

3

2014

irodalomtörténet

i t

Labádi Gergely:
Könyvek távolról

Gintli Tibor:
Tersánszky és
az anekdotikus
elbeszélésmód
hagyománya

David Damrosch:
Világirodalom-
történet felé

irodalomtörténet

95. ÉVFOLYAM (XCV.) • 2014 • 3. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton
Tverdota György

Szerkesztők Scheibner Tamás
Vaderna Gábor

Kritika Vincze Ferenc



www.irodalomtortenet.hu



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**BÓDI KATALIN**

Jöjj, de hogyan láss?

A látás mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban 293

LABÁDI GERGELY

Könyvek távolról

A magyar regény 1807-ben 311

BRUNNER ATTILA

Jegyzetek a vitalizmus magyarországi történetéhez

Humboldt, Madách, Jókai 333

GINTLI TIBOR

Tersánszky és az anekdotikus elbeszélésmód hagyománya 357

DAVID DAMROSCH

Világirodalom-történet felé 378

KRITIKA**RUNG ÁDÁM**Thomas G. Pavel: *The Lives of the Novel. A History* 392**VADERNA GÁBOR**Ildiko Csengei: *Sympathy, Sensibility and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century* 396**KÁLLAY GÉZA**„Az ideál mindazonáltal megőrződik”. *Tanulmányok Bécsy Ágnes tiszteletére,*
szerk. Horváth Kornélia – Osztrólczyk Sarolta 403**CSONKI ÁRPÁD**Gere Zsolt: *Szebb idők. Vörösmarty epikus korszakának rétegei* 410**HÁRS ENDRE**Lénárt Tamás: *Rögzítés és önkioldás. Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban* 416

Jöjj, de hogyan láss?

A látás mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban*

Autopsziagyakorlatok

A 18. század folyamán jelentős változás következik be a művészetekhez való történeti-elméleti viszony jelenségeiben. A reneszánsztól kezdődően hosszú időn keresztül a művészeti normák megfogalmazása, rögzítése és átadása jellemző a művészéletrajzok és a képleírások gyakorlatában, amelyek mind Giorgio Vasari mértékadó munkájára, a *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* című, 1550-ben, majd bővített formában 1568-ban kiadott köteteire mennek vissza.¹ Ez a gyakorlat az akadémiai művészet kánonjának rögzítéséhez és megerősítéséhez jelent alapot. A 18. században azonban a művészetelméleti gondolkodás már nemcsak rögzíti saját történetiségét, hanem rá is kérdez arra. Az időbeli viszony, vagyis a régmúlt és a jelen kapcsolata is vizsgálat tárgyává lesz, a saját történetiség válik reflektálttá, nem utolsósorban a szép mint esztétikai fogalom megszületésével párhuzamosan. Míg az antikvitás öröksége a barokk művészet számára is vitathatatlan mércét jelent, addig a 18. század számára már nem egyszerűen az antikvitás recepciója, hanem a reneszánsz művészet, illetve a reneszánsz művészetén átszűrt antikvitás megértése is feladattá válik, párhuzamosan a század elejétől egyre módszeresebbé váló ásatásokkal és a Grand Tour² egyszerre pedagógiai és egyszerre esztétikai téttel bíró intézményének történetével. Az Itáliába való zarándoklás a Giorgio Vasaritól hagyományozódó képleírások és az előszeretettel használt metszetgyűjtemények ellenében a személyes jelenlétet, a személyes megtapasztalást, vagyis a saját szemmel látás fiziológiai folyamatát teszi hangsúlyossá.

* Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Vö. Edouard POMMIER, *Winckelmann. L'art entre la norme et l'histoire*, Revue Germanique Internationale 1994/2., 12.

² A Grand Tour intézménye nagyjából 1660-tól kezdődően, mintegy két évszázadon keresztül volt meghatározó az európai (eleinte alapvetően a brit) előkelő családok sarjainak nevelésében. A meghatározott útvonalból álló hosszadalmas utazás számtalan pontosan kijelölt állomásból, városok, illetve műkincsek megtekintéséből állt, s alapvető része volt a saját szemmel megtapasztalás, az élményért való sajátos megdolgozás az utazás lassú folyamatában. A Grand Tour természetesen felmérhetetlen mennyiségű irodalmi szöveget, naplót stb. inspirált. A Grand Tour történetéről vö. pl. Jeremy BLACK, *The Grand Tour in the Eighteenth Century*, St. Martin, New York, 1992.

SZÁMUNK SZERZŐI

Bódi Katalin, *egyetemi adjunktus* (Debreceni Egyetem)
Labádi Gergely, *egyetemi docens* (Szegedi Tudományegyetem)
Brunner Attila, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Gintli Tibor, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
David Damrosch, *egyetemi tanár* (Harvard University)
Rung Ádám, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Vaderna Gábor, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Kállay Géza, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Csonki Árpád, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Hárs Endre, *egyetemi docens* (Szegedi Tudományegyetem)

Johann Joachim Winckelmann művészetelméleti és -történeti írásai éppen ennek a történeti perspektívába állításnak és a szemlélődő személyes jelenlétének a kettősségét mutatják meg: a múlt távolságának tudatosítása és a műalkotásban jelenlévő szépség felismerése a szemlélődő tekintetnek köszönhető, ami egyúttal lehetővé és megkerülhetetlenné teszi a személyes élmény megélését is. Winckelmann számára a műalkotás befogadásának egyetlen autentikus módja az autopszia, vagyis a görög terminus eredeti jelentésében megjelölt tevékenység, a saját szemmel látás.³ A görög művészetet elbeszélő eszmefuttatásait és a szoborleírásait közismerten a vallásos áhítattal rajongó beszédmódja jellemzi, melyet a görög szépség iránti csodálatának retorikai kifejeződéseként és a művészet modern vallásként történő kezelésekként értett. Hatásos példája ennek Winckelmann Újszövetség-parafraze, ahogyan levelezésében János evangéliumának megszólítását (Jn 1, 46–47.) idézve hívja barátját Róma-ba: „Jöjj és láss”. S amíg a bibliai szöveghely Natánael és Fülöp párbeszédében Jézus létezésének saját szemmel való meggyőződésére figyelmeztet, addig Winckelmann az antik Róma szépségének személyes megtapasztalását sürgeti levelében. Ebből a felszólításból vezeti le Radnóti Sándor Winckelmann szépségfogalmát és befogadói tapasztalatának esztétikai vonatkozásait.⁴

A személyes szemlélődés fontosságát és a szem mint érzékszerv aktív, fiziológiai meghatározottságú tevékenységét hangsúlyozza ugyanebben az időszakban, tehát a 18. század második felének első évtizedeiben Denis Diderot, aki 1759-től 1781-ig ír barátja, Melchior Grimm irodalmi folyóirata, a Correspondance littéraire számára tudósításokat a királyi festészeti és szobrászati akadémia kiállításairól, az úgynevezett szalonokról.⁵ A modern művészetkritika megteremtőiként emlegetett, *Salons* összefoglaló címet viselő írásokban Diderot a kiállítások összefoglaló jellemzését, a kiállított műalkotások leírását, illetve művészetelméleti-művészettechnikai megjegyzéseit osztja meg az olvasóval. Kép- és szoborleírásai nemcsak az ekphraszisz elméleti-történeti problémáinak vizsgálata számára kínálkoznak fel, hanem alapvetően fontosak az esztétika születésének tanulmányozásában, Diderot ugyanis kifejezetten hangsúlyossá teszi műkritikaiban a személyes jelenlétet, a befogadás érzékiségének hangsúlyozását, a döbbenet és a rajongás kontextusainak megnyitását a kontemplációban. Bár a *Szalonok*hoz kapcsolódóan készülnek módszeresnek tűnő, de a teoretizálásnak mégis ellenálló művészetelméleti dolgozatai (*Essais sur la*

³ Nem érdektelen ugyanakkor a szó másodlagos jelentése, ami a mai orvosi nyelvben is jelen van, vagyis a boncolás, ami a szem tudományos megfigyelő tevékenységét teszi hangsúlyossá. Winckelmannról egyáltalán nem idegen ez a kontextus, hiszen ő maga is végez orvosi tanulmányokat, illetve mind a *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról* című 1755-ös tanulmányában, mind a szoborleírásaiban jellegzetes az anatómiai megfigyelések hangsúlyossága. Winckelmann 1741–1742-ben a jénai egyetemen hallgat orvostudományt, amire jellemzően hivatkozik a Winckelmann-filológia a német teoretikus szobortanulmányainak, illetve az anatómiai szépségre való figyelmének vizsgálatában. A természettudományos és a művészeti autopszia analógiájáról vö. RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Atlantisz, Budapest, 2010, 115.

⁴ Uo., 93–209.

⁵ Az 1667 és 1880 között megrendezett, mértékadó, botrányokkal is kísért kiállításokról átfogó képet nyújt a Google Paris Salon projektje: <https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/home>

peinture – Esszéek a festészetéről, 1765 – első kiadása: 1795), hatása a 18. századi szép-művészetek tárgyában elsősorban Franciaországra korlátozódik. Holott művészeti írásaiban a Winckelmann nyomán ismertté váló elméleti problémák jelennek meg, ráadásul az 1765-ös *Salons* egyik darabjában a német tudóssal folytat fiktív párbeszédet a szobrászatról. Diderot a korabeli francia művészet-történet tanulmányozásában bizonyosan megkerülhetetlen, véleményem szerint azonban jelentősen árnyalhatja Winckelmann autopsziaértelmezését és az antikvitáshoz való viszony megértését is, elsősorban a látás mint tevékenység antropológiai-episztemológiai kontextualizálásával. Dolgozatomban célja, hogy Winckelmann *Utánzás*-tanulmányában kifejtett művészetelméletének alapfogalmait (a régiek utánzása, autopsziagyakorlat) Diderot művészetkritikusi gyakorlata és a látást tárgyaló elméleti írásai irányából vizsgáljam. Ennek feltételezett hozadéka lehet Winckelmann magyar recepciójának árnyalása, illetve távlati célként Kazinczy Ferenc művészeteszemléjének pontosabb megértése az életmű rendkívül heterogén műfajaiban. Radnóti Sándor monográfiájának második exkurzusa,⁶ illetve Tóth Orsolya tanulmánya Kazinczy Winckelmann-ismeretéről⁷ Winckelmann hazai recepciójának korlátaira mutatnak rá a 18–19. század fordulóján, amely konklúziók ugyanakkor azt is megerősítik, hogy az analógiák és a közvetlen átvételek keresése inkább zsákutcába, semmint a megértés irányába vezet a Kazinczy-filológiát. Éppen ezért tartom lehetségesnek azt, hogy a winckelmanni alapfogalmak felbukkanásainak szoros követése vagy éppen a Kazinczy-életműben való leltározásuk mellett rákérdezzünk a már-már evidenciaként értett terminusok (például az autopszia, a szépség, a szép természet, az imitáció) lehetséges jelentéseire és tágabb kontextusaira. Ezáltal nyithat Diderot sajátos perspektívát a winckelmanni alaptézisekre, amelyek így nem vezetnek vissza ismételtlen a görög szépségeszemléj konstruált karakterének problémáihoz és az irodalmi analógiák lehetőségeinek korlátaikhoz, hiszen a francia gondolkodó műfaji és tematikus szinten is látszólag radikálisan szétartó életműve a fenti fogalmakat nem speciálisan egyes művészeti ágakra vagy tudományterületekre korlátozva, hanem általánosabb antropológiai értelemben alkalmazza.

Ha Diderot képzőművészeti tárgyú gondolatait próbáljuk tanulmányozás tárgyává tenni, azonnal a *Szalonok* labirintusában találjuk magunkat, a francia szerző ugyanis nemcsak a nagy enciklopédista, hanem a modern műkritika megteremtőjének közhelyes jelzőjét is hordozza. Mindez azonban jellemzően árnyékot vet a döbbenetes szerteágazó életmű egyes területeire, éppen azáltal, hogy kiállítás-kritikáit valamiféle kompakt gyűjteményként vagyunk hajlamosak kezelni. Műleírásainak és művészeti esszéinek a tanulmányozása ugyanis jellemzően a korabeli esztétika megismerésének lehetőségével kecsegtet, amit ráadásul a posztumusz, 1795-ben kiadott gyűjtemény, az *Essais sur la peinture* a kötet elejére helyezett elméleti tanulmányokkal, illetve az azokat kísérő válogatott műkritikákkal meg is erősít – holott Diderot soha nem írt olyan kinyilatkoztatás jellegű, alapító érvényű értekezést, mint ahogyan azt Winckelmann esetében látjuk. Művészetesztétikájának mozaikjai rá-

⁶ RADNÓTI, I. m., 461–510.

⁷ TÓTH Orsolya, *Kazinczy Win(c)kelmann-t olvas*, Holmi 2013/8., 978–994.

adásul nemcsak a Szalonokban és az esszéikben vannak, hanem például a jellemzően morálfilozófiai értekezésként olvasott *Levél a vakokról* (1749) című munkájában vagy éppen az egészen 1951-ig kiadatlan *Mystification ou l'histoire des portraits* (Megtévesztés vagy arcképek története)⁸ című szalondrámájában. Nem csupán arról van szó, hogy tetten érünk bizonyos fogalmakat ezekben a nem művészetelméleti céllal készült (filozófiai, illetve szépirodalmi) munkáiban, hanem annak a megmutatása elsősorban a cél, hogy Diderot látásmélete nem egyszerűen képzőművészeti érvényű. Ezeknek a szövegeknek az olvasásával pontosabban érthetővé válik, hogy egy tágabb horizontban kidolgozott teóriáról van szó, amelynek segítségével árnyalhatóbb a 18. század vonatkozásában a látó emberről való esztétikai gondolkodás, s ez nem utolsósorban közelebb vihet Winckelmann autopsziagyakorlatának megértéséhez.

Nemcsak a látás fogalma vagy a korabeli képzőművészet esztétikai kérdései miatt kézenfekvő Diderot és Winckelmann egymás mellé helyezése az olvasásban, hanem a miatt a sajátos helyzet miatt is, hogy a német teoretikus munkái a görög képzőművészetről francia nyelven szinte azonnal, vagyis nem sokkal első megjelenésüket követően hozzáférhetők voltak a francia olvasók számára. Hatásuk rendkívüli módon felerősödik a francia forradalom éveiben s azt követően: a 18–19. század fordulóján a francia neoklasszicista művészeti gyakorlat sokkal inkább a görög szabadságeszmény, semmint a Diderot által előtérbe helyezett (természetes) természet fogalma felől érthető meg. Vagyis, sajátosan paradox módon, idővel Winckelmann művészet-eszménye és fogalomkészlete, kompaktnak tűnő művészetfogalma felől válik majd érzékelhetővé, hogy Diderot nem tételesen kidolgozott gondolatai a 18. századi művészetéről milyen belátásokkal gazdagíthatják az éppen Winckelmann nyomán egységesnek tűnő fogalomkészletet és esztétikai alapvetéseket a korszak vonatkozásában.

Az 1755 nyarán Drezdában megjelent *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és szobrászatban* című, egyértelműen mértékadó tanulmánynak még ugyanebben az évben, ősszel megjelenik az összefoglalása francia nyelven egy német filológiai foglalkozó folyóiratban, majd 1757-ben az *Enciklopédia* görögökkel foglalkozó szócikke is hivatkozik a *Gondolatok...-ra*.⁹ Edouard Pommier kiemeli ez utóbbi vonatkozásában, hogy a szócikk ugyan nem részletezi az imitációgyakorlat pontos winckelmanni jelentését, ám a görögöket a szépségfogalom eredőinek tekinti, s leszögezi a görögök elsőbbségét a római antikvitás fölött. Utóbbi jelentősége természetesen abban van, hogy a francia klasszicizmus 17. században rögzülő szabályai elsősorban a római irodalomban jelölik meg eredőjüket, s a császárság eszménye szövi át a Napkirály által teremtett világot – egészen döbbenetesen szerteágazóan. Pommier hivatkozott tanulmánya részletesen végigköveti azt az élénk figyelmet, melyet a folyóiratok, illetve a könyvkiadás és a fordításirodalom szentel Winckelmann életművének. A francia forradalom előtti évtizedeknek még egy fontos eseménye a 1766-ban kiadott következő teljes igényű fordítás: Winckelmann *Geschichte der Kunst*

⁸ DENIS DIDEROT, *Megtévesztés vagy arcképek története*, ford. GYERTYÁN ERVIN, Helikon, Budapest, 1958.

⁹ *Nouvelle bibliothèque germanique*, XVIII., octobre-novembre-décembre. Vö. EDOUARD POMMIER, *Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution*, *Revue de l'Art* 1989/83., 10.

des Altertums című munkája a német kiadás után két évvel jelenik meg franciául. Igazi hatása azonban mindkét munkájának majd a francia forradalom éveiben lesz tehát, amikor teóriáit nemcsak vagy nem elsősorban művészetelméleti belátásai, hanem a görög szabadságeszmény vonatkozásában hivatkozzák. Így kerül előtérbe szövegeinek idézésében a szabadság fogalma, a görög természet és a kulturális felsőbbrendűség, vagyis művészeteszményének radikális átpolitizálása.

Az imitációgyakorlatot általában jellemezve, illetve annak sajátosan paradox időfogalmára is rámutatva foglalja össze Pommier azt az értelmezői folyamatot, melynek végkövetkeztetése szerint „Görögország Franciaország jövője.”¹⁰ A francia neoklasszicista művészet a 18. század végétől különösen látványosan egyesíti a szabadság aktualizáltan politikai és winckelmanni gondolatát. Jacques Louis David *Marat halála* című vászna például a görög testeszmény imitációjával Marat-t a forradalom és a szabadság mártírjaként ábrázolja, felhasználva a szintén antik előképekből építkező reneszánsz depozíciótéma (Krisztus levétele a keresztről) szépségideálját.¹¹ Hasonlóképpen illusztratív lehet Pommier példája Winckelmann politikai olvasatáról: Napóleon az 1796-os itáliai hadjárat során Franciaországba viteri a belvederei Apollón emblematikus szobrát, amit 1798 tavaszán, politikai döntés nyomán kiállítanak a Louvre nyilvánosan látogatható gyűjteményében. Ez nemcsak a muzealizálás kitűnő példája a század végéről, hanem annak a megmutatása is, hogy miként áll az antik művészet a Winckelmann-recepcióban a szabadság politikai ideológiájának kényszerű szolgálatába.¹² Azonban Winckelmann jelentősége nem korlátozható kizárólagosan erre a diplomáciatörténeti szempontból is izgalmas eseményre – amely egy értelmezési folyamat sajátos végpontja egyúttal –, ugyanis hatása francia és európai vonatkozásban is alapvető a modern művészettörténet és a múzeumi kultúra kialakulásában.

Nikomakhosz szemei

Winckelmann egy közismert, a művészet történetében a reneszánsztól kezdődően kifejezetten közhelynek számító példára hivatkozik, amikor rögzíti híres tézisé az antikok utánzásának sajátos módjáról az imitáció és az eredetiség fogalompárosával. Eszerint Nikomakhosz thébai festő, akinek az életművéről idősebb Plinius és Vitruvius leírásai nyomán tudhatunk, festő barátjának Heléné-ábrázolását a következőképpen védi meg: „Vedd a szememet – mondta egy tudatlannak, aki a képet kifo-

¹⁰ POMMIER, *Winckelmann et la vision...*, 14. A rendkívül részletes és lenyűgöző belátásokkal szolgáló tanulmány arról is beszámol, hogy a Konvent közoktatási tanácsa 1795-ben elrendeli egy olyan határozatnak a kiadását, amely biztosítja majd a köztársaság összes szépművészeti múzeumában és nagyobb könyvtáraiban Winckelmann műveinek legfrissebb nyomtatványaihoz való hozzáférést. *Uo.*, 15.

¹¹ JACQUES LOUIS DAVID, *Marat halála*, 1793, olaj, vászon, 162×128 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüsszel, http://www.wga.hu/art/d/david_j/3/301david.jpg

¹² POMMIER, *Winckelmann et la vision...*, 17–18. A belvederei Apollón köztudottan az egyik mérték Winckelmann görög szépségeszményében, ám a német teoretikus szoborleírása nemcsak saját téziseinek gyakorlati megvalósításaként olvasható, vagy az ekphraszisz történetének egyik fontos példájaként, hanem a tekintet inszcenírozása miatt is, az autopszia mint befogadói gyakorlat megmutatásaként.

gásolta –, s akkor istennőnek fog látszani neked.”¹³ Nikomakhosz felszólítása annak példája, hogy a szem számára közvetlenül nem férhető hozzá a műalkotás értéke, a szem tehát metaforikusan vak, amennyiben nem kapcsolódik hozzá automatikusan egy bizonyos, jól körvonalazható tudás, melyről Winckelmann a továbbiakban így ír: „Ilyen szemmel nézte a régiek műveit Michelangelo, Raffaello és Poussin. A jó ízlést annak forrásából merítették, sőt Raffaello azon a vidéken is, ahol az kialakult. Tudjuk, ifjakat küldött Görögországba, hogy az ókor fennmaradt emlékeit lerajzolják neki.”¹⁴ Természetesen figyelemmel kell lennünk a felsorolt művészek neveire, arra a Michelangelóra és arra a Raffaellóra, akik a 18. századi művészeti gondolkodásban nem vagy nemcsak önmagukért, hanem az antik szépségeszmény különbözőképpen sikeres megvalósítóiként és az akadémiai festészet normatív művészeiként jelentőséket, illetve mindezzel együtt az imitációgyakorlat hivatkozható példái. Különösen lényeges Nicolas Poussin megnevezése a listában, aki arra lehet általános példa, hogy miként marad meg az antikvitás hatásának folytonossága a 17. században is – ugyanakkor ennek hátterében Winckelmann részéről gyaníthatóan jelen van Bernini elleni gyűlölete: a Rómába költöző francia festő ilyenképpen tehát a római szobrász ellenében lehet a helyes példa.¹⁵ Poussin festészetének hatása a 18. századra nyilvánvalóan az Árkádia-eszmény szempontjából van: nem elsősorban mitológiai vagy vallási tárgyú festményei, hanem tájképei és a két *Et in Arcadia* ego-képe jelenti a kapcsolódást a 18. század második feléhez.¹⁶

Winckelmann a fenti idézetben nemcsak az igével („nézte”) fejezi ki a művészek által végzett megfigyelő tevékenységet, hanem hozzáadja annak médiumát is („Ilyen szemekkel”), ami a látás módszerességére, az autopsziára mint cselekvésre utal. A szemlélődésben rejlő, jelentésképző cselekvés középpontjában az úgynevezett jó ízlés áll, ami kétségtelenül pontatlan, mert számos odaértett, de ki nem mondott fogalmat egyesít, azzal együtt, hogy utal egy vitathatatlan művészeti norma létezésére.¹⁷

¹³ Johann Joachim WINCKELMANN, *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban* = Uő., *Művészeti íráások*, ford. RAJNAI László – TÍMÁR Árpád, vál., utószó TÍMÁR Árpád, Helikon, Budapest, 2005², 8.

¹⁴ Uo. Ezt a szakaszt olvashatjuk Winckelmann sajátos önvédelmeként is az autopszia fogalmának viszonylatában, hiszen tudható, hogy nem utazott Görögországba, vagyis soha nem látta eredetiben a görög antikvitás szépségét, „csak” a római másolatokat, először Drezdában, majd később Rómában: vagyis ahogyan Raffaello is tette, aki tanítványait küldte Görögországba. Radnóti Sándor a görög antikvitást a múlt utópiájaként értelmezi Winckelmann gondolkodásában, amely Róma heterotopikus terében élhető meg számára. RADNÓTI, I. m., 236–237.

¹⁵ Winckelmann egyik 1755-ben írt levelének tanulsága szerint az *Utánzás*-tanulmány Bernini cáfolataként olvasható, akivel szemben, akihez képest körvonalazható a régiek helyes utánzása. Vö. RADNÓTI, I. m., 287. A Winckelmann-monográfia Bernini-fejezete retorikai szempontból is izgalmas: itt követhető végig az az ellenpróba, amelynek folyamatában a barokk művésszel szemben kell kontrasztív módon megállnia Winckelmann téziseinek, művészetfogalmának és esztétikájának. Uo., 279–320.

¹⁶ Winckelmann-nak ez a listája, illetve Poussin *Et in arcadia* egói természetesen az előző lábjegyzetben említett Bernini-antitézis részei, s természetesen elvezetnek Kazinczy képzőművészeti kánonjához is, amely levelezéséből, újságcikkeiből, verseiből, emlékirataiból kibontva nehezen nevezhető homogénnek – egységét sokkal inkább az esztétikai tapasztalat hasonlósága és a mellérendelt fogalmak azonossága teremtheti meg.

¹⁷ Winckelmann a *Gondolatok*... több részletében is pontosítja a görög művészeteszmény, vagyis a jó ízlés ismérveit a szép természet, a nemes kontúrok és a drapéria alapfogalmainak hangsúlyozásával a görög művészet imitációjának sikerességében, amelyek tudhatóan az akadémiai festészet alapjait is jelentik a korszakban.

Csak úgy ismerhető fel tehát a régiek nagysága, ha tudjuk, mit is kell felismerni, vagyis ha tisztában vagyunk ezekkel a művészettörténeti fogalmakkal: ezek a szemek tehát az autopszia aktív és Winckelmann-nál kifejezetten rajongást mutató cselekvésében nem ártatlanok, ami paradoxsá teszi a műélvezet folyamatát, hiszen látszólagosan lecsökkenti a megdöbbenés vagy a lenyűgözöttség lehetőségét, hiszen a tapasztalat mindig megelőzöttséget feltételez.

Winckelmann folytatja a jó ízlés normatív listájának kidolgozását a Medici Vénusz példájával, illetve Bernini sajátos példáján vagy inkább ellenpéldáján keresztül, amivel éppen a látás tevékenységének természetéről fűzi tovább értekezését:

Tudjuk, hogy a nagy Bernini egyike volt azoknak, akik el akarták vitatni a görögök elsőbbségét, egyrészt figuráik szebb természetét, másrészt ideális szépségét tekintve. Az volt a véleménye, hogy a természet meg tudná adni minden részletének a kívánt szépséget; a művészet abban van, hogy ezt megtalálja. Azzal dicsekedett, hogy megszabadul egy előítélettől, melyet kezdetben, tekintettel a *Medici-Venus* bájaira, elfogadott, ezt a bájat ugyanis fáradságos tanulmányozás után különféle alkalmakkor a természetben is megtapasztalta.

Tehát ez a Venus tanította meg őt felfedezni a természetben a szépségeket, amelyeket korábban csak a Venusban vélt megtalálni, s Venus nélkül a természetben nem keresett volna. Nem következik-e ebből, hogy a görög szobrok szépségét előbb fel lehet fedezni, mint a természetben lévő szépséget, s hogy az így felkavaróbb, nem oly nagyon szétszórt, hanem sokkal inkább egy helyre tömörült, mint emez? A természet tanulmányozása tehát legalábbis hosszabb és fáradságosabb úton vezet el a tökéletes szépség megismeréséhez, mint ahogyan az antikvitás tanulmányozása; és Bernini nem a legrövidebb utat mutatta az ifjú művészeknek, akiket mindig a természet szépségére utalt.

A természet szépségének utánzása vagy egyetlen tárgyra irányul, vagy a különféle tárgyakból gyűjti össze az észrevételeket. Az előbbi azt jelenti, hogy valami hasonlót, kópiát, portét csinálunk; ez az az út, amelyik a holland formákhoz és figurákhoz vezet. Az utóbbi pedig az általános szépséghez vezető út, a szépség ideális ábrázolásához vezet, s ez az, amit a görögök választottak. De az a különbség köztük és köztünk, hogy a görögök a természet szépségének megfigyelésére adódó mindennapos alkalom révén jutottak el ezekhez az ábrázolásokhoz – ha talán nem szebb testekből vették is őket –, nekünk viszont nem mindennap adódik ilyesmi s csak ritkán úgy, ahogyan azt a művész kívánja.¹⁸

A régiek művészete eszerint megtanítja a néző szemeinek (lásd Nikomakhosz példáját), de mindenekelőtt a művész szemeinek (lásd Bernini példáját), hogy miként

¹⁸ WINCKELMANN, I. m., 17–18. A fent idézett részletben szintén erősen érzékelhető Winckelmann gondolatainak kettős jelentése: egyrészt ismét világossá teszi a görög szobrászat figuráinak szépségével az antik művészeti norma fogalmának értékesebb mivoltát a természethez viszonyítva, másrészt azonban rendkívül finoman, s éppen a művészeti normák rögzítésével ellentmondást nem tűrően kritizálja Bernini szobrászatát.

is kell meglátni a szépséget, s egyáltalán, mi is a szépség maga, ami a természetben közvetlenül nem hozzáférhető. A művészet és a természet viszonya nyelvi szinten is megmutatkozó értékhierarchiává válik, amint az idézett, erősen retorizált passzus második kérdésében Winckelmann visszaül az előző mondatra azzal, hogy „a görög szobrok szépségét” itt, a második mondatban „elsőnek”, míg a természetet „másodiknak” nevezi. A szép természet tehát egyfajta korrigált természet, amelynek tanulmányozása az ideális szemléltől tanult tekintetet feltételez.

Diderot esete a Medici Venusszal

„A természet nem követ el hibát”¹⁹ – ezzel a híres mondattal kezdi Diderot a *Pensées bizarres sur le Dessin (Fura gondolataim a rajzról)* című gondolatmenetét, amely az *Esszé a festészetéről* első fejezete. Tézisének első rövid kifejtésében a természetben meg tapasztalható formák tökéletességét rögzíti, amelyből kivonja a szépség fogalmát mint érték kategóriát: „Minden formának, legyen az szép vagy csúnya, megvan a maga oka; s minden létező olyan, amilyenek lennie kell.”²⁰ Példasorában következetesen fejt ki a természet tökéletességét két létező emberalak leírásával, ami Winckelmann fentebbi listáját és a művészeteknek alárendelt természet fogalmát ismerve kifejezetten hatásos, s nemcsak művészetelméleti, hanem történeti antropológiai szempontból is lényeges. Ugyanis hagyományosan a csúnya és a hibás értékminőségét rendelnék hozzájuk, ami eleve kivonja a szemlélődés tevékenysége alól ezt a kategóriát. A látását fiatal korában elvesztő nő és a púpos férfi testének fiziológiai leírásában Diderot az összefüggések láncolatának rendjét, a természet következetességét és az emberi ítélet ehhez mért értelmetlenségét rögzíti. A vak nő arcának leírásában nem jelenik meg a deformálódás gondolata, ennek a fogalomnak itt nincs értelme, hiszen az arc módosulásai (a szemgolyók besülyedése következtében), a nyak, a vállak és a mellkas megváltozott tartása az elvesztett érzék folyamánai a természet törvényszerűségének eredményeként, s mint olyanok, nem jók vagy rosszak, nem szépek vagy csúnyák, hanem egyszerűen helyük van. Ahogyan a púpos férfi esetében is hasonló rend érvényesül a test struktúrájában: a test súlypontja a mellkas és a hát radikális görbületei következtében áthelyeződik, így a nyak és a végtagok helyzete, illetve a gerincoszlop

¹⁹ „La nature ne fait rien d'incorrect.” Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, Buisson, Paris, 1795, 1. (A Diderot tanulmányából idézett részek minden esetben saját fordításaim – B. K. Azért tartom lényegesnek ennek a mondatnak francia idézését, mivel Diderot az *incorrect* szót használja, ami természetesen felidéri a korrekció gondolatát a szép természet gondolatának vonatkozásában.) Hogy pontosabb fogalmaink legyenek Diderot-nak erről az esszégyűjteményéről, érdemes figyelni a tartalomjegyzék áttekintésével a speciális, professzionális témaválasztásokra, másrészt pedig érzékelni mindvégig játékos, könnyednek tűnő hangvételét, ami jól ismert például a szerző *Mindenmindegy Jakab* című filozófiai regényéből vagy akár a *Színészparadoxon* című színházelméleti munkájából is. A komolyság és a komolytalanság feszültsége mindig a tudományos értekezések vanitas-jellege fölött érzett pesszimizmusát, de legalábbis kételyeit adja hozzá az olvasáshoz. Festészeti esszéinek további fejezetei: *Apró gondolataim a színről*; *Minden, amit életemben megértettem a fény-árnyék hatásról*; *Amit mindenki tud a kifejezésről*, és valami, amit nem mindenki tud; *Bekezdés a kompozícióról*, vagy legalábbis remélem, hogy arról fogok beszélni; *Véleményem az építészetéről*; *Összefoglaló a fentebbiekről*.)

²⁰ Uo.

íve a megváltozott súlyponthoz igazodva módosul. Ezen a ponton Diderot játékba hozza a képzőművészeti tekintetet egy újabb bizonyítással: „Fedjük el egy lepellet a testet; csak a lábfejet tegyük láthatóvá a természetnek; s a természet azt mondja majd, habozás nélkül, hogy ez egy púpos ember lába.”²¹

Diderot meglepőnek tűnő példái teljesen következetesen épülnek abba az antropológiai elképzelésbe, amelyet a különféle tárgyú értekezéseiben az emberről kidolgoz. Diderot elgondolásában az ember mint olyan testének hagyományos, az akadémiai tradíciókat továbbörökítő képzőművészetekben pedig ráadásul ideálisan szépnek ábrázolt struktúrája mellett szükségképpen kell figyelemmel lenni a torzszülöttek és a szörnyek formájára és fiziológiájára. Ugyanis akár a patológikus esetek tanulmányozása, akár az eladdig ismeretlen állatok (például tengeri vagy távoli égövek alatti lények) felfedezése a dolgoknak az emberi érzékekkel és rációval felfogható szerkezete mögötti egyetemes rendet teszi láthatóvá, s az élővilágot nem csupán egyetlen szigorú struktúrába engedi rendezni.²² Az okok és az okozatok láncolata így sokkal inkább hálózatként gondolható el, amely többféle összefüggést tesz lehetővé.²³

Az esszé felütésében példaként hozott, s képzőművészeti szempontból bizonyosan nem szép testeket fedő drapéria funkciója a szobrászatban és a festészetben többszörösen rögzített: praktikusán a test nemiségének elfedésére szolgál, egyúttal esztétikai szerepe is van, amennyiben kiemeli a test vonalainak szépségét, illetve nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy mesteri ábrázolásmódja a művész tehetségét is pontosan megmutatja. A púpos ember testét fedő lepel leírásában pontosan megmutatkozik, hogy a természet ok-okozati láncolatai kétségbe vonják azt a művészeti szabályrendszert, ami elszakadt a természet formáinak közvetlen tanulmányozásától. Diderot a púpos emberre helyezett leplet ezután a *Medici Venus*-ra teszi, amelynek szintén csak a lába marad szabadon – s míg a képzőművészeti alkotásokhoz idomult tekintet egyértelműen tökéletes szobortestet feltételez a drapéria alatt, addig a természet alkotóereje ezen a szabályrendszeren felül lép működésbe: „Ha ebből a lábfejből kiindulva most ismét a természetet hívjuk, hogy formálja meg a teljes figurát, ön

²¹ Uo., 2.

²² Foucault a természetrajz (*histoire naturelle*) tudományát a 18. században a leírható és rendezhető empiria területeként mutatja be, amely kidolgozott, logikus struktúrába helyezi az élőlényeket. Ez egyúttal a szavak és a dolgok viszonyát is megmutatja azzal, hogy a természet jelenségei csak a nyelv által megteremtett rendszeren keresztül kapnak jelenlétet: „A dolgok és a szavak nagyon szigorúan keresztezik egymást: a természet csak a megnevezések rácsolatán keresztül mutatkozik meg.” Ez a rácsolat azonban rugalmas, lehetőséget ad a nyelv kategóriáinak segítségével a tulajdonságok megnevezésére, karakterizálására és strukturálására, ezért nem zárt, hanem képes elhelyezni az újonnan felfedezett élőlényeket is a rendszerben. A rendszernek létezik valami sajátos, még a darwini evolúciófogalmat megelőző, az időbeli összefüggéseket és változásokat érzékelő, az összetettség fokokat felismerő „evolúcionista” jellege. Vö. Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI Török Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 148–190. Míg Diderot antropológiájának (így művészetelméletének is) bizonyosan része ez a természetfilozófiai kontextus, addig Winckelmann szembehelyezi az idővel a művészetet, rögzíti, változatlanak tekinti a görög szépség eszményét, amelyen keresztül körvonalazódik tehát a szabadság fogalmával jellemzett ember antropológiai eszménye.

²³ Diderot antropológiájáról, illetve szörnyfogalmáról magyarul részletesebben: SZÉKESI Dóra, *Emberkép Diderot természetfilozófiájában*, doktori értekezés, Szeged, 2012, 98–116. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1618/5/Szekesi_Dora_-_Ertekezés.pdf

bizonyosan meglepődne, hogy egy borzalmas, torz alak születne meg szemei előtt. Engem mindössze egyetlen dolog lepne meg: ha mindez nem így történne.”²⁴ A test kompozíciójának túlzott leegyszerűsítése és a módszeres megfigyelés elmulasztása a természet formáinak tanulmányozásában az imitációgyakorlat hibáit mutatják az esszé gondolatmenetében. Ez a kíméletlen kritika tehát Diderot művészetszményének kifejtését teszi érzékletessé, amelynek középpontjában a műalkotások elsődleges (és Winckelmann-nál szinte kizárólagos) tanulmányozása helyett a természet közvetlen szemügyre vétele áll. Az esszé bevezetése nagyon pontosan kapcsolódik a német teoretikus művészeti alapfogalmaihoz, amelyek tehát a szép természet, a nemes kontúrok és a drapéria középpontba helyezésével tesznek kísérletet a szépség megfogalmazására.

A Diderot által használt lepel funkciója végeredményben a leleplezés: nevezetesen a 18. századi akadémikus festészet és szobrászat normatív gyakorlatának a leleplezése, amely radikálisan eltávolodott a természet közvetlen szemlélésétől. Ez a distancia egyben veszélyes tudatlanság Diderot számára, aki élvezetes ironiával fogalmazza meg kritikáját:²⁵ elsősorban azzal, hogy részletesen bemutatja az akadémiai oktatási folyamatot, amelynek során a tanulók soha nem szembesülnek a valódi természettel, csak az anatómiai bábuk és metszetek, illetve a régi mesterek műalkotásainak vizsgálatán keresztül. Így azonban a szem képességei megromlanak, deformálódnak az écorché²⁶ és a Louvre gyűjteményének (amit Diderot „boutique de manière”²⁷-nek, azaz kb.

²⁴ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, 5. Itt érdemes megemlíteni, hogy Diderot valamiféleképpen megelőlegezi a Medici Venus renomméjának hanyatlását a szobor szépségének kétségbe vonásával. A szerelemistennő szobrának csodálata a 17. század közepétől dokumentált, ekkor bukkan fel először a római Medici Villa gyűjteményének leírásában, s ettől kezdődően a Grand Tour kötelező állomásává válik, azonban a 19. század elejére elveszíti ezt a pozíciót, részben a szobor módszeres elemzéseinek belátásai, részben pedig más Vénusz-szobrok, nevezetesen a Milói Venus felfedezése következtében. Vö. Francis HASKELL – Nicholas PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, Yale UP, New Haven – London, 1981, 325. Nemcsak Winckelmann és Diderot reflexiója, hanem Johann Zofanny festménye is azt mutatja, hogy a Medici Venus közismert példa és közös hivatkozási alap az antik szobrászat, illetve a szépség fogalmának tárgyaiban. Zofanny *Az Uffizi Tribuna terme* című festményén (1772–1778, 124×155 cm, olaj, vászon, The Royal Collection, Windsor) a Medici Venust többek között az Urbinoi Venus, egy Raffaello-Madonna és egy Amor és Psyché-szoborcsoport társaságában a műélvezők körében ábrázolja: <http://www.wga.hu/art/z/zoffany/tribuna.jpg>.

²⁵ „Drága barátom, magán kívül senki nem veszi majd kezébe ezt az irományt, így azt írhatok, amit akarok.” DIDEROT, *Essais sur la peinture*, 7.

²⁶ Az écorché, ami szó szerint megnyúzottat jelent, egy életnagyságú anatómiai viaszbábu a csontváz, az izomzat és a vérkeringés megfigyeléséhez. Az orvosi és művészeti gyakorlatban egyaránt használt anatómiai kézikönyvek egyik közismert reneszánsz példájában, Juan Valverde 1556-ban Rómában kiadott *Historia de la composición del cuerpo humano* című kötetében az écorché figurája egyik kezében kést tart, a másik kezében pedig lemetszett bőrt, amelyen jól felismerhető Marszüasz, a megnyúzott szatír figurája, aki az Apollónnal való versengésben kapja ezt a büntetést: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1f/Valverde_p64.jpg/449px-Valverde_p64.jpg. Valverde kézikönyve nagyban támaszkodott Andreas Vesalius *De corporis fabrica* című, 1543-ban kiadott munkájára, ami a korszak leginkább népszerű anatómiai kézikönyve. A plágium kiváltotta Vesalius felháborodását, azonban azáltal, hogy Michelangelo ezt az écorché-metszetet használja fel a Sixtus-kápolna Szent Bertalan-figurájában, Valverde kötelet különösen fontos marad. Szent Bertalan legendája szerint az apostol elevenen megnyúzva szenvedett vértanúhalált, vagyis keresztény Marszüasszá vált. Michelangelo freskóján, Valverde metszetéhez hasonlóan az alak szintén a kezében tartja lenyúzott bőrt, teste azonban ép és teljes, ami azzal együtt lehet felforgató a szemlélődő számára, hogy a reneszánsz mester a figura kompozíciójában a belvederei torzót használja fel, s egészíti ki: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Torso_Belvedere_01.jpg.

²⁷ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, 10.

mesterkéltné, modoros pózok vásárlának nevez) tanulmányozása és az élő modellek rajzolása során. A választott metafora, az „l’œil corrompu”²⁸ (a megrontott szem) érzékletesen fejezi ki az alkotást szükségképpen és kötelezően megelőző szemlélődés, majd az alkotás folyamatát, ami nem lehet szabad, hiszen a képzeletet eleve befolyásolja az akadémiai gyakorlatban kötelezően elsajátított pózok mesterkéltsége. Ami tehát Winckelmann számára alapvető a műalkotások létrehozásában, s ne feledjük, hogy egyúttal befogadásában is (a régiek tanulmányozása és a normatív művészek szemével való látás), az Diderot-nál a tanulási folyamat első szakaszában tilos, hiszen megszünteti a tekintet ártatlanságát és elpusztítja a képzeletet: „Azt mondják, az écorché tanulmányozása a természet helyes nézésének megtanulását szolgálja; de a tapasztalatok azt mutatják, hogy a tanulmányok befejeztével rendkívüli nehézséget okoz úgy látni a természetet, ahogyan az van.”²⁹ A festmény megalkotása előtt imádkozó művész anekdotája – megint csak nevetető ironiájával (ne feledkezzünk meg Diderot ateizmusáról) –, kiváló illusztrációja ennek a konklúzióknak: „Ismertem egy kiváló ízléssel bíró fiatalembert, aki még azelőtt, hogy egyetlen vonást is ejtett volna a vásznon, térdre borult és azt mondta: Istenem, szabadíts meg a modelltől!”³⁰ Diderot észéje a rajzról végeredményben a látásról szóló reflexióvá alakul, amely tevékenység a művészeti alkotás létrehozásának és befogadásának együttes metaforája. Winckelmann számára az antik szükségszerű, kötelező, illetve gyönyörködtető médium a művész és a természet között, Diderot-nál azonban ez a norma – az akadémiai gyakorlatban a modellek által bemutatott kötelező pózok, az écorché és a nagy mesterek megismerésével – nem előzheti meg a természet sokféleségének befogadását. Lezárásban Diderot ismét hangsúlyozza ezt a sorrendet, s nemcsak azzal a frappáns játékkal, hogy az esszé kezdő szava a „természet”, befejezője pedig az „antik”, hanem az általa ideálisnak tekintett művészeti gyakorlat összefoglalásával is, ami egyúttal a látás tevékenységének helyes módja: „Nem fordulna elő modorosság [manière] sem a rajzban, sem a színhasználatban, ha szigorúan a természetet követnénk. A modor a mestertől, az akadémiaától, az iskolától, sőt az antiktól származik.”³¹

Diderot mintha bújócskázna Winckelmann-nal a rajzról szóló esszéjében, ahogyan folyamatosan utal a német teoretikus művészetszményére és annak alapfogalmaira az akadémiai gyakorlat kritikájával. Az esszé megírásának évében (1765) közvetlenül is megszólítja Winckelmannnt a *Szalonok Sculpture* című, vagyis a szobrászattal foglalkozó fejezetében, egy fiktív párbeszéd keretében. Diderot persze nem függeszti fel a játékot, amivel folytatja a közvetlen támadás elkerülését, hiszen úgy szólítja meg és beszélgeti Winckelmannnt a szobrászat és a festészet lényegi különbségeit tárgyaló dialógusban, hogy hangsúlyosan az előbbi szakértőjeként tiszteli. Ebben az alaphelyzetben tehát bátran visszautasíthatja vagy legalábbis fenntartásokkal kezelheti a *Gondolatok...* kijelentéseit, melyeket így nem általános művészetelméletként, hanem a vitathatatlanul nagyszerű görög szobrászat apoteózisaként értelmez.

²⁸ Uo., 6.

²⁹ Uo., 7.

³⁰ Uo., 8–9.

³¹ Uo., 14.

Így őrizhető meg Winckelmann alaptézise, ahogyan Diderot meg is fogalmazza: „Úgy hiszem, az antikot kell tanulmányozni a természet látásának megtrágyulásához.”³²

Az *Esszék a festészetéről* első fejezete szinte hangsúlyosabb a látás tevékenységének tárgyában, mintsem a festészetében, az 1765-ös *Salons Sculpture*-fejezete pedig a szobrászat esztétikájának és művészeti gyakorlatának ismertetésével párhuzamosan, melérendelve beszél a festészetéről: nevezetesen alapvető különbségeik hangsúlyozásával. Ez a távolság egyrészt a használatba vett anyagokban rögzíthető: a márvány és a vászon radikálisan eltérő befogadási folyamatot tesz lehetővé. Mivel Winckelmann a görög szobrászatról vezeti le szépségeszményét, Diderot-nak nem kell szint vallania a korabeli festészeti gyakorlat vonatkozásában az antikvitás szerepéről, vagyis nem kényszerül nyíltan szembehelyezkedni Winckelmann-nal. Azonban így is megőrzi iróniáját, amikor a fiktív dialógust bevezetve fanatikusnak nevezi Winckelmann-t (a másik, azonos jelzővel illetett személy nem más mint Rousseau),³³ majd a megkezdett párbeszédben ráadásul Diderot ad választ az ekkor már Itáliában tartózkodó német teoretikus kérdéseire festészet és szobrászat összehasonlításának tárgyában. A legalapvetőbb különbség érzékeltetéséhez Diderot a befogadás módjának leírásában az érzékek eltéréseire helyezi a hangsúlyt, vagyis a recepció fiziológiai folyamatai válnak viszonyítási ponttá: „A szobor a vakok, illetve a látók számára készített műalkotás, a festészet azonban csak a szemhez fordul.”³⁴ Diderot ugyanakkor nem nevezi meg a tapintás érzékét, nem látásról és tapintásról beszél tehát, hanem vak és látó emberről. A rajzról szóló esszéjéhez hasonlóan a vak ember példáját hozza, ám itt most kifejezetten az érzékelés különbségeinek kifejezésére. A szem számára egyaránt hozzáférhető márvány és vászon különbözőképpen vonja be a szem tevékenységét a befogadásba, amelynek az összetettségéről Diderot az érzékelés tudati folyamatainak bemutatásával ad számot:

– Ön tehát azt gondolja, azt mondja nekem, hogy a szobrászat nehezebb mint a festészet?

– Nem ezt mondom. Megítélni egy dolog, megalkotni pedig egy másik. Íme a márványtömb, az alak benne van, ki kell bontani belőle. Íme a vászon, a sík vászon, erre kell tehát alkotni, úgy, hogy az ábrázoltak kilépjenek, kiemelkedjenek, domborodjanak, hogy körbe tudjam járni, ha nem is én, a szemeim, a festménynek élnie kell.³⁵

A szobor befogadásában a test mozgása és a látás tevékenysége összekapcsolódik, azonban a festmény befogadásában a tér érzékelése tanulási folyamat eredménye. A kétdimenziós kép terét a szem fiktív sétájával kell a képzeletben újrat teremteni, ami a szemlélődést így elvont, mentális tevékenységgé alakítja, ugyanakkor paradox

³² Denis DIDEROT, *Sculpture. Œuvres complètes*, IV., Belin, Paris, 1818, 146.

³³ Edouard Pommier ezt a kettősséget (tisztelet és irónia) Diderot hozzáállásában a csodálat és az ellenérzés keverékeként értelmezi. Vö. POMMIER, *Winckelmann et la vision...*, 12.

³⁴ DIDEROT, *Sculpture*, 147.

³⁵ Uo.

módon a folyamat érzéki karakterét is megmutatja, hiszen a képleírás a fizikai mozgásnak, a táj bejárásának metaforikájával jön létre például a *Vernet-sétában*.³⁶

Levél a látás antropológiájáról

Éppen a fentebb idézett szakasz nyithat történeti antropológiai és orvostörténeti perspektívát a látás fogalmának megértéséhez Diderot-nál, ami árnyalhatja képzőművészeti gondolkodásáról való ismereteinket. A *Levél a vakokról* című értekezése 1749 nyarán jelent meg, szerzője egy hónap múlva pedig már a vincennes-i királyi börtön lakója: ez az esemény alapvetően határozza meg a szöveg recepcióját, melyet ma is elsősorban vallásellenessége és erkölcsi alaptézisei miatt olvasnak a 18. századi francia filozófia történetének megértéséhez. Hiszen Diderot gondolatmenete s illusztratív példái azt bizonyítják, hogy az erkölcsök és az istenhitt elsősorban a test fiziológiájából, az érzékek működéséből erednek, amennyiben az öt érzék teszi egyáltalán lehetővé a valóság érzékelését. A morális ítéletek mindemellett a kulturális szokásokban kerülnek rögzítésre, amelyek értelmére jellemzően nem kényszerülünk rákérdezni. A levél leginkább közismert szakasza az a párbeszéd, amelyben a vak Nicholas Saunderson egy pappal vitatkozik, s azt jelenti ki, csak akkor hinne Isten létezésében, ha az megérintené őt.³⁷ Érdemes ugyanakkor a látást valóban fiziológiai érzékként s a vakságot az egyik érzék hiányaként érteni az olvasásban, ami azt a konklúziót is magával hozhatja, hogy mindkét fogalmat a megértés metaforájaként vagyunk hajlamosak használni.

A vakság és a látás szembeállítására már a címben megjelenik: *Levél a vakokról, azoknak a hasznára, akik látnak*. A levél olvasásának egyik kulcsfogalma szintén egy látás-metafora lehet, mégpedig a perspektívaváltásé: az embernek (aki rendelkezik mind az öt érzékkel) el kell képzelnie a világot a látás képessége nélkül. Nemcsak arról van tehát szó, miként érzékelik a vakok az őket körülvevő világot, hanem annak az át-gondolása a tét, hogy a látó ember számára milyen értékkel bír a látás. A tükör mint optikai médium példája kétszeresen is játékba hozza a látás tapasztalatát, hiszen nemcsak a szem (megismerő) tevékenységét, hanem az ember és a látást segítő technikai apparátus kapcsolatát is vizsgálat tárgyává teszi, s ahogy majd a szépről szóló, lentebb idézett szakasz is rámutat, a látás egyszerre episztemológiai és nyelvi probléma:

A mi vakunk minduntalan tükörről beszél. Természetesen, nem tudja, hogy mit jelent a tükör szó és mégis, soha a tükröt nem rakja háttal a világosságának.

³⁶ Denis DIDEROT, *Vernet-séta*, ford. BARTHA-KOVÁCS Katalin – SZŰR Zsófia = Uő., *Esztétika, filozófia, politika*, szerk. KOVÁCS Eszter – PENKE Olga – SZÁSZ Géza, L'Harmattan – SZTE Filozófia Tanszék, Budapest, 2013, 15–36.

³⁷ Winckelmann látásteóriájának értelmezésében, illetve a „Jöjj és láss!” felszólítás interpretációjában Radnóti Sándor is hivatkozik Saundersonra, illetve a vakokra mint a 18. századi filozófia egyik fontos tárgyára az emberi érzékelés problémáinak vonatkozásában. A vakok példáján keresztül levezethető érzékelés-elméletekkel és a szép teoretikus meghatározásával szemben Winckelmann számára „van valami a képzőművészetben, amit magyarázat nem vált ki, leírás nem pótol, és ez a rámutatás a láthatóra.” RADNÓTI, I. m., 105.

Éppoly értelmesen fejezi ki magát, mint mi, hiányzó szervének előnyeiről és fogyatékosságairól: igaz ugyan, hogy nem tölti meg semmilyen fogalommal az általa használt kifejezéseket, de sohasem használja helytelenül s legalább ennyiben felülmúlja a legtöbb embert. Oly jól és helyesen beszélget annyi mindenről, ami előtte teljességgel ismeretlen, hogy a vele való társalgás sokat elvenne annak az indukciónak az erejéből, amelyet mindnyájan használunk anélkül, hogy tudnók miért, amidőn a bennünk történő dolgokból a mások belsejében történőkre következtetünk.

Megkérdeztem tőle, mit ért tükör alatt: »Olyan gép, felelte, amely a dolgokat kiemeli távol önmaguktól, ha ezek a tükörhöz viszonyítva megfelelő helyzetben vannak. Akárcsak a kezem, melyet nem kell egy tárgy mellé helyeznem ahhoz, hogy a tárgyat érezzem.« [...] A mi vakunknak csak a tapintás révén van ismerete a tárgyairól. Mások felvilágosításából tudja, hogy látás útján ismerjük meg a tárgyakat, melyek az ő számára tapintás révén ismeretesebbek; legalábbis ez az egyetlen fogalom, melyet erről magának alkothat. Tudja azonkívül, hogy az ember nem láthatja a maga arcát, noha megtapinthatja. Ebből azt kell következtetnie, hogy a látás egyfajta tapintás, amely csak az arcunktól különböző és tőlünk távollévő tárgyakra terjed ki. A tapintás egyébként csak a domború fogalmát alakítja ki benne.³⁸

A dolgok relatív jellegének bizonyítása tehát szintén különösen lényeges tétje a szövegnek, amelyben nemcsak a vakok életének, erkölcsi érzékének, tanulási folyamatának, a korabeli szemműtétek leírásának részletei kapnak helyet, hanem a szépség kérdése is. A szép esztétikai fogalmán keresztül Diderot a vakságot episztemológiai és nyelvi problémaként mutatja be – a vak ember ugyanis nem képes felfogni a szépség esztétikai és fiziológiai vonatkozásait:

Vakunk a szimmetriát igen jól ítéli meg. A szimmetria, amely talán pusztán konvenció dolga miközöttünk, bizonyára sok tekintetben az a vak és a látók között. Addig tanulmányozza tapintással az elrendezést, melyet egy egész alkotórészeitől megkövetelünk ahhoz, hogy szépnek nevezhessük, míg el nem jut e kifejezés helyes használatához. De amidőn így szól: *szép dolog ez*, nem alkot ítéletet, hanem visszhangozza csupán azoknak az ítéletét, akik látnak s vajon mást tesz-e azoknak háromnegyede, akik egy színdarabról döntenek, miután végighallgatták, vagy egy könyvről, miután olvasták? Vak ember számára a szépség csak szó, ha a hasznosságtól elkülönítik s mivel egy érzékkel kevesebbje van, hány dolog van, melynek hasznosságáról fogalma sem lehet! Vajon nem kell-e sajnálnunk a vakokat, amiért csak azt tartják szépnek, ami jó? Mennyi csodálatos dolog veszett el számukra! Az egyedüli előny, amely kárpótolja őket a veszteségért, az, hogy fogalmaik vannak a szépről, igaz, hogy kevésbé kiterjedt fogalmaik, de vi-

³⁸ Denis DIDEROT, *Levél a vakokról*, ford. Győry János = Uő., *Válogatott filozófiai művei*, ford. Csatlós János – Győry János, szerk., bev., jegyz. SZIGETI József, Akadémiai, Budapest, 1983, 15–16.

lágosabb fogalmaik, mint azoké a tisztánlátó filozófusoké, akik erről hosszasan értekeztek.³⁹

Látszólag a szépség vakok által teremtetett absztrakt fogalmáról olvasunk, azonban a Diderot-nál jellegzetes szövegalkotásnak köszönhetően végeredményben a látó ember és a filozófusok válnak súlyos kritika tárgyává. A látás ugyanis sokszor metaforikus vaksággént viselkedik, hiszen nem társul hozzá gondolkodás és önálló vélemény, vagyis a látás itt már egy kis csúsztatással nem fiziológiai érzék, hanem egyértelműen a tudás és a megértés folyamatának metaforájaként olvasandó. Az idézett szakasz utolsó mondatában már nem a vak és a látó ember, hanem a vak és a „tisztánlátó filozófusok” összehasonlítása történik meg, amely jelzőben a látás már kizárólag a tudás (ironikus) metaforája. Diderot gondolatmenetében tehát a látás nem egyszerűen a fizikai érzékelésnek az egyik módja, hanem egyben az ítéletalkotás folyamatának megtanulása, illetve az ítéletalkotás történetiségének tapasztalata. A látás így egyszerre a test fiziológiai-perceptív funkciója, illetve az ember episztemológiai és esztétikai tevékenysége, amit a műalkotások szemlélése mint tevékenység különösen hangsúlyossá tesz. A vak ember szépségfogalmában ugyanakkor megjelenik a fiziológiai érzékektől mentes szépség ideájának lehetősége, amelynek a hozzáférhetősége Winckelmann utánzástanulmánya szerint már közvetlenül nem lehetséges, csak a görögök imitációjával – oka pedig a szép természettől való (idő- és térbeli) eltávolodásban van.⁴⁰

A látó ember metaforikus vaksága Diderot 1951-ig kiadatlan, valószínűleg 1768-ban keletkezett karakterdrámájának az alapötlete: a *Mystification ou l'histoire des portraits* Dornet kisasszony megtévesztésére épül, akitől vissza kell szerezni egykori szerelmének portréit, hiszen az időközben megnősült. Bár a befejezésben szerepet kap a szem és rajta keresztül az agy megismerő tevékenysége, annak rövid leírásával, hogy miként is kívánták volna félrevezetni Dornet kisasszonyt, a befejezés különös csattanója nem adja mindennek kifejtést, ugyanis Desbrosses, a megtévesztésbe bevont álruhás orvos agyonlövi magát – minden magyarázat nélkül, valószínűleg egyszerűen a darab gyors befejezésének szándéka végett. A kisasszony eszerint a füstbe burkolt, majd a süllyesztőbe küldött két szobrot látva nemcsak hogy kísértetet kiáltott volna, hanem önmaga vonta volna kétségbe saját józanságát, elfogadva az álruhás orvos korábbi felszólítását, miszerint a képek megzavarják az elmét.⁴¹ A látás Desbrosses kifejtésében annak a galénoszi emberképnek a részét képezi, mely nemcsak hogy a nedvkórtan bonyolult rendszerét hagyományozza az európai orvoslásra egészen a 18. század végéig, hanem az összefüggések láncolatának olyan összetett hálózatként értett lehetőségét, amelynek segítségével nyilvánvalóan bármilyen következtetés levonható – ennek ironikus bírálata világosan megmutatkozik a „török orvos” szavaiban:

³⁹ Uo., 14–15. Stéphane Lojkine tanulmánya kifejezetten a szépség fogalmát vizsgálva olvassa újra Diderot értekezését a vakokról: Stéphane LOJKINE, *Beauté aveugle et monstruosité sensible. Le détournement de la question esthétique chez Diderot (La Lettre sur les aveugles) = La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque 16e-18e siècles*, szerk. Line COTTEGNIES, Tony GHEERAERT, Gisèle VENET, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, 61–78.

⁴⁰ WINCKELMANN, *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról...*, 12.

⁴¹ DIDEROT, *Megtévesztés...*, 57–58.

Éppen ez a hiba, hogy nem tulajdonítanak fontosságot nekik [ti. a bútoroknak, az ékszereknek, a leveleknek és az arcképeknek, amelyeket az egykori szerelméről kapott]. Szüntelenül látják őket, gondolnak rájuk, s kisebb vagy nagyobb mértékben zavarólag hatnak az emésztésre, az alvást megzavarják, álmokat sugallnak, szívdobogást okoznak, feltűzelik a képzeletet, felhevítik a vért, tönkreteszik a hangulatot és nyomorúságos állapotot idéznek elő, s mindezt anélkül, hogy az okát tudnák.⁴²

A szem, illetve a szövegben hangsúlyosan a recehártya⁴³ által érzékelt valóság az összefüggések hálójában azonban szükségképpen rendelődik alá a tudat, a lelkiállapot, az érzelmek stb. hatalmának, vagyis azonnal egy bizonyos kontextusnak. A retina működésének pontos fiziológiai leírása tehát antropológiai kontextusba vonódik, nem vagy nemcsak a dolgok tanulmányozásának deskriptív szándéka, hanem a hozzá kapcsolódó mentális és interpretációs folyamatok megfigyelése válik tétté, amiben éppen emiatt van benne a játék vagy éppen a megtévesztés lehetősége, s nem utolsósorban a tudás és a tudatlanság vékony határának körvonalazása:

Desbrosses: Nem szükséges csak egy gyűrű, egy arckép, egy levél; néhány gyöngéd sor kerüljön elő, amelyet egykor kaptunk, és íme mindjárt feltűnik az álnok látszatkép recehártyánkon.

Dornet kisasszony: De mi is az a recehártya?

Desbrosses: A test legvékonyabb, legfinomabb és legérzékenyebb idegszállainak pókhálója, amely elborítja a szemfenéket. Amikor a kép rávetül erre a mozgó hálóra, amikor apró megrázkódtatásai átvetődnek arra az oly érzékeny és lágy szubsztanciára, amit agynak nevezünk; amikor a lélek felfogta ennek a szubsztanciának a hullámain; amikor egyik is, másik is, abbahagyta a rezgést, összemlik a fáradtságtól; a nyomott hangulat szomorúsággá, melankóliává, elérzékenyüléssé, könnyekké, bánattá, rossz emésztéssé, álmatlansággá, fájdalomná, idegfeszültséggé, ájuldozássá változik.⁴⁴

A néma költészet lehetőségei

Szimonidész közhelyesen ismert, frappáns, s a mai napig vitákat generáló metaforája a festészetről mint néma költészetről talán a 18. század második felének művészetelméleti gondolkodását inspirálta a leginkább. Ennek közvetlen okai nem pontosíthatók teljes bizonyossággal, de valószínűleg szerepe van benne az esztétika mint tudomány megszületésének, illetve ennek nyomán vagy ezzel együtt az érzéki ember antropológiai vizsgálatának, előtérben a látás mint tevékenység megfigyelésével. Winckelmann autopsziafogalma és a műalkotások szemlélését végző szemek tevé-

⁴² Uo., 26.

⁴³ Kiszámítható poénként Dornet kisasszony a későbbiekben módszeresen szűzhártyaként érti félre a kifejezést.

⁴⁴ Uo., 31–32.

kenységének hangsúlyozása elválaszthatatlan a rajongó hangvételő, érzéki szoborleírásaitól.⁴⁵ Ez a fenséges hangvétel felfüggeszti az olvasó figyelmét a műalkotások szemlélésének gyakorlati vonatkozásában: megértjük Winckelmann felszólítását, érzékeliük az általa teremtetett görög világ körvonalait, átéljük rajongását, de nem tudjuk pontosan, hogyan kell engedelmeskedni a felszólításnak, mit és hogyan kell látni. Diderot, véleményem szerint, olyan – bár nem rendszerszerű, mégis következetesen egy irányba mutató – megállapításokat tesz a látás jelentésrétegeinek tárgyában, többek között művészetelméleti vonatkozásában, melyek közelebb vihetnek a Winckelmann-féle autopsziafogalom megértéséhez, korabeli kontextusainak megismeréséhez, vagyis Diderot lehet a perspektívaváltás esélye.

