

2

2014

irodalomtörténet

i t

Laczházi Gyula:
Az érzelmi hatás
változatai Csokonai
költészetében

Z. Kovács Zoltán:
„Rögtön irány”
és „háziélet”

Hász-Fehér Katalin:
Bárdok Walesben

irodalomtörténet

95. ÉVFOLYAM (XCV.) • 2014 • 2. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Erő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton
Tverdota György

Szerkesztők Scheibner Tamás
Vaderna Gábor

Kritika Vincze Ferenc



www.irodalomtortenet.hu



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.
Kéziratokat nem őrzünk meg, és nem küldünk vissza.

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

LACZHÁZI GYULA

- Az érzelmi hatás változatai Csokonai költészetében 149

Z. KOVÁCS ZOLTÁN

- „Rögzött irány” és „háziélet”
Kemény Zsigmond *Férj és nő* és *Ködképek a kedély láthatárán*
című regényei mint etikai narratívák 175

HÁSZ-FEHÉR KATALIN

- Bárdok Walesben
A walesi bárdok keletkezés- és közléstörténete 186

DOBOS ISTVÁN

- Az alakzatok kettős olvashatósága
Krúdy Gyula: *Szindbád* 224

LŐRINCZ CSONGOR

- Gesztus és gyázmunka a lírában
Jékely Zoltán 255

KRITIKA

BACSÓ BÉLA

- Horkay Hörcher Ferenc: *Esztétikai gondolkodás
a felvilágosodás korában 1650–1800* 270

KÁLMÁN C. GYÖRGY

- Zsolt Komáromy: *Figures of Memory. From the Muses
to Eighteenth-Century British Aesthetics* 277

TÓTH BARNA

- Szerdahely* György *Alajos esztétikai írásai, I., Aesthetica (1778),
kiad. Balogh Piroska* 280

TÖRÖK LAJOS

Berki Tímea: *Magyar–román kulturális kapcsolatok a 19. század második felében*

283

ANTAL KLAUDIA

Kovács Flóra: *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban*

288

SZÁMUNK SZERZŐI

Laczházi Gyula, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Z. Kovács Zoltán, *egyetemi docens* (Kaposvári Egyetem)

Hász-Fehér Katalin, *egyetemi docens* (Szegedi Tudományegyetem)

Dobos István, *egyetemi tanár* (Debreceni Egyetem)

Lőrincz Csongor, *egyetemi tanár* (Humboldt Universitát, Berlin)

Bacsó Béla, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Tóth Barna, *PhD-hallgató* (Debreceni Egyetem)

Kálmán C. György, *tudományos főmunkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

Török Lajos, *egyetemi adjunktus* (Károli Gáspár Református Egyetem)

Antal Klaudia, *kritikus*

TANULMÁNYOK

LACZHÁZI GYULA

Az érzelmi hatás változatai Csokonai költészetében

1.

Az eszme- és társadalomtörténeti leírások szerint a tágan értett modernség egyik legfontosabb alapvonása az evilági boldogság iránti igény artikulálódása és vezérelvé emelése. A földi élet minőségével szembeni elvárások növekedésének jelei – habár ezek az elvárások gyakran csak burkoltan jelentkeznek – már a kora újkorban is megfigyelhetők, s a 18. században mind nyíltabban fogalmazódnak meg. A felvilágosodás idején a társadalom átalakulásával, az individuum hagyományos kontextusokból való kizárásával az egyének számára újfajta módon jelenik meg a sikeres élet megvalósíthatóságának kérdése. A tradicionális értelemkonstrukciók felbomlásával, a vallásos magyarázatokba vetett hit erodálódásával, a túlvilági üdvözülés vonzerejének csökkenésével egyidejűleg olyan elképzelések nyernek teret, amelyekben a földi életben megszerezhető örömek kerülnek előtérbe. A felvilágosodás azonban nemcsak az ész és a jövőbe vetett optimizmus, az evilági boldogság iránti fokozott igény kora, hanem egyidejűleg a racionalizáció, a civilizációs folyamat jelentette kényszerek, a hagyományos társadalmi keretek átalakulása, és éppen az evilági boldogságot célzó fokozott elvárások következtében a boldogság elvesztésétől, elérésének lehetetlenségétől való félelmeké is.

E kettősség a 18. század végi magyar irodalomban legnagyobb erővel Csokonai Vitéz Mihály műveiben jelentkezik, s az újabb Csokonai-értelmezéseknek is központi elemét alkotja. A két legfrissebb átfogó értékelés, Bíró Ferenc és Debreczeni Attiláé egyaránt a vidám természetű poéta programját, az evilági boldogságkeresést tekinti a pálya kiindulópontjának, s annak további alakulását is ennek kudarcaként, módosulásaként írja le.¹ Mindkét pályakép alapvetően eszmetörténeti-filozófiai orientációjú: a középpontban a költő műveiből kiolvasható eszmei tartalom áll, melyet a költői pálya szakaszaira vonatkoztatnak, s az értelmezés fő pilléreit így a programos, erősen filozófiai vagy ars poetica-jellegű versek képezik. Ez annál is indokoltabbnak

¹ BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Balassi, Budapest, 1996, 382–419.; DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, Csokonai, Debrecen, 1998³.

tűnik, mert Csokonai a magyar költészet egyik legfilozofikusabb alakja, s költészete szervesen illeszkedik az európai felvilágosodás gondolatvilágába.

A következőkben mégis arra teszek kísérletet, hogy a Bíró Ferenc és Debreczeni Attila által vázolt pályaképre nagy mértékben támaszkodva, de némiképp más perspektívából közelítsek Csokonai költészetének alakulásához: nem annyira a művek programos filozófiai tartalmát, hanem a versek funkcióját, hatásmechanizmusát helyezve előtérbe. Aligha meglepő állítás, hogy a vidám természetű poeta programján alapuló művek nemcsak megfogalmazzák a boldogság absztrakt eszméjét, hanem maguk is derűs érzéseket keltenek. Mégis érdemes lehet alaposabban megvizsgálni, mit is jelent az, hogy a szóban forgó költeményekben a derűs életfilozófia nemcsak tematikus tartalom, hanem e versek – legalábbis potenciálisan – a boldogság megvalósításában is szerepet játszhatnak. Ebből a nézőpontból tekintve nem az az elsőleges kérdés, hogy milyen filozófiai tartalma van a költő boldogságfogalmának, és hogy ez hogyan változott a pálya alakulása során; hanem arra irányuló kérdéseket tehetünk fel, hogy a költemények milyen módon viszonyulnak a boldogság igényéhez, hogyan viszik színre azt, hogyan járulhatnak hozzá annak létrehozásához. Az eszmei tartalom helyett tehát inkább a befogadás módja, a versek keltette érzelmi hatás, és az ezt létrehozó poétikai megoldások kerülnek az érdeklődés homlokterébe. A művek befogadási módjára, szándékolt hatására vonatkozó észrevételek nem hiányoznak a Csokonai-szakirodalomból, összességében mégis inkább az eszmetörténeti és az egyes költeményeket, pályaszakaszokat az életrajz összefüggésében bemutató és elemző megközelítések túlsúlya tapasztalható, ezért talán nem haszontalan arra tenni kísérletet, hogy a hatás, a befogadás szempontjának vizsgálatát elmélyítsük.²

Az érzelmi hatás szempontja nemcsak a Csokonai-szakirodalomban, de általában az irodalomtudomány és az irodalomtörténet fő irányzataiban sem kapott helyet az elmúlt évtizedekben, sokkal inkább az volt jellemző, hogy a tudományosság fokozott igénye e szubjektívnek tekintett szempont mellőzésével járt.³ Az érzelmi hatás léte – különösen 18. századi irodalmi művekről szólva – aligha kérdőjelezhető meg. A barokk hagyományokat folytató alkalmi költészet különböző változatai a poétikai előírások retorikai jellegénél fogva a közönség, a befogadók érzelmeit is célozzák, s – mint az olvasmányélményeik hatására elérzékenyülő, sőt gyakran könnyeket

hullató regényfigurák gyakori szerepeltetése is mutatja – az irodalomtörténetben érzékenynek vagy szentimentálisnak nevezett irodalom korabeli befogadásában is fontos szerepe volt az érzelmi viszonyulásnak. Szajbély Mihály kritikátörténeti monográfiája szerint a század második felében egyre erőteljesebben jelentkeznek az olyan nézetek, amelyek a költészet értékét nem az észre, hanem a szívre, az érzékenységre tett hatásán mérik, s ennek megfelelően „a poézis lényegének az érzelmek és indulatok spontán és intenzív érzelmeket keltő kifejezését tartották”.⁴ Az érzelmi hatás leírására, elemzésére vonatkozó törekvés sikere, kivitelezhetősége nagyon is kétségesnek tűnhet, s kérdéses lehet, vajon tudományos elemzés tárgyává tehetők-e egyáltalán a befogadói (vagy alkotói) érzések, kiemelhetők-e ezek az egyéni befogadói tapasztalat csendes magányából. Az egyik lehetőség erre a poétikai elképzeléseknek és (ha vannak ilyenek) a korabeli recepció dokumentumainak a tanulmányozása. A poétika- és kritikátörténeti kutatások mellett hasznosnak bizonyulhatnak azok az újabb irodalomelméleti kísérletek is, amelyek az érzelmek irodalmi artikulálását, az érzelmeknek a befogadásban játszott szerepét tekintik elemzésük tárgyának.⁵ Ez utóbbi megközelítési mód figyelembe vétele azért is gyümölcsöző lehet, mert lehetőséget nyújthat olyan érzelmi hatásmódok megragadására és leírására, amelyeknek a kora újkori poétikai reflexióban nincs nyoma. Jelen dolgozat a poétikátörténet, az eszmetörténet és az újabb érzelemlélektani megközelítések eredményeit is kamatoztatva kísérli meg a Csokonai költészetében megfigyelhető két különböző érzelmi hatásmód leírását; ezen túlmenően az újabb érzékenységtelmezéseket is kamatoztatva az eltérő érzelmi hatásmódoknak az individuumról és a közösségről alkotott elképzelések változásával való összefüggésére igyekszik rámutatni.

2. Értelmezési keretek

A felvilágosodás korának szakirodalmában az érzelmek artikulálásának és az olvasókra gyakorolt érzelmi hatás kérdése leginkább az érzékenység vagy érzelmesség fogalmával összefüggésben kerül elő. A Csokonai-művek elemzése előtt ezért célszerűnek tűnik e megfigyelésekből kiindulni: az érzékenység fogalmára való reflexió lehetővé teszi a később vizsgálandó jelenségek tágabb összefüggésbe helyezését is. A befogadókban kiváltott lehetséges érzelmi hatásra vonatkozó téziseket Bíró Ferenc és Debreczeni Attila érzékenységgonceptiójában egyaránt találhatunk. Bíró felvilágosodásmonográfiája harmadik kiadásának *Kitekintésében* ejt szót erről az érzelmes irodalom fogalmának értelmezése során. Az elvilágiasodás visszahatásaként, az evilági vágyak megtorpanásaként, a lázadást követő visszarettenésként jellemzett érzelmesség legfőbb ismertető jegyének a szomorúságot tekinti, s ezt nem csupán tematikus

² Ismeretes, hogy a korai, a kollégium világában születő költészet társas-szórakoztató jellegű, s hogy az alkalmi, valamilyen eseményre, konkrét funkcióval készült alkotások a későbbi műveknek is jelentős részét teszik ki. Szilágyi Márton a Csokonai-művek társas jellegére vonatkozó megállapításokat azzal egészítette ki, hogy rámutatott az életműben általában elhanyagolt erotikus versek társasági-közösségi szórakoztató jellegére, valamint az alkalmi versek néhány csoportjának (névnapi versek, bordalok, priaposzi ihletű versek) különböző hatásmechanizmusára és terjedési módjára. SZILÁGYI Márton, *Az erotika mint hagyomány és funkció. Csokonai, Arany és a közköltészeti hagyomány*, <http://webfu.univie.ac.at/textc/szilagyil.pdf>; Uő., *Csokonai Vitéz Mihály pályafutása. Társadalomtörténeti kontextusok és írói életpálya*, Akadémiai doktori értekezés, 2010, kézirat (MTAK), 199–217.

³ Az érzelmek irodalomtudományi megítélésének történetéről áttekintően lásd Simone WINKO, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Gefühle in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Erich Schmidt, Berlin, 2003, 9–28.

⁴ SZAJBÉLY Mihály, „Idzanak a' magyar tollak”. *Irodalomelmélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig*, Akadémiai, Budapest, 2001, 60.

⁵ A jelen dolgozat szempontjából mindenekelőtt Katja Mellmann-nak a 18. századi irodalom érzelmi hatásának változatait elemző monográfiája jelentett fontos inspirációt: Katja MELLMANN, *Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*, mentis, Paderborn, 2006.

elemnek tartja, hanem a hatást meghatározó tényezőnek is: „az érzelmesség irodalma szomorúságot tükröz és szomorúságra hangolja olvasóját”.⁶ E lelki diszpozíció irodalmi megjelenésének két változatát különíti el. Az első változatban a szomorúság az evilági örömök nevében elkövetett, a hagyományos erkölcs kereteit elhagyó lázadás miatti büntudattal függ össze, a boldogtalanságként értett érzelmesség itt (Dayka költészetében, Rousseau *Új Héloïse*-ában) az erény bizonyítékaként fogható fel. A másik változatban – melyet a *Bácsmegyeinek öszveszedett levelei*, a *Fanni hagyományai* és *Az ifjú Werther szenvedései* képvisel – a szomorúság oka az a felismerés, hogy az evilági boldogság vágya, azaz az ember testi meghatározottsága boldogtalanságának is forrása lehet. Bíró szerint a korszakot a földi örömök iránti vágy megjelenése és az ennek nevében zajló lázadás kiváltotta szorongás együtt, egyszerre jellemzi, s ez a kettség ölt testet a kétféle lélektani mozzanatot artikuláló rokkó, illetve érzelmesség komplementer viszonyában is.⁷ Bíró e megállapítását nem vonatkoztatja Csokonaira, de ez alighanem megtehető, s így arra a következtetésre juthatunk, hogy a vidám természetű poéta művei a földi örömök iránti vágyat artikulálják, míg az e programtól való eltávolodással az érzelmesség második változata jelenik meg Csokonai költészetében.

Debreczeni Attila szerint az érzékenység egyrészt tartalmi szempontból egy új hőstípus megjelenésével azonos, másrészt poétikai szempontból a változónak tekintett irodalomfogalomhoz való viszonya alapján írható le. Az új hőstípust és az érzékenységre jellemző ábrázolásmódot Debreczeni a naiv és a szentimentális költészet különbségéről írt schillerei értekezés kategóriáinak alkalmazásával, a civilizációkritika és a természettel való egység megbomlására vonatkozó történetfilozófiai tézis függvényében értelmezi. Az érzékeny irodalom legfőbb jellemzője tartalmi szempontból az erkölcsi érzékkel rendelkező hős lesz, poétikai szempontból pedig az idill mint ábrázolási mód, amely örömet kelt. Debreczeni az így meghatározott érzékenységtől megkülönbözteti az érzékenység azon változatát, melyben az érzékeny eszmény „a civilizációkritika és elidegenedés jelenségeinek hatása alatt” reflektálttá válik, és „nem gondolható el többé életmintaként, csak remény és emlékezet tárgya lehet”.⁸ Az érzékenységnek ezt a meghatározását Debreczeni nem vonatkoztatja konkrét szövegekre, de gondolatmenetét követve a boldogság énekesének művei, különösen *A csók* a reflektálatlan érzékenységgel, míg a későbbi, a boldogtalanságot tematizáló művek a reflektált érzékenység fogalmával lennének összefüggésbe hozhatók.⁹

A két szerző érzékenység-, illetve érzelmességfogalma között lényegi különbségek fedezhetők fel, ám ezek diszkussziója jelen dolgozat keretein belül nem lehetséges. Elegendő annyit megjegyezni, hogy Bíró szerint a 18. század végének irodalmában

megfigyelhető különböző érzelmi hatások a modern individuum léttapasztalatával hozhatók kapcsolatba; Debreczeni szerint pedig az altruista érzés az érzékenységek alapvető jellemzője. Az érzelmi hatás itt következő elemzése kapcsolódik e két megállapításhoz, de a szóban forgó összefüggéseket más elméleti keretek között tárgyalja: Niklas Luhmann tudásszociológiai tanulmányai és az ezekre építő újabb érzékenységtelmezések által inspirálva az érzelmeknek a 18. század végi irodalomban megjelenő mintázatait és az irodalom jellegzetes érzelmi hatásmódjait az individuumszemantika változásával összefüggésben igyekszik értelmezni.

Luhmann a modern társadalom alapvető jellemzőjét abban látja, hogy az különböző önálló területekből, rendszerekből áll. Ezek a rendszerek (politika, jog, gazdaság, művészet, oktatás stb.) önreferenciálisak, és sajátos funkciójuk által meghatározottak. A társadalom funkcionális differenciálódásának első jelei Luhmann szerint már a kései középkorban megfigyelhetők, de az új szervezőelv csak a 18. század végétől válik meghatározóvá. Az európai társadalom 17–18. századi története ezért visszatekintően úgy jellemezhető, mint a rétegzett szerveződési módtól a feladatörök szerinti elkülönülés felé való átalakulás.¹⁰ A funkcionális differenciálódás domináns szervezőelvé válásával az individuum és a társadalom viszonya is megváltozik. A rétegzett társadalomban az egyén identitása a réteghez való tartozáson alapul; a család, a származás egyértelműen meghatározza ezt; minthogy az egyén helyét valamely rétegbe való inklúziója jelöli ki, individualitása a rétegspecifikus elvárások, normák teljesítését jelenti. Az ettől való eltérés, egyéni elképzelések érvényesítése a szabályok megszegését jelentené. A funkcionális differenciálódás következményeként azonban az egyén több részrendszernek is részévé válik, s így identitását egyik rendszer sem határozhatja meg. A modern társadalom fő elve, hogy mindenki számára lehetővé kell tenni az inklúziót valamennyi funkcionális részrendszerbe – ezt a követelményt jeleníti meg a szabadság és az egyenlőség eszméje is.¹¹ Ez az összefüggés úgy is megfogalmazható, hogy míg a rétegzett társadalomban az egyén önazonossága inklúzióként írható le, a modern világban az egyén a társadalmon kívül helyezkedik el [Exklusionsindividuum].¹² Míg a rétegzett társadalomban az egyén a társadalom részeként volt individuum, a feladatörök szerint elkülönülő társadalomban az az új kérdés merül fel, hogyan válhat az individuum a társadalom részévé.

A felső rétegek (azaz a nemesség) interakciójának történeti változását vizsgáló tanulmányában Luhmann arra mutat rá, hogy a társadalom domináns szerveződési módjának változása következtében az egyének közötti érintkezés, az interakció szabályai is átalakulnak. Az önálló sodó nagy funkcionális részrendszerekben (a politikában, a gazdaságban, a jogban) a praktikus célokat, funkcionális kényszereket követő aszimmetrikus kommunikáció lesz meghatározó. Ugyanakkor azonban kialakulnak

⁶ Bíró, I. m., 424.

⁷ E felfogásban az érzelmesség irodalomtörténeti kategóriája nem azonos az érzékenység eszmetörténeti fogalmával, de a kettő között szoros kapcsolat áll fenn, mivel az evilági örömök, a földi boldogság vágya és a vágyak teljesületlensége miatti szomorúság szorosan összetartozó jelenségek, az érzelmesség az érzékenység felvetette problémákból sarjad ki.

⁸ DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Universitas, Budapest, 2009, 170.

⁹ Uo., 116.

¹⁰ Niklas LUHMANN, *Gesellschaftsstruktur und semantische Tradition* = Uö., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, I., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, 9–71., 25–27.

¹¹ Uo., 30–31.

¹² Niklas LUHMANN, *Individuum, Individualität, Individualismus* = Uö., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, III., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 212.

az egyének közötti érintkezés olyan terei is, amelyek lehetőséget adnak az érdekektől, praktikus céloktól mentes, kölcsönösségen alapuló szimmetrikus interakció megvalósítására. A 17–18. század során a felsőbb rétegek interakciója politikai, gazdasági funkcióját mindinkább elveszti, s ezért egyre inkább tisztán szimmetrikus érintkezési formává válik, ily módon a béke és a boldogság szigetét testesítve meg az átalakuló társadalomban. A felső rétegek interakciójának szemantikájában ezáltal egyfajta – a kölcsönös jóindulaton, az érdekek ütközésének kerülésén alapuló – ellenantropológia jelenik meg, mely a funkcionálisan differenciálódó társadalomban egyre gyakoribb konfliktusok kiegyenlítését szolgálja, a funkcionális részrendszereken kívül az interakció békés világát alapozva meg.¹³ A társas élet terei, a szalonok világa mellett ez az újfajta igény jelentkezik a barátság ártértekelésében is: ez nyilvános jellegét elvesztve a kölcsönös megbecsülésen alapuló intim kapcsolat mintájává válik.¹⁴

Mint arra Marianne Willems Luhmann által inspirált érzékenységtértelezésében rámutatott, az érzékeny morál alapját is a kölcsönös jóindulaton alapuló szimmetrikus interakció – s így a makrorendszerek vezérelvével alkotott opposzió – képezi: az a szimmetrikus interakció érzelmekkel való telítődéseként írható le.¹⁵ Az érzékenység morálfilozófiája és individuumkonceptiója e felfogás szerint a funkcionális differenciálódásra adott válaszként, a felmerülő új problémák megoldási kísérleteként fogható fel. Kialakulásának alapja Willems szerint az a szükséglet, hogy az egyén önazonosságát és az interakció alapjait a társadalmi eredettől, szerepektől és funkcióktól függetlenül fogalmazzák meg. Az érzékenység olyan megoldási kísérlet az identitás és az interakció újrafogalmazására, amelyben az érzés, az altruizmus, az együttérzés válik központi kategóriává. Az érzésre alapozott morál az ekkor önállóodó privát szférához – a polgári családhoz és a társas érintkezés tereihez: a kávéházakhoz, polgári egyletekhez, szabadkőműves páholyokhoz – köthető. Az egyén önazonossága szempontjából az érzékeny megoldás az önazonosságnak a privát szférára való alapozását jelenti: az érzékeny morál a magánemberek érintkezésének normáját fogalmazza meg, azt a tiszta emberiség megnyilvánulásaként jelenítve meg.

Az érzékeny individuumszemantikát Willems megkülönbözteti a természetjog racionalista elképzeléseitől, de az autonóm szubjektumnak a század végén kialakuló koncepciójától is. Ez lehetővé teszi számára, hogy az érzésen alapuló morál irodalmi megjelenésének két változatát, történelmi fázisát különítse el. Az elsőt érzékenységnak, a másodikat Sturm und Drangnak nevezi; utóbbi fő jellemzőjének a szubjektumként értett individuum sajátos problémáinak artikulálását tartja, amely a morál-szemantika és a társadalom elgondolása szempontjából is fontos következményekkel jár. Az individuum meghatározó jegye egyedisége, a világhoz való egyedi viszonya

¹³ Niklas LUHMANN, *Interaktion in Oberschichten. Zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert* = LUHMANN, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, I., 129., 137–138.

¹⁴ LUHMANN, *Interaktion...*, 146–147.

¹⁵ Marianne WILLEMS, *Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik im Sturm und Drang. Studien zu Goethes „Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ***“, „Götz von Berlichingen“ und „Clavigo“*, Niemeyer, Tübingen, 1995, 83–106.; valamint Uő., *Individualität – ein bürgerliches Orientierungsmuster. Zur Epochencharakteristik von Empfindsamkeit und Sturm und Drang = Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, szerk. Hans Edwin FRIEDRICH, Niemeyer, Tübingen, 2006, 171–200.

lesz; önazonosságát nem társadalmi helyzete, réteghez, csoporthoz, részrendszerhez való tartozása, hanem saját egyedisége alapozza meg, saját maga alakítja ki a világgal való kapcsolatában. A magánszféra már nem lehet az egyén önazonosságát megalapozó tényező, s többé nem a privát szféra és a nagyvilág, a funkcionális rendszerek különbségéből adódó kérdések, hanem az egyén, az individuális vágyak és az egész világ, a társadalom opposziója áll a középpontban.

E modellre is támaszkodva a következőkben a boldogság verseit Bíró felfogásától eltérően nem lázadásként értelmezem, s e költészet magvának nem a testi vágyakat, hanem a pozitív érzelmek kölcsönösségén alapuló interakció eszményét tekintem. A boldogság énekesének programjához köthető versekben a magánszféra eszményei, az egyének közötti gyengéd érzelmek ábrázoltatnak, s ezek a versek a privát szférába való inklúzió lehetőségét is implikálják; a szomorúság verseinek középpontjában ezzel szemben az önmagát a társadalomból kizártnak érzékelő individuum áll, a társiasság eszménye itt megvalósíthatatlannak mutatkozik. E problematika azonban nemcsak tematikusan fogalmazódik meg Csokonai műveiben, hanem a művek sajátos érzelmi hatásában is megragadható.

3. A vidám természetű poéta

Aligha vitatható, hogy *A vidám természetű poéta* Csokonai korai költészetének központi, e korszak egész vertermésének megértése szempontjából is alapvető verse. Talán nem ennyire egyértelmű azonban a versben megfogalmazódó ars poetica pontos jelentése, miként annak a költői programnak a tartalma sem, amelynek az e versben artikulált költői hitvallás is részét képezi. Bíró Ferenc arra mutat rá, hogy *A vidám természetű poéta* szorosan összefügg az 1793–1794-es évek más műveiben fellelhető gondolatokkal (filozófiai vonatkozásban *A szeretet*, a *Természeti morál*, valamint *Az álom*, költői minták tekintetében Háfiz és Anakreón, a művek közül pedig *A csók* és az olasz fordítások bizonyulnak relevánsnak), a boldogság énekesének programját ezért azok segítségével bontja ki, az ars poetica polémikus élet is így világítja meg. Bíró Ferenc szerint a korszak verseiből és prózai szövegeiből rekonstruálható boldogságesezmény evilági és testi, érzéki jellegű, s mint ilyen a fiatal Bessenyei boldogságról vallott nézeteivel, a vallásos aszkézissel és a sztoikus morállal szakító evilági-materialista filozófiai útkeresésével mutat rokonságot (habár eltérések is felfedezhetők). Rekonstrukciójából (amely természetesen konstrukció is) egy metafizikai és erkölcsi elképzeléseket is magában foglaló gondolati alapozottságú program bontakozik ki.¹⁶

A vidám természetű poéta tevékenységének leírásához azonban nemcsak a programba illeszkedő művek eszmei hátterének megrajzolására van szükség, hanem azt a kérdést is fel kell tenni, hogy azok milyen módon járulnak hozzá annak megvalósításához. Bíró szerint a pályakezdő Csokonai működése kettéválik a program megalapozását szolgáló, azt elméleti szinten kifejtő, és az abból következő, azt megvalósító

¹⁶ BÍRÓ, I. m., 389–393.

művekre.¹⁷ Ezek közül a legjelentősebb *A csókok*, de – más, konkrétan meg nem nevezett költemények mellett – ide tartoznak azok a versek is, amelyek később bekerültek az *Anakreoni Dalok*ba. Arra vonatkozóan, hogy a boldogság énekesének művei miként érik el a kívánt hatást, Bíró nem ad felvilágosítást, csupán azt jegyzi meg, hogy ezekből hiányzik a programalkotó szövegek polemikus éle, s általában színvonaluk sem éri el azokét.¹⁸

A művek és a feltételezett program viszonyát érdemes ezért alaposabban is szemügyre venni; ehhez célszerű magából a programadó versből kiindulni. A vidám természetű poéta Young és Hervey költészetével szembeni elhatárolódását Bíró és Debreczeni a túlvilágitól az evilági boldogság igénye felé való fordulással magyarázza, a szomorú angolok és a vidám költő szembenállását a túlvilági és az evilági orientáció ellentétéként írva le.¹⁹ Szauder József ettől némiképp eltérő megfogalmazása szerint Csokonai az angolok egyoldalúságától, tehát egy bizonyos érzésvilágtól és stílustól határolja el magát: „Nem annak az érzésvilágnak a vállalása tehát ez a vers, amelyből a szomorúság, a mulandóság fájdalma, a csalódás és a panasz keserősége eleve kiszorult: inkább azt az egyoldalúságot, stílussémát vitatja, mely Hervey-re, Youngra s magyarországi divatjukra jellemző is volt és [...] a maga érzületét és stílusát védi meg, mely a szerelem révén gazdagabb, tágabb emberséget nyújt.”²⁰ Az elhatárolódás azonban nemcsak a versekben megtestesülő érzésvilágra vonatkozatható, hanem egy bizonyos érzelmi hatásra is: a sírköltőket Csokonai nem, vagy nem csak azért nem kívánja követni, mert azok – vele szemben – a túlvilágba vetett hitet propagálják, hanem mert a vidám természetű poéta szerint a sírköltők versei melankolikussá tesznek. Míg a sírköltők verseiben megénekelt melankolikus környékre „a lélek, / Fantáziáin repülve, / Írtózással megy, s rémülve, / Félholtan hátrál vissza vélek”, addig az ars poetica olyan költészet mellett kötelezi el magát, mely „múlatja a szebb nemet”.²¹ A vers nem csupán programszerűen megfogalmazza, de utolsó két strófájában színre is viszi a vidámító költészetet: az angolok sírkertjeivel szemben egy „andalgó vidék”-re helyezett kis idill bontakozik ki, szerelemmel, lanttal és dallal. Az itt lantostként megjelenő beszélő maga is víg lélekkel zenél, a vidám múzsa szolgálata tehát egyaránt magában foglalja a saját vidámságot és mások, a közönség derűjét is. Természetesen a megverselt tárgy és az érzelmi hatás szorosan összefügg, de éppen ezért talán nem túlzás azt állítani, hogy a vers legalább annyira a költészet kétfajta érzelmi hatásáról szól, mint a két helyszín különbségéről, túlvilági és evilági boldogság szembenállásáról.²²

¹⁷ Uo., 393.

¹⁸ Uo., 396.

¹⁹ Uo., 393–396.; DEBRECZENI, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 19–20.

²⁰ SZAUDER József, *Szerelem és rokokó. Líra és aranykori szigete: „A csókok” = Uő., Az éj és a csillagok. Tanulmányok Csokonairól*, Akadémiai, Budapest, 1980, 214.

²¹ CSOKONAI Vitéz Mihály, *A vidám természetű poéta = Uő. Összes művei*, I–II., kiad. DEBRECZENI Attila, Osiris, Budapest, 2003, I., 123. A Csokonai-szövegeket a könnyebb olvashatóság érdekében itt és a továbbiakban nem a kritikai kiadásból, hanem Debreczeni Attila modernizált átiratában idézem.

²² A recepció dokumentumai szerint Young verseinek többféle olvasata volt a 18. században. A szerző eredeti intenciójának megfelelően a *Night thoughts* olvasható volt vallásos költeményként; a magyar

A program legfontosabb megvalósulásának a korai művek között (jóllehet befejezetlen szövegről van szó) *A csókok* tekinthető. A boldogság eszménye itt a Melitesz és Rozália között – némi bonyodalom után – beteljesülő tiszta szerelemben, a szerelmesek közötti gyengéd érzelmekben konkretizálódik. A történet értékvilágában az őszinteség, a természetesség, a tisztességes szerelem áll szemben a bujaság, a szorgalom, a színlelés és a pénz világával – utóbbiak azonban a cselekményben nem játszanak semmilyen szerepet, csupán Philander szavaiban jelennek meg, s funkciójuk nem más, mint hogy a kontraszt segítségével Melitesz szerelmének tisztaságát emeljék ki. A bölcs Philandernek a harmadik könyvben elhangzó tanításában a szerelem két formájának szembeállításakor egy történetfilozófia körvonalai is felsejlenek. Eszerint a világ története három korszakra oszlik: a hajdani, ember nélküli tündérvilágra; a cselekmény jelenére: az ember itt már „megroncsolt halandó”, aki csak az álm idején érintkezik a hajdani aranykorral; s a megírás, a történetmondás idejére. A cselekmény jelene és a történetmondás ideje közötti különbségre Philander szavai utalnak: „Eljön még az az idő [...] Eljön az a szomorú kor”.²³ Az emberi múlt és a jelen összevetéséből hanyatlástörténet képe bontakozik ki, miként Rousseau *Második értekezésében*; Philander az erkölcsök romlásáról, az ember igazi természetétől való eltávolodásáról beszél: az igazi szerelem helyét a bujaság, a pénzen vett szerelem, a színlelt, mesterséges szépség, az erény helyét az erény látszata veszi át.²⁴ Az igaz szerelem és a szeretetre való képtelenség kettőssége azonban már Philander beszédének jelenében is fennáll, már ekkor is vannak anyagi egyenlőtlenségek, igazi érzésekre csak kevesen képesek, többen vannak azok, „kik elfelejtkezvén az érzésről és a természetről, vagy kivetkezik emberi voltokat, vagy ezek helyett a bujaság és szorgalom szívet gyötrő leányit ölegetik”.²⁵ *A csókok* világában sok minden tisztázatlan marad: nem tudni, hogy a jövő miért szomorú; s arra sem derül fény, hogy az aranykor emberei között miért vannak egyenlőtlenségek, miért csak kevesen érzékenyek.

A mű középpontjában nem ezek a kérdések állnak, hanem Melitesz és Rozália boldog szerelme, s ez a történet kétségkívül derűt áraszt, miként a történet környezete, a harmonikus természet és a pásztori világ is. *A csókok* ezért nemcsak tematikusan fogalmazza meg a boldogságot, hanem hatását tekintve is alkalmas lehet pozitív

recepcióban is a vallásos tartalom iránti érdeklődés tűnik meghatározónak (BÍRÓ, *I. m.*, 145–146.). De az angol és a német recepcióban sokkal inkább a versek melankolikus hangulata iránti fogékonysággal azonosított érzelmi attitűd vált meghatározóvá, amelyet a lelki mélység, a kifinomultság jelének tartottak (legalábbis egy bizonyos, nem patológikus mértékig). Vö. THORNSTEN VALK, *Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie*, Niemeyer, Tübingen, 2002, 37–41., 102–103. Érzelmszichológiai szempontból a melankolikus hangulatú sírköltészet iránti 18. századi lelkesedés azzal magyarázható, hogy ez a költészet formát adott az amúgy is depressziós egyének negatív érzéseinek, az olvasó számára lehetővé tette saját rossz hangulatának konkrét tartalmakkal való azonosítását. Vö. MELLMANN, *I. m.*, 406–415. Bíró és Debreczeni szerint a sírköltészet vallásos tematikáját utasítja el Csokonai, az érzelmi hatásra tekintettel azonban inkább a melankolikus befogadási mód elutasításáról van szó.

²³ CSOKONAI Vitéz Mihály, *A csókok = Uő. Összes művei*, II., 382–383.

²⁴ Szauder József szerint Philander szavaiban Rousseau *Második értekezésének* az aranykorra vonatkozó szavai csengenek vissza. SZAUDER, *Szerelem és rokokó...*, 221.

²⁵ CSOKONAI, *A csókok*, 383.

érzelmek felkeltésére. Ez az érzelmi hatás az idill általános jellemzője, a műfaj korabeli teoretikusai is a nyugalom, az öröm érzését társítják a befogadáshoz.²⁶ Érdemes itt felidézni Carsten Behle idilltörténeti munkáját, mely a műfajt szociológiai perspektívában – Luhmann elméleti modelljére támaszkodva – veszi szemügyre.²⁷ Behle szerint a kora újkori (Schiller előtti) idill jellemzője, hogy a funkcionálisan differenciálódó társadalomban olyan fiktív világokat alakít ki, amelyek ellentétet alkotnak az önállósuló funkcionális részrendszerekkel (a gazdasággal, a politikával stb.), s az idill keretei ily módon lehetőséget adnak a részrendszerekben feleslegessé váló „egész ember”, az egyének közötti szimmetrikus interakció, a kölcsönös gyengéd érzelmek megjelenítésére. Az idill boldogsága tehát a feladatkörök szerint szerveződő társadalmi léttel alkot oppozíciót, de ez az ellentét komplementer viszony, a funkcionális részrendszerek és az intim interakció világa kölcsönösen egymásra utalt. Ezt az egymásra utaltságot Behle a század leghíresebb idillköltője, Salomon Gessner példáján szemlélteti, aki nemcsak poéta, hanem sikeres üzletember és aktív közéleti személyiség is volt, s idilljeiben polgári életéhez képest egyfajta vasárnapi létet teremtett meg: az idill nyugalma a polgári elfoglaltságból való kikapcsolódást tette számára lehetővé, a derűs költői világba való kirándulás igényét és lehetőségét viszont a polgári foglalkozás teremtette meg. Behle elemzései szerint általában véve is igaz, hogy a 18. századi idill világa nem a polgári lét, a világ adott állapotának tagadása, hanem kiegészítője – szemben Schiller későbbi, a műfajt az utópia irányába elmozdító felfogásával; vagy Rousseau-val, ahol Clarens eszményített boldogsága a nagyvilágtól való eltávolodást jelenti és az egyetlen élhető életformaként ábrázoltatik (habár végül ez is illúzióként lepleződik le).

Philander előadásában a tiszta szerelem jövőbeni megszűnését anticipálja, s ezért úgy tűnhet, *A csókok* az igazi érzelmek eltűnésére nosztalgikusan reflektáló mű. Képezve a szöveg világából és az abban megjelenő szerelemkoncepciót történeti perspektívába helyezve azonban azt állapíthatjuk meg, hogy *A csókok* idillje a szerelemnek egy a 18. században kialakuló újfajta eszményét ábrázolja: a társadalmi státusztól független, kölcsönös gyengéd érzelmen alapuló intim kapcsolatét. Ez a szenvedély és erény, értelem összhangján alapuló tiszta, azaz józan, ésszerű szerelem, mely szemben áll a bujasággal; s mint az igazi emberség megnyilvánulása a privát szféra eszménye. Habár a mű világában nincs utalás arra, hogy ez a szerelemeszmény a funkcionális rendszerektől elkülönülő szférát határozná meg, szociológiai kontextusba ágyazva az interakció itt megfogalmazódó intim modellje az önállósodó részrendszerekre jellemző aszimmetrikus kommunikáció ellentétéként értelmezhető.²⁸

²⁶ Lásd Burckhardt MEYER-SICKENDIEK, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, 339–347.

²⁷ Carsten BEHLE, „Heil dem Bürger des kleinen Städtchens”. *Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen, 2002.

²⁸ Szauder megfogalmazása szerint a szerelem-téma önmagán túlmutató jelentőségű: „A szerelem ürügyén a nagyobb, több emberi boldogságnak költeménye *A csókok* [...] a mesterkéletlen emberség, felszabadult szerelem és boldogság eszményeit hirdeti, szemben a megromlott világgal.” SZAUDER, *Szerelem és rokokó...*, 219–220.

A csókok idillje mellett a boldogság másik fontos költői megnyilvánulási formája az anakreóni költészet. A *Jegyzések és értekezések az Anakreoni dalokra* megállapításai – mint azt Bíró Ferenc is hangsúlyozza – a boldogság énekesének programja szempontjából általában is relevánsnak tekinthetők. Itt Csokonai a dal jellemzőjének – Eschenburgot követve – azt tekinti, hogy lágy, szelíd érzéseket, örömet, vidámságot kelt;²⁹ a dal anakreóni változatának érzelmi hatását pedig úgy foglalja össze, hogy Anakreón „ezer édes, igéző képzeleteket talál elő, s azokat a legkönnyebb móddal festi le, hogy azok a mi fántáziánkat körülzsongván, lelkünkől az élet unalmát s az azt felettébb lankasztó indulatokat balzsamos szárnyaikkal leszeleljék”.³⁰ A versek ezt az érzelmi hatást tematikus szinten a munka, a szorgalom világának ignorálásával, a szerelem és a mulatság örömeinek érzékletes megjelenítésével érik el, s e tematika révén – hasonlóan *A csókok* idilljéhez – a funkcionális rendszerek világához komplementer módon viszonyulnak.³¹ Emellett vidámító hatásukban szerepet játszik az is, hogy gyakran valamilyen szellemes ötlet köré szerveződnek, s így intellektuális öröm kiváltására is képesek.³² Bíró szerint az irodalom és a munka, szorgalom fogalmaival jellemezhető valóság viszonya a következő: „Jelen van ugyanakkor Csokonaiak ezekben az írásaiban a saját emberi-társadalmi környezete ellen irányuló kritika is, hiszen elutasítja a »szorgalom« világát, azaz: a hétköznapi örömtelen alávetettségébe belenyugvó mentalitást. [...] Jegyteremt a distanciát azzal az emberi világgal szemben is, amely őt útjára bocsátotta: a feudális világ polgárságának lehetséges, az alávetettséget és az örömtelenséget elfogadó mentalitásával az igényes, az élettel szemben követelményeket felállító értelmiségi magatartását állítja szembe.”³³ A fentiek értelmében a két szféra viszonya másképp értelmezhető: Csokonai (és az olvasó) egyaránt létezik mindkettőben, tehát a munka, a szorgalom világában – és néha a versek idilli terében, amely kikapcsolódást nyújt, elűzi a gondot, a rosszkedvet.

Ennek belátásához vihet közelebb egy lehetséges korabeli kontextus, az orvosi-dietetikai elmélet, amely Csokonai egy rövid feljegyzésében is felbukkan.³⁴ Ez a feljegyzés a hat nem természetes dolog (sex res non naturales) középkor óta népszerű sémája szerint az egészség megőrzésére vonatkozó legfontosabb tudnivalókat fog-

²⁹ „A természet látásától indult öröme, a nyájasságnak, barátságának, édes indulatoknak érzése, a társasági élet vidámságának kóstolása, az abból származott játék, enyelgés, jókedv és felvidulás – ezek a dalnak szokott foglalatjai, azt mondja Eschenburg.” CSOKONAI Vitéz Mihály, *Jegyzések és értekezések az Anakreoni Dalokra* = Uő. *Összes művei*, II., 546.

³⁰ Uo., 547.

³¹ Nem meggyőző, ahogy Debreczeni Attila szembeállítja az idill általános és időtlen boldogságígérteit „Anakreon csendes gyönyörködéstől, belső nyugalomtól tágas kis-világá”-val. DEBRECZENI, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 46. A kisvilágot Debreczeni a túlvilággal és a nagyvilággal szemben határozza meg és a privát szférával azonosítja. Azonban az idill boldogságáról is elmondható, hogy ellentétes a túlvilággal és a nagyvilággal, s az idillben megjelenő kölcsönös szeretet is az intim szféra eszménye.

³² Az *Anakreoni Dalok* játékosságát Szilágyi Márton és Vaderna Gábor is kiemeli: *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 344–345.

³³ BÍRÓ, I. m., 396.

³⁴ Egy korábbi dolgozatomban a költő dietetikai feljegyzése kapcsán már utaltam a korabeli orvosi-élektani elképzelések és Csokonai költészete közötti lehetséges kapcsolatra. LACZHÁZI Gyula, *Csokonai egészségügyi feljegyzése és a rokokó költészet*, *Irodalomismeret* 2002/ 5–6., 103–105.

lalja össze.³⁵ Az effajta orvosi ismeretek a 18. század végén széles körben elterjedtek voltak, az orvosi könyvek mellett kalendáriumok is közöltek ilyen jellegű tanácsokat, s így elég széles körhöz juthatott el az egészség szempontjából fontosnak tartott tudás. A különböző szerzők által közölt dietetikai előírások az alapelveket (a derű, a mértékletes étkezés, a mozgás fontossága) tekintve nagy mértékű hasonlóságot mutatnak, de a részleteket a szabályok összeállítói (és használói) saját belátásuk szerint módosították. A dietetikai feljegyzés léte önmagában nem különösebben figyelemre méltó, azonban éppen ezeknek az ismereteknek az általánosan elterjedt volta miatt érdemes megfontolni annak a lehetőségét, hogy Csokonai boldogságfogalma és a versekben megjelenő boldogság értelmezése szempontjából is lehet jelentősége. Hiszen a boldogság kérdése nemcsak a filozófusokat foglalkoztatta, hanem – bár más szemszögből közelítették meg – az orvosokat is. A dietetika szabályai közül az indulatokra, azaz az érzelmekre vonatkozók lehetnek különösen érdekesek, mivel itt fogalmazódik meg a derű és a bánat egészségre gyakorolt hatása: „Kerüld a szomorúságot, s a szomorító okokat: ellenben keress vidító dolgokat; s igyekezz vidám lenni.”³⁶ Ugyanitt még olvashatunk a magány kerülésére, a társaság keresésére vonatkozó tanácsot, s olyat is, amely szerint a mezei multságok, munkák és gyönyörűségek kiváltképpen alkalmasak a semmittevés káros hatásainak elkerülésére. Csokonai feljegyzése ugyan nem említi, de a derű kialakításában a dietetikai tanácsok szerzői sokszor a költészetnek is szerepet adtak – megfelelően annak a kora újkorban általános felfogásnak, miszerint a költészet, az irodalom (valamint a zene) is alkalmas az érzelmek felkeltésére.³⁷ A dietetika szomorúság kerülésére vonatkozó előírása akkor nyeri el értelmét, ha tekintetbe vesszük, hogy a szomorúság itt nem csupán egy érzést jelent, hanem általában mindazokat a negatív lelki állapotokat, amelyeket a kora újkorban melankóliaként vagy hypochondriaként határoztak meg. Nem világos határokkal rendelkező lelki betegségekről van szó, s orvosi magyarázataik is nagyon különbözőek lehettek. Galénosz a melankóliáért a fekete epe túltengését tette felelőssé, s ez az értelmezés hosszú századokon keresztül meggyőzőnek tűnt. Ám a vérkeringés Harvey általi felfedezésével a testnedvek tanán (a humorálpátológián) alapuló orvosi teóriák elméleti alapjukat veszítették. Ennek ellenére a hagyományos értelmezés még sokáig, egészen a 18. század végéig tovább élt, jóllehet mellette kialakultak és egyre nagyobb teret nyertek olyan új értelmezések is, amelyek a melankóliát már az idegekkel, az idegrendszer károsodásával hozták összefüggésbe.³⁸ Csokonai verseiből arra következtethetünk, hogy ő még a humorálpátológia keretében értelmezte a melankóliát: „S már egészen ellepe / a fekete sárepe” – olvashatjuk a *Bolond, aki nem szeret* című versben (1793), s a *A szeretet „fekete vérű komorok”* megnevezése is erre utal.³⁹

³⁵ CSOKONAI Vitéz Mihály, *Kivonat az egészséges életmódról* = Uő. *Összes Művei*, II., 765–768.

³⁶ Uo., 767.

³⁷ Például Mátyus István munkájában, a dietetika monumentális 18. század végi összefoglalásában a művészetek terapeutikus hatására vonatkozó fejtegetéseket is találhatunk. Mátyusról részletesebben: LACZHÁZI, *Hősi szenvedélyek...*, 105–111.

³⁸ Lásd Hans Jürgen SCHINGS, *Melancholie und Aufklärung: Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart, 1977, 11–72.

³⁹ CSOKONAI Vitéz Mihály, *A szeretet* = Uő. *Összes Művei*, II., 363–366.

A 18. századi költészet és a melankólia közötti szoros kapcsolatra Wolfram Mauser hívta fel a figyelmet: *Anakreon mint terápia* című tanulmányában arra mutatott rá, hogy az irodalomtörténetben hagyományosan rokokónak nevezett, a könnyedség és játékoság fogalmaival jellemzett költészet megértéséhez a korabeli orvosi-dietetikus irodalom tanulmányozása adhatja a kulcsot.⁴⁰ Számos példán mutatta meg, hogy a 18. századi orvosi-lélektani irodalom milyen intenzíven foglalkozott a lélek derűjének problémájával, s hogy a lelki egyensúly megőrzésének vagy visszaállításának eszközei között a költészetnek is szerepet tulajdonított. Mauser szerint a terapeutikus költészet térnyerése szempontjából fontos, hogy a 18. században a test mechanikus felfogásával és a racionalista lélektannal szemben nagy befolyásra tettek szert olyan koncepciók, amelyek test és lélek egységét, kölcsönös egymásra hatását hangoztatták. Ezek egyik fontos forrása Georg Ernst Stahl lélektani elmélete volt, amely test és lélek szerves egységéből indult ki, és azt hangsúlyozta, hogy a lelki állapotok is hatással lehetnek a test egészségére. A Praxis Stahlianak mellett a tapasztalati lélektan kibontakozása is az említett tendenciát erősítette, mivel ennek képviselői test és lélek egymásra hatásának megfigyelhető tényéből indultak ki. Mauser vizsgálódásai arra mutatnak rá, hogy a lélek egészségéről való gondolkodás tekintetében irodalom és medicina a 18. század második felében nem két élesen elkülönülő terület, hanem sok szálon összefonódik: az irodalom nem pusztán feldolgozza, népszerűsíti a medicina tételeit, hanem medicina és költészet egyaránt a derű előidézését tűzi ki célul, utóbbi elsősorban vidám tartalmak megjelenítése és a humor segítségével. Az anakreóni költészet ezért nemcsak az egyéni boldogságkeresés manifesztuma, hanem olyan kulturális program is, amely a derűs társas együttlétet tekinti elérendő eszménynek. Terapeutikus hatása az irodalom más változatainak is lehet, mint azt egy igen ismert példa, Werther Homéroszhoz való viszonyulása bizonyítja: az *Odüsszeia* olvasása a hős számára a nyugtalan lélek lecsillapításának eszköze. Werther olvasási szokásai ugyanakkor azt is tanúsítják, hogy az irodalomnak a terapeutikussal ellentétes hatása is van: a regény végén Homérosz helyét Osszián foglalja el, megerősítve a boldogság lehetőségéről lemondó hőst döntésében.⁴¹

A költészet, az irodalom terapeutikus hatására vonatkozó elképzelések nem a 18. században jelentek meg, miként a felvilágosodás kori dietetika maga is igen régi hagyományhoz kapcsolódik. E hagyományok fényében a 18. század újdonságának az tűnik, hogy az egészség megtartására, a lelki derű fontosságára vonatkozó orvosi elképzelések filozófiai rangra tesznek szert. Ebben nemcsak az az esztétikortörténeti fejlemény játszott szerepet, hogy a test és lélek egymásra hatásának magyarázatára vonatkozó metafizikai elméletek nem bizonyultak meggyőzőnek, s ezért az influxuselmélet nyerhetett teret a lélektanban, hanem általánosabb szinten az is, hogy a gondolati erőfeszítések mindinkább a földi életvilág mindennapi gyakorlatában elérhető, a test és a lélek egészségét egyaránt magában foglaló boldogság lehetőségére irányultak. Ezzel egy időben a lélektanban egyre intenzívebb érdeklődés figyelhető meg olyan

⁴⁰ Wolfram MAUSER, *Anakreon als Therapie. Zur medizinisch-dietätischen Begründung der Rokokolyrik*, Lessing Yearbook 1988, 87–120.

⁴¹ Werther olvasási szokásait melankóliájával összefüggésben részletesen elemzi VALK, *I. m.*, 83–88.

esetek, lelki állapotok iránt is, amelyek az egyéni boldogság megvalósulását akadályozzák vagy teljesen lehetetlenné teszik.

Miként a 18. század második felének dietetikai irodalma, a vidámító költészet is régi hagyományokat folytat.⁴² Bár a vidámító költészet történeti változatairól részletes irodalomtörténeti elemzések nem állnak rendelkezésre, talán nem teljesen megalapozatlan általánosítás, ha Hans Georg Kempernek a német anakreóni költészetre vonatkozó megállapításaiból kiindulva a képzelőerő fokozott szerepében (az anakreóni versekben megjelenített derűs világ nem fogható fel a valóság leképezéseként, valóságanalóg ábrázolásként), az erős érzelmi hatásban, valamint a szellemesség, a tréfa, a játékoság költői funkcionalizálásában látjuk a felvilágosodás derűs költészetének legfontosabb poétikai jellemzőit. Az érzékiség és a szellemesség, a humor központi szerepe a befogadás szempontjából azzal a következménnyel jár, hogy ez a költészet nem csak, vagy nem elsősorban intellektuálisan, a befogadó értelmét megcélózva hat, hanem érzelmi és érzelmi hatásra is törekszik.⁴³ Az *Anakreóni dalok* kísérő jegyzetében Csokonai is a fenti poétikai jellemzőket emeli ki.

A vidám természetű poéta idilljében megfogalmazódó értékek (a vidámság, a derű, az élet élvezete) nélkülöznek minden túlvilági vonatkozást. Csokonai más verseit olvasva azt tapasztalhatjuk, hogy ezek az értékek általában a melankóliával, a bánattal állnak szemben, és nem a túlvilági boldogsággal – tehát két evilági lelki diszpozíció alkot ellentétet.⁴⁴ Ezért sem tűnik jogosulatlannak a boldogság énekesének verseit a Mauser által vázolt kontextusba helyezni, s bennük az evilági boldogtalanság elkerülésére irányuló kísérletet látni. Eszmetörténeti szempontból ez az összefüggés azt a kérdést veti fel, vajon a dietetikus-terapeutikus kontextus feltételezése összhangban áll-e a Csokonai filozófiai orientációjára vonatkozóan a szakirodalomban eddig megfogalmazódott tézisekkel. Bíró Ferenc szerint a vidám természetű költő programjának társadalmi, tehát politikai tartalma is van, s ennek központi elemét képezi az evilági boldogság igényének – a materialista filozófia tanai által is ösztönzött – megfogalmazása. Általánosságban a dietetika pszichoszomatikus szemlélete ellentétes a lelki folyamatokat pusztán testiekkel magyarázó elméletekkel, de a testi folyamatok lélekre gyakorolt hatását tagadó vagy leértékelő felfogással is (tehát a szélsőséges materializmussal és a testellenes aszkézissal vagy a test puszta gépezetként való felfogását hirdető rendszerekkel), a dietetika boldogságfogalma azonban – különösen abban a populáris és igen egyszerű formában, ahogy Csokonai egészségügyi feljegyzésében megjelenik – nem köthető egyértelműen metafizikai vagy morálfilozófiai teóriákhoz. A túlvilági boldogságba vetett hit elhalványulása ugyan kedvezhetett az evilági testi-lelki egészséget célul kitűző dietetikus és orvosi elképzelések térnyerésének, ám ezek az elképzelések nem implikálnak a lélek halhatatlanságára vagy a túlvilági

létezésére vonatkozó határozott állásfoglalást, s mint a mindennapi gyakorlat szintjén megfogalmazott tanácsok inkább komplementer módon viszonyulhatnak a filozófiai absztrakcióhoz. A vidám természetű poéta programjába illeszkedő művek esetében az érzelmi hatás szempontjának érvényesítése láthatóvá teszi, hogy nem csak bizonyos eszmények, magatartási minták megjelenítéséről van szó, s így hozzájárulhat a „boldogság énekesé” fogalom pontosításához. Az a kérdés, hogy a derű felkeltésén túl a műveknek esetleg milyen politikai, ideológiai implikációk tulajdoníthatók, nem e dolgozat tárgya.⁴⁵

A csókokat, a vidám természetű poéta céljaival összefüggésbe hozható egyik legfontosabb művet Debreczeni Attila egy lélek (a költői lélek) „(vágott) belső boldogságigényének kivetülése”-ként értelmezi, s ezt a megfogalmazást a konkrét művön túl, a korszak verseinek nagy részére is érvényesnek tekinti.⁴⁶ A dietetikus-terapeutikus felfogást figyelembe véve e műveket nem egy elképzelt, vágott boldogság kivetüléseként, hanem e boldogság kialakítására törekvőként, abban performatív módon részt vevőként értelmezhetjük. E két megközelítés nem ellentétes egymással, az utóbbi szempont érvényesítése azonban arra vethet fényt, hogy a vidám természetű poéta műveiben implikált boldogság nem individuális, hanem (legalábbis potenciálisan) társas jellegű. Amellett tehát, hogy feltárjuk e boldogságfogalom filozófiai ihletőit, és a költő egyéni életszemléletének meghatározó elemeként értelmezzük, a költő és a lehetséges befogadók (dietetikai értelemben is vett) derűs kedélyének alakítójaként is tekinthetünk rá. Az érzelmi hatás szempontjából a vidám természetű poéta programja rokon a nevetető-társas költészettel, amelybe például a *Dorottya* is tartozik. A derű felkeltésének módjában ugyanakkor különbözik is attól, amennyiben nem a nevetés közvetlen hatására épít, hanem a képzelet és az érzékiség nyújtotta lehetőségeket aknázza ki.

4. A szomorúság énekesé

Csokonai versei között már korán, *A vidám természetű poétával* egy időben megjelenik olyan típus is, amelyben az eddig tárgyalttól alapvetően eltérő, azzal ellentétes érzelmi diszpozíció artikulálódik: nem derűt és boldogságot sugalló képzetek, hanem a bánat és a boldogtalanság áll középpontjukban. E verstípus azonban nemcsak tematikailag különbözik a boldogság énekesének műveitől, hanem az érzelmi diszpozíció megjelenítésében, poétikai megformálásában – és érzelmi hatásában is. A feltehetőleg 1793–1795 közötti időszakban keletkezett, a bánat, a reménytelenség, az egyéni szenvedés érzését artikuláló számos kisebb vers, verskezdemény közül összetettségével és kidolgozottságával egyértelműen kiemelkedik az *Egy szerencsétlen*

⁴² Lásd erről LACZHÁZI, *Hösi szenvedélyek...*, 218–225.; Uő., *Dietetika és költészet a XVII. században* = *A magyar költészet műfajai és formátípusai a 17. században*, szerk. ÖTVÖS Péter – PAP Balázs – SZILASI László – VADAI István, SZTE, Szeged, 2005, 271–280.

⁴³ Hans Georg KEMPER, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, 5/I., Niemeyer, Tübingen, 1991, 173–205.

⁴⁴ Például a következő, feltételezhetően korai versekben: *A víg poéta; Míg nálatok itt mulatok; Jöszte poétának; Felvidulás; Az éj és a csillagok; Víg élet a Parnasszuson*.

⁴⁵ Bíró a program és a művek közötti viszonyt úgy fogalmazza meg, hogy míg a programnak éle van, a műveknek irányuk, s ez az irány végső soron társadalmi, ideológiai természetű. Ez a kérdés részletesebb elemzést igényelne, itt elég csak annyit megállapítani, hogy a dietetika kontextusában a vidám természetű poéta műveinek tulajdonítható hatás politikai értelemben kevésbé radikális, mint a Bíró által feltételezett, de nem ellenkezik vele.

⁴⁶ DEBRECZENI, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 19.

léleknek az égis való felemelkedése (a kritikai kiadás *Az én életem* címmel közli, a továbbiakban így hivatkozom rá): jóllehet ez is szoros kapcsolatban áll boldogság és bánat alapvető, a boldogság énekesének törekvéseit is meghatározó kérdéskörével, de érzelmileg és poétikailag egészen másként viszonyul hozzá.⁴⁷

Debreczeni Attila szerint a versben egy „boldogságot kereső, de a valóság boldogságellenességét látó ifjú panasza szólal meg”, amely panasz a boldogságélmény legyenje és a valóság közötti ellentétből, a kettő összeegyeztethetetlen voltából fakad. A költő pályájára vonatkoztatva a vers a sírköltészet érzelmes-borongós világától való elfordulást, a földi öröm központi értékévé válását fogalmazza meg, „azt a pillanatot ragadja meg, amikor a túlvilág boldogságígérete már a homályba vész, s a földi boldogság lehetősége válik fontossá”. *Az én életem* Debreczeni szerint tehát a vidám természetű poéta programjához vezető utat írja le.⁴⁸ Úgy gondolom, a vers alaposabb olvasása nem támasztja alá Debreczeni értelmezését, és a versnek Csokonai pályáivébe való illeten beillesztését illetően is kétségeket ébreszthet.

Az én életem beszélője műzsját arra szólítja fel, hogy eddigi gyakorlatától eltérően ne vidám dalt énekeljen, hanem a jelenlegi kedélyállapotának megfelelően, azt tükrözően bánatosat. A műzsának adott iránymutatás után, tehát a költemény poétikai szituálását követően egy bánatos, víg kedélyét elvesztett fiatal panaszai fogalmazódnak meg. Ezek pontos okára ugyan nem derül fény, az azonban egyértelművé válik, hogy nem a fiatalember körülményeiben történt változás indokolja a poétikai irány megváltoztatására, a dalok áthangolására vonatkozó kérést, hiszen a műzsa által eddig énekelt víg dalok is ellentétesek voltak a beszélő valós élethelyzetével: „Eddig bár a mord szerencse rád komoran pillantott, / Mégis víg húrokkal s vidám hangra verted a lantot”. A vidám költészet tehát nem a versbeli költő érzelmeinek megjelenítésére törekedett, hanem azokkal ellentétes hangulatú volt. Ezzel szemben most a műzsa megszólításában a közvetlen érzelmkifejezés igénye fogalmazódik meg, hiszen a költő elképzelése szerint a lejegyzett szavak a műzsa segítségével a szív érzelmeinek hű kifejezőivé válnak („Csorgasd szívem keserveit tollam néma szájába”), a műzsa éneke pedig a szívre nyújt rálátást („A bú gyenge rebegéssel nyissa meg szád ajakát / El-lágyult szíved roskadó tárházának ablakát”). A vers második felében a beszélő bánata életrajzi összefüggésbe helyeződik, de a gyermek- és ifjúkori szenvedésekre, sérelmekre vonatkozó utalások oly általánosak, hogy a negatív érzelmi hangoltságot és a világhoz való pesszimista, melankolikus viszonyulást kiváltó tényezők itt is legfeljebb

csak felsejlenek, de nem válnak pontosan megragadhatóvá: nem tudjuk meg, miért volt sanyarú a beszélő életének első tizenkét éve, s hogy miféle csapásra utal a „leszakasztá a balsors nyílni kezdő virágom” sorral. Kétségtelen azonban, hogy a melankólia nem általánosságban, hanem mint egy konkrét egyén életrajzi összefüggésekbe illeszkedő szomorúsága jelenik meg. A világra vonatkozó, szintén az egyén perspektívájából megfogalmazott negatív kijelentések és a saját balsors ecsetelése közé ékelődik a műzsa és a lélek képzeletbeli túlvilági utazása, melyet a műzsa ismételt megszólítása zár: „De szállj le, műzsám, e halandók házába, / Régen tévelygessz már a jobb világok országába”.⁴⁹ Debreczeni Attila szerint e sorok a sírköltészet túlvilági boldogságígéretné elutasításaként értendők. Ez azonban azt jelentené, hogy a versbeli beszélő alapvetően különbözik a vidám természetű poétától és Csokonaitól, hiszen a boldogság énekesé nem időzött se hosszasan, se röviden túlvilági tájakon. A műzsához intézett szavakat azonban nem szükséges a versen kívüli szövegekre értenünk, hiszen azok a megelőző sorokra is vonatkoztathatók, ahol egy boldogabb világ lehetőségéről, a paradicsomról van szó. A túlvilági boldogság lehetőségéről való gondolkodás és ennek költői megjelenítése tehát valóban elutasítatja a versben, de ez nem a vidám természetű poéta programjának nevében történik. A boldogság jelenben el nem érhető lehetősége az evilági, szubjektív szenvedéssel áll ellentétben, és a versbeli költő e szenvedés, a bánat transzparens megjelenítésére tesz kísérletet. Ebből következően a verset negatív képzetek és érzelmek uralják, ám a zárlatban felsejlik annak lehetősége is, hogy a melankolikus fiatal sorsa jóra fordul: egy álom keretében megjelenik Apolló, és olyan földi, költői sikerekkel kecsegteti a bánatos fiatal, amelyek szomorú kedélyét derűsítővé változtathatják. Apolló feltűnésével a verset uraló szélsőségesen negatív érzelmi állapot így végül mint potenciálisan meghaladható perspektíválódik.

A versbeli költő érzelmi válsága és poétikai megfontolásai természetesen vonatkoztathatók Csokonaira és költészetének orientációjára. Az érzelmek artikulálódását, a költészet lehetséges érzelmi funkcióját szem előtt tartó olvasatban azonban a vers újdonságának az tekinthető, hogy egy individuális jegyekkel rendelkező beszélő érzelmei kifejezésére tesz kísérletet, a szubjektív érzelmeket megjelenítő beszédmódot alakít ki. Ezzel olyan, a vidám természetű poéta törekvéseitől különböző poétika körvonalazódik, amely nem a boldogság színrevitelét célozza, hanem a boldogtalanságot fejezi ki. A befogadás szempontjából pedig a beszélő sorsa felett érzett sajnálkozás, a vele érzett részvét, együttérzés jelenhet meg. A részvétet Lessing nyomán úgy határozhatjuk meg, mint olyan kevert érzést, amelyet a tárgy szeretete és a vele történt szerencsétlenség okozta szomorúság együttesen jellemez.⁵⁰ A szenvedés diszkurzív részletezése mellett a sírásnak, a beszélő könnyeinek versbeli megjelenítése is erősíti ilyen fajta reakció kialakulását, a versben uralkodó szubjektív perspektíva pedig az

⁴⁷ CSOKONAI Vitéz Mihály, *Egy szerencsétlen léleknek az égis való felemelkedése* = Uő. összes művei, I., 118–122.; Uő., *Az én életem* = Uő., *Költemények*, II., s. a. r. SZILÁGYI Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1988, 110–113. Más, hasonló jellegű versek: *Egy kesergő magyar*; *Az Ekhóhoz*; *Felvidulás*; *A búkkal küszködő*; *Egy kétségbe esett magagyilkosa*. Az említett versek megírását a kritikai kiadás 1791 és 1793 közé teszi. Debreczeni Attila szerint 1793-ban, illetve 1795-ben keletkeztek. DEBRECZENI Attila, *Csokonai költői életművének kronológiai rendje*, Akadémiai – Debreceni Egyetemi, Budapest–Debrecen, 2012, 681., 684. Jelen összefüggés szempontjából nem releváns az a modern olvasatokra jellemző kérdés, vajon személyes életrajzi élmény fejeződik-e ki egyes versekben, vagy pedig helyzetdalokról van szó (az *Egy kétségbe esett magagyilkosa* recepciójában például mindkét lehetőség felmerült, lásd CSOKONAI Vitéz Mihály, *Költemények*, III., s. a. r. SZILÁGYI Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1988, 594.).

⁴⁸ DEBRECZENI, *Csokonai, az újrakedzések költője*, 23.

⁴⁹ CSOKONAI, *Egy szerencsétlen léleknek...*, 120.

⁵⁰ Gotthold Ephraim LESSING, *Hamburgi dramaturgia*, ford. TIMÁR Ilona = Uő. *Válogatott esztétikai írásai*, vál. BALÁZS István, Gondolat, Budapest, 1983, 459. Hasonlóan határozza meg a részvétet (együttérzést) Katja Mellmann is érzelemszichológiai monográfiájában: MELLMANN, *I. m.*, 124–128. A részvét kialakulásának előfeltétele az empátia, azaz egy másik egyén érzelmeinek mentális szimulációja, de különbözik attól, amennyiben ez nem az irodalmi műben megjelenő antropomorf alakzat (a szereplő, az elbeszélő, a lírai én) érzéseinek átvétele, hanem a másik egyénre irányul.

együttérzés mint olvasói reakció lehetőségének egyik alapvető feltételét teremti meg, hiszen együttérzeni csak egy (elképzelt) másik tudattal lehetséges.⁵¹

Annak a verstípusnak, amelynek körvonalai *Az én életemben* bontakoznak ki, alighanem legtokéletesebb képviselője *A füredi parton* (1796), amely később, némi módosítással *A tihanyi ekhóhoz* címmel került be a *Lilla*-kötetbe. *Az én életemhez* hasonlóan itt is szélsőségesen negatív lelkiállapot, a szomorúság, az individuális szenvedés áll a középpontban, de a vers szerkezete sokkal egységesebb, az érzelmek kifejezése lényegesen erőteljesebb. *Az én életemben* is a megszólítás, a múzsához fordulás ad alkalmat a negatív lélekállapot artikulálására, a világra vonatkozó, pesszimista színezetű általános megállapítások kifejtésére – ez a vers második felében annyiban módosul, hogy a költő már nem a múzsához beszél, hanem a múzsa számára jegyzi le panaszait („Lelkem keserves *lamentóm* szívembe lekotázza”).⁵² A későbbi versben az echó egész versen végigvitt megszólítása nemcsak a heves érzelmi töltetű beszédre ad alkalmat, de az echó nyomatékossítja is a kifejeződő érzelmeket. Az érzelmi hatást fokozza, hogy a szenvedés okai – legalábbis *Az én életemhez* képest – konkrétabb alakot öltenek, és hogy a beszélő helyzete, miként halálának elképzelt körülményei is, részletes bemutatást nyernek. A beszélő élethelyzetének leírása biztosítja, hogy őt az olvasó egyszerre rokonszenvesnek és szerencsétlennek láthassa, s így a befogadásban az együttérzés, a részvét lehetősége teremthető meg. A vers végén itt is valamiféle remény kap hangot, jóllehet a boldogabb idők eljövetele már nem a beszélő életében várható fejlemény, mint *Az én életem* zárlatában – mindenesetre a jövőbeli tisztelt és elismerés lehetősége valamelyest enyhít a vers egyébként következetesen kilátástalan hangulatán.

