környezetében, mind a

[25] Noha Márai nem elképzelhetetlen alap nélkül hivatkozik 1946-os naplójában arra, hogy a *Zendülők* korábban íródott, mint a *Les enfants terribles* (Márai Sándor, *A teljes napló 1946*, Helikon, Budapest, 2007, 53. *[Napló, 3.]*), lehetséges, hogy „rosszul emlékezett" (vö. Szegedy-Maszák, *Márai Sándor*, 151–152.). A két regény hasonlóságaira már a kortárs kritika is felhívta a figyelmet, vö. Sárközi György, *A zendülők*, Nyugat 1930/14., 142. (Sárközi utal továbbá Ernst Glaeser *Jahrgang 1902* című 1928-as regényére is, amely magyarul 1930-ban Bölöni György fordításában jelent meg, *A 902-esek* címmel). A *Zendülők* és Cocteau regénye közötti összehasonlításhoz lásd Olasz Sándor, *Szövegek párbeszéde* = Uő., *A regény metamorfózisa*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1997.; ill. – kitekintéssel Musil *Törleßére* – Szávai János, *Vásott kölykök és egy kisebbrangú próféta* = Uő., *A kassai dóm*, Kalligram, Pozsony, 2008, 67. A *Zendülők* műfajtörténeti vagy tematikus környezetében egyebek mellett Csáth *Anyagyilkosság* c. novelláját, Alain-Fournier *Le Grand Meaulnes*, Hesse *Demian*, Kosztolányi *Aranysárkány* (1925; többek között az érettségizők majálisainak párhuzamára lehetne utalni!), Werfel *Der Abituriententag* (1928)című regényeire találni hivatkozásokat, a *Zendülők*nél később keletkezett művek közül Szerb Antal *Utas és holdvilágát* (itt mindenekelőtt a fiatalok teátrális játékainak a regényben betöltött funkciói kínálkoznak az összehasonlításra), Örley István *A Flocsek bukása*, de akár Ottlik *Iskola a határon* című regényét is emlegették már. (Fried, *Író esőköpenyben*, 17., 92.; Poszler, *Halálos játékok*..., 674.; Rónay, *I. m.*, 10., 195.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

város fiktív topográfiájában. Az ellopott kincseket ugyanis, amelyek ezáltal elszakadnak a polgári otthonokban betöltött használati funkcióiktól, mintegy puszta rekvizítumokként halmozzák fel először a fiúk ezáltal teljesen átrendeződő szobáiban, amelyek így maguk sem töltik be többé azon szerepüket, hogy az otthon(osság) tereiként szolgáljanak („Az otthonok használati tárgyai elindultak egyik lakásból a másikba, helyet cseréltek" – I., 80.) – ami egyébként többször is megismétlődik majd *A Garrenek műve* későbbi köteteiben, így például a *Féltékenyek*ben, ahol az apa megbetegedésének hírére hazatérő Garren fiúk mint valamiféle „leltárban" néznek körül a szülőházukban, mi több, Garren Albert az apa üzletébe költözik be, amelyet olyan, esetenként igencsak oda és össze nem illő tárgyakkal rendez be, melyeket – ahogyan fogalmaz – a szülői házban „talált". A „zendülők" később abba a titkos szobába (ismét egy lehetséges Cocteau-párhuzam) szállítják át a kincseket, amelyet a város fölött elhelyezkedő, mindentől távol eső és évek óta üresen álló, majdhogynem elhagyott vendégházban, a Furcsában bérelnek, e helyiség előnye abban áll, hogy maga a szoba szintén funkciótlan, hiszen lényegében lakhatatlan („– Gyönyörű – mondta a félkarú. – Itt már nem lehet lakni." – I., 82.). Ez a rejtekhely (amelynek erkélyéről a tengerre is rálátni) egy „védett és *területen kívüli* helyiség" (I., 83., kiemelés tőlem),[26] ahol a fiatalok nemcsak saját külön háborújukat bonyolítják, „amely független a felnőttek háborújától" (I., 101.), hanem legnagyobb szorongásaikat is be tudják vallani egymásnak. Mégis, ahogyan ezzel a zendüléssel egy nagyon is valóságos háború áll szemben, úgy a „területen kívüli helyiségnek" is megtalálható a kontrasztja a regényben, méghozzá a zálogos, Havas lakásában, aki itt szintén elő fog adni egyfajta gyónást Ábelnek és Tibornak, és aki a legkülönbözőbb, egymásra halmozott (zálog)tárgyakat – amelyek tehát éppúgy mások tulajdonai voltak, mint Béla szerzeményei – ugyanolyan haszontalan állapotban és ugyanazon rendetlenségben, igaz, nem minden cél nélkül őrzi.[27] Hogy a fiúk végül a „másik" világ, a felnőttek világának áldozataivá lesznek, nem utolsósorban abból következik, hogy – ami inkább csak az elbeszélő, mintsem a banda tagjai számára tudatosul – éppen hogy nem ismerik fel a teátrális játékszabályoknak és annak az igazi valóságnak a hasonlóságait, „mely éppen olyan érthetetlen és valószínűtlen volt, mint az övék, éppen oly öntudatlan, s hazug is". (I., 165.)

[26] *Az idegenek*ben Ában a „felnőttek" világát hasonlítja az „idegenekéhez" (vö. III., 117.); a *Jelvény és jelentés*ben Tamás lelkesedését ama vezérért, aki röviddel azelőtt került a hatalomra Berlinben, Péter „a felnőttek társadalma" elleni zendülésként írja le. (V., 128.)

[27] „A szobát különös tárgyakkal zsúfolták tele. Három csillár lógott a mennyezetről, de egyikben sem akadt égő. Hatalmas fényképezőgép állott háromlábú állványon a fal mellett; egy szekrény tetején önkancsók tömege porosodott. Hétágú ezüst gyertyatartók kiállítása sorakozott egy asztalon, több zenélőóra lógott a falon, de a mutatók álltak." (I., 214.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A két világ közötti közlekedés, a határátlépések a regényben mintegy topografikusan nyomon követhetők vagy felvázolhatók. A banda éjjelente felfedező utakra indul a mellékutcákba és az elhagyott külvárosi kocsmákba (csak a nyilvánosházban nem merik betenni a lábukat: Tibor a bejáratnál visszafordul), az érettségi napján, amikor első alkalommal ülhetnek törvényes joggal a kávéházban, egyenesen csalódottak az új tapasztalattól – éles ellentétben azokkal az időkkel, amikor még csak kívülről, az ablakon keresztül ismerték, illetve titokban, egy elfüggönyözött fülkében látogathatták. A belsőt és külsőt, nyilvános és privát tereket elválasztó határvonalat a városról nyújtott leírásokban feltűnő gyakorisággal üveg-, azaz átlátszó felületek testesítik meg, vagyis teszik bizonyos értelemben láthatatlanná (üvegbura, ablakok, ajtók, kirakatok),[28] a nyilvános épületek bejáratait például rendre (*A Garrenek műve* későbbi köteteiben is) forgóajtókként ábrázolja Márai. Ez az átláthatóság azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy a város mintegy feltárná titkait a banda számára, sőt inkább úgy tűnik, mintha éppen a „másik" világ idegenségét vagy egyenesen átláthatatlanságát hangsúlyozná. A frissen érettségizett Ábel számára a szülői háztól való elidegenedése az „üvegház" „őserdővé" való átváltozásaként jelenik meg (I., 28.); Tibor úgy érzi magát a bandában, mint egy üvegburában, „amely alatt el tudnak rejtőzködni, s az üvegen át keserves fintorral bámulni a másik világra" (I., 98.); amikor a színész, Volpay Amadé (akinek neve aligha teljesen véletlenül emlékeztet Aba Amádéára, a 14. században Kassa polgári városára támadó kiskirályéra)[29] a bandát a következményekkel terhes éjjelen a színház immár kiürült épületébe vezeti, mindenhol átláthatatlan, tejüveg ablakos ajtókba ütköznek stb. Az első alkalommal, amikor a „zendülők" egyszerre találkoznak azzal a két felnőttel, akik a játékaikat a halálos komolyságig fogják majd manipulálni, a társalgást az áthatolhatatlan tekintetek sajátságos összjátéka kíséri: a színész mintha „üvegszemekkel" mosolyogna, miközben Havas szeme „eltűnt a dagadt szemhéjak mögött" (I., 65.) – a másik oldalról Béla „halszemekkel" bámul vissza, Tibor dörzsöli a szemét.

A regény azon szereplői akik valóban ismerik a várost, a félelmetes hatalmú apák: Ábel egyik képzelgésében az apa túldimenzionált arca mint valamiféle közeli filmfelvételben jelenik meg, „s mond valamit, az egész életet egyetlen szóval megmagyarázza", ez a kép a város szintén filmszerű megjelenítésében lel párhuzamra: „Így válik elő néha egy város a sötétből, dereng, egyre világosabban, min-

[28] Az üvegmotívumhoz lásd továbbá: a Garrenek apja egy „üvegketrecben" ült az üzletében (V., 220.), az „idegenek" szimbolikus épületeként rendre egy „üvegház" (egy modern áruház) kerül említésre, amelyet éppen a dómmal szemben építettek fel. A *Kassai őrjárat*ban Márai azt írja a kassai könyvkereskedés kirakatáról, hogy „ezek a vidéki könyveskirakatok az emberi lélek végtelenjét tükrözték". (MÁRAI, *Kassai őrjárat*, 100.)

[29] Ez a történelmi alapja Márai *A kassai polgárok* című színjátékának (1942) is, ahol a zsarnok az Ómodé névváltozatra hallgat.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

den falevelet látni, a házak kapui felnyílnak, emberek lépnek az utcára és beszélni kezdenek" (I., 20–21.). A cipész Zakarka, Ernő apja, aki magát „kisebb rangú prófétának" nevezi és biblikus ízű jövendöléseket ad elő a város „megtisztulásáról", a háborúban azonban hóhérként tevékenykedett, „meglepő dolgokat tudott a városról. Odújából csak ritkán mozdult ki, s mintha láthatatlan hírvivők tudósítanák, egy-egy szóval elárulta, hogy mindent számon tart" (I., 39.).[30] Az apák nagy része (s velük a város értelmezése fölötti hatalom) távol van, a háború okán, amely a várost magát ugyan többé-kevésbé megkímélte, narratív bemutatásából azonban mégsem hagyható ki: a város valamiféle élőhalottként tölti a háborús napokat, bebábozódva vagy mumifikálódva, akárcsak egy harctérről elszállított sérült („A város mintegy pólyába és gyolcsba ágyazottan pihent a csöndben" – I., 49.) vagy egy károsodott organizmus, amely a távoli háború (mely „hajszálcsöveken keresztül szivárgott át") kihatásaitól mintegy megmérgezve vegetál.

Két olyan hosszabb, egybefüggő részlet található a *Zendülők* szövegében, amelyek magát a várost állítják a középpontba. A *Fametszet* című rövid fejezet (az eredeti, és másként tagolt változatból ez a cím hiányzik), amely mintegy megszakítja a cselekmény bemutatását, bedekker stílusú városleírásként kezdődik, noha a cím persze inkább valamiféle ekphrasztikus képleírásra enged következtetni, amit leginkább Hoefnagel Kassa-ábrázolására vonatkozó utalásnak lehetne tekinteni, ez a városkép mindesetre modern városképi elemekkel (pályaudvar, villamosok stb.) kombinálódik. Ez a leírás – amely (a szöveg későbbi változatában) utal a fiktív város kicsiny tengeröblére is – először felvázolja a város földrajzi fekvését, illetve a szerkezetét, nem sokkal ezt követően azonban egy jóval közelebbi nézőpontba, méghozzá a tanú perspektívájába vált át (beszámol például bizonyos híresztelésekről is), és ez közvetíti a város háborús időktől befolyásolt mindennapjainak ábrázolását is. A város „üdülőállomásként" szolgál, most azonban nem a pihenni vágyók, hanem a végtelen hosszúságú katonai vonatszerelvények úti céljaként, amelyek a város pályaudvarán tartanak megállót, nem utolsósorban azért, hogy az elesett katonák holttesteitől megszabaduljanak: „ez itt az üdülőállomás, a vagonok ajtaját egy órára felnyitják, belülről karbolszag és jodoformszag árad, s igen nagy csend. Ez a szag behatol a városba is, a pályaudvar környékén különösen maró. Nagy vödrökben mész áll a pályaudvaron; megesik, hogy egyes vagonokból ki kell emelni az utasokat és mésszel hinteni a tetemeket. De ez már negyedik éve tart, s a város megszokta." (I., 68.) A várost bemutató részvétlen hang itt a háború borzalmas üzemét tehát a turizmuséval („utasokat" a „tetemekkel") kombinálja, míg az ezt követő bekezdések elsősorban arról tudósítanak, hogyan boldogult a város (amely tehát, mint az ismét megerősítést nyer, „megszokta a háborút" – I., 69.)

[30] A figura bibliai kontextusához lásd Szávai, *I. m.*, 78–80.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ezzel a hadiállapottal, továbbá arról is, hogy miként a háborús évek, úgy a város épp az imént rögzített ekphrasztikus képe is csakhamar el fog eltűnni lakóinak emlékezetéből („A szülőváros pedig nem templomtorony és nem tér szökőkúttal, s virágzó kereskedelem és ipar; a szülőváros egy kapualj, ahol először gondoltál valamire, egy pad, amelyen ültél és nem értettél valamit, pillanat a folyóvíz alatt, amikor valamilyen régi létezés emlékébe szédültél vissza" stb.; I., 70.).

A második városleírás közvetlenül az éjszakai színházi jelenet előtt található: a fiúk a kávéház forgóajtaján keresztül kilépnek az utcára és némi, parkbeli vizelés okán beiktatott megszakítással keresztülmennek a belváros főterén. Ennek a jelenetnek az elbeszélése lényegében a teret körülvevő épületek leírásává szélesedik ki, amelyeket az ábrázolás az éjszakai hold megvilágításában és emberektől üres környezetben láttat. Ez a megvilágítás sajátos, ám meghatározott módon torzítja el a házak látványát, amennyiben metaforikusan oszladozó testekhez, hullákhoz hasonlítja őket: „Néhány tömpe és hasas barokk ház fehéren felpuffadt az édeskés csillogásban" (I., 147.). Ez a világítástechnika („A tavaszi holdnak az a sajátsága, hogy a tárgyakat, melyekre fénye esik, felpuffasztja. A tárgyak, a házak, egész terek és városok teleszívják magukat a tavaszi holdfénnyel s megdagadnak, mint az emberi tetemek a vízben."; I., 150.) igencsak elidegeníti a jól ismert városi színhelyeket és az elbeszélő mellékel is egy viszonylag részletes leírását a hasonlat másik oldaláról: a holttestek („érkező idegenek", akiknek neve másnap a helyi újságban lesz majd megtalálható, amennyiben „a nyakukról lekapcsolt [...] halálcédula" még olvasható) a távolból, a tenger felé vezető vízi úton jönnek a városba: „Sokan voltak s nem éppen fiatalok. Lábfejük és hasuk kiállt a vízből, fejük kissé a víztükör alatt pihent, sebek hasadtak testükön, a fejen és a mellen." (I., 150.) A folyó tehát, amely „hullaszállításait lehetőleg éjszaka végezte a város területén át", mintegy létrehozza a kapcsolatot a város és a háború helyszínei között, és ez a kapcsolat láthatólag nemcsak a város organizmusát, hanem narratív megjelenítését is mérgezi. Elmondható ez a város peremkerületeiről (a Furcsában rendezendő és majd tragikusan végződő majális felé vezető út egy kiadós vihar után „feldagadt szántóföldeken" keresztül vezet – I., 239.), valamint a házak belső tereiről is: a városi könyvtár ugyancsak a hold fénye által megvilágított nagy termében patkányok „lakmároztak" (a szomszédban a rosszul alvó püspök eközben Brehm könyvét, *Az állatok világát* lapozgatja), a halászok sikátorában ugyanez a fény nemcsak az alvó mészáros és lányai testét, hanem állati tetemeket is láthatóvá tesz, például egy birkafejet, amelyből még csöpög a vér, míg az ugyancsak álmatlan öreg ügyvéd dolgozószobájában a falakon lógó lepkegyűjtemény kerül a fókuszba.

Van bizonyos jelentősége annak, hogy a felpuffadt testek imént tárgyalt metaforája a regény szélesebb kontextusát tekintve nem kizárólag élettelen, hanem nagyon is eleven testek képi síkjára épül fel, méghozzá elsősorban a színész, illetve

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a zálogos fizikai megjelenésére mutat vissza. Mindkettő igencsak testes: a színészt mint „elhízott, hasas és tokás embert" mutatja be az elbeszélő, aki hasát fűzőbe préseli és „húsos ujján" két gyűrűt hord (I., 47–48.), tokája kékesfehér árnyalatban játszik, míg „homloka viaszosan fénylett", továbbá „porcelánszerű volt" (I., 63.), Havas, a mértéktelen húsevő pedig százharminc kilót nyom (I., 62.), Ernő „kövér disznónak" nevezi (I., 62.), szintén fűzőt hord, „a homloka zsíros csöppekkel fénylett", továbbá – mint az két helyen is olvasható a regényben – „szeme eltűnik a zsírgyűrűk között" (I., 59., 210.). Egyedül ez a két figura lesz tanúja a banda jelmezes éjszakai színjátékának (a maszkszerű arcú Volpay mint organizátor és mint a voltaképpeni „rendező", Havas mint elrejtőző – a fenti leírás alapján kétszeresen is elrejtőző, hiszen láthatatlan tekintetű – megfigyelő). Hozzávéve ehhez azt, hogy a holdfény által eltorzított városi park, amúgy az egyik legismerősebb hely a fiúk számára, ezen az estén „a gyermekkor színpadias díszleteként" jelenik meg („Ez a néhány ház körös-körül, meglakkozva a sárga fénnyel, ez volt a gyermekkor színpadias díszlete. Minden házról tudták, ki lakik benne, tudták, az ablakok mögött ki alszik." – I., 148.), ezen a ponton az a kettős következtetés kínálkozik, hogy egyrészt ez a teatralitás a regényben nemcsak az olyan belső terekre korlátozódik, mint az éjszakai színház tényleges színpada, a banda rejtekhelye a Furcsában vagy éppen a kávéház függönnyel leválasztott fülkéje (Amadét itt a fejét a függöny szárnyai között bedugó súgó értesíti arról, hogy a színház épülete immár a rendelkezésükre áll), hanem lényegében az egész cselekményre kiterjed, valamint, másrészt, hogy ez a mindent átható teatralitás a regényben valamiféle általános bomlás vagy pusztulás konnotációjával jár együtt.[31]

Hogy a teatralitás ennél általánosabb értelemben is a regény, sőt voltaképpen az egész ciklus meghatározó kódjai közé tartozik, lényegében *A Garrenek műve* cselekményének minden rétegét tekintve alátámasztható. A *Zendülők* hősei között nincs olyan, akinek megjelenítését ne hatná át valamilyen módon a színpadiasság: Amadé szüntelenül szerepet játszik, a színpadon kívül is, Havas beszédmódjának tettetett udvariassága imitáció vagy paródia hatását kelti, a banda lázadása rendre szerepjátékokban ölt formát, és amikor Ernő nem sokkal öngyilkosságát megelőzően kifejezésre juttatja a barátaival szemben táplált, addig jobbára elfojtott gyűlöletét, ennek magyarázatául többek között arra hivatkozik, hogy képtelen volt átsajátítani vagy utánozni azok polgári viselkedését. („A mozdulataidat gyűlöltem, nézésedet, a módot, ahogy felálltál és leültél. Nem igaz, hogy meg lehet

[31] A teatralitásról a regényben lásd OLASZ, *I. m.*, 67–68. A *Zendülők* (*Die jungen Rebellen*, ford. ZELTNER Ernő, Piper, München, 2001.) németországi kritikai fogadtatásában egyébként éppen a színpadiasság eme központi szerepére esett az egyik legfőbb hangsúly, vö. GYURÁCZ Annamária, *Üvegházból őserdőbe = Posztumusz reneszánsz*, szerk. BERNÁTH Árpád – BOMBITZ Attila, Grimm, Szeged, 2005, 153–154.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tanulni." – I., 244.)[32] A teatralitás *A Garrenek műve* későbbi köteteiben is középpontban marad, amint arról többek között Péternek a berlini Sportpalastban rendezett pártgyűlésről nyújtott részletes beszámolója tanúskodhat, vagy akár az a többször megismételt megfigyelése is, miszerint a „félelem" korában az emberek jelmezekbe „menekülnek" („az én számomra talán az írás volt a jelmez", teszi hozzá ehhez egy helyen, lásd V., 381.). A színház maga, az egész ciklus kontextusára vonatkoztatva, tulajdonképpen a központi színhelynek tekinthető, hiszen valamiféle „tetthelyként" folyamatosan a *Zendülők* következménnyel terhes éjszakájára emlékeztet, továbbá azáltal is, hogy a város történetének különböző időrétegeit kapcsolja össze és ezáltal mintegy a város emlékezetét testesíti meg.[33] Már a főtér fentebb tárgyalt leírásában említést nyer, hogy „a régi város tele volt patkányokkal" (I., 149.), aminek okán egyszer egy patkányűzőt hívtak a városba a nyilvános épületek fertőtlenítésére, mely akció nyomán döglött patkányok százai hevertek a színpadon, a nézőtér soraiban és a páholyokban is. A színházi jelenetben a fiúk a színpad felől nézve azonosítják be a családjaik által előfizetett páholyokat, vagyis mondhatni a polgári mindennapokban betöltött pozíciójukat az üres nézőtéren. Az egész ciklus fináléjában aztán Garren Péter ugyanerre a színpadra tér vissza, közvetlenül az esti előadás kezdete előtt. Itt találkozik Amadéval, aki immár csak ügyelőként szolgálja a színházat, majd arra is alkalma nyílik, hogy még az előadás megkezdése előtt a függönyrés képezte kémlelőnyíláson keresztül szemügyre vegye az ezúttal megtöltött nézőtéri sorokat, a városlakók jól ismert arcait viszontlátva. A színházi tér ilyen fordított megjelenítésében (a színpad nézőtérré válik és viszont) semelyik pozíció vagy helyszín nem kerülheti el a teatralizálódást, ami így aztán természetesen kiterjed az egész történetre visszautaló önreflexív utalásra is a *Sereghajtók* Amadé szájába adott zárómondatában („– Kezdődik az előadás" – V., 381.). Hogy a színház ily módon az emlékezés kitüntetett helyeként színészeket, polgárokat és döglött patkányokat kapcsol össze mintegy topográfiailag egymással, visszaigazolja az éjszakai főtér *Zendülők*ben nyújtott leírásának központi jelentőségét, hiszen ez jelölte ki a halált vagy a testi pusztulást a teátrális ábrázolás voltaképpeni kódjaként. Nem feledve, hogy a város ábrázolása *A Garrenek műve* későbbi köteteiben, mint az korábban látható volt, elsősorban a város/organizmus, illetve város–test metaforákra alapul, ezen a ponton aligha kerülhető el a következtetés, miszerint ez a metafora vagy ez a megjelenítési stratégia már a *Zendülők*ben, tehát mintegy eleve a kezdeteknél igencsak kérdéses

[32] Lásd ezzel szemben nem sokkal később Bélát, a kereskedő fiát, az étkezési illemről: „– Azt meg lehet tanulni – mondta felháborodottan Béla." (I., 245.)