Exkurzus

Philippe Mercier A látás érzéke című festményéről

A szem érzékelő tevékenysége elsődlegesen a test fiziológiai-neurológiai funkciója – azonban a művészetek, a természettudományok és a filozófia teoretizáló tevékenységével párhuzamosan a látás a reneszánsztól kezdődően modern elméleti problémává válik, antropológiai és metafizikai kontextusba vonódik. A 18. század második felében kifejezetten megerősödik ez a figyelem a művészetelméletek és az orvostudomány kérdésfeltevéseiben, amelyek, bár különböző irányokból lépnek közel vizsgálati tárgyukhoz, egészen különleges módon egészítik ki egymást. A szemészeti kutatások (nem utolsósorban a mikroszkópnak és a tökéletesedő szikéknek köszönhetően) a sebészetben sikeres szemműtétek végrehajtását teszik lehetővé, s akár születésük óta vak embereknek adják vissza, illetve adják meg a látás képességét. A sikeres szűrkehályogműtétek olyan kérdéseket vonnak maguk után, amelyek jelentősége túlmutat az orvostudomány fejlődésének ünneplésén: hogyan érzékeli az ember az őt körülvevő világot? – hogyan zajlik le a megértés folyamata a szempillantás bekövetkeztével? – mi a látásnak a szerepe a kultúrában, illetve kifejezetten a vallási gyakorlatban?

Philippe Mercier 1747-ben készült festménye mintha éppen ezeket a pragmatikus és filozofikus kérdéseket foglalná össze: *A látás érzéke*⁴⁶ ugyanis azokat a tudományterületeket reprezentálja, amelyekből kiindulva megfogalmazható a szemhez mint emberi érzékhez rendelhető kontextusok köre. A kép elsősorban a szem különféle, mégis elsősorban a tudományokhoz és az optikai médiumokhoz kapcsolódó tevé-

⁴⁵ A belvederei Apollón leírásában Winckelmann a csodálat mértékének kifejezésére a Pügmalió-történetet idézi fel, illetve a nyelv elégtelenségét hangsúlyozza (retorikai közhelyként?), ami az ekphrasziszvitákban jellemzően a médiumok ekvivalenciájának lehetetlensége melletti érveket gazdagítja: „Keblem tisztelettel táglul és emelkedik, miként azoké, akikét a jóslat szelleme dagasztja, és úgy érzem, Déloszra és a lükiai legetekbe ragadtattam, oly helyekre, melyeket Apollón jelenlétével megtisztelt, mert szobrom – miként Pügmalió szépsége – meglevenedni és megmozdulni látszik. Hogyan lehetséges ezt lefesteni és leírni? Magának a művészetnek kellene tanácsot adnia és vezetnie a kezemet, hogy az itt fölvázolt első vonásokat a jövőben kidolgozzam. Az értelmest, melyet adtam róla, a szobor lábaihoz helyezem, miként egy koszorút, mely az istenség fejét akarta megkoronázni, de nem tudta elérni azt.” Johann Joachim WINCKELMANN, *A belvederei Apollón leírása*, ford. TÍMÁR ÁRPÁD = Uő., *Művészeti írások*, 88.

⁴⁶ Olaj, vászon, 132×153 cm, Yale Center for British Art, New Haven. <http://deliver.odai.yale.edu/content/id/3ed98589-29ef-411f-8f0b-7aa379d97db5/format/3>

kenységeit foglalja össze: a térkép vizsgálatát, a messzelátó és a nagyító használatát, a tükörbe pillantást, vagyis azokat a tárgyakat is ábrázolja, amelyek felerősítik és megváltoztatják a szem érzékelő képességét, ugyanakkor a szemnek köszönhetően nyerik el értelmüket, így egymásra utaltságuk is a kép témájává válik. Ezáltal nem pusztán a látás fizikai tevékenysége a kép témája, minden képbe foglalt jelenet a látás különféle allegorikus jelentéseit is hordozza. A térkép aprólékos tanulmányozása a kép középpontjában nem csupán a tudás megszerzésének folyamatára vagy egyáltalán a térképészetnek a technikai médiumoknak és a természettudományoknak való súlyos alávetettségére utal. Természetesen az okításnak, a tudás átadásának és az ahhoz kapcsolódó absztraháló tevékenység tanításának folyamata is hangsúlyos a bölcsesség reprezentálásának eredményeként az idős férfi figurájában. Az öt körbevevő három fiatal lány a múzsák, illetve a művészetek és a tudományok allegorikus nőalakjainak alakmásai. A két háttérben álló fiatal a távcső és a tükör felmutatásával természetesen kifejezetten a látást tematizálják a távolság és a közvetlenül láthatatlan felidézésével, de azáltal, hogy vállukat egymásnak vetik, egymás tükörképeivé válnak, így eldönthetetlené teszik, melyik melyiknek a tükörképe. A teleszkóp a távoli tér keresésével az ismeretlen és a végtelen fogalmainak episztemológiai és teológiai kontextusait idézi fel, amelyek a korabeli tudományos kérdésfeltevésekben elsődlegesek. A kézben tartott tükör ugyanakkor a vanitas-ábrázolások hagyományos ikonográfiai elemeként a hiúság és a hiábavalóság jelentésmezőit nyitja meg. Amennyiben tehát az egyiket a másik tükörképeként (és fordítva) szemléljük, a messzelátó a tükör, a tükör pedig a messzelátó alakmásává válik, vagyis érthetjük úgy is Mercier festményét, mint amely a különféle látástevékenységek (tanulás, kutatás, keresés, vizsgálódás, megismerés), optikai médiumok (optikai lencsék, tükör) és természettudományos kontextusok (csillagászat, térképészet) jelenetbe foglalásával a tudás hiábavalóságát fogalmazza meg.

Könyvek távolról

A magyar regény 1807-ben*

1807-ben tíz regény jelent meg Magyarországon. Az állítás igazságtartalmát nem egyszerű megítélni. A kijelentés igaz, hiszen György Lajos annotált bibliográfiája és katalógusa alapján – az 1840 előtti magyar regény korpuszának máig *A magyar regény előzményei* a legalaposabb feldolgozása – könnyű megnevezni és megszámolni az 1807-ben megjelent magyar nyelvű regényeket: 1. *A' Fösvény Ángy, a' vagy Amália és Albert*; 2. *A' Jegyesek Carthágóban vagy a' Nagy Scipio*; 3. *Alvina*; 4. *Bokréta*; 5. *Farkasvölgyi Imre a' vagy Po'sonyvári Késértő Lélek*; 6. *Fedor és Mária*; 7. *Hazenau Fridrik nemes ifju szerencsétlen utazásának és tsudás eseteinek szomorkás és játékos elő-beszéllése*; 8. *Hieró' Syrakusai Király' Történetei*; 9. *Negalisza Anglia-Ország Hertzegejének Históriaja*; 10. *Palugyay Története*.¹ Bármennyire is egyértelmű György katalógusa alapján a helyzet, a kijelentés ebben a formában bizonyosan nem igaz, mivel legalább egy pontosító jelző, a „magyar nyelvű”, lemaradt. Valójában persze az állítás még e kiegészítéssel együtt sem ellenőrizhető, mivel tudjuk, hogy a bibliográfiából bizonyosan maradtak ki regények közé sorolható szövegek, tehát lehetséges, hogy a felsoroltakon kívül is van még 1807-re datálható magyar regény. A kérdés valójában mégsem az, maradt-e ki szöveg, mivel még az sem egyértelmű, hogy 1807-ben mi számít egyáltalán regénynek. Szilágyi Márton és Vaderna Gábor legutóbbi összefoglalójukban György teljesítményét elismerve épp ezért figyelmeztetnek arra, hogy e korszak szövegeit ne a későbbi fejlemények vagy a mai olvasói beállítódások fényében értelmezzük.²

Jelen tanulmány mindazonáltal nem a Szilágyi és Vaderna által választott utat követi, azaz nem az elbeszéléstechnika és regénypoétika változatait felmutatva kívánja a korszak prózaepikai sajátosságait és lehetőségeit feltárni, hanem a *szövegek szociológiájának* elméletét alkalmazva a regények szociológiája érdekli. Donald F. McKenzie koncepciója az egyes művek materiális meghatározottságát vizsgálja abból a tézisből kiindulva, hogy az emberi közösségek jelentésgeneráló és -közvetítő tevékenysége során a jelentéshordozók maguk is a jelentés részévé válnak, illetve használatuk (előállításuk, terjesztésük, tárolásuk, értelmezésük) közösségileg meghatározott.³ Egy ilyen megközelítés számára egy könyvtest bármely tulajdonsága értelmezendő jellé válhat a tipográfiai megoldásoktól kezdve a könyv szövegének és fizikai formátumának összefüggésén át a fizikai példánnyal való bármiféle érintkezéssel be-

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ György Lajos, *A magyar regény előzményei*, MTA, Budapest, 1941, 361–370.

² *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 370–372.

³ Donald F. MCKENZIE, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge UP, Cambridge, 2004, 7–76.

zárólag. McKenzie egyik meggyőző példája a tipográfiai konvenciók értelemképző erejére Wimsatt és Beardsley korszakos jelentőségű tanulmánya, *Az intencionalitás téveszméje* 17. századi mottójához kötődik. Igazolja, hogy a kis- és nagybetűk eltérő használata, a helyesírás normalizálása történetileg nehezen védhető olvasatot hoz létre, de a 20. század közepének szöveg- és irodalomfelfogása fényében releváns értelmezést eredményez. Tanulmánya másik helyén pedig az *Ulysses* szövegének és első megjelenésének összefüggéseire utalva (például a regény szövegében többször is olvasható információ, hogy a történet 1904-ben, szökőévben játszódik, az első kiadás pedig éppen 732 oldalt, azaz 366 lapot tartalmaz) igazolja, hogy a kiadványok fizikai adottságai sem mellőzhetők, ha a szöveg jelentéseit próbáljuk feltárni.⁴

Jelen dolgozat tehát egyrészt kísérletet tesz arra, hogy feltárja a korai magyar regénykorpusz materiális meghatározottságát, vagyis az érdekel, hogy a kiadványok mely tulajdonságai lehettek egykor, és lehetnek ma is, jelentésteliek. Másrészt pedig megpróbálja e meghatározottság egykorú értelmezéseit feldolgozni. Ez a megközelítés természetesen nem írja felül a más szempontból készült elemzéseket, egyszerűen csak felhívja a figyelmet arra, hogy a hordozó közeg sajátosságai meghatározzák a szövegek egykorú észlelését és értelmezését. Másként fogalmazva: az irodalomtörténet-írás diszkurzív gyakorlatai ellenére korántsem egyértelmű, hogy *A' Jegyesek Carthágóban* és a *Hazenau Fridrik* ugyanazon a listán szerepel.

1. Hogyan írunk le egy regényt?

Nem Szilágyi Márton és Vaderna Gábor az egyedüliek, akik a 18. század vége, 19. század eleje magyar regényei kapcsán a teleologikus szemlélet elvetését szorgalmazzák. Bódi Katalin ugyanabban az évben megjelent monográfiája szintén ennek szükségességére hívja fel a figyelmet,⁵ és munkájában ezért tárgyalhatja együtt a műfaji rendszerben egymástól távol eső levélregény és heroida műfaját. Sőt már Szajbély Mihály 1985-ben megjelent, a magyar nyelvű regény peritextusainak változásairól szóló tanulmánya is ugyanennek az elképzelésnek a jegyében született: önmaga jogán vizsgálni a korszak prózaepikájának sajátosságait.⁶ Szajbély elemzése ragyogó példája a szövegek szociológiája azon elképzelésének, amely szerint egy szöveg materialitása kifejezi az adott kulturális közegnek az ismeretek különböző formáihoz kapcsolódó beállítódásait, a jelentés társadalmi kódoltságát: az előszó, az ajánlás, a dedikáció, a hirdetések szükségessége vagy fölöslegessége, pusztán léte vagy nem léte a korpusz egészét vizsgálva érzékeny mutatója a regény elfogadottá válásának. A peritextus tehát egy olyan – Franco Moretti kifejezését kölcsönvéve⁷ – eszköz, amely a (korai) magyar regények virtuális adatbázisának vizsgálatakor értelmes lekérdezéseket eredményez.

⁴ Uo., 18–27., 57–60.

⁵ BÓDI Katalin, *Könyv és tinta. A magyar levélregény és heroida történeti és poétikai háttere*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2010, 8–9.

⁶ SZAJBÉLY Mihály, *Előszó és ajánlás. Regény és közönsége a 18. század második felében*, It 1985/3., 543–564.

⁷ FRANCO MORETTI, *The Slaughterhouse of Literature* = Uő., *Distant Reading*, Verso, London – New York, 2013, 71.

Azonban bármily pontos és érvényes is Szajbély elemzése a 18–19. század fordulója magyar regényeinek egészére nézve, a tanulmány csak a tendenciákat jelzi, az egyes kiadványok különbségeit nem tudja kezelni. Így például nem derül ki, hogyan értelmezhetjük azt aényt, hogy Dugonics András regényeinek peritextusai 1788 és 1808 között semmit sem változtak, jóllehet a magyar nyelvű regényekből ekkor tűnnek el az apologetikus előszók, és jelennek meg a kiadványokban helyettük a kiadói reklámok. Ugyanazzal a problémával szembesülünk tehát, mint a fent idézett Moretti a Strand magazinban 1891–1900 között közölt bűnügyi történetek elemzésekor, hiszen az általa választott eszköz – a nyom megléte, nem léte, tulajdonságai, időbeli eloszlása –, bár kétségtelenül jelzi az olvasói elvárások változásait, az eredmények tulajdonképpen csak a kánont mondják újra (ti. hogy Conan Doyle Sherlock Holmes-történetei a legjobbak ebből a korpuszból, mivel az ő hatására jelennek meg egyre nagyobb számban a nyomok a történetekben). A probléma mindkét esetben a korpusz kijelöléséből fakad, mindig valami felől olvasunk.⁸ Az én példámban: Györgynek a korpuszról adott teleologikus értelmezése (*A magyar regény előzményei*) máig kijelöli a megszólalás kereteit, a korai magyar regények körét végső soron az ő munkája alapján határozzuk meg. E keretek ugyan korlátoznak, de egyrészt az adatbázis használhatóságát – mint a példák mutatják – nem befolyásolják,⁹ másrészt a Dugonicséhoz hasonló anomáliák lehetőséget adnak arra, hogy magát az adatbázist, a regénykatalógust tegyük reflexió tárgyává, és így olyan szempontokat nyerjünk, amelyek kiegészítik (vagy újraírják) azt.

A korai magyar regény, a magyar regény előzményei határainak kijelölése azonban az esetleges elvárásokkal szemben nem György nyíltan teleologikus monográfiájában történik, az érvelő részre nem is igen szoktunk hivatkozni, hanem a semlegesnek tűnő bibliográfiai leírásban. Példának két, 1807-es forrásokhoz is kapcsolódó regényt választottam:

Jólánka, Etelkának Leánya. Irta Dugonics András királyi oktató. Pozsonyban és Pesten, Fűskuti Landerer Mihály költségével és bötüivel. Első könyv. Gyulafinak bujdosásai. 1803. 773. l., Második könyv. A' karjeli történetek. 1804. 772. l.¹⁰

Hazenau Fridrik nemes ifju szerencsétlen utazásának és tsudás eseteinek szomorkás és játékos elő-beszéllése. Posonyban 's Pesten, Fűskuti Landerer Mihály k. privil. nemzeti könyvnyomtató és áros költségével. 1807. 170 l. Téli és Nyári Könyvtár, VIII. darab¹¹

⁸ Uo., 87–89. A vizsgálat érdekessége nem is a Holmes-történetek helye, hanem sokkal inkább az, hogy ennek az egyetlen elemnek a vizsgálata lehetőséget nyújt arra, hogy visszanyerjük a korszak bűnügyi történetekről alkotott elképzeléseit.

⁹ Módszertani szempontból tanulságos Moretti egy másik tanulmánya, amely az 1740–1850 közötti angol regények több ezres korpuszán végzett, pusztán a címeken alapuló vizsgálatát ismerteti: FRANCO MORETTI, *Style, Inc. Reflections on 7,000 Titles (British Novels, 1740–1850)* = Uő., *Distant Reading*, 179–210.

¹⁰ GYÖRGY, I. m., 333.

¹¹ Uo., 366.

György katalógusa minden egyes tételt ugyanezen logika szerint, a címlapon található adatokból kiindulva ír le: cím, szerző és/vagy fordító – ha meg van adva –, kiadás helye, kiadó, évszám. Ugyanakkor a fenti példák jelzik, hogy a leírás további, a címlapon nem szereplő elemeket is tartalmaz: terjedelem és sorozat. A leírás magától értetődőnek tűnik, hiszen ezek valóban olyan alapadatok, amelyekre szükségünk van ahhoz, hogy egy kiadvány identitását megállapítsuk.¹² György leírásának magától értetődősége persze azonnal eltűnik, hogyha más forrásokat használva próbáljuk e kiadványokat azonosítani. A felvett példát folytatva: ha a következő lépésben kézbe akarjuk venni e köteteket, akkor egy kurrens könyvtári katalógus, én a szegedi egyetemi könyvtár példányait szerettem volna elérni, a következő adatokkal azonosítja őket:

Jólánka, Etelkának leánya. Írta Dugonics András királyi oktató. – Pozsony-Pest: Fűskúti Landerer Mihály, 1803. – 80. Első [ti. octavo] könyv, Gyulafinak bujdosásai – 1803. – [6], 773, [3] p., [1] címkép. Második könyv, A' karjeli történetek – 1804. [6], 772, [3] p., [1] címkép

Hazenau Fridrik nemes ifiu szerentsétlen utazásának és tsudás esetinek szomor-kas, és játékos elő-beszéllése. – Po'sonyban 's Pesten: Fűskúti Landerer Mihály, 1807. – 170, [2] p., 1 címkép ; 8o

Mint a példából látszik, a könyvtár számára némileg mások az azonosítás szempontjai, ezért György adatainál egyszerre több és kevesebb áll rendelkezésünkre. Több, mivel a leírás megadja a nem számozott oldalakat, jelzi az illusztrációk meglétét, valamint közli a könyv méretét is. Kevesebb, mivel a *Hazenau Fridrik* kapcsán a sorozatra vonatkozó információk elmaradnak.

Ha mindezeket túl egykorú recepciójukat kutatva a korabeli lapokat is átnézzük, akkor az 1807-ben megjelent hirdetésekben ismét némileg más leírást kapunk. Az eddigiekhez képest pontosabb a méret és az illusztrációk megadása, új elemként jelentkezik az ár pontos közlése, az oldalszámok viszont elmaradnak:

Jolánka, Ételkának Leánya. Irta Dugonics András Kir. Oktató 10 képekkel 8 maj. 1804. 4 fl.¹³

Téli és Nyári Könyvtárom' Gyűjteményének nyóltzadik Része [...] Hasenau Nemes Úrfinak szerentsétlen utazásának s tsudás Esetének szomorkás és Játékos Elő Beszéllése, 8vo. 45 xr.¹⁴

Egy szövegről, kiadványról közölt tudásunk persze mindig is az adott leírás műfajától és közegétől, azaz funkciójától és céljától függ. A fenti példák alapján egy szöveg azo-

¹² RÁCZ Ágnes, *A kiadványok bibliográfiai számbavétele, leíró katalógizálás = Könyvtárosok kézikönyve*, II., *Feltárás és visszakeresés*, szerk. HORVÁTH Tibor – PAPP István, Osiris, Budapest, 2003, 187–295.

¹³ Magyar Kurir 1807/II. félév, 586.

¹⁴ Hazai Tudósítások 1807/II. félév, 80.

nosítása lényegében a szerző, cím és a megjelenés adatainak leírásával valósul meg. A leírás egységessége pedig a megfelelő címke alatt (*A magyar regény előzményei*) a szövegek műfaji, illetve funkcionális azonosságát is biztosítja. Tehát ha valaki a felvilágosodás kori magyar regény történetére kíváncsi, akkor magától értetődő, hogy mind a *Jólánka*, mind a *Hazenau Fridrik* odatartozik. E szövegek leírásai a könyvtári katalógusokban és az egykorú reklámokban ugyan néhány adatban – mint a méret, az illusztrációk, az ár megadása – különböznek György Lajosétól, azonban lényegében megegyeznek.

A lényegi megegyezés tétele persze csak abban az esetben igaz, ha nem tartjuk fontosnak a különbségeket – és a mindennapi használatban legtöbbször nem is tartjuk fontosnak. A bibliográfiai leírások eltérései azonban elvi jelentőségűek. A különbségek ugyanis rámutatnak arra, hogy bár fizikailag azonosak a leírt példányok, egy adott kontextusban mindig más és más anyagi vonatkozásuk válik jelentőssé, azaz a bibliográfiai tétel ugyan ikonikus jelként reprezentálja a tárgyat, amelyet leír,¹⁵ ám a leírástól függően mindig másként reprezentálja azt, tehát a tárgy is mindig más. Még az azonos elemek sem feltétlen ugyanazt jelentik, a könyvek nyolcadrét méretének megadása a könyvtár esetében például a tárolás szempontját is magában foglalja, ti. milyen magas polc szükséges hozzá, míg egy reklámban ez az aspektus aligha mérvadó.

A könyvek mérete azonban a hirdetések szövege alapján újabb kérdéseket vet föl. A *Jólánka* és a *Hazenau Fridrik* között *A magyar regény előzményei* és a könyvtári katalógus leírása alapján nincs méretbeli különbség. György maga nem is tartja relevánsnak az adatot, bibliográfiájában sehol sem adja meg, a könyvtár pedig mindkettőt nyolcadrét könyvként azonosítja.¹⁶ A kiadói hirdetés a *Hazenau Fridriket* a Hazai Tudósításokban ugyanígy octavóként, a Magyar Kurirban azonban Dugonics regényét – és ne feledjük, ugyanarról a kiadóról és mindössze három hónap különbségről van szó – nagy nyolcadrétként írja le. A köteteket kézbe véve a terjedelem látványos különbsége mellett a két kiadvány eltérő méretei is szembeötlők: a *Jólánka* szövegtükre 161×86, míg a kenyérszöveg szedéséé 147×86 mm; a *Hazenau Fridriké* ellenben 139×78, illetve 126×78 mm.¹⁷ A kérdés tehát az, megegyeznek-e lényegében a kiadványokról adott leírások, ha ennyire különbözők a méreteik, illetve miféle különbséget takar, ha takar egyáltalán, a hirdetésben olvasható *octavo maior* és az *octavo*, azaz megegyeznek-e lényegükben?

2. A regények szociológiája

Az előző szakasz végén felvetett probléma egyszerre összetett és banálisan egyszerű. Egyszerű, hiszen amint Borsa Gedeon *A régi nyomtatványok mérete* című tanulmá-

¹⁵ MCKENZIE, I. m., 9.

¹⁶ Egy egyszerűsített nemzeti bibliográfiai rekordban a méret megadása „csak akkor alapkövetelmény, ha a lejátszás eszköze szempontjából fontos”. RÁCZ, I. m., 248.

¹⁷ A szedéstükör megadása a nyolcadrét bibliográfiai értelmében nem teljesen korrekt, de mivel a különböző (újra)kötések miatt az egyes kiadványok lapmérete eltérő, és van rá példa (Borsa Gedeon, *Könyvtörténeti írások. Módszertani cikkek és kutatási eredmények*, IV., OSZK, Budapest, 2000, 153.), ezért praktikusabbnak ítélem ezt használni.

nyában bemutatja, a nyolcadrét fogalma mára meglehetősen heterogénne vált: utalhat a kiadvány eredeti papírívére, valamint magára a könyvformátumra, ráadásul a különböző könyves hagyományokban nem teljesen egyeznek a méretek. A könyvformátum esetében a nemzetközi gyakorlatban a 25, illetve 20–28 cm gerincmagasságig nyolcadrétként jelölik a köteteket,¹⁸ azaz a két kötet különbsége a könyvtári osztályozás számára nem releváns – bár régi könyvek esetén általában nem szokás e rendszer használata.

A kiadványok dimenzióinak hirdetésekben olvasható leírása a papírív méreteire történő hivatkozással érthető meg. Borsa tanulmányának adatai alapján azonban az *octavo* kérdése meglehetősen összetett, mivel akár nyolcféle nyolcadrétet is megkülönböztethetünk a kiinduló ív mérete és a hajtogatás iránya alapján.¹⁹

kis	közép	nagy	óriás
195×77,5	255×95	300×115	370×125
155×97,5	190×127,5	230×150	250×185

A hirdetésekben szereplő *octavók* kapcsán a szövegek szociológiája felől nézve valóban persze nem feltétlen maguk a konkrét értékek az érdekesek, hanem a különböző nyolcadrét méretekhez kapcsolódó egykorú értelmezések.

A nyolcadrét jelentései

A Magyar Kurir és a Hazai Tudósítások hirdetéseiben a nyolcadrétek között tett megkülönböztetés azért zavarba ejtő, mert alapvetően inkább a különböző formátumok eltérő használatáról, jelentésbeli különbségeiről vannak elképzeléseink: eszerint a kisebbek mindennapi, rendszerint magányos használatot feltételeznek, míg a nagyobbak inkább speciális olvasási szituációkhoz kapcsolódnak. Mindez nagy vonalakban – a kérdés történeti aspektusait figyelmen kívül hagyva – igaz, de a kérdés sokkal összetettebb, amint arra Borsának a 17. századi magyarországi naptárakról adott példája is figyelmeztet, mivel egyazon időben, ugyanolyan funkciójú nyomtatványt akár ugyanabban a városban is többféle formátumban nyomtathattak, a különbség minden esetben a célközönség eltérő kulturális hagyományaival magyarázható.²⁰

A nyolcadrét méretek közötti különbségek megnevezésének egykorú tétjeit azonban szerencsére egy, a Hazai Tudósítások hasábjain 1807-ben lezajlott kisebb polémia láttatni engedi. Ebben az évben két olyan magyar nyelvű kiadvány is napvilágot látott, amelyek Kultsár lapjában hirdették magukat: a *Hadi Tudományt* Hartleben adta ki míg *A' Hadi-Mesterséget tárgyzó szükségesebb Tudományoknak summás Előadását* Eggenberger. Ez utóbbi hirdetését 1807. június 6-án a Hazai Tudósítások lelkes kommentár kíséretében adta közre. Eggenberger *Hir-Adás* címet viselő nyolc

¹⁸ Uo., 151.

¹⁹ Uo., 146. A táblázat Borsa cikke alapján közli a vágatlan nyolcadrét papírméreteket milliméterben megadva.

²⁰ Uo., 141.

lapból álló hirdetése a kötet ismertetése mellett a május 1-jei keltezéssel közzétett rivális, a *Hadi Tudomány* jelentésére is reagál, és a Hartleben-féle kiadvány hiányosságaként egyrészt a szűkebb tematikát, másrészt pedig a méretbeli különbséget nevezi meg. Ez utóbbi egészen pontosan így hangzik a reklámban: „elhalgatván [ti. nem kifejtve], hogy ezen Miénk tsak zsebbe való kis nyöltzad formában fog nyomtatattni, mellyet akárki-is könnyen magával hordozhat mindenütt, amaz pedig a' mint a' Jelen-tés tartja, nagy nyöltzadban lesz, melly alkalmatlan a' hordozásra”.²¹ Egy héttel később, 1807. június 13-án a lap olvasói a következő választ olvashatták a *Hadi Tudomány* kiadójától:

Azt mindazonáltal tsodálni lehet, hogy annak [*A' Hadi-Mesterség*] Szerzője, más Munkának ótsárlásával akarja tulajdon írását fel emelni, s tekintetesebbé tenni: nevezet szerint tulajdon Munkájának érdemeit azzal támogattya [...] II-szor Hogy ugyan ezen Hadi Tudomány nevezetű Könyv nagy 8-ad rétbén leszen; az övé pedig kis 8-ad rétbén, és, a mint maga mondja, *tsak zsebbe való*. [...] A mi a második tzikkeltyt illeti, az igaz, hogy a mesés, és mulatságos Könyvekre nézve alkalmatosabb, ha *tsak zsebbe való*, mert azt a zsebbe el lehet dugni; de a tudományos könyv eránt nem tudom mitsoda érdemre szolgálhat, ha *tsak zsebbe való*. – Sőt minthogy azon Munka, melly azon tekintetre nézve is ótsároltatik a *Hir-adótól*, hogy nagy 8ad rétbén vagyon, magában 13 réz táblát is foglal, hol az értelmesség és az elől forduló dolgoknak világosittása meg kívánnya, hogy valamenynyire nagyobbatska legyen azoknak formája, mint sem egy Könyvnek, melly *tsak zsebbe való*[.] tsak nem lehetetlen elegendő értelmességgel elől adni, miképp köllessék táborhelyeket, Sántzokat meg támodni, vagy védelmezni, ha azt tsupa szóval minden réz táblák nélkül akarjuk meg magyarázni [...] Rövideden ezen nagy 8-ad rétbén való Munkának Írója s ki-adója azt akarta, hogy ezen Munka haszon vehető legyen, nem pedig *tsak zsebbe való*.²²

Az idézetek elemzése előtt fontos rögzíteni a polémia tágabb kontextusát, azaz milyen közönség előtt zajlik, mi az ilyen viták helyi értéke, valamint a lap közleményeiben miként jelennek meg a könyvek, hogyan reagál rájuk, ha reagál Kultsár.

A megcélzott közönség a lap programirata és előfizetési felhívásai alapján elsősorban a politikai közösség tagjai: „Ajánlom tehát Nemzeti Újságomat tovább is minden Hazánkbeli Fő Méltóságoknak, a Tek. Nemes Vármegyéknek, szabad Királyi Városoknak és egyéb Nemes Községeknek; minden Tudós Hazafiaknak, és más olvasásban gyönyörködőknek.”²³ A politikai közösség megszólítása persze teljesen érthető, hiszen az egyéni mecénatúrán túl kulturális intézményi funkciókkal és jelentőséggel

²¹ *Hir-adás. A' Hadi-Mesterséget tárgyzó szükségesebb Tudományoknak Summás előadása*, [s.n.], Pest, 1807, 4v. A mellékletben közölt hirdetés a Hazai Tudósítások általam látott példányaiban nem volt meg, de önálló kisnyomtatványként az Országos Széchényi Könyvtárban hozzáférhető. A korabeli gyakorlat, valamint a hirdetésre adott válasz alapján úgy gondolom, ez megegyezik a lap mellékletében közölttel.

²² Hazai Tudósítások 1807/I. félév, 391–392.

²³ Hazai Tudósítások 1806, 364.

is rendelkezik,²⁴ a felsorolás részletessége és Kultsár 1806. december 31-i programirata azonban ezen túlmutatva arra utal, hogy a nemzet mint elképzelt közösség életében (létrehozásában) kiemelt szerepűnek látja az újság médiumát, amit minden kritikája és a személyes ellentétek ellenére Ferenczy János is igazol.²⁵ A „Tudós Hazafiak”-hoz kapcsolódó egykorú elképzelések illeszkednek ehhez a politikai alapú diskurzushoz, még ha nem is fedik le teljesen.²⁶ Sokkal nehezebb viszont a közönség tényleges összetételét, illetve reakcióit számba venni, nem tudjuk ugyanis, hogy Ürményinén kívül vannak-e, és ha igen, mennyien „olvasásban gyönyörködők”, Horváték levelezéséből ugyanis úgy tűnik, 1807-ben még eléggé hullámzik a lap előfizetőinek száma.²⁷ Érdekes módon azonban e hadtudományi munkák kapcsán két, egymástól független olvasattal is rendelkezünk. A Kazinczy-levelezés alább idézendő pozitív kommentárjával ellentétben Horvát és Ferenczy meglehetősen kritikusan szemlélik Kultsár lapját, sőt a *Hadi Tudomány* készülő összeállításáról szóló bizalmas információ kapcsán 1807 elején már megszűnését vizionálják,²⁸ a két kiadvány közötti vitáról azonban nem esik szó egyik levelezésben sem.

Kultsár 1806 közepén indult lapjában egyáltalán nem ritkák a viták. Ismert az első év számaiban a Csokonai sírköve körül lezajlott polémia, de ugyaninnen idézhetjük a Kultsár által egyetértő kommentárral közölt jelentést Eggenberger új vállalkozásáról, az *Eredeti Magyar Románokról*, amely az egykorú regénypiac ellenében definiálja az új sorozatot.²⁹ Nem meglepő tehát a hadtudományi könyvek kiadói közötti vita megjelenése sem a lapban. A két fél közül egyébként Kultsár újságja, úgy tűnik, a Szekér nevével fémjelzett *Hadi Tudomány* mellé állt, szeptember 2-án kifejezetten dicséri a művet, a következő lapszámban pedig megújítja a dicséretet – ami Ferenczy előbb idézett 1807. február 13-i levelének fényében egyáltalán nem meglepő –, igaz, rosszat a másíkról sem ír.³⁰

A vita kontextusát alkotják még a Hazai Tudósítások oldalain különféle cím alatt (*Új könyvek*, *A Magyar Literatura*, *Tudósítás*, *Könyv rostálgatás*) rendre szereplő könyvismertetések és -hirdetések is. Ezek státusa azonban bizonytalan, sok esetben úgy tűnik, Kultsár nem valamiféle szerkesztői koncepciót követ, hanem pusztán pénzért közli őket. Horvát István 1807 elején – bár szövegei hibás szedése, illetve ki nem adott tanulmánya miatt eleve ellenséges – szintén így értelmezi a „puszta könyvlajstromok” közlését, és a közönséghez méltatlannak ítélve többször is éles kritikával illeti ezt a gyakorlatot.³¹ Példa lehet erre a gyakorlatra a *Téli és Nyári Könyvtár* több reklámja is, amelyek szó szerint megegyeznek a sorozat egyes köteteinek végén olvasható

²⁴ KERÉNYI Ferenc, *Pest vármegye irodalmi élete 1790–1867*, Pest M. Monográfia Közalapítvány, Budapest, 2002, 11–156.

²⁵ HORVÁT István – FERENCZY János levelezése, s. a. r. Soós István, MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 1990, 90.

²⁶ DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Universitas, Budapest, 2009, 49–70.

²⁷ HORVÁT–FERENCZY, I. m., 61., 89.

²⁸ Uo., 77.

²⁹ Hazai Tudósítások 1806, 351–352.

³⁰ Hazai Tudósítások 1807/II. félév, 156., 163; I. félév, 64.

³¹ HORVÁT–FERENCZY, I. m., 61., 76.

kiadói hirdetésekkel. Kultsár időnként azonban a jelentések mellé saját véleményét is hozzáteszi, rövid ismertetőt vagy észrevételt fűz a kiadványokhoz, amelyekből összességében meglehetősen kritikus szemlélet bontakozik ki. Ennek alátámasztására lehetne idézni meglehetősen éles hangú kommentárját, amelyet Folnesics folyóiratterveinek beiktatása után közöl, de alighanem mindent elmond, hogy az 1807 második negyedében megemlített, részben ismertetett több mint két tucat könyv ellenére a Medárd-napi vásárról meglehetősen kiábrándultan nyilatkozik június közepén. „[M]inden Kereskedő, minden Mester ember és Művész” az „időnek kedvezése” és „a Diétának tartatása” miatt sokat várt tőle, de végül nem volt megfelelő forgalom, az árak leestek. A vásár okozta csalódás mégsem pusztán az anyagi javakra vonatkozik:

Az Árúknak ezen bővségek tsak a mesterségek munkáira, és termésekre nézve tapasztaltatott. Az elme munkáira, a Litteraturára nézve igen nagy volt a szükség; egy két munkát: a *Himfi* Regéit, *Dioszegi Fűvész Tudományát*, *Hajnik Historia Juris Patrii* kivévén, egyebet nem említhetünk Literaturánk mezején. Vallyon itt mitől vagy ez a rossz termés?³²

A *Hadi Tudomány* írója által jegyzett forma tehát illeszkedik a lap műfajaihoz – még ha a rivális kiadók közötti vita megjelenítése nem is gyakori –, és illeszkedik Kultsár kritikus ítéleteihez is. A kis és nagy nyolcadrét formátumhoz kötődő eltérő jelentéstartalom A' *Hadi-Mesterség* ellenében született közleményben ugyanis egyértelműen a tudományos, valamint a pusztán szórakoztató, „mesés, és mulatságos” könyvek elmentéppárra épül. Ebből az ellentétből bomlik a szöveg és illusztráció viszonyáról adott néhány szavas, a tudás reprezentációjának problémáját boncolgató megjegyzés is, amely a *tsak zsebbe való* szarkasztikus ismételtetésével együtt értelemszerűen a két-féle méret- és kiadványtípus eltérő használatára, a használat eltérő körülményeire utal. A záró mondat az olvasó számára végül kétségtelenné teszi, hogy az eltérő méretek értelmezése nem semleges, leíró, hanem erőteljesen értéktelített: a *Hadi Tudomány*, mint a mérete mutatja, tudományos, *ennélfogva* hasznos, A' *Hadi-Mesterség* ezzel szemben csak zsebbe való, *azaz* haszontalan könyv. A két könyv között valóban jelentős méretbeli különbség van: Hartleben nagy nyolcadrétként hirdetett kiadványának tükre 159×89 (171×89), míg Eggenbergeré 121×72 (129×72) mm. Ugyanakkor el kell ismerni, hogy ennek ellenére A' *Hadi-Mesterség* hirdetésének „tsak zsebbe való”-jában olvasható *tsak* meglehetősen talányos, hiszen a *Hir-Adás* kifejezetten erős és nyilvánvaló érvként hivatkozik a hordozhatóságra (egy címe szerint is zsebbe való könyv a korszakban egyébként tizenkettedrét méretű).³³

A cikk tehát jelzi, a korszakban nemcsak a különböző formátumok között volt különbség, de egy-egy formátum különböző változatainak is eltérő funkciója lehetett. Maga a vitaszituáció persze feltételezi, hogy ez az egykorú értelmezés korántsem magától értetődő, nyilván ezért lehetett érv a kis nyolcadrét formátum a naggyal szemben

³² Hazai Tudósítások 1807/I. félév, 381–82.

³³ *Allgemeines Verzeichniss der inländischen Bücher, welche auf dem Pester Josephi Markt des 1799 Jahres [...] erschienen sind*, Kilian, Pest, 1799, 13.

az Eggenberger-kiadvány hirdetésében. Ezt egyébként közvetetten igazolja a Kazinczy-levelezés egyik darabja is, Csehy József számára ugyanis *A' Hadi-Mesterség* tudományos jelentőségét a kisebb méret egyáltalán nem csökkentette, nem is említette.³⁴ A *Hadi Tudomány* válaszadója azonban nem tartja szükségesnek a formátumról adott értelmezés alátámasztását, azaz számíthatott arra, érteni fogja közönsége. Összességében tehát feltételezhetjük, hogy a különböző nyolcadrét méretekről adott értelmezés a korabeli olvasóközönség számára ismert és egy részük számára bizonyosan elfogadható volt. *A' Hadi-Mesterség* Országos Széchényi Könyvtárban található példányának egykorú tulajdonosa mindenestre a kis nyolcadrét könyvet a kötésnél nem vágatta körbe, így az 19×13 cm-es kötési méretével ugyanúgy nem tehető zsebre, mint a (körbevágott) 20×12 cm-es *Hadi Tudomány*.

A kérdés persze e rövid vita ismeretében az, lehetséges-e a levont következtetéseket a például felvett két „regényre” alkalmazni. A *Jólánka* valóban „tudományos”, a *Hazenau Fridrik* pedig csak „mesés, és mulatságos” könyv?

a) A Dugonics-életmű

Az előző fejezet végén feltett kérdés megválaszolásához először a *Jólánka* regény, illetve tudományos voltát érdemes az életmű fényében meghatározni, amihez jó kiindulópontot ad a már korábban idézett hirdetés. Ez a szövegek szociológiája szempontjából nagyon tanulságos adatokkal szolgál a Dugonics-kiadványok értelmezéséhez:

Jolánka, Ételkának Leánya. Irta Dugonics András Kir. Oktató 10 képekkel 8 maj. 1804 4 fl. Ezen kívül vagynak még a fenn nevezett Királyi oktató Urnak számos munkái közül még ezek is, úgymint: 1) Arany Pereczek, avagy Mácskási Juliánnának történetei. 8. maj. 1 fl. 15 xr. 2) A Szerecsenek. 8. maj. 2 Rész. 2 fl. 3) A Gyapjas Vitézk. 8. maj. 2 Rész. 2 fl. 4) Jeles történetek. 8. maj. 2 Rész 2 fl. 5) Római Történetek. 8. maj. 1 fl. 15 xr. 6) A Magyarok Uradalmaik. 8. maj. 1 fl. 7) A Trója veszedelme 4to 1 fl. 8) A Tudákosságnak (Mathesis) 4 Könyvei 8 maj. 2 fl. 9) Argonauticum sive de vellere aureo. Libri XXIV. 8. maj. 1 fl.³⁵

Füskúti Landerer Mihály hirdetése a kiadványok leírását minimális információkkal oldja meg, éppen ezért feltűnő, hogy az ár mellett – aminek jelenléte a hirdetés funkciója miatt persze nem meglepő – mindenütt szerepel a könyv mérete is. A legkorábbi, a *Trója veszedelme* kivételével mindegyiknél ugyanaz a formátumadat jelenik meg, mint a *Jólánkánál*: 8. maj. Dugonics életében mintegy húsz könyv jelent meg neve alatt, és ezek közül mindössze három olyan kötet van, amelyeknek nem ugyanezek a méreteik: a Gyöngyösi-kiadás mellett az előbb említett Trója-könyv, valamint a *Nevezetes Hadi-Vezérek* szövegtükrökre eltérő, az összes többi megegyezik a *Jólánkáéval*, azaz 147×86 (161×86) mm. Ezt a méretet egyébként az 1807-es hirdetéssel megegyezően majd húsz évvel korábban az *Etelka* kapcsán a *Mindenes Gyűjtemény* szintén

³⁴ KAZINCZY Ferencz levelezése, V., kiad. VÁCZY János, MTA, Budapest, 1894, 48–49.

³⁵ Magyar Kurír 1807/II. félév, 586.

„nagyobb nyóltzad forma”-ként azonosította, viszont egy korabeli katalógus a Szegedi Egyeteméhez hasonlóan ugyancsak pusztán nyolcadrétként nevezte meg.³⁶ A regény-problematika szempontjából azért tanulságos a lista és a szövegtükrök egységessége, mert nemcsak Dugonics fikciós szövegeire érvényesek, hanem a fikciós szövegektől a szerző által határozottan elkülönített történelmi munkákra és a matematikai könyvsorozatra is.

A könyvek egyező szövegtükrét persze lehetséges a szerzői imázsformálás gesztusaként is értelmezni, különösen Kazinczynak a saját és barátai kötetei kapcsán tett ilyen értelmű megnyilatkozása ismeretében,³⁷ amit az is erősíthet, hogy Dugonics nagy nyolcadrét művei életében két kivétellel (*Ulissesnek*; *Cserei*) Landerer Mihálynál jelentek meg, akihez Dugonics kifejezetten ragaszkodott, noha állítólag volt kedvezőbb szerződésajánlata.³⁸ Azonban a formátumnak ilyesféle értelmezését egyrészt a Hazai Tudósítások idézete nyomán, másrészt pedig Dugonicsnak a tudás különböző tartományaihoz kapcsolódó, alább idézendő határozott elképzelései miatt érdemes kiegészíteni azzal, hogy a fikciós és nem fikciós elbeszélések, valamint a matematikai munkásság a szerzői és kiadói intenció szerint tulajdonképpen egyaránt tudományos teljesítményként jelenik meg az olvasó előtt. Dugonics „regényei” valójában tehát közelebb állnak nem fikciós elbeszéléseihez és matematikai írásaihoz, mint a *Téli és Nyári Könyvtár* velük egy műfajba tartozónak tekintett, egyazon bibliográfiában szereplő szövegéhez.

A különböző műfajú és a tudás különböző területeihez tartozó Dugonics-kiadványok összetartozását már Kerényi Ferenc is felvetette, amikor a honfoglalási tematika összefüggéseire hívta fel a figyelmet Dugonics szépirodalminak, illetve történetinek tekintett szövegei kapcsán (*Etelka*; *Etelka Karjelben*; *Jólánka*; *Cserei*; *A magyaroknak uradalmaik*; *Szittyiai történetek*).³⁹ Az összefüggések azonban nemcsak tartalmiak, mint Kerényi jelezte, hanem formaiak is. A szövegtükrömméretetek mellett érdemes felfigyelni arra is, hogy a fikciós és nem fikciós kiadványok fejezetkezdő oldala többször ugyanolyan elrendezésű: a felső harmadban egy kép, alatta az egység megnevezése, címe, majd két hasábra tördelve az alegységek megnevezése egyfajta tartalomjegyzékként, végül a főszöveg. A regények mellett ilyen a *Római történetek* és a *Szittyiai történetek* tördelése is.

A formai és tartalmi kapcsolat mellett a történethez, illetve az elbeszéléshez mint sajátos szövegtípushoz való viszonyulás is azonos ezekben a szövegekben. A történeti munkáiban Dugonics kezdettől fogva a természetes rendet, azaz a történések idő-

³⁶ Mindenes Gyűjtemény 1789/I. félév, 130.; *Catalogus bibliothecae hungaricae Francisci Com. Széchényi. Tomus I. Scriptores hungaros et rerum hungaricarum typis editos complexus. Pars I. A–L.*, Siess, Sopron, 1799, 298–299.

³⁷ HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Tanulmányfejek. Kazinczy Dayka-portréjának és Berzsenyi-kanonizációjának párhuzamai = klasszikus – magyar – irodalom – történet. tanulmányok*, szerk. DAJKÓ Pál – LABÁDI Gergely, Tisztáj Alapítvány, Szeged, 2003, 9.

³⁸ DUGONICS András följegyzései, s. a. r. Ifj. SZINNYEI József, Franklin, Budapest, 1883, 53.

³⁹ KERÉNYI Ferenc, *Egy sikeres eredetmitosz a XVIII–XIX. század fordulóján. Dugonics András hat művéről = Mítoszok nyomában... Mítoszképzés és történetírás a Duna-tájon. Tanulmányok*, szerk. MISKOLCZY Ambrus, ELTE Román Filológiai Tanszék – KSH Levéltára, Budapest, 2004, 303–320.

rendjét tartja követendőnek, míg a fikciós művekben alapvetően az *in medias res*-kezdést részesítette előnyben.⁴⁰ Ez azonban nem kizárólagos, hiszen az alapvetően fikciónálisnak tekintett Csereit is a történeti munkákra jellemző „természetes” elbeszélésrend szervezi, valamint Dugonics az *Etelka* kapcsán is a történeti szövegek kapcsán elvárt hitelességet emlegeti.⁴¹

Mindezeket túl azonban nem csak a fikcionális és nem fikcionális elbeszélések között van kapcsolat, Dugonics ugyanis a *Szittyiai történetek* előszavában az időrendi előadás normája mellett érvelve azt is felhossa, hogy matematikusként szégyellené, „ha össze-visszá-írott, és egybe-habartt” lenne munkája.⁴² A kijelentés korántsem magától értetődő, mivel a történeti tudás szervezése nyilvánvalóan eltér az axiómákra épülő matematikai érveléstől, ráadásul a *Tudákosság* első könyvében „az embernek földi tudománya” körében Dugonics nem említi az empirikus/történeti tudást, jóllehet a korban általános a matematikai bizonyosságon alapuló, valamint az ezzel szemben a tapasztalati és tanúbizonyosságokon alapuló, pusztán valószínű tudás közötti különbségtétel.⁴³ A matematikai munkásság felől közelítve tehát az elbeszélés mint sajátos tudásforma nem látszik: a dolgok *qualitas*ával a természettudomány, a *quantitas*ával a matematika foglalkozik, a dolgok *quidditas*a megértéséhez a szöveg szerint viszont elegendő a hétköznapi nyelvhasználatra támaszkodni.⁴⁴ A *Szittyiai történetek* kijelentése tehát azért fontos, mert a tudásformák olyan egységére utal, amely a matematikai művek felől nem észlelhető.

A fikciós és nem fikciós művek közötti összefüggéseket ezek mellett még egy, a hirdetésben is megjelenő peritextuális elem erősíti, ti. a Dugonics-kötetek címlapján a szerzői név kiegészítőjeként 1790-től állandósuló „Királyi oktató” – Dugonics matematikát tanít 1774 óta – az olvasó számára a regények „tudományos” voltát garantál(hat)ja.

b) A Téli és Nyári Könyvtár mint sorozat

A korábban feltett kérdés másik felére, ti. hogy a *Hazenau Fridrik* a *Jólánkával* szemben pedig „csak” szórakoztató, azaz „mesés, és mulatságos” könyv-e, attól függ a válasz, milyen forrás alapján próbálunk válaszolni. Azok a szövegek, amelyek a kiadához kapcsolhatók, a *Téli és Nyári Könyvtár* köteteit nem pusztán szórakoztató regény-

⁴⁰ DUGONICS András, *Római történetek*, Füskúti Landerer Mihály, Pozsony–Pest, 1800, a3r.; DUGONICS András, *A Szerecsenek*, Füskúti Landerer Mihály, Pozsony–Pest, 1798, VII.

⁴¹ LABÁDI Gergely, Zádig, Zádig, Cserei. *Tudásformák a magyar regényben 1800 körül*, FilKözl 2012/4., 369–395.

⁴² DUGONICS András, *Szittyiai történetek*, I., Füskúti Landerer Mihály, Pozsony–Pest, 1806, a3r.

⁴³ Joachim SCHARLOTH, *Evidenz und Wahrscheinlichkeit. Wahlverwandtschaften zwischen Romanpoetik und Historik im 18. Jahrhundert = Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, szerk. Daniel FULDA – Silvia Serena TSCHOPP, de Gruyter, Berlin – New York, 2002, 247–275.; Christian WOLFF, *Einleitende Abhandlung über Philosophie im allgemeinen*, ford., kiad. Günter GAWLICK – Lothar KREIMENDAHL, fromman-holzboog, Stuttgart, 2006, ix–xlv.; Johannes SÜSSMANN, *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtsserzählungen zwischen Schiller und Ranke*, Franz Steiner, Stuttgart, 2000, 33–74.

⁴⁴ DUGONICS András, *A Tudákosságnak első könyve*, I., Füskúti Landerer Mihály, Pozsony–Pest, 1798², 6.

sorozatként határozzák meg. Velük szemben azonban vannak olyan külső források, amelyek figyelmen kívül hagyva az önleírást, megbélyegzik a sorozatot, mert a kiadott szövegeket károsnak, vagy legalábbis haszontalannak ítélik.

Az első csoportba többféle forrást sorolhatunk: a kötetek peritextusait (címek, előszavak, hirdetések), valamint a lapokban megjelenő kiadói hirdetéseket. A címlapok változatos műfajjelölésekkel élnek, ráadásul esetenként egyszerre több paktumot is ajánlanak az olvasónak: négyyszer szerepel a „történet” kifejezés, kétszer a „történetei”, ugyanennyiszor a „rajzolat” és az „utazásai”, egyszer pedig még a „valóságos történeten épült román”, valamint a „biographia” is előfordul, két kötet címlapja viszont semmiféle műfaji kategóriára nem utal. A sorozat tehát kicsiben megmutatja, a korokban mennyire változatos módon nevezték azokat a szövegeket, amelyeket utóbb regénynek, a regény előzményeinek tartunk. A György Lajos által „zavaros rendtelenség”-nek nevezett sokszínűség egyik lehetséges oka, a „román” terminushoz kapcsolódó éltető értelmezés.⁴⁵ Viszont ha nem „a regény bevonulása” érdekel bennünket, akkor a változatos műfajjelölés mögött egy olyan értelmezési gyakorlat sejlik föl, amely nem feltétlenül tesz különbséget a ma már elkülönített kategóriák között. Tanulságos ebből a szempontból átnézni a korabeli kiadói katalógusokat. Weingand és Köpf 1774-es, nyelvi szempontokat, ábécérendet és műfaji kategóriákat egyaránt mozgató könyvjegyzékében, ahol a regények a *Geschichten und Romanen* címszó alatt találhatók, az életrajzok és útleírások külön kategóriát képeznek.⁴⁶ Hasonló a helyzet Doll 1784-es és Diepold 1786-os katalógusában.⁴⁷ Van ugyanakkor olyan katalógus is, Doll 1788-as jegyzéke, amelyben a *Romanen* a *Schönen Wissenschaften* alatt található kategória, a történelem (*Geschichte*) viszont azon kívül, és ez utóbbi alá sorolják be az államismereti, életrajzi és földrajzi könyveket, valamint az útleírásokat – ugyanezt a felosztást követi Doll pozsonyi olvasókönyvtárának ugyanebből az évből származó könyvlistája.⁴⁸ Mindazonáltal később is jelennek meg olyan katalógusok, amelyek nem követik e kategoriális különbségtételt, sőt megelégszenek a pusztán ábécérenddel, mint például Landerer Mihály számos magyar könyvet, így a *Téli és Nyári Könyvtár*, valamint a *Rózsaszín Gyűjtemény* köteteit tartalmazó 1809-es könyvjegyzéke.⁴⁹ A történetek értelmezési stratégiái a korban tehát korántsem rögzítettek.

⁴⁵ GYÖRGY, I. m., 9–10.

⁴⁶ *Catalogus universalis librorum omnigenae facultatis*, qui venales prostant Pestini in officina libraria Joan. Mich. WEINGAND et Joan. Georgii KOEPF bibliopolarum in platea Vaciensi, in domo Schoeteriana e regione cervi aurei, k. n., Pest, 1774.

⁴⁷ *Catalogus novorum librorum, tam theologicorum quam omnium facultatum atriumque liberalium*, qui apposito pretio venales prostant apud Aloysium DOLL, bibliopolam posoniensem, k. n., Pozsony, 1784.; *Catalogus novorum librorum juridico-historico-politico-physico-mathematicorum et aliarum artium liberalium*, qui adposito pretio venales prostant apud Florium DIEPOLD et Joannem LINDAUER bibliopolas Budenses, k. n., Buda, 1786.

⁴⁸ *Catalogus novorum librorum* qui repentitur apud Aloysium DOLL et soc. bibliopolas posonienses. In Domo Torkosiana, in Platea Longa nro. 208., k. n., Pozsony, 1788.; *Neue National-Lesebibliothek oder Verzeichniß auserlesener Bücher, welche gegen billige Bedingnisse zum Lesen ausgegeben werden von Aloys DOLL et Compag.*, k. n., Pozsony, 1788.

⁴⁹ *Catalogus librorum*, qui apud Michael LANDERER de Füskút, regium privil. typographum et bibliopolam Posonii et Pestini propriis sumptibus typis excusi sunt & addito pretio proximo venales prostant, k. n., Pozsony–Pest, 1809.

A sorozat darabjainak a címlapokon jelölt műfaji sokszínűsége György Lajos magyarázata mellett túlmutat Beöthyén is, mivel bármennyire igaz is az, hogy a korban „a nagyobb szépprózai elbeszéléseknek legáltalánosabb neve a: történet”,⁵⁰ ez, mint láthattuk, nem pusztán a szépprózai elbeszélésekre igaz. Érdekes példa erre A' Jegyesek *Carthágóban* című, a tanulmány elején olvasható listán is szereplő kiadvány. Gorové László Landerernél megjelent műve híven követi a Dugonics-kiadványok formai sajátosságait: a mérete ugyanaz a nagy nyolcadrét, mint a Dugonics-műveké (147×86 [161×86] mm) – így is hirdetik –, és még a fejezetkezdő oldalak is a Dugonics-művekre jellemző, korábban bemutatott elrendezést követik, nem beszélve arról, hogy a kiadvány mottóját is Dugonictól vette a szerző. A kiadvány tartalmilag a *Római történetek*hez kapcsolható: az előszóban Gorové művét kifejezetten nem fikcionális szöveggént definiálja, története valóságos, amit a jegyzetekben is hivatkozott római történészek igazolnak, és amelyből meg lehet ismerni a rómaiak életét, tulajdonságait. A narrátori közbeszólások és jegyzetek célja pusztán az, hogy „az olvasót [...] figyelmetesebbé tegye, és elméjét némelly tárgyakra fel-világosítsa”.⁵¹ Nem sokkal később azonban egy olyan jegyzetet fűz a szöveghez, amely alátámasztja, hogy a történészi szövegalkotás nem elválasztható a művészi, szépírói technikáktól.

Ezeket [a leírásokat] nevezik Deákul *Descriptiones graphicae*, Kies le írásoknak vagy *Descriptiones vivae* eleven le írásoknak, mellyek nem egyebek, hanem némelly tárgyaknak, és történet dolgoknak olly forma elő-adása, hogy az olvasó az elő-adattakat szemével inkább látni, mint olvasni láttasson [...] nem csak olvassuk azokat szározan, hanem (lelkünkben elragadtatván) a' tárgyat jelen lenni gondoljuk, e' pedig a' pusztá olvasásnál, vagy hallásnál százszorta nagyobb gyönyörűség. [...] A' néző meg lévén bájolva a' jeleseknek szépségétől képzeletében oda tétetődik által, a'hol a' történet esik, és abban az üdőben véli magát lenni, a'mellyben azok folytak, a'miket testi szemei csak a' játszó színen elé adattatni látnak. – Ollyanok a' jól eltalált rajzolatok, a'mellyek által az ember reá szedetetik, hogy azt maga valóságában látni tetszessen, a'mit a' Kép író alkalmazatos, és jól alkalmazott színekkel a' vászonra festett. [...] A' szerző szinte így bánhatik a' munkájával mint a' kép író, csak hogy ő a' vászon helyet papirost, a' színek helyet szavakat, az etsetke helyet pennát veszen elé.⁵²

Goróvénak az eleven leírásokról adott bőszeges jegyzete az egykorú történetelmélet meghatározó kérdéseire kapcsolódik. A kiinduló probléma, hogyan lehet a tények káoszából, a pusztá empirián túllépve egy elrendezett, belső ok-okozati összefüggéseken alapuló egész létrehozni, hiszen csak a helyes összefüggések megteleése teszi tudományossá a történész munkáját. Az összefüggések fellelészén túl – ami a prag-

⁵⁰ BEÖTHY Zsolt, *A szépprózai elbeszélés a régi magyar irodalomban*, II., 1774–1788, MTA, Budapest, 1887, 87.

⁵¹ GOROVÉ László, *A' jegyesek Carthágóban, vagy a' Nagy Scipio*, Eredeti munka, és vitézi történet, Landerer Anna, Buda, 1807, 5r.

⁵² *Uo.*, 26–27.

matikus történetírás programja – az előadás kérdése is számos problémát vet fel a kortárs történetírásban. A göttingeni Johann Christoph Gatterer szerint csak és annyiban lesz a történetíró elbeszélése evidencia az olvasó számára, ha nemcsak az eseményeket ismerteti, de látható és felfogható formában az események okait is közli. Gatterer a látható és felfogható ábrázolást pedig a szemléletes megjelenítés („anschauliche Gegenwärtigung”) normájához köti: a történetíróknak egyfajta ideális jelenlétet kell teremteniük, az olvasónak úgy kell éreznie, mintha maga is jelen lenne, és maga szemlélne a helyet, a szereplőket, cselekedeteket.⁵³ Gorové leírása egyértelműen ezt a fajta megjelenítést emeli normává, míg azonban Gatterer küzd az ellen, hogy a történész és a regényíró munkáját összekeverjék,⁵⁴ *A' Jegyesek Carthágóban* jegyzete meglepő módon csak irodalmárokat (vagy legalábbis akiket ma azoknak tartunk) emleget. Magyar hivatkozásait ugyan nem részletezi, ám ha a kapcsolat nyilvánvaló is a klasszikus retorikával és poétikával, konkrét példái elsősorban mégis a korabeli regények, sőt Lafontaine-t mintegy végső érvként hozza föl e norma elterjedtségére:

A' Németh nyelven [!] ritka könyv (főképpen az ujjabbak között) melly, eleven ábrázolásokkal tele nem volna, hogy Vielandot, Gesznert 's másokat el-halgassak, maga Láfontainis él velek. Közönségesen *Romantische beschreibung* a' nevek a' Románról mert a' mai világban alig lesz Román, vagy költött történet, mellyet az ollyan le írások ne díszesítenének.⁵⁵

Gorové eljárása annyiban érthető, hogy a történész és a regényíró közötti különbség végső soron nem az elbeszéléstechnikán múlik, hanem a feldolgozott anyag „valóságán”, ti. a történetíró egy egyszer már megtörténtet tesz láthatóvá, amit forrásokkal kell igazolnia. Ennél nincs több érve Budai Ézsaiásnak sem a história és a mese, regény közti különbségről szólva.⁵⁶

A Gorové-jegyzet és a történetírás kortárs elmélete felől nézve a *Téli és Nyári Könyvtár* műfaji kategóriái tehát egyáltalán nem sorolják a sorozatot a pusztán „mesés, és mulatságos” könyvek közé. Az életrajz, az útleírás, valamint a meglehetősen sokféle jelentésárnyalattal, funkcióval bíró „történet” mellett a Gorové által használt „rajzolat” fogalma és műfaji kategóriája is árulkodó, hiszen még a pragmatikus történetírást elvető Aranka is úgy gondolja, hogy a történész a múltat „mintegy Táblán le-festi” és „eleven képét” rajzolja,⁵⁷ azaz a rajzolat elfogadható műfajjelölés tudományos szövegek esetében is.

A műfaji kategóriák mellett a sorozat önértelmezését határozottan jelenítik meg az egyes kötetek végére kötött hirdetések is. Már a *Báró de Mánx* legelső kiadásában

⁵³ SCHARLOTH, I. m.; SÜSSMANN, I. m., 34–39.

⁵⁴ SÜSSMANN, I. m., 39.

⁵⁵ GOROVÉ, I. m., 26.

⁵⁶ BUDAI Ézsaiás, *Közönséges história*, Szigethy Mihály, Debrecen, 1800, 3–4.

⁵⁷ *A magyar nyelvvelő társaság munkáinak első darabja*, szerk. ARANKA György, Hochmeister Márton, Szeben, 1796, 181., 183.; BIRÓ Annamária, *Nemzetek Erdélyben. August Ludwig Schlözer és Aranka György vitája*, EME, Kolozsvár, 2011, 91–100., 249–285.

1805-ben „tudós Olvasóim”-ként szólítja meg potenciális vásárlóit,⁵⁸ amihez az elkövetkező majd egy évtizedben következetesen ragaszkodik. Egyedül a második kötet, a *Zoriáda* használja „a’ leg-főbb tiszteletre méltó Hazabéli Publikum”-ot, máshol a „Tudós Magyar Hazám” szerepel, sőt Landerer *A’ fősvény ángy* 1807. február elsején kelt hirdetésében kifejezetten úgy jellemzi sorozatát, mint amely „a’ tudós Publikum’ megtettzésének elnyerésétől esméretes”.⁵⁹ Ugyanígy a „tudós hazafiság” diskurzusára való ráhagyatkozás figyelhető meg abban is, hogy a sorozat hirdetései a Hazai Tudósításokban jelennek meg, hiszen mint láttuk, ők valóban megszólítottak. Kultsár lapjában ráadásul 1807-ben a *Téli és Nyári Könyvtár*hoz hasonló gyakorisággal, azaz legalább háromszor, alig néhány könyv szerepel csupán: a *Hadi Tudomány*, Diószegi és Fazekas *Magyar Fűvész Könyve*, Fejes János latin nyelvű nyelvészeti kiadványa, valamint egy lóorvoslásról szóló könyv, pedig az év folyamán Kultsár összesen 113 könyv ismertetését, reklámját közli.

A hirdetések abból a szempontból is tanulságosak, milyen további könyveket ajánl a kiadó azoknak, akik elolvasták a sorozat darabjait. Minden kötet végén értelemszerűen megtalálhatók a sorozat addig megjelent, 45 krajcárért és 1 forintért kapható darabjai, illetve a legközelebb megjelenendő kötet – és legtöbbször csak ezek –, néhány esetben azonban további olvasmányokkal is találkozunk. *A’ fősvény ángy* végén lévő lista például tematikusan, formátumban és árban is igen heterogén. Nyolcadrét méretű az orvosi felvilágosító irodalom két kiadványa 24, illetve 36 krajcárért, egy újabb kegyességi munka 1 forint 30 krajcárért, szintén nyolcadrét egy latin nyelvű közgazdasági tankönyv 24 krajcárért. A hirdetés ajánl még egy vaskos fél évszázados katekizmust negyedrét méretben 4 forintért, szintén ekkora méretben egy hétkötetes egyháztörténeti munkát több mint 16 forintért, végül vannak rajta tizenkettedrét méretű történelmi témájú kiadványok is 15 és 24 krajcárért.⁶⁰ A tematikus sokszínűség és az egyháztörténeti kiadvány ára sejteti, hogy a megcélzott közönség, ha nem is kizárólagosan, valóban a „tudós Publikum”.