A mai olvasó számára ez a verstípus aligha hat az újdonság erejével, éppen ezért szükséges felidézni, hogy ilyen költői törekvésre a magyar költészetben korábban kevés példát találunk. Költészettörténeti perspektívában az élményköltészetnek nevezett verstípus megjelenéséről van szó, amely a 18. század végére tehető. Ennek újdonsága nem csupán abban keresendő, hogy az érzelmeket, élményeket mint egy individuális jegyekkel jellemzett beszélő érzelmeit és élményeit, e beszélő tudatának, lelki tartalmának kifejeződését írja le; az érzelmek nyelvi ábrázolásának módja abban is különbözik a barokk poétikai eljárásoktól, hogy a 18. században kialakuló érzelmes beszéd az élő szó eszményét követi.⁵³ Habár az érzelmi hatásra, a szenvedélyek megjelenítésére való törekvés a barokk poétika egyik fontos eleme, az individuális érzelmek kifejezése inkább kivételnek tekinthető a korszakban. A felvilágosodás kori magyar költészetben a nyolcvanas-kilencvenes évektől találunk példákat a negatív érzelmeket szubjektív perspektívában artikuláló verstípusra (ez alatt természetesen nem az empirikus szerző és a versbeli beszélő azonosságát értve), amelynek első

képviselői Csokonai mellett Ányos Pál és Dayka Gábor hagyományosan érzékenynek vagy szentimentálisnak nevezett költeményei.

A negatív érzelmek szubjektív kifejezése a befogadás szempontjából az együttérzés, a részvét kialakulását teszi lehetővé; e lehetséges befogadói reakció megjelenését azért fontos hangsúlyozni, mert eddig a hazai felvilágosodás-kutatás nem szentelt különösebb figyelmet az együttérzés fogalmának, jóllehet a 18. századi morálfilozófia és poétika egyik központi eszméjéről van szó. Az altruizmus kérdéskörét Debreczeni Attila megemlíti ugyan érzékenységnomográfiájában, de azzal nem foglalkozik, hogy az irodalomban hol és hogyan jelenik meg az altruista eszmény.⁵⁴ A 18. századi morálfilozófia és politikai gondolkodás alapvető kérdése volt, hogy az emberi társadalom létrejöttében és fennállásában az altruizmusnak és az egoizmusnak milyen szerepe van, illetve lenne kívánatos. A 18. századi gondolkodók jelentős része (Hobbestól és a 17. századi moralisták zömétől eltérően) azt feltételezte, hogy az emberben az egoizmus mellett található valamilyen altruista késztetés, hajlam vagy ösztön, melynek az emberi közösség létében alapvető szerepe van: Shaftesbury, a moral sense filozófusai, Pufendorf, Thomasius és Rousseau ezt az álláspontot foglalta el. Mások viszont az altruizmus mindenfajta megnyilvánulását az önzésre, az önérdelkre, az önszeretetre vezették vissza: Mandeville, Helvétius képviselték következetesen ezt a nézetet. Az egoizmus létét egyik pozíció képviselői sem vonják kétségbe, de az első csoportba tartozó szerzők emellett más, a közösségi létre irányuló késztetéseket is feltételeznek.⁵⁵ Az altruista érzéseknek, az érzésnek mint az ész kiegészítőjének a morálfilozófiai elképzelésekben való megjelenése társadalomtörténeti perspektívában olyan törekvésként értelmezhető, amelynek célja, hogy a 18. században átalakuló, egyre komplexebbé és specializáltabbá váló, a kereskedelem növekvő szerepe és az atomizálódás által jellemezhető társadalomban alapozza meg az egyének közötti interakciót.

Az altruizmus és az együttérzés eszménye, az ezek lehetséges morális szerepére való reflexió a filozófiai gondolkodás mellett a korabeli irodalomban is megjelent; de az irodalmi művekkel nem csak az altruizmuson és együttérzésen alapuló erkölcsi ideál népszerűsítőiként kell számot vetnünk, hiszen az irodalmi szövegek azon túl, hogy tematizálják az együttérzést, létre is hozhatják azt a befogadás során. E tekintetben fontos utalni Lessing dramaturgiai elméletére, amelyben az együttérzés morálfilozófiai kategóriáját összekapcsolta a dráma hatásmechanizmusában megjelenő együttérzéssel, s így olyan, az együttérzésre alapozott dramaturgiai elméletet hozott létre, amelyben a befogadó együttérzése moráldidaktikai célokat volt hivatott szolgálni. Lessing elgondolása szerint az együttérzés befogadók általi begyakorlása végső soron a nézők erkölcsi nemesedését segítené elő, s így egy optimista történetfilozófia keretei közé illeszkedik.⁵⁶ Mint arra Katja Mellmann felhívta a figyelmet, a 18. század

⁵¹ Vö. Uo., 103.

⁵² CSOKONAI, Egy szerencsétlen léleknek..., 120. Debreczeni Attila szövegközlésében lekotázza szerepel; a kritikai kiadásnak megfelelően – és Vargha Balázs korábbi szövegközlésével összhangban – ő-t írtam, mivel verstani megfontolások nem indokolják a magánhangzó hosszának megváltoztatását.

⁵³ Az érzelmek költői artikulációjának átalakulásáról részletesebben lásd LACZHÁZI, *Hösi szenvedélyek*..., 57–70., 226–241., és az ott idézett szakirodalmat.

⁵⁴ DEBRECZENI, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek*, 121–122.

⁵⁵ Az együttérzésre vonatkozó sokszínű elméleti irodalom részletes tárgyalása itt nem lehetséges. Tájékozódásképp lásd Gerhard SAUDER, *Empfindsamkeit*, I., *Voraussetzungen und Elemente*, Metzler, Stuttgart, 1974, 183–210.; *Mitleid = Historisches Wörterbuch der Philosophie*, V., szerk. Joachim RITTER – Karlfried GRÜNDER – Gottfried GABRIEL, Schwabe, Basel, 1980.

⁵⁶ Lásd erről Hans-Jürgen SCHINGS, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Beck, München, 1980, 22–45.

végének gyakran az érzékenység fogalmával leírt irodalmában az együttérzés mint befogadói attitűd másik változata is megjelenik. Ez legjobban a *Werther* mottójával jellemezhető: „És te, jóságos lélek, aki ugyanazt a szorongást érzed, amit ő, meríts vigaszt a szenvedéseiből, és legyen barátod ez a kis könyv, ha a sors végzése vagy a saját hibád miatt jobbat nem tudsz találni”.⁵⁷ Az együttérzés ezen változata – eltérően a Lessing által leírttól – a sors, az érzelmi diszpozíció hasonlóságán alapul, s nem az erény begyakorlását szolgálja, miként Lessingnél, hanem vigasztaló funkciója lehet. Ez a fajta együttérzés a 18. századi irodalomban – mint az idézett mottó is mutatja – jellegzetesen ahhoz a szorongáshoz társul, amely a Goethe-regény hőseit is jellemzi, s szociológiai nézetben az individuum helyzetének változásával, társadalmon kívül kerülésével hozható összefüggésbe. Mint az érzelmi hatás sajátos változata azt teszi lehetővé, hogy az önmagát a társadalomból kizártnak, életét kudarcosként érzékelő befogadó vigaszt merítsen a hasonló sorsú egyének irodalmi megjelenítéséből.⁵⁸

Csokonainak *A tihanyi ekhóhoz* írt versének befogadásában az együttérzésnek ez utóbbi változata jelenhet meg. Ennek belátásában segíthet annak felidézése, hogy *A tihanyi ekhó*-ban a szomorúság oka nem csak egyszerűen egy szerelmi csalódás. Csokonai-pályaképeben Bíró Ferenc *A tihanyi ekhóról* szólva arra hívja fel a figyelmet, hogy bár a reménykedés és a boldogság idején a Lilla-szerelme a teljességet jelenti a szerelmes számára, elvesztése után a szomorúságnak csak egyik, de nem kizárólagos okaként kerül említésre.⁵⁹ Jóllehet a vers nagy panaszában Lilla elvesztése valóban más veszteségek mellett jelenik meg mint a szomorúság oka, de ez csak növeli a szerelmenek a hős számára képviselt értékét, hiszen innen nézve ez a szerelme az egyéb veszteségeket elfeledtető, kompenzáló érzés is. Éppen a más jellegű kudarcok (a barátok elpártolása, ellenségesége, a magára maradottság) teszik lehetővé és szükségessé, hogy Lilla a szerelmes számára a világ teljességét képviselje, s így identitásának meghatározó tényezőjévé váljon. Elvesztése ezért nem csupán egy a hős számára fontos érték pusztulása, hanem önazonosságának alapját érintő veszteség.

Az intim kapcsolatok szemantikájának történeti alakulását szem előtt tartva a Lilla-szerelmen a 18. század végén az individuum helyzetének megváltozását tükröző jellegzetes szerelemkonceptiót ismerhetünk fel; ennek lényege, hogy a magát a világgal szemben szubjektumként értelmező individuum a szerelemtől a saját világának, a világhoz való egyedi viszonyának megerősítését várja.⁶⁰ Az 1770-es évek irodalmában megjelenő, a szubjektum szemantikájával összefüggő szerelemkonceptiót Karl Eibl és Katja Mellmann nyomán entuziasztikus szerelemnek is nevezhetjük. Eibl és Mellmann arra mutat rá, hogy a szerelem ilyenén való elgondolása kompenzatórikus funkciójú: a szerelem tárgya e koncepcióban a világ egészének,

⁵⁷ Johann Wolfgang von GOETHE, *Werther szerelme és halála*, ford. SZABÓ Lőrinc = Uő. *Válogatott művei. Regények*, I., Európa, Budapest, 1963, 7.

⁵⁸ MELLMANN, I. m., 404–406.

⁵⁹ BÍRÓ, I. m., 405.

⁶⁰ Niklas LUHMANN, *Szerelme – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*, ford. BOGNÁR Virág, Józsefvárosi Műhely, Budapest, 1997, 159–182.

a teljességnek a jelképévé, jelévé is válik, s ezáltal a társadalmon kívül került individuum számára nemcsak önazonossága megerősítését teszi lehetővé, de totalitásélményt is nyújt. Az entuziasztikus szerelem az individuum azon igényét hivatott kielégíteni, hogy a világot teljességgént, értelmes egészként élhesse meg.⁶¹ Az intim viszony ilyen metafizikai színezetű felfogása – amelynek legnevezetesebb példája Werther Lotte iránti szerelme – nem lehet tartós, szilárd kapcsolat alapja; olyan temporálisan instabil totalitásélményről van szó, amely a pillanatnyi érzelmi összhangon, illetve ennek illúzióján alapul.⁶²

Ennek fényében a versbeli panasz rokonítható Werther szorongásával, s az együttérzés két vázolt jelentéskörét figyelembe véve azt állapíthatjuk meg, hogy a költemény befogadásában az együttérzés azon változata jelenhet meg, amely nem az erényes, de szerencsétlen helyzetbe jutott ember iránti szánalom, hanem hasonló sorsú, hasonlóan érző egyének között alakulhat ki. Ha az olvasó magát ilyen egyénként azonosítja, akkor a versbeli beszélő szerencsétlensége és panaszja vigasztalást is nyújthat számára, amennyiben a panaszkodóban magához hasonlóan érző, önmagát a világból kizártnak érzékelő társat fedezhet fel.

Az együttérzés mint lehetséges, a mű által felkínált befogadói reakció egy további példája a *Dr. Földi sírhalma felett* (1801) című vers. Ez nem az egyéni szomorúság kifejezésén alapul, vagy legalábbis nem az a központi szervezőelve, hiszen egy alkalmi műfaj, a halotti búcsúztató műfaját és érzelmi hatását alakítja át. A humanista poétika és az ennek megfelelő költői gyakorlat szerint ez a konkrét eseményekhez kapcsolódó és közösségi jellegű műfaj, az epicedium, a befogadók érzelmeit célozza meg: előbb felkeltve és artikulálva, majd elcsitítva azokat. E célnak megfelelően épül egymásra három fő része, a panasz, a dicséret és a vigasztalás (lamentatio, laus, consolatio).⁶³ Az epicedium eredeti formájában a gyászolók képezte konkrét fizikai vagy a nyomtatott szövegek által megvalósuló közösséghez szól; a *Dr. Földi sírhalma felett* elmondott siratóban azonban éppen a közösség hiányának gondolata áll a középpontban. A hagyományos retorikai részek (a veszteség okozta fájdalom megjelenítése, az elhunyt dicsérete és a vigasztalás) ugyan felfedezhetők, de a versben leírt helyzet szerint a veszteség csak a magányosan gyászoló költő érzelmeit váltja ki: éppen azért érzi szükségét annak, hogy elhunyt barátja érdemeire emlékezzen, mert nincs, aki lantján annak halála miatt keseregne. A beszélő érzelmeinek intenzitását növeli, hogy panaszának forrása nem csupán az érdemdús barát elvesztése miatti fájdalom és a közösség közönye által kiváltott keserűség, hanem az is, hogy saját sorsát az elhunytéhoz hasonlónak látja, megaláztatását sajátjának érzi. Ily módon a barátira való

⁶¹ Karl EIBL, *Die Entstehung der Poesie*, Insel, Frankfurt am Main, 1995, 129. Luhmann romantikus szerelem fogalma az alapvetően statikus entuziasztikus szerelmet és a például Schlegel *Lucinde*-regényében megjelenő, az időbeli változást is integráló kódot egyaránt magában foglalja. Vö. Katja MELLMANN, *Güte – Liebe – Gottheit. Zur Präzisierung des utopischen Gehalts von Goethes „Stella”*, *Aufklärung* (13) 2001, 113.

⁶² Uo., 108–112.

⁶³ Lásd részletesen: Hans Henrik KRUMMACHER, *Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17–18. Jahrhundert*, *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 1974, 89–147. Csokonai versei között is sok alkalmi halottbúcsúztató található.

emlékezéssel a beszélő saját helyzetéről is vall. Sorsa nem csak a jelen általi mellőzöttségben fonódik össze az elhunytával, hanem abban a jövőre vonatkozó, és a vigasztalás retorikai funkcióját ellátó utalásban is, amely az utókor elismerését vizionálja. Ez a jövőbeni lehetőség (sőt a vers szerint bizonyosság) nemcsak a Földi halála keltette szomorúságot enyhíti, hanem a beszélő saját magánya miatti szomorúságát is: a vers így az elhunytá váló emlékezéssel egyfajta önvigasztalást is színre visz.

Földi méltatásával a vers az erényes, a közjóért munkálkodó ember eszményét propagálja; a gyászoló költő maga is ezt az eszményt testesíti meg, s – a barát halála miatt érzett bánaton túl – éppen az szomorúságának fő oka, hogy a társadalom nem becsüli sem Földi, sem az ő érdemeit. Azonban a felhangzó panasz hátterében mint ha a társadalom általi elismerésnél mélyebb ok is felsejlene: az emberek nem csak hogy nem méltányolják a közjóért való munkálkodást, de hideg szívűek is – szemben a meleg szívű költővel, aki véglegesen magányra van ítélve. A bánatnak ez az itt ki nem bontott rétege a verset *A tihanyi ekhó* magányos boldogtalanjának panaszával kapcsolja össze.

A halott és a gyászoló sorsa közötti hasonlóságból kifolyólag a barátját gyászoló költő az olvasó számára mintaszerű magatartást testesít meg. Az olvasó szimpátiát érezhet a meleg szívű, magányos költővel, s az erényes, de sanyarú helyzetű költő kiválthatja együttérzését is. Elképzelhető olyan olvasó, akit ez a részvét az erény, a közjóért végzett fáradozás megbecsülésére sarkall. A vers azonban inkább olyan befogadói mintát sugall, amelyben az olvasó is a költőhöz hasonló meleg szívű, magányos egyénként azonosítja magát. Ilyen olvasói attitűd esetén a költemény számára vigasztaló funkciójú lehet: egyrészt azért, mert a költeménybeli vigasztalást önmagára vonatkoztathatja, de azért is, mert a költőben magához hasonló szenvedőre ismerhet. Ily módon maga az olvasó lehet a költőhöz hasonlóan érző, az ő szerencsétlenségével együtt érezni képes lélek.

5. A „Lilla”-ciklus mint a két típus kombinációja: az együttérzés lehetősége

A vidám természetű poéta programjának egyik legfontosabb megvalósulása – *A csókok* mellett – Csokonai anakreóni költészete. Ezeket a korabeli költészetben divatos, de a boldogság énekesének céljaival is összhangban álló verseket önálló kötetbe is rendezte, de az *Anakreoni dalok* anyagának fele bekerült a *Lilla*-kötetbe is. Az anakreóni verseknek a poétai románba való beemelásával azok alapvetően más kontextusba kerültek. Az *Anakreoni dalok* homogén érzésvilágot jelenít meg, s ha valamilyen történet körvonalai esetleg fel is fedezhetők benne, ezek a körvonalak igen csak halványak, s a történet kevéssé egyéni.⁶⁴ A *Lilla*-ciklusban viszont az anakreóni versek egy szerelmi történet, egy fiktív életrajzi narratíva részévé váltak – akkor is, ha a kötet narratív váza laza, s inkább csak sejteti a történet egyes stációit, mintsem összefüggően elbeszéli azt. Amennyiben a vidám természetű poéta programjába illeszkedő

⁶⁴ A kötet költészettörténeti helyéről és értelmezéséről lásd OROSZ Beáta, Csokonai Vitéz Mihály „*Anakreoni Dalok*” című kötete mint a 18. századi magyar Anakreón-recepció összegzése, *It* 2003/1., 55–81.

műveket mint egy boldogságeszmény megtestesülését értelmezzük, a *Lilla*-kötet e boldogságeszmény bukásáról, az attól való eltávolodásról szól.⁶⁵ Ha azonban az anakreóni dalokra – a fentebb vázolt perspektívából – mint a derűt színre vivő költeményekre (is) tekintünk, ez a magyarázat nem lehet kielégítő, és azt a kérdést kell feltennünk, hogy ezek, sőt általában a derűt, a boldogságot ábrázoló versek milyen értelmet kapnak a kötet, a szerelmi történet egészében. Ebből a nézőpontból nem az a kérdés, hogyan viszonyul a kötet egésze Csokonai boldogságfilozófiájához, milyen változást jelez a boldogságról való gondolkodásában, vagy hogy a költő életének eseményeivel milyen összefüggésben áll: hanem az, hogy az olvasóra milyen érzelmi hatást tehetett, a potenciális olvasó érzelmileg hogyan viszonyulhatott a kötethez. Ez a kérdés annál is inkább jogosnak tűnik, hiszen vélhetőleg a korabeli befogadók sem elsősorban a költő életrajzára vonatkoztatva vagy eszmetörténeti összefüggésben olvasták e szövegeket.

A *Lilla*-kötet darabjait egyenként olvasva ugyan a tragikus fordulópont, *Lilla* elvesztése előtt álló versek olvashatók mint a derű felkeltésére, színrevitelére irányuló program megvalósulásai, de a szerelmi történet szomorú fordulata miatt a kötet egésze semmiképpen sem, s így a kötetet mint egészet tekintve a boldogság versei is csak másféle funkció, érzelmi hatás keretében értelmezhetők.⁶⁶ A kötetet nyitó – és annak narratív keretét voltaképpen megteremtő – *Gróf Erdődynek önagságához* címzett költemény is jelzi, hogy az olvasó lelkét, érzelmeit felkavaró művet tart kezében: „Bocsáss meg, ha bús siralmát / Lábaidnál önti le, / S tán örömid szent nyúgalmát / Megháborítja vele.”⁶⁷ Tartalmi szempontból a kötet nyugtalanító volta a földi boldogság megvalósítására tett kísérlet kudarcaként és az ezt követő reménytelen szomorúságként ragadható meg; a költészet funkcióját, érzelmi hatását szem előtt tartva viszont azt állapíthatjuk meg, hogy a kötet egésze – amely a derűs, vidámító, appetitív ingereket keltő és a negatív érzelmeket kifejező s így negatív ingereket kiváltó verseket egyaránt tartalmaz – a korábban elemzett érzelmi hatástípusok közül azzal tart rokonságot, amelyben valamely negatív lelki állapot szubjektív perspektívából fogalmazódik meg. A szerelem története, a reménykedés és a boldogság stációival együtt mint a végső szomorúsághoz vezető út jelenik meg, s így a kötet végén artikulálódó panasz és szomorúság (fiktív) életrajzi motivációját mélyíti el. Ezen nem változtat az sem, hogy az egyes versek nem kapcsolódnak szorosan sem egymáshoz, sem valamilyen konkrét történethez, hiszen a kötet egyes darabjai csak egyetlen fiktív személy meg-

⁶⁵ A *Lilla*-kötetet Bíró Ferenc és Debreczeni Attila egyaránt a vidám természetű poéta programjától való eltávolodásként értelmezi, de eltérő összefüggésbe helyezi. Bíró Ferenc az életrajzi összefüggésekre fókuszálva arra a következtetésre jut, hogy a költő külső életkörülményeinek 1795-től kezdődő rosszra fordulása állhat a kötet végén megjelenő általános szomorúság és kilátástalanság a hátterében. Debreczeni Attila a konkrét életrajzi összefüggésektől eltekintve a földi boldogság eszményének a szerelemben való megvalósítására tett, kudarcra végződő kísérletként és a boldogságeszmény megvalósíthatatlanságának tudatosulásaként fogja fel a kötetet.

⁶⁶ A különböző olvasási lehetőségekről lásd ONDER Csaba, *A kételtű képletei. Csokonai Vitéz Mihály: Lilla – Kisfaludy Sándor: A Kesergő szerelem = A magyar irodalom története*, II., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 11–28.

⁶⁷ CSOKONAI Vitéz Mihály, *Gróf Erdődynek Ő Nagyságához* = *Uő. Összes művei*, I., 528–535.

nyilatkozásaiként olvashatók.⁶⁸ A verseknek egy fiktív (ön)életrajzi narratíva laza keretében való elhelyezése a kötetben megjelenő érzelmek szubjektív perspektíválását biztosítja, ez pedig a befogadó számára lehetővé teszi, hogy a kötet hőisével, egy számára idegen tudattal (pontosabban: a versek mögé képzelt tudattal) érzelmi viszonyt alakítson ki. Az olvasás előrehaladásával az érzelmi reakció előbb a szerelmi érzéssel való azonosulás, a szerelmi boldogság ábrázolása által keltett öröm, majd az érték elvesztése miatti meghatottság, a kötet szerelmes hőstét ért szerencsétlenség kiváltotta szomorúság és végül a hőssel való együttérzés lehet. Az együttérzést éppen az segítheti elő, hogy az ébredő és viszonzott szerelem története az olvasó számára rokonszenvéssé teszi a hőst, így az olvasó az őt ért szerencsétlenséget valóban tragikusan láthatja.

Mint arról *A tihanyi ekhóhoz* kapcsán már volt szó, a Lilla-szerelmek metafizikai színezetű, entuziasztikus vonzalom, s mint ilyen, a szerelmes férfi számára a teljesség jele és identitásának alapja. A szerelmi versek fiktív önéletrajzi keretbe helyezése a reneszánsz daloskönyvek hagyományába kapcsolja be a Lilla-kötetet, ugyanakkor az intim kapcsolat minősége és a történet jellege, tehát a szerelem identitásképző erőként való megjelenítése és a vágy tárgyáról való lemondás kényszere rokonítja egyes, hagyományosan „érzékeny”-nek nevezett regényekkel – így például Kazinczy *Bácsmegyeyjével* – is. Csokonai szóhasználatában az „érzékeny dalok” megnevezés leginkább talán érzelmes, szerelmi dalokat jelent, de az érzékeny kifejezés arra is utalhat, hogy a szenvedély keletkezésében az érzelmi benyomásoknak alapvető szerepe van.⁶⁹ Azonban mint azt a lélekcseré szimbolikája is mutatja, a szerelem végső soron lelkek (a férfi lelkének Lilláéval való) összefonódása. E kötetben tehát nem a szerelemről általában, hanem egy konkrét, egyéni és kizárólagos érzésről van szó (a férfi csak a Lillával összefüggő érzelmi benyomásokra fogékony, Lillát nem pótolhatja más). Ezt azért tartom fontosnak hangsúlyozni, mert Debreczeni Attila a *Lilla*-kötetről szólva az érzékenységet úgy értelmezi, mint az embert szigorúan testi mivoltában felfogó, a boldogságot a szerelemmel, a testi ösztönök és érzékek kielégítésével azonosító életfilozófiát – a *Lilla*-kötet érzékeny szerelme azonban nem ilyen koncepciót képvisel.⁷⁰ A történet ívét tekintve a *Bácsmegyey*-vel (vagy akár a *Werther*-rel) való pár-

⁶⁸ Az ilyen laza szerkesztés a reneszánsz daloskönyvekre is jellemző. Lásd Gerhard REGN, *Torquato Tasso's zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition: 1591–1592*, Narr, Tübingen, 1987.

⁶⁹ Az érzékenység-fogalom 18. századi jelentéskörének leírása: DEBRECZENI, *Tudós hazafiak...*, 104–105. Az érzékenység (mai gondolkodásunk szerinti) többértelműsége többek között azzal függ össze, hogy az arisztotelész-tomista lélekmodellben az érzés és az érzékelés egyaránt az érző lélekhez tartozó funkciók, s mindkettőt külső objektumok hozzák létre. Az érzések elkülönítése fokozatosan megy végbe. Vö. LACZHÁZI, *Hősi szenvedélyek...*, 12–19.

⁷⁰ DEBRECZENI, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 273. Az érzékenység meghatározását Debreczeni itt a szenzualista és a materialista filozófiára alapozza. Ezt egészíti ki (*A szeretet* című Csokonai-írássra támaszkodva) azzal a gondolattal, hogy a szerelem valaminő kozmikus egész részévé teszi az egyént. A *Lilla*-kötetre nézve arra a következtetésre jut, hogy az „valójában az érzékenység mint életprogramnak tekintett boldogságfilozófia sebezhetőségét mutatja be”, ennek oka pedig az, hogy a fentiek értelmében elgondolt boldogság csak eszményként létezhet. (Uo., 276–277.) Amennyiben az érzékenység a testi ösztönök kielégítésére irányulna, nagyon is megvalósítható lenne programja. A szerelem azonban nem redukálható az ösztönre, s ezt Debreczeni is elismeri, amikor érzésmódnak nevezi

huzam a szerelemről való lemondás kényszerében és az ezáltal okozott frusztrációban ragadható meg. A boldogtalan szerelmesek sorsa (szemben Himfy történetével, *A kesergő szerelemmel*) az olvasó számára az együttérzés lehetőségét kínálja fel, saját szenvedéseivel hasonló helyzetben lévő társra találhat a fikció világában. Eltérően azonban e regényektől, a *Lilla* nem a hőst pusztulásával ér véget. Ez a különbség pusztán technikainak is tekinthető, hiszen ez teszi lehetővé, hogy a szerelmes hős kiadja saját szerencsétlenségének történetét – miközben mint élőhalott létezik tovább, s érdemi változás sorsában nem várható. A kötet zárlatának azonban az érzelmi hatás szempontjából is jelentősége lehet, mivel itt olyan elemek is megjelennek, amelyek a hőst tragikus helyzetének ellenére is pozitív képzeteket idézhetnek fel. Egyrészt tartalmi szempontból: az utolsó két verset (*A pillangóhoz*, *A reményhez*) együtt olvasva az állapítható meg, hogy a reménytől való búcsúzás nem jelenti a remény minden fajtájáról való lemondást, „csak” a „hernyó-lét”-hez kötött földi boldogság lehetőségének feladását;⁷¹ másrészt esztétikai szempontból: *A reményhez* a formai tökély és könnyedség megtestesítette szépség vigasztalását nyújtja. A kötet zárata így az érzelmi hatás tekintetében hasonló *Az én életem*, *A füredi parton* és *A tihanyi ekhóhoz* záró soraihoz, amennyiben a befejezés a teljes kiábrándultság és reménytelenség helyzete által keltett averzív ingereket valamelyest enyhíti (igaz ez a *Tudógyulladásomról* című versre is). A negatív érzelmeket artikuláló és előhívó Csokonai-versek közös jellemzőjének így az együttérzés mint befogadói viszonyulás lehetősége mellett a megjelenített negatív élethelyzetek jelentette averzív inger egyfajta tompítása is jellemző.

6. Érzelmi hatás és közösségképzet

Amennyiben tehát nem elsősorban a versekben megfogalmazódó eszméket és az életrajzi összefüggéseket szem előtt tartva tekintünk a pálya alakulására (vagy legalábbis annak egy részére), akkor nem az evilági boldogság lehetőségének eltűnése körvonalazódik, hanem a boldogság és a boldogtalanság állapotaihoz különbözőképpen viszonyuló verstípusok rajzolódnak ki. A boldogság képzetének eltűnése ebből a szempontból a vidámító, derűt keltő költészet háttérbe szorulását jelenti. Bár Csokonai az *Anakreoni Dalok* összeállításáig írt ilyen típusú derűs verseket, e típusban költői innováció nem mutatkozik. A derűs, derű keltésére alkalmas versek mellett ugyanakkor kirajzolódik egy másik, a negatív érzelmi állapotokat megjelenítő, az együttérzés lehetőségét felkínáló verstípus is. A versek két csoportjában megjelenő két ellentétes érzelmi diszpozíció, a különböző típusú versek a feltételezhető életvilágbeli feszültségre, frusztrációra más-más módon adnak választ: az egyik a feszültség megszüntetésére tett kísérlettel, a másik pedig annak artikulálásával, megosztásával. A különböző érzelmi hatást működtető versek írása vagy befogadása nem

azt, és a képzelettel való kapcsolatára utal. Abban igaza van Debreczeninek, hogy a szerelem mint a világ teljességével való egység érzése nem lehet tartós; a *Lilla* azonban nem ezt a lehetetlenséget mutatja be, hiszen a szerelem hevessége nem csökken, sem Lilla, sem a hőst nem ébred más iránt szerelemre, s egymásból sem ábrándulnak ki.

⁷¹ Uo., 267–268.

köthető valamilyen egészen konkrét, a szerző vagy a befogadó életében egy adott pillanatban fellépő feszültséghez, frusztrációhoz vagy lelki szükséglethez; arra nézve, hogy milyen életrajzi-szociológiai alapja van az egyes érzelmi hatástípusok megjelenésének, legfeljebb feltevéseket lehet megfogalmazni. E dolgozat nem is törekedett ilyen összefüggések megállapítására, az egyes verstípusokat sokkal inkább egy adott korban elérhető és bizonyos egyének körében népszerű kulturális mintáknak, az érzelmek kanalizálására vonatkozó lehetőségeknek tekinti. Az elemzés a két verstípus közötti poétikai-befogadásbeli különbségekre és az implikált közösségképzet eltérő voltára kívánt rámutatni.

Az érzelmi hatás szempontjából azt állapíthatjuk meg, hogy a boldogság éneke-sének versei valóban örömet kelthetnek, a kései versek azonban nem csak szomorúságot, mint Bíró állítja: vigasztaló funkciójuk is lehet. Az eddigi elemzések szerint nemcsak különféle érzelmi hatásokról van szó a versek két csoportja esetében, hanem arról is, hogy ezekhez eltérő közösségképzet rendelhető. Ez röviden úgy jellemezhető, hogy a vidám versek valamilyen, a derűs érzéseken alapuló közösségbe tartozást implikálnak, a szomorúak pedig mindenféle közösségből való kizártság érzésének adnak hangot. A részvéten alapuló költészet is potenciálisan társas jellegű, de nem az örömet osztja meg, kelti fel, nem a derű által köti össze a közönség tagjait, hanem a kudarcos hőssel való együttérzés által létesíthet kapcsolatot az erre képes egyének között. Az együttérzést megcélzó panaszos versekben a közösséghez tartozás igénye csak negatív módon, megvalósíthatatlan vágyként, legfeljebb a hasonlóan érzők virtuális közösségének képzetében jelenik meg.⁷² A dolgozat elején vázolt értelmezési keretben ez az individuum újfajta léttapasztalatával összefüggésben, az önazonosság kialakítására vonatkozó érzékeny megoldás lehetetlenségére való reflexióként értelmezhető.

⁷² Friedrich Vollhardt a 18. századi antropológiai elgondolások (elsősorban a társiasság morálfilozófiai és természetjogi fogalma) és az irodalom összefüggését vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy habár 1770 körül (a német irodalomban) változás tapasztalható az irodalmi közlésformákban, de emögött nem áll a társiasságra vonatkozó elképzelések megváltozása. Az új irodalmi közlésformákban (mint pl. a Werther) az erény altruista eszményei az individuális boldogság és az érzéki vágyak igényével konfrontálódnak, az egyén és a társadalmi eszmények közötti ellentét új módon, didaktikus kényszer nélkül jelenik meg. A felvilágosodás antropológiájára jellemző társiasság-igény azonban a Wertherben is felfedezhető: az elveszett teljességet Werther nem találhatja meg a társadalom megkerülésével a természetben és az érzés autonómiájában, a hős bukása így (negatív módon) a felvilágosodás társas eszményét erősíti meg. Friedrich VOLLHARDT, *Selbstliebe und Geselligkeit. Untersuchungen zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moraldidaktischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen, 2001, 9.

„Rögzött irány” és „háziélet”

Kemény Zsigmond *Férj és nő* és *Ködképek a kedély láthatárán* című regényei mint etikai narratívák

Kemény Zsigmond regényeiben, s különösen a nem történelmi témájú epikus szövegekben nagy hagyományra tekint vissza az etikai megközelítésű interpretáció. Az etikumnak a narratív szerkezeten keresztül történő vizsgálata ugyanakkor csak az értelmezések kis részében kap helyet. Márpedig éppen a narratív etikai vizsgálatok segíthetnek elkerülni a moralizáló olvasást, a Kemény-szövegek ironikus jelentésrétegeinek mozgósítása mellett.

Az etikai olvasás nem moralizáló lehetőségére hívja fel a figyelmet Kemény Zsigmond *Toldiról* írott recenziója, ahol felmerül az etikai értelmezésnek a két regény olvasásában hasznosítható lehetősége. Az *Arany Toldi-ja* című írás Toldi Miklós alakjának történetiségét tárgyalva kiemelt figyelmet fordít a befogadás etikai összetevőire. Hosszasan cáfolja Toldy Ferenc feltételezését, amely szerint Toldi mitikus alak lett volna, majd rátér a cselekmény bemutatására, amit értelmező megjegyzéseivel Toldi bolyongásának kezdetekor szakít meg. A malomkövel elkövetett gyilkosság Arany-féle elbeszélését azért méltatja Kemény (Ilosvai rovására), mert „az ő Toldija oly körülmények közt, s oly módon oltja ki egy nemes vitéz életét, hogy ha e gyilkosság történetes nem volna is, a legnagyobb mértékben menthetőnek látszanék.”¹ Az olvasó „objektív lelkiismeretere” apellálás helyét Arany a Toldival való azonosulást hangsúlyozza, egészen a bírósági felmentés feltételezéséig: „A gyűlölet az ingerlőre hárul; részvétünk Miklós mellett marad. Szánjuk őt, mert meghasonlásba jött, nem kedélyével, hanem a törvényekkel. [...] Még többet mondok: állítanak Toldit ma nép-jury elé, és beszélné el bátyja régibb bánásmódját s a gúnyt és brutalitást, mely a bűntényt előidézte, a jury hihetőleg feloldaná a vád alól.”²

Az irodalom olvasásakor ezek szerint lehetőség van a szöveg olyan értelmezésére, amely nem felel meg sem a törvényeknek, sem pedig az általános morális előírásoknak. Ha Kemény írói gyakorlatát vizsgáljuk ebben az időszakban, akkor megállapíthatjuk, hogy az 1850-es évek első felében keletkezett regényeiben hiányzik a – Kemény szerint – *Toldi* képviselte megbékélés az „objektív” lelkiismeretet jelentő törvények és az etikai értelmezés között. Pontosabban fogalmazva a kettő közti viszony válik témává: a *Férj és nő* vagy a *Ködképek a kedély láthatárán* úgy is olvashatók, mint a morális megítélés és az etikai követelmény közti feszültség narratívái. Míg a *Toldi* esetében

¹ KEMÉNY Zsigmond, *Arany Toldi-ja* = Uő., *Történelmi és irodalmi tanulmányok*, II., Franklin, Budapest, 1907, 339.

² Uo. A gyilkosság okai mellett az elbujdosás két megjelölt okában is Arany „finom tapintatát” látja Kemény: Miklós nem akar bátyja gyilkosává válni, valamint dicsőséget akar szerezni a király udvarában.

Kemény szerint „Arany [...] kiengesztelte erkölcsi fogalmainkat”, addig a korszak regényeiből éppen az egyértelmű ítélkezés hiányzik.³ Kemény Zsigmond regényei olyan allegóriákként értelmezhetők, ahol a szereplők az eseményeket egymástól eltérő módon olvasva a befogadás feladatává teszik a felkínált értelmezések közti döntést. Az 1850-es évek első felében keletkezett alkotásokat a jelentés megalkotásának etikai meghatározottsága jellemzi, ami az utolsó három regény esetében a történelem tragikus közegébe helyeződik át.

Az etikai „ködképek”

A *Férj és nő* és a *Ködképek* olvasásának etikai meghatározottsága elsősorban a szereplők valóságfelfogásának megítéléséből származik. A vizsgált korszak regényei (részben már címükben is) visszatérő metaforák formájában tüntetik ki a valóságosnak vagy a normálisnak tekintettől való eltérés formáit (anélkül, hogy a valóságot „lényege szerint” megismerhetőnek mutatnák). Az „öncsalás” a *Férj és nő*ben olyan technikákra utal, melyek révén Kolostory Albert igyekszik énje integritását fenntartani. A regény túlnyomó része megfeleltethető Kolostory „öncsalásainak”, a cselekményt részben ez szervezi. Egyetlen példát kiemelve, amikor Kolostory értesül bátyja házasságának meghíusultáról, utólag szembesül saját házasságkötésének valódi okával; ez a belátás azonban újabb „öncsalásra” készteti, amit ideiglenesen elodáz feleségének személyisége. A narrátor a következőképpen írja le lelkiállapotát: „Látta, hogy tulajdonképpen elhamarkodásból kérte meg Eliz kezét, s mi még rosszabb vala, hinni kezdé, hogy Adél azért szakított Tamással, mert őt szereti. Gyúlékony eszének e délibábja annyi ábrándos, de valónak rémlő tüneménnyel borítá kedélyvilágának láthatárát, hogy csupa ködalakok miatt az életet, mely körül virított és mosolyga, hogy üres merengésért föláldozza, ha Eliz nem lett volna oly élvezetes, oly vonzó teremtmény, kit kebléhez szorítani és a jelennel békétlenkedni még Albertnek sem volt könnyű feladat”. (FN, 151.)⁴

A „rögeszme” és a „ködkép” a *Ködképek*ben ehhez képest inkább azt az ideológiai alapú elvakultságot jelenti, amely miatt Jenő Eduárd nem képes szándékainak megfelelően társadalmilag hasznosan cselekedni. A „ködképek” olyan eszmék, amelyek esetében az eszme és a valóság közti különbség leküzdése önmagában válik fontossá, egyszerre távolodva el eszmétől és valóságtól. Ugyanakkor ebben a regényben is található egy, a saját személyiségének egységét mindenek fölé helyező szereplő történetét

elbeszélő eseménysor: Villemont Florestannak feleségével szembeni viselkedése is – Kolostoryhoz hasonlóan – korábbi önképének fenntartását szolgálja önmaga felszavazását követően.

Mind az „öncsalás”, mind pedig a „rögeszme” olyan kategóriák, amelyek jelentésében az ismeretelméleti jelentőség összekapcsolódik az etikaival. A valóság figyelmen kívül hagyása akár a személyiség integritásának fenntartása érdekében, akár a kíváncsi tartott társadalmi állapot elérése miatt történik, egyaránt erkölcsi kérdéseket vet fel. Mindkét regényben összekapcsolódik a társadalmi valóság jogos kritikája és a kritizált valóság mechanizmusaitól való eltekintés. Kolostory Albert viszolygása a parlamentiasságtól és elvágyódása az értékesebbnek tartott múltba együtt jár hiúságának, saját értékességének mindenek fölé helyezésével – még azon az áron is, hogy átveszi a prózainak tartott jelen erkölcstelen technikáit. Jenő Eduárd ideológiai céljainak megvalósítása, a valóság ideális állapotának elérése szempontjából nem tartja fontosnak a társadalom hagyományos működésével való számvetést, s olyan eszközöket is felhasználhatónak tart, amelyek végső soron saját céljainak nemességét ássák alá. „A földesúr éjjel-nappal örködött, hogy úrbéresei az ő jól átgondolt terve nyomán okvetlenül és szünetlen boldogok legyenek, de az úrbéresek szerették volna, hogy saját tetszésük szerint lehessenek néha boldogtalanok is. Ezért sok villongás támadt, s gyakran alkalmaztatott az úgynevezett üdvös szigor.” (K, 427.) Ennek következtében az elbeszélő szerint elvesztette annak lehetőségét, hogy tetteit erkölcsileg indokolja meg: „De a tapasztalás itt is hamar bebizonyította, hogy aki egyszer az erőszakolás terére lépett, az többé nem számíthat erkölcsi indokokra.” (K, 433.) A testi fenyegetésen túl Jenő gróf – emberboldogító céljai elérése érdekében – az örökös jobbagyságot is szívesen visszaállítaná: „Jenő gyűlölséggel gondolt a költözési jogra. Ha az örökös jobbagyság nem töröltetett volna el, úgy ő végtére is boldoggá tehetné a szeretett hat falut. [...] Így álmodozott Jenő, s visszaóhajtá az örökös jobbagyságot csupa emberszeretetből.” (K, 428.)

Az erkölcsi imperatívusz és a szereplői moralitás közti feszültség mindkét regényben a családi, házastársi kapcsolatok kontextusában jelenik meg. Kolostory házassága sértettsége, végső soron önképének igazolásául köttetik, s megromlása is külső hatásnak, Iduna csábító megjelenésének köszönhető. Megismétli azt a hibát, aminek elkövetését Adél házasságkötésének meghíusultakor már felismert egyszer (ha téves okokkal magyarázva is). „Nincs megcsúgyenyítőbb, mint ha ügyetlenségünk miatt magunkat egy nő által mellőzöttnek hisszük. Kolostory, midőn Idunát megcsókolta, nem volt bele szerelmes, de midőn másnap hidegen fogadtatott, e nő bírhatása sértett büszkeségének egyedüli elégtételévé lön.” (FN, 202.) Kolostory Albert számára a hiúságból kötött házasság nem jelentett erkölcsi problémát, ahogy a házasságtörés sem. Iduna ugyanakkor több síkon is a csábítást jelenti Albert számára. A cselekmény során fokozatosan megismert élettörténete Albert számára a Norbert család körében már-már elfogadott polgári életformához képest a kalandot, a szokatlant jelenti (ennek részeként a szentléleki kastély világosan összekapcsolja Iduna nem mindennapiságát Albert középkorba vágyódásával); ugyanakkor Iduna a nőisége révén is csábító hatást gyakorol Albertre.

³ A közelmúlt Toldi-irodalma erőteljesen hangsúlyozza Arany János művének diszharmonikus elemeit: SZILI József, *Arany János: Toldi (trilógia)*, Akkord, Budapest, 1999, 16–17.; SZILÁGYI Márton, *Bűnbeszéd és megtisztulás = A magyar irodalom története*, II., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 296.; MILBACHER Róbert, *Az emlékezet balzsama. Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Ráció, Budapest, 2009, 186–187.; KOVÁCS Gábor, *A történetképző versidom. Arany János elbeszélő költészete*, Argumentum, Budapest, 2010, 96–119.

⁴ A *Férj és nő*, valamint a *Ködképek* a kedély láthatárán szövegére vonatkozó idézetek lelőhelye: KEMÉNY Zsigmond, *Férj és nő. Ködképek a kedély láthatárán. Szerelem és hiúság*, szerk. TÓTH Gyula, Szépirodalmi, Budapest, 1968. A továbbiakban a főszövegben FN és K jelölésekkel utalok a regényekre.

Iduna terheességével olyan döntési helyzet áll elő, amikor eszméinek, vágyainak ütközése révén lehetőség nyílna Albert számára a saját személyiségével való szembesülésre. A prózai jelenhez képest regényesnek tekintett múlt értékei iránti rajongása és Iduna iránti vágya, illetve az ezekből következő válási szándék éppen azokkal az értékekkel fordítja szembe, amik elsodorták korának viszonyaitól és amelyekkel eddigi cselekedeteit indokolta. Kolostory olyan döntés elé kerül, amelynek révén mindenképpen sérül addig jól-rosszul fenntartott önképe: „Meg volna semmisülve egész múltam, s homály borulna nevemre.” (FN, 264.) A református hitre való áttérés személyiségének hitbéli identitását tenné semmivé, a hittagadás bűnével való szembesülés – a szentágotai plébános szavaival – egészen a „rajongás és ábrándozások” tévelygésébe vezeti. (FN, 269.) Amikor Muzsla levelében azt olvassa, hogy az elválás útja a hűtlenség mellett Eliz apja általi erőltetésének elismerése, hiúságának mindkét tárgyát veszve látja: „Szent ég! Hitemet s ezzel egész politikai múltamat szerelmemért... ah, nem... a férfibecsületért Iduna lába elé dobtam. Ily tett mellett csekélység már, hogy fog-e több botrány reám vettetni.” (FN, 272.) Önmaga elvesztésének a veszélye rémálmonkon keresztül egészen Eliz meggyilkolásának tervezéséig viszi Kolostoryt – ezt a folyamatot állítja meg Praslin herceg gyilkosságának hírlapi feldolgozása.

Kolostory Albertnek egészen öngyilkosságáig sikerül elodáznia az Elizzel szemben elkövetett bűnök belátását. Ahogy válási szándékának bejelentését, úgy öngyilkosságát is újsághírek formájában megjelenő történetek váltják ki – a végső döntések meghozatalához is mintákra van szüksége, amelyek felolvasók és hallgatók moralizáló kommentárjai révén kapják meg cselekvését kiváltó jelentésüket. Az első hír a spanyol királyné válásáról való hírlapi találgatás, amelyről beszélgetve Terényi provokálja a válási szándékot még nem ismerő Elizt, akinek szavait Kolostory félreértelmezve elszánja magát szándékainak bejelentésére: „Norbert a kényes tárgyat nem akarta folytatni, de a tanácsos úr nagy hajlamot érezvén a vitatkozásra, egy könnyű fordulattal Eliz ítélete alá bocsátá a kérdést. Kolostory kémlő tekintetet vetett neje, ki a szigor mellé nyilatkozott. – De mit tegyen a szerencsétlen fél – dörmögé Norbert. – A nő tőrjön – válaszolta Eliz. – És a férfi? – tudakozódék Terényi kíváncsian. – A férfi... a férfi... ó ez különben is könnyen szokta magát vigasztalni. – Eliz, ki Albert tervéből semmit sem gyanított, szavait minden célzás nélkül ejtő, de Albert arca viaszápadt lőn. Ő akadályt fog vetni, gondolá, s kebléből a tegnapi szelíd benyomás eltűnt. A harc, a küzdés eszméje fölidézte az ellenszenv érzését.” (FN, 254.) A Kolostory élettörténetét lezáró történet szintén újságok tudósításaiból áll össze (Praslin herceg házasságtörése és gyilkossága), amelyeket Poliodóra olvas fel és értelmez. Poliodóra, kinek Albert római tartózkodása idején nem volt közömbös, tesz róla, hogy – Albert gyilkosságot is tervezgető rögeszméjének ismerete nélkül – a hírré vált házasságtörés a reggeliző társaság számára Albert cselekedeteinek analógiája legyen („És Poliodóra megint olvasni kezdett azon tökéletes előadással, mely a gondolat és az indulatok árnyalatait mesterileg tudta visszatükröztetni.” FN, 289.). A meggyilkolt hercegné naplójának és leveleinek felolvasása alatt csatlakozik a társasághoz Eliz, akit (a hírlapokban szereplő csábítónak Idunaként való azonosítása után) Kolostory Praslinnéként azonosít. A hírlapi történet és a regénybéli cselek-

mény lehetséges folytatásának azonosítása váltja ki Kolostoryból a megbánás reakcióját, majd a két történet azonosításának elkerülése érdekében az öngyilkosságot. Az elbeszélő hangsúlyozza, hogy kivételes, ünnepélyes, katartikus pillanatról van szó, amikor Kolostory feleségéhez járul, majd szobájába megy: „Albert szeméből könny gördül ki, s neje kezét érintvén ujjai, lassan felebb emelték, míg az ajkaihoz közelebb jött. Ekkor egy forró csókot nyomott rá, és a szobából távozott. E néma és rejtélyes értelmű jelenet még a szigorú Poliodóra is mély hatást gyakorolt. Ünnepi csend következett.” (FN, 290.)

Jenő Eduárd népboldogító tevékenységének kudarcát is a házastársi kapcsolat megromlása teszi nyilvánvalóvá. Az elbeszélő Várhelyi szerint „Stephania – mint a mai házasságoknál szokás – nem egészen szerelemből és nem is egészen érdekből ment férjhez”, de férjén múlt házasságuk boldogsága: „Örömet szívéhez szorította volna a férjet és a nagyvilágot. De ha egyiket föl kell áldozni a másikért, akkor a házasság könnyen legyőzné nála a társaságok utáni vágyat. Csakhogy aztán akinek kezét adta, azt egészen bírhatta.” (K, 446.) Jenő Eduárd azonban felesége mellett teremtett magának egy másik, Pygmalion szobrával párhuzamba állított szerelmet, a népboldogítás rögeszméjét: „Mert Jenő nején kívül szeretett még... nem asszonyt, nem leányt, de egy ezeknél sokkal elfoglaltabb és követelőbb teremtményt, tudniillik rögeszméjét, e pigmalioni szobrot, mely magát a szobrászt örülséig megbabonázta, e sóvár, édelgő, kielégíthetetlen és zaklató ábrándképet, mely mindig áldozatot kért, hogy élhessen, mindig ígért, hogy semmit ne teljesítsen, és közel volt, a szem előtt lebegett, hogy azt, ki el akarja érni, szünetlenül messzebb csalogassa.” (K, 446.) Ez a maga teremtette eszme válik „rögeszmévé”, „ködképpé”, „ábrándképpé”, s viszi Jenő grófot egyre távolabb a valóságtól.

Stephania, látva, hogy férje egyre erőszakosabb eszközökhöz nyúl céljai elérése érdekében, elhidegül Jenő Eduárdtól, s először a kárvallott jobbágyokon, majd Adolffon igyekszik segíteni, végül a barackok leszakításának tilalmát megszegve szembesíti a grófot „rögeszméjével”: „A gróf pedig most először volt szabályai végrehajtása körül zavarban. Elve, a következetesség s egy démoni ösztön, mely nejében a merésszé vált versenytársat szerette volna megalázni, messze, igen messze ragadták őt. Továbbmenni vagy hátrálni? Ez volt a kérdés, s Stephania látta, hogy a szilárd férj kezében reszket azon kis műszer, mely nevetséges és ferde módon lőn a háziélet és egy rögzött irány közt határozó eszközzé.” (K, 476.)

Bár mindkét regény főszereplője egy a maga számára erkölcsileg igazolt személyiség érdekében kerül szembe a társadalommal és házastársával, ideológiai céljaik szempontjából különbözik történetük. Míg Kolostory a múltba helyezett, származás- és hitbéli ideálok mentén igyekszik felépíteni énjét, pontosabban elkerülni az önmagával való szembenézést, addig Jenő Eduárd jelenének társadalmát igyekszik megváltoztatni, legalábbis a saját hatókörében, így állítva szembe „rögzött irányát” a „háziélettel”. Fontos különbséget jelent a kijelölt eszmények és azok elérési módja közti különbség: míg Kolostory Albert számára csak házasságtörését követően válik valóban fontossá hite és családi hagyománya, addig Jenő Eduárd leszerelésétől Stephania felszenteléséig kitart a népboldogítás eszméje mellett. Mindkettejük iden-

titást adó eszményei erkölcsileg devalválódnak, mégpedig személyes döntéseikkel, annak a módnak a kiválasztása révén, ahogy eszméiket megvalósítani igyekeztek. Kolostory Albert ezt az ellentmondást öngyilkosságával szünteti meg, Jenő Eduárd pedig Stephanie apácává válásával addigi erélyéhez képest éppen az ellenkező végletbe esik és felhagy birtokai mindenfajta felügyeletével, végül pedig a kötelezvényeket megsemmisítő ebédrel leszámol múltjával.

Etikum és elbeszélői szerkezet

Amennyiben a *Férj és nő* és a *Ködképek* olvasásának etikai összefüggéseit vizsgáljuk, nem feledkezhetünk meg arról az alapvető különbségről, amely a két szöveg narratív szerkezete között fennáll. Míg a *Férj és nő* viszonylagos narratív egyneműsége lehetővé teszi akár a morális példázat szerinti olvasatot is,⁵ addig a másik regény esetében az elbeszélés többszörös rétegzettsége megakadályozza ezt. A *Ködképek* mindkét közelmúltból származó értelmezése összefüggésbe hozza a regény értelmezésének narratív és etikai összetevőit. Barta János szerint „ez az epikus mű Kemény legbizarrabb alkotása; a benne ábrázolt világ, eseményeivel, szereplőivel olyan labirintusfélebe van bonyolítva.”⁶ Ez a narratív összetettség összefügg az etikum sokrétűségével – ahogy Barta fogalmaz a Jenő Eduárddal szembenálló értékrendszerekkel kapcsolatban: „az életformák változatossága együtt jár az értékrendszer változatosságával. A regény világán belül maradván is relatívvá lesz az értékelés: ami az egyik dimenzióban jó vagy annak látszik, az a másikban a legfőbb rossz képét ölti magára.”⁷ Sokkal nagyobb figyelmet fordít a regény elbeszélő szerkezetére Szegedy-Maszák Mihály, aki a romantikus ironia jegyében értelmezi a *Ködképeket*. „Föltehetően ez az egyetlen műve Keménynek, amelyben az elbeszélő helyzet a történetmondónak elsődleges szerepet juttat a cselekvő énhez képest. Az első szótól az utolsóig Várhelyi az elsődleges elbeszélő...”⁸ Szegedy-Maszák a történetek közvetítettségéből származó jelentésbeli viszonylagosságot Várhelyi karakterének passzivitása révén kapcsolja össze a regény etikumának kérdésével: „A romantikus ironia boldogság és boldogtalanság, jó és rossz, élet és halál kérdései föl emeli a *Ködképek* történetmondóját.”⁹

Ahogy Szegedy-Maszák is kiemeli, a regény elsődleges elbeszélője Várhelyi, csak az ő narrációja révén ismerjük meg a *Ködképek* történeteit: ő beszéli el Jenő Eduárd történetének döntő részét, Cecil neki mondja el Villemont Florestán történetét, elbeszélőként és többször hallgatóként is részt vesz a szöveg valamennyi eseményé-

ben. Ennek köszönhetően a regény történetei kölcsönösen értelmezik egymást. Így kerül kapcsolatba Jenő Eduárd története Villemont Randonéval és Florestánéval, illetve ezeket a kapcsolatokat részben lefedve Várhelyi és Cecil-Ameline történetével. Ahogy Szegedy-Maszák Mihály fogalmaz: „Végső soron a mű két-két főszereplőjének sorsa közös nevezőre helyeződik. Jenő Eduárd társadalmi átalakítást célzó tevékenysége éppúgy az egyéni önzés megnyilvánulásának látszik, mint Villemont Florestán szadisztikus voluntarizmusa, mely az egyéni akaratot azonosítja a legfőbb értékhardozóval. Hasonlóképp, Cecil-Ameline cinizmusa sem különbözik lényegesen Várhelyinek a döntésképtelenségétől [...]. Sőt még általánosabb szinten mind a négy sors hasonlóvá válik.”¹⁰

Villemont Randon és Jenő Eduárd kapcsolata egymás megítélésének kiazmikus mintájában rendeződik el. Először Villemont táplál kétségeket lánya és Jenő Eduárd házasságának boldogsága iránt, majd Jenő gróf kénytelen szembesülni az örökségként ráhagyott élettörténetében saját sorsával. Bár az első olvasat után kijelenti, hogy „maradtunk régi nézeteink mellett” (K, 346.), a későbbi események felől olvasva az önéletrajz Jenő Eduárd élettörténetének pretextusaként működik, hiszen életének utolsó éveiben – az erélytelenséget is túlzásba vitt módon gyakorolva – lemond minden népboldogító szándékról. Villemont Florestán történetével sokkal közvetettebb módon tart kapcsolatot Jenő Eduárd sorsa. Bár „mindkét hősre jellemző az önteltség, mindketten többet képzelnek magukról, mint amit az elbeszélő állít róluk”,¹¹ Jenő gróf szándékai erkölcsileg jóval magasabb rendűek, míg Florestán csak arisztokratikus jogainak gyakorlásában látja saját szerepét.

Várhelyi és Cecil, mivel hasonló tapasztalataik révén átlátnak egymáson, nem értik félre egymás viselkedését: Várhelyi magát a hervadt és kiszáradt, ám az őt lassan megölő indák és liánok miatt érdekesnek tűnő fákhhoz hasonlítja, míg Cecilről azt állítja, hogy Pestre visszatérve „magával az érzések helyett inkább az érzések ismertetét és művészi kifejezését hozta el.” (K, 303.) Szoros kapcsolatukat az egymásnak elbeszélte történetek biztosítják. Ez a viszony, a történetekkel való társasjáték (Szegedy-Maszák) magában rejtja a történetek csábításra való használatának lehetőségét, ennek következményeként pedig kettejük kapcsolatától teszi függővé a példázatos jelentésüket megfejtő kódot (ráadásul mindezt Várhelyi nézőpontjához kötve). A narratív szituációval számot vető értelmezés alapvető kérdése, hogy az unalom elűzésén, az udvarlás, kacérkodás túl a történetek alakítása további (morális, ideológiai) allegorikus jelentést is hordoz vagy alapvetően a történetek közös megalkotása hozza létre a *Ködképek* cselekményét.

Etikum és elbeszélés

A két regény értelmezésének etikai meghatározottsága szorosan összefügg a regényekben elbeszélte történetek egymást értelmező mivoltával és a karakterek megalkotására gyakorolt hatásával. Azoknak a kérdéseknek, amelyek a két regény értelmezé-

⁵ Ugyanakkor figyelembe kell venni a nézőpontváltások és az elbeszélő korlátozottság fontos szerepét, ahogy azt Szegedy-Maszák Mihály Kemény-monográfiája hangsúlyozza, részben Barta János *Férj és nő*-tanulmánya vonatkozó megjegyzéseinek kritikájaként. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Kalligram, Pozsony, 2007, 124–128.; BARTA JÁNOS, *A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről*, Akadémiai, Budapest, 1985.

⁶ BARTA JÁNOS, *Ködképek a kedély láthatárán – egy különös Kemény-regényről* = Uő., *A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 164.

⁷ Uő., 174.

⁸ SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 150.

⁹ Uő., 156.

¹⁰ Uő., 157–158.

¹¹ Uő., 159.

se során az etika, elbeszélés és ironia fogalmai révén felmerültek, az etikai kritika, illetve a narratív etika körébe tartozó irodalomtudományos vizsgálatok biztosítanak tágabb kritikai horizontot.

Az 1980-as évek második felében irodalomtudományos irányzatként jelentkezett etikai kritikában a kezdetektől nagy szerepet kapott a narrativitás.¹² A humanista hagyományt folytató kritikusok az irodalmi művek, elsősorban az epikus alkotások olvasása révén gondolták újra esztétikum és etikum kapcsolatát. Az etikai kritikának ez a hagyománya voltaképpen a (posztstrukturalista) „elméletet” (de sokszor a strukturalizmus belátásait is) megkerülve, a regényekben kimutatott sorsokban látja az olvasás tárgyát. Ekkor a regényekben azok referencializáló, sokszor moralizáló értelmezése révén tanulmányozhatjuk az etika tárgyát, az embert, annak döntéseit és elveit. Etika és irodalom e humanista hagyományának egyik legnagyobb hatású képviselője, Martha Nussbaum szerint a regények az etikai gondolkodás formái, az olvasók pedig a regények karaktereihez való etikai viszonyuk révén képessé válnak a társadalomban való tudatosabb életre. Az alapvetően regényekkel azonosított irodalom így a morális gondolkodás formájává válik.¹³

A humanista etika kritikájaként is tekinthetünk az úgynevezett *narratív etikára*. Nem véletlen, hogy két legjelentősebb képviselője, Geoffrey Galt Harpham és Adam Zachary Newton egyaránt bírálják Nussbaumot, aki szerintük az irodalmi szöveget annak filozófiai szempontú értelmezésével helyettesíti. Ennek következtében eltekint az elbeszélés közvetítettségétől, (irodalom)kritikátlanul létesítve kapcsolatot szerző és szereplő, szereplő és olvasó, szerző és olvasó között.¹⁴

Harpham *Getting it Right* című könyvében még általában az etika sajátjának tartotta a tény és érték szembeállításán való túllépést (az etikában látva tények és értékek egymásba alakulásának területét), mivel az etikát meghatározó viszony, a „van” átalakulása az „így kell lennie” állapotává éppen ezen a kettősségen alapul.¹⁵ *Shadows of Ethics* című műve már jóval nagyobb szerepet szán a narratíváknak mint e túllépés vagy közvetítés főszereplőjének: a tény–érték-dichotómia a narratívák cselekményén keresztül számolódik fel, mivel a cselekmény a szükségszerűség olyan formális elvével rendelkezik, amely legyőzi a kettő összekapcsolásával szembeni ellenállást. Másképpen fogalmazva, a narratívák a tény–érték-szembenállást megfordítások, egymásra rétegződések mozgásává teszik: a szembenálló elemek megőrzik integritásukat, de nem mint konstituáló elemek, hanem mint egymáson áttűnő rétegek. Harpham szerint éppen ez a narratíva olvasásának logikájában megjelenő feszültség, folyamatos szembeszegülés, ellenállás, másság az etikai elem az irodalomkritikában.¹⁶

¹² Az etikai kritika magyar nyelvű reprezentálást lásd: Helikon 2007/4. (*Etikai kritika*), szerk. BÉNYEI Tamás – Z. Kovács Zoltán.

¹³ Martha C. NUSSBAUM, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford UP, Oxford, 1990, 391.

¹⁴ Adam Zachary NEWTON, *Narrative Ethics*, Harvard UP, Cambridge, 1995, 61–63; Geoffrey Galt HARPHAM, *Shadows of Ethics. Criticism and the Just Society*, Duke UP, Durham, 1999, 228–229.

¹⁵ Geoffrey Galt HARPHAM, *Getting It Right. Language, Literature, and Ethics*, Chicago UP, Chicago, 1992, 18–27.

¹⁶ HARPHAM, *Shadows of Ethics*, 38–43.

Newton, hasonlóan Harphamhoz, szintén nem normatív módon, tartalmi kérdésként kezeli az irodalmi művek jelentésének etikai aspektusát, hanem olyan logikaként, amely a strukturálisan adottból származik, s az elbeszélés és az értelmezés eredménye között elhelyezkedve a narratíva olvasásában azonosítható. „A narratív etikára vonatkozó saját elképzelésem mögött [...] kizárólag az elbeszélés *mint* etika alapfeltevése rejlik: a történetmondásnak és a személyek fikcionalizálásának etikai következményei, illetve azok a kölcsönös igénybejelentések és követelések, amelyek e folyamat során egymáshoz láncolják az elbeszélőt, a hallgatót, a tanút és az olvasót.”¹⁷ Míg Harpham az etikai kritika lehetőségét a narratíva cselekményének mint a pusztán adottságként létező kiinduló szituáció „így kell lennie” állapottá alakulásának értelmezésében látja, addig Newton az elbeszélés etikumának a narratív diskurzus elemeiként történő értelmezését tartja alkalmasnak arra, hogy az irodalmi szövegekben az imperatív elemet ne előzetes elméleti megfontolások alapján értelmezzük.

Newton hármas szerkezetként írja le a narratív etikát: „a történetmondás etikája [narrational ethics]”, „a megjelenítés/ábrázolás etikája [representational ethics]”, „a hermeneutika etikája [hermeneutical ethics]”. Az első az elbeszélői helyzetben, az elbeszélő, a történet és a szereplők viszonyrendszerében rejlő etikum; a második a szereplők személyekként való azonosításában, az én elbeszélővé vagy elbeszéltté alakításában lévő felelősség etikuma; a harmadik a magányos olvasás vagy az interszubjektív váló értelmezés etikuma.¹⁸

Amennyiben a két regény narratív szerkezetéből kiinduló interpretációban mozgósítjuk a cselekmény mint rétegződés etikai modelljét és Newton hármas szerkezetű narratív etikáját, akkor új szempontokat nyerhetünk mind Kolostory „öncsalásának”, mind pedig a *Ködképek* „rögeszméinek” értelmezéséhez, etikai szerephez juttatva a két regény elbeszélői szituációjának sajátosságait is. A narratíva etikumának két eltérő megvalósulását láthatjuk a két műben. A *Férj és nő* főszereplője, Kolostory Albert élettörténetének során az általa követendőnek vélt elvek, eszmék egyre nyilvánvalóbb ellentmondásba kerülnek cselekvéseinek valódi okaival – először az elbeszélő hallgatója számára, nem utolsósorban a narrátori reflexióknak köszönhetően, majd Kolostory számára is. A cselekmény szintjén azonban, ahogy láttuk, újabb és újabb „öncsalással” helyettesíti az ellentmondással való szembesülést. E rétegződés szempontjából sem lényegtelen, hogy a regény cselekménye nem zárul le Kolostory öngyilkosságával, a záró jelenetben Zörény Iduna és Terényi házasságáról értesülünk: ez az esemény nem adja meg Albert halálának a tragikumot, nem engedi meg, hogy élete befejezése az önmagával való szembenézésként legyen olvasható. Az élettörténeten túlfutó cselekmény a kisszerűséget hangsúlyozza, visszamenőlegesen is megmutatva, milyen felszínes volt Kolostory viszonya a korábban a család, a vallás vagy a politika körében felmerült eszmékhez. A szöveg szintjén így az etikai jelentés is többrétegűvé válik, mivel Kolostory eszményeit csak „öncsalásának” eszközeiként ismerjük meg. (Norbert Lipót nézőpontja jelenthetne kivételt, de az ő biedermeier

¹⁷ Adam Zachary NEWTON, *Narratíva mint etika*, ford. BÉNYEI Tamás, Helikon 2007/4., 588.