[33] A „tetthelyről" mint a kulturális emlékezet egyik, a romantikából eredeztethető térbeli változatáról lásd Aleida Assmann, *Das Gedächtnis der Orte*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1994, különszám, főleg 28–29.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

érvényűnek mutatkozik, mintha tehát az elbeszélés teatralitása eleve aláásná azt az ábrázolásmódot, amelyet alkalmaz.

Garren Péter elhatározása, hogy könyveket ír családja, illetve polgári szülővárosa történetéről, innen nézve igencsak kockázatos vállalkozás. A polgári létforma és a művészet mind Máraival kapcsolatban, mind maga Márai által is gyakran tárgyalt ellentmondása, melynek alapmintája egyértelműen Thomas Mann-nál található meg, ebben az összefüggésben ugyanis az ábrázolás problémájaként jelenik meg: a Garrenek polgári világa éppen a teatralizáló elbeszélésben vagy annak révén esik szét.[34] Ezen a ponton meghatározó jelentősége lehet a Garrenek „műve" és Péter műve (vagyis a könyvei) közötti ellentétnek, amelynek önreflexív jelentéspotenciálja aligha téveszthető szem elől. Péter munkáival ellentétben az apa műve (legyen az éppen a légkör, a városi életforma vagy a polgári stílus) nemigen fogható fel valamiféle művészi alkotásfolyamat produktumaként. Az apa, ez a mű nélküli művész ugyanis a szó szűkebb értelmében nem teremt semmit: üzlete (egy hangjegynyomda), melynek kirakatában egy szimbólumgyanús hárfa áll, amelyen senki sem játszik, lényegében nem folytat kereskedelmet, fennállását voltaképpen a város hitelezi. Amikor az idegenek megszállják a várost, az apa az ellenállás gesztusaként pusztán egy bált szervez, később tiltakozásként sajátos „művének" elpusztítását helyezi kilátásba (III., 71.). Ez az életforma vagy cselekvési mód (amelyre Lacta, az orvos szolgáltatja a másik jellegzetes példát, aki a várost mindenki másnál jobban ismeri és eleve nem hisz abban, hogy betegeit meg tudná gyógyítani) egyáltalán nem áll olyan távol attól, ami a fiatalok zendülésében valósul meg – mindkettő a reális cselekedetek teátrális imitációján (vagyis egyben ezek elutasításán) alapul. Azokban a nagy párbeszédekben, amelyeket Péter az egész ciklusban elszórva a számára mértékadó szereplőkkel folytat (pl. rejtélyes megbízójával, Emmánuellel, Bertennel, a Thomas Mann és Gerhart Hauptmann alakjaiból összegyúrt írófigurával vagy éppen Lactával), ismételten azt a tanácsot kapja, hogy ahelyett, hogy valamiképpen cselekvő módon avatkozzon közbe a polgári világ pusztulásának folyamatában, a megfigyelésre és a beszámolásra korlátozza magát. Ez a különbségtétel láthatólag éppen az ellentétét alkotja annak a majdhogynem tézisszerűen hangzó mondatnak, amellyel a *Zendülők* színházi jelentének tető-

[34] Lásd ehhez Mann számtalan idevonatkoztatható önkommentárjainak egyikét: „Und um in bescheidenere Sphäre zurückzukehren, zu Lübeck als Lebensform –, nun, so sprach ja heute vor Ihnen ein bürgerlicher Erzähler, der eigentlich sein Leben lang nur eine Geschichte erzählt: die Geschichte der Entbürgerlichung – aber nicht zum Bourgeois oder auch zum Marxisten, sondern zum Künstler, zur Ironie und Freiheit ausflug- und aufflugbereiter Kunst." (Thomas MANN, *Lübeck als geistige Lebensform* = Uő., *Ein Appell an die Vernunft*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994, 38.). Márai és Mann összehasonlításához ebben a vonatkozásban lásd RÓNAY, *I. m.*, 235–243.; FRIED István, *A siker valóban félreértés?* = Uő., *Siker és félreértés között*, 194–195.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

pontján a színész – némi nietzschei (vagy itt inkább goethei?) felhanggal[35] – mintegy filozófiai alátámasztást nyújtva érvel a játékban való részvétel mellett. Itt, miután észreveszi, hogy Péter (az első változatban Ábel) a súgólyukba húzódott vissza („Nézni érdekesebb, mint csinálni – gondolta" [I., 172.]), kifejti, hogy „amíg csinál az ember valamit, ártatlan. A bűn ott kezdődik, ha kiállsz a körből és nézed" – miközben természetesen ő maga bújtatta el tettestársát, Havast valamiféle rejtett nézőként a páholyok egyikében. Ez az összefüggés arra enged következtetni, hogy a város polgárainak jó oka van arra, hogy megelégedjenek a stílusos életvezetéssel, a színpadias vagy szimulált akciókkal vagy éppen a megfigyeléssel.

Ez a következtetés természetesen csak a narratív ábrázolás mikéntjéből fakad, amelyen a hatóköre sem terjedhet túl, az elbeszélést magát ellenben aligha lehetne a puszta megfigyelésre korlátozni, hiszen bizonyos értelemben maga is cselekvés vagy létrehozás – ez *A Garrenek művé*ben annál is inkább nyilvánvalóvá válik, hogy Péter a ciklus végén maga is elbeszélőként lepleződik le, ami – a polgár/művész-problematika háttere előtt – nyilván az alkotók oldalához sorolja. Azt, hogy az elbeszélés eme performatív ereje egy metanarratív szinten aligha integrálható teljesen abba a polgárságról alkotott vízióba, amelyet létrehívott, a szöveg számos összefüggésben szignalizálja. Csak egy ilyenre szorítkozva a Garren fivérek többször is (így pl. *Az idegenek* nyitányában) megismételt megfigyelésére lehetne hivatkozni, akik, miután visszatértek városukba, azt kénytelenek megállapítani, hogy a város „nem volt egészen pontosan a helyén" (III., 5.), ami amúgy éppen az apa pozíciójával alkot éles ellentétet, aki még a dóm előtt zajló, a szobor lezuhanását követő kaotikus tömegjelenetben sem mozdul el a helyéről (III., 157.). A város ilyen elmozdulása metaforikusan bizonyára a polgári lét folytonosságának megszakadására vonatkozik, egy inkább szószerinti szinten viszont a topográfiai helymegjelölések változékonyságára utalhat, amint erről például az arra a „földrajzi tényre" tett hivatkozás tanúskodik, „hogy az öböl és a város elcsúszott a térképen és az időben, mely egy a történettel, hazatért valahová" (V., 213.). Nyilvánvaló, hogy – azon túl, hogy az államhatárok inkább politikai okokból bekövetkező vándorlására is céloz – ez a földrajzi tény igen pontos jellemzését nyújtja *A Garrenek műve* ábrázolásmódjának, közelebbről éppen a város egy geográfiai fikcióban való elhelyezésének! Ez viszont egyben azt is jelenti, hogy a fikcionalizálás, a fikciós elbeszélés, amelyet a műben Garren Péter könyvei reprezentálnak, mintegy maga viszi véghez a polgárság világának azon eltorzítását, amelyet kárhoztat.

Mindez elmondható Márairól mint elbeszélőről is. Ebben az összefüggésben aligha volna értelme az elbeszélt világot egy vele szembeállított elbeszélésen kívüli

[35] Vö. pl. „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen als der Betrachtende." (Johann Wolfgang GOETHE, *Maximen und Reflexionen* [251.] = Uő., *Werke*, XII., Beck, München, 1981, 399.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

világ modelljére vonatkoztatni: sokkal inkább arról van szó, hogy az elbeszélés, performativitása ebben állna, maga hozza létre vagy jelzi a kettő különbségét, arról tehát, hogy úgy jeleníti meg a Garrenek világát (vagy művét), hogy e megjelenítés autenticitását maga az elbeszélés vonja kétségbe – amit egyébként a Márai nem-fikcionális szövegeivel vagy önéletrajzával való összevetés egészen nyilvánvalóvá tehetne, hiszen ez utóbbiak a polgár alakját jóval távolságtartóbb vagy ironikusabb megvilágításba helyezik, az idegenség fogalmát példának okért pedig nem alapozzák valamiféle organikus mintázatra, sőt inkább egyáltalán az individualitás létfeltételének állítják be. Hogy *A Garrenek művé*ben Márai a polgár ideáltípusának mint mű nélküli művésznek a megjelenítését implicit módon az ez ellen tiltakozó zendülők ábrázolásában ismétli meg, a polgárvárost mint organikus szervezetet a leírás révén mintegy megmérgezi, az ábrázolás stratégiáját pedig teatralitásának láthatóvá tételével megkérdőjelezi – mindez felveti annak eshetőségét, hogy ez az ábrázolásmód – minden a szöveget helyenként átható pátosz ellenére is – nem veszi magát teljesen komolyan, sőt akár egyfajta paródiaként is felfogható volna. Szerb Antal, aki regényelméleti értekezésében a *Zendülők*et „a legjobb magyar regények egyikének" nevezte,[36] mintha valami hasonló felismerésre jutott volna akkor, amikor *A féltékenyek* köteteiről írott recenziójában Márai arra tett kísérletét vélte felfedezni, hogy saját korából a mítoszt vagy a mítoszit csalogassa elő („ez a regény a legnagyobb kísérlet irodalmunkban a mai élet mítoszának megteremtésére").[37] E felismerés mellé itt azt a megfontolást lehetne alternatívaként odaállítani, amely a polgárság eme hanyatlástörténetének a paródia módusza mentén való újraértelmezésére tenne javaslatot[38] (a Péterrel folytatott beszélgetés során Berten maga is idézi Goethét, pontosabban Mann Goethéjét a *Lotte in Weimar*ból, aki szerint „a kultúra paródia", „dass Kultur Parodie ist"):[39] *A Garrenek műve* legalább a sejtés szintjén azt a belátást közvetíti, hogy egy kultúra önleírása vagy önábrázolása talán elkerülhetetlen módon egyben paródiaként valósul meg.

[36] Szerb Antal, *Hétköznapok és csodák* = Uő., *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, 1981³, 509.

[37] Szerb, *A féltékenyek*, 441. Ehhez az értelmezési irányhoz lásd Tar Patrícia, *Mítosz és regénytechnika*, Szépliteratúrai Ajándék 1997/3–4., 64–76.

[38] Még akkor is, ha ez a bevett poétikai fogalomhasználat korlátaiba ütközne, amelynek értelmében a paródiának mindig egy másik szöveg kell, hogy a tárgya legyen (lásd pl. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, New York – London, 1985, 32., ill. Gerard Genette, *Palimpseste*, ford. Wolfram Bayer – Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 40. A poétikai fogalomtörténet áttekintése során Genette ugyanakkor legalábbis számol annak lehetőségével, hogy egy szöveg „mondhatni állandóan önnön akaratlan pastiche-izálásának vagy parodizálásának küszöbén áll", lásd *Uo.*, 27.). *A Garrenek művé*ben a közvetlenül parodisztikus elemet a saját ábrázolásmód önreflexiójában lehetne felfedezni, pl. azokban a szereplőkben, akik a szöveg által hozzájuk rendelt polgári cselekvésmintákat mintegy pusztán szimulálják, vagy éppen – műfajelméletileg helytállóbban – a virtuális szövegekre, Garren Péter regényeire vonatkozó hivatkozásokban.

[39] Vö. V., 142.; Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, 257; lásd még Lőrinczy, *I. m.*, 125–126.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Küllős Imola

Közköltészet Vikár Béla népköltési gyűjteményében[1]

A magyar szövegfolklorisztika eleddig[2] meglehetősen egyoldalúan, mondhatni értékén alul foglalkozott Vikár Béla népköltési gyűjteményével. Pedig Katona Imre már az 1979-es Vikár-emlékülésen hangsúlyozta: Vikár „kéziratos hagyatéka nemzeti kincs, mely kiaknázatlanul hever és várja a jelentőségéhez méltó feldolgozást."

E mellőzöttség kapcsán az embernek óhatatlanul Bessenyei György kétszáz évvel korábbi korholó szavai jutnak eszébe:

> Ollybá venném, ha mondanád: egy nagy hegynek, melly arany kővel tele vólna, hogy semmit nem ér, mivel nints bánya 's bányász benne. Mit tehet aról a drága hegy, ha kintseit belőle nem szedik...[3]

A Vikár-életmű megismertetését és kutatását szolgáló személyek és tettek sorában elsőként hadd említsem Sebő Ferencet, aki Vikár népzenei hagyatékáról írta doktori disszertációját,[4] majd megszerkesztette azt a közel tízezer szöveget és sok száz fonográffelvételen őrzött dallamot tartalmazó DVD-ROM-ot,[5] melyet a Hagyományok Háza adott ki. Jómagam szövegfolkloristaként vettem részt a DVD-ROM elkészítésében, melyet a Vikár-gyűjtemény kutatási forrásaként, a továbbfejlesztés igényével készítettünk a jövő etnomuzikológus, folklór- és iro-

[1] E dolgozat előadásként elhangzott az MTA Irodalomtudományi Intézetben 2010. június 9-én. A szerző közköltészeti kutatásait az OTKA 48440 sz. pályázata támogatta.

[2] Azaz a 2009 októberében megrendezett, Vikár Béla 150. születésnapját ünneplő akadémiai emlékülésig.

[3] Bessenyei György, *Magyarság* = Uő., *Programírások, vitairatok, elmélkedések 1772–1790*, s. a. r. Bíró Ferenc, Argumentum–Akadémiai, Budapest, 2007, 427.

[4] Sebő Ferenc, *Vikár Béla népzenei gyűjteménye*, Hagyományok Háza, Budapest, 2006.

[5] *Vikár Béla népzenei és népköltési gyűjteménye*, szerk. Sebő Ferenc, szöveggond., jegyz., szómagy. Küllős Imola, Hagyományok Háza, Budapest, 2009.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

dalomtörténet kutatói számára, azért hogy valamit törlesszünk a magyar folklorisztika e nyomasztó, immáron évszázados adósságából.

Elöljáróban Vikár Béla gyűjtőmunkásságának folklorisztikai jelentőségét szeretném néhány mondatban összefoglalni.[6]

Vikár 1889-ben Finnországban, majd 1890-ben szülőföldjén, Somogyban kezdett el népköltészetet gyűjteni. Részint abból a célból, hogy a Kalevala rúnóinak fordítását a magyar népköltészet szókincsével és stílusával tegye hitelessé, másrészt dalos kedvű édesanyja hatására, aki leveleiben egyre másra küldözgette a somogyi népdalokat a már Budapesten élő, Gyulai Pált, Greguss Ágostot és Budenz Józsefet hallgató egyetemista fiának. Vikár beépítette népdalgyűjteményébe édesanyja feljegyzéseit, ő maga azonban a kezdetektől a lehető legkorszerűbb módszerekkel, komoly nyelvészeti felkészültséggel és jó helyismerettel gyűjtött. Személyesen, a helyszínen, (tehát nem levelezők és önkéntes gyűjtők útján, mint 50 évvel korábban Erdélyi vagy Kriza tette), az élőbeszédet pontosan követő gyorsírással rögzítette a dalokat és meséket; nem válogatott a dallamok és szövegek eredete/műformája/előadója szerint, mint később (részben az ő hangrögzítéses módszerét eltanulva) Bartók és Kodály. Így kerülhetett gyűjteményébe népi, félnépi és műdal (magyar nóta, városból falura került kuplé) régi, a 17–18. századra visszavezethető kéziratos vagy nyomtatott hagyomány, virrasztóban énekelt vallásos népének, folklorizálódott irodalmi vers (köztük szép számmal az 1848–49-es forradalom és szabadságharc költészete) stb. Adatközlői között a vidéki társadalom minden rétege és minden korosztálya képviselve volt: pásztorok, parasztok, mesteremberek, gyári munkások és sorkatonák, falusi tisztségviselők és értelmiségiek (egy-egy lelkész, postáskisasszony vagy tanító személyében), továbbá: iskolás gyerekek. Módszerét 1896-tól (Európában elsőként!) a hangrögzítésre alkalmas fonográffal egészítette ki, és gyűjtőútjairól, adatközlőiről fényképfelvételeket is készített vagy készíttetett.[7] Vikár folklórgyűjteménye egyedülálló a tekintetben is, hogy (Moldva és Bukovina kivételével) szinte lefedi az egész magyar nyelvterületet, tehát alkalmas arra, hogy nagy tájaink regionális, ill. helyi folklórrepertoárját rekonstruáljuk.

Vikár Béla gyűjtőmunkájának folklorisztikánk szempontjából tehát a *komplex módszer* adja meg elsőrangú fontosságát, hiszen fonográffal és gyorsírással rögzítve hiteles metszetét hagyta ránk annak a történetileg sokrétű szóbeli és zenei hagyománynak, a népköltészetnek és a népnyelvnek, amely a 19. század utolsó évtizedé-

[6] A témáról bővebben lásd Küllős Imola, *Vikár Béla gyűjtéseinek szövegfolklorisztikai jelentősége*, Néprajzi Hírek (38) 2009/4., 20–35.

[7] Szociofotó hitelességű felvételeit a nemrégiben kiadott DVD-ROM-on bárki megtekintheti. Néhány felvétele az életműve előtt tisztelgő, Pávai István által rendezett kiállítás tablóin is látható volt a Hagyományok Házában 2009-ben.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ben egészen 1910-ig a vidéki társadalomban élt. Magyarázó jegyzeteiből, illetve adatközlői közbevetett megjegyzéseiből jól rekonstruálható a tájnyelv és a helyi dialektust érzékeltető köznyelv. Vikár több helyütt komoly tájszójegyzéket is készített gyűjtéskor, ezeket és az általam készített szómagyarázatokat is közzétettük a már említett DVD-ROM-on.

Vikár Bélának nemcsak korszerű gyűjtési és lejegyzési módszerét, hanem tanulmányaiban[8] kifejtett folklórelméleti elgondolásait is értékesnek és megszívlelendőnek tartom.

Azt az 1905-ben írt tanulmányát például,[9] amelyben a *nótafa* és *nótabokor,* a helyi repertoár kialakítóinak és első hagyományozóinak, csiszolóinak fogalmát fejtegette. Ugyanitt a *közösségi kontrollról* is írt, mely a helyi változatok (verziók) kialakulásakor és megszilárdulásakor játszik nagy szerepet. Elgondolása tulajdonképpen párhuzamba állítható azzal a gyakorlattal, amely a Csörsz Rumen Istvánnal közösen szerkesztett 18. századi közköltészeti köteteinkben[10] megjelenik. Egy-egy nagyobb közköltési műfajcsoporton belül szövegtípusokat, a típusokon belül a változatokból kiformálódó szövegcsaládokat különítettünk el, és sokat morfondíroztunk azon, hogyan lehetne egy-egy típus vagy szövegcsalád elterjedési térképét a lokalizálható kéziratos énekeskönyvek alapján megrajzolni. (Természetesen mi a saját anyagunk természetes elrendeződése és nem előzetes Vikár-tanulmányok alapján választottunk hozzá hasonló megoldást.)

Erdélyi János után Vikár írta a legtöbb összehasonlító jellegű fejtegetést a népköltészet (kontra műköltészet) stílusáról, poétikai sajátosságairól, pl. a *párhuzamosság (paralelizmus)* jelenségéről. Tisztában volt a magyar szöveges folklór (elsősorban a népdalok és a proverbiumok) nyelv- és művelődéstörténeti jelentőségével, (amit Ortutay Gyula „élő kövület"-nek vagy „zárvány-jelleg"-nek nevezett a folklórban), s ezeket boncolgatta a Magyar Nyelvőrben megjelent írásaiban. Amikor a népköltészet *variációs* problémáit, vagy a gyermekdalokban és a regösénekben tapasztalható *analógiás hatások* nyomán létrejött nyelvi jelenségek és szövegváltozatok elemzéseit olvassuk, óhatatlanul Ortutay akadémiai székfoglalójának[11] címadó fogalmai, a *variáns, invariáns, affinitás* jutnak az ember eszébe. Kedvelt témája volt

[8] Vikár sokrétű munkásságáról lásd *Vikár Béla-bibliográfia,* összeáll., szerk. TERBÓCS Attila Budapest, 1999. *(Budapesti Finnugor Füzetek, 13.)*

[9] VIKÁR Béla, *A magyar népköltésről = A magyar népköltés remekei,* I., Budapest, 1906, V–XXXVIII.

[10] *Közköltészet,* 1., *Mulattatók,* s. a. r. KÜLLŐS Imola, munkatárs CSÖRSZ Rumen István, Balassi, Budapest, 2000. *(Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, 4.)* [A továbbiakban: RMKT XVIII/4.]; *Közköltészet,* 2., *Társasági és lakodalmi költészet,* s. a. r. CSÖRSZ Rumen István – KÜLLŐS Imola, Universitas, Budapest, 2006. *(Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, 8.)* [A továbbiakban: RMKT XVIII/8.] Most dolgozunk a 3. köteten, amely a *Társadalmi élet költészete* munkacímet viseli.

[11] Vö. ORTUTAY Gyula, *Variáns, invariáns, affinitás. A szájhagyományozó műveltség törvényszerűségei,* Az MTA I. Osztályának Közleményei (9) 1959/3–4., 195–238.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Petőfi és Arany János verseinek *folklorizálódása*; hisz ő is a *folklorizmustól*, tehát a népköltészet formai-stiláris sajátosságainak irodalomba emelésétől várta nemzeti költészetünk esztétikai-poétikai megújulását. Vikár írásai a változatokról és a műfaji szabályokat betartató *közösségi kontroll*ról, a folklorizálódás miként jéről, a *szövegromlás*, a félrehallás nyelvi és poétikai törvényszerűségeiről, mind-mind megfelelnek a mai szövegfolklorisztika kérdésfeltevéseinek. Nem egyre ma sem tudunk helyesebben, kielégítőbben válaszolni, mint ő tette.

Rátérve dolgozatom tulajdonképpeni témájára, szeretném vázlatosan bemutatni, miért lenne fontos az irodalomtörténészeknek is megismerni ezt az immár 100-110 éves folklórgyűjteményt.

Mindenek előtt azért, mert nem csak régi, azóta elfeledett, hiteles népdal- és balladaszövegeket, hanem *17–19. századi költészetünk számos műfaját, toposzát, közhelystrófáját, és -sorát* fellelhetjük benne. Nem csupán abban a két kéziratos énekeskönyvben, amit gyorsírással is rögzített (*Világi nóták*, 1784;[12] *Orbán József dalgyűjteménye, 1854*[13]), hanem az általa lejegyzett, még énekelt, tehát a szóbeliségben még élő népdalokban is. Kiváltképp az erdélyi folklór mutatja szépen a 17–18. századi költészet továbbélését a szájhagyományban. Az RMKT XVII/3. kötetét összeállító Stoll Béla, és az RMKT XVII/14. kötetét sajtó alá rendező Jankovics József, valamint jegyzeteket készítő munkatársa Stoll Béla idézte előszeretettel a régi, anonim versek népköltési változatait az ún. Vikár-áttétekből.[14] Vikár népköltési gyűjteménye azt mutatja, hogy a 17–18. századi magyar költészet néhány műfaja, szövegcsaládja, közhelystrófája, motívuma a kéziratosság, ill. ponyvanyomtatványok révén elevenen élt a szájhagyományban a 19–20. század fordulóján.

A teljesség igénye nélkül az alábbi *műfajokra* és *szövegcsaládokra* gondolok:

– *Históriás ének* (Szentmártoni Bodó János: *Mária Magdolna históriája* „Szentül éneklették egy halott énekben..."– kiadva: RMKT XVII/4. 210. – l. két erdélyi kéziratban is: Petrovay Miklós-ék (1670–72), Török Mihály-ék. (1818–19), Vikár gyűjtésében „Szentül énekelek egy halott énekbe..." kezdettel némileg folklorizálódott formában találjuk meg.[15]

[12] *Világi nóták* (1784) MTAK Kt Ms. 4866/217.; Stoll Béla, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*, Balassi, Budapest., 2002, 1102.

[13] MTAK Kt Ms. 1055/26. = ZI 18. Itt és a továbbiakban a ZI jelzet a MTA Zenetudományi Intézetében őrzött Vikár-gyűjtések gépírásos áttétjeinek dosszié számát jelzi.

[14] Így nevezik a Vikár gyorsírásos füzeteiből 1949–1952 között készített gépiratos másolatokat, amelyek egy teljes példányát az MTA Zenetudományi Intézete őrzi, nem teljes példányait pedig a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában (EA) és az ELTE Folklore Tanszékének Kéziratárában (KI) találjuk meg. A gyűjtemény sorsáról és a Vikár-kéziratok egyéb lelőhelyéről lásd Sebő, *I. m.*

[15] Lásd a ZI 11/085-ben, Kénos, 1902.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

– *Vitézsiratő (históriás ének)* Kádár István éneke *(Szörnyű nagy romlásra készül Pannónia…* ZI 10/131 Oroszhegy 1902.*)*[16] Kodály *A magyar népzene c.* összefoglalásában ezt írta: „a históriás énekről tudjuk, hogy nyomtatás is terjesztette. Fennmaradásában mindamellett oroszlánrész illeti az emlékezőtehetséget. Még 1910 táján nem volt ritkaság olyan öregember, aki Kádár István históriájának (első kiadása: 1657) nagy részét könyv nélkül tudta, jóllehet sohasem olvasta, esetleg nem is tudott olvasni."[17] E népszerű históriás ének egyik négyszakaszos változatát Bartók Béla Csíkjenőfalván gyűjtötte 1907-ben.[18]

– *Latorköltészet: kivégzési búcsúének* (1755, Udvarhely; ZI 11/34. *Gyöngyös legény búcsúztatója*, Siklód, 1902.). A magyar közköltészetben a 16. századtól datálható Európa-szerte ismert műfaj motívumait és frázisait a 19. század eleji ponyvanyomtatványokban (Pl. a Zöld Marciról szóló, 19. század eleji ponyvában, illetve annak nyomán) a betyárfolklórban is megtaláljuk.[19] A műfaj ritkasága miatt idézem néhány jellegzetes strófáját:

Gyöngyös legény búcsúztatója[20]

Ó, mely bizonytalan az ember élete,
Amint Bölcs Salamon könyvébe tette.[21]
Ember nem tudhassa, hol lesz neki vége,
Hol s mikor találja a halálnak mérge.
Vaj', mikor csalja meg ördög mestersége,
Mely szegény lelkünknek esküdt ellensége.

…
Ne siess, jó hóhér, elütni fejemet,
Von' meg egy kevéssé a te kezeidet!
Tödd bé hüvelyödbe éles fegyveridet,
Hadd nyújtsam már tovább az én verseimet!

[16] Fonográfra felvett hangzóanyaga Mf. 391A.

[17] Kodály Zoltán, *A magyar népzene*, a példatárat szerkesztette Vargyas Lajos. Zeneműkiadó, Budapest, 1969[4], 71.

[18] Lásd *Uo.*, példatár 351. sz.

[19] Bővebben lásd Küllős Imola, *A latorköltészet és betyárfolklór összefüggéseiről,* Ethnographia (115) 2004/4., 405–433.

[20] Hangzóanyaga Mf 436/a. A záró strófa szerint 1755-ben keletkezett *kivégzés előtt búcsúének* a kora újkori közköltészet *latorverseinek* egyik fontos alműfaja. Vö. Küllős Imola, *Kivégzés előtti búcsúénekek*, ItK 1992, 616–632.

[21] A ZI 11-es gépiratban: „…könyvéből feltette."

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Ó, vidéken lakó éfiú s szép rendek,
Mostani órában búcsúzom tőletek!
Néköm megbocsátván éfiak és vének,
Rólam tanuljatok, nagyok és kicsidek!
...

Nosza, te jó hóhér, vedd fel fegyveredet,
Nosza, tödd kezembe nagy serénységedet (?),
Hamarsággal vágd el kezemet, fejemet,
Udvarhely piacán ontsd ki a vérömet!

Azután testemet kösd te lófarokra,
Mások példájára von' ki a kuharra,[22]
Húzz fé' a kerékre a gyalázatomra,
Égi madaraknak hadd legyek számokra!
Azután testemet valaki meglássa,
Magát megjavítsa, hogy ily[23] gyalázatja
Rajta ne történjék, Istent meg ne bántsa,
Hogy Istennek lelke lelkét újítgassa!

Ezerhétszáz után, ötvenötnek fogytán,
E példa történék Udvarhely piacán.
Ez igaz törvénynek ki monda utána,
Ez igaz verseket[24] aki megtanolja,
És ezen példákat előtte hordozza,
Rossz gondolat annak szívit nem bírhassa,
Hogy[25] Istennek lelke lelkét újítgassa!

– Virrasztóban énekelt *vallásos népének, ún. halottas-ének*. A felvidéki Illyés István 1693-ban kiadott katolikus gyűjteménye zömmel 16. századi verses zsoltárokat és hasonló dallamokra énekelt halotti énekeket tartalmaz, melyek számos darabja. pl. *Harc ember élete teljes életében...* (lásd ZI 23/068. Kaposfüred,) s *Megszabadultam már én a testi haláltól* évszázadokon át fennmaradt a szájhagyományban. Ez utóbbi dallamra Balassi 11–12 nagy költeményt írt, peregi

[22] Vikár megjegyzése: „utcára". Valószínűbb viszont a *kuhar* = 'terméketlen, omladékos hely' (vö. *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár*)
[23] A ZI 11-es gépiratban: „...hogy így gyalázatja".
[24] A ZI 11-es gépiratban: „Ez ezen..."
[25] A ZI 11-es gépiratban: „Ha..."

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

(Pest megye) változatát Volly István gyűjtötte fel gyűjtötte temetési énekként,[26] Vikár pedig somogyi b*ordalként Tekeres kukurus a fának gyümölcse* ... kezdettel.[27] Kodály szerint: „A magyar nyelvű egyházi népének és a népdal kapcsolatait pusztán szöveg szempontjából is érdemes volna vizsgálat alá venni. Hisz századokon át ez volt jóformán az egyetlen verses irodalmi hatás, ami a népet érte."[28]

– *Házassági tanács legényeknek.* A *Pázsintos udvaron lakik a szegénység...* (ZI 11/074. Fenyéd 1902.) kezdetű, Erdélyben elterjedt szövegcsalád a lakodalmi intő és oktató énekek műfajcsoportjába tartozik. A 17. század utolsó évtizedében bukkant fel először, összesen nyolc kéziratos szövegváltozatát ismerjük.[29] Az ének a házasulandó legényeknek szánt tanácsokat tartalmazza, egyszersmind elriasztja a lánykérőt a rendetlen, piszkos, tékozló (gazda)asszonyoktól a „Nézd meg az anyját, vedd el a lányát!" proverbium szellemében, mintegy felmutatva a közösségi elvárásokat és a nemi szerepek normáit. Ugyanebbe a szövegcsaládba tartozik egy belső strófával kezdődő ének is: *Amely faluban van sokféle kocsma...* (ZI 12/030 Lövéte = Mf 0403a)

– *Vénlánycsúfoló.* A *Falu végin egy kis házikóba*'[30] kezdetű vénlánycsúfoló éneklése előtt (ZI 10/079. Lőrinc Zsófia, 81 éves, Zetelaka, 1902. augusztus 31.) az adatközlő megjegyezte: „Még leányocska voltam, testvérem mikor férjhez ment, hívattak egy muzsikást, az énekelte." (Tehát, ha jól számolunk, kb. az 1830-as években!) A 17–18. századi közköltési sorokkal és motívumokkal bíró szövegcsalád különösen az erdélyi szájhagyományban volt népszerű. *A két X-et régen meghaladtam....* (belső vándorstrófa) kezdettel vagy folytatással több kéziratos énekeskönyvben előbukkan, pl. Pálóczi Horváth Ádámnál is.[31]

Ehhez a műfaji csoporthoz, a házassági tanácsokhoz tartozik még az *Aki sokat bújdosik s jár...* illetve a *Könnyű venni feleséget...*kezdetű versezet is (ZI 12/037.), amelynek négy 18. századi variánsát ismerjük, az egyiket töredékes formában Pálóczi Horváth Ádám is feljegyezte.[32]

[26] Volly István, *Somogyi „Kalevala". Vikár Béla Somogyban,* Somogyi Almanach (4) 1959, 38.

[27] Kaposfüred 1901, MNGy VI.,183–186. Volly szerint a somogyi dallam érdekes változata az „Ó mely sok hal terem az nagy Balatonba" kezdetű bordalunk: Volly István, *A Kalevala új megközelítésben = Vikár Béla nyomában,* szerk. Laczkó András, Kaposvár, 1984, 31–38.

[28] Kodály, *I. m.*, 64.

[29] A szövegcsaládról bővebben lásd RMKT XVIII/8., 71. sz. és jegyzetei: 562–564.

[30] *Vénlánypanasz.* A szövegcsaládról bővebben l. RMKT XVIII/4., 51. sz. és jegyzetei: 427–429.

[31] *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből,* s. a. r. Bartha Dénes – Kiss József, Akadémiai, Budapest., 1953, 118. sz. [A továbbiakban: PHÁ ÖÉ.] A változatokban gazdag szövegcsaládról bővebben lásd RMKT XVIII/4., 55. sz. és jegyzetei: 432–435.

[32] PHÁ ÖÉ., 128. sz. A szövegcsaládról bővebben lásd RMKT XVIII/8., 73. sz. és jegyzetei: 567–568.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

– *A szerelmi dal* műfajcsoportból számos vándorstrófa, azaz: toposzt és motívum maradt fenn a folklórban, pl. *A violát akkor szedik*...[33] Stoll Béla szerint kevés olyan 17. századi strófánk van, amely annyira elterjedt, mint ennek az éneknek az 5. versszaka. Stoll az RMKT XVII/3. 143. versének jegyzeteiben (a 621-622. oldalon) sok kéziratos, ponyva és népköltési változatot idéz, egyebek között Vikár gyűjtéseit is. (ZI 07/423 = Mf. 398b., *A Magyar Népzene Tára,* IV. Párosítók, s.a.r. Kerényi György, Budapest, 1959, 698.)

Említhetném továbbá a szerelmi dalokban oly gyakran felbukkanó *méz–méreg* oppozíciót tartalmazó metaforát, amelyről Voigt Vilmos háromrészes tanulmányában több közköltési és népköltési (párosítóban előforduló) példát találunk.[34]

Szerelmi búcsú (*Keservesen kezdé búcsúzó verseit*... ZI 10/051, Zetelaka 1902. és EA 2299/407.) A 18. század első harmadából való népszerű szövegcsalád. A Stoll bibliográfia hét kéziratos (5 erdélyi, 2 felvidéki) változatát említi.

Eredetileg valószínűleg szerelmi búcsúdal volt a kuruckorban bujdosó énekké alakított, s ekképpen folklorizálódott *Őszi harmat után*... kezdetű ének. (Vikárnál ZI 07/375. Firtosváralja, 1900.) Erről a szövegcsaládnak a kialakulásáról 11 kéziratos változat összevetésével legutóbb Katona Imre írt nagy tanulmányt.[35]

Kánai menyegző. (Az igaz Messiás már eljött.... ZI 10/052 = Mf. 384a. Zetelaka 1902.) Eredetileg egyházi népének, melynek témája Jézus első csodatétele, a víz borrá változtatása (vö. János evangéliuma 2,1–13.). Dallama 17. századi, az ének verses latin szövegét a magyar fordítással együtt a Kájoni kódexben (1634–1671) találjuk meg.[36] Világi kéziratos énekeskönyvek, melodiáriumok és ponyvák népszerűsítették. A magyar néphagyományban általában a lakodalmi vacsora közben énekelték, de megvan szomszédainknál, a cseh, morva, horvát folklórban is.[37]

[33] Kiadva: *Szerelmi és lakodalmi versek,* s. a. r. Stoll Béla, Akadémiai, Budapest, 1961, 143. sz. *(Régi Magyar Költők Tára XVII. század, 3.)* [A továbbiakban: RMKT XVII/3.]

[34] Voigt Vilmos, *A szerelem kertjében,* I–III., Ethnographia (80) 1969, 235–257.; (81) 1970, 1–27.; (92) 1981, 513–532.

[35] Kiadva: RMKT XVII/3., 276. sz.; vö. Katona Imre, *Az „Őszi harmat után..." szövegeinek eredete és története = A megváltozott hagyomány. Folklór, irodalom, művelődés a XVIII. században,* szerk. Hopp Lajos – Küllős Imola – Voigt Vilmos, MTA Ir. Tud. Int. – ELTE Folklore Tanszék, Budapest, 1988, 277–288.

[36] Kiadva: *A Magyar Népzene Tára,* III/A, *Lakodalom,* s. a. r. Kiss Lajos. Budapest, 1955, 589–591. [A továbbiakban: MNT III/A.]

[37] A szöveg és dallamcsaládról összefoglalóan lásd *Magyar Néprajzi Lexikon,* III., főszerk. Ortutay Gyula, Akadémiai, Budapest, 1980, 16–17. [A továbbiakban: MNL 3.] Gazdag variantúráját bemutatja: MNT III/A, 518–564. sz. és jegyzetei: 982–985.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Házastársi/kocsmai veszekedés[38] (*Hallgass, asszony, ne duzzadozz...* ZI 10/434. Török Mózses, Csekefalva, 1902. szeptember 13.) Ponyvanyomtatványok által is népszerűsített európai énektípus. A *Közköltészet 1.* kötetben négy ilyen műfajú szövegcsaládot közöltünk. A Vikár-hagyaték ismeretében, ill. egy Stoll bibliográfiában nem szereplő, 18. századi székelyudvarhelyi kézirattal,[39] melyben a verses műfaj két kottás változata is szerepel: *Egy Enek Szapora Tántz Notára: Ó, édes feleségem, mért haragszol?* – kezdettel, ennek a közköltési énektípusnak is gazdagodott a variantúrája.

– *Bujdosóénekek, keservesek. Ha folyóvíz volnék, bánatot nem tudnék* .... Stoll Béla szerint ez az ének az ikertestvérébe szerelmes és visszautasított Byblis történetének[40] a 17. századi magyar közköltésen át folklorizálódott változata. Vikár gyűjteményében felbukkan Tordátfalván egy ballada utolsó versszakaként (ZI 07/300.) és kétváltozatban Szombatfalván (07/396.; 12/073.) Ugyanebből a szövegcsaládból folklorizálódott az *Én csak olyan vagyok, mint útfélen egy fa...* közhelystrófa, melyet Vikár két udvarhelyszéki faluban is megtalált (07/474. és EA 2299/336. Atyha; valamint ZI 10/152. és EA 2299/319. Zetelaka, 1902.) Stoll Béla sok népköltési változatát felsorolja még az RMKT XVII/3. 201. szövegének jegyzeteiben.[41] Egy másik népszerű bujdosóének/keserves szövegcsaládban az *Ó, szegény idegen legény/ Idegen földről jövevény...* kezdetűben a záró strófában ez áll: „1755-ben /írtam én ezt keservemben" (Lásd ZI 22/554. 1903. Siklód)

Mint említettem, a Vikár-gyűjteménybe egy teljes 18. századi kéziratos énekeskönyv gyorsírásos másolata is bekerült. Ebből, a *Világi nóták* (1784)-ből származik az *Ó, szegény idegen legény...* kezdetű keserves. Ez a 27 darabos, római számokkal ellátott, zömében szerelmi dalt tartalmazó, 19. századi másolatban fennmaradt, valószínűleg erdélyi kézirat[42] még nem szerepelt az 1961-es kiadású Stoll-bibliográfiában, csak a 2002-es bővített kiadás említi. Következésképp a Jankovics József által 1991-ben sajtó alá rendezett RMKT XVII/14. kötetében a jegyzeteket készítő Stoll Béla még nem hivatkozhatott rá például annál a 17. századból

[38] *Házastársi veszekedés.* Az alműfaj európai közköltészeti előképeiről és népköltési párhuzamairól bővebben lásd RMKT XVIII/4., 38–41. sz. és jegyzetei, valamint KÜLLŐS Imola, *Közköltészet és népköltészet. A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj, szüzsé- és motívumtörténeti vizsgálata*, L'Harmattan, Budapest, 2004, 65–85.

[39] *Szigethi Gy. Mihály vegyes gyűjteménye* 1778–93, 167a–172a.

[40] Vö. OVIDIUS, *Metamorphoses*, IX. könyv.

[41] RMKT XVII/3., 201., 650–651.

[42] *Világi nóták* (1784) ZI 22.; eredetije: MTAK Kt Ms. 4866/217.; leírása: STOLL, *A magyar kéziratos énekeskönyvek...*, 1102.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

eredeztethető, de a 18. század során kétszer is átdolgozott *Bokros bú habjai reám tódulának* kezdetű keservesnél, amelynek 22 kéziratos változatát sorolta fel, illetve mutatta be. A *Világi nóták*ból való 23. (!) szövegváltozat az ének legkorábbi szövegváltozataihoz (XVII/14. 184/I–VI.) áll legközelebb, annak ellenére, hogy ez a kéziratos gyűjtemény már a 18. század utolsó harmadában készült. Meglepő, hogy a strófarend csak egy helyütt változott a 184/I–VI.-hoz képest, a *szövegszintű variálódás* a legfeltűnőbb a 2., 4., 7., 8., 9., versszakban, ahol egy-egy teljes sor kicserélődött, megváltozott. (E sorok/strófák régibb szövegét idézem dőlt szedéssel a jobb oszlopban, a 18. századi változatot a balban.)[43]

Világi nóták (1784) IX.[44]	RMKT XVII/14. 184/I–VI.[45]
1.Bokros bú habjai reám tódultanak, Minden örömemtől engem megfosztanak. Hegyes, mérges nyelvek reám szóllanak, Ezek fő okai bujdosásimnak.	1.
2. Érzem nyavalyámat, igen búsulok, Sokáig egy helyben nem maradhatok. Kengyelben a lábam, úgy abrakolok, Keseredett szívvel útnak indulok.	3. Érzem nyavalyámat, igen busulok, *Nincsen nyugodalmom, talpamon állok* *Sokáig egy helyben nem maradhatok* Keseredett szivel útnak indulok.
3. El kell menni, amely nehéz szívemnek, De nincs maradása árva fejemnek. Mindenek ok nélkül reám törekednek, Végére akarnak járni éltemnek.	2.
4. Szívemet mely sok bú és bánat hányja, Azt nyelvem avagy szám ki nem mondhatja. Melyik sziget avagy földnek határa Lészen elrendelve már lakására.	*4. Hol lesz maradásom, csak Isten tudgya* *Búsult szívem azt most meg* nem mondhattya, Mellyik sziget avagy földnek határa *Istentől rendeltetett szállásomra.*
5. Orcáimon aláfolynak könyveim, Mind éjjel, mind nappal sírnak szemeim, Keserves jaj szókkal zengnek ajakaim, Így múlnak el tőlem gyászos napjaim.	5. *Ortzáimrol lefollynak sürü* könyveim, *Meg nem szünnek, úgy sirnak én* szemeim, *Bánattal tellyesek minden oraim* *Jaj meg emésztenek titkos kinaim*

[43] Miután a 20. század fordulóján Vikár által készített kézirat-áttét gépelt változatából közlöm a szöveget, korszerűsített helyesírással és központozással adom.

[44] Vikár-áttét ZI 22/42. sz.

[45] A szöveget betűhíven idézem a gyűjteményből.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

6. Terhes bánatimnak sűrű zápora Ottan, ottan omlik gondolatomra. Bárcsak juthatnék már végső órára, Szegény, bús lelkemnek kimúlására!	6.
7. Tudom, hogy jobb lenne akképpen nékem, Hogyha a föld alá helyhetnék székem. Mert ott megnyugodnék minden tetemem, Nem terhelné többet sírás szemem.	7. Tudom, job *is volna* akeppen nekem, *Hogy ha koporsoban tétetnek testem* *Akor* meg nyugodnek minden tetemen (!) *Bánatim sem tusakodnának velem.*
8. De valamíg élek itt e világon, Mindaddig bujdosom messze országon. Úgy vagyok, mint árva madár az ágon, Hogy kell átal menni nyomorúságon.	8. *En* valamig elek itt ez világon, *Ugy vagyok, mint árva madár az ágon,* *Elbujdosván mesze idegen országon* *Által kell mennem sok* nyomoruságon
9. Azért valamerre mennek lábaim, Napról-napra nőttön-nőnek bajaim: Teljesek bajokkal minden dolgaim, (vö. RMKT XVII/14. 184/I-VI. 5/3-4. sor) Jaj, megemésztenek titkon kínaim.	9. Azért valamerre mennek lábaim, *Szívem tsak kesereg, sirnak szemeim,* *Keserves jaj szokal zengnek ajakim,* *Az miglen el follynak bujdoso napim.*
10. Árváknak tútora, én édes Istenem Hallgasd meg és tekintsd esedezésem! Elégeld meg bujdosásom nékem, A mennyben helyeztesd nyugalmas székem!	10.

A *Világi nóták* (1784) némelyike a kuruc kort idézi szövegében, dallamában vagy történelmi nosztalgiát árasztó hangulatában. Ilyen pl. az alábbi keserves:[46]

I.

1. A szerencse tündér kerekin
Öröm utánn következik kin.
A mig jót ád, addig fénylik néked az napfény;
Még meg nem csalt, buba nem hajt.
Példa vagyok én.

2. Én is egyszer kedvemre éltem,
Szerencsémet boldognak véltem.
De látod é, nem szánod é, szörnyű esetem?

[46] A Stoll-bibliográfia (STOLL, *A magyar kéziratos énekeskönyvek...*) ezen kívül 16 előfordulását említi.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Irigyektől, mindenektől
Számkivettetem.

3. Kiki maga kedvét követi,
Ha fáj, másnak nem emlegeti;
Ha látja is, megszánja is, fordul, felejti,
Kinek nem baj, annak nem jaj,
Könnyen tűrheti.

4. Fájdalmimat magamba tartom,
Bús szívemet azzal fogyasztom.
Ha igazán senki sem szán, hát mit ohajtom?!
Sebeimet, a mint lehet
Magam orvoslom.

5. De bus szivem magával sem bir,
Ha éri is örvendetes hir.
Bár tettesse, hogy van kedve, titkon még is sir;
A szüntelen bánat ellen
Nincs orvosló ir.

6. Igy van dolga tündér világnak,
Bánat árját adja fiának.
Ámbár néha koczkázásban örűlsz a hatnak (?)
De szerencse ha hoz vakot
Semmit sem szánnak.

7. Elindulok hát már utamonn,
Nem kesergek többé bajomonn;
– Mert nincsen ki könyörüljön szegény sorsomonn,
Jobb hát nékem keseregnem
Magamban titkon.

8. Indulok hát de keservesen,
Lábaimat utnak eresztem.
De az Isten mindenekben vezérem lészen.
Egész éltem fogytáiglan
Úgy lészen Amen.

(*Világi nóták* 1784, 1a–b)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Ennek az éneknek zetelaki folklórváltozatához[47] az adatközlő azt a megjegyzést fűzte: „Édesanyám énekelgette". Ma, Vikár gyűjtése után 100 év elteltével felbecsülhetetlen értékűek az efféle megjegyzések, melyekkel az adatközlők dalaikat kommentálják, hisz *az előadott, ismert szövegek életéről, terjedéséről, az előadó (esetenkint a kor, ill. egy-egy generáció) ízléséről* informálnak.

A *Világi nóták* (1784)-ban feljegyezték azt a 18. században különböző strófakombinációkban felbukkanó búcsúéneket, amelyet *Ó, kék színnel fénylő egek!* kezdettel Rákóczi György szomorú nótájának,[48] majd Rákóczi búcsúdalának is gondoltak és neveztek.[49]

XXIV.

1. Ó! kék színnel fénylő egek,
Fenn függő sürű fellegek!
Tekintvén bús személyemre,
Szakadozzatok fejemre.

2. Régi napok, régi napok!
Magyarország, más országok,
Ebben nektek mi hasznotok,
Hogy engemet meg csaltatok?!

3. Ifjú voltam, gondolatlan,
Tréfás, nyájas, nyughatatlan.
De ez mégis csalhatatlan,
Ezt szenvedni nagy méltatlan.
(Világi nóták 1784,11b-12a)

Egy másik népszerű 17. századi, 21 kéziratos és nyomtatott változattal képviselt szövegcsalád a *Siralmas volt nekem világra születnem...* kezdetű keserves (Thaly *Dobai István énekeként* adta ki a *Szentsei daloskönyv*ből) valószínűleg ponyvanyomtatvá-

[47] ZI 10/71. Lőrinc Józsefné, Zetelaka, 1902. augusztus 31. és EA 205, 859–860.

[48] *Flebile Carmen Georgii Rákótzi, Hungariam reliquentis* = STOLL, *A magyar kéziratos énekeskönyvek...*, 697:14a, 15a.

[49] A *Világi nóták*ban feljegyzett keserves 2–3. strófája „Régi napok, régi napok!," illetve „Ifjú voltam, gondolatlan,..." kezdettel más kéziratos változatokban is együvé tartozik. Az eredetileg 17. századi, *katonabúcsú*ként megfogalmazott szöveg metamorfózisáról lásd CSÖRSZ Rumen István, *Történelmi hősök helyzetdalai a 18–19. századi közköltészetben* = *Folklór és történelem*, szerk. SZEMERKÉNYI Ágnes, Akadémiai, Budapest, 2007, 129.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

nyok révén került be az erdélyi szájhagyományba és élt tovább.[50] Stoll Béla e rendkívül kedvelt szövegcsalád népköltési változatai között a Vikár gyűjtötte atyhai és siklódi dalokat is idézte.[51] Én itt egy udvarhelyszéki, 1902-ben Lövétén gyűjtött, lerövidült változatot idéznék:[52]

Siralmas volt nékem világra születnem,
Hogy ezeket kell szenvednem,
Hogy ezeket kell szenvednem,
Melyeket nem reméllettem.

Tigristejen tartott talán fenn az anyám,
Aj, ki volt az én mostohám, bánatit ruházta reám.
Bánatim újulnak, fájdalmim nem múlnak,
Arcaimon könnyeim hullanak.
Úgy tetszik, a fák is sírnak.

Így sirassa magát, egy éfjú halálát,
Óránként mondja ki jaját, húron pengeti nótáját.

Két másik 17. századi bujdosóének strófái a *Boldogtalan sorsa siralmas szívemnek.* (a versfőben BARÓTI JÁNOS)[53] és a *Bujdosik, bujdosik, szegény, árva legény/deák...* kezdetű[54] gyakran összekapcsolódtak és -keveredtek a 18. századi kéziratos lejegyzésekben. A Stoll Béla által hivatkozott, országos ismertségről tanúskodó népköltési változatok között – amelyek az idegenben elszenvedett halál témáját variálják – sok az erdélyi, illetve moldvai és bukovinai. Stoll e szövegcsaládnál is két udvarhelyi Vikár-adatot idézett jegyzeteiben,[55] hadd egészítsem ki most ezeket egy harmadikkal:

[50] *Énekek és versek (1686–1700),* s. a. r. JANKOVICS József, Akadémiai, Budapest, 1991, 186. sz. *(Régi Magyar Költők Tára XVII. század, 14.)* [RMKT XVII/14.] Töredékét megtaláljuk Pálóczi feljegyzésében is: PHÁ ÖÉ 50.sz.

[51] Mindkét falu Udvarhely megyében található. A szöveg kéziratos és folklór változatait (egyebek között a Vikár gyűjtötte atyhai és siklódi szöveget EA 2299. 336 és EA 2299. 448. = Mf 433/a) lásd RMKT XVII/14., 186. sz. és jegyzetei 895–899.

[52] ZI 09/41. sz. Pál János gyűjtése, Lövétén.

[53] RMKT XVII/14., 190.

[54] RMKT XVII/14., 191.

[55] Vö. EA 2299. 209. *Boldogtalan sorsa siralmas életemnek* (Világi énekek 1764. 101–104.) + egyéb, 18. századi kéziratos és népköltési változatok: *Ki tudja hol lészen az én meghalásom...* kezdettel, ZI 10/150. Zetelaka, 1902. *Istenem, Istenem, hol lesz meghalásom...* kezdettel, Oroszhegy, EA 2299. (Kiadva: BARTÓK Béla – KODÁLY Zoltán, *Erdélyi magyarság. Népdalok,* Budapest, 1923, 41.) Énlaka és Zetelaka Udvarhely megyében található.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Te kicsid éfiú, sirasd meg magadot,
Mer' ki vagyon nyújtva szekerednek rúdja,
Csak az Isten tudja, jóra-e vagy rosszra?
Csak az Isten tudja, jóra-e vagy rosszra?
Azt gondolom, hogy a legrosszabbra,
Azt gondolom, hogy a legrosszabbra.

Nem tudom, nem tudom, hol leszen halálom,[56]
Erdőn-e vagy mezőn, vagy a gyásztengeren?
Ha a gyásztengeren leszen a halálom,
Örökre elveszek, a vízi halaknak
Eledele leszek, eledele leszek.

Ha az erdőn lészen nekem a halálom,
Eltemetnek engem az erdei vadak,
Eltemetnek engem az erdei vadak,
Megsiratnak engem (vagy: akkor) az égi madarak.
(Máté Rebi, Szombatfalva, Udvarhely m.)[57]

A Vikár-gyűjtőfüzetek egyikében[58] egy 1854-ből datált, de zömében 18. századi közköltészeti, folklorizálódott szövegeket tartalmazó összeállítást is találtam *Orbán József dalgyűjteménye* címmel. A kézirat 1910 szeptemberében Nagyrákoson (Vas megye) került a gyűjtő kezébe, s ő gyorsírással leírta szövegeit, mind a 26 darabot. Ebben a gyűjteményben számos olyan vers volt, amelyiknek szövegcsaládját már kiadtuk a *Közköltészet* 1. és 2-ben. (Pl. egy német csúfolót, a *Rákosnál egyszer a pesti vásárkor...* kezdetű, a tiszántúli csikós és a dunántúli nemes beszélgetését bemutató népszerű szöveget, ivónótákat stb.) De találtam olyan, eredetileg a 17. századra visszavezethető énekszöveget is, nevezetesen a *Bujdosik, bujdosik, szegény, árva deák...* egyik szép, épen maradt változatát, amelynek strófái leginkább az 1764-re datált *Furuglyás-ék*-belihez[59] hasonlítanak az 5. és az utolsó strófát kivéve, melyek viszont egy másik 18. századi szöveg részletei.

[56] 17. századi, közköltészeti szövegelőzményét lásd RMKT XVII/14., 190., 191. sz., folklórváltozatait *Uo.*, 191. sz. jegyzetei 921–925.
[57] Vikár-áttét ZI 07/395. sz.
[58] Gyorsírásos kéziratát lásd MTAK Kt Ms 1055/26. Gépírásos áttétjét ZI 18/161–186. szám alatt.
[59] RMKT XVII/14., 190/III.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

[1.] Bujdosik, bujdosik szegény árva deák,
Országról-országra, városról-városra,
Hogy az ő életét fordítaná jóra,
Fáradsága után lenne nyugodalma.

[3.] Elindul a szegény, az utat nem tudja,
Eszébe jut néki a Seregek Ura.
Jaj, szólla magában, keservesen síra,
Gyakran két orcáján a könnyje lefolya.

[4.] Istenem, Istenem, én édes Istenem,
Csak egyedül Benned vagyon reménységem.
Fölségedet kérem, el ne hagyjon engem,
Csak egyedül Tőled függ az én életem!

[5.] Szánjatok meg engem, ti apró madarak,
Sirassatok engem erdőn levő vadak.
Temessetek engem, tengeri cethalak,
Kik habos tengernek mélységében vagytok!

[191/I. 4v.] Anyám, édesanyám, ki világra szültél,
Mint pelikán madár, engem felneveltél,
Mint te egy fiadról, rólam gondolkodtál,
A sok bántásomban engem vigasztaltál.

[14.] Ne sirass engemet, anyám, édesanyám!
Te voltál énnékem kedves szülődajkám.
Tudom, e világra fájdalommal szültél,
Sok édes álmokat érettem vesztettél.

[10v.] Tudom, édesanyám, hogy ha most láthatnál,
Minden kétség nélkül engem megsiratnál,
Keseredett szívvel érettem óhajtnál,
Istennek ajállak, kedves szülődajkám!

[191/I.5v.] Én édes barátim, titeket elhagylak,
Az Úrnak kezébe benneteket ajállak!
Hogy szomorú szívem vigadjon veletek,
Valahányszor látlak és hallak[60] benneteket!

[60] A gépiratban: „én hallyak…"

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Végezetül engedjék meg, hogy levonjak néhány tanulságot. A felsorolt szemelvényes példák több feltevésünket megerősítik, és kijelölik a további történeti folklorisztikai/közköltészeti kutatás feladatait:

1. A 17–18. századi kéziratos (közköltészeti) énekhagyomány erősen hatott a szájhagyományban élő folklórra. („Szövegek nem a semmiből születnek." – szokta volt mondogatni Voigt Vilmos.)
2. Ez a történeti szöveganyag a 19–20. század fordulóján – elsősorban Erdélyben – még eleven, gyűjthető volt.
3. Ez a feltűnő területi kötődés újólag sürgetővé teszi egy térkép elkészítését a 17–18. századi verses kéziratokról, melodiáriumokról és annak módszeres vizsgálatát, hogy a protestáns iskolákból kikerült írástudók, falusi értelmiségiek hogyan hatottak a folklórra, azaz az általuk közvetített klasszikus ismeretanyaggal és a kollégiumi poétika órákon tanultak alkalmi variálásával miképp alakították tevőlegesen is a szájhagyományt. A kollégiumi költészet hatása különösen a tervezett, negyedik közköltészeti forrásantológiában – amelyben Csörsz Rumen Istvánnal az alkalomhoz kötött verseket, szokásdalokat és köszöntőket adjuk közre – lesz jól tetten érhető.

Befejezésül Szabolcsi Bencét idézném, aki a dallamok vonatkozásában már kifejtette véleményét arról a szerves kapcsolatról, amelyet az imént felsorolt adatokkal a 17–18. századi magyar közköltési és a 19–20. századi népköltési szöveghagyomány ismeretében bizonyítani kívántam: „...a XVI–XIX. század folyamán (1530–1830) megrögzített melódia-anyagnak számottevő része még pontosan, alig változottan felismerhető a népzenében; [...] bajos kétségbe vonni, hogy a népi hagyomány valóban a legjobb emlékezet s a legmegbízhatóbb konzerváló erő.[61] Történetileg megrögzített és népi élő hagyomány édestestvérek. [...] A »falusi

[61] „Az ilyenfajta fennmaradásban, az »alászállásban« vagy »lesüllyedésben«, mint Neumann nevezi, voltaképp semmi meglepő nincs, ha meggondoljuk, hogy a régi magyar nemesi osztálynak is igen jó zenei emlékezete volt. Idézzünk itt néhány példát: Uzoni Fosztó István 18. századi unitárius egyháztörténetéből tudjuk, hogy Bogáti Fazekas Miklós zsoltárait, Tinódi-féle melódiáikkal együtt, az 1660-as évekig énekelték az unitárius hívek Erdélyben; Hermányi Dienes Péter 1695 táján Küküllővárott »a Balassa s Benitzki énekeinek sok nótáit tudja« még (Kelemen Lajos, *Hermányi Dienes József emlékirata*, Kolozsvár, 1925, 33.); erdélyi református lelkészek és iskolamesterek 1760 körül még jól ismerik a »Thököly Imre táncz nótáját«-t, melyet kétségtelenül a szájhagyomány tartott életben (Zenei Szemle 1927, 241.); a 18. század végének magyar radikálisai megrovólag, a 19. század gyűjtői örömmel jegyzik fel, hogy sokhelyütt élnek még a kuruc idők emlékei, hogy a nemesember »Bercsényi, Rákóczi, Bezerédi nótáit fújja, danolja« (lásd Budapest Szemle 1928, 604. sz., 416.); a háromszéki főkirálybíró az 1791-iki megyegyűlés bálján „Rákóczi kedves táncát" huzatja (*Heidendorf M. önéletrajza Theil R. közlésében*, Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde N. F., XIII, 1883, II.); és így tovább."

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

jelent« bizonyára nem azonosíthatjuk teljes egészében az »országos múlt«-tal; de hogy az országos múlt jelentékeny része ott él még a falusi jelenben, ahhoz kétség nem férhet. [...] Összehasonlításaink így kiragadott voltukban is beszédesen példázhatják, amit Kodály Zoltán egy ízben a régi magyar dalköltésről mondott: »Ismeretlen dalszerzőinknek nem lehetett szebb jutalma, mint ha melódiáik *felszállottak* a néphez.«"[62]

[62] Szabolcsi Bence, *A magyar zene évszázadai. Tanulmányok a középkortól a XVII. századig,* s. a. r. Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1959. Részletek az *Írott hagyomány – élő hagyomány* fejezetből. Az előző lábjegyzet is Szabolcsi szövege.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Bodrogi Ferenc Máté

Tóth Orsolya: *A mulandó és a múlhatatlan. Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjainak diszkurzív határai*

Jelen sorok írójának azzal kezdődött a pályafutása, hogy 2003 tavaszán meghallgathatta Pécsett Tóth Orsolya *A „retorikai" és a „betű szerinti" olvasat: Kazinczy, a biográfus* című kötetbeli szövegének konferencia-vitáját. A recenzeálási munka azért ígérkezett különösen izgalmasnak, mert immár egy teljes Kazinczy-könyv részeként lehetett nemcsak ezt, hanem az összes többi szöveget is újraolvasni. A kiadványt alkotó hat dolgozat (a módszertani bevezetővel együtt hét) ugyanis 2000 és 2007 között látott napvilágot a Széphalom Évkönyv, a Jelenkor, a Literatura, az ItK, illetve két tanulmánykötet hasábjain. Túlnyomórészt ezekből a szövegekből állt össze Tóth Orsolya doktori értekezése, melyet a disszerens 2005 őszén sikeresen megvédett, az elmúlt évben pedig – a Conversations-Lexikon-pört elemző fejezet kivételével – meg is jelentetett.

A kötet nyitányaként a szerző átfogó hermeneutikai önleírást végez. Felhívja például a figyelmet a narratológiai fogások jelzéspotenciáljaira munkájában, majd többek között Certeau, Lévi-Strauss, Marquard, Takáts József, Dávidházi Péter nyomán sorolja a múlt megszólíthatóságának, a múlttal való bonyodalmas kölcsönhatásoknak a problémáit és buktatóit, mindvégig arról beszélve, hogy a Kazinczy-kutatás tárgya egy „más/világ" (vö. 2007-es Széphalom-publikációjával), s ehhez fűződő viszonyaink csak részben alakíthatók általunk. „Mulandó" és „múlhatatlan" Odo Marquard-féle distinkciójának alkalmazásával Tóth Orsolya egyszerre próbál számot vetni levetkőzhetetlen történeti beágyazottságunkkal, illetve, hogy ugyanakkor minden „halállal együtt hal meg a múlt érthetősége azok számára, akik életben maradtak". (9.) A szerző e kettősséget egyszerre kívánja hasznosítani és hatástalanítani, ezért is hisz az „elsődleges kontextusban", illetőleg saját prekoncepcióink lehetőség szerinti analízisében egyszersmind. Ez az értelmezői diszpozíció teszi lehetetlenné osztozását a problémátlan rekonstrukcióba vetett hitben, s indokolja – kimondatlanul – nála is az „utolsó kontextus" (Sári László)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

elméletének érvényét, az elsődlegessel mindig változó, sajátos viszonyban. Mindeközben beszél a múltbeli beszélgetőpartner „tarka másfajtasága" megőrzésének normájáról, a 18. század közepi kutatási felület sajátos magyar vákuumjellegéről, a korszakretorika, a történeti fogalomszembesítések témát illető relevanciáiról, a forráselemzés és a „megfigyelői pozíció" tudatosításának elmaradhatatlanságáról, a korabeli értelmezői közösségek homogenizálásának, az óhatatlan sematizáció egyszerűsítéseinek veszélyeiről, az akkori és a mai esztétikai élvezet közt tátongó szakadékról, a korabeli nyelvi normák elérhetetlenségének fontos tényéről, vagy éppen a történeti és kritikai attitűd korszakban sajátos keveredésének óvatosságra intő jelenségeiről.

A kötet kritikatörténeti fejezetét jelentő első tanulmány megkísérli láthatóvá tenni azt a „kritikusi normarendszert", amely lehetővé tette Kazinczy és hívei számára a mára már drámaian idegen Kis János költészetének tudatos és őszintének minősíthető laudációját. (25.) Tóth Orsolya ennek érdekében az ízlés, az utánzás, valamint az eredetiség kazinczyánus normarendjét boncolgatja, mely vizsgálatban Sulzer, de legfőképp Winckelmann és Lessing hagyományai válnak viszonyítási pontjaivá. A fejezet arra a már más kutatási eredmények által is vallott igen fontos következtetésre jut, hogy az imitáció bizonyos típusa Kazinczy számára még az eredeti műalkotások jellegzetességei közé tartozik. Mindeközben fontos elhatárolásokat végez, amennyiben kimutatja, hogy Kazinczy nem a hatástörténetileg sokkal inkább kontinuus Lessing-féle kritikamodellt interiorizálja, hanem az ettől markánsan eltérő winckelmanni örökség folytatója. Ennek jele egyebek mellett az a kazinczyánus hitvallás, hogy választott módszere az ízlés biztonságáért szavatol, nem pedig annak indoklásáért – hogy az esztétikai ítélet „arányérzék" kérdése, nem pedig hosszas műítészi argumentációké. A tanulmány által transzparens módon válik láthatóvá újra, hogy a korabeli esztétikai ítélet és értékrend milyensége és történeti jelentől való távolsága a kritika fogalmának és funkciójának épp a Kazinczy-korszakban végbemenő módosulásaival függ össze. A jelentős hagyománytörténeti összefüggések megvilágítása mellett a dolgozat másik nagy érdeme annak a hatténeyezős utánzás–eredetiség-spektrumnak a megalkotása, mely igen jól hasznosítható tipologikus keresztmetszete többek között a széphalmi mester összetett fordítás-felfogásának is. (37–38.)

A következő, szintén lényegi kérdést firtató kötettanulmány megpróbál vitát nyitni azokkal az elképzelésekkel, amelyek a különféle megnyilatkozások ellentmondó háttere ellenére Kazinczy „sokféle hagyományú s kontaminációt mutató tudását" egy adekvát Kant-recepcióban látják nyugvópontra jutni. A vállalkozás a korszakalkotó, „emblematikus" gondolkodó eszméinek a Kazinczy-közösség tudatába beépülő elemeit vizsgálja azon folyamatok rekonstruálásán keresztül, melyekben a kantiánus tartalmak összekapcsolódnak más hagyományokkal, s azt

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

figyeli, hogy ebből „a megértési szintek milyen lehetőségei" adódtak. E szerint a Kant-olvasást Kazinczynál az a vélemény befolyásolta, hogy a filozófia és az esztétika (Magyarországon ekkoriban differenciálódó) diszciplináinak előfeltevésrendszere és megismerésmódja alapvetően különbözik. Az esztétika az ízlésfogalommal a középpontjában a „szív", míg a filozófia a spekulatív, „kutató koponyával" (57.) az „ész" tudománya Kazinczy szemében, akitől – mint az ízléshagyomány rajongójától – ilyeténképpen mindig is idegen marad a filozófia tudásának kihívása, különösen kantiánus színvonalon. E fontos mentalitásbeli disztinkció feltárása mellett a fejezet másik lényeges vizsgálati eredménye annak kifejtése, hogy a Kazinczy-kör Kant-stúdiumait szűkítő értelemben befolyásolja a francia felvilágosodás filozófiája, amennyiben e két alternatíva a közel egyidejű megjelenés következtében sajátosan interferálódik, elsősorban teológiai és etikai értelemben, igen jelentékeny mértékben hajlítva el a kanti ismeretelmélet „percepcióját". (53.) A konklúzió szerint Kazinczy és hívei Kantot óhatatlanul és automatikusan a francia felvilágosodás filozófiája felől olvasták, e defektálódó jelkövetés bizonyító körüljárása pedig a széphalmi mestert illető érdemi kantianizmus ma is élő tanát hatékonyan kezdi ki. Bár e tanulmány először 2002-ben jelent meg, azóta mégis született több olyan koncepció, amely ennél jóval nagyobb, sőt alapvető jelentőséget tulajdonít a kanti bölcseletnek Kazinczy világában. Már csak azért is örvendetes tehát e szöveg újraközlése, mert nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy Kazinczy milyen intertextuális közegben olvasta (félre) többek között Kantot, vagy hogyan degradálta annak teljesítményét az esztétikai ízlés-ontológia szellemében, hanem azért is, mert kimutatja, hogy az 1775-ös, autobiográfiákban megfestett találkozás még bizonyosan nem a „kritikai" Kanttal, hanem a kozmológia kérdéseivel foglalatoskodó „prekritikai" Kanttal való találkozás, s mert emlékeztet, az attól addig is idegenkedő mester már 1818-ban divatjamúltnak minősíti az egész kanti „systhemát". (60.) Tóth Orsolya mindeközben olyan eszmetörténetileg releváns, Kazinczyt egyéb viszonylatokban is mélyen jellemző konceptusokat alkot, mint „kontaminatív tudás", „torlódó recepciós fázis", „közvetettség és közvetítettség".

A harmadik fejezet első tanulmánya „tapasztalat" és „várakozás" Koselleck-féle fogalmaival adja Kazinczy történetfelfogásának egy lehetséges interpretációját, amennyiben a tapasztalat mint „jelen lévő múlt", illetve a várakozás mint „megjelenített jövő" ugyanúgy a reflektáló jelenbe képeződik le, egymásba fűződve. Kazinczy esetében Tóth Orsolya a nyelviséget, szépművészeteket és mentalitásbeli összetevőket is magába foglaló kulturális tapasztalatról beszél, s a dolgozat célját abban jelöli meg, hogy a Kazinczy-szövegekből kiolvasott „kulturális tapasztalat" és „várakozási horizont" struktúráját és lehetséges forrásait feltárja, s a különböző kultúra-modellekhez és a történeti tapasztalathoz kapcsolódó viszonyát ér-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

telmezze (75.). A kazinczyánus kulturális tapasztalat itt nem más, mint az a hitvallás, miszerint a nyelvi és irodalmi változtatásokat az legitimálja, hogy egy másik kultúrában már sikeresek voltak, s melyben a kulturális és irodalomtörténeti hagyomány nem csupán megőrző és legitimáló funkcióval bíró minőség, hanem alapvetően határozza meg egy másik kultúra elképzelt jövőjét. A dolgozat Kazinczy kapcsolódó, nyelvközpontú, ciklikus színezetű fejlődéselméletét is elemezve a régmúlt kultiválásában, az elutasított közelmúltban, illetve a jobb jövőbe vetett hitben határozza meg Kazinczy történetfelfogását, s kiemeli, hogy e jobb jövőbe vetett hit nem profetikus a szó kosellecki értelmében, tehát nem lép túl a kalkulálható tapasztalatok horizontján, hanem koncepciózus, a változtatás igényével fellépő, érdekében aktívan tevékenykedő, történeti példákkal és tervekkel alátámasztott „kulturális prognózis". (88.) Kazinczy a német és a latin irodalomtörténetek által közvetített kulturális tapasztalat mintájára alakítja ki saját ízlésfejlesztő vállalkozását, Csetri Lajos talán máig legjobb terminusával: mintakövető modernizálását. Tóth Orsolya egyebek mellett Winckelmann, Jenisch, Wieland és főleg Herder vonatkozó ideologémáihoz viszonyít elemzésekor, s kimutatja, hogyan szelektált a mester ezek befogadásában önmaga igazolásául, tovább árnyalva a Kazinczy-olvasás hermeneutikájának rekonstruálható képét.

A fejezet másik tanulmánya a „retorikai" és a „betű szerinti" olvasat kettősségéből kiindulva keresi, hogy a biográfiát író Kazinczy milyen előfeltevések birtokában próbál a fikcionális műfajokból az empirikus szerzőre vonatkoztatható, történeti szempontból hiteles adatokat nyerni, illetve hogy e műfajban mennyire kíván megfelelni a betű szerinti olvasat régi–új kritériumainak, tehát vonatkozó kazinczyánus hitelesség-képzetek és elbeszélésminták nyomába ered. (108.) A dolgozat szerző és műve korabeli viszonyrendszerének, a biográfia műfajiságának és narratív mintáinak, valamint a történeti és a portré-esztétikai hitelesség szemügyre vételének útján jut el végkövetkeztetéseihez. Ezek szerint Kazinczy a korszak történetírásában egyre népszerűbb s normatív erejűvé váló forráskritikai elvek mentén igyekszik hiteles történeti elbeszélést létrehozni – a historiográfiai beszédnek vagy írásnak a befogadók szívére kifejtett korábban oly lényegi hatóerejét egyre inkább figyelmen kívül hagyva –, távolodni igyekezvén a halotti oráció és prédikáció műfajától, a narratívaképződés mintázatát ugyanakkor a klasszikus antik biográfiák még ekkor is magas forgalmi értékű hagyománya alapján alakítja. A különböző retorikai-poétikai státuszú szövegek mindazonáltal a referencialitás különböző szintjein helyezkednek el Kazinczynál (is): az életrajz, a prédikáció vagy éppen az episztola mellett például tökéletesen különálló szintet jelent a „tündéri" poétai román. (129.)

A kötet ötödik dolgozata a Kazinczy-önképből transzformált Toldy-féle Kazinczy-portréval foglalkozik. Bár Toldy sok tekintetben követi nagy elődjét – el-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ismerve annak kánonalakító szerepét –, de az irodalomtörténet-írás szempontjából például abszolút diskurzusalapítóként tekint önmagára, s a tisztelet mögött meghúzódó fölényérzet a Kazinczy-monográfiában is tetten érhető. Toldy biográfiája Kazinczy maga alkotta képét formálja ugyan tovább, de oly bátran, hogy Dávidházi Péter nyomán kijelenthető: olyan, „mintha egy kicsit az ő teremtménye volna Kazinczy Ferenc". (140.) Toldy tehát újracselekményesíti az általa használt Kazinczy-autobiográfiákat, kronologikus rendet vágva a narratív mixtumba, igyekezvén kiiktatni például az azokra jellemző elliptikus retorikai fogásokat. Művében egyszerre figyelhető meg a Kazinczy-önéletírásokból rendszerint kimaradt szerelmi szálak rekonstruálása/megkonstruálása a levelek támogatásával, valamint az ennek megfeleltethető művek kiemelésével, illetve a szándék, hogy Kazinczy alkotástechnikáját a saját kritikusi gyakorlatában alkalmazott egyik legfőbb normához, az „organikus műalkotás" követelményéhez közelítse. Toldy Kazinczy-életrajza – ignorálni próbálva ilyen módon is a klasszicista, additív alkotáseszmény hosszú és fáradságos alkotási folyamatának korabeli praxisát – „az ihletett pillanat lokalizálásával megpróbálja egészen közel hozni egymáshoz az ihletet és az alkotás születését, biztosítva a kettő szoros kapcsolatát és hangsúlyozva a folyamat spontaneitását" (156.), hogy munkájában egy ihletett, eredeti alkotónak állíthasson emléket. A tanulmányban mindemellett hangoznak el olyan alapvető fontosságú megállapítások, miszerint Kazinczy önéletírásaiban „többnyire irodalmi művekkel, szerzőkkel és történelmi személyiségekkel való találkozásokként reprezentálja saját életútját". (144.)

Az utolsó tanulmány főhőse már ugyancsak inkább Toldy Ferenc. A dolgozat azt veszi szemügyre, hogy annak kritikusi és irodalomtörténet-írói módszerét, retorikáját mennyiben befolyásolhatta az orvostudománnyal, illetve a „féltudományos", ám a korban hihetetlenül népszerű magnetizmussal és mesmerizmussal való kapcsolata. A konklúziók szerint a kezdetben orvosi pályára készülő Toldyra irodalmi munkásságának egészében jellemző marad a természettudományos diszkurzív rend erős hatása, például az elektromosság szókincsének alkalmazása, illetve a lélek megfigyelésének, a jellemek pszichológiai természetű kérdésköre iránti fokozott érdeklődésnek a textualizálása. Tóth Orsolya meggyőzően bizonyítja, hogy Toldy irodalomtörténeteiben egyfajta multidiszciplináris, „kontaminált beszédmód" lehetőségével kell számolni, a természettudományos allúziókon kívül a biblikus nyelvhasználat, illetőleg az antik kultúrtörténeti hagyomány szinkron jelenlétével egyetemben. A tanulmányban az olyan megfogalmazások, mint „villanyfolyamszerű hatás", vagy „átvillanyozott nemzeti test", új megvilágításba kerülnek a diszkurzív tér rekontextualizálásával.

A minősítés szólamaként mindenképp kiemelendő az a fegyelem és körültekintés, amely Tóth Orsolya tanulmányait jellemzi. Tüzetes, gondosan szituált

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

szövegolvasatok által alátámasztott érvelési sorozatokkal találkozhatunk a kötetben, kellő kreativitással – a láthatóan bevett szokássá váló kettős, mindig nagyon jól választott mottó alkalmazása például telitalálat, mely minden esetben hatékony keretéül szolgál a szövegek gondolati játékterének –, kiváló témaérzékenységgel, biztos, redundanciamentes szakmai nyelvhasználattal. A módszertani önreflexió minden esetben kimerítő, sőt olykor talán már túlságosan is az: a kötetbeli negyedik tanulmány narrátora például azért kér elnézést, mert a „plurális hermeneutika igényét adott pillanatban a szinguláris hermeneutika értelmezési javaslatai váltják fel". (108.) Úgy gondolom, ez vizsgálati céltól függően óhatatlan folyomány, és jogosan nem róható fel egyetlen kutatónak sem. Az ilyen szórványos példák mellett különösen a bevezetőbeli metodikai buktatók eminens számbavételekor látható az a sajátosság, hogy Tóth Orsolya a „másfajtaságon" kívül egészen erősen figyeli saját figyelő önmagát is.

A Kazinczy-kutatók tábora viszonylag nagy és „tarka", így egy újonnan megjelenő Kazinczy-könyv óhatatlanul ezerféleképpen fog megítéltetni. A kötet számomra legsikerültebb részei jelesül a szélső fejezetek. Ezt nyilvánvalóan azért gondolom így, mert „igazságaikat" magam is osztom, mind a winckelmanniánus, mind a Kantot olvasó, mind az autobiografikus Kazinczyt illetően. Mindemellett azonban a harmadik fejezet két dolgozata is termékenyen provokál olyan pontokon, mint például, hogy Kazinczy a klasszicista–horatiusi hagyományhorizont hatásán túl azért lesz elkötelezett híve a permanens korrekció kritériumának, mert számára „ez az egyetlen lehetőség arra, hogy ha legyőzni nem is, de legalább megpróbálja utolérni a gyorsuló időt" (87.), vagy hogy Kazinczy a haladásfolyamatban azért kíván a „nem sokkal előtte járó" német modellhez hasonulni, mert az a történeti jelen magyar kulturális horizontjától „ideális távolságra" (35–40 év) van. Emellett az életrajzíró Kazinczyt körvonalazó tanulmányban – azzal együtt, hogy a képzőművészeti portréábrázolás és a historiográfiai hitelesség egymásra vonatkoztatása, illetve a hasonlóság felértékelése a „szebbítés" ellenében a kazinczyánus portréesztétika esetén kissé erőltetettnek hat – az a mondat inspirálhat leginkább egy meggyőzőbb kontextualizáció igényének irányába, miszerint Kazinczy „nem ringatja magát az »áttetsző nyelv« illúziójában". (130.)

A mulandó és a múlhatatlan kiemelkedő hozzászólás a kortárs Kazinczy-kutatásokhoz. Számtalan erénye mellett talán egyetlen nagyobb hibája a kompozíciós dialogicitás gyenge kifejeződése. Bár az alcímben feltüntetett „szemléletmódbeli diszkurzív határok" távlata már az első fejezetben körvonalazódik (méghozzá kettős értelemben is: kritikatörténetileg, illetve abban az értelemben, hogy Kazinczynál a kritikus esztétikai ítélete nem a diszkurzivitás, hanem az érzés, a szem felelőssége), s a fejezetcímek – *Kritikatörténet*, *Filozófia*, *Irodalomtörténet*, *Befogadástörténet* – is megképeznek egyfajta határ-struktúrát, a globális kompozíciós kapcsolatok

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

létrejöttét mégsem támogatja hatékonyan a fejezetek tartalma, vagyis a részek nem igazán utalnak egymásra, pedig erre számos lehetőség kínálkozott volna. A korabeli ismétlő, felidéző asszociatív olvasói magatartás reflektálása például hatékonyan dialogizálhatott volna az „áttetsző nyelv" témájának észrevételeivel, vagy a kazinczyánus „kulturális tapasztalat" jelentéstartományával a winckelmanniánus kritikai hagyományvonal. A stilisztikai és hermeneutikai szempontból is oly fontos rész–egész viszony tehát nem igazán kifejezett, jobban mondva azt az odaadó olvasónak kell külön feltárnia. A kiadvány peritextusának értelmezése szerint egy „Kazinczyról és környezetéről szóló új monográfiát" tartunk kezünkben, e megállapítást azonban az előszó némileg felforgatja, amennyiben hol „monografikus elbeszélésként" aposztrofálja magát (13.), hol arról beszél, hogy az első három fejezet például „még véletlenül sem monografikus igényű". (15.) A munka mindenesetre nem is annyira egy bizonyos kérdést, részterületet tárgyal kimerítő igénnyel, vagyis valóban nem monografikus a szó hagyományos, erős értelmében, hanem a Kazinczy-kör irodalmi szemléletmódjai diszkurzív határainak kérdésköréhez szól hozzá hat különálló dolgozat magas színvonalán. A kiadvány tehát sokkal inkább egy szakmailag igen releváns tanulmánykötet, melynek szövegállapotai ugyanakkor nagyfokú változatlanságot mutatnak az eredeti publikációkhoz képest.

Tóth Orsolya Kazinczy-könyve egy olyan elhivatott irodalomtörténész könyve, aki munkája során minden bizonnyal átélte már a dolgok hihetetlen összetettségének megsejtésével járó, a fenséges esztétikai kategóriájával leírható lenyűgöző csodálatnak való önátadást, amiről könyvének egy lényeges pontján beszél. (17.) Ez is egy határ, mégpedig egy irigylésre méltó diszkurzív határ. És amikor a lenyűgözöttség ilyen józan aprómunkával párosul, az, úgy vélem, bátran minősíthető szakmai optimumnak.

(Ráció, Budapest, 2009.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Gajdó Tamás

Kerényi Ferenc: *Színek, terek, emberek. Irodalom és színház a 18–19. században*

„Kerényi Ferenc első – és sajnálatos módon már posztumusz tanulmánykötetébe – több évtizedes irodalom- és színháztörténeti munkásságából válogatott be tanulmányokat, reprezentatív módon tükrözve kutatói érdeklődésének változatos irányait és vizsgálódásának sokszínűségét" – olvasni a *Színek, terek, emberek* című összeállítás fülszövegében. A könyvben markánsan kirajzolódik a színháztörténész portréja – a színházzal foglalkozó írások többsége mégsem pusztán színháztörténet. Kerényi fontosnak tartotta, hogy ebben a válogatásban is bizonyíthassa: ez a tudományág milyen sokféle szállal kötődik a nyelvtudományhoz, a társadalomtudományhoz, az irodalomtörténethez, a néprajzhoz. Kerényi Ferencnek ugyan nem volt szüksége arra, hogy ezzel a gesztussal önmagát erősítse, hiszen – ez szintén kiderül a válogatásból – az irodalomtudomány jó néhány területének volt avatott művelője. Mégis mindig a színháztudomány elismertetése lebegett szeme előtt, a félretolt elődök helyére lépett, s újból és újból megkísérelte azt bebizonyítani, hogy a színházi műveltség nem azonos az irodalmi műveltséggel, a színháztörténet tárgya nem azonos az irodalomtörténetével. A most megjelent dolgozatokban például nyoma sincs a *Bánk bán*nak, és Madách Imre *Az ember tragédiája* című darabjának előadás-történetéről sem olvashatunk. Szerepelnek viszont olyan szerzők és művek, melyeket a színháztörténészek ugyan jól ismernek, de az irodalmi kánonnak nem voltak, s nem is lesznek részei.

A tanulmánykötet nem tartalmazza Kerényi szenvedélyes, lehengerlő műveit: mintha azt sugallná tanítványainak és követőinek, hogy az alapos kutatómunka nyomán született, adatokkal megerősített, az összefüggéseket átlátó művek sorával lehet áttörést hozni a hazai színháztudományban. Példákat is ad, elsősorban azokkal, melyek legelső könyve előtt láttak napvilágot. Az Irodalomtörténeti Közleményekben 1973-ban jelent meg *A hajdútánc XVIII. századi szövegéről* szóló írása. A Századokban 1974-ben *Az első magyar hivatásos színtársulat társadalmi kapcsolatai*ról

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

értekezett. A Magyar Nyelvben 1977-ben megjelent közleménye a *XVIII. század végi drámáink személyneveivel* foglalkozott.

Ezeknek a publikációknak ismeretében tudjuk igazán értékelni azt a pillanatot, amikor 1981-ben Kerényinek megjelent *A régi magyar színpadon, 1790–1849* című műve, amely alapvetően megváltoztatta a hazai színháztörténet-írás megítélését.

Kerényi Ferenc ekkor ugyanis látványosan szakított az anekdoták laza füzéréből szerkesztett színháztörténeti művekkel, de azt a hagyományt sem folytatta, mely minden áron gazdag színjátszókultúrát feltételezett, s mivel ezt nem találta, hát teremtett. A könyv felborzolta a magyar színháztörténet évtizedes állóvizét, mert Kerényi úgy beszélt a magyar nyelvű hivatásos színjátszás első évtizedeiről, hogy alig esett szó például Kelemen Lászlóról, akit a hagyomány az első magyar színházigazgatóként tisztelt, s nem tárgyalta az untig ismételt dolgokat, munkájának minden sora újdonságot hozott.

A művet bíráló Fried István üdvözölte a komplex megközelítési módszert és a színháztörténeti kutatás eredményeinek szélesebb, művelődéstörténeti folyamatba ágyazott vizsgálatát, s elismerte, hogy Kerényi Ferenc munkája sikerrel járt: „a Hont Ferenctől először kialakított, majd Székely Györgytől részletezett és körvonalazott fogalmat, a színjátéktípus megnevezést a magyar színjátszói és drámaírói gyakorlattal szembesíti, s ennek alapján jelentős elhitető erővel rekonstruálja a »régi magyar színpad«-on és színpaddal kapcsolatban történteket. De sikeres a munka azért is, mert a színjátszást, a drámaírást, -fordítást, -adaptálást a korszak magyar és külföldi esztétikai vitái, gondolatai szemszögéből *is* vizsgálja, és ezáltal elkerüli az egyoldalúság buktatóit." (It 1982, 959.)

Kerényi a könyvben körvonalazta az egyes színjátéktípusokat, részletesen bemutatta a síró-éneklő színjátszóiskolát, beszélt a színpadi hős magyar romantikus felfogásáról, s kidolgozta az országos műsorréteg fogalmát.

A könyv kézhezvétele után valamennyi színháztörténettel foglalkozó kutató érezte, hogy nem folytathatja ott, ahol abbahagyta. Kerényi pedig arra készült, hogy megújítja a hazai színháztörténet-írást. Kutatásai nyomán tudta, hogy fel kell kutatni a forrásokat, össze kell gyűjteni és rekonstruálni a színjátékszövegeket, majd meg kell írni a szintézist. Az Akadémiai Kiadó gondozásában 1990-ben megjelent *A magyar színháztörténet* című kézikönyv első kötete, melynek Székely György volt a főszerkesztője, megkoronázta Kerényi tudományszervező tevékenységét. A kötet időrendi összefoglalója, illusztrációi és bibliográfiája arról tanúskodik, hogy a magyar színháztörténet-írás néhány év leforgása alatt több évtizedes lemaradást hozott be, s ez jórészben Kerényi Ferenc munkásságának köszönhető.

A *Magyar színháztörténet* első kötete a színjátéktípusok felől közelített a témához, az országos műsorréteg alakulását elemezve, a pártolás formáit bemutatva, a vándorszínészettől az állandó színházak megteremtéséig igyekezett minden

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

szegmentumát feldolgozni ennek a művészeti ágnak. A színházi előadás legfontosabb alkotóelemeinek bemutatása csakúgy helyet kapott benne, mint a tánctörténet ismertetése.