Az önleírásokkal, valamint a megjelenés közegével ellentétben a Hazai Tudósítások lapjain a *Téli és Nyári Könyvtár* köteteinek fogadtatása inkább kritikáról tanúskodik. Feltűnő például, hogy Kultsár bár helyet ad nekik, nem fűz kommentárt a sorozat hirdetéseihez, és mint főtebb láttuk, a vásárokról szóló beszámolóiban sem veszi figyelembe őket. Ennél is egyértelműbb véleményt mond azonban a sorozatról két szöveghely 1806–1807-ből. Amikor Eggenberger 1806 végén egy új sorozat megindítását jelenti be, Kultsár lelkes kommentár kíséretében közli a szöveget: „Pesti Erdemes Könyváros Eggenberger (Baronai) József Úr olly szándékrol tudósítja a Magyar Hazát, melly néki ditsőségére, minden Hazafinak pedig örömeire szolgálhat.” A „Magyar Nemzetnek Tudós Tagjait” megszólító jelentés az *Eredeti Magyar Románok* című sorozathoz keres írókat. A fordítások elvetésének elvi deklarációja egyértelműen

⁵⁸ *Báró de Mánx’ Lengyel orsz. confed. generálisnak a’ tengeren, és szárazon tett útazásai, és tsudálkozásra méltó történetei. Öszve-szedettek, és magyar nyelven ki-adattak hív unokája által, Fűskúti Landerer Mihály, Pozsony–Pest, 1805, 200.*

⁵⁹ *A’ fősvény ángy, a’ vagy Amália és Albert, egy nagyon szivre ható ’s bájos, de magában még is valóságos eredetű történet, Fűskúti Landerer Mihály, Pozsony–Pest, 1807, 151.*

⁶⁰ *Uo.*, 151–153.

Landerer vállalkozása ellen irányul, hiszen az 1805–1806-ben megjelent első öt kötetből négy címlapja utal arra, hogy a *Téli és Nyári Könyvtár* darabjai nem eredeti művek. Eggenberger „férrias Nemzet”-re, „férrias tselekedet”-re hivatkozó érvelése egyszerre hozza játékba az életkor-metaforikára támaszkodó nemzetkonceptiót, a fordítás ugyanis „a járnai tanuló gyermek”-et illeti, valamint a nemesi nemzet történeti és nemi identitását: az író feladata ennek megfelelően pedig „megismérni az elme jussait, és tulajdon lelki erejével a természetnek és a régi történeteknek mezejeiken új pályafutásra ereszkedni”. Ezek az elemek valóban nincsenek jelen a *Téli és Nyári Könyvtár* idézett önértelmezéseiben, az Eggenberger által felhozott konkrét példa, az első kötet azonban már nem áll messze tőle, hiszen Ilosvai Sámuel *Palugyai Története* című regényéről írottak (történeti tárgyú, megismerteti a nemzeti szokásokat, retorikai-poétikai mintákat ad) ugyanúgy a „tudós hazafiak” egykorú diskurzusához tartoznak, ahová Landerer is pozicionálta sorozatát.⁶¹

Kultsár kritikus véleményét a *Téli és Nyári Könyvtár*al szemben expliciten fejezi ki egy 1807-es hirdetésben, amely a Kiss István-féle *Flora* harmadik kötetét népszerűsíti.

Hiero Syrakusai Király Történetei. Pesten N. Kiss István Könyvárosnál 1807. 12öd formában.

Ezen tiszta Magyarsággal, és elmés el rendeltetéssel készült Költeményes történet árnyékot von mindazokra, mellyek *vagy az időtől, vagy a borítéktól vészik nevezeteket*, és ugyan azért a tárgyakra nézve épen semmi válogatást nem mutatnak. Bár tsak az afféle álomlátások, késértetek, s több olyan gyáva lelkeknek táplálásaikra szolgálható munkák nem terhelnek Nemzeti Literaturánkat! Ezen itt említett Hieró történetei válogatott tárgyakat nyujtanak az olvasásra, és szép rézre metszett képpel vannak felékesítve.⁶²

Kultsár kommentárja, amint a kiemelt részlet mutatja, egyértelműen a *Rózsaszín Gyűjtemény* és a *Téli és Nyári Könyvtár* ellenében határozza meg a *Flóra* harmadik kötetét. Maga a dicséret némileg váratlan, hiszen a *Flóra* korábbi köteteit külön nem pártolta, pedig a második kötet olyan felsorolásban is szerepel, amelynek néhány tagját melegen ajánlja Kultsár.⁶³ A Kis János által összeállított kézirat alapján megindult sorozat harmadik kötetét, miután Kis elutasította a folytatást, az előszó tanúsága szerint Pucz Antal vette át,⁶⁴ a lap kommentárja erre az előszóra támaszkodik. Pucz ugyanis a megfelelő tárgyú és a helyesen elbeszél, azaz az összefüggéseket bemutató költött történetek jelentőségét a képzelőerő és az indulat hasznos, helyes működésében látja. Kultsár ehhez teszi hozzá a „Nemzeti Literatura” szempontját, ami az *Eredeti Magyar Románok* hirdetése fényében érthetővé teszi a „gyáva lelkek” emlegetését is, valamint egyértelműen elutasítja Landerernek a „tudós hazafiság”-ra építő retorikáját. Ugyan-

⁶¹ Landerer az 1806 után megjelenő további nyolc kötetből mindössze kettő címlapján utal fordításra.

⁶² Hazai Tudósítások 1807/II. félév, 111.

⁶³ Hazai Tudósítások 1807/I. félév, 172.

⁶⁴ LABÁDI Gergely, *A’ Magyar Páméla és forrása* = Kis János, *A’ magyar Páméla*, s. a. r. LABÁDI Gergely, reciti, Budapest, 2014, 24.

akkor érdemes rögzíteni, hogy a „Nemzeti Literatura” végső soron e koncepció szerint is tartalmaz mulattató zsebkönyveket – a *Flóra* is tizenkettődrét kiadvány (116×66 [125×66 mm]) –, azaz a „mesés, és mulatságos” kiadványok lehetnek nagyon hasznosak, ha a képzelőerő helyes irányú mozgásba hozásával felüdülést hoznak, amint arra mind Meiners könyve, mind Schedius, illetve Horvát István egy-egy megjegyzése utal.⁶⁵

A Hazai Tudósítások és a Magyar Kurir könyvhirdetési 1807-ben

Az előzőekben az egykorú regények egy-egy konkrét példájából kiindulva próbáltam körbejárni a nyolcadrét méret egykorú jelentéseit, ezek azonban nyilvánvalóan tágabb összefüggésben is vizsgálándók, mivel részei azoknak az egykorú értelmezéseknek, amelyek a könyvhöz mint a tudás tárolásának és terjesztésének médiumához kapcsolódnak. A szövegek szociológiája szempontjából rögtön adódik a kérdés, mennyire gyakori a nyolcadrét formátum, illetve még eggyel visszalépve, mennyire gyakori a formátum méretének megadása a korabeli hirdetésekben, ismertetésekben.

A Hazai Tudósítások és a Magyar Kurir 1807-ben összesen 158 kiadványról közöl valamilyen, az azonosításhoz szükséges adatot (szerző, fordító, cím, terjedelem, kiadó, méret, ár). Mint korábban jeleztem, többféle sajtóműfaj tartalmazhat ilyen jellegű adatot (hirdetés, szemle, közlemény, recenzió), aminek következtében természetesen nem egységesek a leírások, így nem szerepel mindenhol a méret sem. A megjelent adatok viszont a következők: a két lap az év folyamán tíz főlő, hét negyed, hetvenhárom nyolcad- és nyolc tizenkettődrét formátumú kiadványról ad hírt, azaz a kiadványok hatvankét százalékanak, 98 könyvnek jelenik meg a mérete. A főlő könyvek kivétel nélkül latin nyelvűek, és a jogi-politikai diskurzus szövegei közé tartoznak: az *Urbárium*, országgyűlési naplók, jogtörténeti munkák. A negyedréti könyvek – közülük kettőt nagy negyedréti-neveznek – mind nyelvi, mind tartalmi szempontból vegyesek: latin és magyar nyelvű kiadványok, amelyek tárgyköre a mai fogalmaink szerinti szépirodalomtól kezdve a politikai beszédet át a természettörténeli munkákra keresztl egészen a történelmi és kegyességi szövegekig terjed. A tizenkettődrét könyvek mindegyike magyar nyelvű, de ezek is lehetnek irodalmiak, történelmi és kegyességi. Az *octavo* valójában négy különböző jelölést takar, mivel a közlemények elkülönítik a nagy (20), közepes (4) és kis nyolcadrét (4) könyveket, valamint a kiegészítő jelölés nélkülieket (45). E könyvek nyelvileg is változatosabbak – a korábbiak mellett még német nyelvűeket is találunk –, és tematikusan is sokszínűek, az eddigieken kívül megjelenik az orvosi- és hadtudomány, a pedagógia, földrajz, nyelvészet, matematika, filozófia, retorika. Igaz ugyanakkor, hogy a nagy és kis nyolcadrétként megjelölt könyvek többsége mai értelemben véve nem szépirodalom, azok inkább a pusztán octavóként hirdetettek között találhatóak. A formátum részle-

⁶⁵ MEINERS Kristófnak Oktatása, miképpen kellésék az Ifjakkal haszonnal dolgozni, kivált magokat az olvasásban kifejlesztésben és írásban gyakorolni, ford. Kis János, Streibig József, Győr, 1798, 36.; SCHEDIUS Lajos, [Előszó] = [Alain-René LE SAGE,] A' sánta ördög, Eggenberger József, Pest, 1803.; HORVÁT-FERENCZY, I. m., 85.

tezése azonban nem következetes és nem is szükségszerű. Teleki László A' magyar nyelv élé mozditásáról buzgó esdeklései című munkája például az egyik hirdetésben közepes nyolcadrétként szerepel, utóbb viszont nagy nyolcadrétként írják le,⁶⁶ és több olyan esettel is találkozunk, amikor egy kiadványt az egyik helyen mérettel, egy másikban anélkül hirdetnek, mint például a *Himfy szerelmei* 1807-es kiadását.⁶⁷

Az előző bekezdés adataiból látható, a nyolcadrét könyvek teszik ki a könyvek nagy részét, az összes megjelenő kiadvány közel felét, a tematikai gazdagság pedig jelzi, hogy a formátum a korszakban alapvetően bármilyen tudás tárolására és közlésére alkalmas. Ez a megállapítás a könyvtörténet általános megállapításai fényében egyáltalán nem meglepő,⁶⁸ mindazonáltal a hirdetések egyrészt a formátumon belüli különbségekre hívják fel a figyelmet, másrészt pedig olyan szempontokra is, amelyek a formátumokon túl is jelzik társadalmi meghatározottságukat. Ilyen adat például az ár.⁶⁹ A *Jólánka* két kötete, összesen több mint 1500 oldal, négy forintba kerül, míg a *Hazenau Fridrik* a maga alig több mint 170 oldalával 45 krajcárba (a sorozat eredetileg egy forintba került volna), azaz a kilencszerezes terjedelem csak valamivel több mint ötszörös árral jár. A *Téli és Nyári Könyvtár* tehát relatíve drágább, mint Dugonics műve. A következő táblázat 1807-es hirdetésekben vett adatai pedig azt mutatják be, hogy az árak figyelembevételével miként árnyalhatók a formátum, a funkció és a célközönség összefüggései.^{70 71 72}

cím	méret	oldalszám ⁷⁰	ár
<i>Hercules Mehadiensis</i>	8. maj.	70	30 kr.
<i>A' Jegyesek Carthágóban</i>	8. maj.	519	2 ft. 30 kr. ⁷¹
<i>A' Rómaiak Görög Országban</i>	12°	95	15 kr.
<i>Himfy' szerelmei</i>	12°	610 ⁷²	5 ft.

Kérdés azonban, hogy az árak mit érnek. Tudjuk például, hogy 1789-ben az *Etelka* két forintját drágállotta a Mindenés Gyűjtemény, ahogy nem sokkal később a népfelvilágosítás szempontjából a modern fikciós irodalom is túlságosan drágának, és így haszontalannak találtatott a lap hasábjain.⁷³ Kováts Ferenc utóbbi állítását megerősíti Nagyváthy János 1797-ből származó adata, amely szerint egy könyhasználgató éves jövedelme 15 forint 42 krajcár volt, és ebből mindössze nyolc forint a készpénz.⁷⁴ Ha a „jó könyveket” is két-három krajcárért árulnák – írja Kováts –, azoknak is volna

⁶⁶ Hazai Tudósítások 1807/I. félév, 47., 110.

⁶⁷ Hazai Tudósítások 1807/I. félév, 299 skk.; II. félév, 282.

⁶⁸ BORSA, I. m., 138–139.

⁶⁹ Gazdag angol példaanyaggal illusztrálva foglalja össze az irodalomtörténeti vizsgálódások gazdaságtörténeti szempontjait, forrásait és szakirodalmát a következő munka: WILLIAM ST CLAIR, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge UP, Cambridge. 2004.

⁷⁰ A hirdetésekben nem szereplő adat.

⁷¹ Egy másik közleményben 2 ft. 50 kr. az ár.

⁷² A két kötet együtt.

⁷³ Mindenés Gyűjtemény 1789/I. félév, 132.; II. félév, 355–356.

⁷⁴ NAGYVÁTHY János, *Magyar házi gazdasszony*, Trattner János Tamás, Pest, 1820, 60–61. (Repr. 1986.)

olyan kelete, mint a népszerű ponyvakiadványoknak, az „*Argirus, Stifrid, Bruntzvik, Markalf, 's Maria Magdólna 's a' t. Históriái*”-nak.⁷⁵ E számok ismeretében nem meglepő, ha ebben a világban már hét forint is nagy érték.⁷⁶ A „tudós hazafiak” anyagi lehetőségei ugyanakkor kétségtelenül jobbak, az egyetemi oktatók például 1808-ban 800–1400 forint között keresnek. Az egyedülálló, bár a családfő szerepét betöltő Horvát számára 500 forint kevés, az általa már elfogadhatónak tekintett 1000 forintnyi éves jövedelem egy család fenntartására viszont csak úgy elég Pesten, hogy abból semmit sem lehet félre tenni.⁷⁷

Amennyiben a könyvek nemcsak egy metaforikusan értett piac árui, hanem valóban piaci termékek, akkor Kultsár vásári beszámolóí még egy tanulságot tartalmaznak a kiadványok árainak értelmezésére nézve. A lapban a piacok eltérő árszintjéről olvasható adatok, mint például alább a búza pozsonyi mérőjének országgrészeként nagy szórást mutató árai, a kiadványok eltérő értékét jelzik. Azaz hiába került egy könyv az ország különböző városaiban lakó olvasók számára lényegében ugyanannyiba, a helyi árviszonyok között mégsem ugyanannyit érnek:

Baja	Buda	Debrecen	Sopron	Szeged
4 ft.	6 ft.	5 ft. 20 kr.	7 ft. 51 kr.	5 ft.

Mindazonáltal az árak értelmezésének szélesebb kontextusát a korabeli katalógusok adatainak feldolgozása jelentheti, ami egy következő tanulmány témája, mely a műfaji kategóriákkal ötvözve pontosabban tudná megválaszolni a regényekre vonatkozó kérdéseket. Ahogyan a szövegek szociológiája értelmében később a kiadványok metaszeteivel (számuk, szerzőjük) vagy éppen a papírmínőségre vonatkozó adatokkal is kezdeni kell valamit.⁷⁸

3. A regénykorpusz diszkurzív egysége

Az előző fejezet példái alapján jól látszik, hogy a 18–19. század fordulójának kiadványai kapcsán összetett, ám valójában pontatlan kérdés, hogy melyeket lehet a regények közé sorolni, és melyeket nem, mivel a vizsgálandó kiadványok materialitása meglehetősen eltérő használatokra, értelmezésekre utal.⁷⁹ Mindazonáltal ez nem jelenti

⁷⁵ Minden Gyűjtemény 1789/II. félév, 355.

⁷⁶ Hazai Tudósítások 1807/II. félév, 266.

⁷⁷ Mindennapi. HORVÁT István *pest-budai naplója. 1805–1809*, szerk. TEMESI Alfréd – SZAUDER Józsefné, Tankönyvkiadó, Budapest, 1967, 312–313., 389., 399.

⁷⁸ PAPP Júlia, *Illusztrátorok, írók és könyvkiadók kapcsolata Bécsben és Pest-Budán a 18–19. század fordulóján* – Blaschke János rézmetsző munkásságának tükrében MKSz 2008/2., 141–169.; TRÓCSÁNYI Zoltán, *Magyar könyvek papírosai*, MKSz 1938/2., 153–156.

⁷⁹ Jannidis és szerzőtársai a német regény korpuszának digitalizálási projektjét előkészítve ezért tartják fontosnak a narratológiai mellett a könyvtörténeti szempontokat is rögzíteni (a könyvek mérete): Gerhard LAUER – Andrea RAPP – Fotis JANNIDIS, *Hohe Romane und blaue Bibliotheken. Zum Forschungsprogramm einer computergestützten Buch- und Narratologiegeschichte des Romans in Deutschland 1500–1900 = Literatur und Literaturwissenschaft auf dem Weg zu den neuen Medien*, szerk. Michael STOLZ – Lucas Marco GISI – Jan LOOP, Germanistik.ch, Bern, 2005, 29–43.

azt, hogy a korszakban ne lett volna az utóbb regényként értelmezett, meglehetősen heterogén materialitással rendelkező kiadványokról valamiféle egységes elképzelés. A korábbiakban már idéztem azt az 1788-as könyvkereskedői katalógust, amelyben a regények és a történeti művek nemcsak külön rovatba, de külön szövegosztályba is kerültek, azaz a regény elkülöníthetővé vált. Nem egyértelmű persze, hogy a katalógusok mennyiben tükrözik az olvasói szokásokat, és mennyiben tekinthetők egy ideológus értelmezés következményének. Ez utóbbi feltételezést erősítené, hogy bár a Minden Gyűjtemény már hivatkozott cikke ugyan a *román* műfajának újabb, a *Pamelától* induló európai hagyományába illeszti Dugonics *Etelkáját*, ezt a hagyományt azonban a lap leválasztja és szembeállítja a történeti művek hagyományával.⁸⁰ Szintén az elkötelezett értelmezés jele, hogy a regénykorpusz így körvonalazódó egységét is kikezdi az egykorú diskurzus, amint a *Flórát* ajánló Kultsár példája is mutatta, mivel különbségeket tesz az ide tartozó kiadványok között. A különbségtétel alapja az az állítás, hogy vannak hasznos, tanító és valódi felüdülést kínáló regények, melyeket még a tudósok is szívesen kézbe vesznek, de vannak teljesen haszontalanok is.⁸¹ Ez a megkülönböztetés utóbb, jelezve a regények differenciálódó megítélését, 1810-ben könyvvizsgálati rendeletben is megjelent, jöllehet korábban még a műfaj egészét károsnak ítélték.⁸²

A kérdés ezek után az, lehet-e mégis egységesnek tekinteni a korpuszt, hiszen ez az ideológus különbség olyannyira erőteljesen jelentkezik a regényekről szóló diskurzusban, hogy még művelői is, mint Kis János, rendkívül ellentmondásos módon viszonyulnak az elbeszélő szövegekhez, változatos érvkészetet használnak a szövegekről szólva,⁸³ és ahogy a regények szociológiája mutatta, olyan erős ez a különbség, hogy a kiadványok materialitásában és az ezekhez fűződő értelmezésekben is tetten érhető. Úgy gondolom azonban, hogy az előzőekben bemutatott heterogén korpuszt nemcsak utólagos nézőpontból lehetséges egységként látni, láttatni, mivel van olyan egykorú forrásunk, amely egységként kezeli és így is mutatja be.

Ez a forrás Schedius Lajos 1801–1802-ben tartott esztétikai előadása, amelynek mind a Schedius-féle szövege, mind pedig a Horvát István által készített jegyzete, a *Lineae primae* is fennmaradt.⁸⁴ Az előadás egyrészt az előadó személye miatt érdekes, mivel Schedius a korabeli magyar kulturális élet egyik fontos figurája, másrészt pedig amiatt, mert Schedius előadásának szerzői kézírata, szemben a jegyzettel, inkább elméleti jellegű, kevesebb példával él, és azok sem kortársak.⁸⁵ A Balogh Piroska által feldolgozott kéziratban egyszerre érvényesül a szerzők és művek műfaji kategóriákba és nemzeti keretekbe történő sorolása, ami végső soron – ahogy Balogh értelmezi – egyfajta kánonképző művé teszi a *Lineae primaet*. Az egyes európai iro-

⁸⁰ Minden Gyűjtemény 1789/II. félév, 187–188.

⁸¹ LABÁDI, A' *Magyar Pámela és forrása*, 13–14.

⁸² BALLAGI Géza, *A politikai irodalom Magyarországon 1825-ig*, Franklin, Budapest, 1888, 801–802.

⁸³ LABÁDI, A' *Magyar Pámela és forrása*, 21–22.

⁸⁴ Az alább idézendő kézirat átiratát Balogh Piroska bocsátotta rendelkezésemre, köszönet érte.

⁸⁵ BALOGH Piroska, *Esztétika és irodalom a 18–19. század fordulóján. Schedius Lajos előadása 1801–1802-ből*, ItK 1998/3–4., 459–475.; SCHEDIUS Lajos *János széptani írásai*, s. a. r. BALOGH Piroska, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2005, 33–144.

dalmak nagyon tömör történetét és a kiválasztott műfajokban főbb íróit felsoroló lista a francia, angol, német és magyar irodalom esetében tartja számon a *fabulae romanenses* műfaját. Balogh rámutat arra, hogy Szerdahelyhez hasonlóan Schedius is nagy hangsúlyt fektet a regényre, ám listáit átnézve feltűnő, hogy elszakadva elődje koncepciójától a regények körét sokkal szűkebbre húzza, így már nem tartoznak ide az eposzok.⁸⁶ A külföldi példákat Eschenburg műve nyomán hozza a kézirat, s bár nyilvánvaló különbség, hogy az ókori irodalmi előzményeket a *Lineae primae* egyáltalán nem tartalmazza, a sorrend és a szerzők zöme egybeesik, még a németek túlsúlya is átszűrődik. A magyar regénylista azonban több szempontból is különleges:

Fab[ulae] R[oma]nenses

1.) Báróty. 2.) Mészáros Ignátz. 3.) Dugonits. 4.) Kazinczy Bátsmegyei levelei. 5.) Kálmány in Urania opere periodico. 6.) Kis János 7.) Rozsa Szin Gyűjtemény.

Meglepő, hogy a felsorolás tartalmaz önálló és nem önálló kiadványokat (1–4, 7; 5–6), még érdekesebb viszont, hogy a később Kultsár által oly kevésre becsült *Rózsaszín Gyűjtemény* éppúgy a formálódó magyar regénykánon része, mint Dugonics műve. Schedius tehát a műfajt nem osztja ketté morális-ideológiai alapon, még ha az *Aesthetica* vagy *A' Sánta Ördög* tanúsága szerint nagyon is releváns szempontnak tartotta. A korpusz esztétikai és poétikai egysége egyúttal azt is jelenti, hogy a szövegek szociológiája koncepciója jegyében feltárt különbségek ebből a nézőpontból tekintve megszűnnek.

Lehetséges, hogy 1807-ben tényleg tíz regény jelent meg Magyarországon.

BRUNNER ATTILA

Jegyzetek a vitalizmus magyarországi történetéhez

Humboldt, Madách, Jókai

„De ahhoz, hogy a Krisztus koporsóját őrizték, mindenekelőtt kell »Krisztus.«”¹

1.

A 19–20. század egyik legérdekesebb szellemi irányzata volt a ma vitalizmusnak nevezett, több területen, a biológiában, a filozófiában és a művészetekben átütő hatást gyakorló jelenség, amelyről a magyar nyelvű szakirodalomban csak elvétve találni utalást.² Úgy tűnhet, hogy a vitalizmus fogalma sincs tisztán kibontva: jelöl egy élet-filozófiákkal szorosan összefüggő filozófiai áramlatot³ és egy mára – Magyarországon – szinte tökéletesen elfelejtett biológiai paradigmát. (Pontosabban szólva, két, egymást követő paradigmát.)⁴ A vitalizmus főszerepet ugyan elsősorban a 19. század első felében játszott, de hatása – közvetlen és közvetett módon egyaránt – egyértelműen és végig kimutatható a 19. században és 20. század első évtizedeiben, mivel a korszak világra vonatkozó ismereteinek változásai közepette az újonnan megjelenő tudományos tételek recepciója egy időben történt. A viták elkerülhetetlenek, ugyanakkor a korszak tudományoszméinek szellemében kíváncsiak voltak, s a tudományon kívüli területekhez a lehető legszorosabban kapcsolódtak.

¹ JÓKAI Mór, *Egy szerény indítvány*, Pesti Hírlap 1896. szeptember 10., 1.

² Úttörő e tekintetben Magyar László András összefoglaló írása, amely azonban számos ponton kiegészíthető és újragondolható. MAGYAR László András, *A vitalizmusról*, Kaleidoscope 2010, 27–29.

³ Egyes vélemények szerint Nietzsche életfilozófiája mint ilyen tárgyalható együtt a vitalista filozófusokkal, főképp Bergsonnal és Simmellel. Gunter MARTENS, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, W. Kohlhammer, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1971, 32–72. Vö. HANÁK Tibor, *Az elfelejtett reneszánsz. A magyar filozófiai gondolkodás századunk első felében*, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern, 1981, 77–80.

⁴ Montpellier, Göttingen és Edinburgh voltak a 18. századi vitalizmus központjai. Ann WILLIAMS, *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier*, Ashgate, h. n., 2003.; Peter HANNS REILL, *Vitalizing Nature in the Enlightenment*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 2005.; Catherine PACKHAM, *Eighteenth-Century Vitalism. Bodies, Culture, Politics*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012. A 19. század közepén új nézetek jelentek meg (materializmus, pozitivizmus), amelyek hatására a régi hipotéziseket elvetették. (Hans DRIESCH megfigyelése szerint e régi vitalizmus 1840 táján magától múlt ki. Hans DRIESCH, *Geschichte des Vitalismus*, Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1922, 120–121.) A 19. század második felében, főképp Charles Darwinnal és Ernst Haeckellel vitázva bontakozott ki ellenhatásként az újabb életerő-elmélet. A neovitalizmusnak is nevezett lamarckizmus képviselői voltak például az említett Drieschen kívül Raoul Francé és később Ludwig von Bertalanffy. *Vitalism and the Scientific Image in Post-Enlightenment Life Science 1800–2010*, szerk. Sebastian NORMANDIN – Charles T. WOLFE, Springer, h. n., 2013.

⁸⁶ BALOGH, I. m., 465.

A vitalizmus ugyanolyan diffúz jelenség volt, mint a fogalom, amelyre épült: az erő a 19. század elején tudományos fogalomként szerteágazó jelentésárnyalatokat vett fel, amelyek az egyes szaktudományok elkülönülését is jelzik.⁵ E jelentések egyike, az életerő mint egykor elfogadott tudományos hipotézis különbözteti meg a vitalistákat az életjelenségeket mechanikus úton magyarázó, magukat a vitalistákkal szemben racionalistának feltüntető materialistáktól (Büchner, Vogt, Moleschott, Darwin), de a dogmatikus lélekfelfogást vallóktól is. Jelen dolgozatban – elkerülve a vitalizmus egykorú, vitahelyzetek szülte, gyakran történetietlen (ön)meghatározásaitól⁶ – olyan irányzatok megnevezésére használom, amelyekben az életerőnek mint olyannak megkülönböztetett szervező-, formáló-, alakító szerepe van.⁷ Ilyen értelemben a napjainkban „újralfelfedezett” romantikus tudományokkal összefüggésben szemlélhető.⁸

A 19. században messze legnagyobb természettudós szaktekintélynek számító⁹ Alexander von Humboldt által is osztott életerő-hipotézis olyan princípium feltéte-

⁵ A 19. század elején erő alatt egyaránt értették a newtoni vonzó–taszító erőt, a hajtóerőt, a lendületet (impulzust), és a megmaradó energiát. MARTINÁS Katalin, *Julius Robert Mayer, a romantikus tudós. A romantika és az energiafogalom = A romantika terei. Az irodalom, a művészetek és a tudományok intézményei a romantika korában*, szerk. GURKA Dezső, Gondolat, Budapest, 2009, 121. Martinás éppen az ezekkel egyenértékű tudományos hipotézisként kezelt életerőt nem említi ebben a felsorolásban, kétségtelen azonban, hogy idetartozik. Az életerő szintén nem szerepel a Czuczor–Fogarasi-féle szótár mechanikai és kémiai erőket felsoroló értelmező részénél. CZUCZOR Gergely – FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, II., Emich Gusztáv, Pest, 1864, 391–392. (A továbbiakban: CzF.) Szerepel viszont önálló címszóként, amely viszont az erő és él címszavak nélkül értelmezhetetlen. A szótár szerint ugyanis az erő főnév az él igével együtt működik: erő az, „ami hatást szül, és folytonosan hatni törekedik”, s az él, ami „hatás, működés, erő által lételenek jelét adja”. CzF, 487., 497.

⁶ Így például L. Richmond Wheeler vitalistának nevezett minden olyan elméletet az ókortól saját koráig, amely az élőlényt az anyaghoz hozzáadott erő vagy más princípium segítségével magyarázza. L. Richmond WHEELER, *Vitalism. Its history and validity*, H. F. & G. Witherby, London, 1939. E meghatározás azonban csak a darwinizmushoz (és az életjelenségek mechanicista magyarázatához) való viszony tisztázásakor nyerte el értelmét. Wheeler munkája olyannyira épít a vitalista Hans Driesch történeti összefoglalójára és vitalizmusfogalmára, hogy a munka önállósága megkérdőjelezhető. E Driesch- és Wheeler-féle meghatározás a történeti kutatásban nem alkalmazható. (DRIESCH, I. m.)

⁷ „Vitalizmus az a vélekedés, amely szerint az élőlények bizonyos sem fizikainak, sem kémiaiainak nem nevezhető erőkkel, tulajdonságokkal, vagy ún. princípiumokkal bírnak; és amely szerint az élőlények megkülönböztető jellemzőinek meghatározására irányuló bármely magyarázat nem teljes, amennyiben nem veszi figyelembe ezeket az erőket, tulajdonságokat vagy princípiumokat.” E. BENTON, *Vitalism in Nineteenth Century Scientific Thought. A Typology and Reassessment*, Studies in History and Philosophy of Science Part A, (5) 1974/1., 18.

⁸ Dolgozatomban mindenekelőtt Békés Vera tudományfilozófiai konstrukciójából indultam ki, s feltételezem az ún. göttingai paradigma, valamint a vitalizmus szoros kölcsönhatását, mivel a Békés által vizsgált nyelvtudományok a biológiai tudományokkal a lehető legszorosabb kapcsolatban voltak a 19. században (Humboldt fivérek, Brassai Sámuel). BÉKÉS Vera, *A hiányzó paradigma*, Latin Betűk, Debrecen, 1997. Lásd továbbá: *Göttingen dimenziói. A göttingeni egyetem szerepe a szaktudományok kialakulásában*, szerk. GURKA Dezső, Gondolat, Budapest, 2010.; *Tudósok a megismerés színterein. A romantikus tudományok és a 18–19. századi tudóssztereotípiák*, szerk. GURKA Dezső, Gondolat, Budapest, 2012.; *Formációk és metamorfózisok. A geológia, a filozófia és az irodalom kölcsönhatásai a 18–19. században*, szerk. GURKA Dezső, Gondolat, Budapest, 2013.

⁹ Magyarországon Humboldt számított a Darwin-kritikák ütőkártyájának. ZÁDORI János, *Földünk helyzete a mindenségben*, Szent István Társulat, Pest, 1871, 17., 85.; GYÜRKY Antal, *Igaz-e Darwin tana az ember eredetéről? és Mit mond a tudomány Darwin állításaira?*, Hunyadi Mátyás Irodalmi és Könyvnyomdai Intézet, Pest, 1873, 4., 133.; ZIMÁNDY Ignác, *Új merénylet a józan ész ellen. Elkövetve Dr. Müller Kálmán budapesti katolikus királyi egyetemi magántanár által*, Hunyadi Mátyás Intézet, Budapest,

lezését jelenti, amely a holt anyagtól alapvetően eltérő élő anyag létrehozására törekszik; amely nem lélek, nem is pusztán anyag, de saját tulajdonságokkal bír és hatásában érzékelhető. (Hasonlóan működik, mint bátyjánál, Wilhelm von Humboldtnál az organizmusként értett nyelv.)¹⁰ Ifjúkorában, 1795-ben publikálta az eredetileg orvosnak tanult Friedrich Schiller folyóiratában, a *Die Horen*-ben, méghozzá irodalmi formában az életerőről szóló *Die Lebenskraft oder der rhodische Genius* című művét.¹¹ E műve a Pithagorasz-követő Epikharosz szájába adva nevezi meg az élettelen anyagot megváltoztató életerőt, amely a világegyetem rendjének biztosítója. Humboldt az 1827–1828-ban tartott előadásai nyomán megírt *Kosmos* bevezetését tartotta életműve esszenciájának. A természet megismerése szerint – az általa személyesen is ismert Goethehez hasonlóan – esztétikai jellegű.¹² (*A Der rhodische Genius* elbeszélésben Epikharoszt éppen egy festmény ihlette az életerő felismerésére.)

Ismeretes, hogy a humboldti életmű monumentális igényű összefoglalásának szánt *Kosmos* mind Madách, mind Jókai könyvtárában fennmaradt.¹³ E két, a 19. század legolvasottabb, legszélesebb körben ismert szerzőiként említhető író felismerhetően épített Humboldtra és a vitalizmusra, ha az nem is állítható, hogy világképüket elsődlegesen ez az irányzat határozta volna meg.

2.

Ahogy Humboldt a természettudományos világkép saját koráig ívelő történetét megírta, akarva-akaratlan kiemelt bizonyos „szereplőket” a történelemből, akik az akkori jelen világképének megalkotásához járultak hozzá. Különösen Keplert méltatta,

1880, 23–24. A magyarországi Darwin-recepcióról lásd LADÁNYINÉ BOLDOG Erzsébet, *A magyar filozófia és darwinizmus XIX. századi történetéből 1850–1875*, Akadémiai, Budapest, 1986.

¹⁰ Wilhelm von HUMBOLDT *válogatott írásai*, ford. RAJNAI László, Európa, Budapest, 1985.

¹¹ Alexander von HUMBOLDT, *Die Lebenskraft oder der rhodische Genius. Eine Erzählung* [1795] = Uö., *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, II., Cotta'scher Verlag, Stuttgart–Augsburg, 1860, 213–221. Internetes változatban: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/horen/1795/05/05.htm>, Lásd még: Robert J. RICHARDS, *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the Age of Goethe*, University of Chicago Press, Chicago, 2002, 447.

¹² Alexander von HUMBOLDT, *Kosmos*, I., ford. FÜLÖP Zsigmond, Athenaeum, Budapest, 1924, 29–30.; *Briefe zwischen A. v. HUMBOLDT und GAUSS*, szerk. K. BRUHUS, Wilhelm Engelmann, Leipzig, 1877, 29. Mint az életművet kiválóan ismerő Wilhelm Bölsche is megállapította, Humboldtnál az esztétika és a tudományos igazság egyenértékű. Wilhelm BÖLSCHÉ, *Bevezetés* = HUMBOLDT, *Kosmos*, I., 12.

¹³ Jókai Humboldt-kötetei (a *Kosmos* 2–4. kötete és az *Ansichten der Natur*) ma a Petőfi Irodalmi Múzeum könyvtárában találhatók A4627, A233/1–3 szám alatt. „Egy ember, akit még eddig nem ismertünk”. *A Petőfi Irodalmi Múzeum Jókai-gyűjteményének katalógusa*. Könyvtára, szerk. E. CSORBA Csilla, PIM, Budapest, 2006, 62. Madách könyvtáráról lásd SZÜCSI József, *Madách Imre könyvtára*, MKSz 1915, 27. Sőt Kölcsey Ferenc könyvtárában megvolt Humboldt amerikai útleírásának németre fordított első öt kötete: *Reise in die Äquinoctial-Gegenden des neuen Continents in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 und 1804, verfasst von A. HUMBOLDT und A. BONPLAND*, Anton Strauß, Wien, 1825, 1–5. Lásd SZABÓ G. Zoltán, *Kölcsey Ferenc könyvtára és olvasmányai*, OSZK–Gondolat, Budapest, 2009, 90. Az első kiadás franciául jelent meg Párizsban, 1816 és 1825 között. A későbbi kiadások közül a Paul Kanut Schäfer szerkesztette 1989-es válogatást használtam, amely az addig kiadatlan naplójegyzetek anyagának egy részét is közzétette. Alexander von HUMBOLDT, *Die Wiederentdeckung der Neuen Welt. Erstmals zusammengestellt aus dem unvollendeten Reisebericht und den Reisetagebüchern*, szerk. Paul Kanut SCHÄFER, Verlag der Nation, Berlin, 1989.

aki *Az ember tragédiájában* a modern tudomány képviselőjévé lépett elő (feltehetőleg Kant filozófiájának néhány elemével felruházva).¹⁴ Madáchnál Kepler azonban egyáltalán nem pozitív tudós. Nagyon jól tudja, hogy mi az, amit nem kell tudnia, magánéletében és ismeretelméletében egyaránt. Kepler tanítványának fő belátása ez: „lényegében semmit nem fogok fel.”¹⁵ S Kepler–Ádám erre így felel: „No látod, én sem – s hidd el, senki más. / A bölcsélet csupán költészete / Azoknak, mikről még nincsen fogalmunk. – / S egyéb tanok közt ez legjámborabb még, / Mert csak magában múlat csendesesen, / Agyrémekkel hímzett világa közt.”¹⁶ Mindketten a végső megismerés lehetetlenségét ismerik el az öntudatra redukált szellemben. A mű szerkezetét azonban nem ez a belátás határozza meg, hanem egy transzcendens szellemi minőség utáni vágy. Az Ádám által keresett *eszmé* fogalma egyfajta nyughatatlan belső erőként körvonalazódik, amelyre Kepler–Ádám a következőképp utal: „a lélek él”,¹⁷ s amely végül az űrjelenetben az életerővel kerül párhuzamba. Szegedy-Maszák Mihály egy elemzésében utal arra, hogy a mű szerkezetét meghatározó erőként működő *eszmé* fogalma strukturálisan Henri Bergson „élan vital”-fogalmához hasonlít: olyan egységes keretét adja a szöveg gondolatvilágának, amely egy totális világkép (újbolí) elérésének igényével párosul egy alapvetően kaotikusnak tekintett világban.¹⁸ Madách és Bergson között párhuzamot vonni nem történelmietlen: közös ösre visszavezethető gondolatokról van szó, amely egyúttal a Madách által forrásként felhasznált Büchner materialista nézeteitől való eltávolodást is jelenti.¹⁹ (Arra itt nincs mód kitérni, hogy Palágyi Menyhért, akinek gondolkodói útja értelmezhetetlen Madáché nélkül,²⁰ Bergson filozófiájához áll meglepően közel.)²¹

¹⁴ Többen megoldatlan kérdésnek tekintik Kant hatását Madáchra. S. VARGA Pál, *Történelem és irónia. 1861. Madách Imre: Az ember tragédiája = A magyar irodalom története, II., 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 478.

¹⁵ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája. Drámai költemény. Szinoptikus kritikai kiadás*, s. a. r. KERÉNYI Ferenc, Argumentum, Budapest, 2005, 369. X. szín, 97. sor. (A továbbiakban: ET.)

¹⁶ ET, 369. X. szín, 98–103. sor. Madách egy feljegyzésében így írt: „A metafizika annak poézise, amit nem tudunk.” Idézi MÁTÉ Zsuzsanna, *Madách Imre, a poeta philosophus. Tanulmányok Az ember tragédiája esztétikumáról*, Bíbor, Miskolc, 2004, 85.

¹⁷ ET, 311. VIII. szín, 207. sor. A szókapcsolat pontos kontextusa az eszmék hiábavalóságát kéri számon: „Kivántam kort, mely nem küzd semmiért, / Hol a társas rend megszokott nyomát, / E megszentelt előítéletet / Nem bántja senki, hol nyugodhatom / És egykedvű mosolylyal hagyhatom / Hegedni hosszú harcaim sebét. – / Megjött a kor s mit ér, ha e kebelben / A lélek él, – e kínos szent örökség, / Mit az egekből nyert a dőre ember, – / Mely tenni vágyik, mely nem hágy nyugodni / S csatára kél a renyhe élvezettel. – / Hej, famulus! hozz bort, úgy reszketek, / Fagyos világ ez, kell, hogy feltűzeljem.” ET, 311. VIII. szín, 200–212. sor. Vö. S. VARGA Pál, *Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*, Argumentum, Budapest, 1997, 106–107.

¹⁸ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Lételemzés és szerkezet Az ember tragédiájában*, ItK 1973/4., 403–408. Utóbb: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Történetértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában = Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Akadémiai, Budapest, 1978, 133–164, különösen 155. Vö. S. VARGA, *Két világ közt választhatni*, 113.

¹⁹ Büchner 1855-ben megjelent *Kraft und Stoff* című művében fejtette ki, hogy erő és anyag összetartozik, csak gondolatban választhatók szét, és végtelenek. Ezért elvetette a teremtető létét. A teremtető fogalmát újraértelmező Bergson transzcendentálfilozófiájának metafizikus vonatkozásairól lásd Bergson aktualitása, szerk. ULLMANN Tamás – Jean-Louis VIEILLARD-BARON, Gondolat, Budapest, 2011.

²⁰ BÉKÉS Vera, *A „konstruktív pesszimizmus” forrásvidéke. A magyar tudományos műhelyek „utolsó polihisztorai” és „titkos klasszikusai” a 20. század első felében = A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában*, szerk. BÉKÉS Vera, Áron, Budapest, 2004, 130–177.

Nemcsak a szerkezetet befolyásoló tényező a vitalizmus, de szövegszerűen is jelen van a műben. Az *ember tragédiája* falanszterjelenetének tudósa Ádám és Lucifer kíséretében folytatja lombikkísérleteit, amelyek arra irányulnak, hogy az életet mechanikai, vegyszeti képletekkel leírható módon hozza létre. (Paracelsus óta ismert a homunculus, a mesterségesen létrehozható ember leírása, amely a Madách által ismert Goethe *Faustjában* is szerepel.) Madách művének egyik legérdekesebb pontja éppen ez a jelenet: a tudós kísérlete sikerül, a lombikból füst száll fel, s a füstből a Föld szelleme szólal meg. (Nem a homunculus.) Szavát azonban a falanszteri tudós nem hallja, csak Ádám. (Madách nyitva hagyja a kérdést, vajon Lucifer hallotta-e e szavakat.) Ez lesz az összekötő dramaturgiai elem az űrjelenettel, amikor a Föld szelleme ismét szól a Földet elhagyni készülő Ádámmal, világosan kijelölve saját birodalmának, az életnek a határait: „Csak én lélegzem benned, tudhatod. / Itt a sorompó, eddig tart hatalmam, / Térj vissza, élsz – hágd át, megsemmisülsz”.²² Lucifer győz a megöregedett és látszólag élettelen Ádámon. A Föld szelleme azonban visszahívja Ádámot az életbe: „Nem oly könnyű országomból kitorni. – / Honos szózat hív, térj, fiam, magadhoz!”²³ Ugyanolyan önkényesen, látszólag indok nélkül, ahogyan az Úr megteremtette Ádámot, azt sugallva, hogy Teremtő és életerő között párhuzam áll fenn. Ez az a vitalista tétel, amely a darwinizmus előtt, de a keresztény világmagyarázat megdőlése után vált sokak álláspontjává a 19. század első felében.

Bizonyára e dramaturgiai elemmé emelt tudományos tétel is közrejátszott a szakirodalom bizonytalanságában: vajon a századközépen élő és alkotó Madách egy elavult tudományos világkép hipotézisét ismételte (s volt ezért pesszimista), vagy előremutatóan újat sejtett meg (s volt ezért optimista).²⁴ Az *ember tragédiája* történelemfilozófiai kérdésfeltevése szempontjából is jelentősége lehet ennek. Az Úr az álmjelenetekben nem jelenik meg, csak az utolsó színben, ahol mégis ő mondja a befejező szavakat: „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!”²⁵ Amennyiben az Úr szavaira mint egyfajta belső törvényszerűség parancsszavaiként tekintünk, azok pontos megfogalmazásai annak a természeti törvénynek, amely a göttingeni egyetemről szétsugárzott holisztikus tudásmodellel áll kapcsolatban. A *Csongor és Tünde*ben a Tudós elmefuttatása a következő: „Erő az isten! úgy kell lennie, / Ész és erő, vagy még inkább erő: / Erő az ész is, mert uralkodik, / 'S mi az? természet, most felelj, ha tudsz. / Munkáit értem, nem tudom magát. / Erő vagy isten? melyik szó erősebb?”²⁶ Vörösmartynál

²¹ NAGY Edit, *Áramló tér és álló idő. Palágyi Menyhért tér- és időelmélete tükröként és/vagy tükröződéséért. Szent Ágostontól Hegelen, Bergsonon, Posch Jenőn át Ottlik Gézáig*, Miskolci Egyetem, Miskolc, 2002.

²² ET, 539. XIII. szín, 48–50. sor.

²³ ET, 545. XIII. szín, 99–100. sor.

²⁴ Elsősorban Bodnár Zsigmond, Morvay Győző Madách-képére utalok. BODNÁR Zsigmond, *Eszményeink*, Eggenberger, Budapest, 1902, 71–82.; MORVAY Győző, *Magyarító tanulmány Az ember tragédiájához*, szerzői kiadás, Nagybánya, 1897. E kettősség a későbbi értékelésben is folytatásra lelt a művet két, lineáris fölfogás szerint egymásra következő korszak határán láttató elemzésekben. Például SÓTÉR István, *Álom a történelemtől. Madách Imre és Az ember tragédiája*, Akadémiai, Budapest, 1965.; NÉMETH G. Béla, *Két korszak határán*, It 1973/4., 851–882.

²⁵ ET, 599. XV. szín, 202. sor.

²⁶ VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde = Uő., Drámák, IV., Csongor és Tünde (1830). Kincskereső (1832). Várnász (1833)*, s. a. r. FEHÉR Géza – STAUD Géza – TAXNER-TÓTH Ernő, Akadémiai, Budapest, 1989, 45. II. felvonás, 96–101. sor. Vörösmartny költői világa és *Az ember tragédiája* összehasonlításának

az erő közvetlenül nem érzékelhető/hozzáférhető jelenség. Így határozta meg azt a Czuczor–Fogarasi-féle szótár is, megkülönböztetve a szaktudományos jelentéseket („vonzó”, „siettető”, „érintő”, „nehézkedési” stb.) a metaforikus, ám az előbbiekkal közös természetű „ismerő, gondolkodó, képzelő” erőket.²⁷ Ezek az erőfogalmak a szótár idevágó szócikkei szerint azonos logika mentén egy, csak hatásában érzékelhető létezőre utalnak („Munkáit értem, nem tudom magát”), s ilyen létezőként tételeződik az *eszme* fogalma is, amely címszóként éppen Madáchtól idéz olyan jelentést körvonalazva, miszerint a teremtés Isten tudatában/értelmében létezik.²⁸ Az *ember tragédiája* első színében az angyalok kara az Úr három tulajdonságáról énekel: „ő az erő, tudás, gyönyör egésze”,²⁹ Gábor főangyal pedig Eszmének, Mihály Erőnek, Ráfael Jóságnak nevezi, mielőtt leborul előtte.³⁰

Az erőfogalom Madáchnál diffúz jelentésárnyalatokat vesz föl, de mindig a Czuczor–Fogarasi-szótárával azonos jelentésből kiindulva. Kepler–Ádám így szól: „Az eszmék erősbek / A rossz anyagnál.”³¹ S így: „Mi nagyméretű kép tárult fel szememnek! / Vak, a ki isten szikráját nem érti, / Ha vérrel és sárral is volt befenne. / Mi óriás volt bűne és erénye / És mind a kettő mily bámulatos. / Mert az erő nyomára bélyegét.”³² Ugyanebben a színben olvasható, hogy csak az lehet művész, „Kiben erő van és isten lakik”.³³ A művész, a költő a természettel ezért „egyenjogú”,³⁴ mivel mindkettő maga teremt szabályrendszert. Az erő Madáchnál oksági viszonyt tételez. Az erő szintén ok (a mozgásé, az életé) Brassai Sámuelnél,³⁵ akit szintén foglalkoztatt a történelem mibenlétének kérdése.³⁶ Brassai 1865-ben megjelent *Nemcsak az anyag halhatatlan!* című tudományos felolvasásában pontról pontra megnevezte a Czuczor–

lehetőségét Martinkó András vetette föl, szerinte ennek elsősorban a mű szerkezetére és a benne testet öltő ciklikus történelemfelfogásra nézve volt jelentősége. MARTINKÓ András, *Vörösmarty és Az ember tragédiája* = Uő., *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 121–171.

²⁷ CzF, 391–392.

²⁸ „Megtestesült az örökös nagy eszme, / Im a teremtés béfejezve áll” CzF, 418. ET, 15, I. szín 9–10. sor. Ezt Madách szövege is alátámasztja („S már bennem élt, mi mostan létesült” – hangzik el az Úrtól az első színben.)

²⁹ ET, 15, I. szín 5. sor.

³⁰ Mindhárom fogalmat Arany János írta át nagybetűssé. ET, 19–21, I. szín, 65., 70., 75. sorok. Vitatható Eisemann György értelmezése, miszerint ezek nem Isten tulajdonságaira, hanem az arkangyalokra vonatkoztathatók. EISEMANN György, *Létértelmező motívumok Az ember tragédiájában*, It 1992/1., 5–6. Isten három tulajdonságának Madách számára elérhető, lehetséges előképeiről lásd WALDAPEL János, *Isten három attribútuma Az ember tragédiája I. színében*, EPhK 1900, 175–179. Vö. továbbá TRENCSENYI-WALDAPEL Imre, *Ádám és Ábasvérus. Az ember tragédiája forrásaihoz és értelmezéséhez*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 1947, 21.

³¹ ET, 363, X. szín, 45–46. sor.

³² ET, 357–359, X. szín, 6–11. sor.

³³ ET, 373, X. szín, 145. sor.

³⁴ ET, 373, X. szín, 139. sor.

³⁵ Az *ember tragédiája* és Brassai *Nemcsak az anyag halhatatlan!* című, közel egy időben keletkezett műveinek összehasonlítására Szilágyi Márton hívta fel a figyelmet: Brassai anyag és erő viszonyáról formált véleménye „egy olyan dilemma meglétéről tanúskodik, amelyet például Madách *Az ember tragédiája* című művének egyik lehetséges háttereként is olvashatunk”. SZILÁGYI Márton, *Nyelvészeti és irodalomtörténeti kuriózumok a felvilágosodás és a 19. század irodalmából* = *Új magyar Athenas. Válogatás az Alexandra Antikvárium kincseiből*, szerk. GRÉCZI Emőke – KISS Ferenc, Alexandra Antikvárium, Budapest, 2008, 246.

³⁶ BRASSAI Sámuel, *Nemcsak az anyag halhatatlan! Olvaszt a m. Orvosok és Természettudósok X. nagygyűlésén Marosvásárhelyen 1864*, Ev. Ref. Főtanoda, Kolozsvár, 1865, 3.

Fogarasi-féle szótárban szereplő erőfajtákat, hozzájuk adva az életerőt és a gondolkodó erőt, amelyekre szintén természeti erőként tekintett (Brassai megkülönböztette a szerves és szervesetlen erőket). Brassai szerint az erők átalakulnak (a mozgási energia fényenergiává, a hőenergia elektromossággá stb.), s miközben az általa materialista tanoknak nevezett megközelítések előfeltevéseit igyekezett cáfolni a tudat számára „közvetlenül” érzékelhető dolgokból kiindulva (tér, idő), nem győzte hallgatóságában tudatosítani, mekkora problémát lát abban, hogy a materialisták szerint csak anyag létezik, s a szellemi világ csupán „ámító ködfátyolkép”.³⁷ Brassai hosszú élete során nem lépett ki saját ismeretelméleti paradigmájából, amelynek az öntudat a kiindulási pontja. 1895-ben is a magáénak tulajdonította az „igazi pozitív filozófia” megnevezést,³⁸ miközben Darwint, Haeckelt és magyar követőiket hevesen elutasította reflexálatlan fogalomhasználatuk miatt.

Az energiamegmaradás törvénye értelmében Brassai is feltette a kérdést: ha az erő halhatatlan, hová lesz az egyed halálával látszólag megszűnő életerő? Ám arra 1865-ben nem válaszolt (később is csak a metempsichózis kategorikus tagadásával), s a tudomány szerepét az állandó visszakérdezésben látva önmagát a Dantét vezető Vergiliushoz hasonlította: „én uraim, csak a kapujába vezetem önöket annak a fényes előszobának, melyen túl még magasztosabb termek: dicsőbb csarnokok következnek.”³⁹ Brassai erőfogalma a későbbiekben az akarat szempontjának közbeiktatásával módosult, amelyet a lélek erejeként jellemzett,⁴⁰ s amelyet a testtel, a testi ingerekkel (vágyakkal), azaz a testi erőkkel szembeállító jelenséggként írt le.⁴¹ Az indiai filozófia hatására ezen a sarkalatos tételen felül a testtől megszabadult lélek Isten „állományában való elnyelődése”, a nirvána mutat rá.⁴²

Az 1860-as években Madáchot is foglalkoztató test és lélek (másként: determinált biológiai adottságok és a történelmet meghatározó szellemi működések) dilemmájára Brassai test és lélek dualista elkülönítésével válaszolt. Akárcsak a 19. század utolsó évtizedében a Madách művét igen nagyra becsülő, hit és tudás konfliktusát magánéletében összeegyeztetni nem tudó volt paptanár, Bodnár Zsigmond (1839–1907). Bodnár filozófiájában⁴³ Madách két fogalma, *eszme* és *erő* aktív kölcsönhatásba került. Bodnár szerint a szellemi élettel azonosított világ jelenségei pusztán az *eszmeerő* megvalósulásai, amelyek két fajtája egymáson folytonosan felülkerekedve sajátos hullámvonalat ír le, kirajzolva egyfelől az Isten három tulajdonságával jellemzett idealista korokat (a hullámhegyeket, amelyekben szép, jó és igaz egyszerre érvényesül, például

³⁷ Uo., 4. A ködfátyolkép valós vizuális jelenségre utal. SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevúk a 19. században*, Pro Pannonia, Pécs, 2008, 58–89.

³⁸ BRASSAI Sámuel, *Az igazi pozitív philosophia*, MTA, Budapest, 1895.

³⁹ BRASSAI, *Nemcsak az anyag halhatatlan!*, 34.

⁴⁰ BRASSAI, *Az igazi pozitív philosophia*, 17. Az akarat mint a lélek ereje, a vágy mint a test ereje szerepel: az akarat célja a test erejének a legyőzése.

⁴¹ Uo., 27.

⁴² Uo., 45–46.

⁴³ Bodnár és Palágyi Menyhért filozófiájának összehasonlíthatóságát Nagy Edit vetette föl. NAGY Edit, *Az irodalomtörténész Bodnár Zsigmond, aki „filozófus akart lenni”* = *Megidézett reneszánsz. Hanák Tibor születésének 75. évfordulója tiszteletére rendezett nemzetközi konferencia anyaga*, szerk. VERES Ildikó, Miskolci Egyetem, Miskolc, 2006, 185–194.

1800 táján), s a realista korokat (a hullámvölgyeket, például Bodnár kaotikusnak tekintett saját korát), amelyekben e három fogalom szétválk egymástól. Bodnár az általa mechanikusnak tekintett természeti törvények és a szellemi világ között analógiát tételezett, s Madáchban egyik szellemi elődjét vélte megtalálni, aki előrevetítette a törvényszerűség alapján újra eljövendő idealista kort.⁴⁴

3.

Az *ember tragédiája* történelmi színei álomban játszódnak. Az álom, a valóságtól megkülönböztetett dimenzió Madáchnál közismerten központi jelentőséggel bír: a szerkezeti középpontba eső párizsi szín álom az álomban. Az álom mint cselekményt előrevívó, de éppen ezt az előremenetelt nem valóságos volta által megkérdőjelező jelentősége Jókai Mórnál is fontos szerepre tett szert. A *jövő század regényében* (1872–1874) Jókai Madách fentebb idézett soraihoz hasonlóan fogalmaz. Az öldöklő Mazrurt békíteni szándékozó apa így szól: „Idáig és ne tovább. Térj vissza e földről, vagy halva lássalak. Ez a föld hazám nekem, bölcsőd neked, anyánk, sírunk mindnyájunknak.”⁴⁵ Mazrur, a regényben többször is a materialista jelzővel ellátott szereplő e szavakra agyonüti apját, s folytatja Magyarország feldúlását. Ezen utópisztikus művében Jókai, akárcsak Madách, kora természettudományos ismereteivel felvértezve konstruált „jövőképet”.⁴⁶ Jókai életművének jelentékeny része épül a fantasztikumra, amelyet az elbeszélés mesei-mitikus szerkezete mellett a mai olvasó számára az egykorú természettudományok felől olvasható leírások is közvetítenek. E szempontból különösen még a *Fekete gyémántok* (1870) vagy az *Egész az északi pólusig!* (1876) című regényei is érdekesek lehetnek.

A *jövő század regényének* és a *Fekete gyémántok* Alexander von Humboldt (*Ansichten der Natur, Kosmos*) és a Göttingenben is tanult Lorenz Oken *Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände* (1839–1843) című műveire támaszkodó részleteit a művek kritikai kiadásai 1981-ben és 1964-ben már ismertették.⁴⁷ Jókai deista, manicheus

⁴⁴ Bodnár – szövegeinek tanúsága szerint – egész életében dilemmákkal nézett szembe. Ennek tanúja Bodnár egyetlen regénye, az önéletrajzi elemekkel is tarkított *Lilly* című elbeszélés. BODNÁR Zsigmond, *Lilly* = BOGDANOVICH György – BODNÁR Zsigmond, *Két elbeszélés. A diva – Lilly*, Rudnyánszky, Budapest, 1888. A kevésbé kvalitatív elbeszélés a madáchi reminiscenciák miatt lehet méltó a figyelemre. Lilly, a papként megismert elbeszélő szerelme, később szeretője, saját felsőbbrendűségének tudatában, várandósan öngyilkosságot követ el. Az elbeszélő és Lilly (a név talán utalás Lilithre) dialógusai Ádám és Lucifer párbeszédeit idézik, s a mű szerkezete a cselekmény kibomlása során találkozások és elválások sorozataként is olvasható, amely sorozatnak Lilly halálával sincs megnyugtató befejezése.

⁴⁵ JÓKAI Mór, *A jövő század regénye* (1872–1874), I–II., s. a. r. D. ZÖLDHELYI Zsuzsa, Akadémiai, Budapest, 1981, II., 236. (A továbbiakban: JSzR.)

⁴⁶ „Jövőkép” talán nem is adekvát szó a regény furcsa időrelációit tekintve, amelyet például a következő mondat illusztrálhat: „Ha ez a törvényjavaslat a múlt században kerül napirendre, akkor igen könnyű halála lesz vala.” JSzR, I., 214. TÖRÖK Lajos, *A jövő emlékezete. A jövő század regénye = „Mester Jókai”. A Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Ráció, Budapest, 2005, 107–108.

⁴⁷ JÓKAI Mór, *Fekete gyémántok* (1870), I–II., s. a. r. NACSÁDY József, Akadémiai, Budapest, 1964, I., 309–312., 375., 383. (A továbbiakban: FGy.) Lásd továbbá: JSzR, I., 159., 180., 601., 619–622., 627., 629–630., 842., 847., 851.. Jókai Oken könyvét kivált fontosnak tartotta. JSzR, I., 604.

elemekkel színezett világképe⁴⁸ a *Fekete gyémántok* indító soraiban kap hangsúlyt: „A Pentateuchnak igaza van a teremtetés hatnapos voltára nézve.” S mintha csak a megismerési kísérlet sikertelenségét valló Madách Kepler–Ádámjának válaszolna: „A »mikor« kérdése ott is oly kevélység-megalázó rejtély, melyre a tudósnak azt kell felelni: »Nem tudok semmit!...«”⁴⁹ (A Humboldt-tanítvány berlini orvos, Emil du Bois-Reymond 1872-ben fejtette ki ignorabilizmusát, majd 1880-ban hét, általa megoldhatatlannak tekintett világrejtélyt nevezett meg, amelyeket a természettudományoknak be kell látniuk a haladás érdekében.⁵⁰ Herbert Spencer hasonlóan különböztette meg az ismertet, az ismeretlent és a megismerhetetlent.)⁵¹

Németh G. Béla szerint Jókaitól idegen volt a filozofikus gondolkodás.⁵² Mégis, Jókainak *Az ember tragédia* első teljes német nyelvű fordításához (Lechner Gyula, 1888) írt előszava szerint az akkor már erős Madách-kultusz retorikus túlzásai mellett hangsúlyozza a mű filozófiai jellegét,⁵³ s Goethe *Faustjához* mérve mutatja be azt a német olvasóközönség előtt. Jókai szövegvilágából egy részben vitalizmusra épülő világfelfogás rekonstruálható, amely egyfelől természettudományos, másfelől vallásos. Jókainál hit és tudás nem ellentétei egymásnak, dualizmusuk nem jó–rossz-oppozícióban áll, hanem ellenkezőleg, kiegészítik egymást az egyetemes emberi tudás két lehetőségét megmutatva, s ezért – szerinte – a történetiségtől függetlenül tehetők.⁵⁴

Jókainál az életerő kifejezés a lehető legszélesebb jelentésmezőben forog, egészen eltérő kontextusokban (tetterő értelemben),⁵⁵ ám legtöbbször a materializmussal

⁴⁸ Az 1884-ben megjelent *Negyven év visszhangjában* némi gúnnal jegyezte meg, hogy „egész theosophistává lettem”, mi alatt nem Blavatsky és más hermetikus tanokkal való szimpátiáját fejezte ki, hanem vélhetőleg azt értette, hogy „érzékektől felfoghatatlan lények befolyása sorsunkra, meggyőződés nálam”. JÓKAI Mór, *Negyven év visszhangja*, Franklin, Budapest, 1884, 13. (A továbbiakban: NÉV.) Ehhez lásd TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Universitas, Budapest, 2002, 181–195.

⁴⁹ FGy, I., 5.

⁵⁰ A hét világrejtély: az anyag és az erő természete, a mozgás és az élet eredete, a természet látszólagos teleologikus elrendezkedése, az érzékelés és az intelligencia eredete, a szabad akarat kérdése. Emil Du Bois-Reymond, *Über die Grenzen des Naturerkennens – Die sieben Welträthsel. Zwei Beiträge*, Veit&Comp, Leipzig, 1898. (A hét világrejtély első kiadása 1872-ben jelent meg.) Du Bois-Reymond a „régí” vitalizmus elmélete megdöntőinek egyike.

⁵¹ Vö. Peter Chalmers MITCHELL, *Materialism and Vitalism in Biology*, Clarendon, London, 1930, 5.

⁵² NÉMETH G. Béla, *Életképforma és regény. A Jókai-olvasás állomásai = Az élő Jókai. Tanulmányok*, szerk. KERÉNYI Ferenc – NAGY Miklós, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1981, 25.

⁵³ MAURUS JÓKAI, *Vorwort* [1888. febr. 16.] = EMERICH MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, ford. Julius LECHNER von der Lech, Reclam, Leipzig, 1888, V–VI.

⁵⁴ „Aki korágyán kintlódva hever, mit vigasztalja azt meg az anatómia? Csodától várja a javulását.” Pár sorral lentebb tudomány és hit kapcsolatáról: „Ki kell egészítenie egymást.” JSzR, II., 343. Mindez *A jövő század regénye* cselekményében többszörösen tetten érhető. Ahol a logika másoknál csődöt mond, Tatrangi Dávid sokszor egyenesen Isten alakjához hasonlított figurája nyugalommal szemléli terve megvalósítását, amely mások számára egy hajszálon látszik függni. (Egyszer azonban elszámítja magát, s így párhuzamba állítása Isten bibliai alakjával kétségessé válhat: Tatrangi II. Árpád királynak küldött üzenete azért nem ér célba, mert az üzenetet vivő Rozáli gyermeknek ad életet, s erre az apa nem számított.) A regényalakok (és a narrátor is) Tatrangiról máskor fanatikus örülként nyilatkozik, miközben Tatrangi saját terve ismeretében a hideg számításra hagy mindent. (Severus árulásának egyik kiváltó oka is ez lehet. Severus, képtelen lévén arra, hogy megértse Tatrangi hosszú távú terveit, az orosz udvarban végre maga is istennek érezheti magát Alekszandra cárnő mellett.)