¹⁸ Uo., 596–598., 606.

idillje kevésbé érzékeny Albert ideáira.) A *Ködképek* esetében nem egy szereplő élet-története révén, hanem több szereplő életével kapcsolatos eseménysorok összefüggésbe állításával valósul meg a regény rétegződésként értett narratív etikája. A történetek társasjátékszerű elbeszélése által az eszmék és a megvalósulás nem csak az egyes eseménysorokban kerül ellentmondásba, hanem azok összevetése révén is. Villemont Florestán szerencsétlenül sikerült tréfája és következményei nem csak a saját arisztokratikus elveinek jogosultságát kérdőjelezi meg, hanem allegorikus kapcsolatba kerülnek Jenő Eduárd és Stephania megromlott házasságával is. A Jenő gróf erőszakos népboldogításának és rosszul alkalmazott következetességének következményeként előállt szituáció, amely kapcsolatuk megszakításának közvetlen oka, a Villemont Florestán arisztokratikus göggyének és könnyelműségének köszönhető epizóddal lép párbeszédbe. A két történetet így a Villemont család érintettségén túl összekapcsolják a viszályba forduló szándékok és azok önsorsrontó következményei is.

A két főszereplő személyiségét eltérő etikai narratívák reprezentálják. Kolostory személyiségének „változatlanlanságát” éppen az „önccsalás” állandó váltómozgása biztosítja, ami lehetetlenné teszi jellemének identifikálását (az illúzióknak bizonyuló eszményt mindjárt egy újabb, identitást biztosító „ábrándképre” cseréli, elkerülendő a valósággal, az önmagával való szembesülést). Ezzel szemben Jenő Eduárd történetében éppen a „rögeszméhez” való görcsös ragaszkodás torzítja el személyiségét (szembeállítva őt feleségével, a boldogítandó jobbággyokkal, saját társadalmi osztályával). Bár Barta János kissé túloz, amikor úgy fogalmaz, hogy Jenő Eduárd történetében „az utolsó stádium már a kacagó örült”,¹⁹ a gróf kétségtelenül nem addigi cselekvéseinek rögeszmességét ismeri be, amikor gyönyörködve nézi birtokának pusztulását, addigi terveinek teljes kudarcát, s a kötelezvényeket fidibuszként visszaadja adósainak. Ez utóbbi epizódban, Cecil férjének elbeszélése szerint, „Jenő Eduárd gróf, ki közülünk észrevétlenül osont ki, szobájába zárkózott, s midőn komornyikja a történeteket jelentetné, könnyült kebelével sóhajtott föl: – Istennek hála, semmim sincs a gyűlölt múltból, ott vagyok, hol kezdettem!...” (K, 499.) Az ideológiai vakság beismerése a valóságsszemlélet megváltozása helyett csupán a kezdeti (a népboldogítást és házasságát megelőző) állapot tudatosulás vagy újabb célok nélküli visszaállítása fogalmazódik meg. Ebben az esetben is fontos a jelentés etikai összetevője szempontjából, hogy a cselekmény ezzel nem ér véget. Egyrészt nem tudjuk meg, hogy a népboldogítás „palinódiáját” követően miként folytatódik a gróf élete; másrészt, s ez sokkal fontosabb, a regényt az elbeszélés többszörös közvetítettség, s ezzel összefüggésben a példázatos értelmezés bizonytalanságának hangsúlyozása zárja. A narratív szituáció tekintetében nagy jelentőséggel bír, hogy a záró történetet az a tanácsos beszéli el, akinek nincs magasabb eszménye a kitüntetések elnyerésénél. Az adósság elengedését nagybátyja odaköltözése révén a Cecillel való, látszólag boldog házassággal köti össze, míg Jenő Eduárd törekvéseinek „jutalma” a kötelezvények semmissé tételével legfeljebb az adósok öröme lehet. Ezzel magyarázható, hogy Cecil férje beszámol a gróf előbb idézett mondatáról is, amit legfeljebb a komornyik hallhatott. Ugyanígy

¹⁹ BARTA, *Ködképek a kedély láthatárán*, 176.

fontos az is, hogy ennek a történetnek egyik hallgatója és elsődleges elbeszélője az a Várhelyi, aki Jenő gróf barátja és egyben Cecil legközelebbi barátja. Várhelyi meglehetősen távolságtartó a derék tanácsossal szemben, s ez a Jenő Eduárdról elmondott utolsó történet estéjének elbeszélését záró megjegyzésében is megjelenik: „Ezzel a tanácsos átölelte nejét, s arca sugárzott talán a boldogságtól, talán a hosszabbra terjedt elbeszélés miatt, mely idegeit fölvilványozta. Én kezet nyújtva mindkettőjüknek, eltávoztam.” (K, 500.) Mindez kihat a regényt záró sorok értelmezésére is: „Másnap reggel naplómbe tanúságul e sort iktattam: »Rögeszméink gyakran vétekebb tesznek minket és szerencsétlenebbé mászt, mint bűneink.«” (K, 500.) Ahogy Szegedy-Maszácz Mihály megjegyzi, a „korábban elmondottak fölkelthetik a gyanút, vajon nem lehet-e kételkedni e végkövetkeztetés hitelében. [...] Naplóföljegyzésében az elbeszélő saját cselekvésképtelenségét próbálja igazolni, mikor is olyan tulajdonságot bélyegez meg, amely hiányzik belőle.”²⁰

A narratív etikai interpretáció Kemény Zsigmond mindkét értelmezett regénye esetében felveti etikum és ironia viszonyának kérdését. Az ironia az eldönthetetlenség alakzataként látszólag az etika ellenalakzata lehetne, hiszen kizárja az imperatív értelmezést. Ugyanakkor a narratív etika felfogásában az irodalmi szövegek jelentésének etikuma nem egy jelentés normatív kiválasztásában rejlik, hanem – a narratív szerkezettel számot vetve – a felkínált jelentéslehetőségek érvényre juttatásában. Mindkét regény ironiája megfogalmazható a narratív etika kategóriáival. A *Férj és nő* esetében Kolostory Albert karakterének megalkotása során ér össze etikum és ironia, amennyiben Kolostory tetteinek megítélése a valóságos és az „önccsaló” én viszonyának értelmezésétől függ. A narráció bár érzékelteti Kolostory Albert élettörténetének példázatoságát, ugyanakkor az allegorikus olvasat megalkotásához hiányzik a kód, aminek segítségével rögzíteni lehetne, hogy mi is a morális jelentősége a történetnek. A *Ködképek* ironiájának és etikájának kapcsolata magában a történetmondás etikájában rejlik, az elbeszélte eseménysorok bizonytalan értékelési státusának következményeként. Itt a narratív szituáció meghatározta értékviszonylagosság kínálja fel az ironikus értelmezés lehetőségét. Szegedy-Maszácz Mihály etika és ironia kapcsolatát egyenesen a romantikus ironia körében tartja meghatározhatónak a *Ködképekről* adott értelmezésében.

A (narratív) etika és a (romantikus) ironia kapcsolatát csakis abban az esetben lehetséges fenntartani az értelmezésben, ha mindkét jellemzőt a regények narratív szerkezete alapján vizsgáljuk. A *Férj és nő* és a *Ködképek* narratív diskurzusa egyaránt támogatni látszik azt a megközelítési módot, amely a két szöveg narratív szerkezetéből származó ironikus értelmezési lehetőségeket nem oldja fel az etika diskursusában, nem felelteti meg az Arany János által említett „objektív lelkiismeretnek”. Ellenkezőleg, a két regény interpretációjában éppen az ironikus jelleget teszi a szövegek etikai jelentését konstituáló tényezővé. A két mű jelentésének az értelmezésbe áthelyeződő etikai jellege, a „hermeneutikai etika” termékeny feszültségben tartja (egymásra rétegződött lehetőségekként) az etikai interpretáció során felmerült értelmezési lehetőségeket.

²⁰ SZEGEDY-MASZÁCZ, *I. m.*, 157.

HÁSZ-FEHÉR KATALIN

Bárdok Walesben

A walesi bárdok keletkezés- és közléstörténete

1. Párversek: a Köszöntő és a H[ollósi]. K[ornélia]. emlékkönyvébe írott költemény

A walesi bárdok keletkezésének idejéről és körülményeiről szóló történetek szokatlan kettősséget mutatnak. A tágabb irodalmi köztudatban és az oktatási anyagokban erősen tartja magát a nézet, mely szerint Arany a balladát Ferenc József császár és Erzsébet császárné 1857-es magyarországi látogatása előtt vagy alatt, a hivatalos felkérés és üdvözlővers helyett írta.¹ Az irodalomtörténeti kutatások ezzel szemben részben eltérő időpontokat valószínűsítettek, részben a szakaszos keletkezés elméletét igazolták. Tényként kell elfogadnunk, hogy az Arany-filológia mai állása szerint nincs közvetlen bizonyíték sem az 1857-es, sem az irodalomtörténeti munkák által lehetségesnek tartott más évszámok (1852, 1853, 1856, 1860, 1861, 1862, 1863) megerősítésére, ugyanakkor a közlés háttérét megvilágító, újonnan előkerült adat fényében érdemesnek látszik a keletkezéstörténet ismételt áttekintése két olyan alapos tanulmány után is, mint Tarjányi Eszteré vagy Milbacher Róberté.

Az 1857-es császárlátogatáshoz közvetlen filológiai bizonyíték alapján az Arany-életműben csak két szöveg kapcsolódik: az egyik a Köszöntő (1857. március), egy bordal, melyet Arany a Nemzeti Színház igazgatója, Ráday Gedeon kérésére írt az *Erzsébet* című opera betétdalaként. Az uralkodópárt a színház ezzel a darabbal üdvözölte. A másik vers a *H[ollósi]. K[ornélia]. emlékkönyvébe* (1857. május 1.). Ez utóbbi darabot Arany abba a díszalbumba szánta, melyet a kor neves szerzői a harmincadik születésnapját ünneplő színész nő tiszteletére adtak ki. A keletkezéstörténet Egressy Sámuel 1857. április 23-i leveléből világosan kirajzolódik. Egressy egy dallamot szerzett a művész nő számára, melyhez szövegül Tóth Kálmán egyik versét ajánlották neki, de miután az férfiénekeshez illet, kérte Aranyt, írjon más szöveget a kottához.² Arany a *bujdosó* című verset küldte meg neki. A Hollósy Kornélia albumában álló

sor: „Oh, hát dalolj nekünk!...”, erre a körülményre is vonatkozhat. A bordalt és az emlékkönyv-bejegyzést első olvasatra tehát csupán a közeli keletkezési időpont kapcsolja össze, egyéb összefüggés nincs közöttük, hiszen Egressy Sámuel „megrendelése” azonos idejű, de a császárlátogatástól független esemény volt.³

A verssorban dőlt betűkkel kiemelt mondatrész: „nekünk” ugyanakkor értelmezhető a három nappal később, május 4-én kezdődő császárlátogatás és az uralkodópárt tiszteletére május 6-án rendezett színházi díszelőadás kontextusában, de nem vigaszként vagy engesztelésként, hanem *feloldozásként*. Vonatkozhat arra a dilemmára, melyet a hazai művészek egy részében a fejedelem előtti kötelező tisztelegés felvállalása vagy lehetséges megtagadása ébresztett. Hollósy Kornélia énekelte május 6-án az *Erzsébet* című opera címszerepét. Feltehetőleg benne is hasonló kételyek éltek a feladat kényszerű vállalása miatt, s Arany ezzel a sorral menthette őt fel akár a külső, akár a belső, lelkiismereti vádak alól. A „nekünk” kiemelésével kimondatlan, de éles ellentét képződik, a mondat jelentésterében állítás és tagadás egyszerre lép működésbe: „nekünk”, tehát „nem nekik”, vagyis elénekelheti a művész nő a szerepet a hazai közönségnek tett szolgálatként, nem pedig a császár előtti tisztelegésként is. Arany olyan erkölcsi megoldást kínál itt fel, amely a kirótt feladat teljesítését és megtagadását, vagy legalább annak jelzését egyidejűleg tudja megvalósítani. A megoldás nem volt idegen az opera egyik zeneszerzőjétől, Erkel Ferencről sem, aki az általa írt második felvonásba Erzsébet császárné apjának, Miksa bajor hercegnek két dallama mellé beleszötte a magyar himnusz.⁴ Ez az olvasat nem csupán időbeli, hanem tartalmi összefüggést is teremt a két szöveg között, és a Köszöntőt az emlékkönyv-vers párdarabjaként tünteti fel.

A Köszöntő és A walesi bárdok összehangolása ezzel szemben mindig is komoly irodalomtörténeti kihívásnak számított, mert olyan értelmezési kontextusba ágyazódott, hogy az egyiknek szükségszerűen a másik ellenében, a másik palinódiájaként *kell működnie*. A zavart az a kérdés okozza, hogy amennyiben Arany megtagadta a Ferenc József és Erzsébet előtti tisztelegést, sőt ennek helyébe A walesi bárdokat állította, miért írta meg mégis a színház díszelőadására a Köszöntőt? Az irodalomtörténeti hagyományban erős törekvés tapasztalható e morális, pontosabban politikai ellentmondás feloldására vagy kiiktatására. Arra csak egyetlen esetben került sor, hogy A walesi bárdok szövegét igyekezett egy irodalomtörténész a Köszöntővel összeolvasni, az uralkodópárt elfogadó versnek értelmezni. Milbacher Róbert 2006-ban tett erre kísérletet, és az a módszer, ahogyan kulcsszöveggé olvasva a balladát, annak szereplőit áttétel nélkül történelmi személyekkel azonosította, illetve az a gondolatmenete, mely szerint Arany Edwardot jó szándékú, béketeremtő, de félrevezetett uralkodónak ábrázolta volna, vegyes visszhangot váltott ki.⁵ Szintén egyedül álló

¹ A közkeletű értelmezésekből válogat TARJÁNYI Eszter, *Egy tabu körbejárása. A Köszöntő-dal és A walesi bárdok történeti háttere* = Uő., *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Universitas – EditioPrincipes, Budapest, 2013, 260. Az oktatásban használatos tankönyvek szerzői közül Mohácsy Károly felhívja rá a figyelmet, hogy az 1857-es keletkezés fenntartásokkal és árnyalásokkal fogadható el. Milbacher Róbert ennek ellenére úgy véli, már ezzel is fenntartja a „nemzeti-allegorikus értelmezést”. MILBACHER Róbert, *Szegény, szegény Eduárd király?! A Walesi bárdok szerepe az Arany-hagyományban*, It 2006/1., 44–90.; Uő., *Arany János és az emlékezet balzsama. Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Ráció, Budapest, 2009, 294. (A továbbiakban ez utóbbi megjelenésre hivatkozunk.)

² Egressy Sámuel Arany Jánosnak, Pest, 1857. április 23., ARANY János *Összes Művei*, XVII., *Levelezés*, 3., s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2004, 54–55. (A továbbiakban AJÖM XVII.)

³ A vershez lásd még: TARJÁNYI Eszter, *Irodalmi viaskodások. Arany János és az 1850-es évek költői csoportosulásai*, ItK 2004/3., 331. Megjelent a tanulmány Tarjányi Eszter idézett kötetében is (*Arany János és a parodisztikus hagyomány*, 259–275.), innen az emlékkönyv-versre vonatkozó részek kimaradtak.

⁴ NÉMETH Amadé, *Erkel Ferenc és az Erzsébet-opera II. felvonása* = *Erkel Ferencről és koráról*, szerk. BÓNIS Ferenc, Püski, Budapest, 1995, 131–135.

⁵ MILBACHER, I. m., 289–342. A témának nem annyira szakmai oldala felől, mint kortárs ideológiái

nézet Kerényi Ferencé, aki a *Köszöntő* megírását Arany „önértékelési zavarával”, a nemzeti költő szerepétől való ódzkodással hozta összefüggésbe.⁶ Többnyire az ellenkezőjére találunk példát, arra, hogy a *Köszöntő*t igyekszik az irodalomtörténet az Arany-életműben háttérbe szorítani, meg-nem-törtéنتé tenni. A *Köszöntő* keletkezése és korabeli sorsa körül amúgy is olyan tisztázhatatlan kérdések merültek fel, hogy ez a szöveg sokkal alkalmasabbnak látszott *A walesi bárdokról* történő leválasztásra és Arany politikai magatartásának kimentésére. Talán nem véletlen, hogy még azok a levelek is csak az újabb Arany-filológia nyomán váltak ismeretessé, melyek a *bor-dal* keletkezésére derítenek fényt.

A homályos, újra és újra feltett, de mindig elhárított kérdések a következők: tudta-e, Arany, amikor elvállalta Ráday Gedeon, a Nemzeti Színház intendánsa felkérését pohárköszöntő írására, hogy az a Ferenc József fogadására készülő alkalmi színdarab betétdala lesz? Ismerte-e a darab koncepcióját? Ha később jutott tudomására művének felhasználási módja, visszavonta-e a költeményt? Elhangzott-e végül a dal a színdarab során? Ha nem, akkor Arany vonta-e vissza, vagy a cenzúra tiltotta meg előadását?

Az Arany-levelezés 2004-ben megjelent, XVII. kötete alapján egyértelmű, hogy Arany felkérést kapott Egressy Sámuelen keresztül egy *toast* írására: „A bor-dal egy öreg nemes által, ki arany menyegzőjét ünneplendi, fog énekelteni 2-ik András korában, midőn keresztes hadak vonultak át hazánkon; és ahol András leánya, Thüringiai Gróf jegyese, későbbi szent Erzsébet is jelen volt. Mint külön álló jelenetnek, a különben sem közölhető szöveggel szükségtelen összhangzásban lenni.”⁷ A vers keletkezéstörténetét eddig legrészletesebben feldolgozó Tarjányi Eszter azt feltételezi, nem volt világos, milyen alkalomra kéri Ráday Gedeon a dalszöveget, ezért rejtélyként kezeli, vajon mikor döbbenhetett rá Arany a tényekre. Egressy Sámuel levelében azonban nincs kétség a leendő helyszín felől: „Tudom én jól, miszerint nem könnyű a feladás, annyival inkább, mert maga a Fejedelem előtt fog énekelteni, de hát ki oldja meg más, ha Arany nem, – mint Ráday mondá és én is érzem?!”⁸ A *Fejedelem* kifejezés természetesen a színdarab szereplőjére, II. Andrásra is vonatkozhat, azonban bő két hónappal a császárlátogatás előtt nem valószínű, hogy Arany ennyire ne értette volna a megrendelés lényegét. A kormányzói hivatalból érkező utasítás szerint a látogatásra kijelölt megyék már március elején kész tervvel kellett, hogy rendelkezzenek az uralkodó fogadására. Tuza Csilla ezt írja:

A kormányzó hivatalából utasítás ment az összes megyéhez, hogy készítsék elő, szervezzék meg területükön az uralkodói párnak és kíséretének mind a szál-lását, mind az ellátását az összeállított itinerárium alapján, de azt, hogy az egyes

kontextusban lelkesen üdvözlí a tanulmányt például MURÁNYI Gábor, *Legendahántás*, HVG 28 (2006), 81; a Wikipédia pedig bizonyított tényként veszi át a tanulmány állításait: http://hu.wikipedia.org/wiki/Arany_J%C3%A1nos

⁶ KERÉNYI Ferenc, *Az elmaradt irodalmi nemzedékváltások tanulságai*ból, Holmi 2003/4., 471.

⁷ AJÖM XVII., 23.

⁸ Uo.

megyék milyen ünnepségekkel köszöntsék a császári párt, nem írták elő pontosan. Általánosan érvényes szabályok persze voltak: kik, milyen nemesi rangban vehetnek részt az ünnepi ebéden, milyen nyelven, milyen hosszan tarthatnak ünnepi szónoklatot. Minden megyének fel kellett küldenie jóváhagyásra a programját.⁹

Debrecen város programtervezete például március 9-én készen állt, ami azt jelenti, februárban már javában kellett foglalkozniuk a szervezéssel.¹⁰

Idézett tanulmányában Milbacher Róbert is felhívja rá a figyelmet, hogy ezen a tavaszon különösen sok pesti látogatója volt Arany-nak, mint arról több levelében beszámolt: „Gyulai Pali [...] egy pár hetet nálam töltött. Most újra várom, Kemény-nyel és talán Deák Ferenczcel” – írja Ercsey Sándornak március 12-én,¹¹ majd részletezi is Kemény Zsigmond látogatását Tompának április 19-én.¹² Gyulai Pál a karácsonyi látogatás után márciusban ismét Nagykőrösön járt; húsvétkor, április 12-én és 13-án Salamon Ferenc, Csengery Antal és megint Gyulai volt Arany-nál.¹³ Ha máshonnan nem értesült volna a császárlátogatásra való készülődésekről, a Pesti Naplót szerkesztő Kemény Zsigmondtól vagy a Budapesti Szemlét szerkesztő Csengerytől legalább nagy vonalakban kellett, hogy halljon a leendő programokról. Éppen abban az időszakban történt mindez, amikor a Ráday-nak készülő versen dolgozott, hiszen Egressy Sámuel április 23-án nyugtázta, hogy kézhez kapta a küldeményt.¹⁴

A vers datálása sem egyértelmű. Egressy Sámuel az 1857. február 21-i levelében húsznapos határidőt adott Arany-nak, s ez március közepén telt le. Így jelzi a keletkezést Arany is a Kapcsos Könyvben, amikor odaírja a kézirat alá: „Mártz. 1857.”¹⁵ A küldeményt nyugtázó Egressy-level azonban április 23-i keltezésű, és egyértelműen a „minapi becses küldeményeért” mond köszönetet.¹⁶ Ha tehát Arany márciusban megírta a költeményt, miért csak bő egy hónappal később postázta? Felküldhette volna bármely pesti látogatójával, vagy akár postán, már jóval korábban. Előfordulhat természetesen, hogy Arany téved, és a Kapcsos Könyvben rosszul datálta a költeményt. Utalhat azonban a késlekedés a kételyekre, vagy éppen a pesti látogatókkal való tanácskozás igényére is. Ha Dávidházi Péternek a passzív rezisztencia lélektanáról és működési mechanizmusairól szóló tanulmánya fényében gondoljuk végig a késlekedés lehetséges okát, feltűnővé válik a várt vendégek között Deák Ferenc neve. Deák végül tudomásunk szerint nem látogatta meg Aranyt, de akik ott voltak azon a tavaszon, valamennyien a Deák-körhöz tartoztak. Lehetséges, hogy a császár-

⁹ TUZA Csilla, *Jelen a múlt jövője – Ferenc József Magyarországon – 1857*, a Magyar Országos Levéltár által gondozott Magyar Nemzeti Archívum honlapja, http://mnl.gov.hu/a_het_dokumentuma/ferenc_jozsef_magyarorszagon__1857.html

¹⁰ Uo., fotómásolat, D 131 – Abszolútizmuskori Levéltár – K. K. Statthaltereil Abteilung Grosswardein – Elnöki iratok – 1857:1412.

¹¹ AJÖM XVII., 37.

¹² Uo., 49.

¹³ Korompay H. János jegyzetanyaga az AJÖM XVII. kötetében, 709.

¹⁴ AJÖM XVII., 54.

¹⁵ *Kapcsos Könyv*, MTAK Kt, K 510., 7. lap.

¹⁶ AJÖM XVII., 54.

fogadás stratégiája: a *feltételes elfogadás* terve éppen e beszélgetések során kristályosodott ki.¹⁷ Odáig nem merészkednénk a feltételezésekben, mintha a vers megírása és elküldése egyenesen Deák jóváhagyásával, vagy annak utasítására történt volna, de az az autoritás, mellyel Deák – Dávidházi Péter fogalmazásában – „az anatómát érvényesíthette vagy felfüggeszthette, s egyáltalán: e sajátos viselkedési kódexet [a passzív rezisztencia elvét] a konkrét esetekre alkalmazhatta”, mindenképpen ott kellett hogy húzódjon nemcsak Arany, de más hazai művészek döntése mögött is, akik ellenérzéseik dacára részt vállaltak az ünnepségekből.¹⁸

A császárlátogatás elfogadását 1857-ben nemcsak az a remény élte, hogy Deák koncepciója alapján megkezdődhetnek a tárgyalások az uralkodóval,¹⁹ hanem a még börtönben, illetve száműzetésben lévő elítéltek helyzete is indokolta. A császár és császárné körútjához ugyanis nemcsak ünneplések és ellenérzések, hanem remények is fűződtek a megtorlások enyhítésére, vagy éppen megszüntetésére. Bár 1857-ig több kisebb amnesztiaintézkedés született, az emigránsok ügye, a vagyonelkobzások sorozata, a fogságban lévők sorsa továbbra sem rendeződött.²⁰ A büntetések enyhítésének, sőt eltörlésének lehetőségét a hivatalos magyarországi lap 1857-ben, a látogatás előtt felvetette, majd május 10-én megjelent a császár nyilatkozata, melyet a Budapesti Hírlap így közvetített:

Örökre a feledés fátylát borítom egy szomorú múltnak politikai tévedéseire – így szól Felséges Urunk, a kegyelem és bocsánat szava ez, melyet a Császár népeihez intéz [...], a roppant birodalom egész területén nincs többé polgári rendű politikai fogoly! És nem csak azok, kiknek bágyadt szeme előtt a börtön megnyílik, kik Isten szabad levegőjét újra beszívhatják nemcsak ők áldják e perczben a Kegyelmes Uralkodó nemes szívét, hanem nejeik is.²¹

A nyílt szembehelyezkedés az uralkodópárral, megsértésük vagy el nem fogadásuk ezt a lehetőséget is kizárta volna. Az ígéret teljesítése végül, mint ismeretes, felemás volt: Ferenc József valóban elengedte a börtönbüntetéseket, de az emigránsoknak nem kegyelmezett. Enyhítették a vagyonelkobzásokat, sokan visszakapták a vagyonukat, és sokan mentesültek a pénzbírságok és a hadisarc alól. A teljes amnesztia azonban csak 1867-ben, a koronázás napján lépett életbe.

¹⁷ A Deákkal, illetve annak körével való előzetes egyeztetést MILBACHER Róbert is lehetségesnek tekinti: *I. m.*, 298.

¹⁸ DÁVIDHÁZI Péter, „*Per passivam resistentiam*”. Egy politikai magatartásforma értékeléséhez = *Uő.*, *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*, Argumentum, Budapest, 1998, 32–33.

¹⁹ Deák Ferenc politikai nézeteiről az 1850-es években és a passzív ellenállás programjának lényegéről lásd említett tanulmányán túl: DÁVIDHÁZI Péter, *Az együttműködés örök dilemmája. Példázat a hatalomról Széchenyi és Deák vitájában* = *Uő.*, *Per passivam resistentiam*, 51–64.

²⁰ Lásd többek között: KERÉNYI Ferenc, „Szólnom kisebbség, bűn a hallgatás”. *Az irodalmi élet néhány kérdése az abszolutizmus korában*, Békés Megyei Levéltár, Gyula, 2005, 13–44.; HERMANN Róbert, *I. Ferenc József és a megtorlás*, Új Mandátum, Budapest, 2009.

²¹ Kovács József, *Adatok a walesi bárdok keletkezéséhez*, *Studia Litteraria* 6 (1968), 99. Az amnesztia lehetőségét és részlegességét a külföldi lapok is külön kiemelték, lásd MANHERCZ Osolya, *Ferenc József 1857-es magyarországi utazása a Times hasábjain*, *MKSz* 2009/1., 47–66.

A *Köszöntő* elküldése annak a személyes dilemmának a jegyében is történhetett, melyet Arany a Hollósy Kornélia emlékkönyvébe szánt versben fogalmazott meg. Arra semmi esély nem volt, hogy Ferenc József látogatása *ne történjen meg*. A fogadtatásában az önként jelentkezők mellett²² olyan személyeknek is részt kellett venniük, akik nem szívesen vállalták ezt a feladatot. Hollósy Kornélia a költemény szerint az utóbbiak közé tartozott, de hasonló tépelődés jellemezhetette a *Hymnust* és a császári család szerzeményeit egybedolgozó Erkel Ferencet is.²³ Amennyiben Arany megtagadta volna a felkérést, döntése azokat minősítette volna, akik nem voltak abban a helyzetben, hogy visszaadják a megbízatást. Ha egy olyan nagyságrendű személyiség magatartása vált volna a hazafiság és morális következetesség mércéjévé, mint Arany, annak tükrében minden másféle cselekedet immorálissá és hazafiatlanná degradálódott volna. Arany vállalása így a *szolidaritás* gesztusa is lehetett.

Az ünneplésre kötelezett művészek, valamint a szabadságharc élő és elhunyt áldozatai iránti többszörös és többféle hűséget még poétikai szinten, a költemény esztétikai terében is nehéz lehetett megoldani úgy, hogy a szándék és az ok nyilvánvalóvá váljon. Arany a kettős szólam technikáját alkalmazta, hasonló módon, mint Erkel. Tarjányi Eszter hívja fel a figyelmet a 2. versszak elején a Petőfi-allúzióra: „Harcra magyar!”, de kevésbé feltűnő Petőfi és Vörösmarty-áthallások másutt is gyaníthatók: „bort a billikomba!” (Petőfi: *Felköszöntés*, 1842.); Vörösmarty *Főti dalának* egyik gondolatára („Törjön is mind ég felé az, / Ami gyöngy”) emlékeztet az 1. versszak 3. sora: „Mint szívünkől a kívánság égre száll”.

Másfelől szigorúan az Egressy Sámuel által jelzett történelmi kontextus keretei között marad Arany szövege: az opera cselekménye II. András korában játszódik, a főhős Szent Erzsébet. A köszöntődal *király* megszólítása tehát a színpadon lévő történelmi személynek, és nem a nézőtérben jelenlévő, magyar királlyá akkor még nem koronázott császárnak szól. Nem tudjuk, hogy a vers keletkezése idején Arany olvashatta-e Czanyuga József librettóját. Az operaszöveg még a császárlátogatás előtt megjelent nyomtatásban magyarul és németül,²⁴ de a nyomdából való kijövetel pontos dátumát és azt, hogy Arany ezt kézhez kaphatta-e, nem ismerjük. Május 18-án már biztosan beszerezhető volt, erről tanúskodik az erdélyi gróf, Gyulay Lajos naplója.²⁵ Az Új Magyar Múzeum az 1857. júniusi, VI. füzetében, a 284. oldalon hirdeti, tévesen, 1858-as kiadási évvel. A február 21-i levele szerint ellenben Egressy Sámuel még nem tudja küldeni a librettót Aranyak: „Mint külön álló jelenetnek – írja Egressy –, a különben sem közölhető szöveggel szükségtelen összhangzásban lenni”.²⁶

²² A dilettánsok seregéről bő dokumentációval ad leírást Kovács József László, *Az 1857-es császárlátogatás irodalmi visszhangjai = Az irodalom ünnepei. Kultusztörténeti tanulmányok*, szerk. KALLA Zsuzsa, PIM, Budapest, 2000, 255–266.

²³ Az *Erzsébet*-opera Bánk bán-áthallásairól lásd NÉMETH, I. m.

²⁴ CZANYUGA József, *Erzsébet. Elisabeth. Oper in drei Akten. Aus dem Ungarischen. Musik von Franz Erkel und den Brüdern Doppler, Joh. Herz, Pest, 1857.*

²⁵ Gróf GYULAY Lajos *maga keze és könyve – Vörösvonalú Tárogtató*, 1857. jan. 1.–1857. máj. 31., Gyulay–Kuun család levéltára (Erdélyi Nemzeti Múzeum Levéltára, jelenleg a Román Nemzeti Levéltár Kolozs Megyei Igazgatóságának őrizetében [Direcția Județeană Cluj ale Arhivelor Naționale], Fond Gyulay–Kuun, 358.), 345.

²⁶ *AJÖM* XVII, 23.

A *Köszöntő* tartalma csak azoknak az információknak az ismeretéről tanúskodik, melyeket Egressy Sámuel közöl Arannyal. A dal megszólítottja II. András király, és Erzsébet leányának jelenlétére történik benne utalás: „Egyesül a rózsavirág és kereszt: / Ily jegy alatt hű lovagszív vért ereszt: / Éljen urunk, hős királyunk, s leánya, / Magyarország legdeliebb rózsája!” Az opera szövegének ismeretét tehát nem tükrözi a bordal, de nem kizárt, hogy A *walesi bárdok* ötletét a később olvasott librettó adta. A dalmű cselekménye ugyanis egy Kisfaludy Sándor-féle románchoz hasonló, dalnokokat szerepeltető történet. 1221-ben keresztes hadak vonulnak át Magyarországon, velük érkezik álruhában Lajos thüringiai gróf és bizalmasa, Kunó. Lajos azért öltözik dalnoknak, hogy megbizonyosodjon Erzsébet érzelmeiről, akivel még gyermekkorukban eljegyezték egymást, de már hosszú ideje nem találkoztak. Erzsébet és dajkájának lánya, Gunda találkozik a két álruhás lovaggal, és egymásba szeretnek. Lajos a harmadik felvonásban a lovagi torna győztese lesz, Erzsébetnek kell átadnia a győzelmi koszorút, de a lovagban a dalnokra ismer. Az opera végül az ifjú párok egymásra találásával végződik, II. András beleegyezik Lajos és Erzsébet házasságába.²⁷

Hogy Arany dalát sem az Operaház kottatárában őrzött eredeti partitúra, sem a nyomtatott librettó, sem a sugópéldány nem tartalmazza,²⁸ magyarázhatja a kései felküldés. Ha Arany csak április második felében, talán 20-a körül juttatta el a küldeményt Pestre, mint arra Egressy Sámuel leveléből következtetni, akkor a betanulásra még maradhatott idő, de a javában zajló próbák idején az eredeti partitúra mellett feltehetően csak külön lapon szerepelhetett, az esetleg már nyomtatás alatt lévő Czanyuga-féle szöveggönyvbe pedig biztosan nem kerülhetett bele.

A jelenleg rendelkezésre álló dokumentumok alapján nincs biztos adatunk arról, hogy elhangzott-e Arany dala az előadás során. A hírlapok nem említik a nevét, és nincs ott azok között sem, akik az előadást követően gazdag császári jutalomban (50 dukátban, gyémántgyűrűben) részesültek, így ha el is énekelték a dalt, az valószínűleg névtelenül olvadt bele a műsorba. Tarjányi Eszter arra következtet, hogy a *Köszöntő* kimaradt az operából: „Arany neve és *Köszöntő-dala* sem a Vasárnapi Újságban, sem más korabeli lapban, sem az előadás szöveggönyvében, de még a sugógönyvében és partitúrájában sem fordult elő, szinte biztos, hogy azért, mert versét nem adták elő az 1857. május 6-ai protokoll előadáson, és valószínűleg később sem.”²⁹ Szigorúan filológiai szempontból megítélve a tényeket azonban az irodalomtörténet nem vizsgálta meg minden adatot erre vonatkozóan. Nem tudunk arról például, hogy Ráday Gedeon színházigazgató, Egressy Sámuel, az opera szereplői, Hollósy Kornélia iratai, vagy a nézőtérén jelenlévő személyiségek egykorú dokumentumai a kellő figyelmet kapták volna a kutatás során.

²⁷ A cselekmény bővebb leírása GUPCSÓ Ágnestől és NÉMETH G. Istvántól az OSzK honlapján gondozott Erkel-oldalon olvasható: <http://erkel.oszk.hu/adatlap/egy/erzsebet>

²⁸ KERESZTURY Dezső, *A szépség haszna*, Szépirodalmi, Budapest, 1973, 116; Uő., *Arany János Kapcsolat könyvéről* = ARANY János, *Kapcsolat könyv*, Akadémiai–Helikon, Budapest, 1982, lapszám nélkül; Uő., „Csak hangköre más”. *Arany János 1857–1882*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 144.; Uő., *Mindvégig. Arany János 1817–1882*, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 321. Lásd még TARJÁNYI, *Irodalmi viaskodások*, 327.

²⁹ Uő., 329.

Hogy az eddig feltárt kézirat és publikált beszámolókat igen keveset foglalkoznak magával az előadással,³⁰ az a körülményekből válik érthetővé, hiszen a császárlátogatás eseményei olyan sűrű és látványos sorozatban követték egymást, különösen az első héten, hogy a Nemzeti Színház műsora csupán egyik volt a sok szenzáció közül. A császári pár május 4-én érkezett a magyar fővárosba, erről a Vasárnapi Újság május 10-i száma a következőképpen számol be:

Egész hosszában sűrű néptömegek hullámzottak; az egyes házak virágokkal, szőnyegekkel, zászlókkal voltak elborítva; közel a partokhoz tarkáztak a rendkívüli számmal kiállított gőzösök s egyéb hajók lobogói; zászlócskák lobogtak a gyönyörű lánczid egész hosszában s külön diszitmények lepték a hidoszlopok tetejét s a budai alagut néhány nap óta kész homlokzatát. [...] A diadalkaputól jobbra és balra a Dunapart összes házai teljes díszben pompáztak, melyek között kitűnt különösen a legközelebb két szomszéd, a régi redout-épület s az „angol királynő” című szálloda [...] Közvetlen ezen erkély alatt volt Ő cs. kir. Felségeik számára a külön kiszálló hely készítve. Az állóhajón két óriási árboc volt, megrakva lobogókkal s ez állóhajót egy, virágos utcát képző, hid köté össze a parttal, melynek szélén állott a keleti stýlben épült hódolati sátor, melynek közepe mind két felé nyílt tért, két oldalai nehéz kelméjű függönyökkel elzárt két szobát tüntettek fel, az utóbbit csupán a Felségek számára. Itt történt a partraszállás után az első üdvözlés s innen vették Ő cs. kir. Felségeik s a bevonulási díszmenet utjokat a fent leírt diadalkapu felé.³¹

A látogatás hivatalos része május 5-én kezdődött. Ezen a napon, mint a Wiener Zeitung beszámol róla, a küldöttségeket fogadta az uralkodópár, elsősorban a szatmári deputációt, mivel ebbe a megyébe a császár nem szándékozott ellátogatni, majd az egyházi küldöttségek köszöntője következett. Erre az estére volt betervezve a bécsi Anton Stüwer által rendezett tűzijáték, de a délután 5 órakor hirtelen jött mennydörgés és eső a tűzijátékot elmosta.³² A Wiener Zeitung egyébként hosszasan ecselel a fényt, pompát, ékszereket, mellyel a császári család, a kíséret, az udvarhölgyek elkápráztatták vendégfogadóikat. Úgy tűnik, Erzsébet császárné különlegesen gazdag és lenyűgöző *toilette*-et tervezett erre az alkalomra.³³ Május 6-án délelőtt tartották meg a katonai díszszemlét, melyet lóhátról néztek végig; délután a császár az evangélikusok küldöttségét fogadta és magánaudienciát tartott, majd 4 órakor következett a díszbebéd; este fél 8-kor érkezett az uralkodópár a Nemzeti Színházba, miközben a feldíszített utcákon folyamatos éljénzés kísérte. A színház különleges

³⁰ Vay Sarolta (Sándor) jó fél századdal később tette közzé emlékiratait, melyben részletesen ír a császárlátogatás eseményeiről, és közli az egykori színlapról az opera szereplőinek nevét: Gróf Vay Sándor, *Erzsébet királynéről; Császár adomák* = Uő., *Erzsébet királynéről és más krónikás feljegyzések*, Országos Monográfia Társaság, Budapest, 1910, 7–38.

³¹ VU, 1857. május 10., 19. sz., 153–154.

³² Wiener Zeitung, 1857. máj. 8., péntek, 105. sz., Abendblatt, 417–418.

³³ Wiener Zeitung, 1857. máj. 7. csütörtök, 104. sz., Abendblatt, 413.

fénnyel és pompával fogadta őket. 7-én délelőtt adták át a művészek a 30 lapból álló Erzsébet-albumot.³⁴ Május 8-án két dunai gőzös keresztelése következett, majd a gőzhajógyárat tekintették meg, délután pedig Goldberger-féle budai vászongyárba látogattak. Ugyanezen a napon tekintették meg a virágkiállítást, a kézimunka-kiállítást, a Nemzeti Múzeumot, este pedig bál következett, miközben a Duna-parton kivilágítást, a Lánchídon pedig tűzijátékot szerveztek.³⁵

A tudósításokban a Nemzeti Színház előadásáról is többnyire csak a külsőségek jelennek meg. A Vasárnapi Ujság idézett száma, a 159. oldalon magával az operával nem is óhajtott foglalkozni:

Ez este csak különös meghívó jegyek által lehetett az előadásban részt venni; minden nézőtér a főhercegi udvarmesteri hivatal által levén lefoglalva. A meghívó jegyekre fel volt írva, hogy a férfiaknak pompás magyar disztrózetben, vagy teljes disztyenruhában kell megjelenniök, a kik fekete polgári öltözetben jönnek, ahhoz fehér nyakkendőt válasszanak; a hölgyek kerek diszruhában ékszerekkel. Már hat óra tájon el voltak lépve néptömegektől a színházhoz vezető utcák, miken keresztül csak nagy nehezen lehetett a színházig jutni, mellynek néző helyeit a meghívottak jó korán igyekeztek elfoglalni. A színház belseje ez órában meglepő látványt nyújtott. A mindenütt fényesen kivilágított csilárok [!] ragyogványa azon százszoros szépségeken tört meg, miket gyémántok közé fűzött hölgyek arczai képeztek. Minden páholy egy-egy aranyráma volt, mellyből ragyogó hölgyek, ősmagyar diszruhákban pompázó férfiak mellképei tűntek elő; nem kevésbé emelő látvány volt a földszinti tér kaczagányos és egyenruhás közönségtől ellepott szinképe, valamint az első karzaté, melly többnyire hölgyek számára tartatott fenn, mig a második karzat szinte a legválogatottabb, nagyobb résztt férfi közönséget fogadá be. Csak egy ráma volt még üresen; a legnagyobb, a legpompásabb; a gyönyörűen földiszitett udvari páholy, melly Ő Fölseégeiket volt elfogadandó s mellyen várakozás-teljesen függtek minden néző szemei. Egyszerre fölnyilt az ajtó s belépett rajta az óhajtvá várt Császári Pár, s azzal megzendült a zenekar üdvözlő rivalása, a mellybe a közönség hármass éljénkiáltása vegyült. Felséges Uralkodónk pompás magyar egyenruhába volt öltözve. Ő Felségeik kegyes főhajtással fogadták a közönség lelkes üdvkiáltását s helyet foglalván, kezdődött az előadás; melly egy uj, az ünnepélyre készült dalműből állott. Az előadásról itt nincs helyén szólnunk.³⁶

Hasonló módon ír erről az estéről a Wiener Zeitung május 8-i esti lapszáma, a 419–420. oldalon. A páholyok – írja a lap – valósággal ragyogtak a sok gyémánttól és aranytól, az est az előkelő világ találkájának tűnt. Vég nélkül szállították a díszes kocsik a vendégeket. Amikor az uralkodópár megjelent, hatalmas éljénzés fogadta őket, ami világosan mutatta, hogy a magyar nép megértette, a császári párban a jó-

³⁴ Uo.

³⁵ Wiener Zeitung, 1857. máj. 9., szombat, 1346.

³⁶ VU, 1857. május 10., 19. sz., 159.

akaróikat üdvözölhetik. A császár az előadást huszáröltözetben, a császárné magyar ruhában nézte végig. Végül említi a bécsi lap, hogy az estére tervezett kivilágítás és tűzijáték elmaradt.

Az egyetlen művészeti lap, a Zellner-féle bécsi Blätter für Musik, Theater und Kunst, mely ekkortájt foglalkozik az előadással, csak a zenei teljesítményt emeli ki.³⁷

Figyelmet érdemel a Vasárnapi Ujság azon adata, hogy az előadásra csak meghívóval lehetett bejutni, s ezt a Wiener Zeitung is megerősíti. Azt írja, a színházi előadás a nézőtér és a páholyok tele voltak, de úgy tűnik, kellő óvatossággal készült rá a színházi vezetőség. Korlátozott számban, ellenőrzötten árulták a jegyeket, az árat pedig a szokásosnál magasabbra emelték,³⁸ így biztosították a közönség szűrését. Voltak, akik be sem jutottak az előadásra, erről panaszkodik például a bécsi művészeti lap, a Neue Wiener Musik-Zeitung tudósítója, aki a május 8-i előadást nézhette végig, mert a théâtre paréra nem engedték be.³⁹

A közönség megválogatásának és az óvatosságnak is betudható, hogy az előadásról magáról alig ismeretes magánfeljegyzés. Gróf Gyulay Lajos például, aki 1810 óta rendszeresen naplót vezetett, és amikor Pesten tartózkodott, csaknem minden előadást végignézett a Nemzeti Színházban, az *Erzsébet* című operának csak a május 18-i, harmadik előadását látta, erről szólnak a május 18-i és 19-i mondatai:

Erzsébeth – ezt a’ dalművet ma harmadszor adják már, és én nem láttam, ma elmegyek – a’ szöveget épen most el is olvasám. – Ezen dalművet *Erkel* és a’ két *Doppler* szerzette a szöveget hozzá *Czanyuga*, azon alkalomra íratott mikor *Ferenc József* és neje *Erzsébet* Pestre érkezvén, dísz előadás volt a’ Nemzeti Színházban (theatre paré).⁴⁰

Az *Erzsébet* operát tegnap láttam, nem sokat ér, de alkalmi darabnak megjárja. *Erzsébet* Thüringiai Gróf mátkája és neje később, II. Endre Magyar királunk volt leánya – Császárnét is *Erzsébetnek* hívják – úgy van festve mint jótékony és szép kir. hölgy [–] fel lehet tenni erről is azt,⁴¹ hogy jótékony lesz, szépsége általános el van ismerve.⁴¹

Mindezt figyelembe véve tehát, még ha elő is adták Arany dalát, nem valószínű, hogy a sokféle esemény közül éppen erre összpontosítottak volna a beszámolók. Másrészt igaza van Tarjányi Eszternek: amennyiben Arany neve felmerült volna bárhol az előadás során, úgy annak nyomot kellett volna hagynia. Kérdés azonban, mennyi jelentősége van egyáltalán Arany versének megítélése szempontjából annak, hogy

³⁷ A kritikát magyar fordításban közli BÓNIS Ferenc, *Liszt, Erkel és Mosonyi alakja egy bécsi művészeti lapban*, Hítel 2011/1., 45–46.

³⁸ Wiener Zeitung, 1857. máj. 7., csütörtök, 104. sz., Abendblatt, 416.

³⁹ „Im ungarischen Theater kam den 8. d. M. zum zweiten Male (das erste Mal zur Feier der Anwesenheit I.F. MM. im theatre paré, wozu wir leider keinen Eintritt erhalten konnten) eine neue Oper »Erzsébeth« zur Aufführung...” – Neue Wiener Musik-Zeitung, 1857. máj. 21., 6. évf., 21. sz., 84.

⁴⁰ GYULAY, I. m., 345.

⁴¹ Uo., 346.

előadták-e. Azzal, hogy megírta és feljuttatta Pestre, a maga döntését meghozta, és az értelmezés számára ez az igazán lényeges adat.

A vers visszavonása azért nem valószínű, mert a Kapcsos Könyvbe – valamikor 1857 és 1865 között bemásolva a szöveget, többszörös adatolással, peritextuális korszorúval kötötte hozzá a *Köszöntőt* a császárlátogatás eseményéhez. Mintha nem megtagadni, hanem éppen kiemelni óhajtott volna gesztusát. Keresztury Dezső figyel fel rá először, hogy szokatlan módon, a többi bemásolt verstől eltérően Arany négy-szeres megerősítéssel jelzi a vers keletkezésének körülményeit és alkalmát. A Kapcsos Könyv 7. oldalán két vers szerepel. Az oldal felső részén a *Köszöntő*, alatta a *H[ollósi]. K[ornélia]. emlékkönyvébe* című költemény, a lap hátoldalán a *Balzsamcsepp* című vers 1857 júniusából. A Hollósy Kornéliának Egressy kérésére írt dal, *A bujdosó* nincs benne a Kapcsos Könyvben, és *A walesi bárdok* sem, ellenben éppen itt hiányzik a könyvből négy kivágott lap.⁴² A *Köszöntő* alatt zárójelben, ugyanazon fekete tintával és kézírással: „(Egy operaszöveghez; mely II. Endre korában játszik.)”; a cím mellett jobbról, még mindig ugyanazon írással és tintával, zárójelben egyértelműsíti Arany az alkalmat: „(Erzsébet operához)”; a vers alatt szintén egykorú, újabb zárójeles kiegészítés: „(Gróf Ráday színigazgató kívánatára)”, majd alatta megint pontosítás és egyértelműsítés: „(Márcz. 1857.)”⁴³ Az egész vers mellett jobbról, függőlegesen átfogva a szöveget végül egy későbbi bejegyzés áll grafitceruzával: „Gyűjteménybe nem való.” Évekkel később tehát Arany mintha visszavonni, törölni akarta volna a verset az életművéből – ismeretes, hogy az 1867-es összkiadásban e peritextusokat elhagyta, és csak annyit írt a vers alá: „II. Endre korában” –, de legalábbis az 1867-es kötetig vállalta a szöveget.⁴⁴ Kérdés, *miért és hogyan* vállalta.

A Kapcsos Könyv szövegelrendezése alapján elfogadható Keresztury Dezső értelmezése, hogy ha nem is tagadta meg Arany a *Köszöntőt*, a zárójeles magyarázatokkal és az alá másolt, Hollósy Kornéliának szóló emlékverssel olyan kontextusba helyezte, mely jelezni képes a megírás okát és szándékát. A szöveggörnyezetnek így módon a vers rejtett jelentését kell feltárnia, és éppen a túlhangsúlyozott betű szerinti értelmet („hódoló vers”) kell másféle olvasatba átfordítania. A szokatlanul sok magyarázat egyszerre rendelkezik *értelemmegvonó* és *értelemadó* szereppel, amennyiben a betű szerinti jelentéssel ellentétes, kimondatlan tartalmat kell közvetítenie.

A peritextusok sokasága és hangsúlyossága azonban mintha azt is jelezné, Arany számára még az 1860-as években sem egészen lezárt történetről van szó. Ráday kérésére, talán a Deák-kör egyfajta belső megegyezésének engedve, Hollósy Kornélia iránti tekintetből, esetleg a császári ígéretek hatására, az élő és bebörtönzött, külföldre száműzött honvédek iránti szolidaritásból írta a dalt, a néhány héttel későbbi

⁴² Ha a Kapcsos Könyv átlagát tekintjük, akkor egy oldalra 6–7 versszak fért ki. A 31 versszakos ballada, *A walesi bárdok* a jegyzetekkel együtt eszerint két vagy három lapot tölthetett be, ha egyáltalán bekerült a gyűjteménybe.

⁴³ Keresztury Dezső idézett tanulmányai, és a Kapcsos Könyv kézirata az MTAK Kézírtárában: K 510, 7. lap.

⁴⁴ A Kapcsos Könyvben kivágott lapok után következő szöveg – egészen más kézírással és tintával az *Artatlan dacz*, ezzel a jelöléssel: Dec. 11. 1865.

Balzsamcsepp című vers kezdete mégis mintha lelkiismeretvizsgálatot sugallna: „Szív, örömtől elsokott szív, / Multak gyászos özvegye! / Meghervadtál, meghajoltál – / Az vagy-e még, aki voltál, / Árva szívem, az vagy-e?”

A *Köszöntő* a Kapcsos Könyv legkésőbbi peritextusával, a grafitceruzás bejegyzéssel nyeri el végső helyét a versek sorában. Arany itt írja át a történetet és iktatja ki a császárlátogatáshoz kapcsolódó formában a dalt az életműből. A további kiadásokban (1867, 1883) csupán történelmi tárgyú bordalként szerepel. Talán az olvasói érzékenységekben sem bízva, a nyomtatott változatban leválasztja róla az alkalmi kötődést, a megírásnak a vers köré felépített *külön történetét*. Kézírtos formában azonban meghagyta az eredeti változatot, a Kapcsos Könyvből nem vágta ki.

A *Köszöntő* keletkezéstörténetét és kéziratos peritextusait így módon értelmezve nincs ellentmondás a dal megírása és a Nádaskay Lajos által kért hivatalos üdvözlővers elutasítása között. Ismeretes, hogy a korabeli kormánylap, a Budapesti Hírlap szerkesztője, Nádaskay Lajos a Ráday-féle felkérés után, de a *Köszöntő* Pestre küldése előtt, március végén vagy április elején fordul Aranyhoz, írjon verset az uralkodó tiszteletére a lapja számára. Arany április 3-án válaszol neki, és betegségére hivatkozva hárítja el a feladatot.⁴⁵ Bár a levél alapján a kényszerítésről szóló későbbi irodalomtörténeti legenda valóban legendának bizonyult,⁴⁶ a felkérés ténye vitathatatlan, hiszen ő maga kétszer is elmondja Tompa Mihálynak: „Olvastad-e a báránny-felhős verset? Ha igen, úgy értesz engem, ha nem, akkor nem magyarázhatom ki jobban. L[i]szny[a]ynak becsületére válik, ugy-e? Engem is felszólított az a jó ur, aranyokat ígérve sokat, sokat, de én legjobb akarattal mellett sem tehetém meg, beteges állapotom miatt.”⁴⁷ Majd nem sokkal később újra írja: „A „báránny-felhő” – Lisznyai. Azt megértette minden ember. Előbb nekem voltak ígérve azon aranyok. De én beteg voltam. Sajnálom. Az egész nem érted, ha a hiv[atalos] lap *aranyos* számát nem olvastad.”⁴⁸ A betegségre hivatkozást Arany nál itt a kényszerű feladat előli kibúvókeresésként kell értelmezni, s talán túlzás azt állítani, hogy „az irodalomtörténetben oly egyértelművé vált gerinces és egyenes elutasítás gesztusa semmiképpen sem olvasható ki” abból a levélből, melyet a verskérő Nádaskay Lajosnak írt Arany.⁴⁹

⁴⁵ Nádaskay levele nem maradt fenn. Arany válaszlévét Korompay H. János közli: AJÖM XVII., 46–47.

⁴⁶ Megfontolandó ugyanakkor, hogy a Nádaskay-féle levél kizárólag a Budapesti Hírlapban való közlésre vonatkozik. Május 7-én egy díszalbumot is átnyújtottak a császárnak (a Somogyi Károly által gondozott Erzsébet-albumot, mely a Szent Erzsébetre vonatkozó emlékeket tartalmazta), de több más költői albumot is terveztek és kiadtak erre az alkalomra. Hogy előzetesen milyen tervek léteztek, mely költőket tervezték felkérni versírásra, vagy ekörül milyen hírek terjedtek, arra nézve *nincs adata* az irodalomtörténetnek. A kiadott albumokról és versezetekekről lásd Kovács József László, *I. m.*

⁴⁷ Arany János Tompa Mihálynak, Nagykőrös, 1857. június 26. AJÖM XVII., 70–72. Korompay H. János jegyzetei: *Uo.*, 707.

⁴⁸ Arany János Tompa Mihálynak, Nagykőrös, 1857. aug. 4., AJÖM XVII., 90–92. Korompay H. János jegyzetei: *Uo.*, 714–715. Elgondolkodtató, mire vonatkozhatott Arany mondata: „Azt megértette minden ember.” Vajon arra célzott-e, hogy Lisznyai szándékoltan „császárnak” nevezi az uralkodót, s így kölcsönöz a versnek bizonyos rejtett üzenetet is? Ironikus-e Arany mondata, s ha igen mi a tárgya az iróniának? Célzás-e esetleg *A nagyidai cigányok*ra és annak fogadtatására, hogy azt „nem értette meg minden ember”?

⁴⁹ A *kényszerítés* kifejezés jó negyed századdal később, Szász Károlytól hangzott el. A talán téves, vagy túlzó kifejezést Aranyra visszahárítani, vagy *A walesi bárdok* jelentésére, keletkezésére nézve bizonyító

Tompa Mihálynak a betegségre hivatkozik ugyan, de a mondataiban jól érződik a célzás (allusio) retorikai alakzata, s ezt az is megerősíti, hogy Tompa *megérti* az utalást, és hasonlóképpen burkoltan válaszol, sőt mintha az ő soraiban valóban a kényszerítettség gyanúja merülne fel: „Én azóta furcsa verseket írtam, *irattattam*, de aligha lát napvilágot, bizonyos körülmények miatt; de ha a körülmények elmaradtak volna is *aligha*, magáért a versért, – mert *rosz*.”⁵⁰

Irodalomtörténészek újabban felhívják a figyelmet arra, hogy *anatéma* a hazai közönség, a közvélemény és a Deák-párt részéről nem érte Lisznai Kálmánt sem a Budapesti Hirlapba írott, ún. báránnyelű verse miatt, melyet aranyozott betűkkel hozott a kormánylap május 5-i száma.⁵¹ Ez a tény közvetett bizonyíték lehet arra, hogy valóban létezett egyfajta közös, talán csak hallgatóságos megállapodás a művészek és írók körében a császár fogadására. Szilágyi Márton a Lisznairól írott monográfiájában a korszakra visszaemlékező Vadnai Károlyt idézi, aki a konszolidáció reményét elsősorban a konzervatív párthoz és Török Józsefhez, a Magyar Sajtó című lap szerkesztőjéhez köti, Szilágyi szerint azonban rendelkezhetett az elgondolás „valamiféle kollektív meggyőződés hitelesítő erejével is”.⁵² Azonban Arany, ha a színházi előadásra szóló verset vállalta is, a fejedelmi párnak személyesen szóló üdvözlés megírását elutasította (betegségére hivatkozva „ellehetetlenítette”), s így módon szembement a Deák-féle (esetleges) stratégiával éppúgy, mint a Szilágyi emlégette (esetleges) kollektív reménykedéssel. A Nádaskaynak szóló levelét nem lehet másként értelmezni.

2. Versengő történetek A walesi bárdok keletkezéséről

a) A ballada datálhatósága a kortársak emlékezései alapján

A kritikai kiadás jegyzetanyagában Voinovich Géza adataiból derül ki, hogy *A walesi bárdok* datálása mintegy negyven évvel a feltételezett keletkezési időpont után történt meg. A vers létrejöttének folyamatát maga Arany életében nem rögzítette, csupán a Koszorúban közölte a szöveget, 1863. november 1-jén. A Kapcsos Könyvbe nem másolta be. A ma ismeretes kézirat, mely Voinovich szerint Dóczy Lajos birtokában volt, dátumot nem tartalmaz.⁵³ A költeményt Arany az 1867-es összkiadásba felvette, de nem az 1857-es versek közé sorolta be, hanem a kötet végére helyezte,

erejűnek tekinteni kissé történetietlen és méltánytalan magatartás lenne. MILBACHER, I. m., 296. Arra a tényre, hogy Nádaskay kérte fel Aranyt, s nem „kényszerítés” történt, Szilágyi Márton egyébként korábban már felhívta a figyelmet: SZILÁGYI Márton, *Edvárd király, angol király... Arany János és Lisznai Kálmán*, Tekintet 1990/6., 113–118.

⁵⁰ Tompa Mihály Arany Jánosnak, 1857. júl. 3., AJÖM XVII., 80. A kritikai kiadás jegyzetanyaga nem tartalmazza, mely versére célozhatott Tompa. Verseinek összkiadásaiban mindenesetre nincs olyan darab, melyre ráillene a jellemzés.

⁵¹ SZILÁGYI Márton, *Lisznai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*, Argumentum, Budapest, 2001, 92–93.; TARJÁNYI, *Irodalmi viaskodások*; MILBACHER, I. m.

⁵² SZILÁGYI, *Lisznai Kálmán*, 93–95.

⁵³ MTAK Kt. Kézírtatára, K 512/13. Voinovich azt feltételezi, úgy kerülhetett a kézirat Dóczy birtokába, hogy több verset fordított idegen nyelvre Aranytól. Ez a feltételezés azonban azért bizonytalan, mert Dóczy dolgozhatott volna a nyomtatott változatból is.

keletkezés nélkül.⁵⁴ Ugyanígy jelent meg az 1872-es harmadik utánnymásban, majd 1883-ban, a 392. oldaltól, a *Leányomhoz* című 1865-ös vers előtt, de az 1864. szept. 24-i keletkezésű, *Emlékül* című darab után.⁵⁵ Arany János, majd 1883-ban Arany László egyértelműen a közlést, a megjelenést tekintette a besorolás kritériumának, azt is tévesen, hiszen még a Koszorú-beli publikálás alapján is 1863-as versről lenne szó.

Hogy a ballada korábban keletkezett volna, azt először Szász Károly jelezte 1882-ben, a Vasárnapi Ujságban megjelent nekrológban:

„A walesi bárdok”-at még Kőrösön kezdte megírni. Az egy állítólagos (vagy allegorikus) *angol* ballada; ilyennek adta ki még „Koszorú”-jában is; pedig magyar ballada biz az, olyan a milyen csak lehet. Most már nem volna illendő elbeszélni, mily alkalomból kezdte írni; rebesgették, hogy bizonyos alkalomból (az ötvenes években) a magyar költőket kényszeríteni akarják, hogy bizonyos diszalbumba verseket írjanak. Arany, gondolva, hogy sorsát ő sem kerülheti el, ezt kezdte írni. A hír azonban nem valósult s abba hagyta. Egyszer, jóval később, Tóth Endrétől megjelent az „Ötszáz walesi bárd” című költemény (az is célzatos és vonatkozó). Aranynak is tetszett a vers, legalább figyelmére méltatta. Én akkor már kis-kunsági lelkész voltam s Arany Pesten lakott. Nála levén, kértem tőle: olvasta-e a Tóth Endre költeményét s emlékszik-e még rá, hogy ő is kezdett, ekkor s ekkor, Kőrösön erről a tárgyról egy egészen máshangu és menetű balladát? Hát kihuzza a fiókját s kiveszi belőle a befejezett, kész költeményt. Nekem is, mondá, a T. E. költeménye eszembe juttatta a magam félbenmaradt versét; elévettem s befejeztem; de miután más már megírta, nem tudom érdemes-e kiadni ezt? – Ezt? kiálték fel, végig olvasva a balladát; hisz ez valamennyi közt a legszebb balladád!⁵⁶

Szász Károly emlékezése arra utal, hogy a ballada első változata 1857 kora tavaszán keletkezhett, mindennemű felkérés megelőzően, pusztán azokra a hírekre, hogy a költők nem kerülhetik el az üdvözlő vers írását, a végső változat pedig az 1860-as évek elején, Tóth Endre versének megjelenése után⁵⁷ születhetett meg. Voinovich Géza erre alapozva helyezi Arany balladáját a kritikai kiadás első kötetében az 1857. márciusi datálású *Köszöntő-dal* elé.⁵⁸

Talán Szász Károly emlékezésének hatására dátumozta vissza 1857-re a verset a rákövetkező évtizedben, atyja költeményeit sajtó alá rendezve, maga Arany László is. Az 1857-es évszámot mindenesetre először ő tette ki a *Kisebb költemények* 1894-es kiadásában, a következő jegyzettel:

⁵⁴ ARANY János *egyegy költői darabjai*, Ráth Mór, Pest, 1867.

⁵⁵ ARANY János *Összes Munkái. Kisebb költeményei*, Ráth Mór, Budapest, 1883.

⁵⁶ SZÁSZ Károly, *Arany Jánosról*, VU 1882. okt. 29., 44. sz., 694.

⁵⁷ Tóth Endre verse *Az ötszáz gael-dalnak* címmel a *Szigeti Album*ban jelent meg: kiad. SZILÁGYI István – P. SZATHMÁRY Károly, Pest, 1860, 95–96.

⁵⁸ ARANY János *összes művei*, I., *Kisebb költemények*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1951, 272–275. (A továbbiakban AJÖM I.)

1863-ban a *Koszorúban* jelent meg először, de 1857-ben keletkezett, mikor egy ünnepélyes alkalommal Aranyt, Tompát, más költőket is fényes díj ígéretével hiába igyekeztek üdvözlő óda írására megnyerni. Vö. Aranynak Tompához írott 1857. június 26-án írt levelét.⁵⁹

Az ő jegyzete szerint *A walesi bárdok* nem kora tavasszal, és nem a felkéréseket megelőzően, hanem a Nádaskay-féle levél hatására keletkezett, 1857. április vége és június 26-a között. Arany László nem szól arról, hogy a vers csak az 1860-as években nyerte volna el végső formáját. Feltehetően ennek alapján datálják a Voinovich-féle kötet utáni kiadások 1857 júniusára a költeményt, és helyezik el a *Köszöntő-dal*, a *Hollósy Kornéliának (Emlékkönyvbe)*, a *bujdosó* és a *Balzsamcsepp* után.⁶⁰

Az 1850-es évekbeli első változatot vagy töredéket egy kései emlékezés is valószínűsíti. Solymossy Sándor az 1917-es Arany-centenárium alkalmával – bár Arany László történetverzióját veszi át a felkérés visszautasításáról – elmondja, hogy a balladát kéziratban többen ismerték, s lelkes terjesztője volt a nagykörösi tanártárs, Tomory Anasztáz:

[E]nnek pesti ismerősei közé tartozott atyám is, ki többször emlegette, hogy az ötvenes évek végén Tomori titkolódzva mutatta neki Arany versét s azt atyám lemásolta magának. A költemény vonatkozásairól akkor ismerős körökben sokat beszéltek. Arany természetből félénk ember volt, bátorsága annál inkább növelte tekintélyét. Ráutal később maga is (1877) „A hazáról” cz. versében: „A hazáról egy merész szót Én is ejtek hajdanába, Mikor annyit is nehéz volt: Most közömbös lettem s gyáva.”⁶¹

A vers, vagy annak egy korábbi változata eszerint kéziratban terjedt a nagykörösi időszak vége felé. Ha közelebbi keletkezést nem is tesz lehetővé Solymossy adata, azt legalább igazolja, hogy létezett 1860 előtti kézirat, és ezt a kortársak rejtegetni való, politikai bátorságra utaló allegóriaként olvasták.⁶² Neki is feltűnik, hogy Arany keletkezés nélkül publikálta a balladát a verseinek összkiadásában, az időpont eltüntetését azonban nem elbizonytalanító, hanem éppen megerősítő gesztusként értelmezi: „Ma is évszám nélkül található összes költeményei közt; nála feltűnő kivétel.”⁶³

⁵⁹ ARANY János *kisebb költeményei*, II., [s. a. r. ARANY László], Ráth Mór, Budapest, 1894, 114.; idézi az AJÖM I., 503. is.

⁶⁰ ARANY János *összes költeményei*, s. a. r. KERESZTURY Mária, Magyar Helikon, Budapest, 1966.; ARANY János *összes költeményei*, I., s. a. r. GÁNGÓ Gábor, Unikornis, Budapest, 1992.; ARANY János *összes költeményei*, I., s. a. r. SZILÁGYI Márton, Osiris, Budapest, 2003.

⁶¹ SOLYMOSSY Sándor, *Arany János népiessége*, Ethnographia 1917/1–3., 14.

⁶² Hasonló történet Arany életművében *A rodostói temető* című versének recepciója, melyet 1848 júliusában az *Életképek* című lap publikált, de kötetbe csak 1883-ban került be, miközben kéziratban másolatban terjedt. Köszönöm Szilágyi Mártonnak, hogy felhívta e párhuzamra, illetve erről készült, nyomtatás alatt lévő tanulmányára a figyelmet: SZILÁGYI Márton, *Rákóczi kultusz 1848-ban. Arany János A rodostói temető című verse ürügyén*, kézirat.

⁶³ SOLYMOSSY, I. m.

b) *Keletkezéstörténetek a tartalmi jegyek alapján*

A kutatás más irányai tartalmi elemekben keresik az 1857-es keletkezés lehetőségét. Kovács József idézetgyűjteménye a hivatalos lap – a Budapesti Hirlap – korabeli tudósításából meggyőző érveket tartalmaz az újságcikkek és *A walesi bárdok* képanyagának hasonlóságára. Ferenc József 1857. május 24-én járt Nagykörösön, és mindössze 30 percig tartózkodott ott. Kovács József szerint Arany is minden bizonnyal ki kellett vonulnia a vasútállomásra, ahol az uralkodót a városi előkelőségek üdvözlötként. Az állomáson „négy obeliszk és egy diadalkapu gallyakkal, zászlók és koszorúkkal gazdagon ékítve volt felállítva, hol a község küldöttsége az összes testületekkel, a tanodái ifjúság és a számosan képviselt mindkét nemű lakosság állt”. Az énekkar az „austriai néphymnust” énekelte. Az uralkodó kiszállt a vasúti kocsiból, és körbesétált a néptömegben.⁶⁴ Az ősi szokás szerinti ökörsütést az alföldi városban a császár nem várta be, tovább utazott, úgyhogy a nagykörösieknek magukban kellett a hordókból szabadon áramló bort és az ökröt elfogyasztani.⁶⁵

Azonban Arany nemcsak a nagykörösi eseményeket kísérte figyelemmel, hanem a Tompa Mihálynak írott levelek szerint a hírlapokból az országos eseményekről is tájékozódott. Arany Juliska ekkor egy hónapig Pesten tartózkodott Csengery Antaléknál, így feltehetőleg szemtanúként is számolhatott néhány eseményről.⁶⁶ A császár némely városokat a Budapesti Hirlap szerint lóháton látogatott meg. Május 26-án Eperjesen „Császári Ő Felsége és Albert Főherceg Ő császári Fensége [...] lóháton a piacon megjelentek”.⁶⁷ Rozsnyón rózsát szórnak eléje, Pesten, a Szénatérren pálmafát állítanak fel tiszteletére.⁶⁸ Május 7-én 98 fős lakomán vendégelik meg, gróf Batthyány és herceg Festetich szintén lakomát óhajt adni. „A körmeneti kastély előtt – írja Kovács József – harminchat csillár világított, »melynek ártellenében a városháza egy hydroelektrikus nap özőnlé vakító sugarait«. Keszthelyen pedig »az aranyszövetre készített óriási császár zászló« hirdette a herceg és a császár szövetségét.”⁶⁹ Keszthelyen is, másutt is, tűzijátékkal növelik az ünnepségek fényét. Buda és Pest május 8-án „tűztengerben úszott”. A tűzijátékok szervezője a legtöbb helyen Stüwer cs. k. tűzművész volt. A Budapesti Hirlap erről a következő szavakkal tudósított: augusztus 2-án: „Struwer (!) »tűzművész« mutatóványát még a nagy eső sem tudta elmosni.”⁷⁰

A sokat vitatott „kényszerítés” mozzanata a ballada első részébe tartalmi szinten is beépül. Feltűnő ugyanis a „fehér galamb” jelzővel ellátott, s így akár bibliai értelemben is szakrális attribútummal felruházott ősz bárd helyzete a teremben:

⁶⁴ Kovács József, I. m., 97.

⁶⁵ Uo., 98.

⁶⁶ „Julcsa, a Császár-járásakor lakott egy hónapig Csengeriéknél” – írja Arany Ercsey Sándornak 1857. július 1-jén, AJÖM XVII., 77.

⁶⁷ Budapesti Hirlap, máj. 26., idézi Kovács József, I. m., 103.

⁶⁸ Budapesti Hirlap, május 5., és április 28., idézi Kovács József, I. m., 103.

⁶⁹ Kovács József, I. m., 99.

⁷⁰ Uo., 103.

Szó bennszakad, hang fennakad,
Lehellet megszegik. –
Ajtó megöl fehér galamb,
Ősz bárd emelkedik.

A dalnok a fényes lakomán az *ajtó megöl* emelkedik fel. Ő maga tehát jelen van, de nem részese, csupán némaságra ítélt, jól elrejtett, vagy rejtőzködő szemlélője a vendégeskedésnek, a walesi nemesek és a hódító király kényszerű (?) barátkozásának.⁷¹ A történet logikája szerint a bárd nem szólalt volna meg, ha a király nem kényszeríti, ám kényszerítve nem mondhat mást, mint a tényszerű igazságot. Ezen a ponton a vers túllép a nyilvánvaló és egyszerű, az allegóriai szintet is alig felérő átfedésen. Az ajtó mögé rejtett bárd békessége („fehér galamb”) és hallgatása, majd a dala olyan költészetmetaforává válik, amely azt sugallja, bizonyos történetek nem mondhatók el *másképpen*. A *walesi bárdok* ezen része a történeteket mindig relativizálni kész *ars politikával* szembeállított *ars poetika*. Egy ilyen értelmezés mentén *A walesi bárdok* 1857 körül keletkező, vagy szorosabban arra vonatkozó része nem pusztán a királylátogatás tényéről szólna, hanem a költői magatartásról, a költészet természetéről és feladatáról való számvetés lenne.

Azonban a tartalmi elemzés sem bizonyult elegendőnek a keletkezés közelebbi dátumának meghatározásához. Ha ugyanis a felszólításnak vagy valamiféle kényszernek történő ellenállás válna hangsúlyossá a balladában, akkor viszonylag korai, márciusi, áprilisi időpontot kellene feltételezni, ahogyan Voinovich tette. A császárlátogatás tudósításaival való párhuzamokat tekintve ellenben májusi, leginkább május végi, a nagykőrösi látogatás körüli időszak volna valószínűsíthető.

A júniusi dátum egy ilyen vizsgálat során talán azért zárható ki, mert ismeretes, hogy május 30-án Ferenc József és Erzsébet két éves gyermeke, Zsófia hercegnő váratlanul elhunyt. Az országjárás ekkor megszakadt, és csak augusztus 8-án folytatódott. A szülők fájdalomról Vay Sarolta – téves dátummal – a következőket írja visszaemlékezéseiben:

Május 28-án, Debrecenből egyenesen Csegére ment a császári pár, ahol a külön hajó már várakozott, mely Szolnokig vitte őket, onnan pedig vonattal Pestre. Rettenetes út volt ez. A császárné folyton sírt, a császár halottsápadt volt, mire Budára értek. De bárhogy siettek, alig tolthettek néhány órát a kis haldoklónál, aki felséges atyja karjai közt hunyt el. A császárt ez a haláleset annyira

⁷¹ A történeti munkák szerint a walesi bárdok az ún. minstrellek és datgeiniaidok felett az énekesek és költők legmagasabb osztályát képezték, udvari költőként a walesi főurak és az uralkodó szolgálatában állottak, azok biztosítottak számukra előkelő életmódot. Feladatuk e családok és a nemzet történetének kitüntetett eseményeit megénekelni, uraiknak tetszés szerinti időpontban énekelni. Nyilvános helyeken sohasem léphettek fel, és nem is vándorolhattak, vagy ilyen esetben büntethetők voltak. Lásd például *The History of Wales in nine Books with an Appendix, II.*, by the Rev. William WARRINGTON, London, 1786., 305–316. Edward felszólítása pohárköszöntő éneklésére és tetteinek dicsőítésére így hatalmi gesztust jelent: a tartomány meghódításával a bárdokat, éneküket, költészetüket is mintegy kisajátítani vélte.

megrendítette, hogy *ájultan* roskadt első hadsegéde, gróf Grünne karjai közé, a császárné pedig eszméletét veszítette.⁷²

Ha Arany májusban dolgozott a balladán, akkor lehetséges, hogy a tragikus esemény és a megszakadt országjárás miatt hagyta félbe a munkát.

c) A kézirat tanúsága

Nem segít a datálásban a ballada fennmaradt kézírata sem. Voinovich Géza a kritikai kiadáshoz tanulmányozva a kézírást, a 69. sornál („Máglyára! el! igen kemény”) vélt törést, illetve váltást felfedezni a vonásokban és a tintahasználatban.⁷³ Ugyanígy látta Keresztury Dezső, aki a következő sorokról ezt írja: „a tovább alakuló vers javításokkal megtűzdelt fogalmazványa”.⁷⁴ Maller Sándor és Neville Masterman ezzel szemben nem kevesebb, mint hat különböző réteget különíti el a kézírásnak: a) a vers első része, gyöngybetűs tisztázással szerintük a 72. sorig tart („S belép egy ifju bárd”). b) Az első, gyöngybetűs résznél is további töréseket észlelnek. A második írásréteg szerintük a következő sortól kezdődik: „Ti urak, ti urak”. c) A harmadik írásréteg innen indul: „Elő egy welszi bárd!” d) A negyedik a következő sorhoz kötődik: „Egymásra néz a sok vitéz”. e) Az ötödik írásréteg az, amely „teljesen más-fajta kézírással kezdődik”, és Voinovich Géza is itt lát tényleges módosulást a vonásokban, csak ő a 69. sort jelöli meg határként: „Ah lágyan kél az esti szél”, és tart a következő sorokig: „De egy se birta mondani / Hogy: éljen Eduárd”. Ez a rész tehát már nem tisztázat, hanem a javítások miatt inkább fogalmazványnak tűnik. f) Végül az Eduárd király örületét tartalmazó négy utolsó versszak ismét erősebb törést mutat, „Ha, ha! mi zúg...” kezdettel. Az utolsó négy versszak Maller és Masterman szerint „jóval nyugodtabb kézírással” készül.⁷⁵

A kézíratos szöveg valóban többszöri munkafázist tükröz. A ballada első része halványabb tintával, kerekesebb betűkkel tisztázatnak tűnik, melyen apróbb javítások (vessző áthúzása, másutt lecserélése kettőspontra stb.) vannak sötétebb tintával. Ez a vers időben *legkorábbi* rétege. A váltás nem a 69. vagy 72. sornál következik be, hanem hamarabb, a 62. sornál, a 16. versszaknál: „A nap vértóba száll”. Innentől kezdve a kézírás széthúzottabb, szögletesebb, a tinta valamivel sötétebb. Érdekes ugyanakkor, hogy a további versszakok egy-két sora még mindig az előző rész kerekesebb betűivel és tintájával készült (például „Ah! lágyan kél az esti szél”), mintha az első lejegyzés során csak sorok keletkeztek volna, melyeket Arany úgy vetett papírra, hogy közöttük hézagot hagyott ki, és ide szúrta be később a közbeeső versszakokat. A 62. sortól induló *második* kézírás érvényesül a 3. oldal aljáig, a 28. versszakig („Ha, ha! mi zúg?...”). Az utolsó lapon áll a ballada utolsó négy versszaka. Ez is fogalmazvány, de ismét más kézírással keletkezett. Ez a *harmadik*, legkésőbbi rétege a versnek. Végül a *negyedik* kézvonás az egész szövegben érvényesül: apróbb javítások, felülírások lát-

⁷² VAY, I. m., 26–27.

⁷³ AJÖM I., 503.

⁷⁴ KERESZTURY, „Csak hangköre más”, 142.

⁷⁵ MALLER Sándor – NEVILLE MASTERMAN, „Ötszáz bizony dalolva ment lángsírba welszi bárd”, It 1992/2., 288.

hatók, egészen sötét tintával, vastagabb tollal, szögletes betűkkel. Az ötödik kézírás az első oldal alján látható grafitallal, amikor Arany a *Sire* kifejezést magyarázza. Az első, tisztázott részben Arany a vers legkorábbi változatához ezt a jegyzetet fűzi: „Angolosan; az *áj* hang az *i*-vel rimlik. *Száj*r – *sir*.” Alatta, későbbi kézírással, grafitceruzával áll: „A *Sir* (uram) = Ször, a *Sire* (felség: száj[r])”. A Koszorúban sem és később sem közli ezt a jegyzetet.

Voinovich Géza leírása hiányos is. A kéziratban jóval több javítás van, mint amennyit feltüntet, és helyenként téves adatokat közöl. A 81. sorhoz például azt írja, a kéziratban ez áll: „De *bátran* és”, míg a Koszorúban ez olvasható: „De *vakmerőn*”. Ez nem így van, a kéziratban is módosítja Arany, áthúzza a *bátran* szót, és fölé írja: *vakmerőn*. A 109. sornál Voinovich szerint a „mint zúg” áll a kéziratban. Ez azonban őrszóként van csak ott a 3. oldal alján. A 4. oldalon más tintával és kézírással folytatódik a ma ismert szöveg. A 93. sornál nem szól Voinovich egy javításról. Az eredeti szöveg a kéziratban: „Meglátom ezt!” – ezt írja felül később Arany így: „Meglátom én!” Az apróbb javításokat (például *agg* – *ag*) Voinovich teljesen kihagyja, és a fogalmazvány áthúzásainak nagy részét is figyelmen kívül hagyja.

A kézirat 4. rétege, vagyis a szöveg újbóli, utólagos javítása azért lehet mégis fontos, mert a változtatások már a Koszorúban is benne vannak, ami arra utal, a kézirat az 1863. november 1-jei közlés előtt keletkezett, illetve fejeződött be.

Egyetlen módosítás nincs meg a Koszorúban. A 3. versszakban a 10. sor a kéziratban így áll: „Ha oly csendes-e rajt”. A közlésben már így olvasható: „Ha oly boldog-e rajt”. Nincs ott a Koszorúban a *Sire* szóra vonatkozó felvilágosítás, ellenben a ballada végére Arany más jegyzetet illesztett be, melyet a kézirat nem tartalmaz: „A történelem kétségbe vonja, de a mondában erősen tartja magát, hogy I. Eduárd angol király, Wales tartomány meghódítása (1277) után, ötszáz walesi bárdot végeztetett ki, hogy nemzetök dicső multját zöngve, a fiakat föl ne gerjeszthessék az angol járom lerázására.”⁷⁶ Ezek a változtatások azt jeleznek, hogy a ma ismeretes kézirat nem azonos azzal, amit Arany a Koszorú szerkesztése idején a nyomdába leadott, kellett lennie tehát egy másolatnak a Koszorú számára. Az is feltételezhető azonban, hogy Arany a korrektúra során módosított a szövegen. Erre egy érdekes kettősség utal a nyomtatott változatban. A Koszorú-beli közlés címe alatt a következő műfaji jelölés áll: „*Ó-angol ballada*”. A szöveg alatt ott a szerzői név is: „Arany János”. A lapszám tartalomjegyzékében csak a cím olvasható: „*A walesi bárdok. Arany János*”. A lapszámok félévi, összesített tartalomjegyzékében ellenben, mely néhány héttel később, 1864 elején jelent meg, és a bekötött kötet élére került, ugyanaz a műfaji megjelölés látható, mint a kézíraton: „*A walesi bárdok – Ó-angol modorban. Arany J.*” Mintha az összesített tartalomjegyzékhez a kézíratról dolgozott volna Arany, nem pedig a nyomtatott lapszámból. Lehet ez a kettősség tudatos, szándékos eljárás is, azonban mindenképpen arra utal, hogy ha át is másolta a ballada szövegét új lapra a nyomda számára, azt azonos szöveggel tehette meg, mint a ma ismeretes kézíraton látható.

⁷⁶ ARANY János, *A walesi bárdok*, Koszorú 1863. nov. 1., II. félév, 18. sz., 420–421.

Filológiai szempontból közvetett bizonyíték ez, és legfeljebb csak erősen valószínűsíti a feltevést, hogy az MTAK által őrzött kéziratot Arany 1863 október végén, a Koszorú-beli közlés előtt zárta le. Ugyanakkor jól elkülöníthető a kézírás alapján a szöveg két korábbi rétege. Ha valóban 1857-ben kezdte a balladát, akkor az első változatban a 16. versszakig készült el („S fegyver csörög, haló hörög / Amint húrjába csap”), illetve sorok keletkeztek a további versszakokból. A második része a balladának 1857 és 1863 között keletkezhetett, a következő zárással: „De egy se bírta mondani / Hogy: éljen Eduárd”. A kompozíció a walesi dalnokok halálával itt valójában le is zárul, az utolsó négy versszak Edward király londoni jelenetével szerkezeti, időbeli és tematikus vágással kerül a vers végére.

d) A ballada forrásai és a középső rész keletkezésének kérdései

1) Irodalmi források

A walesi bárdok forráskutatása a századfordulón kezdődött, és két évtized alatt rögzült a hozzá társított szövegek listája. A szépirodalmi művek közül Elek Oszkár több közleményben is Thomas Gray 1757-es pindaroszi ódáját emelte ki az egyik legvalószínűbb mintaként és előzményként. A *The Bard* című költemény egy ősz bárdról szól, aki I. Edward király pusztításai után egyedül maradt életben, és egy sziklán ülve, magányosan arról énekel, hogy a holt bárdok szellemei „véres kézzel szövik tovább a király és utódai sorsának fonalát”, megjövendölve Edward személyes életének, illetve Anglia későbbi történelmi eseményeinek sorozatát. A dal végén az ősz bárd leveti magát a sziklacsúcsról, követve társait a halálba. Az ódához Gray jegyzetet fűz, melyben említi, hogy I. Edward a bárdokat kivégeztette.⁷⁷ Nemcsak párhuzamként, hanem lehetséges forrásként azért valószínűsíthető valóban Gray műve, mert két antológia is tartalmazta, melyet az 1850-es évek első felében Arany bizonyíthatóan olvasott. A Ludwig Herrig által összeállított angol irodalmi szöveggyűjtemény Arany saját tulajdona volt, a másikat, Nolte és Ideler angol kézikönyvét tanártársától, Ács Zsigmondtól kapta kölcsön.⁷⁸ 1853-ban a *Sir Patrick Spens* című balladát a Herrig-féle gyűjteményből fordította. Nyíry Antal hívja fel rá a figyelmet, hogy a két kötetből tanítványával, Tisza Domokossal együtt is dolgozott. 1853. február 22-én írja Tisza Domokos Aranyhoz: „Rozgonyi Cicelle óta megpendültek a balladák 's mint hallám, épen Arany bácsi megint küld egyet skótot, Sir Patrick Spens, bárcsak Edwardot is lefordítaná”.⁷⁹ Az Edward-témával eszerint nem Ferenc József 1857-es látogatása során kezdett foglalkozni Arany. Nyíry Antal nem tartja kizártnak, hogy az uralkodó 1852-es magyarországi körútjához kapcsolódik a párhuzam.

⁷⁷ ELEK Oszkár, *Skót és angol hatás Arany balladáiban*, It 1912, 458–466.; Uő., *A walesi bárdokról*, BpSz 53 (1925), 198. k., 571. sz., 55–66. Lásd még MALLER-MASTERMAN, I. m., 264–265.

⁷⁸ *The British Classical Authors Select Specimens of the National Literature of England*, by L. HERRIG, Brunswick, 1852 (a *Sir Patrick Spens* című ballada a 32. oldalon, Gray költeménye a 372. oldalon található). H. NOLTE – L. IDELER, *Handbuch der englischen Sprache und Literatur*, I–II., C. G. Nauck, Berlin, 1811 (az első kötet prózai, a második a verses műveket tartalmaz, ez utóbbiban, a 430–435. oldalon olvasható Gray műve). A két antológiáról Voinovich Géza tesz említést, a *Sir Patrick Spens* című ballada jegyzeteiben, AJÖM I., 469.

⁷⁹ NYÍRY Antal, *Újabb adalékok „A walesi bárdok”-hoz*, MNy (71) 1975/3., 331–334.

zam első megfogalmazódása. Ez év június 18-án ugyanis Ferenc József Nagyszalon-tán is járt, és Tisza Domokos ironikus beszámolót küld a fogadtatásról Aranyanak.⁸⁰

Gray műve mellett Elek Oszkár további szépirodalmi műveket sorol – előbb csak lehetséges, majd egyre bizonyosabb forrásként. Victor Hugo ifjúkori, *Les derniers bardes* című költeményének hatását előbb kizártnak tartja, majd két további írásában ennek ellenkezőjét állítja.⁸¹ Hugo Skóciába helyezi át a feltehetően Gray nyomán megformált történetet.⁸² Ugyanezen tanulmányaiban hívja fel a figyelmet Elek, hogy a lakoma mozzanata, a II. Henrik előtt éneklő bárdok jelenete és Montgomery vára valószínűleg Thomas Warton *The Grave of King Arthur* című költeményéből származik. A vers valóban benne van a Nolte és Ideler-féle antológiában (II., 526–531.), azonban a helyszín nem Montgomery, és Roger Montgomery neve is csak a bevezető jegyzetben szerepel, Glastonbury várának építtetőjeként.

Szépirodalmi forrásként hivatkozik az irodalomtörténet Hugh Blairnak az Ossian költeményeihez írott 1763-as tanulmányára, mely a következő években, évtizedekben fordításban Európa számos nyelvén megjelent.⁸³ Fest Sándor úgy véli, az ossiani költemények iránt élénken érdeklődő, sőt Ossian, illetve a dalnok alakját verseiben többször tematizáló Arany olvashatta Blair értekezését, hiszen azt számos kiadás beillesztette a kötet élére még a 19. században is. A Kazinczy-féle 1815-ös átültetés és a Fábíán Gábor által kiadott 1833-as fordítás, melyre 1847-ben hívta fel Szilágyi István Arany figyelmét, mindenesetre nem tartalmazza Blair tanulmányát, és egyikük sem említi a bárdok tragikus sorsát.⁸⁴

Riedl Frigyes, illetve Császár Elemér óta Shakespeare munkáit is *A walesi bárdok* forrásai közé sorolják, főként a *Macbethet* és a *III. Richárdot*.⁸⁵ A *Macbethet* egyébként tartalmazza Nolte és Ideler említett antológiája is, a 2. kötet 56. oldalától. Milbacher Róbert elsősorban Edward megörlésének lélektani következetlensége miatt tagadja e minták jogosultságát, ezért a *János királyt* tartja valószínűbb előképnek.⁸⁶ A shakespeare-i mozzanatok közül nem hagyható ki a Milford-öböl motívu-

⁸⁰ Tisza Domokos Arany Jánosnak, 1852. jún. 29., *Arany János Összes Művei*, XVI., *Levelezés*, II., s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1982, 66–67 (a továbbiakban AJÖM XVI.); az 1852-es császárlátogatásról lásd még: MANHERCZ Orsolya, *Az esztergomi főszolgabíró az 1852-es császári utazás viharában*, Aetas 2012/1., 71–82.

⁸¹ ELEK Oszkár, „A walesi bárdok” tárgyköréről, EPhK 1917., 701–703; Uő., *A walesi bárdokról*.

⁸² A skóciai színhely nem feltétlenül Hugo találmánya. Vannak olyan történeti munkák, melyek Skóciához kapcsolódva mondják el a legendát, és lehetséges, hogy Hugo ilyen forrásból dolgozott.

⁸³ Hugh BLAIR, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*, T. Becket – P. A de Hondt, London, 1763, 15.; Fest Sándor fordításában: „Amikor I. Edward Wales-t meghódította, az összes walesi bárdokat kivégeztette. Ez a kegyetlen politika világosan mutatja, mily nagy befolyást tulajdonított e bárdok énekeinek a nép érzületére (mind) és hogy milyen természetűnek ítélte ezt a befolyást.” FEST Sándor, *Arany János balladáihoz*, EPhK 1918., 452–453.

⁸⁴ Ossziának minden énekei három kötetben, ford. KAZINCZY Ferencz, Trattner János Tamás, Pest, 1815.; *Ossian' Énekei az eredeti gael mértékben*, I–III., ford. FÁBIÁN Gábor, A' Királyi Egyetem betűivel, Buda, 1833. Szilágyi István levele Arany Jánosnak, 1847. ápr. 9., *Arany János Összes Művei*, XV., *Levelezés*, I., s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1975, 80. (A továbbiakban AJÖM XV.)

⁸⁵ RIEDL Frigyes, *Arany János*, Hornyánszky Viktor, Budapest, 1887, 132–134.; Császár Elemér, *Shakespeare és a magyar költészet*, Franklin-Társulat, Budapest, 1917.

⁸⁶ MILBACHER, I. m., 306–307.

ma sem, mely a *Cymbeline* egyik fontos helyszíne. Ismeretes, Shakespeare ezen drámája részben Walesben játszódik, és Petőfi 1848-ban szándékozott fordítani. Így ír Aranyak ez év február 10-én:

Shakspeare-t erősen fordítjuk Vörösmartyval; én e hónapban bevégezem a Coriolanust, már a negyedik felvonás vége felé járok, Vörösmarty Lear-ez. Én Coriolanon kívül még okvetetlen lefordítom Romeót, Othellót, III. Richardot, athenei Timont, Cymbelinét s talán IV. Henriket és a téli regét; Vörösmarty Learen kívül Macbethet, Hamletet, Violát, a nyáréji álmot s még nem tudom mit [...] Hát te meddig vagy a windsori víg dámákkal? ugy-e baromi veszekedett munka? Küldj legközelebb az én számomra János királyból egy kis mutatványt!⁸⁷

A *Cymbeline* végül majd csak 1872-ben jelent meg, Rákosi Viktor fordításában, de angolul vagy németül Arany olvashatta a szöveget. Elek Oszkár állította, Tolnai Vilmos tagadta, hogy Arany forrása lett volna a mű.

Újabban Korompay H. János gyűjtötte össze Arany Hamlet-fordításának konkordanciáit, s ezek között meggyőző párhuzamot talált *A walesi bárdokkal* is. A IV. felvonásban Laertes szól a következőképpen: „szemébe vágom: »Te tetted ezt!«” (7. 523–526.). A *Hamletet* Arany korábban már ismerte, időnként feltehetőleg a fordításán is dolgozott, azonban a Kisfaludy Társaság számára 1866 novemberében fejezte be az átültetést, így az idézett párhuzam fordított irányú is lehet, vagyis a dráma adott szöveghelyéhez használhatta a ballada fordulatát.⁸⁸

2) Történeti források

A 17–19. századi, Anglia és Wales történetéről szóló munkák, illetve világtörténelmi összefoglalók kivétel nélkül elbeszélik I. Edward birodalomalapítási sikereit, Wales, Skócia és Írország meghódítását. Wales esetében azonban erősen eltérnek az időpontra és a hódítás mikéntjére vonatkozó adatok. Ez részben annak köszönhető, hogy Edward király a független Wales utolsó hercege, Llywelyn ap Gruffyd elleni többszöri hadjárattal (1255, 1277, 1282–1284), és csak annak halála után tudta véglegesen uralma alá hajtani a tartományt,⁸⁹ részben pedig onnan eredeztethető, hogy Edward alakjának megítélése különböző nézőpontból történik a walesi, illetve angol szerzőktől származó művekben.

Nem tudunk arról, hogy Arany bővebben foglalkozott volna Wales történetével, noha a 19. század elejére alapos angol és német nyelvű munkák álltak rendelkezésre.⁹⁰

⁸⁷ AJÖM XV., 182.

⁸⁸ KOROMPAY H. János, „»egy dióhéjban ellaknám« Hamletkint”, kézirat, 2014, megjelenés alatt. Köszönöm Korompay H. Jánosnak, hogy tanulmányát használhattam.

⁸⁹ Llywellyn ap Gruffyd 1282 decemberében esett el, fejét Londonba vitették, és egyes legendák szerint kardra tűzve hordozták körbe, más változat szerint a palota kapujának ormára tűzték, ahol még 15 év múlva is látható volt.

⁹⁰ A legtöbbet hivatkozott alaplunkák: William Warrington idézett műve (I. Edward korával a II. kötet 198–275. oldalán foglalkozik), és William Wynne *History of Wales*, a walesi szerző 1697-ben

Tolnai Vilmos 1902-ben, majd 1913-ban figyelmeztetett arra, hogy Arany Dickens gyermekeknek szánt művét olvashatta: *A Child's History of England*, Tauchnitz, Leipzig, 1853. Voinovich Géza később megerősítette, hogy a kötet megvolt Aranynak, és a XVI. fejezetben (*England under Edward the First, called Longshanks*), a 194–195. oldalon, éppen a Koszorúba is átvett sorok mellett, sajátkezű bejegyzése volt látható.⁹¹ Voinovich tanúsítja azt is, hogy ott volt Arany könyvtárában Friedrich Steger három-kötetes német nyelvű világtörténelme: *Allgemeine Weltgeschichte für das deutsche Volk* (Leipzig, Mayer und Wigand, 1848.), s az első kötetben, a 394. oldalon az esemény mellett az 1277-es év szerepel benne, mint Aranyál. Ugyancsak megvolt Aranynak, és a nagyszalontai könyvtárban ma is megtalálható Bolla Márton világtörténelme, mely azonban egészen röviden tárgyalja az eseményt.⁹²

Dickens műve mellett Fest Sándor és Elek Oszkár egyidejűleg fedezte fel Pulszky Ferenc 1839-ben, a *Budapesti Árvizkönyv* első kötetében publikált angliai útleírását, melyben röviden összefoglalja a bárdok kivégzésének történetét. A leírás azért különleges, mert az európai történeti irodalomban egyedül Pulszky említi a kivégzett bárdok félezres létszámát:

Angolhont elhagyván, Walesbe mentünk, ezen a' természettől minden bájaival bőven megajándékozott tartományba, melly nemzetiségét az angolok' százados törekedései ellen is, bár századok óta Angolhonhoz csatolva, mind eddig megtartotta. Angol élet még mindig el nem törlesztheté a' régi szokásokat, angol nyelv, literatúrája' minden kincsei mellett, el nem némithatta a' gaël beszédet, 's bár I-ső Eduard 500 költőt egyszerre levágotott, hogy a nemzetet a' régi időkre emlékeztetve, forrásba ne hozzák, még most is minden pítvarban a' hárfá áll, mellyen a' vándor dalnok énekeit hangoztatja.⁹³

Nem tudni, hogy Pulszky honnan vette adatát. Az angol történelemmel foglalkozó valamennyi 18. és 19. századi angol, francia, német mű elmondja I. Edwardról ezt a történetet, de létszámot egyik hozzáférhető szöveg sem említ. A holland Gerrit Brender à Brandis bárdokról szóló tanulmányában olvashatni mindössze hasonló

kiadott munkája, melynek számos további kiadása került ki a sajtó alól. A mű David Powel 1584-es könyvének (*The Historie of Cambria, now called Wales*) átdolgozása volt. Az 1774-es kiadás adatai például: Written originally in British, by Caradoc of LHANCARVAN, Englished by dr. POWELL, and argumented by W. WYNNE, London, 1774. A walesi történelemre vonatkozó forrásokat részletesen felsorolja és ismerteti németül 1859-ben Ferdinand WALTER, *Das alte Wales. Ein Beitrag zur Völker-, Rechts- und Kirchengeschichte*, Adolph Marcus, Bonn, 1859.

⁹¹ TOLNAI Vilmos előbb az EPHK 1902., 346. oldalán, rövid jegyzetben szólt a forrásról, majd Arany János balladáinak angol és skót forrásairól című írásában, It 1913., 35–36. VOINOVICH Géza jegyzete: AJÖM I., 504. Az Arany által átvett mondatok DICKENS idézett művének 195–196. oldalán található.

⁹² BOLLA Márton *Átalános világtörténete' főbb vonalai*, I., A' hatodik latin kiadás után magyarítá KECSKEMÉTHY CSAPÓ Dániel, Beimel J., Pest, 1845.

⁹³ PULSZKY Ferenc, *Uti vázlatok = Budapest Árvizkönyv*, I., szerk. EÖTVÖS József, Heckenast, Pest, 1839, 121–122.

adatot, de nem 500-as, hanem 300-as számmal, és nem is I., hanem II. Edwardhoz kötődően: „Koning Eduard de tweede liet in Wallis 300 Barden dooden”.⁹⁴

Elek Oszkár és Keresztury Dezső nyomán a későbbi irodalomtörténészek álláspontja is az, hogy Arany az ötszáz walesi dalnokról szóló adatot Tóth Endre költeményéből vette, nem pedig Pulszky Ferencről. A Szilágyi István és P. Szathmáry Károly által szerkesztett *Szigeti album*ban jelent meg Tóth Endre hasonló tárgyú verse, *Az ötszáz gaël-dalnok* címmel.⁹⁵ Az album 1860. októberében vagy november elején jött ki a sajtó alól, mert Szilágyi István november 14-i dátummal küldi a tiszteletpéldányt Erdélyi Jánosnak,⁹⁶ és eszerint hirdeti Arany lapja, a Szépirodalmi Figyelő is, az első számtól, 1860. nov. 7-étől kezdve. Újra közölte a verset Tóth Endre az 1862-ben megjelenő *Harangvirágok* című kötetében, melyről Szász Károly írt bírálatot ez év júliusában, ugyancsak a Szépirodalmi Figyelőbe.⁹⁷ Szász Károly 1882-es visszaemlékezése szerint Arany maga mondta el neki egyik látogatása alkalmával, hogy Tóth Endre juttatta eszébe a saját befejezetlen költeményét, és kivette a fiók-ból A walesi bárdok kéziratát, melyet Szász Károly ott végig is olvasott. Nincs okunk kételkedni Szász Károly szavaiban, de rekonstruálni és pontosítani sem lehetséges az esemény időpontját, mely ezek szerint 1860. novembere és 1862. július eleje között történhetett. Szász Károly ugyanis a *Harangvirágokról* szóló bírálat írásának idején, 1862-ben már ismerte Arany balladáját, erre utal *Az ötszáz gaël-dalnokról* szóló megjegyzésében: „mind a mellett érezzük (sőt tudni is véljük), hogy más költőnél, tárgyilagosa kivitelben, jobban megtalálta volna kellő alakját; itt mélyen érzett elégia hangulatában áll előttünk s mint ilyen meghat és rokonérzetet költ, – de balladai felfogással, hatása erősebb, s epikai kivitelénél fogva sokkal megragadóbb lehetne.” Szász Károly szavai nemcsak információt nyújtanak Arany balladájának meglétéről, s nem is távolabbi olvasmányélményre vonatkoznak – ha Arany költeményét netán magánkézen terjedő, kéziratoss másolatból ismerte volna, amire Solymossy Sándor 1917-es visszaemlékezése utalt. A „tudni véljük”, a „tárgyilagosa kivitel”, „balladai felfogás”, „epikai kivitel” kifejezések konkrét és közeli szövegolvasásról vallanak. Maller Sándor és Neville Masterman a Szász Károllyal lejártszódott jelenetet a Kisfaludy Társaság 1862. februári, vagy 1863. februári üléséhez kapcsolja, amikor Szász Károly valóban járt Pesten.⁹⁸ A Tóth Endréről szóló bírálat alapján pontosítható a dátum: Arany munkáját 1862 tavaszán olvashatta. Ilyen gondolatmenet alapján datálhatta például Kerényi Ferenc 1862-re a ballada keletkezését.⁹⁹ Kérdések azonban még így is bőven maradnak: a *Szigeti album*ban megjelent szöveg miért nem juttatta már 1860-ban eszébe Szász Károlynak Arany balladáját; vajon Arany a *Szigeti album*, vagy a *Harangvirágok* közleménye után vette-e elő a félbeha-

⁹⁴ G. BRENDER Á BRANDIS, *Proeven van Geschied- en Letter-kundige oeffeningen zo wel den koophandel- en de scheepvaart als de dicht- en letterkunde*, Haarlem, 1801.

⁹⁵ Tóth Endre verse: *Szigeti Album*, 95–96.

⁹⁶ ERDÉLYI János levelezése, II., s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Akadémiai, Budapest, 1962, 576.

⁹⁷ TÓTH Endre, *Harangvirágok*, Emich, Pest, 1862. Szász Károly bírálat: SzF II/II., 9. sz., 1862. júl. 3., 134–135; 10. sz., júl. 10., 149–151.

⁹⁸ MALLER-MASTERMAN, I. m., 284.

⁹⁹ ARANY János, *Balladák / „Őszikék”*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Ikon, Budapest, 1993, 91.

gyott darabot; amikor Arany *kész versként* előhúzza a fiókjából *A walesi bárdokat*, az meddig volt „kész”? A balladában az utolsó négy strófa előtt is zárul a történet, kerek, egységes kompozícióként hat olyannyira, hogy néhány irodalomtörténész egyenesen következtetlenné, indokolatlannak ítéli az Edward megőrüléséről szóló részt.¹⁰⁰ A kéziratban is itt van újabb váltás a tintahasználatban és ortográfiában. Ha Tóth Endre költeményét tekintjük Arany egyik forrásának, akkor figyelembe kell vennünk a kéziratban is a töréseket. Az első írásréteg, mint fentebb leírtuk, a 15. vagy 16. versszakig tart, innen fogalmazványként folytatódik a szöveg. Ha azonban csak a 15. versszakig volt kész 1860. előtt a ballada, akkor hogyan terjedhetett kézi másolással, amint azt Solymossy állítja?

A forrástörténeti kutatás sem ad bizonyosságot tehát a ballada keletkezésére nézve, ráadásul a felfedezett párhuzamokról, melyeknek száma az évtizedek során csak növekedett és még mindig jönnek újak a listára, szintén nem tudni, melyeket kellene a *tárgytörténeti*, és melyeket a *forrástörténeti* csoportba sorolni. Arany feltehetőleg többet is ismert az említett munkák közül, de nehezen lenne bizonyítható, hogy melyek játszottak tényleges szerepet a ballada keletkezésében.

A felsorolt (és még ide sorolható) művek időbeli sorrendje a látszólagos kuszaság ellenére mégis érdekes mintázatot, csoportosulást mutat. Nyíry Antal észrevétele az 1852-es császárlátogatásról, Tisza Domokos leveléről és az Edward-téma korai felmerüléséről a források alapján is valószínűsíthető. Arany ebben az időszakban több olyan mű birtokába jut, melyből az angol irodalmat tanulmányozza. A Nolte–Ideler- és a Herrig-féle antológia ekkor jár a kezében. 1853-ban fordítja a *Sir Patrick Spens* című balladát, és ekkor olvashatta Thomas Gray bárdtörténetét. Dickensnek a gyermekek számára írt angol történelméből, bár nem tudjuk, mikor került a birtokába, szintén az 1853-as kiadás volt meg neki. Ez a mű, mint említettük, több szempontból is kiemelt helyet foglal el *A walesi bárdok* forrástörténetében – az egyetlen írásos nyom, bejegyzés a walesi bárdok kivégzésének részlete mellett ebben a munkában található. Nem kizárt tehát, hogy a walesi dalnokokról már 1853 körül megszületett egy terv, vagy akár korai változat, hasonló módon, mint *A lejtőn* című költemény esetében, melynek *Halottak ünnepe* címmel szintén létezett egy fogalmazványa 1852-ből,¹⁰¹ és amelyet Arany 1857-ben fejezett be.

Az irodalomtörténeti hagyomány legegységesebb nézete egy 1857-es változatról ugyancsak külső és belső érvekkel valószínűsíthető. A császárlátogatásról szóló sajtóbeszámolókkal való szövegegyezések Kovács József kutatásai alapján helytállóan tűnnek. Fenntartásokkal kezelendők Arany László, Szász Károly és Solymossy Sándor emlékezései, de egybecsengésük miatt ezeket sem lehet figyelmen kívül hagyni. A ballada belső utalásait, a Petőfire is érthető sorok áttételes olvasatát egységesen elfogadja a recepciótörténet, de van még egy feltűnő motívumkapcsolódás, amely érv-

¹⁰⁰ BODA István, *Arany János „különös természete” és az Arany-balladák megrendült lelkű hősei*, EPhK 1927, 89–104.; 1928, 81–94.; 1929, 13–25.; 100–109.; itt: 1929, 25. Legerősebben Milbacher Róbert fogalmaz, amikor azt állítja, Edward megőrülése „a ballada történetének kiiktatásával jár, hiszen a kiinduló állapot (Edward zsarnoki lelkülete) mit sem változik a bárdok megégetésével”. MILBACHER, I. m., 308.

¹⁰¹ Voinovich Géza jegyzete, AJÖM I., 507–508.

ként szolgálhat arra nézve, hogy Arany 1857-ben, a „császárlátogatás” idején (is) dolgozott a balladán. A Ráday Gedeon kérésére 1857 márciusában vagy áprilisában írott *Köszöntő* pohárköszöntő volt a színpadon lévő II. András számára. *A walesi bárdok* konfliktusa pedig éppen a pohárköszöntő megtagadásával indul: „Ti urak, ti urak! hát senkisem / Koccint értem pohárt?” – mondja Eduárd a 10. versszakban, majd a 12. versszakban ismét: „Ti urak, ti urak, hitvány ebek! / Ne éljen Eduárd?” A ballada keletkezésének egészen pontos idejére természetesen ez az allúzió sem mutat, de a szöveg első harmadát a *Köszöntő*vel rokoníthatja.

Végül újabb szövegpárhuzam alapján rögzíthető az 1860–1862-es folytatás, ahogyan azt Tóth Endre elégiájának nyoma és Szász Károly emlékezése igazolja.

3. A közlés kontextusa: Arany János Koszorúja

A kézirat, a keletkezés- és a forrástörténet összképe megerősíti a ballada *szakaszos formálódásának* irodalomtörténeti hagyományát, továbbra sem tisztázottak azonban – sőt fel sem merültek – a ballada utolsó négy versszakának, az Edward megőrüléséről szóló résznek a kérdései. A négy versszak a kézirat utolsó oldalán, jól láthatóan más kézírással került oda, vagyis nem egyszerre íródott az előző versszakokkal. Feltételezhető, hogy az 1862-es dátumnál is később keletkezett, talán közvetlenül a Koszorú-beli közlést megelőző időszakban. Ennek bizonyítására azonban rövid pillantást kell vetni Arany lapjának jellegére és történetére.

Arany János második lapja, a Koszorú, 1863. január 4-én indult, és más laptípust képviselt, mint a kritikai jellegű Szépirodalmi Figyelő volt. Több szépirodalmat, tárcát, kevesebb bírálatot hozott, és hangsúlyosabban voltak jelen a külföldi hírek. 1862 őszén, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy az előfizetések csökkenése miatt a Szépirodalmi Figyelőt nem lehet tovább fenntartani, Arany már kész tervvel rendelkezett egy új lap kiadására, mely a szakközönség helyett szélesebb olvasóréteg érdeklődésére számíthatott. Eleinte hasonló irodalmi vállalkozásra gondolt, mint amilyen Angliában Charles Dickens Household Words (1850–1859) és az All the Year Round (1859–1895) című hetilapja volt. Dickens főként novellákat, regényeket közölt, gyakran hosszú folytatásokban, de volt a lapnak tárcá- és hírvivata is.¹⁰² 1860-ban „iker-változata” indult a vállalkozásnak: ekkor alapította George Muray Smith a hasonló jellegű The Cornhill Magazine-t, melyet a korszak másik nagy írója, William Thackeray szerkesztett. Arany is „Szépirodalmi Koszorú” címmel adta be a helytartónácshoz a kérelmet. A leendő munkatársaknak szétküldött felhívás után azonban kiderült, hogy ilyen irodalmi lapot Magyarországon nem lehet fenntartani, mert nem fog tudni hétről hétre minőségi szépirodalmat begyűjteni. Állandó munkatársnak kevesen ígértek, a válaszlevelekben inkább csak a magamentegetések, feltételes elköteleződések fogalmazódtak meg.¹⁰³ A későbbiekben is olyan kevés eredeti novellát kapott Arany, hogy 1864 elején Abonyi Lajostól kért sürgősen elbeszélést,

¹⁰² Charles Dickens halála után, 1870-től a fia, ifj. Charles Dickens vitte tovább a kiadást.

¹⁰³ Arany levelezését ebből az időszakból Új Imre rendezte sajtó alá a kritikai kiadás XVIII. kötetében: Universitas, Budapest, 2014.

panaszkodván, hogy „a kik biztattak még egyre késnek, vagy nyúlfarknyi dolgozattal ráztak le a nyakukról”.¹⁰⁴

Az eredeti elgondolást ezért Arany az európai magazinok szórakoztató és szemlélő változatával ötvözte. Az egyik legfontosabb külföldi forrása a lipcsei kiadású, 1835 és 1885 között megjelenő *Europa – Chronik der gebildeten Welt* [Europa – A művelt közönség szemléje] című magazin volt, melyet 1859-től Carl Berendt Lorck szerkesztett. Ezt a lapot Arany meg is rendelte: 1863 januárjától 1865 júliusáig, vagyis éppen a Koszorú megjelenésének idején járatta. A két és fél évfolyam 130 lap-száma viszonylag ép állapotban ma is megvan a nagyszalontai Arany János Múzeumban. Arany lapjának öt feléve mintegy hétszáz külföldi átvételt, fordítást tartalmaz, ennek csaknem fele, 324 cikk egyértelműen az Európából származik, a többi pedig más európai lapokból került át (29 a lipcsei *Magazin für die Literatur des Auslandes* című irodalmi szemléből; 19 a lipcsei *Illustrierte Zeitung*-ból; 6 a *Revue des Deux Mondes*-ből; 5 a *The Athenaeum*-ból; 5 novella a *The Cornhill Magazine*-ből; 6 novella a *Household Words*-ből; 7 írás az *All the Year Round*-ból stb.). Emellett Arany még mintegy 230 olyan cikket jelölt ki az Európában, amit nem vett át, vagy összedolgozott más anyaggal.¹⁰⁵

Az átvételek között vannak szépirodalmi művek, értekezések, tárcák, kishírek, és témájukat tekintve is vegyesek: irodalmi vonatkozású írások (*Költemények Johannától; Polhammer József; Victor Hugo és Chateaubriand; Hugo Victor drámáiról; föllépte; Skót és schweizi népköltészet* stb.); tágabb művelődési vagy művelődéstörténeti írások (*Reinecke Fuchs a hottentottnál; Kleopatra; Hogy csinálják a tudóst Chinában* stb.); társadalomelméleti fejtegetések (*A polgárosodás feltételei*); széppróza, útirajz, önélet-írás (*Egy francia utazó Németországról; Miss Impulsia naplójából; A rémuralom idejéből; Lízi albuma; Az angol testőrtiszt iratai*); életmód, érdekességek (*London nagyobb vendéglőiben lépcsőomnibuszt alkalmaznak; A tájkertészet; A kalap; Illatszerek; A szép alvó; Angol nők Indiában; A havanai nők; Csipkék; A piczi család és hasonlók*). Külön csoportot képeznek a magyar vonatkozású írások, melyekre Arany fokozottan figyelt. A cikkek kisebb része szó szerinti fordítás, nagyobb részük átdolgozás, és van, amikor csak utalás történik rájuk.

Az Európának mintegy 550 cikkével dolgozott tehát Arany az öt félév alatt. Ennek körülbelül a felét jelölte a lapban, más részük jelöletlenül került át a Koszorúba, és csak tüzetes összevetéssel derült rájuk fény. A Koszorú cikkeinek stílusvizsgálata és a fordításkritika azt mutatja, nem mindig Arany átültetéseiről van szó. Olykor egyértelmű az idegen stílus, máskor egy-egy glossza rövidsége miatt nem dönthető el a szerzőség kérdése, és sok olyan eset van, amikor Arany stílusa vegyül az idegen mondatokkal, ami azt bizonyítja, átnézte, javította munkatársainak anyagát. A jelölések azonban döntő többségükben tőle származnak, és ez fontos szerkesztői elvre

¹⁰⁴ Arany János Abonyi Lajosnak, Pest, 1863. december 27. Vö. ESZTEGÁR László, *Arany János levele Abonyi Lajoshoz*, ItK 1904., 231–233.

¹⁰⁵ A Koszorú külföldi anyagának teljes mutatóját, valamint az Európából történő átvételeket a kritikai kiadás Arany-széljegyzeteket tartalmazó sorozatának a közeljövőben megjelenő első kötete tartalmazza.

utal: folyamatosan olvasta a német lapot, az átvételeket maga határozta meg, a Koszorú közléseit pedig személyesen felügyelte. Az időpontok összevetése alapján az is látható, hogy aktualitásra törekedett: mindig a legfrissebb számokból dolgozott, legfeljebb egy-két hetet késett egy-egy cikk közlésével. Ennél hosszabb időköz az átvételnél csak akkor tapasztalható, ha a cikk nem kötődött időszerű eseményhez.

Az *Europa* és a *Koszorú* jelöletlen, de egyértelmű szövegkapcsolatának a költő Arany szempontjából egyik legjelentősebb esete a *walesi bárdok* közlése. 1863. október 24-én, az *Europa* 44. számában egy tudósítás jelent meg arról, hogy a walesi énekesek (bárdok) megtartották hagyományos évi gyülekezetüket, az *Eisteddfodot*.¹⁰⁶ A lipcsei újságíró Thackeray lapja, a *Cornhill Magazine* alapján készítette összefoglalóját,¹⁰⁷ és megjegyzi, hogy az angol beszámoló igencsak gunyoros hangnemben ír erről a nemzeti költői fesztiválról. A hangnemet ugyan nem óhajtja átvenni a német cikkíró, mégis amikor németországi párhuzamot keres a walesi nép közjogi és kulturális helyzetéhez, és a vendeket hozza fel példaként, akik erősen ragaszkodnak nemzeti nyelvükhöz és irodalmukhoz, óhatatlanul a „nagy nemzet” szempontja, értetlensége és hangneme kezd nála is érvényesülni, akárcsak az angol cikkben. Különösen érdekes a lipcsei beszámoló vége. A walesi költői gyülekezeten részt vevő egyik professzor az ünnepség végén felszólal, és kioktatja a bárdokat: mondjanak le a hiú ábrándról, hogy az angol környezetben ósdi szokásaik révén megvédhetik identitásukat.

A német cikk magyar fordítását közöljük:

Nagyobb nemzetekbe beékelődött kis néptöredékek kétségbeesetten küzdenek a pusztulás ellen, mely az erősebb fél ölelésében fenyegeti őket. Az ilyen körülmények között népcsoportban olykor különös dolgok történnek. Németországban a szász Oberlausitzban tapasztalhatjuk ezt, ahol a vendek harmincnégyzetmérföldnyi területen, melyet csak részben birtokolnak, görcsösen kísérleteznek a vend irodalom és vend nyelvű sajtó megteremtésével. Anglia számára Wales jelent hasonló tapasztalatot, mely ugyan tízszer akkora terület, mint a német Lausitz, de az angol népesség és angol érdek annyira szorosan körbeveszi és átszővi, hogy a kymrik nemzeti törekvéseinek ugyanaz a kudarca jósolható, mint a vendekének.

Nyelvének és nemzetiségének megőrzése érdekében a kymri Wales a bárd hagyományt akarja újjáéleszteni. Ennek legfőbb eszköze az *Eisteddfod*, vagyis a bárdok találkozója, melyen beszédek tartanak, dalokat adnak elő, költői verseket szerveznek, zárásként pedig díjakat osztanak ki. A *Cornhill Magazine* egyik októberi száma részletesen leírja, hogyan is zajlik egy ilyen *Eisteddfod*. Bár a cikk hangneme nem túlságosan barátságos, a részletek, melyeket idézünk belőle, szemléletes képet nyújtanak.

¹⁰⁶ [–], *Ein Eisteddfod*, *Europa*, 1864. 44. sz. [október 24.], 1399–1400.

¹⁰⁷ [–], *In the Land of the Eisteddfod*, *The Cornhill Magazine*, szerk. William THACKERAY, VIII., 1863., október, 478–488.

A találkozót Llanrhyddiogban tartották. A Llan (templom) előtagú walesi helységekhez hasonlóan Llanrhyddiog is olyan fekete talajnak örvend, mintha kőszénből lenne, minthogy valóban arra is épült. Az ünnepség napján szóltak a harangok, a legtöbb üzlet zárva tartott, a házakból mindenki az utcára tódult. A hegylakók fekete kabátban és posztósapkákban, a nők barna alapon vörössel és feketével csíkozott meleg ruhákban jelentek meg, fejükön jellegzetes walesi fejfedőt viseltek, mely félig sapka, félig kalap, és arra szolgál, hogy a fejükön hordott tárgyakat könnyebben ráhelyezzék. Az előkelőségek a vidék jelképét, a zöld szalagból utánzott hagymát viselték mellükön, és a walesi hercegi címer fémből készült strucccollaival ékesítették magukat. Mindannyian egy nagy, két-három-ezer férőhelyes sátor felé siettek, mely tíz órakeretig volt, noha már tizenegyet ütött az óra, amikor az első jeleket lehetett észlelni az Eisteddfod megkezdődésének. Hosszú várakozás után ünnepi öltözkézkedésben, hárfa és trombitaszó kíséretében megjelentek a legelőkelőbb bárdok. Egy kőkorszaki szent helyet jelképező kőkörben sorakoztak fel és arról tanácskoztak, kinek adományozzák a fiatalabb dalnokok közül a bárd címet. Erre azonban kevés jelentkező akadt, mert a zajosabb ifjúság jobb szeret maga magának [1400] olyan jól hangzó bárdnevet találni, mint Creuddynfab, Myfyr Mon, Yuysgainganol, Cynddelw, vagy Nefyd.

Felvonulásuk után a bárdok komor arckifejezést öltöttek, mintha rémítő szerencsétlenség történt volna. Körben leültek, az elnök elfoglalta tiszteletbeli helyét, és az ünnepség a névsor felolvasásával kezdődött, miközben a jelentősebb helyeknél „Clywch!” („Halljuk!”) kiáltás zendült fel. Ez felszólítást jelentett, hogy Dyffryn és Llanllwch közös kórusa előadja a „Chiv Feibion Dewrion Dirwest” [Chwi feibion dewrion dirwest] kezdetű nemzeti dalt. A walesiek a legpontosabban és legfelelősebben emberek a világon. A kórusok ennek megfelelően nem voltak jelen, és így át kellett térni a következő műsorszámra. Ez egy englyn volt egy nemrég elhunyt bárdra. Az englyn négysoros, rím nélküli vers, melynek bizonyos helyein alliterációnak kell szerepelnie. Ezután egy fiatal lány, hárfa kíséretében, Pencerdd Gevaliától, az ország első dalnokától énekelt el egy dalt. Amikor a hangos tetszésnyilvánítás elhalkult, következtek a pennillionok, vagyis a két bárd között lezajló, egymásnak felelgető énekek, melyeknek tartalma kötelezően tréfás, komikus. Zárásként hangzott el a fő szám, egy hazafias szónoklat a következő címmel: *Cymru Cymro a Chymraeg* (Wales, a walesiek és a walesi nyelv). A szónok érteni látszott a dolgához, mert a hallgatóság felhevült, lelkesedett, és százszor is azt dörögte: Clywch, Clywch!, miközben hangosan tapsolt. A második és harmadik napon szintén beszédeket, englyneket, pennillionokat lehetett hallani, és ezúttal már kóruséneket is. Dyffryn és Llanllwch együttes énekkarát idejekorán összerelték, és erősen felügyeltek rájuk. A zárórendezvény koronázásból állt. A bárdok a díjazásra kiválasztott dalnokot egy emelvényre vezették, melyen a következő jelmondatok álltak: „Y [g]wir yn erbyn y byd!” (Megmaradás az egész világ ellenében!), és: „Cymru dras [am] byth!” (Mindörökké Wales!) Az emelvényen egy lombkoszorúval övezett trón állt, az ifjú bárdot ide vezették, és a költői verseny győzteseként, ünneplés közepette foglalta el a helyét.

Az Eisteddfodot sajnos egy hamis hang is megzavarta. Egy professzor emelkedett szólásra, és konkolyt hintett a tiszta búza közé. Amit elmondott, annak nagyjából ez volt az értelme: „Térjeteek végre észhez, és hagyjatok fel a druida badarságokkal. Dicsérhetitek magatokat, amennyire csak akarjátok, énekelhetitek vég nélkül a régi bárdjaitok énekeit, dicsőíthetitek elődeiteket, attól még jelentéktelen kis nép maradtok, és az angolok egyre inkább a fejetekre nőnek. Alakítsátok át az Eisteddfodot gazdasági társulássá, akkor valódi hasznót fog nektek hajtani.” Ezen beszéd közben nem hallatszott egyetlen „Clywch, Clywch!” kiáltás sem.

Az Europa ezen lapszámából a Koszorú három cikket közölt jelöletlenül az 1863. november 1-jei füzetben: kivonatot hozott abból a hosszú beszámolóból, mely a lipcsei csata németországi emlékünnepeit írja le, átemelte a nekrológot Frances Trollope írónőről, és egy összesítés olvasható még a francia irodalmi hírekből.¹⁰⁸ A három cikk azt igazolja, az Europa ezen száma megérkezett Pestre, és még a Koszorú nyomdába adása előtt Arany át tudta olvasni, fel tudta dolgozni (vagy dolgoztatni) az említett szövegeket. Eközben olvashatta a bárdok költői ünnepének ironikus leírását, mely *A walesi bárdok* publikálására ösztönözte: a ballada így jelent meg először nyomtatásban, válaszként, reakcióként a német cikkekre. Egy évvel később, az 1864-es bárdünnepéről az Europa szintén tudósított, Arany azt a cikket is elolvasta, kijelölte, bár nem vette át a Koszorúba.¹⁰⁹

4. A walesi bárdok betű szerinti és allegorikus értelméről

Az értelmezéstörténet során *mindenkor* allegorikusan olvasott Arany-ballada az angol és német ironia fényében különleges poétikai fordulatot tesz. Miközben egy szöveg úgy válik allegóriává, hogy a betű szerinti értelemnek, illetve a szöveg vizuális elemeinek áttetszővé kell válniuk, el kell halványulniuk a mögöttes jelentés előtűnése érdekében, a walesi történet, éppen ellentétes folyamat során, a mögöttes, áttételes jelentés mellé nyeri vissza eredeti, elsődleges, betű szerinti értelmét. Arany balladája a kontextus révén dialógushelyzetbe kerül mind a walesi énekesek hagyományos gyülekezetével, mind az erről szóló tudósításokkal. Az egykori esemény balladistikus elmondásával a walesi szóbeli hagyományt és történetverziót mondja újra, erősíti fel, szemben azokkal a nézetekkel, melyek a történet hitelességét tagadják.

A dialogikus viszony alapján átértelmeződnek a peritextuális elemek is. A jegyzet, amit a Koszorúban Arany a balladához fűz, így már nem csupán ártatlan és semleges magyarázat, hanem egy polémia részévé és állásfoglalássá válik. Egyszerre vonultatja

¹⁰⁸ Zur Feier der Leipziger Schlacht, Europa 1863/44., Wochenchronik, Aus der Gesellschaft, 641–648. = [–], A lipcsei csata emlékünnepe, Koszorú I/II., 1863. november 1., 18. sz., Külföldi szemle, 428–429. [A terjedelmes német összefoglaló tartalmi kivonata]; Zur französischen Literatur, Europa 1863/44., Wochenchronik, Literatur, 670. = Francia irodalmi hírek, Koszorú I/II., 1863. november 1., 18. sz., Vegyes, 429. [Fordítás, adatkiegészítéssel az utolsó mondatban]; Mistress Trollope, Europa 1863/44., Wochenchronik, Literatur, 671. = Mistress Trollope, Koszorú I/II., 1863. november 1., 18. sz., Vegyes, 429. [Fordítás.]

¹⁰⁹ Das jüngste Eisteddvod, Europa 1864/38., Aus der Gesellschaft, 1231–1232. A cikk szövegét, fordítását és magyarázatait lásd az Arany-széljegyzetek általam sajtó alá rendezett I. kötetében. Kézirat.

fel két legfontosabb forrásának, Thomas Gray ódájának és Dickens gyermekek számára írt történeti munkájának szemléletét („a történelem kétségbe vonja, de a mondában erősen tartja magát”), miközben a balladaszöveg révén éles különbséget tesz a kétféle interpretáció között, és a hagyományközösség elsődlegessége mellett tesz hitet az írott történelemmel szemben.¹¹⁰

A bárdok kivégzéséről szóló legendát ugyanis a 17. századtól kezdve szinte minden angol nyelvű történeti munka említi, de eltérő módon. Míg a walesi származású és az angol birodalmi, nemzeti szempontokat mellőző szerzők hitelt tulajdonítanak annak az elbeszélésnek, melyet egyes kutatók szerint egy walesi főúr, Sir John Wynn foglal össze először az 1600-as években a *The History of the Gwydir Family* című munkájában,¹¹¹ az angol történészek sok esetben tagadják és mendemondának tekintik az I. Edward birodalomteremtő erőit beszenyező eseményt.¹¹²

A londoni, angol származású Thomas Gray művét az Edwardot megátkozó bárdról ma is változatos módon magyarázza (ki) az angol irodalomtörténet: a költő Wales iránti személyes lelkesedését, baráti kapcsolatait, irodalmi példáit és kísérletezését, romantikus alkatát és a természetes élet iránti nosztalgiáját, másutt a történelmi járatlanságát, vagy éppen allegorikus módon kifejezett patriotizmusát állítják a vers hátterébe.¹¹³ Ezzel szemben Charles Dickens egyértelműen a hódító perspektívájából ítélező közösség számára formálja meg a maga elbeszélését. Történelemkönyve erősen (angol) nemzeti szempontú, s talán nem túlzás azt állítani: (angol) hazafias narratíva közvetítője. Az a részlete, melyre Arany János Koszorú-beli szöveges jegyzete épül, a következőképpen hangzik:

Van egy legenda, amely úgy tartja, hogy azért, hogy a bárdok és hegedősök dalai lázadást ne szíthassanak az emberek között, Edward mindet kivégeztette. Néhányuk ugyan lehet, hogy az ellenállók között lelték halálukat, de ez a tömegmészárlás így, azt hiszem, csak a hegedősök képzelgése, akik, sok évvel később, mondhatnám költöttek egy históriás éneket erre a témára, és addig énekelgettek azt a velszi tűzhelyek mellett, amíg el nem hitték, hogy igaz.¹¹⁴

A Dickens-féle elbeszélés szerint I. Edward „bölcse és nagy király volt, akinek uralkodása alatt az ország szépen fejlődött”, „nemes tulajdonságai voltak”. Királlyá ko-

¹¹⁰ A hagyományközösség fogalmát és Arany irodalmi gondolkodásában elfoglalt helyét lásd S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Balassi, Budapest, 2005, 513–570.

¹¹¹ Több kiadása volt, a 19. században például 1827-ben: Sir John WYNN, *The History of the Gwydir Family*, Ruthin, 1827. A jelzett rész itt az 50. oldalon.

¹¹² Így fogalmaz például a Maller–Materman szerzőpáros is említett tanulmányában, George Macaulay Trevelyan *History of England* (London, 1932) művére támaszkodva: „A harcosokkal együtt bizonyára bárdok is estek, de akkori vagy későbbi tömeges legyilkolásukról mit sem tud a történelem.”

¹¹³ A Grayról szóló újabb művek közül például R. W. KETTON-CREMER, *Thomas Gray*, Cambridge UP, Cambridge, 2010, 133–136.; Dustin GRIFFIN, *Patriotism and Poetry in Eighteenth-Century Britain*, Cambridge UP, Cambridge, 2002, 170–171.

¹¹⁴ Mácsok Márta fordítása: *A walesi bárdok értelmezéséhez = „Idegen költők” – „Örök barátaink”*. Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben, szerk. GÁRDOS Bálint és mások, L'Harmattan, Budapest, 2010, 62.

ronázása után az volt a célja, hogy „angol felségjog alatt egyesítse Angliát, Walest és Skóciát”.¹¹⁵

Ha összevetjük ezt az elbeszélést Thackeray londoni Cornhill Magazine-jának gunyoros tudósításával és az Europa szövegével, melynek írója cseppet sem titkolja a vendek nemzeti törekvéseivel szembeni ironikus viszonyulását, sőt a walesiekkel kapcsolatban is láthatóan élvezettel idézi be annak a bizonyos professzornak a beszédét, aki üzletet ajánl a dalnokoknak a költészet helyébe, akkor azt látjuk, hogy Dickens nem saját egyéni leleményét, hanem egy nagy nemzet újra és újra felmondott történetverzióját fogalmazza meg a következő nemzedékek (gyermekek) számára. Az angol változat célja legendává minősíteni és ironia tárgyává, költői fantáziálássá degradálni egy régmúlt, és a későbbi angol nemzettudat számára kínosnak ítélt eseményt. Ezzel szemben áll a bárdok hagyománya, akiknek szerepükből adódó, eredendő kötelességük az emlékezet fenntartása, ezt szolgálják az 1176 óta kihagyásokkal, de folyamatosan megrendezett költői ünnepek, az Eisteddfodok is. Ők is folytonosan újra- és újramondják a saját verziójukat, a különbség mégis nyilvánvaló: míg az angol királynak, később pedig a győztes angol népnek van eszköz a kezében arra, hogy elhallgattassa, megfélemlítse és elhiteltelenítse a bárdokat, a kis népeknek pusztán a költészet, a művészet ereje adatott meg.

A walesi bárdok másik paratextusa, a műfajmegjelölés szintén jelentéssel telítődik a szöveggörnyezet hatására. A balladaközlés alatt a Koszorúban ez áll: „Ó-angol ballada”. A műfaji jelölésre Szász Károly is figyel, és úgy véli, Arany álcázza a művét, fordításnak tünteti fel. Az alcím azonban kettős elbeszélésre utal, az eredeti, óangol (elsődleges) és a kései, imitáló (másodlagos) elbeszélő azonosulását sugallja. Arany mintha beillesztené saját művét a bárdok mindenkori kórusába, az Eisteddfod évszázadokon át megújuló dalnoktársaságába. Egyike lesz a vers erejéig annak a költői közösségnek, mely nemcsak a ballada világán belül, hanem azon kívül, ténylegesen is folyton újrajátssza, ismétli a maga és népe hagyományait, igazát, történetét. Ez a meg nem szűnő ének tematizálódik a ballada utolsó négy versszakában. Talán igazuk van azoknak az irodalomtörténészeknek, akik következtelenek tekintik Edward király megőrülésének jelenetét a ballada végén,¹¹⁶ csak hogy a német és angol cikk, illetve a walesi költői gyűlekezet kontextusában e jelenet nem a megőrülésről, hanem a bárdok dalának *tényleges és állandó* hangzásáról, a hagyomány folytonosságáról, a költői és közösségi történetverzió elnémihihatatlanságáról szól. Az *ars politicá*val szembeállított *ars poetica* ezeknek a strófáknak is a lényege, éppúgy, mint az ősz bárd szavainak a ballada történetén belül. Ilyen értelemben a vers az írás, az alkotás létmódját problematizálja, és a „költésről szóló költészet” keretében helyezhető el, ha nem is a későromantikus poétikának abban az értelmében, ahogyan Eisemann György elemzi Arany nagykörösi líráját.¹¹⁷ Filológiaiag nem bizonyítható, de a kézirat és a kontextus alapján valószínűsíthető, hogy az utolsó

¹¹⁵ Idézi Mácsok Márta: Uo., 62.

¹¹⁶ Lásd BODA, I. m.; MILBACHER, I. m.

¹¹⁷ EISEMANN György, *Költészet a költésről. A romantikus hagyomány „romantikátlantító” poétizálása Arany János lírájában* = Uő., *A későromantikus magyar líra*, Ráció, Budapest, 2010, 95–125.

négy versszak éppen a német cikk hatására, 1863. október végén, a nyomdába adás előtt keletkezett.

Az „ó-angol balladaként” való közléssel azonban Arany nem mondott le a vers allegorikus értelméről sem. A Koszorú összesített tartalomjegyzékében megtartotta a kézirat eredeti műfajjelölését: „*A walesi bárdok – Ó-angol modorban. Arany J.*” A „modorban” kifejezés nem a bárdokkal azonosuló, hanem tőlük földrajzilag távol álló, másodlagos, kései elbeszélőt (szerzőt) emeli ki, aki az ő hangjukon, az ő stílusukban alkot, az ő történetüket mondja. A ballada így módon a távoli szerző üzenete az Eisteddfod résztvevőinek, de a földrajzi és kulturális távolság hangsúlyozása révén a költemény létrejöttének miertje, mikéntje is előtérbe kerül. A *megfeleltetés* helyett a *párhuzam* kezd el működni, arra készítve a hazai olvasót, hogy a ki nem mondott tartalmat is megalkossa a maga számára. A költemény így módon a hiányos hasonlat szerkezetét veszi fel, melynek a narrátor csupán az *egyik felét* mondja el. Olyan technikája ez az allegóriának, mely nem nevezi meg a maga tényleges tárgyát, s melyet Arany is az allegória magasabb rendű változatának tekint, ráadásul nem sokkal korábban beszél erről, mint ahogyan *A walesi bárdokat* közli. A Tompa Mihályról írott bírálatában, 1863. szept. 13-án így fogalmaz:

[M]a sincs költőnk, ki annyira – hogy úgy szóljunk – képekben gondolkoznék, mint Tompa. Nála a gondolat azonnal jelvi, vagy allegorikai kifejezést nyer; a kettő egyszerre születik. Eredeti hajlam ez nála eleitől fogva; egyszersmind a viszonyok által parancsolt *kényszerűség*. Amaz *érzelmet*, mely álarcz alatt kénytelen bujkálni, de melyet a négy folyó és hármashalomszoros vidékén minden ember a leg-sűrűbb fátyol alól is megismer, senki sem képes oly finom, oly változatos allegorikai mezben élénk állítani, mint Tompa.¹¹⁸

Az allegória e típusában a vers képi anyaga egyszerre rendelkezik erős elsődleges vizualitással és reflexióra ösztönző kódrendszerrel, melyet az olvasó szinte azonnal dekódolni képes. A költő és a közönség legteljesebb szellemi közössége, a szellemi tevékenységnek mintegy átfedése jön így létre. Hogy *A walesi bárdok* esetében valóban működött hasonló interakció, bizonyítja a ballada befogadástörténete.

