

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 Pécsen Tóth Orsolya *A „retorikai” és a „betű szerinti” olvasat: Kazinczy, a biográfus* című kötetbeli szövegének konferencia-vitáját. A recenziálási 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 prekonceptióink lehetőség szerinti analízisében egyszerismind. Ez az értelmezői diszpozíció teszi lehetetlenné osztozását a problémátlan rekonstrukcióba vetett hitben, s indokolja – kimondatlanul – nála is az „utolsó kontextus” (Sári László)

elméletének érvényét, az elsődlegessel mindig változó, sajátos viszonyban. Mindeközben beszél a múltbeli beszélgetőpartner „tarka másfajtsága” 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 kritikátörténeti 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 kontinuos 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 műítész 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 hattényezőző 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 kötet tanulmány 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, „emblematis” gondolkodó eszméinek a Kazinczy-közösség tudatába beépülő elemeit vizsgálja azon folyamatok rekonstruálásán keresztül, melyekben a kantiánus tartalmak összekapcsolódnak más hagyományokkal, s azt

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) diszciplínáinak előfeltevés-rendszere 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 – illetéknéppen mindig is idegen marad a filozófia tudásának kihívása, különösen kantianus 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 körülménye 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 foglalatосkodó „prekritikai” Kanttal való találkozás, s mert emlékeztet, az attól addig is idegenkedő mester már 1818-ban divatjamúlnak minősíti az egész kanti „systemát”. (60.) Tóth Orsolya mindeközben olyan eszmetörténetileg releváns, Kazinczyt egyéb viszonylatokban is mélyen jellemző konceptusokat alkot, mint „kontaminatív tudás”, „torlódó recepciófázis”, „közvetettségek 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-

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 fejlődésmélettét 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 ideológiáikhoz 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 kettőségből 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 hagyományára 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-

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, igyekeztén 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 kritikus gyakorlatában alkalmazott egyik legfőbb normához, az „organikus műalkotás” követelményéhez közelítse. Toldy Kazinczy-életrajza – ignorálni próbálva ilyen módon is a klasszicista, additív alkotáseszmény hosszú és fáradtságos 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 kritikusai és irodalomtörténet-írói módszerét, retorikáját mennyiben befolyásolhatta az orvostudománnyal, illetve a „fő tudományos”, ám a korban hihetetlenül népszerű magnetizmussal és mesmerizmussal való kapcsolata. A konklúziók szerint a kezdetben orvosi pályára készülő Toldy irodalmi munkásságának egészében jellemző marad a természettudományos diskurzív 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 „vilanyfolyamszerű hatás”, vagy „átvillanyozott nemzeti test”, új megvilágításba kerülnek a diskurzív tér rekontextualizálásával.

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

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 keretétül 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 javaslatái váltják fel”. (108.) Úgy gondolom, ez vizsgálati céltől 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 „igazságait” 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 hasonlulni, 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 „szébbítés” 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. Számítalan erénye mellett talán egyetlen nagyobb hibája a kompozíciós dialogicitás gyenge kifejeződése. Bár az alcímben feltüntetett „szemléletmódbeli diszkurzív határok” távlata már az első fejezetben körvonalazódik (még hozzá kettős értelemben is: kritikátörténetileg, illetve abban az értelemben, hogy Kazinczy-nál a kritikus esztétikai ítélete nem a diszkurzivitás, hanem az érzés, a szem felelőssége), a fejezetcímek – *Kritikátörténet*, *Filozófia*, *Irodalomtörténet*, *Befogadástörténet* – is megképeznek egyfajta határ-struktúrát, a globális kompozíciós kapcsolatok

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 mondvá 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 igényvel, 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.)

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 fűlszövegében. A könyvben markánsan kirajzolódik a színháztörténetész 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 színháztörténetészek ugyan jól ismernek, de az irodalmi kánonnak nem voltak, s nem is lesznek részei.