⁵⁵ JSzR, I., 324.

ellenkezve (istenerőnek nevezve),⁵⁶ és legtöbbször a humboldti tudáseszmenyre építve. Főként *A jövő század regényében*: „Ti [materialisták] csak mondjátok azt, hogy nincsen lélek; még az embernek sincsen! / Mi meg mondjuk: a sziklának is van! / Német és angol tudósok meteorológiai adatokkal bizonyíták azt be, hogy a Kárpát hegylánc delejes hatása mily bűverőt kölcsönöz az alatta elterülő országnak; lángbora zamatajában, fiainak munkabíró, hadra termett véralkatában. A Kárpátok »rokonszenve« a mienk! A Kárpátok deleje a mi idegeinkben él!”⁵⁷ Az erők működésének leírása a humboldti tudáseszmenyre utal vissza, mivel a vonzó, taszító gravitációs és elektromos erők egymással kompatibilisek,⁵⁸ sőt mivel az életre sem károsak – mint ezt Tatrangi Dávid repülőgépe tanúsítja – egyenesen vele összefüggésben szemlélhetők. (Miképp arra a magasban repülés élettani hatásainak leírása mutat.)⁵⁹ Az erők nemcsak kompatibilisek, de a repülőgép működési elve egyenesen „a föld túlölmlő életerejét használni”.⁶⁰ Az energiamegmaradás törvényének megfelelően az erők át is alakulhatnak, Brassai példái szerint a mozgató és a hő erő elektromossá, az elektromos és a hőenergia fénné.⁶¹ Tatrangi ichortól kölcsönzött különös auráját, amely a keresztény ikonográfiában a dicsfénynek felel meg, ez is magyarázhatja. A természeti erők és az élettani jelenségek egymással többszörös kapcsolatban állnak, innen az erők gyógyászati alkalmazásáról való beszéd.⁶² Életeret (verőer vagy gyűjtőer értelemben) említ Jókai akkor, amikor elbeszélőjével a materialistákat gúnyoltatja.⁶³ Orvosi panaszok közepette mondatja *Az új földesúr* öreg Garanvölgyijével, hogy sok a nyavalyája, de az életerő még működik benne.⁶⁴ Egy helyütt – visszatérve *A jövő század regényére* – vital geniust említ,⁶⁵ másutt vital magnetismust – s ez a fentebb idézett „delejes hatást” is magyarázza. Ez utóbbi Szapáry Ferenc 1845-ben megjelent könyvére utalhat,⁶⁶ amelyről ugyan Jókai nem lehetett jó véleményvel, ám világosan megmutatja Jókai erőfogalmának természetét: az anyag és a tudat közé iktatott fogalomról van szó.⁶⁷

⁵⁶ „A Tatra hegylánc úgy áll most is, ahogy azt százezernyi évek előtt a földalakító istenerő az izzó földrétegen át előretolta.” JSzR, I., 450.

⁵⁷ JSzR, I., 458.

⁵⁸ JSzR, I., 326.

⁵⁹ Rozáli tapasztalata szerint (erotikus) gyönyörérzet fokozódik. JSzR, II., 57. Másoknál más élettani reakció figyelhető meg: „elaggott embereknek ifjúkori életerővel teltek meg lankadt idegeik a légben utazástól” JSzR, II., 39.

⁶⁰ JSzR, II., 49.

⁶¹ BRASSAI, *Nemcsak az anyag halhatatlan!*, 30.

⁶² Telluri (földi) és sidericus (csillagokból érkező) erők gyógyító erejéről beszél. JSzR, II., 40. E fogalom párt (gyógyító hatás említése nélkül) Alexander von Humboldt használta gyakran. Például Alexander von HUMBOLDT, *Kosmos*, IV., Cottaschen, Stuttgart–Augsburg, 1858, 4. (PIM Kt, Jókai-hagyaték A233/3)

⁶³ JSzR, I., 429.

⁶⁴ JÓKAI MÓR, *Az új földesúr*, s. a. r. KULCSÁR Adorján, Akadémiai, Budapest, 1963, 6.

⁶⁵ JSzR, II., 42.

⁶⁶ FRANZ SZAPÁRY, *Katechismus des Vital-magnetismus zur leichteren Direction des Laien-Magnetismus*, Wigand, Leipzig, 1845.

⁶⁷ „[E]gész égési processzus, mely az ember belsejében az életet képviseli”. JSzR, II., 24. (Kiemelés – B. A.) Innen nézvést érdekesek Tatrangi Dávid Otthon állam megalapítása előtt mondott szavai: „Nálam már készen van az élő és holt anyag, ami tervemhez szükséges.” JSzR, I., 506.

A *Fekete gyémántok* számos szöveghelye szintén a vitalizmus hatására utal. Nem pusztá megismerés, ahogy Jókai az anyag életképességét – azaz mozgását⁶⁸ – külön mondatba emeli: „És a tűzön túl van a gőz. A mindent egyesítő gőz, melyben együtt él a vas, a gránit, a gyémánt, az arany. Valóban él. – Mitől él?”⁶⁹ A Föld ugyanis – mint Humboldt tartotta – élőlény.⁷⁰ Jókai az élő jelzőt a folyton változó természeti tünetényekhez rendelve használja.⁷¹ A teremtés így folyamatos és korántsem befejezett (mint azt másutt az *Óceánia* című művében is olvashatjuk). „Hány ezer év kellett hozzá, míg a hatodik teremtés”⁷² meleg iszapja egy sugalmas csillagképlet napján, tán egy üstökösrel találkozás mennyei csókjának órájában megterhesülve az üstökös teremő erejű monádjától, megszülte az első embert? Mint ahogy megszüli egy éj alatt a meleg eső a gombát, a mézharmat az aphiszt, s egy csepp mézga a vibriót, aki már atyánkfia.”⁷³ Jókai közvetlenül így folytatja: „Nem! Ne tessék félni! Nem volt ősrünk majom. Nem eredtünk a gorillától. Nagyapánknak nem volt négy keze.” Az ősvilág rekonstrukciójában azonban – Humboldt felülbírlásával – megengedi a majmok meg-

⁶⁸ Élet és mozgás fogalmai a 19. században nagyon közel álltak egymáshoz. Büchner hirdette, hogy az anyag nem halott, lélektelen és élettelen, és mozgásban van mindenütt, ám a teremtést elvetette. Ludwig BÜCHNER, *Force and Matter or Principles of the Natural Order of the Universe with a System of Morality Based on Thereon*, Asher&Co–Theodor Thomas, London–Leipzig, 1884, 69. Jókai a materialistákkal szemben fejezte ki ellenérzését. NÉV, 82–83, 354.

⁶⁹ FGy, I., 6.

⁷⁰ FGy, I., 202. Egyesek az ökológia előfutárának tartják Humboldtot (növényföldrajzi munkássága miatt). Laura DASSOW WALLS, *The Passage to Cosmos. Alexander von Humboldt and the Shaping of America*, University of Chicago Press, Chicago–London, 2009, IX., 11.

⁷¹ Vö. „Az üstökös egy élő csillag. Nemcsak halad, de mozog is. Fejlődése [a szövegkörnyezetből egyértelműen itt változása értelemben] szemmel látható.” JSzR, II., 337.

⁷² Jókai elfogadta a teremtés hat napjának bibliai tényét. E napokat azonban ember számára alig elképzelhető hosszúságú intervallumnak nevezte, amelynek során a természet végül, a hetedik napon létrehozta az embert. Ennek fényében az *Ahol a pénz nem Isten* című regényének Capitanója gyanús alak, sziget-világa bármennyire is szimpatikus-utopisztikus. A civilizációból kivonuló Capitano a sziget lakói számára külön tízparancsolatot alkot, amelyet a regény elbeszélője, aki idegenül érzi magát ebben az utópiában, végig kritikával szemlél, megjegyzései egyike (a szövegben zárójellel) éppen azt kifogásolja, hogy a teremtés ebben az alternatív katekizmusban nem hatnapos. JÓKAI MÓR, *Ahol a pénz nem Isten* (1904), s. a. r. KÓKAY György, Akadémiai, Budapest, 1971, 65. (A továbbiakban: ApnI.)

⁷³ FGy, I., 27. (aphisz = 'levéltetű'; a vibrió egy baktériumfajta) A *Borsszem Jankóban* megjelent paródia kétségtelenül lényegre tapint, amikor Jókai fantasztikus természetleírását gúnyolja: „Itt minden kor, minden égalj, minden faj, minden nem még össze van keverve; együtt éli izmos, vaskos életét egy és ugyanazon egyénben.” Paródia áldozatává lesznek a nem egyértelműen megnevezhető élőlények: „Szőlőnyigének néznéd, pedig kígyó”, „kígyókolibricsukafiahómajomló, mely fölmászik egy 300 láb magas zsurlópálmafenyő almakörtefasáfrán hagymacalamitszőlővenyige legtetejébe.” FGy, I., 320. Azaz, egy olyan groteszk élőlényt teremt, amely egyaránt mutatja kígyó, kolibri, csuka, majom és ló jellegzetességeit, s egy majd' minden növénytorzs jellegzetességeivel bíró fantasztikus, groteszk növényt. A paródiát minden bizonnyal a pterodactylus leírása ihlette: „nyaka kígyó, feje krokodil, szárnya denevér, lába négy, és ujjain úszóhártyák vannak”, vagy a rhamphorhynchusé: „szárnyai vannak és madárlábai és hosszú csőre; hanem krokodilfarka és füles lófeje hozzá” FGy, I., 11., 14. A szöveg létrehozásának ez a kötőszavakkal hangsúlyozott mellérendelő módja mind Jókainál, mind a Jókai-paródiánál a historizmus groteszk ornamentikájának szerkesztőelveivel analóg. PRÉKOPA ÁGNES, *A groteszk ornamentika kompozíciós elve a tárgyalatás újkori európai hagyományában = Ornamentika és modernizmus*, szerk. SZIKRA ÁGNES, Ernst Múzeum, Budapest, 2006, 27–31. Jókainál másutt is előfordul, hogy az európai szem számára ismeretlen állatot úgy ír le, mintha az más állatok elemeiből volna összetéve. A *jövő század regényében* a gnú leírása épül ilyen hasonlatokra. JSzR, I., 69.

létét.⁷⁴ Jókainál az ősember primitív testi jegyeket mutat: „Pedig hát ősnagyanyánk sem volt az az eszményi szépség, [...] lenyomott, lapos homloka volt és előre álló fogai, kirúgó állal; pisze orral és kidülledt pofacsontjai. Lábszárai pedig görbék voltak, nagy lábakkal és bütykös térdekkel.”⁷⁵ Mivel leletek támasztották alá, Jókai elfogadta ezt az antropológiai vélekedést. Az ősember azonban nála csak annyiban különbözik a modern embertől, amennyiben egyik embertanilag leírható népcsoport különbözik a másiktól.⁷⁶ Semmi darwinizmus nincs ebben.⁷⁷ Sőt ugyanígy érveltek a Darwint elutasítók, mégpedig szintén Humboldtra hivatkozva.⁷⁸ Nem véletlen, hogy Humboldt az 1870-es években rendre a magyar Darwin-kritikák ütőkartyája.⁷⁹ Zádori János, aki Jókaihoz hasonlóan a Biblia és a természettudományos ismeretek közötti ellentmondások kibékítésére tett kísérletet, Darwin ellenében hivatkozott a meg-ingathatatlan tekintélynek számító Humboldtra,⁸⁰ s e kísérletében éppen (kissé pontatlanul és meg nem nevezve) a *Fekete gyémántok* kezdősorait idézte.⁸¹ A Leibniz monászáira való hivatkozás Jókainál végképp egy darwinizmussal szembenálló hipotézis ismeretére enged következtetni. (Ismeretes, hogy a darwinista Haeckel volt az, aki az élet monadikus alapokon való elképzelésével szakított,⁸² míg Leibniz dinamikafogalma számos vitalista biológus számára volt előkép.)⁸³

⁷⁴ Jókai egy vitahelyzetet fest le: „Miért nem lehet [a köszénben majomra utaló leletet találni]? Azért, mert a köszénalakulás korszakában még nem voltak madarak, sem emlősállatok, a köszénben nem találni mást, csak növényi maradványokat, csigákat s nagy csodára egy-egy halat. / S miért lehet? Azért, mert amit nem talált még senki, találhat ezután valaki. Lám, Humboldt még esküdött rá, hogy nem volt az ősvilágban majom, mert ásatag majom nem találtatik sehol, és íme, azóta már találtak Angliában egy, Franciaországban három ásatag macropythecust. / Erre a madártagadók tábora újra felzúdult, leszamarazta a madárhívőket; hiszen még a hüllők is csak barna szénben fordulnak elő!” FGy, I., 46.

⁷⁵ FGy, I., 27.

⁷⁶ Jókai emberfelfogása egyetemes volt, mint ezt az amerikai indiánokról szóló történeti tárgyú novellák mutatják. Legradikálisabban *A megölt ország* címűben fogalmaz. „Már az is eléggé merész gondolat volt Plato kétféle tollatlan állataitól, hogy ők magukat a teremtés legfőbb urának vallják; de még merészebb eszme az, melyet ez úri állattrend fehér színű fajai [értsd: népei] táplálnak magukban, miszerint a valódi szellemi műveltségre egyedül az ő bőruk képes. / És ezt minden más színű fajnak el kell hinni.” – kezdődik a novella s így végződik: „A fehér fajnak az a dicsőség jutott, hogy néhány század alatt ki tudott törülni az Isten képére teremtett fajok sorából nemcsak egy egész nemzetet, de egy egész színt!” JÓKAI Mór, *A megölt ország* = Uő., *Kelet királynéja. Történelmi regék, beszédek régi, furcsa történetek*, vál. VARGA Katalin, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 349., 361. (A továbbiakban: Mo.)

⁷⁷ Jókai embertani ismereteinek forrása feltehetően Karl Vogt vagy Lenhossék József volt. NAGY Miklós, *Tudomány és fantasztikum, tudományos fantasztikum Jókainál* = JÓKAI Mór, *Oceánia*, Budapest, k. n., 1974, 422.

⁷⁸ GYÜRKY, *Igaz-e Darwin tana az ember eredetéről?*, 133. Gyürky szerint Humboldt hirdette az egyes népek – éljenek azok az őserdőben vagy a művelt nyugaton – egyenrangú szellemi tehetségről tesznek tanúbizonyságot. A pozitívizmus paradigmájában épp ellenkezőleg vélekedtek.

⁷⁹ ZÁDORI, *Földünk helyzete a mindenségben*, 17; GYÜRKY, *Igaz-e Darwin tana az ember eredetéről?*, 4; ZIMÁNDY, *Új merénylet a józan ész ellen*, 23–24.

⁸⁰ Vulkanizmusleírására még az 1870-es években is hivatkoztak. Például BEREZC Antal, *A földrengés*, Természettudományi Közlöny 1870, 64–65.

⁸¹ „Ilyképen a lét, az ember eredetére nézve, a tudomány inductiója egyezik az emberiség szentelt hagyományaival. »A pentateuchnak igaza van a teremtés hatnapos voltára nézve – mondja egy írónk – csak hogy a napokat isteni főenyőrával mérte, a miben minden lecsorgó főenyszem egy év. Az egész nap azután százezer év.«” – ZÁDORI, *Földünk helyzete a mindenségben*, 13.

⁸² DANIEL GASMAN, *The Scientific Origins of National Socialism. Social Darwinism in Ernst Haeckel and the German Monist League*, MacDonald – American Elsevier Inc., London – New York, 1971, XX.

⁸³ Leibniz olyan erőfogalommal operált, amelyet a descartes-i kinematikával szemben dinamikának nevezett. Ezért a vitalisták is előszeretettel hivatkoztak szubsztanciát és formát megkülönböztető, de azok

A *Fekete gyémántokból* számos szakasz majdnem változatlanul került be az 1884-ben megjelent *Negyven év visszhangjába*. Ezen szövegrészek közé tartozik *A szent természet* című fejezet néhány aforizmája,⁸⁴ amely itt, a fikcióból kiemelve a köztudottan természetkedvelő⁸⁵ Jókai személyes meggyőződéseként olvasható. Ez a romantikus természetszemlélet a művészet és természet esszenciális rokonságának gondolatára épül: folyamatos, folyton változó, irányított munka eredménye mindkettő. Mint az *Óceániában* olvasható: „Oh dicső természet! Te kifogyhatatlan költő, te utolérhetetlen művész, ki nagy vagy a falevelek alkotásában s gyöngéd a felhők színezetében; te is úgy téssz, mint a költő, mint a művész, mint a tudós, próbálgatsz, tapasztalsz, kísérleteket téssz, kijavítod azt, a mit hibásan gondoltál ki először, a mi célszerűtlen, helytelen volt; törölgetsz gondolataidban, elveted a rosszat, újat alkotsz helyébe, s ha az egész rendszer zavarba jött, összegyúrod, mint a szobrász viaszmintáját, összetéped, mint a költő írott lapját, s egészen újat alkotsz helyette.”⁸⁶ Az ember ebben az értelemben a teremtés koronája, akibe Isten lelket lehelt. Ebből következően pedig minden embernek egyenlőnek kellene lennie, mint Humboldt is hirdette. Jókai egyetemes emberfelfogásának utópisztikus jellege embertanilag is megfogható: az ideális ember zeneérzéke fejlettebb. Delejország lakóinak tökéletességét énekbeszédük fejezi ki, de a nyugati civilizáció eredményeivel szemben szkeptikus Jókai a konkviztádorok által kiirtott indiánok beszédének is énekjellegű tulajdonít (*A megölt ország*),⁸⁷ másutt pedig a szereplők maguk énekelnek (*Ahol a pénz nem Isten*), olykor egyenesen beszéd helyett (*Történetek egy ócska kastélyban*). A zene az elvesztett Éden harmóniájával áll kapcsolatban *Az ember tragédiájában* is, különösen Éva szólamában, aki a zenéhez képest a beszédet korlátozottnak minősíti.⁸⁸

Humboldt is beszélt arról, hogy a kövületekben megmaradt állatok a természet első formai kísérletei, az életerő produktumait, az élőlényeket pedig következetesen ember alkotta műalkotásokhoz hasonlította. Humboldt *Kosmosa* a természetet témájául választó tájképfestészetre is kitért, párhuzamot vonva az ábrázoló művészet és a tudomány mint ábrázolás között.⁸⁹ Humboldt ismeretében válik érdekessé, hogy Jókai irodalomfelfogását festészetről írt sorai egyáltalán nem tükrözik. „A festő hidegvérű ember – írja a *Negyven év visszhangjában*, majd így folytatja: – A művész nem ügyel arra, hogy méh jár-e körülötte vagy szép asszony, mikor fest.”⁹⁰ Ezzel visz-

között összhangot feltételező metafizikájára. Ronald Campbell MACFIE: *Heredity, Evolution, and Vitalism. Some of the discoveries of modern research into these matters – their trend and significance*, John Wright & Sons Ltd – Simpkin – Marshall – Hamilton, Kent & Co. Ltd., Bristol–London, 1912, 235. skk.

⁸⁴ NÉV, 311., 312., 313.; FGy, I., 318.

⁸⁵ Jókai maga nevezte a természetet alkotói ereje titkának. NÉV, 30. Lásd még DÉKÁNY Kálmán, *Jókai, a kertész*, Agrártudomány 1959/5., 86–88. NAGY Miklós, I. m., 416.; M. SZILÁGYI Kinga, „Megfogni a földet... a napot... a vizet”. Jókai Mór tündérkertje a Svábhegyen, Szalon 1997/3., 47–49.

⁸⁶ JÓKAI Mór, *Oceania. Egy elsüllyedt világrész*, Heckenast Gusztáv, Pest, 1856, 63. (A továbbiakban: Oc.)

⁸⁷ Mo, 352. Ez csak áttételesen hozható Humboldttal összefüggésbe. Jókai saját *Ansichten der Natur* kötetében megjelölte a majákra, aztékokra és inkákra (valamint Pizarróra és a vallási türelmetlenségre) vonatkozó szövegrészeket: HUMBOLDT, *Ansichten der Natur*, I., 174.; II., 256., 257., 268., 274., 276. (PIM Kt, A4627)

⁸⁸ S. VARGA, *Két világ közt választhatni*, 125–126.

⁸⁹ HUMBOLDT, *Kosmos*, I., 142–153.

⁹⁰ NÉV, 336.

szautalt *A jövő század regényének* II. Árpád királya festői talentumával kapcsolatban írtakra: a festő rezzenéstelen arccal, „művészi nyugalom”-mal nézte a melléte elrohánó, vadászebbel küzdő vadat s készített róla vázlatot.⁹¹ Saját alkotói módszerét ezzel szemben a szélsőségig vitt önmagába merüléssel és ennek következtében jelentkező rapszodikus érzelmi hullámmázzsal jellemezte: a regény – számos előkészület, diszpozíció, forráskutatás után, majd legvégül a fantázia segítségével – „belülről” íródik: „Ha hibásak a regényalakjaim, az a hibájuk, hogy nem látom őket; mert bennük vagyok. Ha kívülről mintáznám őket, lehet, hogy jobb lábon állnának; – de mi lenne a szárnyaikból?”⁹²

Festészet és irodalom szétválása talán épp az említett II. Árpád király fiktív alakjával illusztrálható, aki a tájképfestészetben törekedett sajátos művészi célt magvalósítani, s ez a regény szerint sikerült is neki. E ponton az akadémikus művészetfelfogás jut érvényre, miszerint a vázlat célja az „egyetemes hatás”, azaz összbenyomás visszaadása,⁹³ a cél kiválasztott (tájkép)festőelődök értékeinek új egységbe komponálása, az eklektikus válogatás.⁹⁴ A képzőművészet értelmezési kereteit a regény e szemlélet szerint szűkíti le: mindenekelőtt kvalitásérzék, érzékenység („érző szív”) és szándék szükségeltetik a művészet ideájának megközelítéséhez, felfogásához, illetve hatalmi-reprezentációs szempontból lehet a képekről beszélni.⁹⁵ A tájképfestészet azonban nem olyan művészet, amely nélkül ne lehetne élni, II. Árpád király abbahagyja a festést. Ha Humboldt felől olvassuk mindezt, úgy tűnhet, mintha Jókai az irodalmat helyezte volna a tájképfestészet helyére. E szétválás azért is érdekes, mert Jókai sokszor támaszkodik a leírásokban képekre, *A jövő század regényében* II. Árpád botrányt keltő reformjain megütköző minisztereket karikaturisztikus Hogarth-alakokhoz hasonlítja.⁹⁶ A *lélekidomárban* ugyancsak hasonló jelenet található.⁹⁷ (Tudvalevő, hogy Hogarth Madáchoth is inspirálta.)⁹⁸

Amikor Jókai a költészetet mint életszükségletet határozta meg,⁹⁹ s ezzel a materialistákkal szemben pozicionálta magát, a vitalizmus elméletét mintegy irodalmi szempontból vette védelmébe.¹⁰⁰ Ezzel együtt az ember kettős természetét (test és lélek) művészi dimenzióba utalta: „Kétféle Istent hiszünk. S ez választ el bennünket két külön világba. Az egyik világban minden fű, fa, állat, a levegőben táncoló bogár,

⁹¹ JSzR, I., 70.

⁹² NÉV, 10. Erre nézvést felfogásában további meghatározó elem a befogadóra való reflektálás: „én azt akarom, hogy az olvasó érezze azt a meleget, a mi engem hevített.” NÉV, 9.

⁹³ JSzR, I., 67.

⁹⁴ A hivatkozott nevek Eduard Hildebrandt, Ligeti Antal, Andreas vagy Oswald Achenbach, Stanislaus von Kalkkreuth, id. Markó Károly, Constant Troyon, Rosa Bonheur, Andreas Schelfhout, Eugène Joseph Verboeckhoven. JSzR, I., 60., 87. A festők azonosításánál a kritikai kiadás adataira hagyatkoztam a Schelfhoutra vonatkozók kivételével. JSzR, I., 818., 819., 823.

⁹⁵ JSzR, I., 88.

⁹⁶ JSzR, I., 260.

⁹⁷ JÓKAI Mór, *A lélekidomár* (1888–1889), s. a. r. SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1967, 34–35.

⁹⁸ Morvay Győző mutatta ki, hogy a londoni szín vásári forgataga Hogarth egy Madách lakásában egykor megvolt metszetével hozható összefüggésbe. MORVAY Győző, *Madách és Hogarth*, It 1914, 464. A metszetet *A southworki vásár* (1735) címmel azonosították. ET, 773.

⁹⁹ NÉV, 155.

¹⁰⁰ NÉV, 354.

egyenrangú az emberrel: él, hogy szeresse egymást; fáját szaporítsa s ne törődjék a földön túl semmivel. A másik világban erős kötelességek uralkodnak: egyedül emberek számára alkotva; kik holtuk után Istenhez jutni akarnak”.¹⁰¹ Az emberi civilizáció (amely Isten munkájának folytatása, mint azt már Dante megírta) és a természeti lét közötti eleve elrendeltnek tűnő¹⁰² választás az irodalom dimenziójában önmagukban teljesnek tűnő világképek közti választási kényszert jelez. Gustav Fechnerhez hasonlóan Jókai vallotta például, hogy a növényeknek van lelkük.¹⁰³ (Arról nem tudunk, hogy Fechner erről szóló műveit Jókai ismerte-e.)¹⁰⁴ S az állatoknak is tulajdonított egy meg nem nevezett, csodálatra méltó, akár értelminek nevezhető képességet („fejedelmi lelkes lény”),¹⁰⁵ ami kifejezetten Brassai szemléletével rokonítja, aki szerint az állatvilágban megvannak az öntudat jelei, s öntudat és lélek egymástól el nem választható fogalmak.¹⁰⁶ Viszont, ha a *Negyven év visszhangjára* mint aforizmaszerű formában kifejtett filozofikus összegzésre tekintünk, egyértelmű, hogy Jókait az ember világának kérdései foglalkoztatták. Jókai ezek között (emberi kapcsolatok, társadalom, erkölcsök) tárgyalta a természethez való tartozást, amely a kortárs biológiai tudományok kiindulópontja volt.¹⁰⁷ Jelentősége ennek megint csak irodalmi: sokat csodált írói termékenységet azzal hozta összefüggésbe, hogy Balatonfüreden és a Sváb-hegyen a szabad természetben dolgozott. „A szabad természet volt az én sokatírásomnak legfőbb, legmélyebb titka!”¹⁰⁸

¹⁰¹ NÉV, 85. E soroknak más szempontból is jelentősége van. Jókai tudniillik az ateizmust, a vallástalan-ságot, a hagyományrombolást az emberiség elállatiasodása jelének tartotta. „Amily óriási mértékben nőnek a materializmus vívmányai, a találmányok, a közlekedés, az ismeretterjesztés által, oly arányban támad az ellenhatás a hitéhez ragaszkodó, a rajongásaiban boldog vagy boldogtalan népkedélyben. [...] Az emberi kedély pozitív vallás után vágyik. Az embernek megfogható isten kell, akihez ragaszkodik. Az ember aztán, ahány, annyiféle; s ebből következő, annyiféle alakot is ad az istennek, akihez ragaszkodni óhajt [...]” JSzR, I., 190., 191.

¹⁰² Jókai nem hitt a református predesztinációban, mégis, saját megfogalmazása szerint elfogadott egyfajta eleve elrendelést. NÉV, 13.

¹⁰³ „Oh! a fák oly okos lények! Azokban lélek lakik.” NÉV, 311. Jókai egyébként említi Cuvier, Lamarck, Menke, Voigt nevét. NÉV, 231. (A Voigt név arra a Joachim Otto Voigtra [1798–1843] utalhat, aki botanikusként szerzett ismertséget.) Említi továbbá Katona Mihályt is, akitől a korallpolipokról olvasott. NÉV, 281–282.

¹⁰⁴ Könyvtárának mai jegyzéke szerint Fechner-kötet nincs a Jókai-hagyatékban. Tudjuk azonban, hogy a könyvtár nem teljes, s ha nem is volt meg, a művek ismerete akkor sem zárható ki.

¹⁰⁵ JSzR, I., 71.

¹⁰⁶ BRASSAI, *Az igazi pozitív philosophia*, 56–57.

¹⁰⁷ Jókai az élőlények egyenrangúsága mellett érvel, egyedek (demokratizmus) és fajok (népek) tekintetében egyaránt. Például: „a tengeri csiga, a planéták ez őslakója a legelső ura a földeknek és csillagoknak, szintén igen tökéletes lény, mely eszmél, gondolkodik, érez és alkot oly titokteljes ösztön szerint, melyet még emberi tudomány meg nem oldott. És mégis e tökéletes lénynek nincs semmi világos fogalma mifelőlünk, kik a vizek fölött élünk [...] Ilyen csigái vagyunk mi a légtengernek, ide ragadva annak fenekéhez: s csigabölcsesség tőlünk azt állítani, hogy amit a mi öt érzékünk meg nem láthat, meg nem foghat, nem szagolhat, nem ízlelhet: az a világ nem létezik.” – JSzR, II., 41. Vö. JÓKAI Mór, *A csigák regénye. Regény. – természetrajz, – vagy szatira* = Uő., *Föld felett és víz alatt. Regényképek – A véres kenyér. Egy ifjú hős naplója – A szegénység útja*, Révai testvérek, Budapest, 1896, 94–147. (A továbbiakban: CsR.) Jókainak jelentős csigagyűjteménye volt, amely műveinek forrásaként is szolgált. KALLA Zsuzsa, *A dolgozószoja mint műalkotás. Jókai Mór budapesti otthonának tárgyi világa*, Budapesti Negyed (58) 2007/4., 305–332.

¹⁰⁸ NÉV, 30.

Egy kései tárcájában éppen azt sérelmezi, hogy műveit (s itt az 1896-ban megjelent, merőben a praktikum felől olvasható *Kertészgazdászati jegyzetekre* is gondolhatunk)¹⁰⁹ nem e megközelítés felől olvassák: „S Karr Alfonz, a kertész, engem még jobban mulattatott, mint az író s ezt mondja róla az egész olvasó közönség. / Én nem vagyok ilyen szerencsés. / Nekem is van kertem; én is utazgatok abban, én is csinállok benne fölfedezéseket; de engem csak hogy meg nem vernek azért, hogy kertészeti dolgokról merek néha-néha írni. De legalább is kinevetnek vele.”¹¹⁰

Érdemes visszatérni tehát e „sokatírás” más produktumaihoz.

4.

A *jövő század regényéhez* és a *Fekete gyémántokhoz* használt források az *Egész az északi pólusig!* című mű (1875, önálló kötetként 1876) alapját is szolgáltatták. Jókai a magára hagyott, jegesmedvét szelídítő leleményes matróz, Galiba Péter kalandjait adja közre, geológiai leírások során át, mígnem az elbeszélő egy kristályban az özvíz előtti emberiség két képviselőjét, apját és lányát találja meg. A jeges bár a levegőtől elzárta mindkét embert, az életet megőrizte bennük, s a főhős ki is szabadítja mindkettejüket. Az ősvilági emberek az első nyelven, héberül beszélnek (hiszen a bábeli nyelvezavar előtről származnak), s együtt folytatják útjukat, mígnem egy vulkánkitörés a szigetet, amelyen rekedtek, az Egyenlítő felé kezdi hajtani. (A vulkánműködés leírása Humboldtra utalhat vissza,¹¹¹ ismeretes, hogy az ő munkássága számolt le a neptunizmus tételével, miszerint a Föld magja hideg.)¹¹² Az utazás az Egyenlítő felé számos meglepetést tartogat, s a paródia e ponton már egyáltalán nem paródia.¹¹³ Az addig

¹⁰⁹ JÓKAI Mór, *Kertészgazdászati jegyzetek*, Budapesti Negyed (58) 2007/4., 243–286. Ebben a művében, amelyben igen hangsúlyos az egyes szám első személyű elbeszélő tanúságtétele, fel-felsejlik egy irodalmi utalás vagy antik toposz, Például: „Már most, ha én regényt írnék ez alatt a rovat alatt”; a „szőlő isteni növény. A szőlőnek lelke van, szíve van! Ha az emberek is olyan háládatosok volnának mint a szőlő!”

¹¹⁰ JÓKAI Mór, *Azok a kertészek*, Pesti Hírlap 1896. augusztus 26., 1–2. Jókai e tárcájában tulajdonképpen azt nehezményezi, hogy a növényeket csak mint nemzeti és/vagy gazdasági szimbólumokat veszik tekintetbe (paprika, dohány, szőlő), holott Magyarország kertészeti kultúrája szó szerint felvirágoztathatná az egész magyar gazdaságot. (S kertkultúra és civilizáció egymással összefüggnek.) Ugyanezt szorgalmazza egy másik cikke: JÓKAI Mór, *A gellérthegyi paradicsom*, Pesti Hírlap 1896. október 2., 10. Itt érdemes megjegyezni Jókai közéleti szerepvállalását a magyarországi kertkultúra ügyében, illetve a filoxéravész elleni közdelemben elért eredményeit. JÓKAI Mór, *Mauthner Ödön pavillonja és a magne-mítés*, Pesti Hírlap 1896. október 18., 1–2.; JÓKAI Mór, *A szénkénegezés*, Pesti Hírlap 1897. január 9., 15. Jókai ezen és hasonló szövegeinek újraolvasását korábban feleslegesnek vélték. *Jókai természettudomány*, szerk. VERESS Zoltán, Kriterion, Bukarest, 1976, 7.

¹¹¹ Vö. Alexander von HUMBOLDT, *Kosmos*, I., Cottaschen, Stuttgart–Tübingen, 1845, 208. skk.

¹¹² A *Fekete gyémántok* kritikai kiadása szerint a neptunizmus és plutonizmus tételeinek összeegyeztetése érhető tetten. FGy, I, 375. Jókai ezen elméletek ismeretében beszélt „vulcanicus” és „neptunicus” világekorszakokról azaz földtörténeti időszakokról. NÉV, 200

¹¹³ JÓKAI Mór, *Egész az északi pólusig!* (1876), s. a. r. PÉTER Zoltán, Akadémiai, Budapest, 1976, 534. (A továbbiakban: *EÉP*.) Fried Istvánnal ellentétben nem pusztán regényparódiának tartjuk. FRIED István, *Öreg Jókai nem vén Jókai. Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*, Ister, Budapest, 2003, 11. A kritikai kiadás célja a mű szatirikus szándékaira, részletesen ismerteti a mű megírásának előzményeit, kitér a téma forrásaira: *EÉP*, 515–542., különösen 528–530. A szatirikus elmagyarázatát Jókai maga adja meg: Verne magyar olvasóit célozta meg vele. *EÉP*, 525.; SZEMZŐ Piroska, *Vernétől Jókaiig*, Science Fiction Tájékoztató 1972/5., 61–62. A regény kritikai visszhangját lásd *EÉP*, 536–540.

jégbe fagyott, élettelen szigeten hirtelen, minden külső beavatkozás nélkül megjelenik az élet.¹¹⁴ Előbb az ázalag állatok, („Tehát az állat született előbb, mint a növény.”), majd a vízi növények, a férgek, újabb huszonnégy óra elteltével a ma hidrának nevezett állatok („az alkotó iszapból előjön, önmagától”), majd ezzel párhuzamosan az egyre bonyolultabb felépítésű növények. Erdő keletkezik, a vízben pedig a hidrákat kiszorítja a „tarajas quál”,¹¹⁵ ezeket pedig az ízeltlábúak. Majd a föld, a mocsár megszüli a szárazföldi állatvilágot: „a növényzettel együtt haladva támad az átmelegült iszapból elő az állatvilág.” (Akárcsak a *Fekete gyémántok* fentebb idézett szöveghelyében.) Jókai olyan rák leírását is adja, amelyik a vizet elhagyja és szárazföldi életet él.¹¹⁶ Vízben és földben párhuzamosan születnek az élet ezen formái, mert a vulkanikus sziget mindkettőt melegíti. Az állatok és növények külön őstől származnak Jókai leírásában. (A *Fekete gyémántokból* kiderül, hogy ezen ősfarmak monádok.) Sorban megjelennek a békák és gerincesek, az élet egyre gazdagabb kivirágzásában (nem fejlődésében) pedig a főhős örömet látja: „Minden nap új meg új gyönyörét hozta számomra a bámulatnak.”¹¹⁷ A teremtesen látszólag kívül álló szemlélő nézőpontja ez, olyan természettudósé, aki e most megfigyelt eseménysort értelmezi teremtesként. („Meg akarom látni a teremtes misztériumát mindvégig; ha mindjárt belehalok is.”) E szemlélés nincs büntetés nélkül. A vulkanikus hőség végül kiszorítja a tavat, amelynek helyén iszap maradt, közepén egy „dágvány”-nyal.¹¹⁸ Ez a dágvány felfúvódik, dagad, látható rajta, hogy életre fog kelni, látszanak feje és végtagjai. (Az elbeszélő egy helyütt „Triton Gygas”-nak nevezi, ennek jelentőségére visszatérünk.) A főhős ekkor már lázas állapotban van. Miközben a természet misztériumát leste meg, erőt vett rajta egy olyan betegség, amely hallucinációkkal jár. Egy „pokolbeli” gondolat jut eszébe: ha ő abban a percben hal meg, amelyikben ez a szörny megszületik, a lelke átkerül belé.¹¹⁹

¹¹⁴ A kritikai kiadás Lorenz Oken *Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände* (Stuttgart, 1839–1843) című művét nevezi meg forrásként. *EÉP*, 533. Noha a kiadás megjegyzi, hogy „Jókai azt próbálja kifejtetni a bibliai szövegből, hogy a maga korabeli természettudományos ismeretek megvilágításában mit jelenthettek az őszövétségi kozmogónia egyes mozzanatait” (*EÉP*, 534.), a Jókai korabeli természettudományokra kevésbé kérdez rá. A kritikai kiadás is idézi a Pentateuchra építő részeket, s azokat a Jókai könyvtárában meglévő Károli-féle bibliafordítással veti össze. (*EÉP*, 534.) Ezek a részek nemcsak Biblia felől, hanem a vitalizmus felől is olvashatók.

¹¹⁵ Ezt a csalánozókhöz sorolható élőlényt nem sikerült pontosan azonosítani. Valószínűleg a portugál gályáról van szó, de minden bizonnyal valamilyen medúzáról, amely németül Qualle. Lásd Johannes LEUNIS, *Synopsis der Naturgeschichte des Thierreichs. Ein Handbuch für höhere Lehranstalten und für Alle, welche sich wissenschaftlich mit Naturgeschichte beschäftigen und sich zugleich auf die zweckmässigste Weise das Selbstbestimmen der Naturkörper erleichtern wollen*, Hahn'sche Hofbuchhandlung, Hannover, 1860, 923. (PIM Kt, C246.) Jókainak a hidra leírásához is ez a kötet volt a forrása, erről az állatról a 927. oldalon található információ.

¹¹⁶ Egy ilyen fajról tudunk, amelyet Jókai korában is ráknak tartottak, a pálmátólvajt, amely tartósan szárazföldi életet él. Nem tudható pontosan, Jókai leírása erre vonatkoztatható-e, mindenesetre ezt az állatot a korszakban már ismerték Linné nyomán.

¹¹⁷ A *jövő század regényében* Rozáli éppen erre hivatkozva kéri, hogy ne kelljen többé felfedező útra mennie, számára az „Olyan nagy foka a gyönyörnek, mely kínoz.” *JSzR*, II., 57.

¹¹⁸ Jókai a dágvány szó jelentését maga adta meg *A jövő század regényében*, eszerint olyan mocsár, amely a föld alatt fejlődő gázok mozgatnak. *JSzR*, I., 160. A dágvány szó az *Egész az északi pólusig!*-ban azonban más jelentést vesz fel.

¹¹⁹ A *jövő század regényében* Tatrangi Mózes ugyancsak hasonlóan fogalmaz a halálos ágyán, fiához beszélve: „Akkor fogsz még csak születni, ha én meghalok. Addig nálam van a lelked vital-geniusza.”

Részben lélekvádorlást ír le itt Jókai, részben az életerő működését: az életerő folyamatos, de e folyamatossága jelenti korlátoltságát is: az élő más rovására élő. A szörny – folytatja lázas képzelődését a főhős – fel fogja falni Bábit, a főhős szelídített jeges-medvét, Námehtet, az apósát, és Nahámát, kedvesét is. Ekkor elájul. Lámekeh és Naháma meggyógyítják, majd (a szövegben hangsúlyozottan hosszú) álomba szenderül. Mire magához tér, minden megfagyott, a vulkanikus sziget megfordult, és újra az Északi sark felé tart. („Az egész földet, melyet újra születni láttam, látom most meghalni újra.”) S a szigettel együtt a főhősök is halálra ítéltetnek. Mielőtt ez bekövetkezne, leírja kalandjait az eljegesedéssel bezárólag, s a szigetet elhagyó madarak egyikére bízta, hogy aztán a talált kéziratot (Jókai gyakran használt írói eszköze) a prologus elbeszélője megtalálja.

Humboldt a fentebb idézett leírás egy része szövegszerűen is találkozhat – nem is szólva az életerő és a *képzelőerő* között felmerülő párhuzamosságról. Humboldt tudatos élvezője volt az univerzumnak; a természet kapcsolatainak megértése, a változások (életjelenségek, galvanizmus) és összefüggések felismerése (például növényvilág formái és a földrajzi elhelyezkedés között)¹²⁰ Humboldt szerint a természet esztétikai élvezetéhez visznek közelebb.¹²¹ A *Kosmos* első kötetének bevezető tanulmányában egy helyütt így fogalmaz: „a jelenségek összefüggéseibe való betekintés gyarapítja és megismeri a természetben való gyönyörködését” a kutatónak.¹²² Másutt így: „a természet gyönyör forrása, amennyiben felfogóképeségünket meghaladja.”¹²³ A Kantra támaszkodó¹²⁴ Humboldt szerint a természet egység a sokféleségben, élő egész, a természeti dolgok (tárgyak, élőlények) és a természeti erők egységes foglalatja, „fenséges színjáték” [*Schauspiel*].¹²⁵ Az empirikus módszer, a szemlélődés hatására a fantázia is beindul (amelyet a tudomány egyoldalú, helytelen művelése leront),¹²⁶ ezt pedig a kedély, a pillanatnyi érzelmi állapot is befolyásolja. Jókai szövegében pontosan ez jelenik meg. Nem világos ugyanis, szándékosan homály fedi (ahogy a „dágványt” is hó borítja) hogy a főhős-elbeszélő még a valóságról beszél vagy a lázálmban látott szörnyűséges eseményekről. A kettő között nincs határ. Fantázia tárgya így lesz Jókainál a természet.¹²⁷ (Miként lázas képzelődéssel folyik egybe *A jövő század regényének* Tátra-leírása is: „Elmondhatatlan, mint egy hagymázalom.”)¹²⁸ S erre még inkább alapot szolgáltat

JSzR, II., 42. Tatrangi Mózes e lélekfogalom szervi lakóhelyét is megjelöli (glandula pinealis/tobozmirigy), e vélekedés Descartes-ig vezethető vissza. A „lélekátköltözködés” (metempsichózis) e tételét Brassai például élesen elutasította. BRASSAI, *Az igazi pozitív philosophia*, 54.

¹²⁰ Alexander von HUMBOLDT, *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*, Akademische Verlagsgesellschaft, Leipzig, 1960.

¹²¹ HUMBOLDT, *Kosmos*, I., 29–30.; *Briefe zwischen...*, Wilhelm Engelmann, 1877, 29.

¹²² HUMBOLDT, *Kosmos*, I., 20.

¹²³ Uo., 29–30.

¹²⁴ „A fenségesség érzése, amennyiben a kiterjedés egyszerű szemléletéből ered, rokon a kedélynek avval az ünnepi hangulatával, mely mint a végtelennek és szabadnak a kifejezése az eszmei szubjektivitás szféráiban, már a szellemiek birodalmába tartozik.” Uo., 41.

¹²⁵ Uo., 35.

¹²⁶ Uo., 41.

¹²⁷ Fantázia és tudományos világszemlélet, mint azt Humboldt is tartotta, nem feltétlen egymást kizáró fogalmak, mint ez a Jókai-irodalom közhelyeként visszatér. Például ZSIGMOND Ferenc, *Magyar utópia. Jókai: A jövő század regénye*, Magyar Múzsza 1920. június 1., 481.

az ember előtti élővilág rekonstruálásának szándéka: ezt Jókai az isteni teremtéssel analóg, fantázián alapuló teremtként határozza meg,¹²⁹ ami kétségkívül rámutat e szemlélet romantikus eredetére. (*A csigák regényében* egy helyütt – ahol a szatíra még nem kezdődik el – így fogalmaz: „Gyönyörű állatok! A természet kedvenc gyermekei; teremő erő fantáziájának kimeríthetetlen álma!”)¹³⁰

A realitástól eltérő álomban jelenik meg a természeti világ élőlényének „létrája”. Nem evolúciója: az egyes fejlődési fázisok között láthatólag nincs leszármazási kapcsolat, mint Lamarck és Darwin hirdette, hanem sokféle, különböző eredetre (monádok) visszavezethető életforma jelentkezik időben egymás után, mint arra a vitalisták következtettek a kövületek alapján. Jókai számos kihalt élőlényt említ a mű első felében, amelyekre az elbeszélő jégbe fagyva talált rá, köztük az 1818-ban felfedezett ichthyosaurusra és az 1821-ben publikált plesiosaurusra, s más őssálatok mellett a mamutra hivatkozik.¹³¹ (Jókai humorát mutatja, hogy Galiba Péter a kihalt élőlények e muzeológiai értelemben vett tárlatát élelemforrásként használja.)¹³²

Életerő és fantázia (ha tetszik: *képzelőerő*) párhuzamba állítása Jókainál ismét Brassai munkásságára rimel, aki a természeti erők közé sorolta a „gondolkodó, tervelő, akaró” erőket (azok ti. módosult kémiai erők), lehetségesnek tartva, hogy a kémiai erők életerővé módosuljanak, amely pedig nála egyúttal a lélek fogalmát is jelentette.¹³³ Alátámasztja ezt a *Három márványfejben* olvasható részlet is: „élő kő, mely fantáziája képeit előteremti”.¹³⁴ Fráter Akteon és Onufriosz vitája újabb dimenzióval gazdagítja mindezt. A szerelem démon, Asmodái bőrébe búj, luciferi módon érvelő Akteon az életerőt a szerelemmel azonosítja: „Adjatok nekem egy üres planétát, s én azt egy nap alatt megnépesítem. [...] Én vagyok a világon a melegség, én vagyok a lélek. És én mindenütt ott vagyok, ahol a teremtés foly. Mert vannak kövek, melyek úgy nőnek, mint a virágok. Ezt bizonyítja Plinius. És vannak virágok, amelyek elevent szülnék, és élő állatok, melyek gyökeret vernek a sziklába, s virágkehely alakban párosulnak, és vannak állatok, melyek fennállva járnak, és vannak, amelyek gunyhókat építenek, és madarak, amelyek beszélnek, és a mélységtől a magossáig mindenütt ott van a lélek, ott vagyok én! Az örökké alkotó szerelem.”¹³⁵ Az életerő produktumai

¹²⁸ JSzR, I., 451. E tájleírás szintén nem teszi egyértelművé, hogy a narrátor szemszögéből olvasandó, vagy a Tátrán átvonulni készülő, menekülő orosz sereg szempontjából, amely a leírásban is említett „sziklaláz” tüneteinek produkálására hajlamos.

¹²⁹ Jókai módszeresen építi az ősvilág rekonstrukcióját. A kövületekben megőrzött, de az emberi megismerés számára még nem hozzáférhető egykori lényeket „előbb társaiktól [el kell] választani, hogy láthatókká legyenek, olyanokkal, kik még nincsenek, kiket még teremtenie »kell«.” FGy, I., 44. Jókai ősvilági lényt többször is teremt, gondoljunk a *Három márványfejben* Solom álmará.

¹³⁰ CsR, 95.

¹³¹ A plesiosaurust és ichthyosaurust illetően Jókai forrása lehetett Johannes Leunis könyve: LEUNIS, *I. m.*, 319.

¹³² Kivéve a pterodactilust, amely ehetetlen, de zsírja éghető, ezért felhasználható. A pterodactilus zsíros húsú állatként említődik a *Fekete gyémántokban* is. FGy, I., 14. *A jövő század regényében* szereplő Északi-sark szintén megfagyott őssálatokkal lepi meg felfedezőit, Jókai itt maga utal a múzeumi tárlat analógiájára: „örök tél e szörnyű múzeumában”. JSzR, II., 55.

¹³³ BRASSAI, *Nemcsak az anyag halhatatlan!*, 34.

¹³⁴ JÓKAI Mór, *A három márványfej* (1887), s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1966, 177.

¹³⁵ Uo., 217–218. Onufriosz és Akteon vitájának forrása egy 1811-ben megjelent mű, a *Dictionnaire contenant les anecdotes historiques de l'amour*. Lásd Uo., 413.

itt a fantázia produktumai is. Mindez az irodalmi alkotást (s a társművészeteket) is a természet részeként értelmezi.

Jöllehet a „Tryton Gigas” mivoltának magyarázatát és leírását megkapjuk az *Óceánia* című elbeszélésből (eszerint ősvilági hüllő, amelynek az atlantisziak emberáldozatot mutatnak be), az *Egész az északi pólusig!*-ban szereplő földben születő, de még élettelen lény, a „dágvány” Jókai más szövegeinek tükrében sajátos jelentést kap. Jókai előszeretettel támaszkodott az alkimista terminológiára. Még Berend Ivánt, a *Fekete gyémántok* mesehős-attribútumokkal felruházott tudósát is alkimistákhoz hasonlítja egy helyütt: „Éjszaka pedig bezárta magát tudákos barlangjába, tüzet gyújtott kemencéiben, s főzte a halálos gázokat görcsöveiben, s kényszeríté a világalkotó elementumokat, hogy vallják meg előtte a rég keresett titkot. Küzdött az engedelmeskedni nem akaró démonokkal. Melyik közületek a tűzfojtó szellem? / Jelenj meg, jelenj meg!”¹³⁶ Pedig a regény elején Berend tudósi pozicionálása éppen az alkimizmussal szemben történik meg: „Ez az ember nem csinál aranyat, nem keres csodás meggazdagulásra való titkokat, nem főz mérgeket, nem bolondja meddő kutatásoknak.”¹³⁷ A *Névtelen vár* egy szöveghelyében az *Egész az északi pólusig!*-ban éppen a „dágvány” kapcsán használt triton szó összekapcsolódik az alkimisták mesterséges emberével, a homunculuszal: »Megállj csak – gondolá magában a férfi, dülva-fülva dühében –, majd eljön a tél, akkor befagy a tó, akkor rád lesek a bozótban, ahol lakol: s akárki vagy, homunculus, triton vagy csodaszörny: elejtelek!»¹³⁸ Más is szól amellet, hogy a „dágvány” alatt az alkimisták teremtményéhez hasonló lényt szabad sejtenuünk. A *Szép Mihályban* e sorok szerepelnek: „Ha a nagytiszteleltű úr látná most a vejét: azt hinné, hogy ez az a »homunculus«, akiből az alkimista kiszivattyúzta a régi lelket, s újat fújtatott beléje.”¹³⁹ Ez pedig összecseng az *Egész az északi pólusig!* elbeszélőjének víziójával. Ennek tükrében a természet maga állította elő a dágvánnyal a homunculus, amely így az ember utáni lépcsőfok.¹⁴⁰ (Ha mindehhez hozzávesszük a kései regények megkettőzött elbeszélőjét, a kritikust, például A *három márványfejben*, aki egy helyütt önalkotta homunkulusznak nevezi magát, az értelmezés lehetőségei a poétika felé is megnyílnak.) A természet fejlődése tehát határozott irányba mutat, hasonlóan az ázalagok – hidrák – tarajas quálók – rovarok egymást kiirtó sorához. (Ez a szerkezet A *csigák regényében* ismétlődik meg szatirikus felhanggal.) Az életerő folyamatosságát ennél jobban – és az emberre nézve ennél szörnyűbb módon – mi sem demonstrálná jobban.¹⁴¹

¹³⁶ FGy, II., 216.

¹³⁷ FGy, I., 44. Berend és A *jövő század regényének* Tatrangi Dávidja hasonló mesehős-alakok. Vö. JSzR, I., 631.

¹³⁸ JÓKAI MÓR, *Névtelen vár* (1877), s. a. r. HARSÁNYI Zoltán, Akadémiai, Budapest, 1965, 131.

¹³⁹ JÓKAI MÓR, *Szép Mihály* (1877), s. a. r. TÉGLÁS Tivadar, Akadémiai, Budapest, 1964, 87.

¹⁴⁰ Ez a félelem bukkan fel a Jókait nagyrabecsülő Harsányi Kálmán filozófiai dialógusában, amely a *Homo és Homunkulusz* címet viseli (1908). Harsányi azzal a gondolattal játszott el, milyen következményekkel jár az európai civilizációra nézve a modernitás meghasonlottsága: e meghasonlottságot ő Nietzsche Übermenschének (homunkulusz) és Madách Ádámjának (homo) polarizált szembeállításával szemléltette.

¹⁴¹ Brassai itt is összevetésre kínálkozik: szerinte sok millió év múlva lesz az embernél tökéletesebb lény. BRASSAI, *Az igazi pozitív philosophia*, 57. Brassai szemlélete Jókaiével ellentétben nem hordoz eszkatologikus jelleget.

Az emberiség mint faj ugyanis kezdettel számolhat és vég elé is néz. Történetére (a történelemre) való rákérdezés a végzet elkerülése miatt szükséges, s Jókainál ebben a természettudományok mellett a Biblia a vezérfonál. A korabeli embertan hatására utal a bibliai időkben élt emberek szokásainak leírása. Némek példaként kétségtelenül primitív testi jegyeket mutat, míg Naháma a modern ember szépségesszményei szerint szép. (A *Fekete gyémántok* emberiségtörténeti rekonstrukciójához viszonyítva tehát már differenciálódott az emberi nem.) Mindez kulturális-történelmi jelentőséget kap, amikor a szereplők felfedezik Káin földi maradványait: tudvalevőleg tőle, s nem a meggyilkolt Ábeltől származik az emberiség. Hogy Jókaitól a civilizációkritika nem idegen, azt számos további műve mutatja (*Óceánia*; *Az arany ember*; *Ahol a pénz nem Isten*).

A Káinra és Ábelre való hivatkozás, valamint a szigetmotívum Jókai utolsó regényében, az *Ahol a pénz nem Isten* (1904) című művében tér vissza, mégpedig ugyancsak vulkanikus szigetként. A *Fekete gyémántok* első fejezetének vulkanizmusleírásában kitüntetett szerepe volt a gőznek, ez ebben a regényben sincs másként. Ebben a regényben az egyik szereplő beszéli el a gőz erejét. A Capitano a sziget születésére vonatkozó elbeszélésének bibliai (és alkímiai)¹⁴² utalásai arra utalnak, hogy pusztulás és keletkezés ez esetben nem ellentétes fogalmak egymásnak: a Capitano a sziget létrejöttében a világ teremtését látta újrátjátszódni.¹⁴³ Csakúgy, mint az *Egész az északi pólusig!* elbeszélője. (A *Fekete gyémántokban* szereplő bányaszerencsétlenség leírása szintén biblikus konnotációkat kelt amellet, hogy az égő, izzó szénbánya következetesen vulkánhoz van hasonlítva.)¹⁴⁴ Jókai a természeti tüneményeket bibliai, mitológiai utalások sorával írta le. Az ezen utalások összeolvasásából kibontható világfölfogás dualista: éden és civilizáció szembeállítás mint Isten és ördög a regényben végig folytonosan jelen lévő ellentéteként értelmezhető.¹⁴⁵ E regény a teremtés csodájára való rákérdezés másik oldalát bontja ki, azaz az emberi társadalom és civilizáció viszonyát boncolgatja. Konklúziója, hogy a teremtés ezen oldala – a természettel ellentétben, amelyben nincs értelme a rútság fogalmának¹⁴⁶ – elhibázott.¹⁴⁷ Az ebbe az elhibázott világba visszatérő, ehhez a hibás világhoz ragaszkodó elbeszélő nem véletlen utalja az egész történetet az irrealitásba: „Az egész történet, amit a boldog világról s annak lakóiról följegyeztem, úgy tűnik fel most előttem, mint egy hihetetlen álom.”¹⁴⁸

¹⁴² HITES Sándor, *Előjáték az apokalipszis – újrátjátszott teremtés*. Jókai Mór: *Ahol a pénz nem Isten = Elbeszélés a 19. és 20. század fordulóján*. Narratív párbeszéd, szerk. HAJDU Péter – KROÓ Katalin, L'Harmattan, Budapest, 2011, 67.

¹⁴³ Uo., 56.

¹⁴⁴ „Az egész völgy egy beomlott vulkán kráteréhez hasonlít. Gomorrához, midőn a Holt-tenger alá tüzesőben elsüllyed.” FGy, II., 127. A bányaszerencsétlenség következményei is: „Kövek, gerendák, vasrudak, szén és terméskő csodamódon összekeverve, mintha egy vulkán köpte volna oda.” FGy, II., 129.

¹⁴⁵ HITES, I. m., 58–59.

¹⁴⁶ „Nincsenek rút állatok a világon. / Rút emberek pedig nem is léteznek.” – olvasható A *Kráó* című művében, amelyben Jókai az ember kettős arcára utal: „Az embernek az arcvonásokon, az idomokon kívül még van valami adva, amit belső arcnak lehet nevezni.” JÓKAI MÓR, *A Kráó* (1895), s. a. r. GERGELY Gergely, Akadémiai, Budapest, 1974, 7.

¹⁴⁷ A mű e szempontból elvégzett elemzését lásd SZILÁGYI Márton, *Az elhibázott Teremtés*. *Ahol a pénz nem Isten = „Mester Jókai”*, 137–148.

¹⁴⁸ *ApnI*, 221.

Az 1856-ban megjelent *Óceánia* már részben felvetette ezeket a kérdéseket. Az atlantisziakkal modellezve az európai civilizáció pusztulásba való rohanását (akár csak majd Verne az 1910-ben, posztumusz megjelent *Az örök Ádám* című művében), Jókai a Bibliára utalva, a főszereplő Bar Noémit prófétai tulajdonságokkal felruházva festette meg a bűnös világrészek apokaliptikus pusztulását és az istenfélők társadalmi berendezkedésben és testi jegyekben is megmutatkozó utópiáját. E kettősséget szintén Káin és Ábel történetére vetítette: az atlantisziak örömtüzeinek füstje nem száll az égbe.¹⁴⁹ Bar Noémi Isten nevében mér tíz csapást a Triton gigászt bálványként imádó népre, a tizedik, utolsó csapás éppen a Triton gigász megölése. Bar Noémi által Isten cselekszik. A bálványként tisztelt szörnyeteg halálhörgésére előjönnek a „föld többi összörnyei”, s a hegyek között élő hívők ellen rohannak. A roham viszont a föld alásüllyedésével megszakad, az Isten ellen támadó szörnyek a bűnös várossal együtt a tengerbe vesznek. Jókai ezen összörnyek közt a mamutot nevezi meg legelőbb (amely a *Fekete gyémántok* bevezetése szerint az ember előtti ősvilág ura volt).¹⁵⁰ A földrészről mindössze tizenegy hegycsúcs marad: e mitologikus magyarázat a Kanári-szigetek eredetére vonatkozik.

5.

Jókai – amennyiben a fikcióból kibúvó ismeretként tekintünk e kiszólásra – *A jövő század regényében* Alexander von Humboldtot nevezte a 19. század legnagyobb természettudósának.¹⁵¹ (Ugyanakkor Tatrangi Mózes – akinek épelméjűsége kérdéses – Humboldtot olyan illusztris társaságba utalta, mint Nagy Sándor, Napóleon, a Habsburg család, Kolumbusz, Goethe, Hugo, Shakespeare, Talma, Washington, Kossuth.)¹⁵² Nem lehet véletlen, hogy amikor Jules Verne *A büszke Orinoco* című regényében (*Le Superbe Orénoque*, 1898)¹⁵³ az Orinoco kutatóit felsorolja, éppen Alexander von Humboldt neve hiányzik.¹⁵⁴ Egyedül akkor említi, amikor téves információját indokolt cáfolni: Élisée Reclus földrajztudós vont a kétségbe Humboldt azon sorait, miszerint a halászhajók menéseket terelnének a folyóba, hogy azokkal az elektromos angolnák feszültségét kimerítsék, s azután azokat könnyűszerrel kifogják. A „lovak mindig is sokkalta nagyobb becsben álltak [Reclus szerint], semhogy ilyen barbár módon föláldozták volna őket holmi halászszákmány fejében – és valószínűleg igaza van”

¹⁴⁹ „[A]z óriás oltárokon égtek az áldozat tüzei, a nehéz sötétkék füst nem birt fölvergődni az égbe, valami visszanyomta azt a földre, s mint egy átokkal terhes felleg, úgy állt az mozdulatlanul a házak felett, körülfolyna a tornyok kupoláit s a bálvány mereven [álló] szobrai.” Oc, 131–132.

¹⁵⁰ Jókai ebben talán építhetett a Pesten 1869-ben előadást tartó Vogtra. Vogt azonban az ember őstörténetét festve ember és mamut egymás mellett élését feltételezte. *Vogt előadásai Pesten*, Természettudományi Közlöny 1870, 70–79.

¹⁵¹ A „múlt század legnagyobb természettudósa, Humboldt”. *JSzR*, II., 294. Vö. FGy, I., 310.

¹⁵² *JSzR*, I., 491.

¹⁵³ Hankiss János szerint Verne leggyengébb alkotása, amely pusztán Chaffanjon útleírását követi. HANKISS JÁNOS, *Jules Verne. A tudomány a szépirodalomban*, Franklin, Budapest, 1930, 81.

¹⁵⁴ Verne említi Diaz de la Fuente 1760-as, Bobadilla 1764-es, Robert Schomburgk 1840-es, Chaffanjon 1884, 1886/87-es felfedező útjait. JULES VERNE, *A büszke Orinoco*, ford. MAJTÉNYI Zoltán, Unikornis, Budapest, 1998, 7–8.

– teszi hozzá Verne.¹⁵⁵ Pedig Verne említi a Humboldt által fölfedezett Orinoco–Amazonas-csatornát, és Simón Bolívert is (aki Humboldt jó barátja volt, s akiről Jókai novellát is írt), sőt a szereplők a történet egy részében egy Simón Bolívar nevű hajóval utaznak. Verne azt is említi, hogy Bolívar baszk származású volt, akárcsak az egyik szereplő, Miguel úr.¹⁵⁶ Ne tudott volna Alexander bátyja, Wilhelm von Humboldt baszk nyelvvél kapcsolatos kutatásairól?

Alexander von Humboldt neve először akkor bukkan fel Verne szövegében, amikor az utazók az otomako indiánok egy számukra különös szokását figyelik meg, a földdevést. (Aligha véletlen, hogy az erről szóló szövegrészt Jókai is megjelölte a saját Humboldt-kötetében.)¹⁵⁷ Verne e jelenségről Jean Chaffanjon útleírásaiból értesült, ám Humboldt szintén kitért erre a különös szokásra.¹⁵⁸ Úgy tűnik, Verne szemében Chaffanjon legitimálta Humboldt erről írt sorait. Humboldt neve ezzel együtt kétszer fordul elő a regényben, míg Verne kortársáé, Chaffanjoné számtalanszor. A fiúnak álcázott Jeanette nevű szereplő többször idézi is a francia tudóst, mivel annak könyve vele van.¹⁵⁹ Sőt, mint kiderül, Jeanette-nek még Franciaországban személyesen nyílt módja arra, hogy a francia tudóssal beszéljen.¹⁶⁰ Verne Chaffanjon így bevonta a regény cselekményébe, hogy ezzel egyfelől továbbfűzze annak útleírását immár a fikcióban, másfelől mintegy legitimálja e regény cselekményét.