5. Allegória vagy politikai vers?

A walesi bárdok a recepciótörténetben szinte leválaszthatatlanul hozzákapcsolódott az 1857-es császárlátogatáshoz, kérdés azonban, hogy ez az olvasat a közlés időpontját, körülményeit és kontextusát tekintve fenntartható-e, illetve módosul-e. Az újabb irodalomtörténetben, mint szó volt róla, történet kísérelt a balladaszöveg újraértelmezésére. Milbacher Róbert az allegorikus jelentés lecserélésének szándékával a ballada királyfiguráját helyezi középpontba. A pacifikáló, a torzszalkodó walesi urak között békét teremtő, félreértett, jó szándékú, de tájékozatlan királyról (Edwardról/

¹¹⁸ ARANY János, *Tompa Mihály költeményei*, Koszorú I. évf., II. félév, 1863. szept. 13., 11., sz. 258. (Y. S. szignó alatt.)

Ferenc József-ről) szóló történetet, aki saját félreértettségéről értesül a bárdok kíméletlen éneke révén, azonban csak erőteljes csúsztatások árán tudja megalkotni és fenntartani.¹¹⁹ Ez az értelmezés a ballada leglényegesebb mozzanatával, a történetverziók vetekedésével kerül szembe: a „sokat szenvedett nép boldogságán” aggódó Edward ilyen beállítása Dickensnek, az angol történetsszemléletnek és az Eisteddfod bárdjait oktató professzornak a nézőpontját tükrözi, melynek a ballada, mint lát-tuk, éppen a tagadásaként jött létre.

¹¹⁹ Az egyik legfeltűnőbb félreértelmezés Milbacher tanulmányában a *pártos* kifejezés ’széthúzásként’ való értelmezése. A széthúzó walesi főuraktól eszerint – paradox módon – a hódító Edward mentené meg Wales. Imre László ’lázaónak’ értelmezi a kifejezést (IMRE László, *Arany János balladái*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 211.). Őt igazolja, hogy *pártos* a ’párttűt, lázaón’ jelentésben éppen az Arany János által is elemzett *Bánk bán*ban hangzik el többször, Gertrudis szájából, hangsúlyos helyeken. Csak példaként idézzük az egyiket: „MIKHÁL (megütözik). Kik? – kik a / Hazasabadító névvel bélyegezték / Meg magokat. / GERTRUDIS. / Undokság! / MIKHÁL. / Úgy hittem ez- / Előtt csak egy órával én is ezt: de / Kik már azóta elérték volna a / Célt, várakoznak kérésemre. / GERT-RUDIS. / Pártos!” Sok más példa idézhető több évszázadon át a „pártos”-nak a „párttűt” jelentésére Károli Gáspártól kezdve Péczeli József, Virág Benedekig, Vörösmartyig, Horváth Endréig, Szalay Lászlóig. Csak néhány közülük: ismeretes például Vályi Nagy Ferenc Flavius-fordítása, a *Pártos Jeruzsálem*, melyet Arany is említ a *Széptani jegyzetekben*; „de életbenn maradt az ő fia Róbert Károly, kit némely pártos Magyar Urak, önként magok hívtak bé az Országba” (BUDAI Ferenc, *Magyar Ország polgári históriájára való Lexicon, a’ XVI. század végéig*, I., Nagyvárad, 1804, 32.); „Vagy hallják, vagy nem hallják, mivelhogy pártosok...” (Ez, 2,5); „Te azért, embernekfija, ne félj ő tőlök, és az ő beszédektől ne rettegj: mivelhogy pártosok” (Ez, 2,6); „Pártosok az ő prófétái közepette, olyanok mint az ordító oroszán...” (Ez, 22,25); Szigligeti Ede *Gerő* című szomorújátékában a szereplők között ez olvasható: „Nemesek. Párttűtök”, a darabban pedig ilyen megnevezéssel jelennek meg a párttűtök: „I. pártos”, „II. pártos”, stb. (*Gerő. Szomorújáték négy felvonásban, egy előjátékkal*, Eggenberger József és Fia, Pest, 1845.); „Nem vagyok én pártos, tudgyátok; szittyai vérből/ Szállok alá. De szabadságát hát védni tilalmas /Embernek...?” (PÁZMÁNDI HORVÁT Endre, *Árpád*, Beimel József, Pest, 1831, 65.; és még tízszer fordul elő a szövegben a kifejezés); „Igy ha azt a pártos Rákóczi, a két oláh vajdával együtt megkötözték és a fényes portára küldték, minden vétket megengedtetik” (SZALAY László, *Magyarország története*, V., Lauffer és Stolp, Pest, 1857, 24.; és további helyeken is előfordul); „Hogy mondad fiú? / A’ pártos ifju átölelte őt? (VÖRÖSMARTY Mihály, *Vérnász*, V. felvonás). Nem egészen igaz tehát a mondat, amit Milbacher ír, hogy „a kifejezés *lázaón* jelentésben is használatos lehetett a korban”, s egyedüli forrásnak a Czuczor–Fogarasi-féle szótár 1870-es kötetét idézi, külön figyelemfelhívó felkiáltójellel. Nemcsak „lehetett”, hanem volt is ilyen jelentése a szónak, és nem csak a *rebellió* kifejezést használták a fogalomra (MILBACHER, I. m., 318.) Arany sem kizárólag ’visszavonás’ értelemben használja a kifejezést, ahogyan Milbacher állítja. Vitatható a kifejezés jelentése *A rodostói temetőben*: „Elhagyák honukat, a soká védettet, / Melyet pártos önzés megtörött, lehajtott”; hasonlóképpen nem egyértelmű a *Daliás idők* több helyén: „Ám de hős Durazzo, mint egy pártos szellem, / Bujtogat Johanna királysága ellen”; „Szemetjét az ország az udvarba dobja, / Otthon zsémbel, sohajt, sir a nemzet jobbjá! / Nincs egyéb választás, mint odvába bűni, / S meghalni, vagy pártos kígyókövet fűni”; „Igaz ugyan, pártos napjain a honnak / Kiveték a hálót, amelyet rég fonnak, / De bevonák ismét idegen császárok”; „Kémei s az olasz pártos urak közzül / Aki Lajossal tart s most seregéhez gyűl, / Károly ez új dolgát bevívék naponkint”, stb. Prózái dolgozataiban Arany csaknem minden esetben „párttűt” jelentésben használja a kifejezést: „de majd Alderán fölhívásának is enged e »mindig pártos« fajzat, mihelyt alkalma nyílik isten ellenére cselekedni” (*Zrínyi és Tasso*, II. fejezet); „midőn Imre pártos öccsét a kheenei erősségbe záratta foglyul, Gertrudot nem tartá tanácsosnak megszenvedni országában, hanem haza küldte szüleihez, honnan az csak Imre halála után jött ismét vissza” (*Bánk bán tanulmányok*, I. rész); „Bánkban a féltés szörnye ismét feltámad, – s ha még késő nem volna, – mire Biberach némi reményt nyújt, – siet a palotába vissza, előbb kérven a pártosokat, maradjanak együtt, »ha talán szükség lehetne rájuk«” (*Bánk bán tanulmányok*, II. rész), stb. Milbachernél emellett a vendéglátó walesi főurak arcára a *félelem* ül ki az ősz bárd fellépésekor. Nyilván ezekre a sorokra gondol: „Orcáikon mint félelem, / Sápadt el a harag”, mely mondatban az alany a *harag*. Elismerem, a hasonlat révén a sor jelentése árnyalódik, de semmiképpen sem fordul az ellentétébe.

Milbacher értelmezése történetileg sem hitelesíthető. A történeti irodalom szerint ugyanis Edward nem békét hozó megváltóként érkezik a tartományba, hanem olyan hódítóként, akinek többedszerre, és feltehetően (több legendaváltozat szerint) csak csellel sikerült letörnie az ellene küzdő Llywellynt és hadait. A walesi és angol történetírók egyaránt kiemelik ugyan a Kelet- és Nyugat-Wales közötti különbséget: míg a keleti részek már II. és III. Henrik idején, a 12. és 13. században többször hűbéresei voltak az angol uralkodóknak, a nyugati, erdős, hegyes tájakon a függetlenségi törekvések erősebbek voltak, annak ellenére, hogy a különböző családok és pártok (klánok) egymás ellen is harcoltak. I. Edward azonban éppenséggel nem a békét igyekezett elősegíteni közöttük, hanem ezt a helyzetet használta fel harci erejük gyengítésére, amikor egymás ellen tüzelte a főurakat; Llywellyn fejének Londonba vitele, „megkoronázása” és a palota kapujára való kitűzése sem a „jóságos király”, hanem a győztes hódító diadalgesztusa. Hasonlóképpen kiemelik a történeti munkák, hogy a brit őslakosok által lakott Walesnek még az eredeti nevét, Cambriát sem tartották tiszteletben a betelepülő és hódító angolok. „Idegeneknek” („welchmen”) nevezték el őket, mert nem értették a nyelvüket.¹²⁰

Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy amennyiben Arany a Dickens-féle változat ellenében alkotja meg a balladát, miért használja a műfaji megjelölésben az „ó-angol” kifejezést, hiszen így éppen a hódító perspektíváját kölcsönzi a szövegnek. A kérdés többféle válasz adható.

Az „ó-angol” jelölés utalhat a forrásszövegekre, melyek többnyire csak az „óangol” és skót balladákat sorolják alcsoportba, a walesi szövegeket nem emelik ki. Bár a 19. században már rendelkezésre álltak a walesi költői hagyományok kiadásai,¹²¹ az antológiák nem válogattak belőlük, vagy beolvasztották őket az „óangol” cím alá. Herrig gyűjteményében is a régi angol és a skót balladák (*Ancient English popular Ballads; Early Scottish Poetry*, majd ezen belül: *Ancient Scottish popular Ballads*) különülnek el. Az *On the death of King Edward I.* az óangol, a *Sir Patrick Spens* és az *Edward*, *Edward* a skót szövegek között található. Herrig antológiája és a többi hasonló gyűjtemény Thomas Percy beosztását követte, aki a *Reliques of Ancient English Poetry, Consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and other Pieces for our earlier Poets* című, Londonban 1765-ben kiadott válogatásában – bár a kötet címében külön nem jelöli, szintén a skót balladák csoportját közli külön fejezetben. Lehetséges tehát, hogy Arany az általa ismert antológiákat és jelöléseket követte, amikor maga is az „ó-angol” kifejezést használja. Megerősítheti ezt az „ó-angol modorban” alcímváltozat, mellyel talán az imitált balladatípusra, annak építkezési, történetalkotási módjára, poétikai sajátosságaira is céloz. A *walesi bárdok* 8 és 6 szótagos, jambikus sorai verselésükben is a *Sir Patrick Spens*hez hasonlóak.¹²²

¹²⁰ Lásd pl. *Description of Cambria, now called Wales*, Drawn first by Sir John PRICE, KNIGHT, and afterward augmented and made perfect by Humphry LLOYD Gentleman = WYNNE, I. m.

¹²¹ 1794-ben jelent meg például Edward Jones munkája: *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards* [...] never before published, London, 1794.

¹²² Ugyancsak a 8/6-os sorok, és egy szövegpárhuzam („Elhullt a csatában a derék” – „S elhulltanak legjobbjaink”) Vörösmarty Mihály *Szózatának* áthallását is sejteni. Lásd Mikó Krisztina: *A helytállás*

Az „ó-angol” jelölés vonatkozhat emellett az esemény és a szóbeli hagyomány „régí”, „történelem előtti” eredetére. Ily módon a történetírásnak és a szájhagyománynak a lábjegyzetben kielésített, fentebb általunk is említett ellentétét húzza alá, miközben rangsort teremt közöttük. Ezt a célt szolgálhatja az eljárás, ahogyan váltakozva használja a nevek fonetikus és írott változatait (Edward, Eduárd; Wales, Velsz; Sire „szir” kiejtéssel), bár az „Edward–Eduard” kettős névalak ingadozása a történeti munkákra és az Arany által olvasott szövegekre is jellemző.¹²³

Legfontosabb szerepet a műfaji jelölés a narrátori perspektíva vizsgálatában kaphat. Említettük, hogy az alcímeknek köszönhetően *A walesi bárdok*ban kettős narráció jön létre. A másodlagos (imitáló, kései, szerzői) narrátor mellett a balladában kifejezetten hangsúlyos az elsődleges elbeszélő jelenléte és a közvetítés folyamata („úgymond”; „mond az agg”; „Parancsol Eduárd”), s ilyen szempontból az 1850-es évek darabjaihoz hasonló technikával készült, míg az *Őszikék* balladáiban Arany éppen e megszólalásokat jelző elemek kihagyásával dolgozik. Az elsődleges elbeszélő *A walesi bárdok*ban mindvégig a hódító uralkodóhoz közeli pozícióban van. Hallja Edward szavait, a király és kísérete párbeszédét, távolabbról (és nem a bárdok közül) látja, amint az ajtó mögül az ősz bárd szólásra emelkedik. Ott van Londonban, a legbelsőbb udvari körökben, amikor észleli, hogy „légy szárnya se bent [a király hálószobájában], / Se künn, nem hallatik”. A történet elbeszélője tehát nem walesi és nem is bárd, sokkal inkább Edward király udvarához tartozó dalnok, „ó-angol” krónikás. Annál feltűnőbb a szöveg szóhasználata („Ez íge”; „parancsot ad / Király rettenetést”; „bizony, dalolva ment” „Ötszáz énekli hangosan / A vértanúk dalát”), mely fokozatosan kialakuló, majd egyre mélyülő részvétről tanúskodik a saját történetüket újra és újra megismétlő walesi bárdok iránt. A ballada végére a narrátor szinte azonosul a halálba küldött, „mártír” dalnoktársakkal – az érzelmi és morális közösség sokkal erősebb lesz a hozzá hasonló költőkkel, mint a király udvarával, melyhez alattvalói kötelek fűzik. Az angol (vagy angol nézőpontú) narrátor szerepeltetésével, aki a *walesi történetverziót hiteles és igaz szemtanúként beszéli el*, a balladában a hivatalos és hivatalos történetírás Dickens-féle változatának korrekciója történik meg. A költőszerepnek ez a bárdszerephez (lantos, krónikás szerephez) hasonló felfogása, az emlékezetörzés és áthagyományozás felvállalása hasonló módon jelenik itt meg, mint a *Szondi két apródjában*, s így módon az 1850-es évek költészetéhez kötik a balladát.

A számos belső vonatkozás, szövegpárhuzam, poétikai eljárás ellenére egyetlen olyan jel, nyom, írásos dokumentum nincs, ami megerősítené a ballada első változatának keletkezési idejét vagy referenciáját. 1857 előtt és után is több alkalom volt, amelyhez a balladaszöveg kapcsolódhatott: az 1852-es magyarországi császárlátogatás; Széchenyi István és Teleki László öngyilkossága 1860. május 8-án, illetve 1861. má-

példázata. Arany János: *A walesi bárdok* = *Vázlatok Arany Jánosról*, szerk. MEZEI József, ELTE, Budapest, 1979, 95–109.

¹²³ A német nyelvű források többnyire az *Eduard* alakot használják, lásd pl. WALTER, I. m.; Nolte és Ideler említett, Arany által is használt antológiájában kettős alakkal találkozni. Thomas Gray *The Bard* című művének szövegében *Eduard* és *Edward*, a magyarázó jegyzetekben *Edward* olvasható.

jus 7-én; az Októberi Diploma valódi tartalmának lelepleződése; az 1861. áprilisi országgyűlés feloszlása és a Schmerling-provizórium, illetve Ferenc József 1860-as rövidebb magyarországi látogatásai.¹²⁴ Azzal is számolni kell, hogy Aranyban az 1857-es uralkodóünnepelés emlékei továbbélhettek, s esetleg későbbi alkalommal aktualizálódtak. Erre egy érdekes példa is gyanút szolgáltathat. 1864. augusztus 21-ére a Császár-fürdőbe népiünnepélyt hirdettek, mely annyira balul ütött ki, hogy számos gúnyirat keletkezett róla. Tóth Endre gúnyverset írt, Arany lapja pedig így számolt be róla:

A bécsi népiünnep látványosságai is sikerültek, még Stuver tűzijátékát sem verte el az eső. – De bezzeg van panasz a Budán tartott „Velencei éj” ellen. A ki teheti, eltagadja, hogy nem volt ott, úgy rászédtek a jelenvoltakat. Sz. Márk terét néhány fagygyú gyertya, a gondola serget egy molnár ladik, a syreneket a béka-ifjak, a villiket cserebogarak képviselték. Most aztán a rendes bálrendező bizottságny nyilatkozik, hogy neki csak két tagja bűnös; a „Velencei éj” rendezői pedig szintén nyilatkoznak, hogy ők nem okai, megvolt bennök a jó szándék, csak Mayer pyrotechnikus szedte rá őket. Most még csak Mayer adjon ki egy nyilatkozatot, kenje a dolgot inasára, s minden rendén lesz.¹²⁵

A magyar kudarcba mintegy mellékesen szövi bele Arany a „bécsi népiünnepet”, a Ferenc József császár augusztus 18-i születésnapjára rendezett ünnepségeket, melyek az 1857-es eseményeket idézik emlékezetébe. A Budapesti Hírlapból ragadt meg benne a mondat, mely hét évvel korábban így hangzott: „Struwer [!] »tűzművész« mutatványát még a nagy eső sem tudta elmosni”, és ezt elevenítette fel a Koszorúbeli tudósításában: „még Stuver tűzijátékát sem verte el az eső.”¹²⁶

A ballada datálhatatlanságának ténye még a hiányos Arany-hagyaték keretein belül is rendhagyó esetnek számít. Arany maga soha nem kötötte hozzá az 1857-es eseményekhez, de annak sincs nyoma, hogy tiltakozott volna az ilyen olvasat ellen. Az allegorikus értelmezésről tudnia kellett, ha valóban igaz, hogy kéziratban terjedt a szöveg valamely változata. A kötetekben – az időrendi besorolás alapján – az 1860-as évek közepére helyezte a verset, de *nem* keltezte. Ha Solymossy Sándor 1917-es megjegyzése mentén gondolkodunk, miszerint Aranynál „feltűnő kivétel” ez a hiány, úgy tekinthető-e szándékosnak a nyomok eltüntetése? A feltevést igazolhatja az a tudatos peritextus-formálás, mely a *Köszöntő* esetében tapasztalható. Ebben az esetben az (esetleges) eredeti kontextus törlése oly módon értelmezhető, hogy Arany az egyszerű megfeleltetésre épülő, az *alkalmi politikai költemény* határvidékén helyet foglaló szöveget egy sokrétű, sok irányú szemantikai kapcsolathálóba helyezte. Nem a császárlátogatás egyszeri és egyedi alkalmához kötötte hozzá,

¹²⁴ Erre Manhercz Orsolya utal doktori disszertációjának téziseiben: *Magas rangú hivatalos utazások Magyarországon a Bach-korszakban. Ferenc József magyarországi látogatásai 1849 és 1859 között*, doktori.btk.elte.hu/hist/manherczorsolya/tezis.pdf

¹²⁵ Koszorú II/II., 1864. aug. 28., 9. sz., Vegyes, 215.

¹²⁶ Budapesti Hírlap, máj. 26., idézi Kovács József, *I. m.*, 103.

hanem a hatalom és költészet, az emlékezet és írott történelem mindenkori allegóriájává emelte.

Elgondolkodtató, hogy mindennek alapján hol a helye a költeménynek az Arany-versek időrendi sorában. Más szövegek, melyek korábbi változatból formálódtak véglegessé (*Emlények*, *A lejtőn* stb.), mind a befejezés, az átdolgozás, és nem a verskedemény időpontja szerint kerültek be a későbbi kötetekbe. A *walesi bárdok* esetében azonban sajátos helyzettel áll szemben a kutató, hiszen igen erősen meggyökeresedett, már-már folklorizálódott értelmezési hagyomány kapcsolódik hozzá, melyen hosszas folyamat során lehet ugyan változtatni, kérdés azonban, kell-e, szabad-e, főként, hogy hallgatásával esetleg maga Arany is „engedélyezte” a többféle, a kontextusváltató olvasatot. Arany üzenete 155 évvel később az 1857-es történettel érkezett meg Walesbe is. Karl Jenkins 2011-ben komponált kantátát a balladából, és a londoni angol előadás után 2012-ben, Twm Morys fordításában hangzott el az az évi Eisteddfodon, bárddá emelve Aranyt a bárdok közösségében.

DOBOS ISTVÁN

Az alakzatok kettős olvashatósága

Krúdy Gyula: *Szindbád*

A tanulmány címébe foglalt kérdésfeltevés elméleti vonatkozásainak a kifejtésére elsősorban a retorikai elemzés *gyakorlata* közben nyílik lehetőség.¹ Előzetesen annyit szükséges az olvasás tapasztalatából leszűrhető fontosabb következtetések közül kiemelni, hogy felülvizsgálatra szorul az alaktani szerkezetek meghatározó értelmezési modellje, mely alapvetően az érzéki és szellemi, szó szerinti és átvitt értelem egyensúlyának a tételezésére épül. A Krúdy-olvasás egyezményesen elfogadott metaforái kép, szó és hang tökéletes egységének az oltalma alatt állnak, jóllehet a Szindbád-elbeszélések nyelvre visszahajló alakzatai korántsem mutatják akadálymentesnek az együttérzékeltést.

A mű előzetes megértésének már az ezredforduló előtt részévé vált, hogy nem a metonímia, de a metafora szervezi a szövegek felépítését. A szóképek nyelvészeti megközelítésére alapozott elemzések – az elbeszélés szerkezeti vizsgálatával kiegészítve – az ok-okozati rendben előrehaladó, jól megformált, összefüggő történet tagadásaként értelmezik az elbeszéléseket, a *változatlan ismétlődésre* helyezve a hangsúlyt.² Magam úgy látom, s ezt a kérdést a későbbiekben több oldalról is igyekszem körüljárni, hogy a *Szindbád*-szövegek a változatlan ismétlődés paródiáját alkotják meg. A változatos iteratív alakzatok visszatérése jellemzően nem azonosságokat, de különbségeket termel. A *Krúdy-olvasás nem teljesen független a Kosztolányi-olvasástól*. Az *Esti Kornél* és a *Szindbád* párhuzamos értelmezése áthallásokat eredményez, ezzel is magyarázható, hogy a kihagyásra, a helyettesítésre, s az öntükrözésre helyeződik

a hangsúly, s egyre nagyobb teret nyer a szövegek metaforikus olvasása a Krúdy-szakirodalomban. A meghatározó felfogás szerint a szóképek, kiváltképp a hasonlatok és a metaforák természetes módon egyesítik a nyelv látható és hallható tulajdonságait a Szindbád-elbeszélésekben. Figyelmesebb és aprólékosabb elemzéssel ez a hallgatólagos tudás – a „zsongító nyelvvarázs”, vagy a „lírai és zenei hangulatrajz” titkáról – ugyancsak alapos újragondolást igényel.

A jelölés játékában akkor keletkeznek bölcseleti kérdések, ha a „nyelv szabadságra megy.”³ Wittgenstein körülírása szerint ez akkor következik be, ha azt képzeljük, hogy a „megnevezés valamilyen furcsa lelki aktus, kvázi egy tárgy megkeresztelése.”⁴ Krúdyt olvasva ez gyakran megesis velünk. „Alkonyodott, mint a fáradt szív” – a *Napraforgó* magával ragadó sora említhető itt, szinte önkéntelenül. Herczeg Gyula Krúdy hasonlatait rendszerezve megállapítja, hogy „a hagyományos kereteket szétfeszítő ötletek csak pályája középső szakaszától, a tízes évek kezdetétől fogva sokasodnak meg műveiben, és a tízes évek végén, a húszas évek elején érik el legnagyobb bőségüket, legötletesebb változataikat.”⁵ Időben roppant kiterjedt, több mint két évtizedet felölelő szöveg együttesről lévén szó, a választott távlat Krúdy poétikatorténeti szerepének, s jelentőségének a megítélését is befolyásolhatja. Nem mindegy mihez viszonyítunk. A korábbi, az egyidejű vagy a későbbi irodalomhoz? Korántsem egyértelmű, hogy az 1910-es évek vagy az 1930-as évek Szindbád-elbeszélései mutatkoznak-e korszerűbbnek, jóllehet a korai Szindbád-elbeszélések hatástörténeti szempontból jelentősebbek.⁶ A stilisztika által felvázolt fenti kép talán tovább árnyalható, hisz tucatszám lehetne idézni jó példákat Krúdy kivételes nyelvalkotó képzetének a működésére a harmincas években keletkezett Szindbád-elbeszélésekből: „Magdaléna szívből elpirult, mint valami különös vaskályha.” (*A féktelen szenvedély történetéből*, 1932, 545.)⁷ A távoli képzetek merész összekapcsolása a húszas évek elejét követő Szindbád-elbeszélések hasonlataira is jellemző: „A madarak méla gondolatokként, céltalanul szálldestak.” (*Hogyan lehet megszabadulni a kísértetektől?*, 1925, 469.)

Jelen értelmezés vezérfonalát a jelölő rendszer működésének az elemzése képezi. Egy jel tüzetes elemzésével indítom a gondolatmenetet: ∞.⁸ Egyetlen karakterról

³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz Budapest, 1998, 40.

⁴ Uo.

⁵ HERCEG Gyula, *Krúdy hasonlatai*, Magyar Nyelvőr 1959/1., 41.

⁶ Az értelmezők főként a tízes éveket részesítik elemző figyelemben. A magyar filmtörténetnek minden bizonnyal az egyik legkiemelkedőbb alkotása, a *Szindbád*, Huszárik Zoltán remekműve döntő részben ugyancsak a korai időszakban keletkezett szövegek anyagát felhasználva teremti meg öntörvényű látomását.

⁷ A főszövegen belül megadom a Szindbád-elbeszélés címét, zárójelben a keletkezési évét, s a hivatkozott lapszámot az alábbi kötet alapján: KRÚDY Gyula, *Szindbád*, összegyűjt., szerk., bibliográfia, utószó KOZOCSA Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1985³. A Szindbád-regények értelmezése önálló tanulmányt igényel. A *francia kastély* (1912) szövegformálása hasonlóságot mutat a korai elbeszélésekkel, a *Purgatórium* (1933) ellenben a kései, abszurd elemeket felvonultató történetekhez képest is tartogat felfedezni valót a megbomlott tudat ábrázolásával, a beteg és a gyógyító szerepkörének felcserélésével, s szöveg közötti kapcsolataival, amelyek Gogoltól Kafkán át egészen Foucault-ig terjedhetnek.

⁸ A jel megközelítésének elméleti jelentőséget szánok az alakzatok kettős olvashatóságára vonatkozóan. A jel szó sok mindent nevez meg, Heidegger az utalás összefüggésében elemzi. A fenomént egyetemes vonatkozásmódként – „jel-lét valami számára” – tárja fel: „maga a jelstruktúra nyújt ontológiai vezér-

¹ A „theory in practice” itt a szöveg igényeire összpontosító olvasást jelenti, s ez távolról sem azonos a gyakorlatban „megalapozott elmélet” („grounded theory”) gondolatával, amely napjainkban azért képes egyre nagyobb teret hódítani, mert hasznosítható eredményeivel módszertani mentsvárat kínál a társadalomtudományi kutatások számára. Vö. *Grounded Theory in Practice*, szerk. ANSELM STRAUSS – JULIE M. CORBIN, Sage, Thousand Oaks – London, 1997. Ennél gyümölcsözőbb belátásokkal szolgálnak a gyakorlatot megtestesülésként, közvetítésként, vagy materiális feltételek érvényesülésként értelmező filológiaiak. Vö. A *The Practice Turn in Contemporary Theory*, szerk. THEODORE R. SCHATZKI – KARIN KNORR CETINA – EIKE VON SAVIGNY, Routledge, London – New York, 2001. E roppant széles, keresztül-kasul felosztott mezőből azok a megközelítések kapcsolódhatnak ide, melyek elfogadják, hogy a jelölés rendszere nyelvi tevékenységek megtestesülésként a gyakorlatban mutatkozik meg. Ebből a távlatból a *Practice Turn* előzményeként tartható számon – többek között – a nyelvjáték (*Sprachspiele*) fogalma, illetve Wittgenstein ismert alaptétele, mely szerint „egy szó jelentése – használata a nyelvben.” Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz, Budapest, 1992, 42.; David BLOOR, *Wittgenstein and the Priority of Practice = The Practice Turn in Contemporary Theory*, 103–115.; 23. E kérdés tárgyalásához a későbbikben azonban még részletesebben is vissza kell térni.

² BEZECZKY GÁBOR, *Krúdy Gyula: Szindbád*, Akkord, Budapest, 2003, 27., 29., 31., 33., 54.

beszélék, amely minden bizonnyal a legkisebb egysége a Szindbád-szövegek kiterjedt világának, de utat nyithat az elbeszélésretorika kiaknázatlan lehetőségeinek a feltárásához.

A jel értelmezése

Iréne homloka a végtelenség jeléhez, a „ ∞ -hoz” hasonló *Az óramutató vigyáz az óbudai kisasszonyokra* című elbeszélésben. (1933, 590.) A jelkép olyan szövegkörnyezetben bukkan fel, ahol egy arc leírása különböző érzékterületek összekapcsolásával valósul meg, és láncolatos hasonlatok formájában bontakozik ki. A nő álla szív alakú, tekintete, mint a „cigarettafüst”, orrcimpája „makrapipa kihívóságú”, füle „rózsaszínű csigához” fogható. Az alfabetikus jel, a betű hanggá változtatható, a számjegy elfordított képe ellenben aligha szólaltatható meg ilyen egyszerűen. A szövegben a „ ∞ -hoz” alak fordul elő. Hogyan adható hang a jelnek? Értelmezés függvénye. Fektetett nyolcas? 180 fokban elfordított nyolcas? E két utóbbi esetben a számjegy hangsora változatlan marad, ugyanakkor a látható alakzat már nem „számít” számjegynek. A végtelen jele ugyanakkor az által mondható ki, ha a jel észleleti képét valami hasonló alakzattal azonosítjuk: vízszintes nyolcassal. Amennyiben azt is kimondjuk, hogy a jel egy másik jelre, tehát a fektetett nyolcas *számjegyre* utal, nem illeszkedik a szöveg toldalékolása: a „ ∞ -hoz” helyett a „ ∞ -hez” alak a megfelelő. Ha ezt a közbejövő „differentiát” ki akarja küszöbölni az értelmező, a számjegyet helyettesítenie kell további képi hasonlatokkal és térbeli viszonylatok megnevezésével: fogalmazhat úgy, hogy egy kisebb és egy nagyobb ovális alakzat egymásba hurkolva vízszintesen. Az észleleti kép azonban nem azonos a jelentéssel. A *jelkép* a képből kiindulva *kimondhatatlan*. Az *elfordítás* többértelmű: szó szerint a nyolcas szám jegyének az elfordítása érthető rajta, mely képi alakzatként másféle fordítást, a nyelv közvetítését igényli. Az *elfordítás* a szó szoros és átvitt értelmében *elferdítés*. *Elfordítás* és *elferdítés* a lehetőségi feltétele a jelentés keletkezésének az irodalmi olvasásban. A jel önmagában nem, csak másik jelhez viszonyítva, értelmezett alakban válik hozzáférhetővé.

A jel írásképe az elfordítása jelentésváltozást eredményez, s az irodalmi jelhasználat aporiáira irányítja a figyelmet. A számjegy jelének az elkülönülő mozgása akár későbbi nyelvbölseleti távlatokat is felidézhet, emlékeztetvén a törlésjel alá helyezett létige önreflexív alakzataira Heideggernél (*Sein*), majd Derridánál (*être*). Irodalmi szövegben a jelentésváltozást korántsem egyszerű nyomon követni. Sem az „eredeti”, elsődleges, sem pedig a „származtatott”, „átvitt” jelentés nem tekinthető ugyanis magától értetődőnek. A jelentés mibenléte és keletkezésének a módja nehéz kérdések elé állítja az értelmezőt *Az óramutató vigyáz az óbudai kisasszonyokra* című elbeszélés esetében. A végtelenség jeléhez, a „ ∞ -hoz” kapcsolódó jelen értelmezés nem önmagában, de azoknak a feltételeknek az összefüggésében vizsgálja a jelet, ame-

lyek lehetővé teszik a megértést.⁹ Az irodalmi jelhasználat megkülönböztető vonása, hogy tényleges nyelvi formájából hiányzik némely jelentésalkotó mozzanat, mely olvashatóságát ugyanakkor lehetővé teszi. A szöveg felkínálja, de nem hozza létre a jelhasználat poétikája és az olvasás hermeneutikája közötti kapcsolatot; ez a feladat az értelmezőre hárul.

Milyen viszony tételezhető a jel és a jelentés között a ∞ esetében? Mit jelentenek egyáltalán a számok, s mit a végtelen? A számjegy képként válik nyelvi jellé? Az egymásba hurkolódó ovális alakzatok kimenet nélküli, zárt pályát írnak le: a szemléletes látványból nem következik a végtelenség elvont képzete, tehát nem tekinthető úgynevezett ikonnak. A ∞ és a jeltárgy között nem természetes a kapcsolat, aligha mondható, hogy a végtelenség okának a jele a fektetett nyolcas, tehát nem is index. Hogyan nyer jelentést? Az olvasás allegóriájaként e nyitott kérdésekből talán annyi sejthető, hogy a jelkép *kimondhatatlan* irodalmi szövegben: *magyarázatok* lezárhatatlan sorát hívja létre még abban az esetben is, ha a jel és a jelentés kapcsolata ismert konvención nyugszik, tehát megszokásra hagyatkozva tulajdonítja használója a ∞ jelnek a „végtelen” jelentést.

Krúdy elbeszélője a végtelenség ∞ jeléhez hasonlítja Iréne homlokát. Az író nyelvfilozófiával foglalkozó kortársa szerint a személynevek és a számnevek különböző logikai szférákhoz tartoznak, ezért összekeverésük értelmetlen állítást eredményez. Carnap a „Caesar egy prímszám” („Caesar ist eine Primzahl.”) kijelentést elemzi részletesen Heidegger *Mi a metafizika?* című művének nevezetes bírálatában.¹⁰ A kiválasztott példamondat nyilvánvalóan látszatállítást fogalmaz meg.¹¹ Krúdy hasonlata ellenben mintha teremtené a jelentést, „megkeresztelve” tárgyát, miközben a jel önértelmezésének a folyamatát is elindítja. Miben hasonlíthat a végtelenség ∞ jele Iréne homlokához? Jöllehet a végtelenség matematikai fogalma véges természetű tapasztalatok alapján alakult ki, de közvetlen szemlélettel megközelíthetetlen. Krúdy ellenben éppen a jelkép észlelhető alakját használja hasonlatként, tehát szemléletessé teszi a csupán elgondolható. A számokhoz kapcsolódhatnak háttérképzetek (3 alma), de ezek fokozatosan eltűnnek a tanulás során. Krúdy mintha az elvonatkoztatással ellentétes utat járna be. A végtelenség jele nem szakad el a képzelettől, sőt, éppen ellenkezőleg, egyenesen a szemlélet felszabadításával nyer új értelmet.

A ∞ nem utal vissza a hangra. Korántsem magától értetődő, hogyan alakítható felismerhetővé a Szindbád-elbeszélések írásmódja? A hangtól megszabadított írás Descartes és Leibniz eszménye volt. A jelentésátvitel lehetőségét megannyi tekintetben mérlegelő Derrida az algebrával, tehát az átvitel matematikai műveletével vont párhuzam kapcsán hivatkozik Descartes-ra, aki ingadozó álláspontot képviselt a számokhoz hasonlóan egyértelmű nyelvi jelrendszer megalkothatóságát illetően.

⁹ Heidegger megközelítése iránymutatónak számít a nyelv „egészének” a megragadásához, melyhez lényegét alkotó elemként „hozzátartozik a beszéd amiről-je (a megbeszél), az elbeszél mint olyan, a közlés és a megnyilatkozás.” *Uo.*, 308.

¹⁰ Rudolf CARNAP, *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*, Erkenntnis (2) 1931, 219–241., itt: 227.

¹¹ „Dieses Beispiel ist so gewalt worden, daß die Sinnlosigkeit leicht zu bemerken ist; be manchen metaphysischen sog.” *Uo.*, 228.

fonalat minden létező »jellemzéséhez« általában.” Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989, 189. Heidegger megkülönbözteti az utalást mint valamire való alkalmasságot és az utalást mint jelzést, mely utóbbi nem meghatározott eszközfajta.

Az egyetemes írás leibnizi tervezetét – s ez Krúdy elbeszélése felől beszédes tény – regényes elképzelésként jellemezte: „sohase reméljük, hogy ilyen nyelvet valaha úszban láthatunk; mert ehhez nagy változásoknak kellene jönniök a dolgok rendjében, S a világnak földi paradicsommá kellene változnia: Ily föltevés csak regényekben adódhat.”¹² Leibniz az egyértelmű nyelv megteremtését tűzte ki célként az ésszerűség jegyében. Descartes szerint azonban aligha remélhető „Egy ilyen nyelv megeléje.” Az egyetemes nyelvtan hívei ki akarták küszöbölni a fonetikus nyelv természetes életéből eredő bizonytalanságokat, ezzel szemben Krúdy a hanggá nem alakítható jellel a többértelműséget és a pontatlanságot őrzi meg a jelentésteremtő irodalmi olvasás számára.

A matematikai jellep áthelyezve az elbeszélés nyelvbe érzékelhető, allegorikus írásjel, s testrészhez hasonlít. Emlékezhetünk rá, Rousseau szerint az írás a beszéd ábrázolása. A jellep a test ábrázolása Krúdy elbeszélésében. Mégis, hogyan szólaltatható meg a jellep? A beszédre visszavezetett nyelvben a szó értelem és hang egysege. Derrida a fonetikus írás eszményének megfelelő jelfogalmak rétegekre bontása közben az arisztotelészi meghatározásra és Saussure-re hivatkozik: „»A hang által kibocsátott szavak lelki állapotok jellepei, és az írott szavak a hang által kibocsátott szavak jellepei« Saussure: »a nyelv és az írás két különböző jelrendszer; a második létezésének egyetlen értelme az, hogy az elsőt ábrázolja.«”¹³

Krúdy nyelvjátéka arra figyelmeztet bennünket, hogy az írástevékenység sohasem teljesen fonetikus jellegű, ezért az sem magától értetődő, ha a szöveg olvasása a lelkiállapotokat jellepező szavak megszólaltatására korlátozódik, mivel az nem meríti ki az írott jelek jelölő potenciálját. A szakirodalomban joggal hangsúlyozott előbeszédszerűség, vagy az anekdotikus elbeszélésmód az önmagát értelmező jel távlatából összetettebb képletnek látszik. A Krúdy-olvasás hallgatólágon elfogadott szabálya az írás által aligha érvényesülhet: szó és hangulat, gondolat és kifejezés láthatatlan egysége nem jön létre. A nyolcas számjegy baloldalra fektetve ∞ a végtelenséget jelenti. A jelölés egysége azonban a szó jelentése és hangképe között megbomlik, mivel a jellep nem rendelkezik azonos hangképpel. Krúdy írásmódja nem határozható meg a beszélt nyelv ábrázolásaként.¹⁴ Különbözik ∞ a szót alkotó hangoktól független

¹² Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Életünk – Magyar Műhely, Budapest–Párizs, 1991, 122; 150. Derrida nem adja meg Descartes hivatkozott levélrészletének a forrását. Vö. Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, 115. Derrida a 113. oldal 7. lábjegyzetében mástól idézi Descartes-ot: „Lettre à Mersenne, 20 nov. 1629. Cf. aussi L. Couturat et L. Léau: *Histoire de la langue universelle*, 10. p.” Az általános nyelv történetének hivatkozott kézikönyve valójában nem a 10., hanem a 11. lapon idézi Descartes levelét: „I. Edition Clerselier, t. I, n° 111, p. 498; éd. Cousin, t. VI, p. 61; id. Adam-Tannery, t. 1, p. 76. Paris, Cerf, 1898.” A témakör rendkívül kiterjedt szakirodalmát módszeresen áttekintő *Histoire de la langue universelle* (Hachette, Paris, 1903.) első mottója egyébként Descartes-tól, a második Leibniztől vett idézet, a könyv első fejezete Descartes munkásságát tárgyalja, a negyedik Leibnizét; Derrida szorosan kapcsolódik, s alaposan merít mindkét fejezetből. Vö. DERRIDA, *De la grammatologie*, 113–116.; *Histoire de la langue universelle*, 11–14., 23–28.

¹³ DERRIDA, *Grammatológia*, 57. Vö. Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészethez*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Corvina, Budapest, 1997, 53.

¹⁴ Saussure szerint a leírt szó a kiejtett szó hangképe. Vö. SAUSSURE, *I. m.*, 53. A nyelv lényegében független az írástól az általában „fonetikusnak” nevezett rendszerben. Uo., 54. A kiejtésbeli torzítások a nyelvhez tartoznak. A francia *oiseau* szó kiejtett hangjainak egyikét sem a saját jele jelöli.

jeltől, az ideogrammatól is, mivel megjelenésében végső soron kapcsolódik az általa kifejezett gondolathoz: az egymásba hurkolódó ovális alakzatok végtelen pályát jelölnek ki. A ∞ nem ideogramma, s nem is fonetikus írásjel, mivel az utóbbi a beszéd tovább nem elemezhető részein alapul. Hasonlatként a jellep a jel képével használható a homlok leírására. Mégsem tekinthető figuratív írásnak, ugyanis az utóbbi esetben természetes a hasonlóság a jel és a jelölt között: a ∞ ellenben nem ábrázolja a homlokot. Az irodalmi nyelvben nyomot hagy a fonetikus, a figurális és az ideogrammatikus írás, miközben mindegyikkel szemben megőrzi megszüntethetetlen különbségét.

Az európai hagyományban gyökerező hiedelem szerint az írás a lélekhez képest külsődleges, a nyelv testének tekinthető. A jellep megfosztja a jel szerkezetét az ember felépítésének az analógiájától: tisztán mesterként megkülönböztetés. Krúdy írásmódja felforgatja a bensőséges beszéd és külsődleges írás viszonyát. Újrahasznosítja az ember megkettőzött világából kölcsönzött metaforákat. Az eszközként használatos jellepet visszahozza a személytelen tartományból, s metaforaként kelti életre az emberi külső megjelenítéséhez. A jellep írásképe kerül újra előtérbe az elvont jelentés rovására. Mintha a képként érzékelhető külső vezetné vissza a jelet a természetes kötelékhez: az írás a test ábrázolása. A külső ebben az esetben bensővé válik, pontosabban az emberi belső (lélek) külsejévé (test). Az „ábrázoló” jellep és az „ábrázolt” összekeveredik, a tisztán technikai jel emberi testrésznek felel meg. A hasonlatként olvasva a természetes előállításának mesterkétségére hívja fel a figyelmet, más szóval a nyelv mesterkedésére. Az írás mintha visszahajlás volna a természeteshez, holott erről szó sincs. Krúdy Szindbád-elbeszélése ironiával viszonyul az önmagát állító nyelv gondolatához. Az írott jelölés üres jellepisége – a végtelenség matematikai szimbóluma – hozza vissza a nyelvbe a jelölt megtestesülő jelenlétét. A szimbólum elkülönülő játék a fogalmat jelentő írásjeltől és a betűtől a nyelvi válság tapasztalataként is értelmezhető. Az írás nem közvetít akadálytalanul lelki tartalmakat, mint ahogy a szó és az értelem közötti viszony sem természetes.

A végtelenség jelét másik jelre, kell fordítani ahhoz, hogy megtudjuk, milyen értelemben használatos más mondatokkal szembeállítva. Wittgenstein szerint „a különség egyedül a használatban rejlik.”¹⁵ A számolásra szolgáló számnevek elsajátítása rámutató tanítással veszi kezdetét, a dolgok szemre áttekinthető csoportjainak megnevezésével.¹⁶ Hogyan mutatható meg, mit jelöl a végtelen, különösen akkor, ha nem matematikai értelemben használjuk? A nyelvjáték csakugyan tevékenység vagy életforma része.¹⁷ Krúdy művének elbeszélője arcot állít elő, miközben arra szólít fel, hogy képzeljünk el egy képet nem leírás, de számjegy alapján. E különös összekapcsolódás valóban végbemegy. A jelentés ebben a nyelvjátékban sem azt a dolgot jelenti, amelynek a szó megfelel. Itt is a használattal azonos jelentés alapvető szabálya érvényesül.¹⁸

A mű címe feszültséget vált ki, mivel emberi tevékenységhez élettelen tárgyat rendel: az erkölcsi meggyőződést feltételező cselekvés alanya élettelen. Az óramutató

¹⁵ WITTGENSTEIN, *I. m.*, 28.

¹⁶ Uo., 22.

¹⁷ Uo., 30.

¹⁸ Uo., 42.

az idő mesterséges mérésére szolgáló eszköz egyik alkatrésze. A nem emberihez erkölcsi tartalom, a felelősség képzelete társul. Fokozatosan ébred rá az olvasó arra, hogy az élettelen tárgy megbízhatóbb védelmet nyújt a kisasszony erényének megőrzéséhez, mint az emberséges lovag. A fiatal Szellő kisasszonyt azért fogadja „örökbe” a leleményes Szindbád, hogy gyámleánya megcsókolja az arcát, máskülönben Szilvia elérhetetlen az idős gavallér számára. A hajós többek között szfinxhez hasonlítja Szilviát, akinek a neve intő jel. Szindbád a gyámapa szerepében valójában a lány ellenállását akarja megtörni. A szó igézetes hatásával kísérletezik, s elsősorban a nyelv erejébe veti bizalmát, amikor hódítással foglalatoskodik, vagy éppen kiengeszteléssel. A számok áthelyeződéséhez is kapcsolódó elbeszélésben Szindbád, mielőtt fagyönggyé változna háromszáz egynéhány évesen tér vissza három éve elhagyott kedveséhez, akinek jóvátételként rögtönzött elbeszélést ad elő arról, hogyan fognak együtt a budai hegyekbe utazni lóvasúttal a tél múltával.

A kitalált történetben Szindbád nyugalmazott számtiszt, útitársa pedig húsz éve a felesége. A fikció felvillantott részletei teljes élettörténetté állnak össze az előadó és a hallgató meghitt együttlétének köszönhetően. Szindbád a kitalált történetből következően előadóként még aktív számtiszt, de ezt a foglalkozást valójában a társa űzi, aki pontosan számon tartja a férfi hűtlenkedéseit, s azokat részletes, időpontokat, helyszíneket és neveket tartalmazó feljegyzéseiből időnként a fejére olvassa. A tárgyi hűség kényszerítő erejébe veti bizalmát, ugyanakkor Szindbád elégedetten veszi tudomásul, hogy a nő számára minden kézzelfogható ajándéknál értékesebb, ha a képzelet játékába feledkezhet. Szindbád előadása tetszést arat, Majmunka megbocsát neki.

A számtisztet munkavégzés közben egyáltalán nem hozzák zavarba a számok, holott meglehetősen nagyvonalúan bánik velük. Tékozló fiúként tér vissza, jóllehet háromszáz-egynéhány éves, ehhez képest viszont nem is számít olyan nagy időnek a három év, amit távol tölt kedvesétől, aki már elég komédiát látott életében, ugyanakkor csak húsz éve felesége a matuzsálem korú férfinak, így mondhatni fiatal házasokról szól a történet. Az idő azonban hirtelen felgyorsul, s mire kitavasodik a számtiszt egyszerre nyugalmazott lesz. Nincs mit csodálkozni azon, hogy az álomban előadott fiktív történetben a szereplők azonossága éppúgy kérdéses, mint a történetmondó megbízhatósága.

Metonímia

Bábu vagy személyiség?

A szereplők azonosságának kérdését a szövegben megalkotott alakok és a narrátor metonimikus viszonyára áthelyezve az áttűnés, a jelöletlen nézőpont és szólamváltás a Szindbád-történetek elbeszélésmódjának alapvonása. A metonímia kettős olvashatóságával kapcsolatban mindenekelőtt a külső és a belső világ közötti ok-okozati viszony megfordíthatóságára kell utalni, amely együtt jár a szereplők közötti kölcsönös helyettesítések körforgásával. A szereplők tulajdonságainak a felcserélhetősége az egyik jele az elképzelt világok megsokszorozódásának, a fikción belül kibontakozó

kitalált történetnek, amely megkülönbözteti a Szindbád-elbeszéléseket. Szindbád három foglalkozás közül választhat halála után: ólomkatona, kontyfesű vagy fagyöngy lehet a rózsafüzérben. Mindhárom tárgyasult életforma tétlenséggel jár együtt, de ez egyáltalán nincs Szindbád ellenére, feltéve, ha a női nem közelében maradhat. Úgy látszik, hiába ölt más és más külső alakot, a lelke tovább él. Éppen ezzel magyarázható, hogy egyik létforma sem óvja meg az unalomtól, bizonyos idő után ezért vált foglalkozást. A külső megjelenés kényszeres megváltoztatása hiú ábránd, mert nem érinti a belső tartományt.

Az *Utazás éjjel* (1911) című történet úgy jeleníti meg Szindbád leányszöktetését, mintha az bábszínházban, vasúti terepasztal díszletei között történné. A mozgó vonat ablakából mozdulatlanul látszik az éjszakai táj. Az elhaladó vasúti kocsiból nézve a mereven, egyhelyben álló pályaőrök élettelennek tűnnek: „Egy tanyaház pirosuló ablakával úgy fut a tájon keresztül, mint egy bábszínházbéli kép; egy kis állomáson, egy percre megállottak, az emeleti ablakban két leány ült, varrtak, a harmadik fehér alsóruhában állott a szoba közepén, a függőlámpa alatt, és éppen egy lila szoknyát próbált felvenni.” (312.) Mimi, a megszőktetett leány élettelen bábuként, szótlanul, mozdulatlanul ül a helyén az utazás megkezdése óta. Szindbád elunva a játékot meggondolja magát, s közli a lánnal, hogy a következő állomáson a szemből érkező vonatra átszállva visszaviszi szüleihez. Mimi erre sem felel. Az elbeszélés a vasúti terepasztal szemlélőjének a képzeletében lejátszódó eseménysorként is felfogható. A vásári bábjáték műsorszámának a bejelentését idézi az eset régimódi címváltozatainak a felsorolása az előadott elbeszélés nyitányában: „Curly vagy egy színész története”, vagy „Esmond Henrik, Anna királynő öfelsége ezredesének története”, s végül a legkifejezőbbnek gondolt „A gonosz varázsló, vagy az ártatlanság diadalma.” (212.) Az *Utazás éjjel* másfelől a leányszöktetés paródiájaként olvasható.

Az *előadott elbeszélés* a színjátékhoz közelít, valójában narratív előadás. Nemcsak az *Utazás éjjel* (1911) szereplői emlékeztetnek élettelen bábura, akik, amelyek magának a leányszöktetés paródiájának a kellékei, de például a *Szindbád és a csók* (1911) groteszk nőalakjai, sőt bizonyos tekintetben maga Szindbád is. Az egyik nő páros napokon, a másik páratlanokon gyakorolja Szindbáddal a mérföldjáró csókot: „Julcsa harminckilenc, Jella harmincnyolc és fél esztendő volt” (65.). Nemcsak az életkoruk, s a nevük, de a külsejük is hasonló: mindketten „kövérek, puhák és csókszomjasak voltak” (65.), s „tűnő nyaruk mulandósága miatt forrasztották hosszadalmasan ajkukat Szindbád ajkára.” (65.) A két nőalakot számok különböztetik meg, amelyek önkényesen, s véletlenszerűen kapcsolódnak hozzájuk. A számok személyeket helyettesítenek, helyesebben a személyeket számok helyettesítik, mintha a szereplők azonosító jeggyl ellátott kellékek volnának.

A harmadik nő tudatlan fecskéként szombaton röptül be a jómadár ablakán. Szindbád elalszik az ártatlan nő mellett, aki ijedt, kémlelő szemmel fürkészi az alvó arcát és mozdulatlan testét. Szindbád gyorsan kiábrándul, s közönye élettelen megjelenéséről is leolvasható: „Szindbád hamar kihűlt, hamar felejtett, és közömbös, hideg tekintete jeges nyugalommal fordult el sokszor látott női szemek sugárzása elől.” (64.) Szindbád a szerelmi légyottok után otthon a szőnyegre fekszik, s ebben a szín-

te mozdulatlan testtartásban önkéntelen összehasonlításokat tesz a csókok között. Ezzel kapcsolatban – közbevetve – csak utalhatok rá, hogy Szindbád a közeli halált jelző szívgyörcstől szenvedve is hanyatt fekszik a szőnyegre, s azokra a női vállakra gondol, amelyeken a mennyezeti lámpa fénye hajdan tükröződött. Az elbeszélés jelentéktelen tanulsághoz vezet: a mérőldjáró csók rovatában számon tartott három nő mégsem mondható egyformának.

A pusztá érintkezésen alapuló névátvitel, a metonímia alakzatának a kettős olvashatósága teszi lehetővé a személyiség azonosságáról szóló paródia megjelenését. A páratlan, illetve páros szám ugyanis, ami metonimikusan megkülönbözteti, azonosítja a szereplőt, teljesen esetlegesen társul viselőjéhez. A jelölő külsődleges jelölője a jelöltnek. A nők különbségére vonatkozó tanulság megfogalmazása és a megvalósult előadás között sincs összhang. A szereplők lélektani megközelítését kizárja a metonímia, mivel pusztán véletlen összefüggésen alapul a névátvitel a szám és a személy között. A szereplők megnevezésére használt metonímia felforgató erővel rendelkezik. A jelölés alkotóelemeinek összeférhetetlenségét itt éppen az a logika tárja fel, amely az uralhatatlan kapcsolatokat létesítő nyelv önkényének a féken tartására hivatott. Az ember figurális megjelenítésre alkalmazott metaforák kritikája metonimikus szerkezetekkel megy végbe, de e művelet nem merül ki a kétféle nyelvi működés rangsorának a megfordításában. A nők különbségére vonatkozó tanulság megfogalmazása és a megvalósult előadás között sincs összhang. A szereplők lélektani megközelítését kizárja a metonímia, mivel pusztán véletlen összefüggésen alapul a névátvitel a szám és a személy között. A szereplők megnevezésére használt metonímia felforgató erővel rendelkezik, de nem törli ki a megfordítás és helyettesítés retorikai mintázatát az irodalmi nyelvből. A *metonímia, a személytelen szám a szereplőt megkülönböztető személyiség hiányának a metaforája*.

Mit takar valójában a külső? Lehet-e közelebbit mondani Szindbád énjének a mi-benlétéről? Leporelló „Asszonyom, itt a lista” kezdetű áriájára emlékeztet a „Nem vigasztalta a százhet nő, aki viszontszerette” változatainak az ismétlődő előfordulása a Szindbád-történetekben. Don Giovanni számszerű kimutatást vezet az elcsábított nőkről, Szindbád hódításai azonban korántsem biztos, hogy valóban megtörténtek.¹⁹ A művet bevezető *Tájékoztató* (1915) című előzetes értelmezés szerint a százhet nő ugyanis Szindbádöt „képzelődésében kábult emlékezésbe ringatta” (14.). Hogyan létezik a képzeletben lezajlott esemény a szereplő tudatában, s ezt miként képes közvetíteni az elbeszélés. Erről az elbeszélés-poétikai kérdésről kevés szó esik a szak-

¹⁹ Kierkegaard részletesen beszél az elcsábítottak listájáról. Vö. Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar, Osiris, Budapest, 1994, 86–102., különösen: 94–99. Mozart operájában az érzékiség saját hatalma csábít. Don Giovanniból hiányzik a reflexió, a tudatosság, a ravaszság. Nem szó alattomos terveket, a pillanatnyi vágy hajtja, s a „kívánság kielégülését élvezi”. (Uo., 97.) Kierkegaard még azt a feltevést is megkockáztatja, hogy Don Juannak „nincs ideje előzőleg tervet kovácsolni, és utána sincs ideje ahhoz, hogy cselekedete tudatosodjék benne.” (Uo.) Érzékisége zenei, s Kierkegaard ezen azt érti, hogy „örökké elenyészlik, éppúgy, mint a zene, melyre az érvényes, hogy máris tovatűnt, mihelyt nem szól, és csak akkor születik meg újra, ha ismét szól.” (Uo., 100.) Az alattomos beszéd, a replika nem illik hozzá. Don Giovannival szemben Szindbád a szó hatalmával csábít, a nők hiszékenységet fürkész, s akkor van igazán elemében, ha kiszámítja szavainak a hatását.

irodalomban, akárcsak a valóság és a fikció közötti közvetítésről, s a képződménnyé válás átváltoztató szöveg-eseményeiről.

Képzelet és emlékezet, kitalált és megtörtént a mű önértelmezését követve elválaszthatatlan egymástól. A Krúdy-szakirodalom régi felismerése, hogy Szindbád nosztalgikus emlékezésének célja a múlt képzeletbeli megalkotása. Ifjúsága múltával a nosztalgia révén fordul el a jelentől a hajós, illetve így talál menedéket a múltban, amikor már nem rendelkezik a jövővel. A múltba révedés hozadéka azonban merő káprázat.

Ismétlődés

Irónia és emlékezés

Az ismétlődő alakzatok kettős olvashatóságának köszönhetően pátosz és irónia összjátéka fejezi ki az emlékező Szindbád magatartásának összetettségét. Az iteratív szerkezetek az érzelmes múltidézés paródiaként jelenítik meg. A *hídon. Negyedik út* (1911) egyetlen rövid bekezdésén belül négy alakváltoztatban fordul elő az emlékezés beszédhelyzetének leírása: „Eszébe jutott fiatal korából egy város, – völgyben és piros háztetőkkel, ahol a barna híd ódon ívei alatt színes kavicsok felett vágat egy tiszta kis folyó, és Szindbád a híd köpárkánya mellől álmodozva nézte a messziségben alvó kék erdőket.” (52.)

A múltba kívánczóságot kifejező alapmondat emelkedett, a változatok ismételt felhangzása azonban az irónián át az öngúny felé közelíti az emlékezést: „a kék erdőket látni a messzeségben és a híd lusta ívei alatt serényen utazgató folyót”, majd „egy folyó szeli keresztül a várost, és a hídról álmodó erdőket látni.” (52.) A változatokban ismétlődő mintamondat egyik elemének, az alvásnak, álmodásnak az iterációjával folytatódik ez a sorozat. A magáért beszélő kimondása az alvó város leírását szintén a paródiához közelíti: „Némely vidéki város, a hegyek között, völgyekben, mintha századokig aludna, ha egyszer elalszik. A régi királyok okozták ezt, akik egyszer valamiért megharagudtak a helyre.” (52.) „Mit csináljon a városka, ha a király többé nem néz rá? Bánatában elalszik, és álomba merülve várja, amíg valamely királynak ismét odatéved a tekintete.” (51–52.) Az alvó kisvárosban mintha megállt volna az idő, halottnak tetszik. Szindbádnak úgy tűnik fel, hogy huszonöt évvel ezelőtt ugyanilyen bezárt zsalugáteres ablakokat látott: „Vajon mi lehet az ilyen ablakok mögött? Talán egy halott fekszik ott ravatalán... Vagy egy asszony alszik odabenn csöndesen.” (53.)

Az önmagával nem azonos visszatérése az összefüggés látszatát kínálja. Szindbád alapvető foglalatossága, hogy hosszan, merengve, álmodozva néz.²⁰ A történet lezárása visszatérést jelent a kiindulópontához. Az alapmondat iterációja körkörös szerkezetet hoz létre, az előadott elbeszélés mintha forgószínpadra kerülne: Szindbád „a régi hídra ment, ahonnan sokáig elgondolkozva nézte az alkonyatban álmodozó messzi erdősegeket. A folyó fürgén futott a híd álmos ívei alatt.” (56.) Mintamondatból sarjadnak ki az ismétlődő változatok, de ezek nem tekinthetők olyan egységes,

²⁰ Az emlékezés és az érzékelés kapcsolatának kérdéséhez lásd EISEMANN György, *Az emlékezés ízei. Krúdy Gyula mnemotechnikájáról*, Pannonhalmi Szemle 1996/4., 97–105.

szorosan összetartozó elemeknek, amelyek egy pont köré rendeződnének a szöveg egészében. Az ismétlődés alakzatának a kettős olvashatósága biztosítja a paródia megjelenését a tárgyat kereső, nosztalgikus elbeszélésben.

A változatlan ismétlődés paródiája önidézet formájában is megjelenik. Ketrényi Nagy Sámuel az *Egy régi udvarházból* (1911) nyugalmazott színésze így azonosítja Pápaikat, a társulat sűgőjét: „egykor titkárom, barátom, kutyám, régi rossz csizmám.” (74.) Ezek után *A három muskatéros* (1911) zárójeles idézete önparódiaként hat: „Pápai, a sűgő (barátom, egykori titkárom, kutyám, ócska csizmám)” (83.). „Pápai, a sűgő, akit Szindbád körülbelül háromszáz esztendő óta ismert, midőn ifjú gavallér korában a vidéki színtársulatok után gyakran utazgatott, és az első páholyt megvásárolta az előadáshoz.” (173.)

Az emlékezéshez kapcsolódó színesztézia Krúdy írásmódjának az egyik alapvonása. Ismétlődő előfordulása az alakzat paródiájának az olvasási lehetőségét is felkínálja. Szembetűnő, hogy rendre különféle érzékterületek, ízek, illatok, képek, hangok és érintések képzei kapcsolódnak össze Krúdy hasonlataiban. Jellemző, hogy a Szindbád-elbeszélésekben hol az egyik, hol a másik érzékszerv kap kitüntetett szerepet, jelesül *Az első virág* (1911) című történetben a hallás, H. Galamb Irma színésznő nevetése, s az általa keltett összbenyomás. Az együttérzékelés változatainak az ismétlődése magát a jelenséget helyezi ironikusan a figyelem középpontjába, melynek során az egyik érzékszervünkkel észlelt benyomás felidéz egy másik érzékterülethez tartozó képet. A szereplő egyetlen megkülönböztető tulajdonsága, hogy különös hangokat hallat: „– Ah, maga az?... – kiáltott fel csengő hangon, amely úgy csillámlott Szindbád előtt, mint a folyóvíz a holdsütésben.” (310.) Közel e szövegrészlethez az olvasó újra hallja H. Galamb Irmát, akinek a neve intő jelnek bizonyul: „Most már turbékolt a hangja...” (310.) A színésznő ismeri Szindbád egyik nevelőjét, aki a női szívek meghódítására szakosodott: „Tiszteltetem... És csókoltatom – tette hozzá halk kacagással, amely úgy hangzott Szindbád fülébe, mint a gyors tavaszi eső csengése a nyugodt tó tükrén.” (310.) A felszeg ifjú azonban nem hallja meg, hogy a színésznő elfogadta a közeledését: „– Az este hűvös – mondta finomkodó hangon, mint a francia szalonarabokban szokás –, Szindbád úr, megengedem, hogy elkísérjen... Szindbád – bár már tizenhat esztendő elmúlt – néha ostobaságokat mondott: – Nevelő uraim a Hársfában ülnek, és bizonyára várnak.” (310.) Szindbád mondhatni zöldfülű, rossz a hallása, s ezt a tapasztalt H. Galamb Irma egyre díszlenebb hangon kénytelen tudomásul venni: „– Furcsa ember! – mormogta csendesén.” (310.) A színésznő azonban még egy kísérletet tesz más hangfekvésben: „– Remélem, hogy holnap délután eljön hozzám uzsonnázni? – mondta csendesén és komolyan. – Ketrényi urat is elhozzam? – kérdezte Szindbád. Az alacsony nőcske csendesén meghintázta gömbölyű mellét, mint egy madár, aztán közömbösen mormogta: – Ha ugyan eljön az öreg bácsi?” (311.) Amennyiben az olvasó jelentéssel ruházza fel a hangokat, s a női szereplő nevének alapján a galambok által használt jelrendszert hívja segítségül, az elbeszélés a madárnyelv paródiájaként hat. A jelenet nyitányában Galamb Irma kezd el turbékolni. Ezt az udvarló hangot azonban általában a hím galambok hallatják. Az utána felcsendülő kacagás ellenben nem az önfeledt öröm,

hanem a veszélyérzet kifejezője a madarak világában. Az elbeszélés egyfelől azt sugalmazza, hogy kifinomult hallást igényel az udvarló hang befogadása, ugyanakkor azt sem cáfolja, hogy a nevelés jótékony hatással lehet az érzékelésre, hiszen Szindbád idővel túlszárnyalja mestereit. Az együttérzékelés alakzatának kettős olvashatósága mindkét értelmezési lehetőséget megengedi. A tautológia poétikája valósul meg, amennyiben az elbeszélés magától értetődő összefüggés kiterjesztéseként fogható fel, mely így hangzik: a hang meghallásához hallás szükséges.

A tautológia

A tárgyat kereső elbeszélés

A tautológia poétikája a nyilvánvaló megfogalmazásában és változatainak az ismétlődésében nyilvánul meg a Szindbád-történetekben. A tárgyat kereső elbeszélésben az író színpadra állítva jeleníti meg az elbeszélő tevékenységet, tehát a kifejezés, az elmondás, mint cselekvés egyenrangú szerepet játszik a történettel. Egyetlen érték sem mutatkozik szilárdnak, s állandónak az elbeszélő világképében. A kényszeres visszatekintés a nyelvi tevékenység által teremt menedéket a személyes emlékezet elvesztésével és kiüresedésével szemben. A tautológia poétikája a kísértő semmi ellenében nyilatkozik meg a *tárgyat kereső elbeszélésben*. Nem állítom, hogy semmiről sem szólnak a Szindbád-történetek, mert véleményem szerint a semmit semmitő képzelet játékaról szólnak.

A kiinduló feltevések kifejtéséhez szövegek olvasásán át vezet az út. Mit jelent közelebbről az előadott elbeszélés, s a tautológia poétikája? Vegyük első példaként az *Ifjú évek* című nyitó elbeszélést, amelyben egy kép leírásából bomlik ki a történet. Az előadó közbevetései a kifejezőmódra vonatkoznak, a magát céltudatos színben feltüntető történetmondó tevékenységére: „Ki volt, mi volt a herceg, mielőtt kopottas, aranyozott ráma között elfoglalta volna helyét a régi kolostorban? – ez szorosan nem tartozik e történethez. Elég az hozzá, hogy ott volt, a bolthajtás alatt a falon.” (15.) Az előadó mintha szigorú rendben haladna előre, ám nyomban rés támad a ki-mondott és az elgondolt között. Miután bejelenti, hogy elkerüli a kitérőket, részletekbe menő leírást ad a kapuboltozat lehullott vakolata alatt láthatóvá vált Szent Anna alakjáról: „egy kis zsámolyon üldögélt, az arcát megérintette a régiség, csak két fakó szeme tekintgetett kérdőleg a diákokra, akik a folyosó kockakövein csizmában kopogtak.” (15.) A bejelentett szikár történetmondás részletekbe feledkező előadássá alakul át. A szűkszavú kifejezőmód travesztíája a Szent György képre tett utalásban válik teljessé: „György sárkányát öldökölte.” (15.) A közlés nyilvánvalóan felesleges. A Szent György kép nem ábrázolhat mást saját értelménél fogva. Az elbeszélő szószaporító, önmagával magyarázza ugyanazt, ám éppen az így keletkező felesleg különbözteti meg Krúdy írásművészetét. Többről és másról van itt szó, mint az ok-okozati, vagy az időbeli érintkezésre alapozott szerkezet felbomlásáról, s a célelvőség hiányáról, ahogy azt a Krúdy-szakirodalom egybehangzóan állítja.