A kötetről írt recenziójában Nagy Imre a korszakhatárt kifogásolta elsősorban, hiszen az új kézikönyv a hivatalos magyar színjátszás megírását tűzte célul, amely 1790-ben az úgynevezett Kelemen-féle társulat első előadásával kezdődött. Nagy Imre arra is felhívta a figyelmet, hogy a színjáték nem azonos a drámaszöveggel, hiszen a metakommunikáció, amely a színházi előadás során a színjátékot a színész által kimondott szövegen kívül kíséri, leírhatatlan, rekonstruálhatatlan, elemezhetetlen. (ItK 1993, 144.) De rögtön meg is dicsérte Kerényit, aki ehelyett a színjátéktípust és a műsorréteget vizsgálja.

Hogy mégsem került sor a hazai színháztörténet-írásban komoly áttörésre, azt is Kerényi Ferenc elemezte példamutató visszafogottsággal: „A magyar színháztörténetnek hiányzik a középnemzedéke. Közöttünk vannak, dolgoznak a »nagy öregek«, élükön a korelnök Pukánszkyné Kádár Jolánnal, de fél kezünkön meg tudjuk számlálni a 40–50 éves színháztörténészeket. [...] kritikusok igyekeznek pótolni a hiányzó középnemzedéket." (Kerényi Ferenc, *Eredmények és problémák a színháztörténet-írásban*, ItK, 1984. 524.). Kerényi szemléletesen bemutatta, hogy milyen tévedésekhez, félreértelmezésekhez, a források helytelen elemzéséhez vezet a kritikusok színháztörténet-írói működése: „a kritikus-szerzők, akik napi munkájuk révén nagyon sokat tudnak az élő színházról, a mai színészet közvetlen előzményeit keresik a színháztörténet tényeiben". (*Uo.*, 525.) Értelmezés nélkül maradnak a terminusok, az elemzést gyakran az egykorú források idézetmontázsa helyettesíti, a cáfolni igyekezett legendák helyébe pedig újakat támasztanak. (*Uo.*, 526.)

A *Színek, terek, emberek* című kötet összeállítása során Kerényi Ferenc nem törődött az írások kronológiájával, egyetlen tanulmány: *A nemzeti színházi eszme és gyakorlat néhány történeti kérdéséről* című áttekintés olvasásakor azonban meg kell jegyeznünk, hogy 1987-ben, a Nemzeti Színház megnyitásának másfél százados évfordulóján született. A színháztörténész Kerényi pályafutásának – úgy vélem – ez az időszak volt a csúcsa: a Magyar Színházi Intézet vezetőjeként (1983-ban lett az intézmény direktora) részt vett a Nemzeti Színház ünnepére a színház történetét összefoglaló tanulmánykötet (*A Nemzeti Színház 150 éve*, 1987) és forráskiadvány (*A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*, 1987), közreadásában, s emellett a Corvina Kiadó fakszimile dokumentum-összeállítását is gondozta. Hozzá kell tenni, hogy ez az évforduló egyúttal az új Nemzeti Színház felépítésére is ráirányította a figyelmet (akkor éppen a Hofer-féle városligeti terv volt érvényben), ezért lett ez a címe a dokumentumválogatásnak: *Építsünk Nemzeti Színházat!* (Persze a cím arra is utal, hogy a Nemzeti Színház szellemének meg kellene újulnia...) Ez a moz-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

zanat is jelzi, hogy Kerényi Ferenc ebben az időszakban a közélet porondjára kényszerült. De jelzi maga a tanulmány is, hiszen ha a válogatás többi darabját olvassuk, aligha találkozunk olyan mondatokkal, melyek politikai-ideológiai elvárásoknak felelnek meg.

Logikusnak tetszik, hogy 1989 után visszavonuljon az Intézet éléről, s visszatérjen a tudományhoz. Hatalmas feladatra vállalkozva gyűjtötte össze az 1790-től 1837-ig megjelent magyar színikritikákat. Ez lett az alapja a 2000-ben megjelent *Magyar színikritika kezdetei (1790–1837)* című háromkötetes nélkülözhetetlen forrásgyűjteménynek. A forrásgyűjtemény kiadása után – ahogyan ez a kötet is bizonyítja – kissé eltávolodott a színháztörténettől. Sajnos csak felemás módon – s ez nem rajta múlt – vett részt a *Magyar színháztörténet* harmadik kötetének kiadásában, máskor pedig teljesen elzárkózott a felkérésektől. A Holmiban, a Székelyföldben, a Magyar Nyelvben, a Mikszáth-emlékkönyvben megjelent munkái viszont azt igazolják, hogy olyan témák is látókörébe kerültek, amelyekről korábban egyáltalán nem szólt.

Kerényi volt talán az egyik utolsó képviselője a dialóguson alapuló tudományos értekezés műfajának. Kerényinek fontos volt az igazság, s nem egy tanulmányát éppen a vitakészség ihlette. *A régi magyar színésznők névhasználatáról* szóló írásának elkészítéséhez az alábbi kitétel adta meg a végső lökést. „Például Benke József színész leánya, Benke Judit Laborfalvi Róza néven ért el sikereket, s ezt a nevet akkor is megtartotta, miután Jókai Mór felesége lett" – írta Debreceni Anikó és Balogh Lajos *Magyar asszonynevek a Kárpátalján* című cikkükben a Magyar Nyelv című folyóiratban 1995 szeptemberében. „A tendencia igaz, a példa azonban téves" – így Kerényi; s rögtön hozzáteszi: „Viszont – közfelfogást tükrözve – alkalmat ad arra, hogy a 19. századi színésznői névhasználatról szóljunk [...]." (139.)

Kerényi Ferenc egészen a 20. századig áttekintette ebben az írásában a művésznők névhasználatának hagyományát. Még azt is megemlítette, hogyan ragaszkodott P. Márkus Emília az első férje nevét – Pulszky – idéző P.-hez, színészi védjegyéhez. Amikor nőül ment Andor Oszkárhoz, a férfinak p betűs új vezetéknévre kellett váltania: így lett Párdány belőle. Más esetben – s ezt már én teszem hozzá – azonban fel sem tűnt a betűcsere: R. Gombaszögi Frida – így szerepelt évekig a színlapokon, képeslapokon és az újságokban. S bár azt csaknem mindenki tudja, hogy a színésznő az Est-lapok tulajdonosához, Miklós Andorhoz ment nőül, a Rajnai Gáborral kötött házasságra csak a névváltozat utal. Hadd tegyek ehhez hozzá egyetlen adalékot: anekdotaként kerengett, hogy Torday Ottó doktornak azért nem lett a felesége Boyda Juci, mert nem akart T. Boyda (értsd: tébolyda) lenni. A szóbeli források azt is megőrizték, hogy a színészek között a házasságok sokszor csak az égben köttettek, de a színésznő neve elé illesztett betű mindig tá-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

jékoztatott az együttélésről. Ez utóbbi azonban inkább már a színészerkölcsöket jellemzi, s nem csak a névhasználat sajátosságaira utal.

A *Színek, terek, emberek* című kötet írásainak jegyzetei is bizonyítják, hogy Kerényi Ferenc szenvedélyesen mutatott rá a hibákra, félreértelmezésekre, a tévedésekre. Mégsem ezzel vált kivételes tudományszervezővé. Ellenállást nem tűrve adott újabb és újabb feladatokat mindenkinek. (Miután közölte első nagyobb lélegzetű tanulmányaimat a Színháztudományi Szemlében, megbízott a *Magyar színházművészeti lexikon* korszak-szerkesztésével. S ráadásul Bárdos Artúr életművének kutatásával.)

De nemcsak személyesen serkentett arra, hogy újabb és újabb témákkal foglalkozzam. Kutatásaival és írásaival is képes volt egy-egy témára felhívni a figyelmet. A *Bánk bán* bemutatók közös egyetemi elemzése nyomán írtam többször Katona drámájának színreviteléről, de a Molnár Ferenccel foglakozó kutatásaimat is ő szorgalmazta.

Néhány évvel ezelőtt véletlenül találkozott témaválasztásunk. Kerényinek a Holmiban megjelent *Valóság és dramaturgia* című munkája a reformkori színművek tükrében mutatta be Pest-Buda életét, míg én a *Bérház a színpadon* címmel foglalkoztam a Veszprémi Egyetemen hasonló jelenségekkel. Kerényi kutatásai és megállapításai nyomán érdemes volna *Budapest a színpadon* címmel összeállítást készíteni, hiszen ennek az összefoglalásnak megvan a szerkezete, megvannak témái, s kidolgozott a kutatás módszertana. Csak egy motívum annak bizonyítására, hogy nem volna érdektelen ezt a művet megírni. Kerényi idézi az *Egy szekrény rejtelmei* című népszínműből a jellegzetes pesti helyszínt, a reformkori földszintes bérház udvarát: „Középen benyíló kapu alja, mellett ajtó ily felírással: »Házmester«. Oldalt ajtó vastáblákkal borított, Rikolti [a fösvény háziúr] laka. Másik oldalon más ajtó ily felírással: »Csillagné, divatárusnő«. Ezek mellett oldalt szemközt két ablak. Más ajtó a Zöld [kalmárlegény] és Mátyás [óráslegény] lakáé. A kapu mellett csengetytyűszár." (113.)

Ez a kedélyes színtér Faragó Sándor *Bérkaszárnya* című darabjában így változott meg: „Az udvar. Három oldalon falak ablakokkal. A hátsó falból nyílik a bérkaszárnya kapuja. A kaputól balra a lépcsőház. Ha a kaput kinyitjuk, látszik egy villanykörte, és a telihold fénye világítja be az udvart. Elég világos van. A lépcső mellett a vicelakás bejárata. A bal sarokban a hátulsó lépcső. A hátsó falon látszik a első emeleti gang." (A darab megjelent a Színházi Életben, 1928/43.)

A Ráció Kiadó *Ligatura* sorozatában megjelent Kerényi-kötetben a *Mikszáth-dramatizálások néhány tanulsága* című írás reprezentálja leghűségesebben a színháztörténész szemléletét, gondolkodását, szintézisre törekvő alkatát. A Mikszáth születésének 150. évfordulójára Fábri Anna szerkesztésében megjelent tanulmánykötetben Kerényi újfent bebizonyította, hogy otthonosan mozog két évszázad

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

magyar színházában, társadalomtörténetében, ismeri a dramaturgiai műhelytitkokat – s Mikszáth életművét. S ráadásul nagyon határozott, kiforrott véleményt formál a Mikszáth-művek színrevitelének körülményeiről. Ez a látszólag pozitivista feladat Kerényi feldolgozásában a magyar színháztörténet különös metszetét adta. Mivel kizárólag adaptációkról van szó, a színjátékok szerzőinek divatos színjátéktípusokhoz kellett illeszteni a mikszáthi témákat. S a háttérben mindig ott lüktet a kor ideológiája, történelemszemlélete, a színház szerepének állandó változása. A tanulmány során nemcsak a színházi gyakorlat átalakulását tekintette át a szerző, közönségszociológiai kérdések is szóba kerültek. Az írás érdekessége, hogy Kerényi az amatőr színjátéknak szánt színre alkalmazásokat is fellelte, s találó elnevezéssel az „osztályharc színházi segédcsapatának" nevezte azokat az alkotókat, akik az „ideológiai naprakészség" szemmel tartásával tehetségüktől „függő formában és mértékben" dolgoztak. (180.)

A kötet egyik szerkesztője, Szilágyi Márton az előszóban hangsúlyozta, hogy a mai napig nem történt meg Kerényi Ferenc írásainak teljes bibliográfiai számbavétele, s azt is, hogy ez az első Kerényi tanulmánykötet, de aligha az utolsó. Valóban, nagy szükség volna arra, hogy Kerényi Ferenc többi tanulmányát is kötetekbe gyűjtsük. Reméljük hát a folytatást!

(Ráció, Budapest, 2010. [Ligatura könyvek])

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Rapcsák Balázs

Fodor Péter: *Térfélcsere. A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*

A sport kultúratudományi kutatása Nyugat-Európában jelentős hagyományokkal rendelkezik. Filozófiai, szociológiai, antropológiai, esztétikai és irodalomtudományi vizsgálódások középpontjában áll hosszú ideje. Itthon ugyanakkor a sport kulturális szerepeinek kérdésköre eleddig csupán érintőlegesen vizsgált téma volt. Fodor Péter könyvének témaválasztása, valamint komplex szempontrendszeréből adódó kérdésfelvetései olyannyira újdonságnak számítanak, hogy hazai szaktudományos előzményre alig támaszkodhatott, ami különösen akkor meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy a 20. második felétől kezdve lépten-nyomon találkozhatunk olyan irodalmi művekkel, amelyekben a sporttematizáló eljárások meghatározó poétikai tényezővé válnak. Ez a körülmény már önmagában is jelentőssé teszi a kötet megjelenését. A jelentőség azonban nem merül ki az újszerűségben, emellett ugyanis az is elmondható, hogy a tanulmányok olvasása során a témának olyan összetett, átgondolt és árnyalt megközelítésmódjával találkozunk, amely a vállalt pionír szerepen túlmenően is érdemlegesen hozzájárulhat az irodalomtörténeti kutatások szempontrendszerének bővítéséhez.

Sport és irodalom viszonyának kérdését firtatva tágabb értelemben olyan kulturális alapproblémával találjuk szemben magunkat, amely végigvonul az európai művelődés történetén: a testhez való viszonyulás kérdése ez, és ezzel a test–tudat dichotómiáé. Ugyanakkor számos helyen megfogalmazódnak olyan vélekedések, amelyek a szellem és a kultúra 20. századi hanyatlástörténetét egyebek mellett éppen a sport társadalmi térhódításával állítják párhuzamba, aminek következtében sport és irodalom határozottan eltérő rangú kulturális praxisokként értelmeződnek. Fodor Péter könyve apológia abban az értelemben, hogy explicit szándéka revideálni a sport társadalmi-kulturális funkcióiról alkotott közkeletű és pejoratív értelmiségi vélekedéseket, valamint exponálni a sportról való irodalmi beszéd lehetőségeinek poétikai kitüntetettségét.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Kérdés, hogy a könyv, amely két elméleti bevezető és tizenkét szöveganalizáló fejezetre oszlik, a téma átfogó és összefüggő vizsgálataként, avagy inkább tanulmánykötetként olvasható-e. A szerző szándékai az előbbire irányulnak, amennyiben célja egy olyan komparatív olvasáson alapuló elemzés, amely feltárja a sporttematizáció változatos megvalósulási lehetőségeinek komplex poétikai funkcióit. Ezen a ponton azonban felvetődnek bizonyos problémák. Mivel az elemzésre választott korpuszt elsősorban a tematikus hasonlóság tartja össze, az egyes analízisek során eltérő interpretációs stratégiák érvényesülnek, az elemzési irányok meglehetősen szóródnak. Ez önmagában persze inkább erénye, mint hibája a könyvnek, hiszen az adott szöveg poétikai sajátosságaihoz igazodó szempontok nyilvánvalóan termékenyebbek, mint egy egységesen oktrojált, homogenizáló értelmezői séma, ugyanakkor be kell látni azt is, hogy a sokszor egészen különböző szervezőelvekkel bíró szövegek esetében az összehasonlító olvasás eredményességének megvannak a maga határai. Ezért, anélkül hogy elvitatnánk a kötet konzisztenciáját, megjegyezhető, hogy nem lett volna felesleges egy összefoglaló fejezet megírása, amely a magyar irodalmi anyagon végzett kutatások eredményeinek az első két fejezetben bemutatott diskurzusokhoz képesti újdonságait rendszerezett, szorosabban véve komparatív és teoretikus következményeikkel is számot vető módon mutatná be – elejét véve annak az érzésüknek, hogy a fejezetek legtöbbje önmagában olvasva alkalmasint nem kevesebb tanulsággal jár, mint a többivel együtt.

A sport kulturális aktualitásával, illetve a sport, medialitás és irodalom összefüggésrendszerével foglalkozó elméleti bevezető azokat a releváns társadalomtudományi diskurzusokat mutatja be, amelyek az irodalomtudományi megközelítésmódokkal társítva produktívnak bizonyulhatnak a szövegértelmezések során, és egyben bevezetést nyújt a sport és irodalom viszonyrendszerében felmerülő legfontosabb problémakörökbe. E teoretikus kontextus felvázoló fejezetek talán kissé túlzottan kompilatívak, ez azonban részben magyarázható a hazai kutatásokkal kapcsolatos hiánypótlás szükségességével. Emellett a témára vonatkozó multidiszciplináris elképzelések az értő elrendezésnek köszönhetően sikeresen lépnek dialógusba egymással, s az így egyaránt feltárulkozó kritikus és affirmatív perspektívák a későbbiek során rétegzett és árnyalt elemzéseket tesznek lehetővé. Ugyanakkor a szerző saját elméleti reflexiói ezekben a fejezetekben nem nyernek alaposabb kidolgozást, ami még akkor is sajnálatosnak mondható, ha az elsődleges cél itt nyilvánvalóan a szövegelemzések szempontjából való hasznosíthatóság, hiszen egynémely felvillantott ötlet vagy kritikus továbbgondolás igen izgalmasnak és ígéretesnek mutatkozik. Így csak az a reményünk marad, hogy a későbbi interpretációk folyamán majd újra találkozunk a kérdéssel, ami néhány esetben valóban teljesül, máskor azonban nem.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A szövegelemző fejezetek a későmodernitás második hullámától napjainkig vizsgálják tizenkét szerző sportmotívumokat felvonultató szépirodalmi és/vagy publicisztikai írásait. A tárgyalt szerzők listája a sokszínűségre és a hatástörténeti összefüggésre egyaránt felhívja a figyelmet: Ottlik Géza, Mészöly Miklós, Mándy Iván, Moldova György, Ferdinandy György, Spiró György, Nádas Péter, Szijj Ferenc, Esterházy Péter, Kukorelly Endre, Darvasi László és Parti Nagy Lajos. Az egyes elemzéseket általánosságban imponáló komplexitás jellemzi, vagyis a szerzőt nemcsak a sportmotívumok felhasználásának variációi érdeklik, hanem az érintett szövegeknek átfogó – narratológiai, intertextuális, retorikai, mediális, metafikcionális szempontokat alkalmazó – értelmezésére törekszik, olykor attól sem riadva vissza, ha a központi téma egy időre háttérbe szorul, s mindezt nem ritkán az igen meggyőzően argumentáló kritikus tevékenységével is ötvözi. E rétegzett perspektívából a szövegekben artikulálódó személyiség- és nyelvszemléleti, megismerés-elméleti, erkölcsi és társadalomkritikai dilemmák összetettségére nyílik rálátás. Mivel a teljes áttekintés kivitelezhetetlen, a legfontosabbnak tűnő problémák felvázolására szorítkozom, amivel remélhetőleg szemléletessé tehető a sporttematizáció irodalmi kiaknázhatóságának, és egyben a kötet kutatási szempontjainak diverzitása is.

Fodor gondolatmenetében központi helyet foglal el sport és irodalom mediális különbözősége. Az emberi test színreviteleként értelmezett sport az irodalom sajátos mediális ellenpontjának mutatkozik, amennyiben ennek befogadási feltételeiből szükségszerűen következik egyfajta „testtetlenítés", vagyis az érzéki tapasztalattal szemben a képzelet dominanciája jellemzi. Ennyiben sport és irodalom kapcsolata a test és a tudat szeparációjának manifesztációjaként jelenik meg, s efféle ellentétpárként különösen alkalmasak lehetnek egymás sajátosságainak tükröztető megértésére. De mi az, amiben az irodalom és a sport közös? Miért lehet termékeny a kapcsolatuk a mediális feszültségből adódóan elnyert sajátos perspektíván, az egymásba tekintés lehetőségén kívül? Egyfelől sok olyan jelenség van, amiről az irodalom a sporton keresztül beszélni tud, például a társadalom, a közösség, a hatalom működési mechanizmusai, vagy identitás és autonómia kérdései. Ezekben az esetekben a sport allegorikus vagy metaforikus szerepbe kerül, s jelentősége kimerül abban, hogy rajta keresztül valami másról szólhatunk. Vannak viszont olyan esetek is, amikor a sport performativitása, egyszeri eseményjellege válik érdekessé. Ilyenkor az irodalmi szöveg nem beszél a sportról, hanem arra tesz kísérletet, hogy a test közvetlenségének a tapasztalatát közvetítse. Csakhogy, miként Nádas *Évkönyv*ének elemzéséből kiderül, a testmozgás közben átélhető közvetlenség lényege éppen az, hogy szemben bármiféle reflexív nyelvi megnyilatkozással, és így az irodalommal is, nem értelmezhető jelként, nem mutat önmagán túlra. Az irodalmi szöveg tétje ekkor az lesz, hogy mit tud

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

kezdeni azzal a mediális paradoxonnal, amelyet a mimézis és a reprezentáció paradigmájából való kilépés jelent. Vagyis mit tud tenni azért, hogy „a test nem jelölő felszíne értelmezhető legyen"? (37.) Azaz, általánosabban fogalmazva, az írásbeliség jelentésre épülő kultúrája képes lehet-e integrálni a „jelenlét" tapasztalatának idegenségét?

A mediális vizsgálódások, valamint a sport allegorikus felhasználhatóságának problémái mellett a könyv harmadik kulcskérdése a sport autentikus megvalósulási formáitól elválaszthatatlan játék fenoménjének esztétikai és antropológiai jelentőségére vonatkozik. Fodor a sport és az irodalom között feltételezhető ontológiai rokonságot főként a játékelméleti megfontolásokkal összefüggésben hangsúlyozza. S noha az előbbivel kapcsolatban kiemeli annak elidegeníthetetlenül testi karakterét, talán nem hiábavaló emlékeztetni arra sem – és ez implicit előfeltevésként olykor mintha jelen is lenne egyes mediális kérdésekkel foglalkozó elemzések során –, hogy e két, egymástól mára oly távol került kulturális jelenséget egy további alapvető ontológiai jegy is összekapcsolja: a művészetben és a sportban közös szomatikus elem. S ha a könyv egyik legizgalmasabb sportdefiníciója szerint a sport nem más, mint a nem fogalmi tudásnak a test médiumában való színrevitele, akkor ne felejtkezzünk el arról sem, hogy az esztétika eredetileg a test diskurzusaként született, mint a fogalmi gondolkodástól különböző érzéki megismerés birodalma. Mivel reflexív természete szerint minden megértés szükségszerűen eltávolít a tárgyától, és ezzel megszünteti a közvetlenséget, az irodalom egyszerre diszkurzív és esztétikai közege lehet az, amely inherensen alkalmas a testi közvetlenség tapasztalatának megértésére. Fodor ugyanakkor az irodalmat ebben az összefüggésben olyan immateriális médiumként értelmezi, amely maga is hozzájárult test és tudat szembenállásának intézményesüléséhez, s emellett részletesen elemzi azt a folyamatot, amelynek során a sport éppen „az irodalom által szabadon hagyott helyeket" töltötte ki.

Ezek közül az egyik legfontosabb az önelvesztés tapasztalata, amely a testnek a tudat felügyeletén túlhaladó performanciájához köthető, s amely például az *Iskola a határon*ban személyiségszemléleti és morális dilemmákkal kerül összefüggésbe. Mészöly, Ferdinandy vagy Darvasi szövegeit vizsgálva annak lehetünk tanúi, ahogy a sportra épülő kiterjedt metaforikus jelentésháló a sport autonóm világán kívülre mutatva hoz létre allegorikus jelentéseket. Ez az eljárás, amelyben a poétikai applikáció tehát nem a sport önelvűségéből bontakozik ki, bizonyára nem független azoktól a társadalom- és médiakritikai belátásoktól, amelyek a versenysport kommercializálódására, a hatalom különféle formáinak való kiszolgáltatottságra és ideológiai befolyásolhatóságára vonatkoznak. Az Ottlik-, Esterházy- és Kukorelly-elemzések ezzel szemben azt mutatják meg, hogy a mindennapok rutinszerűségével vagy a társadalmi hatalom korlátozásaival szemben a játékként – s mint

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ilyen zárt, mesterséges szabályok által meghatározott világként – felfogott sport miképpen biztosíthatja egyaránt az identitás elnyerésének és az individualitás meghaladásának a közegét. Egy újabb szinten a sport textuális történésekkel való analógiáját figyelhetjük meg abban, ahogy például Esterházynál a labdarúgás a „posztmodern írástechnikai attitűdnek a figuratív megfelelője" (141.) lesz, részben a nyelv szubjektumtól független mozgásainak és a labda olykor kiszámíthatatlan viselkedésének hasonlóságai, részben a – műalkotásra és a sportmérkőzésre egyaránt jellemző – fikciónak tulajdonított valódi jelentőség révén.

A sportról szóló irodalmi beszéd nyelvi nehézségei – ahogy ez a Mándy-, a Kukorelly- és a Parti Nagy-szövegeket vizsgáló fejezetekben is tematizálódik –, akkor válnak a legszembeötlőbbé, amikor az irodalmi szöveg a sportújságírói nyelvvel, legpregnánsabban a labdarúgás szociolektusával konfrontálódik. E klisékben tobzódó beszédmód teszi ugyanis felismerhetővé a nyelvnek azt a lényegében rejlő sematizmusát, amely nemhogy közelebb vinne a (sport)esemény egyszeriségéhez, hanem éppen eltávolít tőle. Ha a testmozgást nem figuratív jelentésképzésre alkalmas és a rajta túli világ interpretálására felhasználható jelölőként értelmezzük, hanem olyan reflexió előtti tudásként, amely éppen sajátos idegensége folytán értékes az irodalmi megértés számára, akkor olyan tapasztalatként tűnik fel, amely a nyelv medialitásának fényében az individuum kommunikálhatóságát problematizálja.

Bár a hiányolt összefoglaló fejezet a tanulmányok eredményeit megerősíthette és némileg továbbfejleszthette volna, nem lehet kétségünk afelől, hogy az alapos és izgalmas szövegelemzések interpretációs hozadékának irodalomtörténeti értékén túl a *Térfélcsere*ben tárgyalt és körültekintően bejárt problémakör intenzív megértése jelentős mértékben hozzájárulhat az irodalom természetéről alkotott felfogásunk árnyalásához, és egyben kulturális önmegértésünk elmélyítéséhez is.

(Kijárat, Budapest, 2009.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Gerold László

Takács József: *Kritikus minták*

Hogy sem az irodalommal hivatásszerűen foglalkozók, sem pedig az irodalom iránt mélyebben érdeklődő olvasók számára nem lehet elhanyagolandó a kritika, az a magyar literatúrában már Bessenyei *Holmi*jától, de igazán Kölcsey kritikáitól és esztétikai írásaitól errefelé, napjainkig evidens, akkor is, ha egyesek, nem is kevesen, olykor erről próbáltak/nak megfeledkezni. Az viszont, hogy az utóbbi években egyre több kritikus tűnik fel a folyóiratok lapjain, illetve, hogy kritikakötetek és kritikával foglalkozó szövegek, könyvek (pl. *Az olvasó lázadása*, 2008) jelennek meg, a kritika jelentőségének felismerésére utal(hat). Ebbe a sorba tartozik Takáts József könyve, melybe a szerző, ahogy a kötet írásairól készült jegyzetében írja, „olyan bírálatokat, előadásokat és tanulmányokat" (hozzátenném: vitacikket) válogatott, „amelyek főleg arra a kérdésre keresik a választ, milyen a jó kritikus".

A kérdést, melyet manapság markánsan elkülönülő kritikaváltozatok időszerűsítenek, Takáts József, amint ezt a kötetnyi téma bevezetőjeként is tekinthető *A kritikus mint kritikus* című tanulmányában előadja, három aspektusból közelíti meg. Elsőre „az elméleti belátás és a gyakorlati tudás szerepét" vizsgálja a kritikaírásban, ezt követően érveket sorakoztat fel „az (irodalom)tudományos kritika ellen", majd ezzel saját kritika-fogalmát állítja szembe. Az elsőnek említett nézőpont kifejtése során, miután annak alapján, hogy szerinte a „kritikus tevékenysége közelebb áll a szerkesztőéhez, mint az irodalomtudóséhoz", mert a kritikus és a szerkesztő esetében is „döntő mozzanat az értékelés", illetve jelentős funkciót, mondhatni főszerepet tulajdonít az ízlésnek, amely nem csak „esztétikai tartalmú fogalom", hanem „inkább morális jellegű", arra a megállapításra jut, hogy „a kritikai tevékenység főként egyfajta gyakorlati tudás működését, s nem technikai, tanítható/megtanulható ismeretek alkalmazását jelenti". Ugyanakkor, figyelmeztet a szerző, nem kell, nem szabad „szubjektivizálni a kritikát" („az ízlés nem szubjektív"), de tévedés is „túlzott jelentőséget tulajdonítani" annak, ami megtanul-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ható. Ahogy ezt a „tudományos kritikus" gondolja, aki ítélőképessége erejét „abban az elméletben, módszerben, szótárban látja, amit megtanult". Azzal ugyanis, hogy a tudományos kritikus korszerű kíván lenni, rögeszmésen ragaszkodik „irányzatának módszerébe vagy szótárába", mert vélekedése szerint „a jó kritika legfőbb előfeltétele a helyes módszer vagy szótár alkalmazása". Ezt a szemléletet Takáts József azért is elfogadhatatlannak tartja, mert a kritikusnak nem törvénykönyv alapján kell véleményt formálnia (ahogy egyik kritikájában írja: nem jó, ha egy Esterházy-könyv esetében „túl sok a »kontextus«, és túl kevés az »Esterházy«"), s különben is elméletek, iskolák eléggé gyakran váltják egymást, igencsak rövid életűek, vagy az sem kizárt, hogy párhuzamosak, s akkor hogy lehet eldönteni, közülük melyik üdvös, s melyik nem. Arról nem szólva, hogy a technikai tudás nem jelent eleve színvonalat is, s az értékelésben nem, csak az érvelés alátámasztásában lehet szerepe. Az irodalomtudományi kritika esetében, véli a szerző, „mindig fennáll a veszély, hogy a vizsgált irodalmi műveket az elmélet vagy a módszer demonstrációs terepévé teszi", s ennek jegyében azokat a műveket részesíti előnyben, amelyekre az adott elmélet vagy módszer alkalmazható, s elhanyagolja azokat, melyekre nem. Mindezek alapján nem kell arra gondolni, hogy a tanulmány szerzője az elméletek mellőzését szorgalmazza. Ellenkezőleg fontosnak tartja az elméletet, a módszert, a szótárt, ami alapján a tudományos kritikák íródnak, de óv a „tudományos" jelleg kizárólagosságától. Szerinte nem a tudományos vagy kultúrkritikák az igazán rosszak, hanem azok, amelyek „nem rendelkeznek semmiféle saját problémával".

Ezek után következhet a kérdés: „Miért van szükség olyan tevékenységre, mint a kritika, amely megmondja, hogy mely művek a jók és melyek a rosszak?". Egykor azért volt, mert „a közösség, ahol ez a tevékenységfajta kialakult fontosnak tartotta a kérdést", később, a mi társadalmunkban azonban már módosult a képlet. Immár nem a tudás hierarchizál, legalábbis nem olyan mértékben, mint egy-két századdal ezelőtt, hanem lényeges az ember társadalmi hasznossága is. Ahogy régen a kritika a pallérozódást segítette, valamilyen „erkölcsi-esztétikai érzék" csiszolását, úgy a mai kritika, bár nem mondott, nem mondhat le egykori feladatáról, maga Takáts is hangsúlyozza ennek fontosságát, ragaszkodik „egy kulturális eszményhez, a társadalomnak egyfajta hierarchikus szemléletéhez és egy személyiség-felfogáshoz". Igaz, nem olyan merevén, mint a 18. század tette, de a kritika feladata emellett, hogy az életről is ítéletet mondjon. Arról az életről, amely a művekben fogalmazódik meg a kritika ellenőrizte „lelki hatalmasok" által. Ebből következően merül fel az a kritika vonatkozásában megkerülhetetlen kérdés, hogy mivel foglalkozzék a kritika. Csak az adott művel, tiszteletben tartva így az irodalom autonómiáját, vagy a művek mindazon vonatkozásaival is, amelyek általuk felvetődnek. A tanulmány szerzője szerint nem kell felszámolni az „irodalom auto-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

nómiájába vetett hitet [...], elég ha relativizáljuk". Ahogy a tanulmányt záró Horváth János-idézet példázza, miszerint az irodalmi ízlés „nemcsak az esztétikai tetszés állásfoglalására" lehet/van segítségünkre, hanem „kapcsolatban áll az erkölccsel s a helyes gondolkodással is".

Miután alkalmunk adódott megismerni egy valóban sok szempontot figyelembe vevő, de személyes hangon is megszólaló tanulmányt, melynek szerzője érthetően tagadja azt, hogy létezik mindenki számára követendő kritikarecept, ugyanakkor azonban megfogalmazta saját kritikaeszményét, nem egészen alaptalanul azt várjuk, hogy elképzelésének demonstrációjaként következnek az egyéni minta alapján készült, ennek használhatóságát bizonyító, szépirodalmi művekről írt kritikák. Nem így történik. A kötet további szövegeinek is tárgya a kritika. Amint erre a könyv címe is utal, a különféle kritikus- és kritikaminták, ezek közül recenziómban Takáts négy variánsát emelném ki, vélem elsősorban érdekesnek.

Márton László kötete, *Az áhítatos embergép*, azért kelti fel Takáts érdeklődését, mert a kritikus nem az olvasás felől közelít az általa vizsgált művekhez, hanem a szerző felől. Ennek magyarázatát elsősorban abban kell látni, hogy Márton szerint, aki maga is jeles prózaíró, a „kritika egyik célja, hogy a megbírált író okuljon belőle, rálásson műve hibáira, melyeket így legközelebbi műve írásakor már el tud kerülni". Hogy ennek az elvnek megfelelhessen, ha helyesen akarja „megítélni egy-egy szöveg jelentőségét és megoldásainak értékét", ahhoz a kritikusnak a művet „saját nyelvi hagyományának kontextusában" kell vizsgálnia. Így jár el Márton László. Hogy hogyan, azt vizsgálja bírálatában Takáts József.

Szilasi Lászlónak *A Kopereczky-effektus* című tanulmány- és kritikakötete azért figyelmet keltő Takáts számára, mert azt vizsgálhatja, „hogyan igyekszik (Szilasi) felépíteni szövegei beszélőinek autoritását (vagy ha jobban tetszik: identitását)", s ez „milyen következményekkel jár". Megítélése szerint a beszélő, aki a szövegek többségében a szerzővel azonosítható, „így jellemezhető: egyként elkötelezettje régi irodalomnak és újnak, egyszerre irodalomtörténész és dekonstruktőr", amit Szilasi László természetesen összeegyeztethetőnek, Takáts viszont összeegyeztethetetlennek tart. Vélekedését a szövegekben felismerhető kétféle tudományos gyakorlatból következő retorikában látja beigazolódni. Abban, hogy egy szövegen belül „egyrészt a régi retorika szerinti elemző eljárások alkalmazása", másrészt pedig „a különböző viszonylagos frissességű elméleti kulcsszavak (szupplementum, atya-szöveg, rizóma, disszemináció, abject, fallogocentrizmus, szimulákrum, hatásiszony, différance stb.) használata" figyelhető meg. És mert a „kötetnek egyetlen passzusában sem tevődik fel a kérdés, vajon ezen elméleti tételek hogyan viszonyulnak azokhoz a hallgatólagos tételekhez, melyeken a régi retorika gyakorlata nyugodott", Takáts József szerint „az elképzelhető, hogy egy konvencionalista történész remek elemző ötletekhez jut a dekonstrukció jóvoltából, az azonban nem,

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

hogy összeegyeztethető lenne a két eljárásmód". Hogy a marginális elemekre való figyelem, ami a dekonstrukció jellemzője, inkább nevezhető önkényes eljárásnak, bár ilyennek kétségtelenül mulatságos, mint az adott műre vonatkoztatható megalapozott következtetés forrásának, azt Arany János művéből, *A nagyidai cigányok*ból vett példájával illusztrálja, szerintem meggyőzően. Ebben a kritikájában Takáts alkalmat lát arra, hogy sajátos ellentmondásra is felhívja figyelmünket. Nevezetesen arra, hogy a deKONos technika, többek között Szilasi érdeméből is, jelentős mértékben kitágította „az irodalomról való beszéd nyelvi lehetőségeinek körét", ugyanakkor viszont nélkülözte a magyar a kritikai és irodalomtörténeti hagyományokhoz való kapcsolódást. Ez úgy értendő, hogy a „szövegimmanens megértést" célzó írás „nem inter-, hanem intrakategoriális világ, csak poétika, s nem pszichológia, etika, politika is egyben", hogy a szövegekből hiányzanak azok a „pragmatikai szempontok", amelyeket a kritika – ahogy Takáts *A kritikus mint kritikus* című tanulmányában is kifejtette – mint „az életről mondott ítélet" nem nélkülözhet.

Vári György Kertész-monográfiájáról írt Takáts-értelmezés előterében kizárólag a *Sorstalanság* című kultikus kötetről szóló fejezet áll, amely kapcsán a kultúrkritikának nevezhető, a magyar viszonyok között egy ideje visszaszorult műfajmintával foglalkozik. A Takátsra hol szokatlanul dicsérő, hol pedig éppen rá jellemző polemikus hangú szöveg konklúziója, miszerint nincs kétsége afelől, hogy „lehetséges magas színvonalon és az olvasókat lenyűgözve művelni ezt a kritikafajtát", melynek szerinte, „ha jól csinálják, sokkal nagyobb lehet a tágassága, költői ereje és applikatív súlya, mint a szövegközpontú vagy a magát praktikus közvetítőnek tekintő kritikafajtáknak".

A kritikusmintákat szemrevételező tanulmányok közül negyedikként említhetjük azt a változatot, amely nem csak a végeredményben érdekelt, hanem abban a folyamatban is, mely során a művet vizsgáló szerző eljut(ott) a végeredményhez. Takáts szerint ez a kritikusi hozzáállás Győrffy Miklós *Magyar elbeszélő szólamok* című kötetében fedezhető fel. Győrffy kritikusi attitűdje más, mint azé a kritikustípusé, „akinek írásai nemcsak műértelmezések voltak, hanem a jó élet keresésének a kifejeződései is, aki nemcsak a műformák kritikusa volt, kultúránk egészéé" – ha jól ítélem meg, Takáts Balassa Péterre gondol –, de szemben áll azzal a típussal is, „aki tudományos szigort és szakszavakat várt el a kritikától" (Kulcsár Szabó Ernő?). Ő a régóta kevésbé tisztelt „régi vágású kritikus", kinek „Minden kritikája összefoglalja a tárgyalt mű cselekményét, felvázolja a szerkezetét, jellemzi a stílusát", hogy az olvasó őt követni tudja. Győrffy szándéka, véli Takáts, hogy kritikáit nem céhbelieknek, hivatásos olvasóknak, hanem a „művelt közönségnek" írja. Azoknak, akiket kritikái által az irodalomnak szeretne megnyerni. Ennek érdekében azonban nem csak dicsér, hanem elmarasztalni is tud. Závada erényeként említi például,

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

hogy képes „megidézni a Kádár-korszak nyelvi és nem nyelvi világát", ugyanakkor pedig hibáztatja, hogy „az író olyan formát kényszerített rá az elbeszélt anyagra, amely nem illett hozzá".

Takáts József sok szempontot felvető és számos tanulsággal szolgáló könyvének akár külön fejezete is lehetne az a két írás, melyek közül az egyikben *Párhuzamos portrék* címmel Határ Győző és Balassa Péter nyolcvanas évek végén zajlott vitáját eleveníti fel, a másikban *(Ellentmondások)* ő vitázik Bán Zoltán Andrással *Meghalt a Főítész, elmúlt a rút világ!* című pamfletje kapcsán. Határ és Balassa tanulmányát azért járja nagy alapossággal körül Takáts, hogy irodalmunk kétféle szemléletére hívja fel a figyelmet. Arra, ami Határt irritálta: „mi a *belső* oka a magyar irodalom európai ismeretlenségének", illetve amivel ezt Balassa kontrázza, mikor azokról az értékekről, színekről ír, amelyeket a magyar irodalom hozzáad „a világirodalom egészéhez". Izgalmas konfrontáció akkor is, ha ma már sokkal kevésbé aktuális, mint volt 1988-ban, bár ma sem irattári téma. A kötet legsodróbb írása Takáts vitája Bán Zoltán Andrásnak a magyar irodalmi életben régen tapasztalt megosztottságot kiváltó pamfletjével, amely „igazságtalanságok árán szeretné elérni az igazságot, túlzással a mértéket, elfogultsággal a pártatlanságot". S bár Takáts elismeri a szerző gondolatmenetének kivételes sodrását, nyelvi erejét, nem ezekkel foglalkozik, hanem azokkal az „eltérésekkel", amelyeket nem hagyhat szó nélkül. Számos tényszerű hiba és néhány, ugyancsak elfogadhatatlan elvi kérdés mellett, mint hogy „független kritika nélkül nincs egészséges irodalmi élet", hogy „a hatvanas–hetvenes években nem volt független kritika", valamint, hogy „a hatvanas–hetvenes évek aranykor volt a magyar irodalomban", melyek az ellenpamflet szerzőjének pontos észrevétele szerint valóban ellentmondások sorát indítják el, Takáts elsősorban azt hiányolja, hogy Bán adós az alapkérdéssel: „milyennek lássuk az elmúlt öt évtized magyar kritikatörténetét?" Mert az, amit Bán produkál vagy elfogadhatatlan személyeskedés, abban az értelemben is, ahogy felértékeli Fehér Ferenc kritikaírását, s abban is, ahogy egyrészt felnagyítja Balassa főítész szerepét, másrészt pedig ahogy Balassa személyéhez viszonyul, illetve a kritikus szürkületi vaksága miatt is, amely miatt nem vette észre, hogy a hetvenes évek prózafordulatával párhuzamosan kritikafordulat is lejátszódott, s hogy eltúlozta a korszak Magyarország-központúságát, és ebből adódóan nem vette észre, hogy prózában is, kritikában is „Párizsban, Újvidéken, Kolozsváron és Amszterdamban is" jelentős művek születtek. Hogy a „magyar irodalom önismeretének független hangjait" nem a Kortársban és az Új Írásban kell keresni, ahogy Bán teszi, hanem a „Hídban, az Irodalmi Újságban, a Magyar Műhelyben, az Új Symposionban", illetve Bori Imre vagy Albert Pál munkásságában. Amiben Takátsnak szerintem teljes mértékben igaza van, ugyanakkor ellenvetésre is késztet az a Bánnal egyetértő megjegyzése, hogy „Ottlik és Mándy Balassa Péter interpretá-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ciói nélkül nem lenne az, aminek ma látjuk". Lehet, hogy felfedezésük késett, de bekövetkezett volna.

Hogy Takáts József kritikusmintákat vizsgáló/bemutató könyve izgalmas olvasmány lehet mindenkinek, aki irodalmunk, s ezen belül kritikánk iránt mutat érdeklődést, abban pontos fogalmazása, végiggondolt érvelései, megbízható véleményformálása mellett közrejátszik, hogy – amint Váriról írta, rá is jellemző – „szereti a vitahelyzeteket, élesen és magabiztosan ítél", és ami ugyancsak nem elhanyagolható: személyességének jelenléte, ahogy ez mind kritikáiban és tanulmányaiban, mind pedig a kötet nyitó és záró személyes tárgyú írásaiban példásan olvasmányos formában kifejezésre jut.

(Kalligram, Pozsony, 2009.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Wirágh András

Kovács Gábor: *A történetképző versidom. Arany János elbeszélő költészete*

Arany János kiterjedt életműve nem csupán azért szorul rá a folytonos újraértelmezésre, mert a különböző szövegek immanensen, a szerző elméleti munkái felől is izgalmasan bírhatók szóra, hanem mert az irodalomértést olykor lappangó módon, de így is szorosan irányító és „felügyelő" periodizációs mintázatok szempontjából Arany kitüntetett pozícióban áll. A szerző recepciótörténetén végignézve nem nevezhető meg egyetlen olyan, a magyar irodalmi hagyomány elmúlt bő száz évére jellemző értelmezési paradigma sem, amely elhanyagolta vagy ideológiai okokból „jegelte" volna a vonatkozó szövegkorpuszt (még ha ennek szegmensei között vélhetően hierarchizált is). Köszönhető mindez annak a pozíciónak, amely a hagyományos irodalomtörténeti séma szerint a szerzőnek a – reformkorként is emlegetett – romantika és a századfordulós modernség közötti átmeneti státuszt biztosította. Míg a múlt évszázad néhány évtizedében a diszkriminált 19. századi szerzők hiánya okozta kanonikus vákuum miatt volt szükség Arany korszakokon átívelő életművének ápolására, addig napjainkban a még mindig feltáratlannak tűnő késő 19. századi irodalom újraolvasása végett fontos az Arany János nevéhez köthető gigantikus szövegbázis – nézőponttól függően – posztromantikus vagy premodern tendenciáinak mélyreható kutatása. Ebből következik, hogy minden olyan jelentékeny munka, amely a szerző szövegeinek újraértelmezését tűzi ki maga elé célul, potenciálisan legalább annyira komoly hatással lehet a folytatódó romantika pontosabb körvonalazását célzó kísérletekre, mint a – hosszú időn át a Nyugat nevével fémjelezett – modernséget időben visszavetítő elméletekre is.

Kovács Gábor szigorúan előirányzott módon próbálja feltárni a kiválasztott Arany-szövegek (*A walesi bárdok*, a *Toldi*-trilógia és a *Bolond Istók*) fontos aspektusát, a szövegszemantikai szerveződést. Az alcíme szerint a szerző elbeszélő költészetére fókuszáló könyv elsősorban a formalizmus és a ricoeuri posztstrukturalizmus értelmezői kelléktárát mozgósítja az olvasatok során, de – talán Ricoeur szerteágazó munkásságának köszönhetően – ezen olvasatok nem nélkülözik az

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ontológiai-egzisztencialista kérdésirányt sem. Az elméleti minták azonban nem egy mechanikus, az elméleteket szorosan olvasó és applikáló értelmezést irányoznak elő – legtöbb esetben a kötet elemzéseinek terminológiai készletét alapozzák meg. Az első fontos terminus ráadásul nem is a szorosabb értelemben vett elméleti munkákból kerül be a kötetbe: a költészet mint *szóvarázs* Kosztolányitól származó metaforája már a szó előbukkanását követő eredeti kijelentéssel („Minden szó egy szunnyadó tett, a tett potenciális energiájával.") együtt készíti elő a vizsgált versnyelvi és narratív konstrukciók egymásra utaltságából következő játékot feltáró olvasatot. Kovács Gábor véleménye szerint „az elbeszélő diskurzus versnyelvi megvalósulása mindig előfeltételezi azt, hogy a specifikus versnyelvi konstrukció, vagyis a műalkotásban alkalmazott sor vagy strófa egyszerre fonikus és szemantikai ritmuselve *megelőzi* a cselekmény kibontakozásának és a narráció nyelvi megvalósulásának dinamikus folyamatát." (39.) A határozott koncepció segítségével a szerző még azokat a recepciótörténeti eredményeket is képes bevonni az elemzésekbe, amelyek első látásra nem illeszkednek az általa „követett" poétikai vonulathoz, hiszen a ballada vagy a verses regény műfaji meghatározásához vagy a *Toldi*-trilógia tanulságos keletkezéstörténetének bemutatásához a pozitivista és alapvetően történeti meghatározottságú vélemények is jól illeszkednek.

A walesi bárdok elemzését felvezető rész talán két legfontosabb terminusa a regresszív asszimiláció (Jakobson), illetve az Arany által „összerakó" mechanizmusnak nevezett progresszív szintézis. Az előbbi a ballada topikus jegyéhez, a végzetszerűséghez kapcsolódik, amely Kovács Gábor elgondolásában nem csupán tematikailag, hanem ritmikailag is a ballada sajátosságának tekinthető, lévén a verssor tulajdonképpen „a mindent irányító *végződés*". A versben megjelenő elemek a vers vége felől, regresszív módon helyezkednek el, miközben az ismétlődő ütemek kialakította ritmikai elv összekapcsolja, asszimilálja a verssor szavait. A progresszív szintézis mechanizmusa már a strófák összekapcsolódásáért felel, illetve az értelemegységekből „magasabb szintű diszkurzív egységet" alakít ki. Ez a diszkurzív egység válik a verses elbeszélő diskurzus poétikai alapjává, amelyben egyúttal „megragadhatjuk a történetképző versidom működésmódját" is. (55.) A ballada olvasata meggyőzően prezentálja a – szöveg elején meghatározott „ritmikai fogások" által előkészített – *Eduárd–bárd* rímek történetképző hatását, hiszen a király őrülete levezethető a vers gyakran ismétlődő rímpárjának meg- vagy kifordulásából. A rímek „irányítása" alá vont szöveg másik jellegzetessége a *sír* szó látványos szemantikai szerveződése is. A szó poliszémikus jellege, valamint a balladában előforduló olyan változatok, mint a *Sire*, a *siralom* vagy a *lángsír* együttesen jelzik azt a progresszív aspektust, amelyet *A versforma alkotta hagyomány szemantikai funkciója* című záró részben (66–71.) Kovács Gábor a skót balladaforma korai magyar variánsainak komparatív elemzésének segítségével futtat ki a „föld birtoklásának",

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

illetve a „tett uralhatóságának" versbéli nyomaira. Ennek segítségével sikerül olyan tekintetben egy sorba rendezni Kölcsey, Vörösmarty és Arany János balladáit, hogy ezek a hasonló téma „fokozatosan átalakuló beszédmódját" is illusztrálhassák.

A *Toldi*-trilógia elemzését a jellegzetes sor- és strófaszerkezet bemutatását követően a három bevezető strófa ritmikai-szemantikai szerveződésének rövid áttekintése követi. Kovács Gábor intertextuális játékba hozza a versszakokat, és az emlékezés működésének reprezentánsaiként tünteti fel őket, amelyek így egyszerre reflektálnak az egyes elbeszélő költemények fő témaira és állapotjelzőire, illetve az egyéni-narrátori és a kollektív-nemzeti emlékezet egymásra íródására, végeredményben az „emlékezés »archeológiai« munkájának metamorfózisaira" is. (83.) A szerző az elemzések előtt fontos kérdéseket próbál tisztázni, amely a szövegek „önálló" vagy trilógiaként való olvasására, a narratíva által „megszabott" időrend vagy a keletkezéstörténeti sor dominanciájára, illetve a szövegekhez kapcsolódó – szerzői – „szekunder" irodalom bevonásának mértékére koncentrálnak. A szerzői peritextusok hívják fel a figyelmet arra, hogy az elkövetkezendő értelmezéseknek egyszerre kell meríteniük az immanens olvasatból és az alkotásfolyamat tanulságaiból is, hiszen a „szövegek belső felépítésének zártsága" és a „külső viszonyrendszer" (pl. a sokatmondó „epikai hitel") kettős meghatározottsággal „látja el" a trilógia darabjait. Ezt tükrözi a hőstett és a tehetetlenség trilógián végigvonuló láncolata, amely a trilógia egyes részeinek elkülönülő olvasatának lehetősége mellett egyben szoros egységgé is fűzi a trilógiát, de legitimálja az irodalomtörténeti korszakokkal való összehasonlítást (Horváth–Sőtér), és a történeti alapanyaggal való írói foglalatoskodás mikéntjének vizsgálatát is.

Kovács Gábor a hőstett, a „cselekvő tétlenség" és a tehetetlenség hármasságára fűzi rá a trilógia egyes részeit, miközben szót ejt a kiadás kapcsolódó irodalompolitikai kontextusáról, a – kötet végén megtalálható – címlapok peritextuális jegyeiről, illetve az elsődleges értelmezési irányok sajátosságairól is. A *Toldi* olvasatában komoly hangsúlyt nyer a *szemfényvesztés* metaforikája, a feltámadás-történeti horizont (amely egyúttal az emlékezetből való feltámadás aktusát is jelenti), valamint a *Miklós* név szemantikája, amelynek segítségével a szöveg *fény*-metaforikája – a hőstett „közvetítésével" – a Név visszaszerzésének narratíváját kódolja a szövegben. A Propp és Ricoeur elméleteiből merítő vizsgálat, amely során Toldi narratív identitásának kikristályosítása a cél, Kovács Gábor egy sajátos, a mondakört „kikerülő" jegyre lesz figyelmes: a címszereplő hőstettei – a hermeneutikai premissza alapján – a másik legyőzése által önmaga legyőzésére is irányulnak (a szerző figyelmeztet is a Miklós és a Mikola nevek összecsengésére!).

A *Toldi estéje* és a *Toldi szerelme* elemzései a módszer tekintetében nem mutatnak fel újdonságokat, de az elbeszélő költemények egyedi jellemzőiből kiindulva az olvasatot több esetben eltérítik: például a narratív szinten lassításként jelentkező

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tétlenség, illetve a minta nélküli „szerelmi szál" műfajelméleti tanulságainak akkurátus bemutatása felé. Utóbbi azt példázza, ahogyan Arany János a históriás énektől a „verses formában írt regényig" jutott el a trilógia megírása során annak érdekében, hogy a már egyszer „megénekelt", de általa kiszínezett eseményeket követően rést üssön a Toldi nevéhez köthető hagyományon, és egy új epizóddal „gazdagítsa" azt. Az elemzés izgalmasan tárja fel a regény nyitott szerkezetéhez álló konstrukciót, amelynek köszönhetően Toldi „kénytelen immár nemcsak saját történetének, hanem egyben Piroska és Lajos történetének szereplőjévé is válni." (145.) Az egyes szereplők ugyanakkor a különböző regénytípusok „inkarnációi" is: a Piroska által képviselt „szerelmi regénybe", illetve a Lajos király által képviselt „háborús kalandregénybe" Toldi úgy kapcsolódik be, hogy mozgástere erősen lecsökken. Kénytelen a szerelem és a háború narratív sémái mentén lavírozni, de mégis az ő alakjában kereszteződnek a műfajok, és a műfajok sajátos nyelve, így alakulhat ki egységes mű. A metaforákat és metaforaláncolatokat felgöngyölítő szemantikai elemzések (amelyek az idézetek számát és az olvasat „szorosságát" tekintve a *Toldi szerelmé*ről írott fejezetekben érik el a csúcspontot) végeredményben a *Toldi*-trilógiát „a cselekvés egyfajta költői antropológiájaként" kezeli, amelynek fényében a tett „szemantikai jelentőséget" nyer ahelyett, hogy „pszichológiai, mentális vagy erkölcsi kategóriává" válna. (178.)

A kötet legerősebb részében a szerző a *Bolond Istók* megszólítására vállalkozik. Arany János utánzásfogalmának bevezetésével a saját műalkotást a diszpozíció és az irány(ultság) által keretezett mezőben helyezi el, ezzel előkészítve az olvasatot felvezető műfajtörténeti kitekintést, amelyben a *Bolond Istók* a *Don Juan*-hatás és a személyes élettörténet közötti üres helyeken próbálja pozícionálni saját magát. Kovács Gábor egy Gyulai Pálhoz 1855-ben írott levél önéletrajzi szövegrészletét ruházza fel identitással (ez lesz értelmezésében az *Arany János*), hogy aztán az irodalom önreferens műfajaként kinevezett verses regény ritmikus szerveződését és *Bolond Istók*kal létesülő intertextuális kapcsolatát bemutatva – pozitív értelemben – úgy terhelje meg értelmezését de Man irónia-definíciójával, hogy az végül ne torkolljon zavaró pozitivizmusba. Pedig Kovács Gábor egy olyan aktus mintaszövegeként tekint a *Bolond Istók*ra, amelyben az írás vagy újraírás az események olyan újra-élésével ekvivalens, amely segítségével a negatív előjelű tapasztalat az irónia, a narrátornak és a főhősnek is „külön" identitást biztosító verses regény műfaja, valamint az egyedi státuszt biztosító őrület vagy bolondság nyelvi konstrukciós lehetőségeinek kihasználásával negligálható. A korábbi fejezetekhez képest itt a szerző erőteljesebben reflektál a szöveg szintezettségére, ugyanakkor az egzisztencialista töltetű gondolatfutamok mellett többször nyúl a retorika fogalomtára felé is. Az értelmezés egy pillanatra sem siklik ki az előzetesen lefektetett szigorú keretek közül, viszont a kérdezőhorizont paradigmatikus kiszélesítésével

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Kovács Gábor egyúttal azt is prezentálja, hogy a szövegszemantikai vizsgálat az erős módszertani meghatározottság ellenére igenis képes meríteni más, fő vizsgálati irányával látszólag összeférhetetlen elméletekből is.

Az egyik lábjegyzetben a következőket olvashatjuk: „Az immanens elemzés igyekszik elválasztani egymástól az élettapasztalatot (az irodalmi mű szerzői biográfiai megközelíthetőségét) és a nyelvi tapasztalatot, s arra kíváncsi, hogy milyen önálló jelentésvilágot lehet létrehozni a szó kultúráján keresztül. Fontos kiemelni a szó kultúrája kifejezést: az egyes mű immanenciájába ugyanis beletartozik a műnek a szó művészetével, vagyis az egész irodalommal, irodalomtörténettel, mint olyannal fennálló viszonya (intertextuális létmódja)." (84.) A könyv teljes mértékben eleget tesz az immanens elemzés kritériumainak, ráadásul a szoros, példákkal jól illusztrált elemzések úgy tárják föl a szövegek eddig nem (vagy csekély mértékben) reflektált jegyeit, hogy a vázolt program –hangsúlyozottan: a szövegek metaforikus működésének precíz feltárása – lefuttatható a korszak más szövegein is, ugyanakkor a középszintű oktatásban is hasznosítható a hatékonyabb szövegértés elősegítése érdekében. A szerző gazdag példatárból merít, de olyan információk elfojtására kényszerül az elsődleges vizsgálati célirány tartása érdekében, amelyek önmagukban alapként szolgálhatnának egy másfajta, de jelen értelmezés eredményére szorosan támaszkodó olvasathoz. A teljesség igénye nélkül: a versidom mediális jegyei, amelyek az Arany által „lantos eposznak" (!) nevezett ballada műfaji kontextusában a „dalban elbeszélt tragédia" vokális létmódjához hasonulnak (40., 45.), illetve a szóbeliség és az írásbeliség bizarr metaforikus ötvözete, a „hanggal írás" (78.) gondosabb elemzést igényelnének. Ezeken kívül – szélsőséges esetben – az Arany-féle költői leírásokat a szerző rövidlátóságával „magyarázó" pozitivista érv (7–8) vagy a nemzeti múlthoz köthető gyászmunka (70.) mind-mind olyan jegyek, amelyek a kötet zárlatában foglalt célkitűzést, Arany líraelméleti- és történeti pozíciójának pontosabb kijelölését a kollektív emlékezet sajátos kezelésének, a másikként felfogott közösség alkotó szubjektumon „átszűrődő" tapasztalatának vizsgálatával segíthetné elő. Nem beszélve a romantika-kutatás széles körben favorizált témáiról, a doppelgänger-effektusról és a teremtő képzelőerőről, amelyek a kötet szoros kontextusában nem igényelnek részletesebb kifejtést, de remekül továbbgondolhatók az idézett részek fényében.

A kötet utószavában Kovács Gábor számos lehetséges értelmezési irányt jelöl ki, felvillantva egy „egyszerre elméleti és interpretatív monográfia" (233.) lehetőségét is. *A történetképző versidom* izgalmas elemzései mindenképpen komoly bázist szolgáltatnak ehhez, még ha a szerzői szövegkorpusz kisebb része is lett megszólítva. A csupán megemlített vagy részletesebben bevont „periférikus" szövegek azonban nagyban megkönnyítik a munka esetleges folytatását; az „őrület nyelvének" két különböző szövegben bemutatott működése ráadásul ki is jelöl egy

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

már részben kiaknázott, de láthatóan még mindig érdekes eredményekkel kecsegtető vizsgálati irányt. A zárlat jövőbe mutató célkitűzése soha nem szolgálhat minden igényt kielégítő „végeredménnyel", de a könyvben foglalt olvasatok ideális esetben (egy nagyobb lélegzetvételű munka formájában) fontos állomásává válhatnak Arany János befogadástörténeti hagyományának.

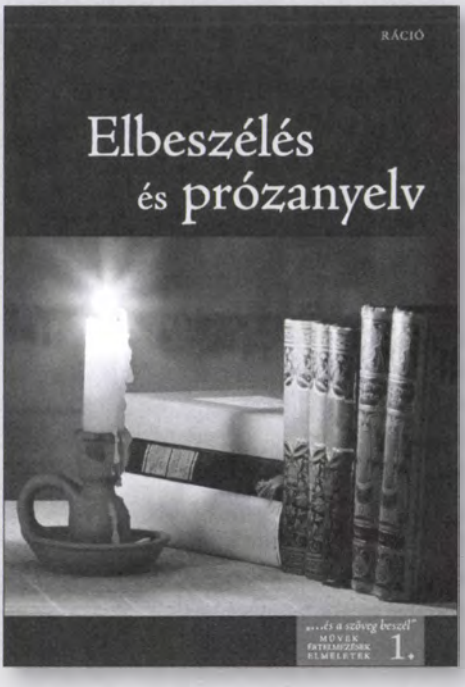
(Argumentum, Budapest, 2010. [Diszkurzívák, 9.])

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Elbeszélés és prózanyelv

szerkesztette HORVÁTH KORNÉLIA

2010; 316 oldal; 3200 Ft



A kötet tanulmányai az elbeszélésmód és a prózanyelvi szövegműködés különböző formáit vizsgálják sokféle világ- és magyar irodalmi szövegen a szónoki beszéd, a regény és a novella műfaján keresztül. A tanulmányok a próza- és regényelmélet olyan meghatározó kérdéseit veszik számba, mint Mihail Bahtyin karneválelmélete és nyelvfelfogása, kronotopikus és beszédelméleti teóriájának relevanciája magyar irodalmi szövegekben, a fantasztikus diszkurzus értelmezései orosz és spanyol elméletekben és szépirodalmi művekben. Fontos elemzések szólnak az irónia nyelvi működéséről, az irodalmi-retorikai beszéd kompozicionális felépítéséről, az elbeszélői nyelv identitásképző szerepéről, az irodalmi intertextualitásról, a mitikus, szimbolikus és biblikus kulturális hagyomány szövegképző erejéről. A változatos elméleti és módszertani közelítésmódokat ugyanakkor közös nevezőre hozza a nyelvre, a nyelviség sajátos irodalmi működésmódjainak feltárására irányuló értelmezői alapállás és a vizsgált művek újszerű interpretációjára való igény.

A kötetben elemzett szövegkorpusz az európai próza területéről olyan világhírű alkotók műveit szólaltatja meg, mint Dosztojevszkij, Victor Hugo, Julio Cortázar, Théophile Gautier, Enrique Vila-Matas, Albert Camus vagy Alessandro Baricco. A magyar regény és novella történetét képviselő művek palettája még szélesebb: Pázmány Péter beszédeitől Mikszáthon, majd Kosztolányin, Füst Milánon, Kaffka Margiton és Németh Lászlón keresztül az utóbbi évtizedek magyar prózaművészetének (Ottlik, Hajnóczy, Spiró, Garaczi és Esterházy szövegeinek) tanulmányozásáig ível.

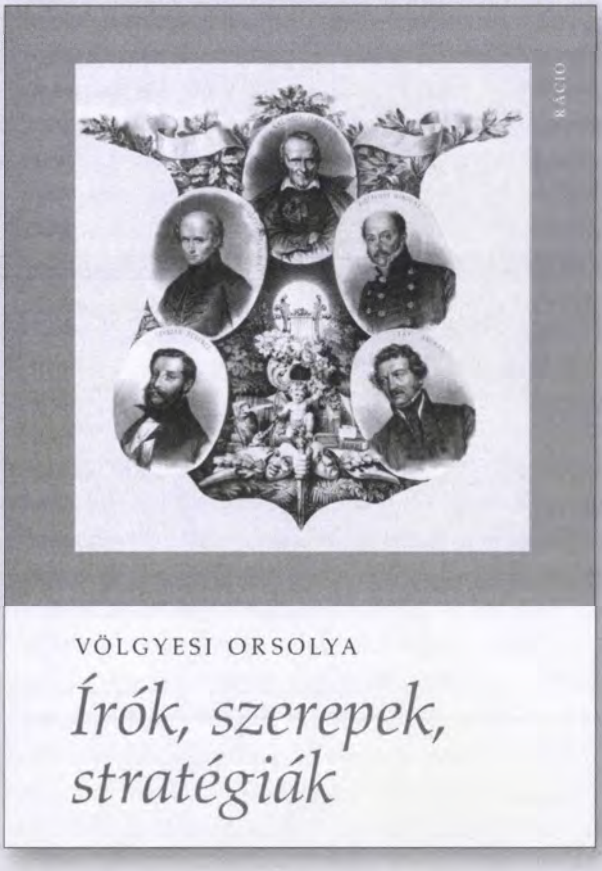
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

VÖLGYESI ORSOLYA

Írók, szerepek, stratégiák

2010; 240 oldal; 2940 Ft



A kötetbe foglalt tanulmányok különböző aspektusok és életpályák egymás mellé helyezésével interpretálják a 19. század első évtizedeitől az 1850–60-as évekig tartó periódusra érvényes társadalomtörténeti folyamatoknak azt a vonulatát, amely az íróvá válás keretét is adta, s amely a birtokos nemesi életformától a vármegyei vagy állami hivatalvállalásig igen széles spektrumban próbálta megteremteni az írói működés egzisztenciális biztonságát. Az elemzések tárgyául választott egyéni életstratégiák és irodalmi folyamatok történeti elemzéseknek válnak itt az alapjául, s ezért a kötet egyszerre járulhat hozzá az utóbbi időben egyre több eredményt felmutató, az irodalmi intézményrendszer alakulására irányuló kutatásokhoz, mint ahogy a 19. századi rendi társadalom átalakulásának társadalomtörténeti vizsgálata szempontjából is új eredményeket hoz. Ugyanakkor az egyes tanulmányok egy-egy problémát körüljárva, az egymást követő nemzedékek tagjainak hasonló vagy éppen nagyon is eltérő mentalitását és szerepértelmezési kísérleteit is igyekeznek felvillantani az olvasó előtt.

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

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

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 kifejthető 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

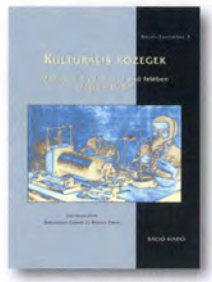
A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

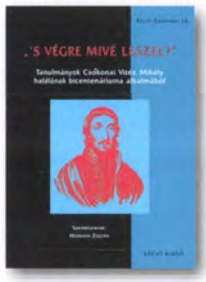
Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: Bednanics Gábor és Bengi László

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nívós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezésmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellett 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 késztették az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennélfogva 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

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ISSN 0324-4970

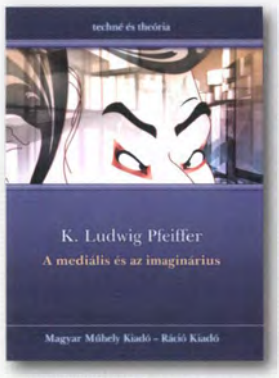
Ára: 500 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 1500 Ft

techné és theória sorozat

Sorozatszerkesztő: Bednanics Gábor és Kékesi Zoltán

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra késztette, 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 kultúraképző 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

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.