Jókai és Verne nemcsak az általuk ismertett tényanyag mentén állítható szembe,¹⁶¹ hanem az e tényanyagot szolgáltatató tudományos kontextus mentén, amely az ismertett tényanyag különbségeit is okozza azon túl, hogy a két szerző írói világa messzemenően eltért egymástól. Ha Verne-t a földrajz és a technika érdekelte,¹⁶² Jókait a tudásanyag mögötti ősök, a mozgatórugó, a mindenre érvényes magyarázat, mint Humboldt. Verne ugyanarra a tudományos föltevésre támaszkodott, mint Jókai: az északi sark alatt az 1860–1870-es években a szabad tenger által közrefogott szigetet feltételeztek, amely tele van élőlényekkel. A *Hatteras kapitány* (1866), a *Fekete gyémántok* és az *Egész az északi pólusig!* e tekintetben kétségkívül rokon, hiszen ez a feltételezett sziget mindhárom műben megtalálható.¹⁶³ Amint Verne a francia természettudományok akkori állásából indult ki, azaz a fikciót alapvetően nem irodalmi előfeltevések rendszerére építette, úgy Jókai tudományos ismereteit a nem kisebb tudományos potenciállal rendelkező humboldti tudáseszményből merítette. Verne és Jókai műveinek e rövid összevetése is rámutathat, hogy – immár a tudományfilozófia

¹⁵⁵ Uo., 265–266. A Humboldt leírásában szereplő halászhajó módszer valószínűleg egyszeri esemény volt, mint arra többen következtettek. BREHM Alfréd, *Az állatok világa*, XIV., *Halak, kerekcsújúak, fejetlenek és zsákállatok*, a 4. kiadás számára átdolg. STECHE Ottó, a magyar kiadást szerk., átdolg. LEIDENFROST Gyula, Gutenberg, Budapest, é. n., 259.

¹⁵⁶ VERNE, I. m., 9.

¹⁵⁷ HUMOLDT, *Ansichten der Natur*, I., 165. PIM Könyvtár, Jókai-hagyaték, A4627

¹⁵⁸ HUMOLDT, *Die Wiederentdeckung der Neuen Welt*, 171.

¹⁵⁹ VERNE, I. m., 83.

¹⁶⁰ Uo., 96.

¹⁶¹ Verne és Jókai összehasonlításáról lásd *EÉP*, 525–530.; *JSzR*, I., 606., 607.

¹⁶² HANKISS, I. m., 88. Hankiss szerint azért, mert Verne az utazásban élte ki fantáziáját, s ez földrajzi és technikai ismereteket kívánt meg.

¹⁶³ FGy, I., 312.

fogalmi felől közelítve – a tudományos paradigmák az irodalmi művekre is kihatással lehetnek, ezen keresztül is formálják a társadalmat.¹⁶⁴ Ez persze közismert folyamat.¹⁶⁵ Viszont az elfeledett tudományos paradigmák újrafelfedezése a művek újraértelmezését is segítheti. Indokolt volna ezért alaposabban feltárni az egyes természettudományos elméletek magyar irodalmi-művészeti recepciójának történetét. Nemcsak a darwinizmusét, és nemcsak abból a szempontból, mennyiben bizonyult előremutatónak. Jókainál számos olyan elmélet mutatható ki, amelyet később feledésre ítétek. A Jókainál olvasható leírások ugyanis jobbra elavultak, s az iskolai oktatásban kötelezővé tett darwinizmus felől egyáltalán nem értelmezhetőek, azaz a mai műveltséget szerzett olvasóközönség komoly kihívás előtt áll.¹⁶⁶ Mivel legalább annyira fikciós leírások ezek, mint amennyire tudománytörténeti szempontból érdekesek, fennáll a lehetőség, hogy a tudományos paradigma eltűnése maga után húzza a fikciót is a feledésbe. Ám ennek fordítottja is lejátszódhat: a fikció újraértelmezése maga után vonhatja a tudománytörténeti szempontból említést érdemlő paradigma újrafelfedezését. Filológiai körütekintéssel – amint azt a Jókai-művek kritikai kiadása megkezdte – e világnézeti tájékozódásra is utaló motívumok feltárhatók. E módszer veszélyeire azonban maga Jókai figyelmeztet. A *Fekete gyémántok*ban Sámuel apát előadásra kéri fel Berend Ivánt, s a szereplő némi élccel mond igent: „Tudományt poézissal vegyest, fantazmákat és adatokat úgy összekeverve, hogy minden tudóst kétségbeejtek vele, míg szét tudja válogatni”.¹⁶⁷ Jókai alighanem saját maga kritikusaként szólalt meg *A jövő század regényében*: „Keverve a mesést az igazival, ami legveszedelmesebb neme a csalásnak.”¹⁶⁸ Csalásnak, azaz fikciónak. A kritikai kiadás megjelölte úton ennek feltárása a mai Jókai-olvasás (s vele a Madách-olvasás) feladata lehet. E feladatot nem árthat időről időre újra elvégezni annak figyelemben tartásával, hogy Jókainál, aki megkettőzte az elbeszélőt (*A magyar Faust; A három márványfej*), sőt saját magát is gúny tárgyává tette (az ichort a *Csalavér* című elbeszélésben),¹⁶⁹ nem feltétlen működik egy hatástörténeti mechanizmus önmagán túlra vonatkoztatása.

¹⁶⁴ Vö. BARTHA Lajos, *Jókai csillagászata. 175 éve született a XIX. század nagy prózaírója*, Meteor 2000/7–8., 105–110.; 2000/9., 48–55.; 2000/11., 50–56.

¹⁶⁵ Lásd Például VÖRÖS Imre, *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*, Akadémiai, Budapest, 1991.

¹⁶⁶ *A jövő század regénye*, az *Egész az északi pólusig!*, az *Ahol a pénz nem Isten* című művek a tudományos-fantasztikus irodalommal kapcsolatban kaptak új olvasatot az 1970-es években. Science Fiction Tájékoztató 1972/5., (Jókai-émlékszáma Zöldhelyi Zsuzsa, Fábián Pál, Radó György, Kókay György, Szemző Piroska tanulmányaival.); NAGY Miklós, *I. m.*

¹⁶⁷ FGy, I., 192.

¹⁶⁸ JSzR, II., 123.

¹⁶⁹ JSzR, I., 637.

Tersánszky és az anekdotikus elbeszélésmód hagyománya*

Tersánszky Józsi Jenő életműve meglehetősen szembetűnő módon kötődik a magyar epika anekdotikus hagyományához. Bár prózájának tradíciókhoz kötődő karakterét gyakran szóba hozta a róla szóló recepció, az anekdotikus narrációhoz fűződő viszonyát nem tárta fel kellő módszerességgel az irodalomtörténet, sőt az anekdotikus-sághoz kapcsolható poétikai sajátosságok jelentőségét az értelmezők többsége kifejezetten csökkenteni igyekezett.¹ Annak a folytatás és átformálás kettős tendenciáját érvényesítő viszonynak a feltárását, mely Tersánszky műveit a 19. századi magyar próza Jókai és Mikszáth nevével jelölhető irányához fűzi, általában e kapcsolat jelentőségének változó mértékű kétségbe vonása helyettesítette. Úgy tűnik, az anekdotikus narrációt övező irodalomtörténeti tabuképzés mechanizmusa Tersánszky elbeszélésmódjának interpretációjában mutatkozik meg a leglátványosabban. A recepció egyik legelterjedtebb retorikai eljárása a mentegetésnek az a sajátos változata, amely az anekdotikus sajátosságokat látszatként, egy mögöttes, lényegibb struktúra megtévesztő felszínéként állítja be. Ennek az érvelési stratégiának a hátterében okkal tételvezhető fel az anekdota műfaját, illetve az anekdotikus narrációt leértékelő szemlélet. Nehéz másként értelmezni azt a furcsa helyzetet, amely úgy jellemezhető, hogy a recepció az anekdotizmus poétikai kellékeinek bőséges előfordulását regisztrálva éppen ezek lényegtelen voltát igyekszik bizonygatni. Kétségtelen, hogy Tersánszky műveinek anekdotikus narrációja nem értelmezhető a 19. századi anekdotikus elbeszélői módor változatlan megőrzéseként. A hang átalakulása azonban önmagában nem értékelhető az anekdotikus hagyománytól való eltávolodásként, még kevésbé az azzal való szakításként. A változás, az átalakulás az irodalmi műfajok és beszédmodok esetében nem a megszűnés, hanem éppen ellenkezőleg az elevenség jele. Az anekdotikus narrációnak és az anekdota műfajának a 19. századi magyar prózában kialakult változata időhöz kötött fejlemény, éppen ezért nem fogható fel rögzített, végérvényes műfaji normaként. Korábbi története során az anekdotának és az anekdotikus elbe-

* A szerző a tanulmány írásának idején a Nemzeti Kulturális Alap alkotói támogatásában részesült.

¹ Megkülönböztetem egymástól az anekdota és az anekdotikus narráció kategóriáját. Az anekdota fogalma alatt egy kisprózai műfajt értek, míg az anekdotikus narráció alatt olyan elbeszélésmódot, amelynek főbb jellemzői az élőbeszéd imitálása, az elbeszélőkedv által irányított előadásmód, az elbeszélő és a szereplő, illetve az elbeszélő és a befogadó között mutatkozó személyes, familiáris viszony, valamint a komikum valamilyen változatának (humor, gúny, irónia, szarkazmus) előtérbe kerülése és a szóalkotás hangsúlyozott igénye. Erről a kérdésről bővebben lásd *Anekdota és anekdotikus narráció* című írásomat („Szépet, jót, igazat akarva”. *Tanulmányok N. Horváth Béla 60. születésnapjára*, szerk. FEKETE Richárd – KURUCZ Rózsa – NAGY Janka Teodóra – Pécsi Tudományegyetem – Illyés Gyula Főiskolai Kar, Szekszárd, 2013, 58–65.).

szélmódnak léteztek más változatai, s később is kialakultak újabb variációi. Éppen ezért a 19. századi anekdotikus előadásmódtól való eltérés önmagában még nem szolgáltat kellő alapot az anekdotikusság tagadására vagy jelentőségének bagatellizálására.

Az alábbiakban elsőként azt igyekszem bemutatni, hogyan bukkan fel a szakirodalomban az anekdotikus narráció szinte valamennyi meghatározó poétikai sajátosságának említése, illetve milyen megoldásokkal igyekszik eltávolítani az értelmezők többsége ezeket az eljárásokat az anekdotikus elbeszélés mód kontextusától. Miután reményeim szerint sikerül meggyőző érveket felhoznom az anekdotikus elbeszélés mód jelenléte mellett, szeretnék a problémakör másik lényeges elemére koncentrálni: válaszolni arra a kérdésre, hogy mennyiben jogosult Tersánszky prózáját a magyar modernség fejleményei között számon tartani. Ez a probléma azért vetődik fel különös élességgel, mert a hagyomány továbbélő elemeinek regisztrálása, valamint az a közismert tény, hogy Tersánszky poétikájában alig van nyoma számos olyan jelenségnek, amely a modern magyar próza – s általában a modern epika – jellegzetességei közé sorolható, azt sugallhatja, hogy nem megalapozott álláspont a hagyományt átfarmáló poétikai teljesítményt tulajdonítani Tersánszky prózájának. Melyek azok a sajátosságok, amelyek arra utalnak, hogy Tersánszky művei a 19. századi anekdotikus tradíciót a modernség szellemében alakították át? Annál is inkább sürgető ennek a kérdésnek a megválaszolása, mivel Tersánszky prózájának aligha tulajdonítható módszeres, tudatos innovatív törekvés. (Közismert, hogy a szerző nem egyszer fogalmazta meg a modern prózapoétikai eljárások jellegzetes megoldásaival szembeni fenntartásait.)

Az anekdotikus hagyomány jelentőségének alábecsülése részben abban nyilvánul meg a recepcióban, hogy e próza műfaji forrásai, alkotóelemei között jelentőségéhez mérten feltűnően ritkán említődik az anekdota, illetve az anekdotikus narráció. Ez különösen azokban az esetekben feltűnő, amikor az adott tanulmány szövege felsorolásszerű katalógusát nyújtja a felhasznált műfajoknak. Olasz Sándor *Regénypoétika – állattörténetben* című írásában például így foglalja össze a megidézett műfajok listáját: „Tersánszky munkáiban a modern regénynek azt a sajátosságát is tanulmányozhatjuk, hogy az író különféle műformákat kölcsönöz – nem ritkán a paródia szándékával. A mese, a legenda, a parabola, a pikareszk elemeivel ugyanúgy találkozhatunk, mint a nevelődési regény vagy a menipposz szatíra némely vonásával.”² Dérczy Péter a műfaji hagyományok felsorolásakor szintén kihagyja az anekdotát, illetve az anekdotikus elbeszélés módot: „Valóban ősi forrásokhoz nyúl vissza, amikor a levélregény műfajához kanyarodik (*Viszontlátásra, drága...*), a napló, emlékirat formáját választja (*Két zöld ász, A vezérbika emlékiratai*) vagy ezek keverékét, mint az *Egy ceruza történetében*, ahol is összevegyül a napló, a levél és a pikareszk műfaja; valamint visszanyúl a kalandregény, a pikareszk műfaj jellegzetességeihez a *Kakuk Marci*ban.”³ Igaz, Dérczy nem feledkezik meg teljesen az anekdotikusságról, később az ismétlődő cselekményelemeket tárgyalva beilleszt egy, az anekdota műfajára vonatkozó utalást:

² OLASZ Sándor, *Regénypoétika – állattörténetben*, Forrás 1997/2., 155–156.

³ DÉRCZY Péter, *Az elbeszélőhagyomány átalakítása*, Hungarológiai Közlemények 1990/1–2., 3–4.

„feltűnő viszont, hogy a zsúfolt események mennyire lazán kötődnek, sokszor csak éppen formálisan egymáshoz. Olykor anekdoták, máskor eseménytöredékek sorozatáról beszélhetünk ezen alkotásokban.”⁴ Talán nem tévedek, ha az anekdota narratív ösztönzésének finom háttérbe szorítását vélem felfedezni az utóbbi tanulmányban is, mivel a műfajok felsorolásakor a szerző megelégedni látszik az anekdota ösztönzéséről, s egy másik téma fejtegetése közben csupán mellékesen tesz említést róla. A *Kakuk Marci*-regényekről szóló cikkében Angyalosi Gergely sem említi az anekdotikus elbeszélő hagyományt, mint Tersánszky művének egyik fontos műfaji ösztönzőjét, igaz, Angyalosi írásában nem található olyan szakasz, amely összefoglaló igénnyel térne ki a Tersánszkyt ösztönző műfajokra, ezért akár kevésbé feltűnőnek is vélhetjük a hiányt. Másfelől azonban éppen a *Kakuk Marci*-sorozat egyes regényeiben jelenik meg legszembetűnőbb formában az anekdotikus elbeszélés mód hagyománya, ezért említésének elmaradása mégis joggal kifogásolható, annál is inkább mivel egy szöveghelyen negatív kontextusban, helytelenítő hangsúllyal idéződik fel a szakirodalomban előforduló anekdotikus jelző.⁵

Angyalosi Gergely egyébként kitűnő tanulmánya egy másik szempontból is figyelemre méltó tanulságokkal szolgálhat. A szerző úgy nevezi meg a pikareszk regényt és a naturalista epikát a *Kakuk Marci* fő epikai ösztönzőiként, hogy közben elismerésre méltó alaposággal emeli ki azokat a pontokat, amelyeken Tersánszky írásmódja eltér inspiráló forrásaitól.⁶ Mint látható Tersánszky regényciklusa a picaro szerepkörének, valamint a pikareszk regény elbeszélői modorának egy-egy meghatározó vonásában egyaránt határozottan elüt a pikareszk műfaji hagyományától. Ennek ellenére a szakirodalomban nincs nyoma annak, hogy bárki is megkérdőjelezné e műfaji

⁴ Uo.

⁵ „Kakuk Marci viszonya a nőkhöz jóval összetettebb, mint azt hagyományosan érzékeltetni szokták. Az értelmezők (s ebben maga Tersánszky is ludas) általában leszűkítik ezt a problematikát egyfajta irodalmias-anekdotikus »csapodárságra«, a csúfnév sugallta »kakukságra«.” ANGALOSI Gergely, *Kakuk Marci: a picaro és a buddhista* = Uő., *A kötő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 78.

⁶ „A picaro felnőtte érik kalandozásai közben, csak hogy nem idealista értelemben. A valóság fölényes ismeretét és más emberek saját érdekében való manipulálásának képességét sajátítja el, amíg révbe nem ér, vagyis bevezethet a polgári tisztesség és képmutatás kikötőjébe. [...] már most leszögezhetjük, hogy Kakuk Marci figurájában ez a vonás alig-alig érvényesül. (Legfeljebb a *Kakuk Marci ifjúságának* egy részében. A pikareszk regény jellegzetes elbeszélő stílusjegye az eljátszott bűnbánat, az érvényesíthetetlen vagy folyamatosan megkerült erkölcsi elvekre való kegyes hivatkozás. Ez a hangnem eredetileg nyilván az egyházi cenzúra elleni védekezésékként alakult ki, csak azután lett belőle narratív hagyomány. Annál érdekesebb, hogy noha az eredeti funkció Tersánszky idejében nem vesztette el teljesen aktualitását, Kakuk Marci mégsem ezen a pseudo-bűnbánó nyelven beszél [...]” (Uo., 72–73.) Majd így összegzi vizsgálatai eredményét a szerző: „Összefoglalva azonban elmondhatjuk, hogy Kakuk Marci valóban pikareszk hős, és jellemvonásainak jelentős része valóban visszavezethető erre az irodalmi örökségre, ugyanúgy, mint a Kakuk-történetek egyes szerkesztés- és stílusbeli, valamint narratív sajátosságai. Természetesen nem kevésbé fontosak az eltérések sem ettől a hagyománytól.” (Uo., 73–74.) A naturalizmussal kapcsolatos megkorlátozásokat csak jelzésszerűen idézem: „Kakuk Marci nem egyszerűen mulatságos figura, hanem alapvetően ellentmond a naturalista hősalkotás egyes megrögzöttségeinek” (Uo., 69.); „igazi naturalista hős nehezen képzelhető el családi kötelék nélkül, hiszen ezek a kötelékek jelentik számára az belső számú meghatározottságot. A család a kiszolgáltatottság alapfeltétele, s egyben a személyiség eltorzulásának legalkalmasabban ábrázolható terepe” (Uo., 70.); „Tersánszky [...] Kakuk Marci figurájában fogódzót talált a személyiség abszolút determináltságának ös-naturalista dogmája ellen. Marci nem az, akivé környezetének logikája szerint válnia kellene” (Uo., 72.).

tradíció jelenlétét. A 20. századi epika nem törekszik tiszta műfajok megvalósítására, a szövegek műfajiságát műfaji konvenciók találkozásaként, nem pedig egyetlen homogén kategóriaként érdemes elgondolnunk. Éppen ezért csak helyeselhető, hogy a pikareszk egyes alkotóelemeinek elmaradása, illetve átalakulása nem vonta maga után a Tersánszky-recepcióban a műfaji hagyomány jelenlétének, konstitutív szerepének megkérdőjelezését. Ezzel szemben annak konstatálása, hogy Tersánszky-nál nem lelhetjük fel a 19. századi anekdotikus elbeszélismódot a maga változatlan formájában, a szakirodalomban együtt járt e hagyomány ösztönző szerepének, illetve jelenlétének megkérdőjelezésével vagy kifejezett tagadásával.

Az anekdota szerepének leértékelése során a kihagyás, az elhallgatás mellett alkalmazott másik jellemző retorikai megoldás a felszíni, látszólagos egyezés mögött meghúzódó lényegi különbség sejtetése. Azért használom a sejtetés szót, mert az esetek túlnyomó többségében nem kerül sor a különbségek módszeres bemutatására, csupán egy-egy rövid megjegyzés, utalás igyekszik eloszlatni az anekdotikusság árnyékát. Németh Andor például az *Egy ceruza történetéről* írt kritikájában az anekdotázás látszatáról beszél. Az anekdotikusságot a rögtönzéssel azonosítva tulajdonképpen a szerkesztetlenség vádjá alól akarja felmenteni a szerzőt: „Tersánszky irigylésre méltó írástudással végig meg tudja tartani a fesztelen anekdotázás, a rögtönzés látszatát. Előadásának közvetlensége azonban ne tévessze meg az olvasót. Ez az igen okos, és igen nyílt fejű író tudja, mit akar kifejezni, és igen öntudatosan, igen következetesen konstruál.”⁷ Míg Németh Andor a poétikai megalkotottság koherenciáját szeretné az anekdotikus előadáshoz tapadó esetlegesség, igénytelen ötletszerűség gyanúja alól tisztázni, addig Kenyeres Imre tematikai vonatkozásban használja fel – ugyancsak apologetikus szándékkal – a felszín és a mélység ellentétpárjának retorikai toposzát. Bár nem tagadja a szövegek anekdotikus karakterét, mögöttes, mélyebb tartalmukra akarja irányítani az olvasó figyelmét, ezt hangsúlyozza írásának címe (*Új realizmus*) is: „Tersánszky anekdotázó, tréfára kihegyezett elbeszélései mögött teljes társadalmi kép húzódik. Ennek az értelmét csak az nem látja meg, aki az életet zavarai és keresetlen igazságaiban nem fogja föl, hanem az irodalomtól a kicsipkézettséget, a redők, a problémák kisimítását, elirodalmasítását kéri, Tersánszky azonban könnyed formájával nem szépít. Realista színekkel és lélekkel realista.”⁸

Kenyeres Imre 1947-ben vélhetőleg a problémátlan világszemlélet és a békülékeny, megalkuvó kedélyesség hallgatólagos vádjá alól igyekszik felmenteni Tersánszky elbeszélismódját. Abban igazat is adhatunk neki, hogy Tersánszky műveiben más nézőpontból közelítve jelennek meg a társadalmi viszonyok, mint az anekdotikus próza 19. századi változatában, de az irodalmi megalkotottságnak a feltételezett visszatükröző funkció alá rendelésében már alighanem a korszak társadalmi tablót váró, ideológiai tényezők által is befolyásolt realizmus kultuszának tett engedményt kell látnunk.

Bodnár György megfogalmazásában Tersánszky beszédmódja csak emlékeztet az anekdotikus narrációra: „Közbeszólásai az anekdotikus előadásmódra emlékeztetnek,

de nem lekerekítik, hanem kinyitják a történetet.”⁹ Ez a fordulat megengedi valamilyen távoli kapcsolat feltételezését a két elbeszélő forma között, de a második és harmadik tagmondat alapvető különbséget sejtet. A kijelentés egyébként meglehetősen enigmatikus, mivel Bodnár nem fejti ki, hogy miért funkcionál éppen a megszokottal ellentétes módon ez a narratív technika. A kiemelt idézet közvetlen szöveggörnyezete arról a tapasztalatról számol be, hogy Tersánszky prózájából a fiatal olvasók hiányolják az újszerűséget. A cikk szerzője az életmű relatív korszerűsége mellett állást foglalva a zárt, illetve nyitott mű kategóriájának mozgósításával igyekszik álláspontját alátámasztani. Ennek jegyében a közbeszólás anekdotikus modorra jellemző megoldását egy érveket mellőző kijelentő mondat segítségével áttolja a nyitott műalkotás térfelére. Az anekdotikus forma tehát eltávolodott a lényegeként feltételezett zártságtól, tökéletes metamorfózison ment keresztül, amely valójában megszüntette összefüggését eredetével.

A Tersánszky-recepció egyik legkiemelkedőbb tanulmányában Kulcsár Szabó Ernő szintén az anekdotikusságtól igyekszik elhatárolni Tersánszky írásmódját: „A Tersánszky-féle Lust zum Fabulieren nem a romantikus mesélés és tablóképzés eszköze, ahogyan a mindig történetyszerűséghez kötött élőbeszéd sem a kitérni igyekvő, derűbékés feloldást célzó anekdotikusság megnyilvánulásának alkalmá.”¹⁰ A megjegyzés ebben az esetben is az anekdotikusság egyik magától értetődőnek vélt jellegzetessége, a sekélyesnek tartott derűsen problémátlan szemléletmód hatálya alól igyekszik Tersánszky prózáját kivonni. (Később részletesebben is szó esik majd róla, hogy a kedélyes derű egyáltalán nem elengedhetetlen jellemzője az anekdota műfajának, illetve az anekdotikus elbeszélői modornak.) A számos tekintetben kezdeményező jelentőségű tanulmány ezen a ponton az anekdota leértékelésének egyik toposzát variálja.

A kiragadott példák alapján is jól látható, hogy a recepció – többnyire apologetikus szándéktól vezetve – igyekezett elvágni Tersánszky narratív nyelve és az anekdotikusság között mutatkozó kapcsolatot, vagy legalábbis az indokoltnál nagyobb távolságra helyezni egymástól a két elbeszélismódot. Jellemzőnek mondható az anekdotikusság statikus elgondolása, amely e beszédmód 19. századi hazai változatában kimondva vagy kimondatlanul annak szinte egyedül lehetséges, végleges formáját látta. Az anekdotára vonatkozó műfaji előfeltevések kevés kivétellel tehát osztozni látszanak az anekdota némiképp egyoldalú leértékelésében.

Az anekdotikusság Tersánszky életművében betöltött szerepének csökkentésére egy harmadik megoldás is megjelent a recepcióban. Míg az eddig említett esetekben vagy az anekdotikusság említésének mellőzésével vagy a kapcsolat megszűnéséhez vezető eltávolodás retorikai sémájával találkozhattunk, addig ezt a megközelítést az jellemzi, hogy az anekdotikussághoz kapcsolható narratív eljárásokat valamely más műfaji hagyományból kísérli meg levezetni. Rónay László kismonográfiájának megközelítésmódjában is található ilyen vonatkozás, jóllehet Rónay viszonyulását az

⁹ BODNÁR György, *Az elbeszélés választóján. Tersánszky Józsi Jenő: A tiroli kocsmáros = Uő., Jövő múlt időben*, Balassi, Budapest, 1998, 216.

¹⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A literarizált eszköztelenség = Uő., Beszédmód és horizont*, Argumentum, Budapest, 1996, 187.

⁷ NÉMETH Andor, *Tersánszky Józsi Jenő: Egy ceruza története = Uő., A szélén behajtva*, Magvető, Budapest, 1973, 361.

⁸ KENYERES Imre, *Új realizmus*, Sorsunk 1947/9., 521.

anekdotikus beszédmódhoz nem lehet egynemű képlettel leírni. Egyfelől az ő könyvében is jelentkezik az anekdotától való eltávolodás, a lényegi különbség tételezése.¹¹ Máskor azonban kifejezetten anekdotikus jelleget tulajdonít egyes műveknek, illetve jelzi az anekdota struktúraalkotó szerepét. A *Kakuk Marci a zendülők* közt kapcsán például ezt olvashatjuk: „Ez az epizód, akár Mikszáth Kálmán vitriolos tollán is születhetett volna. A kormánypárt a »csak dögönyözzük őket!« jelszavával félemlíti meg választóit, akiknek azonban a 48-as ellenzékiek sem tudnak többet nyújtani.”¹² A regény mikszáthos karakterét ugyanakkor Rónay az idézet tanúsága szerint nem annyira a beszédmódban, mint inkább a témaválasztásban látja. Az anekdotikusság jelenlétét másutt elsősorban a történetbe iktatott kitérőkben ismeri fel, sem a narratív nyelvben, sem a szöveg makroszerkezetében nem tulajdonít neki jelentős szerepet. Elgondolásában a művek előbeszédszerű nyelve, s általában az elbeszélés nyelvi megformáltságának sajátosságai elsősorban a (nép)meséből eredeztethetők. Ebbe az alapvetően a mese műfaját idéző narratívába iktatódnak be az anekdoták, mint kitérők: „Az író gyakran él az előbeszéd, a mesei előadásmód természetes fordulatával: »mondják«, »az a hír járja«, »azt beszélük«. Egy-egy ilyen sztereotip kifejezés után következnek az anekdoták, apró történetek, melyek megszakítják a cselekmény folytonosságát, s nagyszerűen alkalmasak arra, hogy szituációt teremtsenek, s jellemezzék magát Kakuk Marcit is.”¹³ Néhány bekezdéssel később ennek a gondolatsornak a variációját olvashatjuk: „Tersánszky elbeszélőmodorára jellemző, hogy az ilyen anekdotikus, szervetlen kitérőket rendszerint kérdéssel indítja. Általában is nagyon sok kérdő mondatlall él. Ezeket Kakuk Marci teszi föl, félig önmagának, félig az olvasó helyett, akivel így is intenzívebb kapcsolatot tud teremteni. Ezt a fordulatot mintha a mesék inspirálták volna az írónak, a történet előadója időnként ott is kérdéssel fordul a hallgatóihoz, hogy fellobbantsa hunyó érdeklődésüket. A komótos előadás hagyományait éleszti Tersánszky azzal is, hogy lépten-nyomon anekdotákat fűz történetébe, se szeri, se száma ezeknek.”¹⁴

Mint látható, Rónay László az előbeszédszerű nyelvi fordulatokat, melyek az anekdotikus előadásmód jellegzetes kellékei közé sorolhatók, egyértelműen a mese műfaji örökségéhez köti. Ezt a megközelítést több szempontból sem tartom meggyőzőnek. Jóllehet a mese műfajának Tersánszky több műve esetében joggal tulajdonítható ösztönző szerep, a *Kakuk Marci*-regényekben kevés nyoma van ennek a hatásnak. Másrészt a mese – különösen a Rónay által említett példák háttérben kirajzolódó magyar népmese – nyelvi fordulatai sokkal formalizáltabbak, mint a *Kakuk Marci* nyelvhasználata, melyet a szemléletesség mellett éppen a normasértés jellemez leginkább. Arról nem is beszélve, hogy egy nem-mesei hős szereplői elbeszélésében mesei hangnemet feltételezni kétséges elgondolás.¹⁵ Bár nem állítható, hogy Rónay

¹¹ Vö. RÓNAY László, *Tersánszky Józsi Jenő*, Gondolat, Budapest, 1983, 24., 60.

¹² Uo., 105. (Az epizód kifejezés itt nem a regény egyik cselekménymozzanatát jelöli, hanem a regényciklus adott darabját, tehát a mű teljes szövegét.)

¹³ Uo., 130–131.

¹⁴ Uo., 131–132.

¹⁵ Nem tartom meggyőzőnek Rónaynak azt a törekvését, mellyel Kakuk Marci alakját mesehőssé igyekszik stilizálni: „Mesébe illő az a mód is, ahogy Kakuk Marci és Soma elindulnak szétnézni a nagyvilágba.

egyértelműen osztozna az anekdota leértékelő megközelítésében,¹⁶ mint ahogy az sem, hogy elhallgatná a Tersánszky műveiben betöltött esztétikai funkcióját, a mese műfajának gyakran tapasztalható túlzott előtérbe helyezése részben mégis az anekdotikus narráció rovására történik. Az eddig citált szöveghelyeken túl még több alkalommal hangsúlyozza a mese műfajának hatását részben a cselekményszövés, részben az alakformálás terén.¹⁷ A mese műfaja lényegesen gyakrabban említődik az inspiráló hatások között, mint az anekdota, illetve az anekdotikus előadásmód hagyománya, s ez a megoldás feltűnő aránytalansághoz vezet. Az előbeszédszerű nyelvi formának a mesei dikció hatására történő visszavezetése olyan művek esetében, amelyek mesei jelleget sem a cselekményszövés, sem az alakformálás terén nem mutatnak, nem tűnik megalapozott feltételezésnek. A kismonográfia a mese kevésbé kiterjedt befolyást gyakoroló műfaját az inspiráló hatás tekintetében az anekdotizmus elé helyezi, s ennyiben hozzájárul utóbbi jelentőségének leértékeléséhez.

Más javaslattal él az anekdotikus hagyomány helyettesítésére Thomka Beáta, aki a Tersánszky-szövegek előbeszédszerű előadásmódjának a szkáz típusú narrációval hozza kapcsolataiba: „Tersánszky elbeszélő modora, hangneme több szempontból rokonítható az orosz szkáz-típusú narrációval.”¹⁸ A feltételezett összefüggésekre nem tér ki részletesen a szöveg, de úgy tűnik, hogy a szerző az előbeszédet idéző narráció mellett a történetek elbeszélőinek mentalitásában felfedezett népi jelleget tekinti még párhuzamnak. A fenti idézet alapján vélelmezhető, hogy Thomka Beáta strukturális paralelizmust, s nem genetikai kapcsolatot tételez fel a két elbeszélő forma között. Bár ennek lehetőségét korántsem zárom ki, sőt a szkáz típusú elbeszélés mód és az anekdotikus narráció viszonyának értelmezését izgalmas kérdésnek tartom, mégis kissé túlhangsúlyozottnak vélem e részletesen ki nem fejtett hasonlóság su-

Szerencsét próbálnak, mint a mesék legkisebb királyfija, s ők is többnyire csak hamuba sült pogácsát visznek »motyójukban.«” A kalandor vagy a picaro alakját kétes hiteltől vállalkozás mesehőssé szelídíteni. A legkisebb királyfi ugyanis nem „felemás egyén” – ahogy Tersánszky jellemzi alakját –, hanem tökéletes hős, jóra való fiú, aki öreg szülei örömeire visszatér hozzájuk a próbatételek után. A királyfiak általában nem küzdenek higiéniai problémákkal, nem jellemző szokásuk a rendszeres alkoholfogyasztás és a hamiskártyázás, nem kell tartaniuk a rendőrségtől, és nem olyan ijedősek, mint Kakuk Marci. Nemcsak túlélni akarnak, hanem tulajdonképpen mindent: a királylányt és a fele királyságot is. Egy szívserelmük van, akivel az „ásó, kapa” kimondása után boldogan élnek, amíg meg nem halnak. Marci ezzel szemben számos hölggyel kerül intim szexuális viszonyba, akik ráadásul meglehetősen távol esnek a királylány kategóriájától.

¹⁶ Ilyen kifejezetten elismerő értékelést is olvashatunk a kismonográfia szövegében: „Részben ebben áll Tersánszky regényeinek olykor ellenállhatatlan humora. Ebben a fesztelen anekdotázásban.” Uo., 251.

¹⁷ „Szóltunk már róla, hogy Tersánszky regényszövéseinek egyik legjellemzőbb eleme a mesei fordulatok visszatérő alkalmazása. Ennek is a *Kakuk Marci*-ban találjuk legszebb példáit a meseszerűség abban is megnyilvánul, ahogy a különböző történetekben feltűnő szolgálólányokat jellemzi. Olyanok ők, mint a meséből elvárásolt királykisasszony, aki most éppen inkognitóban van, de hamarosan levedli cseléd bőrét, s visszaváltozik eredeti mivoltába.” (Uo., 135.) „Az emberek leírásában is gyakori a meseiség: a lányok olykor angyalokként jelennek meg, az ellenszenves férfiak pedig többnyire ördögökre, a sátánra emlékeztetik Kakuk Marcit.” (Uo., 136.) Rónay nem említ példát, hogy melyik lány lenne ilyen mesei karakter. Megítélésem szerint a regényciklusban feltűnő nőalakok egyike sem felem meg ennek a jellemzésnek. „Nem a regény [*A céda és a szűz*] befejezése lehet igazán fontos az író számára, hiszen ebben van némi mesei íz is, mely jellemzője Tersánszky prózájának és szemléletének.” (Uo., 168.)

¹⁸ THOMKA Beáta, *Tersánszky elbeszélő formái*, Hungarológiai Közlemények 1990/1–2., 3.

galmazott jelentőségét. Különösen annak fényében, hogy a szerző meg sem említi az anekdotikus elbeszélismód irodalmi hagyományát, amelyet pedig nem csupán a strukturális párhuzam, hanem a genetikus leszármazás is Tersánszky műveinek elbeszélismódjához kapcsol. A szkáz-analógia túlbecsülése különösen jól érzékelhető az alábbi kitételben: „A művészi forma elidegeníthetetlen mozzanata, a szkáz-moddelljét, az élőbeszéd-szerű előadásmódot idéző közlésforma, melyre a magyar prózában kevés példa akad.”¹⁹ Az élőbeszédet imitáló narráció az anekdotikus előadásmód egyik legjellegzetesebb sajátossága, éppen ezért az élőbeszédszerűség a magyar prózában igen kiterjedt szerepet játszó anekdotizmusnak köszönhetően kifejezetten gyakori eljárás.

A népi szemléletmód érvényesülése – amennyiben ez a kifejezés a fennálló viszonyok felszabadult, tiszteletlen kigúnyolására utal – szintén megfontolást érdemel. A szkáz és a népi szemlélet együttes említése mintha Bahtyin ihletésére utalna, bár az orosz irodalomtudós kifejezetten hangsúlyozza, hogy Borisz Eichenbaummal ellentétben a szkáz típusú elbeszélés kategóriáját nem csupán az élőbeszédszerű narrációra érti, hanem minden „idegen beszédre való beállítódás”-ra.²⁰ A népi szemléletmód kiemelése mögött Bahtyin karnevál-elméletének hatása sejthető. A fentiek alapján talán nem tűnik elhamarkodottnak az a következtetés, hogy a szkáz párhuzam felvétele és ezzel párhuzamosan a magyar anekdotikus hagyomány teljes figyelmen kívül hagyása szimptomatikusan jelzi a hazai irodalomtörténet-írás viszonyát az anekdotához és az anekdotikus narrációhoz. Thomka Beáta cikke a némiképp lenézett elbeszélő formával való kapcsolat vizsgálata helyett egy joggal népszerű irodalomtudós kategóriarendszerét felhasználva keres rangosabb vonatkoztatási rendszert Tersánszky epikája számára, mint a korszerűtlennek tekintett anekdotikusság. Bár Thomka Beáta jelezte, hogy csak röviden veti fel a szkáz típusú narráció rokonságának lehetőségét, s ennek megfelelően nem is adta a probléma részletes elemzését, Olasz Sándor minden további vizsgálat nélkül vette át ezt a megközelítést, jóllehet jelentősen változtatott is rajta, amennyiben a szkáz „a monda és anekdota sajátos keverékével” azonosította.²¹ Az anekdota elkerülésének szándékától vezéreltetve a recepció végül visszaérkezett az anekdotához, igaz, nem annak alábecsült hazai, hanem rangosabbnak tetsző orosz változatához.

Az anekdotikus hagyomány fent bemutatott viszonylagos mellőzöttsége a Tersánszky poétikáját értelmező szakirodalomban azért is furcsa jelenség, mert szinte nincs is az anekdotikus narrációnak olyan jellegzetes sajátossága, amelyet a recepció ne említett volna. A gyakran pontosan leírt eljárások összefoglaló megnevezését azonban az esetek túlnyomó többségében kerülnek az értelmezők. Az elbeszélőkedv által

¹⁹ Uo., 14.

²⁰ „A szkáz problémáját nálunk elsőként Borisz Eichenbaum vezette fel. Ő kizárólag úgy fogta fogja fel a szkáz, mint az elbeszélés orális formájára, az élőbeszédre és annak megfelelő nyelvi sajátosságokra való beállítódást (az élőbeszéd intonációja, szintaktikai felépítése, a megfelelő lexika stb.). Eichenbaum tökéletesen figyelmen kívül hagyja, hogy az esetek többségében a szkáz mindenekelőtt az idegen beszédre való beállítódás, és csupán ennek következménye az élőbeszéd.” Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikai problémái*, Gond-Cura–Osiris, Budapest, 2001, 237.

²¹ OLASZ, I. m., 76.

irányított elbeszélés, a szövegek hangnemét meghatározó humor, a narráció előbeszédszerű közvetlensége, az epizódokból építkező cselekmény, a beékelt anekdoták alkalmazása mind-mind olyan meghatározó jegy, melyekről a recepció számos érdemi megállapítást tett. A humoros szemléletmód meghatározó voltát olyan egybehangzóan emeli ki a szakirodalom, hogy akár irodalomtörténeti közhelynek is nevezhetjük.²² Ezért el is tekintek attól, hogy részletesen bemutassam e szempont jelenlétét a recepcióban. A közvetlenség talán valamivel kevésbé kézenfekvő kategóriája kapcsán érdemes röviden elidőzni a szakirodalomnál. Czibor János 1948-ban írt cikkében elsősorban az elbeszélő és a hallgató viszonyára vonatkoztatva hozza szóba Tersánszky előadásmódjának ezt a sajátosságát.²³ Szalay Károly is hasonló megfigyelést tesz, de az esszéyszerű nyelvi fordulatokat mellőzve egzaktabban írja le a jelenséget.²⁴ Az újabb szakirodalomban Csányi Erzsébetnek a *Margarétás dalt* értelmező munkája is említést tesz róla,²⁵ de legpontosabb leírását Thomka Beáta korábban idézett tanulmánya nyújtja, amely egy új szempont beemelésével bővíti a kérdéskör vizsgálatát, amikor a közvetlenséget nemcsak az elbeszélő és az olvasó, hanem az elbeszélő és az elbeszélt világ vonatkozásában is tárgyalja.²⁶ A problémakör érdemi vizsgálatához Dérczy Péternek – szintén a Tersánszky-irodalom élvonalába sorolható – tanulmánya is hozzájárul az elbeszélői szituációk vizsgálatával. A perszonális narrációt választó Tersánszky-szövegeknek három típusát különbözteti meg a mesélő és a hallgatóság közötti viszony szempontjából. Az első megrajzolja az elbeszélői helyzetet a maga konkrét mivoltában,²⁷ a második a hallgatóságot nem határozza meg pontosan, de a narrációból kikövetkeztethetők az „elhangzás” körülményei,²⁸ míg a harmadik nem is sejteti

²² Vö. például RÓDAY, I. m., 126; SZALAY Károly, *Tersánszky Józsi Jenő novelláiról*, It 1961/3., 333.

²³ „Ez a közvetlenség műveinek azonnal ható varázsa, mely néhány mondat után átjár bennünket. Pontosan tudja, mit akar mondani és pontosan tudja érzékeltetni a tökéletes rögtönzés hangulatát. Olyan, mintha az olvasóval együtt írná a történetet.” CZIBOR János, *Tersánszky J. Jenő*, Csillag 1948/10., 52.

²⁴ „A fentebb idézett példák már érzékeltették ennek az előadásmódnak szembeszökő sajátosságát, rendkívüli közvetlenségét. Rögtön az indítással igyekszik megteremteni az olvasó és az elbeszélő között a legközvetlenebb kapcsolatot. Stílusa ezért szándékosan egyszerű, köznap stílus.” SZALAY, I. m., 331.

²⁵ „Két narrátor, két nézőpont váltogatja egymást, melyeknek közös sajátosságuk: az élőbeszédszerű közvetlenség és a feltételezett címmel való dialogizálás. Natasa Nagy Ferenchez beszél, az pedig az olvasóhoz.” CSÁNYI Erzsébet, *A regénypoétika és egy „regényes szívügy” találkozása*, Híd 1988/12., 2340.

²⁶ „E viszonyt rendszerint a közvetlenség, közelség vagy a közvetettség látszata ellenére is uralkodó bensőségesség alakítja. A közvetlen kifejezést két vonatkozásban alkalmazom: elsősorban a szerző elbeszélő formáinak egyik poétikai meghatározójaként, másfelől pedig a narrátornak az elbeszélt világgal, a világot benépesítő alakokkal kiépített viszonyának, kapcsolatainak vonatkozásában. Az utóbbi alakformálásban, értékhangsúlyai kijelölésében, nyelvhasználatában stb. nyilvánul meg.” THOMKA, I. m., 11–12.

²⁷ „Az énformából következik, vagy legalább abból is, hogy a Tersánszky-regények leggyakoribb elbeszélői szituációja az igaz történet általános és tradicionális helyzete: az a fajta viszony, mely a mesélő és a hallgatósága között jön létre. Ez a szituáció a Tersánszky-művekben sokszor valóságos szituáció, mert az elbeszélés alaphelyzete, kiindulópontja is egy ilyen viszony feltételezése, illetve nyílt kifejezett érzékeltetése. Nyilvánvaló például az *Reköttes* című regényben, ahol is a főszereplő elmondja, elmeséli egy valóságos hallgatóságnak, az újoncoknak, harctéri tapasztalatait, kalandjait. Ugyancsak nyilvánvaló a szituáció, amikor az elbeszélő a történet alapelbeszélőjének mondja el történetét, mint *A céda és a szűzben*, ahol is az elbeszélés indítása egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő valakinek, egy személynek beszél, noha ez a személy nincs bemutatva.” DÉRCZY, I. m., 4–5.

²⁸ „Az elbeszélő szituáció konkrétan nem jelölt változata a *Kakuk Marci*, ahol is bizonyos stílári fordulatokból, elbeszélésbeli fogásokból derül csak ki, hogy az elbeszélő főhős valószínűleg egy több személy-

a megszólítottak körét, így a jelenlét kvázi szituációját közvetlenül az elbeszélő és befogadó között teremti meg. Az elbeszélő és a hallgatók jelenlétének sugalmazása lehetőséget teremt a közvetlenség atmoszférájának megteremtésére. Dérczy megállapításainak jelentőségét növeli az a helytálló megfigyelése, mely szerint Tersánszky auktoriális elbeszélést választó műveiben is megjelennek a perszonális narráció sajátosságai: „Mintha a szerzői elbeszélés és a perszonális elbeszélés keveredne bennük, vegyülne egymással.”²⁹ Megítélésem szerint ennek az lesz a következménye, hogy az auktoriális elbeszélések esetében is lehetővé válik a közvetlenség harmadik típusú szituációjának bizonyos fokú sugalmazása.

Miután a közvetlenség példáján szemléltettem a szakirodalomnak azt a sajátosságát, hogy alkalmanként nagyon pontosan írja le egy-egy olyan poétikai jelenség érvényesülését a Tersánszky-szövegekben, melyek az anekdotikus hagyomány körébe utalhatók, a többi hasonló sajátosság esetében eltekintek a szakirodalom részletekbe menő felidézésétől.³⁰

A tanulmány hátralevő részében arra a kérdésre keresem a választ, hogy mennyiben kapcsolódik Tersánszky írásmódja a modernséghez, illetve mennyiben alakította át elbeszélői gyakorlata az anekdotikus elbeszélésmód 19. századi örökségét. A kérdés első felét az teszi különösen indokolttá, hogy Tersánszky életműve – ahogy ezt a recepció több vonatkozásban is jelezte – számos olyan vonást mutat, amely inkább elválasztja poétikáját a modernség narratív technikáitól, mintsem szorosan hozzá kapcsolja. Joggal mutatott rá a szakirodalom, hogy alakjai többnyire statikus és áttetsző figurák, ami arra utal, hogy Tersánszky „gondolatvilágától [...] teljes mértékben hiányzott az individuálkrízisnek az a létszemléleti formája, mellyel kora európai, s részint magyar irodalma is szemben találta magát.”³¹ Az alakjai számára természetes

ből álló, akár kocsmai társaság számára mondja el különböző kalandjait. Az előbbi jelölt szituációkkal szemben azonban a *Kakuk Marci* elbeszélői helyzete valóban csak kikövetkeztethető, jelöletlen szituáció.” *Uo.*, 5.

²⁹ *Uo.*, 2.

³⁰ Csúpan néhány fontosabb szöveghely megjelölésével szeretném korábbi állításomat alátámasztani. Élőbeszédszerűség és elbeszélőkedv: KÉRY László, *Tersánszky Józsi Jenő: Kakuk Marci, Vigilia*, 1942, 394–395.; TARJÁN Tamás, *Az egyes szám első személyű előadásmód Tersánszky Józsi Jenő regényeiben = Valóság és varázslat*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, PIM – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 205–213.; itt 207–208.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 186–187.; 189–196. (Kulcsár Szabó külön fejezetet szentel terjedelmes tanulmányában az élőbeszédszerű narráció irodalmi megalkotottsága problémájának.) Epizódok, illetve anekdoták beillesztése: NÉMETH László, *Tersánszky J. Jenő, A margarétás dal = Uő., Két nemzedék*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 164.; TARJÁN, *I. m.*, 212; DÉRCZY, *I. m.*, 9–10.; RÓNAY, *I. m.*, 131–132. A két kategóriát itt most együtt kezelem, az értelmezők álláspontja ugyanis megoszlik abban a tekintetben, hogy azonosítják, egymáshoz hasonló szerepűnek vagy teljesen eltérő karakterűnek látják a két alkotóelemet. Tarján Tamás szerint az epizódok sohasem lesznek anekdoták, míg Dérczy mindkettő jelenlétét regisztrálja Tersánszky szövegeiben. Tarján álláspontját annyiban osztom, hogy az epizódok egy része nem fut ki poénra vagy csattanóra, így az előadásmód anekdotikus jellege mellett sem tekinthetők klasszikus beékelt anekdotáknak. Azt a kijelentést azonban túlzásnak vélem, hogy az epizód sohasem válik anekdotává. A *Kakuk Marci vadászkalandja* elején olvasható epizód a sárga bőrröndről például egyértelműen beékelt anekdotának tekinthető. Abban a vonatkozásban tehát Dérczy megközelítését fogadom el, hogy epizód és beékelt anekdota strukturális szerepe nem különíthető el élesen egymástól.

³¹ KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 198.

lehetőségként adódik egyéni integritásuk megőrzése, változatlanlanságuk részben éppen abból eredeztethető, hogy ebben az állandóságban testesül meg a társadalmi környezettel szemben kivívott autonómiájuk. E belső mozdulatlanlanság alapja a természetre hivatkozó életszemléletben, egyfajta természetjogra támaszkodó gondolkodásmódban jelölhető meg. A természetnek tulajdonított szubsztancialitás, a természet mint végső alap tételezése nem esik egybe a modernség mesterséges, megalkotottat preferáló szemléletmódjával. (Más kérdés, hogy Tersánszky narratív nyelvének természeteségét – különösen, ha a *Kakuk Marci*-regényekre gondolunk – talán némiképp túlhangsúlyozta a recepció, s mint arra később még kitérek, korántsem elképzelhetlen, hogy e szövegek beszédmódjában a művi megalkotottság nyomai is felfedezhetők.) Az alakképzés mellett a történetelvűségnek a narratíva szerkezetében betöltött konstitutív szerepe sem jellemző a modernségre, bár megjegyezhető, hogy az előadásmódot hangsúlyozó narráció a cselekmény mellett az elbeszéltségre is ráirányítja a figyelmet, noha a narratíva ezzel egyidejűleg nem kap önreflexív karaktert. A lineáris időrend szintén a hagyományos megoldások közé tartozik, akárcsak a metonimikus szöveg-szerveződés.

Mi köti mégis Tersánszky prózáját a magyar modernség irodalmához? Azt a tényt, hogy a Nyugat befogadta, s nemcsak a folyóiratban jelentek meg írásai, hanem több regénye is a Nyugat kiadásában látott napvilágot, önmagában nem tekinthetjük kielégítő válasznak. Kétségtelen, hogy a korabeli hazai viszonyok között a hivatalos, kollektív értékrendtől való eltávolodás már önmagában egyfajta irodalmi ellenzéki-séget jelentett, ahogy a testi szükségletek kielégítésének elvét hirdető figurák is alkalmasak voltak arra, hogy kiváltsák a valláserkölcsei téziseket hangoztató konzervatív ízlés rosszállását. Magyar kontextusban a relativizmusnak az a távolról sem provokatív, a természetjogból levezethető értékeket meg nem kérdőjelező változata is relatíve újszerűnek mondható, amely a viszonylagosság elvét korántsem szubverzív módon fogta fel. Tersánszky-nak a véletlen világot szervező szerepére vonatkozó, főleg a regények elő- vagy utószavában fel-feltűnő fejtegetéseit is gyakran szokták idézni, mint szemléletmódja modernségének jelét. A nagy elvekkkel, a patetikus morállal és rendszerező gondolkodással szembeni fenntartásai valóban emlékeztetnek Kosztolányi hasonló tárgyú eszmefuttatásaira, de a művek poétikáját mégsem hatja át igazán átütő módon, az olvasó számára folyamatos élményszerű tapasztalatot nyújtva ez a perspektíva. A laza szerkezetű cselekmény, a véletlen által is alakított kaland nem képes sem elevenen, sem elmélyülten megjeleníteni ezt a tapasztalatot, mert a kalandregény, a pikaesz és a ponyvairodalom maga is műfaji elvvé tette a véletlen cselekményszerző szerepét. Mivel Tersánszky poétikája nem dolgoz ki olyan eljárásokat, amelyek folytonosan ébren tartanák, elmélyítenék és rendre új perspektívából világítanak meg a véletlenszerűség érzését, az elbeszélésmód újszerűségéhez kevésbé járulnak hozzá ezek a gyakran inkább szervesen odaillesztett toldaléknak ható, semmint a szövegek struktúráját meghatározó fejtegetések.

Az alábbiakban az anekdotikus narráció hagyományának átalakulásán keresztül igyekszem bemutatni Tersánszky elbeszélésmódjának modernség felől értelmezhető jellegzetességeit, mivel éppen e tradíció áthangolásában látom azokat a vonásokat,

melyek az életművet leginkább a magyar modernség irodalmához kapcsolják. Ennek a közelítésmódnak az az előnye, hogy egyszerre érvényesíti a poétikai és a történeti megközelítést. Egyfelől poétikai érveket igyekszik felvonultatni annak szemléltetésére, hogy Tersánszky bizonyos narratív eljárásai nem helyezhetők el a 19. századi anekdotikus hagyomány keretein belül. Ez az elkülönбöződés a korszak modern magyar irodalmának önszemlélete számára elégséges alapot nyújtott ahhoz, hogy Tersánszky művészetét hozzá tartozóként ismerje fel. Másrészt e vonások egy része nemcsak a konkrét szituációban, illetve nemcsak a modernség sajátos korabeli magyar felfogásán belül, hanem attól elvonatkoztatva is modernnek tekinthető.

Az alább következő megállapításaim elsősorban az élőbeszédszerű nyelvhasználat sajátosságait érintik. Tersánszky műveinek szinte valamennyi értelmezője, aki egyáltalán kitért stílusának jellemzésére – különösen a *Kakuk Marci*-regények méltatói – egybehangzóan emelték ki nyelvének újszerűségét, egyéni karakterét. Ez a hangsúlyozott egyediség, melynek forrásai ugyan többé-kevésbé tisztázhatók, a Tersánszky által egyébként sokat kritizált individuális elvet juttatták érvényre művei stílusában. A 19. század anekdotikus narrációjában e beszédmód kollektív jellegének imitálása még meghatározó törekvés volt. Egy-egy változatának sajátosságai abban rejlett, hogy a közösségi beszédmód képzetét, illúzióját milyen egyedi változat kidolgozása révén idézte fel. Tersánszky nyelvhasználata azonban nem a közösség hangjának egyéni variánsát igyekszik nyújtani, hanem egyéni fordulataival, kitalált nyelvvel olyan pozíciót vesz fel a kollektív nyelvhasználattal szemben, amelyet művei csavargó hősei a társadalommal szemben. A *Kakuk Marci*-regények a nyelvhasználatával kapcsolatban az egykorú kritika többször modorosságot, egyénieskedést emlegetett, holott ezek a megoldások sokkal inkább arra hivatottak, hogy a befogadók nyelvérzékét némiképp provokálva jelezzék e beszédmód reinitens, nem szabályszerű voltát. A narratív nyelv tehát alapvetően nem valamely kollektív nyelvváltozat egyedi variánsa, hanem olyan beszédmódot képvisel, amely saját különállását, eltávolodását a közösségi nyelvhasználattól, illetve az abban testet öltő szemléletmódtól önértelmezése meghatározó elemének tekinti. Ezért kevésbé meggyőzőek azok a rokonítási kísérletek, amelyek Tersánszky elbeszélő nyelvét Tamási Áron műveinek narrációjával állítják párhuzamba. *Kakuk Marci* és Ábel természetes gondolkodásmódjára, előadásmódjuk frappáns, humoros fordulataira, a nyelvi lelemény iránti fogékonyságukra ugyan joggal lehet közös vonásként hivatkozni, ugyanakkor nem szerencsés szem előtt tévesztetni az alapvető különbségeket, amelyek mind a hősök pozicionálásában, mind az általuk beszélt nyelv karakterében megmutatkoznak. Ábel figurája esetében nagy hangsúly esik arra, hogy egy közösség tulajdonságainak képviselője, a székely gondolkodásmód és nyelvhasználat megtestesítője, míg Tersánszky jellegzetes alakjai kívül állnak minden közösségen, csak lazán kapcsolódnak a társadalmi struktúrákhoz, s alapvetően jól érzik magukat ebben a marginális, kívülálló pozícióban.³² Míg

³² *Kakuk Marci* önidentitásának nincs köze a szociológiai értelemben vett néphez. Mind életformája, mind mentalitása tekintetében távol áll tőle a paraszti kultúra. A világlátott, élénk eszű csavargó gyakran jót mulat a parasztfiguráknak tulajdonított szűklátókörűségen és tájékozatlanságon, s írástudó létére az analfabetizmust sem tekinti dicsőségnak. A földhöz tapadó szerzésvágyat ugyanúgy lenézi, mint

Tamási beszédmódja egyfajta hangsúlyozott székely identitással rendelkezik, annak elemeiből építi föl a maga sok tekintetben virtuóz nyelvi teljesítményét, addig Tersánszky regényeiben nem jut ilyen meghatározó szerephez egyetlen közösségi nyelvváltozat sem. A *Kakuk Marci*-regények kapcsán ugyan több értelmező azonosította a szatmári dialektust, mint a megalkotott nyelv egyik összetevőjét, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy ez a tájnyelv nem tölt be domináns szerepet ennek az egyedi nyelvváltozatnak a létrejöttében. Jelenléte korántsem olyan markáns, mint például az argóé, amit az is jelez, hogy a tájjellegű ejtés, a dialektusok egyik legszembeütőbb sajátossága alig érzékelhető benne. Inkább a tájszavak olykori felbukkanása teszi érzékelhetővé a tájnyelvi réteg jelenlétét. Tersánszky és Tamási beszédmódjának egymás közvetlen közelébe helyezése tehát elfedi a hagyományhoz való viszonyulásuk alapvető különbségét: Tamási művei folytatják azt a tradíciót, amely a kollektív nyelvhasználat tökéletesített, virtuóz kezeléséből építi fel a maga beszédmódját, míg Tersánszky éppen abban tér el a 19. századi magyar anekdotizmus örökségétől, hogy szakít a kollektív nyelvhasználat imitálásának gyakorlatával.

Többen rámutattak már, hogy Tersánszky elbeszélő nyelvének megteremtésében olyan, az irodalmi nyelv és a köznyelv szintje alatti rétegek is szerephez jutnak, mint az argó vagy a jassznyelv. Tersánszky feladja az élőbeszéd imitálásának azt a korábban tapasztalható stratégiáját, amely annak „megnemesítésével”, felemelésével kötötte össze a megidézés gesztusát. Az élőbeszéd imitálása ugyanis korábban olyan nyelvi sajátosságok követésére szorítkozott, amelyek nem veszélyeztették a mű nyelvhasználatának normát megtestesítő funkcióját. Az élőbeszéd töredékessége, grammatikai pongyolaságai és mondatainak szerkezeti lazasága nem tartozott azon eljárások közé, amelyeket az anekdotikus elbeszélői modor előszeretettel használt az élőbeszéd illúziójának megteremtése érdekében. Az imitációnak határt szabott az az elvárás, amely az irodalmi műalkotással szemben azt az igényt támasztotta, hogy testesítse meg a szabatos nyelvhasználatot, mintegy példát adva a nyelvi közösség számára, hogyan kell szépen és helyesen magyarul beszélni. (Pontosabban: írni, hiszen a megszerkesztettség és a szóhasználat tekintetében elsősorban az írott nyelvváltozat képviselte ezt a normát.) Az írott nyelv kiküszöbölte az élőbeszéd „hibáit”, szabálytalan mondat-

a bicskázásban megmutakozó legénykedő virtuskodást: „– Akkor rossz rend van itt falun! – mondtam erre. – Ha a városban nálunk is mindjárt kacorra menne az ember, ahány kedvese van, akkor szombat este úgy nézne ki a város, mint a vágóhíd. / – Már pedig itt így megy! – szólta Gábor. – A fehérnép sem szereti az olyan legényt nálunk, amelyik nem veri be érte a másik fejét. Van, amelyik erre is uszít.” (TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Kakuk Marci*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1961, 183–184.) A műveltebb ember fölényérzete nyilatkozik meg többek között az ’ostoba’, ’bugris’ értelmű *buga* szó gyakori használatában, mint azt az alábbi önmegszólító mondat példája is jelzi: „Most városi létedre, egy falusi buga paraszttól kapsz leckét, Marci.” (Uo., 165.) A népi kultúra elismerő értékelésébe is az elválasztó távolság, az idegenség tudata vegyül: „Így, közöttük úgy ültem, mint a mafla. Se egy nótát, se egy táncot nem tudtam. Csak elvettem a kedvét annak is közülök, amelyik rám nézett, hogy bámulok, mint a rosszul savanyított ugorka. Hol tanultam volna? Hát a városban, a butikokban, kocsmákban, ahová én jártam, nem tudnak ilyen szépen mulatni, mint ezek a mokányok, mondhatom. Pedig némelyik a bércről jött le egyenesen, a havasi legelőkről, ahol hónapszám nem látott embert, csak fát meg sziklát meg farkast. Mégis különül táncol, mint a városban egy szolgabíró.” (Uo., 180–181.)

szerkezeteit, a kevésbé formalizált beszédhelyzetéből adódó lazaságait. Az előbeszéd ilyen típusú imitálása a beszélt nyelvnek fontos jellegzetességeiről mondott le a normához emelés igényének szem előtt tartása miatt, azaz az irodalmi nyelvhasználat úgy utánozta az előbeszédet, hogy nagyon határozottan korlátozta az imitálható jellegzetességek körét. Tersánszky nyelvhasználatában azonban nem (vagy jóval szerényebb mértékben) vesz tudomást az előbeszéd megnevelésének elvéről, így azokról a kimondatlan tilalmakról sem, amelyek meghatározzák a felhasználható sajátosságok körét. Ez olyan általános tendenciának tekinthető, amely az életmű egészében érvényesül, s nem korlátozódik az én-elbeszélést alkalmazó regényekre. Még az olyan művekben is megjelenik, ahol az elbeszélés szituációja, illetve a műforma nem követelné meg. Az *Egy ceruza története* című regény például részben napló és levélrészletekből épül fel, azaz írásbeli formákat imitál, mégis az előbeszéd befolyását mutatja. Ennek valószínűleg az a magyarázata, hogy annak a társadalmon kívüli perspektívának a megteremtésében, amely annyira jellemző Tersánszky műveire, talán a legfontosabb szerep az előbeszéd imitálására hárul. Az előbeszéd a hivatalos társadalmi elvárások megtagadásaként értelmezhető, amennyiben a nyilvánosság színterein megnyilatkozó, formalizált nyelvhasználattal szemben a privát, a nem hivatalos, a belső használatra készült nyelvi formákat preferálja. A felszínen sértetlenül érvényesülni látszó hivatalos erkölcsi értékrendet képmutatásként értékelő Tersánszky-regényekben a szabályszerű, a nyelvi normát megtestesítő beszédmód a hipokrita magatartásmód nyelvi megfelelője. Míg a magán nyelvhasználat intimebb, elhallgatott rétegeinek, illetve a társadalom peremén élők csibésznyelvének megszólaltatása e képmutató szabályrendszer leleplezésének gesztusaként értelmezhető.