A tanulmánykötet nem tartalmazza Kerényi szenvedélyes, lehegerlő műveit: mintha azt sugálná 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 kapcsolatairól*

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 színjátszókulturát 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 untilag 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 szembeesíti, s ennek alapján jelentős elhithető erővel rekonstruálja a »régii magyar színpad«-on és színpaddal kapcsolatban történeteket. 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 bemutatva 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 jórésben 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 vándorszínésztől az állandó színházak megteremtéséig igyekezett minden

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 Pukánszky 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 idézetmontázs helyettesíti, a cáfolni igyekezett legendák helyébe pedig újakat támasztanak. (Uo., 526.)

A *Színek, terek, emberek* című kötet összeállítása során Kerényi Ferenc nem törődött az íráskronológiájával, 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 csúcса: 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 vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*, 1987), közreadásában, s emellett a Corvina Kiadó faksimile 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: *Építünk Nemzeti Színházat!* (Persze a cím arra is utal, hogy a Nemzeti Színház szellemének meg kellene újulnia...) Ez a moz-

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 Holmiiban, a Székelyföldben, a Magyar Nyelvben, a Mikszáth-émlékkönyvben 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 vezetéknevre 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 kötettek, de a színésznő neve elé illesztett betű mindig tá-

jékoztatott az együttélésről. Ez utóbbi azonban inkább már a színészerkölcöket 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. (Miatán 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 Ferencsel foglalkozó 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 fősvény háziúr] laka. Másik oldalon más ajtó ily felírással: »Csillagné, divatárusnő«. Ezek mellett oldalt szemközt két ablak. Más ajtó a Zöld [kalmárlegény] és Mátyás [óráslégeny] lakáé. A kapu mellett csengettyűszár.” (113.)

Ez a kedélyes színtér Faragó Sándor *Bérkaszárnya* című darabjában így változott meg: „Az udvar. Három oldalon falak ablakkal. 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 színház-történész szemléletét, gondolkodását, szintézisre törekvő alkatát. A Mikszáth születésének 150. évfordulójára Fábri Anna szerkesztésében megjelent tanulmánykötetben Kerényi újfent bebizonyította, hogy otthonosan mozog két évszázad

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 pozitívista 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 segédcapatának” nevezte azokat az alkotókat, akik az „ideológiai naprakészség” szemmel tartásával tehetségüktől „független 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])

Fodor Péter: *Térfélcseré.*
*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 kitüntettségét.

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 megvan 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 afirmatív 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 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, Nadas 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, anivel 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 „testtelenítés”, 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. Van 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 Nadas *Évkönyvének* 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

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 felejtsük 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 tárgytól, 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 személyiség szemléleti 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 mutatta 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 Kukulcsy-elemzések ezzel szemben azt mutatják meg, hogy a mindennapok rutinszerűségével vagy a társadalmi hatalom korlátozásaival szemben a játékként – s mint

ilyen zárt, mesterséges szabályok által meghatározott világgént – 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, legpregnansabban 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 egyszerűségéhez, 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 hozadékanak irodalomtörténeti értékén túl a *Térfélcserében* 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.*)

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 *Holmijától*, de igazán Kölcsey kritikáitól és esztétikai írásaitól errefelé, napjainkig evidens, akkor is, ha egyesek, nem is kevesen, olykor erről próbáltak/nak megfedkezni. 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 Takács 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 időszűrőként, Takács 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 „szubjektíválni a kritikát” („az ízlés nem szubjektív”), de tévedés is „túlzott jelentőséget tulajdonítani” annak, ami megtanul-

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 Takács 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 íródhatnak, 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” csi-szolását, úgy a mai kritika, bár nem mondott, nem mondhat le egykori feladatáról, maga Takács is hangsúlyozza ennek fontosságát, ragaszkodik „egy kulturális eszményhez, a társadalomnak egyfajta hierarchikus szemléletéhez és egy személyiség-felfogáshoz”. Igaz, nem olyan méreven, 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-

