

4
2013

irodalomtörténet

i

Szilágyi Márton:
Egy vígjáték
politika és irodalom
metszéspontján

Szegedy-Maszák Mihály:
A történetmondás
megszakítottsága
Krúdy műveiben

Kulcsár-Szabó Zoltán:
Érthető morgás

irodalomtörténet

94. ÉVFOLYAM (XCIV.) • 2013 • 4. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton
Tverdota György

Szerkesztők Scheibner Tamás
Vaderna Gábor

Kritika Vincze Ferenc



www.irodalomtortenet.hu
www.facebook.com/Irodalomtortenet



Az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének,
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak és a Magyar Tudományos Akadémiának folyóirata.
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia

SZERKESZTŐSÉG

Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366
e-mail: irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.

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



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
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: **mondAt Kft.** (www.mondat.hu)
ISSN 0324 4970

Ára számonként: 600 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 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.

TANULMÁNYOK**VADERNA GÁBOR**

- Mit hagyományozott a 18. századi költészet a 19. századra? 467

ONDER CSABA

- Mosoly és harag
Utánzás, követés, majmolás – Gyöngyössi János leckéztetése 502

SZILÁGYI MÁRTON

- Egy vígjáték politika és irodalom metszéspontján
Eötvös József: *Éljen az egyenlőség* 513

JABLONCZAY TÍMEA

- A Pictura mint szemiotikai Másik
Bródy Sándor: *Piktura* 522

BENGI LÁSZLÓ

- Hatalom és reprezentáció mint a modernitás ambivalenciája
Gárdonyi novellisztikájában
Hatalom és reprezentáció 538

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

- A történetmondás megszakítottsága Krúdy műveiben 544

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

- Érthető morgás
A személytelenség kérdéséhez Weöresnél: *Országút* 555

KRITIKA**IMRE LÁSZLÓ**

- Nagy Imre: *Ötöröny. A pécsi irodalmi műveltség a kezdettől a huszadik századig* 565

BOLDOG-BERNÁD ISTVÁN

- Bodrogi Ferenc Máté: *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve.*
Egy önreprezentáció diskurzív háttere 571

BALOGH GERGŐ

Bednánics Gábor: *A kétséges faggatása. Kulturális párbeszédkiérletek* 576

WIRÁGH ANDRÁS

Kondor Péter János: *Esemény és elbeszélés* 581

SZILÁGYI ZSÓFIA

Papp István: *A magyar népi mozgalom története 1920–1990* 587

IN MEMORIAM

DOBOS ISTVÁN

Fülöp László (1941–2013) emlékezete 591

SZÁMUNK SZERZŐI

Vaderna Gábor, *egyetemi tanársegéd* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Onder Csaba, *főiskolai tanár* (Nyíregyházi Főiskola)

Szilágyi Márton, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Jabloneczay Tímea, *főiskolai docens* (Zsigmond Király Főiskola)

Bengi László, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Szegegy-Maszák Mihály, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

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

Imre László, *egyetemi tanár* (Debreceni Egyetem)

Boldog-Bernád István, *egyetemi hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Balogh Gergő, *főiskolai hallgató* (Eszterházy Károly Főiskola)

Wirágh András, *doktorjelölt* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Szilágyi Zsófia, *tudományos munkatárs* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Dobos István, *egyetemi tanár* (Debreceni Egyetem)

Mit hagyományozott a 18. századi költészet a 19. századra?*

(kérdések egy líratörténethez)

Mezei Márta a Csokonai Vitéz Mihály előtti líra formatörténeti összefoglalásában két számomra is fontos szempontot érvényesített. Egyfelől a könyv egészének egyik alapelve az, hogy nem érdemes kutatási fókuszunk valamiféle fősodor vizsgálatára szűkíteni, másfelől Mezei szerint érdemes összehasonlító kutatásokat folytatni, s ilyenformán azt is tekintetbe venni, hogy egy-egy jelenség, esztétikai álláspont mennyiben tekinthető helyi, a magyar irodalomra jellemző sajátosságnak vagy akár valamilyen szélesebb körű kelet- vagy nyugat-európai áramlat részének.¹ A Csokonai utáni líratörténet kutatója számára is inspirálóak lehetnek e szempontok, még ha számos kérdésben eltérő állásponton vagyok is, mint az inspiráló monográfia szerzője.

A 19. század első két évtizedének líratörténete sajátos helyzetben van az irodalomtörténeti leírásokban: (1) olykor a korszak és egyén közötti diszharmonia érzékelésével (Toldy Ferenc), (2) olykor a korszaknak az egyéni teljesítményekhez való igazításával (például Kazinczy-kor), (3) olykor egymást váltó stílusirányzatok ütközéspontjaként (klasszika és romantika között), (4) olykor egy egyre csak szélesedő művészettörténeti stílus kategóriában feloldódva (biedermeier) jelenik meg. A módszertani nehézséget nyilvánvalóan az jelenti ezek után, hogy amennyiben lemondunk a nagy korszakfogalmakról, azok nagy és általános esztétörténeti keretrendszeréről, akkor e gyenge sugallat hatására az irodalomtörténeti narratíváink kártyavárként omlanak össze. Érdemes hát az irodalomtörténeti anyag kezeléséhez új kérdéseket felvetni, melyek a forrásaink kezelését és újrendezését is lehetővé tehetik. E kérdések:

– Milyen társadalomtörténeti közegben jelenik meg az irodalomnak nevezhető kulturális praxis?

* A tanulmány írása idején az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjában részesültem. 2013. május 14-én néhány gondolatomat megoszthattam az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének XVIII. Századi Osztályának ülésén. Az ott kapott tanácsokat és hozzászólásokat köszönöm.

¹ MEZEI Márta, *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt*, Akadémiai, Budapest, 1974.

- Milyen társadalomtörténeti környezetben értelmezhetőek az irodalommal foglalkozó emberek vonzásai, s miként értékelhetőek választásai?
- Miként módosult az irodalom társadalmi használata a kulturális intézményrendszerek ki- és átalakítása során?
- Milyen médiában szólalt meg és hagyományozódott az irodalom?
- Milyen poétikatörténeti változások kísérik mindezt?
- Milyen lírai szubjektumpozíciók jelennek meg a versek világán belül?
- Azaz az összes kérdésünk összefoglalható ebben az egy kérdésben: ki és mire használja az irodalmat mint kommunikációs eszközt és hogyan teszi ezt?

Az eszme- és kultúrtörténészek (bármelyik iskolához tartozzanak is) a 18. század végén nagy változásokat regisztrálnak. Hogy csak néhány fontosabb példát említsünk: a reprezentációs episztémék váltása, a nyilvánosságszerkezet átalakulása, az antropológiai fordulat vagy a 18. század végén megjelenő esztétika tudománya. Hosszasan lehetne sorolni azokat a területeket, melyek e változásnak részesei – a jogtudománytól kezdve a történetíráson át az orvostudományig.² Szinte lehetetlen olyan leíró rendszert találni, mely képes volna mindezen szorosan összefüggő, egymásra ható, mégis elkülönülő, s intézményesen éppen ekkoriban szétváló területeket egyben láttatni. Amennyiben valaki az elkülönülő rendszerek közötti kölcsönhatásokra kérdez rá, egy pillanat alatt egy tyúk-tojás problémával találja szemben magát. E részterületek bonyolult összefüggésrendszere csak nehezen fejthető fel, s vajmi kevés értelme van – bár olykor inspiráló eredményekre vezethet – egyetlen történeti láncra felfűzni ezek történetét. Ugyanakkor az sem volna szerencsés, ha az elkülönülő területek közötti határátlépéseket figyelmen kívül hagynánk, hiszen az önálló és autonóm alrendszerek oly mértékben szűkítik be a kutatás tárgyát, hogy egy-egy korszak társadalmi-kulturális gyakorlatainak csak egy viszonylag szűkös használatára lennének képesek koncentrálni.

Vegyük példának okáért – egy irodalmár mindenképpen érdeklődik e terület iránt – az érzéki megismerés elméletéért, a 18. század közepén megszülető esztétika történetét. Az európai művészeti gondolkodás történetében egy viszonylag gyorsan lejártszódó folyamatnak tekinthető, amiként magától értetődővé válik az esztétikai autonómia kanti gondolata. Nagy eszmetörténeti víziójában Ernst Cassirer például szinte teljes egészében a kanti rendszer vonzáskörében írja le a korszakot (még a newtoni világképet is innen olvasván).³ Észreveszi ugyan, és éles szemmel kiemeli, hogy az esztétikai ideálok (természetesség, naivság, egyszerűség) az életideálokat közvetlen formában is befolyásolják (például a pásztorélet utánzása), hogy az esztétikai ideálok szociális ideálokká válnak a 18. században,⁴ de ezt kizárólag a tiszta ész és a gyakorlati ész között közvetítő ítélőerő révén képes leírni. Cassirer számára teljesen

² Voltaképpen e folyamatról szól könyvem: VADERNA GÁBOR, *Élet és irodalom. Az irodalom társadalmi használata gróf Dessewffy József életművében*, Ráció, Budapest, 2013.

³ ERNST CASSIRER, *A felvilágosodás filozófiája*, ford. SCHEER Katalin, Atlantisz, Budapest, 2007. Ez persze nem olyan meglepő, ha tekintetbe vesszük Cassirer munkásságának neokantianus gyökereit.

⁴ Erről lásd MEZEI, I. m., 26.

egyértelmű, hogy minden levezethető e kantiánus alapról. (Ebből a szempontból hasonló kísérletet tett közzé a közelmúltban Jonathan Israel, csak ő éppen Spinoza hatásából származtat *mindent*.)⁵

Az efféle imponáló rendszerekkel többnyire az a gond, hogy nem írják le pontosan azt a jelenséget, melynek leírására létrehozták őket. Egyfelől maga az esztétikai gondolkodás története is jóval összetettebb ennél, hiszen a művészetelmélet a legtöbb esetben nemcsak előír valamit a művészetek számára, hanem azért született meg, hogy létező művészeti praxisokat leírjon. Éppen ezért – másfelől – az irodalom nem minden esetben látszik szót fogadni a művészetelméleteknek. Példának okáért amikor Moses Mendelssohn elkülöníti egymástól a szépművészeteket és a szép-tudományokat, akkor a költészetet az utóbbi kategóriába teszi, mivel a mondanivalót a szavak közbejötté nélkül kifejező művészetnek (a zenének, a táncnak, a festészetnek) van erkölcsi célzata, míg a tudományokat, így a költészetet is elsősorban a *hasznosság* jellemzi; vagy említhetjük Georg Sulzer Magyarországon nagy hatású esztétikai fejtegetéseit, ahol elkülöníti a jót, a szépet és a tökéletest (a jót az érzelmeinkkel fogjuk fel, a szépet az érzékeink révén, a tökéletest az értelmünkkel), ám nála nem a közvetítésre esik a hangsúly, mint Kantnál, hanem inkább arra, hogy az az igazi művészet, mely a három egységét valósítja meg, s így lesz kiemelt jelentőségű a mese, a szatíra vagy a tanköltemény (mely műfajokat a posztkantiánus művészetbölcselet éppenséggel leértékelt). Vajon a magyar irodalom történetét érdemes volna annak posztkantiánus olvasatai felől érteni (mint tette azt nemrégiben Rohonyi Zoltán)?⁶ Természetesen nem érdektelenek az efféle kutatások. Ám vizsgált korszakunkkal kapcsolatban esetleg érdemes volna átgondolni annak a lehetőségét is, hogy azokat a kortárs művészet- és ezen belül irodalomértelmezői gyakorlatokat is számba vegyük, melyek ekkor még kanonikus gyakorlatnak számítottak (mint teszi azt mostanában Balogh Piroska vagy Fórizs Gergely),⁷ sőt azokat is, melyek kívül estek kanonikus változatokon (miként Küllös Imola vagy Csörsz Rumen István a közköltészeti anyag irodalomtörténeti elhelyezésével kísérletezik).⁸

Hogy ne maradjunk konkrét példa nélkül, idézzük fel azt a sokat hivatkozott esetet, amikor Kazinczy Ferenc költőtársát, Édes Gergelyt inti arra, hogy az igazi költészet útjáról ne térjen le. 1791. augusztus 17-én kelt levelében így fogalmaz: „csak azon kérem az Urat, hogy ne Gelegenheits-Gedichteket, az az névnapi, menyegzői etc. poemátskákat, hanem szívnek érzéseit, szerelmet, elcsüggedést, örömet, tsíntalan-

⁵ Jonathan I. ISRAEL, *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity 1650–1750*, Oxford UP, Oxford, 2001.; Jonathan I. ISRAEL, *Enlightenment Contested. Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670–1752*, Oxford UP, Oxford, 2006.

⁶ ROHONYI Zoltán, *A romantikus korszakküszöb. A posztkantiánus episztémé. A felbomló neoklasszikus kánon és a kora romantika alakzatai a magyar irodalomban*, Janus–Osiris, [Pécs]–Budapest, 2001.

⁷ BALOGH Piroska, *Ars scientiae. Közéletések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaiból*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2007.; BALOGH Piroska, *De gustibus non est disputandum? Közéletések Szerdabély György Alajos Aestheticájához = SZERDAHELY György Alajos Esztétikai írásai, I., Aesthetica (1778), ford., jegyz.*, BALOGH Piroska, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012, 279–319.; FÓRIZS Gergely, *Eis to kreisson! A művészi idealizáció jelmondatának értelmezései Kazinczy körében*, It 2011/4., 451–474.

⁸ Erről hamarosan lesz még szó. A hivatkozások ott.

kodást írjon.”⁹ Sokat idézett levele lett ez annak, hogy az alkalmi jellegű költészet elkezdett kiszorulni a poétikai gyakorlatból, s az irodalomtörténészek ennek kapcsán feltételezték, hogy Kazinczyt egy egészen más poétikai gondolkodás mozgatja, mint Édest. Csakhogy az alapok közösek voltak. Ha Kazinczy költői életművére akár csak egy futó pillantást vetünk, láthatjuk, hogy számos alkalmi jellegű költemény található abban (sőt a versek jelentős része valamilyen konkrét ügyben szólal meg). A baj tehát nem önmagában az alkalmisággal van, hanem inkább azzal, hogy Édes nem a *megfelelő* alkalmat választotta verse tárgyául. A kisszerű témaválasztás az, ami kisszerű kivitelhez vezet. Kazinczy számára van egy magától értetődő előfeltevés, mely a vers témájához igazított hangnemre vonatkozik,¹⁰ s nem vagyok teljességgel meggyőződve, hogy ezt véleményt Édes Gergely vagy akár az ún. mesterkedő költők osztottrák volna. Mindez azt jelenti, hogy mind Kazinczy, mind Édes művészetfelfogása távol állt annak kanti alapvetéseitől, s teljesen félreviszi a róluk szóló diskurzust, ha ezt nem vesszük figyelembe.

(líratörténeti folyamatok)

A 18–19. század fordulóján – az ún. *bene possessionati* felemelkedésének politika-történeti jelenségeivel párhuzamosan – az irodalom történetének lassan hömpölygő változási folyamatai némileg felgyorsulnak. A társadalmi átalakulásokkal együtt az irodalom társadalmi használata is módosul. Mindez azonban nem feltétlenül jelenti új poétikai formák meghonosítását, az irodalom aktorai leginkább a létező poétikai lehetőségeket formálják át a maguk képére. Mindemellett még azt is érdemes kiemelni, hogy jelentős mértékben módosultak ebben az időszakban az irodalom intézményi keretfeltételei: az iskolarendszer igen mély átalakulásától kezdve a sajtóstruktúra változásain át a nagy nemzeti intézmények (nemzeti színház, akadémia, nemzeti múzeum és könyvtár, egyetem) hosszadalmas megalapítására és átalakítására gondolhatunk itt elsősorban.

Ha közelebb akarunk kerülni a 19. század első évtizedeinek líratörténetéhez, érdemes lehet hát azokat az elrugaskodási pontokat és hosszú távon is élő, az idők kihívásait is túlélő poétikai hagyományokat számba venni, melyek a 18. század végén rendelkezésre állnak. Az itt következő rendszerezés és rövid, néhány példát felvillantató kitekintés e tradíciók továbbélésére egy dinamikus rendszert kíván felmutatni, egy olyan rendszert, ahol már a kiindulópontként leírt poétikatörténeti hagyományok sem statikusak. A líra modernizációjának folyamata, melyet Szegedy-Maszák Mihály oly mélyrehatóan elemzett egy tanulmányában,¹¹ egyre gyorsuló tempóban halad, ám a líra működésének és befogadásának intézménytörténeti keretei éppen vizsgált időszakunkban alakulnak ki. Adná magát hát, hogy egyfajta alapkorszak-

⁹ Kazinczy Ferenc Édes Gergelynek, Bécs, 1791. augusztus 17. = KAZINCZY Ferencz *Levelezése*, II., 1790–1802, s. a. r. VÁCZY János, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1891, 382. lev., 223.

¹⁰ Lásd CSETRI Lajos, *Kazinczy poétikájáról* = *Uő., Amathus. Válogatott tanulmányok*, I., vál. SZAJBÉLY Mihály, ZENTAI Mária, L'Harmattan, Budapest, 2007, 93–120.

¹¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A magyar költészet főbb típusai a kései XVIII. és a korai XIX. században* = *Uő., Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1980, 37–74.

ként írjuk le ezt az időszakot, olyan alapként, melyre a modern irodalom épülhetett. A gyorsuló ütemű változások leírásánál azonban nem árt olykor lassítani is, s egy pillantást vetni azokra a hagyományokra, melyeket utóbb a modern líra és a modernizálódó intézményi rendszer kanonizáló gesztusai kiírtak az irodalomtörténetből. Itt elegendő csak arra figyelmeztetni, hogy legtöbb kanonikus szerzőnk (mint például Csokonai Vitéz Mihály vagy Berzsenyi Dániel) nem egyszerűen ismerte e poétikai tradíciókat, de a jelek szerint annak elemeit felhasználták, sőt esetleg maguk is követtek és alakították azokat.

A) Hosszú hagyományok

Gondolatmenetünk elrugaszkodási pontjaként álljon itt először három hosszú távon is működő poétikatörténeti hagyomány a „hosszú 18. század”-ból.¹²

1) A rendi költészet

A rendi költészet hagyományai igen régre nyúlnak vissza, s voltaképpen csak a politika diskurzusainak 19. századi modernizálódása és mediatisálódása fogja jelentős mértékben visszavetni. Az irodalomtörténeti leírások többnyire a 17. századi főúri költészet kapcsán írják le e poétikai gyakorlatot, jóllehet már a korábbi századokban sem csak a főurak és környezetük művelte azt.¹³ Ilyenformán gyakorta kapcsolják azt barokk poétikai tradíciókhoz, s kétségtelenül ki is lehet mutatni barokk poétikai hatásokat még a 19. századi változatokban is, ám a barokkos költői nyelv a 18. században mintegy hozzáidomul a megjelenő újabb poétikai gyakorlatokhoz, kölcsönhatásba lép azokkal, s a versnyelv fokozatosan átalakul ennek megfelelően.

A rendi költészet kikopását előbb az irodalomértelmezői, utóbb az irodalmat termelő gyakorlatból csak kisebb részben okozták poétikatörténeti kihívások. A rendi költészet, mivel elsősorban társadalmi eseményekhez kötődött, inkább a megverselt események átalakulása miatt veszítette el súlyát, s ott maradhatott fenn akár a 19. század végén is, ahol e tradíciók oly mélyen beivódtak, hogy e társadalmi gyakorlatoktól nem tekintettek el. A háttérben a nyilvánosság szerkezetének átalakulása áll. Bár Jürgen Habermas elméletét¹⁴ már igen sokan bírálták és pontosították (joggal),¹⁵ annyi mindenesetre elfogadható, hogy a reprezentatív nyilvánosság formáit egy polgári nyilvánosság veszi át. Csupán az nem mindegy, hogy miként. Habermas leírása angol, német és francia példákra épült, s megkockáztatható, hogy Kelet-Európában éppen azért is élhettek tovább a reprezentatív nyilvánosság társadalmi gyakorlatai (így például a rendi költészet termelése és használata), mivel a polgári nyilvánosság

¹² A történettudományokban egyre terjedő korszakalakzatra egy jelentős példa: Paul BAINES, *The Long 18th Century*, Arnold, London, 2004.

¹³ *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, szerk. KLANICZAY Tibor, Akadémiai, Budapest, 1964, 438–446. Ezt a leírást követi Orlovsky Géza is: *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 251–265.

¹⁴ Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. ENDREFFY Zoltán, Osiris, Budapest, 1993.

¹⁵ Erről lásd MÁTAY Mónika, *Történészek Habermasról*, Szociológiai Figyelő 1999/1–2., 162–172.

megteremtésének folyamata éppenséggel nem a felemelkedő polgárság társadalmi osztályához, mint inkább kis- és középnemesi rétegekhez kötődött.

A rendi költészet a társadalmi kommunikáció része volt, s egy olyan szokásrendbe illeszkedett bele, mely bizonyos reprezentatív társadalmi események részét képezhette. Gyakorlóí nemesemberek (sok esetben továbbra is főurak), illetve olyan személyek, akik ennek a nemesi kultúrának közvetlen környezetében élnek és munkálkodnak, mint például a nevelők vagy a titkárok. Nem egy esetben találkozhatunk olyan költővel is, aki „hivatásosnak” tekinthető, azaz bizonyos reprezentatív alkalmaakra megrendelés után írnak verseket. Példaként említhetjük Csokonai ismert esetét, amikor Rhédey Lajos rendelt tőle halottbúcsúztató költeményeket felesége temetésére.

A versírás az iskolai műveltség része volt. Ez is annak a biztosítéka lehetett, hogy ez a poétikai tradíció évszázadokon keresztül folytonosan tovább éljen, s hogy poétikai alapjai vajmi keveset változzanak – még ha a dekórum, a vers díszítő elemei át is alakultak. Az iskolai poétikai oktatás a régi humanizmus alapjaira épült, s jórészt a latin nyelvű elokvenciát és az antik auktorok imitálását foglalta magába. Bán Imre *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI–XVIII. században* című kismonográfiájában összefoglalta, hogy miként is alakult át a retorikai-poétikai kézikönyvek barokk tradíciója, s váltott a klasszicista formára. A különbségek számottevőek természetesen, ám azt sem érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy mely tekintetben mutatkoztak folytonosnak e tradíciók. Egyfelől legyen szó akár protestáns vagy jezsuita poétikákról és retorikákról, a „közkézen forgó retorikák és poétikák példaanyaga – írja előszavában Bán – nagymértékben azonos, a prózáiró vagy szónok számára is az *elocutio* ékességeit írják elő, legfeljebb a mérsékletre, a józan ész követelte tartózkodásra intenek (Quintilianus vagy Boileau).¹⁶ Azaz: sok minden megváltozott, de a például állított antik auktorok szűk köre viszonylag állandónak bizonyult (s ez még akkor is igaz, ha a szerzők közötti értéksorrend olykor módosult, például Cicero egyre fontosabb lett), s ilyenformán az a toposzkészlet is viszonylag statikusnak számít, mellyel e poétikák és retorikák olvasói találkozhattak, s melyet imitálniuk illett. Másfelől az iskolai oktatásban nemcsak a megjelenésük pillanatában használtak bizonyos tankönyveket, s hiába íródtak esetleg időközben újabb, korszerűbbnek számító könyvek, még sokáig közkézen forogtak a régi tananyagok. Így a 18. századi poétikai és retorikai tankönyvek a 19. század elején még bőven hozzáférhetőek voltak, s azok az alkotók, akik meghatározó alakjai lettek a magyar irodalom történetének, jórészt ezeken a könyveken iskoláztattak. Példának okáért a jezsuita Gabriel François le Jay *Bibliotheca Rhetorum, praecepta et exempla complectens, quae ad oratoriam facultatem pertinent, discipulis pariter ac Magistris perutilis, auctore P. G. F. L. e Societate Jesu. Excusa primum Parisiis, tum Monachij. nunc denno recusa Claudipoli, Typis Academicis S. J.* címlappal megjelent műve 1751-ben látott napvilágot Magyarországon, pontosabban Erdélyben (az első párizsi kiadás 1725-ből való), majd több-

¹⁶ BÁN Imre, *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI–XVIII. században*, Akadémiai, Budapest, 1971, 8.

ször is újra kiadták, utoljára 1806-ban (!) Budán.¹⁷ Vagy megemlíthetjük Kazinczy Ferenc esetét, aki a piarista Moesch Lukács poétikai tankönyvének (*Vita poetica per omnes aetatum gradus deducta seive poesis tote vitalis docens, canens et ludens*) valamely kései kiadásából tanult verselni Sárospatakon. Moesch poétikája először 1693-ban jelent meg, ám a jelek szerint hatását a 18. századi oktatásban, ráadásul éppen egy protestáns iskolában is megőrizte.¹⁸ A rendi költészet viszonylag egységes tömbje épp ennek az iskolai tradíciónak köszönhető: mind formakincsét, mind toposzkészletét tekintve hosszú távon működő hagyományról van hát szó, sőt a versek színvonalát is viszonylag egységesnek mondhatjuk.

A rendi költészet szorosan kötődik ahhoz a kulturális közegehez, ti. a nemesi életforma eseményeihez, melyben a költemények megszülettek. A vers nem egyszerűen egyfajta díszítőeleme a főúri és nemesi udvarok életének vagy a rendi politika eseményeinek, hanem szerves részét képezi azoknak. Jellegzetes témái és műfajai is a rendi világhoz kapcsolódnak, szép számmal találunk itt sírfeliratot (*epitaphium*), gyászéneket (*epicedium*), nászdalt (*epithalamium*) vagy – ez a leggyakoribb – dicsérő éneket (*encomiasticum*). A procedurális alkalmakhoz, rituális gyakorlatokhoz kötött versszerzés formái jól felismerhetőek és csoportosíthatóak. A születés, a házasság vagy a halál körüli örvendezés vagy búsongás is egy politikai térben hangzik el, s a vers része a politikai kommunikációnak is – éppannyira, mint amennyire esetenként a személyes fájdalmat vagy örömet is kifejezik vele. Az elképesztő mennyiségben fennmaradt *encomiasticum*, melyek különböző beiktatási eseményekre születtek szintén a politikai reprezentáció részét képezik (ezeket a 18. század utolsó harmadától igen gyakran nyomtatásban is publikálták – ezzel is emelendő az esemény rangját és fényét). Ezeken kívül léteznek még nehezebben felismerhető, műfajilag kevésbé kötött formák is, amikor a rendi költészet művelői életkörünyezetük tágabb összefüggéseiről (például a nemzet felemelkedésének témakörében) írnak, ám e költemények is annak a konkrét célnak a szolgálatában állottak, mely cél érdekében a vers megszületett (például a szerző vagy a megrendelő politikai nézeteinek széles körben való megismertetésére). A politikai irányultság nem is mindig explicit módon van jelen a versekben: a rendi költészet számos erkölcsstani fejtegetést tartalmazó költeményt is kitermelt, melyek a tágabban értelmezett etikai-politikai diskurzusokhoz tartoztak; melyek, mondanom sem kell, kedvelt témái voltak a rendi politika diskurzusainak is.¹⁹ A rendi költészet nyelvileg igen sokszínű, gyakori a latin, de találhatunk szépszámmal magyar nyelvű költeményeket is (a nyelv megválasztása nyilvánvalóan az alkalom jellegéből is következett), több nyelven verselni pedig egyáltalán nem számított különösnek – gróf Fekete János írt verseket latin, francia, magyar és német nyelven, báró Amadé László a magyar mellett latinul, németül és szlovákul is verselt.

Mi maradt a 19. század elejére e poétikai hagyományból?

¹⁷ Uo., 79–80.

¹⁸ Moeschről és messzemenő hatásáról: Uo., 62–78.

¹⁹ Lásd Szűcs Zoltán Gábor, „Reménységtől s félelemtől szabad lélek”. *Diszkurzív politológiai esettanulmány Kazinczy Ferencről és a működő rendi alkotmány korának politikai kultúrájáról*, It 2009/4., 428–461.

Ha valaki egymás mellé teszi a 19. század első évtizedeiben önállóan kinyomtatott verses kiadványokat, akkor azt fogja látni, hogy a rendi költészet elsőprő fölényben lesz jelen. Sietve tegyük hozzá, hogy mindez csak a nyomtatott anyagra igaz bizonyosan, valamint azt is, hogy ezek a kiadványok a legtöbbször egy-egy versből álló önálló kisnyomtatványok. Ám mégis jól látszik az, hogy miközben az irodalomról való beszédből szinte teljes egészében eltűnik ez a poétikai hagyomány (mintha nem is létezne), aközben a társadalmi-kulturális gyakorlatban tovább él és virágzik. A versbeszéd vajmi keveset változott, a rendi költészet műfaji adottságai, toposz-készlete nem igazán alakult át, leginkább a verselés módosult. Ez utóbbi része annak a változási trendnek, mely a többi poétikai tradíciót is érinteni fogja: a négyütemű tizenkettes és a – Gyöngyösi István hatására – szinte egyeduralkodó négysarkú felező tizenkettes a 18. század végére már nem az egyetlen verselési lehetőségnek tűnik, sőt a *versújítás* hatására (erről majd később) nemcsak újabb heterorímes strófa-kepletek jelentek meg, hanem a nyugat-európai verselés és az antik időmértékes verselés technikái is.

A korábbi változatok is megmaradtak. Létezik továbbra is a főúri költészet, gróf Dessewffy József kéziratban maradt, gróf Teleki Ferenc Döbrentei Gábortól kiadott köteteire utalhatunk itt.²⁰ A főúri nevelés részeként is tovább létezik a reprezentatív versszerzés. Jankovics Miklós hagyatékában fennmaradtak azok a költemények, melyekkel saját gyermekei tisztelték meg születésnapja alkalmából, felesége, Rudnyánszky Antónia neve napjára pedig ki is nyomtattak két költeményt.²¹ Sorolhatnánk a fentebb említett műfajokban íródott költeményeket, melyektől roskadoznak a kéziratárak polcai, s melyekből rengeteg létezik aprónyomtatvány formájában is. Olyan eset is akad, ahol az alkalmi költemény konkrét alkalma sem ismeretes (például Bartal István: *Virág koszorú egy kisasszony számára a Hymen oltáránál*, 1822), nyilván a megverselt nemes kisasszony esküvőjének vendégei elértezték a vers mára már homályos célzásait.²² Az alkalom, mely egy-egy *encomiasticum*-betétre lehetőséget adott, nem feltétlenül volt a rendi politika és életforma reprezentatív alkalma, hanem egyre gyakrabban lettek megverselve történelemformáló események. Például a nagy mennyiségű inszurrekciós és katonavers a legtöbbször a rendi költészet formáihoz igazodik: nyilván a háború, különösen a napóleoni háborúk a kortársak számára – nem utolsó sorban a sajtó expanziója miatt – világtörténelmi léptékű eseményekként tűntek fel, s illetéknéppen megverselhető reprezentativitást is nyertek.²³ Persze ennél extrémebb példák is léteznek. Mocsáry Antal például a Vág áradásának

²⁰ Dessewffy verseiről lásd VADERNA, I. m., 191–207.; Teleki versei: Gróf TELEKI Ferencz' Versei, 's néhány leveléből töredékek, kiad. DÖBRENTÉI GÁBOR, Magyar Királyi Egyetem, Budán, 1834.

²¹ Jankovich Miklóshoz fiai és unokái által intézett ünneplő versek, OSZK Kt, Fond 16/9. Létezik nyomtatott kiadása is egynémely verseknek: JANKOVICH Miklós, *Édes anyámnak neve napjára*, Trattner Mátyás' Betűivel, Pesten, 1806.; Petrik Géza bibliográfiája tud még egy kötettről, melynek OSZK-beli példánya azóta elkallódott: JANKOVICH Miklós, *Édes anyámnak Rudnyánszky Antonianak. Neve napjára*. Trattner Mátyás, Pest, 1807.

²² BARTAL István, *Virág koszorú egy kisasszony számára a' Hymen oltáránál*, Landerer Anna, Budán, 1822.

²³ Erről lásd Porkoláb Tibor előadását, mely elhangzott a *Textológia – Filológia – Értelmezés* című konferencián Miskolcon 2013. május 30-án. Az írásos változat tudomásom szerint hamarosan megjelenik.

szomorú történetét verseli meg: először az áldozatokról olvashatunk pillanatképeket, s a költemény követni látszik a természeti csapásokról szóló költemények – nagyrészt Voltaire által teremtett –²⁴ kliséit, ám a végére magyar arisztokraták dicsőítésébe fullad.²⁵

Léteznek komplexebb, egész kötetet kitevő változatok is. Az említett főúri köteteknél kívül példaként hozhatjuk fel a nagyműveltségű piarista Benyák Bernát 1819-ben megjelent kötetét, melynek címe már eleve jelzi, hogy maga a kötet léte is egy nagyszabású laudációnak tekinthető: *Méltgs báró Révai Nepomuk János ö Nsgának Túróc vármegye fő-ispány személyviselőjének örvendetes bé-iktattatására készített versmü 1819.* A kötet első fele laudációs verseket tartalmaz (az uralkodótól kezdve József nádoron át nemes urak sokságáig), majd erkölcsstani fejtegetések következnek (már a címek is árulkodnak róla, hogy a luxus és divat elleni korabeli erkölcsstani közhelyek gyűjteményét kapjuk).²⁶ A mecénási szerep – melynek jelentőségét az irodalomtörténet-írás rendre alábecsüli, ha foglalkozik vele egyáltalán – a címlapra kerülve, úgy tűnik, már önmagában egy politikai reprezentáció részévé teheti a költeményt. Így Szemere Albert nyomtatja ki Palóczy Pál „elmés versei”-t, melynek az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött példányára egy korabeli olvasó tréfásan feljegyezte: *Sed non valde.*²⁷ Vályi Klára köteté néhány erkölcsstani, sőt vallási fejtegetés mellett (van a kötetben egy teológiai levelezés versebe szedve Csízi István főstrázsamesterrel) a laudációknak káprázatos tárházát tartalmazza (egy hosszú versében például minden megdicsért magyar nemes úr egy sorpárt kapott mindössze). Vályi az előszó prózájában is költői toposzokat variál, mikor mecénásait dicséri: „Kérlek ne vegyétek émelygős Gyomorral vak bátorságomat midőn én e’ Lärmás Világot úgy nézném, mint egy örök Tengeren épült Komédiás Házat, melyben én-is sok színű Darab játékokat nagy fáradságra kijázdottam volna, és most hanyattlok időmben, imé ezen Darabotskát jádztottam-ki, mellyel most Szibiriába akarok indulni, egy kormány, és árbutzfa nélkül-való Hajon, de már-is a vízbe halóval a’ kétség’ útyán fetrengem, kérek hát Magyar Hazámtól erős Bátorságomra két Arany Árbutzfát, és két Kormányozót”.²⁸ A két árbozca és kormánykerék, akik a szerzőt önnön vállalt száműzetésébe, Szibériába kormányozzák, gróf Festetics György és gróf Széchényi Ferenc voltak. A laudációk sorából e metafora azért is emeli ki a két jeles személyiséget, mivel a történelem ten-

²⁴ Lásd Noah HERINGMAN, *The Style of Natural Catastrophes*, *Huntington Library Quarterly* (66) 2003/1–2., 97–133.

²⁵ Bocsári MOCSÁRY Antal, *A’ Vág vízenek áradása Nemes Nyitra vármegyében a’ pöstyéni fordőben melly is kezdődött 26. Aug. 1813. ’s innen következett sokaknak veszedelme. Ezen szomorú Rajzolat Egy pontig igaz Történet versekbe foglalattott, Fűskúti Landerer’ örökösének betűivel, Pesten, é. n. [1813.]*

²⁶ Méltóságos báró Révai Nepomuk János ö Nagyságának Tekintetes Nemes Túróc vármegye fő-ispány személy-viselőjének örvendetes bé-iktattatására BENYÁK Bernárd K. O. Szerzetes által készített versmü, Marmarosai Gottlib Antal betűivel, Vátzonn, 1819.

²⁷ PALÓCZY PÁL *Elmés versei*, Kinyomtatta Szemerei Szemere Albert a’ maga költségén, S. Patakon, 1814. Az OSZK példányának jelzete: 193.122 Az érdekes kötetre Szűcs Zoltán Gábor hívta fel a figyelmemet.

²⁸ *Magyar Tempe. A’ régi Isten Aszszonyoknak mulató virágos kertyek.* Az Versekkel mulatni szeretők számára készítette néhai Ns. Ntes. Kovács Gábor’ özvegye, Ns. VÁLYI Klára aszszony. Maga költségével nyomtatta, Nyomtatott Marmarosai Gottlib Antal’ betűivel, Vátzon, 1807, 3.

gerén hánykolódó hajó allegóriáját, melyet többnyire a hazára vonatkoztatott a rendi költészeti hagyomány, itt a két főúrra viszi át, azaz: ők maguk, személyükben reprezentálják a hazát.

Hosszasan lehetne még sorolni a példákat. Most mindössze annyit szerettem volna elöljáróban érzékeltetni, hogy a társadalmi reprezentáció szolgálatába állított rendi költészet kommunikációs eszköztára jóval gazdagabb annál, mint azt első ránézésre gondolnánk, mint amit az irodalomtörténeti hagyomány sugall.

2) A közköltészet

A rendi költészetről hosszabban szóltam, mivel e poétikai tradíció szakirodalma nem kimondottan gazdag. Ugyanez éppenséggel elmondható az ún. közköltészetről is. Ám azt rögtön érdemes hozzátenni, hogy a vonatkozó szakirodalmi tételek az utóbbi esetben a közelmúltban születtek. Stoll Béla régi magyaros kutatásainak fonalát felvéve Küllös Imola és Csörsz Rumen István kezdte meg a közköltészeti anyag szisztematikus feltárását és elemzését. Munkájuk során számos tanulmány, könyv látott napvilágot, a *Régi Magyar Költők Tára* XVIII. századi sorozatában két vaskos kötetnyi szövegkiadás is megjelent, és elindult egy évkönyvszerűen megjelenő könyvsorozat is.²⁹ Az egyre gazdagodó alapkutatások nyomán, úgy tűnik, a közköltészet létező poétikai tradícióként épül be szép lassan az irodalomtörténeti hagyományba.

A rendi költészethez hasonlóan a közköltészetnek is vannak reprezentatív funkciói, csak éppen nem a nemesi életformák alkalmaihoz és nem a rendi reprezentációhoz kötöttek, sokkal inkább egy-egy kisközösség igényeihez és szokásaihoz, belső viszonyrendszeréhez alkalmazva. E látszólagos hasonlóság azonban egy mélyen fekvő töréspontot takar a két költészeti világ között: a közköltészet – bár esetenként reprezentatív funkciói is vannak – jóval kötetlenebb műformát jelent, mint a rendi költészet termékei. Például a mai napig is forgalomban lévő vőfélyversek jóval kötetlenebb és változatosabb formában és hangnemben celebrálják az ifjú párt, mint a rendi költészet *epithalamiumai*.

A közköltészet azonban nem csupán az alkalmisága miatt maradt rejtve oly sokáig az irodalomtörténészek (és a folkloristák) tekintete előtt, hanem azért is, mivel alapvető közege a kézíratos kultúra. Így a közköltészet kincsei kézíratos énekeskönyvekben, kósza papírlapokon, egybegyűjtött kolligátumokban vagy éppen gazdasági feljegyzések között megbújva hagyományozódtak. Művelői a korabeli írástudók alsó és középső rétegeiből kerültek ki, többnyire diákok, köznemesek, lelkészek, verskedvelő mesteremberek, s csak igen ritka esetben főurak (ez persze nem jelenti azt,

²⁹ A fontosabbak: STOLL Béla, *Közösségi költészet – népköltészet. Megjegyzések a XVII. századi szerelmi lírához*, ItK 1958/2–3., 170–176.; *Közköltészet, I., Mulattatók*, s. a. r. KÜLLÖS Imola, munkatárs Csörsz Rumen István, Balassi, Budapest, 2000.; *A magyar kézíratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*, összeáll. STOLL Béla, Balassi, Budapest, 2002².; KÜLLÖS Imola, *Közköltészet és népköltészet. A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj-, szűzsé- és motívumtörténeti vizsgálata*, L'Harmattan, Budapest, 2004.; *Közköltészet, II., Társasági és lakodalmi költészet*, s. a. r. CSÖRSZ Rumen István – KÜLLÖS Imola, Universitas, Budapest, 2008.; Csörsz Rumen István, *Szöveg szöveg hátán. A magyar közköltészet variációs rendszere (1700–1840)*, Argumentum, Budapest, 2009.; *Doromb. Közköltészeti tanulmányok*, I., szerk. Csörsz Rumen István, reciti, Budapest, 2012.

hogy csupán az a társadalmi réteg élvezte a közköltészet kötetlenebb világát, aki azt létrehozta, ismerünk a közköltészetért rajongó arisztokratákat, lásd például a műgyűjtő Jankovich Miklóst). A közköltészet anyagából valamennyi megjelent ugyan nyomtatásban, ám ott is inkább a populáris irodalmi regiszterben: ponyvakiadványokban, kalendáriumokban. Ezen kívül a 18. század végétől kezdve, amikor először megjelent az igény a népköltészet gyűjtésére, megjelentek olyan gyűjteményes kötetek, melyek tudatosan állították egybe az akkor még népinek tekintett költészeti anyagot (így egymás mellé került népi, régi és populáris), illetve voltak olyan próbálkozások is, melyek magasabb költészeti regiszterek felé közelítették ezt az anyagot. Az előbbire a legismertebb példa Pálóczi Horváth Ádám énekeskönyve, az *Ő és új mint-egy ötöd-félszáz énekek*, ahová paraszti eredetű dalok is beférkőzhettek.³⁰ Utóbbira például hozhatjuk Versegly Ferenc *Magyar Aglája* című gyűjteményét, melyben előbb egy verstani tanulmányt olvashatunk, majd gátlás nélkül kerülnek egymás mellé neoklasszicista költemények és közköltészeti szerelmi dalok.³¹

A közköltészet annyiban hasonlít a népköltészethez, (1) hogy e versek sokszor énekelt versek voltak, (2) hogy a közösségi használat miatt a szerzőség kevésbé volt fontos, (3) hogy terjedése során könnyen igazították hozzá a szöveget vagy akár a dalt új helyzetekhez, hangszerekhez. Ennek következtében a közköltészet leggyakoribb műfaja a dal, s ezen műfajon belül különböztethetünk meg különböző almfajokat (tematikai és formai szempontok alapján). E többnyire dalformájú versek jellegzetes témái igen tág területet ölelnek fel a mulattatóktól, lakodalmi versektől kezdve a panaszdalokon és kalendáris ünnepek megverselésén át egészen érzékeny, és olykor bizony trágár szerelmi dalokig. A dallamkövető verseket egy közösség szabadon felhasználta a maga céljaira, át- és újraírta azokat, így a versek alkotója a legtöbb esetben nem meghatározható, s ha volt is egy-egy versnek eredetileg azonosítható szerzője, a kéziratos másolások során nemcsak hogy elveszett ez az információ, de alkalmasint a vers is úgy átalakult, hogy szerzője fel sem ismerte volna.

Csörsz Rumen István a közköltészet terjedését egy alkalommal a rendező-pályaudvarhoz hasonlította: tehervagonok érkeznek, egyes szállítmányokat leszednek egy vonatról, várakozik néhány évet, évtizedet, sőt évszázadot a rakomány, hogy újból feltehessék egy másik vonatra. A forgalom folyamatos, a rakományok cseréje zajlik: lelopják, kölcsönkérlik a vonatról, átteszik egy másik szerelvényre. A közköltészetben Csörsz két alapelvet különít el: a *variogenezis* és a *topogenezis* elvét. Az előbbi azt jelenti, hogy a közköltészet darabjai között akár több változatban is fennmaradha-

³⁰ A kéziratos énekeskönyv 1813-as kiadásának kritikai kiadása: *Ötödfélszáz énekek*. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből, s. a. r. BARTHA Dénes – KISS József, Akadémiai, Budapest, 1953. Lásd ehhez KÜLLÖS Imola, *Pálóczi Horváth Ádám és a néphagyomány = Magyar Arion. Tanulmányok Pálóczi Horváth Ádám műveiről*, szerk. Csörsz Rumen István – HEGEDŰS Béla, rec.iti, Budapest, 2011, 305–317.; Csörsz Rumen István, „*ki magam tsinálmányja, ki másé*”. *Közköltészet és írói program Pálóczi Horváth Ádám Ötödfélszáz énekek (1813) dallamaihoz* = Uo., 319–346.

³¹ *Magyar Aglája, avagy kellemetesen mulató nyájaskodások külömbféle versnemekben*, [kiad. VERSEGHY Ferenc], a Kir. Magyar Univers. betűivel Eggenberger József Pesti Könyvárosnak költségére nyomtatott, Budánn, 1806. Versegly mintájául egy német sorozat szolgálhatott: *Agläa. Jahrbuch für Frauenzimmer*, szerk. N. P. STAMPEEL, Hermann, Frankfurt am Main – Heidelberg, 1801–1803.

tott ugyanaz a költemény, ám a variánsok között nem feltétlenül állapíthatunk meg értékbeli különbségeket. Ez több okra is visszavezethető: egyfelől sok esetben a variánsok leszármazási útja nem rendezhető el egy sztemmában, mivel a szövegeket, szövegdarabokat több vonatról is összeszedték, egy vonatot több kocsira bontottak, egy vagon nem is feltétlenül emeltek át egyben, hanem csak a rakomány egy-egy darabját emelték ki, sőt gondos vasúti alkalmazottak akár változtathattak is a rakomány szerkezetén, súlya megmarad, állaga, állapota azonban változik. A topogenezis voltaképpen azt a retorikai eljárást jelöli, mely lehetővé teszi a variánsok e képzését: azaz bizonyos szövegszegmensek azon képességét, hogy valamilyen mintára (ami lehet akár tematikus, akár topikus, akár metrikai, sőt akár zenei is) létre lehessen hozni belőlük újabb és újabb variánsokat.

A közköltészet a rendi költészethez is több tekintetben hasonlít. Mindkét tradíció hosszú évszázadokon át alakuló és változó, ám a legtöbb esetben egészen az antikvitásból származó toposzkészletből építkezik, az irodalmi hagyományt egyfajta példatárként használják, s költészetük értéke abban mutatkozhat meg, hogy mely költői alkalomhoz mely poétikai eszközt veszik elő, s hogy az egyes toposzokat mennyiben képesek az adott szituációhoz kapcsolni. Ez a közös nemzetközi formakincs biztosította a költészeti tradíciók nyelvek közötti átjárhatóságát is. A közköltészet nyelvileg rendkívül vegyes, a Kárpát-medence nyelvi sokszínűségét tükrözi, bár a rendi költészethez képest jóval kisebb, elenyésző a latin nyelvűség aránya. A 18. század végén megfigyelhető verstani váltás itt is megfigyelhető: a 18. század közepétől kezdődően a közköltészetben a Balassi-strófa kezd visszaszorulni, s a helyére nagyrészt a német költészet hatására újabb (elsősorban heterometrikus és heterorímes) strófatípusok lépnek.

A két regiszter közötti átjárás a másik irányból is érzékelhető. A kamarai tanácsos Amadé László verseiben szabadon variálta a közköltészet és a rendi költészet ismert témáit és toposzait: írt katonaeéneket (*A szép fényes katonának...*), házasság-síratót (*A házasság által elvesztett szabadságnak megsíratása*), számos szerelmes verset, melyek többnyire a trubadúrköltészetből ismert ostrom–hódítás allegórián alapultak, s írt vallásos-meditatív költeményeket is. A dallamra írott versek topikus kincsét gazdag hangszimbolikán alapuló sorokkal és virtuóz rímeléssel díszíti (például *Tallala, fallala, jókedvem vagon...*). Szabadon kever össze egymással magyar, cigány, szlovák és olasz szavakat, inkább hangzásukra, semmint jelentésükre ügyelve (*Lila moja lila...*). Talán nem véletlen hát, hogy Amadénak, aki maga is igen sokat merített saját kora közköltészetéből, versei igen gyorsan kedvelt vándordarabjai lettek a közköltészeti hagyománynak (s nem csak magyar nyelven!), miként az is figyelemre méltó, hogy nyomtatásban nem az – olykor bizony szókimondó – versei jelentek meg, hanem vallásos énekeinek gyűjteménye (*Buzgó szívnek énekes fohászkodásai*, 1755).³² A 18. század közepének eseteit bőségesen lehet gyarapítani későbbi példákkal. Csokonai

³² B. AMADE László, *Buzgó szívnek énekes fohászkodásai*, Nyomtatott Kurtzböck György Typogr. Betűivel Bagner-Gassen névű utzában Hof-Glseris Névű házban, Bétsbe, 1755. A szerző összes költeményének kritikai kiadása: AMADE László *Versei*, s. a. r. SCHILLER Erzsébet – AJKAY Alinka, Balassi, Budapest, 2000.

Vitéz Mihály költészetében nem egyszerűen vonzódott a közköltészethez, de verseinek bizonyos csoportjai úgy terjedtek, mintha közköltészeti darabok volnának (s talán mondhatjuk: azok is voltak), de még egy olyan költő közköltészeti vonzalmái is könnyedén beláthatóak, mint az irodalom addigra stabilizálódó intézményeinek csúcsait meghódító Arany János.³³

A közköltészet tehát egyaránt tartalmaz a rendi költészettel és a népköltészettel rokonságot mutató elemeket. Egy másik hasonlatot idézve, ezúttal Küllös Imolától véve azt, a közköltészet olyan, mint a fizikai kísérletekben a közlekedőedény. Az U alakú edény alsó része össze van kötve, s ily módon az egyik csőbe betöltött folyadék a másikba is átfolyhat, s a különböző csövekbe töltött folyadékok egymással elvegyülhetnek.³⁴ *Per analogiam*: a népköltészet és a rendi költészet felől érkező impulzusok a közköltészetben érintkeznek egymással. E hasonlat egy olyan modell leírására szolgál, mely nem választja el élesen egymástól az elit és népi kultúrát, az arisztokratikus és populáris regisztereket, nem a népibe lesüllyedő kultúrjavakra utal (mint egykoron Horváth János tette),³⁵ hanem ehelyett dinamikus, folyton alakuló és egymással szoros interakcióban lévő kulturális regisztereket állapít meg. Küllös itt Peter Burke elméletét adaptálja, aki elit, folklorikus és populáris kultúrát különböztetett meg, s ezek interakcióját feltételezte. Burke – és a nyomában Küllös – azt tételezik, hogy a 18. század volt az a fordulópont, ahol az elit kultúra mintegy kivonult a populáris kultúrából, elmélyítve ezzel a két regiszter közötti szakadékokat.³⁶

A közlekedőedény modellje kapcsán (a költészet egyéb regisztereihez való viszony kapcsán) újra lehet gondolni a népköltészethez és a műköltészethez való kapcsolódást. Hogy nem minden folklór, ami szóbeli; hogy nem minden folklór, ami nem része a magaskultúrának (ha egyáltalán van értelme e kontextusban magaskultúráról beszélni); hogy nem minden folklór, ami variálódik; hogy nem minden folklór, aminek nincs egyetlen szerzője; hogy a folklórszövegek nem feltétlenül mutatnak meg egy szellemi ősállapotot Stoll Béla, Küllös Imola és mások kutatásai után talán már nem szükséges bizonygatni. A kölcsönhatás érzékelésén túl az azonban továbbra is nyitott kérdés, hogy milyen módon zajlott a folklór, az elit és a populáris közköltészet közötti összjáték. A Csokonai Vitéz Mihály költészetéből vett példák ugyanis azt mutatják, hogy e kulturális regiszterek között nem egyszerűen filológiaiilag ki-mutatható kapcsolatok formájában jön létre interakció, hanem az anonim és névvel is rendelkező szerzők tudatosan nyúltak e hagyományokhoz, s nem is biztos, hogy olyan éles különbséget érzékeltek e megszólalási módok között, mint azt mi utólag tesszük. Miként a – nevezzük most így jobb híján – elit költészetben az egyes poétikai fogások, műfaji tradíciók alkalmazása bizonyos szabályokhoz kötött, így a közköltészet poétikai formáinak elővétele is magától értetődően következik abból, hogy az

³³ Lásd SZILÁGYI Márton, „Alkalmatosságra frott versek”, *avagy vidám férfitársasági humor*. Csokonai, Arany és a közköltészeti hagyomány, Bárka 2003/5., 53–62.

³⁴ KÜLLÖS, I. m., 19.

³⁵ HORVÁTH JÁNOS, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfíig*, MTA, Budapest, 1927.

³⁶ PETER BURKE, *Népi kultúra a kora újkor Európában*, ford. BÉRCZES Tibor, Századvég – Hajnal István Kör, Budapest, 1991, 323–326; KÜLLÖS, I. m., 23.

adott alkalom mit kívánt. Csörsz Rumen István a témáról írott kismonográfiájának talán az egyik leginspirálóbb megállapítása éppen az alkalmiság újradefiniálásának igényében jelenik meg. Szerinte ugyanis nem a névtelenség a közköltészet meghatározó jegye, nem is feltétlenül a műfaji sajátosságokban kell látnunk e hagyomány leglényegét (bár természetesen azért vannak műfaji kötöttségek is), hanem abban a paradoxonban, hogy – szemben az elit költészettel – a variogenezis és topogenezis elveiből következően a közköltészetben a vers nem rögzül egyetlen alkalomhoz, miközben természetéből fakadóan a vers konkrét társadalmi használata több konkrét alkalomhoz köthető. Esküvői rigmusokat, tréfás köszöntőket írtak professzionális versszerzők is (a 18. század bővelkedik ilyen költeményekben), e művek sokszor mérítenek ugyan a közköltészet formáiból, ugyanakkor e versek sajátossága éppen az, hogy nem vihetők át egy másik alkalomra, nem lehet benne a neveket egyszerűen kicserélni más nevekre.

Mindez társadalomtörténeti problémákhoz vezet el, jelesül ahhoz a nehezen megválaszolható kérdéshez, hogy kik és mikor használták e verseket. A közköltészet kutatása érzésem szerint e ponton rendezi át a leginkább a 18. századi kutatásokat. Példának okáért már az alapvető korszakfogalmak is újraíródnak, ha az irodalom társadalmi használatára is tekintettel vagyunk. A 18. századi közköltészet a kitáguló íráshasználat, a bővülő olvasni tudás, a nyomtatási kultúra fellendülése révén gazdag forrásanyaggal látja el a kutatót, ugyanakkor e forrásanyag vizsgálata azt is láthatóvá teszi, hogy a felvilágosodás kulturális programjai a század második felében nem érintik ezt a hagyományt, mely egészen a 19. század derekáig töretlenül működik. Újragondolandó e tekintetben a kézíratos és nyomtatott kultúra viszonya is, hiszen e hagyományban – mivel a nyomtatás rögzíteni igyekszik egy adott változatot – a kézíratosság, ha nem is feltétlenül értékesebbnek, mindenesetre otthonosabbnak tűnik.

A közköltészet kutatása mindemellett szorosan kapcsolódik egyéb történeti kutatásokhoz. A történeti néprajz mellett említhetjük a toposzkutatókat, a zenetörténetet vagy a történeti verstant. E sajátos hagyomány szövegfogalma ugyanis nemcsak nyitottságában tér el a 19. század óta használatos fogalmaktól, hanem abban is, hogy megértéséhez számot kell vetnünk e szövegek működését meghatározó társadalmi-praktikus sajátosságokkal is. Nem pusztán arról van szó, hogy az irodalom más művészeti ágakkal párhuzamosan értelmezhető, hanem inkább arról, hogy e műalkotások nem is értelmezhetőek egykönnyen ezen egyéb részterületek nélkül. Csörsz és Küllös meggyőző példák sorát vonultatja fel annak igazolására, hogy egy-egy vers-tani képlet vagy valamilyen dallam már önmagában is jelentéssel ruházhatja fel a költeményt – függetlenül attól, hogy az előadás során pontosan milyen szöveggel hangzik az el. Ez azt mutatja, hogy a szövegnek dallam és metrika nem egyszerűen járulékos része, hanem a variánsokban létező szöveg fogalmába komplex módon mintegy beépül a szövegről való egyéb tudásunk is.

A közköltészet kutatásának és a szövegek kiadásának persze megvannak a maga korlátai. Megállapíthatunk ugyan összetartozó szövegcsaládokat (a kritikai kiadás ezek köré szerveződik), de így egymás mellé kerülnek különböző időpontokban különböző területeken használt szövegek (olykor különböző nyelven is íródtak ezek),

s a rokonsági fokok és a nemzedékek leszármazása már igen nehézkes. Épp a használati kontextus tűnik el a háttérből, ami pedig talán a legfontosabb (akár esztétikai) hatástényezője e verseknek. E szövegek szerzői a legtöbbször ismeretlenek, a jobbára kéziratos énekeskönyvek lejegyzőiről sem mindig tudunk nyilatkozni, az pedig már végképp ingoványos kutatási terület, hogy vajon miért pont azt a változatot és miért pont az énekeskönyv azon lapjára másolták be scriptorok. (Az így fennmaradt szövegek éppen akkor és éppen ott használatban voltak vagy máshol hallotta? A népszerű szövegeket jegyzeték fel vagy épp ellenkezőleg, amit mindenki ismer nem érdemes feljegyezni? Mennyiben befolyásolta a dolgot a lejegyző személyes értékítélete?)

A közköltészet fogalmának bevezetése a 18. századi irodalom történetének leírásába nem csupán egy újabb költészeti típust állapít meg és rendez az eddig meglévő poétikatörténeti kategóriák mellé, hanem egy olyan poétikai rendszertan körvonalait sejteti, melynek alapján újragondolandónak mutatkoznak az olyan irodalomtörténeti kategóriák, mint például a rokokó költészet, a mesterkedő költészet vagy akár a diákköltészet. Az újragondolás igénye a közköltészet működéséből és értelmezési lehetőségeiből fakad: ezen csaknem elfeledett poétikai tradícióhoz az irodalom egészen más fogalma szükségeltetik, mint amelyet az irodalomtörténet-írás eddig használt.

A közköltészet a 19. századi költészetben zárványszerű jelenségnek tűnik: az intézményesülő irodalmi élet nem igazán foglalkozik vele, s ha szóba is hozza azt, akkor sem dicsérőleg. Nemrégiben Szilágyi Márton bizonyította, hogy amikor Kölcsey Ferenc a *Nemzeti hagyományok*ban arról ír, hogy „a való nemzeti poézis eredeti szikráját a köznépi dalokban kell nyomozni”,³⁷ idézett referenciáinak jelentős része közköltészeti szövegekre utal. Nincs meg (vagy legalábbis nem nyert még éles kontúrokat) Kölcseynél az népiről való képzet, amely a későbbi évtizedekben az orális hagyományban élő „eredeti” népi kultúrában kereste a magyar költészet „hagyományait”.³⁸ Kölcsey – mint ismeretes – negatív következtetésre jut: a pórdalok többsége „nem egyéb mint üres, íztelen rímjáték, mely miatt a legidegenebb ideák egymással öszvefűzetnek”.³⁹ Ami a számunkra fontosabb, az a Kölcsey érvelés mögötti előfeltevés: a közköltészet Kölcsey számára a magyar költészet szerves, de alapvetően értéktelen része. Az itt induló, a közköltészet kanonikus rangját visszavonó folyamat a népköltészet kutatásának fellendülésével még tovább folytatódik, s a közköltészet teljesen eltűnik az intézményesülő irodalmi életből.

E kirekesztődés azonban jószerivel strukturális probléma, mivel a 19. századi költészet éppen a közköltészettől veszi át egyik legfontosabb témáját és az azzal járó poétikai és létszemléletet. A költészet különböző hagyományai között éppen a közköltészet volt az, amely évszázadokon keresztül igen nagy teret engedett a szubjektív

³⁷ KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok* = Uő. *Összes művei*, I., s. a. r. SZAUDER József – SZAUDER Józsefné, Szépirodalmi, Budapest, 1960, 517.

³⁸ SZILÁGYI Márton, *A „pórdal” státusza a Nemzeti hagyományokban* = *Szívből jövő emlékezet. Tanulmányok Kölcsey Ferenc Nemzeti hagyományok című írásáról*, szerk. FÓRIZS Gergely, rec.iti, Budapest, 2012, 95–113.

³⁹ KÖLCSEY, I. m., 518.

vitásnak: a szerelmi dalok, a gúnyolódó versek, a mulattatók értelemszerűen emberi érzésekről számolnak be. Ahogy a 19. században a modernizálódó (elit) líra szubjektívizálódik, úgy szorul háttérbe a szubjektivitás mellé szerzői autoritást még nem rendelő közköltészeti hagyomány.

3) A vallásos költészet

E két poétikai tradíció mellett létezik egy vallásos tradíció is. Semmiképpen sem szeretném alábecsülni e hagyomány poétikai és esztétörténeti hatásait, s ha kevesebbet írok a vallásos énekköltészetről, akkor az részben saját kompetenciáim, de nagyobb részt a kutatások hiányára vezethető vissza.

A barokk és a felvilágosodás közötti váltást az esztétörténeti szakirodalom igen gyakran a laicizálódás folyamatában ragadta meg. Bíró Ferenc a felvilágosodás irodalmáról írott monográfiájának bevezetésében nem véletlenül lesz éppen az a kiindulópont, hogy a 18. század második felétől az erkölcsstani irodalom egyre kevesebb vallási megfontolást, s egyre több világi bölcselkedést tartalmazott.⁴⁰ E kétségtelenül létező trendet igen gyakran kötik hozzá két folyamathoz: egyfelől a (protestáns etika utilitarista elveit mélyen átérző és mindeközben egyre inkább szubjektívizálódó) polgárság térnyeréséhez, másrészt világiasabb vallási mozgalmak, elsősorban a pietizmus térnyeréséhez, valamint az egyházak politikai helyzetének megingásához (melynek olyan nagy szimbolikus eseményei történtek, mint például VI. Piusz pápa 1782-es bécsi útja vagy Napóleon 1804-es császárrá koronázása VII. Piusz pápa jelenlétében). Nagy hatású irodalomtörténeti példát említve: Gerhard Sauder az érzékenység a felvilágosodás kontextusában a polgárság felemelkedéséhez és a pietizmus etikájának szekularizációjához köti.⁴¹ Ám érdemes e területen óvatossá lenni: érdemes megfontolni Szilágyi Márton figyelmeztetését, aki az egyházi értelmiség laicizálódásának, az állam szekularizációjának és az egyén vallásgyakorlásának jelenségeit társadalomtörténeti aspektusból szálazná szét és differenciálná;⁴² egy 2008-ban megjelent kötet tanulmányai pedig arra figyelmeztetnek, hogy azért sem érdemes a felvilágosodás kulcsfogalmává avatni a szekularizációt, mivel annak gyökerei jóval korábbra, a kora újkorba vezetnek vissza.⁴³

Ha el is fogadjuk, hogy a harmincéves háború után a valláshoz való viszony alapjaiban változott meg, amennyiben a vallás közösségi élménye egyre inkább individuális kérdéssé vált, s az intézményesülő társadalmi (itt: politikai és kulturális) nyilvánosságon kívülre, a kényszermentes szocializáció és a magánautonómia ideálját összekapcsoló intim (családi) nyilvánosságon belülré került, még akkor sem biztos, hogy oly könnyedén léphetünk túl esztétörténetileg az európai kulturális identitást oly mélyen meghatározó vallási gyökereken. Pierre Chaunu nagyszabású összefoglalója

⁴⁰ Bíró Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Balassi, Budapest, 2003⁴. Lásd még e nagyszabású összefoglaló előtörténeteként: Bíró Ferenc, *A fiatal Bessenyei és íróbarátai*, Akadémiai, Budapest, 1976.

⁴¹ Gerhard SAUDER, *Empfindsamkeit, I., Voraussetzungen und Elemente*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1974.

⁴² SZILÁGYI Márton, *Vallás, felvilágosodás, irodalom. Kételemek és megfontolások*, Korunk 2009/10., 12–19.

⁴³ *Säkularisierung vor der Aufklärung? Bildung, Kirche und Religion 1400–1750*, szerk. Juliane JACOBI – Jean-Luc LE CAM – Hans-Ulrich MUSOLFF, Böhlau, Köln, 2008.

sommásan csak annyit állapít meg az egyén vallási tapasztalatairól, hogy „a megszo-
kás sokat számít.”⁴⁴ Vajon el lehet intézni ennyivel a kérdést? Vajon az egyéni vallá-
sosság valóban csupán megkövesült maradványa egy letűnő kornak? Vagy inkább az
intézményesülő kulturális rendszerek összefüggéseiben rendeződik át a helye, alakul
át társadalmi funkciója? Ha az utóbbit fogadjuk el, akkor ez azt is jelenti, hogy a val-
láshoz kapcsolódó kulturális, többek között az irodalmi gyakorlatok valamiképpen
illeszkednek és kapcsolódnak egyéb kulturális praxisokhoz, s miként azok másutt is
át- meg átjárják egymást, itt is feltételezhetünk némi kölcsönösséget.

Csak jelzésszerűen érintenék néhány problémát.

A polgárosodáshoz kapcsolódó eszmetörténeti folyamatok a Magyar Királyság-
ban és Erdélyben magától értetődően másként zajlottak, mint tőlünk nyugatabbra.
Ennek két fontosabb tünetét emelhetjük ki. Egyfelől azok a mozgalmak, melyek vé-
gül előmozdították a kultúra intézményrendszerének kialakulását, elsősorban a *bene*
possessionati felemelkedő társadalmi rétegére támaszkodhatott, ám nem kis részben
vettek részt e folyamatokban az egyházaktól érkező írástudók (akik maguk is gya-
korta tartoztak az emelkedő középnemesi társadalmi osztályhoz). Hogy a nemzeti
identitás formálásában a jezsuiták igen jelentős szerepet játszottak, hogy a pálosok
komoly szerepet játszottak az Akadémia alapításának előtörténetében, hogy a je-
zsuita és a piarista történetírás közötti különbségek alapvető előzményei a későbbi,
laikus történetírás törésvonalainak – e többé-kevésbé feldolgozott témák azt mu-
tatják, hogy az egyházi „értelmiség” (ahogy a történetírásban igen gyakran megne-
vezik az egyháztól érkező irodalmárokat, történészeket) komoly szerepet játszott és
állást foglalt a 18. század második felének kulturális dilemmáiban, sőt alakította is
azokat. Másfelől azt is érdemes megjegyezni, hogy „laicizálódásról” vagy „szekulari-
zációról” szólván nem árt differenciálni, hogy éppenséggel melyik vallás, melyik egy-
ház az, amiről szó van, amikor „a” vallásról beszélünk. A protestáns és a katolikus
felvilágosodás közötti különbségekre utalhatunk itt – s az ennek nyomában járó
historiográfiai tradícióra.⁴⁵ Arról nem is beszélve, hogy a viszonylag nagy tradícióval
rendelkező zsidó felvilágosodás történetének magyar vonatkozásai még jórészt fel-
táratlanok.⁴⁶

Érdemes volna az egyházak belső strukturálódását is tekintetbe venni, hiszen
– mint azt például a ma már bőséggel hozzáférhető iskoladramái tradíción⁴⁷ lemér-

⁴⁴ Pierre CHAUNU, *Felvilágosodás*, ford. NAGY Géza, Osiris, Budapest, 1998, 236.

⁴⁵ A Szekfű Gyula és Mályusz Elemér közötti nézetkülönbség korszakunkra vonatkozó elemeiről lásd
ERŐS Vilmos, *A Szekfű–Mályusz vita*, Csokonai, Debrecen, 2000, 47–54. Mályusz egyetemi előadásai
csak nemrégiben jelentek meg: MÁLYUSZ Elemér, *Magyarország története a felvilágosodás korában*,
szerk., utószó, jegyz. Soós István, Osiris, Budapest, 2002.

⁴⁶ Ritka kivételleként lásd Zsoldos Jenő összefoglalását: ZSOLDOS Jenő, *A felvilágosodás német-zsidó tróái és
a magyar irodalom*, Neuwald Illés utódai, Budapest, 1934.

⁴⁷ A szövegkiadások: *Protestáns iskoladramák*, I–II., s. a. r. VARGA Imre, Akadémiai, Budapest, 1989.;
Minorita iskoladramák, s. a. r. KILIÁN István, Akadémiai, Budapest, 1989.; *Pálos iskoladramák, királyi
tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai*, s. a. r. VARGA Imre, Akadémiai, Budapest, 1990.;
Jezsuita iskoladramák, I., s. a. r. ALSZEGHY Zsoltné – CZIBULA Katalin – VARGA Imre, Argumentum–
Akadémiai, Budapest, 1992.; *Jezsuita iskoladramák*, II., szerk. VARGA Imre, s. a. r. ALSZEGHY Zsoltné
– BEREZC Ágnes – KERESZTES Attila – KISS Katalin – KNAPP Éva – VARGA Imre, Argumentum–

hetjük – akár az egyes katolikus szerzetesrendek közötti kulturális (pedagógiai, etikai, teológiai) különbségek is jól mérhetőek. Ha egymás mellé tesszük a Pázmány Péter Katolikus Egyetem rendtörténeti konferenciasorozatának impozáns köteteit,⁴⁸ szintén azt láthatjuk, hogy a rendekhez kötődő „értelmiség” tagjai igen gazdag életműveket hoztak létre a 18–19. században, ugyanakkor a rendek közötti különbségek is jól látszanak. Katolikus vonatkozásban különösen II. József idején, bizonyos rendek megszüntetése kapcsán merül fel élesen a rendek közötti különbségek kérdése. A rendektől elbocsátott, kényszerből laicizálódó „értelmiség” világi pályán való elhelyezkedése nemhogy a laikussá válást erősítette, sokkal inkább az átjárhatóságot növelte a szerzetesi pálya és egyéb írói-tudósi életpályák által preferált írásművek műformái között.

A fentiek tükrében nem meglepő hát, hogy hamisnak bizonyulhat az a kép, mely a háttérbe húzódó, „reakciós” papságot a haladó világi értelmiséggel állítja szembe. A 18. század végének prédikációirodalmát tanulmányozó Lukácsi Zoltán arra a következtetésre jutott, hogy a katolikus liturgikus hagyományba szervesen beépültek azok a viták, melyek a felvilágosodás körül zajlottak.⁴⁹ Még ha ezekből a szövegekből inkább védekező álláspont sejlik is fel, s inkább írhatjuk körül e prédikátori gyakorlatot a konzervatív felvilágosodás⁵⁰ jellemzőivel, két dolog akkor is szembeötlő. Egyfelől a katolikus hívek hétről-hétre a templomban tájékozódhattak bizonyos aktuális vitákról és álláspontokról, másfelől a katolikus papság (legalábbis a prédikációit ki is nyomtató vezető réteg) meglehetősen tájékozottnak mutatkozott bizonyos kérdésekben (például a kortárs természetjog bizonyos elemeit be is építették gondolkodásukba). A mindennapi vallásgyakorlásnak csak az egyik fontos eleme volt a templom-

Akadémiai, Budapest, 1995.; *Piarista iskoladrámák*, I., s. a. r. DEMETER Júlia – KILIÁN István – KISS Katalin – PINTÉR Márta Zsuzsanna, Argumentum–Akadémiai, Budapest, 2002.; *Piarista iskoladrámák II.*, s. a. r. CZIBULA Katalin – DEMETER Júlia – KILIÁN István – PINTÉR Márta Zsuzsanna, Argumentum–Akadémiai, Budapest, 2007.; *Ferences iskoladrámák*, I., Csíksomlyói passiójátékok, 1721–1739, s. a. r. DEMETER Júlia – KILIÁN István – PINTÉR Márta Zsuzsanna, Argumentum–Akadémiai, Budapest, 2009.

⁴⁸ *A ferences lelkeség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, I–II., szerk. ÖZE Sándor – MEDGYESY-SCHMIKL Norbert, PPKE BTK – METEM, Piliscsaba–Budapest, 2005.; *A magyar jezsuiták küldetése a kezdetektől napjainkig*, szerk. SZILÁGYI Csaba, PPKE BTK, Piliscsaba, 2006.; *A domonkos rend Magyarországon*, szerk. ILLÉS Pál Attila – ZÁGORHIDI CZIGÁNY Balázs, PPKE BTK – METEM, Piliscsaba–Budapest, 2007.; *Decus solitudinis. Pálos évszázadok*, ÖZE Sándor közreműködésével szerk. SARBAK Gábor, Szent István Társulat, Budapest, 2007.; *Der Paulinerorden. Geschichte, Geist, Kultur*, szerk. Gábor SARBAK, Szent István Társulat, Budapest, 2010.; *A Ciszterci Rend Magyarországon és Közép-Európában*, szerk. GUITMAN Barnabás, PPKE BTK, Piliscsaba, 2009.; *A piarista rend Magyarországon*, szerk. FORGÓ András, Szent István Társulat, Budapest, 2010.; *Örökség és küldetés. Bencések Magyarországon*, I–II., szerk. ILLÉS Pál Attila – JUHÁSZ-LACZIK Albin, Metem, Budapest, 2012.

⁴⁹ Kutatási programja: LUKÁCSI Zoltán, *Szószték és világosság. A magyar katolikus prédikáció a 18–19. század fordulóján = Prima manus. Tanulmányok a felvilágosodás korának magyar irodalmából*, szerk. KESZEG Anna – VADERNA Gábor, Ráció, Budapest, 2008, 61–73. A szerző frissen megjelent monográfiája: LUKÁCSI Zoltán, *Szószték és világosság. A magyar katolikus prédikáció a felvilágosodás korában*, Győri Egyházmegyei Levéltár, Győr, 2013.

⁵⁰ A fogalomhoz lásd J. G. A. POCCOCK, *Konzervatív felvilágosodás és demokratikus forradalmak. Amerika és Franciaország esete brit perspektívából*, ford. HORKAY HÖRCHER Ferenc = *A koramodern politikai eszmétörténet cambridge-i látképe*, szerk. HORKAY HÖRCHER Ferenc, Tanulmány, Pécs, 1997, 223–242.

ba járás. Az írástudók képzése is szorosan kötődött az egyházakhoz, így azok a világi „értelmiségiek” is részesültek egyházi képzésben, s részletesen megismerkedhettek az egyházak körüli kulturális gyakorlatokkal, akik maguk később nem az egyházi pályát választották. Az iskolai szocializáció csak egy része volt a rendi társadalom vallási kultúrájának. Elsősorban a protestáns egyházaknál a világi elem is rendkívül erős: Berzsényi Dánielnek nemcsak az egyik legjobb barátja egy evangélikus superintendens (Kis János), de édesapja a kissomlyói evangélikus gyülekezet felügyelőjeként tevékenykedett;⁵¹ vagy említhetjük a valláshoz ellentmondásos módon viszonyuló Kazinczy Ferencet, aki az újhelyi református gyülekezet főgondnoka volt.⁵²

Ha közelebb lépünk szűkebb tárgyunkhoz, a költészet történetéhez, akkor ezen összefüggések fényében kijelenthető, hogy a vallásos költészeti tradíció a harmadik olyan hosszú ideig életképes és működő tradíció, mely alapjául szolgálhatott az intézményesülő irodalmi nyilvánosság újabb irodalmi tradícióihoz.

Érdemes megemlíteni azt az irodalomtörténeti közhelyet, hogy a régi magyar irodalomból örökölt bibliafordítások, énekes- és zsoltároskönyvek meghatározó erejük voltak az irodalmi nyelv történetében. Mindez nem pusztán kulturális háttért jelentett, de egy olyan nyelvi alapot is, mely ugyanúgy áthatotta Arany János, mint Ady Endre költészetét. E szövegek jelentős része nem ekkor és nem itt született, nem ekkor fordították, adaptálták őket, mégis használatban maradtak. Kérdés marad persze, hogy az olyan verses művek, mint például az ökumenét támogató Guzmics Izidor bencés szerzetes *A buzgó kereszténységnek számára készített éneke* 1819-ből⁵³ mennyiben tekinthetők egy folytonos irodalmi tradíció szerves részének, hiszen igen nehéz megírni, hogy az irodalmi termelést folytató egyháziak tipikus aktorai-e a rendszernek, vagy éppenséggel kivételként tarthatók számon. Nem egyedi eset azonban Guzmicsé, aki több költészeti hagyomány nyelvét is megszólaltatta. Benyák Bernát vagy Baróti Szabó Dávid például össze tudta egyeztetni a rendi költészet művelését és az egyházi irodalom termelését (igaz, utóbbit inkább prózában gyakorolták),⁵⁴

⁵¹ Lásd A kis Somlyói Evangyélika Ekklesiának Protocolluma, melyben annak eredetét, felállítását, nevelkedését Lelki-Pásztorai, Inspectorai, Kurátorai és Oskola Mestereinek változásokat, Temploma, Parochiája, Oskolája és Arva-Háza építéseit Visitáltatását, Conventje Végezéseit, Oltárja, Orgonája és egyébbbelső készülleteinek meg-szerzéseit, Hagyományait, Számadásait, Examenje Conspectusait, Oskola rend szabásait, a Közönséget illető Levelezéseit, és egyébbb Történeteit a mostan élőknek és következőknek tudományokra a mennyire meg-tudhatta le írta 's iratta HRABOWSKZY György ugyan azon Ekklesiának Lelki-Pásztora Kis Somlyón 1797 X 19. PIM Kt, Növ. n. sz. 2007/41/1 16.

⁵² CZIFRA Mariann, Kazinczy ideális vallása. A valláskritikai szolamok háttére az 1810-es években = „Et in Arcadia ego”. A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése, szerk. DEBRECZENI Attila – GÖNCZY Monika, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2005, 224–240.

⁵³ [GUZMICS Izidor.] *A' buzgó kereszténységnek számára készített énekek*, Streibig Leopold' betűjével, Győrben, 1818. (Az énekeskönyv még két kiadást megért.) Guzmics ezen kívül zsoltárfordítással is foglalkozott: *Zsoltárok*, [ford. GUZMICS Izidor], Esztergami K. Beimel Jós., Pesten, 1832.

⁵⁴ Lásd HERNÁDY Zsolt, „A' hazámnak fel-szenteltem fogytomig az én életem”. Benyák Bernárd hazafias költészete = *A piarista rend Magyarországon...*, 469–496.; HUBERT Ildikó, „Amíg ártatlan szerzetem el nem esék...” (Baróti Szabó Dávid) = *A magyar jezsuiták küldetése...*, 271–284.

Pázmándi Horvát Endre, pázmándi plébános még 1832-ben is magától értetődően illeszti össze rendi-reprezentatív, érzékeny-neoklasszicista és vallásos költeményeit.⁵⁵

A vallásos költészet termékei jelentős mértékben kapcsolódtak hozzá a rendi költészethez. Nem véletlen ez, hiszen az egyházi (liturgikus) események maguk is bizonyos tekintetben reprezentatív társadalmi események lehetnek. A másik oldalról: bizonyos reprezentatív társadalmi eseményeknek szükségszerűen van vallási oldala is. Egy temetés, egy esküvő, egy keresztelő, egy áldozás – megannyi vallási gyakorlat, melyeknek alkalmasint kísérőszövegei lehetnek a rendi költészet és a vallási költészet termékei. Nem véletlen hát, hogy e vonatkozások némileg össze is kuszálódnak (tovább akadályozva, hogy a vallásos költészet önálló tradíció jellegét öltse). Jellemző példaként idézhetjük a sárospataki énekkar verstermését, mely javarészt halotti énekeket tartalmaz, melyeket a pataki diákok egy-egy környékbeli nemes úr, esetleg egy elhalálozott diáktársuk vagy professzoruk temetésére szereztek és tudomásunk szerint elő is adtak.⁵⁶ Nem lényegtelen, hogy az énekkar rekonstruálható tagjai utóbb lelkipásztori hivatást töltöttek be a környéken. Hasonló határterületen mozognak a beiktatási költemények. Különösen a katolikusok jeleskedtek e téren: püspöki beiktatásokról zavarba ejtően sok nyomtatott forrás áll rendelkezésre.

B) A hosszú hagyományok átalakítása

A 18. század második felétől kezdve ezen poétikai hagyományok kezdenek elmozdulni. A változási folyamatok mögött két ösztönző erő áll: egyfelől a külföldi minták meghonosításának egyre erősödő igénye, másfelől az újabb társadalmi-kulturális kihívásokra adott válaszreakciók. Az előbbi eset elsöre talán radikálisabbnak tűnik, amennyiben élesebb váltás mutatkozik meg a korábbi tradíciókhoz képest, ugyanakkor már most érdemes arra felhívni a figyelmet, hogy a legtöbb esetben a költészet komolyabb funkcióváltozása mögött sokkal lassabb formanyelvi változások állnak. Azaz a rendi költészet és a közköltészet által hagyományozott formakincs (nemkülönben a vallásos énekköltészet hagyománya) hosszabb távon is részese és kísérője lesz az újabb és újabb trendeknek.

Az egyes újabb hagyományok társadalmi beágyazottsága is eltérő lehet. Az eddig tárgyalt hosszú hagyományok olyan társadalmi gyakorlatokhoz kötődtek, melyekkel szinte mindenki találkozott, aki valamilyen szinten részese és résztvevője volt a társadalom kulturális alrendszerének. Az újabb – már inkább a nyomtatott közegben hagyományozódó és működő – poétikai hagyományokhoz már nem feltétlenül férhetek hozzá ilyen széles társadalmi rétegek. Később, csak a 19. század folyamán alakul ki a „nemzeti irodalom” iskolai oktatásának gyakorlata, mely újfent hasonló tapasztalatok részesévé tudja tenni a társadalom szélesebb rétegeit. Az irodalomtörténet-írás intézményesülésének folyamata azonban azt is eredményezte, hogy

⁵⁵ PÁZMÁNDI HORVÁT Endre, *Kisebb költemények*, Esztergami K. Beimel József tulajdona, Pesten, 1832.

⁵⁶ *Poétai gyűjtemény*, Összeszedte NAGY József, A' S. Pataki Éneklőkar' mostani Igazgatója. I–II. kötet, Nyomtat. Nádaskay András által, S. Patakon, 1813. A kérdés monográfiusa nem tud e kötetekről semmit: ORBÁN József, *A sárospataki énekkar története*, Steinfeld Béla, Sárospatak, 1882.

miközben az irodalom mint a nemzeti identitás egyik meghatározó eleme egyre szervezettebben épült be a kulturális emlékezetbe, azonközben ez egy egyre szűkülő kánon segítségével volt csak lehetséges. A továbbiakban az eddigieknél mégis rövidebbre foghatom mondandómat, amennyiben a most következő poétikai tradíciók szakirodalma némileg gazdagabb és – ez sem utolsó szempont – frissebb. Elegendő hát a szakirodalom bizonyos megállapításait felidézni, miközben a viszonyítási rendszerem, vizsgálatom fókusza szükségszerűen torzít majd azon a képen, mely a szakirodalomban esetenként kirajzolódott.

1) A versújítás

A rendi költészet és a közköltészet kapcsán is említettem, hogy a 18. század végére nagyfokú verstani gazdagodással számolhatunk. Az összetettebb strófaképletek, a finomodó (most már szinte kizárólag hangtani s nem szintaktikai) rímelés persze nem jelentenek önmagukban fejlődést, csupán kísérőjelenségei egy több évszázados verstani folyamatnak.⁵⁷ E változási folyamat különös kulminációs pontja a Négyesy Lászlótól versújításnak nevezett irány a 18. század utolsó évtizedeiben.⁵⁸ A nyelv verstani fejlesztése azért nyert különös jelentőséget, mivel a versújítás hívei úgy gondolták, hogy a nemzet ereje annál nagyobb, minél erősebb nyelv áll a rendelkezésére, amelynek segítségével kultúráját gyakorolja, s a nyelv erejének legfontosabb próbaterepe az irodalmi nyelv kimunkálása. Ha tehát a magyar nyelv alkalmasnak mutatkozik például az időmértékes verselés klasszikus formáinak adaptálására, ebből nem kisebb dolog következik, mint az, hogy a magyar nyelv és ezáltal a magyar kultúra az antikvitás klasszikus kultúrájához mérhető. Nem véletlen hát, hogy az irodalomtörténet-írás a leggyakrabban deákos költőkként nevezik meg a versújítókat.⁵⁹ Ám mivel legalább ennyire ide tartozik a Ráday-nem meghonosítása, s az akörül zajló viták, némileg igazságtalan volna kizárólag a „deákos” mérték megújítására koncentrálnunk.

Erre az összefüggésre számtalan példát lehetne hozni a 18. század végéről, ám ha program szintjén el is fog halványulni a 19. századra a versújítás, az érvkészlet még sokáig hasonló marad. Hogy a magyar nyelv ügye és annak adaptív képessége mily szorosan összekapcsolódott, jól látszik abból, ahogyan gróf Dessewffy József érvelt a 19. század elején. A gróf *Bártfai levelek* című levélregényének egy versbetétjéről vitatkozott Döbrentei Gáborral, s egy prozódiai kérdésben amellet állt ki, hogy az a határozott névelő a magyar verselésben legyen inkább rövid. A magyar versnyelv a mai napig képes hosszúnak érzékelti a határozott névelőt (Dessewffynek tehát nem adott igazat az utókor, s a verstani hagyomány továbbra is érzékelt a névelők nyelvtörténeti múltját), ugyanakkor az érvelés rendkívül tanulságos: „Tanult és tudós Olaszoknak,

⁵⁷ KECSKÉS András, *A magyar verselméleti gondolkodás története a kezdetektől 1898-ig*, Akadémiai, Budapest, 1991, 125–203.

⁵⁸ Lásd NÉGYESY László, *A mértékes magyar verselés története. A klasszikai és nyugat-európai versformák irodalmunkban*, Kisfaludy Társaság, Budapest, 1892. Tegyük hozzá, hogy Négyesy maga nem, inkább az utókor teszi kulcsfogalomná a versújítás fogalmát. Lásd KECSKÉS, I. m., 125.; BÍRÓ, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, 250–279.

⁵⁹ Lásd az ún. „klasszikus triász” munkáit összefoglaló kötetet: *Deákos költők*, I., RÁJNIS, BARÓTI SZABÓ, RÉVAI versei, kiad. Császár Elemér, Franklin-Társulat, Budapest, 1914.

Ángolyoknak, Frantziáknak szavallottam én elő Olasz országban, Magyar hat lábú verseket [ti. hexametereket], láttam, mibe' ütköztek meg. Ott jöttem erre az ideára [ti. arra, hogy a névelő inkább rövid], olvastam neki az után a' valóságos helyheztetési 's ejtési prozódia szerint, általam készített mértékes Magyar verseket, és nem a' magam, de nyelvem' ditsősségére mondhatom, hogy a' Magyar hangmértékes folyásátul elragadtattak, holott egygyetlen egy szót sem értettek talán egyébaránt igen tsekély érdemű verseimből. Egy más útazó, a' ki német születésű vala, Klopstock Mésziaszszából szavallott el nekik Német hat lábúakat, azokat sem értették. Némely-lyek a' halgatók közül mosolyogának, fejeket tsóválák, az Olaszok pedig mindnyájan borzadoztak. Engedelmet kérek valamennyi költőnktől, de elhihetik, hogy hibáznak, mikor egy rövideden ejtendő szótagot hosszúnak mérnek a' verselésben, vagy viszzont, mert a' poéta nem változtathatja, vagy a' fül, vagy a' hat lábú vers természetét, hanem neki kell magát ahoz alkalmaztatni a' rövid a' minden jel nélkül a' hosszút pedig kihagyottjellel írni annyit tenne mint vagy ott pauzát azaz szűnő perczet mérni a' hol nints vagy azt a' mi nem hallik, tehát nevelségecsnek tetszenék kihagyó jelet tenni oda, a' hol inkább foglaló jegy kellene, íródjék hát a' rövid a' kihagyó jellel, a' hosszú a pedig, mely nem ékeztetik, foglaló jellel, így a' Míg ezt ha nem veszik a' Magyarok a' hol az a hosszú – z-ét kell mellé tenni mert tsak a' kemény ajkúak tarthatják a' magában írtt a betűt mindég hosszúnak, és jobb a' hosszú a' betűt némelykor egy z^{vel} kéményíteni az ejtésben, mint a' gyakran rövid a^s mindég hosszsan ejteni."⁶⁰ A túlbonyolított verstani gondolkodás az egyszerűsítés igényével született: többféle ejtést különböztet meg – ráadásul ezeket a különbségeket a helyesírásban is érzékeltetné az aposztróf eltérő használatával – azért, hogy a hangzást és a helyes felolvasást még folyékonyabbá tegye. A verstani részletkérdés mögött azonban nemzeti büszkeség rejlik: Dessewffy nem egyszerűen a nyelv szokás pártjára helyezkedik itt (mint általában szokott), de egyenesen azt állítja, hogy a magyar nyelv hangzásánál fogva fölötte áll a többi nemzetnek. Ez szerinte nemzetiségtől függetlenül eldönthető, *consensus eruditorum* alakulhat ki, amennyiben egy – természetesen művelt – társaság előtt valaki olyan nyelven deklamál, melyet a társaság tagjai nem is ismernek. A nyelv ereje tehát nemcsak instrumentális használatában rejlik, de hangzása, verstani potenciálja önmagában hordozhat bizonyos nagyságot.

Az 1780-as évek *prozódiai vitái* (Baróti Szabó Dávid és Rájni József között) e szemléleti keretben értelmezhetőek. Ma már némi döbbenettel figyelhetjük e viták eldurvuló hangnemét, hiszen a felek a legtöbb kérdésben, ha tetszik, az alapokban egyetértettek s a fenti példához hasonló apróságoknak tűnő elemeken vitáztak. A magyar nyelvnek a nemzeti művelődést befolyásoló hatása azonban mindvégig magától értetődő volt, miként azt is mindahányan elfogadták, hogy az antikvítás kultúrája

⁶⁰ Gróf Dessewffy József Döbrentei Gábornak, Szentmihály, 1818. október 10. MNL P91 10. cs. 75. 26r–31v. A levél többször is megjelent: 1. Gróf DESSEWFFY József *bizodalmas levelezése KAZINCZY Ferenczcel 1793–1831*, II., kiad. KAZINCZY Gábor, Heckenast Gusztáv, Pest, 1862, 286–320.; 2. FERENCZY József, *Gróff Dessewffy József levelei Döbrenteihez*, Figyelő 1884, 218–228.; 3. Gróf Dessewffy József Kazinczy Ferencnek, Szentmihály, 1818. október 4. = KAZINCZY Ferencz *Levelezése*, XVI., 1818. *Április 1. – 1819. Deczember 31.*, s. a. r. VÁCZY János, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1906, 3647. lev., 180–191. Az idézet az eredetileg elküldött levél kéziratából származik.

állt az emberiség történetében legközelebbi viszonyban magával a természettel. E viták a 19. századra némiképp elültek, bár a fenti példa is bizonyítja, hogy konkrét kérdésekben újból és újból felmerülhetett a verstani újítások ügye. Kazinczy Ferenc és baráti köre igen gyakran futott bele verstani problémákba, ám azok már nem egy versújítási, inkább egy nyelvújítási vita részletkérdései lettek. Annyi mindenesetre biztos állítható, hogy a klasszikus triász tagjai (Révai Miklós, Baróti Szabó Dávid és Rájnis József) nem az elsők voltak ugyan, akik időmértékes formákat használtak magyar nyelven, de ők azok, akik az időmértékes formákat lírai anyanyelvűvé tették.

A versújítás tehát nem mint önálló hagyomány öröklődött a 19. századra, hanem inkább mint a nyelvről való gondolkodás eltérő megközelítéseinek ütközési terepe. A verstani újítás lehetőségei egyre korlátozottabbnak tűntek fel, miközben az újabb verstani szabályok és a hozzájuk kapcsolódó újabb (elsősorban időmértékes) versformák egyre inkább elterjedtek. A verstani újítási törekvések a 19. századra inkább műfaji újítási törekvésekként éltek tovább. Farkas Károly például vegyes műfajú kötetében, mely javarészt fordításokat tartalmaz, 1805-ben a szonett és a románc meghonosítására tesz kísérletet.⁶¹ A versújítás igazi jelentősége azonban nem is csak a formák meghonosításának kérdésében áll, hanem abban, hogy egészen új funkciót képzeltek el az irodalomban. Számukra ugyanis a művészeti (irodalmi) gazdagság már egy nemzet nagyságának fokmérője, s ilyenformán az irodalmi kérdések is idegenül hangzanak a korábbi társadalmi használati módok közegében.

2) Íróbarátok

Bíró Ferenc a felvilágosodásról írott nagymonográfiájában a most tárgyalandó irodalmi csoportot óvatosan így írja körül: „a nemesi irodalom Orczy [Lőrinc] és Bessenyei [György] körül kibontakozó újabb fázisa”,⁶² majd pedig korábbi monográfiájának⁶³ címéhez tér vissza, amikor így jellemzi őket: „Bessenyei és íróbarátai”.⁶⁴ Az irodalomtörténet-írásban gyakran visszatérő „bécsi testőrírók” megnevezés valóban pontatlan: nem mindenki volt Bécsben, nem mindenki volt testőr, de a csoport tagjainak nagyobbik részére mindkettő igaz volt, még ha nem is feltétlenül egy időben. Toldy Ferenc óta van így felértékelve Bécs szerepe, hiszen az ő elbeszélésében a 18. század végének irodalmi kultúrája nem magyar gyökerekből táplálkozott, hanem külföldi minták után tájékozódott, s a bécsi udvar franciás műveltségének adaptációjaként láttatja e csoport munkásságát. Van ebben valami: ezen írók a rendi költészetből indultak, majd egy udvari, reprezentatív világba kapcsolódtak be, ugyanakkor az utóbbi időszak irodalomtörténeti kutatásai a német nyelvű rokon folyamatokra is rámutattak.⁶⁵

⁶¹ *Mulatságok*, kiadta FARKAS Károly, Landerer Anna Bötűivel, Budán, 1805.

⁶² BÍRÓ, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, 65.

⁶³ BÍRÓ, *A fiatal Bessenyei és íróbarátai*.

⁶⁴ Például az imént idézethez képest egy lappal később: BÍRÓ, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, 66. Az íróbarátság fogalma nyilván Horváth Jánostól származik: HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly és íróbarátai*, Művelt Nép, Budapest, 1955.; HORVÁTH János, *Berzsenyi és íróbarátai*, Akadémiai, Budapest, 1959.

⁶⁵ Lásd LABÁDI Gergely, *A magyar episztola a felvilágosodás korában. Média- és műfaj történeti tanulmány*, L'Harmattan – Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2008.

A rendi költészethez való közelséget annál is inkább erősnek érezhetjük, mivel formai, poétikai tekintetben szinte semmi különbség nem mutatkozik ahhoz képest, s még csak nem is feltétlenül a versek tartalma, filozófiai mondanivalója tér el a korábbiakhoz képest. Az egyes alkotók ugyanis nagyon hasonló poétikai megoldásokkal igencsak eltérő filozófiai véleményeket fogalmaztak meg többnyire elmélkedő vagy elmélkedésbe torkolló életképszerű költeményeikben. Báró Orczy Lőrinc libertinus húrokat pengető költészete (mely a társadalmi fejlődés garanciáját leginkább a luxus minél teljesebb körű elterjesztésében látta), a vele társalkodó és vitatkozó Barcsay Ábrahám boldogságfilozófiája (mely a boldogságot nem az élvezetekben elmerült világban, hanem a mindent leromboló idő próbáját kiállt belső értékekben leli fel), Ányos Pál érzékenységtana (mely az érzékenységet a külvilág befogadására való fogékonyságban jelölte meg) vagy Bessenyei György elképzelései arról, hogy az ember valójában egy örömszerzésre törekvő gépezet – ezek szinte összeegyeztethetetlen álláspontok. Mi köti hát össze e szerzőket? Az, hogy e költészeti paradigma mögött egy előfeltevés áll: a költészet nem pusztán a rendi reprezentáció eszköze, hanem olyan médium, melynek segítségével a művelt társasági ember a gondolkodását csiszolhatja, próbára teheti, s melynek segítségével a hamis, s ily módon veszélyes eszméket leleplezheti, a helyes mederbe terelheti. A költészetnek tehát nem formakincse, nem tudatosan vállalt filozófiai álláspontja változott meg, hanem e költészet nagy újdonsága a *társalgás* maga.

Az íróbarátok kedvelt műfaja az episztola volt, melyek sorozatából köteteket rendeztek egybe.⁶⁶ A verses levélváltások közül volt, ami meg is jelent, de többségüket nemesi levéltárak őrizték meg. Az episztola egyszerre mutatta be a művelt társasági élet erény- és viselkedéstanát, s a versek – és nyilván olvasásuk – által a lélek érzékenysége, a művelődés iránti fogékonysága csiszolódhatott, s ennek révén a tudomány – melynek a világot előmozdító erejében szentül hittek – fejlődhetett. Ezért lesz a számukra oly fontos a társalkodás mellett az „elme” (annak ellenére, hogy költészetük és filozófiájuk egyáltalán nem mondható racionalistának), a társaság, a szalon, a város mint közösségi tér, vagy az e terekben társalkodás során formálódó barátságok. „Engemet *Lorentzó*, téged *Jong* üldöz / Tudod, hogy a *Humor* egymástól különbözik” – írja Bessenyei egy versében Barcsaynak.⁶⁷ Edward Young művére (*The Complaint: or, night thoughts*), illetve annak fiktív olvasójára utal, önmagukat szerző és a beszélgetőpartnere helyére képzele. Nem Young – amúgy Magyarországon igen népszerű és nagyhatású⁶⁸ – művének teológiai vonatkozásai szerint pozicionálja hát önmagukat, hanem a beszélgetés ténye lesz ismét fontos. A humor – akárcsak az oly gyakran használt elme kifejezés – a csizoltság politikatörténeti szótárából származik. Eszerint az elme és a humor révén lehet képes a társasági ember arra, hogy meg-

⁶⁶ Erről lásd LABÁDI Gergely, *Bevezetés = Barátságos mulatozások. Episztolagyűjtemények az 1770–1780-as évekből*, s. a. r. LABÁDI Gergely, Universitas, Budapest, 2012, 11–26.

⁶⁷ BESSENYEI György, *Barcsay Kapitánynak, Béts, 1772. március 20. = Barátságos mulatozások*, 42. A költemény eredetileg a *Bessenyei György társasága* című kiadványban jelent meg 1777-ben.

⁶⁸ Young magyarországi hatástörténetéhez lásd FEST Sándor, *Angol irodalmi hatások hazánkban Széchenyi István fellépéséig*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1917, 82–88.

felelő távolságot tartson a rögzült szokásoktól, a rajongástól vagy éppen a rossz erkölcsöktől. Ezek a garanciái annak, hogy a jó társaság tagjai a valódi erények birtokába jussanak, még ha nem is értenek egymással egyet.

Az ízlését folyamatos társalgás útján csiszoló úriember képzeete még viszonylag sokáig, legalább a 19. század közepéig tetten érhető a magyar politikai esztétorténetben,⁶⁹ az episztola műfaja is sokáig létezik. Az íróbarátság irodalmi hagyománya azonban igen gyorsan elenyészik, s csak nyomokban él tovább. Kováts Sámuel csákvári lelkész például még a 19. század elején is költőkkel társalkodik, bár azt nem tudni, hogy címzettek (Baróti Szabó Dávid vagy Virág Benedek) társalkodtak-e vele költőileg;⁷⁰ Berzsenyi Dániel verseinek második kiadásához egy episztolákat tartalmazó ciklust csatol.⁷¹ A jelentősége e hagyománynak nem is annyira szórványos továbbélésében áll, mint inkább abban, hogy az irodalom létrehozásának és olvasásának társadalmi célját gondolta újra. Ez a cél már nem egy politikai üzenet közvetítése, nem egy vallási tapasztalat hozzáférhetővé tétele, nem is egy reprezentatív alkalom díszítése, s nem egy kisközösségi alkalom kommunikációjának elősegítése – a költészet itt az egyén nevelésére és önnevelésére szolgál. A cél tehát közösségi marad, ám egy közösség csak az egyének kiművelésén keresztül, az egyének erényeinek csiszolása révén lehet erős és maradhat fenn. A költészet tehát eszköz, melynek segítségével ezen társasági erények formálódhatnak, s ugyanakkor a költészet maga is létrehozza e társasági erényeket. Ami figyelemre méltó: a költészet történetében talán itt először lesz a vers önmagában és önmagáért értékes.

A 19. századra e poétikai tradíció inkább a konkrét nevelésre vonatkozó szereplehetőségekről való beszédként húzódik át, s nagyrészt visszatagozódik a rendi költészet keretei közé. E költemények a tudós hazafi szerepe és e szerep értelmezései körül forognak, többnyire iskolai közegben születnek, valamely reprezentatív alkalomra (egy tudós tanár érkezik, visszatér, meghal stb.).⁷² Ezen alkalmi jellegű szövegek azonban már nem társalkodóak, nem is a kölcsönös figyelemre épülő barátság szövi át őket, hanem az erényekre bölcsességük útján nevelő tanítók iránti tisztelet.⁷³

3) A mesterkedők

A mesterkedő megnevezés eredetileg pejoratív megnevezés volt alkalmi költők egy csoportjára, ám mivel helyettesítésére még jobbat nem találtak ki, mi is maradhatunk ennél a megnevezésnél. Annál is inkább, mert az elnevezés megmutatja azt a funkció-

⁶⁹ TAKÁTS József, *Modern magyar politikai esztétorténet*, Osiris, Budapest, 2007, 19–21.; BODROGI Ferenc Máté, *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve. Egy önprezentáció diszkurzív háttere*, Debreceni Egyetem, Debrecen, 2012, 63–137.

⁷⁰ KOVÁTS Sámuel, *Levelek 's más versek*, Eggenberger József könyvárosnál, Pesten, 1805.

⁷¹ BERZSENYI Dániel' *Versei*, kiadta egy kalauz Értekezéssel megtoldva barátja HELMECZI Mihály, Második, meg bővített kiadás, Trattner János Tamásnál, Pesten, 1816.

⁷² A tudós hazafi szerepéről lásd DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Universitas, Budapest, 2009, 55–61.

⁷³ BALLA Károly, *Örömvers nagyságos, tekintetes, tudós Kelemen Imre úrhoz, midőn hosszas betegsége után bős tanítását először hallani szerentsés volt a' magyar ifjuság. Egy alázatosan tisztelő tanítványa által*, Trattner Mátvás' betűivel, Pesten, 1813.

váltást, mely a költészet társadalmi szerepében a 18–19. században végbement. Talán éppen azért lettek e költők a kissé pejoratív megnevezés alá vonva, mivel bizonyos tekintetben túlléptek mind a rendi költészetten, mind a közköltészetten, másfelől azonban mégsem annyira, amennyire a modern költészet felől elvárható lett volna.⁷⁴

Ismeretes, hogy az elnevezés Arany Jánostól származik, aki saját népies irodalmi programját szem előtt tartva, rendkívül kemény szavakkal becsméri e csoportot. Hosszabban idézem Aranyt: „Közvetlen Csokonai előtt, alatt és után verselők hosszú sorát halljuk zszibongani, mely az akkor előtérben álló iskolák egyikéhez sem szegődve, sőt úgy látszik, tudomást sem véve róluk, haladt a népszerű köznapiság széles, poros országútján. Azon iskola volt ez – ha ugyan iskolának lehet mondani – mely egyenest a »poetica classisok« napi és heti gyakorlataiból cseperedett fel. Önteni a verset valamely feladott tárgyról, mint: »az év négy szaka« – »a reggel« – »az égő ház« – »a zivatar« – »a középszerű« – »a fösvényesség« – »a hivalkodás« – stb. vagy valamely »patrónus« nevenapjára örvendő, halálakor gyászéneket enyvezni össze, többnyire latinul, de olykor kivételesen magyarul is: ez volt a költészet műhelye, a költői hivatás criteriuma, hol az, ki a többi felett ügyesség, könnyűség által kitűnt – kivált ha még azonfelül tanulóársait s a disznótorokat is tudta mulattatni furfangos vagy priapi versekkel – már az iskola falai közt megnyerte a felavató olajt; kilépvén pedig már előre némi nimbus várt rá az illető társas körökben, melyek ízlése nem kívánt jobbat. Mi természetesebb, mint hogy az ekkép némi hírre kapott egyén folytatá, amit annyiak ítélete szerint nem »invita Minerva« kezdett vala: leírásai, elmélkedései, tréfái, köszöntői még egyre biztosították számára a tapsot: így lett a Mátyásiak, Pócsok, Láczaik hada, így a minden kar és rendbeli »lagzisok«, kiknek népszerűsége egy Kazinczy homlokát nem engedé a méltó babérhoz jutni. Ekkép rajzott fel nálunk egy verselő csoport, mely a művészet legkisebb öntudata nélkül mesterkedik vala, melyet irodalomtörténetünk népiesnek mond, de a melyre inkább népszerű nevezet illik. Mert se tudva s készakarva, se ösztönszerűleg nem járt az úton, mely a szó elfogadott jelentése szerint a »népies« alatt értődik: nem hozá be irodalmunkba a népi eszmejárást, nem költészetének naiv frissességét, melyen, mint a Reineke Fuchs-ról mondja valaki, még érzik a mező s erdő illata – nem a benső, lényeges költői formát, a külsők közül is leginkább csak azt, ami úgyszólván negatív (mint a mértékhiány), nem erélyes, ruganyos rövid nyelvért; szóval sem a Nibelungen sem Goethe népiességét. A mi őket e nevezetre jogosítaná, az legfőlebb a nyelvnek minden erőszakától, idegen behatástól ment szökötése, mely a hétköznapi népéletben is megvan – egy-két versalak, mint az erősen tagolt magyar alexandrin, használata s ebben a közép- s vég-spondeusra eső rhythmus; bizonyos talpraesettség az egyes mondatokban (olvassd pl. Mátyási »Vén szűz«-ét) s az a két-három népdal, melyhez leereszkedtek: de másrészről semmi törekvés náluk, hogy a népnyelv virágait szedjék föl; ritkább, ünnepiesb, hatályosb szófordulatait tegyék sajátjokká; eszményítési módját (mert van ám!) kövessék; benső, teljes idomaira szert tegyenek. Ellenben örömet affektálják a tudós színezetet; nem a »népből«, nem a »népnek« írnak, hanem azon diákos középsz-

⁷⁴ Az alábbiak nagy mértékben támaszkodnak Mezei Márta megfigyeléseire: MEZEI, I. m., 126–155.

tály számára, mely érti, megtapsolja ovidiusi célzásait, fogékony bűszavú reflexióikra, velük élte meg a koronázási, főispán-beiktatási ünnepélyeket, melyek egyik salangja az ő legújabb költeményök is, kacag mosdatlan tréfaikon s pipaszó mellől szedett élceiken, bámulja furfangos rímeiket: a csattogó leoninust, az egy magánhangzóval kisütött egész poemát, a csupa azonos de különböző értelmű szavakból álló sorvégeket (‘víg asztal’ = ‘vígasztal’), a dísz-asztalosi technikával két-három szóból összegegyült kadenciát s több efféle furcsaságokat. Így népszerűek voltak, mit se a francia csín behozásában fáradó, se a klasszikai költészet formáit s nyelvfordulatait utánzó iskoláról nem mondhatunk, de még a Kazinczyval feltörekvő új irányról sem, melynek közönsége jóformán egy kisdud írói csoportra szorítkozik vala. E népszerű iskola s mai verselőink tömege közt lehetetlen némi hasonlatot észre nem vennünk.⁷⁵

E sokat idézett sorokat talán azért érdemes újraolvasni, mivel az abban foglaltak nem egy ponton némileg árnyalásra szorulnak – legalábbis, ha komolyan vesszük a költészet eddigiekben vázolt felosztását. Aranynak persze igaza van: e költőknek nem sok köze van a népiességhez. Hogy mennyire voltak „népszerűek”, a tekintetben már lehetnek kétségeink – bár az tudvalévő, hogy már kortárs ellenfeleik, első sorban Kazinczy Ferenc és barátai, ezt állítják. Hogy learatták volna Kazinczy elől a költészeti babérokat, szintén kérdéses: vajon többen olvastak volna Kazinczyt, ha nincs mesterkedő költészet? A legnagyobb gond azonban mégiscsak az, hogy Arany több, általam elválasztott költészeti hagyományt ugyanannak a jelenségnek a részeként érzékel – miközben az idézett szerzők egy része (Mátyási József, Poóts András) valóban mesterkedő.⁷⁶ Így a népiességhez való tétova közeledésként érti a közköltészettel való kacérkodást, valószínűleg a diákköltészettel való kapcsolat feltételezése is innen ered (holott a diákköltészet inkább a közköltészet körébe tartozik), vagy a beiktatásokra készített ünneplő versek sorát is ide sorolja, holott az a rendi költészet hagyományán belül jelenik meg. Ezen összevonásból származik aztán Arany talán legnagyobb „tévedése” – azt állítja, hogy ez a csoport „a művészet legkisebb öntudata nélkül mesterkedik vala”. A helyzet ugyanis az, hogy ha valami megkülönbözteti a mesterkedőket elődeiktől, az éppen a művészi öntudat rendkívül magas foka. Az a sajátos helyzet állt hát elő, hogy miközben egy írócsoport megnevezése Arany János nyomán lett közkeletű, manapság már egészen más költészeti jelenségek leírására használjuk megnevezést.

A mesterkedők alkalmi költők, akik követik a rendi költészet alkalmi, reprezentatív jellegét, ugyanakkor e reprezentativitás egy-egy kisközösség lokális identitásformáihoz kapcsolódik. Nem alkotnak hát olyan szoros, egymással társalkodó-vitalkozó csoportot, mint a versújítók vagy az íróbarátok. Költészetük társadalmi közege, témáik a közköltészethez is igen közel sodorják őket. E költészeti irány mégsem válik sem a rendi költészet, sem a közköltészet részévé – újdonsága abban rejlik, hogy az alkotók költői öntudata igen erős volt, s ezáltal a költői szerep újragondolására is sor

⁷⁵ ARANY János, *Írányok* = ARANY János, *Prózai művek*, II., 1860–1882, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1968, 158–159.

⁷⁶ Kivéve Lácza Józsefet, aki rendkívül vegyes életművet hagyott maga után. Írt a rendi hagyományban, írt vallásos verseket, de megérintette a hamarosan tárgyalandó neoklasszicista költészet is.

kerülhetett. A mesterkedők – nevük is erre utal – mesterségként űzik művészetüket, költészetük többnyire ünnepek és mulatságok kontextusában születik, de azáltal, hogy e poéták a legtöbbször nyomtatásban is megjelentették műveiket, el is emelték a megverselt alkalomtól versüket. A nyomtatott forma egyre nagyobb erejét jelzi, hogy miközben a közköltészet és a rendi költészet alkalmi jellege megmarad, a legtöbb mesterkedő versnek konkrét címzettje is van, ugyanakkor e versek nyomtatása egyszerre biztosíthatta a halhatatlanságot a költőnek és megverselt személynek (a mesterkedők megjelent kötetei ezért is vannak oly gyakran magyarázó lábjegyzetekkel teletűzdelve). Másfelől ezen alkalmi-ünnepi költészet feladata egyre inkább a szórakoztatás lett, így a poétikai eszköztár folyamatos gazdagodását figyelhetjük meg. Ezért van az, hogy a mesterkedőket inkább verseiknek poétikai megformáltsága, semmint társadalmi hovatartozásuk köti össze egymással: Gyöngyössi János, (Csenkeszfai) Poóts András, Édes Gergely és Kováts József református lelkészként működött, Mátyási József költészetének legtermékenyebb időszakában művelt főurak, gróf Teleki József, majd gróf Fekete János titkára volt, Molnár Borbála éppen költői hírnevének köszönhetően lehetett évtizedekig gróf Mikes Anna társalkodónője, gróf Gvadányi József több mint negyven éves katonai pályájáról visszavonulván, hatvan éves kora után lépett az irodalmi nyilvánosság elé (bár igaz, ami igaz, elképesztő termelékenységgel pótolta az elmaradt éveket: bő egy évtized alatt tizenöt kötete jelent meg), Pálóczi Horváth Ádám költészetének népszerűsége és társadalmi státusa éppenséggel egymás mellett és talán nem egymástól függetlenül emelkedett. A versírás társadalmi célja is eltérő volt esetenként, sőt a költő hírneve és elismertsége is változott aszerint, hogy a lokális kisközösségi formák a nyilvánosság mely fórumain és miként terjedtek. Gyöngyössi, Kováts, Poóts, valamint Pálóczi Horváth versei megjelentek a korabeli újságokban, hírt adván a költő tehetségéről és a megverselt eseményről vagy a megverselt személy érdemeiről, miközben verseik jelentős része megmaradt a helyi történetekhez kapcsolódó lírai alkotásoknak, melyek jó részét nem is tervezték publikálni;⁷⁷ Mátyási József – elsősorban Fekete gróf védőszárnyai alatt, s nem utolsó sorban az ő politikai céljainak is megfelelően – játékos formában fogalmazott meg politikai-ceremoniális aktusokat, míg később Kecskeméten letelepedvén a helyi, városi viszonyokat foglalta versbe (ám ezeket már nem publikálta nyomtatásban); Molnár Borbála – akit Édes Gergely egyenesen a tizedik múzsának nevezett – kedvelt műfaja az episztola volt, verseit egy-egy konkrét társalgási szituációban helyezte el, s a művelt társalgás illemrendjében tette értelmezhetővé. Molnár így szorosán kötődött mind a rendi költészethez, mind az íróbarátok köréhez, de országos hírneve és a választott műfaj lírai bensősége ki is szakította onnan (többé-kevésbé jellemző a többi mesterkedőre is a kölcsönös megbecsülésen és állhatatosságon alapuló barátság e kultusza).

A költői öntudat legfontosabb bizonyítéka és egyben garanciája a mesterkedők virtuóz formakincse. E költészet megőrzi ugyan topikus jellegét, formailag azonban illeszkedik abba a tendenciába, melyet már többször említettünk: a verstani sok-

⁷⁷ Gyöngyössire vonatkozóan a témát alaposan körbejárta KESZEG Anna, *Gyöngyössi János. Szövegek és kontextusok*, Ráció, Budapest, 2011.

színőség lesz egyre inkább jellemző. Ez igen változatos módon nyilvánulhat meg, s nemcsak a verselésben: gyakran aknázzák ki a többértelműséget, imádják a verses feladványokat, anagrammákat, ekhós versjátékokat, Édes Gergely tréfás versei között találunk olyanokat, melyeket egyazon magánhangzóra szerzett (például *Ször köntöst öltö böltshöz*),⁷⁸ Mátyási vagy Kováts rajongott a szellemes, tiszta rímekért (olyannyira, hogy utóbbit „rímkovácsnak” nevezték kortársai), Gyöngyössi a rímes időmértékes formákat (elsősorban a leoninust) kedvelte. E poétikai játékok nem feltétlenül jelentették azt, hogy e versek „komolytalanok” is egyúttal, jelzi ezt például, hogy Varjas János 1775-ben kötetnyi méretű vallásos elmélkedést jelentet meg – mai szóhasználatnál elve – „eszperente nyelven” (*Megtért embernek éneke, melyet nem régen szerzett, és egy meg-keseredett, de reménységgel teljes lélek képeben tett-fel egy nevezetes ember Debreczenben*).⁷⁹

A mesterkedők tevékenysége jócskán benyúlik a 19. századba. Többen az említett szerzők közül még élnek ekkor (Mátyásinak például még 1821-ben is jelent meg önálló kötete,⁸⁰ s 1849-ben halt meg), s fel-feltűnnek újabb követők (például Berei Farkas András). S ha túlzás is azt állítani, amire Arany 1861-ben következtetett (ti. hogy a mesterkedők hagyománya tovább él a 19. század második felében), annyi bizonyos, hogy az a probléma, melyet a mesterkedők megjelenése jelentett, még hosszasan kísért a magyar irodalmi gondolkodásban. Miközben a mesterkedő hagyomány eredeti formájában nem él tovább, annak poétikai újításai is, és a megképzett szerep is létezik később. Előbbi nehezen mérhető: a nyelvi játékoság különböző formái azonban kétségekívül megtermékenyítőleg hatottak a magyar költészet játékos, kísérletező hagyományára (melynek mellesleg Arany János az egyik kiemelkedő követője). Az utóbbi pedig az önelvű költészetfogalom körüli viták formájában öröklődött. A dilettantizmus és a professzionalizmus létrejövő oppozíciójában⁸¹ sajátos módon éppen azért vádolják a mesterkedőket dilettantizmussal, mivel a költészet termelését professzionális módon gyakorolták. Ennek oka abban rejlik, hogy a 18. század közepén megjelenik a verset pusztán technikaként formáló, a költészetet tanult mesterségként űző *versificator* és a múzsáktól ihletet nyerő, átszellemült, érdek nélkül alkotó *poeta*.⁸² A mesterkedők épp e paradigmaváltás vitáinak középpontjába kerültek, amennyiben költői öntudatuk, mesterségbeli tudásuk fitogtatása, ugyanakkor konkrét megrendelésekre születő, alkalmat kiszolgáló költészetük egyértelműen a vers-

⁷⁸ ÉDES Gergely' Enyelgése. Avagy Időt töltő tréfás versei. Íródtak rész szerént még az Oskolába, rész szerént Hetenyenn, rész szerént Martosonn. A Vers-Szerző költésgénn, Wéber Simon Péter betűivel, Pozsonbann, 1793. Az idézett vers: 17.

⁷⁹ Kazinczy adta ki: VARJAS Jánosnak *Ē vocalisú éneke* = *Magyar régiségek és ritkaságok*, Kiadta KAZINCZY Ferencz, Első kötet, Mossóczy Institőrís Károly' számára, Trattner Mátyás' műhelyében, Pesten, 1808, 181–223.

⁸⁰ MÁTYÁSI József, *A' barátság, és annak mestersége*, Ns. Trattner János Tamás betűivel, Pesten, 1821.

⁸¹ A kérdésről lásd RÁKAI Orsolya, *A többi néma csend. A laikus olvasás némaságáról* = *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, szerk. LÓRÁND Zsófia – SCHEIBNER Tamás – VADERNA Gábor – VÁRI György, L'Harmattan, Budapest, 2006, 20–31.

⁸² Erről lásd SZAJBÉLY Mihály, *„Idzadnak a' magyar tollak”*, *Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 2001, 39–52.

faragó-*versificator* oldalra helyezte őket. Mint Arany indulatos megszólalása is mutatja, e vita jóval túlélte magát a mesterkedő költészetet, s sokáig kimutatható még a 19. században (sőt még a 20-ikban is).

E receptív sajátosságra álljon itt még egy példa. Amikor Farkas András az 1805-ös diétán többek között Dessewffy Józsefet, ekkor éppen zempléni követet is felkeresi azzal, hogy szívesen megverselné erényes jellemét némi jutalom (még az összeget is tudjuk: 10 forint) ellenében, a költői ambíciókkal is rendelkező gróf így válaszol – stílszerűen – versben:

Válasz kölduló Poetához 1805. Po'sonyban.

Desewffy Jósef én Farkast arra kérem,
Maradjon untalan Féboszban testvérem,
'S tiz forintnál többet mivel nem kap tőlem.
Azért galád csúfot ne üzzön belőlem.
Tudja, hogy a' kérő 's adó Poetának
A Múzsák egyedül hanggal szolgálának,
Halhatatlanság kell a jó vers számára,
De tiz forint is sok rekedő nótára.⁸³

4) A bárdköltészet

Az eddig tárgyalt három hagyomány igen rövid életű volt. (Nem véletlen, hogy olykor inkább az *irány* vagy a *paradigma* szót használtam esetükben.) Hatásuk inkább abban mutatkozott meg, hogy a költészetnek olyan új feladatokat szabtak, a költők számára olyan új szerepeket mutattak fel, melyek a költészet társadalmi funkciójának radikális átértelmezését jelentették. Úgy is fogalmazhatunk, hogy tünetei voltak ezen irányok egy lassú átmenetnek, mely a poézis társadalmi használatának átalakulására utaltak. A most következő két hagyomány már inkább be fog nyúlni a 19. századi költészetbe. Az egyik ezek közül máig fontos része a poétikai gondolkodásnak, a másik rövidebb életű ugyan, de immár teljes mértékben az önelvű költészet keretei között működik.

A rendi versírói gyakorlatban, mivel a versek megírásának alkalmait gyakorta szolgáltatták olyan események, melyek értelemszerűen politikai eseményeknek minősültek, a politikai költészet nem új keletű jelenség a 18. század második felében, sőt a közköltészeti anyagban is találhatunk számos példát politikai reflexióra. A bárdköltészet annyiban jelent újdonságot a korábbiakhoz képest, hogy a poétikai paradigmához egy önálló költői szerepmoddell is társul. A hangsúly immár a költő közvetítő szerepére esik, aki művével biztosítja a hősöknek a halhatatlanságot, egy nagyobb közösség megbízásából közvetít az élők és holtak világa között, s e felhatalmazás birtokában egyúttal műveivel ő garantálja egy közösség kulturális emlékezetét. A költő

⁸³ [DESSEWFFY József.] *Pro typo. Imus Liber*, MTAK Kt, Ms 10.229/b. Farkas András pályájának megítéléséhez lásd KNAPP Éva, *Egy bódmezővásárhelyi vándorköltő viszontagságai. Berei Farkas András élete és munkássága (1770–1832)*, Borda Antikvárium, Zebegény, 2007.

nem a saját nevében szólal meg, nem is megbízói szándékát közvetíti, hanem – mint egy közbülső médiumként – hangot ad egy tágabb közösség kollektív akaratának. E tágabb közösség amennyire egy konkrétan megragadható embercsoport, éppen annyira absztrakt fogalom is, a versekben sokszor megjelenő, antropomorfizált haza az antik istenek mintájára egyszerre életteli hús-vér figura, ugyanakkor mintha ellenállna az időnek, s tulajdonságai allegorikus jegyekként rakódnak rá. A költő megszólalása által nem csupán a megverselt személyek és tárgyak juthatnak el a halhatatlanság birodalmába, de maga a költő is szent (akár krisztusi) küldetést teljesít, próféciát mond, s ezáltal a saját halhatatlanságát is garantálja.⁸⁴ A költő panteont épít, melybe a nemzet nagyjait helyezi el, ugyanakkor az az igény is megjelenik, hogy versei által egyszer majd ő is oda kerülhessen.⁸⁵

A 18. század végén aktualizált bárdköltészet igen régi hagyományokra tekinthet vissza, amennyiben részben biblikus, részben mitológiai (elsősorban az orpheusi) tradíció jól ismert mintáira támaszkodik. A szerepmóddel kialakulásában nemcsak az egész Európán végigsöprő Osszián-kultusz lehetett hatással,⁸⁶ hanem a változásnak mélyebb gyökerei is lehetnek. A 18. századi patriotizmus számára a múlt példaértékű felmutatása volt az elsőrendű cél, melynek segítségével a jogszokás által garantált rendi jogok képviselőjét és a sérelmek orvoslását lehetett ellátni (ezt hívja az eszmetörténeti szakirodalom az ősi alkotmány politikai nyelvén), utóbb e költészeti szerep átfordíthatóvá vált a kulturális nacionalizmusok nyelvére, mely a nemzeti sztereotípiákat olyan allegóriákként értelmezte, melynek időbeli folytonossága a jövő perspektívájába nyúlik át.

A bárdköltészet elterjedése a magyar költészetben a jozefinus évtizedre tehető. Csetri Lajos mutatta ki rendkívül problémaérzékeny tanulmányában, hogy a józsefi reformok alapvetően rendezték át az országban az udvarhoz való viszony területi és vallási kötöttségeit. A hagyományosan udvarhű, dunántúli, katolikus nemességet sértegette II. József türelmi rendelete, míg az ország másik felének jobbára református értelmisége számára új karrierlehetőségeket nyitott meg.⁸⁷ A cenzúra szigorának időleges lazítása mellett e szellemi elmozdulásnak is része lehetett abban, hogy a politikai nézetek versben való kinyilatkoztatása mind radikálisabb formákban jelentkezett, s a bárdköltészeti szerep egyre erősebb kontúrokat kapott Batsányi János, Verseghy Ferenc, Szentjóni Szabó László vagy Virág Benedek költészetében.

Mindez olyanformán történt, hogy a rendi költészet által hagyományozott nemesi virtus vajmi keveset változott. A virtus különböző erények (mint például a bölcsesség, a mértékletesség, a bátorság, az igazságosság, az állhatatosság) együttállásából

⁸⁴ A szerephagyományról lásd DÁVIDHÁZI Péter, „És ki adta néked ezt a hatalmat?” = Uő., *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*, Argumentum, Budapest, 1998, 9–26; Uő., *A Hymnus paraklétoszi szerephagyománya* = Uő., 102–122.

⁸⁵ A kérdéstről lásd PORKOLÁB Tibor, „Nagyjainknak pantheonja épül”. *Közösségi emlékezet, panteonizáció, emlékezés*, Anonymus, [Budapest], 2005.

⁸⁶ Erről lásd Gabriella HARTVIG, *Ossian in Hungary = The Reception of Ossian on the Continent of Europe*, szerk. Howard GASKILL, Athlone, London, 2004, 222–239.

⁸⁷ CSETRI Lajos, *Folytonosság és fordulat a felvilágosodás kori magyar irodalomban* = CSETRI, *Amathus*, II., 214–227.

tevődik össze, s eme alapvetően neosztoikus alapokon álló etikai normarendszer legalább a 17. század óta lehetett központi eleme a rendi gondolkodásnak. Hamarosan látni fogjuk, hogy e ponton kerül egymáshoz igazán közel a neoklasszicizmus és a bárdköltészet, hiszen etikai normáikat tekintve szinte azonos filozófiai alapokon állanak. A bárdköltő annyiban mégiscsak változtat a nemesi szemléleten, hogy világgossá teszi: a becsületes hazafiak érdemdús tettei csakis az ő közvetítésével tündökölhetnek az örökkévalónak.

Példaként Dukai Takács Judit egy versének (*Báró Wesselényi*) zárlatát idézném fel. A vers első fele erénykatalógusszerűen sorolja fel az idősebb báró Wesselényi Miklós érdemeit. Idáig akár a rendi költészethez is tartozhatna a költemény, de értékelhető volna a neoklasszicista költészetben (amennyiben „Szintúgy tündöklék szép, nagy lelke a testéből, / Mint a lenyugvó nap a csendes tenger tükrében”) és a bárdköltészeti hagyományban (amennyiben a virtus patrióta erényei jellemzik). A zárlat a verset azonban egyértelműen a bárdköltői hagyományban teszi értelmezhetővé, hiszen a halhatatlanságot maga a haza biztosítja Wesselényi számára, méghozzá éppen a költészet, s ily módon Dukai Takács közvetítésével:

Árpád hív unokája! – Te dicső hazafi!
Valódi alakjában leírni szép lelkedet
Képes-e a halandók közül egy valaki?
Eredj! – A halandóság nem földi el nevedet!

Honi buzgóságod, szép elméd s a tisztelet
Elfogta szívemet, neked hódol, – néma lettem:
Érzésem elvágja egy gyönyörű képzelet,
S a haza csak képedet lebegtetni előttem.⁸⁸

A bárdköltészet kapcsán érdemes még megemlékezni egy kiegészítő folyamatról, mely összefügg a költői öntudat növekedésével. A reprezentáció, mely korábban a rendi politikai kultúra része volt, miközben e politikai kultúra nyilvánossága is átalakul, átvált egy másik terepre: az irodalmi reprezentáció megjelenítésére. Az íróársat megszólító költemények sokasága ösztönli el az egyre nagyobb számban napvilágot látó nyomtatott folyóiratokat, ám itt már nem a csiszoltság diskurzusában hangzanak fel az egymáshoz szóló meleg szavak, hanem a halhatatlanságot biztosító költészet kultuszának nevében és védelmében. Nem az üzenet a fontos, hanem a gesztus: a költő azért, hogy társát megverseli, mindkettejük helyét kijelöli a magyar költészet panteonjában. Példaként említhetjük Helmeczi Mihály versét, mellyel Kazinczy Ferenc fiának születését köszönti (s önállóan is kinyomtattrák).⁸⁹ Voltak olyan költők, akik az efféle tisztelgéseket aztán más területekre is kiterjesztették – minden olyan területre, ahol

⁸⁸ DUKAI TAKÁCH Judit, *Báró Wesselényi = Az én képem*. DUKAI TAKÁCH Judit válogatott versei, vál., szerk. PAPP János, SÁRVÁR Városi Tanács, SÁRVÁR, 1986, 31.

⁸⁹ HELMECZI Mihály, *Széphalom urához midőn Mark, Emil, Ferencz nevű első fimagzata születnék*, k. h. é. n. [1811.]

a nemzeti kultúra épül s ahol a nemzeti nagyság nagy gesztusai bemutatathatóak. Pázmándi Horváth Endre például szakmányban gyártotta az efféle költeményeket.⁹⁰

5) A neoklasszicizmus

Az antik kultúra bizonyos elemeit az iskolai műveltség évszázadok óta közvetítette, az eddig tárgyalt költészeti irányok merítettek is belőle. A 18. század végén megjelenő neoklasszicizmus számára azonban az antikvitáshoz való viszony új kihívást jelentett. Több oka is volt e feltámadó érdeklődésnek, de talán a legfontosabb mind közül a görög kultúra újbóli felfedezése volt: a Török Császárságból egyre-másra utaztak a múkincsek nyugat felé, s – bár mindig is tudták, hogy létezik, mégis – egy rég elfeledett, nagy civilizáció nyomai sejlettek fel e tárgyi emlékek mögött. A neoklasszicista művészek célja az volt, hogy valamit visszanyerjenek az antik művészetből, melynek klasszicitását csodálták. (Innen származik az irányzat utóbbi évtizedekben meghonosodott elnevezése is.)

A neoklasszicizmus tehát elsősorban imitációs művészet, a költészet értékét az utánzás tárgya és mikéntje határozza meg. A kérdés már csak az volt, hogy kit és mit érdemes utánozni. A költészet végső célja minél közelebb jutni magához a természethez, azonban hogy ez miként is történhetik meg, már kevésbé volt egyértelmű. Az iskolai-humanisztikus műveltség erős hatására a rendi költészetben is bevett gyakorlat volt az antik auktorok követése, s a 18. század végétől emellé zárkózott fel a természet közvetlen megtapasztalásának igénye. Már Arisztotelész *Poétikája* is ezt írta elő, az ember kulturális hanyatlásának tudata (például Friedrich Schillernél vagy Friedrich Schlegelnél) azonban arra intett, hogy az újabb korok emberének nem is olyan könnyű hozzáférköznie a természethez, mint az volt a hajdani görögök számára. Hiszen már a rómaiak is a görögök művészetét imitálták, így egyesek (mint például Kazinczy, Kis János vagy a görögül is verselő Ungvárnémeti Tóth László) számára a görög minta követése külön értékhangsúlyokat kapott, míg a latin kultúra ehhez képest másodlagossá vált a számukra (erről lásd például Kölcsey Ferenc *Nemzeti hagyományok* című tanulmányát).

A természet utánzásának programja nem jelentette a természet pontról pontra való naturalisztikus utánzását, másolását, hanem egyfajta átsajátításként, sajáttrá tételeként foghatjuk fel. Johann Joachim Winckelmann sokat idézett tézise, miszerint a hellenisztikus szobrászat – konkrétan a *Laokoón-csoport* – „nemes egyszerűségét és csöndes nagyságát” („edle Einfalt und stille Größe”) lehet és kell az utókornak csodálni, egy olyan (neo)sztoikus etikai gondolkodásmódba illeszkedik, melynek értelmében a test fájdalma határok között tartja a lélek nagysága. Az esztétikum éppen azáltal teszi értékessé a művészeteket, hogy a nemes lelkek ethoszát képes közvetíteni, így a Múzsák és Gráciák által megihletett költő szerepe – platonikus módon – az eszmék közvetítése. Egyfajta sajátos érzékiséget jelent mindez (maga az esztétika

⁹⁰ HORVÁT András [PÁZMÁNDI HORVÁT Endre], *Horvát Istvánhoz, k. h. é. n.; PÁZMÁNDI HORVÁT Endre, A Győri Nevendék-Papságnak, midőn a Pesti nemzeti Theátrumra száz forintot összeszedett, és Kultsár István Úrnak béküldött. 1815.* = Uő., *Kisebb költemények*, 75–77. (Utóbbi Petrik Géza bibliográfiája szerint önállóan is megjelent. Az OSZK-ban regisztrált példány lappang.)

tudománya is az érzéki megismerés elméleteként jött létre a 18. században), egy olyan esztétikai dimenziót, mely az ember közvetlen környezetét azáltal képes meg-nemesíteni, hogy annak tárgyait és eseményeit a szépség felé emeli, átesztétizálja. Az átesztétizálás a költészeti gyakorlatban az érzelmek folyásának szabad utat engedő metaforizálást, mitológiai reminiscenciák gyakori felidézését, az antik szépség-kultusz idealizálását jelentette, amit a gyakorlati életben az érzékenység kultikus megnyilvánulásai kísértek (az olvasás közben sírva fakadó férfiatól kezdve az érzékeny barátságkultuszig).

A neoklasszicista hagyományon belül természetesen számos eltérő vonást regisztrálhatunk, a 19. század első évtizedeiben az utánzás helyett egyre inkább az ihlet és a képzelőerő lett központi probléma, a winckelmanni neoklasszicizmus ábrázolás-esztétikájának idealizáló szépségfogalma helyett pedig egyre inkább az ábrázolás természetességének, szépségének kérdése került előtérbe, s ezek után a természet utánzásának problémája már csak az egyik probléma lesz. A 19. század első évtizedeinek kritikai vitái jórészt e kérdés körül forogtak: vajon ábrázolhatóak-e bizonyos tárgyak a költészetben, mely tárgyakat mely műfajokban lehet ábrázolni, a nyelv kifejezőerejének hol vannak a határai. A neoklasszicizmus ugyanakkor mégsem hordozta a művészet önelvű felfogását magában, pusztán csak annyit állított, hogy a helyes életvitel és -mód a művészetten keresztül érhető el, s a neoklasszicista költők naivul hittek abban, hogy eme elvont szépségeszmény terjesztése mintegy magától fog a társadalmi gyakorlatra pozitív hatást kifejteni.

Ez az elvont művészeteszmény az oka annak, hogy a mitológiai utalásokkal tűzdelt költemények a mai olvasó számára viszonylag nehezen hozzáférhetőek. Egyfelől az esztétikailag megélt élet és a versek közötti szoros kapcsolat miatt, e versek olvasóinak mindig szem előtt kell tartania a versek tágabb születési kontextusát (követnie kell például, hogy az egyes mitológiai figurák képében vajon éppen kik jelennek meg), másrészt igen gyakori az, hogy e szerzők a verseikben teoretikus esztétikai célzásokat tesznek (gondoljunk csak Kazinczy epigrammakötetére, a *Tövisék és virágokra*, 1811).⁹¹ Például Kazinczy Bonaparte Napóleon és Habsburg Mária Lujza 1810-es esküvőjére írott üdvözlő költeménye, *A Nagyság és Szépség Diadalma* (mely önálló kiadványként is megjelent)⁹² egy mitológiai történetbe illeszti bele az eseményt, s ezáltal is a nagyság és szépség értékeihez kívánja azt közelíteni. E két érték nemcsak az újdonsült házások attribútuma, hanem a képviselőjükben megjelenő nagyhatalmaké is, hiszen Napóleon Marshoz és magához Jupiterhez hasonlatos, míg a szerelem istennőjeként (Cypriaként) megjelenő Ausztria maga ajánlja fel leányát. E többszörös metaforizáció eszközével Kazinczy azt a folyamatot érzékelteti, aho-

⁹¹ [KAZINCZY Ferenc.] *Tövisék és virágok*. Kevés számú Nyomtatványokban, Széphalom [hátlul: Nyomtat. Nádaskay András által, Sáros-Patakon.], 1811.

⁹² A költemény több változatot és kísérőtanulmányt is tartalmazó fakszimiléje: REXA Dezső, *Kazinczy Napoleon és Mária Lujza menyegzőjére. Két hasonmással*, Kner Izidor, Gyoma, 1932. Kazinczy verseinek legutóbbi kiadása sajátos módon egy soha meg nem jelent változatot tesz főszöveggé. Az *ultima manus* elve valóban ezt kívánja, másfelől itt már nyoma sincs az eredeti alkalomnak: KAZINCZY Ferenc, *A' Nagyság' és Szépség' diadalma* = Uő. *Összes költeményei*, s. a. r. GERGYE László, Balassi, Budapest, 1998, 63–64.

gyan az ideák szférájába lehet emelkedni. S teszi mindezt az antikizáló mitologikus allegorézis révén, ami jól mutatja azt is, hogy e feltételezett idealitás mely kulturális kódok imitálásával válhat hozzáférhetővé. Hogy ezek az ideák közel sem voltak olyan örök érvényűek, mint ahogy azt alkalmasint a neoklasszicista költők gondolták, talán épp eme vers történetével illusztrálhatjuk: miután változott a politikai helyzet a költő némileg módosított a vers szövegén. Ugyanakkor igaz, ami igaz, Kazinczy nem szándékozott lemondani életműve e jeles darabjáról, s verséhez hosszás jegyzetet fűzött, melyben részint mitológiai megoldásait magyarázza, részint megkísérli kiszakítani azt az alkalmiság vonzasköréből.⁹³

(mit kapott a 19. század?)

A 19. század sok mindent kapott. Éppen attól izgalmas e korszak költészete, hogy egymás mellett annyi minden megfér benne. Láttunk hosszú hagyományokat, melyek évszázados múlttal, kialakult toposzkészlettel rendelkeznek, s melyek mélyen benyúlnak a 19. századba. Láttunk olyan hagyományokat, melyek a költészet szerepét új társadalmi környezetbe helyezték, s olyanokat is, melyek a költő szereplehetőségeit is érintették. E hagyományok olykor oly gyorsan tűntek el, mint ahogy megjelentek, de e funkcióváltások maradandónak bizonyultak. E hagyományok ráadásul egy formálódó irodalmi intézményrendszer közegében éltek egymás mellett és keveredtek egymással, így igen változatos formációk jöhettek létre. Talán azért is érdemes elidőzni a 19. század elejének költészeténél, mivel ekkor nemcsak a modern művészet formakultúrájának alapvonalai körvonalazódnak,⁹⁴ de a költészettel kapcsolatos társadalmi gyakorlatok is jelentősen elmozdultak.

⁹³ Lásd Uo., 252–253.

⁹⁴ SZEGEDY-MASZÁK, I. m.

Mosoly és harag

Utánzás, követés, majmolás – Gyöngyössi János leckéztetése

Nem olyan „nagy” akarok lenni, mint Szókratész. Egyszerűen csak az ő epigonja szeretnék lenni. Nem a többié.

(Vajda Mihály: *Szókratészi huzatban*)

„Utánozás majomszokás!” – mindezt akkor mondjuk, ha valaki utánóz valakit és közben *letagadja*.

(Népszótár)

Az alcím elemei között szándékosan nincs feltüntetve az „epigon–epigonizmus” kifejezés. Az antikvitas mesterein és művein szocializálódott klasszicista szerzők – ismereteim szerint –, nem használják ezeket a szavakat. Az alcímbe jelölőket használják inkább a később „epigonizmus”-ként megnevezett jelenség leírására. Persze a „nyomorult majom” követő és az „utóbb született” *epigon* nem feltétlenül szinonimái egymásnak, még ha a jelenség lényegét tekintve (vagyis hogy valaki utánóz valakit) nincs is különbség közöttük. Miközben ugyanis a mindenkori „epigonok” motivációi antropológiailag kódoltak és mindmáig változatlanok (az utánzás olcsón juttat haszonhoz), az „epigonizmus” jelenségéhez fűződő mindenkori viszonyokban (s így a megnevezéseiben is) felfedezhetünk némi módosulást. A szóhasználatban tetten érhető változás leginkább az eredetiség (originalitás) átértékelődésével, pontosabban az ehhez fűződő viszony radikális megváltozásával állhat összefüggésben. A klasszicista diskurzus normakövető jellegéből adódóan még kénytelen megkülönböztetni a követés helyes és helytelen módjait. A romantika diskurzusai számára erre már nincs szükség, hiszen megszűnt a követendő norma. Az epigon a romantikus originalitás számára a kívánt eredeti hatás (és az osztatlan siker) csalhatatlan diszkurzív jelévé válik. – *ha epigonod van, az hízelgő*. A normakövető klasszikának viszont egyáltalán nincsenek ínyére a normasértők: a helytelen követőket a helyes útra kell téríteni (*vissza a kánonhoz*); a javíthatatlanokat pedig örökre el kell tiltani és hallgattatni (*letaszítva őket a Helikonról*). A helyes és helytelen követés terminológiai megkülönböztetésének problémájára leginkább a jelenségről való *metaforikus beszéd*, illetve az ezzel kapcsolatban feltáruló *viszonyulási formák* elemzésétől várhatunk némi segítséget. A következőkben idősebb Ráday Gedeon szövegén keresztül erre tennénk kísérletet.

(Szolganyájak)

Idősebb Ráday Gedeon *Parnasszusi leczke*. T. T. Gyöngyösi János Úrhoz című episztolájában (1792)¹ nagyon világosan és egyértelműen áll előttrünk egy markáns vélemény a (nyomorult) követőkről. A 18. század utolsó harmadának irodalmi doyenje, Ráday – ahogy illik –, Horatiusra hivatkozik a jelenség megnevezése (és minősítése) kapcsán:

Nincs megvetni valóbb 's nyomorultabb állat az olyan
Verskoholóknál kik követők 's csak majmaj másnak.
Őket jól nevezé Flakkus *servum-pecus*oknak.

Mielőtt megpróbálnánk válaszolni arra, hogy kik is ezek a követők, mi a baj velük, miért is nyomorultak, s legfőképpen miért a megvető, szenvedélyes viszonyulás, nézzük meg előbb a Horatius-hivatkozást. Horatius Episztoláinak első könyvében (Horatius, Ep. I. 19. 19–20. sor)² olvashatunk az említett „*servum pecus*”-okról:

O imitatores, *servum pecus*, ut mihi saepe
bilem, saepe iocum vestri movere tumultus!³

Az egykorú klasszicista diskurzus szótárából fordítva – Virág Benedek, a „Magyar Horatius”, néhány évvel később megjelenő könyvében (1815)⁴ – mindez így hangzik magyarul:

Oh Követők, tí szolgai barmok!
Kába szelességetek hányszor már gyújta haragra,
És ismét hányszor kaczagásra erőltete engem!

Az *utánzókat* (*imitatores*) Virág következetesen *követőknek* fordítja. A *servum pecus*ok magyarítása rendben lévőnek látszik (a Horatius által használt *pecus* kétértelműségét, amely egyszerre utal a jószágra – 'barom', 'marha' –, és az emberi tulajdonságra – 'buta ember' –, Urbán Eszter fordításában az *ostoba* jelző egyértelműsíti; Virág a *movere tumultus* átültetésében – 'kába szelesség' – érzékeltet valamit ebből). A harag és a nevetés kapcsán viszont Virág fordítása különbséget tesz a jelenséghez viszonyulás eredetileg eldöntetlen (*saepe bilem, saepe iocum* – gyakran haragszom, gyakran nevetek; Urbán Eszter: „[azt se tudom, hogy ily hühö láttán] haragudjam-e vagy

¹ Megjelent: ÉDES Gergely *Keservei és nyájjaskodásai*, Máramarosi Gottlieb Antal betűivel, Vátzonn, 1803, 180–184. Az episztolát Ráday megküldte Gyöngyösi Jánosnak és Édes Gergelynek is. Ugyanitt olvasható Édes válasza is: *Válasz a' Parnasszusi Leczkére*, in: uo., 185–190. Ráday Gyöngyösi (és a leoninus) ellen irányuló tevékenységéről lásd KESZEG Anna, Gyöngyösi János. *Szövegek és kontextusok*, Ráció, Budapest, 2011, 54–55., 110–111.

² A latin szöveghez a továbbiakban a következő kiadást használok, (a modern fordítások is innen származnak): Quintius HORATIUS FLACCUS *Összes Versei*, szerk. BORZSÁK István, DEVECSERI Gábor, Corvina, Budapest, 1961.

³ Urbán Eszter fordításában: „Ostoba szolgai nyáj, ti utánzók, azt se tudom, hogy / ily hühö láttán haragudjam-e vagy mosolyogjak.”

⁴ Q. HORÁTIUS FLAKKUS *Levelei*, ford. VIRÁG Benedek, A' Királyi Magyar Universitás' Betűivel, Budán, 1815.

mosolyogjak.”) elemei között – hiszen nála a harag valódi, a kacagás viszont erőltetett, azaz színlelt lesz. Virág Benedek Horatius-fordításának eme metszete tehát két szemberűnő mozzanatban tér el az eredeti forrásától; úgy vélem, hogy az *imitatores* „követők”-ként való megnevezése, illetve a követőkhöz való inkább egyoldalú (*hargos, dühödt*) viszonyulás nem véletlenszerű fordítói megoldás. Mindez jól illeszkedni látszik a normatív jellegű klasszicista költői diskurzusrendbe, egyértelműen árulkodva az utánpótlással kapcsolatos valódi érzelmekről s a róluk való metaforikus beszéd legfontosabb elemeiről. Mindezt Ráday episztolája teheti egészen nyilvánvalóvá. Ahhoz, hogy megérthessük, miért haragszik annyira Ráday (s nyomában Virág és Kazinczy) a nyomorult követőkre, nézzük meg előbb, miért tud mosolyogni is az utánpótláson Horatius Flaccus.

(*Horatius mosolya*)

Horatius Maecenashoz szóló episztolájában csaknem teljes egészében⁵ az utánpótláról beszél. Némi iróniával és nem kevés gúnnal teszi ezt, hiszen a jelenség egyszerre dühítő és megmosolyogtató számára. A premissza Virág fordításában így hangzik:

Oh bölcs Meczénás, ha hitelt adsz régi Kratinak,
Iztelen, egyszersmind nagy üdöre sem élhet az olly vers,
Melly vízkortyok közt készült el.⁶

A tetszés (a megélt siker) és az idő legyőzése (halhatatlanság) a poéták legfőbb motivációja. Ennek elérése azonban korántsem egyszerű. (A megfelelő recept nem ismert, ellentétben a hozzávalókkal – lásd például: Horatius Ep. II. 1.) A józanság (*sanus*) például éppen elég ok arra, hogy a Helikonról kirekesztessenek (*excludo*) a poéták.⁷ Ha tehát a vers készítéséhez bort kell inni (ahogyan azt Homérosz, Ennius példái is mutatják), akkor a poéták (az ihlet, a tehetség és a szenvedély hiányát pótlendő) isznak, és „nem szüntenek egymást / Éjjel duskával fárasztani, nappal okádni”.⁸ Horatius borívásra buzdító tanácsa mélyen ironikus; az újabb példával megfogalmazott kérdés („Haki mord arczczal, saru nélkül jár, ki csöpöből / Szótt kis köntösben

⁵ Horatius az episztola utolsó szakaszában azon befogadóirol – többek között a grammatikus céhről – szól, akik valóban felbőszíthetik, s viszonyukból „mérges vita lesz, s haragot szül, csúnya viszályt a harag s gyászos, balvégzetű harcot.”

⁶ „Prisco si credis, Maecenas docte, Cratino, / nulla placere diu nec vivere carmina possunt / quae scribuntur aquae potioribus.” Urbán Eszter fordításában: „Ó, bölcs Maecenas, ha hiszed, mit a régi Cratinus / mond: tetszést nem arathat, s fenn se maradhat a vers, ha / vízvedelőik írják.”

⁷ Lásd: Horatius Ep. II. 1. 295–297. sor: „Ingenium misera quia fortunatius arte / credit, et excludit sanos Helicone poetas Democritus...” Virág Benedek fordításában: „A’ természeti észt ’s ösztönt mivel Abdera Bölcsé / A’ kízó reguláknál jobbnak tartya, ’s poétát, / Míglen egészséges, nm ereszt Helikonra;”; Urbán Eszter fordításában: „Semmi a szánalmas műgond, és minden a lángész!” / Mert Democritus így szólt, és lezavarta a józan / költőket a Helikon-hegyről...”

⁸ „»Forum putealque Libonis / mandabo siccis, adimam cantare seueris« – / hoc simul edixi, non cessavere poetae / nocturno certare mero, putere diurno.” Urbán Eszter fordításában: „»A dalokhoz / nincs joga száraz torkúaknak: ott a forum s a Libo-kút« – / hirdettem valahol, s a poéták isznak azóta / éjhszázat versenyt, s mind büzlik nappal a bortól.”

Kátót ábrázza, szokását / Kátónak 's nemes erkölcsit kimutattya-e azzal?")⁹ csupán költői. Virág Benedek fordításában árulkodó a konklúzió: „A' követésre való szép példa, csalóka s' bolondít.”¹⁰ Eszerint ugyanis van követésre érdemes példa; a baj a (reflektálatlan, kritikátlan, és globális – minden részletre kiterjedő, összességében tehát: szolgai és ostoba) követés módjában van, amely leginkább csak a *látható külsőségeket* képes utánozni („majmozni irigyül”).¹¹ A jelenség leírása és jellemzése („Történnék halvány színem, mindenki köményből / Főtt vizet innék!”) gúnyos; a szemlélő Horatius reakciója (sóhaja, kifakadása) ugyanakkor ambivalens viszonyulásra mutat, hiszen maga a jelenség (*movere tumultus*) is *groteszk*: szánalomra méltó, dühítő és nevetséges. A szemlélőben ezért eldöntetlenül mosoly és harag váltakozik az érthetően hallhatatlanságra és sikerre vágyó, de csak ostoba utánzásra képes erőlködés miatt. (Ne feledjük azonban: Virág számára a *kába szelesség* megítélése inkább egyenmű; az ő Horatiusa sokkal inkább haragos.)

A reflektálatlan követés példáinak bemutatása során neveltségessé tett utánzók (*imitatores*) megnevezése (*servum pecus*) találó metafora a jelenség leírására. A metaforikában rejlő oppozíció azonban kikényszeríti a másik tag (*a birkanyáj előtt haladó főkolompos*) definiálását is. Eme definíció azonban (csöppet sem ironikus módon) elsősorban mégis inkább magát a helyes követőt (*Horatiust mint követőt*) írja le, semmint az ingeniumot, a „lángészt” (*Horatiust*). Pontosabban fogalmazva: a követésre való szép példa kiválasztása, és helyes követésének meghatározása szükségessé teszi a költői identifikációt is. Az erről valló személyes elbeszélésben mindez az út metaforájának alkalmazásával történik:

Nem járt útra szabad lépést én tettem először.
Senkit nem követék. Kalaúz lehet, a' ki magához
Bizhatik.¹²
[...]
Arkilokust én hoztam Római földre,
Verse nemét 's lelkét igyekeztem benne követni,
Nem tárgyát 's szavait, mellyekkel verte Likambest.¹³

Horatius előbb azt jelenti ki (a követés nyelvén), hogy a költői egyéniség (*ingenium*) nem követ senkit, hanem őt követik: „Qui sibi fidet, dux regnet examen”. Majd pedig

⁹ Urbán Eszter fordításában: „Hogyha Catot mímelve komor képpel, saru nélkül / járkálnak, szűk tógában, tán elhihetik, hogy / bennük is él a catói erény s ama hősi derékség?”

¹⁰ „Decipit exemplar vitiis imitabile”. Urbán Eszter fordításában: „Póru jár, ki csupán a hibát lesi el.”

¹¹ Virág Benedek fordításában: „Jarbita meggebedett, mikoron Timagennek akarta / Bő s szaporán pörgő nyelvét majmozni irigyül.”

¹² „Libera per vacuum posui vestigia princeps, / non aliena meo pressi pede. Qui sibi fidet, / dux reget examen.” Urbán Eszter fordításában: „Elsőként, szabadon törtem sose járt utat, én nem / léptem senki nyomán. Aki bízva magában, az élen / jár, az után rajzik ki a kas.”

¹³ Parios ego primus iambos / ostendi Latio, numeros animosque secutus / Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.” Urbán Eszter fordításában: „S a Paros-beli jambust / én hoztam legelőbb Latiumba, de Arhilochusnak / mértékét csak s lendületét, nem utánoztam a tárgyát, / sem szavait...”

azt (empirikusan), hogy Arkhilokhosz római földre hozása *bizonyos értelemben követés* (secutus) is. Virág Benedek fordítása igyekszik (értelmezve) feloldani eme hat sor lehetséges dilemmáit (amelyet a metaforikus és fogalmi nyelvhasználat keveredése okoz). Virág a „dux regnet examen”, vagyis a servum pecusból fakadó csoportmetaforika helyett fogalomra vált, és a *Kalaúz* kifejezést alkalmazza (amelyet itt a 'vezető' s nem az 'eligazítást adó' mű értelemben vehetünk).¹⁴ A *kalauz* szó (talán a helyes követés kidomborítása érdekében) nem véletlenül áll a *kirajzó kas* helyén, mivel Virág fordításában Horatius így nem a követők/utánzók (a servum pecusok), hanem Arkhilokhosz *vezetőjeként* jelenhet meg előttünk. Így nyerhet értelmet a kijelentés: „Arkilokust én hoztam [azaz: én vezettem] Római földre”. A görög költő Rómába vezetése végső soron nem jelent mást, mint követést – követés és követés közt azonban óriási különbségek lehetnek. Az antik auktorok *kalauza* kifejezés alatt – Virág szótára alapján – az ingeniumot mint helyes és jó követőt kell értenünk. A követésre való szép példa (például Arkhilokhosz) akkor nem bolondít, s akkor nem csalóka, ha a *mértéket* (versnem, forma) és *lendületet* (lélek, dinamika) „utánoz” csak; a követendő példa *tárgyát* és *szavait* a helyes követő nem veszi át.¹⁵ A helyes követés *módja* mellett világossá válik annak valódi *célja* is: mindez szolgálat, valami ismeretlennek az ismeretessé tétele, honosítása, integrálása. Mindez persze csak akkor érvényes (így együtt), ha az ingenium elsőként (ego *primus*) teszi. („Én ezt, kit mások még nem hirdettek, először / Ismertettem meg Rómával, Római Lantos. / Örvendek, hogy ez újságért a' szép nemes elmék, / Könyvemet olvasván, jó szívvel vannak irántom.”) Végső soron tehát a követésnek van helyes, elfogadható, megengedett módja, de valójában csak az ingenium lehet igazi követő, ha azt a fentebb sorolt feltételekkel s mértéktartással teszi s az mindenkinek (önmagának, a „kalauzolt” másik ingeniumnak s az olvasóknak is) javára válik.

(Ráday haragja)

Ráday Gedeon *Parnaszszusi leczke* című episztolájában (amelyet az érintettnek is megküldött, s amely halála után jelent meg nyomtatásban) nyoma sincs a horatiusi bosszús mosolynak. A követőkhöz való viszony ambivalenciája helyett egyértelműen a harag, a verbális agresszió diszkurzív kifejezései jelennek meg a szövegben. Az ironikus, gúnyos (ambivalens) viszonyulás helyett a szidalom, a kirekesztés, a tiltás retorikája érvényesül a Horatius-episztolából ismert metaforika kibontása és nyers jelzőkkel való megerősítése során. Míg Horatiusnál a helyes követői magatartásról való beszéd a költői identifikáció részeként jelent meg, addig a Ráday-szövegből ez

¹⁴ Baróti Szabó Dávid szótárában: „Kalaúz: vezető, út-mutató. kalaúzni. kalaúzkodni.” = *Kiseded Szótár*, írta BARÓTI SZABÓ DÁVID. Második kiadás, meg-bővítve. Ellinger János' betűivel, Kassán, 1792. Illetve: BERZSENYI DÁNIEL' Versei, *Kiadta egy kalauz Értekezéssel megtoldva barátja HELMECZI Mihály, Második meg-bővített kiadás, Trattner János Tamásnál, Pesten, 1816.* Vagy korábbról: *Isteni igazsagra vezérleo kalauz.* Mellyet írt, PAZMANY Peter Iesvitak Rendin valo tanito. Nyomtatatik Posonban, M. DC. XIII. Éfztendőben.

¹⁵ Nyilván ez a kitétel nem egyszerűen csak a servum pecusok módszerétől való elhatárolódást jelentheti, de a plagizálás alapvető ismérveit is megadja. Kérdés: hol a határ az epigonizmus és a plágium között?

az identifikációs aktus hiányzik. A 18. század végi klasszicista diskurzus képviselői már követendő mintaként, előírászerű normaként tekintenek az antikvitás auktoraikra és műveire. A poétától elvárható egyéniség („mivel vagy Gyöngyösi Gyöngyösiként írj”) szinte egyenértékű a helyes normakövetés elvárása is. A költőt és annak szolgai követőit leíró oppozíció mellett (pontosabban: még előtte) megjelenik a normakövetői és a normasértői szembeállítás, amelyben Ráday elsősorban a *norma őreként* (pedellusaként) nyilatkozik meg, semmint költőként. A beszélő saját identifikációjának lehetséges helyein tehát a (részletezett) norma (és a követendő példák: Vergilius, Homérosz) mintázatai állnak. Ráday episztolája a helyes és a helytelen követésről szóló kettős beszéd, amelynek első része a normasértő költő Gyöngyösihez, míg a második a normasértő Gyöngyösi szolgai követőiről szól.

(*Lecke és leckéztetés*)

Az első bekezdés, a cím tematikus (parnasszusi, azaz *költői*) és rématikus (*lecke*) elemeivel kiegészülve, a szöveg helyes elérésének műfaji és modális kódjait tartalmazza:

Jól tudom én magam azt hogy vagynak, Gyöngyösi, mostis
Számptalan olly Magyarok kik versmívedbe szeretvénn
Rithmusid' ekkhóit csaknem bámúlva csudálják.
Itt se veled se velek nem czéлом szállani perbe.

Annak előrebocsátása, hogy mindez *nem perbeszéd*, sem a szerzővel, sem a szerző olvasóival (rájuk később még visszatérek) a dolog kényes volta miatt szükséges. (És ne feledjük: a szöveget Ráday előbb megküldi az érintettnek, életében nem is kap szélesebb nyilvánosságot, még ha az episztolaforma kódolja is ennek lehetőségét.) A perlekedés pejoratív (a másik megértését nélkülöző, időben elhúzódó, elfajuló, eredményt később hozó) módjával szemben Ráday konstruktív kíván lenni. Még az elején rögzíti azt is, hogy nem személyes okok (irigység, féltékenység), hanem száanalom vezérli („nem irigy 's nem azon szándék íratja betűim, / Hogy tegyek ócsárlást nyertt érdemidbe, de szánlak!”). A megszólalás tehát műfajiságában, intonáltságában, gesztusaiban baráti, jóakarói, egyszerre szólaltatva meg az idősebb költőtárs intő és a normát (a klasszicista értékközösséget) képviselő mester leckéztető hangját. A megkeresés oka az, hogy Gyöngyösi ugyan ingenium, született poéta („Mindennek szemibenn tűnő, hogy gyenge korodtól / Fogvást hörpölted Pégaz' rúgása' patakját / S Fébus mint született Danlót koszorúztata téged.”), de elvesztegeti a tehetségét és erejét, mivel a követés helyes útjáról letért, nem megfelelő versmértékeket használ:

Mert felséges erőd' illy munkás rithmusok által
Majd inkább csak vesztegeted 's a' hangra szorosbbann
Szükség vígyáznod, mint gondolatid' velejére,
Mellyeket e' nagy nyűg szabadossan folyni nem enged,
Mert a' rithmus ugyan a' versmívben csupa békó.

A normakövetéssel kapcsolatban megtett „szívbeli tanácsok” általában és konkrétan a helyes versmérték betartására vonatkoznak („a’ hangra szorosbbann / Szükség vígyáznod, mint gondolatid’ velejére, [...] / ‘S a’ mértékre szedett versbenn ne vegyíts soha ríthmust [...] Kötve van itt tollunk a’ mérték osztogatásnak / Terhe miatt” stb.). A Horatius episztolából már ismert Virág-féle kalauz-fordulat is megjelenik az antik görög és római verselés kapcsán:

A’ mi Hazánkba pedig Szilveszter akarta behozni
(Oh be! dicső szándék) e’ versnek hajdoni módját.
Ah mért nem! mért nem követék őt másokis osztán?

Ráday tehát felmondja a leckét s egyben (kritikai észrevételeivel) finoman leckézteti is Gyöngyössit. Ráday úgy véli, hogy Gyöngyössi normasértése érvekkkel, intéssel, jó tanáccsal, kéréssel korrigálható; belátásra lehet őt bírni, végső soron jó eséllyel *nevelhető*. Az episztola eme első szakaszának zárlata azonban roppant figyelemre méltó:

de te Gyöngyösi még most
Megtérhetsz, ki ha Distikonid’ viszszhangra szabását
Abba hagyod; már én látom szemeimmel előre
Mint fog azonn Pallás örvideni! mint fog Apolló!
‘S homlokod a’ Múzsák koszorúval mint kötik-álta!
Vénus társaiis, a’ hármás Kelleme osztán
Őszvefogott karral víg tánczoknak hogy erednek!
‘S hogy fog ama’ Helikon’ szava zengeni: Gyöngyösi megtért!
Mind így lesznek ezek; és én, ha előbbi szokásod’
Elhagyod, (a’ melly már kérdést sem szenved előttem)
Készülőbe vagyok magamis, hogy az ilyen esetbenn
Tiszteletedre kivált örvendő verseket írjak.

Gyöngyössi *megtérhet*: emez örvendetesen várható, de még feltételes, az érintett döntésétől függő esemény bekövetkezését vizionáló helikoni kép (amely akár a jutalomként beígért „örvendő versezet” első fogalmazványának is tekinthető) egy *virtuális közösséget* ábrázol, amely átvitt értelemben a Ráday által képviselt (az ő hangján megszólaló) érték- és normaközösséget is allegorizálja. Ide lehet vissza-, illetve megtérnie Gyöngyössinek. A lecke és a leckéztetés ezzel véget ér, a norma örének (pedellusi) retorikáját a Helikonra való visszatérés metaforikája váltja fel. Gyöngyössi azonban nem egyszerűen *letért* az oda vezető útról, amelyre most *visszatér*, hanem, *megtér* az adott közösséghez. A szóhasználat morális vetülete mellett (a megtérés mint vezeklés és mint megbocsátás) így a nyájtól elkódorgott bárány (és Ráday a nyáj pásztora) képzet is erőre kap. Különösen akkor, ha a boldog vég látomása csak a dramaturgiai fordulatot biztosítja a folytatáshoz. Ahhoz a folytatáshoz, amelyben a főszerepet bizonyos nyomorult szolgálai nyájak játsszák. A helikoni lakók (konkrét és virtuális) közössége mint *isteni* nyáj groteszk módon állítódik így szemben a *servum pecusok*

ostoba közösségével. Talán nem véletlen a Ráday-episztola eme fordulata és fordulása; hiszen mindaz, ami megtörtént (Gyöngyössi elkóborlása, normasértése), nem maradt következmények nélkül: követői támadtak a rossz példának.

Fontos kiemelnünk, hogy az episztola eme második része nem általában a követőről, hanem Gyöngyössi követőiről szól. A beszélő korábban baráti, megértő hangneme, stílusa alapvetően változik meg. A hasonlatokban és a jelzős szerkezetekben megmutatkozó erős verbalitás *implicit módon* továbbra is Gyöngyössi János leckéztetése: a még meg nem tért bárány szembesítése tettének következményeivel, aki ahelyett, hogy az antik auktorok kalauza lett volna, nagy bajt csinált, s főkolompósa lett egy ostoba szolganyájnak:

Ekként teveled már nem volna bajom, de van ám még
Mit 's kinek szólljak (nyomorúlt követőidet értem)
Kik máris Helikont ellepték sáska seregként
Múzsák' terheivé lévén; 's azt mondom ezeknek:
Nincs megvetni valóbb 's nyomorultabb állat az olyan
Verskoholóknál¹⁶ kik követők 's csak majmaj másnak.
Őket jól nevezé Flakkus *servum-pecus*oknak.

Mivel magyarázható ez a szenvedélyes megvetés, ez az ellenszenv? Miért ez a mértéktelen harag? Miért nem tud Ráday mosolyogni is? Egyszerre nevetni és haragudni a követőkön? A sáska sereg (a korábbi méhraj analógiájára, de azzal ellentétben), vagy akár a később szóba kerülő *rühek*, *károgó varjak nyájai*, *csergő szarkák hitvány serege* meglehetősen *kártékony* és *ragályos* csoportosulások benyomását keltik. Ne feledjük: Ráday nem saját, hanem Gyöngyössi normasértő követőit szapulja így. A Horatius-episztolában gúnyolt követők jó mintákat (Homérosz, Ennius, Cicero s Horatius) követnek ostobán: erre a bosszús nevetés. A Ráday által emlegetett követők viszont egy rossz példa, egy hibás minta (a normasértő Gyöngyössi) ostoba követői, ami e szerint súlyosbítja megítélésüket, hiszen fokozzák a már meglévő bajt, növelve (például az olvasókban) okozható kár mértékét (Szó szerint: „ezen rüh[...] elne ragadjon! / És osztánn a' jobb ézlésis füstbe ne menjen!”) A velük járó baj tehát bosszúságot és haragot szül s azonnali intézkedést vár el (az „erőltetett kaczagásnak” sincs helye). Miért nem tud mosolyogni Ráday a majmokon? A kulturális evolúció szempontból az utánzás természetes és ésszerű stratégia. Különbösebb fáradság nélkül lehet szert tenni új megoldásokra. A követők stabilizálnak és terjesztenek, általánosítják tesznek. Valószínűleg éppen ez a baj, ettől tart Ráday: elharapódzik valami (mint a rüh), aminek nem volna szabad elterjednie. (*A rossz példa is ragadós.*)¹⁷

¹⁶ Ráday megszorítása („olylan”) egyfajta különbségtételre mutat, hiszen a verskoholók (versificator) közt akad néhány jobb is, „Akiknek munkás faragású verseik [azonban] / Minden cél s akarat nélkül frkált csupa hangok” csupán; a többség nyomorult követő (majom). A középszerű költőkről lásd: Horatius Ep. II. 3. 368. sor: „bizonyos dolgokban a jó közepesnek elnézés járhat. [...] / Ám közepes költőn soha ember, / isten s könyvesbolti kirakat nem fog könyörölni.” (Urbán Eszter fordítása)

¹⁷ (*Mint ahogyan a jó is.*) Ide vágó egyik kedvenc történetem így szól. Japán főemléskutatók Dél-Japán

Ráday látható élvezettel és bőséggel bontja ki a Horatiusnál fellelt *servum pecus* metaforáját, érzékletesen előadva, miért is nyomorult állat minden Gyöngyössi-követő:

Mert nyírtt szárnyaikonn nem tudvann jární magoktól
 Nem tudnak levegőt hasgatva repülni magasbba
 Mint az előttök előbb elmentt pelyhes verebecske.
 És noha csak föld színt gyerekes játékba maradnak
 Azt vélik hogy már Helikon' tetejére felértek,
 És ottan Virgil mellé telepedtenek éppen
 Ámbár nagy nehezenn mászhattanak ők csak az aljig.

A tehetségtelenség mellett (nem tudván jární magoktól) leginkább az önhittség, a dühítő és téves önértékelés miatt (azt vélik, hogy már Helikon tetejére felértek). Ráday a *servum pecus*ok leírásakor az út metaforáját az ekkoriban Magyarországon elterjedő Helikon vagy Parnasszus-toposzal kombinálja.¹⁸ (Virág Benedek fordításában is emiatt nyerhet értelmet az *imitatores* következetes követőknek fordítása, illetve a *Kalaúz* kifejezés.) A Helikon-toposzon alapuló allegorézis – a jelenség elbeszélhetővé tétele, képletes beszéddel való *megmutatása* érdekében – jellemzően a térbeliesülést kifejező alakzatokat használja. (A Helikonra tartó *versificator*, nyomorult követő képi ábrázolásaként lásd a *Mondolat* híres metszetét.) A térbeli mozgást leíró metaforika (a helikoni ösvényen megjelenő mozgásformákkal: az ösvény kitaposása, a követés, a kalauzolás) leginkább a *térbeli távolságot* képes kifejezni, az időbeliség egyedül legfeljebb a nyáj metaforából következő szinkronitásban („itt jönnek mögöttem”), illetve a kalauzolás miatt a szinkronitás-absztrakciókban („Arkilokust én hoztam Római földre” – azaz tulajdonképpen „együtt jöttünk”) mutatkozik meg. Az *epigon* kifejezés ehhez képest paradigmaváltást hoz: a normakövetést a térbeli mozgással leíró és kifejező metaforikát az *időbeliség* megjelenítése váltja le. A szóban rejlő temporalitás (az *epigon* annyi, mint „utóbb született, utód”) immár időbeli távolságot fejezi ki, amely (mindamellet, hogy törli az egész klasszicista költészeti kánon normarendszeren és annak *követésén* alapuló ideáját) az eredetre való reflektálással ontológiai vetületet ad az elsőség kérdésének. (Az *epigon* ugyan továbbra is

egyik szigetén az ott élő makákóközösség túlnépesedési és éhezési problémáin próbálták enyhíteni, s ezért búzaszemeket szórtak ki a homokos tengerpartra. Egy Imo nevezetű zseniális makákó azonban ráunt a fáradtságos munkára, hogy a búzaszemeket egyenként elválassza a homokszemektől, és „talán daczból, elkezdte marokszám behajigálni a vízbe a búza és a homok keverékét. A búza a felszínen maradt, a homok elsüllyedt, és ezt a tényt Imo nyilvánvalóan felismerte. Ezzel a szitálási módszerrel jól be tudott lakni (persze a búza vizes volt), s míg az idősebb makákók begyöpösödött módon fityültek rá, a fiatalabb majmok, úgy látszik, megértették a felfedezés fontosságát, és utánozták Imót. A következő generációban a módszer még jobban elterjedt, s ma már a sziget minden makákója szakértője a vízzel való rostálásnak.” Carl SAGAN, *Az éden sárkányai. Tűnődések az emberi intelligencia evolúciójáról*, ford. SZILÁGYI Tibor, Európa, Budapest, 1990, 151–152.

¹⁸ Erről lásd például: HÁSZ-FEHÉR Katalin, Kazinczy Ferenc *civitas litteraruma és a keszthelyi Helikon = Az irodalom ünnepei. Kultusz történeti tanulmányok*, szerk. KALLA Zsuzsa, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2000, 173–182.

egyét jelent majd a tehetségtelenséggel és a sikerre való vágyakozással, de időbe vetettsége miatt inkább száanalom, elnéző mosoly illeti majd, semmint bosszúság.)

Ha tehát a *servum pecusok* önhittent azt hiszik, hogy már a Helikonon vannak (mintegy maguknak osztva ki a költői státuszt), akkor (nyilván képletesen) le kell őket onnét taszítani (ahogyan azt Démokritosz tette). Már csak két kérdés marad hátra: Vajon miért nem nevelhetők a majom követők? (Mi teszi alkalmatlanná erre őket?) Hogyan (és kik) végezzék el a kirekesztésüket? A lehetséges válaszok az episz-tola utolsó szakaszában találhatók:

Óh hátt e' jó éz akadályairól mi tanácsot
Adjak? mint gátoljuk ezen rühet? elne ragadjon!
És osztánn a' jobb ézlésis füstbe ne menjen!
Legbizonyosbb mód ez: Helikont tiltsák-el örökre
Tőlök Muzsáink 's hallgattassák-el örökre
Ezt a' károgató várjaknak nyájjait, ezt a'
Csergő szarkáknak hitvány seregét, ne borítsák
Azt a' szent hegyet el. Ha pedig hogy mégis akarnák
Ők valamit, ezutánn másbann nem versfaragásbann
Törjék a' fejüket; mert sántáknak Buda meszsze.

Az első kérdésre látszólag egyszerű és lakonikus a válasz: a nyomorult követők a jó-[zan] ész akadályai, azaz mivel ők maguk nem rendelkeznek ezzel, ezért értelmesen nem is meggyőzhetőek. Alkalmatlanok a nevelésre. Mi több, itt nyerhet értelmet eme szerzők *állatoknak* (vagy éppen majomnak) való titulálása, amely nem pusztán sértés. Az *oktalan*, „Minden cél 's akarat nélkül” való *állat* nem rendelkezik az emberéhez hasonló értelemmel. Vajon rendelkeznek-e *lélekkel* az állatok? Ha megnézzük a Prédikátor Salamon könyvét, akkor még érdekesebb mindez, ahol egy helyütt találjuk e kettőt: „Az emberek fiainak vége hasonló az oktalan állatnak végéhez, és egyenlő végők van azoknak; a mint meghal egyik, úgy meghal a másik is, és ugyanazon egy lélek van mindegyikben” (Préd. 3:19 – Károli Gáspár fordítása). Nem szeretnék belebonyolódni a lélek fogalmáról és fordításáról szóló kérdésekbe a héber *rúah* és a görög *pneuma* szavak kapcsán; valószínűleg csak az „éltető lehet” egyforma emberben és állatban; s mivel egyedül az ember rendelkezik értelemmel, Plátón szerint így egyedül az ő lelke teljes, benne mindhárom (az értelmes, az indulatos és a vágyakozó) rész megtalálható, míg az állatok lelke csak vágyakozó és indulatos részből áll. Az állatoknak, így tehát a majmoknak nincs (emberi értelemben vett) lelkük. A lélek-lélektelenség kérdését Horatius már idézett, a helyes követésre vonatkozó premisszájának első fele veti fel, ahol tehát ezt olvashatjuk „*numeros animosque secutus Archilochi*”. Virág Benedek fordításában: „Verse nemét 's lelkét igyekeztem benne követni”. Nem tudok válaszolni pontosan arra, hogy mit is értsünk eme *lélek* alatt (ráadásul a latinban alig választja el valami egymástól az *animust*, az *animát* és az *animált*); sokkal inkább az foglalkoztat, hogy Gyöngyössi követői nem véletlenül vannak *oktalan* és *lélektelen* jószágoknak nevezve. Hiszen éppen lélektelen-

ségük az akadály a annak, hogy bármit is megérthessenek (megérezhessenek stb.) egy igazi ingeniumból; egyedül a külsőségeket *utánozzák* (mint a majom), akarat és cél nélkül bandukolva (mint egy birkanyáj).¹⁹

Hogyan (és kik) végezzék el a kirekesztésüket? E tekintetben Ráday közös fellépést sürget, amelyet (nem véletlenül) már többes számban fogalmaz meg („mint gátoljuk ezen rühet?”). A kártevők sorsáról való *tanácskozásban* a már megtértnék tekinthető Gyöngyössi is bevonódik (tegye jóvá, amit okozott), az általa okozott probléma végső soron mégis együttes (az egész érték- és normaközösséget érintő) felelősséggel jár. A többes szám használata, és a közös cselekvésre buzdítás együttesen teszi érzékelhetővé a beszélő hatalmi pozícióját, amelyet a *javaslat* (örök eltiltás) egyértelműen megmutat. A feladatot a költőknek kell elvégezniük („Helikont tiltsák el örökre / Tőlök Múzsáink 's hallgattassák-el örökre”) a maguk költői eszközeivel. Lényegében így Ráday episztolája (mint szöveg, mint a problémáról folyó beszéd, mint kemény verbális leckéztetés) már maga is eme fellépés és tiltás megnyilvánulása. Az episztola maga a költői megoldás a követők ellen. Kazinczy a „lélektelen Író” *agyonverését* javasolja a *Tövisek és Virágokban* – persze a nevetségessé tétel eszközeivel. Ráday javaslatából azonban szemernyi humor sem érződik. (Legfeljebb a „károgató várjaknak nyájai”-n nevezhetnénk, ha nem lenne, talán az indulat miatt, enyhén képzavaros.)

(*Mert nincs rossz olvasó, csak rossz író*)

Nem válaszoltunk még arra a kérdésre, miért is nem kíván perlekedni idősebb Ráday Gedeon Gyöngyössi János úr olvasóival? Úgy vélem, hogy nem mond le róluk, csak nem vitatkozik velük. Mert hogyan is lehetne perlekedni az olvasóval? Mert hogyan is lehetne meggyőzni az olyan magyarokat (olvasókat), akik *csaknem bámulva csodálják* Gyöngyössit? Az olvasó leginkább a szerzőn keresztül nevelhető, tehát az ő leckéztetésén át vezet az út olvasói felé is. Az episztola így számukra is meggyőző és tanulságos lecke kíván lenni. Hogy a még most (*birka mód*) bámulva csodálók jó olvasók legyenek majd. (*Jót s jól – olvassanak*.)

¹⁹ Innét (lélek-lélektelenség) nézve más értelmet kaphat Kazinczy *Epigrammai morál* című epigrammájának „lélektelen Író”-ja is, akit így a nyomorult követőként (*servum pecus*) azonosíthatunk. Ha így van, akkor *Az én sugallóm dagályos, félbolond és félkoska* megnevezései sem vonatkozhatnak másra. Kazinczy „csintalan, dévaj” gyermeki Múzsája ellenük lép fel – ahogyan azt Ráday javasolta –, őket üti, csigázza (kínozza) s veri agyon – nevetve, azaz a maró gúnnyal, szavakban. Lásd [KAZINCZY Ferenc.] *Tövisek és Virágok*, Széphalom, 1811.

Egy vígjáték politika és irodalom metszéspontján

Eötvös József: *Éljen az egyenlőség**

Eötvös József *Éljen az egyenlőség* című vígjátékáról aligha lehet anélkül beszélni, hogy ne érintenénk a vele tematikailag érintkező Nagy Ignác-színművet, a *Tisztújítást* is. A két vígjáték viszonya feltétlenül értelmezendő: hiszen Eötvös darabja korábban keletkezett ugyan, ám csak a Nagy Ignácé után került színpadra. Így Kerényi Ferenc joggal fogalmazott úgy, hogy aki „tényleg iskolát csinált”,¹ az Nagy Ignác – csak éppen Eötvös darabja nem tartozik Nagy Ignác „iskolájába”. Ezért is érezhette fontosnak az Eötvös-vígjáték ősbemutatója kapcsán² a Honderü kritikusa (Petrichevich Horváth Lázár), hogy ezt a paradox helyzetet megpróbálja tisztázni: „Most még néhány szót e színmű’ genesisé felől. E vígjátékot b. Eötvös J. három év előtt írta, mikor is azt, a nemzeti színpad’ számára benyújtottat, a játékszíni bírálói véleményeknek nem általános kedvezése miatt szerzője visszavette és nagy szerényen magánál tartotta. Jelenen az aradi vészlapok’ számára – országos (bokros) foglalatosságai miatt egyebet az emberiség’ oltárára nyujtania lehetlen lévén – előhuzá feledés’ porából e művet, s az a mondott lapok’ gyöngyeinek egyikévé vált. A színházi igazgatóság magát előbbi jogainál fogva igényesítve lenni vélvén a darab’ előadására, azt szerző’ hire és tudta nélkül a színműrendbe sorozta, később csakugyan a szerzőnek is beleegyezését pótlólag kieszközölni sietvén. E színmű tehát régebben iratván, mint mindennemű színpadi kortestréfák’ első forrása a *Tisztújítás*: természetesen következik, miszerint azon episodkép a műben álló néhány humorteljes jelenet is, melly Nagy Ignác ur’ darabjára emlékeztet, teljességgel nem utánzás’ szüleménye.”³ Ez az érvelés azonban, bár saját hatókörén belül sikeresen hatástalanította a mintakövetés vagy éppen utánérzés lehetséges vádját, nem tudta megváltoztatni a hatástörténetet: mindenképpen Nagy Ignác színműve vált a tisztújításról szóló magyar irodalmi művek mintájává.⁴

* Készült az MTA – DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport programja keretében (2006 TKI207 – a kutatócsoport vezetője Debreczeni Attila).

¹ KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon 1790–1849*, Magvető, Budapest, 1981, 426.

² A vígjáték ősbemutatójára 1844. október 26-án került sor a Nemzeti Színházban, s 1848. március 15-ig további nyolc előadásáról tudunk: KERÉNYI Ferenc, *Dramáról, színházról – Eötvös József kapcsán*, It 1989, 589–609. Az adat: 589.

³ P. H. L., [kritika Eötvös József *Éljen az egyenlőség!* című vígjátékának 1844. okt. 26-i előadásáról], Honderü 1844. november 2., 292–294. Az idézet: 293.

⁴ Ez magyarázza azt is, hogy Spiró György gondolatmenetében Nagy Ignác kapja meg a kezdeményező szerepet, s Eötvös csak utána következik: SPIRÓ György, *A közép-kelet-európai dráma. A felvilágosodástól*

S ami ezzel együtt járt: a *Tisztújítás* kapcsán bontakozott ki egy olyan, igen éles minősítéseket tartalmazó vita is, amely politikai érvekkel kívánta minősíteni a vígjáték témaválasztását és szemléletét.⁵ Eötvös darabja – mondhatni – megúsza ezt a polémiát, bár ez nemcsak az elmaradt publikálásnak és a kései színreállításnak köszönhető: Eötvösnél ugyanis nem az 1840-es években olyannyira fontossá váló tisztújítás és korteskedés a központi téma.⁶

A darab⁷ egy régi bevett vígjátéki sémát vesz alapul, s aktuális, jelenkori történetként prezentálja: a szülői tiltást ügyesen kijátszó szerelmesek sikeresen összeházasodnak. A helyzetkomikum, amely a jó cél érdekében alkalmazott intrikákra épül, azáltal válik bonyolultabbá, hogy nem is egy, hanem két szerelmespár sorsa oldódik meg párhuzamosan. A fiatalok előtt tornyosuló akadályok részben társadalmi természetűek: a gróf apa nem akarja lányát a köznemes alispán fiához adni, az alispán pedig a nemesi származású ügyvéd fiától igyekezne távol tartani a lányát, noha az apáknak egyébként nincsen személyes emberi kifogásuk gyermekeik választása ellen. Eközben mind a három érintett apa közös meggyőződésnek vallja az egyenlőség liberális elvét, amely egyébként itt még csak különösen nagy próbatételnek sincsen kitéve, hiszen – bár a tükördramaturgiának megfelelően más társadalmi csoportokat reprezentáló szereplőknél is megjelenik az egyenlőség kérdése – a bonyodalom a nemességen belüli egyenlőség körül forog. A vígjáték utolsó előtti mondata, amelyet az alispán Hegyfalvy mond ki, éppen ezt hangsúlyozza: „S hála az égnek, nálunk minden nemesember egyenlő.”⁸ S ez persze azt is magával hozza, hogy csak itt, e körben bizonyul feloldhatónak a láthatólag jóval általánosabb probléma. A vígjáték ilyenformán az elvek és az azzal szembesített gyakorlat kettősségén alapul, s annál is könnyebben elrendezhetőnek bizonyul a konfliktus, mert a fiatalok szilárdnak számító szerelmén túl minden, a házasságot ellenző személy szembesíthető saját hangoztatott felfogásával, s így nem emelhet kifogást az akarata ellenére létrejött frigyek miatt. Eötvös darabja egy látszólag egységes, kiváltságos osztály világán belül mutat be egy viselkedésszociológiailag igencsak tagolt csoportot, ahol az egymás közti érintkezés rendje is szigorú szabályokat követ. Ennek inverze az a látványos jelenet, amikor a gróf inasa és az alispán hajdúja azon kapnak hajba, hogy az előbbi „kend”-nek

Wyspiański színtéziséig, Magvető, Budapest, 1986, 133–134. A Nagy Ignácot valóban követő színművekre (Vahot Imre és Kovács Pál darabjaira) felhívja a figyelmet: KERÉNYI, A régi magyar színpadon, 426–430.

⁵ Erről több példával: BAYER József, Nagy Ignác „Tisztújítás”-ának hatása a politikusokra, ItK 1908, 37–43.

⁶ Az 1840-es évek diskurzusához hozzászámítandó a későbbiekben még emlegetett szépirodalmi művek mellett: KEMÉNY Zsigmond, Korteskedés és ellenszerei, I–II. füzet, A kir. Lyceum nyomdájában, Pest, 1843–1844.

⁷ A mű először megjelent: Báró Eötvös József, *Éljen az egyenlőség!* = *Aradi vészlapok*, kiad. Császár Ferenc, Pesten, 1844, 105–186. A dráma népszerű modern kiadása: Eötvös József, *Éljen az egyenlőség* = *Magyar drámaírók. 19. század, I., vál., szöveggyűjt., jegyz. Nagy Péter*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 595–671. A továbbiakban a könnyebben hozzáférhető, újabb kiadás alapján adom meg a szöveghehelyeket, de ahol van jelentősége, hivatkozom az 1844-es, első publikációra is.

⁸ Eötvös, *I. m.*, 671. A mondat előzménye a harmadik felvonás hetedik „jelenés”-ében Perlegitől hangzik el: „Gróf mindig gróf marad, de nemes és nemes közt különbséget tenni, s ily régi nemes közt, mint én vagyok!” *Uo.*, 648.

szólíthatja-e az utóbbit; ez a konfliktusforrás egyébként ugyanígy megjelenik Nagy Ignác *Tisztújításában* is – Petrichevich Horváth Lázár színikritikájának idézett szavai alighanem erre a jelenetre is céloztak, amikor Eötvös eredetiségét kívánta a kritikus bizonyítani.

Eötvös darabja a liberális elveket hangoztató szereplők alkalmazásával – s persze azzal is, hogy hangoztatott véleményüket csupán szólalnak, s nem a viselkedést megalapozó alapelvnek állítja be – a darabot a korszak politikai diskurzusához kapcsolja hozzá. A színpadi bemutató alkalmával keletkezett kritikák láthatólag pontosan így is értették a darabot.⁹ Igaz, némileg ellenértés politikai oldalról. Az *Életképek* 888 álnéven publikáló, egyelőre azonosítatlan kritikusa mintha beleértene magát abba liberális közösségbe, amely a darabban megképződik, s a következőképpen dicséri meg a művet: „Hű tükör tartatik e' vígjátékban élénk, melly megmutatja, hogy elpirulnunk kell fültövíg belé, milly nagy az ellenmondás szavaink és tetteink közt, mint szeretjük a' legszebb elveket fitogtatni beszédben, mellyeket, ha cselekvésünkben követni kell, keressük a' hátulsó buvóajtócskát, a' Széchenyi szavairól elhiresültet.”¹⁰ Petrichevich Horváth Lázár, aki szintén méltatja a vígjátékot, viszont a leleplező szándékot tartja a legfontosabb erénynek, vagyis azt, hogy a színmű magát a liberalizmus eszméjét mutatja képtelenségnek: „A darab iránya derék, praktikalaisága, és szent, ép erkölcsisége miatt. Tendenciája t.i. megmutatni, hogy az egyenlőségi eszmék nem egyebek chimaeráknál, s hogy osztályok' teljes összeolvadása kiegyenlítéséről gondolkozni utopismus. És ez eszmét 4 felvonáson jelenetről jelenetre, és a darab' minden személye által testesülni látjuk. A megye' huszárja lenézi a liberális inast, a kalmár a szabót, a vagyonos prókátor a kurta prókátort, a szabadelmű alispán úr a vagyonos prókátort, a ditto szabadelmű gróf pedig az alispáni nemes családot stb. A jellemek következetesek, a cselekvény érdekes és az irány' lényegéből fonódik, a dialog csinos, helyenkint élénk, s mindenütt nemes, a helyzetek jók, keresetlenek és drastikailag kezelvők, mindenk fölött pedig az életintuitio' mélysége és valódisága, annak minden keserű eredményével együtt ömlik el e színmű fölött, mellyhez becsben hasonlót Kisfaludy Károly óta senki színpadunkra nem hozott.”¹¹ A Pesti Divatlap névtelen kritikusa az előzőekhez képest kevésbé markáns dicséretében még annak is jelentőséget tulajdonít, hogy ezt az ironikus bírálatot egy arisztokrata szerző fogalmazta meg: „Ugy van biz az, s a mennyire igaz ezen mű iránya, épen olly sajnosan örvendetes az, hogy a szomorú tapasztalással párosuló víg leccskét felülről kell hallanunk, különben ez sokat nyom a latban, mert a nem-mágnásokból álló közönség előtt mintegy nagyobb fényt s tekintélyt kölcsönöz az igazságnak, hogy ezt egy báró mondá ki...”¹² A három, egymástól kritikátörténetileg is eltérő pozíciót megje-

⁹ Ezen a ponton érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy Eötvös darabjának egykorú recepciója nem szövegként, hanem színelőadásként szembesült a művel, s ez nyilván erősen befolyásolta a kritikusok pozícióját is.

¹⁰ 888, [kritika Eötvös József *Éljen az egyenlőség!* című vígjátékának 1844. okt. 26-i előadásáról] *Életképek* 1844. október 30., 586–588. Az idézet: 586.

¹¹ P. H. L., *I. m.*, 292–293.

¹² [Névtelen], [kritika Eötvös József *Éljen az egyenlőség!* című vígjátékának 1844. okt. 26-i előadásáról], *Pesti Divatlap* 1844. II. félév, 18. sz., 78–79.

lenítő divatlap¹³ kritikája ezen a ponton oly annyira közös nevezőre hozható – egyébként még abban is, hogy mindhárom, viszonylag hosszú írás alig tartalmaz minősítéseket magáról az előadásról, s csak a színműről és annak közéleti kontextusáról beszél¹⁴ –, hogy érdemes erre felépíteni a vígjáték értelmezését. Azaz abból a szempontból megközelíteni Eötvös darabját, milyen eszközökkel éri el a szerző ezt, a korabeli sajtónyilvánosságban visszaigazolt aktualitást.¹⁵

A kérdés annál érdekesebb, mert Eötvös vígjátéka nem tartalmaz pontosan azonosítható térbeli koordinátákat, s kerüli az egyértelmű azonosíthatóságokat a szereplők esetében is. Aligha lehetett kulcsdarab, mert nem maradt fenn egyetlen adat sem, hogy valaki magára vagy valaki másra ismert volna benne. A vígjáték megmaradt modellszerű alkotásnak, ám a szerelmi bonyodalom mögött felsejlő társadalmi-politikai háttér meghatározó, többnyire csak utalásokban jelenlévő elemei felettebb ismerősek lehettek.

Több szövegbéli utalás azt bizonyítja, hogy a vígjáték tudatosan az 1840-es évek elejének politikai közbeszédét is fel akarja idézni. A második felvonás kilencedik „jelenés”-ében a szövevényes házassági tervekre Vilmos, az alispán fia tréfásan a következőt mondja: „Alkotmányos elv: rólunk semmit nélkülünk!”¹⁶ A kijelentés egy-

¹³ Erről bővebben lásd KOROMPAY H. János, *A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalom-kritikai gondolkodása*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 1998, 289–391.

¹⁴ Az előadásra vonatkozó megjegyzések egyébként a Honderűben részletesebbek, az Életképekben és a Pesti Divatlapban inkább csak utalás-szerűek. Mindazonáltal figyelemre méltó, hogy miféleképpen vetíthetők egymásra, miután mindhárom az 1844. október 26-i bemutatóról szó. A Pesti Divatlapban nem találunk ebből a szempontból kiaknázható megjegyzést, az Életképekben viszont a következő olvasható: „Végre meg kell még említnünk, hogy a’ közönség némelly része a’ darab némelly helyeit hosszadalmasnak találta; igaz ugyan, hogy elején főleg a’ vígjátéknak némelly apró rövidítések czélszerűen volnának alkalmazhatók; de ki a’ csattanós jelenésekben bővelkedő, azonban valódi költői becsben annál inkább szűkölködő divatos francia színművek által isten adta igaz izlését megrongáltatni nem engedé, hosszabb kihagyásokat e’ talpraesett jeles vígjátékból nem fog kívánhatni.” (888. I. m., 588.) A Honderű kritikájából lehet megérteni, hogy az a benyomás, hogy a közönség néhol unta a darabot, feltehetőleg milyen nézőtéri reakciókból volt érezhető: „Végre meg kell, ha fáj is, mondanunk ez alkalommal, mit gyakran elmondánk, s még gyakrabban gondolánk, miszerint Eötvös József vígjátéka sokkal műveltebb, finomabb hangú, semhogy az a pesti közönség’ nagyobb tömegénél viszhangra, vagy éppen nevezetes tetszésre számíthatna. Sőt volt olyan is akárhány – szígyenére legyen mondván közönségünk’ bizonyos töredékének – ki a helyenkint kitörő tetszés’ jeleit illetlen és hangos pisszegésekkel fertőzteté. Irigykedő irótársak, és azoknak sületlen czimboráik, avagy az érdeklertük közönségi töredék’ műveletlenségi hyperstheniája eredményezik-e az efféle nemtelen demonstrációkat, azt megítélni valóban nem birjuk.” (P. H. L., I. m., 293–294.) Ehhez még annyit érdemes hozzátenni, hogy Széchenyi István naplóbejegyzéséből pedig csak a következő lakonikus minősítést kapjuk meg a darabról (a megjegyzés egyébként 1844. november 28-i, tehát egy későbbi előadásra vonatkozik): „Pepi Eötvös’s Stück. Langweilig”. A kiadás ezután némi kivágást is jelez, így lehetséges, hogy a vélemény ennél árnyaltabb volt. Lásd GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN *Naplói*, VI., szerk., bev. Dr. VISZOTA Gyula, Magyar Történelmi Társulat, Budapest, 1939, 138.

¹⁵ Megjegyzendő, hogy a vígjátéknak egy több kéz másolta sűgőpéldánya maradt csak fön, amely Rosty Pál tulajdonában volt. A kézirat élén ott van a tervezett szereposztás, amelyet a „Szerzői kiosztás” szó vezet be, s ilyenformán Eötvös szándékait tükrözheti. A szereposztás nyilván még 1841-ből származik, mivel Gáborszky szerepe az 1842-ben elhunyt Megyery Károlyra van szignálva. Ugyanakkor viszont a kéziratban olyan ceruzás törlések is láthatók, amelyek egyértelműen dramaturgiai húzások – azt sajnos nem lehet megállapítani, melyik előadáshoz készültek: OSzK Kt Quart. Hung. 2803.

¹⁶ EÖTVÖS, I. m., 633. A fennmaradt sűgőpéldányban ez a mondat nem szerepel. Benne van viszont az első kiadásban: EÖTVÖS, I. m. (1844), 145.

korú színpadi hatásához nyilván hozzájárult, hogy ez a mondat csupán applikálásban volt újnak tekinthető, de valójában Kossuth egyik, hatásosan formulázott, jelszóvá sűrithető tételmondatát ismétli meg, amely latinul és magyarul egyaránt ismeretes volt. A frázis az 1841-es keletkezés idején még egészen új keletű lehetett. Az ebben az évben lezajlott *Kelet Népe*-vita során is előbukkant: Kossuthnak a Széchenyihez intézett vitairatában is többször felbukkan, először a könyv elején, kiemelt pozícióban és tipográfiaiilag is kiemelve.¹⁷ Másodjára pedig úgy, hogy a mondatban az ezúttal latinul olvasható szintagma előtt az *alkotmány* szó is olvasható („hanem olly alkotmány, melynek alapja: »nil de nobis sine nobis«”).¹⁸ Az Eötvösnél szereplő mondat tehát erősen kapcsolódni látszik ehhez a vitához, már csak azért is, mert a vígjáték egy másik utalása szintén idevezet bennünket. A harmadik felvonás első „jelenés”-ében, ahol a gróf inasa és az alispán huszára veszekednek a rangon, az inas az „ültélgvirtuóz” névvel sérti meg a huszárt, s amikor az ezen felháborodik, azt teszi hozzá: „Az újságban állt.”¹⁹ A neológ ízű, hapax legomenonnak tűnő kifejezés Kossuth szava, amelyet a vádlottak erőszakos vallatását végző vármegyei személyzetre alkotott meg, saját bevallása szerint idegen mintára; a szó Pesti Hírlap első félévének több vezércikkében is felbukkant.²⁰ A *Kelet Népe*-vitában aztán újra előjött a szó: Széchenyi idézte annak bizonyítékául, hogy Kossuth bizalmatlanságot akar kelteni a rendi intézmények iránt.²¹ Eötvös maga aktívan részt vett a Kossuth és Széchenyi közötti vitában, saját röpirata is éppen 1841-ben jelent meg önálló könyvként; ebben részletesen cáfolta többek között éppen Széchenyinek azon állítását is, hogy a Pesti Hírlap által „minden municipalitás a’ lehetőség szerint depopularisáltatott.” Itt a vármegyékben büntetésül alkalmazott testi fenytésekről volt szó, konkrétan is említve Kossuthnak a Pesti Hírlap 7. számában megjelent cikkét.²² Ennyi kapcsolódás már aligha tekinthető véletlennek. Eötvös röpirata ilyenformán nem csak úgy függ össze a vígjátékával, hogy egyszerűen adalékokat szolgáltat az utóbbi keletkezéstörténetéhez – ahogyan ezt már egyébként Sőtér István is felismerte és hangsúlyozta²³ –, hanem inkább ugyanazon aktuális probléma két, eltérő műfajban kidolgozott leírási kísérletének tűnik az értekezés és a színmű. Eötvös ugyanis láthatólag következetesen az 1841-ben aktuális politikai diskurzus elemeit építette bele a vígjátékba,²⁴

¹⁷ *Felelet Gróf Széchenyi Istvánnak Kossuth Lajostól*, Landerer és Heckenast, Pest, 1841, 6.

¹⁸ Uo., 89.

¹⁹ Eötvös, I. m., 636–637.

²⁰ „De hát a bot’s korbács, melly olly lármás szerepet játszik a’ vallatásoknál, melynek már csak jelenléte is a’ vallatott háta mögött egy olly individuum kezeiben, minőket egy külföldi »ültélgvirtuozoknak« nevez, elég tortura;...” *Szelid tortura*, Pesti Hírlap 1841. január 23., 49.; a szót lásd még: *Bot, vessző, korbács*, Pesti Hírlap 1841. január 31., 209.; *Ismét egy ültélgvirtuóz’s az ő kényura*, Pesti Hírlap 1841. február 1., 285–286.

²¹ [SZÉCHENYI István], *A’ Kelet Népe 1841*, Második kiadás, Wigand Károly Fridrik, Pozsony, 1841, 240.

²² B. EÖTVÖS József, *Kelet Népe és Pesti Hírlap*, Landerer és Heckenast, Pest, 1841, 99. skk.

²³ SÖTÉR István, *Eötvös József*, Budapest, Akadémiai, 1967², 137–138.

²⁴ Ezen a ponton érdemes szóvá tenni azt is, hogy ennek a színmű datálása szempontjából is jelentősége van. A Nagy Péter jegyzeteiben keletkezési időként megadott 1840-es év (*Magyar drámaírók*, 1011.) ugyanis bízást tévesnek minősíthető, a színmű nem keletkezhett 1841 előtt. Egyébként Petrichevich Horváth Lázár kritikájának már idézett mondatai is ezt állítják (P. H. L., I. m., 293.). Lásd még az 1841-es keletkezés mellett Kerényi Ferenc érveit: KERÉNYI, *Drámáról, színházról...*, 599.

s mindaz, ami ott azonosítható, szerepelt abban a Széchenyi és Kossuth között lezajló vitában is, amelyben ő maga részt vett.²⁵ Voltaképpen a röpiratban kifejtett egyik érvére települt rá a drámai műnembe tartozó kísérlete is: hiszen ott cáfolni igyekezett Széchenyi azon kijelentését, hogy „a’ Pesti Hírlap gyűlöletessé teszi a’ fő rendeket a’ nemesi rend ’s minden kiváltságos rendet a’ nép előtt.”²⁶ Ennek kapcsán tért ki arra, hogy a különböző társadalmi csoportok milyen viszonyban állhatnak egymással: „Minden országban, hol alkotmány vagy társasági szokások a’ népet külön osztályokra választák, ’s politikai jogokban vagy társalkodási tekintetben egymás felébe emelték: szükségkép e’ különvált osztályokban surlódások fognak támadni, ’s pedig annyival előbb ’s bizonyosabban, mennyivel közelebb állnak jogi ’s társalgási tekintetben egymáshoz.”²⁷ Eötvös szerint nincs különösebb oka ennek a feszültségnek, a helyzetből következően egészen természetesnek tekinthető – ezzel egyébként azt a következtetést készítette elő, hogy Kossuthot nem lehet vádolni ennek előidézésével: „Másodszor: hogy az illy osztályok között létező surlódásoknak oka nem ritkán minden különös kútfő nélkül csak a’ dolgok’ helyzetéből fejlődik, mely által az alantabb állók néha felsőbbek’ minden tetteiben gőgöt látnak, ezek az előbbieknél gyűlölséget ’s ellenséges indulatot keresnek a’ nélkül: hogy ezek vagy amazok illyesre különös alkalmat adnának, ’s inkább mert illyesmi körülményeikben lehető, mint mert valóban elkövettetett; ’s hogy ennélfogva illy ellenséges indulatoknak létezését vagy nevedését csak akkor tulajdoníthatni egyeseknek, ha ezen vád tetteikből világosan bebizonyítható.”²⁸ Ezen a ponton ágazik el világosan a röpirat argumentatív karaktere a vígjátékban felrajzolt szituációtól:²⁹ Eötvös azt teljesíti ki a színműben, amire a Széchenyi cáfolására megalkotott gondolatmenet³⁰ nem adott lehetőséget. A drámabéli világban meglévő konfliktusok köré a töle korábban is alkalmazott, mostanra már jóval kidolgozottabb cselvígjátéki dramaturgiával épített vígjátéki helyzetet, inkább a Kisfaludy Károlytól ismerős hagyományt folytatva, mint a korszakban egyre divatosabb francia vígjátékokat.³¹ A darab a szerelmi viszonyok középpontba

²⁵ Idetartozik a vígjátéknak az ősiségre tett utalása is. A gróf mondja azt ugyanis, amikor „ház”-ának és „kert”-jének lehetséges elvesztéséről beszél: „Átkozott ősiség!” (Eötvös, *I. m.*, 605.) Márpedig az ősiség említése több helyen felbukkan Kossuth vitáirában is (mint pl. Kossuth, *I. m.*, 66. – itt Kossuth általánosságban utal a Pesti Hírlap azon cikkeire, amelyek „az ősiség eltörlésének módjairól értekeznek”). Ilyen cikkek pl.: *Birtoktalanság*, Pesti Hírlap 1841. január 30., 65.; *Ősiség*, Pesti Hírlap 1841. március 20., 183–184.; SZENTKIRÁLYI Móric, *Ősiség*, Pesti Hírlap 1841. március 20., 189–190.; *Ismét Ősiség*, Pesti Hírlap 1841. március 24., 191–192.; SZENTKIRÁLYI Móric, *Ősiség: Második közlés*, Pesti Hírlap 1841. március 24., 196–197.

²⁶ Eötvös, *Kelet Népe és Pesti Hírlap*, 83.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo., 84.

²⁹ Erre már Kerényi Ferenc is figyelmeztetett, előreutalva A falu jegyzőjére: „Azaz: Eötvös, miközben Széchenyi ellen foglal állást a nagy, vízvázasztóul szolgáló polémiaiban, s vígjátékot ír a Kelet Népe és Pesti Hírlap egyik mellékmoitívumából, már formálja azokat a figurákat, alakokat, akiket a vármegye bírálatára fog felhasználni regényében.” KERÉNYI, *Drámáról, színházról*, 602.

³⁰ Eötvös röpiratának jellemzését általában lásd FENYŐ István, *A centralisták. Egy liberális csoport a reformkori Magyarországon*, Argumentum, Budapest, 1997, 194–198.

³¹ Az *Éljen az egyenlőség!* drámatörténeti helyéről részletesebben: KERÉNYI, *Drámáról, színházról*, 599–602.

állításával olyan vonatkozását ragadta meg a társadalmi különbségeknek, amely a leginkább feloldhatónak bizonyul – ezért a vígjáték társadalmi világa sokkal kevésbé mutatkozik végzetesen változhatatlannak, mint a röpirat érvelésében megmutatkozó vízió. Eötvös egy olyan magyar világot rajzol föl, ahol minden fontos szereplő liberálisaként határozza meg magát, azaz voltaképpen liberálisnak lenni normává minősül. Mindezt ráadásul egy olyan pillanatban látjuk, amikor a vígjáték világában tisztújításra készülnek, s semmi nem látszik veszélyeztetni az immár szoros rokoni kapcsolatba került hősök választási győzelmét. Ez kétségtelenül társadalmi és politikai utópia, akár a színmű 1841-es keletkezéséhez, akár az 1844-es bemutatóhoz mérjük. Ez az utópikusság azonban azzal kerüli el a didaxist, hogy a darabbéli apák nemzedéke számára semmi közelebbit nem látszik jelenteni a liberalizmus fogalma, mint követendő korszellemet, s látható hatása sem lesz több, mint a házasságokat elősegítő hivatkozási alap. Az elrendeződő szerelmi cselszövés, a létrejövő szerelmi házasságok és az így kialakuló rokoni szálak pedig az egész politikai problematikát némileg súlytalannak mutatják, s így, bár az ábrázolásnak a liberalizmust is érintő iróniája kétségtelen, a vígjáték nem válik szatírává sem.

Az irónia kiterjed a vármegyei tisztújításnak a háttérben zajló folyamatára is. Hiszen eszerint a liberálisok ugyanazokkal a szavazatszerző eszközökkel élnek, mint a színműben meg sem jelenített másik oldal: a kortesek itatása itt külön hangsúlyt kap a lerészegedett kricskei nemesek felléptetésével. Ez egyébként ismét olyan elem, amelyet szintén hozzá lehet kötni Kossuth egyik Pesti Hírlap-béli vezércikkéhez, amely a tisztújításokkor szokásos visszaélésekről szól.³² Érdemes felfigyelnünk Eötvös ötletére: a darabban ábrázolt kortesek egyike bátyjaként emlegeti a „nemesek hadnagy”-át,³³ ez pedig kétségtelenné teszi, hogy itt egy nemesi vagy kuriális községből érkező csoportról van szó.³⁴ Dramaturgiailag is igen hasznos ez a megoldás, mert így közösségként lehet megmutatni a korteseket, s a későbbi, tisztújítást tárgyazó irodalmi művek is ezt a tradíciót folytatják, de ez kapcsolódik a korszak politikai diskurzusához is: az 1840-es években szinte mindenhol, ahol egyáltalán léteztek kuriális falvak, az ilyeneket tekintették a szavazatvásárlás legfőbb terepének.

Nagy Ignác *Tisztújítása* (1842)³⁵ Eötvös darabjával részben érintkező dramaturgiát követ: itt is egy szerelmi szál áll a középpontban (az özvegy Aranka régi szerelméhez, Tornyai szolgabíróhoz akar feleségül menni). Az viszont már döntő különbség, hogy ez a vonzalom csak úgy teljesezhet be, ha a próbatétel a politika közegén keresztül valósul meg: Aranka ugyanis a kezére pályázó három férfinak (Farkasfalvy alispánnak, Dr. Heves ügyvédnek és Tornyainak) azt a választ adja, hogy a következő tisztújításon győztes alispán felesége lesz majd. Ez voltaképpen kettős vágyra mutat: Aranka szeretne férjhez is menni, meg alispánné is lenni – legfőképpen persze azonban azt szeretné, ha a két vágyott cél között nem lenne diszkrepancia, s Tornyai képes

³² A tisztújításokkor történő itatásokról és erőszakról: *Nemzeti veszély*, Pesti Hírlap 1841. február 27., 131.

³³ Eötvös, I. m., 619.

³⁴ A nemesi községek igazgatásának részletes és tömör leírását lásd HUDI József, *A dunántúli nemesi községek státútumai a XVII–XIX. századból*, Magánkiadás, Veszprém, 1999, 3–24.

³⁵ A dráma népszerű modern kiadása: *Magyar drámaírók*, 777–845.

lenne mindkettőt beteljesíteni. Ilyenformán a szerelmi vetélkedés három eltérő politikai magatartásforma megjelenítésén keresztül történik meg, s ehhez mérten irányzatossá is válik az ábrázolás, amelyet a beszélő nevek alkalmazása is erősít: a régi, korrupt világot megjelenítő Farkasfalvy és az érdekből magát dühös liberálisnak megjátszó Heves között Tornyai képviseli a „fontolva haladás” tisztességét – ennek köszönhetően egyébként szereplőként ő a legszíntelenebb, még akkor is, ha voltaképpen már a darab elején sejthetővé válik, hogy a három jelölt közül nyilván ő lesz majd a győztes. Nagy Ignác darabjában már bővül a társadalmi körkép: a nemesség világán kívül megjelenik a zsidó fogadás, Schnaps figurája is, s ez alkalmat ad a zsidó emancipáció mellett érvelő kijelentésekre is, amely egyébként éppen az 1841: XXIX. törvénycikk elfogadás után különösen aktuális volt,³⁶ s erre a törvényre konkrét utalások is vannak a színműben: ez további elemzésre érdemes politikai és imagológiai kontextusokat von be a vígjáték világába.³⁷ Nagy Ignácnál jóval nagyobb szerepet kapnak a kortesek, s a korteskedés folyamata is árnyaltabban ábrázoltatik, mint Eötvösnél, ám a voksszerzés vesztegetésre és itatásra épülő módszere Eötvösnél egyértelműbb. Ezért is hat különösen ironikusnak, hogy Eötvösnél a kortesek kommentálják a megkötött házasságokat, Nagynál pedig a győztes Tornyai „derék, megfontolt és józan” választóinak mond köszönetet.

Mindkét darab jól mutatja azt a tendenciát, amely a vígjáték műfaján keresztül próbál meg közéleti konfliktusokat ábrázolni, s az ismerős és tipikus helyzetek, személyek megalkotásán keresztül bekapcsolódni egy aktuális politikai diskurzusba. A két színmű éppen ezért az ábrázolt tárgyat tekintve egy, a dráma műnemén messze túlnyúló tradíciót tesz láthatóvá, hiszen a vármegyei tisztújítás ábrázolása éppúgy előkerül majd Arany János *Az elveszett alkotmány* című elbeszélő költeményében, mint ahogy Eötvös József *A falu jegyzője* című regényében.³⁸ Az a komparatív elemzési metódus pedig, amelyet Spiró György alkalmazott, magyar, szlovák, horvát, román színműveket helyezve egymás mellé, ennek a tőle „választási vígjáték”-nak nevezett műcsoportnak az erős térségi beágyazottságát mutatja.³⁹ Eötvös darabjának érdekessége egy ilyen megközelítés felől nézve is az lehet, hogy ez esetben a szerző milyen tudatossággal kapcsolta hozzá a vígjátéki dramaturgiát egy szinkrón politikai diskurzus korjelző elemeihez, létrehozva ezzel egy liberális társadalmi utópiát is. Ráadásul úgy, hogy Eötvös nem eszményként mutatta fel a darabbéli liberális közeget sem.

A magyar „választási vígjátékok” két kezdeményező darabjának színpadi sikere⁴⁰ s – különösen Nagy Ignác esetében – a darabot és a valóságot azonosnak érzékelő

³⁶ Ennek a törvénynek a „zsidó társadalom” kialakulásának folyamatában betöltött szerepéről lásd Kövér György, *A tiszaezlári dráma. Társadalomtörténeti látószögek*, Osiris, Budapest, 2011, 88–89.

³⁷ Ezen a ponton csak egy, a Honderűben olvasható adalékra utalnék: nyilván a vígjáték eme tendenciájának volt köszönhető, hogy a *Tisztújítást* 1844 februárjában zsidó műkedvelők is előadták egy magánháznál (vö. BAYER, I. m., 43.).

³⁸ Arany kapcsán erről lásd bővebben SZILÁGYI Márton, *Arany János Elveszett alkotmányának korabeli politikai kontextusa*, ItK 2009, 779–791.

³⁹ SPIRÓ, I. m., 127–140.

⁴⁰ Nagy Ignác darabját csak 1843. augusztus 5-től 31-ig (27 napon át) 12-szer adták elő: BAYER, I. m., 37.

nézőtéri reakciók⁴¹ azt mutatják, hogy a politika világára való utalások hatáseffektusként működőképesek voltak. Persze ez ugyanakkor gyors elavulásukhoz is hozzájárult. Hiszen utólagosan ezeknek a daraboknak a színpadi hatása immár – az időszerűség elhalványulása után – csak a standard vígjátéki helyzetek révén maradt meg, s az utóbbi időszak nem túl gyakori színpadra állítási kísérletei nem is nagyon találtak más eszközt a darabok elevenné tételére.⁴² Mindenesetre a filológia eszközeivel láthatóvá lehet tenni azt az átjárást, amely irodalom és politika között megvolt az 1840-es években.

⁴¹ Erre Nagy Ignác darabjának vidéki előadásai kapcsán Kerényi Ferenc hoz tanulságos példákat: KERÉNYI, *Dramáról, színházról*, 428.

⁴² Az egyik legutóbbi kísérlet az Új Színház 2008-as bemutatója volt, amely Parti Nagy Lajos átírásában és Szinetár Miklós rendezésében állította színpadra Nagy Ignác darabját. Ez a bemutató például a népszínházhoz próbálta meg közelíteni a darabot – noha az alcím „cselvígjáték”-ot ígért –, felemás sikerrel és kevésbé meggyőzően. Erről lásd a következő színikritikát: TARJÁN Tamás, *Nincsen benne semmi, ámde*, http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=30692&catid=1:archivum&Itemid=7

A Pictura mint szemiotikai Másik

Bródy Sándor: *Piktura*

Az emberi tapasztalat vizualizálttá válásának következményeivel való számvetés alapvető kérdése, hogy a „világ-mint-kép” mennyiben és hogyan mozdította ki a „világ-mint-szöveg” felfogását. A „képi fordulat” utáni vizsgálódás a jelenlét metafizikáját, a miméziselvű gondolkodást elkerülve olyan összetett viszonyokra kíváncsi, melyek a test, figuralitás, diskurzus, apparátus és vizualitás mentén együtt merülnek fel.¹ A vizuális tapasztalat, a képzelőerő fenomenológiai elemzése nagyobb szerepet kap, ahogy az írás anyagiságára és térbeliségére, a szöveg képként olvasására vonatkozó elméleti kérdések is.² Hangsúlyossá válik az a belátás, miszerint a 20. század fordulójától a szubjektum és nyelv transzparenciáját ellehetetlenítő mozzanatok, törésvonalak együtt járnak a képnek a társadalmi szintér egészét érintő dominanciájával.³

A 20. század első felének angol és francia nyelvű szövegeiben megjelenő új vizuális viszonyok Karen Jacobs szerint három fejleménnyel hozhatók összefüggésbe. Egyrészt a látásra vonatkozó szkeptikus filozófiai diskurzusok – „okulárcentrikus világnak” is nevezhető – hatásával; másrészt az észlelésnek a vizuális technológiák és technikák megjelenése nyomán kialakuló új felfogásaival; harmadrészt azoknak az új tudományágaknak a meggyökeresedésével, melyek a vizuális technikák és tudásmódok kapcsolatait a résztvevő megfigyelő pozícióján keresztül értelmezik újra.⁴ A modernség irodalmával foglalkozó szerzők a 20. század elején kialakuló ártrendeződést nemcsak a nyelvkrízissel, a nyelv reprezentatív funkciójában való kételkedéssel, a szubjektumfogalom problematikussá válásával hozzák összefüggésbe, hanem a látás és tudás közti koherencia radikális megkérdőjelezésével, a fenomenalitás válásával is, mely a művészet és élet közti viszony esztétikai önreflexivitásának előtérbe kerülését hozta magával.

A modernitásban nem csupán a kép szerepe értékelődik fel, de megváltozik a megfigyelő és megfigyelt, a látó szubjektum és látott Másik közti viszony értelmezése is. A karteziánus hagyomány megfigyelője a megfigyelés tárgyától való elválasztottságban, test nélküliként jelenik meg, vagyis azáltal, hogy a tudás tárgyává teszi a mási-

¹ W. J. T. MITCHELL, *A képi fordulat*, ford. HORNYIK Sándor, Balkon 2007/11–12., 4.

² Vö. ehhez Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Magyar Műhely, Budapest–Párizs, 1991.; Jay David BOLTER, *Ekphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing* = Geoffrey NUNGERG, *The Future of the Book*, California UP, Berkeley, 1996.

³ Vö. ehhez Karen JACOBS, *The Eye's Mind. Literary Modernism and Visual Culture*, Cornell UP, Ithaca, 2001.

⁴ Uo., 2–3.

kat, egyszerre a másikat testesültként teremti meg, amelyre éppen azon keresztül van lehetősége, mert önmagát testetlen tudatként definiálta. Ezzel szemben a modernitásban a megfigyelő személytelen lencséje mögött megjelenő testet nem a megfigyelőtől elválasztott tárgyként, hanem mint utóképet fogják fel. Az utóképek optikai modellként a látvány felfogásának új módja, mely arra utal, hogy a tárgy nem választható el a megfigyelőtől, és a látványt a test hozza létre. Az egy, semleges látószöggel rendelkező, felettes nézőpont (tekintet, *gaze*) helyett a pillantás (*glance*) olyan szubjektumpozíciót eredményez, mely a látvány szétszórtságát, a nézőpontok sokféleségét, részlegességét, viszonylagosságát és politikusságát teszi láthatóvá.⁵

Nyelv és fenomenalitás válsága tehát olyan tapasztalatként jelentkezik, melyen keresztül a reprezentáció ábrázoló képességébe vetett bizalom felfüggesztése a látáshoz kapcsolt kérdésekkel együtt nyernek értelmet. A *ki lát és hogyan lát, a látvány milyen módon jön létre* kérdései a szubjektum önazonosságába vetett hitének kimozdítását és a test előtérbe kerülését is magával hozza. Megszaporodnak a tükörszerű alakzatok, a tükörfigurák, szétszórt testi fragmentumok a szövegek narratív és retorikai eljárásai következtében: az egységes mindentudó és látó szubjektumpozíció ellehetetlenül mind a fokolizáló, mind a narrátor vonatkozásában, a szem mozgását követő nézőpozíciókkal kell számolni, vagy azzal, hogy a látvány nem áll össze egységgé. A kettőségek felbomlása utal arra az ingamozgásra is, amely az intertextuális utalások és a vizualizáció között zajlik, valamint arra, ahogy az alkotók az élet és művészet, kint és bent, kép és szöveg, test és tudat, én és másik pozícióinak keveredését, kiasztikus átváltásait teszik szövegeikben láthatóvá. Ezáltal olyan diskurzus képződik, mely a másik beszédmódját is önmagába építi: az alá-fölérendeltségi viszonyokból való kiszabadítás tetten érhető a test és tudat, én és másik, de kép és szó között is.

A klasszikus modernség ugyan általában a reprezentációs módok szétválasztására törekedett, s a nyelvi és képi purizmust állította a művészek elé feladatul, amerikai, angol, francia és német modern szövegek arról tanúskodnak, hogy a 19. század végétől, a 20. század fordulójától ez az igény megvalósíthatatlannak bizonyult. A testvérművészetek mediális keveredésére, képzőművészet és irodalom kölcsönhatására már magyar értekezők is rámutattak, amint arra is, hogy az önértelmező eljárások, prózatechnikai formák, reprezentációról való gondolkodás mennyire függött például a 19. század végén lezajló festészetet érintő változásoktól.⁶ Jelen írás is egy olyan író művét vizsgálja, akinek pályáját végigkíséri a képzőművészet iránti érdeklődés. Bródy Sándor írásainak van egy olyan vonulata, amelyben a képiség kitüntetett szerepet kap, dolgozatomban is a szerző emblematisztikus szövegének egy képleírásával foglalkozik.⁷

⁵ Lásd Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999.; VARGA Tünde, *A pillantás idegenségének bája = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANINCS Gábor – KÉKESI Zoltán – KULCSÁR SZABÓ Ernő, Osiris, Budapest, 2003, 412–421.

⁶ VÖ. DIAN Viktóra, *Köztes tükrök. Önértelmező eljárások a századforduló prózájában*, Gondolat, Budapest, 2013.

⁷ Bródyra a századfordulón megelevenedő képzőművészeti élet erősen hatott, figyelte a nagybányaiak, a Hollósy-kör munkáit, könyveit festő barátai illusztrálták – *Az ezüst kecskét* (1898) Csók István,

Rembrandt

Bródy Sándort korának egyik meghatározó képviselőjeként tartották számon, ma irodalomtörténetünk számára az alkotói korpusz nagy része kevésbé tűnik időse-rűnek.⁸ Nem kétséges, írásai közül a legnagyobb figyelmet a *Rembrandt* (1921–24) kapta, mellyel elsősorban a műfaji definiálhatatlanság – novellaciklus vagy regény⁹ –, illetve az alkotó önreprezentációjának emblémájaként értett önéletrajzi fikció miatt foglalkoztak. Jelen írás arra kíváncsi, hogy a *Piktura* című novellában kép és szöveg viszonya milyen narratív stratégiát működtet ahhoz, hogy sokértelmű megjelenítés-módot hozzon létre, valamint arra, hogy ikon és logosz, nyelv és kép találkozásának olvasásából hogyan látunk rá a szubjektum konstruáltságára. A szöveg elbeszélő-stratégiái ugyanis egyfelől a mimetikus elv korlátozásait, a felszíni konszisztencia töréspontjait teszik láthatóvá, másfelől – minthogy itt a nyelv ábrázolóképes-ségébe vetett bizalom megrendülése a portré valóságkonstruáló erejével kapcsolódik össze – az én megalkothatóságának, elbeszélhetőségének a kérdése a szöveg vizuális dimenziójával összefüggő poétikai eljárásokkal együtt válik hangsúlyossá.

Bródy Rembrandtja, ahogy Harkai Vass Éva írja, „pszeudo-valóságos hős”: a regény világának van ugyan referencialitása, de fiktív világ konstruálódik az alak köré.

Ferenczy Károly, Lotz Károly, Thorma János, Vaszary János stb.; a Rembrandt címlapját Gara Arnold készítette el. Tanulmányokat írt arcképfestőkről, regényeiben pedig előszeretettel szerepeltetett művészeket.

⁸ Az értelmezésekben leginkább az irodalmi naturalizmuson belül elhelyezett szövegek olvasási kódját látjuk érvényesülni: a reprezentáció transzparenciáját, könnyen beazonosítható referenst, a valóságil-lúzió megteremtésének igényét próbálták sokáig kiolvasni a szövegekből. Jóllehet az önmagát natura-listaként értelmező író, „aki a dolgokat úgy írja meg, ahogy vannak”, saját magával is önellentmondásba keveredett, vélte Szerb Antal, aki impresszionista szubjektivitásnak nevezte a tárgyilagosságot lírai-sággal és fantasztikummal vegyítő, Bródyra oly jellemző szövegalkotási módot (Szerb Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Magvető, Budapest, 2005 [1934], 429–430.) Németh G. Béla a Bródy-regények (*A nap lovagja*, *Az ezüst kecske*) kapcsán a karrier-regény naturalisztikus-szecessziós vonásait emeli ki (Németh G. Béla, *Türelmetlen és késelekedő félszázad*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 221–224.) más értelmezők a társadalmi problémáknak, a századvég Magyarországon virágzó művészi élet látszatvilágának, a fő-város heterogén társadalmi korrajzáának regisztrálása mellett a művészregénybe való besorolhatóság-nak lehetőségeit keresik (Bori Imre, *A kor lovagja*, 7 Nap 1989, VII (27), 23.; Bodnár György, *A mű-vészregény mint az intertextualitás korai formája*, *Literatura* 1991/3., 224–238.; Laczkó András, *Bródy Sándor*, Szépirodalmi, Budapest, 1982.; Juhász Ferencné, *Bródy Sándor*, MTA ITI, Budapest, 1971.) Ha az újabb összefoglaló munkákat tekintjük, Bródy jelentőségét a magyar drámatörténet kontextu-sában értelmezi a Gintli Tibor szerkesztette *Magyar irodalom* című összefoglaló munka, egyéb művei közül csak a *Rembrandtra* van egy sornyi utalás. (Gintli Tibor, *Magyar irodalom*, Akadémiai, Buda-pest, 2010, 830–834.) A Szegedy-Maszák Mihály és Veres András szerkesztette *A magyar irodalom története 1800–1919-ig* kötetben, noha többször bukkan elő a neve, mint aki hatással volt más szer-zőkre, és „hatalmas korpuszt hozott létre”, de érdemben csupán néhány bekezdés beszél – zsidó tárgyú írásairól, naturalistának definiált drámáiról és novelláiról. A vonatkozó Bródy-adatsorhoz lásd *A ma-gyar irodalom története 1800–1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 885.

⁹ A regény vagy novellaciklus kérdése megjelenése óta tart, Juhász Ferencné szerint „áttöri a hagyomá-nyos értelemben vett regény szabályait”, Németh G. Béla ciklussá szerveződő novellákról, Eisemann György és Gyarmati Krisztina novellaciklusról beszél, Lackó András elbeszélésfűzérnek, Harkai Vass Éva regénynek tartja, amelynek egyes fejezeteit novellaként is olvashatjuk. (Vö. HARKAI VASS Éva, *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban*, Forum, Újvidék, 2001, 121–122.)

Ákár maradunk a regénynél, akár a novellaciklusként való értelmezést fogadjuk el, a *Rembrandt* uralkodó műfaja a portré, hiszen „az önarckép, az individuumot, az Én-t előtérbe állító műfaj festője érdekli [...] Bródyt.”¹⁰ A szerző részéről az öregező Rembrandtot választani azért is telitalálat, mert olyan festőről van szó, akit „igazán önmaga érdekelt”: „hatvannál többször festette és rajzolta magát, és eddig nem akadt egy is, amiben ne foglaltatott volna a vallomás; ez én vagyok!”¹¹ Szükségtelen hangsúlyozni, mint alkotó a művészet intézményén belül kitüntetett figyelmet kap, munkáinak ára igen magas, amelyet éppen a művek hitelessége, „autográf megbízhatóságuk” alakít.¹² A festő élettörténetét mindig is homály övezte: az életéről szóló művészettörténeti elmélkedéseket főként a képek és az azokat „keretező szövegek” interpretációira támaszkodó spekulációk befolyásolják.¹³

Bródy Rembrandtja tehát olyan festőt állít portréja középpontjába, akinek munkáival kapcsolatban a *ki festette a képet*, illetve a *kép készítője mennyiben azonos a modellel* eleve a diskurzus tárgyát képezi, a reprezentáció és fikció, másikon keresztüli önalkotás kérdése különös hangsúlyt kap. Bródy értelmezői is önarcképfestés általi énsokszorozódására figyelnek fel,¹⁴ amelyben az önportretírozás aktusa válik meghatározóvá. Az önarckép készítése a szubjektum (a narratív azonosság) előállítottságát viszi színre, az én–másik viszony, a néző–olvasó énalkotásának tropológiáját is működésbe hozza egy allegóriában, ahol az élet és ábrázolás/művészet kettősége köré kontextus képződik. Azt is hangsúlyozni kell, hogy olyan önportré alakul, mely a szubjektum önértelmezését színre vivő Narcissus-mítoszt allegorizálja.¹⁵

Ahogy korábban utaltam rá, a modern prózában gyakori, hogy ha egy hős élettörténete köré szerveződik az elbeszélés (ahogy az novellaciklus formájában megjelenik már Mikszáthnál, Gárdonyinál vagy Krúdynál), bár fő szervezőelve az identitás megformálását célozza, a személyiség elbeszélhetősége, az önidentikus szubjektumkonstrukció megvalósulása lehetetlennek bizonyul.¹⁶ Elmondható, hogy a *Rembrandt* esetében sem a történetelvű epikára épülnek a novellák, de a köztük levő belső kapcsolódások élettörténeti elbeszélést igyekeznek kiadni. A narrátor főszereplője életéről keveset tud mondani, és az elbeszélés fabulációja is meglehetősen redukált. A történet helyett az elbeszélő önreflexiói lesznek hangsúlyosabbak. A szereplők hangsúlyosan képi környezetben való elhelyezése azonban utat enged egy olyan értelmezésnek is, mely a diegézis terét a főszereplő és a hozzá kapcsolódó szereplőkkel való viszony jeleneit, a festmény és néző viszony módjait vizsgálja.

¹⁰ Uo., 123.

¹¹ BRÓDY Sándor, *Az önarcképek = Uő., Rembrandt. Egy arckép fényben és árnyban*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 29.

¹² MIEKE BAL, *Látvány és narratíva egyensúlya*, ford. HARTVIG Gabriella = *Narratívák*, I., Képleírás és képi elbeszélés, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 164.

¹³ Uo., 165.

¹⁴ LÁSD GYARMATI Krisztina, *Estétizmus és modernitás a századforduló prózájában = A kánon peremén. Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX–XX. század fordulójának magyar prózájában*, szerk. EISEMANN György, ELTE XVIII–XIX. Századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, Budapest, 1998, 61–71.

¹⁵ A prosopopeia alakzata felőli értelmezésben rejlő lehetőségeket bravúrosan használja ki: FENYVESI Kristóf, *Benézek a tükörbe*, Filológiai Közlöny 2006/1–2., 142–151.

¹⁶ GINTLI, I. m., 568.

A *Piktura* címet viselő, elemzésre választott novellában vizuális reprezentációk tolakodnak a verbális megjelenítés középpontjába, alkalmat adva, hogy kép és szöveg intermediális viszonyának sajátos aspektusaira kérdezzünk rá: a portrékészítés, látás/vakság metaforája, azok narrációban való megképződésének módjaira. A novellában két Rembrandt-kép is megidéződik: *A tékozló fiú hazatérése* és az *Éjjeli őrjárat* (amit az elbeszélő *Éjjeli őrségnek* ír el). Jelen dolgozat a kép és nyelv viszonyának értelmezését kiemelten *A tékozló fiú* ekphrasziszára szűkíti.

Textuális képek

W. J. T. Mitchell a nyelvi fordulat kapcsán arra figyelmeztet, hogy a nyelvi megelőzöttség tapasztalatára való reflexió együtt jár egyfajta ikonofóbiával, a nyelv képektől való megtisztításának a vágyával. Ugyanakkor a képektől való szorongás, a képek okozta zavar a legközvetlenebb bizonyíték a képi fordulatot illetően.¹⁷ A két médium egymástól való elválasztottsága helyett sokkal inkább azok keveredésére érdemes figyelni, ugyanis egymást inkorporáló tulajdonságuk a reprezentáció heterogenitását hozza létre: a kép tiszta képisége és a szó tiszta verbalitása nemcsak hogy nem hozható létre, de „az írás médiuma maga dekonstruálja a tiszta szöveg vagy tiszta kép fogalmát, valamint a szó szerinti és figuratív oppozícióját.”¹⁸ A médiumok egymáshoz való illesztettségük beágyazottságukban a varratokon keresztül láthatóvá válnak. Az illesztettség értelmezése függ a médiumok institucionális viszonyaitól, a két médium közti verseny egyik vagy másik médium háttérbe szorítását idézi elő. Mitchell az ikonofóbia egyik közvetlen hatásának tartja, az ideológia hatalmi működésének, amikor az egyik médium maga alá gyűri a másikat, ha a szó átveszi az uralmat a kép felett.¹⁹ A kétféle reprezentációs mód közti eltérést, mely figuratív jellegű versengésként értelmezhető, „a beszélő én és a látott másikban, mutatás – mondás, idézett szavak és ábrázolt tárgyak közti különbségben írhatjuk le”. A két médium szétválasztottságának ideologikus voltára, a hierarchikus viszonyban elfoglalt pozíciókra való rámutatás többféle alakzaton keresztül vizsgálható. Mitchell, a kép diskurzusbeli jelenlétét – és itt közvetlenül az ekphrasziszra mint képleírásra utalunk – úgy értelmezi, mint az elnyomott másik visszatérését, amely ellehetetleníti a nyelvi homogenizáló törekvéseket, feltördeli a reprezentáció diszkurzív kereteit.

Az ekphrasziszra vonatkozó irodalomtudományi diskurzus azt műfaji konvencióként, retorikai formulaként is értelmezve, számos egymással vitázó, ellentmondásokat magába rejtő megközelítést tartalmaz. Nem kívánok itt sem az *Iliászban* szereplő Akhilleusz pajzsléírása körül kialakult diszkusszóra kitérni,²⁰ sem a definíciók hosszú sorára, mindössze néhány olyan aspektust idézek csupán fel, melyek az

¹⁷ MITCHELL, *A képi fordulat*.

¹⁸ VARGA Tünde, *Képszövegek*. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003, 203.

¹⁹ W. J. T. MITCHELL, *Kép/elmélet*, ford. TÓTH Zsófia Anna = ÜÖ., *A képek politikája. Válogatott írások*, szerk. SZÖNYI György Endre – SZAUTER Dóra, JATE Press, Szeged, 2008, 117.

²⁰ LÁSD MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz eredetei* = ÜÖ., *Képes beszéd*, JAK–PRAE.hu, Budapest, 2009, 30–31.

elemzés szempontjából relevánsak. Arra hívnám fel a figyelmet, hogy a „vizuális reprezentációk verbális reprezentációja”²¹ narrativitás és leírás kettőségét is megidézi: a cselekményes leírás vagy fordítottja, annak statikus jellege vált ki értelmezést. Egy ekphraszisz gyakran a szöveg *mise en abyme*-jaként működik. Gottfried Boehm *energeia* fogalma a közvetítés milyenségére helyezi a hangsúlyt, a képes beszédben rejlő meggyőzés ereje, a statikus tárgy szemléletes megjelenítése, a „megelevenítő kép” a hallgató számára az érzéki tapasztalat lehetőségét nyújtja, a hallgató az elbeszél, leírt dolgok szemtanújaként viselkedik.²²

Mitchell *Az ekphraszisz és a Másik* című írásában a médiumok hibriditásának következményét az ekphrasztikus bűvölet három fázisaként tárgyalva a szkepszis, remény és félelem mozzanataival írja le.²³ A képleírás szándéka ellenére sem tudja láttatni, csak megidézni a tárgyat (*ekphrasztikus szkepszis*), ugyanakkor tágabban értve „a néma műtárgy megszólaltatása” poétikai eljárásként a nyelv temporalitása térbelivé tételének a metaforájává válik, mellyel a „lehetetlennel való megküzdés vágyát” viszik színre. Amikor a szövegek saját szemiotikai másikkal rivális kapcsolatba lépnek, az idegenség, a máság felszámolása a cél (*ekphrasztikus remény*). Azonban a két médium közti különbség eltűnése fenyegetően hat, mert az ekphraszisz olyan figuratív képet hoz létre, mely a képet hanggal látja el, a passzív tárgyat aktívvá teszi, de a megszólított változtatja némává. A vizuális reprezentáció nem tudja saját magát képviselni, mondja Mitchell, rászorul a nyelvi közvetítésre. A figuratív versengés abból adódik, hogy a képet nem lehet képként bemutatni, csupán hiányként vagy fiktív, figurális jelenlevőként idéződik meg, vagyis „a textuális másiknak teljesen idegennek kell maradnia.”²⁴

Nyelv és kép egymáshoz való viszonyában a médiumok keveredésére, egymással való interakciójukra, azaz a reprezentáció heterogenitásának tétjére vagyunk kíváncsiak. Egyfelől az a kérdésünk, hogy a kép és nyelv közti versengés hogyan problematizálódik Bródy novellájában, másfelől a kétféle médium hogyan, milyen módokon illeszkedik egymásba? Hol fedezhetők fel az illeszkedések, varratok, hogyan lehet elemezni, azonosítani ezeket a csatlakozó pontokat? A kép és szöveg relációjában hogyan értelmezhető kapcsolódásuk kiasztikus természete, a tulajdonságcsere?

A tékozló fiú

A novella ekphrasziszának értelmezéséhez a továbbiakban több területet fogunk kinagyítani, kezdjük a képleírás narratív státuszának a kérdésével.

A *Piktura* című elbeszélés egy narratív betét, *A tékozló fiú* ekphrasziszának beemelésével indul. A képleírás narratív beágyazásként egy sémát követ: megnevezi

²¹ Heffernan meghatározását lásd James A. W. HEFFERNAN, *Ekphrasis and Representation*, *New Literary History* (22) 1991, 297–316.

²² Gottfried BOEHM, *A képleírás*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák*, I., 19–37.

²³ W. J. T. MITCHELL, *Az ekphraszisz és a Másik*, ford. MILIÁN Orsolya = Uő., *A képek politikája*, 193–223.

²⁴ Uő., 200.

a képet, kommentálja, majd narrativizálja azt. Ez a poétikai ekphraszisz az ikonográfiai kódnak megfelelően a művészettörténeti elemzések narratíváját követi: kiemeli, hogy a képen nem a fiú, hanem az apa a hangsúlyos. A narrátori megnevezés nem rögzíti a Rembrandt-festmény címét, és a megidézett kép vizuális tulajdonságai is szűkre szabottan kerülnek kifejtésre, a leírás mégis felismerhetővé teszi a ma az Ermitázsban látható, jól ismert Rembrandt-képet. A beágyazott narratíva a festő szándékát, mentális képét merevíti ki, amelyet aztán az olvasó olyan képleírásként fog olvasni, amely a megidézett képet egy valós festménnyel teszi beazonosíthatóvá. Ezután következik a kép elbeszélése, a poétikai ekphraszisz, mely a szövegtől elválasztva is önálló narratív egységként értelmezhető. A műfaji konvenció értelmében a verbalizált kép előnye, hogy a nyelv által a verbális reprezentáció olyat tud láttatni, amit a kép kevésbé vagy egyáltalán nem tesz láthatóvá. Gottfried Boehm szerint az ekphrasziszok a kész képhez viszonyulnak, és nem csak verbálisan alkotják újra a kép tartalmait: a „képleírás akkor sikerül, ha azt hajtja végre, amit a kép lényegében kiemel.”²⁵

Hangsúlyos azonban, hogy *A tékozló fiú* megidézésével az elbeszélő nem egy festmény múlt idejű leírásába kezd, hanem a narrátori közlés a főszereplőhöz kapcsolt performatív kijelentésre utal: a festésre vonatkozó szándékot jelenti be. „Egy tékozló fiút akart festeni.” Az elbeszélő a tékozló fiú megfestésének folyamatát, a festés körülményeit cselekményesíti, azaz a kép az olvasó előtt mint meg nem született, az írói alkotás folyamatában kibontakozó kép fog megjelenni. A kép mint másik médium, a szövegbe kerülve a szöveg egységes térszerkezetét megbontja. Noha a diegézis közvetlenül kapcsolódik a képleíráshoz, mégis két narratív szint határolódik el egymástól: a temporális és narratív szintek közti ugrást nyomdatechnikailag is jelezni kívánták (újabb metalepszis: az extra-extradiegetikus szintről). A narráció történetének síkja tehát a kép alkotásának folyamatát tematizálja, ahogyan az elbeszélő kommentárjai is a kép létrejöttének körülményeire utalnak, de hozzá kell azonnal tenni, verbalitás és vizualitás mediális keveredését tovább erősítve, nemcsak a festő, hanem az író munkájára is reflektálnak.

Miért szerepel olyan kitüntetett helyen éppen ez a kép? Mit ír le ez a kép?

A festett képek arra képesek, hogy jelenléter biztosítsanak valami olyannak, ami nem létezik, hiányzik, ott nem lévő, azaz úgy mutatják a tárgyat, mintha ott lennének a képen. A reprezentáció megkettőző tulajdonsága, hogy egy nem-érzékít, láthatatlant érzékelhetővé tesz, életre kelt, ugyanakkor a képen ábrázolt tárgy hasonlósága a valódihoz hiába kelt illúziót, az csupán a *valódi* helyett áll, akárcsak a megfoghatatlan, lerögzíthetetlen Másik. De láttuk, hogy a képen megidézett fenomén nem tárgyként van jelen, hanem mint egy jelenet cselekményesítése idéződik meg egy kulturálisan beazonosítható képként. Ezzel függ össze az is, hogy a novella szereplőinek attribútumai, az alakról közölt tudás nem a narrátor jellemábrázolásából adódik, hanem a szöveg poétikai eljárásának alakzatából (a képleíráshoz tartozó elbeszélésből): az említett ikonografikus kódnak megfelelően a megjelenített apa vak: „A szeme

²⁵ BOEHM, I. m., 19.

is romlott biztosan, ismerős kis ablakos szobája, ahol állványát feltűzelték, az sincs meg többé.” A fiú alakja ugyancsak a Rembrandt-képből lesz jól ismert: „elcsavargott, elherdálja, amije van, és összetörve, megalázkodva odatámaszkodik hozzá, a karjába, az ölébe. A fiú arcát, és hogy lefogyott, nem látta, és nem is akarta látni. [...] A hátát látja. A vékony vállát, amint a sírástól reszket!”

Fontos észrevenni, hogy a megjelenített viszony Rembrandt tekintetén keresztül jelenik meg: az ő nézőpontjából látjuk a készülő képet, és rajta a hierarchikus viszonyban elhelyezett szereplőket: önmagát és a fiát. Ő az, aki látja a képet. De milyen képet is lát Rembrandt, akinek a „szeme is romlott biztosan”? Az elbeszélésben mi jelenik meg az ábrázolni kívánt kép vásznán? „Egy tékozló fiút akart festeni. De olyan fiút, akinél a komoly, de jó apa még fontosabb, mint a fiú.” Egyfelől a szereplő nem látja, vagy nem akarja látni az egész alakot, a testet csupán részleteiben tudja visszaadni, így az nem tud zárt totalitássá válni, a narrátor csak azt jeleníti meg, amit nézője lát, ami testből a tekintetnek felkínálkozik. Legalább annyira érdekes lesz az is, hogy a festő vajon hol is helyezkedik el a képen, honnan látja a fiát? A kép leírásából az derül ki, hogy a szereplő nem lehet azon a helyen, ahonnan a narrátor beszélgeti. Olyan nézőpontot vesz fel, amelyből önmagát és a fiához való viszonyt a képről olvassa le. Azaz a szereplő képpé, tárggyá kénytelen tenni kettejük viszonyát. A fiú hátát csak innen, ebből a pozícióból lehet látni. Ernst van Alphen írja az identifikáció stratégiáiról, hogy az énről és a másíkról nem tud az én egyszerre beszélni.²⁶ Amikor az én a megfigyelő, fókuszáló pozícióban van, a másikat csak tárgyként tudja definiálni. A másik megismeréséhez szükséges lenne, hogy a másik beszéljen rólam, azaz az ént tőle idegen, másik pozícióhoz kell juttatni. Az identitás és alteritás, az én és a másik szinkron folyamatban tud megkonstruálódni, viszont az identifikáció a másság iránti vaksággként értelmezhető. Tudja-e Rembrandt kivetített képe az elbeszélői pozícióban levő beszélőt valamilyen más, tőle idegen helyzetbe hozni? Ennek a kérdésnek a megválaszolásához a narráció és képleírás poétikai eljárásaira vessünk pillantást. A klasszikus narratológia, amikor leírást és a narrációt egymástól elkülönítette, valójában Lessing cselekményesítés (temporalitás, verbális reprezentáció) és leírás (térbeliség, vizuális reprezentáció) közötti éles megkülönböztetését visszahangozza: a narrációt az események, cselekmények elbeszélésére, a deskripciót térbeli jelenségek verbalizációjaként definiálva.²⁷ Ez a kettősség egy alá-fölérendeltségi relációban valósul meg: a leírás a narráció alá kerül, mint annak egy aspektusa, amely az állapotot merevedéssel, a térrel asszociálódik.

Utaltunk rá, hogy az ekphraszisz mint poétikai elv, láthatóvá teszi a dolgokat, nyelv a látvány szolgálatába állítva az *ut pictura poesis* elve mentén. E poétikai eljárás „egy néma műtárgy megszólaltatását”, vagy egy művészeti „alkotás retorikai leírását” célozza.²⁸ A narrációban a vizuális tárgyá tevés és elbeszélés, leírás és narráció

²⁶ ERNST VAN ALPHEN, *Strategies of Identification = Visual Culture. Images and Interpretations*, szerk. Norman BRYSON – Michael Ann HOLLY, Keith MOXEY, Wesleyan UP, Middletown, 1994, 260–271.

²⁷ MIEKE BAL, *A leírás mint narráció*, ford. HUSZANAGICS Melinda = *Narratívák*, II., *Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 137.

²⁸ LÁSD MITCHELL, *Az ekphraszisz és a Másik*, 195.

viszonya az én és másik tükörszerű viszonyának analógiájára működik. Minthogy az ekphraszisz olyan képet ír le, mely textuális képként értelmeződik, akkor sem létezik rajta kívül, ha egy valós festmény a modellje. Azaz az ekphraszisz a szöveg belső idegenjét képviseli, így a kép és szöveg viszonyának reprezentációja (verbális-ba ágyazott vizuális) a belső Másikkal, a szemiotikai Másikkal való küzdelem elmondásaként is olvasható.

Az ábrázolni szánt kép (*Tékozló fiú; Éjjeli őrjárat*) mint textuális Másik csak fiktív figurális jelenlévőt tud megjeleníteni. A megidézett ugyan beépül a szöveg struktúrájába, de megőrzi idézettségét. Narratológiai szempontból is állítható, hogy a beágyazott kép a beágyazó tárgyaként, a látott Másikként viselkedik. De csak egyfelől lehet a kép elemeit a vizuális tárgy passzív megtestesítőinek tekinteni, hiszen az elbeszélő festés közben ábrázolja a festőt. Az olvasó, aki egy vizuális reprezentáció nézőjévé válik, éppen azt látja, ahogy a megjelenített tárgyat re-prezentálják. A jelenetet értelmező narrátor a festmény jelenetét írja tehát újra. Ez az ábrázolási mód a vizuális narráció temporalitását tekintve az egyidejűséget hozza létre, amely a jelenlét hamis illúziójának megteremtésében lenne érdekelt. Az egyidejűség a beékelés során jön létre, ahogyan az elbeszélésnek ezen a pontján a narrátor nem csupán a kép, hanem a szöveg előállítottságának technikájára is reflektál: az olvasót erre a közvetítettségre készíti fel.

A novella a történetmondás folytonosságát nem csupán a beágyazott képleírásokkal szakítja meg, hanem az elbeszélő kommentárjai is felszabdálják a narráció terét és idejét. A diegézis redukciójának egyik következménye, hogy a fabuláris rend sokkal inkább mozaikok, állóképek egymás mellettségéből áll össze. A képleírás utáni belső kommentár egyfelől a festői és szövegírói megalkotottság kérdését problematizálja, mely az olvasót is közvetlenül egy familiáris viszonyba helyezi. Az olvasóhoz való odafordulás kedvelt poétikai eljárása Bródy írásművészetének, és közvetlen kapcsolata van a 19. század végének magyar elbeszélői hagyományával. Azonban itt nem a hagyományos értelmezés léptethető életbe: a narrátor nem a tudás végső birtokosaként lép fel, hanem éppen ellenkezőleg, a manipulációt jelenti be, úgy fordul oda olvasójához, hogy felhívja a figyelmet az információk visszatartására. A kommentár tematikusan pedig a festői képkészítésre vonatkozik – azaz a képi reprezentáció közvetítettségére, az interfészre helyezve a hangsúlyt, nem csupán a képtárgy bemutatására. Hogyan függ össze ez a közvetítettség a látás, látottság, festés mechanizmusaival?

A kép maga... [...] Csak a festő tudja azt, hogy milyen kék a guszthusos anyaggal, a buta, de engedelmes ecsettel, az erőszakos, de naiv kenőbádoggal dolgozni. Az író is azt mondja: „dolgozik”, de milyen nem igazi, milyen más az ő munkája a festőéhez mérten. Az írás, a jó, legtöbbször kín, de a piktura mesterség és minden, úgyszólván testi munka: gyönyörűség. És ha nem csinálod, csak nézed, az is külön öröm. Ám jobb lesz talán, ha a közismert titokról nem sokat beszélek, még túlságosan bölcs lesz az olvasó, és lenézi a végén a magyarázó író!...²⁹

²⁹ BRÓDY, *Piktura = Uő., Rembrandt*, 77.

A kommentár akkor tesz utalásokat a festő képkészítésének testi mivoltára, amikor éppen a szöveg előállítottságának technikáját fedi fel (leplezi el): az olvasó tudomására hozza, hogy nem a közvetítetlen valóságról kap információt, hanem a médiumok működéséről. A szöveg ugyanis úgy és azáltal bontakozik ki, ahogy a festő festi a képet, jobban mondva, ahogy az elbeszélő a festőt festés közben ábrázolja. Ezen keresztül alakul ki az a sajátos térszerkezet, melyben a kép és a szöveg együtt módosul, azaz a másik médium megbontja a meglévő narráció terét.

A tékozló apa

Beszélhetünk-e megnyugtató módon arról, hogy a narratív betét Rembrandt *A tékozló fiú hazatérése* című festményét idézi meg – azaz a kép referenciája a Rembrandt festménye lenne – mozgásba lendítve az *ut pictura poesis* doktrínáját, megszólaltatva a néma műtárgyat, a nyelvet pedig a látvány alá rendelve? Mitchell elméletével összhangban azt mondhatjuk, hogy az ekphrasztikus reményt hamarosan felváltja az ekphrasztikus félelem, az ambivalencia érzete, mert az ekphraszisz a nyelv és kép oppozícióját, szétválasztottságukat nem tudja megtartani. „Az ekphrasztikus költészet olyan műfaj, ahol a szövegek szemiotikai másikaikkal mérkőznek meg, azokkal a rivális, idegen reprezentációkkal, amelyeket vizuális, grafikai, plasztikus vagy „térbeli” művészeteknek hívunk.”³⁰ A képhez hagyományosan a passzivitás, nézettség, némaság konnotációja rendelődik. A kép egy szövegben azonban csak megidézt, diszkurzív módon reprezentált lehet.

Bródy szövege azzal fokozza a reprezentációs módok közötti diszsonanciát, hogy a beszélő én és a tárgyi másik, a verbális és vizuális közti küzdelem figurális megjelenítéséhez egy további szövegpoétikai eljárást iktat be. A megidézt képet olvashatjuk ugyanis a szöveg olyan belső másikként is, mely még csak nem is Rembrandt képét, hanem egy vendégszöveg, egy belső intertextus elbeszélését változtatja képpé. A ciklus novellái többször foglalkoznak az apa–fiú-viszonnal, de van egy, amely a képleírás pretextusaként olvasható, s amelynek címe is a fiút teszi meg a szöveg jelöltjévé: a *Titusz*. Az elbeszélés szerint a megfesteni szándékozott jelenet szereplői fordított hierarchikus relációban vannak, azaz a megszóvegezett jelenetbeli alakok egymáshoz való viszonya a leírt képen megjelenítetthez képest („Egy tékozló fiút akart festeni. De olyan fiút, akinél a komoly, de jó apa még fontosabb, mint a fiú.”) ellenkező módon alakul. Az apa jelenik meg bukottként, a társadalmi szerepelvárásnak meg nem felelő képpel nem tudott azonosulni, a fiú pedig számon kéri apját, amiért az adósságokat csinál, „az árusok, pénzművesek és főképp a hivatalbeli írások, de legfőképp a papok furcsán nézegetnek engem – maga miatt. Csinált valamit.”³¹ A *Piktura* című novella poétikai ekphrasziszát így belső intertextusként értelmezhetjük, mely torzító tükörként működik: úgy ismételi, mond újra valamit, hogy a már ábrázoltat megváltoztatja, átalakítja. Az interpretáció így a két jelenet (verbális és vizuális) szövegvilágon belüli egymásba hurkolódásának retorikai eljárására mutathat

³⁰ MITCHELL, *Az ekphraszisz és a Másik*, 198.

³¹ BRÓDY, *Titusz* = Uő., *Rembrandt*, 22-23.

rá, a két novella narrációja és annak ekphraszisa ugyanis egymásba ékelődő szöveg-világokként egymást olvasó alakzatokként értelmezhetők. Az olvasói megértést ezek az egymást értelmező alakzatok irányítják, a narratíva ezen a továbbírt, továbbgördített torz ismétlésen keresztül épül, a másik képpel (jelenettel) való kapcsolaton keresztül jön létre.

A megidézett kép narrációja a *Titusz* elbeszéléséből már másként lesz értelmezhető, a szándékoltság beszédaktusa is más értelmet nyer. Nem tudjuk figyelmen kívül hagyni ugyanis, hogy a *Tékozló fiú* képleírása olyan jelenetet ír újra, amelynek van jól körülhatárolható, bibliai és művészettörténeti diskurzusból dekódolható jelentése. A domináns kód szerinti olvasás preferálttá tétele, melyet a narrátor (és/vagy a szereplő) szándékának tulajdoníthatunk, írja felül a másik, korábbi elbeszélésben foglaltakat. Hiszen Rembrandt bibliai tárgyú képei is úgy tudnak elbeszélhető képekké válni, hogy azok egy átfordított, a bibliai történetekhez tapadó jelentést mint pretextust építenek magukba.³² A novellában ekphrasztikusan megidézett kép az olvasói tudatban is egy már meglévő kulturális jelentéshez társulhat, és éppen ez az a többlet, amelyet a narráció kihasznál, és a képhez egy vizuális, ikonográfiai tradíció alapuló fenomenális hatalmat rendel (és nem materiálist), és ezen keresztül változtatja meg, írja felül az elbeszélés diskurzusát. Bródy szövegének narrátora egy olyan képet festet a szereplőjével, melynek kódolt kulturális jelentése arra ad alkalmat, hogy elfedjen egy korábbi, másképp színre vitt történetet. A *Tékozló fiú* ekphraszisa tehát egy olyan trópusként is olvasható, amelyen keresztül a létrehozó és létrehozott, az én és másik, a fiú és az apa versengése kerül tükörhelyzetbe két szövegrész egymást olvasó alakzatán keresztül. A két szövegrész viszont két médium találkozását és azok következményeit is magával hozza.

A két szereplő egymáshoz való viszonyának alakulásában a tekintetek cseréjének nagy szerepe van. A szereplő Rembrandt felcsattan, hogy a fia úgy néz rá, mint halott tárgyra („döglóra”), és attól fél, hogy a bőrét eladja a tímárnak. Majd a megidézett képen levő apa már vakként jelenik meg. De az apa–fiú-történet színrevitele – mely a maskulin identifikáció ambivalens stratégiáira is utal, és a kasztrációs szorongást is felszínre hozza – a megidézett festő és az elbeszélő viszonyát is metaforizálja. Az elbeszélésben a beszélő szubjektum és a Másik mint nézett tárgy kettőségének problematikussá tétele nem csupán a képleírásban artikulálódik, hanem a Másik portréja megfestésének réjtjében is: mely az önportré megalkotásának lehetőségeit-lehetetlenségét inszenzírozza.

Talán nem lesz túl erőltetett, ha az apa–fiú-konfliktus jelölőjét kiterjesztjük a két-féle reprezentáció közti küzdelem értelmezésére is, mert ez egyfelől eldönthetetlen-séggént jelenik meg, az apa elsőbbsége a fiúval szemben kérdésessé van téve: „A sorrend erőszakos kérdése úgyis csak látszat, sőt matematikai és fizikai hiba”³³ – mondja az elbeszélő. De nemcsak az merül fel, hogy ki (mi) volt előbb, a kép volt-e, vagy az elbeszélés, hanem az is, hogy hol van az eredeti, van-e olyan, hogy eredeti. Az ön-

³² Mieke BAL, *Túl a szó-kép oppozíción*, ford. SIMON Vanda, *Enigma* (14–15) 1998, 141.

³³ BRÓDY, *Titusz*, 24.

arcképekben szintén az éppen önmagát ábrázoló festőt beszélteni az elbeszélő, aki az apaság bizonyosságát teszi kérdéssé – önnönmagával szemben: aki saját magát festi, vajon ő az apjának-a fia-e.³⁴ A genetikus kapcsolat ok-okozati összefüggése az előzetesség és utólagosság képi és nyelvi reprezentációjának kérdésébe van ágyazva.

Mint az önportretírozás textuális stratégiája az előzetesség és utólagosság, a nyelv képpé alakításának és a képnek való ellenszegülés dinamikáját hozza játékba. A kép mint tükör az önportréján dolgozó festőt figyelő nézőt elbeszélői énként fogja megteremteni. De a tükrös struktúra arra is figyelmeztet, hogy ez az én csak kép, idézet, felszín, és a megteremtett én saját törékenységére, azonosíthatatlanságára kénytelen reflektálni.

Ezen a ponton a novella címét kellene vallatóra fognunk. Jelöli a megidézett képeket, az elbeszélés tárgyát, hiszen a szöveg a festmény alakításán keresztül konstruálódik meg, de igyekszik megrajzolni Rembrandt/Bródy képét is. A *Piktura* szándéka szerint képként, az egész elbeszélés jelölőjévé válik. Ahogy a narrátor alakját, úgy a festő az apa–fiú-viszonyt megpróbálja képpé merevíteni (*Tékozló fiú*), de a kép egy *mise en abyme* struktúrában a szöveg számára önmaga másikká válik. Az elbeszélés mint *pictura* kép és szöveg olyan mediális összefonódására mutat rá, amelynek tropologikus működése szükséges ahhoz, hogy a festő-elbeszélő portréja ebben a konstruált és mozgó viszonyban létrejöjjön. Ugyanakkor a festő-elbeszélő, elbeszélő-festő egymásba ágyazódó, ékelődő képi, nyelvi reprezentációi a jel érzéki státusát, a *piktúrát* is megidézik.

„A derék Narciss így nem tudott magától megszabadulni.”³⁵

„A kép tükör, felület és papír, amelyet arra használ az ember, hogy reprezentálja önmaga számára a világot és önmagát” – mondja Mitchell.³⁶ Az egyetlen alak köré szerveződő portré milyen szubjektum reprezentálására képes, és mi a kép létmódja, amely az alak köré szerveződik? A portré a szubjektummal való viszonyt mint létrehozást szemlélteti. A képnek a szubjektumhoz való viszonyát olyan önmagára vonatkozásként lehet érteni, amelyben az önmaga a másikat jelöli. Ezért, mondja Jean-Luc Nancy, a portrékészítés „az önmagában-valón kívülre húzás.”³⁷ Ez a kívülre húzás a portrénak a tárggyal való metonimikus viszonyát juttatja eszünkbe: a tárgy nyoma, a távollévő idéződik fel, aki ebben a külsőlegességben, távollétben való felidézetttségben, és nem referencialításában hasonlít önmagára. A festő köré szervezett narratíva mint önportré, valamint a megidézett kép előhívja, kívülre húzza, a szavak segítségével portretírozza, de nem megmutatja, ábrázolja a szubjektumot.

„A kép egyik alaptulajdonsága, hogy hatással van, ható erőként lép fel, azaz hasonmás, képmás, érzékelhető forma.”³⁸ Az önarcképét állandóan újrakomponáló festő

³⁴ BRÓDY, *Az Önarcképek*, 29.

³⁵ *Uo.*, 30.

³⁶ W. J. T. MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Uő.*, *A képek politikája*, 346.

³⁷ Jean-Luc NANCY, *A portré tekintete*, ford. SEREGI Tamás, Műcsarnok, Budapest, 2010, 27.

³⁸ Bacont idézi MITCHELL, *Mi a kép?*, 341.

saját hasonmásán dolgozik, ahogy a szöveg nyíltan többször is utal Narcissusra. De kénytelenek vagyunk Bródy szövegek narrátorának szavahihetőségét megkérdőjelezni, és feltenni, hogy „az ellenkezőjét mondja annak, amit mondani szándékozik,”³⁹ mert a narrátor-szereplő azonosságának magától értetődő volta az én közvetlen jelenlétét feltételezné. A kritikus Hatvany Lajos is a Rembrandt-fejek megjelenésekor a következőket írta: „Azért Rembrandt feje sem Rembrandt fej – amint hogy tisztelet-becsület ne essék – nincs a kötetbe egy Rembrandt fej se. Csupa Sándor-fej ez, drága Sándor bá’ mind egytől egyig.”⁴⁰ A tükörképébe beleszerető, a képet a „valósággal” összetévesztő alak történetének újramondásai ugyanakkor nem azonosságon alapuló alakzatot, hanem az allegorikus jel működését hívják elő, amely által az ént egyfelől nyelvileg konstituált jelként értelmezhetjük, másfelől a másik médium, a kép ereje is hatással van a szubjektum önkonstitúciójára.

A megidézett festő-alteregő a test hanyatlásával, pusztulásával, végső soron a halállal néz farkasszemet, mondják Bródy értelmezői. A *Rembrandt*ot interpretáló Eisemann György szerint a halál küszöbén álló szereplő az esztétikailag fenséges és rút, földi és égi szerelem vonzásában van élénk állítva, de a kettőségek, oppozíciók, fény–árnyék közti határok lebontódnak.⁴¹ Rembrandt figurája mint *clown*, a magányos, de az élet dolgaira iróniával tekintő bohóc jelenik meg ebben az értelmezésben,⁴² hiszen az irónia kettőzi meg az ént, és teszi lehetővé a nyelvi szubjektum beléptetését. Figyelhetünk az önreflexív alakzatok megszaporodására, az öntudatos narrátornak a kettőségekkel, az én nyelvi konstituáltságával eljátszó metakommentárok jelenlétére. A Narcissus történetét re-prezentáló elbeszélés önreflexív mozzanata a hasadást, hiányt hozza a felszínre, azaz éppen a narcisztikus pozíció feladását. A megkettőződés, mondja Paul de Man, álarc mögé rejtve jelenik meg.⁴³ Noha elmondható, hogy az identitás ezekben a novellákban nem önazonosságként tételeződik, de a beszélő, leíró, képkészítő, aki éppen a másikat festi, rajzolja, a tükörképéhez való viszonyában megpróbál a másik képén keresztüli önidentifikáción, önmegkettőzésen keresztül jelenlétre szert tenni. Vágya az én és a másik egybeesésére, a közös eredet megtalálására hiábavalónak bizonyul, a másikkal való összekapcsolódás nyelvi jelölőkön, indexeken, az én árnyékain keresztül a jelenlét állapotának elérhetetlenségét tudja csak bemutatni: az ő mint én, vagy az „én voltam mind a kettő” vonatkozásában csak az „állítása vakságára” tud rámutatni.

A Rembrandt-novellákban a szereplő, narrátor és olvasó ontológiai státusának bizonytalanságával és a pozíciók felcserélésével van dolgunk. Egyfelől azt olvassuk, hogy a név, megnevezés körül problémára lehet számítani, a narrátor/festő önmaga fölötti tudása töredékes és törékeny, másfelől a testre, az anyagszerűségekre való közvetlen

³⁹ Paul DE MAN, *A vakság retorikája*. Jacques Derrida Rousseau-olvasata, ford. Török Attila, Helikon 1994/1., 133.

⁴⁰ HATVANY Lajos, *Rembrandt-fejek*, Nyugat 1910/10., 683–686.

⁴¹ EISEMANN György, *Kultusz és történet*. Bródy Sándor: Rembrandt = Uő., *Végidő és katarzis*, Orpheusz, Budapest, 1991, 81–94.

⁴² Uő., 89–90.

⁴³ Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. Beck András = *Az irodalom elméletei*, I., szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 37.

reflexiók is előtérbe kerülnek. Az elbeszélő nem tudja egy referenshez kötni alakját, a nyelvi jelölők nem tudják rögzíteni a tárgyat: „Néha fájdalmas nekem leírni az R betűvel kezdődő nevet.” „Újra mondom, nem jól esik nekem a nevét leírni. Szívesebben jelzőket használok róla és helyette.”⁴⁴ Az elbeszélő reflektál arra, hogy a név csupán időlegesen tudja garantálni a szubjektum beazonosíthatóságát: „Mert a szeme már majdnem vak, csak a fényes és mindent látó agyveleje vetítette le az öreg, rokant, halni készülő embert, akinek ebben az időben még Rembrandt van Rijn volt a neve.”⁴⁵ Az elbeszélői tudás relativizmusát érhetjük tetten más szereplők önazonosságával kapcsolatban is, így a nyelvi jelölő és referense közti bizonytalanságot a következő példában is fenntartja: „Markja – nem vagyok biztos, így hívták-e? –, a szolgálóleány nevetett, grimaszt vágott a házikisasszony olvadozó szemébe.”⁴⁶ A szereplő önmagával folytatott dialógusai is ismétlődnek, így hangsúlyozva az önazonosság kérdéses voltát: „Hol is van csak az akkori barátom, magam?”⁴⁷ Az önmagát a másikon keresztül megérteni igyekvő elbeszélő a tükörbeli képmással való azonosulása pillanatában egy nyelvészeti zavarral találja szembe magát. Az én mint *shifter* akkor tud referenshez jutni, ha a beszédsszituációban a megfelelő szerepet veszi fel, de éppen a jól beazonosítható, lerögzíthető szerepek nem állnak sem az elbeszélő, sem a szereplők, de az olvasó rendelkezésére sem. A *Pikturában* megjelenített Rembrandt-kép az elbeszélő számára a dialógust kényszeríti ki, ahogy az olvasó számára a szöveg fogja az olvasás idejében a másik szerepét betölteni. A Rembrandt-szöveg ambivalens portrét rajzol, de a referenciális meghatározhatatlanság odáig terjed, hogy a végtelenítő tükör egy helyettesítésen alapuló retorikai alakzaton nyugszik: *lehetetlen megmondani, hogy az ént vagy a másikat helyettesíti*.⁴⁸ Az alkotó/narrátor olyan folyamatban vesz részt, mely az olvasó pozíciójára jellemző: a megértő szemlélőben egy állandó elmozdulás történik, az én és másik közti viszony megtörténéseként olvasható, a befogadó mássá válik. Az én–másik-viszony egyik sajátossága, hogy a megszólított is elevenné válik. A tükör előtt álló szereplő egyben a szemlélet tárgya is, az alany és a vizsgálat tárgyának tükörjátéka működik, de a tükrös struktúra már említett kimozdított aspektusa az érzékiség és a vakság kérdésének mentén további árnyalásra szorul.

Ha figyelembe vesszük, hogy az önarckép készítése az alkotás aktusát jeleníti meg, amely azáltal jut kifejezésre, hogy az alkotó a munkája fölött uralkodik, azt is meg kell fontolni, hogy a látás hogyan függ össze a vaksággal.⁴⁹ Hiszen a megjelenített festő a kép készítése során nem lát, vagy legalábbis korlátozott a látása. Derrida szerint festeni nem is annyira a látáshoz, sokkal inkább a vaksághoz kapcsolódik,

⁴⁴ BRÓDY, *Az arc más* = Uő., *Rembrandt*, 14–15.

⁴⁵ BRÓDY, *Az önarcképek*, 30.

⁴⁶ BRÓDY, *Piktura*, 79.

⁴⁷ BRÓDY, *A rézkarc* = Uő., *Rembrandt*, 15.

⁴⁸ Bettine MENKE, *Az olvasás „prosopopoeiája” de Mannál. Az életmű kiüresedése*, ford. ÁRMEÁN Otília = *Paul de Man „retorikája”*, szerk. FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 31–75.

⁴⁹ Lásd Jacques DERRIDA, *Memoirs of The Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, ford. Pascale-Anne BRAULT – Michael NAAS, Chicago UP, Chicago–London, 1993.

mert a festőnek úgy kell látni valamit, hogy közben függetleníti magát a látványtól. A létrehozott kép az emlékezetéből idéződik fel, mégpedig egy paradox Narcissus közbelépésével konstruálódik az ismétlésen keresztül.⁵⁰ Ugyanis a vakság rajzolása nem más, mint a vakság rajzolása, mondja Derrida, allegóriaként egy idegen önportróját hozza létre, amely a másik tekintete és beszéde számára jelenik meg adottként. Ez az ábrázolás újra-rajzolás, hátrálás, a tükör közbelépése a lemondásról való reflexiót teszi lehetővé.⁵¹ Az elbeszélő számára a vak festővel való identifikáció a topológikus helyettesítéseken keresztül további következménnyel járna: Rembrandt elbeszélője a nyelvi azonosulások, eldönthetetlenségek (Rembrandt/elbeszélő) miatt a nyelvi tükrös struktúra énteremtő erejében bízhatna, és ebben az esetben azonosulási vágyának szándéka a másik mássága iránti vakságaként is olvashatóvá válna. A nyelv fenomenalítását kimozdító értelmezéshez Derrida azon meglátása lesz érdekes, miszerint a reprezentáció hagyatékát a vakság ábrázolásának hagyománya felől érvényteleníteni azt jelenti, hogy szakítunk a monokuláris látás örökségével, és ezzel tudunk rálátni egy másik örökségre (vakság).⁵² A vakság értelmezhető hatalomnélküliségként, kasztrációként, de értelmezhető úgy is, hogy szükséges a kép materialitásának megtapasztalásához.⁵³

Bródy vak festője a megidézett képet taktilis érzékein és vizuális emlékezetén keresztül kezdte el festeni. Rembrandt képeinek újabb elemzői – köztük Svetlan Alpers⁵⁴ – a festményeket mint önreflexív metaképeket elemzik. A képek egyik legszembetűnőbb vonása éppen a festés erős vizuális jelenléte, a festék-kezelés, a festés materialitása, amely eltéríti a néző figyelmét a kép tárgyától. A novellában az elbeszélő a festés anyagságára, a festékre többször utal. A matéria a festő deixiseként, festői nyomként, a festészeti önreflexivitás, ön-reprezentációként olvasható. A *Pikturában* az elbeszélő a képen levő alakok egymáshoz való viszonyát is a testi tapintáshoz és látáshoz tartozó kifejezésekkel írja körül, de a testi létezés, az érzékiség, az öregedő Rembrandt számára is különös fontossággal bír. A festmények anyagságára és a szereplők testére való reflexiók összekapcsolódnak a szöveg metanyelvi elemeivel, amelyek így anyagot kínálnak az értelmezés számára. A vizuális médium anyaga és a verbális médium közötti átfordítás, médiumok cseréje tetten érhető olyan metonimikus helyettesítésen keresztül is, amikor a festék anyaga fedésbe kerül a festő testével: „Csak neki sikerült folyékony, reszkető, barna aranyat csinálni. Megvan ma is. És még több a tüze, igazabb a teste, mint valaha.”⁵⁵ Az utóbbi mondat egyszerre utal a festő testére és a festék anyagára. Teszi mindezt úgy, hogy közben a médiumok közti kétértelműséget nem oldja fel, hanem együttes jelenlétükre, anyagságuk-

⁵⁰ VÖ. DIAN, *I. m.*, 27. Dian Viktóriától némiképp eltérően értelmezem Derrida ezen szöveghelyét. Lásd DERRIDA, *I. m.*, 2–3.

⁵¹ *Uo.*, 2–3; 40.

⁵² VÖ. Pascale-Anne BRAULT, Michael NAAS, *Translators's Preface* = DERRIDA, *I. m.*, ix–x. Itt szeretnék köszönetet mondani Horváth Péternek a tükör és a festmény materialitása különbségeinek vonatkozásában tett hasznos észrevételeiért.

⁵³ DERRIDA, *I. m.*, 44.

⁵⁴ Svetlana ALPERS, *A mester érintése*, ford. KARDKOVÁCS Réka, *Enigma* (14–15) 1998, 38–60.

⁵⁵ BRÓDY, *Piktura*, 82.

ra való utalásként tartja meg őket. A médium a test lesz a megidézett kép esetében is, amely észleli, elképzei, emlékezik a képre.⁵⁶

Az önidentifikációra való vágy is ott jelenik meg a legkülönösebb módon, ahol a nyelvi jel szemiotikus aspektusa a jel érzékiségével kapcsolódik össze, tematikusan a test, materiálisan a deixis fonódik össze az önportretírozás (önfestés) és a testi szerelem megjelenítésekor. A *ki lát, és ki beszél eldönthetlenségére* ugyanezekben a helyeken lehetünk figyelmesek, amikor a Rembrandt név referense csúszkál, és az elbeszélőre vetül: „a legtöbbször azonban ő(én) egyedül volt, legfőljebb a fő, amelybe akkor belenézett, változtatta színét, mélységét, az évszakot.”⁵⁷ Hasonlóképp a testi szerelem leírásánál, a testek egymásba gabalyodása kapcsán: „Mit tudom én, kik voltak, mit akartak, és mit csináltak? Én voltam mind a kettő.”⁵⁸ A főszereplő önidentifikációja a festői identitással szintén a testesülés értelmében jelent azonosságot: munkászubbonya a testéhez nőtt, a rongy „belenő” a testbe, mondja, „egy darab élet vedlik le rólunk velük.”⁵⁹

Bródy *Pikturájában* az én mint másik reprezentálásának működése a vaksággal kapcsolódik össze, mely láthatóvá teszi a képi és nyelvi médiumok találkozásának bonyolultságát. Minthogy az irodalmi szöveg nem fenomenális esemény, hiába próbálja a szöveg a képet mint jelenlétet a nyelv közbeiktatásával a jel szemiotikai aspektusára redukálni, és ezáltal teremteni meg a jelenlét hamis illúzióját. A vizualitás érzéki dimenziója eltéríti a tárgyba való belemerülést, és a heterogenitás a reprezentált és a reprezentáció (modell és kép) „vonalarajza” között szakadákszerű marad.

⁵⁶ Hans BELTING, *Kép, médium, test. Az ikonológia új megközelítésben*, ford. MATUSKA Ágnes, Filológiai Közlöny 2005/1–2., 28.

⁵⁷ BRÓDY, *Az önarcképek*, 29.

⁵⁸ BRÓDY, *Nász a kis cseléddel = Uő., Rembrandt*, 27.

⁵⁹ BRÓDY, *Rézkar*, 15.

Hatalom és reprezentáció mint a modernitás ambivalenciája Gárdonyi novellisztikájában*

Gárdonyi Géza egy korai rövidtörténete, az *Egy regény története* ironikus anekdotázással mesél – valljuk be, elég közhelyesen – a regényírás nehézségéről. A munkáját föladó, nevét megváltoztató, nappal dolgozó és éjjel olvasó életmódját éjszakai írásra s borívásra cserélő főhős könnyedén vázolja maga elé a ponyvaírói vállalkozás nyereséges pénzügyi tervét, miként különösebb fejtörés nélkül ötli ki leendő művének szereplőit és regényes cselekményét is. A címmel kicsit nehezebben boldogul, s csak a tőbbedik variánssal elégszik meg, ám az első szó megválasztásában már egyáltalán nem jut dűlőre. Hiába jogosítja vérmes reményekre, hogy a város napidíjas írnoaként az írásnak gyakorlott művelője, a címben beígért regényből egy sor sem készül el, és hősünk másnap megszegyenülve kullog vissza munkaadójához. A még lázadásnak sem igen nevezhető rövid kalandot jószerével meg nem történtnek mutatja, ahogy Pavlicsek Vendel ismét polgári nevén nevezi meg önmagát. Szinte az egyetlen, ám annál önironikusabb fordulat pusztán annyiban áll, hogy Petőfi gipszszobra, Jókai és Victor Hugo arcképei a fáskosárban végzik, hiába kerültek egy estére a példaképet választó és ihletet remélő írnok szobájának díszhelyére.

A korai írás kétféle várakozást is ébreszthet a Gárdonyi-szövegekhez közelítő olvasóban. Miközben a novella közhelyeket csúfol ki, szintúgy sablonossá válik, az írás alapvető kérdéseit a kedélyes súlytalanság irányában hangolva át. Ezáltal a ponyvaszerű irodalomkép bírálata maga is a ponyva felé mozdul el. Másrésztől viszont Pálhalmy Adorjánunk írói nehézségei talán nem ott támadnak, ahol leginkább várni lehetne: nem a történetváznál, nem a szereplők jelleménél, talán nem is a képzelőerő működésében, hanem részint korábban, részint később: magának az írásos megnyilatkozásnak, a gondolatok írott artikulációjának a küszöbén. Nem az első mondattal van gond, hanem az első szóval, a megszólalással, a közegváltással mint olyannal. Ez pedig az irodalmat úgy mutatja, mint amely nyelvi kidolgozottságával, írásbeli bonyolítottságával, de legalábbis megfontoltságával, a betűvetés nekilendüléseiben és megtorpanásaiban, eleven teremtésben és megfosztó különösségben nyilatkozik meg sajátos mivolta szerint.

Ha időben hozzátvetőleg egy évtizedet megyünk vissza és előre *Az én falum* (első kötetének) megjelenéséhez képest, Gárdonyi korai rövidprózája alulmaradni látszik

* Az Eszterházy Károly Főiskolán 2013 szeptemberében megrendezett Emlékkonferencia a 150 éve született Gárdonyi Géza és Bródy Sándor tiszteletére ülészakán elhangzott előadás szerkesztett változata.

az összevetésben, és inkább az első – nem túl sok jót ígérő – várakozást látszik beteljesíteni.¹ Mikszáth *A jó palócokja* a nézőpont bonyolításával, a szövegek keverésével, az elbeszélői távlat szinte állandó mozgásával, a történetmondás kihagyásos szerkesztésével, a szereplői világértelmezések és a lehetséges olvasói magyarázatok ütköztetésével dinamikus és minden anekdotikussága vagy kedélyessége mellett is feszült epikai világot hoz létre. Még a Gárdonyi-novellák sajtó alá rendezői is úgy vélekedtek: „A lírai elemek rokonítják számos elbeszélését Mikszáth novelláival, a költőien romantikus *Jó palócokkal*. Csak hát Mikszáth történetei balladisztikusabbak, míg Gárdonyiéi lágyabbak; hiszen gyakran a drámai helyzeteket is elégiává oldja vagy zsánerképpé tompítja.”² Igaz, ezt az ítéletet enyhíteni igyekszik az idilli ábrázolást megtörő apró emberi tragédiák fölemlítése, én afelé hajlok, a halál és szenvedés képeinek élet jórészt elveszi a megszólalás vagy megbékélést sejtető, vagy egyenesen megindító, ámde érzélgőssé váló hangütése.³

Az emberi élet ellentmondásainak és tragikumának hangnemi oldása *Az én falumban* alighanem szorosan összefügg azzal, hogy az elbeszélői hang jóval inkább perszónifikálódik, mint Mikszáthnál, ahol a narrátor szövege nem köthető sem egyetlen szereplőhöz, sem egyértelműen kívülálló elbeszélőhöz. Ezzel szemben a Gárdonyi-fűzér narratív helyzete homodiegetikus. Ráadásul az elbeszélő oly módon egyik szereplője is a történeteknek, hogy mindeközben jól definiálható távolságot tart az elmondottaktól s a többi szereplőtől: falusi tanítóként közülük való, de fölöttük is álló, az életüknek leginkább megfigyelőként részese. Helyzete éppúgy indokolja tudását, tájékozottságát, mint megnyilatkozásainak nyelvi gondosságát.⁴

Móricz korai „parasztnovelláinak” poétikáját anakronisztikus lenne Gárdonyin számon kérni. Móricz írásaiban megőrzi súlyát a Mikszáthnál is fontos elhallgatás, ugyanakkor átfogóbb antropológiai igénytel válik kérdésessé a nyelvi artikulációra való képtelenség problémája, a világértés elementáris módjának és erejének, valamint korlátozottságának ellentmondása, miközben a cselekmény mozgatórugóiként sokszor már nem is annyira az érzelmek, mint inkább az elemi ösztönök, a test reflektálatlanul előtörő vágyai és igényei jelennek meg. Ehhez képest Gárdonyinál a kevés beszédű, de mélyen érző emberek népi bölcsessége, esetenként ízes és frappáns nyelvi találékonysága példaszerűként reprezentálódik, a fizikai erőszak és társadalmi különbség szülte konfliktusok kibékíthetőknek mutatkoznak, a testi-szexuális kényszerítések pedig többségében szemérmesen, a közeledés közösségileg szabályozott rítusai mentén kanalizálódnak.

Mindennek fényében a korai Gárdonyi-novellák – középpontjukban a „néptanító faluja” témakör köré szerveződő szövegekkel – szép, meghatározó, érzelmes és emberi

¹ A Gárdonyi novelláit ért hatásokról, az átfogó összefüggésekről szól például NAGY Sándor, *Gárdonyi közelében*, Dobó István Vármúzeum, Eger, 2000, 30–44, különösen 33–37.

² Z. SZALAI Sándor – TÓTH Gyula, *Gárdonyi elbeszélései* = GÁRDONYI Géza, *Szegény ember jó órája. Elbeszélések*, II., Szépirodalmi, Budapest, 1964, 687. Lásd még Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi műhelyében*, Magvető, Budapest, 1970, 118–119.

³ VÖ. KISPÉTER András, *Gárdonyi Géza*, Gondolat, Budapest, 1970, 59–60.

⁴ NÉMETH G. Béla, *„Az én falum” írója – „Az én falum” világa* = Uő., *Századutóról – századelőről*, Magvető, Budapest, 1985, 139–160, különösen 143.

tartást sugalló rajzok sorának tűnnek föl, melyek azonban inkább tekinthetők a benünk megnyilvánuló beállítottság emlékműveinek, mint összetett, akár az ellentmondásokba bonyolódást is vállaló, nagy ívű szépirói teljesítményeknek. Az itt is kitüntetett figyelemben részesített *Az én falum* rövidtörténetei⁵ szinte impresszionista módon állnak össze: a ciklus írásai a nézőpontok és az időviszonyok apró elmozdulásain keresztül illeszkednek, elbizonytalanítva a határozott körvonalakat, nemegyszer folyamatossá téve az elmozdulásokat.

Valóban nélküli hát a szóban forgó Gárdonyi-korpusz a rétegzettség? Valóban nem több *Az én falum*, mint ismerős vagy könnyen befogadható életképek – szerkesztett rendbe foglalt – füzére? Az alábbiakban alapvetően erre a kérdésre keresem a választ. Olyan típusú nyitottságot, perspektivikusságot vagy – másik oldalról – provokatív jelenetезést, mint Mikszáth vagy Móricz írásaiban, nemigen kereshetünk Gárdonyinál. Az irodalmi beszédmód ennél kevésbé látványos tagoltságára lehet számítani. A Gárdonyi-írások mégis ellene látszanak szegülni annak a befogadói attitűdnek, amely az ábrázolt világ és/vagy a hangnemi jegyek egyöntetűségére építve a művek homogén szemléletére szólít.

Ezen a ponton válhat tanulságossá az írott megszólalás karakterisztikumára való poétikai reflexió.⁶ Nemcsak azért, mert *Az én falum* sajátosan köztes helyzetű elbeszélője részint éppen írástudása és betűvetést oktató néptanítói hivatása révén válik el a falu lakóitól, hanem mert az olvasás és írás kérdése egyébként is a novellák egész során vonul végig – nem kis részben, de nem csupán mint a társadalmi helyzetnek egyik fontos jelölője, a hatalomnak való kiszolgáltatottság forrása. *A nagy effben* – melynek alcíme egyébként a szóbeli hagyományozódás közegét emeli ki: *Hogyan keletkezik a közmondás?* – a főhős megalázott helyzetét azzal a tekintéllyel igyekszik ellensúlyozni, amelyet abból merít, hogy a nevét maga tudja aláírni. Igaz, Tóth Antal az első három betű heroikus odakanyarítása után megakad, mert „elfelejtöttem a nagy efföt”.⁷ A falubeli közmondássá váló szólás kimondatlan iróniája, hogy a szereplő arra a betűre nem emlékszik tehát, amely nem is szerepel a nevében. Ugyanakkor ami itt kedélyes leleplezés, az másutt az írástudás veszélyes voltát is tanúsíthatja: *A török bankó* megrévesztett főhőse ekképp írhat alá olyan kezességvállalást, amely révén jogilag nem orvosolható igazságtalanság éri.⁸

Az írásnak és írni tudásnak természetesen sokféle funkciója van Gárdonyi korai novelláiban, és a megalkotottság kérdésével is joggal hozható összefüggésbe. Itt

⁵ A műfaji megjelölés kérdéséről tömör áttekintést nyújt BARANYAI Zsolt, „Plein air népiesség”: Gárdonyi Géza: *A két pille*, ItK 2010/3., 238–241.

⁶ *Az én falum* alcíme, *Egy tanító feljegyzései* abból a szempontból akár félrevezető is lehet, hogy könnyen elfedi a leírásnak mint jegyzetek gyűjteményének és az írásnak mint az artikuláció közegének különbségét, illetve feszültségét. Vö. Friedrich KITTLER, *Gramophone, Film, Typewriter*, ford. Dorothea von MÜCKE – Philippe L. SIMILON, October (41) 1987 Summer 105. Bizonyos mértékig kapcsolódik ehhez a *Levél a kaszárnyából*: Felvégi Szabó János szüleihez írott sorai – amelyet a címen kívül nem kísér más paratextus – nemcsak a megedett eseményeket jegyzik le, hanem azt is megmutatják, hogy a levélíró nem tudja, mit foglal írásba, milyen történetet beszél el.

⁷ GÁRDONYI, I. m., 388.

⁸ A *Micó*-ban a házra rótt fölirat a katonaság jelenlétéből adódik, s később, a katonák távozása után is megmarad a kényszerítő erő – az élet természetes változásának ellenálló – nyomának.

egyetlen szempontot szeretnék kiemelni ezek közül, amely megítélésem szerint fontos mozzanata a Gárdonyi-szövegek rétegzettségének. A természet és az írás ugyanis két eltérő artikulációs formáját, metaforikus mezejét, ha tetszik: paradigmáját képezi a rendről és rendezetlenségről, esetlegességről való tapasztalásnak. Nem egymásnak ellentmondó vagy hangnemileg elkülönülő írásmódokról van azonban szó, mint ahogy arról sem, hogy egyik vagy másik fontosabb, összetettebb lenne, esetleg hiánya veszteségként jelenne meg. A szövegek e két rétege egyszerűen a világ rendezhetőségéről való gondolkodás két eltérő formáját, párhuzamos lehetőségét jelenti, amelyeket Gárdonyi nem játszik ki egymás ellen, ám amelyek együttes jelenléte mégis tagolja a rövidtörténeteket.

A természetre és az írásra vonatkozó utalások gondolati keretében mutatkozó egyik fő különbség abban áll, hogy míg előbbi folytonosságra, folytonos átmenetekre épül, utóbbi jól tagolt rendszert, éles váltásokkal elválasztott elemeket föltételez. Ennek megfelelően változik a bennük létesíthető viszonyok jellege. A természet elsősorban olyan sokaságokat fog át, amelyek alkotórészei – jóllehet nem is homogének-egyoöntetűek – nem mutatnak valamelyiküket kiemelő-kitüntető individualitást, hanem a sokaságot irányító törvényszerűségeknek alárendeltek. Ezzel szemben az írás rendjének elemei önmagukban is megállnak és fölismerhetőek, kombinációik terén sokkal nagyobb szabadságot, ezzel az esetlegesség erőteljesebb érvényesülését engedik meg, miáltal azonban kevésbé megjósolhatóak is. A rend és rendezetlen elentétpárja tehát mindkét síkon értelmezhető, de az ellentét tartalma a kettő közti átlépésben lényegileg változik meg. Gárdonyinál azonban egyik esetben sem beszélhetünk teljessé váló rendszerről, amely ilyenképpen nem hagyna helyet a másiknak.

A vázolt különbséget már *Az én falumat nyitó Március* megalapozza. Egyik oldalon állnak az éledő, újabb ciklusba lépő természet „zöld szőnyegei”,⁹ amelyek változatos, mintás, mégis egységesen megjelenő természeti látványt alkotnak. Az egységet emeli előtérbe az átalakulások szinte már panteisztikus lehetősége, amely alól az ember éppúgy nem kivétel, mint bármely más létező: környezeti jelenség, növény, állat, ember egyaránt egymás képét mutathatja.¹⁰ Akár úgy is lehet fogalmazni, az antropomorfizáció olyan mértékűvé válik, hogy az érkező madarak csoportjai jószerevével az emberi társadalom leképezéseként jelenhetnek meg. De az élet mozgása, megragadhatatlan pillanatszerűsége működik a tojásait „az ő szívének melegségénél” keltető s csirkéit „a napsugártól meleg udvaron” terelgető tyúk és az anyjukat afféle tagolatlan gurulással követő csibék esetében is.¹¹

Látszólag hasonló transzformációs viszony áll fenn írás és természet között, a természet könyvének már-már köznapivá lett metaforája révén: „És a barázdák egymást követik, mint az én írásom a papiroson. Az élet írása az. A természet könyvének egy lapjára ír most Burucz András. Ezt írja: Add meg a mi kenyerünket...”¹² A szántás

⁹ GÁRDONYI, I. m., 293.

¹⁰ Ez afféle (részleges!) kicsinyítő tükröként előlegezheti meg a füzér fölépítését impresszionista vonásokkal megragasztáló olvasói benyomást is.

¹¹ GÁRDONYI, I. m., 296–297. Némiképp hasonló folytonosságot mutat *A tulipán* című, kissé talán didaktikus történet.

¹² Uo., 295.

barázdái, az ember által formált természet Űr által olvasott könyve és az elbeszélő papírra vetette sorok itt is egymásba alakulnak. Csakhogy az a rend, amely köztük analógiát tételez, tagoltságra, különválaszthatóságra épül: a sorok a barázdákhoz hasonlóan elválnak egymástól, miképp a Miatyánk egy sora is kiemelhető szövegösszefüggéséből.¹³ Az átalakulás ezért itt nem természetes vagy folytonos jellegű, hanem hierarchikus lépcsőkön keresztül történik, amely a földet művelés alá vető, azaz írásként megképező ember és az ő munkáját olvasó Űr viszonyrendszerében ragadható meg.

Az olvasásnak ez a hatalmi mozzanata nyilvánul meg a ráolvasás és előolvasás archaikus gondolkodási formájában is, mint mikor a barboncás diák meglövigolja a hirtelen vihart hozó, tehát nem folytonos átalakulás eredményeként lecsapó sárkányt, vagyis zivatarfelhőt vagy fürgeteget. Az *Ebéd a kőrtefák alatt*ban váratlan földtámadó szél is ekként kaphatja ki az ispán kezéből és olvashatja az újságot. Ettől elválik azonban a természet két könyvének, a mezőnek és a csillagos égnek az olvasása. Nem véletlen, hogy az ebben jártas Borza János juhász megelégszik a maga képességével, elhárítja az elbeszélő szándékát, hogy őt a betűk olvasására tanítsa. A különbség azonban nem önmagában a szemlélet babonás jellegében van. Az előbbi példában a barboncás diák számára az írás hatalmat és erőt biztosít, a sárkányon való repülésnek és a dolgok irányításának lehetőségét – az öreg juhász a természetet olvasva is annak részese marad, s mint éppen boszorkányokban vetett ingathatatlan hite tanúsítja, nem annak kívülálló megfigyelője.¹⁴ Helyzete ezért alapjában különbözik a falusiaktól távolságot tartó elbeszélőétől, aki számára bizonyos mértékig megadatik a két szemléletmód közti mozgás, azok változtatásának lehetősége.¹⁵

A két aspektus különbségét, össze nem illését, de egymásra másolhatóságát reprezentálhatja a halál megjelenése a korai rövidtörténetekben. A *haragosok* bevezetése különbséget tesz az írók „könyv-regényei” és „a mi regényeink” között: „A mi regényeinknek többnyire csak eleje van, meg közepe. A vége mindnek egyforma: csak egy fakeszt, amit letűznek a földbe a regényhősök feje fölé.”¹⁶ A *mi temetők*nk című korábbi írás mintha mégis együtt jelenítené meg írást és halált: közli Kaczali András

¹³ Ez *Az én falum* ciklusszerkesztésének egy másik, az alcím által sugallt befogadói attitűdjét vetítheti előre – nem annyira kizárva, mint inkább más formában megkettőzve az előbb említett lehetséges olvasói tapasztalatot.

¹⁴ Alighanem a juhászok az egyszerre öntudatos és a természet folytonos mozgásainak alávetett figurája arra is fényt vet, hogy a tanítás mint a lelkekbe való írás közel sem ártatlan művellet: miközben kiemel a természetes folytonosságból, nemcsak individualitást teremt, hanem legalább annyira a helyettesíthetőség homogén relációjába is beilleszt, miáltal nem pusztán fölszabadító, hanem maga is (rendet alkotó) hatalmi aktus. A *gyerekek* ebből a szempontból afféle összegző fejezet, amelynek vége egyszerre emeli meg a nevelői hivatást annak erkölcsi hatása révén, és leplezi le a gyerekek tanítónak való szinte birtokszerű alárendeltségét, azt a kiszolgáltatottságot, amely úgy teremti meg az ember bensejét, hogy az jószerevével eleve képtelen ellenállni a lélekbe történő beleírásnak: „Mától kezdve mind az én gyermekem. A lelkük az én fehér papirosom, amit teleírok a tisztességtudásnak és az egymás iránt való testvéri érzésnek jeleivel.” GÁRDONYI, I. m., 368.

¹⁵ Távolról a nyelv természetes és mesterséges volta közt közvetítő, a két álláspont fölszámolhatatlan különbségét konstatáló, de azokat mintegy testvériesen kibékíteni igyekvő – legalábbis ennek lehetőségében bizakodó – fölfogás nyoma is vélhető ebben.

¹⁶ GÁRDONYI, I. m., 323.

asztalos felírását egy keresztre. A felirat úgy ad ki keresztformát – afféle képversként –, hogy a sorok határa szinte véletlenül sem esik egybe a szavak határával. Az írás olyan tagolást tesz itt lehetővé – méghozzá az értelem különösebb sérülése nélkül –, amely nem tartja tiszteletben a szavak természetesnek tetsző határát. Az egyaránt a halált jelző kereszt és írás szinte teljes mértékben helyettesítheti egymást, miként egybe is eshetnek, közös térben is megvalósulhatnak, úgy azonban, mintha saját logikájukat követve egymásról nem is vennének tudomást. Anélkül töltik ki tehát a rendelkezésükre álló kereteket, hogy a másikhöz adaptálódnának, vagy azt kiszorítanák.

A *Festő a falun* zárata minta és képmás között jelez hasonló viszonyt. A festő egy halott leányt úgy tesz vászonra, hogy arcát az anyáé alapján képzei el. A kép nem is hasonlít a gyermekre, mégis betölti funkcióját, amennyiben az édesanyát képes emlékeztetni: „Hogyne ismernék rá tanító uram [...], pedig szegényke nagyon elváltozott ott a másvilágon.”¹⁷ A reprezentáció leképező eljárása saját logikáját követi, minta és képmás nem fedi egymást. A kettő kapcsolata mégsem feszültséggel terhes, mert a reprezentáció elkülönítő logikája a változás folytonosságának kontextusában szintúgy helyi értékkel bírhat.

A rend mozgásra, folytonosságra, változásra építő és tagolt, nem áramló, hanem elválasztások és összekapcsolások viszonyhálózatában artikulált formája egyaránt megmutatkozik Gárdonyi korai elbeszéléseiben. A két fölfogás különbségét látszólag elmossa, hogy egymással alig kerülnek ellentétbe. Összeegyeztethetlenségük mégis arra hívja föl a figyelmet, e sokszor kedélyes szövegek nem teljesen egységesek, hanem a világ megtapasztalásának egymástól lényegileg különböző artikulációját is megengedik és fölmutatják. Azaz – reményeim szerint – egy lehetséges utat nyitnak a Gárdonyi-novellisztika összetettségének megértéséhez.

¹⁷ Uo., 338. Afféle bővebb kifejtésű – etikailag talán kiélezettebb, de gondolatilag mégis egyszerűbb – párdarabja lehet a *Melyik a kettő közül?* című novella.

A történetmondás megszakítottsága Krúdy műveiben

Krúdy beszédmódjának történeti elhelyezése nem igazán mondható sikeresnek. Különösen akkor nem, ha nemzetközi összefüggést próbálunk figyelembe venni. Már Szerb Antal próbálkozott összehasonlító megközelítéssel, amidőn a következőket írta: „a szál-elvesztési technikában van Krudy [sic!] legnagyobb művészi jelentősége, ebben előzte meg korát, hogy az újabb nyugati elbeszélő stílus előfutárja legyen. [...] Évezredekén át az elbeszélő bizonyos naiv időszemlélet alapján állt, [...] a dolgokat abban a sorrendben mondta el, ahogy megtörténtek, legfeljebb ügyeskedésből zavarta meg itt-ott a sorrendet. Az új írók, akiket Krudy megelőzött, Giraudoux vagy Virginia Woolf, összevissza keverik az időrendet”.¹ A jelenkori olvasó már kételkedve fogadhatja ezt az észrevételt, hiszen gondolhat az *in medias res* kezdés nagyon régi hagyományára, és nemcsak olyan 19. századi művekre, mint például Emily Brontë regénye vagy a *Ködképek a kedély láthatárán*, de akár Dickens vagy Jókai olyan regényeire is, amelyek nem a ténylegesnek föltételezett időrendben beszélnek el a történeteket.

Szerb Antal vélekedését később többen is megismételték. Czigány Lóránt úgy jellemezte Krúdyt, mint „annak az iránynak előfutárát amely utóbb, az 1920-as években »tudatfolyamként« vált elfogadottá olyan nagy írók műveiben, mint James Joyce vagy Virginia Woolf”.² A közelebbi múlt tudósait is megkísértette annak a lehetősége, hogy Krúdy munkásságát nemzetközi irányokhoz viszonyítsák. Egyik nyelvészünk „a Prousténál is modernebb prózai irányokkal” rokonította írásmódját.³ Bori Imre – aki sokat tett azért, hogy Krúdy műveit megbecsüljük – „szürrealisztikus világábrázolás”-t emlegetett, sőt az *Őszi versenyek* (1922) méltatásakor „a nő dadaista gesztusá”-t emlegette.⁴ A dadaizmus a műalkotás létét tette kétségessé. Krúdy műveinek értelmezése nem ad alapot arra, hogy ezzel a mozgalommal hozzuk őket kapcsolatba. A szürrealisták szövegeiben kétségkívül lehet találni olyan szerkezeteket, amelyek feszültséget teremtenek hasonló és hasonlított között. „Je t’aime à la face des mers / Rouge comme l’œuf quand il est vert” – olvasható André Breton *Tiki* című költeményében. A szürrealizmusnak azonban nem az ilyen hasonlat volt a meghatározó ismérve, hanem a mélylélektan ösztönzésére kialakított automatikus írás. Ennek Krúdy művészetéhez nem sok köze van.

¹ Szerb Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Révai, Budapest, 1935², 443.

² Lóránt CZIGÁNY, *The Oxford History of Hungarian Literature. From the Earliest Times to the Present*, Clarendon, Oxford, 1984, 301.

³ PETHŐ József, „Az emlékezet, amely váratlanul ide tévedt”. Emlékezés és balmozás Krúdy N. N. című kisregényében = *Stílus és jelentés. Tanulmányok Krúdy stílusáról*, szerk. JENEI Teréz, PETHŐ József, Tinta, Budapest, 2004, 60.

⁴ BORI Imre, *Krúdy Gyula*, Forum–Szépirodalmi, Újvidék–Budapest, 1976, 184; 173.

Általában véve, meglehetősen a bizonytalanság, milyen mozgalomra is utalhat Krúdy írásmódjának értelmezője. „A világ álomszerű érzékelése [...] tipikus szecessziós vonás” – olvasható egy tanulmányban, amely utóbb az impresszionizmust is szóba hozza, azzal az indokkal, hogy „a mellérendelés [...] az impresszionista és szecessziós szövegek tipikus jegye”.⁵ Nehéz volna cáfolni, hogy a világ álomszerű megjelenítése döntő szerepet játszott a romantikában. Albert Béguin *L'âme romantique et le rêve* (1937) című könyve csak egy a sok olyan szakmunka közül, amely bizonyította ezt, a mellérendelés pedig uralkodó például Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man* című regényében, amely aligha tekinthető impresszionista alkotásnak. Lehet arról értekezni, miként hatott az impresszionista festészet Proustra, avagy a Roger Fry nyomán posztimpresszionistának nevezett Cézanne művészete Virginia Woolfra, ám Krúdy esetében hasonlóan kortárs képzőművészeti ösztönzésről nincs tudomásom.

Gintli Tibor joggal állapította meg, hogy Krúdy „világirodalmi olvasottsága jobbra nem terjedt túl a 19. második felének határán”.⁶ Figyelmeztetett arra, hogy művei ugyan gyakran vonatkoztatnak más írói alkotásokra, de „az esetek többségében öletszerűen és lokális jelleggel utalnak más szövegekre, azaz a fölillantott kapcsolatot nem vezetik végig a szövegben, hamar elejtik a fölvetett fonalat, hogy rögtön egy másikhoz nyúljanak. További nehézséget jelent, hogy az utalások általában nem konkrét szöveghelyekre vonatkoznak, inkább átfogóan utalnak rá egy-egy műre, műfajra vagy egy-egy író elbeszélői modorára”.⁷ Amennyiben elfogadjuk a Genette által bevezetett szembeállítást „használat” (*usage*) és „említés” (*mention*) között,⁸ akkor azt mondhatjuk: Krúdy legtöbbször inkább csak említi és csak ritkán írja át mások műveit. Példaként lehetne hivatkozni *A vörös postakocsi* első fejezetére, melyben Horváth Klára drámai színésznő futólag hozza szóba Turgenyev könyveit és Oblomovot, az elbeszélő pedig Pickwick és Weller urat.

Ezúttal nincs módomban arra, hogy bővebben foglalkozzam azzal a nehéz kérdéssel, mennyiben szükséges figyelembe venni nemzetközi eredményeket abban az esetben, ha Krúdy írásmódját próbáljuk jellemezni. Pusztán annyit állapíthatok meg, hogy az irodalmi impresszionizmus külföldön nem igazán elfogadott megjelölés, és a szecesszió (néhány országokban *Art Nouveau* vagy *Jugendstil*) is elsősorban a képzőművészetben jól körvonalazott fogalom. Általán ismert magyar irodalomtörténeti szakmunkákban inkább csak utalnak rájuk; alapos meghatározásukkal eddig alig találkoztam. Ezért is irányzatokra hivatkozás nélkül mérlegelem azt a kérdést, mi indokolja az álom kitüntetett szerepét Krúdy írásmódjában. Főként az 1910-es évek második és a húszas évek első felének szövegeire hivatkozom, szándékosan nem a középpontba állítva a sok tanulmányban méltatott Szindbádról írt történeteket. Idézeteimet lehetőség szerint igyekszem a Kalligram Kiadó által 2005-ben elindított sorozat köteteiből meríteni.

⁵ CZETTER Ibolya, *Stíluszintézis Krúdy Gyula Pesten lakott egy fuvalás című novellájában = Stílus és jelentés*, 20–21.

⁶ GINTLI Tibor, *Irodalmi kalandtúra. Válogatott tanulmányok*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2013, 136.

⁷ Uo., 137.

⁸ Gérard GENETTE, *Figures*, IV., Seuil, Paris, 1999, 236.

Miben rejlik Krúdy írásmódjának különössége? Föltevésem szerint az átomleírások olyan betétek, amelyek a késleltetés különböző módozatainak rendszerébe illeszkednek. Közhelynek számít, hogy Krúdy szívesen folyamodott az események előrehaladását késleltető hosszú mondatokhoz – ellentétben olyan kortársaival, mint Kosztolányi vagy Móricz. *Tótágas* (1917) című elbeszélésében az első bekezdés egyetlen 25 soros mondatból áll, s az *Újhold* (1920) elején 28 soros mondat is található.⁹ Az is széles körben ismeretes, hogy Krúdy történeteiben elbeszélt események sorát minduntalan hasonlatok szakítják meg. *A December, öregember...* (1917) tizenegy soros második mondatában¹⁰ és a *Mit látott Vak Béla Szerelmében és Bánatban* (1921) szövegében szintén egy mondaton belül hétszer vált át az ilyen szerkezet az itt és most világából a máskor és másutt világába.¹¹ A szillepszis is hasonló módon töri meg az egyenes vonalú előrehaladást. A betű szerinti és átvitt jelentés egymás mellett szerepel. Jánoska Janka kisasszony magánbeszédében e szóalakzat mindkét irányú, betű szerintitől átvitt, illetve átvittől betű szerinti jelentéshez vezető fajtája megtalálható: „– A bácsikámmal együtt nézegettük a folyó áradását, amely oly mocskosan nyaldozta a parti füzeseket, mint a rágalom. [...] bánataim sem nőttek nagyobbra a fekete uszár kutyánál”.¹²

Krúdy műveiben távoli képzetek helyeződnek egymás mellé: „keresztény és pogány, köznapi és művészi, közösségi és privát egymást látszólag kizáró ellentétei válnak semmissé az étkezés rituáléinak hasonlataiban” – állapította meg Szilasi László az *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!* (1926) című történet elemzésében.¹³ A néhány évvel korábbi művekre viszont inkább jellemző a hasonló és hasonlított közötti távolság, mintsem annak semlegesítése. A számtalan példa közül csak néhányat idéznék, az 1910-es és 1920-as évek fordulóján keletkezett művekből: „egy bolond ákác az ifjúság mézes, szirup ízű emlékeit lehelte magából, mint egy nagy kémény, ahol a múlttal tüzelnek”;¹⁴ „a pókfonalok a levegőben olyan hosszsan úsztak, mint a zongorázni tanuló kis leányok skálázása, a felhők a kéményekre ültek, mint szegény rokonok kísértetlelei”;¹⁵ „Gondjaim elgurultak, mint a pamutgombolyag bóbiskolás közben, [...] a szilveszteri este olyan vígan közeledett, amily vígan az egerek gurigálják a száraz diót a téli padláson”;¹⁶ „a nők ilyenkor hizlalják fel szürcsölgetett kávéval, morzsánsként elfogyasztott kalácsdarabbal, önfeledkezett üldögéléssel azt a testrészüket, amely renyhén asszonyosság, lustán kíváncsiság, buján kövérkedőkké teszi őket, hogy másnap úgy tapadjon rájuk egy idegen férfi tekintete, mint a kinyitott bicska”.¹⁷

⁹ KRÚDY Gyula, *A madárijesztő szeretője*, szerk. BARTA András – SZAUDER József, Magvető, Budapest, 1964, 17.; 126–127.

¹⁰ Uo., 98.

¹¹ KRÚDY Gyula, *Regények és nagyobb elbeszélések*, IX., s. a. r. KELECSÉNYI László, Kalligram, Pozsony, 2009, 434.

¹² Uo., 440–441.

¹³ SZILASI László, *Maggi. Étel által történő helyettesítés és evés által történő emlékezés Krúdy Gyula Isten veletek, ti boldog Vendelinek! című novellájában*, *Literatura* 2002/3., 317.

¹⁴ KRÚDY Gyula, *A gyertya egy tiszta házban*, 1917 = KRÚDY, *A madárijesztő szeretője*, 36.

¹⁵ KRÚDY Gyula, *Az óratorony*, 1917.; KRÚDY, *A madárijesztő szeretője*, 61.

¹⁶ KRÚDY, *Regények és nagyobb elbeszélések*, IX., 442.

¹⁷ Uo., 439.

A metaforikus szerkezeteket csak ritkán váltja metonimikus összefüggés, és akkor is hasonlattal egészül ki, mint az *Elaltatott kastély* (1917) című történetben: „A mindennapi külső borospalackokban becsempészett ital a vacsora vége felé oly csodálatos regéket, mesetörténeteket kezdett mondani, mint egy lerongyolódott, öreg vándorló”.¹⁸

Krúdy írásmódját mindazonáltal leegyszerűsítés volna egyszerűen metaforikusnak nevezni, már csak azért is, mert a műveiben oly fontos szerepet játszó álom a szöveg „metadiegetikus eljárása”-ként, metalepszisként¹⁹ fejt ki a hatását. Az 1902 és 1907 között írt történeteket mérlegelve, Bezeczy Gábor arra a következtetésre jutott, hogy az „idő körkörös felfogása metaforikus és paradigma jellegű, míg a vonalszerű idő metonimikus és szintagma lényegű szerkezetekkel függ össze”, ám „a körkörös idő képletnek a vonalszerű fölötti uralmát keresztezi az elbeszélő alakulása”.²⁰

Nyelvészeink joggal emelték ki a történet előre haladását szintén késleltető halmozás fontos szerepét Krúdy műveiben.²¹ Egyik legjobb regényének, a *Napraforgónak* (1918) alighanem ez lehet egyik szervező eleme:

Akik egy kocsmánélkül kénytelenek lettek volna bűvös vadászok, fagallyakon nyargaló kísértetek, országutakon elsuhanó vándorlók, háztetőgerinceken elmosódó holdvilágfoltok, kutyaszorítóban rekedt, kapu alatti árnyékok, a hold körül bódorgó eltévedt füstkarikák, csillagsugarakból ellengő porszemek, az öngyilkos lábánál álldogáló rábeszélők, szélhámosszerű kalpagú patkányfogók, álmatlan szűz leányokhoz belopózkodó kerítő gondolatok lenni.²²

Pistoli a következő szavakkal kéri meg Maszkerádi kisasszony kezét:

Semmit sem akarni, csak nyugalmat. Semmit sem remélni, csak a holnapi jó időjárást. Senkiben sem bízni, senkinek sem hinni, semmi rendkívülit nem gondolni, csak élni, élni, szeretni, elaludni, felébredni, egészségesnek lenni... Kényelmes papucsot viselni s tollas ágyban hálni. Boldog, hosszú öregséget élni, amely az életnek java. Becsületesen átaludni az éjszakát, az ebéd utánokat, egyet-kettőt kurjantani, verekedni s kibékülni.²³

A főnévi igeneveknek a történetmondás idejét felfüggesztő sorozatának szerepkörét a szöveggörnyezet határozza meg. Tulajdonképpen a záró fejezetnek az a khiazmos mondata is halmozásnak tekinthető, melyet Eöry Vilma elemzett:²⁴

¹⁸ KRÚDY, A madárijesztő szeretője, 57.

¹⁹ Gérard GENETTE, *Métalepse*, Seuil, Paris, 2004, 119.

²⁰ Gábor BEZECZY, Gyula Krúdy's Early Short Stories, *Hungarian Studies* (13) 1998/99, 184–185.

²¹ PETHŐ, I. m., 54.

²² KRÚDY Gyula, *Regények és nagyobb elbeszélések*, VII., s. a. r. KELECSÉNYI László, Kalligram, Pozsony, 2008, 59.

²³ Uo., 94.

²⁴ EÖRY Vilma, *Egy Krúdy-mondatról. Mondatszerkezet, szövegszerkezet, pragmatikai jelentés = Stílus és jelentés*, 25–32.

A sóstói tölgyek alatt magános kis padon nézegetni a napsugár nyári foltjait; esténként a tópartról hallgatni kistatai Virágh Aladár telekkönyvvezető úr fulvolázását; összeráncoltatni ujjai hegyét a szikes fürdővízben; jó szagú ebédeket enni; délutánonként megvárni a nyíregyházi talyigákat, amelyek mulatni vágyó urakat hoztak az erdőn át; a természetes és előkelő külsejű Benczi Gyula cigány-prímást hallgatni, aki úgy állt bandája élén, mint egy törvénytelen gróf – ; és sokat unatkozni.²⁵

A múlt emlékképei hosszú felsorolásként (katalógus alakjában) tűnnek föl a vak ember tudatában:

nők, akiket az ablakon át látott, amint harisnyójukat leeresztették, nők, akik magas hintóikra felszállva, élettéljes lábszárukat mutatták az ácsorgóknak, akik felgyűrt szoknyában ruhát mostak a folyóban, nők, akik szoknyájukat lenggették alá almafákról, nők, akik napsütéses erkélyeken áttetsző ruhákban álldogáltak, amíg a rossz szemű titokban alant megállott, nők, akik gondtalanul, senkitől sem láttatva hintáztak kertekben, és a magasba emelték szétvetett bokájukat, míg a rossz szemű görbedt hátgerinccel sompolygott a kert alatt, nők, akik fürdőházakban vizet locsoltak, nők, akik hegyek között való kirándulásoknál leguggoltak a bokrok között, és elveszítették koronával megjelölt alsóruhájukat, nők, akik álmukban forrót sóhajtva kitakaróztak, és a rossz szemű úgy állott felettük, mint egy rabló... nők, akiknek olyan fehér volt a harisnya a lábukon, mint a nyárfák héja.²⁶

Krúdy írásmódjának másik jellegzetessége a feltételes mód gyakori használata, mely szintén a történetmondás előrehaladásának fölfüggesztéseként értelmezhető. Az *Őszi versenyek* (1922) hangnemt a „lett volna”, „mintha várta volna”, „mintha azt mondta volna pillantásával”, „szívesen laktunk volna itt”, „mintha valakinek a lakásában tartózkodnék, aki nincs itthon”, „Ben egy tányér káposztáért eladta volna e percben az úrnő lelkét, ráadásul a magáét is” szerkezetek határozzák meg.²⁷ Az úrnő úgy szól az elcsapott zsokéhoz, „oly bizalommal, mintha évek óta házasesetet folytatna Bennel”.²⁸ A figyelmes olvasó hamar észreveszi, hogy a feltételes mód arra emlékeztet: a cselekmény a férfi főszereplő képzeletében játszódik. A feltételes mód a kitaláltság (fikcionalitás) hatását erősíti.

Az elbeszélés folyamatosságát megszakító kérdő mondatok gyakorisága is feltűnő Krúdy műveiben. Indokoltságukat a szereplők belső megközelítésére lehet visszavezetni. „Egykor szerette ő is az őszt [...]. De vajon így van-e ma is, a néni házában, válópöre lefolyását várva. Mi lesz és hogyan lesz, azt a jó Isten tudná csak?” – kér-

²⁵ KRÚDY, *Regények és nagyobb elbeszélések*, VII., 197.

²⁶ KRÚDY, *Regények és nagyobb elbeszélések*, IX., 349–350.

²⁷ KRÚDY Gyula, *Regények és nagyobb elbeszélések*, X., s. a. r. KELECSÉNYI László, Kalligram, Pozsony, 2009, 14.; 17.; 20.; 24.; 33.; 35.

²⁸ Uo., 36.

dezi magától a varjak repülését szemlélő Julia asszony *Az ura várja* című, kötetben 1899-ben kiadott elbeszélés legelején.²⁹ „Vajon hol van ilyenkor a csósz? Merre lógtarja rozsdás flintáját, búsfütyös kedvét, apró gombbal kivarrott mellényét és rózsaszínű szűrét, amely alól meg lehet lesni az ősz, amikor révülten, özvegy kedvvel befordul a szélmalom mellett a mezőkre?”³⁰ Ventusz Vénusz belső beszédének részei e mondatok, *A madárijesztő szeretőjében* (1918), melynek hősnője kénytelen a félkarú katonára helyett más szerelmezt keresni. Természetesen azzal is lehet érvelni, hogy e megnyilatkozások akár az elbeszélőtől is származhatnak. Ki beszél? E kérdés joggal verhető fel a 19–20. század elbeszélő prózájának ilyen mondatainál. Thomas Mann *Halál Velencében* (1911) című kis regényében is található hasonló kérdés: „Rächte sich nun also die geknechtete Empfindung, indem sie ihn verliess, indem sie seine Kunst fürder zu tragen und zu beflügelt sich weigerte...?”³¹ Aschenbach avagy a történetmondó szavai ezek? Aligha lehet egyértelműen eldönteni. Krúdy művészetének egyik sarkalatos kérdése, mennyire tart távolságot az elbeszélő a szereplővel szemben, mi a viszony a történetmondó és a szereplő értékrendje között.

Amennyiben igaz, hogy a megismerésről kétféle elképzelés alakult ki: az egyik szerint „minden amit tudunk, kijelentések formájában van a fejünkben”, a másik hívei viszont azt tételezik föl, hogy „tudásunk egy jó része »képekben« jelenik meg”,³² akkor azt mondhatjuk, Krúdy művei az utóbbi szemléletet képviselik, már csak azért is, mert a bennük oly fontos szerepet játszó álom „túlnyomóan vizuális képekben gondolkodik”.³³ A képek általában elirányítják a történetmondást a célelvű előre haladástól. Nemcsak olyan gyakran méltatott történetekre lehet hivatkozni, mint a fényképész kirakatának a látványát megjelenítő *Női arckép a kisvárosban* (1911), a cukrásznő apjának fényképét szerepeltető *A hídon* (1911) vagy a Szindbád anyjának esküvői képéről írt *Addig ér az ember valamit, amíg a szülege él* (1924), de a *Tótágas* kötet címadó elbeszélésére (1917) is, melynek szövegét „Daguer [sic!] képei” szervezik vagy a rövid és nem különösebben jelentékeny *Bánat utcára* (1920), melynek hőse, Achill „esténként sorban belészeretett az úrhölgyekbe, akiknek arcképét” bérelt lakásában, „a kanapé fölött megtalálta”,³⁴ sőt akár egészen korai kötetre is. „Megfordulok a csengő női hangra. Ki ez? Mosolygó leányfő a Tizián vásznairól” – olvasható az *Ifjuság* bevezető szövegében.³⁵

Legalábbis valószínűsíthető, hogy Krúdy ismerte Kosztolányinak azt a művét, amely *Vakság* címmel „A Budapesti Napló eredeti tárcája”-ként jelent meg, 1907. július 27-én, majd a Tolnai Világlapja is közölte 1911. április 23-án, sőt *A vak* címmel az Élet is, 1910. január 30-án. Talán Füst Milánnak azt az eszmefuttatását is olvashatta a Nyugatban, amelynek sarkalatos állítása szerint „a haladás most a belső szemlélet irányának kedvező”, ezért a korszerűséget így lehet körvonalazni: „A belső szemlélet

²⁹ KRÚDY Gyula, *Ifjuság. Rajzok és elbeszélések*, Pesti könyvnyomda-részvénytársaság, Budapest, 1899, 31.

³⁰ KRÚDY, *A madárijesztő szeretője*, 119.

³¹ THOMAS MANN, *Gesammelte Werke*, VIII., Fischer, Frankfurt am Main, 1960, 449.

³² PLÉH Csaba, *Bevezetés a megismeréstudományba*, Elektronikus Kiadó Kft., Budapest, 1998, 125.

³³ SIGMUND FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Helikon, Budapest, 1985, 47.

³⁴ KRÚDY, *A madárijesztő szeretője*, 195.

³⁵ KRÚDY, *Ifjuság*, 4.

művészete [...]. A külsők megfigyelése helyett tehát ön-megfigyelés”.³⁶ A *Mit látott Vak Béla Szerelmében és Bánatban* ilyen felfogást juttat érvényre. Ennyiben valóban sejthető némi hasonlóság a kései 19. és korai 20. századnak olyan elbeszélő műveivel, amelyekben a belső cselekmény a külső esemény sor rovására érvényesül.

Miután megfosztják a látásától, a vakember mindenütt szemeket tételez föl. „Szeme volt az útszéli kútnak, égbék szeme és tengerzöld szeme, ha viharfelhők tornyosultak az égen. Szeme volt annak a toronynak, amely a látóhatár széléről örökké e tájra merengett. De bizonyosan pislogott a szélmalom is”.³⁷ A vak szaglása, tapintása és hallása rendkívül érzékennyé válik; számára „színe és alakja is lett a hangnak”, „szerette a magyar népdalokat [...] látta ő ezeket a melódiákat [...]. Sokszor félt, hogy beleütközik orrával, homlokával valamely hangba”.³⁸ A vakság alkalmat ad arra, hogy a történetmondó érvényre juttassa a belső látás öntörvényűségét, mintegy ki- kapcsolva a külső eseményeket. „Látta megmozdulni a nő derekát, amely mozdulatot a nők még abból az időből tanultak, midőn csigák voltak, és a tengerek dagályával kiringatóztak a partra”.³⁹

A belső nézőpont uralma nyilvánul meg abban is, hogy a vakember halottlátó:

Egy úrleány, bizonyos Hajnalosi Virág nevezetű, akít a vízivárosi régi temetőben ismert meg a rossz szemű, és már 1846 óta halott volt, még arcképével is megajándékozta. [...] Aztán jöttek az új telek, új tavaszok, Hajnalosi Virágot felváltották mások [...]. Felszálltak a sírok mélyéből, midőn esteledni kezdett; köd bolyongott a fák között, és a hold messziről hunyorított; megrázták ruhájukat, mintha a szél rázna nyárfákat; jöttek egyik fatörzstől a másikig a sötétben, olyan halkán, mint a vakok; ráléptek fehér lábukkal a piros levelekre, és azok megfehéredtek, mintha megfagytak volna; belépkedtek a félig nyitva felejtett ablakokon.⁴⁰

A történetmondás vonalszerű előrehaladását megakasztó szerkezetek közül az álomleírás a legfontosabb, hiszen az eddig felsoroltaknál terjedelmesebb betétként ékelődik a szövegbe. A *Mit látott Vak Béla Szerelmében és Bánatban* többször is hivatkozik álmoskönyvre. „Kincsem, aki arról volt híres, hogy a legjobb álomfejtő volt a társaságban”, Szerénka három álmát beszéli el, előre bejelentvén, hogy „mind a három álom halált jelent”,⁴¹ ami elárulja, hogy ez az álomfejtő annak az ősrégi hiedelemnek a szellemében fejti ki tevékenységét, amely szerint az álom „megjósolja a jövőndőt”.⁴² Ezek a betétek szépen megformált álomleírások, amelyeket nem okvetlenül célszerű komolykodón olvasnunk. Érdemes emlékeztetni arra, ahogyan Márai jellemezte

³⁶ FÜST Milán, *Gondolatok vázlata a külső és belső szemléletről*, Nyugat 1909/15., 122.; 120.

³⁷ KRÚDY, *Regények és nagyobb elbeszélések*, VIII., 298.

³⁸ Uo., 384.; 296.

³⁹ Uo., 435.

⁴⁰ Uo., 317.

⁴¹ Uo., 420.

⁴² FREUD, I. m., 16.

Krúdyt 1967-ben: „ez a nagy író – mindenről és mindenkiről – örökké parodisztikusan beszélt [...], feltételezte az olvasó cinkosságát, azt, hogy együtt röhögnek, író és olvasó”.⁴³

Talán legjobban az *Álmoskönyv* figyelmeztethet arra, hogy a szakirodalom viszonylag keveset foglalkozott Krúdy műveinek humorával. Legújabb kiadásának sajtó alá rendezője joggal állítja, hogy ez az olvasók kezébe először 1920-ban adott könyv az írónak leg többször kinyomtatott munkája. Néhány utánnyomása ugyanazzal az ISBN számmal került forgalomba, ezért pontosan azt sem lehet megállapítani, hány kiadást ért meg. A Kalligram Kiadó sorozata az 1925-ös második kiadást veszi alapul, de minden korábbinál teljesebb, és csakis bizonyíthatóan Krúdy által írott szövegeket tartalmaz.

Krúdy és Kosztolányi. A napjainkra újra népszerűvé vált Márai őket tartotta a korai 20. század legjelentősebb magyar prózaíróinak. Bírálni természetesen mindenkit lehet. Egykor hajnalig vitatkoztam Krúdy regényeinek szerkesztetlenségéről Baránszky-Jób Lászlóval. Később viszont éppen Krúdy értékeit próbáltam bizonygatni Németh G. Bélával folytatott eszmecserében. Azt állította, hogy a magyar Szindbád megalkotójának munkássága „valahol *A víg özvegy* és *A rózsalovag* között” helyezkedik el, amire annak idején, zöldfülűen annyit jegyeztem meg, hogy *A rózsalovag* nem olyan jó, *A víg özvegy* pedig nem olyan rossz, mint ő véli, elhallgatván, hogy ez utóbbi műről akkor szinte semmi fogalmam nem volt. Azt természetesen nem állítanám, hogy Krúdy hatalmas terjedelmű életműve egyenletes színvonalú volna – szinte a legkorábbi éveitől, de legalábbis a 20. század első évtizedétől élete végéig adott ki a kezéből szép és nem igazán sikeres alkotásokat. A legutóbb „királyregények” néven kiadott, egyáltalán nem a korai évekből származó művek például sokat emelnek át a forrásokból és aligha tekinthetők jelentős alkotásnak. Talán még *A tiszai Solymosi Eszterről* is elmondható ugyanez. Az *Álmoskönyv* sem tartozik legjobb művei közé, de segíthet írásmódjának jellemzéséhez, hiszen olyan rövidebb-hosszabb szövegeket tartalmaz, amelyekhez hasonlókat gyakran szakítják meg betétként Krúdy más műveiben a történetmondást.

Legteljesebb változatának nagyobbik fele álmok jelentésének a jegyzéke, ábécérendbe szedett kulcsszavak szerint. A források korábbi álmoskönyvek, az író apai nagyanyjának, Radics Máriának és másoknak, közöttük magának az írónak a gyűjtései – talált tárgyak erősen Krúdy írásmódjához hasonlítva. Az olvasó számára egymáshoz nem illő képzetek kapcsolódnak össze: „Árbockosárban vadlibákat látni: kalandod lesz; Bojtár. Károsodás; Cédrus. Szerencsés jövő”.⁴⁴ Az álom nyelve olyanmire nem azonos az ébrenléttel, hogy ami az egyik világban jót ígér, az a másikban veszteséget hoz: „Bitófán látni magad (lógva): nagy becsületben és hírnévben lesz részed; Felégetni valamit: szerencse; Háborúba menni: öröm” (54.; 101.; 121.). Az értelmezés viszonylagosságát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ugyanaz az álom

⁴³ MÁRAI Sándor, *Napló (1958–1967)*, Újváry „GRIFF”, München, 1977, 226–227.

⁴⁴ KRÚDY Gyula, *Álmoskönyv*, s. a. r. KELECSÉNYI László, Kalligram, Pozsony, 2008, 41.; 55.; 63. A zárójelben szereplő oldalszámok mind erre a kiadásra vonatkoznak.

mást jelent az egyik, mást a másik álmodó számára: „Karácsony éjjelén égből cite-raszót hallani: lánynak szerető van útban, öregembernek halál; Lánc. Szegénynek fogság, gazdagnak szerencse; Örjögő. Ha férfi: szomorúság, ha nő: vidámság”. (84.; 166.; 196.) A két világ nyelve nem illik egymáshoz, és szembeállításuk általában humoros hatású:

Feleség. Vele élni: harag; Férj. Szerencsétlenség; Fogaidat tisztítani: nagy árta-lom; Gordonka. Szorult helyzet; Könyök (ha fáj): rossz sógorság; Lenyakaztatni. Nagy szerencse; Nadrággomb: árulás. Pénzt az árnyékszékben hagyni: elveszí-tett szerelem; Posztót lopni: hosszú, boldog élet; Ravatalon feküdni: nagyon kel-lemes változás a közeli jövőben; Regényt olvasni: lustaság; Színházban lenni: kár; Tetű. Nagy szerencse₁₇ (101.; 102.; 112.; 159.; 169.; 184.; 204.; 207.; 210.; 226.; 232.)

Utalásszerűen szóba kerül a magyar történelem: „Bécsbe menni. Gond”, (49.) iro-dalmi áthallás is akad – például a homokember megidézésekor –, sőt hivatkozások is előfordulnak Freudra és Ferenczi Sándorra, de a hangnemtől távol áll a nagyképű-ség. A magyarázatokat olykor Szindbád adja meg, arra ösztönözve az olvasót, hogy feledje a különbséget hozott anyag és eredeti alkotás között.

A történetmondás folytonosságát megszakító kettős én, a hasonmás rögeszmé-sen foglalkoztatta Krúdyt, s ez egészen föltűnővé válik a kötet lényegesen rövidebb középső részében. „Két kéz írta az Álmoskönyv második részét, a Babonák könyvét. Az egyik kéz dolgozott fényes napvilágnál, amikor a kőművesek az ő sokablakú, réglából és malterből való házaikat építik [...]. A másik kéz – a »jegyzeteket« író kéz – éjszaka dolgozott az íróasztalnál. Éjjel, amikor különös hangokon szólal meg a sziget alatt elkanyarodó Duna, tótul, németül, csehül beszélgetnek egyes hullámok” (250–251.). Az álmokhoz hasonlóan a babonák világa is egyfelől készen kapott, más-részt viszont maga a felfokozott képzeletbeliség. A boszorkányokról, kísértetekről, táltosokról, lidércekről, sárkányokról, kincssókról, kuruzslókról vagy szellemidé-zőkről előbb egy hitetlen ír csúfondárosan, majd egy hívő, aki szerint „A középkor sohasem múlik el” (269.). Az asztaltáncoltatásnak szentelt rész óhatatlanul is fölveti a kérdést, vajon nem innen merített-e ösztönzést a nagy kortárs az *Aranysárkány* záró jelenetének megalkotásához.

A kötet harmadik része *A kéz könyve* alcímet viseli, s lényegében a tenyérjós-lással foglalkozik. Az *Álmoskönyv*nek több korábbi kiadásából kihagyták, arra hivatkozva, hogy nincs „irodalmi értéke”. Krúdyt nem szabad tudálékosan olvasni. Szó esik itt Shakespeare-ről és Puskin Sándorról, de a hangnem nagyon távol áll a fontoskodás-tól. Humorérzék nélkül aligha értékelheti valaki az olyasféle részeket, mint a nőknek ezt a sommás jellemzését: „Csak azért mennek férjhez, hogy ehessenek a lakodalmi tortából. Gyakran szenvednek gyomorelrontásban”. (307.)

Az *Álmoskönyv* egykori sikeréhez hozzá tartozott, hogy az első kiadás megjele-nése után, 1921–22-ben, Krúdy sok száz levelet kapott olyanoktól, akik egy-egy álmuk megfejtését várták tőle. A Kalligram Kiadónál megjelent kötet függelékében

olvashatók azok a válaszok, amelyeket egykor a Színházi Élet és az Újság közölt. Ezek csak megerősítik, hogy Krúdy nyersanyagot keresett az álmoknak és hiedelmeknek a leírásában. A beavatott olvasó tudhatta, hogy Márkus Emília álomleírásán s Krúdy tiszteletteljes megfejtésén egyaránt mulatni kell, hiszen a nagyszerű s mellesleg igencsak józan színésznő történetéhez nem az idézetekkel tarkított álmagyarázat adja a kulcsot. A korabeli közönség számottevő része tudta, hogy amikor Márkus Emília a lányáról nyilatkozott, akit „ismeretlen, vad külsejű, állatbőrbe öltözött férfi ragadott magával a tenger felé” (333.), Vaclav Nizsinszkijre célt, aki feleségül vette Pulszky Romolát. Más példát is lehet idézni annak sejtetéséhez, hogy a levelek sokszor nem álomleírások. Egy bizonyos Mancsi például arról számol be, hogy gyerekkorában látta Ferenc Józsefet, később olvasta, mit írt Pap Viktor Beethovenről, majd három férfiba volt szerelmes, az elsőt Ady Endrének, a másodikat Szép Ernőnek hívták, a harmadiknak nevét azzal az indokkal nem közli, hogy „sokan ismerik őt Budapesten” (336.).

Krúdy legtöbbször fanyar humorral csúfolta ki a neki küldött leveleket, amelyek Zita királynőtől Herczeg Ferencig, Fedák Sáriig és mozisínészekig a kor nevezetességeit vonultatták föl. A sok-sok hölgy magakellő szövegének hangnemét jól példázhatja az a vallomás, amely egy városligeti séta elmesélését így rekeszti be: „Nagyon sírni kezdtem, erre kipattant a földből Krúdy Gyula úr, megfogta a kezem és *haza vezetett*. Otthon a mama, hiába kérte Krúdy Gyula úr, becsukott a spájzba, és én ott voltam egész nap, és folyton sírtam” (344.). A mai olvasó már-már arra gyanakodhat, hogy nemcsak a mulatságos megfejtéseket, de magukat az együgyű levélkéket is Szindbád találta ki.

Akár gyűjtötte, akár kitalálta Krúdy az általa közölt álomelbeszéléseket, nyilvánvalóan a szövegvilág elképzeltségét erősítik. Nemcsak a tízes évek legjobb műveiben érzékelhető ez, de már korábbiakban is. Jellegzetes példaként *Az álomfejtők* (1909) említhető, melyet akár a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* egyik előzményének is lehet tekinteni. E történetben a kitaláltságot már a bevezető mondatok kiemelik. Hangsúlyozzák, hogy „nem tegnap, sem tegnapelőtt [...], hanem sokkal régebben” történetekre vonatkoznak, és egy mondat előre képzeletbelinek minősíti az elmondandókat: „Természetesen nem emberi kéz pengette a citerát, hanem a kísérter”.⁴⁵ Különös hangsúlyt kapnak a harmadik álomfejtő szavai. Egy asszony álmáról adnak számot, aki tükörben nézi magát. Az álom itt is kétszeres közvetítéssel kerül közlésre, akár Szerénka esetében, akinek álmait a Kincsem nevű megfejtő beszéli el. Az álomlító ezúttal „két nagy szemet” lát, amelyek utóbb „egy csontkoponya fekete szemüregéi”-vé változnak át. Amikor a legöregebb álomfejtő megkérdezi társától, hogyan értelmezte az asszony álmát, a következő választ kapja: „mielőtt fejteni kezdtem volna az álmot, az a bizonyos asszony megragadta a kezem és azt mondta csendesén, hogy most már tud ő magától is mindent. Az én két szememet látta álmában”.⁴⁶

⁴⁵ KRÚDY Gyula, *A szerelmi bűvésztan*, szerk. BARTA András, Magvető, Budapest, 1960, 257.

⁴⁶ *Uo.*, 262–263.

A szöveg kibontakozása megszünteti álom és ébrenlét kettősségét. A közbeiktartott betét, a látszólagos kitérő átlényegíti a törzsszöveget. Nincs értelme föltenni a kérdést: mindentudó-e az elbeszélő, avagy sem, hiszen a történet elmondója is a képzeletbeli világ része, maga is szereplő. A történetmondás megszakítottsága végső soron látszólagosnak bizonyul. Talán ebben rejlik Krúdy művészetének egyik sajátos vonása.

Érthető morgás

A személytelenség kérdéséhez Weöresnél: Országút

A Weöres-költészet személyiség- vagy személyességfelfogásáról jó ideje ugyanaz a néhány – köztük esetenként a költő, illetve az *œuvre* egyes, ebben a vonatkozásban határozottan fogalmazó darabjai által mintegy előgyártott – klisé forog közközen a recepcióban. Az, hogy ezek meglehetősen makacsul rátapadtak az életmű értékelésére vagy feldolgozására vállalkozó kritikai nyelv szókészletére, egy ideje talán jóval inkább akadályt, mint lehetőséget jelent a Weöres újraértékelésére vagy irodalomtörténeti újrapozicionálására tett kísérletek számára. Köztudott, persze, hogy hosszú ideig éppen ez a kérdéskör állt a Weöres-költészet korai fogadtatástörténetét talán leginkább meghatározó viták középpontjában, ezek a viták ma azonban leginkább elmélet- vagy ideológiatörténeti összefüggésben bírnak jelentőséggel. Az egyik újabb irodalomtörténeti kézikönyv Weöres-fejezete joggal fogalmaz úgy, hogy a Weöres „önként vállalt személytelenségét” övező viták „mára már elcsitulnak”,¹ mégis szimptomatikus, hogy ez a tanulmány is az ezekben a vitákban kirajzolódó fogalmi koordinátákhoz visszanyúlva rugaszkodik neki az életmű korszakolhatóságának szentelt, amúgy részint más szempontokat előtérbe helyező vizsgálódásnak.

Úgy tűnik tehát – és ez voltaképpen magától értetődő is – , hogy a „személyesség” és a „személytelenség” kategóriái továbbra sem igen nélkülözhetők a Weöres-szakirodalomban, ugyanakkor felülvizsgálatra szorulhat e kategóriák itt bizonyos értelemben sajátos használata. A Weöres-költészet személytelenségről, „személyfölöttiségéről” – vagy, az életmű egyik sokat idézett önértelmezését átvéve, „egyenfölöttiségéről” (*Ars Poetica*) – , nem „reflexív” vagy éppen „ornamentális” személyességről rendelkezésre álló leírások javarészt nem hozhatók összhangba a személyesség olyan, kétségekívül földhözragadtabb, nyelvi-grammatikai, bizonyos értelemben poétikai feltételeken megalapozott fogalmaival, amelyekben elvileg ellenőrizhetők volnának. Szilágyi Ákos egykori, elhíresült tanulmánya² ugyan helyenként sajnos riasztó hasonlóságokat mutat a II. világháború utáni évek költészetét szemlélő Szigeti Józsefnek az „izolált én” ellen intézett támadásaival, mégis azon nagyon ritka kísérletek egyikének nevezhető, amelyek a „személyesség” vagy inkább a „személyiség” felett gyakorolt weöresi kritika egyik formális paradoxonját (azt nevezetesen, hogy ez a kritika leggyakrabban valamilyen módon mégis a személyes vagy személyként

¹ Ács Pál, *Két világ határán: az utolsó fordulat előzményei Weöres Sándor költészetében* = *A magyar irodalom története*, III., 1920-tól napjainkig, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 614.

² SZILÁGYI Ákos, *Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor életművében* = *Uő., Nem vagyok kritikus!*, Magvető, Budapest, 1984, 481–672.

való megszólalás formai keretei között nyilvánul meg) szisztematikus leírásban tudták részesíteni. Az „ornamentális lírai személyesség” fogalmával végső soron azonban mégis egy olyan, túlságosan tág kategóriára alapozta ezt a leírást, amely – minthogy elsődlegesen a „személyesség” illúziójának kritikai leleplezésére volt hivatott alkalmat teremteni – igazából nem hagyott sok teret a lírai megszólalásformák differenciált vizsgálatának, hiszen a személytelenséget voltaképpen olyan, nem poétikai alakzatként (hanem inkább valamiféle attitűdként) kezelte, mely éppúgy kifejezésre juthat a személyes, mint a személytelen megnyilatkozás grammatikájában és/vagy retorikájában. Kenyeres Zoltán a Weöres-féle személytelenség vagy személyföltéttség affirmatív megragadására tett kísérletek talán legmeggyőzőbbikét egy „nem reflexív líra” eszményére alapozta, amely a lírai személyesség azon deficitével szemben kínálna megoldást, hogy ez – lévén egyfajta reprezentáció vagy önreprezentáció – valamiképpen eleve útjába áll az önkifejezés vagy az észlelés közvetlenségének.³ Ez a líraelméletileg tudatosabban eljáró (hiszen a személyesség nyelvi-lírai közvetítettségével számot vető) megközelítés azonban kiiktatja a lírai személytelenség Weöresnél is fellelhető poétikai formáinak jelentős tartományát, hiszen nem igazán alkalmazható például a reflexív tudat vagy az észleletek személytelen ábrázolásának vagy közvetítésének lehetőségére, továbbá a személytelen költészetnek egy a modern lírában meghatározó és Weöresnél sem hiányzó vonulatára sem, amely mindennek mondható, csak nem-reflexívnek nem.

A probléma elmélyítése alapos líraelméleti elemzést igényelne,⁴ amiről itt le kell mondani. A továbbiakban csupán annak rövid vizsgálatára nyílik mód, hogy milyen megvilágításba helyezhetik Weöres poétikájának vonatkozó leírásait és önleírásait az életmű olyan darabjai, amelyekben a személytelenség nem tematikusan vagy a lírai én önábrázolásának valamely sajátosságában nyilvánul meg vagy válik megközelíthetővé, hanem szigorú grammatikai értelemben is mindenfajta értelmezés megkezdhetetlen kiindulópontjává kell válnia. Ilyen példákat Weöresnél egyebek mellett az általában más szemszögű vizsgálat tárgyává tett *Átváltozások*-ciklus némely szonettje vagy akár a *Merülő Saturnus* egy 1964-ben íródott darabja, a hosszú ideig még említésre sem igen került *Országút* című vers kínálhat. Ez a költemény nemcsak grammatikai értelemben ragaszkodik konzekvensen a személytelenséghez (ami nem jelenti azt, hogy ezzel egyből kizárná képvilágából a szubjektív észlelés illúzióját is), hanem tartózkodó vagy szenvtelen hangvétellel, valamint strukturális felépítésével is, amely alapvetően hat, szigorúan konstatív színezetű összetett mondatra tagolható (bár ezek egyike formálisan – költői – kérdés), melyeket a bemutató-érvelő és részben a leíró szövegformálás logikája fűz egymáshoz, úgy azonban, hogy az ezt a logikát s így a szöveg formális koherenciáját nyomatékosító mondatkezdő elemek („Mert”, „Vagy”, „Bár”) nem leplezik el (sőt adott esetben éppen kiemelik) a szöveg areferenciális képi világát és illogikus mondatszerkesztését – Horváth Kornélia, aki egyedülként szentelt alapos elemzést az *Országútnak*, éppen ebben sejti a vers iránti érdek-

³ Vö. KENYERES Zoltán, Weöres Sándor, Kossuth, Budapest, 2013, 123–132.

⁴ Idevonatkozó megfontolásokért – ritka kivételként – a hazai irodalomból lásd ANGALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéséhez*, *Literatura* 1997/2., 203–209.

telenség egyik lehetséges okát.⁵ Ez a talán kissé atipikus Weöres-vers nemcsak a *Merülő Saturnus* persze amúgy sem teljesen homogén kompozíciójában⁶ jelenthet kivételt a személytelenség vagy személyfölöttiség gesztusai vonatkozásában (miközben, mint az még szóba kerül, más összefüggésben nagyon is hordozza a kötet bizonyos, a kortárs olvasók számára is szembeötlő sajátosságait), Szilágyi például egyenesen az életmű ama néhány „szürrealista-groteszk” darabja között sorolja fel, amelyekben Weöresnek sikerült valamiképpen eltávolodnia a kárhozott ornametikától.⁷

A vers, amelyben – Lengyel Balázsnak a *Merülő Saturnus* egészére vonatkozó észrevételét alkalmazva – Weöres kevésbé a „formatani”, mint inkább „jelentéstani tudását”⁸ demonstrálja, tematikus szinten arról tanúskodik, hogy a személytelenség egy meglehetősen prózai felfogását érvényesíti, amelyben ez egyszerűen hiányként, a személyes hang hiányaként jelentkezik, hiszen ezt a hiányt a szöveg különféle további hiányok láncolatában tükrözteti vissza – legyen szó a térbeli értelemben vett távollétről és helynélküliségről („egy elvonszolt s a Holdba zárt család”, „ennyi hontalannak”, „Mert sehol nincs / a dolgok belsejének iktatója”) vagy éppen a versben ábrázolt helyszínek élettelségéről, illetve embernélküliségéről, az önmagáról csak hiányában („az ősidőben elhullt szörnyű falkák”) vagy nyomaiban („mástól meleg kilincs és kocsmapad”) hírt adó elevenség képzetéről. A versnyitány különös, és pontosan aligha megfejtethető – egyebek mellett a szöveg „mitopoetikus” téralkotását megalapozó,⁹ illetve egy Weöresnél gyakori, itt például akár *A holdbeli csónakosra* is visszavezethető¹⁰ motívumban gyökerező – képe mindenesetre valamiféle elmúlt emberi jelenlétre céloz, melynek helyét (s egyben az ember vagy az emberi megnyilatkozásának, méghozzá nem feltétlenül nyelvi kifejeződésének vagy önkifejezésének helyét: „tisztult haragja”) olyan látványleírás veszi át, mely viszonylag akkurátusan felelteti meg egymásnak a természeti és a mesterséges környezet elemeit. A „tisztult harag” – egy nem igazán feltűnő, ám a mondat kontextusában aktivált antropomorfizmus révén – egyszerre utal a kifejezés gesztusára, illetve egy természeti folyamatra (például vihar elmúlására: „tócsák előtt, porverte őszi lomb közt”), mindkét összefüggésben ezek befejezettségére, nyomára helyezve a hangsúlyt. Legyen szó akár az ember, akár a természet haragjáról, ezek tisztulása valamiféle mozgál-

⁵ HORVÁTH Kornélia, *Tér és megértés = Uő., Tühegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírájának köréből*, Krónika Nova, Budapest, 1999, 110. A vers felépítését meghatározó szintaktikai és ritmikai sajátosságok elemzését lásd Uo., 118–119.

⁶ Amelyben a kortárs recepció hangsúlyosnak érzekelte a „személytelenítő költészet modorát”, bár felfedezni vélte Weöres személytelenségtől való visszafordulásának jeleit is, vö. LENGYEL Balázs, *Weöres Sándor és a Merülő Saturnus = Uő., Hagyomány és kísérlet*, Magvető, Budapest 1972, 179. Vö. még BATA Imre, *Egy versmodell természetrajza = Uő., Képek és vonulatok*, Magvető, Budapest 1973, 166.; TÜSKÉS Tibor, *Merülő Saturnus = Uő., Mérték és mű*, Szépirodalmi, Budapest 1980.

⁷ SZILÁGYI, I. m., 668–669.

⁸ LENGYEL, I. m., 180.

⁹ Ennek lehetséges kontextusaihoz lásd HORVÁTH, I. m., 113–115.

¹⁰ Például Pávaszem énekére: „Holdbeli csónakos, örök szerelmem, / arany sajkákra vegyél föl engem! / Sokat szenvedtem, sokat bágyadtam, / a sötét erdőt könnyel áztattam, / eleget sírtam a földi porban, / ölelj magadhoz a tiszta Holdban, / Nem él a földön, akire vágyom, / holdbeli csónakos, te légy a párom.”

masság megszűnését, elcsendesedést vagy akár térbeli-vizuális kisimulást, síkba rendeződést jelent (előképként akár az *Átváltozások* egy darabjára, a *Metropolis* című, 1950-ben íródott szonettre is lehetne hivatkozni),¹¹ amit aztán a mondat egy szinte geometrikus, vonalak, síkok, formák kompozíciójára emlékeztető látványleírásban érzékeltet („háztető-gerincen / acélhuzalt és tükröt párosít”), oly módon méghozzá, hogy következetesen egymásban *tükrözteti* (acélhuzal – lomb, tükrő – tócsa), illetve egy holt metaforát reaktiválva azonosítja („háztető-gerinc”) a látvány természetes és mesterséges összetevőit. Bármilyen eseményt takarjon is ez a harag, ez az esemény utóidejűvé és valamiféle képpé dermed azáltal, hogy kifejezést nyer – ahogyan feltehetőleg bármifajta, mégoly indulatos vagy mozgalmas gesztus (mozdulat vagy arc-kifejezés) is valamiféle rajzolatná vagy mintázattá „tisztul” abban az – éppen ezáltal megkettőzött – pillanatban, amelyben megvalósul.

Mint az a versben másutt is előfordul, a következő mondat egy eleme konkretizálja az előző, jelen esetben tehát a nyitány egyik összefüggését, hiszen aligha ismerhető félre a szemantikai érintkezés a meglehetősen tárgyias „hontalan” kifejezés és az „elvonszolt család” között. Akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy – még ha itt nincs is igazán mód ennek a vonatkozásnak a továbbkövetésére – a Weöresnél több-kevesebb megalapozottsággal oly sokat hiányolt politikai vagy kor- és társadalomkritikai perspektíva valóban ritka hangsúlyt nyerő felvillantásáról van helyütt szó. Ezt a sejtést megerősítheti, hogy a *Merülő Saturnus* kortárs fogadtatásában és a későbbi recepcióban is rendre visszatérnek – egyben mintegy cáfolva Szilágyi Weöres „ornamentikájával” szembeni fenntartásait – az arra vonatkozó megfigyelések, hogy a „személytelenség” programja egyáltalán nem zárja ki a „társadalmi problémákat” – így például a „lélektelenné vált lét képeit”, az emberi lét fenyegetettségére irányuló filozofikus reflexiókat¹² – ennek a költészetnek a látóköréből. Kenyeres szerint Weöres a *Merülő Saturnus* verseiben „közelebb került a mindennapi élethez, megszólalt benne a társadalmi ember gondja és aggodalma”, sőt „az ember ellen forduló technika és a háborús készülődések veszélye” is kifejezésre jut, amiről azonban a lírikus mintegy látszólag közönyösen számol be¹³ – továbbra is kérdés persze, hogy valóban beszámolóról van-e szó, egy kortárs tanú megszólalásáról, egyáltalán egy jelenlévő személy vagy tudat közvetíti-e ezeket a tapasztalatokat vagy félelmeket.

A vers itt mindenesetre még messzebb terjeszti ki az emberi-természeti és a mesterséges vagy gépi elemek közötti cserekereskedelmet, amely ezen a ponton bővül ki az egész szövegben talán leghangsúlyosabbként megjelenő állati létformával (itt tárgy és állat, illetve emberi és állati jelentésmozzanatok kombinálásán keresztül: „deszka-pikkelyek szakértő pókjait”). A leánnyal azonosított gyorsvonat nem kevésbé megütköztető képe (hogy célszerű-e itt az életmű több korszakánál is számításba vett szürrealizmus kategóriáját mérlegelni, most nem kikerülhetetlen kérdés) nem-

¹¹ Vö. a szonett első szakaszával: „Mint színes krém, a tér megsűrűdik, / Házak szélén a lég fölhasogatva, / élesen szeli cifra cafatokra / henger, meredek kocka, ferde sík.”

¹² TAMÁS Attila, Weöres Sándor, Akadémiai, Budapest 1978, 61–62. Vö. még EGRI Péter, Weöres Sándor: *Merülő Saturnus*, It 1969/1., 205.

¹³ *A magyar irodalom története 1945–1975*, II/1., szerk. BÉLÁDI Miklós, Akadémiai, Budapest, 1986, 350.

csak groteszk antropomorfizmusa és/vagy tárgyiasítása révén ismétli meg a nyitány egyik meghatározó sajátosságát. (Vajon – az ebből a szempontból beszédes, de aligha perdöntő *ki* vonatkozó névmáson és az *érzi* igén túl – mi befolyásolja az olvasást a retorikai döntéshozatalban, nevezetesen abban, hogy a képet gyorsvonatként vagy leányként, esetleg valami másként referencializálja vagy, ahogy Paul de Man mondaná, *defigurálja*, azaz emberi vonásokkal felruházott tárgyat vagy tárgyiasított nőalakot azonosítson, vagy éppen teljesen eltekintve a képi síktól valamiféle fogalmi vagy allegorikus jelentést társítson hozzá?) Itt is megfigyelhető ugyanis az idősíkok egymásra montírozása, a múlt és a jelen egymásba torlódása (messziről *halni térő* gyorsvonat, *ki még leány volt*), ami aztán egyfajta eleve elmúlt vagy soha el nem érkezett jelenléttel vagy elevenséggel bővül *ki* (a mondatban egyedül a gyorsvonat érkezik meg – meghalni), hiszen ebben a szövegösszefüggésben – ahol egyébként a vonat a női metamorfózis ellenére erőszakos, maszkulin jegyeket is hordoz, behatol „a száraz selyembe” – a mondatot lezáró agrammatikus és egyben ismét az emberi tárgyiasítását végrehajtó ellipszis („majdnem virágkelyhében”) a kifejeletlen vagy létre sem jött élet vagy nemiség képzetében ismétli meg a „még leány volt” egyik lehetséges jelentéstartalmát, egyben visszaautalva a vers nyitóképére, a(z) elsődlegesen feminin) Holdba bezárt családéra is. Egy nemcsak térben, hanem időben is azonosíthatatlan világ vagy jelenlét, amelyen különös halotti maszkként rajzolódik ki önnön irreális képi síkja – itt kell tehát orientálódnia a felfogásnak, a megértésnek, sőt egyáltalán a kifejezésnek, amelyek a szöveg derekától kezdve többé-kevésbé nyíltan és többé-kevésbé következetesen a vers központi tárgyai közé lépnek elő.

Elsőként a „dolgok belsejének iktatója”, egy rejtélyes instancia testesíti meg a versvilágban való eligazodás egy lehetséges módját, aki vagy ami persze eleve úgy lép színre, hogy nincs jelen, illetve – hiszen a szöveg nem azt mondja, hogy nem létezik, hanem azt, hogy „sehol nincs”¹⁴ – legalábbis nem lelhető fel, akárcsak előképe, a „szakértő” pók a maga szötte hálóban. A vers ezen a ponton látványos kitérőt tesz viszonylag jól azonosítható, ugyanakkor ironikus távolságtartással kezelt stílusrétegek tartományaiba: a „szakértelem” hivatali-bürokratikus nyelvébe, majd a következő mondatban egyfajta propagandisztikus-szónokias beszédmódéba („Vagy *ki bírna egy / jövődő hajnal pártfogója lenni,*”), sőt a kettőt össze is kapcsolja az – egyszerre hivatalnoki és politikai színezetű akciót megnevező – „üggyé emelné” fordulattal, mintegy egyként tartózkodva a dolgokhoz való hozzáférés leíró-rendszerező és a beavatkozó vagy alakító módozataitól. A dolgok Weöresnél köztudottan bármikor átalakulhatnak valamely másik dologgá, innen nézve kézenfekvő, hogy az iktatásnak nem az érzéki felszínre, hanem a filozofikusan, bár talán csak pszeudofilozofikusan hangzó „dolgok belsejére” kellene vonatkoznia, noha a szöveget itt is kissé többértelművé vagy elliptikussá teszi egy grammatikai meghatározatlanság, nevezetesen az, hogy semmi sem pontosítja a „megfésülne” és az „emelné” igék tárgyát, amelynek pozíciója a dolgok belseje (hogyan lehetne ezt – vagy ezeket – megfésülni?) mellett akár a megelőző sorok feminin utalásainak kontextusát is emlékezetbe idézheti. Az iktatás

¹⁴ Vö. HORVÁTH, I. m., 114.

maga mindenesetre nagyon is érzéki vagy anyagszerű műveletként jelenik meg, amelyben megint csak összekapcsolódnak az eleven (emberi és/vagy állati) és a mesterséges vagy absztrakt világ attribútumai: „kőrmös számjegyek”, vagyis megelevenedett, testet öltött jelek hajtának végre, ami viszont másfelől arra figyelmeztethet, hogy az iktatót sem feltétlenül kell személyként elgondolni. A kifejezés többértelműségét a közvetlen, illetve a kicsit tágabb szövegtérnyezet hívja elő. Mivel a mondatban felsorakozó kellékek (vonalzó, papír, sőt *kőrmös*) a hivatal mellett egyben az iskola világát is felidézhetik (mindkét világban jellemző a mechanikus, másoló-regisztráló lejegyzés, a *kőrmölés* gyakorlata!), a szó mögött pusztán egyetlen fonemikus csere útján az *oktató* kifejezés árnya is felsejlik, amely aztán – ismét egy minimális fonemikus módosulás útján, de egyben az érintkező jelentéskörök révén is – kicsit később az „ókulás tudósok” fordulatában köszön vissza. Másfelől azonban az iktató-oktató így kirajzolódó, bár csak távollétében, fellelhetetlenségében kirajzolódó figurája is beleütközik a tárgyiasítás fenyegetésébe, legalábbis azt figyelembe véve, hogy az iktató nem csak személyre utalhat, hanem egy jellegzetes funkciójú füzetet vagy könyvet is megnevez (legalábbis a vers keletkezésének idején, amikor még nem szoftverek végezték a szóban forgó műveletet). A természeti (emberi vagy állati) és tárgyi elemek csereforgalma, illetve megkettőződése tehát nemcsak a jelekre, hanem a tárolójukra is kiterjed.

Innen nézve található közvetlen kapcsolódás a következő mondat, a vers egyetlen nem konstatív, hiszen kérdező mondata felé is („Vagy ki bírna egy / jövőndő hajnal pártfogója lenni, / mástól meleg kilincs és kocsmápad / közt / mágnes-tüvel?”), mely persze inkább az emberi attribútumok jelentőségét hangsúlyozza, ismét egy hiány által, mivel – mint az fentebb már szóba került – az itt felléptetett tájékoztató eszköz, a „mágnes-tű” olyan térben hivatott útmutatást adni (akár a „jövőndő hajnal” felé), amelyből egyfelől ugyan megint hiányzik az ember, ám amelyet másfelől mégis az elevenesség nyomai határoznak meg. A zárt vagy közeli tér és az iránytűs tájolás képzetében felvillantott végtelen tér szembeállítása itt továbbvisz egy a versnyitányban megfigyelhető ellentétpárt (háztető–Hold), amely aztán a következő mondatban bontakozik ki, ahol a végtelen és a közeli szembeállítása a horizontális és a vertikális tengely – Weöresnél gyakran megfigyelhető – egymásra vetítésével párosul.¹⁵ Ez itt persze csak bizonyos megszorításokkal tartható fent. A – szövegben a Holddal és a hajnallal már megelőlegezett – „égi térkép” (amely maga megint csak egy olyan jelrendszer, ahol valójában nem lehet különbséget tenni táj és térkép vagy – ha úgy tetszik – dolgok és absztrakt jelek között: a csillagok mintegy önmagukat jelölik) ugyanis egyrészt éppen azáltal veszíti el végtelenségét, hogy önnön kartográfiai rajzát adva lehetővé teszi vagy meg is valósítja az (ön)ábrázolását, másrészt – a mondatban konstatált azonosság értelmében – kicsinyítve és függőleges síkra vetítve leképeződik a földi világban, olyan rajzolatként, amelynek megnevezése („kutyák pontos csipkéje”) szemantikai kapcsolatot teremt a „száraz selyem”, sőt a „mágnes-tű” kifejezésekkel is, és így a versben ábrázolt vagy előállított tér legmeghatározóbb vagy leg-

¹⁵ A vers térszerkezetéhez lásd ismét Horváth részletes elemzését: *Uo.*, 110–117.

átfogóbb leírásával terjed ki. Ez a csipke-térkép talán kétféle értelemben is *pontos*: egyrészt – ha valóban térképnek nevezhető – hüen kell, hogy leképezze azt, amit ábrázol, ugyanakkor egyben valamiféle pontozott, pontszerű mintázat is, amire – a mintázatszerűsége legalábbis – a „csipkével” való azonosítása és a szövs idekapcsolódó jelentésköre irányíthatja a figyelmet.¹⁶ A versben ekkor nem először jut fontos szerephez az animalitás, pontosabban az animalitás és a jelszerűség összekapcsolása: a kutya itt utalhat egyrészt bizonyos csillagképekre (a középpontjában a Szíriuszt tartalmazó Canis majorra, valamint a Canis minorra),¹⁷ vagyis az égtájak azonosítását a mágnes-tű helyett vagy mellett lehetővé tévő égi térképekre, ezen kívül számításba veendő további lehetséges mitológiai jelentéskörei is, de még inkább az, hogy – mint azt az immár sokadszorra hivatkozott elemzés megállapítja – a csillagos ég képe itt voltaképpen „a kutyák vizeletének nyomában”¹⁸ ismétlődik meg, mintegy demitizálva és a profán világba visszahelyezve azokat a potenciálisan mitikus oszlopokat, amelyek – például Várkonyi Nándor Weöreshöz köztudottan közelálló művének, a *Szíriat oszlopainak* az „oszlop-hagyományt” tárgyaló nyitófejezete szerint¹⁹ – a csillagzatokról szerzett tudást voltak hivatottak megörökíteni. A jelek konstellációját tehát itt is megkettőzi a testi jelenlét nyoma, a test jel- vagy a jel testszerűsége: a csillagzatok fentebb említett sajátosságát (azt, hogy mintegy önmagukat jelölik) egy profán indexikus jelölés helyettesíti, ahol a jelek rajzolata mögött megint csak a megtestesült vagy eleven jel képzele dereng fel, még ha csak hiányában, távollétében vagy nyomszerűségében is.

A vers utolsó harmada olyan ellentét kifejtésére vállalkozik, amely a jelek megfigyelésének két közismert módját vagy felfogását állítja szembe, az olvasást és a megértést. Előbbi műveletet – amely mintha a vers fiktív, mitikus vagy éppen kozmikus terében való tájékozódás korábban kétségbevonat lehetőségével is kecsegtetne („s össze nem / tévesztve más-más [...] *irányt*”) – az iktató vagy oktató szakértelemhez rendeli („csak ők olvassák, ókulás tudósok”), bár itt a szöveg a pontosító kijelölés ellenére sem ad határozott utasítást arra nézvést, hogy a névmás kire vagy mire vonatkozik. Felfogható kataforikus előreutalásként a tudósokra, de egyben vissza is utal, közvetlenül a kutyákra (mint saját csipkézett nyomaik egyedüli avatott olvasóira), távolabbról akár a szakértő pókokra és a dolgok iktatójára is. Akárhogy is legyen, az a mód, ahogyan a vers ezt a fajta olvasást részleteiben ábrázolja („megfejtve rétegenként, s össze nem / tévesztve más-más korszakot s *irányt*.”), nemcsak a saját magához való analitikus közelítést helyezi meglehetősen ironikus perspektívába (hiszen a „rétegek”, a „korszak” és „*irány*” pontos azonosítása egyszerre lehet földtörténeti, régészeti

¹⁶ Az etimológiai támogatáshoz lásd *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, III., szerk. BENKŐ Loránd, Akadémiai, Budapest 1976, 250.

¹⁷ A mitológiai kontextust előnyben részesítő értelmezés számára bizonyos jelentőséggel bírhat, hogy a Nagy Kutya csillagkép görög mitológiai megfelelője egy Lailapsz nevű, *gyorsaságáról* híres kutya, akit Zeusz emelt a csillagok közé. A kutyát (egy gerely társaságában) a vadász Kephalosz – Éősz, vagyis a hajnalistenő szerelmének egyik célpontja – kapja ajándékul hűtlen feleségétől, Prokrisztól, akinek később – miután összetévesztette egy állattal – a halálát okozza a kísérajándékkal.

¹⁸ HORVÁTH, I. m., 122.

¹⁹ VÁRKONYI Nándor, *Szíriat oszlopai*, Magvető, Budapest, 1972³, 9–24.

és stilisztikai, művészet- vagy irodalomtörténeti feladat), hanem mintha általában is valamifajta távolságtartást fejezne ki azzal az (itt olvasásnak nevezett) gyakorlattal szemben, amely valami nem jelenlévőt vagy nem érzékelhető helyettesítő s így megfejtésre váró (akár: a dolgok belsejének feltárásával kecsegtető?) jeleket ismer fel a tárgyak vagy a természet világában.

Úgy tűnik tehát, hogy a vers éppen ezzel szemben foglal állást az eleven, testszerű jelek mellett, sőt talán az is megkockáztatható, hogy Weöres itt mintha a személytelen megszólalás azon fikcióját tenné mérlegre, amely a személy, illetve egyáltalán az emberi hang visszavonásával vagy visszavonulásával a tárgyak vagy dolgok különös metamorfózisai révén elevenné váló jeleket juttatná immár talán nem emberi hanghoz vagy egyáltalán artikulációhoz – amint arról a kutatás legújabb fejleményei tanúskodnak,²⁰ az ilyesfajta poétikai kísérletezés fontos, bár korábban ritkán, illetve teljesen más fogalmi összefüggésben tárgyalt aspektusa lehet Weöres költészetének. Akár az is elképzelhető, hogy Weöres itt bizonyos mértékig a számtalan összecsengés révén megidézett 1938-as, *A Holdhoz* intézett ódáját írja újra olyan formában, hogy az eminensen aposztrofikus karakterű korai verset, amelyben a megszólító odafordulás gesztusai szintén a nem-emberi hangképzés képzeiteiben nyerne (ön)ábrázolást, kiszabadítja a költői megszólalás én–te-tengely és egy szigorúan szabályozott metrika megszabta keretei közül.²¹

Az utolsó mondatban mindenesetre, ahol az *Országút* az olvasástól a „megértés” fogalma felé fordul (és ahol a szöveg egyik meghatározó képi vagy térbeli síkját egyszerre vizuális, akusztikus és intelligibilis minőségeket jelölő kifejezésekkel foglalja össze: „Mély és homályos, mégis érthető / az országúti éj morgása is”), egy olyan világot szólít (vagy még inkább: szólaltat) meg, amelyben a végtelen és a közeli térbeli tükröztetésének gesztusai az időbeliség síkjára vetítve ismétlődnek meg. A „vasból, villámból és olajból / az ősidőben elhullt szörnyű falkák” képe (figyelemre méltó, hogy a „falka” itt mintegy állati pandanként utal vissza a kezdősorban felléptetett „családra”) egyszerre építkezik a modern nagyvárosi környezet gépi kellékeiből (amelyek az acélhuzal és a gyorsvonat révén már jóval korábban közreműködtek a vers képvilágának formálásában), valamint egy szinte történelem előttinek láttatott őskor állapotvilágából, amely mintha az anyag folytonos körforgása révén élne tovább a tárgyak mesterséges világában, oly módon, hogy ez a anyagi körforgás a hangra is kiterjedhet, hiszen a „morgás” egyaránt vonatkoztatható az állati és – metonimikusan – a gépi létezés megnyilvánulásaira.

²⁰ Lásd elsősorban BARTAL Mária, *Testhatárok és az ahumán beszéd poétikai kísérlete Weöres Sándor költészetében*, Jelenkor 2013/7–8., 814–820.

²¹ Vö. kül. a vers 1–2. („Hold, ki zöld visszfény sűrű hajjain lengsz / gyöngö fátlyak közt, belehelt tükörként, / míg körötte tág homorú egednek / csillaga surran, / ó te csipkéken libegő bolyongó / céltalan nagy test, ki magot nem érlelész, / milyen álmokkal telik ős-magányod / tenger unalma?”) és 4–5. versszakával („Fölvetett orral, behúzott farokkal / áll az elbűvölt kutyá és tenéked / zengi elnyújtott arabus fohászat; / réti tücsök-dal / mint ezüst szöttek, kiterül előtted;”), valamint a 3. szakasz 2. sorával („nem-muló felség”). A kutyafohász és a tücsök-dal hangképzeteihez később, mintegy az óda egyfajta öntükrözését nyújtva, „a téged áld minden nesz az éjszakában” kijelentés csatlakozik.

Weöres, aki nemcsak ebben a versében nevezhető – bizonyos joggal legalábbis – a „nem emberi alkotás” laudátorának,²² a verszárlatban a nagyváros mesterséges (vagy inkább: irreális) terébe „ékel” kerttel ugyan ellenpontoszza ezt a víziót, ám ez csak a figyelmetlen olvasót vezetheti egy (persze kétségkívül ideérthető) civilizációkritikai gesztus kizárólagos azonosításához. Ugyan a vers a kertből érkező tücsökhangot „szólásnak” nevezi és így szembeállítja az országúti gépállatok morgásával (ezek „vonítanak, prüsszkölnek, játszanak”), de mégsem lehet teljesen a véletlen számlájára írni, hogy az öslények mellett a szöveg itt emberi hang helyett egy újabb állatot vonultat fel (kétségkívül olyat, amely a Platónról Szabó Lőrincig nyomozható motívumtörténet tanúsága szerint gyakran a költészet hangjának létrejöttében működik közre), ráadásul magát a szembeállítást is részint megkérdőjelezve. Az utolsó előtti sort kezdő *ahogy* határozószó ugyanis nemcsak az idő- és esetleg térbeli viszonyítás feladatát látja el (mintegy az *amint*, *amikor* vagy *ahol* jelentéskörét átvéve), hanem egy egyszerű hasonlítást, vagyis hasonlóságot (*ahogyan*) is megalapoz a homályos, ám érthető morgás és a tücsök talán poétikusabb szólása között.

De vajon tényleg hangokról, hangzásról van-e szó? Bár ha létezik olyan költői életmű, amelyről aligha lehet érvényes poétikai jellemzést nyújtani a versnyelv akusztikus dimenziója elsőbbségének bizonyos szintű elismerése nélkül, akkor az kétségtelenül Weöresé, akinek még az itt tárgyalt, e tekintetben meglehetősen visszafogott költeményében is számos alliterációs és egyéb eufonikus gesztus azonosítható,²³ mégis feltűnő, hogy a jelszerű artikuláció ebben a versben rendre nyomok formájában, valamely idő- vagy térbeli távollét lenyomataként, inskripciójaként vagy rajzolatoként, Walter Benjaminszal szólva „a jelentést hordozó természet megmerevedett ábrázataként”²⁴ ad hírt magáról: a képi mintázatként megnyilvánuló „tisztult harag”, a dolgok belsejét iktató „körmös számjegy” és a csillagzat ábráit leképező „pontos csipkék” mellett bizonyos értelemben még a záró kép „szörnyű falkáinak” morgása is idesorolható, hiszen ezeket „elhullt” falkáknak mondja a szöveg, amivel távolról az égi térkép vagy a kutyák által elhullajtott konstellációkra is visszautal, közelebből pedig ismét egy elmúlt élet megnyilvánulásának láttatja az országúti éj ebben az értelemben hallucinatorikus (ön)kifejezését. A vers életre kelt jelei valójában inskripciók, írásként, rajzolatként (iktató vagy iktatott vonásokként) ülnek ki a dolgok külsejére, sőt akár az is elmondható, hogy a vers akusztikus felszínére is. Ez utóbbi önprezentációja Horváth szerint a vers zárószavának („szól”) a nyitányban való elrejtésében, de úgy is lehetne fogalmazni, beékelésében („elvonszolt”) összegződik vagy csúcsosodik ki,²⁵ ez a fonemikus ismétlődés azonban olyan kontextusba van beágyazva, amelyet az írás-, de legalábbis rajzolszerűség határoz meg. Megfigyelhető ez már a vers képvilágának a pont-, de még inkább vonal- vagy vonásszerűséget kiemelő

²² RADNÓTI Sándor, *Egy igen nagy költő* = Uő., *Recrudescunt vulnera. Tanulmányok, felolvasások, kritikák*, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 205.

²³ Lásd HORVÁTH, I. m., 122–125.

²⁴ Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, ford. RAJNAI László = Uő., *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok, vál., jegyz.* RADNÓTI Sándor, Európa, Budapest, 1980, 372.

²⁵ HORVÁTH, I. m., 124.

– s így egyben a cím képiségét meghatározó vizuális alakzatot visszatükröző – elemei sorozatán („háztető-gerinc”, „gyorsvonal”, „vonalzóval”, „megfésülné”, „számjegyekkel”, „mágnes-tű”, „térkép”, „oszlopon”, „országúti”, „villámból”), a szöveg kötőjelekkel, vagyis nem-fonemikus grafikus vonásokkal sűrűn élő tipográfiai képén, leginkább pedig azon, hogy az anagrammatikus struktúrájában talán leggyakrabban ismétlődő és kiterjedése okán komplex egységként azonosítható (Saussure kifejezésével:) „trifón”²⁶ is ugyanígy éppen a *vonás* gesztusát állítja az előtérbe: a *von* ott van már a vers nyitányában, éppen a szólás (*szól*) szomszédságában („elvonszolt”), de visszatér a „gyorsvonal”, a „vonalzóval” és – ismét egy hangképzerbe ékelve – a „vonítanak” kifejezésben, sőt a „mágnes-tű” és a csillagképek háttérébe odaérthető „vonzás” fogalomkörében is. Úgy tűnik tehát, hogy ebben a költeményében Weöres a hang helyett (vagy mellett) az írás- vagy vonásszerűség artikulációs potenciáljában tette próbára a személytelen vagy személyen túli költői megszólalás lehetőségeit – további megfontolás tárgya marad, hogy mennyire tekinthető ez kivételes pillanatnak az életműben.

²⁶ Jean STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris, 1971, 48.

Nagy Imre: *Öttorony. A pécsi irodalmi műveltség a kezdettől a huszadik századig*

Nagy Imre (kiállításában is impozáns) kötete alcímében azt ígéri, hogy a pécsi irodalmi műveltséget tárgyalja a kezdetektől a 20. századig. A valóságban, már csak a szép illusztrációk révén is, s talán a templomairól elnevezett és emlegetett város jellegéből következően is a munka egyáltalán nem korlátozódik az irodalmi, és még kevésbé az „írott” műveltségre, hanem intézményeket és művészeti jelenségeket, gondolkodástörténetet, „évszázadok szélzúgását” a ma szemszögéből idéz meg. Elég sokat tehát abból, amit nem írott történelemnek (*l’histoire non Écrite*) szeretnek mondani. A felölelt anyag messze meghaladja a helytörténet perspektíváját, hiszen világnagyságok (az Erasmus által is sokra tartott Janus Pannoniustól Zolnay Vilmosig) adják azt a felső szintet, melyhez képest minden kultúrtörténeti jelenség és esemény hitelt és érdekességet nyer. A könyvből kibontakozó, meglevenedő Pécs tehát komplex valami: területi egység és jogi fogalom, valamiféle kisközösségi életakarat, leginkább azonban emlékek tárháza, melyet egy műalkotás, egy életrajz, egy imádságos könyv és sok minden egyéb képviselhet.

A kép tehát olyan történetet és szellemiséget ad vissza, amelyben még az egykori római birodalom, Pannónia is részesül. Török város is volt Pécs, kis híján a megalakuló Jugoszláviához került (szerb fennhatóság alá tartozott az I. világháború után egy ideig), később iparvidék és a művészetek városa is lett. A két világháború közötti idők tárgyalásával fejeződik be a könyv (szerencsére: folytatása következik), Nagy Imre azonban nemcsak a jelen, hanem a múlt irányába is meghosszabbítaná a történetet: „A Baranya nevezetes helyeiről szóló szakaszban olyan részletre bukkantunk, amely különösen elgondolkodtatónak tűnt jelen sorok írója, s a készülő *Öttorony* szempontjából. Az ásatások s egyéb kutatások során Pécssett előkerült honfoglalás előtti feliratos emlékek ugyanis, amelyeket Haas jól ismer és közöl, erős impulzust adtak számunkra arra nézve, hogy a város többnyelvű irodalmi műveltségének létezett egy Szent István előtti, illetve a püspökséget megelőző szakasza, előjátéka, s erről nem szabad megfeledkeznünk akkor sem, ha mi a magunk szempontjából 1009-től

mondjuk el a pécsi irodalom történetét.” (212.) A könyvbe foglaltaknak tehát olyan előzményei lehettek, melyek – adott esetben – nemcsak a tájban, a növényvilágban, műemlékekben, klímában, de etnikailag is tovább öröklődhettek a magyar honfoglalás előtről, mely újabb gazdagodását és bővülését adhatja mindannak, ami manapság a Dél-Dunántúlról tudható.

Nagy Imre könyve (számtalan tényyszerű igazságan és következtetésén túl) a művelődéstörténetnek újszerű, „táguló” fogalmával is gondolatébresztő. Igen gyakran azonban mégiscsak az irodalom-, dráma-, sőt színháztörténész Nagy Imre felkészültsége segít hozzá bonyolult folyamatok illusztrálásához. Mára már eléggé elfelejtődött az újromantikus dráma, az 1860–70-es éveknek ez az eléggé kérészerű műfaja. A pécsi Várad Antal *Tamora* című színműve mégis arra ad lehetőséget szerzőnknek, hogy e mű pécsi „mellékjelentés”-t kapjon: a kozmopolita, elvont sikerműfaj a pécsi kultúrában a szétforgácsolódás, a részekre bomlás tünete (312.).

Nagy Imre sajátos módszere többszörös fénytörésben láttat bizonyos jelenségeket. Szép portré mutatja be Zsolnay Vilmost, de említés történik Dénes Gizella művéről, *A csodálatos fazekasról* is (340.), melyben Oroszlay Vilmosként regényhőssé válik, s a cselekmény ismertetése immár a Zsolnay-jelenség másik nézetével szolgál. Vagy szóba kerül Haraszti Sándor, aki gyermekként Pécsre kerül, itt jár iskolába, utóbb baloldali emigráns Jugoszláviában, 1945 után az MDP vezető személyisége Magyarországon, aztán Rákosiék börtönébe kerül (halálra is ítélik), rehabilitálják, 1956 októberében Nagy Imre legszűkebb körének tagja, megjárja Romániát és a börtönt (ismét csak épphogy nem végzik ki), az 1960-as amnesztia után még 22 évet él a Kádár-korszakban. Felmerülhet: eme páratlanul színes és vészterhes életútban mennyi a pécsi tradíció részesedése, hiszen (nemcsak Freud szerint) roppant meghatározó lehetett hosszú életének első 20–22 esztendeje.

A kilencszáz esztendő műveltségtörténetnek a 20. század végéig, sőt tovább húzódó tanulságai vannak. Nagy Imre roppant szerencsés kézzel válogat a temérdek anyagból, s szerfölött érdekes külföldieket mutat be, például a száz természetbúvár gróf Hofmannsegget, aki többször is tölt el hosszabb időket Pécsen, és napló- illetve regényformájú közleményeiben különlegesen felidéző erejű képet ad a városról, a művelt szalonéletről, a több nyelven folyó társalgásról (az 1790-es évekről van szó). Sokan vendégül látják, meghívják, Mozartot játszanak, s ő remekül érzi magát. De kifogásai is vannak: sok a pazarlás, a túltermelésből nem következik kivétel, pedig Magyarország racionális tevékenységgel Európa első országai közé tartozhatna, ennek pedig legfőbb akadálya nem a külső körülményekben, hanem magában a nemzetben van (169.). Ahogy mondani szokás: nehéz eldönteni, hogy e múltbeli megálapítás aktualitása inkább érdekes, vagy inkább elszomorító.

Ezek a 20. századig, sőt máig terjedő perspektíva váltások teszik olykor valóban elgondolkodtatóvá Nagy Imre gondolatmenetét. Egyed Antal például (aki egyébként a Perczel családnál házitánítóskodó Vörösmartyval bonyhádi plébánosként barátkozott össze, s utóbb évtizedekig leveleztek) olyan tanulmányokat írt (*Bonyhád mezőváros rövid leírása*, 1823; *Nemes Tolna vármegyének topographiai leírása*, 1828), amelyek a településekhez intézett kérdésekre adott válaszokon alapultak. Néprajzi,

nyelvi, szociális „felmérései” tehát részben a modern szociológia módszerével készültek, részben a szociográfia műfajának is előzményét képezik.

Az etnikai összetétel szóba hozásának is speciális tanulságai vannak. Egyrészt nem mindenki tudja, hogy Pécs népességében a 19. század végére sem jutottak többségre a magyar anyanyelvűek. Másrészt a „jó példa” is eszméltető, ha későbbi durva jelenségek mellé állítjuk. Szepesy Ignác pécsi püspök – említsük őt egyelőre! – életműve nem a ma, de a holnap számára is elgondolkodtató. Az 1830-as években következetes harcot folytat a magyar nyelv érdekében, elrendeli, hogy az egyházi anyakönyveket magyarul vezessék. Ugyanakkor a verőcei esperesi kerületben ehhez nem ragaszkodik az ott élő szláv többségre tekintettel. Sőt az előkelő magyar nemesi családból származó főpap horvátul is megtanul, hogy a szláv hívekkel való kapcsolatát közvetlenebbé tegye.

A múlt nemcsak lelki-szellemi példákban ér el a közelmúltig, hanem színhelyekben is. Megtudjuk például, hogy amikor Csuka Zoltán 1933-ban repatriál, Érdligeten abba a házba költözik, amelyet barátja, Molnár Farkas, a Bauhaus pécsi követője tervez, s amelyben majd Bertha Bulcsú 1971-ben a Jelenkor számára készít vele interjút (366.). Hasonló eset: „1895-ben a főtéren megkezdte működését a Nádor, kávéházzal, kerti helyiséggel. (Ez a kávéház majd a 20. században válik az írók találkozó helyévé, ide fognak járni a *Jelenkor* szerzői, és Konrád György is itt írja meg majd *A látogató* című regényének fejezeteit.)” (216.)

Ugyanakkor Nagy Imre őrizkedik a merész aktualizálásoktól. Amikor például fent említett Szepesy Ignác igehirdetői működését jellemzi, egy nagypénteki prédikációt emel ki: „A beszéd az alkalomhoz kötődően Jézusnak a keresztfán elmondott szavait interpretálja, középpontba állítva az arámi nyelven megőrzött felkiáltást: »Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engem!« Az egész prédikáció ezt a mondatot járja körül. Mai szakmai szóhasználat: az intertextualitás módszerét alkalmazza. Bebizonyítja, hogy a sokat vitatott mondat valójában idézet, tehát Jézus hivatkozálag mondta. Sorra veszi azokat az ószövetségi helyeket, amelyekkel a mondat szöveggközi kapcsolatba lép [...]” (201.) Azonban ezt nem azért tarja érdekesnek, mert Szepesy püspök „megelőzte korát”, és mert szövegkezelési módja emlékeztet arra, ami a 20. század végén terjed el (egészen pontosan: az „intertextuális” szempontrendszer ezer évvel korábban is domináns volt, de nem ezen a néven), hanem mert újat és érdekeset tudott mondani hallgatósága számára.

Mindezen (és más) részletekből is az a következtetés vonható le, hogy egy „tájhazá”-nak, egy szellemi központnak, ezúttal Pécsnek az emlékezete nem intézményi jellegű és kumulatív, hanem folyton megújuló és személyes. Alighanem Pécsnek Nagy Imre az első olyan történetírója, aki arra tesz kísérletet, hogy a múltat a jelenhez „forrassza” (Pierre Nora kifejezése), a múltat a jelen szempontjai szerint keltse életre. Minden erőltetett és deklarált ártértékelés helyett pusztán csak kevésbé ismert tényeket sorakoztat. Eközben megvesztegethetetlen „igazmondó”: nem hallgatja el, hogy a vallási türelmet hirdető Erdélyből az unitáriusoknak a hódoltsági területre, Pécsre kell menekülnie, vagy hogy Rákóczi kurucai oly bestiális dolgokat műveltek, ami nemigen hangzik egybe nemzeti mitológiánk alapszólamaival. (Alighanem igaz

tehát, hogy a műltszemlélet legalább annyira felejtéstörténet, mint emlékezéstörténet.) Sbardelli Ágoston váci püspökről megtudjuk, hogy Szondi oldalán halt meg Drégely ostromakor, holott néhány évtizede a papságról inkább csak azt tanították, hogy a kizsákmányolást szentesítő, dologtalan réteg volt.

Nyílt polémiára nemigen akad példa, s elegendő is, hogy mindent hitelesen regisztrál a maga értéke szerint, a baloldalinak tartott értékekről sem feledkezve meg. Alighanem ez is a pécsi „emlékezetműködés” tartozéka. Legalábbis az 1918–19-es forradalmakról szóló, *A csodavárók* című Surányi regényről azt tudjuk meg: „Surányi tiszteletre méltó tárgyilagossággal mutatja be a forradalmak eseményeit: polgári talajon állva igyekszik megérteni azt, amit elítél.” (346–347.)

Higgadt és természetes viszonyban van tehát tárgyával, nem sokat foglalkozik a szocialista műltszemlélettel, nem jellemző rá a „dogmatikus nonkonformizmus” sem, nem elve, hogy „minden másképp volt”. Sorra veszi és rangja, értéke arányában méltányol mindent, ami méltányolható. Egy-egy szerencsésen megfogalmazott mondat sikeresen világítja meg például a 19. század végi, Kossuth párti, kiegyezés ellenes közhangulat problematikusságát: „pedig már Kemény Zsigmond világosan megmondta, hogy a történelmi határok nem tarthatók fenn Ausztria nélkül.” (281.) Nagy Imre is tisztában van azzal, hogy a soknemzetiségű Dél-Dunántúl történetéből nem rekeszthető ki a nem magyar ajkú népesség, amely épített, harcolt, vérzett. Sorsa Magyarország jó sorától függött. (Felekezeti kérdésekben is példásan tárgyilagossá minden beállítása.)

Nem történetet mond el, hiszen többnyire ismert tényekkel operál. Nem eseményeket rekonstruál, azokat is feljegyezték a krónikák. Inkább folyamatot követ végig. Hogyan következik az Árpád-kori kezdetekből a reneszánsz Pécs. A „török világ” után miképpen épül ki a barokk és katolikus nagyváros, melyen a 19. század első felében a reformkor fénypásztái szűrődnek át. Aztán a 20. században milyen módon alakul ki az „urbánus”, majd a szocialista eszmékkel találkozó Pécs, és hogyan tér magához Trianon sokkja után.

Az *Ötöröny* cím nemcsak tornyokra, templomokra céloz, hanem (a szerző szándéka szerint) Pécs műveltségének meghatározó intézményeire: a püspökségre, az egyetemre, a könyvtárra, a színházra és a sajtóra. Az első rész, amely 1009-től 1780-ig, a Mária Teréziától kapott „szabad királyi város” rangig ível, méltán viseli *A magyar Athén* címet, hiszen Pécs adott otthont az első magyar egyetemnek, s e város püspöke lett az európai humanizmus egyik legnagyobb költője. A második rész (*A déli védbástya*) az 1920-as évekig követi az eseményeket. Szerzőnk ezzel némileg a történeti „észlelés” változásához is igazodik: nemcsak az emlékezet intenzív figyelembe vételéről van szó, hanem bizonyos, több szempontból is összefonódó funkciók tárgyalásáról: vallásról és irodalomról, iparfejlődésről és iparművészetről.

Összefonódás és sokféleség a színvonal, a művészi és tudományos rangra vonatkozó értékelésben is gyakori. A világnagyság Krležától és az össznemzeti géniuszoktól (Babits, Weöres) középszerű, sőt dilettáns írókig terjed a körkép. Könnyen lehet azonban, hogy igazi felfedezés számba a két véglet közé eső valós, de kevésbé ismert értékek mennek: Kóczián Sándor naplója, Karay Ilona versei. A fő figyelem

nem az egyes műalkotásokra irányul (időnként azokra is, pl. Surányi *Kantátéjára*), hanem a műveltség, a művészetek tendenciáira, folyamataira. A történelmi háttér bemutatása is összekapcsolódó, egymást kiegészítő részletekből áll össze. Brodarics vagy Oláh Miklós életpályája roppant érdekes, de nem pécsi vonatkozásai, hanem a mohácsi csata, vagy Oláh származása okán. (Havasalföldi román fejedelmi család sarja, nagyanyja Hunyadi János nagynénje volt.) S mindezek mögött a világtörténelem nagy manőverei vehetők ki: Szulejmán szultán (történettudományunk által vitatott) ajánlattervének kérdése általánosságban is izgalmas, de közvetlenül érinti Pécs sorsát is.

Ám mindezek a közelebbi vagy távolabbi érintkezések mégiscsak az emlékezet-helyre, Pécsre áramoltatnak olyan asszociációkat és kapcsolatokat, olyan veszélyeket és olyan esélyeket, amelyek nélkül e város sorsa nem lehetne ennyire gazdagon jellemzett és sokfelől származtatott. A gazdasági-szociális, vagy a politikai vetület egyház és kultúra összefonódó mechanizmusát állítja eléünk az első évezredben. Ennél fogva a legapróbb részlet is jellemző lehet, mert kort és erőfeszítéseket illusztrál. Megtudjuk például, hogy Viser, aki tiszteletbeli kanonokként a püspöki könyvtárat igazgatta, mikor meghalt, „néhány napig holtan feküdt a püspöki palota könyvtári épületszárnyának tornyában levő lakásában, mire megtalálták.” (188.) Apró adalék, és mégis képes megérzetetni a filológiai munkába temetkező tudós aszketikus sor-sával azt a sok-sok kétségbeesett törekvést, melyet Magyarország (szűkebben Pécs) kultúrája és tudományos felemelése érdekében vállalni kellett.

Ez a perspektíva összefügg azzal a beállítással, mely szerint nincs olyan baranyai vagy pécsi nyelvváltozat, amely az irodalomban tájnyelvi, tematikai stb. szempontok szerint úgy különülne el, mint a székely, a „szögedi”, vagy a palóc régió. Vélhetően nemcsak a többszöri lakosságcserével magyarázható ez, hanem az egyházi, a katolikus dominanciának is szerepe lehet ebben, mely országos, sőt összeurópai távlatot „mellékel” működéséhez. Minden esetre még a 19. század első felében is az egyház volt a zeneművészet és az építészet, valamint a képzőművészet legfőbb mecénása. (203.) Sőt a kifejezetten polgári funkciójú művelődés kialakításában is szerepet kap az egyház. Szepesy Ignác püspök szervez nyomdát, könyvtárat, líceumot, és ezzel a polgári nyilvánosság hatósugarát szélesíti. (Igaz, ekkorra már a szabadkőműves mozgalom szálai is elvezetnek Pécsre.)

Az elmúlt hat-hét évtizedben az emlékezetből kimaradt (kihagyott) tényezők ezek (egyházi kultúrpolitika, szabadkőművesség), s most mindez egymás mellé kerülve valami tisztult és arányos múltképpé vezet. (Mely még a turista kalauz bizonyos igényeire is tekintettel van, mikor egykori épületek mai utca- és házszámát közli eligazításképpen.) A város tehát – térbeli és időbeli metszetek egymásra következtetése folytán – emlékek örökségének hordozója.

Szerzőnk sosem didaktikus, mégis folyvást állást foglal, ha például a holokauszt vagy a magyarországi, baranyai németek kitelepítése kerül szóba. Ennyiben a Jan Assmann által „forró” emlékezetnek nevezett megoldás-, de legalábbis megértéskereső gesztus jellemző rá. Hiszen maga a helyszín, az egy időben sokat emlegetett „le lieu de memoire” valaminő állásfoglalásra késztet az értéktisztelet és a humánus

jegyében. A már a múltban sem példátlan elfogulatlanság és értékmentés csaknem megindító illusztrációja a 200. lapon: Batsányi Jánosnak, a (Keresztury Dezső szavával) „jakobinus, majd bonapartista nézeteket valló” linzi száműzöttnek egykori iskolatársa, a pécsi nagyprépost Juranits László saját költségén adja ki verseit.

Pécs mint emlékezhely Nagy Imre könyve révén jut igazán rögzített és méltányos szerephez. E város múltjának kivételes értékei nem vitatják, hanem kiegészítik a tőle jócskán eltérő Kolozsvár, Debrecen, Sárospatak funkcióit, hiszen alighanem igaz az, hogy „tartalmukban ellentétes, ha nem is feltétlenül egymást kizáró országtudatok egymásmellettisége teszi nemzetté ma az országot” (Gyáni Gábor). Nagy Imre a pécsi, a baranyai országtudat sikeres rekonstruálója. Dunántúli, döntően katolikus meghatározottságú, de vitathatatlanul össznemzeti formátumú és funkciójú irodalmi műveltség ez, ami nélkülözhetetlen eleme a magyar múltnak és jövőnek.

A könyv elég hamar „ér véget” (az 1920-as években), holott ha nem is éppen a máig, de az 1990-as évekig minden további nélkül meghosszabbítható volna. Ezt egyébként kilátásba is helyezi szerzőnk, s nyilván a folytatás elkészülte után jelen kötet újabb kiadása(i) is időszerűvé válnak. Ez alkalommal néhány apró korrekció eszközölésére is nyilvánvalóan sor kerül. Egyetlen példát idézve: az teljességgel indokolt, hogy a mohácsi csata körülményeit részletesen tárgyalja. Ennek ide emelését Brodarics *Historia verissimájának* ismertetése teszi szükségessé, melyben a pécsi püspök a mulasztásokat próbálja mentegetni, amikor egész Európa a magyarok hebehurgyaságát és széthúzását teszi felelőssé az összeurópai kihatású katasztrófáért. Ennek kapcsán hozható szóba Baksay Sándor *Dáma* című történelmi regénye is. Baksay életrajzát viszont nem volna szükséges itt is érinteni, hiszen több lapos pályaképeben (266–269.) megfelelő tájékoztatást kapunk.

A kötet utolsó ábrája Molnár Farkas 1921-es *Síratás* című festménye, melynek lényeglátó leírását kapjuk. „A halott Krisztus és az őt sirató Mária és Mária Magdolna fölött a kompozíció függőleges tengelyében a feltámadt Üdvözítő áll (és nem János apostol, mint egyes elemzői vélik), tehát a képen a főhős két alakban, halottként és élőként is szerepel.” (359–360.) Nos, amint a képen a halott és az élő Megváltó jelenléte egymást magyarázza, azonképpen Pécs távolabbi múltja, valamint jelene és jövője is szétválaszthatatlan. A nem halott, csak távoli, múltbéli Pécs mellett oda képzelhető a könyv „tengely”-ébe a közelmúlt és a jelen, a Jelenkor, a színházi és művészeti élet korszerű jelenségei, az egyetemi irodalomtörténeti tanszékek kiválóságai, akiket országszerte ismernek és vállalnak az újabb nemzedékek, a Zsolnay-kultusz és sok más egyéb. A diadalmasan eleven közelmúlt és jelen éppen Nagy Imre eme könyvével nyer magyarázatot, sőt majdnem poétikus beágyazást. Nem témákról, nem etnikai vagy ideológiai alakzatokról van szó, hanem tehetségről, tisztességről és nyitottságról, s az aktuális dilemmák oly szintű művé, gondolattá, tetté szublimálásáról, amely – úgy látszik – Mór püspök óta megszakítatlan.

(Kronosz, Pécs, 2013.)

Bodrogi Ferenc Máté: *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve. Egy önreprezentáció diszkurzív háttere*

Nehéz az irodalomtörténész feladata, ha egy olyan témához nyúl hozzá, melyet már előzőleg irodalomtörténeti konstrukciók halmazával borítottak be, főleg akkor, ha ezek visszafejtésére vállalkozik, s magának a kiválasztott személynek az önképét igyekszik rekonstruálni. Kazinczy Ferenc remek vizsgálati alany, ha a kutató efféle problematikus utakat szeretne bejárni. Nem csak önmaga alakította rendkívül előrelátóan az imágóját, hanem az utókor is meglehetősen nagy figyelemmel szemlélte életét és munkásságát. A magyar irodalomtörténet nagy alakjaként Toldy Ferenc központi szerepet szánt Kazinczynak, épp ezért foglalkozott vele oly sokat – s mint Kazinczy munkásságának alapos ismerője, olyan képet tudott kialakítani róla, olyan imágót konstruált, mely Kazinczy-szövegeiben gyökerezett, s az ő saját maga által közvetített képének egyfajta transzformációja, javított kiadása volt.¹

Bodrogi Ferenc Máté ennek a Toldy által is felhasznált önreprezentációnak a diszkurzív hátterét tárja fel monográfiájában, ezzel egy egészen új Kazinczyt előásva a konstrukcióhalom mélyéről. Azonban ez a halom egyben segítségére is van munkája során, ezért is érezzük igazán helyénvalónak a könyv olvasása közben a közép-kori közhelyet, mi szerint óriások vállán állunk. E könyv esetében ennek legoptimistább interpretációja érvényesül – joggal jelenthetjük már most ki –, azaz hogyha az óriások vállán állunk, akkor náluk is messzebb látunk. Bodrogi jól összegzi az eddigi kutatásokat, s képes olyan nemzetközi – angolszász – irányba eltolni a Kazinczy-kutatást, melyre eddig nem volt példa. Azonban ne rohanjunk ennyire előre, az értékelés előtt mindenképpen alapos áttekintésre van szükség, hogy mind részleteiben, mind teljes struktúrájában átláthatóvá váljék a kötet.

Kazinczy munkásságának diszkurzív hátterét már korábban is vizsgálták. Bodrogi három hazai kutatási irányzathoz való kapcsolatát emeli ki, melyek kölcsönviszonyai a dolgozat előrehaladtával válnak definiálttá. (11.) Az egyik Gergye László a *Műzsák és Gráciák között. Kazinczy Ferenc és a Gráciaköltészet*² című kötete. Ebben

¹ „Toldy Ferenc félbemaradt Kazinczy-monográfiája így nem valamiféle »objektív igazságot«, hanem Kazinczy maga alkotta önarcképét (képeit) formálja tovább.” Nem sokkal előbb azt is írja: „Az átfogó szövegismeret és a történeti tudás, valamint a történeti diskurzus alapvetően elemző és kritikai beállítódása azt eredményezi, hogy a *Kazinczy Ferenc és kora* című (1859–60) befejezetlen monográfiájában a szerző magát Kazinczyt is kijavítja, ha netalán ellentmondásokba keveredik.” Tóth Orsolya, *Kazinczy önarcképe és Toldy Kazinczy-arcképe. A biográfia műfaja és az organikus műalkotás normája*, ItK 2006/1–2., 113.

² GERGYE László, *Műzsák és Gráciák között. Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet*, Universitas, Budapest, 1998.

a szerző a széphalmi mester költészetével foglalkozik, és felfejti, hogy az „a neoklasszicista Grácia-kultusz gondolatterében, az európai (főként a német) gráciaköltészet vonzásában bontakozott ki.”³ A másik már nem csak egy szerzőhöz kapcsolódik, ez ugyanis a „csiszoltság” beszédrendjének brit kontextusú vizsgálata, mely Horkay Hörcher Ferenc és Szécsényi Endre munkásságához köthető. (11.) Ennek felhasználásával teljesen új eszmetörténeti diskurzuskört emel be az irodalomtudományba. E két kutató vizsgálataiban Shaftesbury kiemelt helyet kap, hiszen ő alkotta meg a *gentleman-virtuoso* figuráját, az általa ideálisnak tartott társas lényt.⁴ „Az udvarias úriember eszménye arra szolgált, hogy megmutassa, az erkölcsök természetes elmélete nem lehet vak a kulturális javakra.”⁵ Ezzel pedig rendkívül nagy hatást gyakorolt a kontinens gondolkodóira. Bodrogi ezt a shaftesburyánus nézőpontot veti össze Gergyével, ezzel egy időben pedig a gráciát hangsúlyossá teszi Horkay Hörchner és Szécsényi nézőpontjából.⁶ A harmadik irányzat a göttingeni neohumanizmus vizsgálata, mely kapcsán a szerző Békés Vera, Balogh Piroska és Fórizs Gergely munkásságát emeli ki, akiknek eredményeit egyrészt támogatni szeretné, másrészt pedig Kazinczyval kiegészíteni (11.). Fórizs Gergely azért is szembeötlő itt, mert ő Berzsenyi Dániel kapcsolatát tárta fel a göttingeni neohumanizmussal, így remek példával szolgálhatott Bodroginak.⁷ Balogh Piroska egyik tanulmánya is megemlíti még, mely Schedius Lajos és Kazinczy Ferenc kapcsolatát vizsgálja esztétikai szempontból,⁸ ezáltal már itt megteremtve Schediuson keresztül a göttingeni iskola és a Kazinczy közötti kapcsolatot.⁹

Bodrogi azoknak a kutatóknak a sorába tartozik, akik a Kazinczy-kutatást már egy letisztázott, alaposan jegyzetelt szövegbázis segítségével végzik, lévén ő az egyik készítője a kritikai kiadásnak. Mindezekén túl a monográfia igen nagy irodalomtörténeti vonzáskörzettel rendelkezik, azaz mind magyar, mind pedig az angolszász szakirodalom rendkívül széleskörű repertoárjával találkozhatunk. Jól mutatja a könyv összegző, továbbgondoló szemléletét ez az igen részletes és alapos gyűjtés. Az által válik izgalmassá a monográfia, hogy ezeket a látszólag különböző és eltérő kutatási irányokat képes összeházasítani.

A szerző az első fejezetben részletes elméleti alapozással készíti elő, hogy jobban megérthessük az önkép-képzés aktusát, s ezáltal Kazinczy saját magára vonatkozta-

³ Uo., 120.

⁴ HORKAY HÖRCHER Ferenc, *A csiszoltság brit diskurzusának kezdetei. Shaftesbury és Addison*, Holmi 2012/10., 1287–1299, itt 1290.

⁵ HORKAY HÖRCHER Ferenc, *A filozófus gentleman = Uő., A gentleman születése és hanyatlása*, Helikon, Budapest, 2006, 32.

⁶ „Horkay Hörcher Ferenc és Szécsényi Endre irányzataihoz képest például hangsúlyosabbá tenni a grácia fogalmát; Gergyé László eredményeit shaftesburyánus adalékokkal egészíteni ki...” (11.)

⁷ FÓRIZS Gergely, *„Alpeseken Alpések emelkednek”. A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben*, Budapest, Universitas, 2009.

⁸ BALOGH Piroska, *Szöveg és kép interakciója. Kazinczy poétikai gyakorlata Szerdahely György Alajos poétikaelmélete tükrében*, <http://e-nyelvmagazin.hu/2009/12/08/szoveg-es-kep-interakcioja-kazinczy-poetika-gyakorlata-szerdahely-gyorgy-alajos-poetikaelmelte-tukreben/>

⁹ „Békés Vera, Balogh Piroska távlatait pedig egyrészt megtámogatni, másrészt kitégíteni Kazinczy Ferenc alakja és munkássága felé...” (11.)

tott imágóját. Bodrogi nagy biztonsággal mozog a pszichológia bizonyos területein is, melyek épp csak határmegzgyéjét képezik az irodalomnak. Kazinczy önéletrajzi emlékezetét többek közt a kritikai kiadásban megtalálható *Pályám emlékezete* című szövegcsoporthoz több mint hatféle variánsában tartja megfoghatónak – kifejezetten gondolván itt olyan életeseményekre, melyek sematizálódván, a kompozíció megmerevedése által az élettörténet dramaturgiai egységesülését szolgálták. (33.) A kiemelt szövegek az ifjú Kazinczy Ferenc Wieland műveivel való találkozását örökítik meg, melyeket Bodrogi fenomenológus nyomként határoz meg, tehát „öndefinitív jelentőségű, kulcsszerepet játszik az én történetének, az én-rendszer szerveződésének reprezentációjában.” (35.) Bodrogi szerint ezek a jelenetek azok, melyek a széphalmi mester saját történetének szekvenciáját megképezik, különösképpen gondolván itt a német szerzővel való találkozásra, melynek öt idézett verziója részletekbe menően és élményszerűen egységes. (35.) A Wielanddal való találkozás tehát kulcsjelenetvé válik nem csak Kazinczy önképe számára, hanem Bodrogi monográfiája számára is, ugyanis ebből, s ehhez vissza-visszatérve építi fel azt a történeti kontextust, melyben szerinte kirajzolódik egyfajta „kazinczyánus ideológia”, és mely összhangban áll szerinte a shaftesburyánus nézetekkel.

A második fejezet, a *Csiszaltság nyelve*, a shaftesburyánus eszmények rendszerként való vizsgálatával, s a legfontosabb, a csiszaltság diskurzusába tartozó fogalmak tisztázásával kezdődik. Mindezt leginkább a magyar szakirodalomra támaszkodva végzi el Bodrogi, ezzel adva alapos összegzését az eddigi kutatásoknak. Külön fejezetet kap a hagyományhorizontok vizsgálata a grácia fogalma körül, s ezután végigkövethetjük a fogalom alakulástörténetét. Így jutunk el a gráciaköltészethez, s magához Shaftesburyhoz is újonnan. Eztán a brit filozófus fogalmainak releváns aspektusait mutatja be, hogy ez átvezessen minket a következő részbe.

A harmadik fejezet Shaftesbury műveinek német hatását vizsgálja, ezzel pedig kézzelfoghatóbb kapcsolódási pontot adva Kazinczy felé, hiszen ő ezen az áttételen keresztül léphetett kapcsolatba az angolszász eszmékkel. Ennek a fejezetnek a megírásában Mark-Georg Dehrman munkájára¹⁰ támaszkodott Bodrogi, ugyanis a német szerző „2008-as monográfiájában mintegy ötszáz oldalon keresztül vizsgálja Shaftesbury »német felvilágosodásra« tett hatását, teljességre törekvő filológiai apparátust mozgatva.” (139.) Bodrogi ebben a fejezetben feltárja az angol eszmék transzformálódott módon való felhasználását a német területen. Ez a transzformáció annak is köszönhető, hogy a korszakban „a germán és brit államalakulatok alapjaikban tértek el egymástól, sőt a 18. században gyakorlatilag inkommenzurábilisak egymással.” (140.) Azonban egy angломán hullám a századközépen megváltoztatja az addigi latin és francia orientációt a német területen, s Shaftesbury nézetei iránt fellendül az érdeklődés. (140.) Ez a rész kulcsfontosságú, mert megadja azt az alapot, melyre Bodrogi ráépíti a különböző német körök és irodalmárok shaftesburyánus nézetekhez való viszonyának feltárását, s egyben ezzel bemutatva, miféle módon találkozhat egymással Shaftesbury és a Kazinczy horizontja. A német szerzők közül Wieland

¹⁰ Hans-Georg DEHRMANN, *Das Orakel der Deisten, Shaftesbury und die deutsche Aufklärung*, Wallstein, Göttingen, 2008.

nem csak követi az angol Lordot, hanem konkrét fogalmakat is kölcsönöz tőle: például grácia- és *Bildung*-képzetét az ő eszméinek fényében alkalmazza. (154.) A német nyelvterületen ő volt a legelmélyültebb és legkitartóbb olvasója Shaftesburynek.¹¹ Tehát mikor az ifjú Kazinczy megismerkedik Wielanddal, akkor közvetetten Shaftesburyvel ismerkedik meg.

A negyedik fejezet, mely a *Kazinczy a csiszoltság interdiskurzusában* címet viseli, először a magyar recepciót tekinti át, majd végre tényleg Kazinczyra fókuszál, ezáltal értelmét nyeri a hosszú előkészítés s az adatok felhalmozása. A német elméleti szerzőkön keresztül közvetítetten mutatja be Shaftesbury hatását. Mint mondja „Kazinczy Ferencet úgy hálózza be az áttételekben érkező shaftesburyánus eszmerendszer, hogy annak transztextuális teljesítménye mellett az azokból következő applikációs létehetőségek is behálózják.” (207.) Kazinczyt ráadásul ez a hatás nem csak egyszer éri, hanem folyamatosan, például az ifjúkori Wielanddal való találkozás, vagy épp a későbbiekben Goethével és Winckelmannnal való megismerkedés során. (207.)

E fejezetben szentel egy nagyobb részt *A Szinopei Diogenész Dialógusai* elemzésére Bodrogi. A műválasztás nem véletlen, hiszen egy Wieland-műről van szó, mégpedig arról a műről, mely Kazinczy önmitoszában a Wieland-művek megértésének kulcsát adta.¹² Kazinczy a műről készült fordítása a kritikai kiadásnak pont abban a kötetben jelent meg, melyet Bodrogi rendezett sajtó alá.¹³ A monográfia érdekes adalékokkal szolgál az eredeti és a fordítás hasonlóságairól és különbségeiről, továbbá ezek eltérő interpretációiról is beszél (német és magyar oldalról). A legizgalmasabb pont az, melyben a szerző megpróbálja rekonstruálni Kazinczy egykori olvasatát. Ezáltal válik fontossá, hogy Diogenész követendő példa Kazinczy számára radikális államképzete, virtuoso-mivolta, a gráciás hölgyekkel való érzéki interakciója, szilárd virtusképzete és örömapológiája miatt (280–281.). Ez az elemzés teszi teljessé a kialakított Kazinczy-képet, s remek keret is egyben – hiszen ugyanaz a mű teszi lehetővé a teljes rálátást a monográfiára, mint amelyik Kazinczyt is segítette a Wieland-értelmezésben.

Bodrogi nem vállalkozik költemények elemzésére, bár kiegészíti Gergye László kutatásait. Mindenképpen érdemes lenne lírai irányú kutatásokra is vállalkozni a jövőben, ha a Kazinczy-önképről beszélünk, hiszen maga Kazinczy a költői életművét tartotta a leg többre.¹⁴ Azonban ez nem kisebbíti a fejezet eredményeit, mely a hosszú összegző előkészítést követően végre az egész monográfia során kibontott szálaknak az összegyűjtését és a Diogenész-elemzéssel a tanulmánykötetnek a csúcspontját adja.

¹¹ Uo., 271. („Wieland ist der intensivste und ausdauerndste Leser Shaftesburys im deutschsprachigen Raum.”)

¹² „Ezt sem értém; de inkább még is mint a' két másikat. De ez a' Diogenész volt az a' dió, a' melyet megtörtem, s most olvashatám már a' két másikat is [ti. *Die Grazien és a Musarion*].” KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, s. a. r. ORBÁN László, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2009, 458.

¹³ KAZINCZY Ferenc, *Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig*, s. a. r. BODROGI Ferenc Máté, Borbély Szilárd, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2009.

¹⁴ GERGYE, I. m., 7. („A szaktudomány hol az irodalomszervező, hol a nyelvújító Kazinczy érdemeit méltatja, helyenként megemlékezik a tehetséges prózaíróról is, arról azonban szinte egyáltalán nem történik említés, hogy maga a széphalmi mester életművének költői részét tartotta a legfontosabbnak.”)

A szerkezet jól felépített, kellően átgondolt, a szöveg stílusa kifejezetten olvasmányos, így nyugodt szívvel ajánlhatjuk a monográfia felhasználását egyetemi tankönyvként: akár egy teljes félév alapolvasmányává tehető. Ráadásul olyan széleskörű szekunder irodalmat mozgat meg a monográfia, melyből válogatva nyugodtan kioszthatunk referátumtémákat, ezek pedig újabb kutatások alapjaivá válhatnak a későbbiekben. E szempontból még inkább előtűnik Bodrogi összegző, összegyűjtő művelete, amely azáltal sarkalhat további kutatásra, hogy megmutatja az irányt, miképpen lehet továbblépni, és saját eredményeket elérni a tudás felhalmozása után.

„A külsője a könyvnek ékes, a papiros jó.”¹⁵ Így véleményezte Kazinczy Ferenc Kisfaludy Sándor verseskötetének materiális megvalósulását. Egy, a széphalmi mester középpontba állító kötet véleményezésénél elengedhetetlennek tűnik a könyv külsőségeinek vizsgálata is, noha manapság hajlamosak vagyunk megelégedezni efféle dolgokról. A könyv 22,5 ív terjedelmű, szellős margókkal rendelkezik, a betűméret is megfelelő, a papír minősége pedig kifejezetten dicséretre méltó. Kellemes kézbe venni és olvasni. Sajnos azonban ez a kiváló minőség nem terjed ki a teljes kötetre, ugyanis a puha borító és a kötés hagy némi kívánnivalót maga után. Már átlagos használat mellett is egészen labilissá válik a kötés, a borító pedig hajlamos szétválni. A könyvtárakban tipikusan az ilyen kiadványok kerülnek hamar kötészetre. Ami sajnálatos, mert a borítóterv határozottan igényes munka, a borítókép pedig teljesen összhangban áll a kötet témájával.

Bodrogi Ferenc Máté, ahogy említettük, óriások vállán áll. Olyan összegzést végez az eddigi kutatások áttekintésével, mellyel bizonyítja előfeltevéseit, így pedig összekapcsolja Shaftesbury és Kazinczy egymástól oly távolinak tűnő horizontjait. Bodrogi felhívja rá a figyelmet, hogy a gadameri hermeneutikát működtette könyvében (12.), s mindezt nagyszerűen tette, ezáltal koherens, megállapításaiban előremutató művet létrehozva. A *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve* értékes kötete a magyar irodalomtörténetnek, egy olyan Kazinczyt mutat be nekünk, akit eddig így nem láthattunk, s akire érdemes odafigyelni. Persze ez Bodrogi Kazinczyja, azonban a vizsgált területen belül a rekonstruált önkép koherens egésznek alkot, melyet ráadásul a gyökeres szembeszegülés helyett, sokkal inkább az elfogadó kiegészítés módszerével alkotott meg a szerző. Természetesen soha nem tudhatjuk meg, milyen ember volt Kazinczy Ferenc, az viszont vizsgálható, milyennek teremtette meg saját magát a számunkra. (13.)

(*Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012.*)

¹⁵ KAZINCZY Ferenc, *Recenzió Himfy szerelmeiről = Uő., Versek, Műfordítások, Széppróza, Tanulmányok*, kiad. SZAUDER Mária, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 745.

Bednatics Gábor: *A kétséges faggatása. Kulturális párbeszédkísérletek*

A Bednatics Gábor eddig inkább perifériára szoruló, többnyire munkásságának mindeddig publikálatlan elemeit összegyűjtő kötet címe nem egy újabb főnevesült melléknév esztétikai kategóriaként való bevezetését szorgalmazza a már egyébként is kissé túlterhelt filozófiai terminológiába. A kétséges mint fogalom ez esetben azt a hozzáállást jelöli meg, amellyel a szerző a bölcsészettudományok évezredek alatt felhalmozott tudásrendszereinek egésze felé közelít. A foucault-i értelemben vett történeti dinamikára, tehát a kulturális tér és idő töréseire ügyelő gondolkodás természetéből fakadóan többszörösen is megkérdőjelezi a megfigyelő rendszeren belül elfoglalható helyét.

A kötet szövegei két jól elkülöníthető tematikai csoportba sorolhatók, a tanulmányok (1) a *Nietzsche korai nyelvszemlélete*, a *Filológia és filozófia között*, *Az alap helye. Vázlat a filozófia, irodalom és retorika kapcsolatáról Paul de Man kapcsán*, valamint (2) a *Századvégi kultúraolvasatok* és a *Gondolat, líra, modernség* címet viselik. Az első csoportba sorolható írások a nyelviség, filozófia és irodalom, míg a másodikhoz tartozók az irodalmi klasszikus modernség fogalmait járják körül. Az egy tematikai egységbe tartozó tanulmányok szerkesztése lépcsőzetes, az alapkérdések és azok interpretációs problematikájának felvázolásától jutunk el a két „záro tanulmány” explicit válaszlehetőségeihez, amelyek egymás felől is nyitottak. A szerkesztésmód tanulságai szerint Bednatics Gábor nagyon is tisztában van a saját maga által mobilizált diszkurzív hálózat lezárhatatlan mivoltával és azzal a cseppel sem elhanyagolható tulajdonságával, hogy a szerző önnön megszólalása is a rendszer függvénye, tehát felülírható. Így a kötetben kimondatlanul is jelen lévő osztott tekintet koncepciója szerint a figyelem – többé vagy kevésbé, de részben legalábbis mindig – önmagára kell, hogy irányuljon, végső soron a szkepszis kizárhatatlanságára terelve ezzel a mindenkor elszenvedő gondolkodó alany figyelmét. A szilárd bizonyosság természettudományos eszményével való szembesülés az absztraháló gondolkodásnak azokat a rétegeit aktivizálja, amelyek konfliktusba kerülnek a geometriai világkép mitizált – és a bölcsészettudományok tekintetében mindenképpen túlmitizált – vonatkozásaival, és itt érhető tetten, amint a kötet szervesen ihletődik a bölcsészettudományok megújulását szorgalmazó gumbrecht-i szövegektől. Mindez természetesen maga után vonja a szubsztancializmus és a nem fenomenológiai alaphelyzetből megválaszolhatónak hitt kérdéshorizontok elvetését is, még ha a szerző – az irodalmat nem is annyira jelenléti viszonyokban, mint inkább klasszikusan művészi

produktumként elgondolva – a metafizika jelentéstulajdonító mechanizmusaitól nem is távolodik el véglegesen.

Mint már fentebb említettem, az irodalmi klasszikus modernség egy-egy szeletének vizsgálata két fokozatban megy végbe a kötetben, mind a kettő az irodalomban használt fogalmainkat és a gondolati nyelvről érvényben lévő tudásunkat igyekszik tágítani, pontosítani.¹ A *Századvégi kultúraolvasatok* a modernségben létrejövő esztétizmus paradigmáját járja körül. Bednaries Gábor arra világít rá, hogy az esztétizmus a pozitívizmusra adott válaszként jelent meg a 20. század fordulóján, a pozitívizmustól elválaszthatatlanul, a szecesszióra jellemző öncélú diszítőelemek expansziójaként.² Amint az a kötetben olvasható, az esztétizmus és a dekadencia (hanyatlás) a pozitívizmus (haladás) újraértelmezőiként lépnek fel a 19. századvégi Európában, amely kor „nem teologikus, de eszkatologikus tapasztalatra épít.” (68.) Az ily módon, a maga pozitívista légüres végtelenségéből reflektorfénybe került idő egyszerre látszik biztosítani a zavartalan fejlődést és mutat rá a jövőként jelölt temporális intervallum szükségszerűen véges mivoltára, hiszen a tökéletesedés megszűnik a tökéletesség elérésekor, ez az állapot a maga statikusságában nem látszik fenntarthatónak, minden következő mozzanat csakis a hanyatlást hozhatja el. A jellemzően 19. századi optimizmusra adott válasz Bednaries szerint tehát a „világvége-hangulat” (68.), az a kultúrpeszimizmus, amely a 20. század egyik fő meghatározójává vált mind a művészetek, mind pedig a filozófiai gondolkodás terén, és amely a modernségben a jelen esztétikai csúcshatását várja el a műalkotástól – megkülönböztetve a múlt, a jelen és a jövő idejű jeleneket –, az idő esztétikai élménye színre vitelének elsődleges tereként a dekadencia által preferált költészetet megnevezve, s azt valamilyen módon a széphez viszonyított formában megjelenítve. „A pozitívizmus–esztétizmus szembenállás éppen a romantikának az imaginációcentrikusságát igyekszik lebontani, miközben persze továbbra sem képes a képzelőerő teremtő képességéről lemondani [...]; ennél fogva a létrehozandó esztétikai térre mint olyan diszkurzív mező jön létre, amely az origóként értett szépség közvetlen megtapasztalását eleve (retorikailag, poétikailag, logikailag, verstanilag stb.) strukturált rendként viszi színre.” (70.) A szerző Gadamer nyomvonalán haladva fejti ki, hogy a modernség esztétizmusának elkülönülési igényét³ a mediális közegben létrejövő megkülönböztetett szerep elégíti ki, a szó önmagára mutatása a közeg által kerülhet előtérbe, az esztétiz-

¹ A tanulmánykötet felépítése lehetővé teszi a tematikus áttekintést, amely lehetőséggel – ha ugyan némiképp új keretbe helyezve – élnék is. Mivel számomra az első három (Nietzsche-központú) tanulmány eredményei inkább tűntek afirmatívnak a kötet által felvetett problémaköteg tekintetében, és olvasatomban a bennük véghezvitt vizsgálódás voltaképp az utolsó két (inkább episztemológiai és szűkebb értelemben véve irodalmi jellegű) tanulmány függvényében vált igazán teljessé, engedessék meg recenziómban tematikailag „visszafelé haladni”.

² Ezen gondolata Németh G. Béla nyomán formálódik, aki a pozitívizmust kiemelten vizsgálta mint a hazai irodalmi áramlatok általa megnevezett vezérelvét, mivel azt a korabeli Magyarországon túlléphetetlen paradigmaként feltételezi.

³ „Mindemellett azonban továbbra sem tudunk mit kezdeni azzal, hogy a kibontakozó modernség éppenséggel az esztétista paradigmára támaszkodva vonja kétségbe a nyilvánosság érvényességét, miáltal összeütközésbe kerül azzal a közegefeltétellel, melynek formálódását és fennállását köszönheti.” (65.)

mus és a nyilvánosság oppozíciója ezúton oldódhatott fel. Ahogy a szerző rámutat, ez a feloldódó paradoxon tette lehetővé a modernség irodalmára jellemző „elzárkózás és közösségiség” (66.) egyidejű, dialektikus viszonyú térnyerését. A tanulmányban kisebb kitérőt téve szó esik továbbá a Czóbel Minka testvére, Czóbel István által írt elfelejtett, négykötetes, német nyelvű műről és az esztétikai tapasztalat egy jellemzően 19. századvégi poétikai színre viteléről, a némiképp túlhallgatott szaglásról is.

A századvég másik olvasata, a *Gondolat, líra, modernség* című tanulmány a gondolati költészet aspektusait, lehetőség-feltételeit és konstitualizálódását vizsgálja. Ahogy az olvasható, a gondolati költészet sajátos kérdezőhorizontja megfelelő keretet szolgáltat az irodalom és a filozófia egymást alakító formációi bemutatásának, annál is inkább, mivel hagyományosan Magyarországon is nagyobb értékkel bíró megszólalásként tartják számon. „A költői művek kategorizálásakor ugyanis olyan tematikus összefüggésrendszert idézünk meg, melynek a műnemi és műfaji felosztás szubjektumra koncentráló elvei alapján kell választ találnia a szövegben megjelenő »bölceleti tartalmak« külsődlegességének és objektivitásának kérdéseire.” (89.) Legyenek bár ezek a „tematikusan összefüggésrendszerek” azonos vagy közel azonos, „összetartó erővonalak” (92.) mentén formálódó konstrukciók, Bednatics megállapítása alapján a gondolati költészet minden esetben a bölcelet és költészet közötti átjárást önmagában konstituáló formanyelv. Inczédi László *Reggel és este* című verse és József Attila *Eszmélete* (tehát egy klasszikus és egy késő modern vers) a szerző által egymással párbeszédhelyzetbe hozva „voltaképpen a létrehozás alakzatainak eltérő változataira szolgáltat[na]k példát.” (97.) A gondolati költészet paradigmája itt e két történetileg és kulturálisan meghatározott kontextusú vers révén ragadható meg, de nem lexikai vagy formai hasonlóságok alapján – ez adja a megközelítés újszerűségét: a gondolati költeménynek a bölceletitől eltérő megközelítési módja semmilyen formában sem lehet helytálló.

A Nietzsche-tanulmányok sorát a *Nietzsche korai nyelvszemlélete* című írás nyitja meg, amelyben a nyelvet mint kutatási anyagot Bednatics a filozófus életművében véghezvitt vizsgálódás után periférikus elemként mutatja fel. Habár Nietzsche nem rendelkezik önállóan kimunkált, a nyelvet centralizált helyzetbe hozó művel, számos szövegében találhatók a nyelvvel kapcsolatos utalások, meglátások, a rá vonatkozó részek azonban mindig valamely problematizált tárgykör hozadékai. A kötet szerzője kiterjedt szakirodalmi hálózatot mobilizál, kérdésfelvetései filológiai pontosságú tárgyismereti igénnyel párosulnak és nem törekszenek kizárólagosságra: „Minden értelmezés megtermeli a maga Nietzsche-jét, és minden Nietzsche-értelmezés önmagát tekinti egyedül legitimnek.” (7.) Ugyan a szerző ezzel a(z indokolt) felütéssel kapásból későbbi magyarázkodásra kényszeríti önmagát, talál kiutat a diskurzusrend önellentmondásokkal bőven ellátott területéről. Bednatics Gábor tanulmányában határozottan eltávolodik mind a lezárható diskurzus, mind pedig a Nietzsche-szövegek eredetisége körül kialakult vita létjogáról: számára a filozófus által használt források feltérképezése, ismerete a fontos, és nem pedig a szerző értékkülönbözetten alapuló megítélése az eredetiség eszményének jegyében.

A körülhatárolt mozgástérben felvehető pozíciók tekintetében a *Filológia és filozófia között* című rövidebb tanulmány a nietzschei paradigma egy újabb jelentős kérdésével szembesít, hiszen a filozófus fiatalkori filológiai irányultsága és a később bekövetkezett, attól való elfordulás megítélésében a mai napig fennálló vitáról beszélhetünk. A tanulmányban a szerző arra keresi a választ, hogy ez az elfordulás egyet jelentett-e a szakítással, vagy organikus elfordulásként következett be, folytonosként feltételezhető bölcséleti alakulásról beszámolva. Bednanics alapvetően mediális vizsgálati koncepciója itt is érvényesül, amelynek következtében a szerző „folytonosság és törés együtthatásának felmutatása” (46.) mellett érvel.

A nietzschei vonulatot betetéző szöveg, *Az alap helye. Vázlat a filozófia, irodalom és retorika kapcsolatáról Paul de Man kapcsán* című írás látszik kiteljesíteni a kötet nyelviséget érintő határterület-vizsgálatának célkitűzéseit. Bednanics megállapítása szerint de Man Nietzsche-interpretációjában „a fogalomalkotás [...] voltaképpen figurális folyamatként jelenik meg” (54.), vagyis alapvetően logikai konstrukcióként, amely kauzális viszonyok között elgondolva válik hozzáférhetővé. Azonban ez a kauzalitás egy ponton túl visszakereshetlenné válik a cselekvés, a cselekvéssel felruházott nyelvi tárgy, a hozzájuk rendelt valóságreferátum és a bármely kapcsolatban rájuk vonatkoztatott, metafizikai alapon elgondolt immanens igazság (tehát az abszolút konzisztens tudás) vélt metszéspontjain túl, hiszen a nyelv – mint ahogy az a nietzschei paradigmában genealógiailag ösztönszerű, antropológiai sajátosságként jelenik meg – a nyelvi valóság és a tapasztalati valóság differenciálása során egyértelműen önnön közegét megképző alanyként tűnik fel, mind konstatív, mind performatív működése tekintetében. A tanulmány rámutat, hogy ez indokolja de Mannál a defiguráció mozzanatát. A nyelvi működésben rejlő (a cselekvés és nyelv között fennálló) ellentmondás ilyesformán a retorika performatív–konstatív ellentétpárjának feleltethető meg. A kötetben megfogalmazott kérdés az, hogy az irodalmi és filozófiai megszólalás valamelyike szert tehet-e magasabb rendű pozícióra, a két terület esetleges különállása pedig összerendezhető-e egységes formává. Mivel a *trivium* három tudománya közül a grammatika per definitionem, a logika pedig a metafizikai valóságolvasat és képzetalkotás instabil mivolta okán nem szolgáltathat biztos alapot, de Man nyomán a szerző a retorikát nevezi meg mint az irodalom és a filozófia ekvivalenciájának valamely modusú lehetőségét magában hordozó területet. Még ha ez az irodalomra vetítve Bednanics meglátása szerint a „nyelv retorikus dimenzióinak – vagy egyenesen természetének – mindenhatóvá tágításával történik” (56.), és a lehetőség ígéretén túl tudvalevő marad, hogy a szilárd alap eléréséhez „a nyelvet úgy kellene rehabilitálnunk, hogy ne csupán külön területekre lebontva, hanem átfogó módon szavatolja a bizonyosság elérhetetlenségét” (62.), akkor is egyértelműen a szerző számára az egyik legelfogadhatóbb válaszként tűnik fel (a gondolati költészet által biztosított formanyelvvel együtt) a filozófiai és irodalmi nyelvet körüljáró tanulmánykötet lehetséges válaszokat kereső és felvonultató seregszemléjén. Mindebből kitűnik, hogy a kötet írója nem dekonstruktív diszfigurációs eljárások mentén haladva építi fel gondolatait – még ha de Man nyomán így is tételeződik az irodalom és filozófia szembenállásának feloldhatósága: nevesül a metafizika eltörlé-

séből –, azok sokkal inkább párbeszéd-jellegűek, a lehetőségek felmutatásában érdekeltek: „Bárhogy is van, irodalom és filozófia hatással vannak egymásra, formálják és befolyásolják egymás diszkurzusait, talán hasonló módon ahhoz, ahogy grammatika, logika és retorika sem hierarchikusan, hanem pozicionálisan határozza meg a másik érvényességi körét.” (64.)

A könyv összhangban van a szerző korábbi műveiben is megjelenő szaktudományos irányú rendszerezési és diskurzuspontosítási igényével, benne a néhol apróság-nak tűnő körülmények is kiemelt szerephez jutnak, hiszen ahogy írója többször is rámutat, ezen adalékok döntően módosíthatják az adott tárgykörrel szóló ismereteinket. Mindemellert a nyelvet a könyv – mint vizsgálatának megkülönböztetett fontosságú részanyagát – nem csupán az irodalom viszonylatában értett jelenlét és hatás fenomenológiai eszközeivel igyekszik magyarázni. A tanulmányokban folytatott kulturális párbeszédkísérlet kimenete nem maga a (pragmatikai) célként megvalósuló *hová*, kérdései inkább a *honnanra* irányulnak – közege a grammatika, alakítója a szkepszis, hozzáférhetővé pedig az irodalom és filozófia dinamikus olvasata, valamint a nyelvi közlés retorikai alaptermészete által válik.

(*Líceum, Eger, 2012.*)

Kondor Péter János: *Esemény és elbeszélés*

Az *Esemény és elbeszélés* című kötet a szöveg befogadói oldaláról kezdeményezi az eseményesedés fogalmának újragondolását. Ehhez első lépésben rá kell mutatnia a hermeneutikai premisszákat látszólag figyelmen kívül hagyó elbeszéléselméletek hiányosságaira, amelynek következtében ezek nem számolhatnak azzal a befogadói pozícióval, amely – az eseményszerűség értelmezői „hozzáértésének” köszönhetően – a szövegek dialogikus alaphelyzetbe kerüléséért felelős. A hermeneutikai horizont beemelésével azonban a kérdésirányok is megsokszorozódnak, így a szerzőnek a megértésemény nyomdokain haladva kell feltérképeznie, illetve elbeszélnie azt, milyen formában sokszorozódik meg az értelmezés horizontja (ezzel a fogalom jelentése) az olvasás aktusában. A kötet érvelési iránya egyértelmű: az orosz formalizmus, a strukturalizmus, illetve a hermeneutika és a recepcióesztétika holdudvarából vett elméleti szövegek, illetve ezek bizonyos részleteinek újraolvasása végeredményben Kuncz Aladár *Fekete kolostor* című – kérdéses műfajú – írásának, magnum opusának értelmezését vezeti föl. A szerző tehát Kuncz szövegének interpretációja során kívánja szemléltetni mindazt, amit olvasatai során kinyert az olyan kanonikus elméleti munkákból, mint az *Igazság és módszer*, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában*, vagy *A mese morfológiája*. Miközben a „prominens” szövegekkel együtt a különböző irányok olvasási stratégiáit is reaktíválja, sőt, párbeszédre kényszeríti.

Egy hermeneutikai talajon álló szakszöveg olvasóját nem szabadna meglepnie az a mozzanat, amikor az argumentáció során heideggeri problémakörök kellős közepén találja magát. Úgy vélem, hogy az *Esemény és elbeszélés* olvasója annak dacára élheti meg váratlanul új pozícióba kerülését, hogy a kötet végig szigorú marad irányelveihez, és amennyire ez egy hasonló formátumú szövegtől kitelik, segítő kezet nyújt abban, hogy az érvelés követhető, és a maga módján izgalmas is legyen. A kötet tagolása szintúgy logikus, az olvasó úgy érezheti, lassacskán egyre otthonosabban mozog a szerző által kihasított diszkurzív mezőben, miközben tulajdonképpen együtt is gondolkodhat vele, lévén Kondor Péter János gondosan vezeti elő a kifejtendő problémát, és eleinte a narratív tempó is kedvez a befogadásnak.

A kezdetben narratológiai alapon szemlélt eseményfogalom hermeneutikai jellegű kiegészítése és kiterjesztése négy fejezetben történik meg. Az elsőben a szerző Propp, Barthes, Lotman, és legvégül Peter Hühn definícióit vizsgálja meg, rámutatva az imént említett pótlás szükségességére. A második részben Gadamer és Jauss nyomán történik meg az előkészítés, amelynek beteljesítése, azaz a probléma megoldása felé tett határozottabb lépések látszólag a harmadik – elemző – fejezetre, illetve az

írási és olvasási „oldalon” is a könnyedség ígéretével kecsegtető – címe szerint *Összefoglaló következtetéseket* tartalmazó – záró fejezetre várnának. A séma tehát adja magát, sajnálatos, hogy az arányérzék kisebb megbillenése azt sejteti, a szerző néhol bátortalanul nyúl témájához, és körülírja, sejteti azt, amit le kellene írnia (pontosabban: a „főszöveg” részévé kell tennie, lévén a kötetnek mintegy negyedét kitevő lábjegyzetek megsokszorozzák a kérdésirányokat). Hiszen a jól megfogalmazott hipotézisek ennek köszönhetően válhatnak valóban vitaképes tézisekké, várakozássá teljesítve a kötet befejezését.

Miután a bevezetés előrevetíti a vizsgálati terepet, kiemelve az esemény *megjelenésének és kijelölődésének* problémakörét, illetve idő és jel, valamint jelölő és jelölt viszonyának majdani átértékelését, amely végül a jel kettős természetének bemutatásához vezet, az első fejezet meggyőzően világít rá Propp és Barthes elméleteinek hiányosságaira, nevezetesen, hogy nem illették mély reflexióval a befogadás időbeliségét, miközben megalkották a szövegelemzéshez szükséges narratív egységeket, és az ehhez tartozó fogalomkészletet. A szerző olvasatában Lotman volt az a teoretikus, aki először veszi figyelembe „az elbeszélő szövegek hermeneutikai perspektíváját” (38.), így olyan kétszintű eseményfogalmat alkotva, amelyben az *eseményszerűség* is kényelmesen elhelyezhető. A jelenkori irodalomértés horizontján Peter Hühn „egészíti ki” Lotman teóriáját, de ami jelen kötet szempontjából még fontosabb, itt tapasztalhatóak annak első nyomai, hogy a szerző elszakad a szorosan olvasott alapszövegektől, és így megjegyzései ténylegesen gondolatébresztővé válnak. Ugyanis – nem vitatva el annak lehetőségét, hogy a jelenleginél lazább, „bővebb” formátum mindezt megengedhetné – a szerző túl sok helyet szabadít fel Propp és Barthes elméleteinek részletes bemutatásához. Igaz, körete szempontjából precíz és fontos megfigyeléssel ér fel az, hogy rámutat, Barthes a szövegek lexiákra való felosztásakor kikerüli annak a megelőző olvasásnak a jelentőségét, amely mintha szükségszerű velejárója lenne olvasási stratégiájának, hiszen kommentárjai „a megelőző olvasásnak az artikulációs nyoma közé” ékelődnek. (35.) Ez a fontos meglátás azonban – persze a szükséges felvezetéssel, a kontextus rövid bemutatásával együtt – véleményem szerint elegendő lett volna ahhoz, hogy a kifejtés a lotmani modellt követően gördülékenyebben folytatódhasson. Már csak azért is, mert az első rész utolsó alfejezete így az eddigieknél jóval tömörebben kénytelen „helyre tenni” a kettős eseményfogalmat. Ezek szerint az események atomi eleme, a nyelvi jel is „egyszerre meghatározott és elbeszél, azonban *sohasem olvasható, azaz érthető meg egyidejűleg meghatározásként és elbeszélésként*”. (44.) Fontos továbbá annak nyomatékoztatása is, hogy – az esemény „második szintű” definíciója nyomán – „a befogadó időként fogadja be a szöveget”. (47.) Ez utóbbi megjegyzés a kötet harmadik fejezetében kapja meg a kellő nyomatékot, hiszen az érvelés következő állomása során az első olvasattal kapcsolatos dilemmákat kell eloszlatni.

Márpedig ez a kritérium maradéktalanul teljesül. A kezdeti óvatoskodás után a láthatóan értő Jauss- és Gadamer-olvasatok egyszerre illetik megfelelő kritikával az itt már jobban súlypontosított teóriákat, és egyszerre hasonlítják ezeket a kötet alapvető irányelveihez. A *Spleen II.* elemzésén illusztrált (hermeneutikai) hármas tagolás egyértelmű jelét adja, hogy Jauss „olvasatai” felülvizsgálatra szorulnak, hiszen a vers szó-

vegének lemásolása az első olvasat nyomaként funkcionál, így az érzékelő olvasás aktusát leghatásosabban egy újraírás „adhatja vissza”. (56.) A szerző itt (is) a fogalomszerűség–folyamatszerűség kettősségével bontja szét a befogadási aktust, majd megjegyzi, hogy „*az olvasás folyamatának leírása mindenekelőtt: elbeszélése (írása)*”. (60.) Azaz, Jauss verselemzése egyúttal annak befogadásnak a története is, amely az érzékelés nullpontját a bemásolás mozzanatával rímelteti. Újfent az időbeliség negligálása tehető felelőssé azért, hogy ez az olvasási modell sem tudja értelmezése tárgyává tenni az olvasatokat megelőző „előzetes megértést”, amely pedig – Husserl horizontelméletének releváns és bátor bevonásával – érthetővé teszi, hogy egy megelőző tagolás, (szöveg)artikuláció előlegez minden további olvasatot. A szerző helyesen érzékeli, hogy az első olvasat horizontján további problémát jelent annak eldöntése, hogy Jauss pontosan milyen „szerepben”, és pontosan kinek a számára olvassa a *Spleen II.* szövegét, miután elméletileg egy olvasó és egy tudós kommentátor „egyvelegeként” határozta meg a végül papírra vetett értelmezést. Azaz a verselemzés tagolását kialakító szisztéma is visszaforgatható, mondván „a kommentátor mintegy megjósolja, előrejelzi, hogyan fog tagolódni a szöveg”, és ebből következik, hogy az implicit olvasó a kommentátor artikulációjaként létrejövő szövegtagolódást olvassa. (70.) Tovább lépve, Kondor Péter másik irányból, nevezetesen Gadamer hermeneutikája felől világítja meg a problémát. A kifejtés ezen stádiumában szintén nem felesleges mélyebbre ásni a teóriában, illetve lépésekben ráfókuszálni a *gond gordiuszi csomójára*, hiszen így az argumentáció számos gadameri fogalmat érinthet az *eminens szövegtől* a *klasszikuson* át azokig a megfontolásokig (pl. 75.), amelyek a kortárs mediológia terepén is elhelyezhetik az ennek látszólag több ponton ellentmondó hermeneutikai stratégiát.

Túlzás lenne azt állítani, hogy a kötet feléhez érve a szerző feladná szigorú pozícióit, de az olvasás és kibetűzés közötti különbségek figyelmes „újraolvasása” a filológia újradefiniálására tett kísérleteket juttathatja az olvasó eszébe. Éppen ezért sajnálatos, hogy a filológiai munkaként is értékelhető törekvések nem reflektálnak ezekre a kísérletekre. A filológiai szakirodalom minimális bevonásával a vállalkozás, az olvasási eljárás is pontosabbá válhatott volna. Hiszen éppen a szöveg megszólaltatásától elkülönbötetett kibetűzési technika, így az immateriális jelentéstulajdonításnak „köszönhető” *műalkotás*, valamint a „csupán” anyagságában szemlélt szöveg szétválasztása veti (vetheti) fel a hermeneutikai tevékenység „alá” sorolt filológiai munka státusának kérdéskörét. Mindezt tehát közvetetten érintve a kötet Gadamer nyomán a kibetűzést az írásként felfogott szöveggel, míg az olvasást a beszédként felfogott szöveggel hozza közös nevezőre. (75.) Tovább lépve pedig kijelenti, hogy az olvasástanulás minden egyes szövegen újra megismétlődik, így az első olvasat közbeni kibetűzés kiiktathatatlan még abban az esetben is, ha egyébként a nyelvi készség ismert, így adott az – általában vett – olvasási készség is. Kondor Péter leszögezi, hogy az argumentáció ezen pontján „feszültség” alakul ki Gadamer műalkotás- és szövegfogalma között: „egy irodalmi műalkotás csak az első olvasás, a kibetűzés, az olvasni tanulás: az olvashatóvá válás folyamatában válhat irodalmi műalkotássá. Az irodalmi műalkotás tehát csak akkor irodalmi műalkotás, ha a mindenkori konkrét szöveg

olvasni tanulásának folyamatában *irodalmi műalkotásként* válik olvashatóvá; csak ebben a folyamatban dőlhet el egy adott szöveg bármiféle státusza.” (77.) Az irodalmi műalkotás, mint olvasás-tanulási folyamat, amely azt a következtetést eredményezi, hogy az olvasás ontológiája a műalkotás ontológiájában találhatja meg ideális „pozícióját”, a kötet harmadik fejezetében nyerhetne bizonyítást.

A Kuncz Aladár *Fekete kolostoráról* szóló rész önmagában értékes munka. Hiszen a kánon peremén helyet foglaló szöveg az előbbi eszmefuttatások során kialakított stratégia segítségével *válik olvashatóvá*. Az elemzés továbbá kiemeli a sajátos jegyeket, különös tekintettel a „cselekménynek” a recepciótörténet által megerősített és többször újragondolt *gyűjtőpontjaira*, és meggyőzően bizonyítja, hogy a regény a recepció eddigi eredményei dacára akár hosszabb, részletesebb vizsgálatot is igényelhetne. Igaz, az értelmezés csak megszorításokkal tekinthető a Kuncz-szöveg újraértelmezésének, amelyre pedig markáns lehetőségek adódnak. A szerző olvasata nem hagyja érintetlenül tárgyát, de nem szorongatja meg kellő energiával: a bevezető fejezeteket követően az értelmezés közvetlen nyitása olyan interpretációt vezet föl, amely aztán nem jár együtt a recepció megkérdőjelezésével, formáló újraértékeléssel. A kötet kontextusában az értelmezés így nehezen találja meg a helyét. Bár az ezt felvezető, *Az interpretáció átértelmezésének szükségessége* című alfejezetben alapvető kritériumként konkrétan meghatározódik az olvasás és írás aktusainak együttes figyelemmel kísérése, ahogyan a megértés is relációba kerül a „nyelvvé válás történetének elbeszélhetőségével” (88.), az interpretáció a maga lassú, túlságosan is óvatos ráközelítésében késlelteti a folyamatot, amellyel a kötet szempontjából velős következtetések a korábbi hipotéziseket tételmondatokká transzformálhatnák.

Az elemzés leginkább előremutató része az, amikor a szerző az epizódfluktuációt a keletkező szöveg horizontján vizsgálja. Ebben a stádiumban – ahogyan ezt a fejezetbe illesztett diagram is látványosan érzékelteti – egyforma jelentőséggel bír a leírt (jelölt) idő keletkező tartama, valamint az írás (mint jeleltetés) keletkező időtartama is, tehát az válik izgalmas kérdéssé, összefüggésbe hozható-e a „befogadás folyamatából feltárt epizódfluktuáció” az íródás időbeliségével. (112.) Azt gondolom, hogy az *írom* jelölő jelen horizonton való vizsgálatával (ennek lehetőségének hatékony fellillantásával) a szerző egy rendkívül jelentékeny interpretációs szempontot nyit meg a szerteágazó argumentációs térben, amelyet ráadásul vissza is vezet annak kérdéséhez, hogy a *Fekete kolostor* a műfajiságot tekintve pontosan milyen olvasási stratégiákat is tesz lehetővé. Az *írom* jelölő *jelenete* egyszerre fejezi ki háromféle idő keletkezését: az írás (mint jelvetés) idejének, az írt (jelölt) idő idejének és az író idejének időtartamát. Azaz itt „az író – maga is az alkotás *instrumentumává* változva – az »írom« jelölésével időként íródik a narratív szövegbe”. (114–115. Kiemelés W. A.) Ez azt bizonyítja, hogy a lejegyzés/megírás a keletkezéstörténet (reflektált) része, vagyis az írásaktus „olvashatóvá” válik egy „szerzői” narratíva, egy élettörténet szintjén is. Talán éppen a kötet által applikált posztstrukturalista szemszögnek mond ellent az, hogy ez az „írásidő” egyértelműen behelyezhető lenne Kuncz Aladár „élet-idejébe” (gondoljunk csak Foucault szerző *funkciójára*, amely a biográfiai én, a narratív én és a „narrált” én összemosásából következő anomáliákat próbálná finomítani).

Persze arról sem szabad megfeledkezni, hogy a *Fekete kolostor* elsősorban életrajzi szöveggént olvastatja magát, vagy ha ez nem is, a recepció előszeretettel nyúlt a „szövegven kívüli tér” dokumentációs archívuma felé, hogy a szöveg üres helyeit kitölthesse. Bár Kondor Péter végső értelmezésben „értelmetlennek” (117.) nyilvánítja a szöveg műfajiságára (fikció vs. dokumentum) vonatkozó kérdéseket, mondván az olvasás folyamata kezeskedik a kérdés esetleges felmerüléséről is, lehet, hogy ez a speciális eldönthetetlenség szabhatna új utat a Kuncz-szöveghez hasonló alkotások szoros, az írásaktus fikcionalitására rákérdező (akár rekanonizációs irányú) interpretációknak. Nem beszélve az „instrumentumként” felfogott íróról vagy írói szerepről, amelyet a kortárs irodalomértés bizonyos irányai a modernség egyik jellemző „megnyilvánulási formájaként” tartanak számon. Vajon működtethető lenne ez az olvasási módszer például a *Pályám emlékezetén* vagy Rákóczi *Vallomásain*? Vagy bebizonyosodna, hogy az önéletírás vagy a napló architextuális kódjai erőteljesen ellenszegülnek az epizódfluktuációt megragadni kívánó nyomatéknak?

Az Összefoglaló következtetések a kötet minden bizonnyal legsűrűbb szövegtartománya. Argumentációs „nullpontja” a pontszerű idő- és eseményfelfogással szembeni felfogás, amelynek értelmében a *jel* ismert attribútumai (időlegesen) törlésjel alá kerülnek: mint jelölés vagy jelölődés sajátos időbeliséggel bír, illetve „a legkevésbé sem egy rendszer elemeként funkcionál”. (122.) Így már válasz adható az első olvasás pontos paramétereire vonatkozó kérdésre is: „Az első olvasásban mint az egyes szöveg olvasni tanulásának a folyamatában tehát a *jel keletkezése van jelen*, de a »jelen van« itt folyamatként, a *keletkezés időbeliségeként: artikulációként, illetve megjelenítődésként* értendő”, azaz az első olvasás „az olvashatóvá válás folyamatának egy epizódja”. (124.) Ez az olvashatóvá válás végső megközelítésben (a gadameri nyelvvé válással szemben) jellé válást, a *szó mint dolog* jellé válását takarja. A jel eredendő folyamatszerűségéhez hasonlóan a nyelvről mint nyelvről is hasonló horizonton kell gondolkodni: a nyelvvé válás „a jelölődés történetének egy epizódja”. (128.) Az, hogy „a nyelvet az *ittlét* beszéli” (Uo.), pedig arra az előzetes tényre vezethető vissza, hogy a jel, eredendősége helyett vagy dologi *képződmény* (a beszéd esetében), vagy dologi *előzmény* (az írás esetében), így mindenféleképpen dinamikus, mintsem statikus, folyamatos képződő, mintsem megképzett „stádium”, miközben ezeknek a „metamorfózisoknak” az ittlét adja meg a szükséges kereteket.

Természetesen ez a vázlatos összefoglalás nem törekedik, nem törekedhet arra, hogy kiemelések révén egészében illusztrálja a szerzői gondolatmenetet, ugyanakkor ezzel nem is akarja kisebbiteni a kötet vitathatatlan érdemeit. Az *Esemény és elbeszélés* szoros betekintést enged az aprólékos, fokról-fokra kisejlő gondolatmenetbe, és ezzel abba a *gondos* írásaktusba, amely magabiztosan igazodik el a hermenutika és a narratológia elágazó ösvényeinek kertjében, de kérdéses például az, miért nem vezette vissza a szerző végső „definícióját” a fellevezetésben (igaz, lábjegyzetben) említett Heidegger-szöveg, az *Idő és lét* esemény-meghatározásához, ha már a kötet „textúrája” is olyan gyakran reflektál a filozófus beható ismeretére (lásd például a fejezetcímekben szereplő „gond” – *Sorge* – keltette játékra). Hiszen a kötet végeztével egyre nyilvánvalóbban mutatkoznak meg a kötet filozófiai premisszái: az *elbeszélés*

ennek okán olyan erős, és jól applikált „érvként” látszik funkcionálni, amelynek segítségével a szerző a kultúraelméleti allúziókkal rendelkező irodalomelmélet teréből kivezető definíciót képes konstruálni az *esemény*hez. A negyedik fejezet azonban a tempót és a fajsúlyos közleményt illetően is leválik a kötet egészéről. Az aránytévésztes esete itt majdnem, hogy a kötet *hozadéka* ellenében hat: látható lesz, hogy éppen az elméleti fejtegetések jelentették a fő akadályt a tényleges szövegelemzéssel szemben. Ugyanis olyan érzése lehet az olvasónak, mintha a szerző sietve próbálta volna orvosolni az érvelés korábbi váltakozó sebességéből eredő hiányosságokat, éppen azon a ponton rekesztve be az írást, amely pedig meggyőzően jelezte volna a gondolkodás valódi horderejét.

(Ráció, Budapest, 2012.)

Papp István: *A magyar népi mozgalom története 1920–1990*

Miként lehet megírni a magyar népi mozgalom (kitágítanám: bármilyen mozgalom) történetét? Papp István nem először vállalkozik hasonló, már az alapkérdéseket illetően sem könnyű feladatra: ennél az összefoglaló igényű, hetven évet átfogó kötetnél azonban még több, előzetesen tisztázandó, szerkezeti, szemléleti kérdéssel kellett feltehetőleg szembenéznie, mint előző kötete esetében.¹ Ott csak néhány évre kellett összpontosítania, hiszen az 1940-ben Bolyai Kollégiumként szerveződött, majd 1942-ben Györffy István nevét felvevő közösséget addig követte nyomon, amíg valójában a „legendás” népi kollégiumi mozgalom elindult. Ahogy a kötetről szóló recenziójában Rainer M. János megjegyezte, nem bírálatként, pusztán leíró jelleggel, Papp szövege „véget ér, még mielőtt a nagy legenda elkezdődne: voltaképpen nem is foglalkozik már a kicsi had ellenállási részvételével sem, mozgalommal, szervezettel, 1945 után történendőkkel pedig egyáltalán nem.”² Ezúttal nem emelt ki Papp István a népi mozgalom történetéből néhány, történészi-módszertani szempontból elmélyültebb feltárássra lehetőséget adó évet (bár jelezte, hogy a mozgalom a „csúcspontjár” az 1939 és 1949 közti időszakban érte el), hanem vállalta annak kockázatát, hogy a lehetőségekhez képest teljes képet ad, sőt egészen a rendszerváltásig elmegy az áttekintésben. Így nyilván azzal is tisztában volt, hogy a könyve éppen olyan módon lesz bírálható, ahogyan ez az ilyen összefoglaló munkáknál történni szokott: az egyes részkérdések kutatói, szakértői a szemére vethetik, hogy az adott probléma, alkotó, gondolati konstrukció a vázoltnál sokkal összetettebb, a szakirodalma tágasabb, és így tovább. Bár effélét el fogok követni magam is, fontosnak tartom leszögezni: ha senki sem merne hasonlóképpen kockáztatni, akkor egyáltalán nem születnének meg (akár irodalomtörténeti, akár mozgalomtörténeti) összefoglalások, holott a sokat emlegetett, nem könnyen meghatározható „művelt nagyközönség” nyilvánvalóan szívesebben olvas ilyen köteteket, mint egyes, szűk részkérdéseket feltáró szakmunkákat. Tehát a vállalkozást és annak bátorságát a magam részéről üdvözölni tudom: a kérdés csak az, miként sikerül megtalálni az egyensúlyt az alapvetően már a viták után kikristályosodott tényeket közlő ismeretterjesztés és a kutatói kételyeket, az egyes álláspontok többértelműségét, a szövegek (legyenek azok szépirodalmi művek, publicisztikai írások vagy szociográfiák) értelmezésének nehézségeit, a források ellentmondásait, a módszertani dilemmákat újra és újra hangsúlyozó kutatói feltárás

¹ PAPP István, *A népi kollégiumi mozgalom története 1944-ig*, Napvilág, Budapest, 2008.

² RAINER M. János, *Történelemben merülő legenda*, Mozgó Világ 2008/7., 109.

között. Papp István nyilvánvalóan az előbbi tartotta fontosabbnak: ezt a szándékát tiszteltben tartva igyekeztem olvasni a könyvét, és ennek tudatában fogalmazom meg a kételemeimet is.

A Prológusnak nevezett előszóban körülhatárolja a szerző, a kötete kinek is szól elsősorban: a „művelt nagyközönségből” kiemeli az 1990 után felnövő generációkat, illetve az érdeklődő középiskolásokat, egyetemi hallgatókat. A törekvés, hogy legyen egy olyan új kézikönyv, amelyből erről az oktatásból egyre inkább kiszoruló kérdéskörrel tájékozódni lehet, amelyből megismerhetők ma már alig-alig tanított művek, köztük a harmincas években született szociográfiák, létrejöttük kontextusával együtt, teljesen jogos. Éppen egy néhány hónapja megjelent, de már ennyi idő alatt is igen komoly kritikai visszhangot kiváltó kötet tette világossá: fontos tudni a népi mozgalomról, és különösen annak „valóságfeltáró”, szociográfiákban testet öltő törekvéseiről. A Borbély Szilárd *Nincstelenek* (Kalligram, Pozsony, 2013) című regényéről született kritikák egyik szövege az, vajon lehet-e az egykori „faluszociográfiák” folytatásaként olvasni a művet (egy frissen megjelent kritika alcíme például ez: *Magyarország felfedezése*)³ – nem pusztán (mozgalom)történeti szempontból hiba tehát megfeledezni a „népiekről” és munkásságukról, de a Borbély-recepció által felvetett kérdések megválaszolásához sem árt, ha tudjuk, mihez is mérünk egy mai kisregényt, amikor a *Néma forradalmat* vagy a *Viharsarkot* emlegetjük.

Ugyanakkor éppen a célközönség külön kiemelt része, vagyis a gimnazisták és az egyetemisták miatt érzem kissé szerencsétlennek azt a döntést, hogy a népi–urbánus-vita ennyire kis terjedelemben kerül elő a könyvben: bár Papp Istvánnak valószínűleg igaza van abban, hogy a népi mozgalomról sokaknak leginkább ez a vita jut eszébe, mégis: az aránytévésztést helyrehozni kívánó szándék sajátos ellentmondást okozott. Hiszen a nagyközönség vélt tudására többször is hivatkozik a szerző: éppen ezért lett volna érdemes ezt a nyilvánvalóan ismert, ám többnyire biztosan nem eléggé árnyaltan emlegetett vitát alaposabban is megnézni. Az egész kötetben kicsit izoláltan, más ideológiai áramlatoktól, mozgalmaktól és írói csoportosulásoktól függetlenül tárgyalatik a magyar népi mozgalom: holott mostanra már több munka igazolta, hogy olyan, az egykori viták kereszttrüszében álló jelenségeket, mint a népi mozgalom vagy akár a Nyugat folyóirat, érdemes a korabeli polémiákon keresztül, az adott korszak irodalmi és értelmiségi hálózatában megvizsgálni. (A Nyugat első korszakáról született, effajta kiindulású munka Balázs Eszter *Az intellektualitás vezérei* című kötete.)⁴

A közvélekedésre történő többszöri, ám forrásokkal nem pontosított utalásnál azt is erősen éreztem, hogy talán nem kellett volna ennyire tartózkodni a lábjegyzetekről, amelyeket, tisztában vagyok vele, sokszor könnyebb beletenni a tudományos szövegbe, mint kihagyni onnan. Nem ironizáltam, amikor önmegtartóztatást emlegettem, mégis: ideje lenne túllépni azon, hogy a szakmainál tágasabb olvasóközönséget elriasztó momentumokként értékeljük a lábjegyzeteket, és mint ilyeneket, igye-

³ MARGÓCSY István, Borbély Szilárd: *Nincstelenek. Magyarország felfedezése*, 2000 2013/10., 3–17.

⁴ BALÁZS Eszter, *Az intellektualitás vezérei. Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugaton és a Nyugatról 1908–1914*, Napvilág, Budapest, 2009.

kezzünk kerülni őket, ha esszéisztikus, vagy, ahogy Papp István fogalmaz, „oldottabb és kötetlenebb” stílusban kívánunk megszólalni. Ahogy már a húszas években megírta az orosz irodalomtudós, Grigorij Oszipovics Vinokur, a szakemberek az olvasást, ha tetszik, ha nem, ezektől a tényezőktől kezdik: „Hiszen a tudós először kizárólag a könyv különféle külső jegyei felé fordul különösen gondosan: megnézi a címet, a kiadás helyét és évét, a különféle, a könyvben közölt mutatókat, a lábjegyzeteket, az előszót, s végül a tartalomjegyzéket.”⁵ S hozzátenném: az érdeklődő olvasók, ezzel szemben, többnyire minden feszélyezettség nélkül figyelmen kívül képesek hagyni a jegyzeteket. Számos helyen éreztem azt, jó lenne látni az állítások forrását – hiszen nehéz értelmezni, mit is kell érteni mai József Artila-képen („a manapság élő József Artila-kép leginkább a 30-as évek költőjét idézi” [75.]), vagy hol is rögzült mostanra *bármilyen* véleményem szerint alig-alig emlegetett, az egyetemisták számára csaknem teljesen ismeretlen Szabó Zoltánról: „Szabóval kapcsolatban érdekes módon az a kép rögzült, hogy igényes stílusa, emelkedett szóhasználata, frázismentes, ideológiai eltérésektől elzárkózó gondolatmenete révén szép lassan elkülönült a népi íróktól, és bár kétségkívül mély érzékenységgel nyúlt a falu problémáihoz, mégiscsak megőrizte nemes különállását.” (117.)

De nemcsak az időhatárokat és a célközönséget kellett megjelölnie önmaga számára Papp Istvánnak: a könyve szerkezete kapcsán azt is el kellett döntenie, az időrendet követi-e, vagy az egyes problémakörök mentén építi-e fel az egyes fejezeteket, esetleg a későbbiből visszatekintve kívánja megérteni az előzményeket. A vegyesnek nevezhető megoldás mellett döntött: nem ragaszkodott a szigorú kronológiához, sokszor haladt az időben későbbitől az előzmények felé (a második, alapvetően a húszas–harmincas évekről szóló fejezet például így indul: „1956. október 31-én kavargó indulatok és biztató remények töltötték meg a Vajdahunyad vár udvarát” [36.]). Ezt a döntést csak helyeselni tudom: a hivatkozás az irodalmi elődökre, a megszokottság és a folytonosság dinamikája a népi mozgalom egyik fontos jellemzője volt, és ez a sajátosság éppen így, ezzel a szemlélettel mutatható meg leginkább.

Az előzményekre mutató, ahogy ezt olvassuk is a könyvben, a népi mozgalom „időszámításánál” jóval korábbra tehető Petőfi esetében látható a legtrisztábban, aki többek számára jelszó, névadó, szerepminta lett. Például Illyés Gyula számára, akinek életrajzi kötetét, és annak azt a jellegzetességét, hogy nem pusztán költőelődként tárgyalta benne Petőfi, Papp István is emlegeti. Mégis erős hiányérzetem maradt Illyés Petőfi-képének tárgyalása kapcsán: Margócsy István a Holmi című folyóiratban már 2009 augusztusában megjelent tanulmányában például azt a könyvből kiolvasható alapállást is elemezte, amely szerint „Illyés minden történelmi-politikai állapotot, melyben *nem* az írók a nemzet vezetői, tulajdonképpen abnormálisnak tekint”.⁶ Ebből „politikus–író” dichotómiából kiindulva végig lehetett volna gondolni a kötetnek azt a valójában kicsit lebegtetve hagyott alapkérdését, hogy vajon a magyar népi mozgalom kudarc- vagy sikertörténetként gondolható-e el. Annyi biztos,

⁵ Grigorij Oszipovics VINOKUR, *Az olvasás kultúrája*, ford. SZILÁGYI Zsófia, Filológiai Közöny 2002/1–2., 32.

⁶ Kötetben: MARGÓCSY István, *Petőfi-kísérletek*, Kalligram, Pozsony, 2011, 409.

hogy ha az egyes (népi) írók politikai szerepvállalására gondolunk, nehezen lehet dialként megmutatni a többnyire időleges átlépéseket a politika világába. És az egyes generációknak a politikusi szerepvállaláshoz való, eltérő mintázatokat mutató viszonya is része lehetett volna ilyen módon a könyvnek – a meglepően röviden tárgyalt Móricz Zsigmond (akiről magam is azt gondolom, a népi mozgalomhoz sorolása még akkor sem tartható, ha sajátos „apafigurának” nevezzük ki) például önkritikusan a következőt jegyezte fel erről, a harmincas években: „Az én generációm írói sajátságos módon nem foglalkoztak soha a valóságos élettel, pláne nem abban a mélységben, amit politikának mondunk. Ők írók... Az utánunk jövők már egyre inkább annyira, hogy a legfiatalabb nemzedék már csak politikus, nem is író.”⁷

Tisztában vagyok vele, hogy az irodalomtörténet szempontjai mások, mint egy önmagát hangsúlyozottan *nem* „irodalomtörténeti értekezésként” deklaráló munka közelítése a tárgyához. De a „tárgy”, vagyis az írói életpályák, az irodalmi szociográfiák, vagy az olyan, valójában inkább regénynek nevezhető munkák, mint a *Puszták népe*, megköveteli, hogy a történettudomány, a szociológia, a néprajztudomány és az irodalomtörténet szempontjaival egyaránt számoljunk, ha hozzányúlunk. Ugyanakkor, és itt térnék vissza az írásom elején emlegetett bátorsághoz és kockázatvállaláshoz: ha nem lennének olyan könyvek, amelyek mind az időhatárokat tekintve, mind a szükséges megközelítésmódok komplexitását illetően merészebbek a megszokottnál, akkor diskurzus sem jöhetne létre arról a napjainkban méltatlanul és indokolatlanul kevésbé ismert jelenségről, amelyet magyar népi mozgalomként szoktunk emlegetni.

(Jaffa, Budapest, 2012.)

⁷ MÓRICZ Virág, *Tíz év*, II., Szépirodalmi, Budapest, 1981, 382.

DOBOS ISTVÁN

Fülöp László (1941–2013) emlékezete

Gedächtnis ist die Versammlung des Denkens auf das,
was überall im voraus schon bedacht sein möchte.

(Martin Heidegger: *Was heisst Denken?*)

„Az emlékezet a gondolkodás egybegyűjtése” – mondja Heidegger, ezért a meggondolandó elé járulunk, ha emlékezünk.

Életének 72. évében meghalt Fülöp László irodalomtörténész, kritikus, a Debreceni Egyetem oktatója, aki negyed századon át az Alföld folyóirat szerkesztője volt. Kutatási területe kezdetben a kortárs magyar líra volt, majd a századelő prózája. Könyvet írt Pilinszky, Kaffka Margit, Krúdy és Schöppflin Aladár munkásságáról. Az utóbbi húsz évben teljes visszavonultságban élt. Korkedvezménnyel hagyta el az egyetemet, végérvényesen. A nyolcvanas évek végén beletörődve kísérté figyelemmel a magyar irodalomtudományban felgyorsult szemléletváltozást, de talán egyedülként vont le saját működésére vonatkozóan azt a kíméletlenül szigorú következtetést, hogy az általa képviselt beszédmód érvénytelenné vált. Akik becsülték, hiába emlékeztették Őt arra, hogy soha nem lépett fel más értékrendet, világnézetet, művészi hitvallást képviselő irodalmárral szemben támadólag. A rendszerváltozást követő évtizedben visszavonhatatlan döntést hozott, s felhagyott az írással. 1985-től nyugdíjba vonulásáig szobatársak voltunk az egyetemen. Ebben a magára záruló korszakában már régi barátai társaságát sem igényelte, s udvariasan hárított el minden újabb közeledési kísérletet.

Pályatársai emlékezete szerint Fülöp Lászlót felsőbb éves diákként, majd kezdő tanárként feltétlen tisztelet övezte, rendkívüli tehetségnek tartották, aki hamarosan nemzedéke egyik meghatározó kritikusa lett. Kivételes volt a fiatal irodalmár indulása. Rendkívüli elszántsággal vetette magát a munkába. A tudománypolitikában akkor meghatározó szerepet betöltő vezető tudósok arra ösztönözték, hogy közel 800 lap terjedelmű „kisdoktori” munkáját adja be „kandidátusi” értekezéséként. Emberi tartására jellemző, hogy nem használta ki a felkínált lehetőséget. Önként mondott le a gyors intézményes előmenetelről, de döntésében szellemi hangoltsága mellett gyermekkori paralízissel kezdődő betegsége is közrejátszhatott. A tudományos köz-

életben nem vett részt, ennek ellenére a hetvenes években alapvetőnek számító kutatási programok munkatársa, majd a hatkötetes magyar irodalomtörténet folytatásának tekinthető akadémiai kézikönyv több fontos fejezetének a szerzője lett. A kor uralkodó eszméje gyermekkori környezeténél, műveltségi hátterénél fogva megérintette, s magától értetődő, hogy rajta hagyta nyomát az írásain is, de semmivel sem mélyebben, mint akár ennek a hitvallásnak a jegyében működő kortársai, akár azt kényszerűségből hangoztató mesterei ekkor készült munkáin.

Debreceni egyetemistaként Bán Imre, Julow Viktor, Barta János szellemi vonzaskörében élt. Legendás hírű professzorai a változó körülményekhez képest tanárként és tudósként egyaránt igyekeztek ellensúlyozni a Lukács névvel fémjelezhető művészi visszatükrözés gondolatának az egyoldalúságait. Fellapozva a nagykönyvtár mélyén megtalálható egységes kötelező jegyzeteket, rábukkanva az egyetemista olvasócéduláira, meglepőnek semmiképpen sem találhatók, hogy – a többi magyarországi felsőoktatási intézményhez hasonlóan – Debrecenben is meghatározó szerepet kapott a valóságábrázolás tételes gondolata az akkori képzés rendjében. A nagy tanáregyéniségek személyes hatásának nyilván ezért is volt megkülönböztető szerepe.

Fülöp László pályakezdésétől fogva a realizmus fogalmának a kitágítására törekedett a hivatalos felfogást tiszteletben tartva. A *Termelési-regény* örökíti meg azt a jelenetet, amelyben az Alföld című folyóirat szerkesztője áldását adja Esterházy Péter első nyomtatásban megjelent írására. A párbeszéd egyik résztvevője Fülöp László, az aggodalmas, ám jóindulatú szerkesztő, aki bizakodva kér megerősítést, esztétikai menlevelet Bata Imrétől, a kézirat közvetítőjétől: „Tudja barátom, én láttam egy szerkesztőt, aki mikor egy novelláról, bizony mondom: az enyémről, valaki azt állította: de öregem, hisz ez *réalista* mű! akkor orrlyukai, mint a harci ménnek megremegtek, és reménykedve azt válaszolta: Gondolod, Imre bátyám?”

Fülöp László Abasáron született, elsőként választva értelmiségi hivatást a családjában. Ahhoz a nemzedékhez tartozott, mely számára idegen nyelvként intézményesen szinte kizárólag az orosz tanulására nyílt lehetőség. Utóbb némi keserűséggel érzékelt az idő és a hely által kijelölt határokat előtanulmányaiban. Életműve elválaszthatatlan a korszak eszmevilágától. Azokhoz a kortársaihoz viszonyítva, akik hozzá hasonlóan a valóságábrázolást tekintették legfőbb művészi értéknek, Ő igen visszafogottan, s mérsékeltén szólt elkötelezettségéről, jobbra az elemzett mű teremtet világához kapcsolódva. Méltányos megértéssel írt ugyanakkor a népi irodalomról, holott a falusi gazdálkodás napi gondoljaival küzdő családja látószögéből vélhetőleg a reményvesztettek kiszolgáltatottságára nyílt rálátás, s ettől nagy messzeségben helyezkedtek el a lelkesítő eszmék, a felemelkedő Kert-Magyarország látomásához kapcsolódó gondolatok. A mélyvilági életről szerzett tapasztalatainak feldolgozásához kapott ösztönzést az irodalomtól. Alapélménye meghatározóan befolyásolhatta érdeklődési körét, tájékozódásának irányát.

A hatvanas–hetvenes években írt tanulmányai kezdeményezőnek számítottak a népi líra, Nagy László vagy Juhász Ferenc költészetének a szakirodalmában. Érzékeny műelemzései azért mondanak ma is több tekintetben érdemlegeset erről az iro-

dalmi irányzatról, mert az eszmei elkötelezettségnél nagyobb figyelmet fordítanak a szövegek nyelvi-poétikai megalkotottságára. Fenntartás nélkül ritkán értékelt, csak néhány mű kivétel e szabály alól, mint az *Iszony*, a *Pacsirta* vagy a *Színek és évek*. Önállóságára vall, hogy Király István Kaffka Margit életművéről alkotott ítéletét túlságosan szigorúnak vélte, s ennek 1979-ben óvatosan hangot is adott. Az efféle finom elhatárolódás sem volt akkoriban minden kockázattól mentes. Fülöp mindig jelezte ugyanakkor, ha a vizsgált életmű nem egyenletes, s jelentőségben jócskán különböző fejezetekből áll.

Téveszthetetlenül egyéni szóhasználat, barokkos körülírásai megkülönböztették kritikáit, tanulmányait a kincstári realizmusfelfogás képviselőiről: nemcsak átfogalmazta, de felfrissítette az alaptételeket. A mai olvasó számára aligha érzékelhető a korhoz kötött jelentősége annak, hogy tartalom és forma ellentétes viszonyfogalmi helyett irodalmi „formálásmódról” beszélt, amely „valóságsszemléletet” fejez ki. Igyekezett saját látás- és kifejezőmódot kialakítani, de távol állt tőle a tudatos kísérletezés, más és más feladatok újszerű megoldásainak a keresése. Igen korán, pályája derekán lényegében lezárta értelmezői rendszerét, s nem alakította, bővítette tovább szótárát. Az idők során megismert külföldi szerzők, mint Bahtyin vagy Stanzel munkáiból is csak néhány szempontot vett figyelembe műelemzéseiben. Ezzel is magyarázható egyéni kifejezőmódja, a régebben elsajátított alapfogalmak árnyalatainak, változatainak az egymást kiegészítő felsorolása. Jellemzően így határozza meg a *Színek és évek* regénytípusát egyik „késeinek” mondható tanulmánya: „A nagyszabású társadalom- és korrajzfreskó, a körkép regényrétege az elemző, lélektani elvű tudatregény, a lélektörténetet főlépítő jellemregény rendszerébe illeszkedik.”

Játékos önlefozozással távolította el magát a tudományos korszerűség programos hajszolását, ugyanakkor figyelemmel kísérte azoknak a pályatársainak tevékenységét, akik rendszeresen hírt adtak a nemzetközi irodalomtudomány újabb eredményeiről. Világosan látta a divatkövetés és a naprakész szakmai tájékozódás igénye közötti alapvető különbséget. Megadó öniróniával háritotta el a kihívást, s nem tett kísérletet arra, hogy az újabb elméleti iskolák, s az összehasonlító irodalomtudomány elemző szempontjait mérlegelje műértelmezéseiben. Emlékszem, amikor számon kérte egyik kritikusa, hogy körülírja, de nem használja a „tanú” elbeszélő fogalmát *Közelítések Krúdyhoz* című munkájában, Fülöp nem háritotta el a kifogást, bár nem is tulajdonított neki nagy jelentőséget. Olvasóként ugyanis észlelte, leírta, s értelmezte a szövegben azt, amelynek a megnevezésére szolgáló poétikai kategória – talán úgy hitte – semmivel sem mond többet az írásműről. Két nemzedék, két kultúra, két hivatástudat találkozásának az aligha feloldható feszültségét hozza felszínre a fenti eset.

Nemcsak Fülöp élte át, s küzdött azzal, hogy megváltozott a szakmai teljesítmény értékelésének a távlata. Krúdyt nyilván nem azért szereti a hivatásos olvasó, mert „tanú” elbeszélőt léptet fel, ugyanakkor nem teljesen alaptalan azt feltételezni, hogy talán könnyebben szót érthet egymással két eltérő szemléletet képviselő szakember, ha olyan nyelvet használ, amelyben a szakkifejezések jelentése viszonylag körülhatárolt. Másfelől az sem vonható kétségbe, hogy a pontos fogalomhasználat legfeljebb

támpontot kínál, de nem biztosítja a dolog lényegi megértését. Nemcsak Fülöp, de hasonló műveltségi háttérű pályatársai sem tudták feloldani a „szigorú tudomány”, s a „személyes indíttatás” között tételezett ellentmondást. Fülöp alighanem az egzaktságnál többre becsülte az irodalmi érzéket.

Figyelmes, alapos olvasó volt. Szövegek közelében érezte otthon magát. Nem tekintette hivatásának, hogy a magyar irodalomtörténet korszakairól nagy ívű elgondolásokat alkosson. Tűnődve szemlélte az átfogó magyarázatokat, s megfontoltan tartózkodott hangzatos tételek megfogalmazásától. Éleslátó irodalmár volt. Pontosan ismerte tehetségének a természetét. Talán nem tudta elhárítani a felkérést, hogy könyvet írjon Pilinszkyről, akinek a vallásos élményköréhez nem tudott olyan közel kerülni, mint Kaffka vagy Krúdy világához. Különösen fogékony volt a tragikus emberi helyzetek példázatos kifejezése iránt, így olvasta Kosztolányi regényét, a *Pacsirtát*.

Nem volt pályaépítő. Örült mások sikereinek, de olykor talán az irónia villódzása is felfedezhető volt a hangjában, amikor a dicséretet egyre fokozva, s nemegyszer túlzásokba esve fejezte ki elismerését. Jól tudta magáról, hogy van mire szerénynek lennie.

Kifogyhatatlan leleménnyel művelte önkisebbítő nyelvi játékait, de jelét sem mutatta, hogy bármiféle sérelmet hordozna magában. Hálás vagyok jóindulatú figyelméért. Maga köré falakat épített, de kíváncsi volt az utána jövőkre. Most, hogy 72 éves korában meghalt, visszarémlik, hogyan válaszolt a szokásos „Hogy vagy?” kérdésre: „Múlófélben.” Régóta búcsúzott az élettől. Két évtizeddel a halála előtt irodalmárként befejezte működését, így állhatott elő az a ritka hatástörténeti helyzet, hogy az utókor még a szerző életében elvégezte, ha nem is végérvényesen, teljesítményének az értékelését. Legutóbb 2013 őszén, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Krúdykonferenciáján tapasztalhattuk, hogy írásaira nemcsak az idősebb nemzedékhez tartozók hivatkoznak: a *Napraforgó*, a *Boldogult úrfikoromban*, a „modernizált anekdotizmus” értelmezése, úgy látszik, tovább él a mai kutatók emlékezetében.

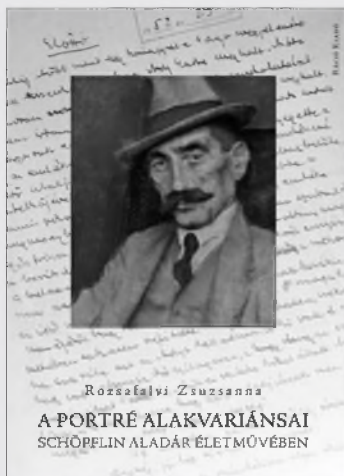
Aki elment, a minket tartó, arra hív fel, hogy feléje forduljunk, s ne hagyjuk kiesni az emlékezetből.

RÓZSAFALVI ZSUZSANNA

Elbeszélések 1861–1862

A portré alakvariánsai Schöpfung Aladár életművében

2013, 228 oldal, 2500 Ft



„Mára már szakirodalmi közhelynek számít, hogy a Nyugat kora és az azt megelőző irodalomtudományi beszédmód közötti kontinuitás kiépülése jelentős mértékben köszönhető Schöpfungnek, mint ahogyan annak megfogalmazása is, hogy nincs kétféle – régi és új, konzervatív vagy liberális – irodalom, hanem polifon, az eltérő nyelvezetek alapján jellemezhető irodalom van. [...]”

Schöpfung nemcsak kortárs szövegekkel, írókkal, hanem a 19. századi alkotók nagy részével, illetve műveik jelentős hányadával foglalkozott, így az általa vizsgált periódus száz évet fog át: az 1850-es évektől haláláig, a 20. század derekáig tart. Széles horizontot áttekintő és sokirányú érdeklődésből, az irodalmi élet minél több jelenség-

gére reflektálni kívánó törekvésből született meg az életmű, és válhat számunkra is érthetővé az életpálya, az alkotói intenció. Az irányzatok összehátrításának célja, az irodalmat mint szellemi evolúciós folyamatot is bemutatni kívánó, a jelenkor felől nézve kissé didaktikusnak látszó törekvés irrelevánsnak és a kritikai gondolkodástól idegennek tűnhet. De ha figyelembe vesszük a századelő irodalmi életének kétpólusú voltát, megosztottságát, s azt a történeti olvasásszociológia által már definiált helyzetet, melyet röviden és leegyszerűsítve úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a polgárosodás és a századvégi kulturális robbanás révén kialakuló szélesebb olvasóközönség nélkülözöte az ízlésformáló és tájékoztató fórumokat, melyeket jobb híján a folyóiratok és azok alkotói, főként kritikusgárdája próbált pótolni, akkor világossá válik a kulturális missziót felvállaló törekvés.

Az alkotói évek hat évtizede alatt sokat változott Schöpfung tevékenysége, a kritikairástól a portré- és esszéportrék készítésén át eljutott a nagyobb kompozícióig, a biográfiáig, és megírta összefoglaló irodalomtörténetét is. Eközben differenciálódott a hazai és a külföldi irodalomértelmező nyelv, s e tendencia nyomai írásaiban csekély mértékben, de tetten érhetőek; »leíró« alkotói módszerének alapelveit azonban lényegében mindvégig megőrizte.”

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfá utca 20.

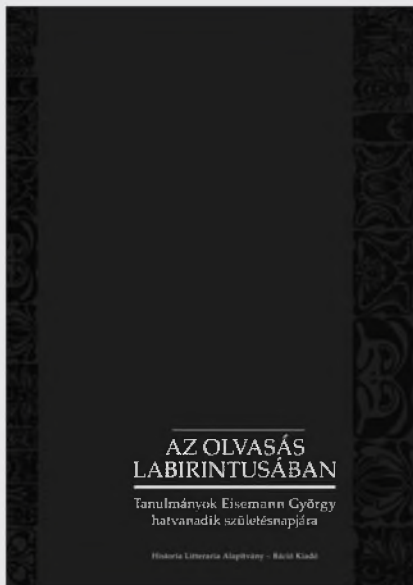
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Az olvasás labirintusában

Tanulmányok Eisemann György

hatvanadik születésnapjára

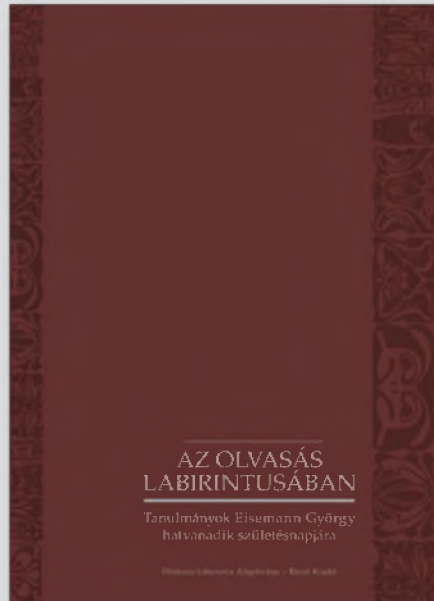
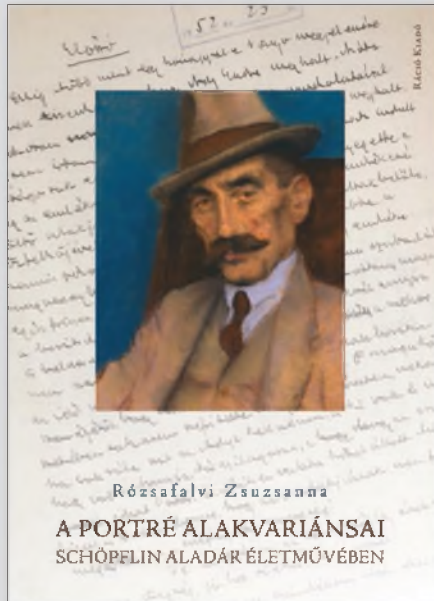
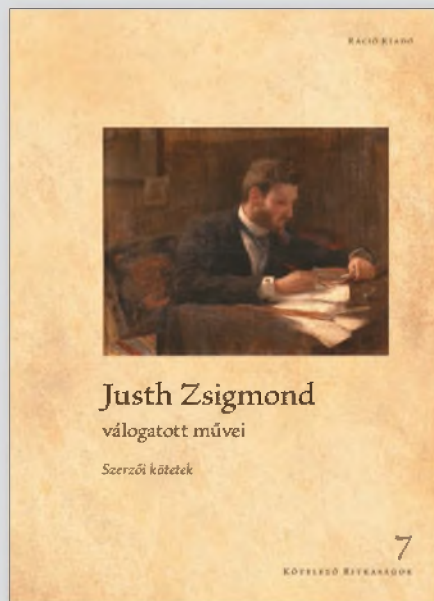
2013, 616 oldal, 3990 Ft



Eisemann György hatvan esztendő, ennek alkalmából gyűlte össze tanárai, tanítványai, kollégái, hogy írásaikkal köszöntsék Őt. Bár többféle a tanulmányok szerzőinek viszonya az Ünnepelthez, senki sem tudja függetleníteni magát attól a hatástól, melyet az Eisemann-szövegek gyakoroltak rájuk. Tanulmányai ugyanis az elmúlt évtizedekben hol szelíden, hol követelően, de rendre újragondolásra készítették az irodalomtörténészeket. Az a szép hagyomány, hogy jókívánságainkat, szakmai nagyrabecsülésünket téziseinek, hipotéziseinek, eredményeinek a továbbgondolásával, vagyis tanulmányokban fejezzük ki, egyúttal azt is jelenti, hogy mind az ünnepelt, mind pedig az ünneplő több évtizedes tudományos munkásságának hatékonyságával szembesül. Túlzás nélkül állítható tehát, az itt olvasható írások legalább annyit köszönhetnek Eisemann Györgynek, mint amennyire köszönteni igyekeznek Őt.

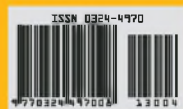
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

A RÁCIÓ KIADÓ KÖTETEIBŐL



A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók
a kiadó szerkesztőségében: • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023
fax: (1) 402-1293 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Ára: 600 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft

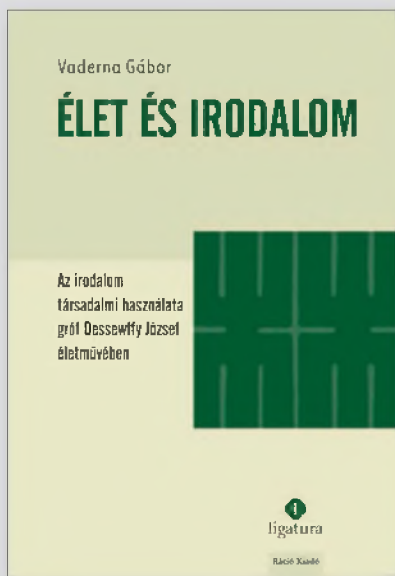


VADERNA GÁBOR

Élet és irodalom

Az irodalom társadalmi használata
gróf Dessewffy József életművében

2013, 456 oldal, 3125 Ft



Gróf Dessewffy József (1771–1843) tevékeny főnemes, a 19. század első évtizedeinek közismert, szinte mindenki-vel kapcsolatban álló, megkerülhetetlen alakja. Sajátos kettősség jellemzi: négy országgyűlésen követ, a sajtószabadság lelkes híve, aki tevékenyen részt vesz a Magyar Tudós Társaság vagy a Casino felállításában, *ugyanakkor* gróf Széchenyi István konzervatív ellenfele, aki értetlenül áll főúri barátja reformtervei előtt. A magyar kultúra bőkezű mecénása, író, költő, Kazinczy Ferenc meghitt barátja, a magyar nyelv rajongója, aki lelkesen vesz részt a nyelvújítás korának kritikai vitáiban, *ugyanakkor* Bajza József maradi ellenfele a Conversations-lexikoni pörben,

szálka egy feltörekvő nemzedék szemében. Ezek az ellentmondások az *érzékeny embertípus* 19. századi hanyatlásával és bukásával magyarázhatók. A monográfia azt a társadalomtörténeti folyamatot mutatja be, amiként a 19. század modernizálódó és intézményesülő polgári nyilvánosságának keretei közt a mindennapi élet esztétikailag elgondolt társas és magángyakorlatai formálódnak.

VADERNA GÁBOR (sz. 1979) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatója, az *Irodalomtörténet* folyóirat szerkesztője. A *Magyar irodalom* című kézikönyv egyik szerzője (főszerk. Gintli Tibor, Budapest: Akadémiai, 2010).

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