Tersánszky abban a tekintetben kétségtelenül túllép az anekdotikus elbeszélői hagyomány korábbi konvencióin, hogy módszeresen megsérti a nyelvi normát, s a narratív nyelv ilyen kezelésével újat hoz a magyar modernség történetébe is. Ebben az időszakban ugyanis még korántsem magától értetődő az a belátás, hogy az irodalmi nyelvhasználatnak ugyanolyan legitim eljárása a köznyelv szempontjából nyelvrontásnak minősülő beszédmód, mint bármely más poétikai eszköz. (Tersánszky nyelvi teljesítménye ezen a téren Füst Milán nagyregényének eredményeivel állítható párhuzamba.) A nyelvrontás a modernség időszakában az európai irodalomban sem számított még a bevett vagy közkeletű poétikai eljárások közé. Céline regényei többek között éppen azért keltettek feltűnést, s azzal hoztak új szintet a modern próza történetébe, hogy radikálisan és módszeresen fordultak szembe a normára tekintő nyelvhasználattal. Persze, túlértékelnénk Tersánszky nyelvi innovációját, ha Céline teljesítményéhez mérnénk, már csak azért is, mert a nyelvi norma elutasításának korántsem képviseli olyan végletes és következetes változatát, amely Céline nyelvéhez mérhető lenne. Ennek egyik szembetűnő jele a trágár fordulatok mellőzése. Kakuk Marci elbeszélőként tartózkodik attól, hogy történetének szereplőit szó szerint idézze, ha azok a sikamlósnál durvább nyelvi fordulatokkal élnek. A *Kakuk Marci ifjúsága* című regényben például a szereplői elbeszélő így jelzi beavatkozását Soma szolámába, amikor az a feleségével folytatott intim kapcsolatra utal: „Ne fussatok, ne fussatok, mit futtok?! Azt hiszed, nem hallottam én, hogy evvel a majommal álltál össze? Felőlem csak

(csúnyán mondta, mint csináljunk egymással az asszonnyal) – és röhögött.”³³ Egyfajta nyelvi szemérmesség tehát Tersánszky egyébként szabad szájú elbeszélőit is jellemzi.³⁴ Ennek okai között az elbeszélői tradíció, az anekdotikus narráció konvencióinak visszafogó hatása mellett akár a jogi következmények fenyegetése is felvethető. Az 1924-ben *A céda és a szűz* című regény kapcsán szemérem elleni vétség címén indított ügyési eljárás aligha hatott bátorítóan a nyelvi tabuk megtörésének kísérletére.³⁵

A nyelvi normát elutasító elbeszélői gesztusok határainak érzékelése azonban nem homályosítja el azt a felismerést, hogy Tersánszky prózájának a magyar próza kontextusában kezdeményező szerep tulajdonítható a nyelvrontás poétikai eljárásának emancipálása terén, s műveit jelentős hely illeti meg ennek a kortárs prózáig ívelő, mindinkább kiteljesedő történetében. Ebből a nézőpontból tekintve a Tersánszky-művek nyelvhelyességét firtató megjegyzések inadekvát horizontból közelítenek az életmű nyelvi teljesítményéhez. Az ismert nyelvművelő, Lőrincze Lajos külön cikket szentelt a Tersánszky-művek nyelvhasználatában előforduló nyelvhelyességi hibáknak. Bár írása nem zárul egyértelmű elmarasztalással, kérdései egy részében mégis jól érzékelhető a helytelenítő viszonyulás.³⁶ Az a bizonyos mértékű tanácsstalanság,

³³ Uo., 134.

³⁴ Ezt a határt csak olyan ponyvának szánt műveiben lépi át, mint a *Majomször párna*.

³⁵ A *Kakuk Marci ifjúsága* kiadásának idején, 1921-ban ez a szempont talán nem merült még fel ilyen élesen, de az 1933-ban publikált *Amerikai örökség* írásakor az 1927-es elmarasztaló ítélet már belejátszott a szemérmes nyelvi forma választásába. Az alábbi részletben például Marci tartózkodik attól, hogy a Hertye-epizódot előadó kocsis szavait finomítás nélkül adja vissza, amikor az vélhetőleg a női nemi szerv közkeletű megnevezését használja annak a völgynek a megjelölésére, ahol Hertyt a haladók medve magához ölelte: „Van ott egy hely a havasokon, olyan, ha asszonynép előtt kimondod, hát vagy kacag, és akkor még jó, de lehet, hogy pofonvág, és leköp érte, és elszalad. Pista persze kimondta ezt előttem.” (TERSÁNSZKY, *Kakuk Marci*, 194.) Céline elbeszélőjét nem fogja vissza nyelvi szemérmesség, amikor például arról beszél, hogy nem kötötték le „a puncsi örömeit”. (*Utazás az éjszaka mélyére*)

³⁶ A kérdések egy része mintha alkotói gondatlanságot és hanyag kéziratkezelést vélelmezne: „Kíváncsi volnék például, hogyan lett a Tersánszky-kéziratokból kiadvány. Volt-e és milyen szerepe volt ebben a lektornak, szerkesztőnek?” (LŐRINCZE Lajos, *Rejtély = Uő., Emberközpontú nyelvművelés*, Magvető, Budapest, 1980, 175.) Ezeket a mondatokat nehéz másként olvasni, mint annak vélelmeként, hogy Tersánszky sajátos nyelvi fordulatainak egy része egyszerűen tollhiba vagy sajtóhiba. A bekezdés utolsó kérdő mondata szintén meglehetősen számon kérőre sikerült: „S a leglényegesebb: mi a kapcsolat az idézett (és nem idézett) stílári jelenségek és Tersánszky népszerűsége, írói értéke, rangja között? Másként fogalmazva: ezért (is) vagy ennek ellenére (is) nagy író Tersánszky J. Jenő.” (Uo., 175–176.) A meglehetősen körmönfont s talán feleslegesen túlbonyolított mondat mintha nem játszana nyílt kártyákkal, s még az is felmerül az olvasóban, hogy bonyolultsága talán éppen arra hivatott, hogy egyértelmű állásfoglalás helyett gyanúba keverje Tersánszky prózájának nyelvi kvalitásait. Az első kétes retorikai művelet, amelyet a szöveg végrehajt a népszerű író és a nagy író kategóriáinak összemosása. Az ezért kérdéső ebben a kontextusban akár úgy is érthető, hogy a nyelvi kevés művelt nagyközönség előtt talán éppen azért olyan népszerű a szerző prózája, mert annak pongyolaságai között otthon érzi magát? (Az a verzió az előzmények ismeretében kevésbé valószínű, hogy a mondat komolyan mérlegelné annak lehetőségét, hogy éppen ebben a szabálytalanságban van írói nagysága. Mint az az eddigiekből kitűnt, az én álláspontom szerint valóban leginkább ebben jelölhető meg írói értéke.) A kérdés második fele („vagy ennek ellenére (is) nagy író” valójában költői kérdésnek, azaz állításnak hangzik. Valahogy így: „Számos nyelvhelyességi hibája, pongyolaságára ellenére, azért nagy író.” A mondaszerkesztés azért ravasz, mert az ellentétes válaszlehetőségekként beállított opciók valójában nem ellentétesek, hanem egymás variációi. Az én – meglehet, nem túlságosan jóindulatú – olvasatomban: „Bár a nagyközönség előtt éppen nyelvi pongyolaságai tették népszerűvé, az értők szűkebb köre előtt világos, hogy nyelvi pongyolaságai ellenére nagy író.”

amely Lőrincze soraiból kitetszik szimptomatikusnak mondható. A cikk keletkezésének idején a hazai nyelv művelés a helytelen nyelvi formák kigyomlálását tekintette elsődleges feladatának, amit valahogy úgy gondolt el, hogy avatott szakemberek egy viszonylag szűk csoportja ellenőrzést gyakorol a beszélő közösség nyelvhasználatára felett, s a szabályok betartására inti a helytelen formák használóit. Mintegy a nyelvi normát megtestesítve levagdosza a nyelvhasználat vadhajításait. Mai ízlésünk szerint talán kissé tekintélyelvű ez az önértelmezés, amely a nyelvet beszélő közösséget némiképp a tanár és a tanítvány szerepkörére emlékeztető módon osztotta két részre, s a nyelvhasználók széles körét a hibát ejtő nebulók pozíciójába helyezte. Az egykori ismert rádióműsor – *Beszélni nehéz* – még címével is az elsajátítandó szabályrendszerre emlékeztetett, míg a Tersánszkyra jellemző elbeszélőkedv lényege leginkább a „beszélni öröm” vagy a „beszélni felszabadultság” formulában ragadható meg. A normára figyelmeztető intés ebben az esetben éppen a norma érvényességét megkérdőjelező nyelvi produkcióval szembesül, ami nem ígérkezik termékeny találkozásnak.

A Tersánszky narratív nyelvét kritizáló értelmezők egy része a szerző nyelvhasználatának – különösen a *Kakuk Marci*-regények némelyikében érződő – nyelvi modorosságait, túlzásait teszi szóvá. Ugyan magam is úgy vélem, hogy a ciklus különböző darabjai nem képviselnek azonos esztétikai színvonalat, s a *Kakuk Marci vadászkalandja* és a *Kakuk Marci kortesúton* nyelve már korántsem olyan eleven, mint a sorozat legsikerültebb darabjaié (*Az amerikai örökség; Kakuk Marci a zendülők közt*), a túlzásba vitt egyénieskedés és a modorosság minősítésével mégis érdemes óvatosan bánni. A természetesség elvének gyakori szerzői hangoztatása, valamint ennek az elvnek a poétikai következményeit bemutató szakirodalom befolyása ugyanis könnyen arra ösztönözheti az olvasót, hogy a természetességben az életmű univerzális princípiumát lássa. Érdemes azonban emlékeztetni rá, hogy a mesterséges megalkotottság érvényesülését ez a természetes életszemléletre hivatkozó gondolkodásmód a gyakorlatban mégsem zárja ki. Ezt az elbeszélőkedvről tanúskodó beszédmódot ugyanis gördülékeny volta, lendülete és belső konzisztenciája mutatja „természetesnek”, miközben korántsem természetes képződmény. Nem valamely közösségi nyelvváltozat egyéni variánsa, hanem egy korábban nem létező, mesterségesen megalkotott idiolektus.

Kakuk Marcit, akárcsak Tersánszky más szereplő-narrátorait nem szerencsés olyan a naiv elbeszélőként azonosítani, aki minden önreflexió nélkül beszél, ahogy Isten adta neki mondani. A *Kakuk Marci*-regények gyakran jelzik ugyanis, hogy szereplői elbeszélőjük éber figyelemmel kíséri előadásának hallgatóságra gyakorolt hatását, s arra is találunk példát, hogy jelzi, e hatás fokozása érdekében tudatosan alakítja elbeszélőmódját. Az egykori kalandjaira visszatekintő szereplői elbeszélő gyakran idézi fel egy-egy olyan elbeszélést, amelyet annak idején (szereplőként) adott elő. E beékelte elbeszélésekben önmaga jelenbeli narrációján belül másodlagos elbeszélői pozícióban jelenik meg, ami alkalmat ad arra, hogy elsődleges elbeszélői szerepében megemlékezzen róla, milyen hatást ért el egykori előadásával. Ezek a részletek rendre azt könyvelik el sikerként, ha a történetben megjelenített közönség minél harsányab-

ban nevet.³⁷ Kakuk Marci a regények szereplői elbeszélőjeként tehát visszaigazolja a *Bevezetés*-ben olvasható jellemzését: „talán azért vált mesterévé a szavaknak, hogy mulatságos fickónak tartsák.”³⁸ A „szavak mesterévé válni” szókapcsolat nem éppen naiv elbeszélőként jellemzi Marcit, hiszen egyrészt alakulást, fejlődést sejtet, másrészt a szó művészetének magas fokú gyakorlását tulajdonítja neki. Talán nem interpretálok túl ezt a rövid idézetet, ha úgy vélem, hogy tudatos önfejlesztést sejtet, egy szándék beteljesítésére utal. A Kakuk Marcit bemutató szavaknál azonban fontosabb, hogy a *Bevezetés* után maga a regény „törzsszövege” is visszaigazolja ezt a jellemzést. Marci nemcsak folyamatosan érzékeli az elbeszélése által kiváltott hatást, hanem azt is jelzi, hogy a befogadói reakciók nyomán a siker fokozása érdekében – akár a jó színész –, a helyzetnek megfelelően alakít is elbeszélőmódját: „Én meg, hogy láttam, hogy ilyen nagy emberük lettem, hát lódítottam itt-ott a súlykon.”³⁹ Marci tehát a beékelte elbeszélések narrátoraként olyan elbeszélőnek mutatkozik, aki tudatosan minél nagyobb hatást igyekszik kiváltani hallgatóiból, s ennek érdekében mozgósítja a rendelkezésére álló elbeszélői fogásokat. Mivel az elbeszélés nem teremt távolságot Marci narrátori és szereplői személyisége között, jogosan feltételezhetjük, hogy a narrátor-főhős az elsődleges és a másodlagos elbeszélő szerepében ugyanazt az elbeszélői stratégiát követi. Ahogy nincs különbség a beékelte elbeszélések előadásmódja és az elsődleges elbeszélő narrációja között, ugyanúgy változatlanak tekinthetjük az elbeszélő önértelmezését és elbeszélői stratégiáját is. Marci nemcsak a múltban, hanem aktuálisan elhangzó elbeszélése idején is a minél zajosabb tetszés elérését, a minél hangosabb derűtséget célozza meg. Mivel a *Kakuk Marci*-regények konkrét elbeszélői szituációt teremtenek, a szóbeli előadás fikciójának következményeként a szereplői narrátor nem nyilatkozhat a hatás érdekében alkalmazott elbeszélői technikáiról. Nem a hatás folyamatának és a felhasznált stratégiának az elbeszélése, hanem performatív megvalósítása kerül előtérbe. A hallgatóság reakcióihoz kapcsolódó, illetve azokat provokáló, befolyásoló kiszólások lesznek ennek a hatásmechanizmusnak a legfontosabb eszközei.

³⁷ „Én is szívesen beszéltem neki [Ninike kisasszonynak] a sok nyomorúságról meg bolondságról, amiken keresztülmentem, és ő meg jókat kacagott rajta.” (TERSÁNSZKY, *Kakuk Marci*, I., 151.) A részletben külön figyelmet érdemel, hogy a történetek kétféle típusa (nyomorúság, bolondság) egyféle hatást vált ki, a kacagást. Semmi nyomát nem látjuk annak, hogy Marci ezt inadekvát reakciónak tartaná vagy tartotta volna egykori elbeszélése idején. Mindez arra enged következtetni, hogy Marci ambíciójának nagyon is megfelel, hogy a nyomorúság történetei derűtséget váltanak ki közönségéből. A néhány sorral lejjebb olvasható szakaszban Marci szinte dicsekvően számol be egykori elbeszélői sikereiről: „Sokszor estefelé egész vásárt csináltak ott körülöttem a tornác grádicsán a cselédek. A nagysága is ottmaradt egyszer egyszer velük. Még egyszer az úr is megállott, és hallgatta, mikor elbeszéltem a diákokat a toronyban, meg hogy ölte meg Kukuj a kotrót a kis lotyóért. (Uo., 152.) Az *amerikai örökség* szövegében olvasható olyan részlet is, amelyben Marci elbeszéléseinek sikerét ecseteli: „Akkor volt az őszi búcsú a faluban. A Kasosék háza úgy tele volt vendéggel, hogy a kutyatányért is azoknak mosták a konyhán, hogy teríthessenek nekik. / De ha a harmadik faluból érkeztek is, már az amerikai örökségen és Jánoskán kezdtek. Persze, kivált engem nyaggattak, faggattak. / Nem kell persze engem féltetni, hogy eluntam a sok firtatást. Kasoséknak, a lányaiknak és vőlegényeiknek a vékonyuk fájult meg a kacagástól, ha rám hagyták, hogy a vendégeknek én beszéljek Jánoskáról, és exerciroztassam nekik.” (Uo., 321.) Néhány oldallal később így beszéli el Marci egyik ugratásának hatását: „Na Kasosné és a leányai az asztalkendő tőmték a szájukba, úgy pukkadotk és kékültek. (Uo., 323.)

³⁸ Uo., 43.

³⁹ Uo., 280.

A kacagást, a nevetést mint intencionált hatást részben az anekdotikus elbeszélői hagyományból eredeztethetjük. Ugyanakkor a reakció intenzitása, harsánysága további megfontolást érdemel. Ez az elbeszélésmód mintha feszegetné az epika határait, amennyiben folytonos odafordulásai kifejezetten kiemelik, hogy a hallgatóságot jelenlétükre tételezi. Olyan fiktív helyzetet teremt maga köré az elbeszélés, mintha egy szokatlanul hosszúra nyúlt *stand up comedy* előadás hangfelvételét hallanánk. Kétségtelenül regénnyel van dolgunk, de olyan regénnyel, amely a jelenbeli elhangzás illúziójával a színházat idézi. A *Kakuk Marci*-regények jelenbeli előadást sugalló formájukkal, a jelenlévő hallgatók eleven reakcióit sejtető kiszólásaival és a hatás, a zajos siker igénye által irányított előadói stratégia jelzésével színpadra emlékeztető szituációt teremtenek maguk köré. Ennek a helyzetnek a következménye az előadásmód teatralitása, az a beszédmód, amely szokatlan töménységben alkalmazza a sajátos nyelvi fordulatokat.

A *félbolond* című regény segítségével az előadásmód teatralitásának másik összetevőjére is szeretnék rámutatni. A szöveg cselekményszerkezete – kissé talán monoton módon – arra az ismétlődő mozzanatra épül, hogy Báró Béla, a középszerű kezdő festő feltűnősködésével és tudálékosságával igyekszik kitűnni a nagybányai festőtelep fiatal alkotói közül. A szereplő-elbeszélőt kifejezetten irritálja az a gyámkodó, fölényeskedő tónus, ahogy alkalom szülte barátja kezeli. A regény cselekménye azoknak a szituációknak a sorozata, amelyek során Báró Béla nagyképű handabandázása rendre kínos és nevetséges felsüléshez vezet. A búcsúest műsorának megszervezése során azonban hirtelen megtalálja azt a szerepet, amelyben otthon érzi magát, s amely osztatlan elismerést hoz számára. Olyan színpadi produkcióval lép fel, amely egyesíti magában a cirkusz és a kabaré jellegzetességeit. A barátai által csak Bimnek nevezett Báró Béla hitelen átalakulását így értelmezi az egyik szereplő: „A kísérleti ember az örök szükséglet a teremtésben. Ő a félbolond, ha nincs helyén vagy a lángelme, ha a helyére kerül. Íme, kicsiben megfigyelhető Bim esetében, hogy lehet valaki közepes festőnek, közepesnél alábbvaló szellemiségnek és verhetetlen komédiásnak.”⁴⁰ A félbolond Báró Béla a bohóc figurájában találta meg azt a művészszeretetet, amelyben tehetsége kibontakozhat. A bohóc szerepben felismerte a kívülállásnak, a társadalmi hierarchia kigúnyolásának, a sehová sem tartozásnak azt a felszabadító magatartását, amely annyi Tersánszky-alakot jellemez. Nem állítom, hogy valamennyi jellegzetes Tersánszky-figura karakterében ugyanolyan jelentőségre tesz szert a bohócként való önmeghatározás, de valamilyen mértékben szinte valamennyiben felfedezhető ez a személyiségjeggyé váló szerep. A teatralitás, a cirkusz, a harsány komikum Tersánszky életművében betöltött jelentőségét az olyan vállalkozások is kiemelik, mint a Képeskönyv Kabaré vagy a zeneböhöci karrierről szőtt visszatérő álmok. A bohóckodó harsányságot tehát érdemes figyelembe vennünk a Tersánszky-művek beszédmódjának értelmezése során, így a *Kakuk Marci*-regények esetében is. A narrációt ugyanis kétséges elgondolás kizárólag a természetesség elvárása felől megközelíteni, amikor a bohóckodó harsányság mesterkéltége is alakítja a szereplői elbeszélés modalitását.

⁴⁰ TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *A félbolond*, Magyar Könyvklub, Budapest, 1994, 266.

Mint fent említettem, a bohócszerepben a kívülállás pozíciója ölt testet. A bohóc az, aki tréfát űz mindazzal, amit a hivatalos társadalmi értékrend komolyan vesz. A Tersánszky-életmű bohócos vonásai arra utalnak, hogy a művek nem csupán a képmutató társadalmi erkölccsel szemben foglalják el ezt a pozíciót, hanem az intézményesült irodalommal szemben is. Az előbeszédet idéző előadásmód az orális és az írásbeli forma feszültségének segítségével a maga kívülálló voltát hangsúlyozza. Az irodalomnak olyan változatát képviseli, amely magát a szóbeliség területéhez közelítve az irodalom, illetve az írói szerepek komolykodónak tekintett felfogását is elutasítja, amely a szóbeliség és az írott literatura között elterülő senkiföldjét tekinti saját terepének. A szóbeliség imitációjának ez a mozzanata minden bizonnyal szintén új fejlemény a 19. századi anekdotikus tradícióhoz képest.

A Tersánszky-művek kapcsán a szakirodalom gyakran hangsúlyozta annak a derűnek a jelentőségét, amely a szereplői elbeszélők magatartását és beszédmódját jellemzi. Angyalosi Gergely *Az amerikai örökség* egyik jelenetét értelmezve meggyőzően mutatta be, hogy ez az attitűd és előadásmód a pusztán létezés fölött érzett öröme vezethető vissza: Kakuk Marci emberi tartása végül is abból a soha ki nem mondott meggyőződésből következik, hogy minden élőlénynek, főként pedig minden embernek pusztán attól boldognak kellene lennie, hogy részesült az élet csodájából.⁴¹ Az anekdotikus narráció hagyományára jellemző kedélyesség minden bizonnyal e hangűtés előzményeként, ösztönző forrásaként vehető számba. Ugyanakkor a derűnek ebben az életszemléletben való megalapozása elvontabb, általánosabb, sőt akár bölcséletinek is nevezhető árnyalatot kölcsönöz az anekdotikus elbeszélői hagyomány humorra alapozott hanghordozásának.

Az anekdota fogalmához a műfaj hazai értelmezéstörténetében elválaszthatatlannul hozzátapadt az elnéző, jovialis humor perspektívája. A műfaj problémátlan szemléletmódjának felszínességét vagy éppen bornírt voltát emlegető álláspontok jórészt erre a sokak által elengedhetetlennek tekintett műfaji jellegzetességre vezethetők vissza. Ennek az irodalomtörténeti értékelésnek az egyoldalúságát már a műfaj kerekeinek szűkre szabása is jelzi. Az említett meghatározás ugyanis nem vesz tudomást az anekdota alapvető műfaji variációiról, amikor annak egyik változatát magával az anekdotával azonosítja. Lionel Gossman a műfaj történetének rövid áttekintése során meggyőzően mutatja be, hogy az anekdota szónak a 17. század közepe táján a terminus szóserinti jelentése („kiadatlan művek”) mellett egy másik értelme is kialakult, amelyet a „titkos történet” kategóriájával illet.⁴² Az anekdotának ezt a válto-

⁴¹ ANGALOSI, I. m., 81–82.

⁴² 1623-ban egy vatikáni könyvtáros felfedezett egy művet, amelyet egy középkori enciklopédikus gyűjtemény *Anekdotaként* említ. „Procopius művel való összekapcsolódása révén az »anekdota« szónak egy újabb, egy másik jelentése lett a modern európai nyelvekben. Az *Anekdota* – Procopiusnak *Storia arcana*-ja (*Titkos történet*) – a despotikus hatalom legbrutálisabb megnyilvánulásának példait, valamint az udvari és családi intrikák aljas történeteit is tartalmazza, ami teljes ellentétben áll Procopius hivatalos *Történelmének* emelkedett hangú elbeszélésével. [...] Vagyis az »anekdota« kifejezés a modern európai nyelvekben kezdettől fogva szorosan a történelemre, még inkább egyfajta ellentörténelemre vonatkozott.” LIONEL GOSMANN, *Anekdota és történelem*, ford. HORVÁTH Imre = *Narratívák* 8. *Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISANTAL Tamás, Kijárat, Budapest, 2009, 228.

zatát a hivatalos történelemszemlélet elutasítása jellemzi, azaz nem megerősíti a közkeletű és intézményesen rögzített szemléletmódot, hanem vele szemben egy alternatív, rivális narratívát teremt. A műfajnak erről a leleplező változatáról az anekdota fogalmát érintő hazai irodalomtörténet-írás általában megfélekedezik.⁴³ Márpedig ennek a műfaji variánsnak a fényében aligha tartható az a vélekedés, hogy az anekdota *sui generis* a problémátlan elfogadás igénytelen és némiképp megalkuvó műfaja. Tersánszky életművében több olyan regényt találhatunk, amelyek a történelem emelkedett elbeszélését egy alternatív, alulnézeti perspektívából előadott történettel váltják fel. A szerző háborús témájú regényeinek szinte mindegyikében feltűnik ez a látószög, de legmarkánsabban talán az *Egy ceruza történetében* érvényesül a hatása. A könyv cselekménye az utolsó K. u. K. offenzíva idején játszódik az olasz fronton. A gáztámadásokat, ágyútűzet, sebesült testeket és roncsolt tetemeket is megjelenítő szöveg hangnemét a téma ellenére a groteszkbe hajló komikum határozza meg, s az élőbeszéd-szerű előadásmód is jelentékeny befolyást gyakorol nyelvére. A cselekmény szerkezete epizodikus, sőt a szöveg egyes szakaszai klasszikus anekdotának tekinthetők. (Így például a félénk katona és a kikapós parasztlány története, vagy az offenzíva hírének élete kockáztatásával megvinni szándékozó fiú esete, aki az olasz hadsereghez érkezve arról értesül, az osztrák támadás titkos haditerve olyannyira kiszivárgott, hogy már az olasz napiparancsban is megjelent.) Az anekdota műfajának egyik variációjában olyan fontos szerepet betöltő *bon mot* segítségével így foglalja össze a nagyszabású offenzíva történetét a regény egyik szereplői elbeszélője, Kabarczik főhadnagy: „Egyet meg kell hagyni. Ez a vállalkozás egy százszázalékosan osztrák–magyar haditény. A támadás szó szerint kudarcba fullhatott. De a visszavonulás fényesen sikerült.”⁴⁴

Gossman az anekdotának egy másik „negatív” szemléletű, kritikus változatát is megkülönbözteti: „az úgynevezett »Kleopátra orra anekdota« célja is a történelem nagy, egyetemes vitás kérdéseinek leleplezése azáltal, hogy a jelentős történelmi változások okát egy kis anekdota [...] sorai közt keresi meg.”⁴⁵ Erre a műfaji variációra is bőséges példát szolgáltat a regény. A Kabarczik feljegyzéseiben csak per „öreg” emlegetett hadtestparancsnok így világítja meg az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó nagy katonai erőfeszítésének okát, amikor az egyik őrnagy végső győzelemre vonatkozó fejtegetéseire válaszol: „Igen, igen, igen, úgy van, úgy van, úgy van! De az offenzívát mégsem ezért csináljuk, hanem! – kacag, kacag az öreg a csöndbe, a várakozásba. Végre kiböki: – Hanem a cérnáért! Nincs cérnánk! Ez a cérnaoffenzíva.”⁴⁶ A fontos eseményt jelentéktelen okra visszavezető anekdotikus szerkesztés másik jellegzetes példája a négy katona halálát elbeszélő epizód. Az olasz tüzéség érthetetlen okokból, hónapok óta ugyanazt a romos tanyaépületet lövi nap mint nap pontosan dél felé. Ezt mindenki tudja, aki nem a frontvonalban, hanem a parancsnokság környékén teljesít szolgálatot. Soha senki nem lelte halálát az ágyútűzben, de egy nap négy ha-

lottról szól a jelentés. A frontról érkezett katonák szabadságos papírját Abrakovszky lovag véletlenül elfelejtette aláírni, mert egy legyet üldözött, amelyik folyton rászállt a kezére. A katonákat másnapra rendelték vissza, ezért nem hazafelé indultak, hanem vissza a frontra. Mivel nem ismerték az olasz tüzéségi menetrendet, elestek az ágyútűzben:

Abrakovszky lovag megdermedt. Arra gondolt: most négy embernek az életét, akik szabadságra, örömök, pihenés elé indultak, egy légy oltotta ki, amely az elébb rászállt a kezére.

Abrakovszkynak egyszerre mintha a szél fújta volna ki a fejéből minden gondolatát a kis olasz lányról és Tinka grófnéről. A vezetői állásban lévő egyének borzalmas felelőssége foglalkoztatta agyát, egyre kegyetlenebb vádakkal miközben az íróasztalhoz ült vissza.

Abrakovszky lovag a rendkívüli klimatikus intézkedések számlájára egy vaggon légyapírt rendeltetett a hadosztály számára.⁴⁷

Rónay László kismonográfiájában jó érzékkel mutat rá Tersánszky háborús regényei és a *Švejk* szemléletmódja között mutatkozó rokonságára,⁴⁸ különösen az *Egy ceruza története* kapcsán tér ki a párhuzamok tárgyalására.⁴⁹ Megállapításait azzal a megjegyzéssel egészíteném ki, hogy a tematikus hasonlóságok háttérében az anekdotikus narráció közös hagyománya sejthető. A *Švejk* és Tersánszky háborús regényei egyaránt az anekdotikus elbeszélésmódnak abba a vonulatába illeszkednek, amelynek karakterét a hivatalos történet szemlélet helyett a „titkos történet” negatív perspektívája formálja. Ez az alulnézetből történő megközelítés kevésbé látványos módon ugyan, de szinte valamennyi Tersánszky-műnek sajátja, így az anekdotikus narrációnak ez a kívülálló pozícióval történő összekapcsolása a „negatív” anekdota alakulástörténete egyik fejezeteként is felfogható. A Tersánszky prózájára jellemző *outsider* nézőpont, a csendes anarchista perspektívája az anekdota műfaji hagyományában korábban is jelen lévő alulnézeti perspektívát nagymértékben felerősítette, és szarkasztikussá élesítette, ezzel nyitva új fejezetet a „negatív” anekdota hazai történetében.

⁴³ A kevés kivétel között említhető TARJÁNYI Eszter, *Az egyszerű forma bonyolultsága. Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla anekdotakincse*, Literatura 2010/1., 15–38.

⁴⁴ TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Három történet*, Magvető, Budapest, 1975, 220.

⁴⁵ GOSSMAN, I. m., 240.

⁴⁶ TERSÁNSZKY, *Három történet*, 97.

⁴⁷ Uo., 42.

⁴⁸ RÓNAY, I. m., 39., 205.

⁴⁹ Uo., 245.

DAVID DAMROSCH

Világirodalom-történet felé*

Globális irodalomtörténet írása háromféle kihívást von maga után: úgymint a meghatározás, a megvalósítás és a cél problémáit. Vajon meghatározhatjuk oly módon ezt a kutatási területet, hogy egy jelentésteli történelmet egyáltalán elgondolhassunk? És ha igen, felállítható egy hatékony szervezet és kidolgozható egy megvalósítható munkaterv, hogy konkrét formát adjunk az egész világra kiterjedő vállalkozásnak? Végül, és ez a legnehezebb, írhatunk-e olyan világirodalom-történetet, melyet egyáltalán bárki el is akar olvasni? A következő oldalakon ezekre a kérdésekre fogok igenlő választ keresni.

Meghatározás

Globalizálódó korunk egyszerre a legkönnyebb és a legnehezebb időszak a világirodalomtörténet-írásra. Mostanáig az irodalomtörténet gyakorlatát oly nagy mértékben uralták a nemzeti paradigmák, hogy a globális irodalomtörténet pusztán ötlete is valószínűtlennek vagy – még rosszabb – érdektelennek tűnt volna. Ian Watt számára tökéletesen ésszerűnek tűnt a brit regényírókról szóló könyvét *A regény felemelkedésének* [*The Rise of the Novel*] nevezni, semmint *A brit regény felemelkedésének* [*The Rise of the British Novel*].¹ Néhány kritikus ugyan megjegyezte, hogy szerfelett regényszerű dolgokat másutt is írtak már a Cervanteshez és Madame de Lafayette-hez hasonló nagyhatású alakok, de az általánosan elfogadott volt, hogy a brit regénynek van saját nemzeti története, mely jól tanulmányozható önmagában – vagy még inkább így tanulmányozható legjobban –, függetlenül a francia- vagy spanyolországi fejleményektől. Még kevésbé tűnt szükségszerűnek visszamenni Héliodóroszig vagy Apuleiusig, vagy észak felé a *Njál's sagá*hoz és kelet felé a *Gendzsi szerelmei*hez. Még ha valaki módját ejtette, hogy – netán a „prózai fikció” kategóriája alatt – finom különbségeket tegyen a regény, az antik románc, a saga és a monogatari között, nehezen lett volna elképzelhető, hogy ennyire távoli időszakok és helyszínek vizsgálata elvezethetne bármi olyasmihoz, ami egy közös történelemre emlékeztet, vagy legalábbis ami bármilyen, a „felemelkedés” kifejezés által sugallt, lineáris, célvú történethez vezethetne.

A helyzet az intézménytörténet esetében is hasonló volt, mint az irodalomtörténetnél. Így Gerald Graff úttörő könyvének is az a címe, hogy *Az irodalom mestersége*

* A tanulmány eredeti megjelenési helye: *Toward a History of World Literature*, New Literary History 2008/3., 481–195. A fordítást az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport (ÁITK) „Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák” (TKI01241) és „Történet, médium, nyilvánosság” (NK81636) projektjei tették lehetővé együttműködésben „Az angol irodalom magyar története” (K101798) projekttel.

¹ Ian WATT, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles, 1957.

[*Professing Literature*], s nem mondjuk az, hogy *Az angol és amerikai irodalom mestersége az Egyesült Államokban* [*Professing English and American Literature in the United States*].² Graff ugyan ideszámítja a klasszika-filológia korai történetét Amerikában, és elismeri, hogy az angol nyelvűn kívül más modern irodalmakat is régóta tanítanak ebben az országban, mégis munkájának nemzeti sajátosságára nem utal a címben, és magában a könyvben is magától értetődően adotttnak veszi ezt a nézőpontot. Igaz, ha Graff minden ország minden irodalmának globális történetét írta volna meg könyvében, *Az irodalom mestersége* feltehetően jóval kevesebb olvasóra talált volna, mint így, és a legtöbb ember csak az érdeklődési területére vonatkozó egy vagy két fejezetbe nézett volna bele. A nemzet volt a természetes kerete az intézménytörténetnek, miként Anglia és Amerika nemzeti irodalmainak együttes tárgyalása számított a logikus választásnak az amerikai közegben.

Amikor valaki mégis egy egyedi nemzet határain túlra tekintett, általában egy bizonyos régió belül maradt, mint ahogy az Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [*Európai irodalom és a latin középkor*] című munkája vagy Erich Auerbach *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [*Mimézis. A valóság ábrázolása a nyugati irodalomban*] című könyve esetében történt.³ Ami azt illeti, Curtius és Auerbach is leginkább csak néhány ország irodalmára összpontosítottak, hiába jelentették be igényüket az európai és nyugati irodalom vizsgálataira. Annak a *Mimézis*nek az alcíme, amelyet oly gyakran méltatnak a nyugati irodalmakat kivételes módon átfogó elemzéseként, akár az is lehetne, hogy *A valóság ábrázolása Itáliában és Franciaországban* – innen származik a húsz középpontba helyezett szöveg közül tizenöt.

Az áttekintő egyetemi kurzusok hallgatólagosan szintén nemzeti vagy legjobb esetben regionális nézőpontból alkották meg az irodalomtörténeteket. A 20. század legnagyobb részében a tipikus amerikai „irodalmi proszeminárium” kurzus teljesen nyugati (és többnyire angol és amerikai) anyagokra épült. A világirodalom kurzusok és az ezeket kiszolgáló szöveggyűjtemények nem láttak önellentmondást abban, hogy „világ” alatt tisztán nyugat-európai jelenségeket és azok klasszikus és bibliai előzményeit értik, olykor néhány orosz és amerikai író is bedobva a tisztesség kedvéért. Ez a helyzet drámaian megváltozott a kilencvenes évek közepe óta, kezdve a Mary Ann Caws és Christopher Prendergast által válogatott *HarperCollins World Reader*rel [a *HarperCollins világirodalmi szöveggyűjteménnyel*], mely mintegy 475 szerzőt tartalmazott a világ minden részéről, rögtön utána a *Norton Anthology* [*Norton antológia*] világirodalmi kötetének bővített kiadásával, mely kétezer oldal nem-nyugati anyagot tartalmazott négyezer oldalnyi európai és amerikai szöveg mellett.⁴

² Gerald GRAFF, *Professing Literature. An Institutional History*, Chicago UP, Chicago, 1987.

³ Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern, 1948.; Erich AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern, 1946. [Jellemző módon a magyar fordítás kicserélte a nyugati jelzőt, még általánosabbá téve a címet: *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, ford. KARDOS Péter, Gondolat, Budapest, 1985. – A ford.]

⁴ *The HarperCollins World Reader*, I–II., szerk. Mary Ann CAWS – Christopher PRENDERGAST, HarperCollins, New York, 1994.; *The Norton Anthology of World Masterpieces*, I–VI., szerk. Maynard MACK – Bernard M. W. KNOX – John C. McGALLIARD – P. M. PASINETTI – Howard E. HUGO – Patricia MEYER SPACKS – René WELLEK – Kenneth DOUGLAS – Sarah LAWALL, Norton, New York, 1995.

A nemzeti paradigma uralmának alkonya és a globális perspektíva bimbózó ki-nyílása aztán kedvező lehetőséget teremtett, hogy a világirodalom történetének tervéről elmélkedjünk. Egy efféle történet számára a szerencsés körülmények mégis a legnehezebb körülményeket jelenthetik, mivel a globalizáció éppen azt a történetet áthatja alá, amelyet ő maga hoz létre. Ez kétféleképpen eshet meg. Először is azáltal, hogy elérhetővé teszünk egy folyton növekvő irodalmi mezőt, a világirodalom globalizációja robbanásszerűen megnöveli azon művek számát, melyeket teljes joggal bele kellene foglalni egy határtalan interkontinentális ürbe – egyfajta *expansio ad absurdum* volna ez. Ha a világirodalom mindazt jelenti, amit valaha írtak, nemcsak a szövegek végeláthatatlan sorával kell foglalkoznunk, hanem egyúttal olyan helyi történetek és versengő irodalmi kultúrák özönével is, melyek könnyen lehet, hogy egyáltalán nem emlékeztetnek semmiféle átfogó történetre, még akkor sem, ha az anyagmennyiség történetesen uralható és bemutatható.

Egy ezzel egyenértékű és ellentétes probléma abból adódik, hogy tény: a globális világirodalomról nem született túl sok olyan történet, mely kiindulási alapul szolgálhatna. Az „Új Globális Történelem” például, melyért a történész Bruce Mazlish szállt síkra, a globalizációt egy olyan jelenségnek látja, mely legfeljebb ötven évre megy vissza, és amely nemcsak az új gazdasági kapcsolatokat foglalja magában, hanem annak az érzékelésmódnak a lényegi megváltozását is, ahogy saját magunkat és világunkat felfogjuk.⁵ Egy ilyesfajta új világ irodalma szükségszerűen nagyban fog különbözni mindattól, ami korábban volt. Amennyiben a világirodalmat egy alapvetően globális látószög irodalmaként – akár a szerzői szándék, akár az olvasók közötti áramlása felől – határozzuk meg, akkor még csak most látjuk annak az irodalmi formának a születését, melynek története valójában inkább a jövőben, mintsem a múltban bontakozik ki. Ez nem túlságosan eredeti gondolat: Goethe ugyancsak a jövőbe utalta a *Weltliteratur* kialakulását, amikor elkezdte használni ezt az általa bevezetett fogalmat. Ő egyértelműen úgy gondolt a világirodalomra, mint egy újfajta létezőre, a régebbi, szerinte hervadó nemzeti irodalmak örökösére. Ahogy tanítványának, Johann Peter Eckermannnak 1827. januárjában mondta: „A nemzeti irodalom manapság nem sokat számít; a világirodalom korszaka van soron, és most kinek-kinek meg kell tennie a magáét, hogy sietesse ezt a korszakot.”⁶

Felvéve Goethe gondolatainak fonalát, azt mondhatjuk, hogy a világirodalom első megvalósulási formái a 19. század végén kezdtek előtűnni, olyan alakok munkásságában, mint Rudyard Kipling, akit már húszas évei végén négy kontinensen olvastak, s aki úgy írt, hogy négy kontinensen olvassák. Azonban még Kipling olvasótábora is az 1880-as években leginkább az angolul beszélő világra korlátozódott, és munkái továbbra is az otthoni és birodalmi kapcsolataik révén külföldön tevékenykedő angol figurákról (és alkalmilag ír kamaszokról)⁷ szóltak. Csak az 1960-as évek óta lehetünk egy olyasfajta *Weltliteratur* virágzásának tanúi, melyet Goethe vizionált, mely

⁵ Bruce MAZLISH, *The New Global History*, Routledge, New York, 2006.

⁶ Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével. (Válogatás)*, szerk., bev. TURÓCZI-TROSTLER József, ford. LÁNYI VIKTOR, Művelt Nép, Budapest, 1956, 121.

⁷ [Az utalás Kipling *Kim* (1901) című regényére vonatkozik. – A ford.]

koncepcióját tekintve poszt-nemzeti, recepcióját tekintve teljesen nemzetközi, és amelyet olyan világban cikázó írók hoztak létre, mint Kipling örököse, Salman Rushdie. Ha így határozzuk meg, a világirodalomnak alig van egyáltalán története. Még a ma írt műveknek is csak egy halmazát foglalja magában, és szinte semmit sem tartalmaz, amit több mint ötven éve írtak, vagyis semmit az elmúlt ötezer év 99 százalékának irodalmi terméséből.

Azért nem minden történész gondolja úgy, hogy a globalizáció egy tisztán kortárs jelenség: alapvető mechanizmusait már a felfedezések, a hódítások és a kereskedelem kora újkori mintáiban is láthatjuk, vagy sokkal korábbi példákban is, mint a selyemúthoz hasonló kereskedelmi és kulturális cserét szolgáló útvonal. Különösen a nyelviség irodalomban betöltött fontosságára tekintettel lehet helyénvaló jelentékeny történeti mélységet engedni a világirodalomnak. A kritikus pont egy műnek a nemzeti kontextusból a világirodalom szférája felé történő elmozdulása szempontjából az, amikor egy másik kulturális és nyelvi tartományban fogadják be, mint történt az a Gilgames-eposz esetében igen korán, a Kr. e. 2. évezredben, amikor is lefordították hettitára a mai Törökország területén. A homéroszi eposzok új éltre keltek a Római Birodalomban, bár Horatius és Vergilius még görögül olvasták e műveket.

Kétségtelen, hogy egy könyv elmozdulása a világirodalom szférájába drámai sebességgel történhet manapság: a frankfurti könyvvásáron a fordítási jogok tíz vagy húsz nyelvre is eladhatók, miközben a mű még kéziratban van. Azonban ez az irodalmi globalizáció inkább csak fokozatbeli, s nem minőségi változásra utal a textuális utazás és átalakulás rég kialakult folyamataihoz képest. Voltaire *Candide*-ja akkor lépett be a világirodalomba, amikor átkelt a csatornán, hogy *Candid* legyen belőle az angol fordításban – ez az utazás már az eredeti közreadásának évében, 1759-ben megtörtént.⁸ Hónapok kérdése volt csupán és a *Candide*-ot olvasták Európa-szerte és azon is túl, akár franciául, akár a rohamosan növekvő számú fordítások valamelyikében. Bizonyos szempontból Voltaire idején a szerzői jogra vonatkozó törvények hiánya csakugyan azt jelentette, hogy a művek szabadabban áramolhattak külföldön, mint ma: a *Candide*-ot egy éven belül nem egyszer, de kétszer is lefordították angolra. Magában a könyvben *Candide* dél-amerikai utazásai során megáll Surinamban, ahol a szereplők rabszolgákkal találkoznak – Voltaire megemeli kalapját Aphra Behn előtt, akinek *Oroonokója* akkoriban érte meg *hetedik* francia fordítását.

A *Candide* gyors áramlása különböző térségek és nyelvek között a magába a műbe beleírt világiasság kiterjedését jelezte – nemcsak *Candide* transzatlanti szerencsétlenkedéseiben, hanem már a címlapon is. Minekután korábbi munkáinak megjelenését a cenzúra akadályozta és börtönbüntetést is szenvedett miattuk, Voltaire a *Candide*-ot névtelenül jelentette meg, vagy pontosabban egy névtelen fordítás formájában „de l’Allemond de Mr. le Docteur RALPH” [„németből Ralph doktor úrtól”],

⁸ François-Marie Arouet de VOLTAIRE, *Candide ou l’optimisme* = Uő., *Romans et contes*, szerk. René POMEAU, Garnier, Paris, 1966, 179–259. Az eredeti: *Candide, ou l’optimisme*, traduit de l’allemand de Mr. le Docteur RALPH, k. n., h. n., 1759. Az angol fordítás: *Candid: Or, all for the Best*, Translated from the French of M. de VOLTAIRE. the Second Edition, carefully revised and corrected, J. Nourse, London, 1759. [És az első magyar fordítás: VOLTER, *Kándid avagy a’ leg-jobbik világ Eldorádóban*, k. n., Bécs, 1793. – A ford.]

a történetet olyan állítólagos szerzőnek tulajdonítva, aki nem sokkal korábban esett el a hétéves háború egyik csataterén. Nem törődve azzal, hogy Voltaire-t odahaza milyen bajba keverhetik katolikusellenes vitái, a londoni kiadó Voltaire nevét kitüntetett helyre illesztette annak a könyvnek a címlapján, mely valóban fordítássá vált, míg korábban franciául csak tette, hogy az.

Ralph doktor munkája ilyenformán először csak fordításban lett nyíltan Voltaire könyve. A német „szerző” választása Candide kalandjainak írójaként különösen szerencsés, mivel a *Candide* több tekintetben is Grimmshausen *A kalandos Simplicissimus* [*Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*] (1668) című művének korszerűsítése, mely a harmincéves háborúban kezdődik, annak a hétéves háborúnak az elődjében, mely előidézte Ralph doktor halálát.⁹ A végtelenül naiv Simplicius Simplicissimus a háború sújtotta Európában bolyong és végül egy rejtett utópikus államot, Atlantiszt elsüllyedt városát látogatja meg – miként Candide kitérője El Doradóba, ez a kerülőút is megteremti az erőszak és a modern Európa züllése elleni szatíra lehetőségét. Grimmshausenből valamint Behnből merítve, a svájci határ közelségének helyzeti előnyét kihasználva, Voltaire szükségszerűen volt kezdettől fogva nemzetközi szerző.

A világirodalom mindig is a nemzeti és regionális irodalmak közti dinamikus összjátékban jött létre. Valójában azt mondhatjuk, a világirodalom évszázadokkal megelőzte a modern nemzetállam születését. Már Hutcheson Macaulay Posnett így látta, aki 1886-ban első ízben adott ki könyvet ezen a címen: *Comparative Literature* [Összehasonlító irodalom] (állítása szerint ő alkotta meg az angol kifejezést).¹⁰ Posnett az irodalom történetét olyan folyamatként vázolja fel, mely a helyi, törzsi alapú irodalomtól a nemzet és a birodalom szélesebb szférái felé tart. Mindamellet megjegyzendő, hogy a világirodalom születését a késő ókor hellenisztikus világába helyezi, sokkal korábbra a nemzeti irodalmaknál, melyeket a világirodalom feldolgozása után tárgyal. Posnett leírásában a Római Birodalom transzkulturális terjeszkedése olyan új, nem-lokális írásmódok útját egyengette, melyek már nem kapcsolódtak szorosan semmilyen adott közösséghez és annak hagyományaihoz, és amelyek birodalom-szerte, régiók sokaságában olvashatóak voltak.

A posnetti értelemben vett világirodalom jó példája lehetne a madaurai Apuleius. Ő egy helyi észak-afrikai nyelvet, a punt beszélve nőtt fel, de gyermekkorában görög földre küldték tanulni. *Metamorphoses*-ét vagy *Az aranyszamarát* latinul írta, hogy számár hőségnek thesszáliai és egyiptomi kalandjai Szíriától Hispániáig szórakoztathassák az olvasókat. Mikor Apuleius az elején, tréfásan bocsánatot kér a konvencionálistól eltérő latinja miatt, olyan cirkuszi lovashoz hasonlítja magát, aki az egyik ügető lóról a másikra ugrik. Azt állítja, hogy nyelvi metamorfózisa hőségnek fizikai átalakulását tükrözi, és élvezeteket ígér olvasóinak, ha hajlandóak egy olyan

⁹ Johann Jakob Christoffel von GRIMMELSHAUSEN, *Der Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus*, Goldmann, München, 1964. (Magyarul: *A kalandos Simplicissimus*, I–II., ford. Háy Gyula, utószó, jegyz. Pók Lajos, Magyar Helikon, Budapest, 1964.)

¹⁰ Hutcheson Macaulay POSNETT, *Comparative Literature*, Paul Kegan, London, 1886. (Reprint: Johnson, New York, 1970.)

papiruszra írt „görög szabású regény”-t figyelemmel kíséni, melyet „huncutkodó nílusi nádtollal firkáltak tele”.¹¹

A világirodalom teljes történetének épp annyira kell támaszkodnia Posnettre, mint Goethére – vagy Immanuel Wallersteinre –, és tartalmaznia kellene Apuleiust, Murasaki Shikibut és Voltaire-t, miként Kiplinget és Rushdie-t is. Fel kellene tárnia azokat a változatos folyamatokat és stratégiákat, melyek segítségével az írók egyénileg és kollektíve előmozdították a helyi kultúrák és az azokon túli világ közti párbeszédet.

Megvalósítás

Hogy is kellene egy ilyen történetnek kinéznie, és hogyan kellene megírni azt?

A lehetőségek csaknem olyan változatosak, mint a világirodalom maga: a monomániástól a Wikipédiáig sokféle megvalósulási formát ölthet. Az egyik szélsőséget az jelentené, ha egy mindentudó egyén vállalná magára e történet megírását – vagy rövidített formában H. G. Wells *Outline of History*-jének [Vázlat a történelemről] módjára, vagy terjedősebben, mint amilyen Arnold Toynbee húszkötetes *Study of History*-ja [Tanulmány a történelemről].¹² Noha egy ilyen vállalkozás ijesztőnek tűnhet, Posnett már próbálkozott vele évtizedes munkájának gyümölcsében, a *Comparative Literature*-ben, melyhez a szanszkrit epikától kezdve az arab kaszídákön át a navaho indián meséig mindenfélét elolvasott. Posnett könyve figyelemreméltó teljesítmény volt, mely eredeti módon kínált globális számvetést az irodalom fejlődéséről, annak legkorábbi korszakaitól és legalapvetőbb megnyilatkozásaitól kezdve saját korának irodalmáig. Posnett természetesen erősen támaszkodott az általa kutatott különböző kultúrák szakembereinek munkáira, de nincs is semmi baj azzal a tudománnyal, mely szűkebb szakterületek műveit szintetizálja. Nemrégiben éledt fel ennek az eljárásnak egy változata Franco Moretti „távolsági olvasás”-ra [*distant reading*] történő felhívásában. Ez a tudomány széles alapokra helyezett formája, mely az irodalmi áramlatok globális mintázatáról kíván teljes képet alkotni a helyi irodalomtörténetek eredményeire építve. „Az irodalomtörténet – mondja Moretti – »másodkézből« születik: foltvarrás [*patchwork*] nyomán áll össze mások kutatásaiból, egyetlen közvetlen szövegszerű olvasat nélkül. Bár nagyra tör – éppenséggel nagyobbra, mint bármikor korábban (világirodalom!) –, ez az ambíció most egyenesen arányosan nő a szövegtől való távolsággal.”¹³

Posnett vállalkozása ily módon ma újfent aktuális, bár Posnett teljesítményét nem ismételhetjük meg a saját fogalmai segítségével. Mindössze háromszáz oldalon vizsgálva a világ irodalmi termelésének teljes történetét, Posnett elkerülhetetlenül kihagyott sok mindent és túlságosan leegyszerűsítette azt, amit befoglalt, a világ iro-

¹¹ APULEIUS, *Aranyszamarát*, ford., bev. RÉVAY József, Magvető, Budapest, 1959, 25. [A magyar műfordítást követve módosítottam a szöveget – A ford.]

¹² H. G. WELLS, *The Outline of History. Being a Plain History of Life and Mankind*, Macmillan, New York, 1927.; Arnold J. TOYNBEE, *A Study of History*, I–XII., Oxford UP, London, 1934–1961.

¹³ Franco MORETTI, *Conjectures on World Literature*, New Left Review (1) 2000. január–február, 57.

dalmi hagyományait beleerőltetve a társas fejlődés mindenre jó, Herbert Spencer elméletéből kölcsönzött modelljébe. Ennek ellenére a tény, hogy egyáltalán meg tudta írni könyvét – és olyan nagy sikerrel, mint ahogy tette –, azt mutatja, hogy ezt meg lehet csinálni. A széles alapokra épített irodalomtörténet újabb keletű kísérletei olyan együttműködő csoportok kialakítása felé haladnak, melyek tagjainak együtt megvan az a szakértelme, melyre Posnett egyedül sohasem tehetett szert. Moretti ötkötetes, *Il Romanzo* című vállalkozásában, mely a regény történetét kutatta, hetvenen működtek közre, munkájukat Moretti világos szerkesztői utasítása szabályozta, és az elkészült munkának sikerült egyesítenie a regény globális elterjedésének átfogó számvetését egyedi irodalmi kultúrák, sőt egyes szövegek hosszas és szoros tanulmányozásával. Ebben az üdítő vállalkozásban a távoli olvasás kezét fog a szoros olvasással.¹⁴

Mégis a regény globális története már mutatja az arányok súlyos problémáit. Az *Il Romanzo* a teljes olasz kiadásában öt vaskos kötetet sorakoztat fel, noha csak egyetlen, relatíve friss tekintéllyel rendelkező műfajt dolgoz fel, s még így is szükségszerűen szelektál. És hány ember fogja valaha elolvasni ezt az öt kötetet? Moretti angol nyelvű olvasói semmi esetre sem. Teljes fordítások jelennek meg koreai és spanyol nyelven, de a Princeton University Press húzódozott, s inkább egy kétkötetes rövidített kiadás mellett döntött. Moretti eljárásának a világirodalom egész történetére való kiterjesztéséhez két- vagy háromszáz közreműködőre lenne szükségünk, és egy egész könyvespolcnyi kötet születne. Nem mintha egy ilyen történetnek mindenképpen borítótól borítóiig kellene olvashatónak lennie, de egy adott ponton a vállalkozás oly nagyra nőhet, hogy megghiúsulhat az az alapvető cél, mely áttekintést ígért, és mi valami olyasmivel foglalkozunk, ami a világ nemzeti irodalomtörténeteinek kompendiuma felé közelít.

Az elmúlt negyedszázad során az International Comparative Literature Association (ICLA) elindított egy sorozatot, melynek témája „Az európai irodalmak összehasonlító története”, ami alkalom adtán egy átfogó irodalomtörténet – vagy inkább egy könyvespolcnyi irodalomtörténet – magja lehetne. A romantikához és a szimbolizmusához hasonló mozgalmakat tárgyaló kötetek mellett a sorozat a karibi irodalomról szóló köteteket is magába foglal, csakúgy, mint a kelet-európai irodalom egy kreatívan kigondolt történetét és Latin-Amerika irodalmi kultúrájának háromkötetes történetét.¹⁵ Ezek csodálatra méltó módon egyaránt ügyelnek kisebb és nagyobb nemzetekre, a periférikus régiók közti változatos kapcsolatokra és a közvetlen nagyváros–periféria-kapcsolatokra. Az ICLA munkáján kívül más irodalomtörténészek is nekiláttak a regionális irodalomtörténetek újragondolásának. Az egyik első ambiciózus kísérletet arra, hogy újra megértsük az európai irodalom határait, az Annick Benoit-Dusausoy és Guy Fontaine szerkesztette *History of European Literature*-ben [Az euró-

¹⁴ *Il Romanzo*, I–V., szerk. Franco MORETTI, Einaudi, Torino, 2001–2003.; *The Novel*, I–II., szerk. Franco MORETTI, Princeton UP, Princeton, 2006.

¹⁵ *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, szerk. Marcel CORNIS-POPE – John NEUBAUER, J. Benjamins, New York, 2004.; *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, I–III., szerk. Mario J. VALDES – Djelal KADIR, Oxford UP, New York, 2004.

pai irodalom történetében] találhatjuk meg, melyben százötven kutató működött közre. Miként a szerkesztők a könyv elején megjegyzik, a „tartós rögeszme, mely a szerzőt nyelvíleg és följazilag egy bizonyos területre korlátozza, egy olyan általános nézet, melyet a nehezen kihaló 19. század hagyott örökölni.”¹⁶ A nemzetek helyére ez a kötet pán-európai folyamatokat (humanizmus, felvilágosodás, romantika), műfajokat (utazási regény, pikareszk) valamint széles témákat („Érzékenység és zsenialitás”, „A nő és a mítosz”) javasol.

Bár a francia írásbeliség még valamelyest felülreprezentált – Sade márki például nagy szerzőknek kijáró figyelmet kap, szemben Friedrich Schillerrel vagy Alexander Pope-pal –, Benoit-Dusausoy és Fontaine kötete jelentős eltolódást mutat a sokkal korábbi gyakorlathoz képest, amennyiben teljesen szabadon kever magyar, holland és katalán írókat a nagy és erős alakok közé. Például a szimbolizmus folyamatait tárgyalván a közreműködők bevonták vizsgálatukba a cseh Karel Hlaváč, a görög Konstantinos Hadjopoulos, a svéd Vilhelm Ekelund, a magyar Komjáthy Jenő, a bolgár Ivan Vazov vagy a flamand August Vermeulen műveit, olyan megszokott alakok mellett, mint a francia költők, Rimbaud és Verlaine, a német Stefan George vagy az angol esztéta, Arthur Symons.¹⁷

A *History of European Literature* a maga lendületével megkapó, de azért nehéz leülni és végigolvasni. A százötven közreműködő többnyire egymástól elszigetelten dolgozott, és az eredmény sokkal inkább kapcsolódás nélküli, mint várnánk azt egy olyan könyvtől, melyet annak szenteltek, hogy mutassa meg Európa irodalmi kultúrájának kapcsolati hálóját. Továbbá azáltal, hogy oly határozottan teszi zárójelbe a nemzet régóta hangsúlyos kategóriáját, Benoit-Dusausoy és Fontaine kötete vég-eredményben az irodalmi termelés egyik legfontosabb terepének nem juttat megfelelő figyelmet, míg gyakran tesz túlzó állításokat olyan kevésbé ismert alakok európai fontosságáról, akiknek valódi tevékenységi köre és hatása helyi érdekű volt. A kötet tematikus kategóriái, mint például „A nő és a mítosz”, olykor túlságosan tág kategóriáknak tűnnek, melyek arra használhatók, hogy látszatkapcsolat létesüljön mélyebb kötődést nem mutató művek és szerzők közt. Még a korlátozott méretű Európa viszonylatában is a könyv gyakran nevek és kapcsolódó hivatkozások fergetegévé válik, s nem mindig mutat túl azon a pusztán tényen, hogy – bizonyára érdemes ezt is tudni – voltak izlandi humanisták és magyar szimbolisták. Ideális esetben a kötet olvasója fellelkesül, hogy belenézzen néhány korábban ismeretlen szerzőbe, de a könyv gyakran történetből enciklopédiává kezd alakulni.

Mindezek a problémák már pusztán az európai irodalom kapcsán is felbukkan- tak – a világirodalom teljes története hasonló kihívásokkal sokkal nagyobb méretekben néz szembe. Ezeket a kihívásokat láthatjuk megtestesülni egy friss négykötetes gyűjteményben: *Literary History. Towards a Global Perspective [Irodalomtörténet. Egy globális perspektíva felé]*.¹⁸ Ez a Swedish Research Council által alapított csoport

¹⁶ *History of European Literature*, szerk. Annick BENOIT-DUSAUSOY – Guy FONTAINE, ford. Michael WOOLF, Routledge, London, 2000, xxvii.

¹⁷ Uo., 498–502.

¹⁸ *Literary History. Towards a Global Perspective*, I–IV., szerk. Anders PETTERSSON, de Gruyter, Berlin, 2006.

vállalkozása volt, akik az előkészületek során számos találkozót és egy nagy konferenciát tartottak, mely a munkacsoport tagjaitól és a külföldi közreműködőktől egy kötetnyi programtanulmányt eredményezett.¹⁹ Anders Pettersson, Gunilla Lindberg-Wada és kollégáik köteteiket kettős fókusszal képzelték el: egyrészt bevezetesként a nem-nyugati irodalmi kultúrákba nyugati olvasók számára, másrészt a kapcsolati minták és a transzkulturalitás feltárásaként. Az első kötetüket az irodalom különböző kultúrákban megjelenő fogalmainak szentelték; a második kötet néhány nem-nyugati műfajt tárgyal; a harmadik és a negyedik kötet a modern világ kölcsönhatásait vizsgálja, különösen az európai irodalmi modellek adaptációit és transzformációit Ázsiában és Afrikában.

Mint azt az alcím is mutatja, a vállalkozás inkább előkészítő lépéseket tesz az irodalomtörténet „globális perspektívája felé”, s nem vállalkozik annak teljes megteremtésére. A vállalkozás két tucat munkatársa szorosan együttműködött, és első sorban arra ügyelt, hogy terjedelmes esettanulmányokat írjanak, ezáltal elkerülték a telegrafikus rövidség és a tisztázatlan célok problémáit, melyeket Benoit-Dusausoy és Fontaine *History of European Literature*-énél láttunk. Azonban eseti történeteik sajátlagossága egyfajta stroboszkóp-hatást hoz létre, miáltal inkább az irodalom és a műfajok kiválasztott modelljeit vázolják és a kulturális átalakulás lenyűgöző pillanatait világítják meg, s nem ügyelnek az átfogó irodalomtörténetre, melyet a vállalkozás címe ígért. A negyedik kötet írásai például a következő témákat érintik: a ghánai regény angolul, indián és európai elbeszélések kapcsolódási pontjai, hibriditás az indiai angol irodalomban, modernitás a portugál uralom alatt, detektívtörténetek a kommunista blokkban, az európai színház ázsiai kisajátítása, kultúrák közti írásbeliség Ománban és az Egyesült Arab Emírátsokban, kulturális találkozások a kortárs török gyermekirodalomban. Egy összegző utószó a globalizációt tárgyalja. Egy ilyen gyűjtemény legfőbb tipológiát nyújt, s nem történetet.

A gyűjtemény első kötete, mely az irodalom és az irodalmiság fogalmairól szól, inkább szinoptikus, csak hogy kizárólag a nem-nyugati elképzelésekre összpontosít, első sorban Kína „nagyobb kultúráira”, Japánra és Indiára, kiegészítve azt egy írással a klasszikus arab költészetéről, s még kettővel az afrikai szóbeli irodalomról. Legyen bár szelektív, a svéd csoport vállalkozása a maga ezeregyszáz oldalával – és a négy de Gruyter-kötet 475 dolláros együttes árával – valószínűleg csaknem olyan hosszú, amilyennek egy irodalomtörténetnek lennie kell, ha azt szeretnénk, hogy el is olvassák, s ne csupán utánanézzenek benne valaminek időről időre. Egy olyan történetet, mely magában foglalná Európát, Észak- és Dél-Amerikát, mely magában foglalná az ázsiai és afrikai kultúrák tágabb tartományát, és mely a tárgyalt kultúrák teljesebb bemutatását nyújtana, új módon kell majd megalkotnunk.

A bemutatás új módjának egy sor strukturális kihívásra kellene választ adnia: célravezető áttekintést kellene adni kezelhető számú oldalon; meg kellene találni a módját, hogy az átfogó vázlatot olyan esettanulmányokkal töltsük fel, melyek életre keltik az anyagot; és úgy kellene megalkotni, hogy egy adott szerzőre, műfajra, terü-

¹⁹ *Studying Transcultural Literary History*, szerk. Gunilla LINDBERG-WADA, de Gruyter, Berlin, 2006.

letre vagy korszakra igen különböző mértékben kíváncsi olvasók számára egyaránt használható legyen. Ezen a ponton a Wikipedia-modell könnyen szóba jöhetne, mely lehetővé tenné, hogy az alaptörténetet hiperlinkek segítségével beágyazzott, mélyebb és részletesebb szintek felé bővítsük. Egy ilyen vállalkozás jelentős mértékben, bár nem kizárólag internet-alapú lenne. A nyomtatott kötetek semmi esetre sem veszítették el hasznukat manapság, és a főleg irodalmat tanuló diákoknak nem csupán nosztalgikus kötődésük van a nyomtatott könyvhöz. Önmagában az anarcho-szindikalista Wikipedia-modell az enciklopédikuság és még inkább a kaotikuság felé halad. Egy megalapozó nyomtatott kötet értékes fogódzót biztosíthatna a vállalkozás számára – olyan kezelhető áttekintést nyújtana, mely önmagában is olvasható volna, miközben a további kutatások számára fenntartott portálként is kiszolgálja az olvasókat.