nómiájába vetett hitet [...], elég ha relativizáljuk”. Ahogy a tanulmányt záró Horváth János-idézet példázta, 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 recenzióban 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 dekonstruktor”, amit Szilasi László természetesen összegegyeztethetőnek, Takáts viszont összegegyeztetetlennek 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, dissemináció, abject, fallogocentrizmus, szimulákrum, hatásiszony, difference stb.) használata” figyelhető meg. És mert a „kötetnek egyetlen passzusában sem tevődik fel a kérdés, vajon ezen elméleti tételek hogyan viszonyulnak azokhoz a hallgatóságos tételekhez, melyeken a régi retorika gyakorlata nyugodott”, Takáts József szerint „az elképzelhető, hogy egy konvencionalista történetész remek elemző ötletekhez jut a dekonstrukció jóvoltából, az azonban nem,

hogy összeegyeztethető lenne a két eljárás mód”. Hogy a marginális elemekre való figyelem, ami a dekonstrukció jellemzője, inkább nevezhető önkényes eljárásnak, bár ilyennek kétségtelenül mulatságos, mint az adott műre vonatkozatható meg-alapozott 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 kötettről 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 kritikus hozzáállás Győrffy Miklós *Magyar elbeszélő szövegek* című kötetében fedezhető fel. Győrffy kritikus attitűdje más, mint azé a kritikus-típusé, „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 típusal is, „aki tudományos szigort és szakszavakat várt el a kritikától” (Kulcsár Szabó Ernő?). Ő a régóta kevésbé tisztelt „régí 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,

hogy képes „megidézni a Kádár-korszak nyelvi és nem nyelvi világát”, ugyanakkor pedig hibáztatja, hogy „az író olyan formát kényszerített rá az elbeszél 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 alaposággal 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 kritikátörténetét?” 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 eltűlozta 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 Symposiumban”, 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-

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

Hogy Takács József kritikussmintákat 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.)

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 szövegtörzset (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 fémjelzett – modernséget időben visszavetítő elméletekre is.

Kovács Gábor szigorúan előírányzott módon próbálja feltárni a kiválasztott Arany-szövegek (*A walesi bárdok*, a *Toldi-trilógia* és a *Bolond Istók*) fontos aspektusát, a szövegsemantikai 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

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 végzettséghez 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 örülete 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 *síralom* 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”,

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 stófaszerkezet bemutatását követően a három bevezető stófa 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-narratori 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-Sótér), és a történeti alpanyaggal való írói foglalatосkodás mikéntjének vizsgálatát is.

Kovács Gábor a hőstett, a „cselekvő tetlenség” 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 mondanó „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 összezsengésére!).

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

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 „megénekel”, 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 szerelméről* 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 műfaj történeti 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 szövegrészletet ruházza fel identitással (ez lesz értelmezésében az *Arany János*), hogy aztán az irodalom önreferens műfajaként kinevezett verses regény ritmikus szerveződését és *Bolond Istókkal* létesülő intertextuális kapcsolatát bemutatva – pozitív értelemben – úgy terhelje meg értelmezését de Man ironia-definíciójával, hogy az végül ne torkolljon zavaró pozitívizmusba. Pedig Kovács Gábor egy olyan aktus mintaszövegeként tekint a *Bolond Istókra*, amelyben az írás vagy újírás az események olyan újra-élésével ekvivalens, amely segítségével a negatív előjelű tapasztalat az ironia, a narrátornak és a főhősnek is „külön” identitást biztosító verses regény műfaja, valamint az egyedi státuszt biztosító őriület vagy bolondság nyelvi konstrukciós lehetőségeinek kihasználásával negligálható. A korábbi fejezetekhez képest itt a szerző erőteljesebben reflektál a szöveg szintetizettségére, ugyanakkor az egzisztencialista töltetű gondolatfutamok mellett többször nyúl a retorika foglomtára felé is. Az értelmezés egy pillanatra sem siklik ki az előzetesen lefektetett szigorú keretek közül, viszont a kérdezőhorizont paradigmatiszűsítésével

Kovács Gábor egyúttal azt is prezentálja, hogy a szövegsemantikai 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. Ezekon kívül – szélsőséges esetben – az Arany-féle költői leírásokat a szerző rövidlátóságával „magyarázó” pozitivistá érve (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” tapasztalatainak 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 elemzéseit mindenképpen komoly bázist szolgáltatnak ehhez, még ha a szerzői szövegtörzs 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

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.])