A Szindbád-történetek előadásmódja a paródia határán mozog. Nem a valószerűség, illetve a képtelenség közötti állandó átmenet váltja ki a kétértelmű hatást, de

elbeszélés és előadás összjátéka. A jelhasználat módjának értelmezése, s a tényleges mondás között támadó feszültségből keletkezik a paródia olvasati lehetősége a Szindbád-történetekben.

A múltból jövő hang megszemélyesítése eleve a paródia határára helyezi *Szindbád második útjának* (1911) az előadását a 20. század elején. Szindbád neve nem a szereplő azonosítására, de az én határainak a kitágítására, a személyiség megsokszorozására hivatott. Inkább tekinthető üres jelölőnek, mint tulajdonnévnek, ezért képes magába foglalni a legkülönbébb emberi tulajdonságokat. A túlzás, a személyiségjegyek fölös halmozása, a tautológia fordítja át paródiába Szindbád jellemzését. Az aprólékosan kidolgozott, sokoldalúan megvilágított lélektani portré egy ponton túl torzképpé válik. Az iróniával üzött szószaporítás saját célja ellen fordul: nem teremt egységet és folytonosságot a név viselőjének személyiségében. A tautológia mégsem pusztán szófecsérlés, sőt, éppen ellenkezőleg, a jelzőkben, hasonlatokban, s képes kifejezésekben tobzódó leírás nem a személyiség összetettségére, de a nyelv gazdagságára irányítja a figyelmet. A kifejezések tékozló bősége az élvezet forrása, s nem a személyiség rajz lélektani árnyaltsága.

Látott halált, látott születést, esküvőt, házasságtörést és gyilkosságot az erdőben. Egyszer sírt is, pénz miatt véres könnyet sírt, és titokban segített a szegényeken. Imádkozott elhagyott kis templomokban, és orvgyilkosságot forgatott a fejében ellensége ellen. Majd becsületes, nyílt és bátor volt, mint egy középkori lovag. Majd okos volt, mint a kígyó, és mámoros álmokat próbált fejtegetni a másnapokon. Voltak barátai: gögös nagyurak és bujdosó pénzhamisítók. Egyszer nőrabló volt, máskor otthonülő családapa. (37.)

Az iránytalan halmozás, a fokozás paródiája magát a tautológia alakzatát teszi láthatóvá a felsorolás tetőpontján: „Verekedett verekedőkkel” (37.).

Szindbád elindul az ifjúkor emlékeit keresni. Az emlék nyomán utánaozni szeretné egykori önmagát, hogy újraélje ifjúságát. Tükörszínjáték részese lesz így az olvasó. A megnevezetlen elbeszélőnek mintha Szindbád volna a hasonmása, az idős Szindbád fiatalkori önmagát utánozza, az ifjú Szindbád pedig a visszatekintő távlatából lép színre. A második út alföldi kisvárosba vezet, ahol az ifjú Szindbád egy fiatal lánykát keresett fel egyszer éjjel. Az idő és a hely megjelölése tautologikus: „Nyár volt akkor és harmatos volt az éjszaka.” (38.) A magáért beszélő kimondása azzal is magyarázható, hogy Szindbádnak „már semmisem jutott eszébe a régi gondolatok közül” (38.) A semmiből teremti meg tehát az elbeszélés a saját világát: a tárgy hiánya, s tétova keresése indokolja, hogy a történetmondó magát az elbeszélő tevékenységet is színpadra állítja. A lány alakjának a leírása közhelyekből bontakozik ki: „Irmának hívták, és barna volt, nagyhajú, és az ajka fölött gyöngye kis árnyék lebegett, mint a fehérbőrű, barna nőknél. Szindbád ezt azóta gyakran tapasztalta.” (39.)

A tautológia körébe tartozó gondolatalakzat, a költői kérdés Krúdynál a tárgyat kereső beszéd fenntartásának a kifejezésmódja: csak formájára nézve kérdés, választ nem igényel: „– Bacsó kertész az este meghalt. Most virrasztanak mellette – felelte

Irma. Vajon azóta még mindig Bacsó kertész mellett virrasztanak a kis kerti házban?” (40.) Egy szó ismételt előfordulása ellentétes jelentést előidéző környezetbe helyezve az élet szembenálló végleteit hivatott felvillantani Krúdy nyelvhasználatában. Élet és halál jól ismert összetartozását fejezi ki a forró és a hideg test ellentéte: Szindbád egyszerre érzékeli a szerelmes lány ajkára helyezett csókot, és a szomszédban hidegen, kiterítve fekvő holttest közelségét.

A forró és a hideg, az *ellentét jelentésalakzatának* a mintadarabja kettős olvasatot tesz lehetővé. Szembeötlő, mennyire elkoptatott a szóban forgó ellentét, azonban éppen ennek köszönhető, hogy ismételt előfordulása paródiaként hat. Ennek az átvitelnek viszont az a feltétele, hogy az olvasó megtalálja benne az élet végleteinek együvé tartozásáról szóló jelképes értelmet. Az alakzat travesztáciájának az érzékelése után nem jelent váratlan fordulatot a történet végkifejlete: a halálos szerelembe esett Irmát, aki halálával gondol Szindbádra, néhány hónap múlva kiviszik a temetőbe. Az elhagyott, szegénybe esett lány öngyilkosságának a szokványos magyarázatát párhuzam jeleníti meg, s az utóbbi alakzat szintén kettős olvasatot igényel: Irma *néhány hónap* után megmérgezi magát, Szindbád pedig a halálhírről értesülve *néhány napig* rosszul érzi magát. Az ellentétet kifejező párhuzam gondolatalakzatának az olvasása által válik érzékelhetővé a kiegyensúlyozatlanság, amely ironikus színben tünteti fel az önkéntes halált sietve feldolgozó Szindbád gyász munkáját.

Paródia és önértelmezés viszonyának a kérdése azonban még kidolgozásra vár a Krúdy-szakirodalomban, ezért is nehéz arra a kérdésre válaszolni, hogy Szindbád személyiségének a titokzatossága valódi mélységek felé nyitott, vagy pusztán megtévesztő látszat.

A szókép ingadozó értelme A nyelv iróniája

A szókép átvitt értelme, s szó szerinti jelentése hasonló alakzatban jelenik számos elbeszélésben, némelyiknek már a címében. (*Jobb lábbal megbotlani, mint nyelvvel*, 1925.) A kitalált mondás szerint a szó átfordítása, a képes beszéd nagyobb veszélyt hord magában, mint a tulajdonképpeni jelentés rögzítése. Szindbád búcsúzik az élettől, s fiára akarja hagyni örökségét. Szindbád emelkedetten, jelképes értelemben beszél vagyonáról, a szavait tolmácsoló fia pedig „átviszi” a sokat sejtető szóképek jelentését a kézzelfogható dolgok világába: „– Ha egyszer meghalok, reád hagyom ezt az egész gyönyörű szép világot – mondta Szindbád a fiának, amikor valamely korhelykedésbe keveredett, és emiatt rosszul érezte magát. – Tudom – felelte félvállról a reális ifjú. – Az összes régi és megunt szeretőit nekem akarja hagyományozni. De én köszönettel lemondok az örökségről.” (446.) Mindketten a szó átfordításával érvelnek, ellentétes előjellel. Szindbád a szellemi, fia pedig az anyagi világ felé tekint. A beszédmódok azonossága a fordítás műveletében, a különbségük pedig irányultságukban rejlik. A beszélgetés résztvevői között azonban a szerepek felcserélődnek a vita hevében, tehát a kétféle nyelvhasználat megfordítása is végbemegy. Az apa a józan fiú kézzelfogható szavait hallgatva átveszi, s tovább fokozza a földhözragadt beszéd-

módot, mintha saját fegyvereivel akarná letörni az ifjú ellenállását: „– Ó, te borjú! – kiáltott fel Szindbád. – Mit tudod te még, hogy melyik asszony értékes és értéktelen? Megnézed az arcukat, a kezüket, esetleg a lábukat, és már akkor azt hiszed, hogy valamit tudsz felőlük.” (446.) Szindbád átveszi fia nézőpontját, ezért azonosítja az asszonyok tulajdonságait külső megjelenésükkel. Szindbád azonban nem tudja elválasztani saját beszédében a szó szerinti jelentést az átvitt értelemről, amikor az asszonyokról szerzett tudását akarja átadni fiának: „Mit tudod te még [...] milyen érzellemmel vesznek a kezükbe egy tűt, hogy a véletlenül leszakadt gombokat felvarrják (amivel mindig magukhoz akarnak varrni)” (446.).

A női test részletekbe feledkező leírása nem hatálytalanítja, de megerősíti az észlelhető, s érthető különbségét, amelynek az eltörlését célozza a valóság közeli beszéd. Szindbád példákat sorol fel a régi világból, amikor a gavallérok rendesen leborultak a nők lábai elé. *Jobb lábbal megbotlani, mint nyelvvel hirdeti* a kitalált szolás. Az elbeszélés címére tett utalás a retorikai alakzatok kettős olvashatóságára figyelmeztet. A szó szerintiség elsőbbségére hozott példák felsorolása közben *megbotlik az elbeszélő nyelve*. Helyesebben *a nyelvben botlik meg*, amely nem engedi szétválasztani a tulajdonképpeni és az átvitt értelmet, eseményként mutatva meg állítás és kifejezés megszüntethetetlen különbségét. A nyelv és a láb az udvarlás fent említett példájában szorosan érintkezik, cáfolva szétválaszthatóságuk címbe foglalt hiedelmét. A jelek hasonlóságán alapuló névátvitel folytonosságot teremt a szövegben, amelyet így a cím ironikusan értelmez.

A következő példabeszédben az udvarló férfi aranyműves, a nő pedig ékszer, amelynek az értékét gondosan meg kell becsülni. A férfiak ajándékba kapják ezt az ékszert, amit a szó kézzelfogható és átvitt értelmében ajándékkal viszonznak. A testet ékesítő ékszernek értékesebbnek bizonyul a nyelvnek köszönhető ajándék, egy-egy bók: „azt egész életükre eltették maguknak emlékébe.” (447.) A nyelv felmagasztalása után Szindbád a láb dicséretébe fog, s jó példaként Ripnét támasztja fel emlékezetéből, akiről mondják, hogy „valóban a lábával ért volna el mindent.” (447.) Kijárja férjének a lovagkeresztet, ezért mondható róla, hogy „olyan előkelő volt, mint egy Ferenc József-rendjel” (447.). A „jel” és a „jelentett” azonosítását az alakzat kétféle nyelvi működésének az egyidejűsége teszi lehetővé. Szindbád és régi nőismerőse kiaknazzák a nyelv többértelműségét, ezért tudnak az ifjú Szindbád jelenlétében egymással meghitt társalgást folytatni. Tudják, hogy a láb szó szerinti jelentése milyen átvitt értelmet hordoz: „Hogy a reális fiatalember meg ne érthessen minden egyes szót, amelyet a hölgygel az erkélyen vált Szindbád, cseles beszédhez folyamodott: – Mostanában már alig kell megtalpaltatni a cipőimet – mondra némi melankóliával. („A hölgy, ha akarta megérthette e rejtélyes kijelentésből, hogy Szindbádnak azért nincs gondja a cipője talpával, mert keveset koptatja azt nők után.”, 448.) A közös emlékezetről titkos társalgást folytató pár azonban akaratlanul *belebotlik a nyelvbe*, s elveszti uralmát a beszéd fölött. A nyelv miközben elfedi, kiszámíthatatlanul fel is tárja a feledésre ítélt lelki történeteket: „Szindbádnak az asszony e nyugodtan, szinte közömbös hangon elmondott szavaira úgy felágaskodott minden emléke, mintha öreg kost kergetne fel heveréséből a juhász kampósbotjával.” (449.) A nő féltékenységét azonban Szind-

bád óvatlan szavai korbácsolják fel, ezért indul meg a lába önkéntelenül Szindbád felé az asztal alatt, amikor az idős férfi bizonyos telefonos kisasszonyról tesz említést. A „reális ifjú” mindebből csak a piros papucsok közeledését érzékeli.

Szindbád fiának az állandó jelzője a szereplő szellemi adottságait hangsúlyozza. Tekintettel arra, hogy az olvasónak mindössze három alak között kell az elbeszélésben eligazodnia, a megkülönböztető megnevezés visszatérése ironikus hatást kelt. A „reális ifjú” a látható tartományok észlelésére képes, a tulajdonképpeni jelentés érzékelésére. A fiú józanságához viszonyítva a másik véglelet az apa, s az elbeszélő képviseli, aki a nő nem mindennapi lábait méltatva képtelen feltételezésekkel él: „Bizonyosan orron rúgná a nagydobost, ha a színpadra lépne, és a nagydobos nem haragudhatna meg.” (450.) A Szindbád-történetek utalásaiban többször felbukkanó Rip van Winkle, Washington Irving elbeszélésének a hőse, akinek az apja képletesen az asszony papucsá alatt szenved, Szindbád pedig, ahogy fia szemszögéből látszik, a szó szoros értelmében Ripné közeledő piros szattyán papucsának van kitéve. Az asztal alatt a lábak beszélgetése zajlik. *Amit a cím elvált, azt a szöveg összekapcsolja*, sőt azonosítja: „Szindbád fia azonban oldalról csak az asztal alatti láb manővrozására figyel, és valóban a láb már olyan magasan kúszott fel Szindbád térde felé, hogy nagyon valószínűnek látszott: darab idő múltával ő is részt vesz az asztal fölötti beszélgetésben: kidugja fejét az asztal szélén.” (452.) A nyelv és a láb egyesülése után azonban nyomban *megtörténik* a szétválásuk is: az idős férfi őszinte szavainak hatására Ripné „hirtelen visszavonta lábát, hogy aztán piros papucsával alaposan megrúgja Szindbádot.” (453.) Szindbád fölsóhajtott: „– Először mondtam igazat egy nőnek... Tovább kellett volna hazudni. Jobb lábbal megbotlani, mint nyelvvel.” (453.) Az igazság és a hazugság megfogalmazásának az akaratlagossága azonban a nyelv birtoklásának a hitén nyugszik, amelynek esendőségére az irodalmi elbeszélés ironiája emlékeztet.

Az utánzás eltűlése, más beszédmódjának a paródiába hajló színlelése egyszerre fejez ki elfogadást és elutasítást. Az idős Szindbád átveszi az ifjú nézőpontját, hogy érzékeltesse a józan realizmus kisszerűségét. Nemcsak az apa, de az elbeszélő is él a szerep felvételével. Az ifjú Szindbád szemszögéből tárja az olvasó elé a *Nem veszik a lovat csupán a szőriért* (1925) című történetet, amelyben a fiú ismételt azzal szembesül, hogy nem érti az apját. Csak szó szerint képes értelmezni az idős Szindbád szavait, aki tetszőleges példákhoz folyamodik életelveinek a kifejtése során. Úgy látszik, utóda még nem sajátította el a konkrét és az elvont közötti állandó ideoda játékra hajlékony nyelvet. A jelképesnek szánt példa jelentése tulajdonképpeni értelemben valóban megfoghatatlan: „Nem értem, hogy mit akar most egyszerre a csipős paprikával.” – töpreng az ifjú hasztalan (454.). A szó szerintiségben megrögzött értelem nem képes belátni, hogy Szindbád számára a nyelvi kifejezés ereje egyenrangú a szóban forgó csipős éték élvezeti értékével: „Kis, hegyes, a belső hevülékenységtől pirosuló, mogyorónagyságú paprikát szeretnék enni, amelyet egy harapással le lehet nyelni, és amelytől aztán úgy égni kezd az ember, hogy kínjában a falra mászik. Új programot kell szabni étkezéseinknek.” (454.) Amikor mások társalgását hallgatja, jelesül hölgyekét, a szavak több érzéktérületére hatnak: „Üde, új petrezselyem-illata volt a beszélgetésüknek” (460.). A szereplő neve, Itt Jucika, mondatkezdő helyzetben

többértelmű, a tulajdonnév, s a határozószó azonos alakjának köszönhetően: „Itt Jucika természetesen szőke volt, miután barna barátnője volt.” (459.)

Szindbád esetekre, jelenségekre hivatkozva kíván hiedelmek tartalmára rávilágítani: „valahol egy alsószoknya madzagjára oly görcsöt kötnek, amelynek nem állhatok ellent, mert valahol várnak! – fordult most Szindbád fiához.” (457.) Szóhasználata a példabeszéd travesztiajaként értelmezhető: „Sokkal élesebb az elméje egy olyan férfinak, aki kialudta a részegségét, mint annak, aki sohase volt részeg bortól vagy szerelemtől.” (460.) Komolyan hirdet jelentéktelen, közönséges tévhiteket, azt színlelve, hogy a fikatív magyarázattal ellátott esetekhez erkölcsi, vallási, szellemi tartalmak kapcsolódnak: „Szindbád tisztelte azokat a nőket, akik [...] éjjel megmosakodnak, ha azt álmodták, hogy férjhez mentek valamely ringy-rongy emberhez, és mezítelen lábukra cipőt rántanak, ha tűzjárma keletkezett a környéken: hátha örökbe lehetne fogadni egy gyereket.” (459.)

Az elgondolt és a kimondott között nincs teljes összhang a Szindbád-elbeszélések nyelvi világában, ezért is kockázatos fenntartás nélkül elfogadni, s kiterjeszteni a teljes elbeszélésvilágra a hős által hangoztatott nézeteket. Állítás és kifejezés megszüntethetetlen különbségére a *Születésnap kalandok* (1932) említhető jó példaként.

Szindbád, ötvenharmadik évét betöltvén a „Carpe diem!” életfilozófiáját hirdeti: „minden percnél szakaszd virágát” (1932, 555.), feltehetőleg Berzsenyi *Barátomhoz* című verse nyomán, némileg módosítva a költő megfogalmazását: „Minden órádnál szakaszd virágát.” A pillanat nyújtotta öröm megfontolt élvezetét vallja Szindbád, aki öregembernek érzi magát. (Az elbeszélés 1932-ben keletkezett, így a hős és a szerző életkora megegyezik.) Az időződő lovag látszólag önmérsékletre int: „Nem szabad a szívet felesleges izgalomnak kitenni, hiábavalósággal fárasztani a fantáziát, elérhetetlen nőkkel sétálgatni, regényes gondolataikat követni, belemenni nőies ábrándozásokba, érzésekbe, hosszant tartó viszonylatokba.” (555.) Hamarosan kiderül azonban, hogy szó sincs visszafogottságról, sokkal inkább józan számításról lehet beszélni, hiszen Szindbád a lehető legrövidebb idő alatt a lehető legtöbb örömben kíván részesülni szűkre szabott életében: „Lehetőleg gyorsan le kell bonyolítani a hátralévő üzleteket. Így Orsolyát és Bettinát!” (555.)

A férfi fellobbanó szenvedélyét a vörös színben lángoló októberi nap jeleníti meg. Az őszi táj az élet alkonyát fejezi ki, de korántsem társul hozzá a megszokott elégius hangnem: „utoljára voltak emlékeztetések a hegyoldali bokrok, zölden, sárgán, kökénykéken, lángpirosan tüzeltek, mint ékszerek, amelyek most adják ki utolsó, de legtermékenyebb erejüket.” (555.) Kosztolányi különböző hangnemben és műfajban írt „őszi” verseit a halál közelségének a sejtelve kapcsolja össze. Az *Őszi reggeli*, a *Vörös hervadás* és az *Októberi táj* végkicsengésében az elmúlás feltartóztathatatlan-sága a közös. Krúdy elbeszélése mintha ezzel a belátással feleselne, megújítva az ősz toposzának jelképes értelmét. A természet és az emberi lét közötti megfelelés azonban korántsem szabályszerű a *Születésnap kalandok* tropológiai rendszerében. A szóképek zavarba ejtően többértelműek: „A pókfonal megköti még egy napra a vadgesztenyefa lehullóban levő levelét, hogy meg ne kopaszodjon egészen, és átvehesse vallomását az ecetfának, hogy egész életében őt szerette.” (556.) A hulló levelek a ritkuló hajzatra

utalnak, a vadgesztenyefa így a férfi helyett áll, az ecetfa pedig megsavanyodott, tehát fiatalnak már nem mondható hölggyel helyettesíthető, de nem világos, hogy ki kinek vall szerelmet: a férfi a nőnek, vagy a nő a férfinak. Az elbeszélő visszafordítja az udvarlás nyelvére az őszi tájat megidéző szóképeket, zárójelben mintegy megadva a titkos beszéd átvitt értelmének megfajtasát: „Ezt akarta Szindbád is a vénkisaszszony korú, de a megszokás folytán legszebb Bettinának elmondani.” (556.) Szindbád hátralévő nőügyeinek a lezárására készül, ezért gondolatban a kiszemelt két hölgy személyéhez illő szavakat keres. Orsolyának ezt akarja mondani a megfelelő pillanatban: „A tegnapi játékos kökénybokor meglombosodik, mintha egyetlen nap alatt megérett volna, hogy gyümölcse élvezhetővé legyen, fanyar ízébe édeset is vegyítsen, és egy öreg vándorlegénynek, aki zarándok útjában a tájon átvonul: szolgáljon csemegeül.” (556.) Az olvasó meglepetése a rejtjelezett üzenet magyarázata közben csak tovább fokozódik. A kölcsönös helyettesítések láncolata nem záródik le, de feltartóztathatatlanul tovább bővül: Orsolya, aki a „zárdanövendékek kék ruhájában, bocskorában, vallásosságában, tizenöt esztendejével valósággal regényhősnőjévé lett apránként Szindbádnak, majdnem annyit ábrándozott Orsolyáról, mint valami gonosz démonról, aki a férfiak minden gondolatát lefoglalja a maga részére, amíg él és uralkodni tud. Persze, a mesemondás végén ajtófára szegeznek denevér módjára a demont is és a zárdanövendéket is.” (556.) A kiszemelt préda elejtését vetíti előre a denevér tetemének bemutatása, másfelől az élet egyik nagy fordulatához, a fiatal beavatásához, a felnőtté váláshoz kötődő átmeneti rítus elemeként is felfogható. A két életszakasz közötti átmenetben jelen van a születés és a halál, az új élet kezdete, s a régi befejezése. A kiszögeezett denevér a halálra utalhat, s az ártó szellemekre, akik megakadályozzák az átmenetet a következő életszakaszba.

Szindbád, az utazó szinte folyamatosan közbülső, átmeneti állapotban van („betwixt and between”). Nincsenek egyértelmű tulajdonságai, állandó jellemvonásai. A „liminalitás” határozza meg ennek az átmeneti alakzatnak a létmódját.²¹ Szindbád, a hajós határok mezsgyéjén tűnik fel, bizonytalan, veszélyes területeken, ahol különféle szimbolikus terek nyílnak egymásba: a szent és a profán, az elképzelt és a valóságos, a kitalált és a megtörtént események tartományai. Szindbád megjelenését szokatlan, szabálytalan, kiszámíthatatlan történetek kísérik.

Szindbád alakjának a körvonalai bizonytalanok: tetszés szerint helyettesíthető, akár madárijesztő, ruhafogas vagy emlékkönyvbéli préselt rozmarin is megjelenítheti. (Jó és rossz napok Szindbád életében, 1932) Az *irónia* nemcsak a főhős alakuló személyiségének, szélsőséges tulajdonságainak a megformálásában, de a vele kapcsolatba kerülő szereplők viszonylatában is meghatározó hangnem és látásmód. Gödöllői Irént, aki megértést tanúsított a szerencsétlenné vált férfi szenvedése iránt, Szindbád Iréne helyett Iróniának nevezte, s állandósult fordulattal emlegette: „Volt benne megértés...” A megfogalmazás többértelműsége és a rögzült kifejezés kényszeres ismétlése fokozza az ironikus hangoltságot. Az Irénből lett Irónia egyenesen

²¹ „[L]iminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremony.” VICTOR TURNER, *Liminality and Communitas* = Uő., *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Aldine, Chicago, 1969, 95.

a név leszármazását gúnyolja. Gödöllői Irén védőszentje vélhetőleg nem a béke isten-asszonya volt. A nyelv minduntalan Szindbád útjába kerül.

A katafora paródiája

Szövegszerkezet és retorika feszültsége

A *szakácskönyv és a játékosbolt* (1925) címe esetlegesen kiválasztott elemeket kapcsol össze. A szakácskönyvből elkészíthető ételek nem esnek távol Szindbád világától, a *játékosbolt* azonban egyikhez sem áll közel, s a megszokott játékbolttól eltérő szóalakjával a különbséget önmagában hordozza. A szöveg a címbe foglalt idegen dolgok érintkezésének az igazolására hivatott.

Szindbád az elbeszélés nyitányában a honvágyról mereng, de gyakorlatias észjárású fia ezúttal sem érti, hogy a szóba hozott részletek milyen nagyobb összefüggésrendbe illeszkednek. Apja az idegenben idővel hiányzó otthoni tárgyak közül a bajuszpedrőt hozza fel példaként: „Az ifjabbik Szindbád eleinte nem értette, hogy miért ragaszkodik atyja a bajuszpedrőhöz, amelyet nem is használt.” (462.) Szindbád fia esetében nem mondhatni, hogy az alma nem esett messze a fájától, a képzelet játéka iránt ugyanis nem mutat különösebb fogékonyságot. Apja azon tűnődik, mit vittek magukkal az útra eleink, hogy idegen földön „magyar szagot” érezzenek. A fiú nem merül el az érzelmes álmodozásban, mivel apjával szemben „életrevaló” a gondolkodása. Szó szerint érti a „magyar szag” kivitelére vonatkozó indítványt, s a gyökerénél ragadja meg a problémát: „Talán vinnénk egy kis fokhagymás kolbászt is az útra!” (462.) A hazafias szellem és a magyaros étel között végrehajtott egyértelmű megfeleltetés megmosolyogtató, mert a magasztost és a hétköznapi együtt láttatja, sőt, egyenrangúnak tünteti fel.

A nevetés forrása az ifjú Szindbád merev gondolkodása, s kiszámítható viselkedése. Rugalmatlan észjárása nyelvszemléletével függ össze. Mulatságos „a betű, amely beleköt a szellembe” – írja Bergson.²² Szindbád fia „realista”, akinek az életszemlélete a nyelv megragadható jelentése iránti vonzalmában fejlődik ki. Mindent tulajdonképpen értelemben vesz. Szindbád ellenben együtt érzékelteti az ellentétes végleteket: „A nagyot olykor kicsinynek látja, a kicsinyt nagynak.”²³ A fiú rendre leszállítja a földre Szindbád emelkedett kifejezéseit. A szárnyaló képzelet és a földhözragadt gondolkodás tetszetős képlete azonban felborul, miután kiderül, hogy Szindbádnak is a marhapörkölt nyújt vigasztalást idegenben.

Nemcsak az elmondott történet szintjén bomlik meg érzékinek és szelleminek, tulajdonképpen és átvitt jelentésnek az egyensúlya, de szabálytalan nyelvi események is jelzik a szereplők helyzetében bekövetkezett elmozdulásokat. Szindbád nem érti az idegen szót, nehezen talál magára, mert nem tudja érvényre juttatni kifinomult nyelvérzékét. A bazárban váratlanul magyarul szólal meg a „játékosbolt” eladója, az

anyanyelv felhangzása azonban nem örömet vált ki a kalapot próbálgató Szindbádból, de haragot, ugyanis sértőnek találja a hölgy szavait, aki túlságosan feltűnőnek nevezi a fejfedőt. Az anyanyelv használata azonban egyre szorosabbra fűzi Viola és Szindbád kapcsolatát, s a társaságukhoz csatlakozik az ifjú Szindbád is a „Magyarok fája” alatt, ahol hagyományosan az idegenbe szakadt magyarok gyülekeznek. Szindbád önérzetesen ad hangot hazafias meggyőződésének. Nemzeti azonosságtudata azonban abban fejeződik ki, hogy ragaszkodik a magyar konyhához, ezért szakácskönyvet hord magával. Szindbád az ételek elkészítésének olvasásával, tehát az anyanyelv által keltett örömmel kárpótolja magát külföldön. A nyelv öreként valójában kulináris élvezeteknek hódol: nem a szellemet kelti életre a papírról, hanem úgyszólván az anyagot: „Mikor olvasok: mindig hallom a hazai szelet, amely a padláson bogarászik, ahová a paszuly száradás végett van kiöntve. Egy ilyen barát a legjobb barát külföldön.” (466.)

Hogyan lehet megszabadulni a kísértetektől? (1925) A kérdés titkos tudásra utal, olyan fortélyos eljárásra, mellyel távol lehet tartani azt a létezőt, amely sem nem anyag, sem nem lélek. A cím keltette várakozást fokozza a katafora gyakori előfordulása a szövegben. A még ismeretlenre tett előreutalás fölös halmozása az alakzat kettős olvashatóságát teszi lehetővé. Szorosan a címben megjelölt tárgyhoz kapcsolva az okkult kérdésre adható választ készíti elő. Az elbeszélő lépésről lépésre közelít az ésszel felfoghatatlan bemutatásához. Az aprólékosan kidolgozott utalásrendszer azonban nem visz közelebb az érzékfeletti jelenség színre viteléhez, sőt mintha éppen késleltetné azt. A megmagyarázhatatlan jelenlétének a sejtelmé hatja át a helyszín és az évszak, a tér és az idő együttes meghatározását. Szindbád „az alig háromszáz lépésnyire álló tornyot sem látta már az őszi ködtől [...] a madarak méla gondolatokként, céltalanul szálldestak.” (469.) Szindbád olyan vendégfogadókban keres menedéket, ahol nem találnak rá az ártalmas kísértetek, ellenben kívánságára megjelennek a valaha szeretett nők. Akik eljönnek nem fognak álmában visszatérni: „Így szüretelt Szindbád régi szerelmeiből. Így szabadulgatott a múltból visszajáró kísérteteitől.” (475.) A tréfás befejezés paródiába fordítja a kísértet eljövételét előkészítő kataforát. A szokványos csattanó hatására a rejtélyes előreutalások elveszítik jelentésüket, vagy ironikus távlatba helyeződnek.

Az író nevének kezdőbetűivel aláírt *Szindbád* (1917) című bevezető a második kiadásban olyan művet vetít előre, amelynek szerzője fiatalon a hajós életének valóban megtörtént eseményeit örökítette meg, a hitelesség igényével. Az író hét év elteltével viszont már nem emlékszik „pontosan a dolgokra.” A tárgyi hűség nehezen megvalósítható eszmény, olyan mű esetében, amelynek a főszereplője „Mindent szeretett, ami hazugság, illúzió, elképzelés, regény – ha egyszer rózsaszínű trikóban játszhatott volna a magasban a trapézen! – ha orgonista lehetett volna a hercegi kastélyban – ha gyóntatóatyja a jezsuiták templomában! Keresett nőorvos Pesten vagy a nőnevelőben fiatal tanár! Éjjeli lámpa a Sacré Coeurben vagy nagybetű az imádságban, amelyet a nők kedveseikért mondanak a ferencieknek. Ablaküveg, amelyen át csókot küldenek, szentképcske a párna alatt, selyemszalag a vállfűzőben és rejtegetett költő, akinek műveit fiatal nők titkos helyen olvassák.” (1915, 13–14.) Képzelet és emlékezet, álom

²² Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor, Gondolat, Budapest, 1986, 67.

²³ Kosztolányi szavai közvetlenül nem Krúdy művére vonatkoznak, általában fejezik ki a humor lényegét. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Humor és írás = Uő., Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 439.

és való, kitalált és megtörtént a mű önértelmezését követve elválaszthatatlan egymástól. Kinek a szemével lát az olvasó, s kinek a hangját hallja a Szindbád-történetekben?

A megnevezetlen elbeszélő igyekszik „bölcsebbnek” mutatkozni Szindbádnál, akit hölgy ismerőseinek az emlékképei „sokat foglalkoztatták [...] amíg élt [...] Ám ruhátlanul egyformák a nők, s a boldogtalan Szindbád erre sohasem gondolt.” (14.) Az elbeszélő és Szindbád tudata tehát nem azonos, s ebből arra következtethet az olvasó, hogy a megnevezetlen történetmondó a címszereplő halála után meséli el a hajós kalandjait. Ezt a szereposztást azonban elbizonytalanítja az a tény, hogy Szindbád szellemként visszajár, útra kel emlékei nyomán, és saját történeteinek az előadójaként lép fel.

Az *Ifjú évek* nyitányában a narrátor harmadik személyben beszél a megnevezetlen szereplőről, akinek a belső beszédét közvetíti: „A podolini kolostorban – gondolta magában egyszer egy öszes férfiú, éjszaka, őszfelé, odakint a háztetőkön ködből való kéményseprők jártak a nedves holdfényben – volt, vagy van egy régi kép, a képen torzonborz ember.” (15.) A szereplő szemével látjuk a képet, de a képleírás után a két nézőpont, a narrátoré és a szereplőé már nem választható el egymástól.²⁴

A *Százesztendős emberek búcsúja* (1931) ugyancsak a még ismeretlenre utal előre: „Szindbád, az alább következő feljegyzések szerzője akkoriban az óbudai százesztendős emberek búcsújára járt májusban, holott tavaszi időben más tennivalói voltak azelőtt. De a feljegyzésekből majd megtudjuk, hogy miért járt Szindbád a százesztendős emberek búcsújára.” (499.) A beharangozás ellenére az olvasó nem kap választ Szindbád feljegyzéseiből a kérdésre. Harangsózból lehet következtetni a szó szoros értelmében arra, mi történik éppen: „Még közvetlenül a torony alatt fekvő udvarokban sem adatik meg az az előny senkinek, hogy a harangok szaván kívül máshonnan is értesült legyen arról, hogy mi készül a májusi reggelen Óbudán.” (500.) A szerző halála után közölt feljegyzés a síron túlról jövő hang fikciójának alakzatát, a prozopopeiát írja a szövegbe. A harang szava közvetít Szindbád feljegyzéseiben a beszélő és a hallgató között: „Olyan áhítatot, hálás imádkozást visz a harangozó a búcsújárás harangozásba, hogy a plébánia tornyai körül és még távolabbi részekben is mindenki ráeszmél, hogy a harangozó most búcsújáráshoz, a százesztendős emberek búcsújához húzza a bevezetőt.” (500.) „A százesztendős emberek búcsúja” különös hangzású formula, de olyan gyakran ismétlődik, mintha az ismert jeles napok egyikéről volna szó. Egészen valószínűtlen, szürreális képekben jeleníti meg az apácák hajnali készülődését, amikor „még csak hangtalanul lengi első taktusait a harangok nyelve.” (500.) Az apácák testetlenek, a harang nyelve leng hangtalanul. A suhanó harangnyelv légáramlatot kelt, s mintha meglebbentené a hófehér fejkendőket, s a földig érő kék ru-

²⁴ Az életrajzi olvasás bizonytalan alapokra épít, sőt kénytelen a referencia hiányával számot vetni a Szindbád esetében, ezért sem képes megújítani régi kérdéseit. Néhány kivételtől eltekintve – A *kápolnai földosztás*, A *tiszaeszlári Solymosi Eszter* – elmondható, hogy szembeütköznek az életműből mindazok a kérdések, amelyekből következtetni lehetne a szerző irodalmi gondolkodására, a kor meghatározó bölcselletei irányzataival szemben kialakított álláspontjára, társadalmi, történelmi kérdésekről alkotott nézeteire, erkölcsi megfontolásaira, személyiség felfogására vagy nyelvszemléletére. Krúdy feltehetőleg nem hitt semmiben. Az alkotásban azonban értelmet talált, az írás létforma volt számára, nemcsak megélhetési forrás.

hákat: „Az apácák [...] már lejöttek a zárda lapos háztetejéről, ahol a napfelkeltét várják a Duna túlsó partján elterülő Rákos mezeje felől, már itt vannak frissen a reggeli imádkozástól s hideg víztől, mint újonnan restaurált szentképek, és a plébániatemplom irdas fala mellett sorakoztatják fel kék és fehères leánykáikat.” (500.) Az apácák „újonnan restaurált szentképekre” emlékeztetnek. Életre kelt szentek vagy szentté vált életek az apácák? A Szentlélek téri zárdában laknak, s szentképeknek látszanak. A torony közel van a környék összes házához, s a harang szava mindenhol elhallatszik. Még a madarak viselkedése is a szentlélek jelenlétére utal: „a szentléleki zárda fecskéi ... a nyitott ablakon is benyilaznak az üldözőbe vett rovaralakú gondolat után, hogy azt idejében elcsípjék.” (501.) A szentlélek jelenlétéről a harangok hangjai adnak hírt. A szentlélek nem személy, s a harang sem emberi hangforrás. A Szent Szellem jelenlétére a szellő utal. A száradó ruhákat is mintha „a harangok szele libegtetné.” (500.) A szentlélek nem testesül meg, ezért lehet jelenlétének a médiuma a levegő áramlása és a hang tovaterjedése. A kegyelem kiadásának a jele a szélzúgás. Az elbeszélésben megjelenített katolikus hitélet szellemében az Atyával és a Fiúval egylényegű szentlélek az, aki kinyilatkoztatja az Atyát, s közvetíti az isteni sugallatokat. A mediális létezési mód elválaszthatatlan tehát a szentlélek terétől, ahová az elbeszélés helyezi a százesztendős emberek búcsúját.

A búcsújárás színházi esemény, a szereplők pontosan ismerik a szertartás ősi rendjét: „a piros ruhás ministránsfiúk, bár alig látszanak ki a földből: jobban tudják, mint az operaházi rendező, hogy mely helyre kell állniok az alakuló menetben.” (501.) A százesztendős férfiak, a plébánia legöregebbjei tudják a „búcsújárás dallamát ugyanabban a hangnemben, ahogyan ötszáz esztendő előtt.” (501.) Kísértetekhez hasonlítja a kórusban éneklő férfiakat, akik „halavány arcukon [...] másvilági hittel, vallási áhítattal” énekelnek. (501.) Ének és harangszó hallatszik, s a harangnyelvek suhogása. Az „ég udvarhölgyei” az apácák. Egyedül a szentlélek téri szakrális eseményeket közvetítő elbeszélő zárójeles megjegyzései jelentenek kivételt az égi hangok sorában. És a néma jelek. Az áhítat lelkülete hatja át a szentlélek terét, amely mintha kinyílna a bejezéshez érkezve: a menet a budai hegyek felé fordul, amelyek úgy emelkedtek ki a messzeségből, „ugyanolyan ifjú zöld színben, mint a tavaszi búcsújárás közelgő lobogói.” (502.) Krúdy felfüggeszti a cselekményt, kiiktatja a szereplőt, sőt az emberi beszédet is.

A *Százesztendős emberek búcsújára* emlékeztet az *István napja 1931-ben* (1931). Szindbád vidékről jött látogatóként készül tanulmányozni a fővárosi életet. Idegenvezetője a tájékozott pesti hordár. Az elbeszélés nem terjed túl az ünnepi mulatságok aprólékos felsorolásán. Szindbád lelkesülten számba veszi mi mindennek lesz szemtanúja. Ott akar lenni a disznó-, gyalogló-, vasparipa-, fiáker-, és lóversenyeken, nem mulasztja el a léghajózást, a fürdést a budai forrásokban, majd a lepényevést, az ökörsütést, s a tűzijátékot sem. Szindbád mintha városnéző kalauz alapján fontolgatná útitervét, a legfontosabb tudnivalót azonban a műsorfüzet nem tartalmazza: „Ki az a nagyra becsült hölgy, aki a szíveket megdobogtatja, akinek színét viselni illik?” (527.) Négy év önként vállalt vidéki távollét után Szindbád mindent félretéve e kérdés

nyomába ered, hogy naprakészen megismerkedjen a helyi viszonyokkal. Miután megtudja az ügyeletes díva nevét, újra otthon érzi magát.

A példázat kifordítása

A példázat előzetes bejelentése a katafora működésére emlékeztetve beteljesítetlen várakozást kelt. A *Kötéltáncosnőt szeretni!* (1931) elbeszélője Szindbád történetét adja tovább a férfiak önzéséről, azonban nem teszi egyértelművé, mit fejez ki a cím után álló felkiáltójel: képtelen, vagy ígézetes lehetőséget. Az indításra visszautaló záró mondat kétséget kizáróan fogalmaz: „Nem tanácsos kötéltáncosnőt szeretni.” (513.) Nyitva marad azonban a kérdés: vajon hogyan juthatott az elbeszélő erre a sommás következtetésre a kezdés és a befejezés között olvasható történet alapján? Az *Aranylábhoz* címzett fogadóban meséli el Szindbád a történetet, amelyben a szeretett kötéltáncosnő az orfeumban kitöri aranyat érő lábát. Valery alakját emlékeztető színpadl mutatványával idézi fel a visszatekintő elbeszélés, Őt azonban az különbözteti meg a többi táncosnőtől, hogy „anya lehetett volna.” A szapora ismétléseknek köszönhetően a „majdnem anyává lett” állandó jelzőként kapcsolódik Valeryhez. A szerencsétlen baleset azonban az egyes szereplők nézőpontjából másként mutatkozik meg.

Az egyik elbeszélés változat a rajongók nézőpontjához kapcsolódik. Közéjük tartozik Rák, a fülig szerelmes karmester, aki terebélyes külsejével Balzacra hasonlít, s Carter úr, Valery érzelmes partnere, aki többnejű mormon létére a „majdnem anyává lett” táncosnőnek bölcsődalt énekel. Szindbád látószögéből a baleset nem a vak végzet műve volt. Szindbád azt sejteti, hogy a gyerek csak nehézséget okozott volna Valery pályáján, s ettől a terhétől szabadult meg, amikor a mélybe zuhant. A „majdnem anyává lett” kötéltáncosnő búcsú nélkül hagyja el Szindbádot. A „majdnem apává lett” férfitől nem várható tárgyilagos magyarázat. Szindbád idézett szavaiból azonban az is kiderül, hogy a táncosnők kedvelt fogadójának a gondoskodására bízta volna a gyereket. Végso tanulságként azért nem tanácsolja a kötéltáncosnők szerelmét, mert soha nem tudhatja meg, hogy Valery „fiúval vagy lánnyal ajándékozta volna meg az Aranyláb fogadót, ha a kötélről le nem esik.” (513.) A „majdnem anyává lett” kötéltáncosnőről szóló történet „majdnem” tanító jellegű: Szindbád elbeszélése a példázat paródiájaként is olvasható.

A példázat értelme egyre nehezebben hámozható ki a széttartó történetekből a harmincas években keletkezett művekben. („*Valamikor a babája voltam*” – *Ódonságok városából*, 1931) Mi a különbség férfi és nő között? Erről töpreng Szindbád a „Három gesztenyefához és ecetfához” címzett fogadóban. Szindbád Carmen történetét adja elő a vendéglős házaspárnak. „Minden sánta öregasszony boszorkány volt fiatal korában, azért sántult meg.” (529.) – e kijelentést teszi a „pepita nadrágjában a hasa miatt alig beszélő építész”, s e tétel érvényességét vitatják meg a vendégek: Carmen és udvarlója, a hajófűtő, aki letöltve negyven éves szolgálatát, fehér szakállú herceg lett Óbudán. A cím Carmen kifakadására utal, amely a szavaiban kételkedő építésznek szól. Carment végül lovagias udvarlója is kihasználja: pénzt kér tőle kölcsön, hogy ki-

fizethesse vendéglői bor- és szivarszámláját. Szindbád meghatónak nevezi Carment, még akkor is, ha „szépségének már csak romjai maradtak.” (529.)

A címbe foglalt felkiáltás megismétlődik a történet zárlatában: *Győztél, Kossuth!* (1931) Szindbád minden cselfogást bevet, hogy elhódítsa a magyar történelemtől Bercsényinét, akibe valamikor Kossuth, majd két fia volt szerelmes. Hasztalan játszik Bercsényiné hazafias érzelmeire, gyűjtögetvén kalapjába a szent göröngyöket az isaszegi csata helyszínén, nem tudja rávenni a szigorú nő, hogy leszálljon a hajtókosziról, aki egyenesen Görgeihez hasonlítja: „olyan vadállat módján néz rám uram” (537.). A vereség beismerésével ez után hangzik fel: „Győztél, Kossuth!”

A cím máskor találós kérdésként is felfogható: *Miért járják a rókatáncot?* (1931). A cigánylakodalom szokásos menetének az ismertetése vezeti be a „találós kérdést”, majd a látható leírásából a mesészerű világába vezető hasonlatok rendszere bontakozik ki: „A cigánylányok szeme csillagból van, az arcuk pedig hajnali homályból, a hajuk fekete selyemből, a derekuk virágszálból.” (540.) A zenészek lányainak a sereg-szemléje az illető hangszerével együtt történik, a viselet, s a megkülönböztető tulajdonságok bemutatásával: a cimbalmosé a tekintetével perzsel, a kontrásé az ételek elkészítésében jeleskedik, a vajdáé mindenkit meghódít maga körül, s azt hiszi, Szindbád szívét is elnyerte, de ezúttal téved. A lakodalom végén a rókatánc következik, a magányos férfiaké: a „bánat tánca ez.” Szindbád ezt érzi a magáénak.

Szindbád még életében legendává válik a század végén, tiszteletére az öreg Szabó a hajós különös nevét adja fiának (*A féktelen szenvedély történetéből*, 1932). „Magdaléna szívből elpirult, mint valami különös vaskályha” (545.), amikor Szabó Szindbád névjegyét meglátta. A szalonokban gyülekező hölgyek izgatottan várnak a „jelentékeny lovag érkezéte” (547.), akit lekicsinylően emleget az egyik hölgy: „Alma, sajttal.” A bizalmas kifejezés a pincérek között használatos nyelven azt jelenti: kispénzű vendég, aki csak a gazdag ételsor utolsó fogását képes megrendelni. A becsmérő szóhasznát azonban utóbb megtévesztésnek bizonyul, az est folyamán ugyanis a hölgy megszökik Szindbáddal.

Az elbeszélés voltaképpen a névről, a névadásról, a név jelentéséről szól. Szindbád: nem vezetéknev, de nem is keresztnév, ugyanakkor téveszthetetlenül megkülönbözteti viselőjét. Lelki tulajdonságok metaforikus foglalata. Szindbádnak nincs szüksége vezetéknevre. A féktelen szenvedély kapcsolódik a név viselőjéhez. A névhez kapcsolódó elvárások a névadó tulajdonságait örökítik tovább. A Szabó az egyik leggyakoribb magyar vezetéknev, ezzel szemben Szindbád neve egyedi és ismételtetetlen. A Szabó Szindbád egymást kizáró elemek összetételeként hat, s emellett a szókezdő hangok összecsengése is mulatságos.

A *vadevezős megtérése. Az ódonság városában* (1931) cím szakrális eseményt vetít előre. A vadevezős ebben a gondolatkörben olyan hajós, aki kivált a hívők közösségéből. A hajótörés elszenvedése téríti vissza a helyes útra a kárhozott felé tartó embert. A hajós az öröklét kikötője felé tart, vele szemben a vadevezős társak nélkül keresi a kalandot, ezért sem kormányozza kikötőbe a sajkáját. Égi és földi, természetfölötti és köznapi jelentések összefonódása és szétválása tartja mozgásban a szöveget. Szindbád, a vadevezős „reménytelen” partra vetődik, ahol eldobált, hasznavehetetlen tár-

gyakban ismer magára. A hajótörött „nem akart elhasznált éjjeli edényként a parton elhagyatva lenni.” (503.) Szindbád a plébános pártfogását kéri a hajó újraépítéséhez, majd saruval a lábán kegyes fogadalmat tesz: „Itt szeretnék adót fizetni” (503.). E rendhagyó kijelentés azzal magyarázható, hogy Szindbád számára a hajótörés szent és világi értelemben egyaránt létfontosságú helyzetet teremt. A vizeket járó utazó letelepedik a szárazföldön, miután megtérése jeleként lelki átalakuláson megy át. A plébánia templomban: „ráeszmélt, hogy még vannak jó emberek.” (504.) Szindbád képzeletében a pünkösdi ünnepekre felöltözött nők „mennyei angyalokká” válnak. Szindbád „nagyon fehérre, nagyon tisztességesre vasalt” inget ölt, amelyet „úgy viselt, mint valami rendjelet.” (505.) A vadevezős megtér. „Erdei vadakra” emlékeztető cigányasszonyok gyerekének lesz a keresztapja. Az anyaszült meztelen fiúnak, akit először s utoljára lát, az első inget Ő ajándékozza: „Levetette büszkeségét, a maga fehér, magavasalt ingét, és keresztfiának adományozta.” (507.) Szindbád valójában az *ajándékozás történetét hagyja örökölni a fiúnak, s ez által önmaga megtérésének állít emléket. A keresztelés emlékeztetere szőtt elbeszélés nemzedékről nemzedékre száll, s a megajándékozott így tovább élteri az adományozót.*

A *Májusi csodák. A gyomor örömeiben* (1932) mintha sorozat nyitó darabja volna, főcím, alcím, s számozott alfejezetek tagolják a szöveget. Előljáróban a szerelem és a gyomor együttműködésének a kérdéseiről esik szó a májusi újjászületés idején. A tiszta elmélkedést a ráklevés elkészítésének roppant gyakorlatias leírása követi, megkülönböztetve a nagy- illetve kisméretű fajták főzésének módozatait. Az írásmű tárgya nem számít rendhagyónak a Szindbád-elbeszélések között. Legfeljebb az különbözteti meg a táplálkozás örömeiről szóló egyéb írásoktól, hogy a szakácskönyvek elbeszélésmódjához közelít. A szerelem és az étkezés felvillantott összefüggéséről megelégedve a főzés mesterségére helyezi a hangsúlyt az elbeszélő, aki maga is ínycenc. Kifinomult érzékre vall a különleges írásfeladat kiválasztása is, amelynek az elkészítése szakértő ismeretet igényel, s Szindbád örömét leli a nyelv adományaiban.

A *Szindbád-álomképek. Mit mutatnak álmunk írásban és képben* (1925) népszerűsítő előadás sorozatnak tekinthető az álomfejtésről Szindbád névjegyével. A történet pusztán egy-egy álom értelmezéséhez kapcsolódva kap szemléltető szerepet. Jellemző, hogy a címszereplő csak a harmadik fejezetben kerül színre, s előadóként lép fel. Az *Esti Kornél* beosztására emlékeztetnek a címmel, s értelmező alcímmel ellátott számozott fejezetek, amelyek itt úgy követik egymást, mintha gondosan felépített előadássorozat darabjai volnának. Ennek megfelelően a közönségére figyelő előadó retorikai fordulatok, közbevetései és útmutatásai határozzák meg az elbeszélő nyelvi magatartását: „Ám vegyük most végül azt az alig előforduló esetet is, amikor a kísértetet sem hortyogással, sem kolompolással nem lehet elzavarni” (608.). A szakszerű kifejezésmód és a beszéd tárgya között oly nagy a távolság, hogy a gondosan felépített, jól követhető előadás átalakul az álomfejtés paródiájává. A fejezetek lezárása egyben a téma kifejtésének a folytatására utal az előadássorozatra jellemző fordulattal: „A gyomor álmai között egyelőre ennyiben maradjunk a halakról és a rákokról való tudományunkban.” (616.) Lélektani megfigyelések keverednek képtelen feltevésekkel: „A kísértetről mindnyájan tudjuk, hogy ő nem más, mint egy bennünk rejtőz-

ködő és visszavándorló álom.” (607.) A tudományos beszédmód utánzása paródiát eredményez.

Az alcímbe magát „mesemondóként” bejelentő narrátor az álmok válfajainak az elkülönítésére vállalkozik tíz éjszaka vizsgálata alapján. A bevezető a legnagyobb jó-akarattal sem nevezhető elvont fejtegetésnek, inkább érzékletes leírás, amely azt sugalmazza, hogy a „lebbenékenység” az álomképek közös tulajdonsága. A nyomban elfelejtett álmot „elfújta a hajnali szellő, mint a viráglevelet.” (597.) Az emlékezetben megőrzött álom olyan, mint a „tovaszálldosó lepke”. (597.) Az elbeszélő a tudós szerepkörében további rendszerezésre, a tartós álmok altípusainak a meghatározására vállalkozik: változatos lepke-hasonlatokkal árnyalja az osztályozás alapjául szolgáló elveket: a nappal szemügyre vett éjszakai álom „néha olyan igénytelen, mint egy káposztalepke, máskor pedig nyugtalanító, mint akár a nők hajába akadt halálfejes pillangó.” (597.)

A „mesemondó” metaforaalkotó képzelete kerekedik felül a fogalmi megkülönböztetésre hivatott kutató szakszerű nyelvhasználatán. A *Szindbád-álomképekben* az éjszaka maradványaira helyeződik a hangsúly, ezzel szemben az *Álomfejtésben* – Ferenczi értelmezése szerint – Freud úgy gondolja, hogy az álom feladata a nappal zavaró maradványainak a vágyteljesítő átformálása.²⁵ Szindbád ellenben a vágyteljesülés jótekonny nappali utóhatásait méltatja: a szerepét betöltő álom az ébredőkkel „marad darab ideig, mintha valami virágoskert illataiból jöttek volna ki.” (598.) A foglalkozás és az álomtartalom között szoros az összefüggés a *Szindbád-álomképekben*: a halász hálója megtelik az „álom vizein”, a földművelő legelője „kövér” az „álom mezőin” (598.). A felsorolt esetek kiterjesztik a közvetlen összefüggést az álomtartalom, az emberi tulajdonságok, az életműködés, s az emberi létezés időbelisége között. A meddő asszonyok álmaiban „gyermekkertész kaczag”, a komor, magányos férfiak asszonyokkal álmodnak, az elmúlt időkbe az „álmodó rák módjára visszafelé megy.” (598.) A gépies ismétlődés megmosolyogtatón kétes színben tünteti fel az egyszerű megfelelés szabályát a nappali én meghatározottságai és az álom tartalma között. Az álom a vágy teljesülésének ígéretét hordozza az ébrenlét óráiban is, ezért boldogtalan az, aki „elveszítette az álmát” (599.). A példázat paródiája érintkezik az újraírt anekdotával.

Az élőbeszéd közvetlenségének előállítása Az anekdota körforgása a modernségben

Közmegegyezésnek számít az irodalomtörténet-írásban, hogy az anekdota travesztíája biztosítja a *Boldogult úrfikoromban* regénytörténeti kezdeményezésének a helyi értékét.²⁶ Márai ironikusan idézi fel Krúdy anekdotikus előadásmódját. A *Szindbád hazamegy* után az anekdota újrahasznosításával kísérletező Mészöly és Esterházy

²⁵ FERENCZI Sándor, *A trauma a pszichoanalízisben = Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében. Válogatás Ferenczi Sándor tanulmányaiból, összeáll., s. a. r., előszó LINCZENYI Adorján, Neumann Kht., Budapest, 2004, Függelék.*

²⁶ Vö. FÜLÖP László, *Modernizált anekdotizmus, Krúdy Gyula: Boldogult úrfikoromban = Uő., Realizmus és korszerűség. 20. századi magyar regényírók, Tankönyvkiadó, Budapest, 1987, 181–224.*

reflektált írásmódja értelmezi újra visszaható érvénnyel az átalakított anekdota korszerű poétikai szerepét. Húsz évvel ezelőtt az ironikusan átalakított anekdota szubverzív potenciáljára hívtam fel a figyelmet Krúdy kapcsán.²⁷ Összességében azonban ma is úgy látom, hogy a recycling, az anekdota reflektált újrafelhasználása *sokféle szerepkört tölt be* Krúdy írásművészetében.²⁸ Az anekdotikusság poétikatörténeti értékelésében a korábbi negatív előjel egyszerű megfordításával az életmű belső arányai könnyen eltolódhatnak. Véleményem szerint a Szindbád-elbeszélésekben az anekdota travesztíája elsősorban a múltba révedés paródiáját, a nosztalgia beszédmódjának a játékos kifordítását teszi lehetővé.

Az anekdota újrahasznosítására az „újhistorizmus” vállalkozik az irodalomkutatás kultúratudományi fordulatának áramában. A hiszékeny befogadót arra inti, hogy nincs teljesen megbízható történeti elbeszélés. A körmönfontan közbeiktatott anekdota képes aláásni a valóban megtörtént események hitelességét is. Stephen Greenblatt nevezetes Shakespeare-könyve anekdotával indít, s azt sugalmazza, hogy pozitivista ábránd a kitalált és a megtörtént világos megkülönböztetése: az eredeti formájában helyreállított események elképzelt dolgokat is tartalmaznak.²⁹ Joel Fineman a történetírás és az anekdota hasonlóságából indul ki, s mindkettő vonatkozásában érvényesnek véli, hogy az részint irodalom, részint meg történelem.³⁰ Az anekdota megmutatja, hogy a történetírás részben fikción nyugszik, ennek köszönheti felforgató hatását. Fineman interpretációja a történelmi emlékezet megbízhatóságával kapcsolatban kételyt fogalmaz meg, s ez által kapcsolódik azokhoz, akik hangsúlyozták a történelmi rekonstrukciók képzetes elemeit, s a történeti elbeszélések irodalmi eszközeit.³¹ Eszerint a történész által feltárt oksági összefüggések hatására összeér az egyik történés egy következményes viszonylatba állított másik történéssel, ugyanakkor bizonytalanságot sugalmazó anekdota közbeiktatásával jelzi a narrátor a történetírás esetleges és önkényes voltát is.

Az *Iszkiri* (1925) című anekdotikus elbeszélés hőse egyetlen jellemvonással azonosítható: a menekülő Szindbád. A mű másik szereplőjét pedig „a harapós Pálma” ragadványnévvel lehetne illetni. A cselekmény szalagcímmel összefoglalható: Pálma újra meg újra üldözőbe veszi Szindbádot, aki a termetes hölgy volt férjeinél keres menedéket. Az anekdotikus történet tanulsága jobbra általános igazságot kifejező

²⁷ DOBOS István, *Anekdotikus novellahagyomány és epikai korszerűség. A századforduló öröksége = Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBŐ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő, JPTE, Pécs, 1993, 265–284.

²⁸ A modernségbe átvihetőnek bizonyult jellegzetességek megkülönböztetése nem feltétlenül jelenti az anekdotikus elbeszélésmód leértékelését. Vö. GINTLI Tibor, *Irodalmi kalandtúra. Válogatott tanulmányok*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2013, 215.

²⁹ Stephen GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations*, University of California Press, Berkeley, 1988, 66–94.

³⁰ Joel FINEMAN, *The History of the Anecdote. Fiction and Fiction = The New Historicism*, szerk. H. Aram VEESER, Routledge, New York, 1989, 49–77.

³¹ Hayden WHITE, *Metahistory*, John Hopkins UP, 1990⁷, 1. Marlon Ross a feszültséget teremtő oszcilláció hatáselvét hangsúlyozza az újhistorista történeti narratívával kapcsolatban. Marlon B. Ross, *Contingent Predilections. The Newest Historicisms and the Question of Method*, *The Centennial Review* (34) Fall 1990, 490–493.

velős mondasban összegezhető: „addig él az ember, amíg a szű hangját hallja.” (*A szerelem lexikona*, 1925, 393.)

Előfordul, hogy közmondás a mű címe: *Sok baba között elvész a gyerek* (1925).³² A novella nem a történetre, de annak elbeszélésmódjára vonatkozóan teljesíti a köznap bölcesség keltette várakozást. Kiragad egy részt a mondas értelemegészéből, szó szerint véve a képletes jelentést, s a bábaasszonyokkal ápolt bizalmas barátságáról kezd el mesélni. Molière komédiájára utalva tudós nőknek nevezi a bábákat. A történet képtelen eseménnyel indul: „Szindbádnak a nyakába ugrott egy nő az első emeletről, mert, mint monda, régen vágyódott vele megismerkedni.” (394.) Az elbeszélő olyan jelentéktelen részleteknek is figyelmet szentel, mint hogy az épület házmestere, melyből a kisasszony kiugrott, „álmában huszárróhamot vezényelt” (394.). Mintha az egyszerre sok mindenbe belekapó mesélő tevékenységét értelmezné a mű címébe foglalt mondas: „amihez sokan fognak, balul sült el.” Hosszú kalandozás után az eredeti történethez visszatérve mulatságos egyszerűsítéssel azonosítja a főszereplőt, „az ugrós kisasszonyt.” (397.) A csattanós befejezés előre kiszámítható következtetést fogalmaz meg komolykodva: „Sehogy se tudom megszeretni azokat a nőket, akik az ablakból a nyakamba ugranak.” (402.) Szindbád apaként, fia tanítójaként lép fel, ezért ragadtatja magát életbölcességek megfogalmazására. A bábák felmagasztalása magába foglalja a férfi nőeszményét: „A bábaasszonyok hivatásuknál fogva nyugodtak, alkalmazkodók, csendes járásúak, tiszták, értenek a beteg megnyugtatóához és fölvidításához, márpedig erre van szüksége a legtöbb férfiembernek, nem pedig arra, hogy a felesége táncolni tudjon.” (399.)

Szindbád könnyen hajlik elmélkedésre, amikor a fiával együtt kel útra. A tapasztalt férfi efféle bölcességeket oszt meg az ifjúval: „Az embernek sohasem lehet elég nőismerőse [...] Nem tudhatni, kinél találjuk meg a szerencsénket.” (404.) Szindbád fia korántsem hiszékeny, kételkedve fogadja apja tanácsait, sőt megpróbálja eltéríteni a felelőtlen kalandoktól: „Hagyja már a szerencse hajszolását. Mindig csak ráfizetünk, amikor úgynevezett szerencsét csinált valamelyik városban.” (404.) A kalandor apa, s az ártatlan fiú párbeszéde, mintha a háromnegyed évszázaddal későbbi *Sose halunk meg* című film hasonló jelenetének az előzménye volna.

A történetmondas szabályaira vonatkozó szándéknyilatkozat és a megvalósulás ellentmondásos viszonya az anekdotikus előadásmód paródiájára emlékeztet. Jó példaként említhető, hogy az általam használt kiadásban egyetlen lapon négy zárójeles közbevetés található az *Ifjú évek* című történetben, s ezek együtt közel akkora terjedelmet tesznek ki, mint a főszöveg, amelynek a megkülönböztetése a kitérőktől egyre kétségesebbé válik.

Az elbeszélő színleg teljes bizonyosságra vágyik a múltat illetően, ezért eredet nyomaiba, hogyan hódította meg az ifjú Szindbád ministráló ruhájának piros palástjában Kacsó Rózát a vasárnapi szentmisén. Az elbeszélő kitérőkkel halad előre, helyesebben szólva újabb és újabb alfejezetet nyit a történetben, a folytonosság így legfeljebb csak egyik elágazástól a másikig biztosított az elbeszélésben. Mintha az ok-okozati

³² A közmondás eredeti latin változata így szól: *Negotia pluribus commissa segnius expediuntur* (Ha többre bizzuk a feladatokat, lassabban lesznek megoldva.)

rendben kibontakozó történetmondás paródiáját olvasnánk, amikor arról értesülünk, hogyan lett Róza apja szolgabíró, ki volt a Gergely pápának nevezett púpos diák, s mivel hódított az égő vörös szakállú Lubomirski herceg a nők körében. A történet azonban fordulatot vesz, az elágazó ösvények mintha egyszer csak összefutnának. Vajon az *Ifjú évek* kitérői a körütekintő lélektani előkészítést szolgálják? Valójában hogyan kapcsolódik egymáshoz a három történetszál? A *lélektani megokolás színlelése* többértelműnek mutatja a szereplők közötti viszonyokat.

Anekdota-recycling *Közeledés az abszurd felé*

Képtelen, értelmetlen és esztelen jelenségek nyernek egyre nagyobb teret a húszas évek második felétől a Szindbád-elbeszélésekben. A szereplők tehetetlen lények. A cselekményhiányt értelmetlen mozzanatok töltik ki. Az abszurd elemek felforgatják a megszokott köznapi életrendet. Régi nőismerősei álmában kísértik meg Szindbádot, s némelyik elhagyott hölgy válogatott kínzásokkal vesz elégtételt az „öszivé” vált emberen: „az agyvelejébe paprikát hintett [...] hollókarmokkal vájkálni kezdte a szívét.” (*Hogyan lehet megszabadulni a kísértetektől?*, 1925, 469.)

A *beteg nő* (1925) címszereplője, aki állítólag Szindbád miatt leugrott az emelet-ről, egy hete a falnak fordulva haldoklik, Szindbád az ágydeszkán fekszik, a fia egy rongyos kanapén lakik egy ottfelajtott régivilágbeli utazóköpeny alatt. A beteg valójában megzavarodott, hol a papucsával akarja a hűtlen Szindbádot fejbe dobni, hol meg az éppolyan gazembernek tartott fiához vágja a párnát. A végkifejletben apa és fia fejvesztve elmenekülnek a féltékeny nő elől, aki a végső leszámolásra készülve kimegy a konyhába, hogy megkeresse azt a nagykest, amellyel a kakas nyakát szokta elvágni: „Ugye megmondtam, hogy jó cselekedetünkért valamely jó szerencse várakozik ránk. A beteg nő meggyógyult, többé nem kell őt ápolnunk.” (428.)

Az *Útnak, szónak, házasságról való tanácskozásnak nincs vége* (1925) ismétlődő szólama, Szindbád aggodalmas kérdése lazán kapcsolódik a történethez, s szinte önállósul: bőségesen öntözik-e saját zsírával a készülő kacsát. Szindbád szegény börtönviselt embernek adja ki magát a vértanú feleségének. Ebéd közben Szindbád és vendéglátója a házastársak közötti verekedésről cserél eszmét: „Természetes dolog, ha a férfi a kocsmából vagy a börtönből hazajön, elsősorban megveri a feleségét. A feleség persze a legközelebbi alkalommal, amikor megsavanyodott a kovász, vagy odaégett valamely pecsenye, visszaadja a férjének a verést. De azt nem értem, hogyan engedheti magát valaki idegen, sohasem látott nőktől megveretni?” (435.) Szindbád azzal veszi le az özvegycet a lábáról, hogy önfeláldozóan átvállalja a börtönben ülő férjének járó, végre nem hajtott büntetéseket.

Az anekdotikusság paródiájára jó példa a *Tollfosztásban nem szakad meg az ember* (1925) című elbeszélés. Szindbád szakítani akar eddigi életmódjával, melyre jellemző, hogy pap helyett régi nőismerősének gyónva akar bűnbocsánatot nyerni. Valériát keresi fel, aki járatos vezeklés dolgában: „Az úrnő olyan előkelő volt, mint egy királyi kézirat.” (438.) Az íráshasonlat nemcsak az alakokra terjed ki, átszövi az egész elbe-

szélést, s megjelenik rögtön a címben: a tollfosztás az írásra is utalhat. A kézzel írt bejegyzéseket követő Szindbád kezére koppint a régi díva, amikor a férfi kajánul olvasni kezdi a nő titkos kéziratát, a karikákkal, vonalakkal megjelölt napokat a falinaptárban, amely bizalmas naplóként is felfogható. Az íráshasonlat fejlődik tovább a hölgy bemutatásában, aki külső megjelenése alapján „ama divatlapból jött, amelyet Náray Iván szerkesztett.” (440.) Az előtérbe hozott alak hangjának a megszólaltatása szintén az íráshasonlat bővítésével történik: „– Tehát szerelmi életem érdekli, kedves barátom? – kérdezte Valéria előkelő hanghordozással, mintha valamely emlékkönyvből beszélne.” (441.) A nő elbeszéléséből kiderül, hogy testamentum-írással, saját halála megrendezésével tette próbára Szindbádot, aki azonban nem tartotta tiszteletben a végrendeletét. A hang és az írás között zajló helyettesítés játéka tovább folytatódik a változatokban megjelenő szókép irányításával. A hang írástermekhez hasonlít: „– Fölösleges lelkesülnie, mielőtt történetemet pontosan nem hallaná... – mondá a hölgy a társalgási hang olyan egykedvűségével, mintha valamely szakácsnői receptről volna szó.” (442.) Szindbád nem tudja teljesen átadni magát a nő vallomásának, de egykedvűségét leplezve a kellő pillanatban komolyságot erőltet magára, s irodalmi hasonlathoz folyamodik, ám ez sem billenti ki a józan nőt: „– Ó, maga vén bolond, aki mindig az írók kigondolása szerint akarja irányítani az életet... Bármit mondhatott Hamlet Ophéliának, nekem az volt a legfontosabb, hogy meggyógyuljak.” (443.) E vágy teljesülésére figyelmeztet a nő egészséges, erős jelentésű keresztnéve. Az irodalom hatásától azonban Valéria élete sem mentes. A selyemharisnyájába azért helyez el néhány bankjegyet, mielőtt kiállna az utcára, mert így olvasta a regényekben. (444.) A cím, s a záró mondat megegyezik: közmondás keretezi a történetet, amelyben a szerepek felcserélődnek: a gyóntatónak kiszemelt régi nőismerős tesz Szindbád helyett vallomást. A szerelmes nő veszi magára Szindbád bűneit, így a könnyen elnyert bűnbocsánatra utalhat az elbeszélés végkicsengése, a címbe foglalt közmondás megismétlése. Az íráshasonlat hozza mozgásba a kölcsönös helyettesítés rendszerét a szövegben.

Előfordul, hogy Szindbád olvassa paródiaként a hallomásból ismert anekdotikus történetet. Egyik elbeszélés a másikra utalt, s nem lehet megkülönböztetni az eredetit az átalakított változattól, ahogy a hangnemek sem választhatók szét: az elmúlt dolgok utáni túlzott vágyakozás csúfondáros beszédmóddal keveredik. A *Búcsúfia. Az ódonságok városából* (1931) című elbeszélés akár e kölcsönös függés, egymáshoz tartozás ironikus allegóriájaként is olvasható. Szindbád azt a kérdést firtatja, „Vajon miért szaporodtak el a tyúkszemvágók Óbudán?” (514.) Az nyilvánvaló, hogy a rossz szul lerakott kövek okozzák a bőr elváltozását, az viszont csak sejthető, hogy ebben ludasak a tyúkszemvágó nők férjei is, akik történetesen kórakók. A rendszer a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt gazdaságosan működik.

Szindbád a plébániatemplom tornyának az árnyékába költözik, hogy távol tartsa magától az ördögöt hátralévő életében. (*Az orgonista nő szerelme*, 1931) A sekrestyés házában nincs hatalma az ördögnek, *angyali kísértésre* azonban nem készül fel Szindbád. A történet címszereplője ugyanis Angyal, aki titokban szokta felkeresni a templomot. Szindbád, ahogy ez már lenni szokott, felkelti a különös látogató érdeklődését.

A hajós későbbi visszaemlékezéséből azonban kiderül, hogy átértékelte a mennyei helyzetet, s továbbállt.

Krúdy egyike volt a magyar irodalom legnagyobb nyelvteremtőinek. Az egyezményes jelrendszer megszilárdítása az értelmezés területén – a már ismert újrafelismerésének jegyében – valójában elfedi azt, aminek a feltárására hivatott. Meg kell tanulnunk újra *olvasni* Krúdy írásmódját, ha meg akarjuk szólaltatni a Szindbád-elbeszéléseket.

LŐRINCZ CSONGOR

Gesztus és gyászmunka a lírában

Jékely Zoltán

Az esztétizmus hagyományvonalának harmincas évekbeli, majd második világháború utáni folytatódásában és módosulásában a klasszicizálódás mellett vagy ezzel szemközt megjelennek olyan mozzanatok, amelyek viszonylagosítják az elveszített világegész esztétista újrateremtésének igényét, jelzik ennek korlátait. Itt elsősorban az idő képzetének vagy fogalmának átértelmezése, továbbá a lírai alany scenográfiának egyfajta szenzuális empirizálódása említhető. Az időbeliség összefüggéseinek kiterjesztése például a mítosz dimenziójában ugyanakkor éppen a poétikai újrateremtés erőteljes manifesztációjaként is értékelhető (akár romantikus kozmológiákra is emlékeztető módon, például Weöres Sándornál), egyidejűleg viszont – például az idő végtelenségével való szembesülésükben – problematizálhatja is a pillanat megragadásának a költői nyelv önreferencialitása által garantált lehetőségét, és ezzel akár magát az önreferencia képletét.¹ Ugyanezen költői nyelv önreferencialitásra törekvő exkluzív igényét, újrateremtő és megőrző („klasszicizáló”) funkcióinak szimmetriáját pedig a metaforizáltságnak bizonyos értelemben ellenálló életvilágbeli, érzékletességi, referenciálisabban működő jelenetkezési módok, a versnyelv egyfajta prózai-diszkurzív jellegzetességei is viszonylagosítják. A két irány persze nagyon is összeér és egymást feltételezi, például a végesség teste(ke)n való „leolvasásának” jeleneteiben, ahol „egy test vagy egy korpusz sebezhetősége, végessége éppen minden performatív hatalom határát”, itt az önelvű költői nyelv létesítő és archiváló funkciójának korlátait nyilváníthatja meg.²

A recepciótörténet tanúsága szerint Jékely Zoltán költészetének az idő (múlékony-sága, múlt volta) a fő témája, ennek pedig a modális szinten az elégikus hangoltság felel meg. Ebben az értelemben Jékely mint a Nyugat-költészet beteljesítője vagy végpontja jelenik meg, más tekintetben viszont túl is lép rajta, mint például Tandori Dezső sugallja.³ Továbbá a gyakran kiemelt érzékletesség a lírai inszenírozást tekintve ezzel bizonyos feszültségben áll, ugyanakkor mélyebb kapcsolatuk is elkép-

¹ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Keresztvezdés. Az időbeliség mintái a későmodern költészetben*, Alföld 2008/4., 39–61. Újraközölve: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tükörszínháza agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció, Budapest, 2010, 157–187.

² Vö. Jacques DERRIDA, *Das Schreibmaschinenband = Uő., Maschinen Papier, Passagen*, Wien, 2006, 122.

³ Jékely „hangja nagyon korán, 1933-ban” „elválik a Kosztolányi-hangtól, hogy azután mindmáig megőrizze a Nyugat vershagyományát, azokon a helyein azonban, amelyek művét költészetünk mindenkorai élvonalába emelik, színleg őrizze csak.” TANDORI Dezső, *A pontosabb Jékely-kép felé = Uő., A zsalu sarokvasa*, Magvető, Budapest, 1979, 151.

zelhető. Az érzéki-szenzuális költői scenográfia felfogható részben az elmúlás,⁴ a pilanat megragadhatatlanságának egyfajta poétikai kompenzációjaként is, a halál és a lét vonatkozásában akár az orfikus hagyomány összefüggéseiben is.⁵ Emiatt a helyenként – például a képiség síkján – jelentkező József Attila-hatás ellenére sem gyakran keletkeznek olyan alakzatok, melyek valamiképp elbizonytalanítanak az érzékelés kódját.⁶ Itt-ott azonban megfigyelhetők olyan kettőzések, amelyek referencia és trópus zeugmatikus módon megvalósuló összjátékát generálják (például „maga az Idő is vetkezik tán” a *Krúdy Gyula* ígészésében). Ezek az allegorikus mozzanatok nyilvánvalóan problematizálják az idő organikus képzetét, ez lehet a fő funkciójuk. Az „Idő” nem fogyasztható vagy használható el, vagyis jelentésköre egyfajta Semmiéhez közelít, még ha ezt az irányt Jékely költészete végül nem is próbálja ki számottevő módon. Mégis fontos vízválasztóhoz ér el itt az időbeliség mintáit tekintve, ugyanis a tematikus szinten feltűnő, hogy az idő hatása mennyire erőszakot feltételező mozzanatokhoz kötődik (lásd például a híres *Az Időárányhoz* című verset). Az idő erőszakosságának, romboló, *maradékokat* (többek között: kísérteteket) termelő hatásának megidézése részben feszültségbe is kerül az elégikus szólammal – Jékely költészetének erőfeszítéseit nem kis mértékben eme feszültség poétikai-szemléleti kezelésének kísérletei váltják ki. A másik – ettől nem független – lényeges, költészettörténeti jelentőséggel is bíró tényező az idő antropomorfizmusainak fellazítása, az időbeliséget antropomorfizáló alakzatok részleges visszavonása vagy leépítése, például Adyhoz képest.⁷ Az idő reprezentációja mintegy a metaforizáltság redukciójával jár együtt: „maga az Idő is vetkezik tán, hulladékká, porrá változtatja / éveinket... az Idő kacatja / halmozódik [...] Az Idő is megkopik, öregszik, / a haláltól mégis megmenekszik.” A kései *Ráfogások Ovidiusra* (1973) az egyszerre az idő által az időbe sodró száműzetésről beszél („Exiliumba sodor már az Idő maga is!”), az „idő” fogalmába bevezetett különbséggel operálva. Mindazonáltal az idő eme tematikus dezantropologizációja mégis rendre a lírai én pragmatikai távlatából fogalmazódik meg, tehát ilyenként a beszéd és a modalitás szintjén antropomorf összefüggések tárgya marad.

Érdemes azt is megemlíteni (a később részletesebben elemzendő vers szempontjából is lehet némi jelentősége), hogy Jékely az idő eme semmitő hatásával nemegyszer egyfajta lélek-vándorlás vagy a lélek halhatatlanságának képzetét szegezi szembe, például éppen az *Anteus* című költeményében (1941), itt a záró szakaszt idézve:

⁴ Az esztétizáláshoz Jékelynél vö. TAKÁTS Gyula, *Jékely Zoltánról*, Kortárs 1983/9., 1469–1473.

⁵ A *Suhamlik az idő* c. korai vers (1935) már bevezet egy elvontabb mozzanatot az időértelmezés reflexiójába: „S fut az idő! És sohasem előre, / csak messzebb, hátrább visz engem e táltos, / el, el az ifúságtól, messze Tőle, / s mind közelebb, közelebb a halálhoz.” A különálló utolsó strófa pedig a „csend” hangzásával mintegy megállítja az idő múlását: „a csend az embert hangokkal kínálja, / a tücsökszó a csend, a csend maga!”

⁶ Például az *Üzenet* című 1953-as vers egyértelmű József Attila-áthallásai (például *Óda*) még nem vezetnek igazán allegorikus vagy netán olvashatatlan képekhez („totemi képeddel életem odva / megtelik – ott ég fekete falán.”), még ha a vers zárata autentikus példája is a költőelőd beszédmódját megidéző nyelvnek: „Türed el tehát, ha dideregve-fázón, / maradék életem reád ruházom.”

⁷ Vö. POMOGÁTS Béla, *Jékely Zoltán*, Akadémiai, Budapest, 1986, 51. Bodnár György szerint Jékely lírájában a háború után felerősödik a bölcséleti vonás, vö. BODNÁR György, *Jékely Zoltán – két nézetben* = Uő., *Törvénykeresők*, Szépirodalmi, Budapest, 1976, 279–285.

„Nem vallja-é hogy testtelen a lélek / tovább folytatja ember-életét, / amint tovább zsi bonganak fülünkben / hang nélkül is a meghallott zenék? – Általad kaptam s íme, megjelentem / neked az öröklét üzenetét!” Ugyanakkor éppen ezt a szonorikus, bensővé tévő képzetet inszcenírozza pontosan ellenkező előjelekkel az ugyanabból az évből származó *Láz* című vers: „Pedig csak nem is szenvedés ez, / nem kínlódás, csak holmi pangás, / szörnyű üresség, melybe rémes / harangszó a fülbeli kongás, / süvöltő hang, zúgó sikongás / a világűrbe süllyedéshez.”⁸

Az *erdő téli csendje* (1962) aztán a *Suhamlik az idő* záró alakzatát vonja mintegy vissza – többek közt Szabó Lőrincire emlékeztető módon (vö. *Egy téli bodzabokorhoz*) – az utolsó versszakra, éppen a korábbi versben még a „hangok” címzettjeként beállított „ember” jelenlétét tagadva: „És most e csend, e kristályosodás, / homogén a legalsó csillagig, / ahol madár és ember nem lakik – / s ijeszőbb, mint egy farkasordítás.” A „csend” itt feltűnő módon az idegen szó hangzása által nyilvánul meg, ez a katakrézis jelzi egyúttal azt is, hogy ezt a „csendet” nem annyira észleleti módon, a testi fül távlatából, inkább talán valamiféle technizáltság absztrakt értelmében kell felfogni (vö. még „kristályosodás” mint természettudományos fogalom).

Végül megemlíthető az idő dezantropomorfizációjáért felelős szemléleti módosulások közül az idő végtelenné válása az ősmúltba, mely szintúgy több Jékely-vers témája. Az idő ezen mélyülését már a korai *Mélység* (1933) is megfogalmazta: „Élek: halásápadtan lebegek / az iszonyú időmélység felett.” A *Nem Tőle félek* (1943) is a személyes halál távlatából beszél ugyanerről, ám feltűnően direkt modális váltással hallgattatva el az elégikus szólamot: „de Mont-Blanc-súllyal zúg le életemre / s irtóztató kín-áradat alá nyom: / évmilliárdok Semmi-végtelenje!”

Az idő eme végtelenedésének hatását az *Archaeologia* (1942) visszareflektálja az énre, vagyis a jelenre, ezáltal vonva kétségbe az idő végtelen előtörténetre, akár a Semmire megnyíló (és az organikus kódot elbizonytalanító, vö. „hold”) dimenziójának tárgyiasíthatóságát, ezáltal az én (visszatükrözött) arcának olvashatóságát, akár csak az aposztrophé figuratív teljesítményét: „S most kezemben tízezeréves balta, / diadallal felmutatom a holdra: / öreg, megismered? / De a számlálhatatlan emberöltők / mélyére e rideg csillag helyett / révült arcom mered.” Ebben a kölcsönös vonatkozásban én és „látottak” között akadátnak még feltárára érdemes összefüggések a Jékely-féle elégikusságban, melyek tehát túlmennek valamiképp a lírai alany és hangja elégikus modalitásban rögzített pozícióján, illetve pragmatikai keretein.

Ez a dimenzió az értelmezéstörténet (inkább kevés számú) mérvadó látéletei szerint alapvetően a szenzuális, Rába György szavával „animisztikus” szövegalkotásban áll fenn,⁹ olyan szövegszerű vitalitás és intenzitás jelenlétében, illetve dinamikájában, mely nem morfológiai orientáltságú szerkezeteltani elvek függvénye (ennyiben is túllépve a Nyugat-féle esztétizmuson, így képezve hidat többek között éppen

⁸ Az elsüllyedt harangszó távolról Kosztolányi *Halotti beszédére* emlékeztet.

⁹ RÁBA György, *Jékely költői öröksége*, Liget 2003/12., 23–24. Nem véletlen, hogy az a Rába fedezi fel Jékelyben a szenzuális szövegalkotás jelenlétét, aki ezt hangsúlyozta már az *Esti kérdés* költője kapcsán is, vö. RÁBA György *Előadása = Vita a Nyugatról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, PIM – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1973, 37–38.

a Tandori nevével fémjelezhető „új érzékenység” költészete felé). Ez lesz az az egyedítő vonása Jékely költészetének (egyébként részben Kálnoky László és Vas István lírájával együtt), mely „sokban hozzájárult egy későbbi radikális költészettörténeti fordulat áthidalásához. Abban ugyanis, hogy a hetvenes évek vége felé a »metafizikai világiáni« és az »új érzékenység« költészete között nem törés jellegű váltás következett be, jelentős szerepe volt e későklasszicista-esztétista irányzatoknak. A formába kényszerített személyesség és a visszafogott metaforizáltság elve ugyanis használhatónak bizonyult egy olyan költészet számára is, amely lényegében ismét az én közvetlenebb világtapasztalatából indult ki”.¹⁰

A szenzuális poétikai magatartás modalitásait Tandori összegezte a szövegalkotó tendenciák szintjén (témák, rímszerkezet, versmondat, élőbeszédszerűség, egyes lexikai elemek), leginkább Jékely természetlíráját jelölve meg eme szenzualizmus mint költői érzékelésmód és -technika színtereként.¹¹ Az időbeliség így egyfajta „keletkezés” (és elmúlás együttesének, a „Werden”-nek) értelmében is felfogható, ami ellene szegül a morphejellegű esztétizáló alakzatképzés, képi és kompozíciós értelemben vett artificialitás klasszikus modern poetológiai elvének, ehelyett egyfajta nem pusztán organikus jellegű, inkább együtt-keletkező „természetesség”-et vetítve fel. Ezt Tandori „a vágás ösztöne, a váltás technikája” mozzanataiban éri tetten, a következő lényeges következtetésre jutva, mondhatni „a visszafogott metaforizáltság” pozitív indítóerejét megnevezve: „mivel azonban a Jékely-nagyköltészet helyei a mechanikusságtól vannak a legtávolabb, ez a metszés-arányrendszer nem technikai, nem kimódolt, nem eszközölt, hanem a kifejezés »szóba fogható« materiájával együtt szerveződik, természeti mozzanat.”¹² Vagyis a vers nyelvisége ezeken a pontokon – kompozíciós szerkezetek, szenzuális váltások és élőbeszédszerűség kapcsolatában – nem uralható készletként, hanem a kifejezés materializálódásaként, egyfajta kifejlésként nyilvánul meg, nyelvi vitalitásként. Ebbe viszont bizonyos törések is beleíródnak, amennyiben „nem a megfogalmazás szépsége és teljessége, hanem az elhallgatott elemek drámája adja” a vers egyediségét, ahol „a némaság a legtökéletesebb megformálás mögött a legerősebb”,¹³ ami a Jékely-költészet szemléleti horizontján elsősorban az idő semmitő, mulandóságot gerjesztő hatására és létmódjára mutat.¹⁴ Vagyis a szenzualizált nyelv éppen keletkezés- vagy intenzitásjellegének köszönhetően nem stabilizálja vagy totalizálja az időbeliség diszkontinuus hatását, hanem ennek néma moráját mint az érzékletek (pillanatnyiságának) visszáját (negatívját), egyfajta nem-időt, de

¹⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1994², 86.

¹¹ TANDORI, *A pontosabb Jékely-kép felé*, 152–153.

¹² Uo., 154. (Kiemelés – L. Cs.) A megörökítés poétikai-esztétikai kérdéséhez Jékelynél vö. TANDORI Dezső, „Hová lettek alakunkról a képek?” *Jékely Zoltán: Éjféli = Uő., A zsáru sarokvasa*, 143–145. Ebben a megörökítő indítatásban viszont szerinte az elégikus hangnem elválasztottságra utal (például a fejezés következtében).

¹³ Uo., 158.

¹⁴ „[M]inden teljesre sikerült Jékely-hely megadja nekünk a vélt tökéletesség vigaszát csakúgy, mint a mindenkor pillanat semmikoriságának elviselhetőségét”. Uo., 158. Ez a kettősség egyébként Kosztolányi Őszi reggeli című versére is áll, mely költeményre alább még utalunk mint egyfajta pretextusra Jékely lírájához.

legalábbis mint radikális múltbeliséget engedi sejtetni. A következőkben a szenzuális poétikai magatartás és az időbeliség tapasztalatának kapcsolata, összefüggésük líranyelvi feltételezettsége áll az előtérben.

Ennek megmutatása céljából egy kései, 1973-ban íródott versre esett a választás. *E kéz mostanság vissza-visszatér...* című, az apa, Áprily Lajos emlékét felelevenítő vers a lírai beszédhelyzet mint olyan markáns értelmezése és színrevitele egyben. Ugyanakkor a lírai én Jékely-féle szituálásának fontos műfaji, pragmatikai, motivikus és képi konfigurációját idézi meg (én, te és az „intés” összefüggéseit, vö. a különböző vers-idézetekkel a lábjegyzetekben), melyet jelentésszerű módon nyitva is hagy, differenciálva az elégikus szólamot. A vers itt egy gesztust idéz meg, azt faggatja, sőt e gesztus elementáris kérdésességének megmutatásaként jelenetezi önmagát. Vagyis a költemény önprezentációja egy további, metapoétikai szinten mintegy a líra elemi gesztusszerűségét viszi színre.

A vers nyilvánvalóan metonimikus konstellációban fogant, amennyiben majd-hogynem kizárólagosan csak a kézzől esik szó, nem a tulajdonos személyéről, a kéz maga válik aktánssá, cselekvővé a lírai scenográfiában. Eme cselekvőség azonban a gesztus jegyében értendő, nem pedig eszközszerű értelemben. A kéz jelenléte a gesztus összefüggésében adódik és a vers eme gesztus egyfajta fenomenológiáját nyújtva többféle lehetőséget sorakoztat fel annak értelmezésére („intelem”, „megbocsátás”, legyintés, sőt haláltusa).¹⁵ Metafiguratív szinten azonban a kéznek a visszatérése az az alapvető vonás, mely annak cselekvőségét adja, vagyis a kéz egyfajta kísértetként keresi fel a lírai ént vagy kísérti meg őt.¹⁶ A vers ideje vagy „most”-ja, a költői aposztrophé jelene egyúttal a kéz kísértetszerű visszatéréseinek az ideje, utóbbi indukálja előbbi. Ezért a vers ama gesztus egyfajta megörökítéseként érti önmagát, ugyanakkor azonban nem tárgyias értelemben, miszerint a lírai alany intencionális irányulása ama tárgyra, vagyis a kézre kezdeményezné aztán annak esztétizáló megörökítését. A kéz nem önmagában, hanem visszatérésként, ezen belül pedig gesztusvoltában jelentkezik a lírai alany számára, vagyis kettős értelemben sem tárgyiasítható. A kísértet ideje – ha van neki – sosem mérhető tartam, hanem egyfajta megfoghatatlan pillanatnyiság, a visszatérés mint az empirikus idő megszakítása, a gesztus pedig maga is általában mulékony, futólagos, sokszor akár valószínűtlen mozzanat. Vagyis akár a gesztus is önmagában, ám a visszatérésben magában válik a pillanat megragadhatatlanságának allegóriájává, mintegy a visszatérés által generálva. Ez a feszültség esztétizáló megörökítés és tűnékenység között a vers első strófájában a hangszer-hasonlat

¹⁵ Vö. a kiváló román irodalomtörténész, Nicolae Balotă véleményével Jékelyről, akit ő az orfikus költészet hagyományába sorol: Jékely nem hermetikus, „inkább hermeneutikus” költő, „egyre értelmező kulcsokat kínál”. Nicolae BALOTĂ, *Jékely Zoltánról*, Kortárs 1974/6., 982. Az orfikus hagyomány és Jékely közötti különbséghez vö. mindazonáltal BARÁNSZKY-JÓB László, *Költő versei – Jékely Zoltánról = Uő., Élmény és gondolat*, Gondolat, Budapest, 1978, 254.

¹⁶ Anélkül, hogy az én anticipálná ezt a visszatérést, a „mert nem várta el” külön sorba szedett kitétele ekképpen a lírai énre is érvényes lehet. A kísértet ismeretesen visszatérő motívuma a Jékely-lírának, vö. például a *Kert-kísértet* című verssel, ahol az én maga jelenik meg kísértetként. A megkísértésben bennelévő „próbatétel” etikai mozzanata nyilvánvalóan szerepet játszik jelen versben is, például az „intelem” rétegzett problematikájában.

ban jelentkezik (további tárgyiasító hasonlat már nem is fordul elő a versben).¹⁷ A „régí múzeumi hangszer” „titokban, éjjel” történő „megzendülése” ezt a valószínűtlenséget, egyfajta titok, a „mintha” mozzanatát konnotálja („talán / titokban”), a megzendülés pillanatnyisága pedig evidens módon a gesztus mulékonyságára rezonál. A gesztus a kéz zenéjének alakzata.¹⁸

A vers tehát ezt a zenét szólaltatja meg, a kéz partitúrájáról olvasva le azt. Ezzel gazdag hagyományt idéz meg, hiszen a kéz motívuma a világlírásban fontos versek kivételes intenzitású alapképletét adja, Keatstól Mandelstamig.¹⁹ A magyar költészetben itt leginkább Kosztolányi *Őszi reggeli* és *Halotti beszéd* című versei sorolhatók azon virtuális partitúrához, amelyből Jékely verse merít vagy amelyről olvas. Az „ámde túl a fák aranykezükkel már intenek nekem” sor az első versből afféle metaforikus szupplementuma a „Jobb volna élni” implicit negációjának, prózai szöszterintiségeinek.²⁰ Az *Őszi reggeli* amúgy is a (lírai) pillanat megörökíthetőségének mint az esztétizálás motivációjának a verse, és emez indíttatás másodlagos dekonstrukciójában a gesztus rögzíthetetlensége, az intelem aranyba öntésének katakrézise is játszhat némi szerepet (az „aranykezek” trópusa illeszkedik az előző sorok drágakő-motívumaihoz). Az „intelem” költői autoritása vagy performativitása úgy viszonylagosul, hogy a „halál” implikációja nem konstatív vagy deklaratív, de nem is a költői nyelv exkluzív jellege által autorizált kijelentésaktusként, hanem elhallgatásként, hiányként, éppen az esztéta kód prózai megtöréseként, trópus és referencia feszültségként kísért a szövegben. Emlékezetes továbbá a *Halotti beszéd* „egyedüli példányának” keze: „Nézzétek, itt e kéz, / mely a kimondhatatlan ködbe vész / kövé meredve, / mint egy ereklve / s rá ékírással van karcolva ritka, / egyetlen életének ősi titka.” Ez a vers az intelem vagy példázat nyelvét egy paradox deixisen, továbbá az idézetszerűségeen keresztül fikcionalizálja és szolgáltatja ki vele heterogén nyelvi regisztereknek. A kéznek mint a cselekvés eszközének emez olvashatósága Jékely versében alapvetően a gesztus médiumába kerül át, ezáltal elvi síkon tovább problematizálva a megnevezés referenciális, sőt metanyelvi funkcióját. Azaz a – diafanikus módon²¹ – gesztussá

¹⁷ Ez a hasonlat idézet is lehet Áprily Lajos éppen *Fiamnak* című verséből: „Voltam lepattant húrú hegedű”. Egy másik Áprily-költemény, a *Biztató vers magányosságtól irtózó léleknek* utolsó előtti strófája pedig így hangzik: „Tudom, hogy két kezem / nem part és nem erő: / maholnap aszu ág, / szélvert és remegő. / Mentésre ingatag, / tartásnak nem elég – / síkon át, hegyen át / kinyújtom tefeléd.” Jékelynél a szóban forgó verssel vö. az *Atyai intelem* című rögtönzést (1975–1976).

¹⁸ Vö. a kéz–hangszer-analógia kapcsán Vas István *Kezed* című versével (szonetről van szó), mely a kölcsönös érintést tematizálja: „Ne félj, csak érj hozzám és újra peng, / A véges ütemből a végtelent / Lobbantja égni ez a könnyű szikra. // Érintsd merészen. Én meg figyelem, / Mit válaszol gyakorlott idegem / Kiváncsi és szeszélyes ujjaidra.” Itt a zene mintegy a két kéz kölcsönös érintésében valósul meg, ám Vas verse ugyanakkor közvetlen megszólítással él a Te kezére vonatkozóan, amitől Jékely költeménye viszont tartózkodik.

¹⁹ Vö. Susanne STRÄTLING, „Die Auferstehung des Wortes”. *Poetik des Überlebens in der russischen Moderne = Zwischen Pygmalion und Gorgo. Die Gegenwart des Bildes in der Sprache*, szerk. Csongor LŐRINCZ, Kadmos, Berlin, 2013, 221–243.

²⁰ Vö. MOLNÁR GÁBOR Tamás, *Költőiség, köznapiság, konvenció. Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli = Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 27–36.

²¹ A diafánia, „áttetszés” – képiség geneziseként értett – fenomenológiájához vö. Emmanuel ALLOA, *Das durchscheinende Bild*, diaphanes, Berlin, 2011.

medializált kéz „nyelve” olyan módon vonja magába a lírai én eme nyelvet értelmező vagy még inkább tanúsító nyelvét, hogy az nem képes már a gesztus nyelvének metanyelvi distanciálására, hanem performatív módon fonódik össze vele (erről később).

A kéz önállósulása, ami ezt jelenti: „mutakozása”, gesztusként a visszatérésben Kosztolányihoz képest is észrevehetően dinamizálja a megjelenítés képi-motivikus szintjét – kérdés, hogy ez a szorosabban vett nyelvi síkon, például allegorikus módon is megvalósul-e. Persze, a lírai beszédhelyzet deiktikus-referenciális irányultsága Jékelynél is a költői gyászmunka függvénye.²² A metonimikus differencia (kéz és tulajdonosa között), a gesztus rögzíthetetlen mulékonyságának koreográfiája kezdettől fogva az egykori személy hiányán végzett gyászmunka alapvető struktúramozzanatai. Azt lehetne mondani, a gesztus (utóélete) mintegy strukturális módon az őt elvileg végrehajtó személyt gyászolja vagy eme gyászra ad alkalmat. A vers alighanem következetesnek mondható abban, hogy nem eszközöli e személy közvetlen evokálását, nem hajtja végre a hozzá való apostrofikus odafordulás gesztusát. Sokkal inkább mintegy a kéz gesztusának (nem egyszerűen a kéznek mint felületnek) testamentumát próbálja olvasni. Anélkül azonban, hogy annak üzenetét, netán grafémáját rögzítené, így a gesztus keletkezésjellegű létmódjára rávetül vagy rámásolódik a haláltusa következtében jelentkező szándékolatlan mozgás:

E kéz mostanság vissza-visszatér:
mutakozik legyintő mozdulattal,
sápadtan, nyugtalan kis rebbenések
megfejtethetetlen jelzéseivel –
olyanformán, ahogy moccant, emelkedett, lehullt,
utolsó délutánján, a kórház-takaron,
mikor könnyes csókkal reáborultam!

A kéz visszatérésében, gesztusainak tűnékenységén vagy mulékonyságán átsejlik tehát a haláltusa mozdulatainak uralhatatlansága (vagy fordítva), újabb diafán mozzanatként. Vagyis a gesztus végessége az individuum végességét jelöli, ahol a kéz kísérteties önállósulása a gesztus egyfajta nyomszerűségének az indexe. Így itt a hasonlat, bármennyire plasztikus is legyen,²³ tulajdonképpen már nem pusztán hasonlat, inkább a gesztus testamentaritásáról tanúskodik. Mediális síkon a gesztus *némaságot* implikál, megfosztva alanyát hangjától, elnémítva az „intelem” beszédét, kikezdve ennek mint beszédaktusnak a cselekvőségét. Ez a gyász(munka) mozzanata vagy rejtjele (chiffre): a gesztus mint némaság (vagy felejtés). Továbbá amennyiben a gesztust mint kommunikációt mindig vissza is lehet vonni (önkéntelenségre hivatkozva),²⁴ ami per-

²² A *gyász* szó elő is fordul a versben, vö. „gyászainak, vívódásainak pillanataiban”.

²³ Érdekes amúgy, hogy a kórházi, nyilvánvalóan referenciális jelenet vonatkozik másodlagos értelmezőként a kéz gesztikus mozgására, nem fordítva. Vagyis a referencia mintegy a trópus követi, nem fordítva, a referencia *utólagos* a visszatérés effektusához képest.

²⁴ Vö. Niklas LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 85–86., 210–211. A Luhmann-passzusra e dolgozat előadott változata kapcsán Palkó Gábor hívta fel a figyelmet.

szé bizonyos ambivalenciával függ össze (közlés és információ lehetetlen megkülönböztetésével), úgy a (néma) gesztus itt mintegy a kommunikáció kísérteteként jelenik meg.²⁵ Vagyis éppen mintegy az ismételhetőségbe megy át, ekképp nem függetlenül implicit írásosságától (erről később). Mindennek az az alapja, hogy a gesztus kommunikatív determinálásának kettőssége időbeli síkon is jelentkezik vagy megismétlődik, az „akkori” és a „visszatérő” kéz között (ti. hogy létezett-e egyáltalán gesztus vagy csakis az ismétlésben vált azzá?).

A gesztus mindig a cselekvés félbeszakítása,²⁶ gyakran nem szándékolt módon, hanem valamely veszély hatására.²⁷ A haláltusa vonatkozásában ez evidens, ugyanakkor a vers kifejezetten a „veszély” és az ezzel összefüggő „intelem” viszonyában jelöli meg a gesztus dimenzióját. Vagyis a gesztus testamentumjellege nem valamely fölérendelt normaadó szuverenitás funkciója, hanem kivételes esemény kihívásának a függvénye.

Ez a megszakítás a reprezentált nyelvi szinten kétségkívül „intelem” és „megbocsátás” viszonyában mutatkozik meg a második versszakban. Az „intelem”-re a „megbocsátás (jele)” következik, megszakítva az intelem performativitását, akár fel is függesztve vagy visszavonva azt avagy pedig mintegy ellene fordulva (vö. „tán neki jobban fájó intelmek”). A „megbocsátás” tehát nem pusztán megbocsát valamit a lírai alanynak, hanem kivételként viszonylagosítja az „intelem” cselekvőségét, performatív értékét. Ez a megbocsátás így inkább lemondás az „intelem” érvényesítéséről (amit már a kurzivált „mert sose várta el” sor is áttételesen sugallhat).²⁸ Talán ez a megbocsátás (*forgive*, *Vergebung*) az igazi adomány, nem annyira az intelem maga. Ugyanakkor azonban nem zárható ki a lehetőség, hogy a másik a „tán neki jobban fájó intelmek” után mintegy a lírai én bocsánatát kéri: „megbocsátás jelül nyúlt felém...” Ez a mozzanat még inkább intenzifikálja a lemondást, annak interszubjektív jellegét, amennyiben a másik bocsánatát kéri az „intelemért”. A lírai alanyt magát is így mintegy adományozásra hívja. Ez a hívás indukálhatja a kéz gesztusának *post mortem* visszatérését, utóéletét.

A kéz gesztusszerű visszatérésében tehát ez a megszakítás, a „megbocsátás” ambivalenciája, „mintha”-szerű mozzanata dolgozik és ez okozhatja a gesztus bizonyos olvashatatlanságát, zaj és üzenet megkülönböztethetlenségét a következő versszakban. Ez az utóélet egyfajta kísérteties moraja vagy zaja (vizuális szinten: „nyugtalan kis rebbenések / *megfejtethetlen* jelzései”), mely utóéletet a megbocsátás mint „utolsó szó”,²⁹ mint testamentum utólagos visszatérése gerjeszt vagy hív elő. Ha a megboc-

²⁵ Ennek felelhet meg a „régí múzeumi hangszer” kísérteties megzendülése.

²⁶ Vö. Walter BENJAMIN, *Was ist das epische Theater?* (I) = Uő., *Gesammelte Schriften*, II/2., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 521. A gesztushoz általában lásd Giorgio Agamben rövid, ám gondolatgazdag írását: Giorgio AGAMBen, *Noten zur Geste* = Uő., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, diaphanes, Zürich–Berlin, 2006, 47–56.

²⁷ Vö. Friedrich NIETZSCHE, *Túl jön és rosszon*, ford. TATÁR György, Ikon, Budapest, 1995, 91.

²⁸ A megbocsát etimológiai kapcsolatban áll az „elbocsát”, a „búcsút vesz” kifejezésekkel (a németben a *verzeihen* [megbocsátani] a *verzichten* [lemondani] rokona).

²⁹ Vö. Jékely híres versével (*Az utolsó szó keresése*, 1950), amely szintén sorjázza a kérdéseket. A meggyilkolt Szerb Antallal „dialogizáló” *Találkozásban* (1947) olvasható a következő sor: „a testi lét emléke

csátás mint adomány mindig „túlmege a történelmen és a jog [itt az „intelem”] véges idején”,³⁰ akkor ennek csak a kísérteties visszatérés (a)temporalitása felelhet meg. A költői beszédhelyzet tétje itt tehát abban áll, hogy ezt a gesztust mint „utolsó szót”, mint testamentumot tanúsítsa.

Az utolsó versszak a lírai énre reflektálja vissza a gesztus komplexumában jelzett összefüggéseket, lehetséges kölcsönösségre utalva a gesztus olvasása és a lírai alany szituáltsága között:

Vagy csak én érzem veszedelmeim,
nyüzgő napok, riasztó álmok
útvesztőjében vergelődve – s innen
e fiúi kézcsókra-szomjazás:
ős, ki-nem-élt szentjobb-nosztalgia.

A lírai én tehát mintegy „érzi” az előző versszakban kérdőformában jelenetezett gesztust, nem „tudja” vagy elképzezi azt. Ezzel a „mintha” módusának ez az érzés, egyfajta hangoltság felel meg (az utolsó strófa egyébként virtuálisan szintén kérdőformában olvasható). Ez a lehetséges látélet a versbeli szubjektumról visszamenőleg viszonylagosítja a halott felruházását szuverén jellemzőkkel, itt főleg az „intelem” konfigurációját. A vers retorikai szintjén ez a záró szakasz mentegetőzésnek minősül: az én mentegeti magát a halott gesztusának bizonyos determinációja miatt. Ez az implicit mentegetőzés megfelel a „megbocsátás”-ra való virtuális felhívásnak, melyet az én úgy viszonz, hogy tulajdonképpen önmaga számára kér bocsánatot. Ezáltal a megbocsátás valóban lehetetlennek bizonyul, és a gyászmunka lezárhatatlanságát (a másik ellenállását az emlékezet bensővé tevő tendenciájával szemben)³¹ hangsúlyozza. Eme lezárhatatlanság effektusa az a hiány, mely a „nem csókoltam meg elégszer / a [...] kezét”, az „ős, ki-nem-élt nosztalgia” mozzanatában jelentkezik. Érdemes egy pillanatra szó szerint venni a „ki-nem-élt” kitételt: a fenti kölcsönösségben a vers tulajdonképpen a lírai én testamentumát is írja, ő maga is egyfajta utóéletben leledzik.

Ezek után a viszonylag általános keretek után alaposabban szemügyre kell venni a másik gesztusának „konstitúcióját” és a lírai én vele fenntartott ambivalens viszonyát összefüggésben nyelvi magatartásának performatív kódjával. A vers tulajdonképpen az „intelem” szót etimologizálja újra a „kéz” expozíciójával, vagyis az átvitt értelmű kifejezést a szó szerintiségbe fordítja vissza. Persze ez a „tulajdonképpen” értelem is rögvest megkettőződik, egyfelől az empirikus kézmozdulat referenciájába, másfelől a kézmozdulat gesztusának mint „jel”-nek a jelöltjébe, a „megbocsátás”-ba. Trópus, referencia és jelölt eme hármasságában oszcillál a kéz gesztusának jelentésköre. Sőt az „intés” anagrammatikus módon is jelentkezik a „*legyintő* mozdulat”-ban,

egyre int”. Továbbá a *Régi kezek* idézésében (1961?) a lírai én saját keze mint „örökség” jelenik meg. (Itt talán Babits *Csak posta voltál* című verse is a lehetséges pretextusok közé sorolható.)

³⁰ Vö. Jacques DERRIDA, *Jahrhundert der Vergebung. Verzeihen ohne Macht – unbedingt und jenseits der Souveränität*, *Lettre International* (Berlin) 10 (2000), 16.

³¹ Vö. Jacques DERRIDA, *Mémoires – Paul de Man számára*, ford. SIMON Vanda, József Műhely, Budapest, 1998.

vagyis az „intelem”, de akár a „megbocsátás” pozitív értelmű gesztusa, pontosabban: ennek *neve* a betű szerinti szinten paraszémikus módon mintegy az ellentétébe, szó szerint a megvonódásba megy át.³² Vagyis a kéz gesztusának metonímiája materiális síkon is megnevezhetetlennek, azaz nyelvi szinten is uralhatatlannak minősül, az anagramma a gesztus testamentaritását, ugyanakkor olvashatatlanságát (jelentésének felejtését) materializálja. Persze mint *nyelvi-textuális* (betű síkján történő) visszatérés a nem létező múltból, egyfajta *déjà-vu* meg is előzi az identifikálható gesztust, vagyis a kommunikatív intenció és a gépiesség kettősségének eldönthetlensége éppen erre a nem-időbeli előidejűsége utal. Rendkívül jellemző mozzanat, hogy a kéz (gesztusának) megjelenése egy időben meg is vonja önmagát („mutatkozik legyintő mozdulattal”), és ez az „int” anagrammatikus mozzanatán keresztül talán éppen az „intelem” intencionalitását, szuverenitását és üzenetét kezdi ki (anagrammaként kioltva annak hangját). Az „int” itt egyfajta visszhangként, a textuális utóélet mozzanataként viselkedik.³³ Ez a kvázi-etimologizációs effektus³⁴ egyfajta Jékelyre jellemző „asszociatív kényszer”,³⁵ ugyanakkor – lévén szó ígéről – a nála jellegadó prózaiság indexe lehet.³⁶

Különösen bonyodalmas elem viszont a „megbocsátás” komplexuma a lírai alany általi tanúsításában. Hiszen a „megbocsátás” legalább kettős jelentéssel vagy motivációval bírhat a másik részéről: létezhet egy *ökonómiai* jelentése, amennyiben a „neki jobban fájó intelmek után” mintegy az ő lelki háztartásában bekövetkezett törést igyekszik kiegyenlíteni (itt a másik nárcizmusáról lehetne szó). Ezzel egy időben nyilván *etikai* jelentése is van, a lírai énnek való megbocsátás, vagyis ezúttal a másikra irányultság értelmében, ugyanakkor ez a mozzanat is ökonómiai mintába szerveződhet a „feddő kifakadások” utáni szuverén felmentés értelmében, azaz a jelenetezés szintjén akár egy teátrális effektus módján. A feltételezett „megbocsátás” gesztusának, a mögöttes tételezett belső aktusnak determinálása tehát korántsem magától értetődő.

³² Ebben a kapcsolatban egyaránt jellemző a szintagmatikus (*legy-int*), ugyanakkor paradigmikus viszony (*int*) – a *legyint* együtt *int* is, ugyanakkor az *int legyint* is lehet (egyfajta kísérteties szinonímiát generálva), ekképp kölcsönösen deformálják egymás jelentését, ezáltal az *int* tulajdonképpeni értelme nem adható meg (sőt a *legyint* szó szerint véve a gesztus lírai én által sugalmazott értelmezésének negációja is lehet). Ez a kettősség utalhat a versre egészében jellemző feszültségre is prózai és metaforizált nyelv között.

³³ Intertextuális síkon is, Orbán Ottó *Jékely témájára* című versének utolsó strófájában: „Ez fönnakad, mikor a csepp lecsöppen, / és történik minden szokás szerint: / megindul a menet, és egyre többen / haladnak el, s ki int, ki csak legyint, / mielőtt imbolyogva eltűnik a ködben.” ORBÁN OTTÓ, *Jékely témájára* = *Az én országom*. In *memoriam Jékely Zoltán*, szerk. LATOR LÁSZLÓ, Nap, Budapest, 2002, 378.

³⁴ Hamis etimológiáról van szó, ugyanis az *int* a *legyint*ben nem az *inteni* származéka, hanem képző (vö. például *subint*), itt a *legyezni* a tö. Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, II., főszerk. BENKŐ LORÁND, Akadémiai, Budapest, 1970, 743–744. Ugyanakkor az *int* mint mozzanatos képző éppen a gesztus („int”) pillanatnyiságát emeli ki.

³⁵ Vö. POMOGÁTS, *I. m.*, 86. Pomogáts ezt természetesen motivikus-tematikus értelemben, nem nyelvi-textuális síkon érti.

³⁶ Baránszky-Jób szerint Jékely nem a szó, hanem a mondat költője, nem nevezhető maradéktalanul például Babits értelmében vett esztétistának, vö. BARÁNSZKY-JÓB, *I. m.*, 252–254. A prózai-diszkurzív mozzanatra a tárgyalt versben kétségkívül jó példa a második strófa harmadik sora: „bár sokszor éreztem indíttatást magamban”.

Ugyanakkor lehetséges olyan mozzanat is, amely szorosabban egymásba vonja az én és a te távlatait: a „megbocsátás” az „intelem” nyomán bekövetkező, emez szubjektumának „jobban fájó” *szégyent* ellensúlyozhatja. Ezzel azonban a vers még mindig belül maradna az ökonómiai képleten (amelyet ugyanakkor explicite tagadni látszik: „mert sose várta el”), ahol tehát a megbocsátás adománya egyfajta kiegyenlítése lenne nemcsak a „feddés”-nek, de az „intelem” alanya szégyenének. Ebből a cseréből csak az vezethet ki, ha a „megbocsátás” magának a másíknak az implicit bocsánatkérésé-ként nyilvánul meg a lírai alany felé, vagyis az „intelem” aktusában bekövetkező szégyent csak a másik ellenjegyzése oldhatja fel vagy legalábbis hitelesítheti azt. Erről a hívásról volt szó fentebb.

A szégyen ismeretesen mindig uralhatatlan, automatikus, gépies effektus vagy esemény és innen nézve a lírai alany által „megbocsátás jel”-eként olvasott kézmozdulat pusztán gépies mozzanat is lehet a másik részéről, vagyis jelölő vagy kommunikatív szerepe kérdésessé válik. Eme mozdulat gesztusként, illetve megbocsátásként történő determinációja a lírai alany által akár az önmagának való megbocsátás, önmaga megajándékozásának „jeléül” is olvasható lenne. Vagyis a nárcizmus ilyenén ökonómiai struktúrája a lírai én oldalán is kísért. A gyászmunka ezzel a nárcizmus tükrös szerkezetét állítaná – kérdés persze, hogy van-e gyászmunka, amely teljességgel ment lehet a nárcizmus készítésétől.

Ebből az aporetikából (mint „útvesztőből”) nem biztos, hogy kivezet, de azt alapvetőbb szintre helyezheti a feltételezés, mely a vers fentebb említett metafiguratív szintjéből indul ki, miszerint a lírai én nem egyszerűen megvolt vagy meglévő érzéletekre hivatkozik (ha már egyszer gyászmunkáról van szó), amelyeket a tudata vagy hite tanúsítana valamiképpen (ezek persze igencsak mást jelentenek külön-külön), elébe kerülve ekképp akár a feltételezett érzéleteknek. Ugyanis a kérdést nem lehet megkerülni: mi is előzi meg az érzék(let)eket? Nem a tudat, még csak nem is a hit, hanem egy *történet*, mégpedig a visszatérés eseménye. A kérdés persze eldönthetetlen marad: az *akkori* vagy a *visszatérő* kezét olvassa gesztusként a lírai én? Könnyen lehet ugyanis, hogy „e kéz” visszatérésének eseményében válhat egyáltalán (a lírai) deixis tárgyává, pontosabban: gesztussá. Olyan múlt jelentkezik ezáltal a „kéz” kísértetében vagy kísértésében, amely talán sosem volt jelen.³⁷ A visszatérés által előidézett cezúra vagy határ addig nem érzékelt, nem tudott „túlann”-ja az a latens dimenzió, amelyből mintegy visszatér a kéz (gesztusa). Ez a visszatérés ekképp a „talán” vagy „mintha” módusában zajlik (amennyiben eldönthetetlen marad a „kéz” gesztusának ideje, ezzel a rá irányuló olvasás időbelisége is), ez felel meg a nem-volt múlt paradox, mintegy jövőből történő visszatérésének. És ez a visszatérés az, mely egyszerre hívja ki a költőt „megörökítést” és rombolja le annak monumentalizációs vonulatát. Innen nézve a harmadik versszak végének múltbeli referenciája, a hasonlat maga újfent problematikussá válik, hiszen a visszatérése felől tűnhet fel a kéz a lírai én számára a maga

³⁷ Erre irányuló reflexióként olvasható a *Kimondhatatlan II* (1981): „Valami emlék jön, de honnan? Tódul, eláraszt, lerohan. / Ámulva várom, szívdobogva, s belemerülnék boldogan. / E földi lét nem földi titka mindjárt tudni fogom, mi volt, / és jelenemből kiszakítva, szürcsölhetem, akár a bort! / – De illan, mielőtt elérne. Pedig nem álom volt. Dehát / mi? S tegnap? Ezer éve?... Talán nem is én éltem át.”

különös mozgékonyágában. A referencia – a másik „utolsó délutánján”-ak emléke – utólagossá válik a visszatérés felől, ennek értelmezője lesz (nem pedig fordítva, miszerint a visszatérés eseménye és trópusai vonatkoznak a referenciára mint elsődlegességre).

A visszatérés dinamikája vagy intenzitása uralhatatlanná teszi a lírai én helyzetét önmaga számára is az interszjektív viszonyban, a gyászmunka összefüggésében. Következetesnek mondható, hogy a vers végére az én önmagára, önmaga performatív magatartására kérdez rá.³⁸ Mint fentebb említettük, ez a versszak a mentegetőzés módusában íródik, ugyanakkor kérdő modalitásban is intonálható, még ha el is marad a kérdőjel a végéről. Az én továbbá implicit módon bocsánatot kér a másik gesztusáról nyújtott olvasatáért, a másik belső aktusának (a gesztus „mögött”) determinálásáért, sőt: saját gesztusáért is (a csókért).³⁹ Még ez sem meríti ki azonban az utolsó versszak lehetséges performatív vonatkozásait, ugyanis az én itt egyfajta szégyen felől is beszél, amennyiben önnön gesztusa mögötti belső aktusát sem tudja referenciálisan megjelölni (hanem csak kérdésességében tud róla beszélni, illetve mentegetőzni miatta, továbbá bocsánatért folyamodni). Ez a szégyen már nem egyszerűen a másik vonatkozásában áll fenn, hanem a harmadik, az olvasó irányában, vagyis nyilvánosság felé nyílik meg.⁴⁰ A bocsánatkérés tehát éppúgy irányul a nem-jelenlevő másik, mint (sőt, amennyiben halottról van szó, úgy) az olvasói instancia felé, mintegy utóbbtól is bocsánatot kérve. Mentegetőzés és bocsánatkérés persze nem feltétlenül esnek egybe, bár nem is választhatók el egymástól, és ebben a láthatatlan különbségben mindig is ott lappang a hamis eskü vagy a hamis tanúskodás veszélye. Ez a veszély – vagy „veszedelmeim” a vers szavával – ezért az én belső aktusainak nem-megjelölhető, nem-(ki)mondható, sőt fiktív voltából fakadó uralhatatlanságát is jelentheti. A szégyen pedig e belső aktusok performatív (ígérethez, mentegetőzéshez, bocsánatkéréshez kötött) létmódja miatt, kimondhatatlanságuk következtében áll elő, mintegy magába is zárva az ént mint afféle kriptikus szubjektivitást („nyüzsgő napok, riasztó álmok / útvesztőjében”). Vagyis a versben tematizált, utólagosan előálló hiány („nem csókoltam meg elégszer”, „ki-nem-élt szentjobb-nosztalgia”) ennek a szégyennek felel meg, ezt értelmezi. A hiány utólagos felismerése nem pusztán időbeli mozzanat, hanem a belső aktus determinálhatatlanságában strukturálisan feltételezett szégyen indexe. Egyszóval az én és önnön gesztusa bizonyos értelemben olvashatatlanná válik önmaga számára (is), mert emez inherens

³⁸ A kézmotívum szintjén találni erre példát már Jékely korai költészetében is, ahol az én saját intését éppen önmagára vonatkoztatja vissza az időbeli-elégikus nézetben, vö. *Csonthajmohoz*: „Szegény kezem, kit annyit szimatoltam, / miután testen motozgatott, / hogy visszaintsél annak, aki voltam, / szegény kezem, nem mozdulhatsz meg ott!”

³⁹ Jelen olvasásmód elméleti kereteihez a szégyen, belső aktusok, ígéretszerűség és a mentegetőzés kapcsán vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál, Ráció, Budapest, 2007, 282–314.*

⁴⁰ Érdekes Jékely önelemző különbségtétele anyja és apja emlékének visszatérését, ezek lélektani logikáját illetően: „Apához viszont akkor menekültem vagy menekültem volna mindig, amikor mindig recsegett-ropogott bennem vagy körülöttem, a városban, az országban vagy a világban. Ez az apakomplexumom.” *Írószobám, kérdező GARAI Gábor* = *Az én országom*, 28. Vagyis apja emléke inkább a nyilvánosságban vagy a történelemben beállt változások hatására kísérti meg Jékelyt.

hiánnyal szemközt a vers nem tudja megalapozni a tükörszerű struktúrát én és másik között. Vagyis az ökonómia nem áll helyre az én oldalán sem, ambivalens, szó szerint kérdéses marad, kikezdve a tükörszerű szerkezet szimmetriáját.

A „kézcsókra-szomjazás” eszerint az egykori és a visszatérő kéz közötti eldönthetlenségben uralkodó ambivalencia feloldásának a szükséglete, a deixis helyreállításának, a referencia bizonyosságának az igénye – a „nyugtalan kis rebbenések / megfejtethetlen jelzéseivel”, a „kéz” gesztusának jelentéstani-referenciális-performatív osztódásával, az ekképp keletkező katakrézissel szemközt. Ám a „kézcsók” gesztusa mint a nyelv cselekedtető erejének effektusa ezen túl például a „megbocsátás” adományának avagy hívásának viszonzása is lehet. A megnevezhetőség problémája úgy kapcsolható össze a (viszont)adománnyal, ha a szinguláris kezét mintegy virtuális tulajdonnév hordozójaként, a csók általi érintést pedig eme tulajdonnév adásként értelmezzük.⁴¹ A lírai én tehát mintegy megnevezni szeretné a kezét, vagyis determinálni (illetve megérteni) annak kommunikatív gesztusjellegét, ám ez a kísérteties visszatérés révén a „gesztus” dimenziójában (együtt a belső aktus, a kvázi-performatív mozzanatok fentebb említett bonyodalmaival) amennyire kihívja a megnevezést, annyira el is lehetetleníti azt (és utólagossá teszi). Végso soron az én önmagát nem tudja megnevezni, „szomjazása” és „nosztalgija” bizonyos értelemben ugyanúgy függetlenedik tőle vagy ugyanúgy uralhatatlan számára, mint a másik keze vagy gesztusa az ő számára.⁴² A csók ennyiben a vágy trópusa a lehetetlennel szemközt,⁴³ a gyászmunka lehetetlenségének értelmében. A lírai én önmagát nem tudja tanúsítani a gesztus komplexumát tekintve, vagyis performatív jelenléte vagy szavatoltsága viszonylagossá lesz. A gyászmunka által fémjelzett utóélet tehát kiterjed az ént is, lerombolva nárcizmusát, önmagaságát, identitását, kísértetté vagy kísértetiessé változtatva ezeket. Megszokottabb líratörténeti kategóriával élve: a vallomásosság az utolsó versszakra a kérdésesség és ezzel a fikcionalitás, a „mintha” módusába kerül át (még ha pragmatikai távlatát meg is őrzi).⁴⁴ Mindebben az „int” egyfajta anagrammatikus tulajdonnevesülése kísért,⁴⁵ a nyelv érintése, mely a nyelvi önkényességnek betudhatóan mégis materiális lenyomatát hozza létre annak, amit tulajdonképpen csak virtuálisan érintett meg (artikulált). Ez a paradox „megnevezés” (a gesztus megnevezése mint textuális katakrézis) tehát nem az én, hanem a nyelv teljesítménye volt. A gesztus mint nyom visszatérése pedig latens módon az írás ismételhetőségének indexe.

Az utolsó versszak egyszerre olvasható állításként és kérdésként (utóbbi esetben az öt megelőző kérdések folytatásaként) és talán ez a mozzanat mozdíthatja ki a lírai

⁴¹ Vö. Bónus Tibor javaslatával Proust kapcsán: BÓNUS Tibor, *A nyelv érintése – csók Marcel Proust À la recherche du temps perdu című művében*, Filológiai Közöny 2011/1., 69.

⁴² A vers a „nosztalgia” háromszoros jelzős meghatározásával zárul, korábbi jelzős szerkezetek után, vagyis mintegy a megfelelő szót keresi. A másik és kezének leírása az első három versszakban szintén halmozta a jelzőket, mígnem annak „megfejtethetlen jelzései”-be torkollott vagy ütközött.

⁴³ Vö. ehhez más összefüggésben DERRIDA, *Das Schreibmaschinenband*, 137.

⁴⁴ Direktebben fogalmazva: a vallomásos beszéd nem éri el sem az én belső aktusait, sem a te instanciáját, innen a „csók” lehetetlensége, vö. ezzel még a negyedik versszak kérdéseit, a „messziről” mozzanatát.

⁴⁵ Az ilyen materiális-textuális effektusok líraelméleti vagy „metapoétikai” kereteihez vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Nyelvselelemlet és önprezentáció a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 28–29.

hang *soliloquium*-jellegét. Az, hogy nem adódik autoritás a kérdés kérdésvoltának eldöntésére,⁴⁶ abban nyilvánulhat meg mondhatni „második rendű” módon, hogy a kérdés címzése maga sem egyértelmű (vagyis akárcsak a gesztus szintjén: információ és közlés, referencia és jelölt viszonya eldönthetetlen marad). Ez az implicit vagy latens kérdés ugyanis egyfajta telepoétikai mozzanat gyanánt⁴⁷ mintegy az olvasóhoz intézett kérdésként is olvasható,⁴⁸ ami különösen az aposztrophé feltűnő hiányával szemközt válhat jelentéssé. Továbbá ezáltal a „szent király” autoritását gyengíti, hiszen ez az implicit aposztrophé (mint kérdés) tulajdonképpen a „bolond élők”-höz fordul, vagyis mintegy rájuk utalja magát. Ez a kérdés(esség) mintegy „a mentegetőzés fantomja”-ként⁴⁹ nyilvánul meg, a mentegetőzés lehetetlensége miatti mentegetőzés árnyékaként. Vagyis a gesztus végső soron mint kérdő gesztus, mint kérdés marad hátra,⁵⁰ de nem „mint olyan”-ként vagy fenomenális jelenlétként, hanem virtuális, szupplementáris módon (amennyiben nem a kezét vagy annak tulajdonosát, de az olvasót szólítja meg implicit módon, „talán”, annak ellenjegyzésére apellálva). A gesztus egyfajta maradványt jelent, jelentés és jelölés epocháját (felfüggesztését),⁵¹ mely virtuális névként fogható fel.⁵² Ezzel a lírai aposztrophé mint gesztus önnön kísértetességére utal (amennyiben mindig elfordulás a jelenlevő közönségtől, vagyis egyfajta cezúra, akár a gesztus),⁵³ a benne inherensen jelenlevő hiány tekintetében, abban az értelemben is, hogy az aposztrophé nem feltétlenül a lírai alany intencionális tevékenységének eredménye, hanem őt magát idézi meg, meg is kettőzve az ént. A lírai alany azt az elfordulást (nem-referenciális beszédet) mentegeti, amit ugyanakkor nem ő hajtott végre szigorúan véve, hanem egyfajta diktátumként kapta és mondta egyúttal. Ez a diktátum bizonyos értelemben nem megérthető, (éppen ezért) csak megjegyez-

⁴⁶ Vö. ehhez természetesen Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Gondolat, Budapest, 2006², 21.

⁴⁷ Erre a telepoétikai effektusra jó példa lehet Vas már idézett *Kezek* című verse, ahol a kezek az „idegek” mentén kommunikálnak egymással, kevésbé a tudat pályáin.

⁴⁸ A költői kérdés eme funkciójához (kérdések megnyitása az olvasónál) vö. Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, 425–436.

⁴⁹ Vö. DERRIDA, *Das Schreibmaschinenband*, 109., 111.

⁵⁰ Vö. ezzel Áprily *Karácsony-est* című versét, ahol a kéz előbb csökként, majd explicite kér(d)ő gesztusként jelentkezik, itt persze transzcendens összefüggésben: „Mitől csókolhat úgy kezem? [...] Szemembe Krisztus-könny szökött? – / kinyúló kézzel kérdezem. // Áldott vagy a kezek között, / karácsonyi koldus-kezem.” Itt is a megszólítás – a saját kéze – képezi a vers beszédhelyzetének pragmatikai konfigurációját.

⁵¹ A gesztushoz mint maradványhoz vö. Agamben már hivatkozott *Noten zur Geste* című tanulmányát, illetve: Werner HAMACHER, *Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka* = Uő., *Entferntes Verstehen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 304., 316.

⁵² Kosztolányi *Halotti beszédében* éppen a mutató, a deiktikus gesztus jelenetése viseli magán lehetséges anagrammák árnyékát: „Nézzétek, itt e kéz” (a kéz hangsor inverz módon van jelen a *Nézzétekben*). Erre következik aztán explicit módon is a kéz írásossága, „kimondhatatlan”-sága: „s rá ékírással van karcolva ritka, / egyetlen életének ősi titka.” Egy jelenleg kurrens feltételezés szerint a nyelv differenciák rendszereként való felfogása nem teszi lehetővé a „mutatót” (vö. például Günter FIGAL, *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, Mohr, Tübingen, 2006, 255–258.). A vers tanúsága szerint azonban a gesztus maradékjellege a nyelvi dimenzióban nem áll ellentétben differenciális osztódásával, vagyis szupplementarizálódását jelenti.

⁵³ Vö. Jonathan Culler klasszikus tanulmányával: Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3, 370–389.

hető a lírai én számára (a líra hagyományosan nagy témái mindig olyan határhelyzetekre irányulnak, amelyek tulajdonképpen megérthetetlenek: a szerelem, a halál, a természet tapasztalata stb.). Vagyis az én az aposztrophében beszélő és lejegyző funkcióira válik szét,⁵⁴ ő maga jellé válik, jel voltát tárja fel és fedi el az aposztrophében. Ennyiben a líra énje, annak alakzata nem csak egy arcnak, de talán még azt megelőzően egy gesztusnak a prozopopeiája, ahol az arc a tulajdonképpen anonim (mert kezdettől a láthatóságnak, illetve tanúsításnak kiszolgáltatott) gesztus – mint „cél nélküli eszköz”⁵⁵ – szubjektívációjának, magának a szubjektummá válásnak az alakzata. A lírai aposztrophé mintegy fiktív, néma gesztusnak ad hangot, azt – ugyanakkor mint előtte nem létező adottságot – idézi vagy ismétli, ezáltal potenciálisan egy inskripció némaságára vonatkozva. Ebben a kettősségben az aposztrophé kommunikatív és gépíes mozzanatai között hasonló ambivalencia áll fenn, mint a gesztus esetében. Továbbá: amiként a lírai én mindig az olvasó énje, úgy a lírai én egyúttal külsővé is teszi magát, egy diktátum megszólaltatója, színre vivője, olvasója, emez olvasás trópusa lesz. Ez a külsővé tétel az elemzett versben az anagrammatikus aktivitás mellett éppen a potenciális kérdésen keresztül következik be, amennyiben ez egyszerre olvasható önmagához és az olvasó(k)hoz intézett kérdésként.

⁵⁴ Az *int–legyint* viszony egyszerre differenciális, azaz írásos, és hangzós jellegű.

⁵⁵ Vö. AGAMBEN, I. m.

KRITIKA

BACSÓ BÉLA

Horkay Hörcher Ferenc: *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában 1650–1800*

Harkányi András emlékének

Aki esztétika történetével foglalkozik, egyszerre kell értenie és megértetnie az adott esztétika belső eljárásrendjét, és másfelől ennek az esztétikának az azt megelőző, illetve a rákövetkező megközelítésmódokhoz való viszonyát. Az esztétika történetét nemcsak tárgya, hanem maga az elmélettörténet önreflexiója is alakította. Az esztétika története pedig maga is történeti-antropológiai tudomány,¹ amennyiben arra int, hogy az ember változó társadalmi feltételek között olyan képességeket mutat fel, amelyekre magát nem is tartotta képesnek (dünamisz). Az esztétika története ráadásul nemcsak az esztétika történetét foglalja magába, hanem a vizsgált teóriát megelőző korszak társadalomtörténetét is, amikor még maga ez az esztétikai elmélet nem is létezett. Az esztétikai elmélet nélkül is gondolkodtak a művészetről. Az esztétika története a nem-esztétikai gondolkodás viszonylatában alakult ki, s miként Horkay Hörcher Ferenc helyesen fogalmazta az *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában* című kötetében, az eszmék történetétől (11.) elválaszthatatlan, sőt az esztétikai gondolkodást az eszmetörténet részeként kívánja tárgyalni. A változó társadalmi érintkezés és ebben az érintkezésben a rendek és rétegek megváltozott helyzete azt eredményezi, hogy megváltozik a magukról és a világról kialakított kép, amely közvetve jelentkezik és értelmezhetővé válik a korszak műveiben.

Ha a korszakot illető példával kell élni, akkor Molière művei kapcsán jegyezte meg Werner Krauss,² hogy az „igény a természetességre nála oly szélsőséges formát öltött, hogy ez végül arra a belátásra kellett vezessen a későbbiekben, ha a társadalom

reflektívvé válik, akkor szükségképpen elhagyja a természetességet [unnatürlich]”. S ezzel a korszak egyik égető kérdése merül fel, mi és miként ábrázolandó, s egyáltalán a polgár természetellenes affektált önképe a művet kiteszi a mulandóságnak. A másik példát Norbert Elias³ szép Watteau-esszéjéből veszem, s tudjuk, hogy műve, kiváltképpen a *Behajózás-kép* néhány éven belül döntő értékelési változáson ment át, egykor mint a magánvilágba, szerelembe visszahúzódság képe jelent meg, majd a forradalom utáni periódusban a gáláns-rokokó képalkotás romlottságot közvetítő mintája, mely nem méltó arra, hogy a Louvre-ban maradjon. Röviden az emberek történeti korok változával egy és ugyanazon művet másként értékelnek, ennek nyilvánvaló oka, hogy maga a mű nem közvetít egy időn kívüli értelmet, ahogy az értelem, amit közvetített, szükségképpen módosul. Nincs tehát sem velünk született érzék a művészetre, hanem korfüggő és állandóan változó történeti érzékkel rendelkezünk, s a polgári átalakulás kora ezt az antropológiai felismerést hozta magával, végső soron azt, hogy az ízlés közössége történeti-szociális alapokon nyugszik, amíg egyáltalán fennállt.

Ennek eredménye, hogy az esztétikai gondolkodás része lesz annak, ahogy az adott kor a művészetről, annak társadalmi helyéről, vagy az ember magához való viszonyáról éppen a művek viszonylatában ítélte. A választott korszak a polgári átmenet periódusa, aminek a kezdete és kifutása, belső struktúra váltása felől is bizonytalanok vagyunk, még fontosabb, hogy a kor szerzői is kérdéseket intéztek magukhoz, hogy ez a fejlődés minden bajt képes-e orvosolni, vagy inkább növeli a korlátozottságot, és végső soron nem számolja-e azt fel. „[M]aga a társadalom, amely megszabadít bennünket természetes ellenségeinktől [...] milyen új ellenségeket támaszt helyettük? Nem lesz-e a szenvedések és megpróbáltatások még termékenyebb forrása? Az ember az ember legnagyobb ellensége.”⁴ Hume igazi érve azonban az, hogy jóllehet az ember léte végsősége okán hajlamos arra, hogy a felette álló bizonyosságához forduljon, mégis ebben a világban a józan ész és tapasztalat folytán kell megtalálja a megfelelő választ az elé tornyosuló kérdésekre, és kell megalkotnia egy olyan világot, melyben nem a pusztaság remény és babonás odaadás teremti vélt értéket. (195.)

Persze, nem kell rögtön Adorno és Horkheimer álláspontját osztani, nevezetesen, hogy „a feltartóztathatatlan haladás átka a feltartóztathatatlan regresszió.”⁵ Horkay Hörcher utalása Habermas kései felvilágosodás-értelmezésére (16.) éppen azt az állásfoglalást teszi nyilvánvalóvá, hogy a pusztaság deklaráció útján a felvilágosodás

³ Vö. Norbert ELIAS, *Watteaus Pilgerfahrt zur Insel der Liebe*, Insel, Frankfurt am Main, 2000, 30–31.; BARTHA-KOVÁCS Katalin, *A kellek a báj és a tudom-is-én-micsoda a francia festészetben = A tudom-is-én-micsoda fogalma*, szerk. BARTHA-KOVÁCS Katalin – SZÉCSÉNYI Endre, L'Harmattan, Budapest, 2011, 141. skk. Watteau kapcsán Hauser megjegyzi, nála még szép és művészi nem vált el egymástól, művészete az arisztokráta és a polgár számára egyaránt élvezhető volt, vö. Arnold HAUSER, *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, II., ford. NYILAS Vera – SZÉLL Jenő, Gondolat, Budapest, 1969, 5–32.

⁴ David HUME, *Beszélgések a természetes vallásról*, ford. HARKÁNYI András, Atlantisz, Budapest, 2006, 94.; vö. Alfred J. AYER, *Hume*, Oxford UP, Oxford, 1980, 92. skk.

⁵ MAX HORKHEIMER – Theodor W. ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája*, ford. BAYER József és mások, Atlantisz, Budapest, 2011, 55.

¹ Ez az antropológiai szempont érvényesül manapság például Albrecht Wellmer vagy Christoph Menke elgondolásaiban, ezzel nemcsak Herder, hanem az antik hagyomány irányában is megnyitják az esztétikai gondolkodást, vagyis az esztétikai korszak elé megy vissza. Vö. Christoph MENKE, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, 58.

² Vö. Werner KRAUSS, *Molière und das Problem des Verstehens in der Welt des 17. Jahrhunderts* = Uő., *Gesammelte Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1949, 339. skk.

nem óvható meg azoktól a belső ellentmondásoktól, amelyekkel persze a kor alkotói is tisztában voltak. Maga a *felvilágosodás* is értelmezésre szorul. Az Auerbachot értelmező Werner Krauss⁶ írta: a kialakított és a műveket átható mentális váltás, amelynek centrumában a társiasság és erényes mértéktartás (*honnétetè*) állt, csak elfedte a mind üresebb és bizonytalanabbá váló létszerkezetet.

Ennek az előkészítő felvilágosodásnak és benne az esztétikai gondolatnak az összetartozása, miként erre Horkay Hörcher helyesen utalt, közös a története, és a legfőbb gondot éppen ez okozza. Ebben ugyanis azt a kettősséget vesszük észre, hogy a *művészeti alkotások* növekvő száma nincs arányban a művészet társadalmi-morális jelentőségével, azaz megváltozik a művészetfogyasztók társadalmi összetétele, és ennek következtében – miként Leo Löwenthal fogalmazta – egy *fokozódó rémület* üti fel a fejét: „Képes-e arra vagy érdekelt-e egyáltalán az egyre bővülő közönség [...] abban, hogy az egyre nagyobb mennyiségben fogyasztott írott és mondott szó által esztétikailag és morálisan kiművelődjenek.”⁷ Ezért a kor eszme- és esztétika-történeti alapszavával fordul Horkay Hörcher a helyzet elemzéséhez: „a művészet [...] olyan társas gyakorlatnak tekintendő, amely az egyes ember lelkének kiművelésére és a társadalmi szolidaritás megtapasztalására szolgál.” (17.)

Ez azonban mindjárt két alapvető kérdést von maga után: ha és amennyiben az ízlés útján nyert ítélet megosztható, bizonyosan hozzájárul-e az egyes ember kiműveléséhez; másrészt megteremtheti-e éppen a szokások és értékek növekvő különbözőségének korában az *összetartozás* érzését. Röviden Goethére utalva, jobb lett-e valaki attól, ha megnézett egy színpadi művet, ami erkölceit ugyan megmozgatta, de társadalmi praktikáit nem változtatta meg. Ez a fenyegető felismerés persze Rousseau-nál jelenik meg a legkielemeztebben Leo Strauss olvasata szerint: „Az ember természettől fogva szinte végtelenül képes a tökéletesbülésre. Nincsenek természetes akadályai az ember szinte korlátlan fejlődésének, vagy annak, hogy függetlenítse magát a rossztól. Ugyanezen okból nincsenek akadályai az ember szinte korlátlan lealacsonyodásának.”⁸ Az ember ilyen módon elnyerte azt a lehetőséget, hogy azzá váljon, amivé *képességei* szerint lehet. Ha összefoglalhatjuk ennek a jelentős korszaknak az igyekezetét, az valóban abban állt, hogy maga mögött hagyja a morális ítélkezés normatív, előíró formáit, és átadja helyét az esztétikai ítéletnek. Úgy is mondhatjuk, az esztétikai gondolat önállósága abban áll, hogy sem a vallási érzület erősítésére, sem pedig viselkedési minta elsajátítására nem szolgál már, hanem az ítéletben az ember önmaga elé kerül, midőn a művel szembesül. Ezt mondja ki végül Schiller a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* 21. darabjában: „Az esztétikai állapotban tehát az ember *nulla*, amennyiben konkrét eredményt keresünk, nem pedig az egész képességet nézzük, s azt tartjuk szem előtt, hogy hiányzik belőle minden különös determináció. [...] Az esztétikai kultúra által tehát még teljességgel meghatározatlan marad egy ember személyes értéke és méltósága, amennyiben ez csak tőle magától

⁶ Werner KRAUSS, *Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert* = Uő., *Die Innenseite der Weltgeschichte*, Reclam, Leipzig, 1983, 88.

⁷ Leo LÖWENTHAL, *Irodalom és társadalom*, ford. KÁRPÁTI Zoltán, Gondolat, Budapest, 1973, 127.

⁸ Leo STRAUSS, *Természetjog és történelem*, ford. LÁNCZI András, Pallas–Attraktor, Budapest, 1999, 192.

függhet; pusztán annyit ért el, semmi többet, hogy immáron *természettől fogva* van lehetősége azt csinálni magából, amit akar – hogy teljes mértékben visszaadott neki a szabadság, hogy az legyen, aminek lennie kell.”⁹ Heidegger Schiller-olvasatában az esztétikai gondolat túllép az érzékin, hiszen ezt az ész alá vonja, s ennyiben az ember magáról való gondolkodását és önfenntartását mint *conservatio sui*, és egyben magunkért viselt gondot (*cura sui*) állítja a gondolkodás centrumába.¹⁰ Valóban, az esztétikai gondolkodással kialakul az ember természettől adott képességeinek művelési lehetősége, amire azonban semmiféle megalapozó biztosíték nincs. Szabaddá válni az esztétikai állapotban csak az tud, aki saját korlátozó érdekvonalkozásán túllépve azt is képes felmérni és felismerni, ami a másokhoz köti.

Ennek az előkészületét látjuk azokban az években, amelyekről Horkay Hörcher beszámol, nemcsak az intézményi (udvar, szalon, akadémiák stb.) világot írja le, hanem azt a belső társadalmi átalakulást (27–28.) is, amelyben az ítélőképes ember helye kialakul a művészet társadalmi életvilágában. Az ítéletalkotás ezekben a korai esztétikai kísérletekben még az antik-sztoikus hagyományt követi, melynek jelenléte mindmáig érezhető az esztétikai gondolkodásban. Horkay Hörcher Ferenc helyesen emeli ki (30–31., 113.) ennek jelenlétét már a *humanista* tradícióban, valamint ennek továbbélését olyan szerzőknél, akik kifejezetten kapcsolódtak Arisztotelész és Cicero elgondolásához. Az itt előtérbe kerülő *fronézis* tehát egyfajta *okosság*, amely a változó dolgok és világ közepette, azt célozza, ami a lehető legjobb és ekként végbevihető, s ennyiben minden esztétikai hatás mögött annak felismerésére int, hogy mi a megtapasztalt események között az, ami *mértékkel tartható*, s mi nem. Pierre Aubenque¹¹ a fogalmat tárgyaló könyvében állítja: a *fronein* és *fronézis*, amely egyszerre jelenik meg mint a tudás és értelem és mint a helyzet adta diszpozíció, végső soron ennek a fronetikus okosságnak a tartalma elválaszthatatlan attól, hogy értelem, érzelem és morális érzék a helyes meggondolására ösztönöz. Az ítélőképesség tehát elválaszthatatlan attól, ahogy az ember képes a helyzet adta lehetőségeket felmérni és a lehető leghelyesebb ítéletet meghozni, még akkor is, ha az esztétikai állapotban *nincs közvetlen meghatározottság*. Az ember maga előtt áll. Így lesz az angol-szász hagyományban oly nagy jelentősége annak, amit morális érzéknek neveznek, s ami – miként fent utaltam rá, egybehangzóan Horkay Hörcher ítéletével – mindinkább kiszorul az esztétikai diskurzusból. Ebben a periódusban a kor elméletalkotói és kritikusai még erkölcs és esztétikai ítélet egyberendezését keresik, jöllehet számtalan bizonytalansági elem már itt is felszínre kerül. Ahogy persze az is, hogy milyen művészet az, ami *méltó* erre a megnevezésre. Így kerül elő a *régiek és újak vitája*,

⁹ Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről* = Uő., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. PAPP Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2005, 224.; vö. Martin HEIDEGGER, *Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1936–37), szerk. Ulrich von BÜLOW, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach, 2005.

¹⁰ Vö. Rüdiger BUBNER, *Wie wichtig ist Subjektivität = Subjektivität*, szerk. Wolfgang HOGREBE, Fink, München, 1998, 235. skk.

¹¹ Vö. Pierre AUBENQUE, *Der Begriff der Klugheit bei Aristoteles*, ford. Nicolai SINAI – Ulrich J. SCHNEIDER, Felix Meiner, Hamburg, 2007, 154.; vö. SZÉCSÉNYI Endre, *Az ízlés mint sensus communis* = Uő., *Társiasság és tekintély. Esztétikai politika a 18. századi Angliában*, Osiris, Budapest, 2002, 61. skk.

amelyet talán Fontenelle¹² intése zárt le a legszebben, nevezetesen, hogy az ókor iránti *otromba elfogultság* nem segít rajtunk moderneken, már csak azért sem, mert egyszer majd ugyanilyen réginek hat a jelen művészete, másfelől minden korábbi a rákövetkező viszonylatában áll, a régiek vállán nyugszik az új, és így Fontenelle merőben új képet ad a történelemről és a hagyományról.¹³ S ha ehhez hozzávesszük, hogy az ókor művei iránti áhítatot szembeállítja az ész tökéletesedésével, akkor világossá válik, hogy a kor legfőbb ízlésbeli akadálya az elfogultság és az előítélet, vagyis az észhasználat és ítélőképesség legfőbb akadálya az előítélet. Nyilvánvaló, hogy amikor Gadamer az előítélet rehabilitációjáról beszél, csak arra utal, hogy nincs ember, aki ettől ment lenne, ennyiben egyetlen lehetőségünk, hogy ezt a regiszttert kimozdítsuk. Fontenelle több mint közvetítő (81.), vagy éppen a descartes-i gondolatok alkalmazója, olyan történelemelméletet vázolt fel, mely éppen azt teszi érthetővé, amiről már a könyvet elemezve szóltunk, vagyis az ember mind kevésbé nyer támaszt az őt körülvevő világból és annak szabályaiból. Pascal zseniális felismerésére utalva mindinkább a második természetté váló *szokások* ellenében, ami egyben saját természeteként jelentkezik, kell gondolkodjon. Ezzel a fordulattal annak vagyunk tanúi, amit korábban úgy fogalmaztunk, hogy az *esztétikai állapotban* az ember olyan módon kerül önmaga elé, hogy minden meghatározottságát felfüggeszti. Horkay Hörcher is kiemeli Pascal jelentőségét (94. és tovább), aki nemcsak a racionális szabályok alól vonja ki a szép tapasztalatát, hanem megnyitja – egy ma is alapvető kérdés a művészetelméletben – a szenvedély és szenvedés gondolata irányában. A *Passio als Leidenschaft* című korai tanulmányában Auerbach¹⁴ arra hívta fel a figyelmet, hogy az *excessus mentis* olyan magunkon túli lét, amely egyben képes minden megkövült állapotot (*obduratio cordis*) megrendíteni. A szív és a lélek szenvedélye, a zavar, amely az ítéletet nem kiiktatja, hanem a helyes ítélet előtt megnyitja, a korszak egyik nagy felismerése – ha lehet így fogalmazni, ez az az *irracionális* mozzanat, amiről Baeumler¹⁵ írt meghatározó könyvében: az ítélő érzék (*iudicium sensuum* – Baumgarten) külső szabály és irányítás nélkül munkál bennünk, azaz az ítélőerő a jó ízlés döntő részét képezi.

Gerhard Krüger máig meghatározó elemzése¹⁶ mutatta meg, hogy milyen szűk az a mező, ahol a szenvedély és gondolkodás érintkezik, ahogy máig érvényesen fogal-

¹² Vö. Bernard le Bovier de FONTENELLE, *Elmélkedés a régiekről és a modernekről* = Uő., *Beszélgetések a világok sokaságáról*, ford. LAKATOS Mária, Magyar Helikon, Budapest, 1979, 181.; Fontenelle *Digression* művéhez lásd Carsten ZELLE, *Die Doppelte Ästhetik der Moderne*, Metzler, Stuttgart–Weimar, 1995, 82.

¹³ Vö. Werner KRAUSS, *Fontenelle und die Aufklärung* = *Philosophische Neuigkeiten für Leute von Welt und für Gelehrte*, szerk. Helga BERGMANN, Reclam, Leipzig, 1989, 393. skk.

¹⁴ Vö. Erich AUERBACH, *Passio als Leidenschaft* = Uő., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke, Bern–München, 1967, 169.; Paul de MAN, *Pascals Allegorie der Überzeugung* = *Die Paradoxe Metapher*, szerk. Anselm HAVERKAMP, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 76. skk., ahol egyértelművé teszi azt a végső kereszteződést, kihalást, ami folytan a természetes és szokásos felől nyert tapasztalat nem találhat nyugvópontot, hiszen a vágy és az igazság nyelve (nem csak) az esztétikai dimenzióban áthatja egymást.

¹⁵ Vö. Alfred BAEUMLER, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981, 50–51.

¹⁶ Gerhard KRÜGER, *Die Herkunft des philosophischen Selbstbewusstseins* = *Logos*, szerk. Richard KRONER, Mohr, Tübingen, 1933, 252–253.

mazta az ember sajátja „die leibliche Stellung innerhalb der Welt”, vagyis éppen testi mivoltában az ember ennek a világnak a polgára, s ami itt végbemegy és megtörténik körülötte, az nem csak gondolatként érinti, hanem érzékeit/érzelmeit/szenvedélyeit mozgatja, vagyis a *szenvedélyek tapasztalatokat képeznek*. Ez tehát nemcsak zavar, ahogy erre Horkay Hörcher is utalt (103., 105.), hanem annak a lehetősége, hogy az ember magát másként tapasztalja, ahogy a *lélek képes túlnőni magán, vagyis nagylelkűen, a lélek felemelkedésével válaszol arra, amit tapasztal*.

Természetesen az esztétikai és morális ítélet áthatása az angol felvilágosodás gondolkodóinál is meghatározó, ahol erkölcs és affektív érintettség képezi azt a sajátos társas/társias érzületet és kedélyt, melyet akkor ápolunk, ha képesek vagyunk mások ítéletével egybehangzóan a *sokrétű dolog között az egybehangzót és egységest* (*uniformity amidst variety* – Hutcheson) megadni. Ennek előképét mutatta ki Dilthey alapvető munkájában, amikor a sztoa azon gondolatára utalt, hogy az ember, jóllehet adott számára a természetes bölcsesség, az észhasználat, az affektusoknak kitéve él, *vagyis tudata elhomályosulhat*. A szenvedély/affektus ellenszere nem lehet pusztán az észhasználat, egy másik érzület képes azt lecsendesíteni. Dilthey¹⁷ Cicero *De Officiis* című művére utalt (I., 11–12.), ahol az embert olyan létezőnek mutatja be, aki képes az igazság fellelésére, túl az égető szükség világán, és a helyes *logosz* által a beszéd és életformálás közösségét (*vitae societatem*) megteremteni, s ezért az olyan csodálatra méltó tárgyak megismerésére törekszik, ami során a jó életben részesedhet. Diltheynél miként Horkay Hörcher elemzésében is, az *erényes élet megelőzi a hasznost, miként az, ami megragadott egy közös és megosztható értelem letéteményese lesz*. Horkay Hörcher Ferenc helyesen emelte ki (146–150.), hogy Shaftesburynél éppen a tisztán racionális beállítódás fedi el azt a közös szenvedélyesen keresett jó élet lehetőséget, mely a szép által nyílik meg az embernek. A szkeptikus *katalepszis* egyszerre elragad és megragad, hiszen az ragadja magával, ami a *legfőbb kielégülést és örömet okozza*¹⁸ az embernek. Ennek az antik hagyományt újraélesztő gondolatnak a centrumában az áll, hogy az ember mintegy *kilátja az egyet a sok között, ám nem szűkíti le a megjelenőt, hanem élvezi annak különböző mintázatát, hogy végül azzá válhasson általa, aki lehet*. Ez ismételtén a magunkért viselt gond mint önmegismerés lehetőségét jelenti, ami ellene van az önérdeknek és a pusztá önfenntartás individualitásának.¹⁹ Ezért mondta Gadamer²⁰ joggal Shaftesbury elgondolását értelmezve, hogy az összetartozás azzal épül az emberek között, ha az érzés nem a magánérdek, hanem a *közjó iránt* nyitott. Ennek keresése hatja át a polgári kor művészetelméletét. Kérdés, miként válhatunk ilyenre, mi ennek az akadálya, ha az ember számára adott a józan emberi értelem.

¹⁷ Wilhelm DILTHEY, *Die Autonomie des Denkens, der konstruktive Rationalismus und der pantheistische Monismus nach ihrem Zusammenhang im 17. Jahrhundert* = Uő., *Aufsätze zur Philosophie*, szerk. Marion MARQUARDT, Werner Dausien, Hanau, 1986, 348–349.

¹⁸ Lord SHAFTESBURY, *A moralisták. Filozófiai rapszódia*, ford. FEHÉR Ferenc = *Brit moralisták*, Gondolat, Budapest, 1977, 135.

¹⁹ Vö. Uő., 237.

²⁰ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 40–41.

Az angol elméletképzés döntő fordulata, amikor Hume ezt a társias érzületet olyan elvek mentén bontja ki, melyek már nem egy esztétikai metafizikát keresnek, hanem a józan értelem ítélőszéke elé állítják a művészetet élvező embert. Hume²¹ azzal húzta át az entuziaszta beállítódást, hogy nem magában a dologban (181) és nem is valamiféle benső érzületben jelölte ki az ítéletalkotás lehetőségét, hanem ezek áthatásában és egymásnak feszülésében. Az ítéel helyesen, aki mintegy *begyakorolta* magát ebbe, s jóllehet Hume megtartja elődei felismeréseit a kifinomultság, a képzelet vagy az előítélet visszaszorítása gondolatait, olyan gyakorlati filozófia irányában nyitja meg a művészetről való gondolkodást, melynek célja az ízlés közösségében, azaz a műveltségben van, melyet nem azonosít már közvetlenül az erkölcsi ítélettel, hiszen más korok erkölce a művészetben nem tarthat vissza attól, hogy a művet értékelni és élvezni tudjuk. Ahogy Peter Kivy²² megfogalmazta, Hume-nál már nem az érzés adja a jó kritikus megfontolásainak az alapját, hanem az, hogy *mit értett meg belőle*. Ahogy Horkay Hörcher Ferenc írta: „Hume morálfilozófiai szempontból is alátámasztja a kifinomult társaságra vonatkozó elképzelését: ha valaki jó ízléssel rendelkezik, az morális biztosítékot jelent.” (181.) Ma persze némi szkepszissel látjuk ezt a felemelő gondolatot, hiszen nem sok embert tartott vissza a lealacsonyodástól az, ha jó ízlése volt, mégis fogadjuk el ennek a kiváló elmének, miként Horkay Hörcher Ferencnek is, hogy a szépet abban találjuk-találhatjuk meg a leginkább, amit másokkal képesek vagyunk megosztani. Ám ne feledjük Herder²³ intését, a szép a *megjelenő* (*ein Phänomenon*), melytől soha nem tarthatjuk távol, hogy pusztán illúzió, vagy pedig valami módon nem azt látjuk meg benne, amit egyébként magába rejt, ezért egyetlen kiindulásunk lehet az esztétikai viszonyban, ha fogalmak nélkül újra és újra lentről indulunk felfelé (*von unten hinauf*), s nem próbálunk általános, mindenki számára érvényes ítéletet hozni.

Az esztétikai ítélet ajánlattétel a tárgy megítélését illetően legjobb tudásunk szerint, és egyben keresése annak a közösnek, ami soha nincs szem előtt, így őrzi kerülő úton a humanitást (297) az *esztétikai gondolkodás*.

(*Gondolat, Budapest, 2013.*)

²¹ David HUME, *A jó ízlésről*, ford. TAKÁCS Péter = Uő. *Összes esszéi*, Atlantisz, Budapest, 1992, 225.

²² Peter KIVY, *Hutcheson and Hume* = Uő., *The Seventh Sense*, Clarendon, Oxford, 2003, 143. skk.

²³ Johann Gottfried HERDER, *Kritische Wälder*, IV., szerk. Regine OTTO, Aufbau, Berlin–Weimar, 1990, 492–496.

Zsolt Komáromy: *Figures of Memory. From the Muses to Eighteenth-Century British Aesthetics*

Bárki, aki eszmetörténettel, gondolkodástörténettel vagy bármilyen (humán) tudománytörténettel foglalkozik, olykor dilemmával kerül szembe. Vajon mennyire (és hogyan) kell komolyan venni azokat az eszmefuttatásokat, amelyek *lehetnének akár* részei egy kifejtett és felépített gondolatrendszernek – de vagy olyan korban keletkeztek, amikor még a szaktudományos érelemben vett irodalomelmélet, lélektan vagy szociológia nem is létezett (csak hogy néhány példát említsek), vagy pedig olyan szöveggörnyezetben (vagy olyan szerzőktől) származnak, amelyet vonakodnánk a tudományosság szigorú mércéjével mérni. Ez a probléma általános és nagyon is eleven – vajon költői szövegekből kibontható-e valamiféle esztétikai (vagy nyelvészeti, vagy történetfilozófiai stb.) nézetrendszer? Vajon összeállnak-e valamiféle koherens, fogalmilag tiszta, következtetéseiben logikus állítássorral?

Olykor a hagyomány dönt; az értelmezéstörténet besorol szövegeket, amelyeket a maguk idejében sem tekintettek tudományosoknak, s a későbbi korok sem mindig a tudomány körébe – így (utólag) megkonstruálva egy tudomány előzményeit vagy éppen magát a tudományt. Bár szokás a modern tudományosság kialakulását (különböző, de gyakran a 18. század végére eső) évszámokhoz, de legalább szűkebb periódusokhoz kötni, mindig is utólagos konstrukciókról van szó. Az a kor, amely Komáromy Zsolt rendkívül gazdag és kitűnő könyvének középpontjában áll, például minden bizonnyal nem a szó mai értelmében tekintette tudósoknak azokat a gondolkodókat, akik a könyv főszereplői (Addison, Gerard, Kames) – tudós embereknek, szellemes csevegőknek, a könyv embereinek vagy kiváló íróknak biztosan.

Az értelmezések sora azonban elvégezte azt a munkát, amelyre Komáromy immár támaszkodhat; amit a brit esztétika kezdeteiként tartunk ma számon, az efféle „nem-tudósok” tudományosnak félve nevezhető szövegeiből megkonstruált, de (immár) létező gondolatrendszer. S ha a maguk idejében ezek gyakran praktikus (vagy épp nagyon is költői) célokat szolgálhattak is, esetleg egy-egy vitában használt retorikai fegyverek voltak, vagy futó ötleteknek tetszettek – mostanra már olyan pozícióba kerültek, hogy részei az esztétika *tudományos* diskurzusának. Mindenesetre: a mai monográfusnak nem kell sem mentegetőznie, sem előlről kezdenie a rendszer felépítését.

Mindezt azért érdemes előre tisztázni, mert a könyv kiindulópontja (és minduntalan újra előkerülő kérdése) az emlékezet és a képzelőerő szembeállítás. Olyan kategóriák, amelyek a 18. század költőit és irodalommal foglalkozó embereit egyaránt foglalkoztatták, s amelyek természetéről és primátusáról sokat írtak. Ugyanakkor

jól jellemzi ez a dichotómia a fent jelzett problémát: mennyire érdemes komolyan venni és a tudományos terminus státusát tulajdonítani ezeknek a kategóriáknak – vagy tekintsük őket afféle kávéházi eszmefuttatások segédeszközeinek? Komáromy úgy dönt – és a könyv igazolja: jól teszi –, hogy ezek a kategóriák (használatuk, határai, történetük, kontextusuk) különleges figyelmet érdemelnek. Különösen, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a mai értelmezés számára a képzelőerő valami eddig sosem volt létrehozását, az alkotást, az újdonságot sugallja, míg az emlékezet oldalán az utánzás, a megismétlés, valami elmúlt dolog követése áll; márpedig, figyelmeztet Komáromy a könyv terjedelmes és, mondhatni, súlyponti bevezetőjében, a premodern kor számára ez korántsem volt evidens. A képzelőerő működését éppen utánzásként fogták föl. (3.)

Óvatosan kell tehát bánnunk a dichotómia kiterjesztésével – de nemcsak azzal, hanem magával kategóriatörténettel is. Komáromy könyve első ránézésre szűk területre összpontosít; de amikor nyomába ered a vizsgált kategóriáknak, elképesztő időbeli távolságokat jár be. A már említett bevezetés után az első rész az emlékezet fogalmának történeti változásait vizsgálja. Itt a 18. század Angliájából a klasszika-filológia területére – pontosabban Homéroszhoz és Hésziódoszhoz, Platónhoz és Arisztotelészhez vezet, aminek (legalább) két oka van. Egyfelől a korban (mármint a brit 18. században) a klasszikus szerzők fontos és mindennapi olvasmányai voltak valamennyi említésre érdemes szerzőnek; az értelmezés terepei, folytonos újragondolás és új felismerések kiindulópontjai – megkerülhetetlen és feltétlen autoritással bíró szellemi közeg. Másfelől maguk a kategóriák (függetlenül későbbi [át]értelmezéseiktől) mégis csak a klasszikusok alapvető munkáiban kristályosodtak ki. Komáromy ugyanakkor, amikor gondosan és nagy tárgyi tudással fejti fel az antik hagyomány és 18. századi interpretációi viszonyát, bátran nyúl a mai értelmezői hagyományhoz is (egy ponton például Derridához – Heidegger bevonása talán már szétfeszítette volna a kereteket). A könyv második része taglalja magának a 18. századi brit esztétikának az emlékezet-fogalmát – ennek felfeztetéseként Descartes-hoz fordul, majd Pope, Addison, Gerard és Kames lesznek a főszereplők.

Descartes mint kiindulópont különösnek tetszhet, de Komáromy rámutat, hogy éppen az emlékezet szóképei tekintetében (ez a könyvnek a címbe is kiemelt fontos kérdése) meghatározó szerepe volt a francia filozófusnak. Szemben az emlékezet „viasz”-, „írás”- vagy „múzsák”-metaforáival, és párhuzamosan azzal az elgondolással, hogy az emlékezet alkotóerő is egyben, elválaszthatatlan a kreativitástól és a képzelettől – megjelennek Descartes-nál (és az ő nyomán a brit kritikában és esztétikában) a „folyékonyság”-szóképek (nehéz másként fordítani a „fluid” terminust). Mindemellett Descartes metaforája sem nem gyökértelen (Komáromy Platónig és Hésziódoszig vezet vissza), sem nem kizárólagos – maga Descartes is használja a viasz-képet csakúgy, mint az összehajtott papírlapok hasonlatát az emlékezetre. Mégis, a (folyékony, áramló beszéddel is összefüggő) fluiditás-alakzat az, ami a képzelőerő és emlékezet kapcsolatáról szóló reflexiókra nagy hatást tett. Komáromy figyelmeztet arra, hogy Descartes korántsem az emlékezet alkotó természete mellett kardoskodik, de kénytelen számot vetni azzal, hogy minden emlékezet megalkotása tartalmaz kreatív

mozzanatok. A „társítás” (képzettársítás, asszociáció) metaforája is erre az eredményre kell, hogy vezesse – az emlékezet megteremtése (felidézése) csakis olyan társítások nyomán történhet meg, amelyek szükségképpen egyediek.

A társításelmélet csak érintőlegesen fordul elő Descartes-nál, de Hobbes és Addison kifejezetten erre alapozta emlékezetfelfogását. Komáromy rámutat, hogy ez a kifejezés maga is tekinthető szóképpnek: de nemcsak az emlékezet leírására, hanem a képzelőerő újfajta megközelítésére is alkalmas. Olyan keret, amelyben a terméketlen szembeállítás értelmét veszíti. Ez Komáromy könyvének alapvető kérdése: hogyan sikerül az esztétika (vagy az emlékezetről és képzelőerőről való reflexió) története során olyan metaforákat (értelmezési kereteket) találni, amelyek azután így vagy úgy, szembeállítva vagy összesmosva, szétválasztva vagy egymásba játszatva, magyarázva vagy újabb ellentmondásokat találva élénk állítani ezt a két kategóriát.

De vissza a kiinduló kérdéshez. Igen vonzó dolog a humán tudományok művelői számára dichotómiákat felállítani – ennél talán csak az vonzóbb, ha le is tudjuk rombolni őket. Az, hogy a kötetet nyitó erős szembeállítást – emlékezet és képzelőerő között – Komáromy sok oldalról felfejti, megvizsgálja, kétségbe vonja és romba dönti (ha úgy tetszik: dekonstruálja) voltaképpen várható (vagy akár elvárható) teoretikus lépés. Sokkal izgalmasabb ennél, hogy a kötet második fejezete a korban is tapintható belső ellentmondásokra koncentrál; vagyis azt mutatja ki, hogy nem az (utólag okos) értelmező logikai műveletei azok, amelyek a kettősség nehezen tartható mi-voltára rávilágítanak, hanem amikor megszilárdult, „köznyelvivé” vált, elterjedt és az esztétikai gondolkodásba beépült képzelőerő és emlékezet oppozíciója, már akkor is okozott elméleti bonyodalmakat. Röviden és nagyon durván: világos, hogy semmilyen képzelőerő nem működhet korábbi tapasztalatok (és ezek emlékei) nélkül; másfelől az emlékezés nem tekinthető pusztá reprodukciónak, hanem mindig mozgósítja a képzeletet is.

Ha néhány szempontot kellene mondani ahhoz, hogy miért érdekes (akár a magyar irodalomtudósok számára is) Komáromy munkája, először is gazdagságát érdemes említeni: alaposan sorra veszi mindazt, amit emlékezet és képzelőerő szembeállításáról tudni érdemes, nem is kell lineárisan olvasni a könyvet, ha valakit éppen az ókori források érdekelnek, rálapozhat azokra is. Talán túlzás volna enciklopédikusnak nevezni – de megbízható, pontos és gondolatébresztő kalauz. Másodszor: példás az a módszertan, amely utánamegy a fogalmak eredetének és értelmezéstörténetének – követésre érdemes minden történeti stúdium számára. Harmadszor: a tárgy, a 18. és korai 19. század európai és magyar gondolkodástörténete, esztétikai alapelvei, kategóriái, az éppen tudománnyá alakuló (de olykor még félig-meddig művészi, félig-meddig társasági) diskurzus mostanában mintha egyre nagyobb érdeklődést keltene. A könyvnek helye volna az angol-európai, angol-magyar, magyar-európai összehasonlító irodalomtudományi kutatásaiban. Központi.

(Bucknell UP, Lewisburg, 2011.)

TÓTH BARNA

Szerdahely György Alajos esztétikai írásai, I., *Aesthetica* (1778), kiad. Balogh Piroska

A *Csokonai Könyvtár* sorozat *Források* alorozatában 2012-ben látott napvilágot Balogh Piroska fordításában és gondozásában Szerdahely György Alajos *Aesthetica* (1778) című munkája. Balogh Piroskának már korábban is jelent meg e sorozatban kötete: 2005-ben *Schedius Lajos János széptani írásai* címmel, s minden bizonnyal nem ez az utolsó darab e sorozatban, hiszen – mint a kötet alcímében szereplő római egyes szám sejteti – számíthatunk Szerdahely többi esztétikai írásának megjelenésére is.

Szerdahely *Aesthetica* című könyvéről joggal gondolhatjuk, hogy alapvető fontossággal bírhat a kor művészetével, irodalmával foglalkozó kutatók számára, az irodalomtudomány mégis a mai napig adós maradt a szerző esztétikai műveinek alaposabb vizsgálatával, a kritikátörténeti diskurzusból való bevonásával. Balogh Piroska metaforaláncával élve: a 2009-ben megjelent, Tóth Sándor Attila által készített első, monografikus Szerdahely-kötettel még nem érkezünk el az adósságlevél szétszaggatásának üdítő pillanatához, ezzel csupán a kamatfizetés periódusa zárult le – a tőketörlesztés alapfeltétele a Szerdahely-szövegek magyar fordításban, kommentárokkal kísért újbóli kiadása.

A *Források* sorozat céljának tekintve, hogy a kutatás és oktatás számára hozzáférhetővé tegyen olyan szövegeket, melyek ma már alig elérhetők. E Szerdahely-kötet esetében is indokolt az újrakiadás, hiszen bár ötven évig egyetemi tankönyv volt (egy ideig kötelező, később Schedius fent említett írásai mellett ajánlott), mégis csupán egyetlen kiadást élt meg. Balogh Piroska ráadásul hatalmas terhet vállalt át a kutatóktól azzal, hogy latinról magyarra fordította a szöveget. E teher mértékét, tehát a fordítás nehézségét jobban megítélhetjük, ha ismerjük a *Források* sorozat néhány korábbi, retorikával foglalkozó kiadványát. Köteteik bevezetéseiben már Bitskey István és Imre Mihály is felhívta a figyelmet arra, hogy a reformáció és a barokk kor szövegeinél milyen erős a retorikai hagyomány. Ennek mai magyar nyelvre való átültetése eleve nehéz feladat. Szerdahely itt tárgyalt művét mint ebből a hagyományból való kilépés kísérletét láthatjuk. A fordító azzal is segíti a Szerdahely által beszélt nyelv pontosabb megértését, hogy a kötet végén több oldalas szöszedetet közöl a fordítás koncepciójának és fogalmi hátterének átláthatósága érdekében. A kötet nem tartalmazza az eredeti latin szöveget, de mint olvashatjuk, hamarosan hálózati kiadás formájában az is hozzáférhető lesz.

Balogh Piroska könyve kritikai igényű forrásközlés és fordítás. Szerdahely közel kétszázhetven oldalnyi szövegéhez kétféle lábjegyzet kapcsolódik: a szerzői jegyzet

és félkövér betűtípussal a sajtó alá rendezőé. Rengeteg fordítói jegyzet a szerző által sehogyan sem vagy hiányosan megadott, antik művekre való hivatkozást pontosít vagy fed fel. Napjainkban már egyre kevesebb a latin nyelvet jól ismerők, s jelentősebb latin olvasottsággal rendelkezők száma; Balogh Piroska ezen forrásfeltárásai nélkül a kötet használóinak többsége számára alighanem rejtve maradtak volna ezek az utalások.

A kötet végén egy több részből álló, ötven oldalas tanulmány olvasható, mely Szerdahelynek nem csupán az itt közreadott szövegével foglalkozik. Első megnevezett célja, hogy az 1770-es évekbeli korszakváltás-paradigmaváltás tudománytörténeti vitájához újabb adalékként a Szerdahely-életművet ismertesse, melyben jól kimutatható a több szinten bekövetkezett változás. A tanulmány két fő kérdése, hogy miben ragadható meg e változás; s milyen ösztönzésre, milyen forrásokból és milyen célzattal vállalta azt Szerdahely.

Az első kérdésre a tanulmány három pontban foglalja össze a választ, s később ezeket részletezi. Az első pontban rámutat, hogy a Baumgarten-féle esztétikafelfogást követi Szerdahely szövege, mely a korábbi, tematikus kategorizálás helyett a megismerést teszi a rendszerezés alapjává. Másodikként arra hívja fel a figyelmet, hogy Szerdahely szövegének alappillére az angolszász élményesztétika, melynek dinamikussága *hatás* és *indulat* interakciójaként nyilvánul meg, s mely alapján értelmet nyer az ízlés fogalma, még ha ez kívül is esik a tudományos diskurzus terén. Harmadikként pedig arról beszél, hogy a Bacon-féle aforisztikusság figyelhető meg a szövegen: dogmák helyett példákat állít, hangsúlyozza a tapasztalati alapot, s nem személytelenül szólal meg, hanem egy nem-mindentudó elbeszélői hang szólamaként.

A második kérdésre is (milyen ösztönzésre jött létre és milyen forrásokból táplálkozik ez a rendhagyó szöveg) összetett választ ad a tanulmány. A tudományos diskurzus megváltozásának jele a korban kialakuló felekezeti felettség, mely az *Aesthetica* szövegén is jól kimutatható – a jezsuita Szerdahely a források tekintetében nem tesz vallásbeli különbséget, sőt többségében protestáns szerzők tudományos munkáit használja föl. A tanulmány megkísérel egyfajta hatástörténeti vizsgálatot is végezni, bár hangsúlyozza, hogy az irányok megállapítása csupán feltevés lehet, ezért leginkább csak a hatás szempontjából összekapcsolható csoportok felkutatása lehetséges. Burke esztétikaelméleti munkájának nyomait keresi Szerdahely szövegében, de nem a szerző által jelzett, hivatkozott kapcsolatokat vizsgálja – részben, mert ezt már korábban elvégezték mások, részben, mert (mint erre föl hívja a figyelmet) a kor jegyzetelési szokásai eltérnek a ma megszokottól, s egy szerzői név említésének hiánya nem feltétlenül jelenti, hogy az nem szolgált forrásként. Burke neve alig szerepel Szerdahely szövegeiben, holott a fenségfogalom rendszerbe illesztésének, a narrátori diszpozícióknak, a metaforizált gendervonatkozásoknak és az esztétikum társadalomelméleti kivetülésének vizsgálata egyértelművé teszi a két szerző munkái közötti kapcsolatot.

Szerdahely szövege hatástörténeti szempontból nem csak tényező, de eredő is lehet – ezt próbálja bemutatni a tanulmány utolsó nagyobb egysége, két példán át. Az elsőben Szerdahely és Kazinczy kapcsolatát vizsgálja a szerző a regényekről alkotott

véleményük, illetve az ikonizmusfelfogásuk kapcsán. Kazinczy leveleiben alig találkozzunk Szerdahely névvel; kettejük kapcsolata a korábbi szakirodalomban ritkán került szóba, legfeljebb annak hiányát emelték ki. Szerdahely kultúrpolitikai szempontból Kazinczy számára óvatosan került, kímélt ellenfél volt. Az utókor számára jelentős különbség van a két szerző kritikátörténeti súlya között: Kazinczy elméleti munkát nem adott ki, de levelei és önéletrajzi írásai mindig kéznél lévő kincsestárként funkcionálnak a kor kutatói számára – vele szemben Szerdahely munkái idővel elvesztették korábbi jelentőségüket. E megbillent egyensúlyra hívja fel a tanulmány a figyelmet, és a példákon keresztül nemcsak arra kíván rámutatni, hogy a két szerző különbözőségük ellenére több dologról hasonlóan vélekedett, hanem hogy itt feltételezhetően Szerdahely művei voltak hatással a „széphalmi mester”-re.

A kísérőtanulmány utolsó tematikus egységében Pálóczi Horváth Ádám csillagászati tankölteménye adja a vizsgálódás apropóját, mely talán Szerdahely hasonló költeményeiből vette át néhány jellemző vonását, és azt sem lehet kizárni, hogy annak ösztönzésére született, hiszen Szerdahely verseskötete abban az évben jelent meg (1788), amelyben a Pálóczi-vers született. Balogh Piroska kétféle olvasatot vázol a költeményekhez. Az első értelmezés a baconi tudásátadás elvén alapul, mely szerint a (jelen esetben csillagászati) ismeretek terjesztésének hatékony módja az, ha már ismert, például bibliai vagy ókori kozmogóniai narratívát használunk hordozóközegként. A másik olvasat szerint, melyet Szerdahely *Silva Parnassi Pannonii* című kötetének két költeményén mutat be és Pálóczi szövegére is kiterjeszt a tanulmány, a költészet mint teremtés nyilvánul meg, s a versbéli beszélő-„tsillagvizsgáló” a kozmosz leírásának aktusában felemeltetik, eljutván a kozmikus rendet, egyszersmind a saját költői elbeszélését irányító Teremtő Erő képéig.

A 18. század végén kialakuló esztétikai gondolkodás alapvetően átalakította a irodalomtudomány fogalmát, a kor ez irányú elméleti munkái tehát kiemelt fontosságúak lehetnek az irodalomtudomány számára. Az irodalomról való gondolkodásnak máig meghatározó változása következett be ekkor, s e változást megismerni csakis az azt implikáló vagy megerősítő kortárs szövegek ismeretében lehetséges. Balogh Piroska fordításkötete tehát mind témája szerint, mind forrásokat felfedő aprólékossága miatt jelentős és termékeny kötet lehet.

(*Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012.*)

TÖRÖK LAJOS

Berki Tímea: *Magyar–román kulturális kapcsolatok a 19. század második felében*

Ha egy bíráló olyan tudományos munka megítélésére vállalkozik, amellyel kapcsolatban ismerete jóval csekélyebb, mint a vizsgálandó munka szerzőjéé, hozzáértésének hiányát azzal igyekszik ellensúlyozni (vagy hozzá nem értését azzal igyekszik leplezni), hogy reflexióit nagyrészt tárgyának ismertetésére korlátozza. Mivel jelen sorok írója sem mentes az említett hiányosságtól, kritikusi szerepét felettébb csekély hermeneutikai mozgástérben gyakorolhatja. Az ilyen vagy az ehhez hasonló esetekben a produktivitás illúziójának megteremtése céljából a legautentikusabb módon talán olyan kérdések vagy szempontok felvetésével lehetne próbálkozni, amelyek nem lépik át a bírálat tárgyát képező gondolatmenet diszkurzív határait. Vagyis: azzal érdemes számot vetni, hogy a könyv milyen módszertani előfeltevésekkel fordul tárgyhöz, milyen argumentációs technikákat alkalmaz tárgyának kifejtésében, továbbá azzal, hogy e két összetevő ismeretében mennyiben sikerült a szerzőnek célját megvalósítania. A terv és cél összhangjának keresését azonban az előbb érintett és valamelyest leplezhető hiányosságon túl egy másik nehézség is korlátozza. Ez abból a szükségszerűnek mondható elfogultságból vagy részrehajlásból származtatható, amely a kötet olvasásának hermeneutikai szituációját jellemzi, s amely alól nemcsak a bíráló, de a szerző sem vonhatta ki magát. Berki Tímea ezzel kapcsolatban könyvének *Konklúziók* című zárófejezetében így vall: „A kötet magyar nyelve eleve kontextualizálja és kijelöli a megközelítés irányát, ilyenformán, a magyar és román kulturális kapcsolatokat. A magyar kultúrát anyanyelviként ismerő, a román a szocializációban, oktatásban elsajátító és vizsgáló kutatóként kulturálisan meghatározott tudásom prekonceptióit akaratlanul működtetem, annak ellenére, hogy törekedtem a reflektált értelmezésre.” (215.) A román–magyar kulturális kapcsolatok történetének egy szakaszát tárgyaló munka Berki Tímea szerint – ha jól értem – nem beszélhető el, nem értelmezhető kellő tárgyilagossággal, ha a beszéd alanyának identifikációs rétegei a kultúráköziség szempontjából maguk sem képviselnek valamifajta egyensúlyi helyzetet. A bíráló e tekintetben végtelenül egyoldalú perspektíva foglya, hiszen anyanyelve és szocializációja csupán az egyik kultúrához köti. Persze, az ilyesféle korlátok hangoztatása Berki könyvének esetében feleslegesnek is tűnhet, hiszen nemcsak a 19. századi román–magyar kulturális kapcsolatok világában elmerülő (magyar) irodalom- vagy kultúrtörténész és kritikus nem mentesülhet a viszonylagos egyoldalúság veszélyétől, de maga a vizsgált téma sem vonzza az objektív nézőpontokat, hiszen – és ezt nemcsak Berki Tímea előbb idézett mondatai sugallják, de a román–magyar kapcsolatoknak a könyv által dokumentált világa is – a kérdéses időszak maga sem képes egy

olyasfajta interkulturális egyensúlyt felmutatni, amely lehetőséget kínálna egy magát bármelyik közösséghez tartozónak valló kutató számára az elfogulatlan(abb) elemzésre.

Az előbbi megjegyzéssel el is érkeztünk vizsgálódásaink egyik legfontosabb kérdéséhez: miként reprezentálja, miként mutatja fel Berki Tímea könyve a román–magyar kulturális kapcsolatok valószínűleg első (és bizonyos tekintetben lehet, hogy az utolsó) komoly fejezetét, amely a 19. század második felét és a 20. század első két-három évtizedét foglalja magában. A kérdésbe foglalt és a témára vonatkozó kronológiai kereteket azért is jelölöm, mert fel szeretném hívni a figyelmet arra, hogy a könyv címében található fél évszázadnyi idő helyett az „esettanulmányok”-ban valamivel tágabb időhatárok jelennek meg. Ezen több szempontból sem csodálkozhatunk. Egyrészt azért, mert a román–magyar kulturális kapcsolatok hátterében olyan nemzet- és/vagy nemzetiség- és/vagy gazdaság- és/vagy intézménytörténeti folyamatok húzódnak meg, amelyek a két század határán átnyúlnak. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy szinte kivétel nélkül minden, a kötetben kiemelésre kerülő kapcsolattörténeti esemény vagy tendencia vagy törekvés 19. századi kiindulópontokhoz kötődik, de (lehetséges) narratív lezárása túlnyomórészt átkerül a 20. század elejére. Már Berki Tímea kötetének *Mihai Eminescu a magyarországi (román) irodalomban* címet viselő első fejezete is ide sorolható, hiszen az értelmezés egyik kiemelt témájának (a magyar nyelvű Eminescu-fordítások jelentősége a kultúraköziesség szempontjából) időkeretei az 1930-as évek végéig tolódnak ki, az első esztétikailag és fordításelméletileg is mérvadó Eminescu-átültetések megjelenéséig. A témák időkezelése szempontjából ehhez némileg hasonló módon szerveződnek a kötet *Kolozsvári értelmiségiek. Egyetemi oktatók és identitásaik a 19. század utolsó évtizedeiben* című szakaszában található értelmiségi életrajzok, hiszen az azokban tárgyalt tudósok között vannak olyanok, akiknek munkássága átnyúlik a 20. századra is. Másrészt azért sem tekinthető a könyvben tárgyalt korszak zárlatának a századforduló, mert a magyar–román kulturális kapcsolatok alakulására igazán komoly hatással a Monarchia összeomlása, illetve a közép-kelet-európai nemzetállamok létrejötte volt. Vagyis, ha van igazán meghatározó befejezése a Berki Tímea munkájában kibontakozó történetnek, akkor az nem a századfordulóhoz mint természetes határponthoz kötődik, hanem inkább azokhoz a történelmi-politikai és kulturális változásokhoz, amelyek az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlásával indultak meg. Bár hol nyíltan, hol hallgatólagosan a „századforduló” meghatározza a kötet periodizációs gyakorlatát, a könyv szinte mindegyik fejezetében kimutatható a korszakhatár áttolódása a 20. századra. A *Kultúrák találkozása: románok a kolozsvári egyetemen (1872–1918)* című fejezetben egyrészt abban tükröződik, hogy az intézménytörténeti narratíva 1918-cal zárul, másrészt pedig abban, hogy a szerző jelzi, a helyi román értelmiség identitásának alakulásában, a román vagy a magyar kultúrában vállalt szerepében kimutatható változások döntően ehhez az időponthoz kötődnek. Ha már a korabeli szellemi elit identifikációs problematikája előkerült, érdemes hivatkozni Berki Tímea könyvének arra a fejezetére, amely ezt a kérdést egyetlen értelmiségi életrajz vizsgálatában, mintegy „testközelből” tárgyalja. Az előbbieken már hivatkozott *Kolozsvári értelmiségiek. Egyetemi*

oktatók és identitásaik a 19. század utolsó évtizedeiben című szakasz egyik szereplője Grigore Moldován/Moldován Gergely, akire aszerint, hogy a Monarchia korának fiatal tudósaként, vagy egy első világháború utáni Romániában élő értelmiségiként, illetve fordítóként vagy irodalomtörténészként vagy esetleg etnográfusként tekintünk, hol a román, hol a magyar nemzetiséghez és kultúrához közel állóként tűnik fel a szemünk előtt. Az identitásváltozatok közti választást nemcsak az nehezíti, hogy Moldován életútján többször vannak olyan periódusok, amelyekben mindkét alternatívának egyforma jelentősége van, de az is, hogy munkásságában olyan törekvések is megjelennek, amelyek egy kozmopolita szemléletet valló személyiségre utal(hat)nak. A róla szóló életrajzi fejezetben az önazonosság e zavarba ejtő problematikájáról Berki Tímea kijelenti: „Moldován életpályája alakulása mutatja, hogy esetenként a nemzetiségi identitás és egyéb identifikációs lehetőségek (nemzeti, szupra- vagy transznacionális stb.), illetve a hibrid vagy köztes identitások, valamint a kettős kötődés mennyire bonyolult formáira találhatunk a magyarországi, ezen belül az erdélyi (multikulturális, multikonfesszionális, multiethnikus) közösségben.” (198.) Grigore Moldován/Moldován Gergely szakmai pályafutása nemcsak a 19. század végi és 20. század elejének erdélyi értelmiségére jellemző identifikációs problémák példázata, de a magyar–román kulturális kapcsolatok korabeli természetét is szimbolizáló történet. Erre hívja fel a figyelmet a kötet szerzője, amikor megjegyzi: „Egyetlen életmű vizsgálatakor egyidejűségükben láthatjuk két kultúra interakcióját ugyanazon személy értelmezésében, hiszen a kultúraközi kapcsolatok kétoldalúsága, egymásra való hatásának összjátéka jellemzi Moldován megszólalásait akkor, amikor magyar állampolgársága mellett románsága megtartásával érvel. E hibriditás nem csupán ezt az életművet magyarázza, hanem e személy csoportkötődéseit is, sőt továbbmenve, arra az erdélyi értelmiségi közegre is érvényes, amely többnyelvűsége révén különböző életvilágok részese lehetett a 19. században.” (204.)

Ha azt a kérdést tesszük fel, hogy a 19. század második felének román–magyar kulturális kapcsolatait tárgyaló könyv megrajzol-e egy egységes képet, akkor határozott és egyértelmű igennel nem felelhetünk. Ennek okai részben a szerző szándékai-ban, részben a feldolgozott anyag, illetve a tárgy természetében, részben pedig a feldolgozás módszertanában keresendők. E három jelenség eléggé szoros kapcsolatban áll egymással, ezért külön-külön nem érdemes foglalkozni velük. Ezekről és az egységes összkép megteremtésének korlátairól Berki Tímea tanulságos gondolatokat oszt meg olvasójával a könyv végén található *Konklúziókban*. Felhívja a figyelmet arra, hogy az „esettanulmányok láncolataként tekinthető kötet azért nem kíván monografikusan szerveződni, mert azt a vizsgált kérdés, vagyis a kapcsolattörténet maga lehetetleníti el. A 19. század végén, a 20. század elején megélénkülő irodalmi közvetítések az intézményesülés előzményeinek tekinthetők csupán [...], az első kötetbe szervezett, román költészetet tolmácsoló fordításgyűjteményekre a 20. század első évtizedéig kell várni”, majd hozzáteszi, hogy a „fordítástörténeti kiindulópont eleve két kultúra metszéspontján helyezi el a dolgot, ezáltal sokkal rétegzettebbé teszi azt például az egyetlen irodalmat vizsgáló kutatásokhoz képest. Következésképp, jóval nehezebb dolga van a kapcsolattörténet kutatójának, hiszen figyelmét megosztva, egyszerre

kell összpontosítani a vizsgálandó kultúrákra, ebből következően pedig arra is kell vigyázni, hogy lehetőségei szerint megőrizze pártatlanságát.” (215.) Az idézetben a szerző több érvet sorol fel abból a szempontból, miért nem lehetséges a román–magyar kulturális kapcsolatok 19. századi fejezetének egységes elbeszélése. Az első és Berki Tímea által valószínűleg csak a téma kutatásának köztes fázisaiban tudatosított indok az, hogy a kötetben kibontott történetiszálak egyes darabjai nem érnek véget a tárgyalt időszak végén, sőt lényegében akkor veszik igazán kezdetüket. A román–magyar kulturális kapcsolatok alakulásának egyik fontos elemeként kezelt fordítástörténeti folyamat például igazán csak a 20. század elején teljesedik ki, ugyan ezen kapcsolatok intézményesülésének összefüggésben pedig a könyvben vizsgált időszak csak előtörténeti funkcióval bír. Vagyis a történetyszerűség vagy az argumentáció teljességének illúziójához hozzá tartozó lezárás bizonyos szempontból nem alkotható meg. Ez a látszólagos hiányosság egyáltalán nem tekinthető valódi fogyatéknak. Még akkor sem, ha Berki Tímea kötetzáró megjegyzései burkoltan a kutatás geneziséhez kötődő és a teljesség hitét még magában hordozó szerzői szándékról való lemondás históriájáról is szólnak. A könyv narrációs és argumentációs struktúrájának nyitottsága ugyanis éppen azt igazolja, hogy a gondolatmenet nem tévutakon jár, hanem nagyon is célirányosan halad a téma 20. századi fejleményeinek irányába. Emellett az is valószínű, hogy Berki Tímea „kapcsolattörténet”-i vizsgálatának módszertani kiindulópontjai termékenyen alkalmazhatók a román–magyar kulturális viszony későbbi fejezeteinek jövőbeli vizsgálataiban. A *Konklúzió*kából idézettek második fele olyan problémát érint, amely – az előbbiekhöz hasonlóan – elsősorban a téma, az anyag természetében lelhető fel, s kevésbé köthető az argumentáció hiányosságaihoz. Arról van szó, hogy a kötetben nem igazán nyílik lehetőség a kultúraközi vizsgálatában a kultúrák valóságos párbeszédének felmutatására. Az idézetben szereplő és az interpretáció gyakorlatát jellemző megosztott figyelem véleményem szerint éppen arra céloz, hogy a vizsgált jelenségekre nem tekinthetünk úgy, mint a román és a magyar kultúra között zajló egészséges dialógus példáira, mert szinte mindegyiket olyan alá-fölrendeltségi viszony szabályozza, amely részben a Monarchia korabeli nemzet-, nemzetiség- és kultúrpolitikájából, részben pedig a két kultúra közti fáziseltolódásból származtatható. Sőt. Vannak olyan extrém esetek is a „kapcsolattörténet”-ben, amelyeknek hátterében az előbbi, döntően az egykorú (állam)hatalmi politikához kötődő hierarchikus viszonyból származtatható közösségi konfliktusok állnak, komolyan hátráltatva és késleltetve a román–magyar kulturális párbeszéd kialakulását. Berki Tímea könyvében ez utóbbi jelenséget példázza többek között a magyar országgyűlésben 1870-ben kibontakozó vita a román (nemzeti) színház kérdéséről. A két kultúra közti fáziseltolódásnak köszönhető párbeszéd-képtelenségre a kötet fordítástörténeti szakaszaiban több utalást is találunk a szerzőtől. Az alá-fölrendeltségi viszonyt reprezentáló magyarázatok közül egyet emelnék ki. Az 1870–80-as évekre vonatkozóan olvassuk: „Időben eltérnek az irodalom-képzetek, a környezetek, korántsem szimmetrikus a két irodalom hivatásosodása. A fordítások tehát nem azonos paradigmák találkozásából jönnek létre. Amíg a magyar irodalom túl van a népiesség/kelmeiség-vitán, amíg itt a saját népköltészet

iránti érdeklődésről áttevődik a hangsúly a más népek ilyen típusú költészetére, addig a román irodalom berkeiben nem lelhető fel hasonló érdeklődés a magyar folklór iránt, s ha létezik is, az erdélyi indíttatású.” (56.)

Véleményem szerint Berki Tímea könyve nagyon jó mű. Nemcsak azért, mert bizonyítja, hogy a szerző kiváló szakértője műve témájának, hanem azért is, mert magán viseli mindazon problémának, nehézségnek a nyomait, amelyekkel a kötet elkészültét megelőző évtizedes kutatómunka során a szerzőnek szembesülnie kellett. Vagyis egyszerre tudományos munka és szellemi önéletrajz.

(Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2012.)

ANTAL KLAUDIA

Kovács Flóra: *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban*

Kovács Flóra átgondolt és letisztult kötetének célja a közösség, a csoport és a hozzá kapcsolódó beszédmodok és azok megjelenési formáinak vizsgálata a színházi nyelvben egy – deleuze-i értelemben vett – kisebbségi korpuszon keresztül. A fiatal irodalomtörténész szerzőt elsősorban a kisebbségi lét megértésének vágya hajtotta a színháztudomány területe felé, mert véleménye szerint a „szépírói-színházi szövegek erőteljesen reflektálnak a közösség, a közösségképzés, a közösségből kilépés és egy másikba való belépés kérdéskörére, illetve adott esetben a kizárás aktusára”. (13.) A tanulmánykötet legnagyobb erénye, hogy az elméleti háttér – például a rítus- és közösségelméletek – kifejtése nem válik el élesen a vizsgált előadások és drámák elemzésétől, hanem rajtuk keresztül mutatja be és magyarázza azokat. Ennek köszönhetően a könyv azok számára is érdekes olvasmányul szolgálhat, akik egyáltalán nem jártasak az erdélyi színház történet terén. Ugyanakkor a könyv nem vállalkozik a 21. századi erdélyi drámairodalom legjelentősebb műveinek ismertetésére, vizsgálódását azon irodalmi alkotásokra korlátozza, melyek megfelelő terepet biztosítanak számára a közösség és az átmenetiség kérdéskörének elemzéséhez. Mindemellett érdemes röviden a könyv borítójáról is megemlékezni, mely túllépve egyszerű reprezentatív funkcióján a kötet szerves részévé képes válni: olyan kérdésekre és problémákra hívja fel a figyelmet, melyeket a kötet szerzője is vizsgál.

Az előadásokban és a drámákban megjelenő átmeneti állapot elemzésének első lépéseként a rítus fogalmát és a hozzá kapcsolódó elméleteket járja körül Kovács. A szociálanropológia felől közelíti meg a fogalmat, mely a köztes, mondhatni küszöbállapot leírására használja a rítust. A francia néprajztudós, Arnold van Gennep nevéhez fűződik a *rites de passage* kifejezés, mely az emberi élet fontos átmeneteihez tartozó rítusokat jelöli. E rítusok célja van Gennep szerint az, hogy megkönnyítsék az ember életében bekövetkező kríziseket, illetve hogy lelassítsák a hirtelen jött változásokat.¹ A rítus fogalma azonban a színháztudomány számára sem ismeretlen; Jane Ellen Harrison *Themis. A Study of the Social Origin of Greek Religion* című írásának tézise, hogy a színház eredete maga a rítus.² De megemlíthetnénk többek között még Grotowskit,³ vagy a hetvenes évek performereit – például Marina Abramovićot –, akik előadásaikkal újradefiniálták a színház és a néző, illetve a színház és rítus fo-

galmát.⁴ Kovács Flóra azonban csupán a román származású rendező, Mihai Măniuțiu színházelméletét ismerteti és kapcsolja össze van Gennep rítusleírásával.

Kovács állítása szerint van Gennep elmélete relevánsnak tekinthető a színháztudományban: ennek bizonyításaképp összehasonlítja és megpróbálja megfeleltetni Măniuțiu a színészből, szereplőből és játék-lényből alkotott hármas felfogásával. Măniuțiu játék-lénye természetes és mesterséges jegyekkel is rendelkezik: természetes, hiszen teste a színész teste, ugyanakkor mesterséges, hiszen az előadás végén megszűnik létezni. A játék-lény tehát már önmagában a köztes létet, az átmenetiséget szimbolizálja. A van Gennep-féle elkülönülés rítusában tapasztalhatjuk meg a játék-lény létezésének első pillanatát, amikor a színész megválnak önnön jegyeitől és elhasznált mimetikus formáitól, s átadja magát a bizonytalanságnak, a leendésnek. A marginalitás rítusában, azaz a köztes állapotában születnek meg a játék-lény attribútumai, melyek megteremtenek egy viszonylagos állandó állapotot, melyből az elkülönülés rítusában kilép a játék-lény és megszűnik létezni. Kovács tehát világos és érthető párhuzamot állít van Gennep átmeneti rítusai és Măniuțiu játék-lénye között, ám az előadások és a drámák elemzésében ez a bizonyítás mellékes szereppel bír.

Ami ennél fontosabb, hogy megértsük a rítus fogalmát és annak a küszöbállapotra alkalmazott használatát, hiszen ez válik Kovács egyik fő elemzési szempontjává. A színházi tér átmenetiségét vizsgálja a TransylMania zenekar *Mert tudnom kell...* című produkciójában – ahol különválik a zenekar szent tere a színészek és táncosok profán, nagyvilági terétől – és Bocsárdi László *A csoda* című rendezésében. Az előadások felmutatják a küszöbállapotot, az elkülönülést, a marginalitást és az egyesülés rítusát is a szereplők által: a *Mert tudnom kell...* főszereplőjét kitaszítja magából a közösség, elveszti korábbi társadalmi státusát, ezért szegélystádiumba kerül, ahogy maguk az ördögök is, hiszen ők valójában bukott angyalok. Az előadás végül az egyesülés rítusával ér véget, amikor a főszereplő újra beilleszkedik, betagozódik a csoportba. A *csoda* című előadás szereplői pedig mintha megragadtak volna a mennyasszonyi és vőlegényi létben: nem képesek életük egy következő szakaszába lépni. A köztes létállapotot jelenítik meg még a nemüket cserélgető maszkos táncosok, illetve a mindenféle nyelvet és nyelvezetet beszélő ördögök. Láng Zsolt *Játék a kriptában* című művében pedig az esküvő, a házasság rítusát vizsgálja Kovács.

A tanulmány szerző másik fő vizsgálati szempontja a közösség megjelenése a színházban és a drámákban, melyhez először Kálmán C. György, Cs. Gyimesi Éva, Wilhelm Dilthey és Anthony P. Cohen közösségdefinícióiról ad áttekintést. A már tárgyalt közösségdefiníciók ismeretében áll neki az előadások és drámák elemzésének: a *Mert tudnom kell...* című előadásban a közösség egyneműsítő aktusait vizsgálja, azaz azt, hogyan jön létre a homogenizáló „mi” a csoporton kívülálló „ők”-kel szemben. Az előadás szereplői az ördögök tetteire való reakcióként formálódnak közösséggé, és akinek eltér az olvasási módja, véleménye, azt kitaszítja a csoport magából. A *Játék a kriptában* című dráma elemzése során pedig Kálmán C. közösség-

¹ Lásd Arnold van GENNEP, *Átmeneti rítusok*, ford. VARGYAS Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2007.

² Lásd Jane Ellen HARRISON, *Themis: A Study of the Social Origin of Greek Religion*, Cambridge UP, Cambridge, 1912.

³ Lásd Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé: szövegek, 1965–1969*, Kalligram, Pozsony, 2009.

⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *Sámánizmus és színház (ritualitás és teatralitás)*, ford. DOBOS Elvira, Magyar Lettre Internationale 75 (2009 tél), online: <<http://lettre.c3.hu>> Letöltés dátuma: 2013. december 9.

szemléletére – mely a lakhely, vallás, munkahely metszéspontját tekinti közös alapnak – hozhatunk ellenpéldát. Annak ellenére, hogy a kötet címe kiemeli a közösséget, mint vizsgálati szempontot, elemzése sokkal hiányosabbnak tekinthető a drámákban megtalálható átmenetiség kutatásánál. Kovács Flóra nem meríti ki a drámákban megbújó lehetőségeket, nem elemzi elég részletesen az azokban megjelenő csoportmechanizmusokat, a közösségformálás lehetőségeit, lehetetlenségeit, vagy éppen buktatóit.

Harmadik, egyben utolsó megközelítési szempont a szerkezet, melynek kapcsán a szerző a rizómatikus elrendeződést ismerteti az olvasókkal, majd példákat hoz rá Selyem Zsuzsa és Visky András drámáiból, melyek valóban nélkülözik a hierarchiát és csupán mellérendelések sokaságából állnak.

A szerző vizsgálatának középpontjába tehát van Gennep rítus- és Măniuțiu játéklény-elméletét helyezte, miszerint az elkülönülés rítusában a színész megszabadul korábbi önmagától és a köztesség állapotában teste apró darabokra hullik, annak érdekében, hogy alanyiságától megválva létrejöhessen a sokféleség jegyeit magán viselő játéklény. Kovács szemléletes elemzésén keresztül láthattuk, hogy ez a köztes állapot jelenik meg Bocsárdi A *csoda* és a TransylMania Mert *tudnom kell...* című előadásában, illetve Visky András A *szökés* és Láng Zsolt *Játék a kriptában* című művében. A tanulmány másik elemzési szempontjaként a közösség működése szerepel: a közösség tagjainak birtokolniuk kell valamilyen metszéspontot – legyen az a lakóhely, a munkahely, a közös vágy/cél, a történelmi tapasztalat, vagy a másik csoporttól való különbség. Kovács a drámák elemzésén keresztül azonban felmutatja a homogenizáló „mi” kategória veszélyét is, mely a *ready-made* identitások megszületéséhez vezethet. Nem utolsósorban pedig az előadások és az irodalmi művek – például Selyem Zsuzsa A *tetkó...*, Visky András A *szökés* és *Júlia* című drámák – jellemző szerkesztési elvének, a rizómatikus elrendeződés vizsgálatára kerül sor. Kovács Flórának tehát sikerült a bevezetőben felvázolt célját elérnie: a színházi előadások és az irodalmi szövegek valóban alkalmasak voltak szempontjainak, a közösségformálás, az átmenetiség, az eltérő olvasási beszédmodok vizsgálatára.

(*Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2013.*)

PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság pályázatot hirdet mester szakos, illetve doktorandusz hallgatók számára. Pályázni olyan legfeljebb **30 000 leütés** terjedelmű tanulmánnyal lehet, amely a **Móricz-próza** újraértelmezésének témaköréhez kapcsolódik. További tematikus megkötés nincs: például egy adott művet, az életmű egy korszakát vagy egy poétikai problémát egyaránt tárgyalhat a dolgozat. A pályaműveket **2014. augusztus 31-ig** két példányban, postai úton, ajánlott, tértivevényes küldeményként kérjük eljuttatni a Társaság címére (1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A).

A beérkezett pályaműveket szeptember 10-ig a Társaság vezetése által felkért háromtagú szakmai zsűri bírálja el. A Társaság a nyerteseket levélben értesíti, illetve honlapján is közzé teszi a zsűri döntését.

A pályázat nyertesei könyvutalványt kapnak:

első díj:	35.000 Ft
második díj:	20.000 Ft
harmadik díj:	15.000 Ft

A pályázat első helyezettje előadóként vehet részt a Magyar Irodalomtörténeti Társaság és az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke által szervezett, 2014. szeptember 24–25-én megrendezésre kerülő Móricz-konferencián, tanulmánya pedig megjelenhet a konferencia anyagából szerkesztett kötetben.

Budapest, 2014. május 25.

GINTLI TIBOR
elnök

BENGI LÁSZLÓ
főtitkár

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



ÉJSZAKA A MÚZEUMBAN

a Múzeumok Éjszakáján

Hajós Andrással és egy
Ikarus 630 Cabrióval!

A



MOZAIK
múzeumtúra

FOTÓPÁLYÁZATÁN

egy felejthetetlen osztálykirándulást

nyerhettek!

Részletek és további információ:

www.mozaikmuzeumtura.hu/osztalykep