Az efféle kettős vállalkozásra már létezik jó modell, melyet a világ legrégebbi irodalmának kutatói a célnak megfelelően fejlesztettek. Az elmúlt évtizedben egy Oxfordban alakult nemzetközi csapat összeállította az Electronic Text Corpus of Sumerian Literature-t [Sumér Irodalom Elektronikus Szövegkorpuszt] vagy ETCSL-t, ahogy ez ismeretes a kevés, de odaadó követő számára. Az összes ismert sumér irodalmi szöveg átírása és fordítása megtalálható a www.etcsl.orinst.ox.ac.uk oldalon, az elektronikus médium lehetővé teszi a szövegek és fordítások rendszeres frissítését,²⁰ az új ékírásos táblák és töredékek is megtalálhatóak és a homályos részek tisztázva vannak. Ezzel egyidejűleg az adatbázis legfontosabb szövegei elérhetőek egy gyűjteményes, *The Literature of Ancient Sumer* [Az ókori sumér irodalom] című nyomtatott kötetben.²¹ Hasonló kettős formátum a világirodalom-történet esetében is jól működne. Egy (vagy kettő, legfeljebb három) nyomtatott kötet adna átfogó történetet, mely korlátozott számú példával és esettanulmánnyal egészülne ki; a weboldal aztán lehetőséget adna az olvasóknak, hogy bármely ponton nagyobb mélységekbe merüljenek. A nyomtatott kötet(ek)et egy megközelítőleg tucatnyi szakértőből álló csapat írhatná (ezt a számot használják a mostani áttekintő világirodalmi antológiák esetében), belőlük alakulhatna meg az a szerkesztőbizottság, mely értékelné a hálózati alapú, kiterjedtebb történet számára beérkező anyagokat. A weboldalnak különböző szintjei lennének, az első megegyezne a nyomtatott változattal, mely kibővíthető más szintek irányába, lehetővé téve az olvasó számára, hogy továbblépjen régió, ország, műfaj, szerző vagy különféle tematikus kategóriák felé. A vállalkozás kiterjedhetne akár milyen irányba akármilyen részletességgel, ahogy csak a közreműködők óhajtják, míg a nyomtatott változat a vállalkozás alapjául szolgálhatna és teljes körű koherenciát adhatna annak.

Cél

Válójában mi lenne egy világirodalom-történet írásának értelme? A Wikipedia már lehetőséget ad az olvasóknak, hogy utánanézzenek a sumér költészetnek vagy Murasaki

²⁰ [Persze ez csak addig igaz, amíg egy-egy ilyen vállalkozás folyamatosan frissül, s nem „fagy rá” a netre. Az ETCSL például éppen Damrosch cikkének megjelenése óta nem frissült. – A ford.]

²¹ *The Literature of Ancient Sumer*, szerk. Jeremy BLACK, Oxford UP, Oxford, 2004.

Shikibunak, és ha az oldal romantika címszava hivatkozási tartományát tekintve még nem is olyan tágas, mint szeretnénk, ezt a korlátozást könnyen feloldhatnánk a létező Wikipedia-cikkek felülvizsgálatával (miként az oldal felhasználói ezt könnyedén meg is tehetik), hogy bevonjuk az odaillő brazilokat vagy bengáliakat. Semmi értelme sem volna belefogni egy teljes körű világirodalom-történet megírásának terhes vállalkozásába, hacsak a vállalkozásnak nem volna valódi értéke, azaz nem adna az olvasóknak egy új könyvet a világ irodalmi termelésének dinamikájáról – nemcsak azért, hogy informálja őket, hanem azzal is, hogy új kérdések feltételére és új utak keresésére ösztönöz. Mi lehetne egy ellenállhatatlan vonzerejű világirodalom-történeti elbeszélés alapja?

Az egyik módja, hogy megközelítsük ezt a kérdést, ha másként tesszük fel: egy ilyen történet mivel helyezkedhetne szembe? Számomra úgy tűnik, hogy két elsődleges célpont lehetne: a beszűkült nacionalizmus és a határtalan, élettelen globalizmus. Az esély, melyet a világirodalom-történet kínál a nemzeti hagyományok számára, jobb, mint feloldódásuk egy globalizált hiperrealításban. Hasonlóképpen, a világirodalom-történet sokat leküzdhetne a globalizáció oly sok vitájának állhatatos prezentizmusából, és kiemelhetné a globálison belül a helyi és a nemzeti régóta fennálló és folyamatos fontosságát. Az irodalomtörténet *longue durée*-jének feltárásával, a globális történet szélesebb körben fedhetné fel a szerkezeti kapcsolatokat az irodalmi kultúrák között – nem azért, hogy szembeállítsa a világirodalmat a nemzeti irodalmakkal, hanem azért, hogy magára vállalja olyan irodalmi rendszerek együttalakulásának nyomon követését, melyek jellegüket tekintve – egyszerre lokálisan és transzlokálisan – folyton összekeveredtek.

Posnettnek volt egy fontos megérzése, amikor belátta, hogy a világirodalom első formája megelőzte a modern nemzetállamot, bár nekünk nem szükséges társadalmi-irodalmi fokozatok szabályos haladásaként látnunk az irodalmat, miként Posnett képzelte. Nem annyira a törzs, a városállam, a birodalom és a nemzet irodalmainak sorrendje, mint inkább egy teljesebb számvetés mutathatná meg, hogy az irodalmi kultúrákban mindig is több ilyen szintet tartalmazó jelenség keveredett. A világ jóval az ENSZ és a Nemzetközi Valutaalap létrehozása előtt hatást gyakorolt a városállamra és a nemzetre, és a nemzetek valamint a nemzet-alatti régiók továbbra is az irodalmi termelés és befogadás alapvető helyszínei. Bármennyire is „globális” egy mű, helyi üzletekben adják el, és elsősorban olyan emberek olvassák, akik egy nemzeti rendszerben iskoláztak. Egy modern fordításban alkalmasint még egy antik szövegből is – valódiéként érzékelt – kortárs mű válhat: Robert Fagles *Iliásza* a kortárs amerikai köznyelvet adoptálja és adaptálja, miközben Homérosz időbeli és kulturális távolsága továbbra is kihívást jelent a kortárs olvasó elvárásai számára.²²

Az irodalom kezdettől fogva egyszerre volt lokális és transzlokális. A Krisztus születése előtti második évezredtől fogva csak ritkán esett meg, hogy egy közösség a maga irodalmát a szomszédaitól és egyéb, még távolabbi kultúráktól elszigetelve hozta volna létre. Kivételesnek számított, hogy az antik mediterrán világban, az

²² HOMER, *The Iliad*, ford. Robert FAGLES, Viking, New York, 1990.

egyiptomi Óbirodalomban egyedi lejegyzési módot fejlesztettek ki, és olyan irodalmat alkottak meg vele, mely csaknem teljesen ezen az írásrendszeren belül fejlődött ki, kétségtelenül kevés idegen hatást szívott fel, és a Nílus völgyén kívül csak ritkán olvasták. Sokkal inkább jellemző az, amit a sumérok által a Krisztus előtti 3100 körül Dél-Mezopotámiában kifejlesztett ékírási forma esetén tapasztalunk. Ezt a kultúrát az erős akkád városok és szövetségeseik hamarosan leigázták; amint az akkád lett a terület domináns nyelve, a sumér lejegyzési módot az akkád és egyéb nyelvek használatára alakították át Mezopotámia-szerte és a termékeny félhold egész területén. A babiloni irodalom, mely a második évezred alatt kétnyelvű rendszerként fejlődött, olyan egyedi lejegyzési módon alapult, mely elterjedt mindenütt a városállamokban és Dél- valamint Észak-Mezopotámia birodalmaiban, kelet felé Perzsiában és aztán Anatóliában és Levantében.

Mindezekben a helyeken az írott irodalom termelése egy nemzetközi lejegyzési mód tartományán belül kezdődött – olyan írnokok használták ezt, akiket saját nyelvükön és azon a sumér nyelven képeztek, mely utóbbi sokáig maradt az ékírási irodalmiság alapja azután is, hogy a suméroknak önálló létezése megszűnt. Valójában a sumér nyelvet évszázadokig tanították azután, hogy beszélt nyelvként megszűnt, miként az irodalmi latin is jóval tovább élt, mint kapcsolata az egyes emberek életével. Amit én az ékírási forma írásbeli világának véltem, olyan mátrixszá vált, melyen belül Babilónia, Asszíria, Perzsia, Ugarit és a Hettita Birodalom egyedi irodalmi kiemelkedtek.²³ Még Egyiptom sem volt képes örökre megőrizni remek elszigeteltségét [*splendid isolation*] attól, amit közel-keleti világrendszernek nevezhetünk; idővel a hieroglifák hieratikus gyorsírása életet adott a nyugat-sémi alfabetikus lejegyzési módnak, mely elterjedt a Közel-Keleten és onnan tovább görög földre és Rómába, s végül visszatért magába Egyiptomba, hogy megfossa trónjától a hieroglifákat. Egy idő után az ábécé több különálló, globális kiterjedésű írásvilággá alakult – római, arab, cirill –, és az irodalmat egyik országban a másik után első ízben kezdték el egy lejegyzési mód és világa szélesebb kontextusában írni.

Egy hasonló történetet mesélhetnénk el az írás Shang-dinasztia alatti feltalálásáról, amely után ez a rendszer elterjedt mindenütt, amit csak Kínaként ismerünk; évszázadokig Kína nem annyira nemzet volt, mint inkább nyelvek és közösségek konglomerátuma, mely (még az olyan elkülönülő időszakokban is, mint a harcoló királyságok kora) egy egyedi lejegyzési mód médiumán és annak irodalmi világán keresztül kapcsolódott össze. A kínai írásjelek áttérése Koreába, Japánba, Vietnámba és máshová távolabbra is kiterjesztette azt a nyelvek közötti jelenlétet, mely a lejegyzési módnak a sajátja volt a legkorábbi időktől fogva egészen addig, amit ma az irodalom írásaként jelölhetünk meg.

Amennyiben az irodalom mindig is nemzetközi volt, elkerülhetetlenül nemzeti marad a mai globális világban. Még az olyan nagy területen beszélt nyelvek is, mint az arab, az angol és a spanyol helyi változatokkal rendelkeznek, és a kiadványok közétételének, illetve terjesztésének helyi központjai vannak. A „globális” írók, mint

²³ David DAMROSCH, *Scriptworlds. Writing Systems and the Formation of World Literature*, *Modern Language Quarterly* 2007/2., 195–219.

Rushdie, Derek Walcott és Orhan Pamuk sok országban olvashatók, és idejüket is különböző helyszínek között osztják meg, mégis ezek a szerzők mindahányan szorosan kapcsolódnak szülőföldjükhöz, még akkor is, ha alapvetően egy-két új országhoz kötődnek – oly módokon, melyek végül is nem különböznek Apuleius mozgásától Madaurosól Athénba, aztán Rómába, s végül haza Észak-Afrikába. Hozzájuk hasonlóan: egymástól távol eső olvasótáboruk sok, különböző helyről érkező olvasóból áll. Pamuk török regénye, a *Kar* a nemzeti kultúrával új kapcsolatba kerül, valahányszor egy barcelonai könyvkereskedő a polcra teszi a *Nieve* című könyvet, egy diák Berlinben birtokba veszi a *Schnee* című könyvet, vagy egy Los Angeles-i könyvklubban a *Snow* című könyvet tárgyalják.²⁴ A helyi különbségek szintén megőrzik fontosságukat: a katalán olvasók másképp fogják érteni Pamuk kultúráközi témáit, mint a madridi olvasók; míg a hónapok magának van egyfajta idegensége Los Angelesben, ezt az olvasók Wisconsinban nem fogják érzékelni.

Kettős, sőt többes természetével az irodalom a globális szimultán lokalizációjának és a lokális globalizációjának alapesetét nyújtja. Miként maga Wallerstein megjegyezte, „a világtörténelem iránya a kulturális homogenizációnak éppen az ellenkezője; inkább van olyan iránya, mely a kulturális elkülönülődés, vagy kulturális kidolgozottság, vagy a kulturális komplexitás felé mutat.”²⁵ Sehol máshol nem tanulmányozhatjuk jobban az ilyen komplex kidolgozottságot, mint a világirodalomban – úgy manapság, mint annak történetében.

Ahhoz, hogy távolabb lássunk a nemzetről, változtatnunk kell azon a módon, ahogy történeti elemzést végzünk, és az általunk tanulmányozott tárgyakra is másként kell tekintenünk. Nem mindig leszünk képesek genetikus kapcsolatokat és hatásokat találni a sokféle vizsgált jelenség között, akár az írás eredetére, az írott kultúra udvari és vallási körben való terjedésére, a széppróza történetére vagy a transzkulturáció folyamataira pillantunk, melyek mindegyike másképp, más időben és helyen történt. Azonban éppen ebben a különbségben van a világirodalom-történet tanulmányozásának egyik nagy előnye. A „regény felemelkedésének”, a romantikának vagy a szanszkrit *kavyának* történetei túlon túl gyakran úgy alakultak, mintha az adott kultúra választási lehetőségei lettek volna az egyedül lehetségesek. Éppen azért, mert a monogatori és az Arthur-mondakör különálló irodalmi kultúrákban íródtak, mindkét forma tanulmányozásának hasznát láthatjuk, még hozzá annak tudatosításában, hogy mi volt lehetséges máshol a világon egyazon időben. Molière sohasem hallott kortársáról, Csikamacu Monzaemonról, de ő és a nagy japán drámaíró egyaránt olyan darabokat írt, melyek egy kereskedő középosztály arisztokrata környezetben történő felemelkedésére reagáltak, és műveik számos tekintetben összevethetők. Molière úrhatalm polgára egy posztókereskedő fia, míg Csikamacu *Szerelmi öngyilkosság* *Amidzsimán* című művének hőse egy papírkereskedő; mindkét darab főszerep-

lője pályájuk csúcsa után esnek szerelembe, és mindketten kényszerből szembesülnek a családjuk által lehetővé tett társadalmi mobilitás határaival. Mindkét színdarab azáltal forradalmasítja a populáris művészeti formákat, hogy a drámai megjelenítésnek új mélységet adnak, és a darabok határozottan metateátrálisak azáltal, hogy a színészi játék és a kosztümök társadalmi identitások metaforáiként jelennek meg átmeneti időben – a *Szerelmi öngyilkosságban* éppúgy, mint az *Úrhatalm polgárban* [*Le Bourgeois gentilhomme*] a szereplők egyenesen úgy jellemzik magukat, mint olyan színészeket, akik nem érzik jól magukat testhez nem álló szerepeikben.

A párhuzamos és alternatív történetek nemcsak azért fontosak, hogy újra-fel-építsünk korábbi korszakokat. Ha így teszünk, ez segíthet nekünk abban is, hogy ráhangolódjunk egy egyedi régióra, sőt egy egyedi nemzeten belül lehetséges kapcsolatok változataira. A kettőnél több, a modern brit irodalomról szóló tanulmány látta az 1900 és 1930 közti időszakot csaknem egészen a modernizmus rubrikájában, olyan szerzőket tárgyalva, akik modernnek voltak (vagy annak lehetett őket láttatni), miközben csaknem mindenki mást a partvonalon kívülre küldtek. Ha a világirodalom történetét az organikus kapcsolódások és a lineáris haladás elhagyására bírjuk, az a megértés olyan alternatív módjait fogja megnyitni, melyek helyileg is alkalmazhatóak. Molière és Csikamacu egy jó adag közös vonással rendelkezik, olyan távoli régiók összehasonlítható társadalmi fejlődésének köszönhetően, melyek még nem kézzelfoghatóak egy egyesített globális rendszerben; megfordítva: Virginia Woolfnak és Arnold Bennettnak semmi mondanivalója sem volt egymásnak azon ritka alkalmakkor, mikor nem kerülhették el a találkozást. Egy háromdimenziós számvetésnek a modern brit irodalomról, valamint a modern világdramáról a kölcsönös kapcsolat és a kapcsolat nélkülség széles kiterjedésű terminusaihoz kell jutnia, a Molière és Csikamacu közötti *concordia discors*ra és a Bennett és Woolf közötti *discordia concors*ra egyaránt ráhangolódva.

A világirodalom globális története lehetővé teszi számunkra, hogy egyéni érdeklődésünket a világ irodalmi termelésének nagyobb keretébe helyezzük. A nemzeti irodalmak korántsem szűnnek meg a kutatás fontos témái lenni, hanem új módokon láthatjuk őket, miként az egyéni szerzőket is, akik a nemzeti irodalmon belül és azokon keresztül dolgoznak. A világirodalom tanulmányozása ily módon kiterjesztheti azokat az üdvös hatásokat, melyeket az elmúlt néhány évtizedben az irodalomelmélet az irodalomtudományra gyakorolt. Miként Northrop Frye 1957-ben megfigyelte, éppen akkor, mikor a tudósok egy egyedi műre összpontosítanak, „nem szükségszerű, hogy az, amihez ezzel hozzájárulnak, láthatatlan legyen, ahogyan a korallsziget a polip számára láthatatlan.”²⁶ Egy tudós ökológus nagyon jól tanulmányozhat egy helyi polipcsoportot, de nem árt tisztában lenni a polipok helyével a környező korallzátonyon, aztán a zátony helyzetével a szigetvilág szélesebb ökoszisztémájában. Világirodalom-történetet azért érdemes írni, mert egy felbecsülhetetlenül értékes térképet nyújt ahhoz, hogy elhelyezhessük munkánkat egy tágasabb világban.

Fordította: Vaderna Gábor

²⁴ [A magyar olvasó pedig *Hó* címmel találkozhat vele: Orhan PAMUK, *Hó*, I–II., ford. LADÁNYI Katalin, Ulpius-Ház, Budapest, 2005. – A ford.]

²⁵ Immanuel WALLERSTEIN, *The National and the Universal. Can There Be Such a Thing as World Culture? = Culture, Globalization, and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, szerk. Anthony D. KING, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, 96.

²⁶ Northrop FRYE, *A kritika anatómiája. Négy esszé*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998, 17.

KRITIKA

RUNG ÁDÁM

Thomas G. Pavel: *The Lives of the Novel. A History*

Thomas Pavel azt írja a regény műfajának mintegy irodalomtörténeti regényét nyújtó könyve előszavában: mint a regény történetének teoretikusai általában, ő is a modernitás felől közelített a műfajhoz, de elemzésében mindenképpen el kellett jutnia az antik és középkori regényhez is. (ix.) Már csak ezért is tiszteletet érdemel az elismert irodalomtörténész monográfiája, melyet immár több nyelvre lefordítottak, azonban az alapvető ismertetésen túli kritikám is – lévén perspektívám elsősorban klasszika-filológiai meghatározottságú – inkább ezzel a részével, a műfaj születésével és az onnan nézve igencsak másként festő behatárolásával kapcsolatos megállapításokat fogja érinteni, mint a klasszikus, 18–19. századi regényt érintő összefüggéseket, amelyek tárgyalásában Pavel igazán otthonosan mozog. Elemzésében Pavel bevallottan (16.) Lukács György elméletét fűzi tovább a regénnyel kapcsolatban, a műfaj történetét társadalom- és eszmetörténeti háttérben tárgyalva, négy alapvető szempontot téve meg elemzése kulcsává (17.): az ember és az ideálok viszonya; az ideális hős típusai; a regény autonómiájának meglátása (akár társadalmi meghatározottsága ellenére is);¹ és az előremutató és/vagy kiemelkedő alkotások keresése (a kettő itt, helyesen, nem egyezik mindig). A 18. századig nagyjából kronologikus sorrendben halad, a négy szempont – és főképp az ún. „idealista” és az „anti-idealista” regények közti polémia feltételezése – mentén, majd a regény hőskorához érve a szempontok teljesen át is veszik a szöveg elrendezését. Az utolsó után olvasmánylistát és egy jól használható, de az én ízlésemnek kissé rövid (és a főszövegben csak elvétve hivatkozott) bibliográfiát találunk.

Az antik regénnyel kapcsolatos első fejezet (23–35.) már fel is veti az első igen fontos problémát, amely az egész könyvre nézvést is relevanciával bír: a „regény” mi-létének kérdését. Az a műfaj ugyanis, amelyet az ókorral kapcsolatban így szoktak nevezni (amint erre a figyelmes olvasó Pavel szövegéből is rájöhet) lényegesen szűkebb

kategória, mint a mi „regényünk”: a hagyományos nevén kívül igen kevés szól mellette, hogy a modern regény első számú előfutárának ezt tekintsük. Formátuma („hosszú, narratív prózai szöveg”) első ránézésre igazolná ezt a választást, azonban ennek a kritériumnak ugyanúgy megfelelnek például Tacitus *Agricolája*, Plutarkhosz életrajzai, vagy akár Caesar erősen stilizált *Commentariusai* is. Az ókori történetírás ugyanis – ahogy erre Pavel itt-ott futólag utal is (például 13., 23., 155.) – sokkal inkább irodalom, mint a modern, és ezáltal olyan későbbi műfajokra hathat majd, mint az életrajzi regény, a közösségi tudatot megalapozó és az azt aláásó, politikai intrikákkal terhelt történelmi regény, vagy éppen a *Bildungsroman*. Ugyanígy, ha a tematika felől közelítjük meg, a modern regény központi problémáit sem az ókori regényben találjuk (amely az újkomédiával osztozik a témáin), hanem például a tragédiában vagy az epikában (különleges ember kontra közösség), illetve a filozófiában és a lírában (életstratégiák). Ha tehát az érdeklődésünk központi témája a klasszikus értelemben vett újkori regény, és nyitni akarunk az ókor hasonló irodalmi formái felé, akkor sem elég csak az *Aithiopika* és a *Daphnisz* és *Khloé* világát érinteni; ha viszont a modern regény tematikus gyökerei számítanak, akkor a kutatásunknak bizony (ahogy egyébként erre van példa Pavelnél is) messze túl kell nyúlnia a regény formai keretein. Másképpen fogalmazva, a modern regény több különböző, nagyjából az ókorra visszamenő diskurzus találkozása egy az ókortól nem, de ezen diskurzusok korabeli tárgyalásától nagyjából idegen formátumban.² Ennek tudatosítása és ügyes használata sokat használt volna a további érvelésnek.

Szintén problematikus pontja ugyanis a könyvnek az antik irodalom továbbélésének kezelése. Bár az itt fókuszba helyezett ókori regényekben tényleg nem mind jelennek meg, az ókori irodalom számára egyáltalán nem idegenek az olyan későbbi klasszikus regénytémák, mint a férfiak világában bizonyító és/vagy elbukó erős nő (Euripidész), a nemes barbár (Tacitus), a rátság, ijesztőség mint esztétikai minőség (Lucanus, Seneca), vagy a világtól elvonuló művész képe (Epikurosz, Horatius). Kínos csapdától kímélhetne volna meg az érvelés fonalát annak a belátása, hogy ezeket az elemeket, az ókori – igaz, inkább csak latin nyelvű – szövegek folyamatos másolása ugyanúgy továbbélte a középkoron át, ahogy a regényformát és annak (egyébként itt igen érdekesítően tárgyalt) anyanyelvi változatait. Azt vizsgálni ugyanis (52.), hogy egy *latin* szöveget mikor fordítottak le, nem biztos, hogy releváns: ha görögül nem is *mind* tudtak, még a szubverzív hagyományokra építő középkori és reneszánsz szerzőknek is mélyre nyúló gyökereik voltak a humanista kultúrában – látszólagos lázadásuknak „a középkori ellenkultúra” csak másodlagos forrása az antik eredetű szatirikus hagyomány mellett, ha forrása egyáltalán (ahogy erre Pavel is utal Bahtyint cáfolva a 14. oldalon). Csak néhány feltűnő dolog, amelyek ókori eredetéről nem hallunk: a szerelemhez kötődő kvázi-filozófiai eszmefuttatások és az ehhez illő lírai forma nemhogy nem újdonságok a reneszánsz pásztori irodalomban, hanem an-

¹ Zászlóra illő hasonlat világítja meg ezt a szempontot – kegyetlen pontossággal világít rá az iskolás „életrajzozás” és a korszerű kultúratudományos megközelítés közötti különbségre: a (kultúra)tudóst nem a szép virágot termő folyópart és pillanat minuciózus vizsgálata érdekli, hanem a létét megengedő tájegység klímája.

² További komplikációt jelenthet az is (erre érintőlegesen Pavel is utal: 24–25.), hogy az ókori regény sokak szerint nagyon erős kölcsönhatásban állt a hellénisztikus társadalomra oly jellemző misztérium-vallásokkal (pl. Kerényi Károly szerint is). Ez alól nemhogy nem kivétel, de tulajdonképpen a legjobb példa rá Apuleius ráánk maradt regénye.

nak az eredeti lírai hagyománynak (Theokritosz, Vergilius) az elemei, amelytől a narratív, prózai *Daphnisz és Khloé* eltér (93. sk.); a latinul is alkotó Boccaccio *Dekameron*-jában Gualtieri és Griselda története egyértelműen Médeia mitológiai történetét (és a belőle készült tragédiákat) fordítja ki, Peronella és Gianello sötét tréfája pedig pontról pontra Apuleiustól származik. (78–79.)³

De ne fordítsuk át a kritikát (sztereotip klasszika-filológus módjára) egyszerű *Quellenforschung*-gyakorlatba: még mindig hivatkozva az ókor megvilágító erejére, térjünk vissza az idealista kontra anti-idealista regény problémájára. A könyv elején Pavel kitér arra, hogy az „idealistát” itt nem a szó filozófiai értelmében kell érteni, hanem úgy, hogy az ilyen regények „idealizált képet festenek az emberi tapasztalatokról”. (17.) Ennek ellenére, azt hiszem, további tisztázásra szorulna ez a fogalompár: ha az arisztotelészi kategóriákat vesszük figyelembe, a komikus, azaz itt „anti-idealista” regény ugyanúgy lehet az ideálok hordozója, mint az „idealista” – a negatív példa nevetségessé válásának katarzisa nem feltétlenül áll ellentétben a „magasabb” műfajok pozitív példáival, sőt. Épp ezért a Petroniustól Flaubert-en át Hrabalig ívelő narratív hagyomány esetében nem is annyira a komédia az, amiről szót kellene ejteni, hanem a szatíra, és annak alapvető természete, azaz a narrátor, a beleértett szerző, a beleértett olvasó és a társadalom viszonya mindezekhez a személyekhez. Attól függően, hogy a narrátor és/vagy főszereplő cselekedetei és reflexiói (a szövegben „felejtett” vagy explicit utalások alapján) milyen viszonyban állnak a beleértett szerző és/vagy a társadalom normáival, a szatíra társadalmi „üzenete” nagyon széles skálán mozoghat az „idealistától” a „cinikusig”. És persze ez egy jó szerzőnél szinte sohasem dönthető el: „csak” a szempontok, témák tanulmányozásával szerezhethünk információkat a korról, a műről és műfajról vagy annak eszmei hátteréről.

Ezzel kapcsolatos az a hiányérzetem is, hogy a szöveg (bár kultúratudományos szempontjai alapján ez talán kevésbé is várható el) nagyon keveset reflektál a narratív formaművészetre, ezen belül különösen a metafikcióra. Ennek a problémának a legfontosabb tere ismét a szatirikus hagyomány: leginkább akkor érhető tetten, amikor Pavel látszólagos értetlenséggel kezeli egyes regények „szegényes” (például 140. skk.) történeteit, amelyek mintha csak ürügyül szolgálnának a narrátor fecsegésére, technikai bravúrojaira és kikacsintásaira. Pedig ezzel ismét a szatíra egy jellemző tulajdonságához érkezünk: elég, ha eszünkbe jut Seneca gonoszkodó *Apocolocyntosis*a és annak hatása a cselekmény fiktív mivoltára, illetve a narrátor megbízhatatlanságára gyakran reflektáló szatirikus – és posztmodern – regényre. Az sem feltétlenül szerencsés, hogy – miután a klasszikus regény két évszázadát alapos és következetes elemzésben részesítette – Pavel bevallottan (291.) visszaretten a regény 20. századi történetének részletes tárgyalásától: különösen az Eco-, Calvino- és Julian Barnes-féle

³ Ugyanígy megfontolást érdemelne a középkori és reneszánsz dél-európai regény esetleges kölcsönhatása az arab világgal és a Bizáncban továbbélő görög hagyománnyal. És ha már a népmese-tipizálás eredményeit (76. skk., nagyon helyesen!) felhasználjuk, vizsgálhatnánk a balladai hagyomány kapcsolatait is a prózai epikával: hogy a szerelmesek a templomban találkoznak (75. – *Fiammetta*), az a középkori világban természetes (pl. Petrarca), de balladai közhely is („Lord Darnell's wife came into church the Gospel for to hear”), ugyanúgy, ahogy az elítélt testvére életéért a testével hiába fizető lány története is (82.; vö. *Fehér Anna*, Gallows Pole).

posztmodern regényekkel bánik kurta-furcsán; és én, bár ez talán személyes preferencia kérdése is, több figyelmet szenteltem volna a (főleg a „keleti blokk” országaiban) páratlan társadalmi hatással bíró science-fiction regények első vonalának is. Mintha ismét kicsúszna az érvelés lába alól alaproblémájának talaja.

Mindezzel együtt figyelemre méltó és értékes vállalkozásról van szó, a kevés helyesírásnak tűnő hiba⁴ és a fenti kételyeim ellenére. Amint említettem is már, Pavel narrációja hihetetlen erőre kap, amikor a módszeréhez képest kézenfekvő szerzőkhöz ér, nagyon élvezetes például a Richardsonnal foglalkozó fejezet (121–131.), valamint rövidege ellenére is érdekesen és véleményem szerint jogosan teszi le a garast a (főleg hazánkban) gyakran félreértett Jane Austen mellé a vele foglalkozó fejezetecské. (204–207.) Kifejezetten komoly eredmény az eddig (legalábbis a hasonló összefoglaló műveket tekintve) nem „agyonírt” szerzők és korszakok kánonba emelése is, még ha ez néha számomra kihagyhatatlannak tűnő szerzők hanyagolásával is járt – ilyenek a lovagregény fejlődését érdekfeszítően tárgyaló és a spanyol és portugál irodalmakba bevezető részek (például 35–50., 251–256.), illetve Adalbert Stifter meglepően részletes méltatása (hazai olvasóknak különösen érdekes lehet, amit Pavel a *Brigittáról* ír – 235–238.). A Romániában született, pályáját a legrangosabb tengerentúli egyetemeken kiteljesítő irodalomtörténész kötete érdekes, jól olvasható, információdús és – különös tekintettel azokra a regényekre, amelyekre jól illenek vizsgálati szempontjai – messzemenően tanulságos olvasmány.

(Princeton UP, Princeton, 2013.)

⁴ Például a talán a szerző anyanyelvén gyökerező *Patrocles* és *Thesalia* a 33., illetve a 29. oldalakon.

VADERNA GÁBOR

Ildiko Csengei: *Sympathy, Sensibility and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century**

Az irodalomtörténeti hagyomány által Kármán József nevéhez kapcsolt *Fanni'* hagyományai című regényben¹ a főhősnő érzelmi-lelki fejlődésének egyik fontos állomása, amikor megismerkedik egy szegény sorban élő, két gyermeket nevelő özvegyasszonnyal. Fanni szíve majd' megreped, titkon felöltözteti a gyermekeket, s barátnéjává fogadja a szerencsétlen sorsú özvegyet, akiről hamarosan kiderül, hogy egykoron jó módban élt, de balsorsa folytán elszegényedett, és palotáját kunyhóra váltotta. Utóbb, amilyen gyorsan kötöttet e barátság, oly hirtelen vágja el a kapcsolat szálait a zord édesapa. Fanni mindenesetre sokat nyer az özvegy általi ismeretségből: ő az, aki az érzelmek kultúrájának egy magasabb fokára vezet, amikor a szerelemről beszélget el a lánnyal. Fanni a spontán vágyakozástól az emberbaráti együttérzésen keresztül jut el a szerelemig (mely voltaképpen az együttérzés egy újabb lépcsője). „Ez a' Kőszirt visszahangzja Panaszimat, de nem érti – mondja a hősnő –, az Estvéli Szél szélyelhordja Szárnyain Sohajtásimat, de nem érzi, az én Lelkem atyafias Lélek után vágódik, Szívem keres vele eggyező Szívet...”²

Ha választ szeretnénk nyerni arra a kérdésre, hogy miképpen alakult ki az együttérzés e 18. századi kultúrája, és az hogyan, milyen formában kapcsolódik az érzékenység kultúrájához, Csengei Ildikó monográfiájához fordulhatunk. E kötet újdonsága abban áll, hogy az érzékenység (*sensibility*) diskurzusát az együttérzés (*sympathy*) fogalmának vonzáskörében tárgyalja. Az érzékenység kutatása a nyolcvanas évek második felében vett új fordulatot, mikor Janet Todd klasszikus könyvében elvégezte e diskurzus alapvetően nyelvi analízisét.³ Miközben Todd a fogalmak tisztázását és pontosabb behatárolását tartotta egyik legfontosabb feladatának, az ő nyomában kibontakozó kutatások egyre szélesebb körben kezdték használni az érzékenység (*sensibility*) fogalmát, mely mindinkább összegabalyodott a *sentiment*, *feeling*, *sense*, sőt a *taste*, *refinement* fogalmaival. Markman Ellis tíz évvel Todd könyve után az érzékenység hét tárgyterületét különíti el: az eszme-, esztétika-, vallás-, gazdaság-, tudomány-, szexualitástörténetet és a populáris kultúra történetét.⁴ Ehhez joggal

számíthatunk hozzá politikatörténeti vagy egyéb társadalomtörténeti diskurzusokat is.⁵ Mindezt két okból érdemes előrebocsátani. Egyfelől a fogalmak nagymértékű keveredésére és kuszaságára figyelmeztetnék, melyet esetünkben csak tovább súlyosbít az angolról magyarra történő fordítás nehézsége. A *sentimental* és a *sensible* eleve igen bajosan különböztethetők meg, s bár előbbi inkább az erkölcsi érzékre, utóbbi gyakrabban a fizikai érzékelésre utal, e kettő csak nehezen választható el egymástól, kölcsönös függőségük nem oldható fel.⁶ A magyar nyelvű, akár a kora újkorig viszszaanyúló tudománytörténeti tradícióban is számos eltérő jelentés és megközelítés rakódott az *érzékeny*, *szentimentális*, *érzelmes* kifejezésekre.⁷ Másfelől épp az érzékenység kutatási területének ezen összetettsége az, melyben Csengei Ildikó könyvét pozícionálhatjuk. Hogy az érzékenység történeti alakzatában különböző diskurzusok találkoznak, mindezek után nem meglepő. Filozófiai, irodalmi, politikai, sőt természettudományos, a leggyakrabban orvosi szövegek keverednek itt. Közismert e kultúra nemi határokat áthágó jellege: a női érzékenység toposzainak kialakulása, illetve a férfiak nőies viselkedésformáinak és mentalitásának elterjedése. A testi és a morális tényező csak nehezen választható szét egymástól, és a 18. század embere – miközben egyik kedvelt témája épp e különbség mibenlétének analízisének volt – szoros összefüggésben képzelte el a testet és lelket. A *feeling* kifejezés például nem kevésbé széles értelmű: összegző fogalma ez mindannak, amiképpen a 18. századi ember megértette az ingerekre adott válaszokat, s így egyszerre van kognitív, szenzoros, idegi és morális jelentéstartománya. Csengei a bevezetőben – Samuel Johnson korabeli definícióját idézve – megállapítja, hogy az érzékenység olyan kulturális jelenség, mely egyszerre vonatkozik az emberi létezés számos tényezőjére, kijelölve ilyenformán az elme, a test és a morál találkozási pontjait. (4.)

Közhelynek számított már eddig is, hogy a test és lélek e korban szorosan összefüggének. A kérdés tehát az, hogy Csengei Ildikó e szakmai konszenzust milyen irányba mozdítja el. Ha közelebb lépünk az eddigi megközelítésekhez, arra csak viszonylag ritkán történt kísérlet, hogy azt is meghatározzuk, pontosan mit is jelent a testiségnek az érzékenységben használatos fogalma. Miközben a test a legtöbb 18. századi gondolkodó számára kitüntetett helyet foglalt el, aközben az irodalomtudomány és az esztétika történet inkább egy olyan testképpzettel számolt, mely maga is fikciónak tekinthető. Hogy a férfiak zokogni kezdenek egy-egy érzékeny levél olvastán, hogy csókokkal halmozzák el egymást, inkább tűnt egy elirodalmiasított, fikcionalizált világ részének, mint társadalmi valóságnak. Persze igen nehezen ellenőrizhetők e társadalmi gyakorlatok (vajon hány valós könnyecsepp hullott a padlóra, és mennyit tett hozzá az érzékenység kultúrájának hiperbolára amúgy is hajló retorikája?), Csengei mégis azt javasolja, hogy vegyük komolyan az ingerekre reagáló testnek

* A szerző a cikk írásakor az MTA Bolyai János kutatói ösztöndíjában részesült.

¹ A regény szerzőségének kérdéséhez lásd SZILÁGYI Márton, Kármán József és Pajor Gáspár *Urániaja*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998, 57–79.

² *Első folyóirataink: Uránia*, szerk. SZILÁGYI Márton, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1999, 184.

³ Janet TODD, *Sensibility. An Introduction*, Methuen, London, 1986.

⁴ Markman ELLIS, *The Politics of Sensibility. Race, Gender, and Commerce in the Sentimental Novel*, Cambridge UP, Cambridge, 1996, 7–8. A fogalom körüli vitákat összefoglalja magyar nyelven: DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Universitas, Budapest, 2009, 106–108.

⁵ Debreczeni Attila Chris Jones (*Radical Sensibility. Literature and Ideas in the 1790s*, Routledge, London–New York, 1993) és John Mullan (*Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Clarendon, Oxford, 1988) munkáit idézi.

⁶ Janet Todd például egyértelműen a szétválasztás mellé teszi le a voksát, ám álláspontja finoman szólva sem konszenzusos.

⁷ Erről lásd Hegedüs Béla előadását: *Érzékeny, érzékenység. Eszme- és fogalomtörténeti vizsgálat*, MTA BTK ITI, 2014. január 28.

és működésmódjának korabeli diskurzusait. Nem pusztán arról van szó ugyanis, hogy az orvostudomány a megfigyelt orvosi jelenségeket valamely nozológiai rendbe illeszti valamilyen antropológiai elképzelés alapján – bár éppen ekkoriban lendül fel újfent a kísérleti bonctan tapasztalati eredményeire épülő orvoslás –, hanem inkább arról, hogy a különböző diskurzusokban megjelenő antropológiai előfeltevések keresztül-kasul szövik egymást, s az egyes területek jóformán elválaszthatatlanok lesznek. Az ingerérzékeny test ilyenformán az érzékelés, az érzés kontextusán belül (is) értelmeződik.

Az érzékelésre, érzésre irányuló nagyfokú figyelem a szenzualizmus és empirizmus angliai gyökerei miatt is adja magát. Csengei Ildikó azonban arra is rámutat, hogy itt jóval többről van szó, amennyiben a kontinentális materializmus szótára, terminológiája a szigetországban is megjelenik, s komoly vitákat és hatást vált ki, míg – teszem hozzá én – az angolszász érzékenység a kontinentális Európában hódít különböző formákban.⁸ Az együttérzés fogalmának középpontba állítása azért különösen szerencsés, mivel az nem csupán morális és érzelmi válasz volt az emberek társas együttélésének problémájára, és nem pusztán egy olyan szociális kötőerőt jelentett, mely segít a társadalomban élő egyének közötti kapcsolatokat szorosabbá fűzni, továbbá magát a társadalom működését hatékonyabbá tenni, hanem az együttérzés révén megragadhatóak és elemezhetőek a kapcsolattartás és kommunikáció különböző formái (mint például a levelezés), s emellett a legkülönbözőbb affektusok, akár még a magnetikus vonzalom fizikai-morális-filozófiai összefüggéseinek rendszerébe is be lehet illeszteni. Ilyenformán az együttérzés története hovatovább az emberi érintkezés története is lesz.

Az utókor jóval szkeptikusabb volt az együttérzéssel kapcsolatban, mint a 18. század. A romantikusok példának okáért ellenérzésekkel viseltettek iránta.⁹ Csengei könyvét így voltaképpen az együttérzés diskurzusának valamifajta rehabilitációjaként olvashatjuk. Vissza-visszatérő gondolata ugyanis az, hogy az együttérzés és érzékenység kapcsolatát vizsgálván a modern ember genezisét kaphatjuk kézhez. Miközben a szerző rendkívül érzékeny módon mutatja be azokat a történeti szakadásokat, melyek a 18. századi antropológiai gondolkodást elválasztják a kora újkori és a modern embertől, aközben gyakran figyelmeztet azokra a folytonosságokra, melyek a szubjektumról való gondolkodásunkat – persze immár a freudizmus torzító tükrén keresztül – mindmáig meghatározzák. Kimondva-kimondatlanul ahhoz az elsősorban Michel Foucault révén közismert teóriához csatlakozik e koncepció, mely az ember antropológiai meghatározottságának kezdőpontját a 18. században keresi.

A kötet két nagyobb részből áll. Az első két fejezet néhány kiemelt szerző egy-egy munkájának elemzésén keresztül mutatja be azokat a 18. századi elméleteket, melyek az együttérzés filozófiai és fiziológiai diskurzusait meghatározták. Az első fejezet az

⁸ Erről magyar vonatkozásban: BODROGI Ferenc Máté, *Kazinczy és a csiszoltság nyelve. Egy önreprezentáció diskurzív háttere*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012, 139–187. A fordítás problémájához lásd: László KONTLER, *Translations, Histories, Enlightenments. William Robertson in Germany, 1760–1795*, Palgrave Macmillan, New York, 2014.

⁹ Jonathan LAMB, *The Evolution of Sympathy in the Long Eighteenth Century*, Pickering & Chatto, London, 2009, 39.

„együttérzés filozófiái”-val foglalkozik – a többes szám itt az együttérzés rejtelmes, duplafenekű természetére utal. A sokszor egymásnak is ellentmondó megközelítésmódok ütköztetése során Csengei arra a következtetésre jut, hogy az együttérzés különböző konstrukcióiba szervesen épül bele az együttérzés hiányának lehetősége is, s ez mintegy elkerülhetetlen szükségszerűségként jelenik meg az emberi szubjektivitásról és tudatról alkotott definíciókban. David Hume vagy Adam Smith számára az együttérzés az erkölcsi érzék kialakításának elsődleges eszközévé lesz, és a fejezet végigköveti azt az utat, ahogyan a 17. századi morálfilozófiából eredő fogalom a 18. századi brit morálfilozófiai gondolkodás, pontosabban az emberi természetről folytatott viták egyik kulcsfogalmává válik. Olyan sűrűsödési pont ez, ahonnan világosan látszanak e viták premisszái. Az elsősorban Shaftesburyre, Francis Hutchesonra és David Hume-ra koncentráló elemzés az együttérzés fogalmának fizikai-pszichológiai összefüggésrendszerét mechanikai, azon belül is a mágnesesség körüli tanokig vezeti vissza. Az érvelés szerint ez az alapvetően – legalábbis mai fogalmaink szerint – természettudományos háttér vezetett el a túlzott érzelmektől való félelemhez, melynek aztán esztétikai vagy akár komoly politikai következményei is lehettek. Az egyén és a társadalom alapjait morális erő rakja le, olyan erő, mely a társas együttélésért felelős, s az együttérzés ennek az egyik legfontosabb eleme. Ide kapcsolódik a tömegtől való új keletű félelem is – mely nyilván nem választható el a francia forradalom hatástörténetétől –, hiszen akár az egyén, a tömeg is szenvedélyeit – azok akár pánikhoz, akár erőszakhoz, akár valamely revelatív megtisztuláshoz vezetnek – az együttérzés mechanizmusain keresztül kommunikálja. Adam Smith nagy művében (*The Theory of Moral Sentiments*, 1759) Csengeit az a pillanat érdekli, amikor a morálfilozófus az együttérzés hiányát ragadja meg. Paradoxonhoz vezet el minket e gondolatmenet: egyfelől nem tudom magamat másként meghatározni, mint a másikkal való együttérzés által, de éppen ez a mozzanat az – ti. saját magam meghatározásának a másakra utaltsága és az érzékenységnek kitettsége –, ami el is zár a másiktól. Ennek a problémának máig ható nyomait mutatja be a fejezet végére illesztett exkurzus, mely számos helyről – mesmerizmus, pszichoanalízis, neurotudományok – meríti példáit.

A második fejezet, mely *Az érző gép* címet viseli, az első fejezetben bemutatott elméletek visszáját mutatja be. Hume vagy Smith számára az együttérzés az ember morális létezésének alapjaként jelent meg. Ezzel szemben mondjuk Julien Offray de La Mettrie – akinek főművére (*L'Homme Machine*, 1747) utal a fejezet címe – arról beszél, hogy amikor az együttérzés sérül, éppen akkor lesz ember az emberből. Mindez arra utal, hogy az érzékenység elválaszthatatlan az erőszaktól és a kegyetlenségtől, ezek mozgatórugója megegyezik az együttérzésével: mindkettő a másik érzéseinek megértésére irányul. E nézőpontból érthetőek meg a 18. századi libertinus hagyományok, innen látszik világosan, hogy mi volt a pontos tétje a guillotine árnyékában a francia forradalom értelméről folytatott nagyszabású vitáknak (egyfajta összefonódás figyelhető meg ugyanis az érzékenység humanitárius ideológiája és a terror brutális erőszaktétele között). Az első fejezet etikai-morális kérdéseket állított a középpontba, e fejezet inkább a fiziológiai reakciókkal foglalkozik, s így elsősorban orvosi írásokat vesz elő elméről, testről és lélekről. Három elemzett szövege

folymatosan vitázik a másikkal: La Mettrie említett műve mellett a svájci anatómus Albrecht von Haller *A Dissertation on the Sensible and Irritable Parts of Animals* (1752/1755) és a skót fiziológus Robert Whytt *Physiological Essays* (1755) című műveiről esik szó. A három igencsak különböző megközelítés közös pontját az emberi testhez való viszonyuk adja. A test olvasható konstrukcióként jelenik meg, mely ugyanakkor folyton elkerüli a nyelvet, ahová csak erőszakkal lehet visszatéríteni. Haller a kontinensen viszonylag ritkán emlegetett műve¹⁰ azt mutatja be, hogy az élő állatok boncolása során miként kísérlete meg az anatómus azonosítani az érzékenység és ingerlékenység testi gócpontjait. A Haller tézisei körül kibontakozó nagyszabású európai vita (ahol Whytt volt az egyik legfontosabb ellenfél) arról szólt, hogy vajon az érzések, tudati működések mennyiben előfeltételezik a test létezését – vagy fordítva: az emberi test fiziológiai működéséhez mennyiben van szükség idegi vagy tudati működésre. A vita irodalmi vonatkozása talán az lehet, hogy a szövegekben lévő érzékeny trópusok (Csengei szavával: a síró trópusok) mennyiben vihetők át egyik olvasóról a másikra, azaz közvetíthető-e a fájdalom oly módon, hogy közvetlenül nem tapasztalja meg az olvasó (csak olvasás révén); azaz közvetíthető-e a fájdalom esztétikailag (amikor az olvasó együtt érző hőst szemlélvén maga is együtt érez).

A kötet második fele, három esettanulmányt vonultat fel, melyek az érzékenység és együttérzés egy-egy példáját mutatják meg. Ezek olyan fogalmakat állítanak az együttérzés mellé, mint az ingerlékenység, sírás, ájulás, melankólia. Élet és kultúra olyan összefüggései tárulnak fel, melyek nemcsak azt példázzák, hogy miként jelent meg egy-egy probléma fikciós és nem fikciós művekben, hanem azt is prezentálják, hogy miként működik az érzékenység a használatban. Csengei tehát komolyan veszi a kultúratudományok utóbbi évtizedekben népszerű alapállását, miszerint a pusztán szövegtudományként elgondolt irodalomtudomány helyébe az irodalom termelésének, fogyasztásának, különböző használati módjainak vizsgálata kerül. Ebben az esetben igen látványos példákon keresztül szemlélhetjük, mily nagy tétje is van annak, hogy e korszakban az irodalom fogyasztói miképp viszonyultak a kultúra termékeihez.

A harmadik fejezet témája a (férfi) sírás és a 18. századi angol irodalom egyik „legcsöpögősebb” regényével, Henry Mackenzie *The Man of Feeling*-jével (1771) foglalkozik. A könnyek az érzések legfontosabb mutatói, s alig akad e regénynek olyan lapja, mely szárazon maradna. Másfelől e könnyek egy olyan kultúrát is reprezentálnak, mely autentikus érzelmi válaszokat képes adni bizonyos problémákra. A regény ideológiai karakterét onnan nyeri – miként ezt finom elemzéssel Csengei bemutatja –, hogy éppen e könnyek révén neveli olvasóját. Akárcsak a magyar Fanni esetében, Mackenzie főhőse, Harley is folyamatosan fejleszti érzelmi kultúráját, érzelmessége és érzékenysége a szemünk előtt képződik meg, alakul ki, s ilyenformán az olvasó és a narrátor (aki bevezet minket egy érzékeny kultúrába) szinte összeolvadnak. Az olvasó egy sajátos mimetikus játék részese lesz: Harley tudata olyan, mint egy tükör

¹⁰ Haller *De partibus corporis humani sensilibus et irritabilibus* című nagy hatású, utóbb még évtizedekig folyton bővített művének első része 1752-ben jelent meg először. Az 1755-ben megjelent angol fordítás ennek csak egy részét tartalmazza, s a címben szereplő *ember* is ezért lett *állatra* cserélve.

– egyfelől látszik benne a morális érzékenységnek az az elképzelése, melyet Adam Smith vagy David Hume esetében korábban Csengei is bemutatott, másfelől az olvasó ráismerhet saját érzékenységére, sőt olvasás közben fel is építheti azt. Harley tudata tehát nem pusztán reflektál az olvasói tudatra, de egyúttal fejleszti is azt. E folyton elmozgó perspektíva hozza létre az érző-érzékeny embert (*man of feeling*), és ezért tapasztalhatjuk, hogy bármennyire sematikusnak tűnnek is a mai olvasó számára az érzékeny regényhősök, e fikciós világ inkább egy olvasási technikára épül, s nem annyira a tipizált hősök jól felismerhető megképzésére. Akárcsak korábban, itt is az együttérzés ambivalens, önellentmondó pillanatai emelkednek ki: miközben lehetőség van arra, hogy a másság az együttérzés révén manifesztálódjék, aközben a regény (és általában az érzékeny regények ugyanígy) a társadalmi hierarchiát is megerősíti(k), miként a hatalmi struktúrák is rendre maguk alá gyűrik az érzékeny embert.

A negyedik fejezet, melynek témája a (női) ájulás, *A nők és a negatív* címet viseli. Az ingerlékenységnek és érzékenységnek számos testi jele lehet, ezek közül is kiemelkedik az általában a nőiséghez kapcsolt ájulás problémája. Itt, a 18. században alakulnak ki azok a klisék és sztereotípiák, melyek hosszú távon, részben a mai napig meghatározzák a nők testi kommunikációjának diskurzusát: az eszméletvesztés, sóhaj, hallgatás, remegés, különböző női mentális zavarok (mint például a hisztéria), zaklatottság, felajzottság. Mindezek közhelyek, ám meglepő módon a szakirodalom igen hosszú ideig pusztán regisztrálta e társadalmi nemi szokásrendeket, és hozzákötötte ugyan az érzékenység problémájához, ám mélyebb analízisével adós maradt. A fejezet három regényt tárgyal: *The History of Ophelia* (1760) Sarah Fieldingtől, *Júlia, vagy új Heloise* (1761) Jean-Jacques Rousseau-tól és *A Simple Story* (1791) Elisabeth Inchbaldtól. Az elemzések során a korábbi *man of feeling* helyett a *woman of feeling* körvonalazódik, ám sokkal homályosabb kontúrokkal. Ennek oka az a kettősség, mely egy diskurzusban hagyja a nőt megszólalni (még ha e megszólalás olykor ki is merül egy sóhajtásban), ugyanakkor hallgatásra is ítéli egyazon pillanatban, feljogosítja érzelmeinek kifejezésére, de e kifejezésmód rögvést a női érzelmek kifejezhetetlenségét meséli el. Ily módon lesz a nőiség a férfi érzékenység sajátos „negatívja”. Regények tömegei használják e nyelv retorikai apparátusát, ha tetszik, szótárát,¹¹ mely a 18. századi pszichoszexuális létezés és önleírás zavarai felől közelíthető meg elsősorban. Csengeit itt is a pillanat érdekli: a női psziché (és olykor a test) felfokozott állapotának momentumai. Mindezt ismét orvosi diskurzusokhoz is hozzákapcsolja, a társas elnyomás patológiáját analizálja, amennyiben e regényekben maga az érzékenység is tünetté válik egy adott ponton.

Az ötödik fejezet egyszerre szerves folytatása az előzőnek, amennyiben egyik fő témája a kimondható és kimondhatatlan közötti térbe behatoló diskurzusok világa, illetve összegzése is az egész kötetnek. Témája ezúttal a gyász, a középpontba állított eset pedig William Godwinnek felesége, Mary Wollstonecraft életéről, annak halála után egy évvel írott, botrányosra sikeredett visszaemlékezése (*Memoirs of the Author of a Vindication of the Rights of Woman*, 1798). A túlélő, aki egyszerre szereti és gyű-

¹¹ Lásd TODD, I. m., 65–128.

löli tárgyát, aki egyszerre szenved a gyásztól és szabadul fel annak megírásától, saját identitását a másik féllel való együttérzésből konstruálja meg. De hogyan érzünk együtt a halottakkal? Godwin minden jó szándéka ellenére, igen rosszat tett felesége reputációjának, amikor megírta annak szexuális kalandjait, öngyilkossági kísérleteit és szokatlan vallási elképzeléseit, minek következtében Mary Wollstonecraft élete és művei menthetetlenül összekeveredtek. Csengeit mindenesetre nem annyira a feleség érdekli, mint inkább a gyász – Robert Southey híres *bon mot*-ját¹² parafrázálva – „lemeztelenítő” mozzanatai. Godwin gyásza ugyanis szorosan hozzákapcsolódik a kor melankóliadiskurzusaihoz, melynek – mondanom sem kell – a filozófiai-esztetikai vonatkozásai mellett orvostörténeti hagyományai is igen gazdagok.

Csengei Ildikó könyvének ismertetésekor nem térhettem ki a kötet minden apró részletére. Szinte minden oldalon olvashatunk olyan állításokat, melyek újrendezik az érzékenység körül kibontakozó vitákat. A szerző talán legfontosabb erénye az, hogy hosszabb távú esztétörténeti folyamatokat képes igen aprólékos és alapos szövegelemzéseken keresztül bemutatni (jelen ismertetésben ezek közül csak a fontosabbakat említettem). Az együttérzés vizsgálata olyan mélyreható esztétörténeti analízisre adott alkalmat, mely sikeresen mutatta fel különböző diskurzusok összjátékát. Mindehhez arra volt szükség, hogy a kiinduló fogalmat is a maga összetettségében szemléljük: talán az eddigiekből is látszott, Csengei egyik visszatérő állítása az, hogy választott kulcsfogalma már eleve belső ellentmondásokat rejt magában. Éppen ezért, azt gondolom, ki lehetne bővíteni a kutatást az együttérzés egyik fontos ellenfogalmának irányába. A *rajongás* ugyanis épp ugyanezt a töréspontot teheti láthatóvá, csak éppen egy másik irányból: a vakhit és túlbuzgóság az egyik oldalon, míg a teremteni képes átszellemültség, entuziazmus a másikon. Tanulságos, hogy az együttérzés 19. századi leértékelődése éppen a rajongás egyfajta felértékelődésével esett egybe – legalábbis ami az esztetikai gondolkodást illeti. Szintén nem hiányként említem, hanem inkább a továbbgondolás szándékával, hogy érdemes volna a kutatásba bevonni a *tolerancia* kérdését is. E ponton az együttérzés szorosan hozzárendelődhetne egy kora újkori esztétörténeti disputához, s láthatóvá válnának az együttérzés morálfilozófiai elképzeléseinek teológiai gyökerei, sőt akár kortárs, 18. századi párhuzamai is.

Ha kiindulásul a *Fanni*’ *hagyományait* idéztem fel, zárásként térjünk ide vissza egy pillanatra. Hiszen mily szépen jeleníti meg az együttérzés ambivalenciáját a szegény sorsú özvegyvel való találkozás esete. Fanni gyakorlatilag akkor és őáltala talál rá (az ekkor még konkrét tárgy nélküli) vágyakozásra, ekkor lesz felnőtt nő, s ilyenformán éppen az együttérzés az, ami hozzásegíti őt az érzékenység mélyebb átéléséhez. Mindazonáltal minél mélyebben merül el a női szubjektum az érzékenység kultúrájában, annál inkább ki is kerül onnan. Fanni teste elsorvad, szavai elfogynak – a másikkal való találkozás és egyesülés mintegy felszámolja az együttérzésre vágyakozót magát is.

(Palgrave Macmillan, New York, 2012.)

¹² Southey a következővel vádallta Godwint – idézem –: „the want of all feeling in stripping his dead wife naked”.

„Az ideál mindazonáltal megőrződik”. Tanulmányok Bécsy Ágnes tiszteletére, szerk. Horváth Kornélia – Osztrólczyk Sarolta

Hogy esetleg meghalljuk, mit mond a „lekötött kalóz”, azaz Neptun pásztor, Proteusz, hogy követni tudjuk a vén vátesz („vén tengerész”?) metamorfózisait, hogy barlangjának mélyére jussunk, tekintsük ezt a kiváló könyvet olyan gyűjteménynek, amelynek mind a harmincegy darabja a megőrződő ideál egy-egy arca, mosolya, harmincegy szüntelenül változó alakban. Egy olyan könyv ismertetése ugyanis, amely maga is tisztelegni szeretne a könyv hőse, nevezetesen Bécsy Ágnes előtt, miközben az ő munkásságát, ihlető erejét, tudását, elemző készségét, irodalomértését ünneplő kötetet tekint át, kétszeresen is meta-műfaj. Egyrészt írás írásokról, mint minden könyvismertetés vagy recenzió, azaz ez esetben beszámoló harminc tanulmányról és egy harmincegyedik írásról: Lőrincz Teréz verseiről. Másrészt az ilyen könyvbemutató, akarva vagy akaratlan – most: akarva – tovább írja a kötet rejtett-kimondott főszereplőjét is. Az ilyen ünnepi kötet olyasmi, mint a meglepetésnek szánt virágkoszorú: titokban fonják, műfajánál fogva nagyon különböző fajta, más-más színű és illatú virágokból. Az egymástól eltérő virágokat a megbecsülés és a szeretet mégis összefűzi, és leginkább egységbe foglalja a megbecsülés és a szeretet kihívója, előidézője, az ünneplő kiérdemelt kiválósága. Ilyenkor különösen igaz Bécsy Ágnes azon megállapítása – a „Horác” kapcsán – hogy „a TE csupán az ÉN [...] »másik« alakja”.

Mivel tisztem szerint minden tanulmányról és esszéről szót illik ejtenem, s mivel a kötet szerkesztői – Horváth Kornélia és Osztrólczyk Sarolta – nyilván, hogy a sorrenddel ne bántsanak meg senkit, az írásokat a szerzők vezetéknévének alfabetikus sorrendjében közlik, talán nem haszontalan, ha a tanulmányokról azokat tematikus blokkokba rendezve szólok. Természetesen a csoportosítás sokféleképpen elkészíthető, és sajnos nem időzhetem annyit egy-egy írásnál, amennyit szeretnék, s amennyit azok feltétlenül megérdemelnének, sőt az is nyilvánvaló, hogy már a csoportosítás tükrözi (legalábbis némiképp) az én érdeklődésemet is. Azt is csak részlegesen tudom figyelembe venni, hogy az írások eltérő hosszúságúak, és ennek a recenzióban is tükröződnie kellene. Általánosságban annyit szeretnék előre bocsátani, hogy a kötetből sokat tanultam, hiszen mindegyik tanulmány – talán mondanom sem kell – érzékeny arra a nyelvi-kulturális fordulatra, amely a magyar irodalomtudományban igazán csak 1990 után mehetett végbe. Azonban a számomra mindig kedves elmélet mellett számos írás irodalmi – sőt, két esetben részben zenei témájú

– értelmezés, ami nem csupán tisztelgés Bécsy Ágnes egyik fő erőssége, a szöveg-elemzés előtt, hanem roppant szimpatikusan aláhúzza, hogy a nyelvi-kulturális fordulat jelene, persze eredeti és új eszközökkel, visszatér egy olyan hagyományhoz, az elemzéshez, mely a szememben mindig is az irodalommal fogalakozás legfontosabb céljának számított.

Valószínűleg nem csodálkozik senki, ha Berzsenyi Dániellel kezdem: róla négy írás is szól. Balogh Piroska a *Poézis hajdan és most. Az igazi poézis dicsérete* című Berzsenyi- és Bécsy-olvasatával máris a Próteusz-hagyomány közepében vagyunk. Mitológia, időkezelés és narrációt egybevetve Balogh arra a következtetésre jut, impozánsan tekintve át Francis Bacon és a görög mitológia hatását Berzsenyire, hogy a „lekötött kalóz” szavai nyomán leginkább maga az „emberarcú [irodalmi] Mű emeltetik az isteni szférába”. (15.) Balogh írása – állandó párbeszédben Bécsy Ágnes-sel – a kódfejtő, detektívmunkára emlékeztető versértelmezés egyik mintapéldája. Amikor Fórizs Gergely Berzsenyi eddig ismeretlen esztétikai-verstani témájú fogalmazványát, illetve egy, feltételezhetően gróf Teleki Józsefnek írt levelének töredékét teszi közzé és kontextualizálja, már a Berzsenyi-hagyaték hányatott sorsáról így megtudhatók is egy jó krimi izgalmaival érnek fel. Különösen a verstani fogalmazvány becses: érdekes adalék a 19. század első két évtizedében zajló ún. „szonett-háborúhoz”, a levél-töredékből pedig megtudhatjuk, hogy Berzsenyi krónikus szemgyuladásai miatt nem tudott ott lenni a Magyar Tudós Társaság első nagygyűlésén. Mudriczki Judit az *Osztályrészem* két angol fordítását veti össze: Sir John Bowring 1830-ban megjelent és Peter Zolmann 1996-ban készült változatát, majd meglepő eredményre jut. Zolmann minden érdeme és „szövegghűsége” mellett adós marad néhány – Bécsy Ágnes elemzésében fontosnak tartott – szerkezeti bonyolultság tolmácsolásával, míg Bowring – bár nem tudott magyarul, és feltehetően német fordításból dolgozott – azért érzékenyebb a konstrukciós komplexitásokra, mert az eddig feltételezettnél több segítséget kaphatott akár Döbrentei Gábortól, akár Rummy György Károlytól, akár Toldy Ferencről, esetleg mind a háromjuktól. Vaderna Gábor roppant széles, egész Európára kitekintő filozófiai és teológiai horizonttal és a Berzsenyi-szakértők sokszínű bevonásával közelíti meg Berzsenyi valláshoz fűződő viszonyának *vallatását*. Nemcsak az e célból gyakran emlegetett *Fohászkodás* új értelmezését kapjuk, hanem Vaderna párhuzamosan közli Helmeczi Mihálynak – Berzsenyi verseinek 1813-as sajtó alá rendezőjének – Karl von Eckartshausen-fordítását. Helmeczi Eckartshausen imádságoskönyvének igen szabad átültetésébe – csonkoltan és átírva – Berzsenyi-szövegeket illeszt, s ezáltal a „niklai remetét” nemcsak „vallásos költővé” avatja, hanem eljárása a szövegappropriációnak érdekes, 19. század eleji példaként is olvasható.

Maradjunk a 19. századi költészetnél: Arany Jánosról két írás szól. Kovács Gábor dolgozata a *Tetemre hívásról*, azt hiszem, az Arany-balladák elemzésének új lehetőségeit nyitja meg, amikor – Arany esztétikai és verstani fejtegetéseiből kiindulva – versritmus, gondolatritmus és cselekményalkotás egységét és feszültségeit elemzi Bárczi Benő és Kund Abigél titkos szerelmének történetében, akiknek már a *nevében*

megtalálható a vers egyik alapritmusa, a tá-ti-ti-tá képletű choriambus. A choriambust a ballada ritmusában az adóniszi sor (tá-ti-ti-tá-tá) egészíti ki, s ha ezeket összevetjük a „tartalommal”, kiderül: nemcsak az ütemhangsúlyos és az antik időmértékes verselés, hanem a keresztény szimbolikával átitatott tetemrehívás is összekapcsolódik a balladában Vénusz és Adonisz antik siratás-mítoszával. Szilágyi Márton egy gyönyörű, a 125. éves Arany-évfordulóra írt emlékbeszédében a töredékei fölött gyötrődő, nyomorúságaival, a világtól elvonuló válságaival, de azokból zseniális műveket alkotó Arany Jánost méltatja, akinek munkásságából ma talán épp ez a Nessus véreként égető feszültség a legmaradandóbb („mintha volna feszület” – teszem hozzá). Szilágyi Márton szövege ráadásul megkapóan performatív, mert ez az emlékbeszéde eddig éppúgy rejtve volt, ahogyan Arany fedezte-szégyellte vélt veszteségeit.

Maradjunk a líránál: három tanulmány is elsősorban teoretikus érdeklődésű. Horváth Kornélia Bécsy Ágnes, Kulcsár-Szabó Zoltán, Kulcsár Szabó Ernő és Bókay Antal elméleteit hasonlítja össze a lírai „én”, a „szubjektum”, a „Selbst”, a „versbeszéd tárgya”, és a „self” fogalmai mentén, amelyek dialektikusan természetesen azonnal felidéznek a „te” lírai alakzatait, már csak azért is, mert a kiindulópontot Németh G. Béla híres vizsgálódásai képezik a lírai „én”-en „belül” lezajló „osztódással” kapcsolatban az önmegszólító verstípusban. A szubjektum, a lírai nyelvezet és a szövegképződés történetileg is áttekintett viszonyait kutatva az derül ki, hogy a megidézett megközelítések inkább kiegészítik egymást.

Hoffmann Béla az önmegszólító verstípus és az aposztrofikus költészet határán álló *A se stesso* (Önmagamról) című Giacomo Leopardi-verset elemzi behatóan, főként bahtyini elméleti keretben. Meggyőzően mutatja be, hogy a szünetek, az enjamement-ok és a szintaktikai-szórendi ún. „felfordulások” hogyan válnak egy létkrízis és a világ megvetésének kifejezőivé. S. Horváth Géza Puskin *Elválás* című versének alapos vizsgálatán át mutatja be Mihail Bahtyin líraelméletében a létesemény és a művészi esemény ontológiai viszonyait. Ennek lényege, hogy a forma „architektonikája” mintegy „megkönyörül” egy lírailag megjelenített, de nagyon is konkrét életeseményen, és mintegy művészi „feloldást”, „szabadulást” nyújt a léteseményből. Boros Oszkár Weöres Sándor néhány, a keleti filozófiai diskurzusokba ágyazott versének (*Fű, fa, füst; Fajankó; In aeternum; A reménytelenség könyve; Kép keretben*) beható elemzésein keresztül olyan, voltaképpen filozófiai kérdést feszeget, ami engem mindig is különösképpen érdekelt: hogyan folytathat párbeszédet szépirodalom és filozófia. Boros bizonyítja, hogy a weöresi tartalom (szemantikum) és az attól elválaszthatatlan versritmus és verszene nem pusztán illusztrációja a keleti bölcseletnek, hanem újraértelmezése és tovább építése is. S. Béres Bernadett Imre Flóra *Rondó* című versének autopoetikusságát vizsgáló tanulmánya még inkább az elméleti jellegű írásokhoz tartozik, amennyiben a lírai „én” szerepjátékait és a versforma meghatározó szerepét elemezve követi nyomon, hogyan születik zenéből és ritmusból a tartalmi „indulat”, a formából az „eszmélkedés”, olyan módon, hogy a versforma a fogalmi gondolat belső logikáját határozza meg. Még mindig a költői nyelv működését kíséri figyelemmel Varró Annamária Pilinszky János *A szerelem sivataga* című versének értelmezése kap-

csán. Pilinszky líráját Heidegger filozófiájával, elsősorban *A metafizika alapfogalmai*-val vetve össze megállapítja, hogy a föld, a ketrec, a szomjúság, a kő és más metaforák transzcendentális távlatot kapnak és a létezés lehetetlenségét jelenítik meg, amely ugyanakkor az öntudatra ébredés pillanata is.

Pilinszky már olyan 20. századi klasszikusokhoz vezet át, mint Szabó Lőrinc és Kosztolányi Dezső. Kabdebó Lóránt a *Szabó Lőrinc utóélete* szerény alcímet adja a költő „szöveg univerzumának” feldolgozásáról, publikálásáról, kritikai kiadásáról és elemzéséről szóló áttekintésének, holott kiderül, micsoda alapos, gondos, újabban már tanítványokkal végzett, de kezdetben egyedül vállalt gigászi munka áll annak háttérében, hogy az elfeledés veszélyével fenyegetett Szabó Lőrinc méltó helyre került a magyar líra történetében. Érfalvi Livia nagy ívű elemzése Kosztolányi *Októberi táj* című verséről azt bizonyítja, hogy a költemény nemcsak tájleírásként, szerelmi vallo-másként, önvallo-másként, vagy a teremtető erő kinyilvánításaként olvasható, hanem olyan konfesszióként is, amely a költői alkotás lényegét ragadja meg: a hétköznapi szavakból hogyan válik a referenciát egyszerre felmutató és felfüggesztő alkotás. Osztrólczy Sarolta igazi „szoros”, sorról sorra történő olvasata József Attila *Már régesrég...* kezdetű vereséről a heideggeri filozófia bevonásával arra keresi a választ, hogy milyen képi-logikai, illetőleg hangulati, hangoltságbeli viszony lelhető fel a „két-éltűséget” megjelenítő metaforikus önmeghatározások és a vers ezzel jól érzékelhe-tően feszültségben lévő második szerkezeti egysége között. Azaz arra kapunk vá-laszt, a „szorongató kétéltűségből” hogyan jutunk el a „boldog kétéltűséghez” a vers végén. Angol nyelven méltatja az amerikai-angol költőnőt, Sylvia Plath-t David Pala-tinus. Palatinus a verhang és a beszélő arc közötti feszültséget, a Paul de Man-i érte-lembe vett prosopopeiát, valamint az elrejtettség és megnyilatkozás állandó kettős-ségét, és a figurációk módzatait vizsgálja Plath költészetében, elsősorban a *Tükör* (*Mirror*) és a *Hold és a tiszafa* (*The Moon and the Yew Tree*) című verseiben. Az elem-zés látható és mondható között úgy húz határvonalat, hogy a beszélő önazonosságá-nak, önmeghatározásának változatai tárulnak az olvasó elé. Borbély Szilárd még élt, amikor Mihályi Anikó a debreceni költő-tudós 2004-ben, illetve 2006-ban megjelent *Halotti pompa* című, háromszor negyven szekvenciából álló verseskötetéről szóló méltatást készítette. Mihályi Anikó a kötetben közölt képeket a lírára vetítve hátbor-zongató pontossággal állapítja meg, mi a tétje a mindig újrainduló, lázas szekvenciák-nak: a kötet test és lélek harca; a testi valóság az „elmúlás szakadékának borzalma” felé húz, a teljes magány felé. Ezzel szemben: együtt tudunk-e élni a halállal, az életet haláltáncként értelmezve?

Még mindig nem próza, hanem a kötet egyetlen, drámáról szóló írása; Rákóczi Anita Samuel Beckett *Végjáték* című drámájának keletkezéstörténetét dolgozza fel angol nyelven. Nemcsak a mű bizonyos motívumait állítja párhuzamba más Beckett-drámák jellegzetes elemeivel, hanem bemutatja: a *Játszma vége* írásának idején Beckett különösképpen is érdeklődött az iránt, hogyan keletkezik a jel, amely azonos önma-gával és nem utal semmi másra, mint magára erre a jelre.

A kötetnek majdnem pontosan az egyharmadát képezik a prózával foglalkozó tanulmányok. Az angol nyelvű értekezések itt Bécsy Ágnes másik fő erősségét, az

anglisztikát tükrözik vissza, különösen az első magyar nyelvű Virginia Woolf-mo-nográfia szerzőjét ünnepeelve ezzel. Mint láttuk, a lírával foglalkozó részben többen is a filozófiával párosították az irodalmat. Angol nyelvű tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály azt a kérdést teszi fel, vajon irodalom és zene összevetése elősegít-heti-e Woolf írásainak jobb megértését. A válasz nem könnyű, egyrészt mert viszony-lag kevés adat áll rendelkezésünkre Woolf és mások feljegyzéseiből, másrészt, mint megtudjuk, az író nem mutatott különösebb érdeklődést korának zenevilága iránt, és úgy tűnik, a 20. századi zenei újításai számára majdnem teljesen ismeretlenek maradtak. Kivételt képez Ravel, Debussy és Sztravinszkij néhány műve, de az opera-és koncertlátogatások elsősorban Wagner, Richard Strauss, Gluck és persze Mozart és Beethoven kedvelését mutatják. Ugyanakkor az olyan regények, mint *A világitó-torony* és a *Hullámok* kétségtelen zeneiségét az is erősíthette, hogy írásuk közben Woolf lemezről például Beethovent hallgatott. „Sohasem emeletem fel a hangomat a hanggal szemben” – mondta Jacques Derrida egy 1980-ban tartott konferencián. E jellegzetes megnyilatkozás nyomán – még mindig a zene bűvkörében maradván és angol nyelven – Radvánszky Anikó (elsősorban Derrida Augustinus- és Husserl-ol-vasatait faggatva) arra a merész, számomra igen vonzó következtetésre jut, hogy a de-konstrukció egyik atyja, miközben a filozófia hagyományos (emberi) hang fogalmát bírálta, a zene *írásra* emlékeztető természetére hivatkozva mentette fel a hangot a logo-fonocentrizmus vádjá alól.

Még mindig inkább az elméletnél, közelebbről a műfajelméletnél maradván fordul-lok Nyilasy Balázs már magyar nyelvű, de még angolszász (pontosan: angol-kanadai) kötődésű, izgalmasan kritikus dolgozatához, amely Northrop Frye-nak a *romance* és a regény viszonyáról szóló gondolatait vizsgálja. A tanulmány – hogy azokat a jelzőket használjam, amelyekkel Nyilasy Balázs gyakran illeti Frye-t – „termékeny és tanul-ságos”: az „áthelyezés” („displacement”) frye-i kulcsfogalma mentén haladva részben egyetért azzal, hogy a 18–19. századi angol „nagyregény” a *romance* egyfajta áthelyező-désének tekinthető, ugyanakkor az ezen regények közötti nyilvánvaló különbségek megragadására a fogalom már nem alkalmas; ahogyan a „román” értékkülönbségei is elmosódnak a *romance* terminus – úgy tűnik – túlságosan tág alkalmazásának következtében. A műfajelmélet keretében marad Szávai János impozánsan világiro-dalmi horizontú tanulmánya egy, irodalmi szempontból sokszor határesetnek tekin-tett vallomásformáról, az *írói naplóról* szól. André Gide, Witold Gombrowitz, Márai Sándor, Kertész Imre és mások írói naplóit, sőt irodalmi blogjait olvasva teszi fel a kérdést, vajon szépirodalmi műfajjal van-e dolgunk. A válasz: majdnem „igen”. Hiszen, mint megtudjuk, a napló szabadságot biztosít, hogy az író a hétköznapi-kaotikus életében rendet teremtsen, és ezáltal – például a tömörítés, a metonimitás révén – lapjain megjelenjen a fikatív elem; ugyanakkor a napló a klasszikus értele-mbe vett „irodalomból” történő kimenekülés vágyát is jelezheti. Ide kívánczik Nagy András angol nyelvű, mesteri portréja Szentkuthy Miklósról, hiszen ebben az írás-ban többek között az szerepel, hogy az író-műfordító-esszéista Szentkuthy úgy gon-dolta, egész életműve ahhoz a sok ezer oldalas „óriás-naplójához” hasonlatos, amelyet kora ifjúságától szinte haláláig vezetett. Ebben arcait, maszkjait, szerepeit, szerelmeit

éppúgy megörökíti, mint feljegyzéseit, amelyekből elbeszélés, regény, vagy esszé kerekedett. A legtöbb szó természetesen a *Praeről* esik, erről a talán még igazán felfedezetlen, semmiképp sem „szabályos” regényről; a „szabadvers” mintájára talán „szabadregénynek” kellene nevezni, vagy „kultúrregénynek”. Ideilleszkedik Benda Mihály elegáns, az 1837-es *Mauprat* regény megfilmesítései kapcsán rajzolt George Sand-arc képe is, amely nemcsak a Sand regényeiből készült filmográfiát tekinti át, hanem a Sand életét vászonra vetítő filmek történetét is. Európai regényt, a dán J. P. Jacobsen *Niles Lyhne* című regényét elemzi Gergye László érzékeny tanulmánya, amely Genette és Freud elméleti keretével közelíti a jacobsoni próza metafora-, motívum- és szimbólumvilágához, a későromantikus szerelmi történetből főleg a sellő és a kentaur mítoszvilágát emelve ki. Gergye írásából a dán prózairodalomról általában is sokat megtudhat az ezen a területen olyan járatlan olvasó, mint én.

Végül, de egyáltalán nem utolsósorban, magyar prózai művekkel öt tanulmány foglalkozik. Devescovi Balázs báró Eötvös József *Magyarország 1514-ben* című regényének fogadtatástörténetét dolgozza fel nagy alaposággal az első kritikáktól a mai értékelésekig, azt kutatva, miként kapott lábra szinte közvetlenül a könyv megjelenése után az a vélemény, hogy a mű Eötvös politikai nézeteinek, elméleti meggyőződéseinek irányzatos „tézisregénye”, azaz nem annyira „irodalmi alkotás”, mint inkább népszerűsítő, nevelő célzatú, fiktív elemekkel dúsított történelemkönyv. Devescovi meggyőzően bizonyítja, hogy ez a sokak által osztott nézet épp magát a regényt „ejti ki” a tárgyalásból: itt az ideje Eötvös esztétikai szempontú újraolvasásának. Eisemann György is egy kanonikus mű, Mikszáth Kálmán *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című regényének tanulságos újraolvasását végzi el. Bizonyítja, hogy Mikszáth művében a sokat emlegetett „riport”-elem az ironikus távolságtartásra hivatott a legendaszerűen előadott mesétől, s a két műfaj keveredése egyben a Mikszáth-életmű újraértékelésének is távlatot nyújthat, amennyiben az értelmezők érzékenyek lesznek „a prózapoétika és a receptivitás mediális tekintetben is alapvető összefüggéseinek feltárására”. (79.) Finta Gábor Kosztolányi Dezső *A jó bíró* című elbeszélésében elsősorban Kosztolányi igazságfogalmához visz minket közelebb, főként a *Pacsirtával* összehasonlításban, és az igazság kérdését a szánalom-, részvét-, és szeretetábrázolás, valamint a példabeszédjelleg prózapoétikai kontextusában vizsgálja meg. Egyik legszembetűnőbb konklúziója, hogy az elbeszélésben „Justitia ’égi’ igazsága nem lehet válasz az emberi lét kérdéseire”. (92.) Horváth Zsuzsa Kaffka Margit *Mária évei* című, először 1912-ben napvilágot látott regényének poétikai értékelésével olyan művet választott tüzetes elemzésre, amelyben az irodalmiság a cselekmény motivációjában már eleve alapvető szerepet játszik. A motívumelemzések sorával Horváth Zsuzsa az énkérés, a szerepjáték és az identitás kialakulásának kérdését tulajdonképpen kétfelé hajlítja, Laszkovszky Mária, a regény főszereplője felé éppúgy, mint a regényfigura megalkotója felé, és ezáltal elméletibb belátásokhoz is eljutunk az irodalom saját világát, és az oly sokat emlegetett „valóság” viszonyát illetően. „Szavaimat hallgatássá fordítom át” (272.) – írja Szávai Dorottya a költő Kemény István *Kedves Ismeretlen* című regényét elemezve, tanulmányának utolsó előtti bekezdésében. Mintha Wittgenstein *Tractatus*ának utolsó paragrafusát olvasnánk: „Amiről nem lehet beszélni,

arról hallgatni kell” (7).¹ Ugyanakkor Wittgenstein a *Filozófiai vizsgálódások*ban azt írja: „Ha az ember filozofál, akkor végül eljut oda, hogy már csak egy artikulálatlan hangot szeretne kiadni” (§ 261).² A *Kedves Ismeretlen* zárójelenete pedig így hangzik: „És ordított Gábor és ordított ő. A maguk lelkéért ordítottak, de tudtam, hogy mások lelkéért is ordítanak. Miután láttam, hogy kell, ordítottam én is: a magam lelkéért, de ordítottam Apáért és Anyukáért, Gerdáért, Erikáért, Balázsért, Judit néniért [...] És szegény Klárikáért is, bár őt egyáltalán nem ismerem”.³ Kemény travesztijában, ahol – mint Szávai megállapítja – minden szereplőt a tökéletes alkotás létrehozása fűti, mintha az ordítás a hallgatás travesztijája lenne. Szávai és Kemény pontosan érzékelik, mi az alkotás ára ebben a travesztiaáradatban: a nyelvre ítélt ember dörömbölése a nyelv határain, illetve az elhallgatás vesztes, de méltóságteljes főhajtása valami mégis vágyott kimondhatatlan-kimondatlan előtt.

Talán szimbolikus, hogy a tematikus blokkokba rendezés egyik lehetséges logikája ezt az írást „hozta ki” – persze csak sorrendben – utolsónak. Mert nemcsak ezt a tanulmányt, hanem mindegyiket, és a verseket is, áthatja a témákkal, művekkel, szerzőkkel szembeni alázat, ugyanakkor a szellem és a lélek megfeszülése, hogy valami titok nyitjára jussunk: hogy mit mond a sok alakban, számtalan szerepben felöltő lekötött kalóz, a „vén tengerész”. Az *ideál mindazonáltal megőrződik* című kötet sokkal több, mint pusztán írások tisztelgő gyűjteménye. Méltóan ahhoz, akinek szólnak, a mai magyar irodalom, irodalomtudomány, irodalomértés egy igen fontos szeletének keresztmetszetét nyújtja. És minden írás mélyén az *ünnepe* visszhangzik.

(Gondolat, Budapest, 2013.)

¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés. Tractatus logico-philosophicus*, ford. MÁRKUS György, átdolg. MEKIS Péter – POLGÁRDI Ákos, Atlantisz, Budapest, 2004, 103.

² Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz, Budapest, 1998², 140.

³ KEMÉNY István, *Kedves Ismeretlen*, Magvető, Budapest, 2009, 272.

CSONKI ÁRPÁD

Gere Zsolt: *Szebb idők. Vörösmarty epikus korszakának rétegei*

Gere Zsolt régóta várt könyve arra tesz kísérletet, hogy Vörösmarty Mihály eposzainak, illetve a *Csongor és Tündének* újfajta értelmezését adja, olyan korabeli eszméletörténeti kontextusok segítségével hívásával, melyeket eddig a Vörösmarty-recepció kevesebb figyelemre méltatott. A nagyobb fejezetegységek átfogják a könyv fontosabb témáit: Vörösmarty eposzainak recepciótörténete, a *Zalán futása* és a nagyobb őstörténeti témájú eposz tervének értelmezése, *A' két szomszédvár* szinkretizmusa és a *Csongor és Tünde* keletkezéstörténetének innovatív megközelítése, illetve a darab újraolvasása az epikus művek összefüggésrendszerében. A szerző szerénykedő kiszólásai ellenére a *Szebb idők* nemcsak a Vörösmarty-kutatást újítja meg, hanem implicit módon a 19. század első felére eső epikai gondolkodás újragondolására is javaslatot tesz.

A könyv első két nagyobb fejezete szoros egységet alkot: Vörösmarty úgynevezett „epikus korszakának” 19. századi recepciójának bemutatását jól egészíti ki Toldy Ferenc és Gyulai Pál eltérő eposzfelfogásának, illetve Vörösmarty Mihály eposzairól kialakított nézeteinek ütköztetése. Gyulai – Arany János eposzfelfogásával összhangban – Vörösmarty epikájának egyik legnagyobb hiányosságát abban látta, hogy már a *Zalán futásában* is, s későbbi műveiben még inkább a képzeletére hagyatkozott, amikor az ősi magyar mitológiát kellett megalkotnia, és nem a nép epikus közvagyonából merített. Arany és Gyulai szerint a Vörösmarty-epika ezen idegensége miatt képtelen volt betölteni a hiányzó nemzeti eposz szerepét a magyar irodalomtörténetben. Toldy ezzel szemben a *Zalán futásának* mitológiáját éppen azért méltatja, mert Vörösmarty az elveszett szittyák–magyar mitológiát úgy próbálja pótolni, hogy elődjeire és kortársaira támaszkodva egy a rokon népek hitvilágához hasonló dualista mitológiát alkalmaz, vagyis – Toldy szavaival élve – a történelmi igazság hiányában a filozófiai igazságra támaszkodik (például Ármány oldalán allegorikus természetfeletti alakok szerepeltetésével szélesíti a mű mitológiai bázisát, talán Voltaire hatására). Toldy tehát – Gyulaival ellentétben – Vörösmarty epikáját a költő teremtető fantáziájának megnyilatkozása miatt méltatja. A könyv egyik legnagyobb erénye az, hogy Gyulai és Arany útjáról letérve, Vörösmarty Mihály epikusi pályaképét nem egy utólagosan konstruált elvárásrendszer felől próbálja értékelni, hanem az eposzok kortárs kontextusát vagy kontextusait igyekszik megtalálni, feltárni. Ez egyben kanonizációs kísérlet is, hiszen a Vörösmarty korát megelőző, illetve azzal egyidejű eposzi gondolkodás vizsgálata nyomán Gere méltánytalannak tartja, hogy Pázmándi Horvát Endre és Aranyosrákosi Székely Sándor az irodalomtörténeti figyelem perifériájára szorult:

„A Vörösmarty-szöveget időben röviddel »megelőző«, befejezett alkotás, Aranyosrákosi Székely Sándor *A székelyek Erdélyben* (1823) című munkája az ösztönző hatástörténet és/vagy a Hadúr istennév megalkotásának filológiai jellegű kérdéseire szűkül, a *Zalán futása* megjelenésével párhuzamosan készülő mű pedig, Pázmándi Horvát Endre Árpád-eposza (megjelent 1831-ben) a Vörösmartyval szembeni időbeli versenyhelyzetben alulmaradó, úgynevezett megkésett szöveggé válik.” (89–90.)

E szerzők és művek kánonon kívül rekedése szimptomatikus, hiszen amint arra Gere rámutat, mind Toldy, mind Gyulai elképzelhetőnek tartja a nemzeti irodalom lezáródását, lezárását, a különbség kettejük irodalomtörténeti elbeszéléseiben „csupán” annyi, hogy a magyar irodalom fejlődésének tetőpontját Toldynál Vörösmarty epikus munkássága jelenti, míg Gyulainál inkább Aranyé. Ráadásul Toldy saját korábbi álláspontjától is elfordul, amikor az *Aesthetikai levelekben* még a romantika felől méltatott Vörösmarty-epikát irodalomtörténetében már a nemzeti irodalom műfaji egységét pótló műként értékeli. Emellett Gere arra is föl hívja a figyelmet, hogy Toldy Ferencnek is voltak komoly fenntartásai Vörösmarty mitológiai rendszerével kapcsolatban „Toldy ugyanis [...] csak a két főistenre nézve tartja elfogadhatónak, az eposz főcselekményébe illeszkedőnek, hogy Vörösmarty az írott vagy szóbeli hagyomány hiányában egy általánosabb »philosophiai« háttérrel használt föl az eposzhoz, de a tisztázatlan viszony miatt már elutasítja a mű tündérvilágát”. (95–96.) Vagyis már Toldynál fölbukkannak Arany és Gyulai kritikai megjegyzéseinek azon alapjai, melyek később a mű elhibázottként való megbélyegzéséhez vezettek. Mindez annak fényében különösen figyelemreméltó, hogy – miként azt Gere is többször említi – Toldy élete végéig Vörösmarty munkásságát tartotta a magyar irodalom csúcsának.

Gyulai azonban nemcsak forrása, hanem hexameteres verselése miatt is idegennek tartotta a *Zalán futását*. Ezzel kapcsolatban érdemes kiemelni, hogy Horvát István eredetileg Pázmándi Horvát Endrét jelölte ki a magyar honfoglalási eposz megírására (23.). Gere ugyan nem említi, de érvelését támogatja az a fontos körülmény, hogy Horvát nem őstörténeti érdeklődése vagy eposzírói bravúrai okán tartotta alkalmasnak a honfoglalási eposz megírására Pázmándi Horvátot, hanem a *Zirtz emlékezetének* szép hexameterai miatt. Ennek az összefüggésnek a feltárása még élesebben rávilágított volna arra a különbségre, ami Vörösmarty korának eposzszal szembeni elvárásai, illetve Gyulai és Arany felfogása között feszül, vagyis hogy az 1820-as évek írói a korábbi kísérletekkel és a későbbi elvárásokkal is szembe helyezkedve, a hexametert tartották a nemzeti eposz méltó versformájának. Ugyanitt talán egy kissé kifejtetlenül marad az a Horváthoz kapcsolódó momentum, miszerint „Vörösmarty előtt a nemzeti eposz körüli elméleti-kritikai vitákban tevékenyen” részt vett. (23.) Ezeknek a vitáknak a nagyon rövid, akár egy lábjegyzetnyi bemutatása még élesebb megvilágításba hozhatta volna a Horvát és Pázmándi Horvát, illetve a Horvát és Vörösmarty közötti kapcsolatot, emellett pedig segített volna világosabban láttatni azt, hogy milyen őstörténeti és műfaji elvárásoknak kellett megfelelnie egy korabeli honfoglalási eposznak.

A Vörösmarty-recepció általános kérdésein túl, immár szorosan a *Zalán futásá*-val fogalakozó fejezetben, Gere Zsolt Martinkó András (akinek talán a tanulmány-

kötetere is rímelt a könyv címe) és Szörényi László kezdeményező kutatásai¹ nyomán igyekeznek leszámolni a mű recepciójának beidegződéseivel, s próbál egy új értelmezést fölmutatni. Az eposzról írott kritikák hosszú időn keresztül nem pusztán a mitológia konstruált volta, hanem annak kidolgozatlansága miatt is szemrehányással illették művet, mely állítólag szerkezeti megoldatlanságokat eredményezett: a Délszaki Tündérhez hasonló tündéres alakokhoz kötődő történetzálak nem illeszkednek szervesen az eposz cselekményéhez és világához, és ezeknek az alakoknak a mű főistenéhez, Hadúrhoz való viszonya is tisztázatlan maradt. Még a művet egyébként méltató Toldy is amiatt emel kifogást, mert úgy érzi, a „tündérező” mitológia alkalmat ad az alsóbb regiszterbeli hagyomány beszívargására az irodalomba: „Az viszont már őt is zavarta a nemzeti eposz esetében (ha nem látta is döntőnek az értékeléskor), ahogyan Vörösmarty a főistenek világához kapcsolta a mesék, mondák elsősorban a népi regiszterben élő, de egyéni módon átformált tündérvilágát.” (94.) Gere szerint azonban ez nem megoldatlanág eredménye, hanem épp ellenkezőleg: Vörösmarty tudatosan törekedett korábban irodalmon kívülinek tekintett szövegcsoporthoz és hagyományok beemelésére. Vörösmarty nemcsak a szakirodalomban hangsúlyozott forráscsoportokból (krónika- és gestairodalom, történetírás stb.) merített, hanem „a népi regiszterben élő, szórakoztató irodalomnak tekintett szövegeket is integrálni próbálta.” (97.) Vagyis a szerző már a *Csongor és Tünde* megírása előtt is kísérletezett azzal, hogy marginális irodalmi hagyományokat elevenítsen föl, és azokat alkotó módon hasznosítsa műveiben, illetve ezeket a hagyományokat az irodalmi kánon szerves részévé tegye. Ennyiben költői attitűdje rokonítható a *Toldit* író Arany Jánoséval. Gere mellett is komoly érveket sorakoztat föl, hogy a *Zalán futásának* komplex mitológiai apparátusa olyan rendszert alkot, melyben Hadúr, a magyarok istene alárendelődik Vörösmarty tragikus ciklikus történelemfilozófiai elgondolásának. A mű a Délszaki Tündér és Hajna, illetve Ete és Hajna szerelmének alakulásában egyszerre mutatja be az égi szférától való eltávolodást, és a mű harcoss jelenével szemben a termékenységre alapuló békés jövő ígértét.

A *Zalán futásáról* írott nagyszerű fejezet egyedül azért hagyott bennem egy kis hiányérzetet, mert bár Gere fölveti, hogy Vörösmarty eposzfelfogását talán gyümölcsözőbb lenne Kölcsey Ferenc és Toldy Ferenc elgondolásaival szemben Fábián Gáborral összevetni, ezt az ötletét végül nem fejti fel. A szerző egy talányos lábjegyzetben hivatkozik arra, hogy erre a Fábián-hagyaték teljes ismerete nélkül nem szívesen vállalkozna, ám talán ennek hiányában is megkockáztatható lett volna Fábián Gábor eposzfelfogásának vázlatos körvonala. Ehhez a félbemaradt munkán túl kapaszkodót nyújthatott volna Fábián *Osszián*-fordítása vagy a töredékes, csak a megírást követően jóval később publikált *Buda haragja*. Az *Osszián énekei* című műben például igen hangsúlyos az a motívum, mely a rekonstruált eposz központi eseményeit, a to-

¹ MARTINKÓ András, „Magyar” vártól Magyarvárig. Egy cím, egy eszme, egy évszám és több félreértés genezise, *ItK* 1964/4., 425–448.; Uő., A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében = Uő., *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 172–221.; Uő., Vörösmarty és Az ember tragédiája = Uő., *Teremtő idők*, 121–171.; SZÖRÉNYI László, „A szent hazának képe”. Östörténet és epika Zrínyitől Krúdyig = Uő., „Multaddal valamit kezdeni”, Magvető, Budapest, 1989, 208–221.; Uő., „... s hű a' baladékony időhöz”. Kompozíció és történelemszemlélet a *Zalán futásában* = Uő., „Multaddal valamit kezdeni”, 36–84.

rokat és a csatákat négynapos időkeretben mutatja be, állandó párhuzamban a dicsőséggel és a hanyatlással. Ez a megoldás talán rokonságot mutat a népek életének négy korszakáról alkotott Vörösmarty-féle elgondolásaival. Mivel a könyvnek nem témája, ezért nem hiányként csak ötletként vetem föl, hogy Fábiánnal összefüggésben szintén érdekes lehetne kettőjük verstani gondolkodásának összevetése, hiszen például Vörösmarty a *Buda haragjáról* elismerően nyilatkozik egy Stettner Györgyhez írott levelében: „Most igen szorgalmas: Buda' haragját írja most már jól pergő versekben Osszián magassága szerént.”² Kettejük eposzi és verstani gondolkodásának összehasonlítása pedig olyan legendák valóságtartalmára is rávilágítana, mint Jancsó Benedeknek az a feltevése, hogy Fábián Gábor Vörösmarty gyönyörű hexameterei miatt hagyta volna félbe művét.³

A honfoglalási eposzról írottakat részben folytatva Gere a következő fejezetben Vörösmarty Mihály nagy östörténeti eposztervét és annak elkészült törmelékeit vizsgálja, vagyis *A' Rom, a Magyarvár* és *A' Délsziget* című műveket. Először Martinkó András hívta föl a figyelmet arra, hogy ezek a művek egy nagyobb, el nem készült eposznak lennének a darabjai, amit Vörösmarty tervei alá is támasztanak. Gere ezt az elképzelést továbbfejlesztve Vörösmarty östörténeti gondolkodását Horvát István munkásságával hozza összefüggésbe. Gere választása azért esik a korban amúgy igen bőséges és szerteágazó östörténeti irodalom művelői közül éppen Horvát Istvánra, mert Vörösmarty Mihály híres lelkendező levele⁴ óta tudható, hogy a költő nagy tisztelettel viseltetett munkássága iránt. Gere arra is rámutat, hogy a legendákkal ellentétben Vörösmarty sohasem tagadta meg Horvát Istvánt, még ha néhány nézetén utóbb át is lépett. Véleményem szerint egy ilyen alapos feltáró munka után nyílik meg az út afelé, hogy Vörösmarty mitologikus gondolkodása más szerzők östörténeti elképzeléseivel is összevethetővé váljon. Ilyen összevetések szükségességére már Trencsényi-Waldapfel Imre is utalt, amikor tanulmányában például Horváth János *A Régi Magyaroknak Vallásbéli és Erkölcsi Állapottjukról* című művének esetleges hatását firtatja.⁵

Horvát István Vörösmartyra tett hatása önmagában még nem lenne túl nagy újdonság, de Gere nagy alapossággal tárja föl azt a nyelvfilozófiai és történelemszemléleti hatást, mely döntően befolyásolta Vörösmarty poétikai eljárásait. Vörösmarty ugyanis ezekben a műveiben kiszélesíti azt a *Zalán futásában* is hangsúlyos elképzelést, mely a népek fejlődéstípusait és fejlődésciklusait olyan rendszerben képzelel el, mely leképzi az emberi élet négy életkorát, viszont az ember szükségszerű halandóságával ellentétben a népek ciklikus megújulásra, így feltámadásra is képesek lehetnek. Erre a görög nép szolgál például a honfoglalási eposzban, de ugyanezt példázza

² VÖRÖSMARTY Mihály levelezése, I., 1816–1830, s. a. r. BRISITS Frigyes, Akadémiai, Budapest, 1965, 109. (Vörösmarty Mihály Összes Művei, 17.)

³ JANCÓS Benedek, *Fábián Gábor élete és irodalmi működése*, Kölcsey-Egyesület, Arad, 1885, 29.

⁴ Vörösmarty Mihály Stettner Györgyhez, Pest, 1825. december, 12. = VÖRÖSMARTY, I. m., 116–117.

⁵ TRENCSENÝI-WALDAPFEL Imre, *Jegyzetek a Zalán futásához* = Uő., *Humanizmus és nemzeti irodalom*, Akadémiai, Budapest, 1966, 181.

A' *Délsziget* című eposzban Hadadúr sorsa is, mivel a főszereplő délben kényszerül szembenézni a halállal, amely napszakhoz ebben a ciklikus koncepcióban az elkerülhetetlen hanyatlás társul. A gyermek pedig, akivel a sivatagban találkozik, krisztusi csodatételeivel megtisztítja Hadadúrt barbár, kannibáli érzéseitől, illetve kvázi megkeresztelésével fölkeni arra a szerepre, hogy a hun birodalom felbomlása után a rokon népektől elválva a magyar nép uralkodójaként új hazát szerezhesen. Ebben a műben Gere értelmezése szerint tehát nem pusztán a hanyatláson való felülkerekedés, illetve az újrakezdés lehetősége tűnik föl, hanem egyben a hagyományoktól való elszakadás és a békésebb, költőibb élet reménye is kitapintható. Ezt az elképzelést A' két szomszédvár és a Csongor és Tünde értelmezésekor fejti ki bővebben és problematizálja a szerző. A műcsoport másik két darabja ugyanis éppen a rokon népek hanyatlását és bukását dramatizálta, ezért is nagyon fontos, hogy Hadadúr személyében a magyar nép képes a megújulásra és az új hittel való kapcsolatfelvételre. A Magyarvár fő kérdése ugyanis Gere szerint éppen az lett volna, hogy vajon a hanyatló életszakaszban járó Artának és népének a sorsa vajon előrevetíti-e Dalmának és népének a sorsát, vagy Dalma képes lehet-e arra, hogy leküzdje a birodalma előtt álló nehézségeket? Gere válasza a vázlatok és töredék tanulmányozása alapján igen szkeptikus, véleményét pedig a kortárs utazók azon beszámolóit is alátámasztják, melyek az egykor virágzó Magyarvár pusztulásáról tudósítanak. Ezt az értelmezést élezi ki A' Romról írott fejezetében, ahol az ifjú negyedik kívánsága a világ mitológiai rendjének megbontási kísérlete miatt már magát a nemzethalált hozza el. Ezekkel a művekkel egybeolvasva nyeri el történelmi távlatban is fontosságát A' *Délsziget* igenlő válasza a megújulásra és az elszakadásra.

Gere impozáns elemzését talán érdemes azokkal az értelmezésekkel konfrontálni, amelyek a *Szebb idők* felfogásával szemben a Magyarvárt vagy A' *Délszigetet* egységes lezárt műveknek tekintik.⁶ Kérdésként merülhet fel ugyanis, hogy az elkészült részek, a megszületett „kiseposzok” a meg nem valósult nagy eposszal pontosan milyen viszonyban is állnak. Ha mindenképpen az összeegyeztethetőségre törekszünk, akkor talán ez a viszony úgy lenne megragadható, hogy az elkészült lezárt vagy akként is értelmezhető „kiseposzok” nem egy vergilusi mintájú eposzt eredményeztek volna, hanem inkább történetek lazább láncaként felépülő ovidiusi vagy ossziáni hatásra tanúskodhatnak, ami Szörényi László monográfiája alapján akár a kétféle eposzi hagyomány tudatos konfrontációjaként is értelmezhetővé tenné a művet/műveket.⁷

A' két szomszédvárról írott fejezet egy olyan feszültséget mutat be, mely Vörösmarty korábbi műveiben is ott kísért. Az alapvetően harcos magyar főisten, Hadúr vajon alkalmas lehet-e arra, hogy a nemzetet a „csinosodás” korában is szolgálja? A válasz, természetesen, nem. Gere az alapvetően női princípiumként megragadott szépségben talál olyan tényezőre, mely képes lehet hidat verni a csinosodás előtti, barbár pogányság és az aszketikus keresztény etika közé. (Ezt támasztja alá a függetlenben közölt A' *régi magyar pogány* című szöveg is.) Ezzel pedig beemel egy olyan

⁶ Például SZAJBÉLY Mihály, *Vörösmarty utolsó töredéke*, IrK 1978/3., 303–320.

⁷ SZÖRÉNYI László, *Hunok és Jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből*, Amfipressz, Budapest, 1993.

kontextust a Vörösmartyról való gondolkodásba, mely korábban szintén igen kevés szerephez jutott az eposzai körül zajló diskurzusban: Schedius Lajos esztétikáját.

A mű tragikuma éppen abban rejlik, hogy a keresztény Istennek és Hadúrnak egyaránt esküt tevő Tihamér bosszúját hiába teljesíti be Hadúr, visszakérülve a keresztény világrend kereteibe, ez a tett bűnként száll vissza fejére. Emiatt kell az örök zsidó motívumhoz hasonlóan élete végéig bolyongani a földön, amely motívum már a Magyarvár Artájának sorsában is jól érzékelhető, ahogy erre Gere is utal. (134.) Ezzel szemben kerül „[a]z ártatlan Enikő halála pedig – a hagyomány nézőpontadó funkciójának megszűnésével és Tihamér tudatán keresztül értelmeződve – nem a szentség, kiengesztelődés, hanem az emberi létezésre ártalmas kísértet- és villiképzet kontextusába”. (173.)

A Csongor és Tünde című drámáról írt fejezetben a korábbiakhoz hasonlóan Gere újfajta kontextusban igyekszik értelmezni a művet. Ehhez az Aurora körüli kiadói gyakorlatot, az Aurora-kör cenzúrához való viszonyát és egy Kisfaludy-rézmettszetet hív segítségül. Gere egy igen hosszadalmas, de egyben nagyon izgalmas rekonstrukció segítségével bizonyítja, hogy a sokáig tévesen A' Rom illusztrációjának tekintett rézmettszet valójában a Csongor és Tünde „párizsi kiadáshoz” készült kép volt. A kép képzőművészeti párhuzamainak segítségével megnyílik a lehetőség, hogy a Csongor és Tünde a „Héraklész a válaszúton” történet kontextusában válhasson értelmezhetővé, ráadásul oly módon, hogy Vörösmarty a válaszút alakjaiban éppen nem a lehetséges döntések allegorikus alakjait, hanem sokkal inkább azokat a lehetőségeket mutatja be, melyekkel szemben Csongor a keresést folytatja. A szerelem választásával összhangban mutat rá Gere ismételt arra, hogy Vörösmarty ebben a művében egyrészt egy hagyományon kívül rekedt irodalmi hagyomány integrálására tesz kísérletet a mű ponyvai eredetével. Emellett pedig a szerelemi érzés és a szerelmi költészet honfoglalás kori környezetbe való visszahelyezésével, amit a mű időkjelölése is alátámaszt, a magyar irodalomnak olyan hagyományát igyekszik föltámasztani, mely szoros összhangban nyelvfilozófiai elgondolásaival, kapcsolatban van a nyelv művészi eredetéről és a nőiségnek, a szépségnek a nyelv keletkezésében játszott szerepével.

Gere Zsolt könyve új és izgalmas eredményekre jut azáltal, hogy újfajta kontextusokat igyekszik hozzárendelni a Vörösmarty-epikához. Meggyőző elemzésekben bizonyítja, hogy Horvát István történeti munkái, a populáris irodalom vagy Vörösmarty filozófiai gondolkodásának föltárása egészen új szempontokat adhat a Vörösmarty Mihályról való gondolkodáshoz, illetve további kutatásokra sarkalló ötleteket is fölvet. A könyv egyetlen hibájaként talán a túl gyakori önreflexiót lehetne említeni, mint például a fejezetvégeken olvasható vissza- és előreutalásokat. Már a bevezető fölvezet a könyv céljait és előre vetíti eredményeit, valamint összefoglalja a tárgyalandó problémákat, ami ezen a ponton még talán szükséges lenne, viszont a nagyobb fejezetek végén már zavaró hatást kelthet ennek rövid megismétlése. Persze az ismétlés értelmezhető úgy is, hogy Gere Zsolt e gesztussal maga is ciklikusságra és folytonos visszatérésre, újrakezdésre, azaz voltaképpen az epikus hagyomány időszemléletére játszik rá.

(Argumentum, Budapest, 2013.)

HÁRS ENDRE

Lénárt Tamás: *Rögzítés és önkioldás. Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban*

A képi fordulatot és a vizuális kulturális irányultság térnyerését követő időkben mi sem kézenfekvőbb, mint egy olyan kötet, amelynek irodalomtudományi érdeklődésű szerzője az új médiatudományi és -esztétikai környezetben vállalkozik irodalmi szövegek vizsgálatára. Lénárt Tamás könyve tagadhatatlanul e szerzői kísérletek gyűjteménye és dokumentuma, ugyanakkor bevallottan olyan munka is, amely témáiban, módszerében és alaptéziseiben kifejezetten hű marad szakmai vonatkoztatási pontjaihoz. Olyannyira, hogy nemhogy az irodalomtól távoli kérdésekkel nem „fenyeget”, de irodalmi-irodalomtudományi felvetésekkel kíván hozzájárulni egy másik, s vélhetőleg mindmáig lezáratlan diskurzus, a fényképészet esztétikájához. A kötet bevezetőjében deklarált „fotóelméleti érdeklődés” (9.) így nemcsak új irodalmi olvasatokat ígér, de egy a fényképezés szűkebb gyakorlatán túlmutató olyan gondolkodást is, amely megnyithatja a fotográfia irodalmát a bölcséleti kérdések felé. Lénárt a fényképezés „*kultúrtechnika*-ként vagy kulturális gyakorlatként való értelmezés[ének]” (14.) három meghatározó aspektusát, kiindulópontját emeli ki: a valóságtapasztalat (1) radikálisan mediális meghatározottságát, amelyből a fotótechnikára vonatkozóan is érvényes, hogy bármely médium (2) hatással van az emberről, „bizonyos antropológiai működésekről, funkciókról” (16.) való gondolkodásra, illetve ezt (3) sosem szinguláris módon, hanem az adott kulturális térben és a fennálló mediális hatások összjátékában, illetve e történések – nem ritkán agonális – folyamatában valósítja meg. A kötet elemzéseit tekintve főképp ez utóbbi aspektus jár következményekkel. Egyrészt megteremtí az a történeti keretet, amelyben az Arany Jánosról, Mikszáth Kálmánról, Ady Endréről, Ignotusról, Balázs Béláról, Hevesy Ivánról, Nádas Péterről, Mészöly Miklósról és Márton Lászlóról írt elemzések és azok szempontbeli különbségei akár egyszerű szerzői időrendbe állítva is tanulságokkal szolgálnak. Másrészt lehetőséget nyújt arra, hogy irodalom és fényképészet kapcsolatait egyirányú válaszok helyett kölcsönös hatásmechanizmusokban, vagyis éppen aszerint szemlélje, hogy miképpen változik irodalmi szövegek feltételrendszere az új kultúrtechnika biztosította képiség keretei között, illetve hogy merre mozog a fényképészet és annak feltételrendszere az irodalom kínálta technikaértés horizontjában.

A kötet ambíciója mindösszesen tehát sokkal több annál, mint amit alcíme a benefoglalás tematikus ígéretével kínál, és ugyanakkor meglepőbb, s helyenként kijózanítóbb eredményekre is jut azon elvárásokhoz képest, amelyeket a médiumok kölcsönös egymásra hatásának tézise implikál és ébreszt az olvasóban. A bevallottan heterogén

korpusz és súlypontosítás dacára ugyanis éppen az mutatkozik az egyik, a tanulmányokat egybefűző leghatározottabb eredménynek, hogy irodalom és fényképészet találkozási mediális konkurenciát és produktív feszültséget generál, de ennél többet sokszor nem, s hogy a művekben feltárható olyan reflexiós mechanizmusokban ölt formát, melyeket jó esetben kritika és önkritika dinamikájaként, rosszabb esetben akár kudarként vagy elutasításként is lehet értelmezni. Ekképp válhat Arany *A kép-mutogató* című verse a megjelenítés benne felidézett vásári, illetve spirituális gyakorlatán túlmenően – annak lehetőségeit értelmezve, és egyúttal meghaladva – a költészet önreflexiójává, s a versről szóló elemzés *csupán* annak demonstrációjává, „hogyan kondicionálja újra a kultúrtechnikai, mediális környezet az irodalom önértését” (31.). Hasonló logikát követve mutatja ki az elemzés Mikszáth vonatkozó műveiről – *A fotográfia regénye*, *A „skvarka”*, *Epilog* –, hogy azok a fotográfia tematikus szerepeltetésén csak annyiban lépnek túl, amennyiben a képi lehetőségeket uraló narratív hang szerepének újragondolásával szolgálnak. Az irodalmilag megjelenített fénykép – írja Lénárt – „az ábrázoló illetve az ábrázolt szubjektum egységbe vetett hit megrendülését fémjelzi” (50.), és annak felismeréséhez segít hozzá, hogy a „reprezentáció hagyományos, szubjektumközpontú struktúrái egyre inkább a mediális feltételrendszerek függvényeként jelennek meg” (50.). Ugyanakkor maga ez a megkérdőjeleződés mégis magának az irodalmi diskurzusnak a teljesítménye marad, amellyel szemben a fotográfia a negatív indexekkel ellátott puszta kiváltó médium vagy mediális esemény szerepébe csúszik vissza. Vagyis ha igaz is, hogy „a fénykép a narráció, a cselekmény, vagy akár egy hasonlat képi síkjának alakításában is részt vehet” (54.), mindez az irodalom vonatkozásában végül mégiscsak magának az irodalomnak a kompetenciáit és érdekeltségeit érintő eredményekhez vezet. E tekintetben Lénárt elemzéseinek úgy sikerül meghaladniuk a hagyományosan a valóság visszatükrözése körüli, illetve a fényképészetet mint tematikus vonatkozást előtérbe állító irodalomtudományos diskurzust, hogy ez az elmélyültebb szándékú elemzés egyúttal maga mögött is hagyja a fényképészetet: negatív értelmezésben az irodalom elmegy a fényképészet mellett, pozitív értelmezésben olyan szöveges technikákkal, „fotóelméleti” megfontolásokkal szolgál, amelyek a társ médiumnál eredményesebben valósítják meg annak szándékait, illetve formálják annak szakmai diskurzusát.

Ugyanezt az eredményt szignalizálja Lénárt Ady és Ignotus fényképészeti tárgyú bevezetőiben is: különböző utakon ugyan – Ady az alkotóművész, Ignotus a fényképezett személy tekintetében –, de „a művészi alkotásként értett fényképet” mindkét szerző egyaránt „visszaütalja [a] a(z) alkotó szubjektum fennhatósága alá” (60.), olyan pozícióba, amely művészet- és médiatörténetileg – akár már saját korszakukban is – meghaladottnak tekinthető. S váratlan, ugyanakkor higgadt megfigyelésekre utaló módon a kötet elméletitörténeti exkurzusa, Balázs Béla és Hevesy Iván „kinetográfiai »fordulatai[nak]«” elemzése sem szolgál ettől túl távoli következtetésekkel. A Balázs életművét a képiség nyomában végigjáró vizsgálat egy olyan „metafizikai esztétika” (80.) alakulását rekonstruálja, amely bármely médiumban transzcendens tartalmak materializálódását feltételezi. Mely küldetés alól sem a film nem mentesül, sem azok a belső immateriális képek, amelyeket a költészet vagy a közvetlen filmes képiség

kifejezésre juttat. E tekintetben „a film csupán módosítja, nem alakítja át az esztétikai elméletet”. (83.) A film és a fénykép ezzel rokon módon Hevesy evolutív művészet-elméletében sem azért tesz szert kiemelt jelentőségre, mert a művészet új feltételeit teremti meg, hanem mert radikális közvetlenségben valósítja meg a lélekidőzés tradicionális művészi feladatát. Így Lénárt elemzése saját progresszív kérdéseire – „Mennyiben jutnak szóhoz a film mediális-technikai sajátosságai az írásokban”? (110.) – végül kitérő, sőt negatív válaszokat kényszerül adni: Balázs és Hevesy „meglévő esztétikai elképzelések konzerválásá[n]” (111.) fáradoztak, olyan „reprezentációs modell keretein belül” (114.), amely „nem engedi »szóhoz jutni« a technikai kép valódi »képszerűségét«” (115.). Így ha beszélni lehet a film (vagy a fotográfia) medialitásának radikálisabb érvényesüléséről, ez csak „azokban az »irritációs pontokban« válik [...] kitapinthatóvá, ahol az esztétikai modellbe nem illeszkedik hiánytalanul a mozgó-kép, és ezáltal bizonyos modifikációkat eredményez”. (118.) A médiumok közötti hatásgyakorlás, amelyre a könyv figyelmeztet, így maguknál az elméletalkotóknál sem jut másképp kifejezésre, mint amit Lénárt a 19. század és a századelő szerzőinél megfigyel: akár explicit kijelentésekben is dokumentált fenntartásokban, illetve legjobb esetben olyan reflexiókban, amely a fotografikus látást a meglévő irodalmi-művészeti lehetőségek hatókörén belüli másságként érzékeli, és a korábban, illetve változatlanul vallott sajátlagosságok feszültségteli, ám ugyanakkor idegen vonatkoztatási pontjává teszi.

Az eddig felsorolt példák történeti távolságát – a fényképezés megjelenéséhez való történelmi közelségét – figyelembe véve joggal merül fel a kérdés, hogy szolgálnak-e a kötet kortárs irodalmi elemzései az elmondottaktól eltérő – a kultúrtechnikai kölcsönhatás-igényt az eddigieknél jobban visszaigazoló – tanulságokkal. Az is feltehető, hogy a kötet címadása is leginkább a három szerző, Nádas, Mészöly és Márton értelmezéséhez kapcsolódik, és azt a két mozzanatot ragadja meg, amelyet Lénárt e szerzők képiséghez való viszonyában feltár: a „rögzítés” archívum és emlékezet problematikáját érinti, míg az „önkioldás” a szubjektum a nyelvi leírás, a történetmondás és a képiség interakciójában megjelenő problematizációját. Lénárt az *Emlékiratok könyve*, majd *Az égi és földi szerelemről* és *A fotográfia szép története* című művek képeit az elbeszélői identitás felbomlásának összefüggésében elemzi: a szubjektum kontúrjai a szövegekben felbukkanó (fény)képeken, illetve azok elbeszélői reflexiójában mint „a leküzdhetetlen idegenséggel való szembesülés” (134.) tételeződnek és vonódnak is meg egyben, aminek következtében a fényképek ez esetben is elvesztik „»tárgyszerű« jellegzetességeiket” és minden „külsődlegességük” ellenére „az én vonzáskörzetében” (157.), s mint ilyen irodalmi attribúciók maradnak. Ezt az eredményt csak megerősíti a *Valamennyi fény* és a *Saját halál* kapcsolódó elemzése, amennyiben igazolja, hogy a könyvekben közölt fényképek értelmezése sem sikerülhet másképp, mint a szöveg felől jövő fogalmisággal való folyamatos – mégoly feszült – kapcsolatban. Mészöly *Az atléta halála*, *Megbocsátás*, *Film* című műveinek elemzése ugyanúgy a „történelmi eseményhez való hozzáférés mediális csatornáinak egymásba játszatás[áról]” (192.) szól, mint Márton *Árnyas főutcája*, azzal a különbséggel, hogy az utóbbi esetében hozzáférhető, Levendél Júlia gondozásában megjelent *Őrizd meg...* című

album a Márton-féle narratíva valóban „külsődleges” ellenpróbájaként támogatja az elemzést. Ugyanakkor éppen utóbbi értelmezése igazolja, hogy a fényképalbum nagyon is rászorul „a tanúságtétel nyelvi megvalósulásá[ra]” (213.), és hogy az, amivel az *Árnyas főutca* módosítja, sőt beteljesíti ezt a viszonyt, nem a fikcionalizálás játékában, hanem a mediális függés tükröztetésében, irodalmi elmélyítésében keresendő.

A Nádas- és a Mészöly-, illetve a Márton-elemzésről egyaránt elmondható, hogy ha a médiumok produktív kölcsönhatásával szembeni kitüntetett figyelemnek köszönhetően új szempontokkal járulnak is hozzá e művek értelmezéséhez, a radikális medialitás vagy másság értelmében vett „fotóelméleti” igénynek csak részben tudnak (és akarnak) megfelelni. A kötet egészére jellemző, hogy olyan példákkal operál, amelyek jelölten fényképezési vonatkozásúak, ugyanakkor „jelöletlenül” – és kikerülhetetlenül – irodalmiak. A fényképezés konkrét megnevezésétől, diegetikus szerepétől vagy az egyes esetekben konkrétan fotografikus, képi vonatkoztatási pontoktól kiindulva az elemzés ezeket az irodalmi perspektívákat tárja fel, és programatikusan vállalja is e „részhajlást”. A lényeg az interakció, a mediális „konkurencia” (35., 37., 55.) és „feszültség” (24., 36., 122., 163.) felmutatása, mely eredményen aztán nem változtat, ha a vizsgált irodalmi (vagy művészetelméleti) példa végül kudarcot vall a másik médium befogadásában (Arany, Balázs, Hevesy), vagy éppen (és főképp) felülmúlja annak lehetőségeit (Mikszáth, Ady, Ignotus, Nádas, Mészöly, Márton). A társ médium irodalmi jellé, jelképpé, eszközzé válva elveszti technicista körvonalait és kommunikációba lép az irodalmilag megjeleníthető (nyelvi, tudati stb.) „képekkel”. A következő lépés alighanem a módszer megfordítása lehetne: *jelöletlen* „fotografikus effektusok” feltárása olyan szövegekben, amelyek elemzése az irodalmi módszertantól a társ médium mediális sajátosságainak újrafelismeréséig, „dekódolásáig” vezetne, s egy korszak vagy korszakok mediális tapasztalati mintázatait, kognitív keretfeltételeit térképeznél fel. A tét ez esetben olyan irodalmi eszközök, megoldások körülhatárolása lehetne, amelyek felbukkanása vagy esetleges konjunktúrája egy médiatörténetileg leírható pillanathoz köthető, és mint ilyen specifikusan „fotografikusként” azonosítható. Az irodalom *mint kultúrtechnika* ilyesfajta pozicionálása a modern médiumok biztosította – művészi és nem művészi – észlelés terében alighanem indokolt vállalkozás. Lénárt Tamás könyve is ilyen, a tematizmustól a „filológiai technokratizmusig” továbblépő kísérletként olvasható. De olvasható az ezzel szemben támasztható túlzott elvárások kritikájaként is.

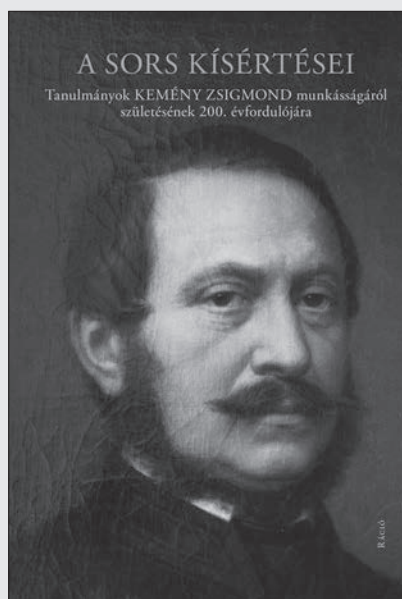
(Kijárat, Budapest, 2013.)

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY (SZERK.)

A sors kísértései

Tanulmányok Kemény Zsigmond munkásságáról
születésének 200. évfordulójára

2014, 420 oldal, 3750 Ft



A kétszáz éve született Kemény Zsigmondnak emléket állító tanulmánykötet egy nagy nemzeti értéket képviselő, a magyarság önismerete szempontjából nélkülözhetetlen életmű gyökeres újraértékelésére vállalkozik. Arra a kérdésre keresi a választ, mi lehet érdekes 19. századi irodalmunk egyik legnagyobb írójának munkásságából 2014-ben.

Az itt olvasható, négy nemzedékhez tartozó szakértők által írt tizennyolc tanulmány hűen tükrözi vissza jelenkorunk értelmezőinek sokrétű érdeklődését, ugyanis a Kemény közírói tevékenységét, publicisztikáját, politikai jellemrajzait, életművét értelmező, munkásságának utóéletét és hatástörténetét feldolgozó írások, valamint az egyes regényekre összpontosító illetve több regényt összevető összehasonlító értekezések átfogó képet adnak egy rendkívül sokoldalú, több műfajban maradandót alkotó, nemzetközileg is kiemelkedően jelentős szerző tevékenységéről.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó
szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

LŐRINCZ CSONGOR

Költői képek testamentumai

2014, 264 oldal, 2900 Ft



Jelen kötet alapvetően a költői képek – mint képi jelöltjeiket kioltó referenciális effektusok – összetett viselkedésére és kihívásaira igyekszik koncentrálni két évszázad magyar és német lírai terméséből vett, történetileg és poétikailag (műfajilag) jelentősen különböző példák alapján. Azonban nem afféle „képnymozás” végrehajtása vagy ekphraszisz-stratégiák leírása a célja, hanem a költői képek keletkezésjellegű, ugyanakkor jelszerű létmódját a líra textualitásának egyéb központi vonásaival igyekszik összekapcsolni (például a lírai hang alakzataival, az aposztrofikus megszólalás kódjaival, a vers performatív stratégiáival és konfigurációival stb.). Az elemzések figyelembe vesznek költészettörténeti horizontokat, ezen be-

lül például egyes poetológiai koncepciókat, de a médiatörténeti környezet bizonyos vonásait is. A tét nem utolsósorban az, hogy egy nagy tekintélyű esztétikaelméleti hagyománnyal szemben miként lehet úgy rákérdezni a költészet bizonyos alapvető jellegzetességeire, hogy ezeket ne a képzelőerő vagy „az eszme érzéki látszásának” körébe vonjuk (és például „motívumok”-ként tárgyaljuk), hanem reprezentációkritikai nyomatékkal visszautaljuk és -fordítsuk őket (akár a „translatio” értelmében) a költői nyelv textuális medialitásába, megőrizve ugyanakkor ellenállásukat a nyelv- (használat) bizonyos elemeivel és kódjaival szemben. A képek eme köztessége láthatatlan differenciákat, kép és szöveg közötti, magába a szövegbe áthelyeződő (abban aktivizálódó), nem-megjelenő határokat implikál, vagyis ezek a textuális képek tulajdonképpen e határokon billegnek, egyfajta jelölhetetlen, ám csak nyelvileg tanúsítható túlnanra, mintegy a nyelv másik oldalára utalván.

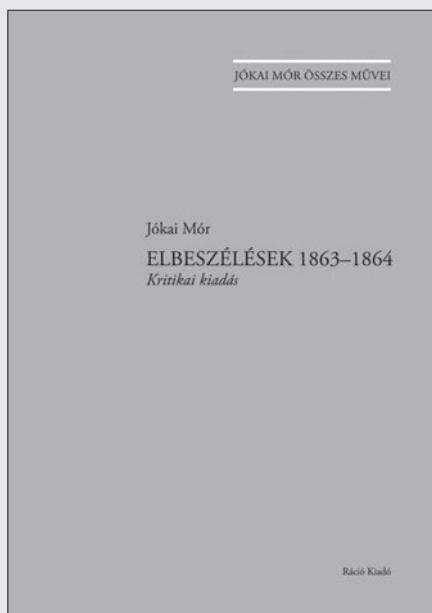
LŐRINCZ CSONGOR a berlini Humboldt Egyetem Magyar Irodalom és Kultúra Tanszékének vezetője.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó
szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

JÓKAI MÓR
Elbeszélések 1863–1864

Kritikai kiadás

2014, 560 oldal, 3750 Ft

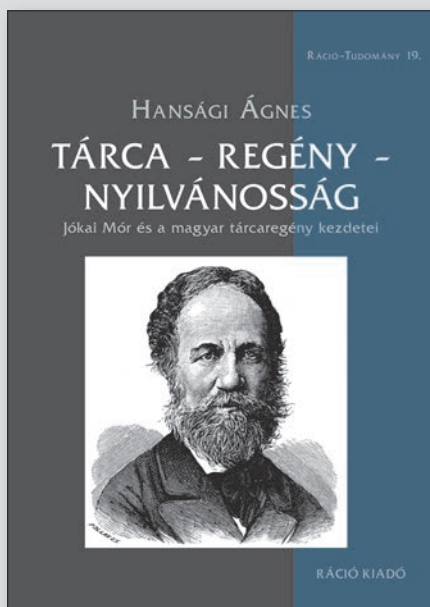


Jókai Mór műveinek újraindult kritikai kiadása ezúttal az 1863-ban és 1864-ben napvilágot látott elbeszéléseket adja közre, Rózsafalvi Zsuzsanna sajtó alá rendezésében. E két év termése – a *Politikai divatok* című regényen kívül – eddig csak igen kevésbé vonta magára a kutatás figyelmét, holott mind tematikus-motivikus szempontból, mind pedig prózapoétikailag roppant érdekes, a romantikakutatás számára is fontos szövegek jelentek meg ekkor. A folyóiratokban, majd két gyűjteményben (*Milyenek a nők?* és *Milyenek a férfiak?*) közzétett novellák az intertextuális átköltés lehetőségeit használták ki, több mint ezer év amerikai, európai és ázsiai kultúrájának szövegelőzményeire támaszkodva.

Legtöbbjük fő forrása a *Dictionnaire contenant les anecdotes historiques de l'amour* című lexikon második kiadása (1811) volt, vagyis szerelmi témájú, anekdotikus históriák újraírásáról beszélhetünk. Az egzotikus témákat, például az *Ezeregyéjszaka* kalandosságát vagy a véres Pugacsov-felkelést felidéző történeteket Jókai a rá jellemző, bravúrosan olvasmányos stílusban, a romantikus világlátás minden gazdagságát felvonultatva dolgozta fel. Mivel az elbeszélések recepciója csekély, jelen kritikai kiadás az eddigi szakmai eredmények összegzése mellett sem törekedhetett az időben és térben rendkívüli szerteágazó irodalom- és kultúratörténeti mozzanatok teljeskörű tárgyalására, észrevételei esetenként inkább a további kutatásokat kívánják elősegíteni. A jegyzetek feltüntetik a fennmaradt kéziratföredékek eltéréseit is, így az olvasó e téren további ismereteket szerezhet Jókai Mór korabeli szövegalkotó tevékenységéről és helyesírásáról.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

A RÁCIÓ KIADÓ KÖTETEIBŐL



A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók
a kiadó szerkesztőségében: • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023
fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

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



S. VARGA PÁL
Az újrászótt háló
Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni
magyar irodalomban
2014, 368 oldal, 3500 Ft



Az ember – Clifford Geertz metaforája szerint – „jelentések maga szőtte hálójában függő állat”, aki a külvilágból érkező ingereket e háló rezdüléseiként érzékeli. A háló persze „mindig fölfeslik valahol” – az új tapasztalatok rendre hézagokat ütnek a jelentések szövetén; ilyenkor heves reakciók indulnak újraalkotására. E kötet tanulmányai abból indulnak ki, hogy a felvilágosodás komoly szakadásokat idézett elő az európai kultúra szövedékén, a romantika kora pedig megkísérelte újrászőni e megtépázott hálót.

A korszak magyar irodalma az értelem új rendjének kialakításában a nemzet megújított fogalmá-

nak csakúgy kiemelt szerepet juttatott, mint a vallás újraértelmezésének; a költészet pedig – Kölcsey, Vörösmarty és Petőfi lírájának tanúsága szerint – új értelemsémák létrehozására törekedve az értelem elvesztésének tapasztalatáról is számot adott.

A kötet szerzője Geertzel együtt vallja: a kultúratudományok művelőjének „alapvető hivatása nem az, hogy legmélyebb kérdéseinkre válaszoljon, hanem az, hogy hozzáférhetővé tegye számunkra azokat a válaszokat, amelyeket más emberek [...] adtak ezekre a kérdésekre”.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 321-4757
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu