

3

2016

irodalomtörténet

i t

Hites Sándor:
A realizmus korai
magyar fogalom-
történetéről

Kelevéz Ágnes:
A Holnap körüli
botrány hatása
Babits költészetére

Gintli Tibor:
Anekdotikus
familiaritás
Márai Sándornál

irodalomtörténet

97. ÉVFOLYAM (XCVII.) • 2016 • 3. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton

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,
a Nemzeti Kulturális Alap,
valamint a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány 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**HITES SÁNDOR**

- A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről 263

KELEVÉZ ÁGNES

- „...kincstelen és magamtalan”
A *Holnap* körüli botrány hatása Babits költészetére 300

TÓTH ÁKOS

- A muzealizáló képzelet
Babits Mihály *Pictor Ignotus*áról 311

VISY BEATRIX

- A vers mint antipropaganda
Babits Mihály: *Fortissimo* 339

GINTLI TIBOR

- Az anekdotikus familiaritás átértelmezése
Márai Sándor: *Féltékenyek* 349

KRITIKA**MOLNÁR GÁBOR TAMÁS**

- Jonathan Culler: *Theory of the Lyric* 364

LÉNÁRT TAMÁS

- Heinz Schlaffer: *Geistersprache* 373

GYIMESI EMESE

- „Naponként árvább”. Szendrey Júlia naplója,
s. a. r. Ajkay Alinka – Szentes Éva 378

BUDA ATTILA

- Róna Judit: *Nap nap után.*
Babits Mihály életének kronológiája. 1915–1920 382

VÁSÁRI MELINDA

Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza, szerk. Bagi Zsolt 386

IN MEMORIAM

Bárdos László (1955–2016) (Schein Gábor)	393
Szegedy-Maszák Mihály (1943–2016) (Horváth Iván)	395

SZÁMUNK SZERZŐI

Hites Sándor, tudományos főmunkatárs (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)
Kelevéz Ágnes, irodalomtörténész (Petőfi Irodalmi Múzeum)
Tóth Ákos, egyetemi adjunktus (Szegedi Tudományegyetem)
Visy Beatrix, irodalomtörténész (Országos Széchényi Könyvtár)
Gintl Tibor, egyetemi docens (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Molnár Gábor Tamás, egyetemi adjunktus (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Lénárt Tamás, egyetemi tanársegéd (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Gyimesi Emese, PhD-hallgató (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Buda Attila, irodalomtörténész (Budapest)
Vásári Melinda, tudományos segédmunkatárs (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Schein Gábor, egyetemi docens (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Horváth Iván, egyetemi tanár (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

TANULMÁNYOK

HITES SÁNDOR

A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről*

A realizmus igen terhelt fogalom, s története a magyar irodalomtudományban különösen ellentmondásos. Volt idő, mikor rendkívüli ideológiai jelentőséggel ruházták föl, és a végső értékek foglalataként mindent hozzá mértek. (Sajátos módon ez nem csupán a kommunista idők irodalomtudományát jellemezte, hanem valamelyest Horváth János „nemzeti klasszicizmusát” is.) De volt úgy is, hogy botránykőnek vagy szitokszónak számított, s a művészet, a kultúra, a társadalom, az ember hanyatlásának tünetét látták benne – vagy éppenséggel ódivatú, naiv képzetnek vélték, s említése csak zavart, közönyt vagy gúnyt váltott ki. A realizmus híveinek és ellenfeleinek hatalmi helyzete szintén változatos képet mutat – s a hatalom kérdése itt annál fontosabb, mivel a realizmus körül mindig harc folyt. A „hivatalos”, vagyis politikai nyomatékkal rendelkező vagy kritikai közmegegyezést képviselő szemléletek hol kizárólagos értékminősítővé tették (mint az 1950–60-as években), hol pedig száműzték a használható kifejezések közül (mint az 1990-es években); de „ellenzéki”, vagyis politikai nyomaték híján lévő vagy a kritikai közmegegyezést bíráló pozícióból is hol érte (mint az 1870–80-as években), hol meg ellene (mint az 1970–80-as években) küzdöttek.

E feszültségeknek is betudható, hogy e fogalom mintha használóiban is rendre szorongást keltett volna. (Talán még Lukács Györgyben is, s talán még akkor is, amikor 1955-ben bejelentette: a realizmusért folytatott harc immár a magyar irodalomtudományban is győzedelmeskedett.)¹ Ugyanakkor e szorongás forrása is mindig más volt. Hol abból fakadt, hogy a realizmus ijesztően hiányozni látszott a magyar irodalom történetéből, hol viszont éppen azt érezték fenyegetőnek, hogy már túlságosan el is uralkodott rajta, vagy esetleg a jövőben el fog. (Máskor, mások persze éppen ebben reménykedtek.) A realizmus térnyerését hol azért látták aggasztónak, mert úgy érezték, általa minden szellemi emelkedettség a nemtelenségbe süllyed, hol pedig azért, mert a magyar irodalom fájó korszerűtlenségét látták benne kifejeződni. Hol úgy látták, hogy a realizmus kiforgatja a magyar irodalmat a maga eredendő jellegzetességeiből, hol pedig úgy, hogy éppen megvalósítja vagy kiteljesíti őket.

* A téma iránt Seregi Tamás és T. Szabó Levente keltette fel az érdeklődésem; nekik ajánlom e tanulmányt.

¹ „Ez a harc eldőlt.” Lukács György elnöki megnyitója = *A realizmus kérdései a magyar irodalomban*, szerk. KLANICZAY Tibor, Akadémiai, Budapest, 1956, 4.

A realizmus tehát egyaránt volt hiányzó hagyomány, a múlt terhes öröksége, a jelen válságjele vagy a szebb jövő ígérete.

Mi is a realizmus?

A következőkben a realizmus korai magyar fogalomtörténetébe igyekszem betekinteni, de nem kísérem végig útját a teljes magyar kritikátörténeten.² Nem fogok megírásukkor vagy később realistának nevezett műveket értelmezni, s abban sem fogok állást foglalni, hogy mi is a realizmus tulajdonképpen: vajon örök törekvése-e a művészetnek vagy egy bizonyos korszak jellemző stílusirányzata,³ s vajon mekkora joggal terjeszthető ki használata a képzőművészeten túl a zenére és az irodalomra, utóbbin belül pedig az elbeszélő próza mellett a költészetre.⁴ Nem az foglalkoztat ezúttal, hogy a történetileg értett realizmus mérvadó időszaka vajon 1850-ben kezdődött, vagy éppen ekkor ért véget, vajon a romantika ellentéte vagy folytatása volt-e, s vajon egyes poétikai eszközök (részletező rajz, gyakorító elbeszélés, típusalkotás) jellemző használata vagy inkább a szinte értekezői érvelés (társadalmi és lélektani analízis) és a nyílt vagy rejtett politikai állásfoglalás (önmagában a hétköznapi ábrázolásának demokratizmus) volt-e a meghatározó jegye. Ennek a tanulmánynak továbbá nem tárgya, hogy a realizmus körébe sorolt irodalmat milyen antropológiai vagy történeti, társadalmi, kulturális tényezők hívták létre: mennyiben következett a polgárság, az empirikus filozófia, és a protestantizmus felemelkedéséből,⁵ vagy mennyiben éppen a szekularizációból;⁶ mennyiben ösztönözte létrejöttét a vizualitásnak a fényképezéssel előállott új rendje,⁷ a pénzforgalom bizonyos módjainak a térnyerése,⁸ a szerződéses jogviszonyok uralma,⁹ vagy az orvosi diskurzusok tekintélye.¹⁰ Az írás nem arra keresi a választ, hogy a realizmus vajon mennyiben alapszik szükségképpen mimézisen (s hogy annak vajon a „részleteket” vagy a „totalitást” kell-e megmutatnia, s vajon az elbeszélés vagy a leírás szolgáltatja-e ezt helyénvalóbban),¹¹ vagy pedig „fikciós igazsága” inkább elő-

² Egy másik írásomban, amely részben ennek a tanulmánynak az alapjául szolgált, foglalkoztam 20. századi fejleményekkel is, elsősorban az 1955-ös budapesti realizmuskongresszussal: Sándor HITES, *Always on the Run. The Vicissitudes of Realism in Hungarian Criticism*, Hungarian Studies 2014/ 2., 273–301.

³ Erich AUERBACH 1945-ös főművére mindkettő jellemző: *Mimézis. A valóság ábrázolása a nyugati irodalomban*, ford. KARDOS Péter – ÁDÁM Péter – BELLUS Ibolya – TÓTFALUSI István, Gondolat, Budapest, 1985.

⁴ A 19–20. századi zenei realizmus-felfogásokról: James GARRAT, *Inventing Realism. Dahlhaus, Geck, and the Unities of Discourse*, Music & Letters 2003/3., 456–468.

⁵ Vö. Ian WATT, *The Rise of the Novel*, Chatto and Windus, London, 1957.

⁶ George LEVINE, *Realism, Ethics, and Secularism*, Cambridge UP, Cambridge, 2008.

⁷ Vö. Nancy ARMSTRONG, *Fiction in the Age of Photography*, Harvard UP, Cambridge, 1999.

⁸ Vö. Jean-Joseph GOUX, *Ideality, symbolicity, and reality in postmodern capitalism = Postmodernism, Economics and Knowledge*, szerk. Stephen CULLENBERG – Jack AMARIGLIO – DAVID F. RUCCIO, Routledge, London – New York, 2001, 166–181.

⁹ Vö. Thomas BROOK, *American Literary Realism and the Failed Promise of Contract*, University of California Press, Berkeley, 1997.

¹⁰ Vö. Lawrence ROTHFIELD, *Vital Signs. Medical Realism in Nineteenth-Century Fiction*, Princeton UP, Princeton, 1992.

¹¹ LUKÁCS György, *Elbeszélés vagy leírás?* = Uő., *A realizmus problémái*, Athenaeum, Budapest, é. n.

zetesen adott nyelvi kódok (szociolektusok) nem-referenciális reprodukálásából¹² – s azon keresztül a valóságról alkotott társadalmi megegyezések visszaigazolásából¹³ – fakad; vagy pedig éppen ellenkezőleg: a retorika nem megteremti, hanem aláássa az elbeszélés referencialitásának illúzióját.¹⁴ Az, hogy a realizmus vajon mennyiben nem szövegszerű, hanem olvasásmódbeli jelenség,¹⁵ s mennyiben határozza meg az olvasói lélektan, például a „hitetlenség felfüggesztésének” öröme,¹⁶ vagy éppen ellenkezőleg, vizsgálata mennyiben vezet el magának az irodalmi nyelvnek a fenomenológiájához – mindez szintén egy másik értekezés tárgya lehetne.¹⁷

Jelen szöveg tárgya tehát csupán az, hogy miként és mikor jelent meg magyarul ez a fogalom, kik, miért és mire kezdték használni, s mi mindent értettek alatta.

A kezdet: az 1850-es évek

A realizmus kifejezés irodalmi jelentésekben az 1850-es évek derekán bukkant föl a magyar kritikai nyelvben. Jóllehet, amit ma általában értünk rajta – vagyis valamely, így vagy úgy, élethűnek tetsző nyelvi valóságábrázolás vagy az erre való törekvés – már korábban is jelen volt a hazai poétikai gondolkodásban. Sőt az 1830-as évektől a magyar irodalomkritika meghatározó részének ez volt az egyik alaptémája.¹⁸ Jellemző ugyanakkor, hogy a valószerű irodalmi ábrázolás szorgalmazása és a realizmus fogalmának a megjelenése nemhogy nem volt egyidejű, hanem a kettő közt inkább feszültség támadt. A realizmusban ugyanis – ahogy erre rövidesen bővebben kitérek – az 1850-es évek magyar irodalmárai olykor olyasmit támadtak, amit korábban még ők maguk szorgalmaztak. Erdélyi János 1847-ben úgy látta, „az élet valósága, vagy az élet amint van [...] megáll esztétikai igazságul”; s ahogy „a nemzeti költészet” sem más mint „vérrel és hússal jelzett költészeti valódiság”, úgy a színpadon is „életből vett” alakokat kívánt látni. Az „egyéni” ábrázolás címén ekkor még védelmeszt „anyagiságot” és „jó torzképet” azonban egy évtizeddel később, immár a „realismus” címkéje alatt, már nem látta kívánatosnak.¹⁹

A fogalom korai történetének további sajátossága, hogy nem irodalomkritikai terminusként került forgalomba. A 19. század első felében a szó (már nem skolasztikus

¹² Vö. Michael RIFFATERRE, *Fictional Truth*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1990.

¹³ Vö. Bruce ROBBINS, *Modernism and Literary Realism. Response = Realism and Representation. Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*, szerk. George LEVINE, The University of Wisconsin Press, Madison, 1993, 225–233.

¹⁴ Vö. J. HILLIS MILLER, *The Fiction of Realism. Sketches by Boz, Oliver Twist, and Cruikshank's Illustrations = Dickens Centennial Essays*, szerk. Ada NISBET – Blake NEVIUS, University of California Press, Berkeley, 1971, 85–113.

¹⁵ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 29.

¹⁶ Vö. Catherine GALLAGHER, *The novel and other discourses of suspended disbelief* = Uő. – Stephen GREENBLATT, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 2000, 163–210.

¹⁷ Vö. BAGI Zsolt, *A körülírás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Jelenkor, Pécs, 2005.

¹⁸ Vö. Péter DÁVIDHÁZI, *Mimetic orientation in 19th century Hungarian criticism*, Neohelicon 1988/2., 175–190.

¹⁹ Az idézetek a Henszlmann Imrével közösen írt *Egyéni és eszményiből* származnak: ERDÉLYI János, *Filozófiai és esztétikai írások*, s. a. r. T. Erdélyi Ilona, Akadémiai, Budapest, 1981, 587.; 593.; 594.

értelemben vett) filozófiai és pedagógiai jelentése volt a meghatározó.²⁰ (Ha belelapozunk a századvég magyar pedagógiai irodalmába, kitűnik, hogy ez utóbbi sokáig meg is maradt; illetve a „reáliák” fogalmában máig él.) S ennek, mint látni fogjuk, a művészeti realizmus 1850-es évekbeli megítélésében is kulcsszerepe lett. Annál is inkább, mivel a realizmus ekkor sem vált pusztán esztétikai fogalommal; sőt még akkor sem csupán ilyen jelentésekkel rendelkezett, ha kifejezetten esztétikai jellemzőként alkalmazták; számos eltérő képzetkört volt képes felidézni, s ha ezek kapcsolatait ma homonímikusan érzékeljük is, e különböző kiterjesztések ekkor összefüggő jelentéskomplexumot írtak körül.

Ezért kell a következőkben kontextusok széles körét áttekinteni, mégpedig irodalmiakat és nem-irodalmiakat egyaránt. Az előbbiek köre (miközben csak a esete a művészet általában vett értékelésének) önmagában is tág. A realizmust az 1850-es években, ha az irodalom kapcsán került szóba, egyaránt érzékelték prózában és költészetben, egyszerre értelmezték ábrázolásmódként és az olvasóra tett hatás vonatkozásában, ezen felül pedig olykor e fogalom kapcsán foglaltak állást általában a nemzeti irodalom fejlődéséről, illetve a külföldi irodalmakról és hazai befolyásukról. A realizmus ekkori nem-irodalmi kontextusainak köre még ennél is tágabb. A fogalomnak (a filozófiai és a pedagógiai mellett) egyaránt volt politikai, antropológiai, teológiai, etikai, gazdasági és szexológiai vonatkozása; megítélése összefüggött a tudományokról, azok társadalmi szerepéről, helyénvaló művelésükről vallott nézetekkel, s értelmezése a magyar nemzetkarakter milyenségére, illetve a társadalomfejlődés vagy a világtörténelem irányára nézve sem volt közömbös.

Rövid kitérő: európai realizmusok az 1850-es években

A realizmus mint esztétikai kifejezés létrejöttét más európai irodalmakban is az 1850-es évekre szokás tenni, mondván, kritikai használata ekkor válik rendszerszerűvé, s terjed ki programszerű művészeti törekvések jellemzésére.²¹ A fogalom esztétikai használata ugyanakkor elsősorban nem is az irodalomhoz, hanem a képzőművészethez kötődött.²² 1855-ben Gustave Courbet jellemezte így saját festését, midőn a párizsi világkiállítás ellenében megrendezett magántárlata bejárata fölé kiírta: „Pavillon du Réalisme”.²³ Ennek nyomán Franciaországban a realizmus (Fernand

²⁰ A realizmus oktatáspolitikai és iskolaszervezési jelentéséről német fogalmi környezetben, de a magyar oktatástörténetre is érvényesen: Georg JÄGER, *Humanismus und Realismus. Schulorganisation und Sprachunterricht 1770–1840 = Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, I., szerk. Georg JÄGER – Alberto MARTINO – Friedrich SENGLE, Max Niemeyer, Tübingen, 1976, 146–159.

²¹ Az irodalmi realizmus európai kritikátörténetéről, a fogalom esztétikai értelmű használatának késő 18. századi kezdeteitől (Schiller, Goethe, Friedrich Schlegel) a 19. század közepi programosságáig és tovább: René WELLEK, *Realism in Literary Scholarship = Uő., Concepts of Criticism*, Yale UP, New Haven – London, 1963, 222–255. (Wellek áttekintéséből kiviláglik, hogy miközben a német klasszikában és romantikában használt realizmusfogalomnak alig volt köze az 1850-es években forgalomban lévőhöz, ez utóbbi sem volt egyszemű: Shakespeare és Balzac, Raffaello és Courbet jellemzésére egyaránt alkalmazták, sokszor éppen ellentételező értelemben.)

²² A realizmus képzőművészeti törekvéseiről: Linda NOCHLIN, *Realism*, Penguin, London, 1977.

²³ Vö. Peter BROOKS, *Realist Vision*, Yale UP, New Haven – London, 2005, 71–95.

Desnoyers 1855-ös *Du Réalisme* című manifestuma, Louis-Edmond Duranty 1856–57-ban megjelent hasonló nevű folyóirata, illetve Champfleury 1857-es *Le Réalisme* című kötete révén) a művészi lázadás jelszava lett, s a nevében felszínre törő indulatoknak egyszerre volt esztétikai és politikai éle, egyszerre irányult az akadémizmus, a romantika és a második császárság ellen.²⁴ (Ezzel álltak összefüggésben ezeknek az éveknek az irodalmi perei is: a Flaubert ellen 1857-ben indult eljárás során a realizmus mint „a szép és a jó tagadása”, istentelenség és obszcenitás került szóba.)²⁵

A realizmus kifejezés brit közegben is ebben az időszakban jelenik meg, de kevésbé politikusan, s (az 1880-as évekig) csoportképző ereje sincs. A Fraser's Magazine 1851-ben Thackerayt nevezte „a realista iskola fejének”, a Westminster Review 1853-ban ugyanezt a minősítést Balzacra alkalmazta.²⁶ Az irodalmi realizmus mibenlétével majd az Adam Bede (1859) egy fejezetében is foglalkozó George Eliot élettársa, G. H. Lewes 1858-ban megjelent esszéje minden művészet ontológiai céljaként beszél realizmusról, de (a francia manifestumokkal ellentétben) nem a hétköznapi kendőzetlen és stilizálatlan ábrázolását, hanem a valós ideális igazságának a felmutatását értette rajta, amihez eszményítést is szükségesnek látott.²⁷ Lewes itt olyan egykorú német művekre utalt, többek közt Freytag és Keller regényeire, amelyek ugyanezen évek német realizmusprogramjához csatlakoztak: ennek irodalomkritikája – követve a Realpolitik elvének ugyanekkori megjelenését Ludwig von Rochau-nál – elsősorban Julian Schmidt programírásaiban bontakozott 1856-tól.²⁸

Mindezen jelenségeket azért érdemes jelezni, ha elemzésükre itt nincs is tér, hogy látható legyen: ha vannak is jelentős különbségek a magyar és az európai fejlemények között – elsősorban: nem volt magyar irodalmi realizmusprogram – a szembetűnő mégis az, hogy a magyarországi realizmusviták egyidejűek az európaiakkal. Tüzetes összehasonlító vizsgálat mutathatná meg, a magyar szellemi élet mit emelt át az e fogalom által generált vagy azzal leírt feszültségekből, s miről nem volt tudomása sem. Annyi mindenesetre látszik, hogy a vonatkozó európai vitákból nálunk jellemzően az antirealista érvelések honosodtak meg, de azoknak szinte minden eleme, jóllehet némileg másra alkalmazták őket, mint ott, ahol eredetileg létrejöttek.

A valóság keserű kultusza

A realizmus kifejezés esztétikai és poétikai kiterjesztése az 1850-es években Magyarországon olyan nyelvi és fogalmi mezőben jelent meg, amelyben a valóság mibenléte és megragadhatósága már egy sor politikai, gazdasági, kulturális és tudományos vonat-

²⁴ Vö. WELLEK, I. m., 228–229. A francia realizmusmanifestumokat újraközi: *Documents of Modern Literary Realism*, szerk. George J. BECKER, Princeton UP, Princeton, 1963, 80–111; 117–119.

²⁵ Vö. BROOKS, I. m., 8., 12.

²⁶ WELLEK, I. m., 229.; Pam MORRIS, *Realism*, Routledge, London – New York, 2003, 63–64., 85.

²⁷ Vö. G. H. LEWES, *Realism in Art. Recent German Fiction*, Westminster Review (14) 1858, 488–518. A francia és német realizmus brit recepciójáról: MORRIS, I. m., 88–91.

²⁸ Vö. WELLEK, I. m., 230–231.; Gerhard PLUMPE, *Einleitung = Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*, szerk. Gerhard PLUMPE – Edward MCINNES, DTV, München, 1996, 61–79. Schmidt hatásáról az 1850-es évek magyar kritikátörténetére: SZAJBÉLY Mihály, *Az 1849 utáni líraellenesség érvei és forrásai = Forradalom után – kiegészítés előtt*, szerk. NÉMETH G. Béla, Gondolat, Budapest, 1988, 58–78.

kozásban fontos, és ráadásul nagyon vitatott vagy ellentmondásos, szerepet játszott. Ezek ugyan jórészt általános európai tendenciákkal (többek közt a pozitívizmus térnyerésével) álltak kapcsolatban, de a vonatkozó viták magyarországi lefolytatásában, tétjeiben voltak helyi jellegzetességek. A valóság megítélésére nézve a korszak magyar szellemi életében három diszpozíciót igyekszem elkülöníteni: (1) a valóság kultuszát, (2) a valóságtól való iszonyodást, illetve (3) a valóságfeletti valósága iránti vonzalmat.

Az 1850-es években a mindennemű realizmusok hazai megítélésében kulcsszerepet játszott a forradalom bukásának értelmezése, vagyis hogy a közelmúlt törekvései mennyiben voltak csalókák, mennyiben irányultak ábrándképekre, s mennyiben kell ezek helyett immár valami valósra törekedni. Az arra vonatkozó nézetek, hogy az 1849 után előállott helyzetben milyen politikai magatartás volna tanácsos, milyen gazdasági és kulturális tevékenységek volnának kívánatosak, illetve milyen erkölcsi hozzáállás volna igazolható, jórészt a *tényleges* és az *elképzelt* szembeállításából indultak ki. (Ezeknek a sugallatoknak megvolt a maguk episztemológiája, nevezetesen, hogy a valóságot, ha diszpozícióink időlegesen elfedhetik is előlünk, de föl lehet tárni, meg lehet különböztetni a képzelttől.)

Elsőnek Kemény *Forradalom után* című röpirata (1850) értelmezte úgy a megelőző évek eseményeit, hogy előidézőik a valóság helyett illúziókra alapozták törekvéseiket, s ebben azért kísérhette őket a tömegek támogatása, mert az érzelmős pátosz és a szóvirágok iránti vonzalom, illetve a tények józan és racionális megítélése iránti kelletlenség (vagyis a valóságismeret helyett a képzelgés) valamiként a magyar nemzeti karakterből fakad.²⁹ (A gondolat nem volt új: Kemény maga is Széchenyi korábbi nézeteit látta igazolva a magyarok keleties előszeretetéről a látszatvilág iránt.) És bár érzékelte, milyen lélektani szükségletből fakad a valósággal való szembesülés elhárítása, a politikai és társadalmi jövőt mégis e beállítódás megváltoztatásában jelölte meg: „Mit kérdelem én, keserű-e ezt érezni vagy nem? – csak azt akarom mondani, hogy tény, hogy elvitathatlan igazság. [...] A magyar csak akkor veszhet el, ha örökké a képződés tükrében akarja arcát és lélekvonalaival vizsgálni. Egyedül az önismeret által jutunk céljaink s rendeltetésünk felfogásához.”³⁰

Hasonló megfontolások ösztönözték Szontágh Gusztáv 1851-es vitairatát, a *Tudomány, magyar tudóst* is, amelyből az Új Magyar Muzeumban lefolyt hasonló vita kinőtt. Szontágh abból a közkeletű történelmi fejlődésképből indult ki, amely szerint a nemzetek és az egyén élete hasonló pályát ír le. A különböző életkorokat meghatározó világképeket a következőképpen jellemezte: míg a fiatal „idealista”, az öreg pedig „scepticus”, addig a férfikorú „realista”, vagyis tetteit nem ábrándozás, de nem is lemondás irányítja, hanem a világ törvényeinek tárgyilagos belátása.³¹ Ezt a sémát a

²⁹ A „magyar nemzetnél alig lehet oly higgadt tanácskozmányt összealkotni, melyben egy dagályos kép, egy ragyogó kifejezés vagy egy szerencsés ötlet ne nyomjon annyit, mint egy mély eszme, egy szabatos gondolat, egy hasznos terv. Ez keleti származásunkról hitelesebb bizonyáglevél, mint minden nyomtatott irat.” KEMÉNY Zsigmond, *Forradalom után* = Uő., *Változatok a történelemre*, s. a. r. TÓTH Gyula, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 281.

³⁰ Uo., 184., 187.

³¹ „A férfi már megismerte a világot, tapasztalta: mikép a dolgok odakünn másképp vannak s forognak mint fejünkben, s mivel neki magáról és családjáról gondoskodni kell, alkalmazkodik a körülmények-

nemzetek sorsára vonatkoztatva Szontágh úgy látta, a fiatal népek, mint a magyar, életkorukból fakadóan az illúziókhöz vonzódnak és nem vetnek számot a valósággal.³² Szontágh szemében ezt példázta a forradalom, amelynek bukása szerint arra figyelmeztet, hogy immár a magyar nemzetnek is maga mögött kell hagynia az idealizmus korát és át kell lépni a realizmus korszakába.

Szontágh a valósághoz és az illúziókhöz való igazodás (történelmi korszakokra kivetített) ellentétéből vezette elő írása voltaképpeni tárgyát, nevezetesen az egyes tudományágak fontosságának megítélését. Eszerint volnának „productív, élethasznos” tudományok és „inproductív ismeretek” – Szontágh az előbbieket tekintette a *realismus* tudományainak (ide sorolva a hadtudományt, a kereskedelemmel és iparral kapcsolatos gazdasági, műszaki és természettudományokat), az utóbbiakat pedig a *humanismus* tudományainak (általában a múlttal és a művészettel foglalkozókat, a történetírást, a jogtudományt, a filológiát). A különbségtételben a kor német pedagógiai nyelvére támaszkodva, Szontágh amellet érvelt, hogy a nemzet szellemi és anyagi erőforrásait a *realismus*ra kell fordítani, mivel abban a „valóság szemlélete” termékenyítő és fejlesztő hatású, míg a *humanismus* csupán a terméketlen és tévutakra vezető „egyéni képzelgésnek” nyit utat.³³ Szontágh gondolatmenete tehát úgy kerekedik ki, hogy a nemzet akkor léphet át a bukáshoz vezető idealizmusból a realizmus korába, ha tevékenysége hangsúlyait áthelyezve világképét is „realistára” formálja, aminek első lépése a „szellemi fényűzés” körébe tartozó (és az „idealista” életkorszaknak megfelelő) tudományok lecserélése a realizmus körébe tartozóakra (vagyis a „realista” életkorszaknak megfelelőekre).

Szontágh írása heves és széles körben bontakozó vitát váltott ki, amelyben alapvetően egyedül maradt nézeteivel. Mindebből most annyi érdekes, hogy miként igyekezett tisztázni a viszonyát ahhoz, amit realizmusnak nevezett. A már a címében is visszakoazást vagy kiegyenlítésre törekvést sugalló akadémiai előadása, *Az egyoldalú realismusról tudományban s életben*, bár szintén ostromozza a nem „a tárgyilagos valóságból” kiinduló oktatást, menekül a „realista” bélyegétől: „megrögzött realistanak nem akarnék tartatni. Mert mi a’ realismus idealismus nélkül?”³⁴ A realizmus ellenfogalmát, az *idealismust* differenciálva Szontágh visszanyúl az 1841-es székfoglalójában már alkalmazott (Kanttól származó) distinkcióhoz, és a képzelőerő két fajtáját veszi föl, a „productív” és a „reproductív képzelődést”. Az előbbit annyiban tekinti károsnak, amennyiben az „a priori, elvont fogalmak által” igyekszik „szerkeszteni” a „valóságot”,

hez, s ez okból, ha szobaélet, elszigetelés a világtól s egyoldalú elmerülés az eszmevilágba el nem ferdítik, szükségkép *realista*.” SZONTÁGH Gusztáv, *Tudomány, magyar tudós*, Új Magyar Muzeum 1851/7., 378.

³² „A valónak ellentéte a *képzelgés*. Ez mivel valóságon nem alapul: igazságban fogyatkozó, s ennél fogva bőséges kútfeje tévelygésünknek, életben és tudományban. Én a forradalom alatt nagy ellensége lettem a képzelgéseknek. Mint Széchenyi, a gyakorlati életből menvén át az irodalomra, reszkettem, hogy a fiatal ábrándozó magyar nemzetet a képzelgés sodorja örvénybe”. SZONTÁGH Gusztáv, *Eszmecsere Toldy Ferenc és Wenzel Gusztáv társaimmal*, Új Magyar Múzeum 1851/12., 665.

³³ SZONTÁGH, *Tudomány, magyar tudós*, 384.

³⁴ SZONTÁGH Gusztáv, *Az egyoldalú realismusról tudományban és életben*, Magyar Akadémiai Értesítő 1850/3., 133.

valyis a csak gondolatilag adottból hisz valóságot építhetni.³⁵ Ez a fajta képzelet, mint írja, a művészetben megnyilvánulóhoz hasonló, hiszen abban a „reflexio” csupán „képzelgése álmoképeit tünteti elő” – a művészetben ugyan jogosultan, ám ha a „gyakorlati életben” is érvényesül, akkor a „határtalan érzemények, képzelődések és vágyak” ábrándjaitól (és nem helyzetünk s a világ ismeretétől) ösztönözve csupán „légvárat” építünk, melyeket „sikertelenül törekszünk a valóságra ráerőltetni”.³⁶ (Erre a pusztítóan produktív képzeletre Szontágh remek példát hoz: a német idealista filozófia eszméit Kossuth Lajos működésével állítja párhuzamba.)³⁷

A realizmus tehát (szemben a Tudomány-vitában használt történetfilozófia, pedagógiai és tudománytaxonómiai értelmével) itt elsősorban filozófiai és politikai tekintetben kerül szóba. Szembetűnő ugyanakkor, hogy immár művészeti vonatkozásai is vannak, de merőben negatív értelemben. A művészet ugyanis e gondolatmenetben nem a realizmus lehetséges terepeként, hanem annak ellenfogalmaként kerül elő, mint a produktív képzelőerő – a művészetben jogos, de az életben érvényesülve katasztrófához vezető – paradigmája.³⁸ Eszerint tehát a realista művészet mintha valami fogalmi képtelenséget jelölne. Mint Szontágh már székfoglalójában leszögezte: „A’ művészet a’ valódi világot tünteti ugyan elő [...], de felül kell emelkedni a’ mindennapi élet’ ködén és fertőin”.³⁹ (Az évtized későbbi kritikai írásai, mint látni fogjuk, bár implicite szinte mind Szontághtól határolódnak el, voltaképpen ugyanezt hangsúlyozzák majd.)

Szontágh az 1850-es évek elején írott vitacikkeinek a jelentőségét tárgyunk szempontjából az adja, hogy a kor valóságvitáit a realizmus fogalmába csatornázza bele. Jóllehet a *realizmus* Szontágh számára is sokértelmű: egyszerre használja egyéni világgép, politikai vagy filozófiai beállítódás, világtörténeti korszak, illetve a tudományok egy csoportjának és a hozzájuk tartozó pedagógiai intézményeknek a leírására. Ezeknek a jelentéseknek a kapcsolata, mint már említettem, távolinak hat azzal, amit ma művészeti realizmuson általában értünk, ám amikor – mint majd látni fogjuk – e kifejezés néhány évvel később irodalmi jelentést is kap, akkor használói szinte mindig fölidézik a fogalom Szontágh által használt jelentéseit is. Amikor állást foglalnak a realizmussal szemben, odaértik annak a vitának az emlékét is, amelyet Szontágh írása kiváltott.

Ugyanazokban az években, amikor Szontágh úgy beszél realizmusról, hogy abba nem érti bele a realista művészetet (illetve ilyesmit nem is gondol lehetségesnek), akkor Keménynél viszont éppen a *kifejezés használata nélkül* kerülnek elő az irodalmi realizmus fogalmkörébe sorolható jelenségek, sőt, lesznek programszerű poétikai

³⁵ Uo., 132–133. Ugyanezt az érvelést – a képzelőerő két fajtáját „természetünk’ realismusa s idealismusa” megnyilvánulásként kezelve – lásd már SZONTÁGH Gusztáv, *A’ magyar philosophia’ alapelvei és jelleme*, A Magyar Tudós Társaság Évkönyvei (5) 1838–1840, 125–126.

³⁶ SZONTÁGH, *Az egyoldalú...*, 133.

³⁷ „A’ német spekulatív philosoph elvont fogalmait, azaz képzelgéseit szintúgy rá igyekszik tolni a’ valóságra, mint a’ forradalom előtt s annak folytatában a legszélsőbb magyar politikai párt a’ maga ábrándjait a’ társadalomra; s én valóban nem kétlem, hogy Fichte vagy Hegel, időnkbe s hazánkba áthelyezve, teljesen egyenlő vég sikerrel pótolhatták volna ki híres országos kormányzókat.” Uo., 134.

³⁸ Szontágh székfoglalójában a képzelőerő két fajtájából a reprodukív szolgáltatja a „művészet’ valóságát”, a produktív pedig „eszményítését”. SZONTÁGH, *A’ magyar philosophia...*, 126.

³⁹ Uo., 127.

követelménnyé.⁴⁰ Kemény 1850-es évek eleji írásaiban párhuzamosan, egymásra referálva futnak a *politikai és irodalmi* realizmust szorgalmazó érvek. Sőt, ugyanabban a cikkben is előfordulnak, ilyen az *Élet és irodalom* (1852–53). Ebben egyrészt újra előkerül (a *Forradalom után*hoz hasonlóan) a valóság ignorálásának a bírálata, de már az irodalmi ábrázolás fokozottabb valósághűségével kiegészítve: Kemény a politikai ténytisztelőhöz hasonlóan „mese helyett valódi életet” szorgalmaz mind személyiségrajzban, mind cselekményvezetésben. Az irodalomban megrajzolt világ realitásának a kívánalmát („hű tükre az életnek”), illetve a társadalmi valóság irodalmi analízisének a jogosságát részletesen az *Eszmék a regény és a dráma körül* (1853) és a *Szellemi tér* (1853) fejtegeti, olyan regénymodellt mutatva föl (a valóságos lélektani és társadalmi erők feltárása és elemzése, a vonatkozó illúziók lerombolása, az erény és a bűn együttes bemutatása, az eszményítés illetéktelensége, a részletrajz kívánalma stb.), amelynek legtöbb eleme az évtized második felében majd, így vagy úgy, de kritikai összűz alá kerül.⁴¹ (Kemény ezekhez a vitákhoz kritikusként már nem szól hozzá, legfeljebb regényíróként.)

Jellemző továbbá, hogy a politikai, filozófiai vagy tudományos realizmust sürgető okfejtéseket mind Keménynél, mind Szontághnál áthatja a haszonelvű pragmatizmus melletti érvelés. Ez ösztönözte Szontágh elgondolásait az anyagi megtérülést hozó diszciplínák (a realizmus tudományai) műveléséről, illetve Kemény nézeteit a magyar kultúra piaci alapú újjászervezéséről. Kemény maga is a gyakorlati haszonnal járó tudományok és a mindennapi valósággal kapcsolatos foglalatosságok népszerűsítését szorgalmazta, mint írja, az ipar, kereskedelem és a pénz most beköszöntő korában.⁴² Az idealizmus légváraival szemben a realizmus tehát Kemény és Szontágh szemében is a valóság *gazdasági* ártértelemezését kívánta meg.⁴³ A természeti, anyagi valósággal foglalkozó tudományok preferálása, illetve a valósághű írói ábrázolás követelménye ugyanannak az érvelésnek lesznek a részei, mint amely szerint a magyar társadalomnak el kell fogadnia, hogy immár a pénz határozza meg azt a valóságot, amelyben él.

⁴⁰ Kettejük nemzetjellel-kritikájának eltéréseiről: SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005, 127–131.

⁴¹ Egy-egy példa mindkettőből: „az olvasó tőle [ti. a regényírótól] várja a magával meghasonlott társadalom legélesebb bírálatát. Mert neki jutott szerepül az analízis bonckészt, ezen legkevésbé költői műszert [...] használni, [...] neki kell az osztályok beléletét cselekvényekben hűn állítani elő, s [...] annyi költészetet meríteni a valóból, a pozitívából, amennyit az álom és lehetetlenség országában kalandozók nem tudnak összehajhászni.” KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és a dráma körül* = Uo., *Élet és irodalom*, s. a. r. TÓTH Gyula, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 196.; „Örvendjünk, ha [a regényíró] az ideális térről a valódira száll le, s ha a képzelem üres játéka helyett lélektani alapokat keres magának, részletekbe merül, művészileg igyekszik felfogni az életet és hűn visszaadni.” KEMÉNY Zsigmond, *Szellemi tér* = Uo., *Élet és irodalom*, 253.

⁴² „Korunk az ipar, a kereskedelem, a pénz kora./ A természettudományok s főleg az erőműtan teszik az alapot, melyre az leginkább támaszkodik uralkodó irányával, az anyagi haladással.” KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom* = Uo., *Élet és irodalom*, 186.

⁴³ Ez a *Forradalom után* nyitógondolata is: „szedjük össze vagyonunk maradványait, gazdálkodjunk, szerezzünk, munkálkodjunk a körülmények közt ernyedetlenül és józanon. S ha ekként becsületes fáradtságunk gyümölcsözni fog, ha a magyar az erejéhez mért vágyak által törekszik sorsának naponkénti javítására, akkor... akkor nem fogja elérni, amit álmolátói neki jósoltak, de azért még boldog lehet.” KEMÉNY, *Forradalom után*, 183.

Az, hogy a haszonelvű számítás követelménye együtt jelenik meg a mindennemű realizmusok szorgalmazásával, azért lényeges fejlemény, mert a realista művészet hamarosan éppen a pénzuralom kifejezőjeként és kifejeződéseként lesz (bíráói szemében) nem csupán eszménytelenné, hanem egyenesen démonivá.

Szontágh fölvetései azért válhattak ki heves indulatokat, mert bár a politikai légvárépítés bírálatát vagy a forradalomellenes pragmatizmus kíváncsiságát sokan oszthatták, de a realizmusfogalomban rejlő haszonelvűség azzal látszott fenyegetni, hogy az élet materiális aspektusai ezentúl a szellemiek rovására gyámolítottak, az anyagi jólét keresése eltekint az erkölcsi megfontolásokról, a mechanika törvényei pedig felülírják az eszmei mércéket. A Tudomány-vitában Toldy Ferenc ezért is kelhetett a műszaki, gazdasági és természettudományokkal (vagyis Szontágh *realismus*ával) szemben a bölcsészettudományok (vagyis saját új foglalatosságai) védelmére. Ellen-cikkeiben a *Bildung* klasszikus eszméjének teljes arzenálját felvonultatva (és azt nemzetiesítve) érvelt a tudományos *humanismus* primátusának megőrzése mellett: eszerint minden egyéb tudománynak a bölcsészet az alapja, illetve ez szolgáltatja azt az „erkölcsi forrást” (szemben Szontágh „anyagi támaszaival”), amely egyrészt kiemeli az embert az állati sorból, másrészt pedig a nemzetet (ahogy már a múltban annyiszor) a jövőben is megmenti az enyészettől.⁴⁴ Ezért a *realismus* tudományai csak abban a mértékben műveltessenek, hogy előteremtsék a *humanismus*éihoz szükséges forrásokat.⁴⁵

A Tudomány-vita tárgyalásakor ritkán kerül szóba, hogy Toldy 1857-ben még egyszer röviden felújítja a kérdést. Erre azért kerít sort, mert úgy érzi, immár annak a káros folyamatnak a beéréséről tudósíthat, amelynek Szontágh realizmusra ösztönző írásai a tünetei voltak. Szerkesztői jegyzetben így indokol: „E kérdéssel az Új M. Múzeum egyidőben bőven foglalkodott. Azóta az úgynevezett realizmus az életben nagy tért foglalt el; s mi a jelen kiegyenlítő szöveget azért közöljük, hogy annak fonalán, a kérdés tetteles állására való tekintettel, valamely következő füzetben saját véleményünket is elmondjuk.”⁴⁶ A vita új szakaszának csekélyebb hozadéka volt, s csak két írásból állt: a teológus Boleman István, a pozsonyi evangélikus líceum ekkori igazgatója (Petőfi egykori selmeci tanára) *Magyarhoni Humanismus és Realismus* című értekezéséből (amely a két, eltérő ismeretformaként és a hozzájuk rendelt tudományok rendszereként felfogott fogalom antropológiai és ismeretelméleti illetékességi területeit kívánta körülírni),⁴⁷ illetve Toldy ehhez fűzött *Még egyszer magyarhoni humanismus*

⁴⁴ TOLDY Ferenc, *Ismét. Tudomány, magyar tudós. Értekezésvél Szontágh Gusztávhöz*, Új Magyar Múzeum 1851/9., 469–486. Arról, hogy Szontágh és Toldy pengeváltása mennyiben volt előképe a 20. században C. P. Snow nyomán „két kultúra”-vitának nevezett ellentétnek, másutt már röviden írtam: HITES Sándor, *Az irodalomtörténészek művészi tanítása 1846-ban = „Inkább figyeld talán az irodalmat”*. Írások Veres András 70. születésnapjára, szerk. JENYÉ Éva – KÁLMÁN C. György, reciti, Budapest, 2015, 49–52.

⁴⁵ A „helyes arányt én nem a *realismus* felülkerekedésében találok, hanem abban, ha az épen csak azon mértékben üzetik, mely amaz előfeltételeket, t. i. anyagi jólétet, sőt annyi anyagi felesleget is előteremteni képes, a mennyi kell, hogy általános művelődési eszközökre is maradjon valami, s ha így a humaniorák – ama meddő s nélkülözhető fényűzési cikkek! – mint a felsőbb emberi műveltség leghathatós eszközei, lehető külső és belterjben üzetnek.” TOLDY, *Ismét*, 475.

⁴⁶ Új Magyar Múzeum 1857/4–5., 172.

⁴⁷ „A mit magán kívül észre vesz s felfog az okos lélek, abból keletkeznek a realisticai tudalmak: a humanismus tárgya ellenben, a mit ön szellemében felaknászott.” BOLEMAN István, *Magyarhoni Humanismus és Realismus*, Új Magyar Múzeum 1857/4–5., 172–181.

és *realismus* című cikkéből. Itt Toldy amellel érvelt, hogy míg korábban a közoktatás „a *realismus*nak egyáltalában nem szolgáltatott igazságot” (vagyis elfogadja Szontágh valahai diagnózisát), azóta viszont túlságos „realisticai visszahatás” történt, melynek során „támadás intéztetett a humanismus ellen, a *realismus* mellett”. Mindezt Toldy a természettudományok népszerűsödésében látta, iskoláik, kiállításai, egyleteik, folyóirataik megszorodásában, az iparosodás beszűrődésében („a külföldi technikai képzettség aggasztó nyakunkra-növésében”), egyszóval „az élet anyagi irányának nálunk is terjedésében”, amellyel szemben a *Bildung* humanizmusának eszméi és társadalmi pozíciói immár szervezett védelemre szorultak.⁴⁸

Toldynak ez a cikke azért fontos, mert talán ekkor, 1857 táján volt az utolsó pillanat, amikor a realizmus fogalmát még lehetett úgy használni, hogy abba ne értődjék bele egy hasonló művészeti irány megítélése. Írásából világos, hogy „*realismus*” alatt Toldy semmilyen tekintetben *nem* ért ilyen jellegű irodalmat. A reáliák tudományainak térnyeréseként illetve az élet „anyagiassá” válásaként felfogott realizmus és a *realista művészet* között ugyanakkor mégis több van pusztán homonímiánál. A következő években az irodalmi realizmus megítélése szintén „a szellemi érdekek védői” és „az anyag barátai” közti ellentét mentén szerveződik majd, amely ellentétet Toldy ekkor újra nyomatékosított.

A valóság iszonyata és a valóságfeletti valósága

Mint a bevezetőben jeleztem, e tanulmányban nem foglalkozom irodalmi szövegekkel. Itt azért teszek mégis kivételt, mert a valóság mibenlétének 1849 utáni értelmezéseire nézve emblematikusnak tetszik két költészeti példa, mégpedig Arany János két költeménye, amelyek súlyozott helyzetbe állítják a *valóság* fogalmát.

Az 1849-ben írott *A lantos* az otthontalanná, számkivetetté lett költő-figura valahai és jelenlegi életvilágát szembesíti. A „megváltozott” „természet és világ” romjai közt bujdoszó lantos voltaképp menekül, mégpedig egy rémalak elől:

Nyomába üldve csörtet halálos ellene,
Egy iszonyú kísértet, melynek *Való* neve.
A tündér képzeletnek zengő madarai
Mind elhagyák s nem mernek feléje szállani.

Kibontva az allegóriát, a valóság itt a költészetnek lesz ellenfogalmává, üldözőjévé, lehetetlenné téve a művészi tevékenységet: ahogy a lantos menekül a valóság elől, úgy menekülnek előle a „tündér képzelet” madarai. A Való ugyanakkor úgy válik allegorikus alakká, hogy ezzel ki is fordítja a valóság és a látszat viszonyát: azzal, hogy a költemény képhasználatában a valóság egy rémisztő szellemalak, egy „kísértet” képében lép föl, egyszersmind maga a valóság válik kísértetszerűvé, ha tetszik, nem-valóssá.

⁴⁸ Vö. TOLDY Ferenc, *Még egyszer magyarhoni humanismus és realismus*, Új Magyar Múzeum 1857/10., 433–441.

Az 1850-ben írott *Reményem* felfogható *A lantos* variációjaként. A csónak-allegória szintén az üzőttséget, hányódást érzékelteti, ám itt a valóság nem a költészet üldözője, hanem annak az elpusztult világnak az emléke, ahonnan a vers beszélője kivetett:

Messze a kék part mögöttem,
Földe a kopár valónak,
Honnan el-ki számüzötten
Fut reményem, e kis csónak.

A valóságot, a „kopár valót” maga mögött hagyva a csónak olyan világba sodródik, a „bizonytalanba”, melynek vonzerejét éppen az adja, hogy semmilyen vonatkozásban nem lehet valóságos. A dilemma legfeljebb abban áll, hogy – mint a vers záró sora felveti – vajon a „halál” vagy az „álom” szférájáról van-e szó.

Arany egy évtizeddel későbbi levelében visszatekintve valahai élethelyzetével magyarázza a költemény létrejöttét,⁴⁹ de e versek nem csupán 1849 allegóriái. Részint mert majd *A lantos* költészeti képe köszön vissza Arany esztétikai elveiben a művészetről mint a valóságtól való menekülés terepéről, illetve a társadalmi valóság irodalmi ábrázolásával szembeni ellenérzésében.⁵⁰ Másrészt e két költemény (mindkettő 1850-ben jelent meg) a maga módján szintén ahhoz a diszkusszióhoz szólt hozzá, amelynek Szontágh, Kemény és Toldy fent tárgyalt írásai is a részei voltak. Harmadrészt jellemzők ezek a költemények azért is, mert az allegorizált valóságfogalom mindkettőben éppen a valós és a nem-valós pozíciójának megfordításával kelti föl az iszonyat és a rettenet képzetét. A Való kísértetté allegorizálása a valóságot a szellemszerűvel, a valóságon túlival azonosítja.

A valóságos és a kísérteties ehhez hasonló összefonódása jelenik meg – ha tetszik: nem allegorikus, hanem szó szerinti értelemben – az 1850-es évek elejének spiritizista mozgalmában, az asztaltáncoltatás divatjában, amelyhez Arany is volt némi köze.⁵¹ Ez az egyébként világméretű hóbort azért lényeges a realizmus hazai fogalomtörténetében, mert egyszerre tanúskodik a valóságtól való mentális elfordulásról és a valóság megismerése iránti túlfeszített vágyról.⁵² Hiszen amikor a szellemidézők saját elvesztett rokonaikkal vagy a nemzet nagy halottaival (Batthyány Lajossal vagy Petőfivel) kívántak kapcsolatba lépni, s a megidézettektől előszeretettel kértek az ország sorsára vonatkozó jóslatot, akkor a dolog téje bizonyos tekintetben

⁴⁹ Arany János Szemere Pálnak, 1860. április 14. = ARANY János *Levelezése (1857–186)*, s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2004, 391. (*Arany János összes művei*, 17.)

⁵⁰ A társadalmi kérdések tudatos kizárásáról Aranyánál (utalva a Koszorú egy szerkesztői üzenetére: „Az anyagi szenvedéseket enyhítsük, amint tudjuk, s ne énekeljük meg.”) egy jellemző módon keveset idézett Barta János tanulmány foglalkozik: BARTA János, *A kritikai realizmus kérdései a XIX. század magyar irodalmában = A realizmus kérdései*, 175–176.

⁵¹ A kor spiritizmusáról lásd TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Universitas, Budapest, 2002.

⁵² Ahogy az asztaltáncoltatás, úgy a realizmus és a spiritizmus összefonódása sem kizárólag magyar jelenség (vagyis nem magyarázható csupán 1849 traumájából). A Westminster Review 1858-as évfolyama, ahol Lewes fent idézett realizmusesszéje megjelent, nagy terjedelemben foglalkozott a spiritizmus pozitív igazolhatóságával.

a jelen és a jövő politikai valóságának a tisztázása volt. Az évtized spiritizmusában tehát – akár Arany két fenti költeményében – a valóságon túlihoz folyamodás a *fizikai valóságtól* való iszonyatról vagy az abból való kiűzetés érzetéről tanúskodik. A valós behelyettesítése a kísértetivel, a (mélyebb) valóságnak a nem-valós világban való keresése a realitás iránti vágy és a realitástól való szorongás együttes tüneteit mutatja: Aranyánál költői érzékenységekben és esztétikai elvrendszerben, az asztaltáncoltatás divatjában pedig egy társadalmi réteg vagy csoport mentális és érzelmi zavarában. A valós, a valótlán és a valóságon túli bonyolult viszonyát – s annak kapcsolatát a valóságérzék elvesztésének érzetével, vagyis az *örülettel* – érzékelteti Jókai egy 1855-ös novellájának a spiritizmusról adott értékelése is: „Az egész tüneménynek kilenc tizedrésze nyegleség, kilenc századrésze eleven képzelődés, kilenc ezredrésze állati magnetizmus, de egy ezredrésze megmarad megfoghatatlan valónak, minek kitalálása az örültek házába juttatja az embert.”⁵³

A valóságfeletti valóság (ami, Jókai szerint, valami csakugyan valósat tár föl, ha az örület árán is) igézete azért is része a realizmus fogalomtörténetének, mert a spiritizmus (társjelenségeivel, a frenológiával, a fiziognómiával, a mesmerizmussal egyetemben) szintén valamely realizmuselvre támaszkodott, mégpedig a *természet mimetikusságára*. A magnetizmus és az arcisme esetében ugyanis a legtisztább mimetikus jelenségről van szó, nevezetesen arról, hogy a testen láthatóvá válnak, tükröződnek, ábrázolódnak, lemásolódnak a lélek jelei.⁵⁴ A fiziognómia – amely, mint Erdélyi írta, azt mutatja meg, ahogy „a test utánozza a lelket”⁵⁵ – belátásait alkalmazó irodalmi alakrajzokat ebben az időben azért is tekinthették a realista ábrázolás zálogának, mert azt az eredendőbb ábrázoltságot, a természeti mimézist ragadják meg és utánozzák, amellyel az anyag utánozza a szellemet. Az irodalmi realizmus fiziognómiai érdeklődése (Balzactól Keményig) tehát magának az emberi testnek a realizmusára támaszkodott, vagyis a „természetes korrespondanciák” (ügymint mimikri, asztrológia, grafológia, illetve az „onomatopoetikus” nyelv) a modernítésben elhalványulóban lévő, de még megmutatkozó *mágikus mimézisére*.⁵⁶

1858–1859: a Budapesti Szemle antirealizmusa

A mindennemű realizmusokkal kapcsolatos aggodalmak – melyek, legalábbis Toldy fenti cikkének tanúsága szerint, 1857-re már nem csak lehetséges fenyegetésre, hanem egy immár elérkezett rettenetes társadalmi valóságra válaszoltak – 1858–59 során egész irodalom- és művészetkritikai indulatkomplexummá sűrűsödtek. Az indulatok kifejezésében és élesztésében az ekkor induló Budapesti Szemle kulcsszerpet játszott, szinte programszerűen jelentetett meg a kérdéssel foglalkozó írásokat.

⁵³ JÓKAI Mór, *Tábornok és az asztrálszellem*, Osiris, Budapest, 1999.

⁵⁴ KUCSERKA Zsófia, *A mechanikus, a vegytani és az ismeretlen. Jellemkonceptiók a magyar nyelvű regényelméleti és regénykritikai szövegekben a 19. század közepén*, It 2012/3., 328–347.

⁵⁵ Idézet: Uo., 338.

⁵⁶ Vö. Walter BENJAMIN, *A hasonlóról szóló tanítás; A mimetikus képességről*, ford. SZABÓ Csaba = Uő., *A szírének hallgatása*, vál., szerk. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 58–64.; 64–67.

S bár ezek hangneme legtöbbször éles és támadó, alapvetően itt is védekezésről volt szó: a humánszféra önvédelméről.

A Szemle e két évfolyamának írásai azért is kulcsfontosságúak, mert ezekben figyelhető meg, ahogy a realizmus politikai, filozófiai, pedagógiai, társadalom- és tudománypolitikai jelentéskörei kibővülnek esztétikaiakkal, s az indulatok egy része immár a *realista művészet* ellen irányul. Ez akkor is lényeges fejlemény, ha a realista művészetet továbbra sem tekintették másnak, mint az életet eluraló *általános realizmus* tünetének. Amit azért is érezhettek kivált veszélyesnek, mert ezzel a realizmus olyan területre hatol be, a művészet ideálszférájába, ahol, úgy vélték, jelenléte végképp illetéktelen.

A Szemle 1858-as 7–8. füzetében maga a szerkesztő, Csengery Antal foglalkozott a kérdéssel. Az emberi civilizációk világtörténetéről szóló írásának (*Képek az emberi művelődés történetéből*) első szakaszát *Realismus és idealismus* címmel látta el, s a következőkkel vezette be: „Realismus és idealismus! Ellentétes irányok, melyek közül kizárólag egyik sem boldogítja az emberiséget. [...] Mindkét szó külön és a kettő együtt megannyi bölcselmi rendszer fölirata, melyeknek eredete egyidős a legrégebbi bölcselmi iskolák keletkezésével.”⁵⁷ Csengery a realizmus kifejezést tehát nem diszciplínához vagy eltérő hasznosságú tudásfajtához kötötte, hanem fogalmi párjával, az idealizmussal együtt filozófiai rendszereket látott bennük, amelyek a világtörténelem párhuzamos princípiumaiként szolgálnak. Írása, mely „ama két szó valódi értelmét” ígérte megvilágítani, Kína és India történetéről adott áttekintést, az előbbi a kizárólagos „reál”, az utóbbit a kizárólagos „ideál” világaként jellemezte. Az üzenet világosnak tetszik: a két birodalom lehanyatlása azzal a tanulsággal szolgál Magyarország számára, hogy önmagában mindkét irány zsákutca. Amikor Csengery a fenti idézethez hozzáfűzi, hogy a realizmus és az idealizmus viszonya „napjainkban a korszerűség érdekével is bír”, akkor egyszerre utalhatott erre az aktuálpolitikai tanulságra, illetve a realizmus körül már folyó tudománypolitikai vitákra.

De utalhatott a Szemle egygel korábbi számára is. Az 1858. évi 6-os füzet ugyanis terjedelmes kivonatot közöl a francia Eugène Poitou a *Revue des deux Mondes*-ben 1856-ban megjelent esszéjéből, amely Balzac összegyűjtött műveinek francia kiadása kapcsán ítélte meg az akkor már halott regényíró.⁵⁸ A kivonatolt fordítást Salamon Ferenc készítette, a cikk *Balzac összes munkái* címen jelent meg.⁵⁹ A fordítás jelentőségét az adja, hogy miközben itt nyernek összefoglalást mindazon érvek, melyek aztán a művészeti realizmus elleni hazai argumentációt is meghatározzák, megkockáztatható, hogy itt jelenik meg a magyar kritikai nyelvben a „művészetbeli realizmus” kifejezés is: a cikk Balzacot mint annak „egyik fő elősegítőjét” marasztalja el.⁶⁰

⁵⁷ CSENERGY Antal, *Képek az emberi művelődés történetéből*, Budapesti Szemle 1858/7–8., 3.

⁵⁸ Balzac összes munkái, Budapesti Szemle 1858/6., 408–422. Az eredeti szöveg: Eugène POITOU, M. de Balzac. *Études morale et littéraire*, *Revue des Deux Mondes* 1856/6., 713–765.

⁵⁹ Salamon később a szöveget a saját műveként szerepeltette írásai gyűjteményes kiadásában.

⁶⁰ Balzac összes munkái, 422.

Eszerint ugyanis a balzaci regény realizmusa azért káros és „visszataszító”, mert gyökerénél (Balzac miszticizmusa és az állati magnetizmus iránti érdeklődése ellenére) filozófiai *materializmus* rejlik, amelyből szkepszis, erkölcsi *nihilizmus*, valamint (Balzac látszólagos katolicizmusa ellenére) *ateizmus* fakad. A szerző anyagelvűsége magyarázza regényeinek azt a beállítást, miszerint az embereket pusztán a kapzsiság és a kéjvágy mozgatná, s az élet célja csupán az élvezet és a siker volna. Az erkölcsi anyagelvűség továbbá a politikai felforgatás szándékával párosul (a gazdagokat és hatalmasokat romlottnak láttatja, másrészt a bűnt társadalmi okokkal magyarázva fel is menti), illetve az ifjúság megrontásával, elsősorban a realizmus szexológiája révén: a testi gyönyört az emberi cselekedetek fő motivációs erejeként bemutatva (amelynek aberrált fokán Goriot apó szinte testileg szerelmes lányaiba) Balzac „nem az erkölcsstan és költészet, hanem a materialista és kéjencz szemüvegén” keresztül szemlélődik.⁶¹

Műveinek ezek a vonásai Poitou szerint azért különösen „veszélyesek”, mert Balzac mindezt túlságosan jól sikerült mimézissel ábrázolja. A társadalmi és emberi romlottság rajza műveiben „mint a valónak hű képe tűnik fel”, vagyis a nihilizmus világképét rendkívül hatékonyan közvetíti: „a mindennapi polgári életbe, melyet sokszor oly nagy hűséggel, annyi valószínűséget mutató körülményességgel tudott festeni, mintegy észrevétlenül csempészte be ferde és valótlan világnézetét, úgy hogy a tévedéseket az élet hű képe gyanánt fogadtatta el az olvasóval.”⁶² A feszültség tehát a realista ábrázolás valósághatása és az így megérzékített erkölcsstan között húzódik: Balzac „nagy tehetségű festő”, akiben megvolt az „életadó tehetség” – hiszen „valódi, csonttal és hússal bíró embereket látunk mozogni [...], ráismerünk azokra, kiknek az utcán csak imént emeltünk kalapot”, ami tagadhatatlanul „valódi művészet” – de ugyanakkor „veszélyes moralista”.⁶³ Az irodalmi realizmus célkitűzéseit („a közönséges élet és a mindennap embereinek hű festése”) tehát a mögöttük álló világszemlélet eszménytelensége teszi hamissá: ha a Balzac által festett társadalmi és lélektani kép valósnak hat is, a világnézet, amelynek valóságábrázoló képességét a szolgálatába állítja, viszont „valótlan”, bár nem a szó ismeretkritikai, hanem metafizikai értelmében. Másrészt viszont a realizmus annyiban már önmagában is művészi, amennyiben a mimézis túlzó foka – ha látványosan képes is megérzékíteni a valóságot – morálisan, esztétikailag és antropológiailag is torz képet eredményez. Ennek a túlzott mimézisnek a jellegzetes analógiái a *fényképészet* és az *anatómia*:

minden tárgy, a melyet látott, a részletek legkisebb vonásaival együtt oly hiven nyomódott lelkébe, mint a daguerreotyp ércz lapjára. Regényeinek számos jelenete, mintha a részletekre fordított legnagyobb gondnal a természetből szolgálilag másolta volna le. Illúzióink gyakran oly teljes, hogy magát a természetet véljük szemünk előtt állani.⁶⁴

⁶¹ Az érveket lásd *Uo.*, 409–413.

⁶² *Uo.*, 411.

⁶³ *Uo.*, 414–415.

⁶⁴ *Uo.*, 415.

Valamint az arczképet nem mint költő, hanem inkább mint anatóm rajzolja, úgy az örömet és fájdalmat inkább physiologként festi.⁶⁵

A fényképészeti és az anatómiai mimézissel esztétikai és metafizikai szempontból egyaránt az a baj, hogy általuk csak a külső jelenik meg, vagyis csak a *látható látszik*, a belső, a *láthatatlan* eszményi nem.⁶⁶ Ahogy Poitou (nyomán Salamon) írja: „a realizmus lényegileg éppen abban áll, hogy nem az eszmét és az érzelmet, hanem a külsőt, az anyagi burkot tartja fődolognak”, jöllehet az a művészetben csak „másodrendű elem” lehet.⁶⁷ A külső túlsúlyát látjuk abban, hogy a realizmusban a „test van cultussá emelve”, de ez munkál a szereplők *társadalmi* tipizálásában (ami, az állatok módjára, fajták összességének tekinti az embereket) is: egyikben sem az örökkévaló és közös emberi mutatkozik meg.⁶⁸ A látható és a láthatatlan ábrázolásának viszonyára nézve eszerint Balzac portréi azért elhibázottak, mert rosszul ragadja meg bennük a *természeti mimézist*: „az emberi arcz bámulatos tükre az emberi hajlamoknak; de nem a tükröt, hanem az abban visszasugárzó lelket kell rajzolni”.⁶⁹ Ahogy tehát a természet mimézise, vagyis az arc természeti realizmusa, kifejezi a nem láthatót (a személyiséget), úgy kell az irodalmi realizmusnak is a külsőt a belső megnyilvánulásává tenni, s nem önmagáért felmutatni. A cél eszerint a *mimézis mimézise*: a természeti mimézis művészi (vagyis nem realista) utánzása.

A realizmussal ugyanakkor nem csak az a baj, hogy felületi („az anyagi elemre” szorítkozik), hanem az is, hogy túlságosan széles körű, nem szelektál az ábrázolandóban: „minden válogatás és megfontolás nélkül festi a szép vagy rút, vonzó vagy undorító valót”.⁷⁰ A korlátozatlanul élethű – vagyis *eszményítés* nélküli – ábrázolás, s általa az esztétikailag visszatetsző és erkölcsileg kifogásolható megmutatása, ennél fogva maga is erkölcstelen és rút: erkölcs nélkül „eszményíteni lehetetlen”.⁷¹ A realizmus eszerint elsősorban nem is azzal a kérdéssel szembesít, hogy lehetséges-e az irodalomban előállítani az élet valós képét, hanem azzal, hogy az irodalomnak *milyen* képet kell rajzolnia az életéről, ha feladatának meg kíván felelni.⁷² Az eszményítés itt két vonatkozásban is kíváncsalmommá lesz: egyrészt a világot és az embert nem csupán látható fizikai valóságában kell megmutatni (hiszen az anatómia és a fénykép is reális, de nem költői), hanem láthatatlan lelki-eszmei mivoltában, ráadásul nem is akármilyen, hanem nemes és emelkedett minőségében. Az ábrázolás eszményítésére másrészt azért van szükség, hogy az irodalom elérhesse célját, vagyis az *olvasó eszménye*

⁶⁵ Uo., 417.

⁶⁶ A fényképészet művésziatlansága a kor egyik esztétikai közhelye, elhatárolása a művészi ábrázolástól a magyar kritikátörténetben Henszlmantól Lukács Györgyig végigkísérhető.

⁶⁷ Uo., 415.

⁶⁸ Uo., 416., 422.

⁶⁹ Uo., 417.

⁷⁰ Uo., 422.

⁷¹ Uo., 422., 417.

⁷² A nyelv valóságábrázoló képességére nézve tehát sem a realizmus propagálóinak, sem pedig ellenfeleinek nem voltak kétségeik. Az utóbbiak éppen azt sürgették, hogy ezt a képességet kordában kell tartani.

sítését, nemesítését, kedélyének felderítését: a művészet „nem lehet jó, ha rossz érzelmeket ébreszt és a helyett, hogy emelné, leveri a lelket”.⁷³

A balzaci realizmus továbbá eszerint azért is jelenthet egyet általában „a költészet hanyatlásával”,⁷⁴ mert anyagelvűsége nem pusztán a reprezentáció jellegében jelentkezik, hanem abban is, ahogy írásmódja a „kereskedési szellemhez” kötődik: Balzac tevékenysége az irodalmat (a művészet méltóságával összeegyeztethetetlen módon) „kereskedelmi cikkké” változtatta, az írást pedig megélhetési forrássá, „üzérkedéssé” alacsonyította.⁷⁵ Az érvelés itt teljes kört ír le: a materialista haszonelvűségből következik az irodalmi realizmus, amely révén viszont a piac logikája tör be az esztétika ideális (vagy nem piacosítandó) tartományába; s ha a realizmus lényegileg materializmus, akkor a realista regény nem csupán azzal igazodik a haszonelvűséghez, *ahogyan* megjeleníti a világot, hanem azzal is, hogy maga is árucikké válik, vagyis részévé lesz annak a haszonelvű világnak, amelyet ábrázol. A realizmusban tehát az emberi cselekedetek haszonelvűként való ábrázolása megfosztja őket erkölcsi (vagyis nem piacosítható) értéküktől, amely értéket a művészetnek elvileg eszményített (vagyis nem gazdasági) és eszményítő (vagyis erkölcsi) módon kellene megjelenítenie. A kultúra piacosításának és a realista ábrázolásnak az azonosítása egyszerre szolgál a realista irodalom és az élet realizmusának az elutasítására. (Míg, amint láttuk, Keménynél piac és valóság még pozitív értelemben esett egybe.)

Salamon fordítását több okból is érdemes volt hosszabban ismertetni. Nem csupán azért, mert az irodalmi vagy művészeti realizmus terminusát valószínűleg ez a szöveg vezeti be a magyar kritikai nyelvbe, hanem azért is, mert szinte felvezetőjeként szolgál számos ezután megjelenő írásnak. Önmagában is jellemző, hogy miért erre a szövegre esett Salamon vagy a szerkesztő választása. Poitou tanulmányában a maga francia közegében kevés volt az új elem, inkább csak összefoglalta a Balzac elleni régi kifogásokat.⁷⁶ Aktualitását ugyanakkor az adta, hogy az eredetileg 1856 decemberében megjelent cikk ahhoz a botrányhoz illeszkedett, amelyet a *Madame Bovary* 1856 októberében kezdődött sorozatkiadása kiváltott. Ezt követően a „realisták” ellen indított támadások – Baudelaire-től Courbet-n át Flaubert-ig mindenkit összemosva e kategóriában, még ha ők nem vallották is magukat annak – részeként került Balzac is a célkeresztbe mint az erkölcstelen, istentelen, felforgató realizmus előképe és forrása – jöllehet a magukat realistáknak vallók, mint Duranty, kifejezetten *nem* tekintették Balzacot realistának.⁷⁷

A realizmussal kapcsolatos egykorú francia kritikai, politikai és büntetőjogi kavalkádból a Szemle tudatosan választhatott ki egy antirealista megszólalást. Nem általában a kor francia irodalmi-művészeti mozgalmait kívánta megismertetni a magyar közönséggel (amely közvetítő szerep a Szemle célkitűzése volt), hanem

⁷³ Uo., 411.

⁷⁴ Uo., 422.

⁷⁵ Uo., 421–422.

⁷⁶ Az 1830–40-es évek Balzac-kritikáiban már Poitou szinte összes kifogása megjelent: David BELLOS, *Balzac Criticism in France 1850–1900. The Making of a Reputation*, Clarendon, Oxford, 1976, 7–13.

⁷⁷ Erről a vitáról, benne Poitou és mások szerepéről: Uo., 37–39.; 45–50.; 60–62.; 68.; 81–82.

egy elkötelezett vitairat kivonatolásával a francia vitapozíciók egyik elemét emelték ki (a másik fél, a realisták és manifesztumaik kizárásával), s mutatták föl valamely általános esztétikai és erkölcsi igazság képviselőjeként. (Erre utal Salamonnak a fordításhoz fűzött helyeslő bevezetője.) A Poitou-cikk eredeti tendenciája ugyanakkor a magyar fordításban merőben más lett. Hiszen ideahaza kevés indoka volt egy Balzacról szóló kritikának: ellentétben ugyanis Sue-vel vagy George Sanddal, Balzactól ekkortájt még alig jelent meg valami magyarul, Flaubert pedig jobbra ismeretlen lehetett.⁷⁸ A cikk közlése révén a Szemle leginkább a Revue presztízsét felhasználva kívánt a Tudomány-vita óta gyűlő hazai feszültségekhez hozzászólni. Az ugyanis, hogy a Poitou-kivonat irodalmi realizmus alatt valamely materialista, nihilista és haszonelvű világkép kifejeződését értette, összeegyeztethető volt a realizmus idehaza forgalomban lévő jelentéseivel. Ahogy segített megindokolni egy olyan fogalom előtérbe kerülését is, nevezetesen az *eszményítést*, amelyet a megelőző évtized hazai irodalomkritikája háttérbe szorítani látszott. Szemben ugyanis Kemény évtized eleji írásaival – amelyek még azt hangsúlyozták, hogy a regénytől idegen a klasszicizmus eszményítésre vonatkozó kíváncsi⁷⁹ – ekkor az eszményítés (mint jótékony, vigasztaló és mélyebb valóságnak érzett illúzió) a kiengesztelődés esztétikájának lett kulcsfogalmává.⁸⁰

Rövid kitérő: az első magyar realizmusvita

Fontos szöveg a Poitou-kivonat azért is, mert ez váltotta ki az első magyar realizmusvitát. A hosszadalmas polémia a fordító, Salamon Ferenc és a Hölgyfutár között folyt 1858 májusában.⁸¹ A Hölgyfutár támadása alapvetően a Szemle és a Pesti Napló ellen irányult (az e lapok körül csoportosuló erőszakos kritikai modorának újabb példáját látva Salamon fordításában), vagyis elsősorban irodalmi körök viszályáról volt szó, s a vitázó felek a realizmus elítélésében tulajdonképpen egyet is értettek. Jóllehet a Hölgyfutár mentegette is Balzacot, mondván, a kendőzetlen valóságábrázolás

⁷⁸ Ezért kellett Salamonnak azzal indokolnia a Poitou-fordítás megjelentetését, hogy a magyar közönség franciául vagy más fordításban olvashat Balzacot: *Balzac összes munkái*, 408.

⁷⁹ „Minden, ami az életet csalfa ecsettel festi, nem oskola, de tudatlanság. S megjegyzem, hogy az idealizmussal, melyet Schiller és egy csoport itész véd, semmi összeköttetésben nem áll”. KEMÉNY, *Élet és irodalom*, 159.

⁸⁰ DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Argumentum, Budapest, 1992, 222–239.

⁸¹ A vitáról, illetve Salamon fordításáról lásd T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoeitikájában*, L'Harmattan, Budapest, 2007, 252–256. A vita dokumentumai a megjelenés sorrendjében: P. KIS Sándor, *Őszinte levelek I.* A Budapesti Szemlééről, Hölgyfutár 1858. május 4., 403.; *Őszinte levelek II.* A Pesti Napló ítésetéről, Hölgyfutár 1858. május 5., 407.; P. NAGY Sándor, *Kétheti böngészet*, Pesti Napló 1858. május 9., 2–3.; P. KIS Sándor, *Az „Őszinte levelek” ügyében*, Hölgyfutár 1858. május 11., 428.; P. KIS Sándor, *Őszinte levelek III.* A klikk, Hölgyfutár 1858. május 15., 439–440.; P. NAGY Sándor, *Heti böngészet*, Pesti Napló 1858. május 16., 1–2.; P. KIS Sándor, *Még egy pár szó a Pesti napló böngészőjéhez*, Hölgyfutár 1858. május 18., 448.; SALAMON Ferenc, *Válasz P. Kis Sándornak*, Pesti Napló 1858. május 19., 2–3.; P. KIS Sándor, *Salamon Ferenc urnak a „Granátosné” ügyében*, Hölgyfutár 1858. május 20., 456.; SALAMON Ferenc, *Nyilatkozat*, Pesti Napló 1858. május 23., 2.

józanító hatással is lehet, de igyekezett úgy elverni a port az ellentáborhoz tartozónak vélt magyar szerzőkön, hogy rámutatott látens realizmusukra: *A karthauzi* „bizarr”, „élet és ember”-ellenes tendenciáira, illetve Kemény beszélyeinek balzaciasságára.⁸²

A vita idővel egyre furcsább, szinte komikus fordulatokat vett: mintha mindkét fél menetközben igyekezett volna tájékozódni a vita voltaképpeni tárgyáról. (Ez annál inkább így lehetett, mivel ezzel kölcsönösen meg is vádolták egymást.) Amellett, hogy francia nyelvismeretük sem volt magabiztos (Salamon maga is elismerte félrefordításait), Balzac életművéről is csekély ismereteik voltak; sőt, a vitából az is kiderül, hogy Balzac művei ekkor milyen korlátozottan voltak elérhetőek Pest-Budán egyáltalán. Mindez arra mutat, hogy miként e vitának, úgy általában az irodalmi realizmus fogalmának sem Balzac megítélése volt az igazi hazai tétje.

Realizmus a lírában

Az irodalmi realizmus megbélyegzése a magyar kritikában ugyanis elsősorban nem a prózai elbeszélés, hanem a *népies költészet* megítélésére szolgált.⁸³ Salamon az általa fordított cikk érvelésének az elemeit használta föl Petőfi-tanulmányában is, amely 1859-ben jelent meg a Szemlében. A *Petőfi újabb költeményei* a költőnek a forradalom alatt írott politikai költészetét minősíti realistának, s akként költőietlennek:

[ami] nem a lélekhez, hanem az idegekhez és a vérhez szól, nem költészet többé. Valamint erkölcsanunk nem ad helybenhagyást a haragra, indulatokra, [...] úgy a költészet sem fogadja be a lyrába ez indulatokat; mert ez már realismus, a *vér realismusa*.⁸⁴

Itt a realizmus tehát az, ha a költő nemtelen szenvedélyeket korbácsol fel, ahelyett, hogy magasztos érzelmekkel emelné és derítené a lelket. (Az olvasó kedélyének befolyásolására vonatkozó érv, mint láthattuk, a Poitou-cikkben is megvolt; ahogy az is, hogy Balzac, miként itt Petőfi politikai költészete, a társadalmi rend felforgatására ösztökélte volna olvasóit.)

Salamon tudatában van annak, hogy mikor Petőfi életművének egy szeletét realistának bélyegzi, akkor kiterjeszti, valamire *alkalmazza* a realizmus fogalmát. Ezért érezheti nyomatékositandónak, hogy „a lyrában ép oly joggal beszélhetünk realismusról, mint a képző művészetekben”. A realizmus fogalomkörének számára is érzékelhető összetettségét jelzi, hogy kezelnie kell érvelése ebből adódó önellentmondását. Hiszen amit egyébként Petőfi szerelmi költészetében élethűségnek és őszinteségnek lát, vagyis amikor a költő a valót a maga valóságában festi, azt maga is nagyra értékeli. Ezt a valóságábrázoló költészetet viszont – mint az „eszményiséggel” „megfér[ő] élet” rajzát – elhatárolja a realizmustól: „sikerültebb [...] dalaiba s leiró

⁸² Vö. P. KIS, *Őszinte levelek I.*

⁸³ Vö. ZABÁN Márta, *Salamon Ferenc szakmai életútja*, Kolozsvári Egyetemi, Kolozsvár, 2014, 78–96.

⁸⁴ SALAMON, *Petőfi újabb költeményei*, Budapesti Szemle 1859/16–17., 297.

költeményeibe az élet valóságát viszi be, ezt nem neveztem realismusnak”.⁸⁵ Az élet harmonizált (és olvasóit is harmonizáló) ábrázolása, illetve a politikai költészet a költő szerepét a népszónokhoz hajlító valóságossága tehát eszerint nem ugyanúgy foglalkozik a valósággal, s ezért az előbbi nem is realizmus.

Van jele annak is, hogy Salomonnak már a Poitou-cikk fordításakor sem a francia regényírás, hanem a magyar népies költészet realizmusa járt a fejében. (S ennél fogva a fordítás címzettjei sem elsősorban Balzac magyar olvasói, hanem a népies költészet művelői és hívei lehettek.) Ez kitetszik a fordítás szóhasználatából is. Amikor ugyanis Poitou Balzac stílusának gyarlóságait ecseteli, Salomon ezt magyarul a „pórias” kifejezéssel adja vissza: Balzac nyelvében a „művelt társalgásba sem illő helyek” mutatják meg „pórias hajlamait, a tisztátalan iránti vonzalmát”.⁸⁶ Az irodalmi realizmus stílárís túrhetetlenségének érzékeltetésekor tehát Salomon olyan kifejezéshez folyamodott, amely már az 1840-es évek óta a népies költészet művésztetlen torzulásainak a leírására szolgált, éppen Petőfi kapcsán.⁸⁷

Realizmus és líra hasonló megítéléséről van szó Erdélyi Jánosnál is. Erdélyi működése itt annál fontosabb, mivel fogalomhasználatának változásai mintegy leképezik a realizmusprobléma 1850-es évekbeli megjelenését. Míg az *Egyéni és eszményi* még az idealizálás ellen érvelt (jóllehet „egyéni” alatt Erdélyi ott sem kifejezett realizmust, vagy, mint írja, „naturalismust”, hanem a tárgy szublimált fogalmi valóságának művésztette emelését értette),⁸⁸ az 1850-es években viszont „kelmeiség” címen valami olyasmit bélyegzett meg, a „külső” elsődlegessé tételét, ami a Poitou-fordítás antirealizmusát is meghatározta. A *legújabb magyar líra* (1859) pedig a kor népies költészetét már kifejezetten a realizmus megnyilvánulásaként ítélte el. Amikor e tanulmány – melynek első része a Szemle ugyanazon számában jelent meg, mint amelyben Salomon Petőfi-tanulmányának közlése befejeződött – a népies költészet „reál” vonásait bírálja, hasonló jelenségekre utal, mint amelyeket a Poitou-cikk, egy évvel korábban, a „művészetbeli realizmus” címkéje alatt bélyegzett meg: egyrészt a filozófiai materializmus nyomán elharapódzó haszonelvű, gazdasági szemléletre („az anyag előtérbe állításával rég ohajtott államgazdasági elméletek vannak létesítve, [...] tömegesen vetné magát a nemzet reálérdekeknek”; „ama nihilizmusra igyekvő realizmus” „az ivadék naponkénti üzletévé fajult”), másrészt a rút esztétikájának térnyerésére („erőszakotétel [...] a szép eszméjén”), harmadrészt pedig a pusztá mimézis túrhetetlenségére („ami a természetben eléri célját, rendeltetését, hagyassék meg a maga illetlenségében – mit a művész ecsetének csak utánózni kellessék – , mert ez a reálművészet alapelve”).⁸⁹

⁸⁵ Uo., 295.

⁸⁶ Balzac összes munkái, 413.

⁸⁷ Vö. MILBACHER Róbert, „... földben állasz mély gyököddel...” A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és pórias hagyományának vázlata, Osiris, Budapest, 2000.

⁸⁸ „Mi nem ideált hiszünk, hanem ideát, nem eszményt, hanem eszmeit, azaz végire ohajtunk járni minden eszmének, mely valamely tárgyat élter, legyen az virág vagy ember, s így ohajtjuk kiösmerni a tárgy létének alapját, és ezen felfogás után alakítani át s emelni azt művészi körbe”. ERDÉLYI, *Egyéni és eszményi* = *Filozófiai és esztétikai írások*, 587.

⁸⁹ ERDÉLYI János, *A legújabb magyar líra. 1859* = *Erdélyi János válogatott művei*, szerk. T. ERDÉLYI Ilona, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 546.; 559.; 567.; 571.

Amikor *A legújabb magyar líra* a realizmust (mint „a tömeges, a sok, a részletes” kultuszát) a művészettől idegen, abba illetéktelenül behatoló jelenségghalmazként írja körül („még a költészet eszményi országában is megcsillan a realizmus fénye”),⁹⁰ akkor realizmus alatt Erdélyi ugyanúgy elsősorban művészetileg alkalmazott anyagelvű világgépet ért („amit az ideállal szemközt reálnak nevez a tudomány, s költészetben is divatra emelt a gyakorlat”),⁹¹ ahogy tette azt már *A hazai bölcsészet jelene* (1856) lapjain is. Ott a filozófiai (az arisztotelészi „reál irány”) és a tudományos (a Szontágh–Toldy-vita értelmében vett) realizmus eluralkodásától óvott: a „mai kor” a tudományosságot „majdnem kizárólag a valárd (reál) ismértekre szorít[ott]”, s „a valárd ismértek iránti s az idealizmust visszatartó irány, szintén egyoldalú és ferde, melyet nem sokáig állhat ki az emberiség; mert eszményiség nélkül legfőbb vigasztalóitól látandja megfosztatni magát”.⁹² A realizmust továbbá Erdélyi is használja történeti korszakolás segédfogalmául, már 1856-os Arany-kritikájában is, *A tetétleni halmon* című költemény elmarasztalása kapcsán: „[s]emmi sem hagyaték fel lélekfestésnek, sejtésnek, háttérnek. Az új idő nyakára nőtt az ónak; a realizmus az idealizmusnak.”⁹³

Az Erdélyiéhez hasonló fogalmi mezőben bontakoznak ekkor Arany esztétikai nézetei is. A *Töredékes gondolatok* állítása, miszerint „Minden igaz költészet ideál. Az, a mi reálnak mondatik, kívül esik a költészet határán.”⁹⁴ szintén e vitákhoz szól hozzá; ahogy a Hebbel-bírálat is, amely szerint az irodalom feladata nem az, hogy „a szigorú valóságba taszítson”, hanem éppen az abból való időleges kilépés lehetőségét kell biztosítania, s bár a regény alkalmas műfaj lehet a társadalmi valóság feszültségeinek és nyomorúságainak ábrázolására, de nem ezért, hanem ennek „dacára” lehet művészi.⁹⁵ (Ehhez látszik hozzácsólni az 1861-ben eredetileg *Eszmény és való* címmel megjelent *Vojtina ars poeticája* is, mely költeményt egyaránt tekintették már, jellemző időpontokban, az eszményítés és a realizmus programversének is. A kérdés annál bonyolultabb, mivel a *Vojtina* egyaránt olvasható tankölteményként és paródiaként is.)⁹⁶

„e majma a művészetnek”: Greguss Ágost antirealista esztétikája

Erdélyi és Arany mellett a realizmusban emblematizált feszültségeknek a fogalmi és nyelvi terében mozog a korszak szinte teljes magyar esztétikája. A Szemle a Poitou-cikk után két számmal közli Greguss Ágost esszéjét *A rútól* (ami szintén nem önálló gondolatmenet, hanem a Hegel-tanítvány Johann Rosencrantz 1853-as *Ästhetik des Häßlichen*ének a kivonata). Ez annyiban érintkezik a realizmusellenességgel, amennyiben szintén korlátozná az ábrázolható valóság körét: mivel a rút nem önálló minőség,

⁹⁰ Uo., 559.; 546.

⁹¹ Uo., 556–557.

⁹² ERDÉLYI, *A hazai bölcsészet jelene* = *Filozófiai és esztétikai írások*, 26.

⁹³ ERDÉLYI, Arany János *Kiseb költeményei* = Uő. *válogatott művei*, 537.

⁹⁴ ARANY János, *Töredékes gondolatok* = Uő., *Tanulmányok és kritikák*, I., szerk. S. VARGA Pál, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012², 326.

⁹⁵ ARANY János, *Any és gyermeke* = Uő., *Tanulmányok és kritikák*, II., 357.

⁹⁶ Erről a dilemmáról és a vers értelmezéseiről összefoglalóan: TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Universitas, Budapest, 2013, 99–121.

hanem csupán a szépség tagadása, ezért legfeljebb eszményített formában lehet jelen művészi alkotásban; ha önmagáért ábrázolódik, az eredmény művésziatlenség.⁹⁷

Hasonló szemléletű Greguss *A materialismus hatásairól* című 1859-es akadémiai székfoglalója is, amely a realizmusellenes érvelés legátfogóbb magyar változata ebből az időszakból.⁹⁸ A Poitou-cikk szinte minden szempontja és érve megtalálható benne: Greguss is a 18. század filozófiai materializmusát (Holbach, La Mettrie és Condillac) okolja azért, hogy az anyagelvűség „betolakodott az élet minden nyilvánulásába”, áthatotta a társadalmi szokásokat, a köz- és magánérkölcseket. Amikor Greguss azt ecseteli, hogy a természettudományok materializmusa „átterjedt” a tudás nem-materiális formáira, s „pusztító”, „hódítást” tett bennük, akkor a Szontágh–Toldy-vita realizmusfogalmát használja: „az ugynevezett gyakorlati, életrevaló ismeretek színe alatt közoktatási rendszerünkbe tolokodó realismus, mely a humanismus ellen fegyverkezik, nem egyéb az anyagelviségnél mely egész korunkat befogja [...] az életrevalóság, gyakorlati színe palástja alól a materialista Mephisto lólába kandikál ki”.⁹⁹ Ebből az ördögi materializmusból fakad az antropológia eltorzulása, az ember géppé vagy a nedvek ürítésének biológiájává alacsonyítása, amelynek következtében az „egyén” „példánnyá”, a lélek pedig fiziológiai tüneményé alakul, felszámolva „az eszmélet, a személyesség érzetét, az éni tudatot”.¹⁰⁰

Ezekről az érvekről vezet át Greguss a materializmus esztétikai megnyilvánulásához, a pusztá valóságábrázoláshoz, ami nála is a „művészet hanyatlásával” jelent egyet:

Elég utánozni, minél tökéletesebben utánozni. Merő utánzás lesz a művészet célja [...] A művész nagyobb dolognak tartja, ha például egy deszkadarabot csalóka természetűséggel tud lefesteni mint ha képe által egy bizonyos gondolatot világosít föl, egy bizonyos hangulat hurját pendíti meg; nem keresi a magasztosat, kitűnőt, hanem a közönségesben gyönyörködik.¹⁰¹

Ennek a realizmusnak az eseteit veszi sorra Greguss festészetben, színházban, regényben (a realizmus térfoglalásának történetébe bevonva az 1840-es évek irányköltészeti vitáját is, mondván: az esztétika éteriségét bemocskoló „iránymű” divatossága is az anyagelvű felfogás tünete), építészetben, zenében (ami szerinte „egészen eltánczosodott”), illetve a költészetben. A kor hazai realizmusellenességének összehangoltságát példázva ez utóbbi esetben már Erdélyire hivatkozhat, mint aki szintén kikelt „ama durva realismus ellen mely különösen a lantos költészetben is annyira elharapózott”.¹⁰²

Greguss ugyancsak a Poitou-cikk szellemében jár el, amikor a művészeti realizmust etikailag (a nihilizmus kifejeződéseként) és esztétikailag (az ábrázolás eszménytelenségéért) egyaránt elítéli. A realizmus művésziatlensége nála is egyszerre van jelen

⁹⁷ GREGUSS Ágost, *A rútról* = Uő., *Tanulmányai*, I., Ráth, Pest, 1872, 276–310.

⁹⁸ GREGUSS Ágost, *A materialismus hatásairól* [1859] = Uő., *Tanulmányai*, 20.

⁹⁹ Uő., 3.; 34.

¹⁰⁰ Uő., 15–16.

¹⁰¹ Uő., 20.

¹⁰² Uő., 24.; 20–21.

a reprezentáció módjában és tárgyában: az utánzás – mint Greguss mondja: „e majma a művészetnek” – egyrészt techné („mesterség”) csupán, amely a „belső hiányt” „külső czifrakkal” pótolja, s amikor a közönségesben, a hétköznapiiban kíván gyönyörködtetni, elidegenít a nemestől és a felsőbbrendűtől.¹⁰³ Szintén a Poitou-cikket visszhangozza, amikor a realizmust az „érzéki rabság és állati önzés”, a „szemérem ellen elkövetett szántszándékos sérelmek” bemutatása mellett azért is elmarasztalja, mert abban a „jellemzés” „bonczitani leírásá válik”, s „psychologia helyett physiologiát kapunk”.¹⁰⁴ S amikor dühöngve fölemlíti *A kaméliás hölgy* hazai sikerét, akkor Greguss is az ábrázolás valóságosságának és erkölcsi elfogadhatóságának ellentmondásába fut bele: „nem lehet mondani, hogy nem valót beszél”, de „semmi életető eszme az egészben”.¹⁰⁵ A művészi ábrázolásba nem illő „mocskosság” alatt ugyanakkor Greguss nem csupán a szexualitást érti, hanem olyan fiziológiai jelenségeket is, mint az éhség vagy a betegség. Ezért látja botrányosnak, hogy a realisták „nem a szép, világos életet, hanem a kórházakat tárják föl előttünk”.¹⁰⁶

A művészeti realizmus fogalma tehát Gregussnál is a humán- és a reáltudományok viszálya kapcsán előkerült realizmusfogalom bírálatához illeszkedik: a realista művészet vonzódása a „csúfhoz” és az „érzékihez” egybeesik a tudomány mechanikus-materialista észjárásának térnyerésével. Greguss okfejtése nem azért érdekes, mert eredeti volna, hanem mert a realista művészet bírálatára révén olyan általános kultúrkritikát ad magyar nyelven a pénzuralomról és a technicizálódásról (ami jóslata szerint végül majd az emberiség öngyilkosságához vezet), amely illeszkedik a kor európai kapitalizmusbírálatához és modernitáskritikáihoz. Számos elemük ismerős Carlyle, Ruskin vagy Marx írásából.¹⁰⁷

A székfoglalójában elővezetett nézetek Greguss pályáját a későbbiekben is meghatározták. Az 1870 és 1882 között a pesti egyetem esztétikatanáraként tartott előadásából halála után összeállított *Rendszerez széptanában* annyiban már kiegyenlítésre törekedett, hogy a két szélsőséget – az *idealismus* mint „merő általánosítás” és a *realismus* mint „merő részletesítés” – egyaránt „a rút birodalmába” tartozónak tekintette.¹⁰⁸ S bár a korábbinál méltányosabb helyet juttat az „utánzásnak” – nélküle a művészet a „valósággal ellenkezésbe” jutván „irrealis” lesz, s ha olyasmit alkot, „a mi nem látszik valónak”, hatása sem lehet¹⁰⁹ –, de esztétikai rendszerében (ahogy általában a századvég akadémizmusában) továbbra is az *antirealizmus* marad a súlypont. Részint azért, mert sem a fényképezést – mint a „merő hűség” esetét¹¹⁰ –, sem

¹⁰³ Uő., 20.

¹⁰⁴ Uő., 24.; 27.

¹⁰⁵ Uő., 27.

¹⁰⁶ Uő.

¹⁰⁷ Greguss témái közül marxinak tekinthető a pénzuralom bírálat (a „becsületet pénzzel méri” Uő., 30.); ruskini megállapítás, hogy a modern pragmatizmus tönkreteszi az építészetet (templomok és „tisztán művészeti célra való épületek” helyett kaszárnyák, szállodák, vasutak és hidak készülnek, Uő., 20.); a demokrácia kritikája pedig Carlyle-ra emlékeztet: a materialista kor „az igazságot szavazás alá bocsátja”. (Uő., 30.)

¹⁰⁸ GREGUSS Ágost, *Rendszerez széptan*, s. a. r. LISZKAI Béla, Eggenberger, Budapest, 1888, 79–80.

¹⁰⁹ Uő., 260.

¹¹⁰ Uő., 257.

pedig a „hírlapirodalmi regényt”¹¹¹ – vagyis a napi érdekű írásműveket, amikor az író mint afféle „reporter működik” – nem tartotta művészetnek. Főként viszont azért, mert ezekben az évtizedekben új ellenség bukkant fel, a *naturalizmus*, amely „csak mert való, a rútat is fölkeresi és lemásolja, s így keletkezik az a képtelen elv, melyet a romantikusok egykor zászlójukra tűztek s melyet a mai naturalizmus hívei, Zoláék, az örültség következetes módjával gyakorolnak”.¹¹² A kései Greguss tehát az 1850-es évek antirealista érveit ekkor már a naturalizmus ellen fordítja: az élet „rút, aljas, beteg jelenségeit” tárgyazó naturalizmus – szemben a valóság ábrázolását valamely eszmény közvetítésének szolgálatába állító művészettel – eszerint olyan örület (vagyis elmebeli betegség) tünete, amely a romantika öröksége. Vagyis ebben a fogalmi keretben mind a romantika, mind a naturalizmus a rögeszmés realizmus megnyilvánulása.¹¹³

Rövid kitérő: képzőművészeti realizmus az 1850–1860-as évek fordulóján

Greguss 1865-ben megjelent esszéje (*A torzképről*) a „rút réal” példaként Courbet festését említi:

A művésznek nem az a föladata hogy megtanulja szebbnek látni a természetet mint a milyen, hanem hogy tanulja meg a szépet látni benne. Nem arra kell törekednie hogy rá hazudott szépséggel ruházza föl, hanem hogy a mi rút benne, azt mellőzze vagy a szépség szolgálatába helyezze. A realista, ki nem a szépet keresi, hanem *mindent ami van*, és *a mint van*, csak hamar oda jut hogy a szépet meg sem különbözteti többé a rúttól, s e fölfogás gyümölcsei aztán az afféle képek mint Courbet 'Fürdő leányai' hol még azt is látjuk hogy miért szükséges a fürdés.¹¹⁴

Ez a rosszmájú megjegyzés azért is érdekes, mert az 1850-es évek végén a magyar képzőművészeti gondolkodásában a realizmus képzelet még egyáltalán nem Courbet-hoz kötődött. Tanulságos erre nézve Ormós Zsigmond fogalomhasználata. Amikor *Adatok a művészet történetéhez* című 1859-es könyvében – amely nem más, mint a bécsi Belvederében található művek leírása – úgy ítéli, hogy a „jelenkor festészete a regényesnek a remek antikirány elleni visszahatásából keletkezett, átalakulási műfolyamában az idealizmus és realizmus között haboz”, akkor realizmus alatt az olasz reneszánsz és a németalföldi aranykor művészetének bizonyos vonásait érti, s mint Mantegna képeinek „láttani csalódásait” és „sértő nemtelenségét”, illetve Teniers falusi zsáner-

¹¹¹ Uo., 262.

¹¹² Uo., 262.

¹¹³ Érdemes volna fogalomtörténetileg szétszálazni romantika, realizmus és naturalizmus 19. századi jelentéseit, rokon- vagy ellenfogalomként való használatukat. (Különösen annak fényében, hogy a rút ábrázolásának illetlenségében a klasszicizmus dekoratív fogalma hat tovább. Köszönöm Margócsy Istvánnak, hogy erre figyelmeztetett.) Ehhez jó kiindulás: BORBÉLY Lajos, *A korai magyar irodalmi naturalizmus fogalomtörténete. Esettanulmány és szöveggyűjtemény*, Kolozsvári Egyetemi, Kolozsvár, 2014.

¹¹⁴ GREGUSS Ágost, *A torzképről* = Uő., *Tanulmányai*, 333.

képeinek „otrombaságát” és nem „valódi szépségét” ítéli el.¹¹⁵ Ormós néhány évvel később megjelent könyvecskéje, *A Széchenyi-szobor és a szobrászat realizmusa* (1863) azonban – annak a gondolatkísérletnek a jegyében, hogy hol álljon, milyen anyagból készüljön, milyen testtartásban és milyen öltözettel mutassa a legnagyobb magyart a gróf *majdan vélhetően* felállítandó szobra – némi fogalmi egyensúlyozással ugyan, de már a realizmus mellett érvel. Eszerint Széchenyi alakja „ugy állittassék szemünk elé, a mint az valójában volt, s a mint élve köztünk megfordult”. Amit Ormós itt *helyes* realizmusnak tekint, elhatárolva a „legvastagabb realismus”-tól, az ugyanakkor továbbra is klasszikai: örzi a művészet „dönthetlen axiómáit”.¹¹⁶

Jókai: a történetírás és a regény realizmusa

Az 1850-es évtized elején Jókai írói újrakezdése szintén a valós és a valótlan közti különbség erőterében bontakozott. A *Forradalmi és csataképek* 1848 és 1849-ből esetében a valósághoz hű történetmondás problémájának egyszerre volt poétikai és politikai tétje, hiszen, mint láttuk, a forradalom megítélése egyszerre mind a valóságérzék és a valóságérzék hiányának a kérdése is volt. Legközvetlenebbül Az *ércz leány* című novella bevezetése szól hozzá ehhez a vitához. Itt az elbeszélő egyrészt elfogadja a valósághű elbeszélés kívánalmát („Írjuk le az év eseményeit híven, valóan, mindent, ami megtörtént”), ám mivel a forradalom valósága valójában „csodálatos, emberfölötti, nagyszerű”, „embererőt meghaladó” tetteket és eseményeket tartalmaz, ezért hiába állnak rendelkezésére a történetírói hitelesítés eszközei („tapasztalánk”, „szemtanui voltunk”), mégis a valótlan világaként („mese”, „a költő álmodta”, „phantasztikus agy hagymázos képzeletvilága”) kell előadnia elbeszélését, mert máskülönben nem számíthat hitelre („nem fogják elhinni”). Az így elővezetett emlékezésnek az olvasóra tett érzelmi hatása („a könyv, mely a földidézett nevek emlékére a szemet elárasztja”) ugyanakkor mégis azt az író és az olvasó által egyaránt osztott titkos közös tudást jelöli, hogy a képzeletszüleménynek álcázott valóság valójában csakugyan valós („mindez nem álom, hanem egy eltemetett világ halott dicsősége”).¹¹⁷ Jókai kétélű, egyszerre ironikus és melodramatikus okfejtése tehát egyszerre fogadja el a történelmi ábrázolás realizmusának kritériumait és tér is ki előlük. Ezt a kettős játékot nevezi a múlt *mitologizálásának*: egyfelől az irreálisnak ható múlt realista rajza mítoszként álcázza magát, másfelől viszont író és olvasó emlékezőközössége a mítoszt történeti valósággént igazolja. Jókai itt annak a lehetőségét ajánlja föl, hogy az olvasó a hihetlent saját valós emlékeivé tehesse, hogy saját emlékeit mitikussá formálhassa, hogy végső soron önmagát mitizálhassa emberfelettivé.

A hihetetlen közösségi hitelének feltételezésével Jókai e novelláinak olvasásmódját az 1850-es évek elejének spiritizmusához közelítette, amelyben ugyancsak egybeesett a valóságismeret vágya és az illúziókban való vigasztalódás áhítása. Az asztaltáncoltatáshoz hasonlóan a „hitetlenség akaratlagos felfüggesztésének” gesztusát kívánták

¹¹⁵ ORMÓS Zsigmond, *Adatok a művészet történetéhez*, Pfeifer, Pest, 1859, 75.; 98.; 193.

¹¹⁶ ORMÓS Zsigmond, *A Széchenyi-szobor és a szobrászat realizmusa*, Emich, Pest, 1863, 41.; 52.; 61.

¹¹⁷ JÓKAI Mór, *Az érczleány* = Uő., *Csataképek a magyar szabadságharcból*, Franklin, Budapest, 1925, 31.

meg Jókai 1848–49 történetéről adott irodalmi beszámoló is.¹¹⁸ Mindkettő a közös-ség mentális és lelki traumáinak terápiájaként szolgált, s ahogy az asztaltáncoltatás, úgy Jókai novellái is a hitetlenség felfüggesztésével feltároló tartományt emelték be a hihetőbe és a valósba. Így lehetett mindkettő a realitás és az ahhoz kapcsolódó szorongások ekkori diskurzusainak része.

Annál is inkább, mivel a Szemle realizmust problematizáló közlései közt akadt olyan, amely kifejezetten a történeti ábrázolás realizmusával foglalkozott, éppen annak mitologizmusával szemben. Jellemző egybeesés, hogy ugyanabban a számban, amelyben a Poitou-kivonat megjelent, kezdi a Szemle közölni Lukács Móric nagy-esszéjét a római történelem megbízhatóságáról. Lukács Móric a kifejezés használata nélkül is a történetírás realizmusa mellett érvel, amikor Niebuhr és Macaulay nyomán arról ír, hogy a római történelem forrásairól le kell hántani a mitikus rétegeket. A tanulmány ennyiben kapcsolódott a *Tudomány-vita* realizmusproblematikájához is, hiszen annak őstörténeti vonulata szintén a történettudomány számára hozzáférhető valóság kérdését feszegette, nevezetesen, hogy mi is tekinthető egyáltalán történeti ténynek, vagyis a múlt kutatható valóságának. A történeti ismeretek valóságosságának kérdését felvetve ugyanakkor Lukács Móric, ha szándéktalanul is, a *Csataképek* irodalmi ajánlatára is válaszolt, a tudomány felől téve föl hasonló kérdést fikció és faktualitás, történetírás és irodalmi mítoszalkotás viszonyáról. És válasza igazából nem is volt Jókaiéval teljesen ellentétes: arra jutott, hogy az igazság talán sohasem lesz kihámozható a mítoszból, s ráadásul ez utóbbi adja a római történelem szépségét.¹¹⁹ Lukács Móric e végkövetkeztetése a maga (tudományos) realizmuspártisága ellenére is kötődik a kor realizmusellenességéhez, hiszen a realizmus igényét a történetírás tudományos feladataira nézve is hajlik az így előálló szellemi és esztétikai veszteség távlata felől értékelni.

A *Csataképek* ajánlatának sajátossága, hogy nem valóság és képzelet megfordítását, hanem egymásba ágyazását indítványozza, a kettő különbségének fenntartásával is. Ez pályája során végig meghatározza Jókai önjellemző (és önvédelmi) gesztusait, amikor így vagy úgy a realizmussal vagy később a naturalizmussal szembesítik, vagy szembesíti ő velük magát. Mintha valamiként egész életében a realizmus dilemmájával küszködött volna, s nem véletlen, hogy kései önéletrajzi vázlataiban is (felesége halálakor és írói jubileumai alkalmával) újra meg újra szembenézett ezzel. De nem csupán 1895-ben nyomatékosítja írásainak realizmusát – akkor éppen azzal szemben, hogy őt „idealistának” „szidalmazzák”¹²⁰ –, hanem már a realizmusellenes indulatok tetőzésekor, az 1850-es évek végén is így foglalt állást. 1858-ban megjelent regénye, *Az elátkozott család* utószavában ugyanis éppen az ekkor kritikai ösztűz alatt lévő irányzat képviselőjeként tekint magára:

¹¹⁸ Coleridge alapján a „hitetlenség felfüggesztésének” kulturális gyakorlatairól a 19. században: GALLAGHER, I. m.

¹¹⁹ LUKÁCS MÓRIC, *Róma régi történeteinek hitelessége és eredete*, Budapesti Szemle 1858/5., 220–274., 1858/6., 289–340.

¹²⁰ Vö. Jókai önéletrajza (10 évvel később) [1895] = *A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története*, Révai, Budapest, 1898, 142.; 146.

A legújabb, különösen angol regényírók ellen azt a vádat hallottam sokszor ki-mondatni, hogy az életnek nagyon hű tanulmányozása által háttérbe szorítják az eszményvilágot.

Minthogy magam is ez iskola követője vagyok (mintegy hat év óta), nem azon magasan álló szellemek, hanem saját csekélységem védelmezésére a vádból nekem is jutó osztlék ellenében, felelek valamit.

Költőnek az életet kell tanulmányozni, mert az élet a poézis; nem az ideállét.

Az ideállét meghatározza a szépség kigyóvonalát; az élet ugyanazt ezerfelé hajtogatja, idomítja, és az mindig szépségvonal lesz. [...] Az idealizmus megtanítja a költőt az alvó ember munkájára, aki álmokat teremt; az élet megtanítja őt az Isten művére, aki élőket alkot. [...] A]z élet poézisa többet kíván az ideállét költészeténél.¹²¹

Jókai itt a realizmus kifejezést nem használja, csak ellenfogalmát, az idealizmusét, mégis jól látható, hogy a realizmus körüli vitákban használt érvek közegében mozog. Meghökkenítő, de az 1850-es években Jókai Mór az egyetlen magyar író, aki nyíltan realistának tekinti magát. A realizmus általa adott jellemzése persze alig valamiben érintkezik a realizmus ekkori francia manifestumaival: azokban ugyanis nem az élet titkos szépségének, hanem elborzasztó rút valóságának a felmutatása volt a program.

Míg a *Csataképek*ben az ábrázolt események és személyek rendkívülisége igazolta az irrealitás realizmusát, addig *Az elátkozott család* utószava az élet eredendő költőiségének (realista) ábrázolását már általános regénypoétikaként körvonalazza. S ezzel Jókai igazából el is határolódik a *Csataképek* ajánlatától, hiszen önjellemzése szerint *hat éve* (vagyis a *Csataképek* megjelenése után két évvel) lett tagja a realista tábornak. Minden bizonnyal az 1852-ben megjelent *Egy magyar nábob*ra utalhatott, amely valóban központi kérdéssé teszi a valóság ábrázolásának irodalmi lehetőségeit.¹²²

A rossz és a jó realizmus: a „francia” és az „angol” regény

Bár *Az elátkozott család* utószavában Jókai az eszménytelenül valóságghű (vagyis realista) irodalmat az „angol regényírókhoz” kapcsolta, ezeknek az éveknek a hazai regénykritikája ezzel éppen ellentétesen foglalt állást. Láttuk, hogy a francia antirealizmus érvei a hazai kritikában jórészt Petőfi és az ő epigonjainak érzett költők ellen hasznosultak, de az sem volt közömbös, hogy Balzac kapcsán foglalták össze annak megállapításait. Így ugyanis a realizmus kérdése egyszersmind annak a problémának is része lett, hogy miként megítélendő a külföldi irodalmak hazai hatása.

Balzac egy regénye, az *Eugénie Grandet* már 1843-ban megjelent magyarul, mégpedig a Kisfaludy Társaság *Külföldi Regénytár*ában. Olyan sorozatban tehát, amely

¹²¹ JÓKAI MÓR, *Végző = Uő., Az elátkozott család*, s. a. r. HARSÁNYI Zoltán, Akadémiai, Budapest, 1963, 272–273.

¹²² Vö. VADERNA Gábor, *Párhuzamos történetek. Egy magyar nábob = Jókai & Jókai. Tanulmányok*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan, Budapest, 2013, 193–234.

nagyhírű kortársak (mint Dickens) és nagy presztízsű klasszikusok (mint Cervantes) műveit tette közzé magyar fordításban. Balzac beválogatása kritikai elismerést jelzett, illetve azt a szándékot, hogy népszerűsítsék a hazai közönség körében. Tanulságos, hogy a Poitou-kivonat megjelenése előtt másfél évtizeddel e kiadvány milyen szerzőként mutatta be Balzacot. Előszavában a sorozatszerkesztő Nagy Ignác az életkép-irodalom művelőjeként (Sue és Boz irodalmi rokonaként) jellemezte Balzacot, aki egyaránt járatos lévén a társadalom csúcsain és alvilágában, nagyvárosban és falun, afféle irodalmi etnológusként jegyzi le a társadalmi szokásokat: „Párisi Életképeihez gyűjt anyagot e hullámzó néptengerben”. (Bár az egykorú társadalmi valóság megörökítőjének tekinti – „a ki a mostani franciák magányéletét meg akarja ismerni, Balzac regényeinek olvasása által e célját tökéletesen elérheti” – Nagy Ignác még nem használta a realista kifejezést, lévén az ebben a jelentésben még nem volt forgalomban.) A mű kiválasztása sem mellékes: az *Eugénie Grandet*-t még Poitou is kivételnek tekintette a Balzac-művek erkölcsi fertőjében. A csalódott vidéki vénlány (végül özvegyasszony) önmegtartóztató életét és példás gazdálkodását bemutató regényt ilyenformán Nagy Ignác rácsatlakoztathatta a műfaj legitimálásának 18. századi gyökerű fordulataira: „lélek és szívképző olvasmány”, melyben a „tanulság” „a gyönyörködtetővel egyesül”. Lényeges ugyanakkor, hogy Balzac etikáját Nagy Ignác éppen az erény hamis felfogásának leleplezésében látta: „a francia élet fölszabadítá magát az álszemérem érzetétől, s a mit tenni nem pirul, azt elmondani sem tartja szégyennek”. Ami tehát később majd a realizmus erkölcstelenségeként kerül elő (a való leplezetlen bemutatása), itt még kifejezetten a regény erkölcsnemesítő feladatához illeszkedik: „a ki javítani ohajt, az csak az élet hű előadásával érheti el e célt; [...] ne vádoljuk mindjárt erkölcstelenné azt, ki életképén a foltokat és szeplőket is előtűnteti, mert valamint a testi, úgy a lelki bajokat is gyakran csak fanyar gyógyszerekkel háríthatni el”; „a leggyöngédebb anya is bátran adhatja szeretett lányának kezeibe”. Ebben a beállításban pedig a valóságábrázolás nem értelmi vagy érzéki, hanem (szintén 18. századinak ható módon) érzelmi kérdésnek minősül: az „olvasó tömeg [...] csak a szívnek sugallatát szokta követni, melly fölött csak életvaló képek előállítása által uralkodhatik az író”.¹²³

Nagy Ignác számára tehát 1843-ban Balzac valóságábrázolása még erkölcsjavító szándékúnak tűnhetett föl, az 1850-es években viszont, mint láttuk, már ennek az ellenkezőjét hangsúlyozták.¹²⁴ A fordulat azzal is összefüggött, hogy ekkorra a magyar kritikában a „francia regény” – szemben az „angol regénnyel” – már önmagában is elítélendő poétikát, erkölcsi és politikai értékrendet képviselt. Az „angol” vagy „francia” jelző nem csupán adott mű létrejöttének nyelvi-kulturális környezetét jelölte, hanem önmagában is irodalomkritikai terminusként szolgált: az „angol regény” eszerint lélektanilag motivált karaktereket, koherens történetmondást, harmonikus világképet és morális üzenetet, a „francia regény” pedig motiválatlan cselekményt és lélektanilag megalapozatlan személyiségrajzot, töredezett és zűrzavaros történet-

¹²³ Az idézeteket lásd BALZAC, *Grandet Eugénia*, ford. JAKAB István, Hartleben, Pest, 1843, 11–14.

¹²⁴ Gyulai már egy 1854-es kritikájában megjegyezte, hogy Balzacnál mindig a bűn győzedelmeskedik: GYULAI Pál, *Kemény Zsigmond regényei és beszélei* = Uő. *Válogatott művei*, szerk. Kovács Kálmán, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 98.

mondást, olcsó-igénytelen szórakoztatást jelentett.¹²⁵ E különbség jegyében lett az 1850-es években Thackeray és Dickens követendő mintává, Balzac, Dumas, Sand és Sue pedig elrettentő példává.¹²⁶

Ennek a problematikának az összefoglalását egy újabb 1858-as Szemle-cikk adta, Bérczy Károly *A külföldi regényirodalom* című írása. Bérczy pontosan azokat a minősítéseket hozza elő Balzac, Dumas, Sand és Sue kapcsán, mint amelyeket a lap más ekkori írásai „realizmusként” elutasítottak. A „francia regény” minősítés itt tehát mintegy a „realizmus” kifejezés helyett áll: egyaránt a társadalom frivol, az erkölcsi züllést igazoló, de kellemetlenül valóságként ható rajzát jelentik.¹²⁷ Ezzel szemben az „angol regény” felsőbbrendűségét az adja, hogy a mindennapok ismerős alakjait a „művészi formához” illően „eszményesítve” állítja az olvasó elé;¹²⁸ illetve, miközben ábrázolásmódjában realista, vagyis a társadalmi valóságot mutatja be, mégis támadja a realista világnézetet: Dickens regényei a „vastag materializmus”, vagyis azon haszonelvű pragmatizmus ellen intéznek „támadást”, amely az életben „minden költői vonást előléssel fenyeget”.¹²⁹ Bérczy szemében ez az ellentmondás magyarázza Dickens magyarországi sikertelenségét: a *Hard Times* és a *Bleak House* (mindkettő már 1855–56-ban megjelent magyar fordításban) iránt eszerint azért mutatkozott idehaza érdektelenség, mert a magyar társadalom még nem érzi magáénak azt a feszültséget, amit Dickens haszonelvűség, iparosodás, bürokrácia és az élet „költői” ideáljai között felmutat.¹³⁰

Figyelemre méltó felvetés, hogy az egyes társadalmak eltérő valóságérzékel rendelkeznek, ennél fogva eltérő valóságokban élnek. Amikor ugyanakkor Bérczy hozzáteszi, hogy a magyar közönség Dickens iránti közönye abból is fakad, hogy vonakodik szembenézni a valósággal, – „ha valamiben, épen abban különbözünk az angoloktól, hogy nem csak nem hódolunk a materializmusnak, sőt épen ellenkezőleg az ábrándok eszményvilágában szeretünk élni”¹³¹ –, akkor érvelése önellentmondásba

¹²⁵ Ennek a különbségnek a jegyében jellemezte Lukács Mór is Podmaniczky Júlia, Jósika felesége, egy regényét: „a legjobb angol regények mellett foglalhat helyet, mi a jellemek természetű, változatos és biztos vonalú rajzait, a mese és szituációknak minden túlhajtás és hatásvadászás nélküli érdekességét s a tendencia nemességét és tisztaságát illeti”. Lukács Mór Jósikának 1859. december 26. = JÓSIKA Miklós, *„Idegen, de szabad hazában”*, szerk., bev. KOKAS Károly – SZAJBÉLY Mihály, Szépirodalmi, Budapest, 1988, 437.

¹²⁶ A francia irodalom elutasításáról az 1850-es években: SZAJBÉLY, *A nemzeti narratíva...*, 98–99.

¹²⁷ „Hogy a társadalmat olyannak festé, a minő (?): ebben mentséget találhat p.o. Balzac, de ama által ellen semmi nem mentheti őt, hogy a bűnt, a ledérséget eszményesítve [...] a világ romlott folyását szentesítse”. BÉRCZY Károly, *A külföldi regényirodalom*, Budapesti Szemle 1858 II/4., 126. (Az idézetben a kérdőjel Bérczyé: azt kívánhatta sugallni vele, hogy szemben azokkal, akik (mint Poitou) pontos, de nihilista ábrázolónak tekintették Balzacot, ő az előbbiben is kételkedik.)

¹²⁸ „[E]mberek [...], minőkkel a társadalomban találkozunk, legfőleg csak annyira eszményesítve, mennyire ezt – épen úgy, mint az arcképfestő vásznán – a művészi forma megkívánja”. Uo., 125–126.

¹²⁹ Uo., 126.

¹³⁰ Vakfolt Bérczy érvelésében, hogy nem veszi észre, az utilitárius oktatás a *Hard Times*-ban adott bírálatának nagyon is lett volna magyar kontextusa. Mégpedig éppen a Tudomány-vita pozícióban gyakorlatias (realista) és *Bildung*-típusú (humanista) oktatás között: a regény ténykultuszban élő és oktató tanára, Mr. Grangrind (az elbeszélő jellemzése szerint: „a man of realities”) pozitivistá pedagógiai elvei vezetnek lánya idegösszeroppanásához.

¹³¹ Uo., 126.

fut: a rossz (materialista társadalom) öröndetes hazai hiánya egy másik rossz (valóságidegen ábrándozás) sajnálatos következménye. Vagyis a jó értelemben vett valóság-érzék hiánya teszi alkalmatlanná a magyar közönséget a rossz értelemben vett realizmus kritikájának a megértésére, illetve a francia és az angol realizmus közti különbség méltánylására.

Bérczy cikke azért fontos eleme a korszak hazai realizmusdiskurzusainak, mert jelzi, hogy azok kiterjedtek a kulturális behozatal megítélésére is. A hazai közízlést és közérkölcst veszélyeztetni látott francia realizmussal szembeni kiállás arra a kérdésre is válaszolt, hogy milyen legyen a magyar és az európai művelődés viszonya. Hiszen ha a francia regény, illetve mindaz a nagyvárosi nyomorúság, amelyet Balzac vagy Sue bemutat, megfelelhet is a francia középosztály világának és ízlésének, de merőben idegen (s annak is kell maradnia) mind a magyar mentalitástól, mind az ahhoz illőnek vélt művészi formáktól. Innen nézve pedig a francia realizmus hazai népszerűsége nem csupán a magyar irodalom, de a magyar társadalom integritását is fenyegette.¹³²

Ellentmondások: vonakodó vonzódás a valóshoz

Bérczy cikke azért is jellemző, mert olyan fogalmi önellentmondáson nyugszik, amely az egész korszakot meghatározza: a valósághű ábrázolás egyfelől jó, de mint materialista realizmus rossz; az eszményítés egyfelől jó, de mint illúzióvilág rossz. Az ellentmondás – amit megfogalmazói nyilván nem éreztek annak, ezért keveredhettek realista és antirealista érvek Salamonnál az élethű ábrázolás kívánalmáról és a „vér realizmusának” elutasításáról, Lukács Móricnál a történeti emlékezet mítosztalanításáról és a mítosz szépségének vonzásáról – pontosan azt jelzi, mennyire alapvető feszültsége a korszaknak az áhítozás valami valósra (akár a „tények”, akár valamely rejtett igazság formájában, tudományban és szellemidézésben egyaránt) és az egyidejű visszarettenés attól, hogy a túlságosan vagy pusztán valóságos, pozitív és konkrét bekebelezi a teljes antropológiai spektrumot. Ezt a feszültséget lett volna hivatva feloldani a „reál” és az „ideál” metafizikai egyensúlya, melynek igényét az 1850-es évtizedtől unásig ismételtgették tudományban, művészetben, kultúrában, politikában.¹³³

Mindebben az önmagát marxistának nevező irodalomtudomány olyan konzervatív visszarendeződést látott, amely a korstílusok (romantika és realizmus) késlekedő hazai váltásáért lett felelős, s melynek politikai gyökereit az uralkodó osztály hatalomörzéséig és kapitalizmusellenességéig vezette vissza.¹³⁴ Az anyagi és a szellemi közti kiegyenlítés igénye azonban ekkor egyáltalán nem magyar sajátosság. John Stuart Mill kevéssel korábban irányozza elő a haszonelvűség és az „érzelmek kultúrájának” ki-

¹³² Ennek a fonákján Dux Adolf 1870-es évekbeli német nyelvű Jókai-kritikáiban éppen a magyar irodalmi realizmus csökevényességét bírálta, s a *Fekete gyémántokat* azért méltatta, mert realista ábrázolásmódjával és az ipar dicsőítésével végre „európai arcot” ad a magyar regénynek. Vö. UJVÁRI Hedvig, *Reklám, hír és szórakoztatás mentén: A Jókai-recepció a pesti német nyelvű sajtóban* = *Jókai & Jókai*, 75.

¹³³ A „reál” és „ideál” viszonyáról a kor kritikai nyelvében: NÉMETH G. Béla, *Az abszolutizmus korának néhány főbb karaktersvonása* = *Forradalom után...*, 34.; 38–39.

¹³⁴ Vö. *A realizmus kérdései*; SÖTÉR István, *Világos után*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 581–660.

egyenlítését Benthamról és Coleridge-ről írott esszéiben, illetve ahogy a viktoriánus gondolkodás realizmusát is a hétköznapi és az eszményi etikai alapú összeegyeztetésének igénye, valamint „pozitivistá idealizmus” hatotta át,¹³⁵ úgy a német szellemi életet ugyancsak a *Real-Idealismus* középutas eszménye határozta meg.¹³⁶

Az 1850-es évek magyar antirealizmusa mindazonáltal a forradalom bukása utáni évtized jellegzetes magyar szellemi terméke is.¹³⁷ A realizmus fogalma nálunk azért volt politikailag eleve terhelt, mert a forradalom utáni nemzeti önkritika egyes vonulatai (mint Kemény és Szontágh esetében láttuk) valamely realizmuselvet propagáltak, s amikor az önkritika igényét idővel felváltotta a konszenzusé, akkor a realizmus a politikai önbírálat kompromittált fogalmává is lett. A bukott forradalom politikai tanulságainak hatása a realizmus kérdésére még az irodalomkritikai ítéletekből is kihallható. Hiszen a „francia” és „angol” regény poétikájának értékelő megkülönböztetése mintha a két társadalom fejlődési módjának a kívánatossága közti különbséget is tükrözné: jobb, ha nem (forradalmi) ugrásokon és szakadásokon át, abszurd karakterek hihetetlen tettei révén, hanem rendezetten bontakozó narratívában, nyugodt és kiegyensúlyozott személyiségek megfontolt tettei révén folydogál mind regény, mind történelem.

A realizmus annak ellenére (vagy éppen azért) lett az 1850-es évek egyik központi problémája, hogy fogalmai nem igazi vitaszituációkban munkálódtak ki, hiszen voltaképp alig voltak hívei. Mint láttuk, Szontágh gyorsan visszakozott a realista bélyegétől, Kemény ugyan poétikai, politikai és gazdasági realizmust szorgalmazott, de sohasem élt e kifejezéssel, illetve Salamon és a Hölgyfutár sem magának a realizmusnak a megítélésében álltak szemben. Vita helyett inkább a düh és a kétségbeesés jeleit láthatjuk, s a közös felháborodás nagyon eltérő beállítódású kritikusokat (Toldytól Erdélyin át Gregussig) kapcsolt egységfrontba. A mindennemű realizmusokkal szembeni ellenséges fellépés ugyanis mindannyiukat érintő önvédelmi gesztusokhoz kötődött, a humánműveltség fenyegetettségének érzetéhez, amely, mint Toldynál láttuk, ráadásul összekapcsolódott az irodalom (művelői és értelmezői önképében ideológiai felnövészett) nemzetmegtartó szerepének vélelmével. Ahhoz, hogy e szerepét elláthassa, vélhetően, az irodalmat meg kell tisztítani az immorális, a rút, a nemtelen, az elfajult, a hétköznapi, vagyis a *realista* jelenlététől – akár belső forrásból fakadjon, mint a népieskedők, akár kulturális importból, mint a francia regény esetében. A humánműveltség és a művészet önvédelme (a realizmussal szembeszegezett eszmé-

¹³⁵ George Eliot kapcsán erről: LEVINE, I. m., 29–32.

¹³⁶ Erről a kompenzációs jellegéről mint a realizmus „antimodern modernségéről”: PLUMPE, I. m., 79–83.

A realizmus és idealizmus fogalmi kereteinek pejoratív és pozitív jelentésű tartalmairól a kor német politikai gondolkodásában, a magyar szellemi életre is érvényesnek ható módon: Peter STEMMER, „Realismus” im politischen Diskurs nach 1848. Zur politischen Semantik des nachrevolutionären Liberalismus = *Bürgerlicher Realismus*, 95–99.

¹³⁷ Persze bármennyire jellemzően 1850-es évekbeli (vagyis forradalom utáni) jelenség is a realizmus és antirealizmus dilemmája, a kérdés kezelésének szempontrendszere és fogalmi repertoárja megvolt már az 1830–40-es évek magyar kritikai és politikai nyelvén is. Valóság és illúzió viszonya már a Hitel Széchenyi-jét foglalkoztatta, ahogy Bajza regényelmélete, illetve az irányköltészeti vita is ekörül forgott, s a reáliák és humaniorák viszánya szintén már az 1840-es években nyilvánosságot kapott. Vagyis bár a „realizmus” fogalmilag nem létezett 1850 előtt, de a benne emblemizálódó problémák igen.

nyítés jegyében) olyan műveltség és művészet védelmét jelentette, amelyet ugyanakkor nem *élet és irodalom* vulgáridealista elválasztása, hanem éppen kölcsönös meghatározottságuk tudata és akarása határozott meg. A feladatot ugyanis éppen abban látták, hogy élet és irodalom nem akármilyen (ha tetszik: pusztán valós), hanem erkölcsileg megalapozott (ha tetszik: ideális, nem-valós) viszonyban álljon. A művészet egyrészt tükrözze az emberi élet erkölcsi (végső soron: teológiai) alapját, másrészt ezt a megalapozottságot mintegy fogadtassa is el közönségével. Az eszményítés esztétikájának feszültségoldó hivatása ugyanakkor a konkrét politikai helyezettől sem volt független: egyszerre jelentett metafizikai vigaszt és társadalmi-politikai konszolidációt. S ebben a politikai és etikai, antropológiai és vallási tételekkel megterhelt elvárásban a *puszta valóság* csak afféle *csúf látszat* lehetett.

E megállapítások nem újak: az 1850–60-as évek mindezen feszültségeit Dávidházi Péter már találóan jellemezte a *tényfelülbírlás* attitűdjeként.¹³⁸ Ezt az én megközelítésem annyiban egészítheti ki, hogy ez az attitűd nem csupán összeköthető a realizmus képzetének ekkori megjelenésével, hanem részint annak fogalmi terében bontakozott.¹³⁹ (Szintén idekapcsolható Dávidházi egy másik felismerése is e korszak kritikátörténetéről: amit a református ikonszemlélet szerepéről feltárt Arany és egyes kortársai kritikai nézeteiben az ábrázolás korlátozandóságáról, az valamiként ott munkál a realizmus elutasításában is.)¹⁴⁰

A realizmus fogalomtörténetének akár társadalomtörténeti relevanciája is lehet. Az 1850-es évek gyors társadalmi, gazdasági, jogi átrendeződéseket hoztak, szemben a politikai időt felfüggesztve látó passzív rezisztencia mítoszával, amely mítosz maga is a politikai és társadalmi valósággal való szembenézés elhalasztására irányult, s végeredménye, a kiegyezés, maga is értelmezhető illúzió és realitás olyan összeegyeztetéseként, amelyet az ideális elvesztése fölötti szorongás és a más valóságok iránti elnyomott vágy egyaránt áthatott. Ennek a meghatározottságnak lehet sajátos tünete a *donquijotizmus* a kor magyar irodalmában, vagyis az olyan szereplőtípusok megjelenése, akik tévesen érzékelik a valót, vagy azt valamely vigasztaló történeti, társadalmi,

¹³⁸ DÁVIDHÁZI Péter, *A bevégzett tények felülvizsgálása. A kritikátörténet korszakformáló elve 1849–1867 = Forradalom után...*, 79–98.

¹³⁹ Dávidházi érvelése mintha valamelyest azt is sugallná, ebben a beállítódásban volt valami bölcséleti magasabbrendűség, például a pozitivizmushoz képest. Ennek megítélése azon is múlik, hogy mit gondolunk arról, ki is jogosult eldönteni, hogy mi és kik számára ideális az az eszményien lehetséges (mint mélyebb és igazabb módon emberi), amit a ténylegesen létező felülbírlásakor tekintetbe kell venni. A tényfelülbírlás attitűdje illúzióvilágra támaszkodott, az eszményítés esztétikai illúziójának ideológiai párjára, s jellemző, hogy – mint Dávidházi is rámutat – a tényfelülbírlás etikája a kiegyezés után a *ténykihaználás* politikájába ment át, vagyis azonnal manipulatívává vált, amint hatalom is társult hozzá. S ha így volt, akkor talán eleve sem csak erkölcsi méltóság munkált a tényfelülbírlásban, hanem félelem és öngazolás is. (Rámutathatni következtetlenségekre is: Greguss több regényt fordított Sue-tól és Sandtől, vagyis maga is terjesztette a kórt, amely ellen esztétaként fölépett.) Hasonló jelenségek megítélése ugyanakkor más irodalmakban sem egyértelmű: a viktoriánus regény „morális realizmusában” (vö. LEVINE, I. m., 10.) lehetséges, a franciához képest, prudériát vagy öncenzúrát látni (vö. BROOKS, I. m., 40–44.), de arra is rámutathatni, hogy a realizmus idealizmusba gyökereztetése, az episztemológia etikai megalapozása a viktoriánus kor fő szellemi teljesítményei közé tartozik (vö. LEVINE, I. m., 13.).

¹⁴⁰ Vö. DÁVIDHÁZI, Hunyt mesterünk.

érzelmi illúzióval helyettesítik.¹⁴¹ A maga politikai, társadalmi, kulturális valóságától idegen külön figurájának ekkori irodalmi karrierje olyan társadalmi tudatra válszolt (és termelte azt újra), amely mintegy beszorult valóság és illúzió elválasztásának csapdájába. E lélektani-érzelmi önmegettévesztések sokszor kifejezett anakronizmusokhoz kötődtek (tükrözve a társadalom államilag gerjesztett és tudományosan felügyelt ideologikus historizációját), kifejezve valamennyit a heroikus és kommerciális értékek, a hagyomány és a gazdasági-társadalmi modernizáció feszültségéből. Erre nézve az is jellemzőnek hat, hogy a kiegyezés utáni kapitalizáció (a *Gründerzeit* és annak megrázkódtatásai) párhuzamosan folyt az 1850-es évek idealista esztétikai ideológiáinak (amelybe az antikapitalizmus is beletartozott) intézményesülésével.

A realizmus mint ernyőfogalom: homonímia és poliszémia

Összefoglalásul annyi megállapítható, hogy az *irodalmi realizmus* képze a 1850-es években valamely világképi érvényű „realismus” eseti megnyilvánulásaként jelent meg. Ez az új alkalmazás illeszkedett a realizmus kifejezés körül folyó, legtágabb értelemben az *anyag*nak (és abból levezetve az anyagiasságnak, a számíthatóknak és a testeknek) az emberi életben betöltött szerepével, jogosultságával kapcsolatos vitákhoz, azokat terjesztette ki egy új területre. Ezzel módosított is a kifejezés eredendőbb jelentéseit, de idomult is hozzájuk: az *egyéb* realizmusokhoz képest értelmeződött és értelmezte azokat maga is, újabb tételeket (a szellem anyagelvű, haszonelvű gyarmatosítását) rendelve hozzájuk. Ezzel a problémát emblematizálta is a művészetben: a társadalmi és erkölcsi romlás irodalmi visszatükrözése (műfajtól függetlenül, s nem korstílusként, hanem kortünetként) mintegy megkettőzi a bajokat, hiszen belesulykolja az olvasóba vagy a nézőbe a valóság lesújtóan eszménytelen képét, s ezzel hozzájárul annak társadalmi és lélektani újratermelődéséhez.

A realizmus átfogó kulturális szorongások olyan ernyőfogalmaként ölt alakot ebben az évtizedben, amelynek kiterjesztései a politikától az erkölcsön, a tudományon, az oktatáspolitikán és a gazdaságon át az esztétikáig ágaztak, s amely éppen támadott mivoltában lett (homályos) fókuszpontjává a forradalom utáni időszaknak. Ennélfogva a 19. századi magyar realizmus *irodalomtörténeti* tárgyalása, ha lesz valaha ilyesmi, sem tekinthet el a kor *politikai* célokra és lehetőségekre (forradalom, újjáépítés, haladás, ellenállás), a *tudás* és az *oktatás* természetére és feladataira (produktív vagy improduktív tudományok) vonatkozó megfontolásaitól, illetve a forgalomban lévő *erkölcsi* (mi az erény, mi a bűn, előbbi miként magasztalható, utóbbi miként megbélyegezhető), *esztétikai* (mi a csúf és mi a szép), *poétikai* (eszményítés vagy utánzás), *lélektani* (lélek vagy test, anatómia, fiziognómia), az ábrázolás közegére vonatkozó (szöveg, festmény, szobor, fénykép) és *nemzetkarakterológiai* (milyenek vagyunk, milyenek kellene lennünk) nézetektől. Ahogy a teológiai, antropológiai, filozófiai, történetfilozófiai, gazdasági és szexológiai kiterjesztések mellett a *biológiai*

¹⁴¹ Vö. GÖNCZY Mónika, *A Don Quijote mint architektus a 19. század második felének magyar irodalmában = Irodalom, nemzet, identitás*, szerk. JANKOVICS József – NYERGES Judit, Nemzetközi Magyaragatudományi Társaság, Budapest, 2010, 43–50.

és patológiai nézetektől sem, hiszen élettani metaforák rejlenek a Szontágh által hangsúlyozott ellentétben a „realismus” egészségesége és a „humanismus” egészségtelensége (a jó levegőn munkálkodó természetbúvár és a beteges testű szobatudós bölcsész) közt, Salamon fogalmában a „vér” idegeket cibáló „realizmusáról”, vagy Greguss ki-rohanásaiban a beteges realizmus rögeszmésen a valóságra fókuszáló örülete ellen.

A realizmus 1850-es évekbeli fogalmában ezek a jelentések mind ott munkálnak, s a kifejezés említése rendre mozgósította is ezek mindegyikét vagy többségét. E jelentésmező ugyanakkor nem csupán széles, hanem igen sűrű is volt. Hazai megjelenésekor a realizmus fogalmát változatos szóalakok jelölték, a melléknévként és főnévként egyaránt értett „réal”-tól a „realista”, „realisticai”, „realismus” alakjain és abból levezetett képzeteken („réalművészet”) át a „naturalismus” és „materialismus” fogalmiig, valamint a „való”, „valóság”, „valóhű”, „életvaló” szóalakjainak variációiig. S ezt a fogalmi mezőt szélesítették és sűrítették a realizmus ekkori ellenfogalmai is, az „ideál”, illetve az eszményítés, az „idealismus” vagy a „humanismus”. A szóalakok poliszémiája mellett a jelentéstani bizonytalanságot fokozza az is, hogy e kifejezések nem is voltak egyértelműen a magyar nyelv részei; ha pedig igen, mint a „valóság” esetében, akkor viszont értelmük megállapítása szorult rá egy másik nyelv jelentésánára. Ezért rendkívül jellemző, hogy Erdélyi a „réal” magyar megfelelőjeként igyekszik a „valárd” szóalakot bevezetni, s amikor Szontágh a „valóságra” utal, zárójelben odaírja németül, mire is gondol: „Wirklichkeiten”.¹⁴² Utóbbi szóválasztás sem mellékes: a pusztá létezés és a saját fogalmi rendeltetésével egybeeső, „valódibb módon létező” valóság különbsége, vagyis Hegel nyomán *Sein* és *Wirklichkeit* differenciája, Erdélyi értékrendszerét is áthatotta.¹⁴³ Meghatározva azt is, ahogy ő és kortársai a realizmusról vélekedtek, hiszen szemükben az csupán a *nem valódi létezők* körét, a „nyomorú és mulékony létet” lehetett képes érinteni, s nem a mélyebb, metafizikai valóság isteni rendjét.

Utolsó kitérő: Gyulai Pál

Befejezésül szót kell ejteni valakiről, Gyulai Pálról, akit ma az irodalomtörténeti emlékezet, elsősorban Jókairól alkotott véleménye alapján, a realizmus legfőbb őreként tart számon e korszakból.¹⁴⁴ Valójában azonban Gyulai ellentmondásosan és nagyon óvatosan kezelte e fogalmat. Kortársai többségéhez hasonlóan alapvetően idegenkedett tőle, sok esetben saját eszményei ellenfogalmaként hozta szóba, s legfeljebb megszelídített formában tartotta elfogadhatónak. A *Megint a kritikáról* (1861) című írásában jellemzően egyensúlyoz a fogalom kíváncsú és elvetendő jelentései között: olyan kritikusnak mutatja önmagát, aki „a realismust is fölveszi elméletébe, anélkül, hogy az által valóságos realista vagy éppen materialista legyen”.¹⁴⁵ Egy évvel később megjelent

¹⁴² SZONTÁGH, *Az egyoldalú...*, 132.

¹⁴³ Erre Dávidházi Péter hívta fel a figyelmet. A kérdésről lásd DÁVIDHÁZI Péter, *Ismeretelmélet és irodalomkritika Erdélyi János gondolatrendszerében*, ItK 1984/1., 9–10.

¹⁴⁴ Vö. MARGÓCSY István, *Kalandorok és szirének – Jókai Mór jellemábrázolásáról* = Uő., „A férfikor nyarában”. *Tanulmányok a XIX. és XX. századi magyar irodalomról*, Kalligram, Pozsony, 2013, 297–330.

¹⁴⁵ GYULAI Pál, *Megint a kritikáról* = Uő., *Kritikai dolgozatok. 1854–1861*, MTA, Budapest, 1908, 380–381.

Turgenyev-recenziójában hasonló gondossággal jelöli ki a művészeti realizmus még és már nem elfogadható tartományának a határát: „Turgenyev könnyed, élénk, kellemes elbeszélő, de sohasem édeskés vagy üres, egyénei élesen jellemezvők, erős realista, de sohasem sülyed a fotográfiáig”.¹⁴⁶ Greguss egyetemi jegyzeteihez hasonlóan egyensúlyoz Gyulai kései előadása, az 1885-ös *A költészet lényegéről*: „A költészet mindenestre az emberi élet hű, de eszményített rajza s még a legtulzóbb realista sem lehet el az eszményítés bizonyos foka nélkül”; s bár „sokszor a naturalismus nem egyéb, mint visszahatás az elfajult eszményítés ellen”, de „nem a henye lelkek mulattatói vagyunk, hanem az élet fenkölt magyarázóí s mély részvétű vigasztalói”.¹⁴⁷ Amit Gyulai realizmuson értett, az 1850-es évek antirealizmusában gyökerezett: az „elméletébe” a „realismust” is „felvevő”, de attól meg nem „valóságos realista” kritikus az ebben az évtizedben létrehozott ellentmondások fogalmi és nyelvi terében mozog. Vagyis kevés okkal tartjuk Gyulait valamely „realista kánon” propagálójának: a szó számára érvényes értelmében nem volt az.¹⁴⁸ Jókait nem azért marasztalja el, mert művei nem a valóságot ábrázolnák, hanem mert a valóságot *nem idealizálja* – ami eszerint a művészet (végső soron: antirealista) célja volna – hanem *falszifkálja*.¹⁴⁹ Gyulai nem „realizmust” szorgalmazott, hanem – az 1850-es évek szellemében – esztétikai és episztemológiai közéletet keresett, amelytől a valóság szelektálatlan vagy éppen túlságosan is hű ábrázolása éppen olyan távol állt, mint illúzióvilággá alakítása.

Gyulai szerepe abban perdöntő, hogy az 1850-es évek antirealista esztétikáját az 1870-es évektől majd ő intézményesíti. S ezt annál inkább teheti, mert már saját regénye (*Egy régi udvarház utolsó gazdája*) is – a valóságérzék és az illúziókba merülés feszültségének nagy példázataként – az 1850-es évek valóságvitáihoz szólt hozzá, éppen azok egyik kulcsévében, 1857-ben. A múlt szellemvilágának és az új valóságnak az összeütközése – Radnóthy kísérteti hallucinációiban és terméketlen jogtörténeti műveltségének (vagyis a Szontágh értelmében vett *hamis humanismusnak*) Don Quijote-i harcában a pragmatizmus és a gazdasági modernizáció (ugyancsak szontághi és ugyancsak hamisnak mutatott) *realismusával* – az évtized vonatkozó vitáinak szinte minden elemét megidézi.

Az *Udvarház* továbbá utóéletében is mutatja a magyar kritikátörténet realizmus-problémáinak minden tünetét. Ha egymás mellé állítjuk, milyen megítélés alá esett távoli, de a realizmus magyar fogalomtörténetében fontos időpontokban, akkor úgy tetszhet, hogy az *Udvarház* voltaképp a magyar realizmus *sehol-létének* emblematisztikus műve. Megjelenésekor Greguss (magánlevélben) túlságosan is realistának ítélte: „Művében az élet boruja van meg a művészet derüje nélkül. Költői igazság helyett

¹⁴⁶ GYULAI Pál, *A nemes fészék*, Szépirodalmi Figyelő 1862, 2. félév, 20. szám, 315–316. A művészetlen realizmus és a fényképszerű azonosítása Poitou-nak a balzaci realizmus dagerrotípiára vonatkozó elmarasztalását idézi föl.

¹⁴⁷ GYULAI Pál, *A költészet lényegéről* = Uő., *Emlékbeszédek*, II., Franklin, Budapest, 1914, 227–228.

¹⁴⁸ A 19. századi „realista-lélektani kánonról” Gyulai és Péterfy kapcsán: HANSÁGI Ágnes, *Az európai regények a magyar könyvpiacon 1850 után. A Jókai-regények kontextusa* = Jókai & Jókai, 20–21.

¹⁴⁹ „A valóság iránt kevés érzeke van, a költészet lényegét nem annyira a valóság eszményítésében keresi, mint inkább meghamisításában vagy túlzásában egész a képtelenségig.” GYULAI Pál, *Jókai legújabb művei* [1869] = Uő., *Bírálatok. 1861–1903*, MTA, Budapest, 1911, 82.

a pusztaság valóság, mely igaztalansággá lesz épen azáltal, hogy csak valóság – az eszmény vigasza nélkül.”¹⁵⁰ Az önmagát marxistának nevező irodalomtörténet-írás ezzel szemben ígéretes, de végső soron elvetélt kísérletnek tekintette a magyar kritikai realizmus megteremtésében: „Az *Udvarház* a magyar realizmus egyik úttörő alkotása. [...] A] higgadt tényközlés kárpótol a romantika koloritjáért”.¹⁵¹ A néhány évvel ez előtt megjelent háromkötetes irodalomtörténet pedig úgy értékelt, hogy a regény figyelemre méltó *késő romantikus* jegyeket (vagyis dekonstruktív defigurációt) mutat, amelyeket korábban tévesen realista vonásoknak láttak: „a külvilág kinézete eleve torzulásként figurálódik [...]. Ennyiben nevezhető késő romantikusnak a regény, noha e fejleményeket a recepció sokáig hajlamos volt realista elemek feltűnéseként magyarázni.”¹⁵² Mindebből nem csupán az az érdekes, hogy Gyulai későbbi esztétikai nézeteiben végső soron Greguss bírálatát tette a magáévá, hanem az is, hogy regényét aszerint ítélték meg hol kedvezően, hol elmarasztalóan, hogy éppen „nagyon is”, „még nem”, „már” vagy „egyáltalán nem” tűnt realistának.

A realizmus további hányattatásai

A realizmus kritikátörténeti hányattatásai az 1850-es évek után is lenyűgözően érdekesek, legalábbis fogalomtörténeti vetületben. Hiszen miként lesz az 1870-es évektől a realizmus (az „ideál” esztétikai és társadalmi elvének intézményesülésével szemben) ellenzéki jelszóná, egyszerre szolgálva világnézeti, művészeti, politikai, tudományos és társadalmi követelések, s általában valamely modernizációs hevület hívószavaként.¹⁵³ Miként jelenik meg ehhez képest (valamennyire váratlanul, de mégis kiszámíthatóan) az 1850-es években még fenyegetően idegennek érzékelt realizmus Horváth János nemzeti klasszicizmusában (éppen a romantika kozmopolitizmusával szemben) a tulajdonképpeni magyar stílusként.¹⁵⁴ S aztán, újabb éles fordulattal, miként tör be a magyar fogalomtörténeti hagyományba a *moszkvai realizmus*, s a kettő egyeztetésére tett kísérletek miként jutnak el, a talán legérdekesebb, mert legabszurdabb fogalomtörténeti pillanatban, annak kimondásáig, hogy az igazi realizmus az antirealizmus maszkjában jelentkezik (Aranynál), míg az antirealizmus viszont a realiz-

mus álarcját ölti magára (Keménynél).¹⁵⁵ S miként lesz az 1970–80-as évek ellenzéki antirealizmusa az 1990-es évek egy új elméleti ortodoxia fétisévé, majd miként tér vissza a realizmus napjainkban újra a magyar irodalomtörténeti és esztétikai gondolkodás látóterébe.¹⁵⁶

¹⁵⁰ Greguss Ágost Gyulai Pálnak, 1857. december 14. = GYULAI Pál *Levelezése 1843-tól 1867-ig*, s. a. r. SOMOGYI Sándor, Akadémiai, Budapest, 1961, 339.

¹⁵¹ SÖTÉR, *Világos után*, 313.

¹⁵² EISEMANN György, *Népiesség és klasszicitás = A magyar irodalom története*, II., 1800-tól 1919-ig, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 415.

¹⁵³ Egyetlen példa Benedek Aladár 1869-es *Új Világjából*: „széttörve a hagyományosság és a hatalmas szokás bilincseit, nyűgeit, az áztatott jólét s a biztonság emésztő gőzköréből egy tisztultabb légkörbe óhajtjuk vinni társainkat [...] segélyünkre ma már a tudományok annyi szerencsés győzelmei is itt vannak, amelyeknek kiáltó jelszava a realizmus, a realizmus, azaz a létezők felkutatása, használata és megőrzése, s a többi teljes mellőzése és megtagadása.” Idézi NÉMETH G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitivizmus korában*, Akadémiai, Budapest, 1981, 22.

¹⁵⁴ „A »népiességnek« igazi esztétikai jelentősége nem is egyéb, mint realizmus beszívárogatása az irodalomba [...] idegen származását el nem tagadható romantika helyére elvégre igazi magyar realizmust iktat”. HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Pallas, Budapest, 1922.

¹⁵⁵ VÖ. KIRÁLY István – PÁNDI Pál, *Korreferátumok = A realizmus kérdései*, 205–206.; 218–219.

¹⁵⁶ VÖ. BAGI, I. m.; T. SZABÓ, I. m.; SZOLLÁTH Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája*, Balassi, Budapest, 2011.; VADERNA, I. m.; SCHEIBNER Tamás, *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei, 1945–1953*, Ráció, Budapest, 2014.

KELEVÉZ ÁGNES

„...kincstelen és magamtalan”

A Holnap körüli botrány hatása Babits költészetére *

Poszler György Babitsról szóló tanulmányai számomra mindig az ihletően útmutató írások közé tartoztak. Így volt ez már egyetemista koromban is, mikor hozzá írtam szakdolgozatomat, majd később, mikor doktori disszertációm vezetőtanára lett, és azóta is, ha bármikor Babits pályaképéről gondolkodom. Alapvetően fontos, amit *Magyar glóbusz vagy európai magyarság? Vázlat Babits magyarságtudatának irodalomtörténetéhez* című tanulmányában írt költészetének sokat vitatott vallomásosságáról:

Mert vallomásos az első perctől, első sortól az utolsóig. A „soha meg nem elégedés” horatiusi himnuszától a botcsinálta próféta ótestamentumi imájáig. Nem a játékos virtuozitástól kell eljutnia önmagáig, hanem a közvetett önkifejezéstől a közvetlen vallomásig. Lírája ellentmondása nem a bezárkózás és kitárulkozás, a rejtőzés és gyónás, hanem a lírai telítettség és vallani nem tudás, a „csak én bírok versemnek hőse lenni” kényszere és a „szonett, aranykulcs, zárd el a szívet” köröttsége. Nem élménytelenség, hanem lefojtott líra, gyötrelmesen, kiáltásokban feltörő. Nem kap természetes-könnyű lecsapódást a költészetben, ezért átfüti az egész életművet, az epikát, az esszét is. Minden írása róla szól, mind-egyikben magáról ítélkezik.¹

A gondolatmenet tévhiteket oszlat, és a lényegre mutat rá, mikor Babits költészetének sajátosságát gyötrelmesen, kiáltásokban feltörő, lefojtott líraisággként írja le. A „játékos virtuozitás” vádként való emlegetése, a bezárkózás gesztusának és az ehhez tartozó vélt élménytelenségnek és hidegségnek a hangoztatása ugyanis hozzátartozik Babits költői pályáját végigkísérő felületes kritikákból megkövesülő azon előítéletek sorához, melyeknek eredete visszanyúlik *A Holnap* megjelenése körüli, mindent beborító sajtóbotrányra.

Babits pályakezdése, a nyilvánossággal való találkozása traumatikus. *A Holnap* zajos fogadtatása, a hol magasztaló, hol pocskondiázó kritikák azonnal elbizonytalanítják, felkavarják, nehezen gyógyuló sebeket és legfőképp súlyos alkotói válságot okoznak. 1908 őszén villámcsapásszerű fordulattal kénytelen másként tekinteni magára, mint előtte. A róla megjelenő írásokat „furcsáknak és ferdéknek” találja, melyek szerint olyan elvek látszanak versein, amiket pedig maga nem vall. A kritikák Ady-utánzás-

* Elhangzott az MTA által szervezett konferencián (*A tudós elhagyott terepén – konferencia Poszler György emlékére*) 2016. április 4-én.

¹ POSZLER György, *Magyar glóbusz vagy európai magyarság? Vázlat Babits magyarságtudatának irodalomtörténetéhez* = *Uő.*, *Az eltévedt lovas nyomában*, Budapest, Balassi, 2008, 74.

sal, a hagyományok lábbal tiprásával (talán ez a kettő a legfájóbb), érthetetlen hipermodernséggel, beteges életszemlélettel és üres zsonglörködéssel, hideg artisztikummal vádolják. A rázúduló, ellentmondó kritikák hatására, ahogy írja Juhász Gyulának „a nyilvánosság erős világításában” „sajátságos dualizmus”-t kezd érezni élete és költészete között.² Barátjának, Kún Józsefnek 1909 januárjában is erről panaszkodik levelében: „Ahelyett, hogy felvillanyozna a nyilvánosság; lehangol, s minden versem megjelenésekor halálos drukkokat és szégyeneket álllok ki: igaz, hogy hallok is gúnyt és értetlenséget eleget.”³ A gúny és értetlenség pillanatok alatt előnti a konzervatív sajtót, valamint a nagy olvasottságú, népszerű élclapok hasábjait. *Fekete ország* című verse Ady fekete zongorája mellett a legfőbb céltábla lett. Elég az első támadás szavait és hangnemét idézni, mely rögtön a megjelenés utáni napokban a nagyváradi Tiszántúl című lapban éri a költőt Krüger Aladár tollából. Babits verseit „az ízléstelenség és az antipoézis szörnyszülöttjeinek” tarja, amelyek alá bizonyosan „sokan restellnék aláírni a nevüket.”⁴ Mindezt betetéli Rákosi Jenőnek, a Budapesti Hírlap nagyhatalmú főszerkesztőjének frontális támadása a modernnek és ezen belül Babits *Fekete ország* című verse ellen, mint szégyenteljes és nevetséges alkotás ellen. Ettől kezdve, mintegy vezényszóra, végképp elszabadul a pokol, s a konzervatív lapok kritikái különösen a *Fekete ország*on köszörülnek a nyelvüket.

Babitsot ez teljesen lehangolja, ahogy erről Kún Józsefnek január 4-i levelében beszámol: „Az irodalmi hercehurcák, s az hogy Rákosiék, Gyulaiék, általam nagyrabecsült kiváló emberek épen belém ütköznek, mint botrányköbe, s elrettentő például citálják jóhiszemű s egy kis jóhiszeműséggel mindenesetre megérthető verseimet, – anyira elkodvetlenítenek, hogy alig írok valamit, s a régiéket is a fiókomban tartogatom, szinte szégyellve hogy költő vagyok...”⁵

Azért is fokozottan bánthatja őt *A Holnap* ellentmondásokról terhelte sajtóvisszhangja, hiszen ő volt az, aki hosszú ideig szinte betegesen húzódozott attól, hogy nyomtatásban megjelentesse műveit. Barátai, Kosztolányi Dezső és Juhász Gyula már rég publikáltak, amikor ő még mindig vonakodott bármit kiadni a kezéből. „Borzasztó az, hogy mennyire szüzekedik Maga, kedves Babits a nyilvánosság előtt” – írja találon 1906 második felében Juhász.⁶ Babits tartózkodó magatartását utóbb így összegzi: „Öt éven át csak véletlenül jelent meg egy-egy versem, sohasem a saját kezdeményemből. Magamnak írogattam [...], mert gyermekesen meg voltam győződve, hogy verseim túlszárnyalják a kort. »A kortársak úgysem értenék ezeket a szépségeket« – gondoltam.”⁷ Csak Juhász Gyula hosszas unszolására vesz részt az antológiában, nem sejtve, hogy annak fogadtatása milyen sorsdöntő változást hoz pályáján. Rendre így fogal-

² Babits levele Juhász Gyulának, 1908. szeptember 23. után = BABITS Mihály *Levelezése 1907–1909*, s. a. r. SZÖKE Mária, Akadémiai, Budapest, 2005, 128.

³ Babits levele Kun Józsefnek, 1909. január 4. = BABITS *Levelezése 1907–1909*, 180.

⁴ -r. [KRÜGER Aladár], *A Holnap*, Tiszántúl (Nagyvárad) 1908/209., szeptember 12., [1]–3.

⁵ Babits levele Kun Józsefnek, 1909. január 4. = BABITS *Levelezése 1907–1909*, 180.

⁶ Juhász Gyula levele Babitsnak, [1906. október 27. után] = BABITS Mihály *Levelezése 1890–1906*, s. a. r. ZSOLDOS Sándor, *Historia Litteraria Alapítvány* – Korona, Budapest, 1998, 294.

⁷ BENDE László, *A jubiláns Babits Mihály elmondja, hogyan lett költővé...*, Esti Kurir 1928/144., június 27., 13. = BABITS Mihály, *Itt a balk és komoly beszéd ideje*. Interjúk, nyilatkozatok, vallomások, szerk. TÉGLÁS János, Pauz–Westermann, Celldömölk, 1997, 228.

maz későbbi interjúiban: „hallani sem akartam arról, hogy a nagy nyilvánosság elé teregessék lelkemet”,⁸ „Nem akartam a nyilvánosság elé lépni. A Holnap az első pillanatban csak izgalmakat hozott, kellemetlenséget okozott.”⁹ „Valami visszás volt ebben, és én kényelmetlennek éreztem hírnevemet.”¹⁰ Húsz év múlva őszintén tárja fel válsága lényegét, azt, ami ekkori verseinek visszatérő motívuma: „nagy kiábrándulás magamból. Csak addig hittem azt, hogy az vagyok, akinek hiszem magamat, amíg mások elé nem kerültek énem közvetítői: a munkáim. Mihelyt azonban a nagy-közönség szemhatárába került az egyéniségem, kiderült, hogy éppen ellenkezője vagyok annak, akinek tartottam magam.” Majd hozzátesszi: „megmértem és éppen az ellenkezőjének találtattam, mint akinek hittem magam.”¹¹

A válságnak, van egy olyan jelentős vonulata is, amely az úgynevezett modernekkel szemben, a saját táborral szemben alakul ki. Rába György után a szakirodalom ezt Babits elfojtott „duk-duk afférja”-ként tartja számon. A költő már az antológia megjelenése után nem sokkal azt írja Kún Józsefnek, hogy nemcsak a támadások bántják, hanem, ahogy tömören fogalmaz, a „kritikán aluli dicsérés” is.¹² Utóbb többször is vall erről a korszakról: „Fegyvertársaimmal sem mindenben értettem egyet, és sok lelki küzdelmet vívtam ez időben”.¹³ „Minden szó, amit rólam mondtak vagy leírtak, akár támadás, akár dicséret, ferdén, kelletlenül csengett a fülemben.” A megjelent cikkek szerint vagy „szajkók magasztalása vagy hökkent pulykák rikácsolása volt”.¹⁴ Ekkor keletkezett versei közül több is ennek a meghasonlásnak a nyomán született. A legközismertebbek közé tartoznak a *Szonettek* vagy az *Arany Jánoshoz* dacos kitételei, a legszókimondóbb az 1908 őszén született *Palinódia* című vers 1913-ban írt vallomásos ajánlása, mely szerint a költemény „híven fejezi ki azt az elkedvetlenedést és kétséget, mely ama lázas és zavart tülekedés korában, a sok tehetségtelen divatforradalmár közt talán ép a legjobbakon erőt vett”. Az *életemet elhibáztam* című, 1911 augusztusában írt versében határozottan ki is mondja, hogy *A Holnap*-ban való megjelenését önpusztító cselekedetként éli meg: „s tegnap tüzére holnap hőst, / magamat dobtam égni rá.”

A kétségbeesés mindent beborító komorságát az a fontos levélváltás jelzi talán a legjobban, mely Csáth Géza és Babits között zajlott, és amely sajnos kimaradt a levelezést közlő kritikai kiadásból, pedig Babits meghasonlott lelkiállapotának megítélése szempontjából perdöntő fontosságú. A Babits-hagyatékban lévő Csáth-levelet a Babits kézirat-katalógus, igaz kérdőjellel, de 1913-ra datálja, pedig a levél tartalmából, s főleg a költő válaszából megállapítható, hogy 1908 végén vagy 1909 első felében íródhatott.¹⁵ Csáth Géza, aki Babitsot Kosztolányin keresztül jól ismerte, és aki ekkor

⁸ BENDE, *A jubiláns Babits... = Itt a halk...*, 229.

⁹ VÉR György, *Juhász Gyula bűne az én fellépésem – mondja Babits Mihály*, Szeged 1923. máj. 18. = *Itt a halk...*, 114.

¹⁰ F. I. [FAZEKAS Imre], *Babits Mihály*, Magyarország 1923/278., december 8., 5. = *Itt a halk...*, 118.

¹¹ BENDE, *A jubiláns Babits... = Itt a halk...*, 229.

¹² Babits levele Kun Józsefnek, [Fogarasz, 1908. november 16. után] = BABITS *Levelezése 1907–1909*, 157.

¹³ BENDE, *A jubiláns Babits... = Itt a halk...*, 229.

¹⁴ FAZEKAS, *Babits Mihály = Itt a halk...*, 120.

¹⁵ OSZK Fond III/345/2. Közli DEMÉNY János, Csáth Géza két levele Babits Mihályhoz, Dunatáj 1983/3., 59.

már sikeres szerzője a Nyugatnak, egy személyes hangú, vallomásos levelet küld Fogaraszra. Így biztatja a költőt: „mennyre szeretem az Írásait, mennyre örülök a sikereinek, milyen várakozással várom az új dolgait.” Majd „belső életet élő embernek” nevezi, és a kialakult méltatlan irodalmi helyzetet „önző, egymással nem törődő, általános marakodásban és becsmérésekben kulmináló” írói világgént jellemzi. Babits sokáig ismeretlen válaszát, mely ma már a Petőfi Irodalmi Múzeumban, a Csáth-hagyaték részeként kutatható, Dér Zoltán publikálta 1996-ban. Megdőbentően őszinte a levél, pontos és önmarcangoló látletet: „nincs ember, aki [...] annyira nem bizna önmagában, annyit kételkedne, töprengene, félne önmagától mint én. Félek önmagamtól, félek önmagam hatásától az idegen világra, félek a világtól hogy nem ért, hogy félreért.” Hozzáteszi zárójelben, nyilvánvalóan utalva a sajtóbotrányra, mely verseit körülveszi: „(Precedensek vannak!)”¹⁶

1908 őszén, 1909 folyamán Babits mély válságba zuhan, és úgy érzi, nem tudja költőként folytatni az életét. Ezt az érzést dolgozza fel 1911-ben mesedramájában, *A második énekben*. Egyszerre csupa ellentmondás az élete: egyrészt országos szinten támadják, lerohanják, szavakkal szinte megsemmisítik, másrészt dicsőítik, sőt hirtelen nagy kereslet támad versei iránt. A Nyugat mellett sok olyan lap is szeretné közölni őt, akik a modern költészet mellett állnak. Babits ekkor nyúl régebbi alkotásaihoz, mint biztos tartalékhoz. Kéziratai közt bőségesen válogathat, hiszen már két évvel korábban, 1906 folyamán létrehozott tisztázataiból egy olyan gondosan kialakított, füzetben lejegyzett versösszeállítást, amelynek címet is adott: *Versek 1903. jan.–1906. júl.* E füzetet élete végéig nagy becsben megőrizte, s másik két versfüzetével együtt díszesen be is kötöttetett az úgynevezett *Angyalos könyvbe*.¹⁷ Az 1906-os versösszeállítás azért különleges, mert gondosan kiválasztott mottókat, fejezetekre osztott ciklusokat, oldalszámozott tartalomjegyzéket, sőt lábjegyzeteket is tartalmazott. Ehhez a múltban felhalmozott gazdag versterméshez, a cizelláltan kimunkált kéziratot füzetéhez nyúl hozzá tehát, hogy átvészelje alkotói apályát. Azonban állandó szembesülése korábbi alkotókedvének dokumentumával még súlyosabb válságot okoz.

Érdemes leszögezni, hogy a félelmet hangoztató Babits végül milyen bátran és termékenyen lép túl a szituáción. Miközben dül a harc például a *Fekete ország* című verse körül, ő maga nem hátrál, nem tesz engedményeket. A költeményt beválogatja első kötetébe, sőt másik hat vers¹⁸ társaságában ezt is kiválasztja az *Ujabb Magyar Költők* című lírai antológia számára, mikor 1910 januárjában Elek Artúr, a szerkesztő megkeresi őt. Ezzel párhuzamosan verstermése is megindul, sorra születnek nagy versei, az *Esti kérdés*, a *Klasszikus álmok*, a *Danaidák* stb. Ehhez a fordulathoz

¹⁶ PIM Leltári szám: 2012.2.7.; DÉR Zoltán, „Vigasztalásra, bátorításra szorulok”. Egy ismeretlen Babits-levél kérdőjelei, Üzenet (Subotica) 1996/4–6., 179–185.

¹⁷ Az *Angyalos könyv* nevét a borítójára festett angyalról kapta, mely Carpaccio egy festményének részletéről készült. Mintegy 250 kéziratos verset tartalmaz, valamint a *Laodameia*, *A második ének* és a *Literátor* kéziratát.

¹⁸ Babits saját válogatása: *Óda a bűnhöz*, *Himnusz Iriszhez*, *Sírsvers*, *Golgotai csárda*, *Sugár*, *Esti kérdés*. Lásd Babits levele Elek Artúrnak, Fogarasz, 1910. jan. 21. = BABITS Mihály *Levelezése 1909–1911*, s. a. r. SÁLI Erika – TÓTH Máté, Akadémiai, Budapest, 2005, 38. Elek később csak részben vette alapul Babits ajánlását, és végül a *Fekete ország* nem került bele a kötetbe.

az is kellett, hogy szembenézzon önmagával, felmérje meghasonlásának dimenzióit. A legjobb terápiás eszközt választja, olyan számvető költemények írásába kezd, melyek egy számára új verstípus kifejlődéséhez vezetnek.

1908 ősze után kialakítja új megszólalási formáját, azt a visszapillantó önszemléletinek nevezhető verstípust, mely költőileg méri fel a hirtelen kinyíló szakadékot gazdag múltja s a megrázóan „lázás és zavart tülekedés” jelenje között. E válság szülte verstípus később is jellemző lesz költészetére, hiszen a válság maga is állandóan meghatározó egzisztenciális élménye marad. A kiérlelt, legismertebb példák a *Nel mezzo*, *Cigány a siralomházban*, *Csak posta voltál*.

E versek kezdetektől jellemző motívuma az elvesztés, a változás érzése, a régi állapotnak az újjal, a válságossal való ütköztetése. Mindezt Babits sajátos módon nem egyszerű narratívaként adja elő, hanem dialogikus poétikai elemekkel átszőve, a vers-író jelenének, sőt magának a versírás mostjának a részeként láttatja.

1908 ősztől a középpontban az az érzés áll, hogy semmilyen módon sem folytatható az, amit elkezdett. Az ekkortájt írt *Mi az? Mi az?* című versben Babits tömör felkiáltások és kérdések váltakozásával teremti meg a saját lehetőségeivel vívódva szembesülő magatartás önszemlélő párbeszédjét.

Mi az? Mi az?

Mert valamit elveszítettem!
Mi az? mi az? Már elfeledtem.
A sorsmadár kering felettem:
Mi lenne ha eszembe jutna?

Boldog vagyok, hogy elfeledtem.
Ha gondolatom visszajutna
a félve rejtett, régi utra

Mi baj ha lelkem vére buggyan?
Csak meg ne lássam, meg ne tudjam!
Ha éjjel visszaálmodom,
reggelre újra elfelejtsem.

Ha rátalálok az uton
fölvegyem és megint elejtsem.

A korábban kialakított és sajátjának érzett költői identitás elvesztése fájdalmas látomásként, a múlttal való meghasonlás víziójaként jelenik meg. A „félve rejtett, régi út” áll szemben a gyötrelmes jelennel, melynek jellemző képe: „lelkem vére buggyan”. A múltbéli költői magatartás emléke annyira nyomasztóan eltér a jelentől, hogy visszaálmodása, vagy újra megtalálása lehetetlen. A kéziratos változatban a cím narratív és állító: *Magam sem tudom titkomat*. 1909-ben, a Független Magyarország húsvéti

számában megjelenve adja Babits a vers zaklatottságához, és tömör nyelvi megoldásaihoz jobban illeszkedő, két kérdést egymásra halmozó címet: *Mi az? Mi az?* címet.¹⁹ Jellemző bizonytalanságára, hogy az ekkor íródott, szintén a válság szülte önszemléleti versekhez hasonlóan, ezt a költeményt egyik kötetébe sem vette fel. Pedig a tömör, sallangtalan fogalmazás, a kíméletlen őszinteség, ahogy a költői én ön-maga helyét keresi a világban, akár az érett Kosztolányi *Számadás* kötetének letisztult poétikai világával is rokonítható.

Kevésbé sikerült módon, de szintén a múlt elvesztett értékeit szembesíti a jelen kifosztottságával a hagyatékban megtalálható, [*Szerénység és Kegyesség és Okosság...*] kezdetű, publikálatlan vers is. A múlt harmóniája még távolabbi, mint az előző versben: maga a messzi gyermekkor, ahol az anyai szeretet által nyújtott szerénység, kegyesség és okosság a béke világát teremtette meg. Ezzel áll szemben a szorongással teli jelen, ahol „Félelem lett számomra a remény”. Ahogy a *Mi az? Mi az?* című vers világának is fontos szervező eleme a múlt felidézésének lehetetlensége, mert az szinte már egzisztenciálisan pusztító veszélyt rejt magában, itt is nagy hangsúlyt kap a szembenézés elképzelhetetlensége: „azóta nem merek már visszanézni”. Vagyis a visszapillantás gesztusa, amit a versben megtesz a költő, és ami a versnek szemléleti alapja, az a legszorongatóbb érzések okozója. A versírás maga, mint a szövegben megjelenő „most”, rejti a legnagyobb veszélyt.

Szerénység és Kegyesség és Okosság
nővérek és még egy: a Szeretet
egy tiszta, csöndes és sötét szobában
nyugtattak el vendégül engemet

Ott elmerültem mély párnáju ágyban
anyám vigyázott álmaim felett –
E szobának mi volt a neve? Béke.
Békében ott simultam, kis gyerek.

Be unatkoztam s mindig másra vágytam
s új álmok jártak a mély párnás ágyban
s egy reggel titkon kisurrantam én
azóta nem merek már visszanézni

Félelem lett számomra a remény

Jellemző erre a korszakára, hogy mint a vers beszélője a válság kialakulásának okozójaként saját maga régi énjét nevezi meg. A gyermekszoba békés mélyéből, „unalmából” való elvágódás, az „új álmok” kergetése, a „mindig másra vágytam” magatartása szükségyszerűen vezetett a jelen félelemmel teli magányához.

¹⁹ *Magam sem tudom titkomat*, OSZK Kt., Fond III/2356. 88. f. rektó; *Mi az? Mi az?*, Független Magyarország 1909/86., április 11., 33.

Az ismeretlen tájakra, a tilosba vágás és a miatta való bűnhődés kettősségére épül az 1909 őszén Fogarason született *Magamhoz* című vers is, melynek autográf tisztázata Babits kéziratos versgyűjteményében az *Angyalos könyv* harmadik füzetében található. Megjegyzendő, hogy Babits e versének első három szakaszát felhasználva, majd tovább bővítve 1917-ben, a *Fortissimo* botrányának idején *A csüggedt kapitány* címen publikálja a szöveget anélkül, hogy utalna a vers ötletének jóval korábbi keletkezésére.²⁰ Mi most a kézirat alapján az 1909 folyamán keletkezett szöveget vizsgáljuk. „Hol jár a lelked, éjszivü kapitány” teszi fel a kérdést lényegében önmagának; „nem az vagyok már, aki valék”, hangzik a válasz. Az identitás elvesztésének érzése hatja át itt is a verset. A múltbéli én a „szegény / szegény legény, de büszke bitor” legény, aki a „tilosba vágyott”, szembesül a jelen szimbolikusan megformált személyiségével, az „éjszivü kapitány” kisemmizett, magányos alakjával. Más kontextusban, egész más gondolati eredménnyel, de a két évtizeddel későbbi *Csak posta voltál* című versben is a „lázadó siheder” alakjában határozza meg saját hajdani lényegét, aki „más volt”, mint szülőföldjének, gyerekkorának „szelíd” világa, „más táj, meszebb utak” vonzották. Míg azonban a *Csak posta voltál* című versben a sok változás ellenére a folyamatosság felfedezésének az élménye határozza meg a szembesítést, addig a *Magamhoz* című versben épp a szakadás a lényeg, a múlt gazdagságát a jelen megrázó üressége váltja fel. „Ő menyi kincsem, menyi sok aranyam / szeleknek szórtam, vége van, oda van”.

A *Magamhoz* beszédhelyzetének két olyan fontos elemére figyelhetünk még fel, mely a későbbi önszemléleti költeményeknek is jellemző sajátja lesz. Az egyikre maga a kéziratos cím utal: *Magamhoz*.

Hol jár a lelked, éjszivü kapitány
hol jár a lelked éjszinü paripán?
hol jár megint, hol jár a lelked,
mely vadakat, hadakat vág, kerget?
– Nem az vagyok már, aki valék szegény
szegény legény, de büszke bitor legény,
ki egykor a tilosba vágtam,
hej, bitoran, botoran, de bátran.

A gondolatjellel kihangsúlyozott párbeszéd, melyet saját megosztott lényével folytat a költő, aposztrófikus²¹ beszédhelyzetet teremt. Ez a poétikai megoldás a húszas, harmincas években jelentőssé váló önmegszólító verstípus csírájának is tekinthető, mely a kezdetektől több alkalommal termékenyen fonódik össze az önszemléleti versnek a múltat a jelenben felidéző beszédhelyzetével. A *Csak posta voltál* kapcsán írja az önszemléleti verstípusról szóló, emlékezetes elemzésében Németh G. Béla: „Egész alkotó életét végigkísérte: időnkénti megritkulása volt inkább jellemző, mint felsza-

²⁰ *Magamhoz*, OSZK Kt., Fond III/2365. 81. f. verzó – 82. f. rektó, megjelent: *A csüggedt kapitány*, Pesti Napló 1917. május 27., 12.

²¹ Vö. Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 370–389.

porodása. Gyakran nem tiszta, nem teljes, kevert változatban fordult nála elő. De így vagy úgy jelen volt folyvást. Mert jelen volt folyvást fogantató helyzete, a válság is.”²²

Az *E komor június havon* című, bergsoni hatását 1909 nyár elején formálódó versében Babits már nem elkülönítetten a lelkét szólítja meg, hanem tisztán, önmegszólító formában, tegezve viszonyul önmagához. A frissen olvasott Bergson revelatív hatására ekkor már saját múltjával kialakított teremtmő összefüggésben szemléli változó egyéniségét, a múltat már nem szakadék választja el a jelentől, hanem az élet része, amivel szembe kell nézni, s amely folyamatosan alakítja a jövőt. Ezt a versét a *Recitativ* kötetben publikálja először.²³

Szeretted mindig a jövőt:
de most imádod a múltat.
Miből van, látod a jövőt:
csupa multból, megtanultad!
Nézz hát a multba, és a jót
a multból éld a jövőbe:

Babits másik, ebben az időszakban alakuló, később jellemzővé váló költői megoldása az, hogy megszólalásának helyzetét egy szimbolikus alak megformálásával hangsúlyozza. Itt a lovon vágató, magányos és „éjszivü kapitány” képében jeleníti meg önmagát, ahol a kietlen táj érzékletesen kidolgozott részletei („nagy bús buckák”, „holt kopolyák”) még inkább kiemelik az alak elhagyatottságát. 1917-ben már maga a figura lesz a vers címe: *A csüggedt kapitány*. Ahogy későbbi nagy, önszemléleti verseinek szintén jellemző eljárása lesz a címmel emelt, szimbolikká növelt alak, melynek érzelmi kisugárzása hatással van a megszólalás szituációjára, a saját magáról kialakított kép az önértékelés eszköze lesz: *Cigány a siralomházban*, *Istenek özvegye*, *Holt próféta a hegyen*, *A vén kötéláncos*, *Mint különös hírmondó*, *Csak posta voltál*, *Jónás imája*. Jellemző, hogy minél negatívabban látja helyzetét, annál végzetesebb üzenete van a felvállalt önszemléleti képnek, amely hol a szerep megnevezésében jut érvényre: özvegy, cigány, kötéláncos; hol a jelzőhasználatban: csüggedt, vén, holt; hol a helyszín megjelölésben: siralomház.

A múltat a jelennel ütköztető korai önszemléleti versek sorához tartozik az 1909 őszén keletkezett *Egy rövid vers*, hosszú alcíme a következő: *melyben a költő saját lelkét szólítja meg és nagyon kegyetlen dolgokat mond neki*.²⁴ Babits tehát újra azzal a megoldással él, hogy saját lelkét szólítja meg, magával vitatkozik: „Ő lélek, lélek, mivé kelle válnod! / Idétlen fényre szülted ezer álmod.” A *Magamhoz* című vershez hasonlóan szorongással teli a költő szubjektum alapérzése: ha ennyire értetlen a befogadó közeg („szeleknek szórtam”, „idétlen fényre szülted”), talán hiábavaló volt az alkotás

²² NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról. Különös tekintettel József Attilára*, ItK 1966/5–6., 555.

²³ MTA KIK Kt., Ms 1244/4.; BABITS Mihály, *Recitativ*, Nyugat, Budapest, 1916, 50–51.

²⁴ Annak a versfüzérnek a részeként jelenik meg, amelyben a verseknek egyöntetűen hosszú, archaikus nyelvezetű, Balassira rájátszó alcímük van: Nyugat 1911/4., február 16., 331–332. Később a *Recitativ* kötet része lett, BABITS, *Recitativ*, 16.

maga, s folytathatatlan a megkezdett életmű: a készülő versek, már világrajövetelük előtt elpusztulnak.

Fogarason íródik az elvesztettnek érzett költői tehetség miatt tépelődő és önkínzó *Ékszerláda* című költemény is, melyet Babits csak jóval később, 1928-ban, némi változtatással és a következő alcímmel közöl: „Régi vers 1910-ből”.²⁵ Egyik kötetébe sem illeszti bele. A diadémmal, a pecsétes bús gyűrűvel, karpereccel, édes régi násfával, kígyós kösöntyűvel teli ékszerláda egyszerre szimbóluma a költői énnnek és az általa létrehozott kincseknek, vagyis a régen megalkotott verseknek, talán maguknak a régen megalkotott, füzetben őrzött kéziratoknak is. A láda lényege az idő előre haladtával megváltozott, funkciója már nem az értékek megőrzése, hanem azok elrejtése: „Lelkemnek kincsei, szegény szomorú kincsek / alusznak naptalan, sötét ládába rejtve.” E régi értékek között matat és játszik magányosan a vers költői énje, mint egyedül maradt „vénlány” vagy mint a külvilágot kizáró „fösvény”. A szimbolikus alakok érzelmi konnotációja szintén meghatározóan negatív. Felidézhető a Kún Józsefnek írt beszédes mondat: „alig írok valamit, s a régieket is a fiókomban tartogatom, szinte szégyellve hogy költő vagyok”.²⁶ Hasonlóan a *Magamhoz* című vershez, itt is a hajdani költői művek léte és azok gondos kidolgozottsága jelenik meg kincsként. A múlt pompázatos gazdagsága ütközik össze az üres jelenlennel, ahol nyilvánvaló a kitárulkozás lehetetlensége. A vers egy önmegszólító felkiáltással végződik, Babits újra az aposztrofikus módszer hatásával élve saját megélt konfliktusát a vers jelenébe emeli, és belsővé teszi azt, amit külsőként lehetett volna elgondolnunk:²⁷

Ah! ah! hunyd be szemed! hallod a régi hangot?
a régi néma szót hallod-e zengeni?

(Milyen gazdag vagyok, de csak úgy, mint tolvaj,
ki rablott kincseit mutatni nem meri!)

Az *életemet elhibáztam* beszédes című vers 1911-ből való,²⁸ s az elhúzódoó válságnak szintén egyik fontos tanúja.

Az életemet elhibáztam,
rossz szöveget mértem falán,
törölhetetlen drága vászنام
terhes színekkel mázolóam:
emlékből raktam össze rőzsét,
multból máglyát jövőm alá,
s tegnap tüzére holnap hősét,
magamat dobtam égni rá.

²⁵ OSZK Kt., Fond III/2356. 138. fólió verzó – 139. fólió rektó. BABITS Mihály, *Ékszerláda. Régi vers 1910-ből*, Magyarország 1928/292., december 25., 17.

²⁶ Babits levele Kún Józsefnek, 1909. január 4. = BABITS *Levelezése 1907–1909*, 180.

²⁷ Vö. CULLER, *Aposztrophé*, 381.

²⁸ MTA KIK Kt., Ms 5077/41. Első megjelenése pár évvel későbbi, 1916-os: BABITS, *Recitativ*, 52.

A „tegnap tüzére” dobott „holnap hőse” sorban, mint már volt róla szó, Babits konkrétan is utal *A Holnap* okozta traumára. A „törölhetetlen drága vászon” drága szava utal a költői elhivatottság korábban kialakult tudatára, az önmagában érzett lehetőségre. A „terhes színek” az önként választott út veszélyének, a múltból rakott máglya a pályakezdőként tudatosan és szorgosan kialakított költészet önpusztító voltának a szimbóluma lesz. Babits e versben is él az aposztrophé eszközével, megint lelkét szólítja meg: „Lelkem! ha éltünk lángba lebben, / legalább szép legyen a láng”.

Az *elveszett kincs* című vers is, melyet Babits szintén nem publikált,²⁹ és amely a tízes évek folyamán készült, a visszapillantó önszemléleti versként megfogalmazott identitásválság klasszikus példája. Itt a múltbeli személyiség, akinek „a nevem volt a neve”, mint megteremtett érték, mint „kincs” áll szemben a jelen „kincstelen és magamtalan” létével. Nincs folytonosság. A „nagy város” a hely, melynek tolongásában elveszett az önazonosság érzete. Szintén nem a környezet, hanem maga a költői én a bűnös, aki hivalkodóan „mutogatni” akarta kincsét. Az eredmény megrázó: „elvesztettem magam”.

Volt nekem egy ritka kincsem
és a nevem volt a neve,
ragyogott az egész világnak
és én boldog voltam vele.

Beköltöztem a nagy városba,
hogy mutogassam kincsemet,
s a városban, a tolongásban
jaj, egyszer elveszett!

Azóta járom a világot
kincstelen és magamtalan
nem haltam meg, de nem is élek:
elvesztettem magam.

Minden elveszettség ellenére szinte a kezdetektől jelen lévő motívum a költői lét feladhatatlanságának a felismerése. Az *Egy rövid vers* fájdalmasan, de a folyamatosság meglétének szükségszerűségével zárul.

Mert ami meghalt, nincsen eltemetve,
mit megtagadtál, nincsen elfeledve

Megjelenik a dacos „csakazértis” motívum. Hiszen a csüggedt kapitány végül mégsem adja fel a küzdelmet, s „ősei öröke” folytatójaként lerázza magáról a bénító terheket, és visszavágásra kész: „Fuss boszúló! / Ne nézd kik állnak jobbra, ne, balra kik / előre

²⁹ Török Sophie publikálta először a Babits halála után megjelenő gyűjteményes kötetben: BABITS Mihály *Összes versek*, II., *Írás és olvasás*, s. a. r., TÖRÖK Sophie, Franklin, h. n. [Budapest], é. n. [1945], 534.

fuss csak ahol az új lakik”. A *Szimbólumok* nyitó stanzája, mely egyúttal az önmegszólító verstípus egyik jellegzetes példája, végig ezen az önbiztató szemléleten alapul: „Ne mondj le semmiről. Minden lemondás / egy kis halál. Ne mondj le semmiről.”

Túllépve a korai korszak elemzésén csak jelzésszerűen szeretnék utalni arra a sajátosságra, hogy a háború után írt önszemléleti versek egy része szintén az értékvesztés megélésének válságára épül, de már egy egészen más történelmi szituációban. A nagy traumát ekkor már a háború mindent elsőpró élménye jelenti, ahogy Babits a *Curriculum vitae* (1939) című esszéjében fogalmaz: a háború kitörésének napján „derékba törve, kétfelé oszlik az életem”, „minden másként lett”. Ami előtte volt, függetlenül *A Holnap* megjelenése okozta nagy töréstől, egységesen értékként jelenik meg, mint a költői lét megeremtésének és megerősítésének korszaka, míg a pusztulás és öldöklés utáni létben „minden rosszabbul” van.

Ami amíg korábban végletesen kétségessé vált a megszólalás lehetősége, és maga a költői lét volt a tét, addig az 1926-os *Cigány a siralomházban* című versben is, sőt minden ezután születő önszemléleti versben, a költői önkifejezés elválaszthatatlanul hozzá tartozik már a vers alanyának sorsához. A megszólalás válságát az önszemlélet válsága váltja fel. A dilemmák a húszas évek végétől kezdve egészen más szinten fogalmazódnak meg. A kérdés már az, hogy *miért*, és nem utolsó sorban az, *hogyan* szólaljon meg költőként a verset író szubjektum, végül az, hogy vajon lesz-e *maradandó nyoma* az alkotásnak. „Ami betűt ágam irt a porba, / a tavasz sárvize elsodorja.” (*Ősz és tavasz között*)

Babits állandó válságokban élő és abból folyamatosan újraépítkező költészetének „lírai telítettségét”, ahogy Poszler György fogalmazott, az önszemléleti versek sorának további összehasonlító elemzése még inkább kiemelheti majd. Annyi azonban máris látható, hogy életének földrengésszerű változása, melyet *A Holnap* megjelenése váltott ki, milyen katartikus meghasonlást okozott, milyen kegyetlen önvizsgálatra ösztönözte őt, és hogy ennek szerves részeként és eredményeként miként dolgozta ki magából poétikai eszköztárának megújítását, a lírai megszólalás addig általa nem alkalmazott formáját, a visszapiillantó önszemléleti versek újat hozó világát.

A muzealizáló képzelet

Babits Mihály *Pictor Ignotus*áról

A múzeum intézményének 20. századi történetében talán a leginkább figyelemre méltó tény, ahogy a múzeum, ez az ízig-vérig 19. századi fikció, a keletkezését és megszilárdulását lehetővé tevő ideológiai tartalmak megroppanása és alapos kritikája után is képes a kultúra fontos, önreflexív médiumaként megmaradni, mi több, új és új feladatkörök adaptálásával megszilárdulva részt venni a kulturális javak újraelosztásában és a kultúra fogalmának újbóli meghatározásaiban. Úgy is lefordíthatnánk ezt a folyamatot, hogy a múzeum, klasszikus korszakának végére érkezve, továbbra is rendkívül sikeres stratégiákat dolgoz ki kulturális-társadalmi hasznosságának igazolására.¹ E stratégia legfőbb eleme önreflexív képességének fenntartásában és fejlesztésében áll, s leginkább olyan szélesebb körű identifikációs javaslatban szemlélhető, mely a múzeum tevékenységi körébe tartozó alapvető eljárásmodok bemutatása során mindegyre képes előtérbe állítani az adott kultúra önreprezentációjában kétségkívül fontos szerepet játszó anyagi-szellemi értékek megőrzésében játszott szerepét, s képes kikapcsolni vagy gyengíteni azoknak az érveknek a súlyát, melyek e megőréssel kapcsolatos dilemmákra irányítanak a figyelmet. A múzeum 20. századi működése során, a működését sok irányból felülvizsgáló kulturális elméletek vádjainak kereszttüzeiben tehát mindegyre olyan, a korabeli kultúra közegében egyértelműen pozitív jelentéssel és társadalmi támogatással rendelkező cselekvést állít előtérbe, mint a megőrzés komplex feladata. Ebbe pedig éppúgy beleértendő az állagmegóvás, a tárgyak anyagi állapotát konzerváló vagy visszaállító restauráció műveletei, mint az eredeti jelentéseket és funkciókat a kultúra változásainak idején is fenntartó értelemgondozás aktusai.

Mindez a hallatlanul sikeresnek mutakozó meghatározás nem számol be arról, hogy a megőrzés, amennyiben elszakítjuk a kifejezést a primer jelentését garantáló anyagi-cselekvéses szemantikai szinttől, és a kultúra nem csak anyagi szervezetében szemléljük, rendkívüli aggályokat vet föl a tevékenységben meglévő alapvető ambivalenciák értelmében. A megőrzésnek a birtoklással, a tárgy sokértelmű kisajátításával kapcsolatos veszélyeire hatásosan irányította a figyelmet – többek közt – az új muzeológia, mikor az etnográfiai tárgyak gyűjtésének, korrekt bemutatásának nehézségeire, elhelyezésének kérdéses gyakorlataira rámutatott.² A megőrzésnek az elismeréssel

¹ Vö. Gottfried KORFF, *Tároló és/vagy generátor. Gyűjtés és kiállítás viszonya a múzeumban*, ford. TÖRÖK Dalma = *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. PALKÓ Gábor, PIM-Ráció, Budapest, 2012, 219.

² Az ún. új muzeológia (*New Museology*) tudományos irányzatként és kultúratudományos részdiszciplínaként egyaránt leírható diskurzusa számára a múzeum intézményével való foglalkozás elsőszámú

azonosítható gesztusai pedig hatásosan jelennek meg azokban a komplex múzeumi tevékenységekben, melyek során az intézmény, mint magát előzetesen bejelentő autoritás, a tárgyak és hozzájuk fűződő jelentések feletti értékelő hatalmát és felelősségét gyakorolja. Egy, az idői létmódjától határozottan megkülönböztetett ökonomia jegyében regisztrálja és csoportosítja újra a tárgyakat, melynek értelmében a továbbélés/fennmaradás előfeltételeként nem az adott tárgy materiális meghatározottságai, kikövetkeztethető hasznossága, hanem az ettől lényegében függetleníthető jelentések és jelentőségek jutnak kezdeményező szerephez.³ A szépművészeti múzeum évszázados paradigmája, mely ezen elv érvényesítésén és produktív végrehajtásán alapult, meglehet, késve és mindig is a nyílt konfrontációt elkerülő tudományos diskurzusok területén, de idővel szembesülni kényszerült a működését irányító szabályok és ideológiák felülvizsgálatára vonatkozó igényekkel.

Tekinthetjük úgy a klasszikus szépművészeti múzeumot (19. században használatos megnevezés szerint művészeti tárat vagy képtárat), mint a modern tudományosság egyik meghatározó ideájának, a civilizációs fejlődés eszméjének szállást kínáló reprezentatív intézményt. A stílus esztétikai kategóriájának 19. századi kidolgozásakor és szemléltetésekor fontos szerepet vállalt magára e múzeumtípus, mikor történeti minták szuggeráló erejű és szigorú logikai menetet követő térbeli sorba rendezése által meg-

keretét e történeti működésmód és hozzá tartozó tudományos narratívák kritikái feltárásának és leírásának igénye szervezi meg. Az új muzeológia számára a múzeum nem egy a vizsgált kultúra reflexivitását felmutató, intézményesített működésmódok sorában, főképp nem az örökség értelmében felfogott hagyomány gondozásával megbízott, passzív felügyeleti szerv, hanem az adott korszak alapvető (tudományos, művészeti, filozófiai stb.) diskurzusai számára az elérhető és érvényes tudás körét és kontextusát megalapító, egyszerre látható és láthatatlan ösztönzők és rendszerezők egyik legfontosabbika. A múzeumtörténet elmúlt évszázadainak felhalmozott információi, dokumentumai eszerint olyan különálló diskurzus felismerését szorgalmazzák e tudományág képviselői számára, mely a gyűjtés-megővítés-bemutató praktikus tevékenységein keresztül a tudás foucault-i értelemben vett „archeológiai” természetének feltárásához járulhat hozzá. Az új muzeológia, mely a kiállítás/bemutató kortárs gyakorlati számára is immáron megkerülhetetlen módon írja elő az újfajta objektivitás és önkritika szabályait, legelevenebb elméleti biztatásait régóta attól a kulturális antropológiától nyeri, mely döntő módon járult hozzá a múzeumi paradigma 20. századi átalakulásához. A múlt dezantrópomorfizált múzeumi helyére úgy került mára a saját antropológiai dimenzióit folyton tudatosító múzeum prototípusa, hogy evidenciának mutató ilyen irányú vonatkozásai mellett éppen például esztétikai karakterének és ebből következő jellegzetességeinek elismerése ütközik minduntalan nehézségekbe a kortárs tanulmányozások során (lásd a múzeumi kanonizáció kurátori vs. társadalmi megbízatásának problémáját tárgyaló szakirodalmat, például Arthur C. DANTO, *A remekművek és a múzeum*, ford. ORZÓY ÁGNES, Magyar Lettre Internationale [19] 1995. tél). Ennek értelmében az a szemlélet, mely Babits itt vizsgált versében a múzeummal kapcsolatba hozható felismerés következményeként jelenti be majd magát, s mely feltűnő határozottsággal választja le saját módszerét a befogadás történetileg előírt eljárásaitól, hogy megfigyelő képességét mint a szemlélet egyetemes jogosultságát lehetővé tevő adottságot igazolhassa előttünk, mára elsősorban mint egy ezt elképzelhetővé tevő antropológia eredménye nyilvánulhat meg.

³ A múzeumi tárgy és a vele összefüggésbe hozható más tárgyfogalmak közötti megkülönböztetés lehetőségeiről és a köztük létrejövő szemantikai kölcsönhatások útjairól szisztematikus összesítést közöl James CLIFFORD, *Műgyűjtés és kultúragyűjtés*, ford. BOCSOR Péter = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 434–450., különösen: 438–439.

alkotja a művészetnek egy időben értelmezhető fogalmát és a mindenkori jelenig értelmesnek mutató teleologikus szemléletét. Mindezek alapján nem meglepő, hogy a progresszióban testet öltő modern irodalmiság számára kevés térjelenlet jelzett a múzeumhoz, főképpen az Európa-szerte viszonylag frissen nyilvánossá lett nagyszabású művészeti gyűjteményekhez hasonlóan gazdag indítást és inspirációt.

Ugyanakkor tévedünk, ha úgy véljük, egészen a 20. század művészettörténetében lezajlott különféle előjelű forradalmakig, a plurális kultúraértelmezés újabb elméletei által inspirált demokratizáló folyamatok elterjedéséig kell várunk majd ahhoz, hogy a modern múzeum – jelesen képtár – által kanonizált olvasatok felülbíráhatóknak mutakozzanak. A korai modernizmus számára a múzeum az adott kultúra anyag-talan tendenciáit realizáló közeg, a legvalóságosabb helyszínek egyike, de már felismerhetővé válik használatában annak a virtualizációnak a jelensége is, melyet André Malraux „a képzeletbeli múzeum” 20. század eleji tudományos utópiájában összegez.⁴ Akár e képzeletbeli, akár a valós társadalmi megbízatással rendelkező intézményt tekintjük, a múzeum működésének középpontjában a megőrzés ambivalens eszméjét és az általa támogatott gyakorlatok szervezett rendszereit találjuk. Az az általánosan elterjedt feltevés, miszerint a modern szövegekben a múzeum a polgári művészetvallás templomként/hivatalos intézményeként egyfajta művön belüli esztétikai önlegitimáció alakját ölténé magára, eltakarja és hatástalanítja azokat a hangokat, jelzéseket, melyek a múzeum ügyének evidens pártolása mellett az intézményes működést illető kételyeknek és bírálatoknak is lehetőséget szolgáltatnak. A múzeum intézményéhez-ideájához való viszonyban sok esetben a modernség önmegalapozásának eredendő paradoxonszerűsége köszön vissza, mely a kialakítandó kultúra újdonságát mindegyre olyan esztétikai diskurzuson belül szeretné nyilvánosságra hozni, mely előzőleg, bizonyos meghatározó normák nevében illegitimnek bizonyult.⁵ A korszak irodalmának és kulturális publicisztikájának ilyen szempontból reprezentatív alkotásaiban a múzeum a modernség művészi eszméjét képviselő és lehetővé tevő esztétikai szemlélethez hasonló helyzetbe, a kérdéses vagy kérdésessé tett axióma pozíciójába kerül. Vagyis a korszak írói-gondolkodói számára a múzeum, a képtár olyan, az esztétikai értékelés premisszái alapján szabályozott tényezőként tűnik föl, melynek kultúraajánlatán nem merészkednek túl, nem állítanak vele szembe rivalizáló ellen-narratívákat, pedig az nem képes beteljesíteni/kielégíteni a modernség atavisztikus életvágyát. Vagyis, ha időről-időre nyilvánvalóvá válik is, hogy a múzeum ajánlata nem terjed túl a modernség önészleletének határain, nem enged kitekintést a történetfilozófia és a 19. század különböző, ezzel együttműködő tudományos fejlődéskoncepciói által beláthatóvá tett időszámításon, hogy ajánlata nem az élet ajánlata tehát, paradox módon mégis a megismerésnek az értelmezést megelőző, egyetemes színtereként talál elfogadásra.

A magyar századelő irodalmi-kulturális csomópontja, a Nyugat folyóirat és a körülvette csoportosuló értelmiség számára a muzeológia kérdéskörével és a kiállítás, a be-

⁴ Lásd André Malraux: *Le musée imaginaire* (1947) – a hosszabb esszéből eddig csupán részek jelentek meg magyarul: Uő., *A képzeletbeli múzeum*, ford. DITRÓI Ervin, Korunk 1977/7., 555–558.

⁵ A kérdéshez lásd RADNÓTI Sándor, *Hozzájárulás az elutasított kultúrához – a fiatal Lukács vakfoltja*, Tiszatáj 2013/5., 84–92.

mutatás kultúrájának hazai lehetőségeivel való szembesülést jelentették az országos eseményekről való rendszeres híradások, kritikus beszámolók, valamint a témát nemzetközi perspektívában is értelmezhetővé tevő, főként a nyugat-európai múzeumi naptár eseményeit szem előtt tartó szemlék és ismertetések. A folyóiratban az induló évfolyammal kezdődően egyre-másra jelentettek meg a múzeum és a kiállítás kérdéseivel foglalkozó bírálatokat és elméleti cikkeket, valamint esszéket, jelezve ennek a modernség önszemlélete szempontjából nélkülözhetetlen, de egyúttal kimeríthetetlennek is tetsző problémának a tárgyalása iránt jelentkező, immáron állandósult igényt.

Külön ki kell emelni a lap első korszakában egyik legtöbbet foglalkoztatott kulturális újságíró, kritikus, a *Figyelő*-rovatot kiváló, aktuális cikkekkkel ellátó Lengyel Géza ezirányú teljesítményét, melynek része a *Múzeum* című, a magyarországi (ami ekkoriban főként fővárosit jelent) múzeumi struktúra jellegzetességeit és nehézségeit összefoglaló rövid terjedelmű és provokatív írás.⁶ Lengyel még a múzeumi kiállítás középpontjába állított esztétikum ellen kijátszott szociális demagógia túlzásait is vállalja, csak hogy hatásosan rámutasson az intézmény minden konszenzuson túli, új és új megalapozást vagy társadalmi egyeztetést kívánó komplex feladatvállalására. Lengyel írása egyrészt még a Nyugatra jellemző általános kulturális progresszió szempontjából is merészen előlegezte a „szegények múzeuma” metaforával egy, a nemzetközi muzeológiában csak évtizedekkel később polgárjogot nyert demokratikus szemléletmód, a kultúra plurális értelmezéséből adódó kötelező közösségi újraértékelés elvárásait. Másrészt viszont, a korszak múzeumhoz való viszonyára igen jellemző módon, az esszé középponti analógiájaként, mondhatjuk, téri allegóriájaként a templomnak és a vallás hozzá tartozó intézményesedett rendszerének a képzetét hívja segítségül. Lengyel szociológiai indulatot és a hittétel esztétikai igazolását egyesítve tartalmazó gondolatmenete, ha úgy nézzük, radikális megoldással áll elő, mikor az egyházi művészet példáját találja meg merészen szemléltető, analogikus érvelése számára. Mert igaz ugyan, hogy az esztéta modernség számára talán semmi sem jeleníti meg hatékonyabban az élettől elhatárolt szép területét, mint a kora újkor, a reneszánsz egyházi képzőművészetének alkotásai és ikonográfiai hagyatéka – árulkodik minderről a korabeli művelődés- és művészettörténeti kutatás, valamint az irodalmi jellegű vizsgálódások megélénkült érdeklődése a reneszánsz korszak iránt, mely mindinkább egyfajta modern nyeregkor (Odo Marquard kifejezése) pozíciójába helyeződik. Ugyanakkor megemlítendő, hogy e bámulaton is túlmutató élességgel éppen a korszak művészettörténete és kultúratörténete tárja föl a reneszánszot megelőző művészeti korok alapvető, és a további, történeti jellegű kutatások számára meghatározónak bizonyuló szemléletbeli másságát. E műveletek során egyre inkább olyan, a modern gondolkodás nézőpontja számára kihívást jelentő, nem esztétikai érdekközéppontú középkori művészet koncepciója körvonalazódik, melyben a modernség jellegzetességének számító esztétikai individualizáció és a jelentés szekularizációja, valamint a befogadás ehhez társuló autoriter választásai helyén a kollektivitás művészetteremtő

⁶ LENGYEL Géza, *Múzeum*, Nyugat 1909/7., 351–354.

energiáját és egy esztétikai normativitást nélkülöző szemlélet gazdag ajánlatait lelhetjük.⁷

Úgy tűnik, hogy ugyanerre, a modern művészettörténet által közreadott hagyományos elbeszélésben keletkezett visszavonhatatlan szakadásra, a modern episztémé önjellemzését érintő újraértelmezés szükségességére emlékeztet Babits Mihálynak a Nyugat második évfolyamában közreadott *Pictor Ignotus* című verse,⁸ mely további vizsgálódásaink fő tárgya. Babits versének a múzeumot mint egységes értelmező keretet az allegorikus kifejtés középpontjába állító választása, úgy véljük, ugyancsak sokat profitál a művészettörténeti és kultúratörténeti reneszánszkutatásnak a korszakban nyilvánvalóvá vált és például éppen a muzeális bemutatás változó preferenciái által nyilvánosságra hozott eredményeiből. Jelesül abból a készletéből, mely a 19. századi pozitívista művészettörténet perspektivikusságát, vagyis az individuum művészetteremtő szándéka, művészetakarása és az ennek folyamányaként értelmezett fejlődés modern jelenségei köré megszervezett esztétikai gondolkodás következtetéseit mindegyre pontosítani igyekezett a művészetfogalom szellemtörténeti, pszichológiai és történeti orientációjú meghatározásainak szemszögéből.

Igen fontos tény, hogy a reneszánsz és a stílusfejlődés benne testet öltő történeti modellje nemcsak a fiatal Babits, de a századforduló haladó és újra fogékony itthoni értelmisége számára is olyan külföldi minták közvetítése nyomán íródhatott bele a modernizmus önelgondolásába, esztétikai emlékezetébe, mint például az angol pre-raffaelita mozgalom vagy az ennek előzményeként is felfogható német nazarénus irányzatnak az 1830–40-es években az egész művelt Európát élénken foglalkoztató programja.⁹ Lényeges tehát, hogy Babits és kortársai számára olyan világirodalmi és művészeti,

⁷ A századforduló és a 20. század első évtizedeinek hazai művészettörténeti kutatásai számára fontos programot jelentett a – változó határidők között felismert – középkori világnézet és hozzá kapcsolódó művészeti tevékenység komplex leírása. Az ikonográfiai képértelmezés elmélete és gyakorlata, mely a vizuális ábrázolás közérdekű műfajainak és formáinak szimbolizmusában ismerte fel a kultúra és az azt fenntartó közösségek egyeztetést és konszenzust igénylő összekapcsolódását, érthetőbb ösztönzésre lelt a középkori művészet kollektív elképzeléseiben és példáiban, mint a reneszánszszal induló, az individuum kezdeményező és megvalósító képességét is középpontba állító szellemi és művészi mozgalmak produktumainak megfigyelésében. A magyar reneszánsz mindössze néhány centrumhoz kötődő jellege, a műemlékegyüttesen belüli mérsékelt jelentősége és a hazai művészeti örökség ennél hasonlíthatatlanul gazdagabb középkori állománya egyébként is a középkori – elsősorban – archeológiai leírások számára írt elő sürgető feladatokat és szinte elképzelhetlenné tette egy, a 19. századi Angliában kibontakozó, összetett reneszánszreceptió keletkezését. E régészettudományi érdekű, ikonográfiai szemlélettel rendelkező műértelmezés iskolapéldáját nyújtja a kor kiemelkedő műtörténésze összefoglaló cikkében: ÉBER László, *Archeológiai kutatások a külföldön*, II., *Középkor* (1909) = *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából*, szerk. MAROSI Ernő, Corvina, Budapest, 1999, 160–170.

⁸ BABITS Mihály, *Pictor Ignotus*, Nyugat 1909/18., 285–287. A vers később, változatlan formában bekerült Babits soron következő kötetébe: BABITS Mihály, *Herceg, hátha megjön a tél is!*, Nyugat, Budapest, 1911, 30–33.

⁹ Hozzá kell tennünk, hogy a 20. század eleji haladó magyar művészetkritika – igazodva a korszak nemzetközi trendjeihez – ambivalens módon fogadta az európai keresztény művészet megújítását célul kitűző különféle mozgalmak eredményeit. A modern egyházi művészet problémavilágát, ezen belül pedig a vallásos festészet kiteljesedésének modernkori esélyeit latolgató Fieber Henrik például, akár szimpotomatikusnak is tartható véleményt fogalmaz meg a kérdést középpontba állító kötetében.

valamint, természetesen a nyomukban haladó tudományos eredmények jelölték ki a reneszánsz művészet klasszicitásának státuszát, melyek bevallottan és vállaltan ideologikus nézőpontból, a modern – a korszak terminológiája szerint: romantikus – művész legitimitását megalapozó történeti igényvel vették birtokba a rendelkezésre álló művészi hagyatékat. Megemlíthetjük ehelyütt példaként Walter Pater kezdeményező szerepű reneszánsz-tanulmányait, illetve John Ruskin művészettörténeti esszéisztikájának bizonyos fejezeteit. Ha a Babits számára több alkalommal kinyilvánítottan fontosnak mutakozó Browning-költészet vonatkozó versanyagát (a kötelezően szóba hozandó *Pictor Ignotus* mellett az *Andrea del Sarto*, *Fra Filippo Lippi* című poémákat, de még inkább az *Old pictures in Florence* című, 36 stanzából álló nagyciklust) nézzük át, kitapinthatjuk benne annak a modernségnek önigazoló esztétikai érvelését, mely saját újszerűségének analógiáit szívesen meríti a frissen felfedezett régiség, a végnapjait élő középkori szakrális művészet emlékeinek köréből.¹⁰

„A nazarénusoknak gúnyolt festőcsoport”, valamint az őket követő rajnai iskola munkáit nemcsak kitűzött céljaik tekintetében sorolja hátra, de a példaképként általuk kiválasztott 15. századi itáliai freskófestészet alkotásaihoz mérve is méltatlannak ítéli teljesítményüket a művészi kivitelezés sematikussága és üres áhítata miatt. (Fieber azért is kárhoztatja működésüket, mert feltevése szerint az általuk kidolgozott típus éppen a reprodukált szentkép kommersz és leszállított modern szépkultuszában maradt hatékony.) Ezzel szemben mind Fieber, mind a korszak jellegzetes művészetkritikája elfogult passzusokban tesz hitet az angol preraffaeliták munkáinak esztétikai magasabbrendűségéről. „Rossetti a quattrocento elkésett posthumusa vagy álmából felébredt Ripp van Winklėje. Botticelli lenge dallamossága és Giorgione színgazdag pompája megvesztegető összhangban folyik össze Rossetti művészetében.” (FIEBER Henrik, *Modern művészet*, Az „Élet” Irodalmi és Nyomda Részvénytársaság, Budapest, 1914, 155.) A probléma – ha csak említés szintjén – előkerül a fiatal Babits első, Nyugatban közölt novellájában is, ahol az isten háta mögötti plébániáról leányszöktetésre készülő főhőshöz szövegát intéző káplán minden világi művészettel és öncélú látványossággal szembeni argumentációja az „újkeresztény művészet” tisztaságára való közismert hivatkozás elemeit kombinálja, s ezáltal az írásműben pejoratív módon ábrázolt főhős gondolkodásának, műveltségének megrekedtségét érzékelteti: „Kit érdekel a pálmafa és banán? Az újkeresztény művészet egyre halad és erősödik.” Lásd BABITS Mihály, *Tél = Uő., Novellái és színjátékai*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 13.

¹⁰ A *Pictor Ignotus*-képzet, mely az induló Babits versében talán minden más vonatkozásnál jelentőségesebben jelöli ki a költészet autentikus megszólaltatásának feltételeit a képzőművészeti hasonlat felidézésével, inkább csak az önreflexív művészi parabola erejének alátámasztása, semmint a benne lelhető művészettörténeti-esztétikai igazság magyarázata/cáfolata kedvéért állítja középpontba a kép tárgyát. Mindez, az egyértelmű és feltárható kapcsolódások ellenére is megkülönbözteti a művet a Babits számára egész pályáján fontos költészeti modellként szolgáló Browning-poézis alapbeállítódásától, melyben – legalábbis a fentebb idézett, a magyar vers legszűkebb hivatkozásait adó darabok esetében – a versgondolat sosem függetleníti ily mértékben magát az elemzett történeti probléma következményeitől, sőt elmélyítése éppen a korabeli költészeti eljárások közt is szokatlanul számító történeti filológiai feldolgozás eredményeinek bevonásával megy végbe. Browning említett verseinek eszmei háttérében ennek megfelelően éppúgy kimutatható a költő itáliai tartózkodásának idején az itáliai primitívek alkotásairól nyert közvetlen szemléleti benyomások hatása, mint ahogyan e művészeti korszak teljesítményét az utókor modernségével szembehelyező „naív” történeti szándék és az ezt képviselő keresztény művészeti irányzat esztétikai programjának áttételes bírálata. (Lásd J. B. BULLEN, *Browning's „Pictor Ignotus” and Nineteenth-Century „Christian” Art*, *Nineteenth Century Contexts* 2004/3., 273–288.) Browning, aki nemcsak járatos volt kora képzőművészeti kutatásainak körében, de bizonyos esetekben kezdeményező szerepet is vállalt véleménye megosztásával, a művészi látásban relativizálhatónak tűnő időbeliség természetére, vagyis a szemlélet műveként létrejövő szép történetiségére figyelmeztet. Babits verse, ezzel ellentétesen, a szemlélet olyasfajta modelljét feltételezi, melyben az észlelés egyfajta örök „praesens”-be való visszalépés által, az időnek mint folytonosságsmennek a feltalálásával

Akár effajta intellektuális élményekhez fordulunk, akár az életrajzi filológia felsorakoztatott adataitól¹¹ várunk visszaigazolást, végül is mindig egy, a vers előzményeként megformált és lezárt, ideologémaként számba vehető előolvasat nyomaival találkozunk csak, mely lényegében függetlenedik a versbeli kifejtés módozataitól, mentesül a megvalósuló kimondás esztétikai implikációi alól. A versben megfogalmazódó múzeumkép a nagyhatású, központi allegória hordozójaként nehezen szét-szedhető módon gyűjti össze és értelmezi újra a múzeum intézményéhez kapcsolódó évszázados vélekedések és friss, modern elvárások eredményeként felmerülő esztétikai teóriákat, kulturális előfeltevéseket. A szemlélet múltbeli, kanonizált módszereire visszautaló eljárások értékelő felsorolása, valamint az ezek szabályos ellenzékeként viselkedő magányos, szubjektív szemlélet sarkpontjai mintha csak azért vennének részt a versbeli kifejtésben, s vennék körül az értelmezés eszközeivel a vers indító momentumát jelentő tárgyat és jelenségekört: a *Pictor Ignotus*/Ismeretlen mester alkotását és a névtelenség muzeális krízishelyzetként felfogható eseményét, hogy a vers voltaképpen kérdését, az autentikus művészi magatartás egy változataként a történeti példa aktualizációján keresztül megragadhatóvá tegyék. Az értékelő oppozíciók mentén kiképzett versbeli allegória (melynek végső formáját a múzeumhoz mint értelmező közeghez való állandó hozzámérés adja) mindegyre a műtárgy ideális típusát képviselő kép autonómiájának és jelentőségének körvonalazásán munkálkodik. A lírai beszélő által alkalmazott változatos retorika, mely a láthatatlan és azonosíthatatlan mű hitelesítésére szolgál, olyan argumentatív gyakorlatot követ, melyben egyszerre jutnak szóhoz a képpel való találkozás élményét rögzítő leírás eszközei és a képtől eltávolított, másra és másokra (a képtörténet analógiáira) vonatkozó tudás kellékei. Babits versbeli eljárásának lényege, hogy egy olyan rendszert, a múzeumot, tesz láthatóvá az allegória térajánlata által, mely az értelmezés közvetlen, de nem túlhangsúlyozott keretként latens utalásokkal veszi körül a vers tulajdonképpen tárgyát, a titokzatos képet.

A lírai beszélő által megpillantott és szóra bírt képtárgy így olyan kontextus elemeként értelmeződik, mely egyrésztől minden ponton predesztinálja az esztétikai státuszáról, anyagi és művészi jelentőségéről kialakítható vita állításait, másrésztől viszont, érvekkel és módszerekkel (igaz, ellenérvekkel és -módszerekkel) segíti a felismert művészi jelentőség hangsúlyozását. Babits versének poétikai leleménye abban a visszatérőn alkalmazott eljárásban nyilvánul meg és szemlélhető leginkább, mely a versbeli allegória immanens, beírt jelentéseit, mint a tudás és szemlélet egy meghatározott módjához tartozó paradigmatiszta következtetéseket, vagyis a vers szem-

a művel való kapcsolatba lépés eleven bizonyítékára talál, s képes előállítani a megszólításra váró másik (a műalkotás intencionalitásának, mint vezérlő elvnek) folytonos alakját.

¹¹ Míg a verssel foglalkozó korábbi szakirodalom szinte egyöntetűen Babits 1908–1909-ben tett két olaszországi utazásának következményeiként számol a *Pictor Ignotus* lírai anyagával, addig az életmű kronológiáját alakító újabb elképzelések – jelentős filológiai érvekre hivatkozva – korábbra, a második, Fogaraszról kiinduló kulturális út előtti időszakra teszik a keletkezés dátumát (1909. tavasza–július eleje), s ezzel részben megvonják a bizalmat a biográfiai referencia által inspirált, az emlékeztetmunka költészeti érvényesülését előtérbe állító további olvasás lehetőségétől. Lásd RÓNA Judit, *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1909–1914*, Balassi, Budapest, 2013, 62.; 114.

pontjából készen álló tényeket, neveket, metaforákat a kifejtés közvetlenségét és spontaneitást sugalló menetében heurisztikus megfigyelésekké alakítja át.¹² E nagy ívű transzformációs művelet sor végső célja és jelentette persze mindvégig annak a Pictor Ignotusnak az alkotása, mely – a mű ideáltípusaként – reprezentálja az egy elsőségét a sokkal, a névtelenség elsőségét a név/a metafora általános megnevező gyakorlatával, illetve a találkozás módjára elképzelt befogadás jogosultságát az esztétikai szemlélet fokozatosságával szemben. A vers tehát olyan újramotiváló jelentéssor megalkotásán fáradozik, mely a determináló hatással fellépő jelentések – jelen esetben a művésztörténeti kategorizáció és az attribúció ismert eljárásai által inspirált vélekedések – átértelmezésével, aktualizációjával és konkretizációjával állandóan a paradigma kivétel és példa általi meggyengítésére játszik, de sosem vonja meg tőle az érvényesüléséhez szükséges igazolót. Azt is mondhatnánk, hogy Babits versének legfőbb motivációját egy művésztörténeti/ikonográfiai és ebből következően muzeológiai anomáliában leli meg, amennyiben a művésztörténet szükségmegoldásként is értékelhető ajánlattételét (a Pictor Ignotus név alkalmazását az ismeretlen alkotó művére), szabályszerű eljárását, mellyel egy név hiányát vagy egy eljövendő név helyét egyszerre egy kriptogram és egy pszeudonímia formájában rögzíti, egy egzisztenciális metafora értékeremtő és -jelző alapjaként ismeri fel. A verset irányító argumentatív retorika célja a műfogalomhoz kötődő igazság- és hitelességkritériumok támogatása a megszólításra keresztül kibontakozó újragondolt szerzőimázs közreadásával. Figyelemreméltó azonban, hogy a demonstráció során a szöveg felülvizsgálja az igazság, az autenticitás fogalmait, hiszen mindegyre különbséget javasol a történelem által támogatott referencialitás és azon hitelesség közt, mely a Pictor Ignotus művében a megnevezés és számszerűsítés tényei, kifejezései ellenére mutatja fel önmagát. A versbeli mobilis retorika e cél érdekében nemcsak ismétlődően újrastrukturálja a rendelkezésre álló történeti igazság elemeit, de újra és újra kiszolgáltatja e nyilvánvalónak tetsző tényeket a megítélés poétikai gyakorlatainak.¹³

¹² Mondhatjuk persze, hogy a vers itt leírt, röviden ismertetett eljárása minden költészet alapmozzanatát, az életre-világra-énre stb. vonatkozó tudás átnevezésének, metaforikus eltávolításának s ezáltal újfajta rendbe állításának módszerét jelzi. Ugyanakkor a fiatal Babits esetében még ezen az akár lírai automatizmusnak is nevezhető ontológiai előfeltevése túl is jelentésszerű, bizonyos értelemben a keletkező szöveg főproblémájává válik a leírás értelmező produktivitásának megfigyelése. A korszak bizonyos művei kapcsán az irodalomtörténet-írásban emlegetett objektív és tárgyias jelzők talán annak megjelöléseiként is szolgálhatnak, ahogyan e szövegek a rendelkezésre álló (irodalmi-művészi-kulturális) hagyományok tudásként való kikülönítésével, a semleges látványtárgy iránti vonzalmukkal lényegében lemondanak a klasszikus értelemben vett téma javaslatáról, hogy kiszolgáltatassák terüket az észlelés véletlenszerű alkalmainak, eredményeinek. Az itt közölt tanulmány számára nem bejárható, de jelezhető utat jelöl az a készíttetés, mely a „muzeális tárgy”, valamint a babitsi verstárgy vagy objektum jelentkezését, mint a megszólító költői nyelv számára adott megalapozást, egy nem verbális megszólítottáság médiumaiként egymás mellé állíthatónak mutatja.

¹³ A jelenségre a legadekvátabb példát a vers széles művésztörténeti panorámát nyújtó mikroportréinak kivitelezései közt találhatjuk. Meg kell jegyezni, hogy bár korábban születtek feltételezések arról, hogy az itáliai reneszánsz mestereinek sorából Babits milyen irodalmi vagy tudományos források figyelembevételével alakította ki saját kánonválogatát (Péter András egy Babits képzőművészeti látásáról szóló esszéjében e szakaszok kialakítása mögött Baudelaire *Les Phares*-jének hatását sejtí, lásd Péter András, *Babits szeme*, Magyar Csillag 1943/15., 150.), egyetlen konkrét esztétikai irányzat szoros követését sem lehet „rábizonyítani” a vers ezen részleteire. Megállapítható viszont, hogy a művészarcok összehálogatása során a szerző egyszerre ügyel a képzetes történeti sor megalkotásának műve-

A vers kezdőképe a múzeumi irodalom visszatérő pillanatát idézi, voltaképpen azt a fordulatot állítja elő újra a beszéd jelenében (egy megidézett múlt jelenében), aminek során a múzeum klasszikus elképzeléséhez kapcsolódó többértelmű folyamatosság és fokozatosság (akár mint az evolúciós gondolatmenetből származtatott ideológus narratíva, akár mint az ezt kísérő és leképező mozgásformák és cselekvésformák linearitása) megszakad. Az első két sor szituációt meghatározó idői-téri pontosítása valójában – a korai Babits-költészet jellegzetes indítóformáihoz igazodva – mindjárt összefoglalva közli a versre jellemző és a későbbiekben szóhoz jutó alapindítékot, a múzeum által megjelölt 'tartam' („járok”) és a Pictor Ignotus művével való találkozás által jelölt 'esemény' („megakad olykor”) konfliktusát. Már magában e minimális bejelentés megteremti-előhívja a későbbiek során kifejlődő kompozíció legfőbb értelmezési-szerkesztési tulajdonságait. Az intervallum és a momentum közötti különbség által érzékelhetővé teszi a verstérben azt a dichotómiát, ami majd az autopszia (szabad szemmel látás)¹⁴ tárgyához kapcsolt művészeti realitás és az analógia értelmi hozzárendelésen nyugvó virtuális jellege, az első által képviselt „egység” és a második által felidézett példaadó „sokaság” között mindenkor fennáll. Mindezzel összefüggésben felmerülnek azok a szembesített befogadási módzatokhoz kötődő természetes különbségek – az egyre irányuló szemlélet kontemplativitásából következő elmélyültség, valamint a történeti sorozatot követő összehasonlítás közötti feszültségek –, melyek a múzeum prototípusaira, a szentély- és kincstár-szerű funkcióira visszamutatva¹⁵

letére és az említett művészekhez tapadó – többnyire közismert, akár sztereotip – jegyeknek az összehasonlítandó alpművel (a Pictor Ignotus képével) szemben megnyilvánuló tulajdonságainak hangsúlyozására. E poétikai ambíció nevében Babits olykor valóban ellentmond a művésztörténeti korrektség szabályainak, tudatos és tendenciózus torzításokkal, kiemelésekkel teremtve meg a műcentrumban helyet foglaló kép aurikus egyedülállóságát. Cimabue többszöri említésekor például annak a vers szempontjából lényeges – de a 20. század első felében szakmai tényekkel már nehezen alátámasztható – jelenségnek tulajdonít jelentőséget a szöveg, miszerint Cimabue nevét a művésztörténet úgy őrizte volna meg, hogy fennmaradt művéről nem tud beszámolni. Babits kijelentésének előzményét bizonyosan a 19. század második felében intézményesülő művésztörténeti reneszánszkutatók eltérő megközelítéseit tükröző közleményeknek azon eljárásai közt kell keresnünk, melyek a „képírás” európai iskoláját megalapító Cimabue történeti szerepét úgy hangsúlyozzák, hogy e pozíciót a valós művészeti tevékenység elsődleges produktivitása elé helyezik. Vö. PASTEINER Gyula, *A művészetek története. A legrégibb időkől napjainkig*, Franklin-Társulat, Budapest, 1885, 484.; REINACH Salamon, *A művészet kis tükré. A képzőművészetek általános története*, ford. LÁZÁR Béla, Atheaeum Irodami és Nyomdai R. T., Budapest, 1906, 159. Itt kell megjegyeznünk, hogy Reinach könyvét, mely először 1904-ben jelent meg magyarul, Babits bizonyosan ismerte és alkalmazta képzőművészeti tájékozódása során, amint arra a *Bakhánslármá* című verséről a későbbiekben Szilasi Vilmosnak tett megjegyzése utal. Ehhez lásd RÓNA Judit, *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1883–1908*, Balassi, Budapest, 2011, 441–442.

¹⁴ Csak utalni tudunk ehelyütt arra, ahogyan a modern műszemléletnek ez az alapkritériuma a versesemény kiindulópontjává válik. Babits verse a múzeumi megtekintés ismert kultúrritusát, mint a befogadásra vonatkozó igen kiszámítható elvárás és tervet egy találkozás történetévé alakítja. Az autopszia által képviselt értékek (mint hitelesség, materialitás és jelenlét) valójában, a műhöz való folytonos visszatérés lehetőségének előállításával, a jelentésadás megszólító jellegét hangsúlyozzák, és elutasítják e jelentésnek akár technikai médiumokat is igénybe vevő, közvetítettségére vonatkozó megfigyeléseket.

¹⁵ Ernst Gombrich múzeumtörténeti okfejtésében a gyűjtésnek ezzel a kettős identitásával szembesíti a múzeum modern rendszerét: „A szépművészeti múzeum legtávolabb ősei közül először is két, egymástól erőteljesen különböző alaptípust szeretnék kiemelni, amelyek közül az egyiket kincstár-nak, a másikat szentély-nek fogom nevezni.” Lásd ERNST GOMBRICH, *A múzeum múltja, jelene, jövője*, ford. GÁZSITY Mila, Café Babel (14) 1994, 34.

a későbbiekben következetesen a megszólítás és a megnevezés ellentétességében jelenetnek. A vers beszélője mindenekelőtt regisztrálja és vizsgálja a szokatlan múzeumi eseményt, amikor a képtárgy értelmezését legelőször is a muzeális gyakorlatból jól ismert információs segédletek (paratextuális felirat, mely általában a szerző nevét, a mű címét, a készítés idejét, ritkán helyét, illetve a műtárgy adatait tartalmazza) bevonásával kíséri meg. Az egész első szakasz voltaképpen egy hermeneutikai kudarc beismerése, hiszen a látogató figyelmét magára vonó mű egyrészt a materiális előzményeire, alkotóelemeire („aranyzott”, „fakult a szín”, „tördelt a váson”) való visszabontottságban, másrészt a művészettörténet által felkínált értelmező-identifikáló kategóriák szerint értékelhetetlen pozícióban jelenik meg. A szemlélet felidézett zavara lényegében az ikonográfia diegéziséhez vezet vissza a lírai beszélőt, és abban állandósítja az értelmező támasztékaitól megfosztott tekintetet: a tárgy letagadhatatlan jelenvalósága, érzékes állításszerűsége, valamint hiányzó múltelbeszélése ugyanis olyan együttállást jelenítenek meg, melyben a kép eredendő és mindenkori kérdésessége, illetve szemléletet mozgósító felhívása ölt testet. A Babits-vers kezdeti beszámolójának, a szemlélet egymásra épülő fázisainak elemzése során felismerhetővé válnak az ikonográfikus képszemlélet rendszeres leírásaiban megjelenő absztrakciós-azonosítási fokozatok.¹⁶

A képtárgy szemlélésében, dologi természetének körülírásában könnyen elkülöníthető a preikonografikus szemlélet stádiuma, mely a befogadás első fokaként, mondhatni az optikai felfogásban rejlő általános és egyetemes adottságokra apellálva létrehozza a látható minimumát. Babits beszélője ezután lényegében úgy jut el a mű szemléletben feltárolt jelentéseinek szintéziséig, egy kivételes letisztultságú ikonológiai megfejtés állapotába, hogy a közbeeső fokozatokat, a vizuális jel felismerésének kulturális-műveltségi garanciáit (az ikonográfia által nyújtott javaslatokat) radikálisan kívül helyezi értelmezésén. Feltűnhet e ponton, hogy a szemlélet fokozatos kiépülése, az ikonográfiai képtérítés és tudatosítás megkerülhetetlennek tűnő hierarchikussága, mely feltételezi a megértés folyamatának időben előretartó, lineáris kibontakozását, összetűzésbe kerül a vers által ábrázolt élethelyzet (a képpel való váratlan találkozás) ajánlatával, szuggerált spontaneitásával. Egyrészt, úgy tűnik, a kép műfaji és tematikus tulajdonságainak elhallgatásával – vagy majdnem figyelmen kívül hagyásával – a képtárgyat és a képformát megkülönböztető transzcendáló azonosítás/felismerés tette, mint a kép beírt jelentése (eikon grafein) nem játszik szerepet a maga útját járó képszemléletben, a tekintet aktualizáló eljárásában. Másrészt, egy, e sorokban megvalósuló mobilis retorika által a képszemlélet során számba vehető két szélső állapot: a kép mint dolog és a kép mint jelentés közötti átváltás láthatóan szinte semmiféle nehézségbe nem ütközik. A versszak meghatározó mozzanata ugyanis a szemlélet kétirányú

¹⁶ Elég az ikonografikus képtérítés Erwin Panofsky által kidolgozott, maga által is több ízben módosított, folytonos kritikai figyelem alatt álló, mégis bizonyos kompromisszumként értékelhető hármasképzésére utalnunk, melyben a preikonográfiai, ikonográfiai és ikonológiai státuszok megnevezett értelmezési fokok az attribúció hierarchikus hermeneutikai modelljét alkotják meg. Lásd ERWIN PANOFSKY, *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelmzésének problémájához*, ford. TELLÉR Gyula = Uő., *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest, 1984, 249–262.

motiváltsága, fejlődése és visszafejlődése, mely egy irányból a kép hiposztázison keresztül kibomló tárgyiasítását végzi el, más irányból pedig, a jelentésként totalizált műfenomén előállítása érdekében, egyfajta érzéki transzparencia (átlátszóság) feltételezésével a műdolumaként felismert hajdani művészalak előállításán, egy hajdani test felidézésén fáradozik. A versbeli retorika alapvető mobilitása, kétirányúsága, mely a kezdeti felismerés hiányállapota és a kiegészítő rekonstrukció fejlett mozdulatai közt oszcillál, a művészi szemlélet dialektikus eljárásában és reverzibilitásában megnyilvánuló mindenkori kérdésesség eredményközlésévé válik.

A továbbiakban mindenekelőtt azt kell megvizsgálni, hogy a múzeumi környezetben izoláltan felismert mű, mely a rendszer „számkivetettjeként” kénytelen lemondani a megnevezésben rejlő azonosítás/tulajdonítás bizonyosságáról, hogyan juthat mégis, a szemléleti erudíció alapvető akadályoztatása ellenére valamiféle jelentéshez. Mégpedig olyan erős és egyedülálló jelentéshez, amit a Babits-vers beszélője a mű egyértelmű eredményeként közöl, ismer fel és kanonizál, miközben pontról-pontra átértékeli a műre vonatkozatható, státuszát meghatározó hivatalos gesztusok negativitását vagy hiányjelzéseit. Bizonyosan nem túlértékelhető az a mozzanat, melyben a képtárgy potenciális, végső jelöleteként felismert szerző/festőalakot a szöveg a képen feltárolt tekintet szemléletet viszonzó aktivitásaként regisztrálja. A megértés általi figuralizáció eredményét közlő abszolút formula (mely ismét egy kép komplex alakját ölti magára a másik szemének láthatósága által) azért tud olyan hatékonyan részt venni a toposz felidézésében, mert a vers intenciója szerint egyfelől már mindig is a kép valódi ábrázoltjaként/formájaként (értsd: arcképként) volt felismerhető, másfelől viszont a szemlélet lényegéhez köthető jövőbeliség alakzataként, feltételes jelentésként üzemel. Leegyszerűsítve: Babits versében a metaforikus megnevezésen való túllépés vágyát a portréművészet paradigmájára való többértelmű utalás által feje ki. A portréban testet öltő emberi jelenlét, illetve annak illúziója a közvetlenség legtöbbet értelmezett és leginkább kidolgozott képi mítoszát/mítoszait alkotja meg a képtörténet során.¹⁷ A vers voltaképpen felismerési folyamata eszerint egy valódi kép képmásként való regisztrálásának művelete. Egyrészt abban az értelemben, ahogyan a mindenkori kép egy másikra való örökös kiutaltságban a szemlélet „megtestesítő erejéből”¹⁸ létrejön, másrészt viszont annak a párhuzamos művészettörténeti analógiának tulajdoníthatóan, mely a képmás/a portré felismerésének szemléletbeli garanciáit, mint ikonikus indexeket tartalmazza. A versben kiépített topológia komplex jellegére utal, hogy a láthatóság mozzanatának a szemlélet nem-megnevező aktivitásával többféle-

¹⁷ Ezúttal csak a festészetnek Plinius *Természettörténetében* lejegyzett, Butades lányához kapcsolódó eredetmítoszra hivatkoznék, mint a kép és az arc egymásra vonatkoztatását nyilvánosságra hozó közismert reprezentációs analógiára. A témához lásd HAGI KENAN, *Tracing Shadows. Reflections of the Origin of Painting = Pictorial Languages and Their Meanings. Liber Amicorum in Honor of Nurith Kanaan-Kedar*, szerk. C. VERSAR – G. FISHOF, Tel Aviv UP, Tel Aviv, 2006, 17–28.

¹⁸ A megfogalmazásnak a keresztény megtestesülés tanára tett utalásával az arcképnek azt az egzegetikai mozzanatot szerettem volna érzékelteni, mely az európai művészet történetében a valóságos ikontól (mint a kép prototípusától) formailag eltávolodott világi portré esetében is a szemléletben végrehajtandó transzformáció-átváltoztatás szükséges műveleteit jelöli, igaz egyfajta „ateológiai önállóság” által. Lásd JEAN-LUC NANCY, *A portré tekintete*, ford. SEREGI Tamás, Műcsarnok, Budapest, 2010, 20.

képpen is összefüggésbe hozott jellegzetessége úgy is pontosíthatóvá válik, ha a tárgyunkat a kifejtés keretként alkalmazott referenciák (jelesül a festészettörténeti kronológia egy lehetséges elgondolása¹⁹ vagy pedig, ezzel párhuzamosan a kép konszenzuálisan kiképzett nyugati története)²⁰ alapján is szemügyre vesszük. A szemlélet során eleven tekintetként megképződő kép a versben közölt attribútumai alapján összehasonlíthatóvá válik az ikonnal, mely „a kép láthatóságának egy tanaként” (Jean-Luc Marion definíciója)²¹ rendkívüli hatást fejtett ki nemcsak a szakrális középkori művészet szimbolikus megjelenítést középpontba helyező évszázadaiban, de a későbbiek során is mindenkor, amikor a képre jellemző metaforikus-utalásszerű jelölési gyakorlat, önmaga kódolt lehetőségein túllépve újra a kép által valaha jelzett közvetlenség ajánlatához lépett vissza (lásd Jean-Luc Nancy kiterjesztő terminológiai javaslatát). Az ikonikus kép fenomenológiai értelmezése során mindegyre olyan szemlélet kölcsönösségéhez jutunk el, mely a kép által megjelölt és helyettesített távoli tekintet és a képre szegeződő mindig jövőbeli tekintet eseményeként a „látható kereszteződése” során együtt hozza létre a valódi képet, vagyis az ikont, mely a Pictor Ignotus képének meghatározásához feltétlen tipológiai mintát jelez.

Bizonyára nem tekinthetjük véletlennek, hogy a vers további versszakában kiéleződik a név által jelzett szokásos leírógyakorlat és a név hiányát kreatív munkába fogó aposztrophikus megszólítás közötti különbség, mint a szemlélet kétfajta módszerét, jelentős útját kísérő dilemmák összefoglalása. A 2. és 3. szakaszokban bemutatott képzőművészeti tabló, mely az európai képtörténet egy dicsőséges korszakának elbeszéléseként is felfogható (két, egymással korrelatív viszonyban álló sorozatban a Botticelli és Leonardo, valamint a Cimabue és Michelangelo neve által jelzett fejlődést, mint a trecento művészetéből a cinquecentóba való lépést ábrázolja a versrész), a kiválóság kánonaira (Vasari, Castellani) való latens, odaérthető hivatkozással el-lépést, értelmezhető alternatívát javasol attól a befogadásmódtól, melyet a Pictor Ignotus képe és vele az általa képviselt auratikus műtárgy eszméje képvisel. Az itáliai reneszánsz festészeti-művészeti örökségének jelentősége nemcsak a szűken értett művészettörténeti kutatáson belül képezte meg egy olyan korszak fogalmát, mely viszonyítási pontként értelmezhető más korszakok számára, de nagy hatékonysággal vett részt a fejlődést középpontjába helyező stílustani kutatások előfeltétel-rendszerének, tudatosító módszereinek kialakításában. Magyarán, a reneszánsz nemcsak

¹⁹ Ezt a kronológiát maga a versmenet állítja elő azokkal a jól dekódolható és fegyelmzett útmutatásaival, melyek a mű 2. és 3. versszakában megidézett festők nevének elrendezésével a Vasari-féle *Vitára* tett félreérthetetlen utalást tartalmaznak.

²⁰ Gondolhatunk itt azokra az újabb keletű, a képtörténet megörökölt tudanyagát átértelmező javaslatokra, melyek a művészettörténeti stílustan egyeduralmának meggyöngyülésével a képre vonatkozó ismeret új forrásait állították előtérbe. Ezúttal mindenekelőtt Hans Belting munkásságának a „hiteles kép” körüli fejtegetései érdemelnek figyelmet, hiszen ezekben bőséges filológiai anyag bevonásával a képben testet öltő szemlélet aprólékos analizisét adja. Mindezen kutatások egyik – de valóban csak egyik – számba vehető eredménye éppen a kép haptikus megelőzöttségének, érintettségének ténye, mely a képi ábrázolás és az ún. érintéseklyék történeti-teológiai egyeztetésének lehetőségében tárul fel. Lásd Hans BELTING, *Kép és kultusz*, ford. Sajó Tamás – SCHULZ Katalin, Balassi, Budapest, 2000, 48–79.

²¹ Jean-Luc MARION, *A látható kereszteződése*, ford. CSEKE Ákos, Bencés, Pannonhalma, 2013, 134.

az őt megelőző, tőle független (vagy annak tekintett) fejlődéshez képest jelenítette meg az innovációban és újraértelmező másolásban rejlő továbblépés útját, hanem maga is ennek a követhető fejlődésnek történeti modelljében vált csak igazán olvashatóvá, s ennyiben a fejlődésről alkotott érvényes elképzelések egy határozott típusát is reprezentálta.²² Babits versének beszélője a stílus kifejlődésének ezt a sokszor ábrázolt, egyirányú dinamikáját (mely rendesen Cimabue-től Leonardo felé tart) a szöveg értelmező terében megfordítja, és minden szóba jöhető tudományos és műveltségi magyarázattal ellentétes alternatív kronológiaként közli. A Vasari-kánon elbeszélését uraló *evoluzione*²³ eszméjének felülvizsgálatára, a művészettörténeti érettség és érték összeegyeztetéséből származó következtetések cáfolatára Babits verse a felajánlott leszármazási sor tételes megfordításával válaszol. Így a *maniera perfetta* meghaladhatatlannak hitt művészete (a versben Leonardo és Michelangelo neve képviseli e fejlődési fokot) a szemlélet kiindulásaként szolgál, és csupán elvezet a kezdet érdekességét magában foglaló Cimabue vagy Pictor Ignotus munkásságának értékeléséig.

Tegyük mindehhez hozzá, hogy a modern vagy klasszikus szépművészeti múzeum által felajánlott és nyilvánosságra hozott közismert értelmezési javaslat mindenkor a civilizációtörténet egyenletes fejlődésként elgondolt-megalkotott koherens teóriájába való szemléletes bevezetés feladatát vállalja magára. A kiállítóterben történő mozgás, mely a 19. századi múzeum esetében egy előre meghatározott útvonal bejárását írta elő (a *galleria progressiva* elképzelése értelmében),²⁴ szintén ehhez az evolúciós képzethez igazodott, amennyiben azt a látogató számára igen konkrétan érzékelhető módon egy összetett topográfiai utasítás révén hozta nyilvánosságra. A múzeumi tér bejárására tett ajánlat az út, útonlét tranzitivitásában (a látogatói magatartás e támogató, semlegesnek tekintett, de a múzeumi bemutatás ideológiája számára igen lényeges elemében) egyszerre aktivizálta ugyanis az elhelyezett tárgyak egymásutániságához kapcsolódó térbeli olvasás antropológiai reflexeit, vagyis hozta létre a kiállítóteret

²² A 20. század második felében éppen ezért a pozitivistá művészettörténeti kutatásban mindvégig ambivalens módon érvényre jutó történetiségfogalom, valamint a következményeként kibontható, kis változatosságot produkáló, lényegében statikus kronológiák miatt kerül a hagyományos, ikonográfiai kutatáson alapuló művészettörténet és vele a reneszánszhoz kötődő korszakelképzések az újító szellemű, más középpontok felé tájékozódó értelmezői gyakorlat homlokterébe. Közismert tény például, hogy a németalföldi művészetnek a Svetlana Alpers és tudós kortársai munkáiban körvonalazódó érdekessége és jelentősége éppen az itáliai reneszánsz mind sematikusabb értelmezése által kialakított európai művészeti időszámítás hegemoniája ellenében fejtette ki hatását. (Lásd Svetlana ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.) Mindezzel kapcsolatban figyelemreméltó tény, hogy Babits versének beszélője, bár maga a reneszánsz egyértelmű fejlődésként megképzett eszméjének radikális ellenzőjeként tűnik fel, mégsem bontja meg a korszakelképzés lényegét ábrázoló minták homogeneitását, sorozatot eredményező kontinuous jellegét. A lírai én döntéseként olvasható névsorok egységessége azért is érdemel említést, mert a legfőbb világirodalmi inspirációként korábban szóba hozott Baudelaire-féle *Les Phares* a múlt művészeti nagyságát példázó kiválóságok említésekor mintha az európai újkor művészetének ezt a csak sokkal később megvalósított kettős identitását tartaná szem előtt (Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt és Michelangelo neve jelöli ki a baudelaire-i szemlélet földrajzi-esztétikai nyitottságát).

²³ A Vasari-életrajzokban megnyilvánuló esztétikai koncepció jellegzetességeiről lásd VAYER Lajos, *Bevezető* = Giorgio VASARI, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, I., Európa, Budapest, 1983, 5–33.

²⁴ Lásd például Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások*, III., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1980, 84.

mint egy narratív elsajátítás alapját, és kapcsolta be ezt a szemlélet alakulása során keletkező természetes elbeszélést a fejlődés logikájáról és működéséről szóló gondolatmenet ábrázolásának általános kulturális programjába. Ha úgy vesszük, Babits látogatója a klasszikus múzeum által felajánlott hagyományos művészettörténeti narratíva olvasása helyett, mely a *trecento* mint előtörténet (Vasarinál: *maniera secca*) felől közelít a tökéletes stílusként értett (*maniera perfetta*) *cinquecento* művészi-kulturális teljesítményéhez, egy másfajta út bejárását választja. Ez az út a vers intencionált logikája szerint a művészettörténeti észlelés-tudatosítás optimumát jelző, kis portrékban rögzített életmű-összegzésektől, a metafora megnevezőképességét az értelmezés zászlóshajójára tűző disztíngvált leírásoktól a szemléletre vonatkoztatott újabb hiányállapotig, a képtárgy, mint középponti jelölő eltűnéséig vezet. A táblakép „találmánya” által jelzett újdonság, mely a művészi látás történetében visszavonhatatlan fordulatként tűnt fel, a képtörténeten belül pedig egy sokáig felülírhatatlan paradigma erejével uralkodott, a versben rendre relatív és vitatható – akár visszavonható vagy visszájára fordítható – történeti tetteként könyvelődik el. E gondolat közreadásakor, a művészeti fejlődés és a stílusban testet öltő haladás nézeteihez ilyen kritikusan viszonyuló szemlélet bemutatásakor, számos, szóba jöhető és az újragondolás szükségességét sürgető forrásmunka közül hadd utaljak most csak Aby Warburg ikonográfiától mentesített ikonológiájára, melyben (főképp majd a késői munkásságban nyilvánosságra kerülő Mnemosyne-tervezetben) a történeti lefolyássorozatok logikája által kialakított tárgyegyüttesek helyére a formális jellemzőiket előtérbe állító, a jelölés és érzékelés antropológiai univerzáléira sem figyelmetlen műhalmazok kerülnek.²⁵ Babits persze nem hatol el ilyen messzire múzeumi újrendező-koncipiáló sétája nyomán, mert bár relativizálja a fejlődés szimplifikált elképzeléseihez kötődő tézisek érvényességét, ismert és méltatott példáinak sorolásával arra a konszenzuális és ikonográfiailag is értelmezhető festőiségre helyezi a hangsúlyt, mely a befogadás modern változatában az adott mű esztétikai karakterének-jelentőségének felmérését irányítja. A versbeli elbeszélés minden hivatalos-jóváhagyott javaslattal éppen ellentétes menete, a bemutatott festői genealógia visszafordított leszármazási sorként való beállítása (ahol a mesterek és tanítványok helyet cserélnek) nem is egy önálló művészettörténeti program javaslatként kér szót, hanem annyiban és úgy, amennyire és ahogy a szemléletmódokhoz kötődő paradigmatiszta választások egy összehasonlításra és kiemelésre nyugvó poétikai konstrukció érvényes alapjait szolgáltatják.²⁶

²⁵ Lásd Aby Warburg, MNHMOEYNH. *Válogatott tanulmányai*, szerk. Széphegyi F. György, Balassi – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1995.

²⁶ Amikor Babits művészettörténeti tájékozódásának és olvasmányainak jellegét és természetét kívánjuk megragadni, fontos előzetesen lefektetni, hogy ilyen irányú műveltsége rétegeit csak a tágabb eszmétörténeti és filozófiai érdeklődésével párhuzamos kutatás és általános irányultság kísérőiként foghatjuk fel. Érdekes tény és bizonyos értelemben ellentmondás, hogy bár a korai Babits-líra és a szerző ekorabeli művészetfogalma sokat köszönhet a művészettörténeti mintákkal való elmélyült ismerkedésnek és összehasonlításnak, költészete számára pedig elengedhetetlenül fontos a látható, az objektum (melynek eminens példája a képzőművészeti tárgy) megszólításából származtatott poétikai energiák mozgósítása, mindehhez nem társul, mindezt az érdeklődést nem támogatja egy rendszeresített tanulmányozó gyakorlat, mely az ábrázolás történeti megnyilvánulásainak különbségeire tekintettel viszonyulna a vizualitás

Talán még ennél is érdekesebb és megfontolásra méltó annak a Heinrich Wölfflin munkáiból kiolvasható javaslatnak az elemzett vers módszerével való lehetséges megfeleléseit nyomon követni, mely a hagyományos stílustörténet korszakelképzelésével csak részben összeegyeztethető módon az ábrázolás történetét ellentétes vizuális-optikai minőségek és felfogásmódok változataiként rendezi újra s végül a „nevek nélküli művészettörténet” ismert tudományos utópiájában összegzi.²⁷ A már Wölfflin 1890-es évekbeli munkáiban, így a *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* főbb elképzeléseiben felismerhető, az *Alapfogalmak* 1915-ös első kiadásában pedig kikristályosított rendszerezés szerint például a barokk kép festőiségével (mely mindenkor már egy előzetesen, látványként összerendezett kép újraábrázolására, festőivé tételére tör) szembeállítható a korábbi évszázadok vizuális stúdiumaiban érvényesülő linearitás, vagyis a vonalnak, a kontúrnak kardinális szerepe. A vonal, mint a testtárgy térbeli látványát a kép síkjára absztraháló elsődleges segédeszköz közvetlen módon utal tehát vissza a képforma előzményeként az ábrázolt test realitására s ezen keresztül az újraalkotásnak felkínálkozó, elsődlegesnek tekintett haptikus érzet eredményeire.

A versbeszéd választása, mely egyrészt a metaforikus megnevezés összesítő-esszencializáló effektusaira törekedik (a sorozatos művészportrékban), másrészt viszont éppen a megjelölés egyértelműsítő hatásait igyekszik minimalizálni a név hiányának hangsúlyozásával és poétikai karakterre alakításával, felfogható a jelölőt felváltó jelölt, a művet felváltó jelentés, a képet felváltó tett, a képmást felváltó másik

válfajaihoz. Amiképpen a fiatal Babits intellektuális életrajának igen pontosan rekonstruálható vonulatát adja filozófiai és esztétikai útkeresésének története, úgy kevésbé folyamatosan és töredékesen tárul csak fel előttünk az alkotó képzőművészeti érdeklődésének és ízlésirányának formálódása. E korántsem lineáris és kevésbé jól dokumentált érdeklődés „életrajza” olyan, többnyire a Babits-életmű perifériáin fennmaradt adatközlések és megjegyzések szolgáltatják, melyek a visszakövetkeztető értelem számára bizonyulnak hasznosíthatónak, említett versünk világa szempontjából pedig rendkívül informatívnak. Alapvetően két fontos rétege ismerhető fel és különíthető el a Babits reneszánsz korszakkal kapcsolatos ismerkedését elősegítő és befolyásoló olvasmányoknak. Elsőként a jelentős angol hatás érdemel szót, mely Walter Pater, John Ruskin és a 19. század végi angol irodalmi esszé más képviselői által jól felismerhető és jól dokumentálható hatást fejt ki Babits egész pályáján, de az induló szerző számára valóságos szellemi irányítónak szolgált történeti-esztétikai tájékozódása során. (E szellemi kör Babits művészetszemléletére gyakorolt hatásának felmérésére két irodalomtörténeti adalékot szeretnék felhozni bizonyítékkul. Babits Gál István 1945-ös lejegyzésében fennmaradt angol könyvtárának tételei közt ott találjuk a viktoriánus kori angol esztétikai gondolkodás számos alapművét. Emellett megemlíthető Babits 1919-ben lejegyzett *Összehasonlító irodalomtörténeti feladatok és lefordítandó világirodalmi alkotások* című tervezete, melyben például „Ruskin műveiből gyűjteményes kiadást” javasol, Pater kapcsán pedig a következő ajánlatot teszi: „Imaginary Portraits; egyéb műveinek meglevő fordításai – főleg a Renaissance-é – szintén újakkal pótlandók.” Gál István, *Babits Mihály. Tanulmányok, szöveggözlések, szeljegyzetek*, Argumentum–OSZK, Budapest, 2003, 90–101.; 274–275.) Másrészt, kevés konkrét adatra hivatkozva, fel kell tennünk, hogy Babits a művészettörténeti ismereteinek beszerzése terén olyan Európa-szerte elterjedt kézikönyvekre hagyatkozott (például Salomon Reinach korábban hivatkozott magyarul is több kiadást megért *A művészet kis tükré* című munkájára), melyek konvencionális módon nyújtottak bevezetést a képzőművészet világába, s jól ismert stílustörténeti elbeszélésük megosztása közben kevés gondot fordítottak a korabeli művészettörténeti gondolkodás homlokterében álló elméleti problémákra.

²⁷ Lásd Heinrich Wölfflin, *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*, ford. Mándy Stefánia, Corvina, Budapest, 1969.

előtérbe állításával. Ezt viszont, vagyis a versnek azon notórius eljárását, mellyel a szemlélet nem a jel közvetítése, hanem a médium lebontása által férközik közelebb a jelölés tulajdonképpeni tárgyához, mindezek értelmében értékelhetjük a kép korpo-reális garanciáira történő ismételt hivatkozásnak. A Pictor Ignotus művét jellemző részletekben felfigyelhetünk a festmény mediális tulajdonságaiból adódó következtetések háttérbe vonására, kiszorítására az értékelő gesztusok számára értékes információt szállító jelzések köréből. Ezzel párhuzamosan vagy ehelyett azonban a beszélő képhez fordulásában egyre nagyobb helyet követel magának egyfajta mélységre való utalásrend következtetés kiépítése („mély szem nézne rám”, „végtelen mélyebbet”, „izgatóbb vagy te talán”, titkos „kincs”), mely a képfelület mint természetes közvetítő szemléletből való kiiktatásával mindegyre egy, a tárgy mögött álló, a tárgy által helyettesített szubjektivitás megszólítására törekszik. A vers megszólító folytonosságban koncentrált teljesítményét értékelhetjük tehát úgy is, mint a képre jellemző abszorpciós jelenség hatástalanítására tett kísérletet, vagyis olyan műveletként, mely a vizuális jelölés menetét nem a szimbólum konszolidált képviselő gyakorlatával hozza kapcsolatba, hanem az anyag átalakulásának sugárzasként vagy felszívódásként elképzelt jelenségével. A képi jel itt tehát nem egy saját magán kívüli, tőle független referencia létrehozására szolgál, hanem a szemlélet újramegjelenítése során (ahogyan a képi jel által nyújtott mimetikus jelzések általában olvashatóvá, értelmezhetővé és visszavetíthetővé válnak), hanem a szimptóma paradoxona szerint látható képként annak a láthatatlannak a helyére áll, amit ezzel egyszerre elfed és kiemel, megjelöl. A befogadó szemlélet korábban említett reverzibilitása, mely a szemléletformák fokozatos és hierarchikus feldolgozásának helyén jelenik meg, azért is vonatkoztathatja egymásra olyan feszületen és minden köztes, ikonografikus lépést kihagyva a mű létezésformáiként felismert fenomenológiai szinteket, mert lényegében érzékelhetetlennek és szétválaszthatatlannak nyilvánítja azokat a műalkotás megjelenítésében.

A Pictor Ignotus képét tudatosító anyagi megfigyelések azért kaphatnak olyan nagy teret a mű eleji ekphraszisz során, mert – ellentétben az esztétikai szemlélet komplex rekonstrukciós eljárásával – a képtárgy, a fizikai hordozó időbeliségére/történetiségére való utalások (anyagi alkotóinak sérültsége és lepusztultsága) nem a feltételezett műértéktől független tényezőként, a művészettörténeti-muzeológiai jelentőséget nem befolyásoló akcidenális adottságként értelmeződnek, hanem a műszubsztanciát megalkotó lényeges mozzanatokként. Mintha csak az a Babits más korai programverseiben jelentkező ontológiai elképzelés érvényesülne újfent, mely a szépség (a szépségként megjelenő transzcendens, vagyis közvetett állítás) felismerhetőségét csak részben vezeti le annak reprezentatív, valamilyen világi formához igazodni képes nyitottságából, alkalmazkodóképességéből, ennél fogva szemléltetőségéből és ismerősségéből, lényegileg viszont az őt közreadó-olvashatóvá tevő jelek lebomlása után is fennmaradásra, más potenciális hordozókkal való kapcsolatfelvételre ítéli. Ebből következően a szépség világi megjelenésére példaként felhozott (legtöbbször művészi) alkotások a szépség eszméjének, immateriális létezésének mindig csak az anyag világában kivitelezhető, értelmezhető lenyomatát közvetítik, s úgy teszik megfoghatóvá, szemléltetővé vagy hallhatóvá, egyszóval észlelhetővé a szépség isteninek titulált lelkét, hogy a posztthumusz

önmegjelenítés aktusában, a reprezentáció által önmagát felszámolva megőrző jelenség létéről tesznek tanúságot. Két olyan vers, mint A Pictor Ignotus megírását követő rövid időszakban keletkezett *Klasszikus álmok* (1910) és az *Óda a szépségről* (1910) által nyújtott iránymutatás, esztétikai reveláció legfőbb eleme, hogy ami maradandó, az eleve anyagtalan, immateriális létezésre van utalva. Mindezzel szemben nyilvánul meg a művészet műve (melyet visszatérően a képzőművészeti alkotás elismert technikái, a szobrászat, festészet modelleznek a versekben) megőrkítésként, vagyis olyan komplex formák előállításaként, melyek összegyűjtésként (lencse), tartalmazásként (tál), együttmozdulásként (rác) és megmintázásként (istenszobor) azt az elmélyültséget nyújtják, mely a sugártermészetű műszubsztancia felfogására alkalmas. Az *Óda a szépségről* című versben körvonalazott koncepció értelmében a szépség kikezdetlenségét garantáló jellegzetességei éppen anyagtalan és időtlen voltának elismeréséből származtathatók, vagyis mindazon adottságból, mely voltaképpen, másrésztől érvénytelené teszi a mű történeti kontextualizálását, történeti szerepének meghatározását. Ennek értelmében az említett versekben kötelező földi törvényként, előírászerű teljesülésként felmerülő általános pusztulás és megsemmisülés képei, a jelhordozó anyagi felfüggesztődésének története sosem jeleníti meg együttesen a múltanyag szemléletéből, az esztétikai észlelés teréből való végleges és végletes visszavonulását (lásd „s bár emberszem nem láthatá sokára: / a sugár megmarad, tán istenek javára.”). A Pictor Ignotus műve a jel és jelölt erőteljes esztétikai szembeállításán alapuló versbeli dichotómia szemléletéhez igazodva, a fizikai hordozó előrehaladott, erőteljes képekkel festett állapotromlásában („fakult a szín, tördelt a váson, / fátolt kapott a régi arc,...”) ahhoz a műutópiát jelző „végső gödörhöz” jut közel, mely egyfajta abszolút elmélyültség fokozataként, a rajta túli/kívüli számára való tökéletes feltárulkozásban helyet biztosít a műben megfigyelésre érdemes végbemenés/megtörténés és felfüggesztődés/elhalasztódás együttes jelenségének. (A mű-fenoménben az elanyagtalanodás irányába mutató tendenciák, valamint a létező fizikai karaktere közötti határvonásban „anyag és élet” bergsoni megkülönböztetésének ténye minden bizonnyal alig túlbecsülhető hatást jelez e költészet számára.)²⁸ Mindezek ismeretében természetesnek is vehető, hogy a művé avató újr felismerő látás munkálata, a felismerésnek a bomlás folyamatait semlegesítő visszaalakító gyakorlata szemléletesebben nyilvánul meg egy olyan tárgy esetében, mely tárgyvoltát (vagy műtárgy voltát, szemben műként való felismerésével), mint a nem-érzéki szubsztanciára való visszafejlődését jelző mindenkor fokozatot kendőzetlenül kínál fel a tekintet számára.

²⁸ Amint a korai Babits-költészetről élő képzeteinket leginkább meghatározó Rába György-féle monográfia intellektuális fejlődéstörténetként előadott pályarajza nyilvánosságra hozta, és számos nagyszerű elemzésben igazolta ezt a tény. Jelezni kell azonban, hogy nemcsak a Rába-kötet egykorú recepciójának körében jelent meg a költészeti mű és a tágon értett művelődés ilyen szoros egymásra vetítésének értelmezői gyakorlataival szembeni kitartó kétely hangja (például BARTA János, *A sokarcú költő. Egy új Babits-monográfia kapcsán* = Uő., *A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 348–371.; BALASSA Péter, *Rába György: Babits Mihály költészete 1903–1920* = Uő., *A látvány és a szavak. Esszék, tanulmányok 1981–1986*, Magvető, Budapest, 1987, 90–101., különösen: 94–95.), hanem a legújabbnak mondható szakirodalomban is felerősödni látszanak a költői művek esztétikai autonómiájára nagyobb hangsúlyt fektető olvasás ajánlatai. Lásd VIDA Gergely, *Babits-olvasatok. Játék, konvenció és trópia a fiatal Babitsnál*, Kalligram, Pozsony, 2009, 48–77.

A Cimabue-kérdés, mint „bizanti ős talány”, bizonyos értelemben az iskolázott képszemlélet optimumaként beállított speciális múzeumi szituációnak egy másik szélső értékét képviseli, és ennyiben igen fontos problémaként rögzül a versben: egyrészt a struktúráként felfogott, szemiotikai rendszerként elgondolt képfogalom szempontjából jelez határvonalat a nagy előd művészetének emlegetése, másrészt a művészettörténeti kronológiai megközelítés számára is végső érvként, a lehetséges elbeszélés egy fiktív kezdő-, illetve végpontjaként kínálkozik nevének, művének elhelyezése. Cimabue bizonyos szemszögből, a kép fenomenológiai vizsgálatát végző azonosítás oldaláról a Pictor Ignotus-típusú alkotó tökéletes ellentétéként értelmezhető, hiszen ahhoz némileg hasonló módon, a műalkotás ideális teljességét felkínáló komponensek hiányainak kipótlásával vonatkoztatható csak rá az életmű komplex, Babits számára mindenképp aktív ösztönzés és létező elvárás rögzítő szellemi-történeti definíciója.²⁹ Más nézőpontból, Cimabue reprezentatív példája a versidőben megjelenített történeti sor általi összerendezés értelmében a névtelen alkotó közvetlen szomszédságát jelzi, amennyiben a képtörténet anonim korszakának szimbolikus lezáródását és egy új, individuális és egyéniségközpontú felfogás első jeleit kapcsolja a beszámoló lírai én a tulajdonnév jelentéseihez.³⁰

²⁹ Babits műszemléletének individualista felfogásáról, szellemi-történeti érintettségéről az esszéművésztével foglalkozó recepció ismeretében nem szükséges külön szót ejteni, hiszen mind *Az európai irodalom története*, mind az azt megelőző, előkészítő irodalomtörténeti tanulmányozások esetén a kritikai olvasás egyik evidenciájának számít a szerző portretírózó szándékának elismerése. A babitsi esszéportré életmű-összegzésre vállalkozó, a megszólított művészként és művét mindenkor tágas szellemi-történeti panorámába állító és sorssá alakító esszencialista eljárása természetesen nem független a költészetében – főképp az első két kötet anyagát alkotó versek ciklusaiban – mérvadónak mondható biográfiai ihlet különféle ajánlataitól, melyek a portrévers (történeti, irodalomtörténeti és mitológikus érdeklődésű) válfajait alakítják ki. Az ismert és sokat elemzett darabok – mint például az *Arany Jánoshoz*, a *Héphaisztosz*, *Homérosz*, *Protesilaosz* szonettjei – mellett érdemes egy ilyen előjeli vizsgálódás kereteit kiterjeszteni a kötetbe nem osztott, de fennmaradt egykorú költészet anyagára is (például *Zola*, *Helios*, *A Spinoza-szobor előtt* stb.).

³⁰ Tisztázásra szorul ugyanakkor, hogy Babits versének oppozíciós eljárása, mely a középkori névtelenség jelenségét és a szerzői identitás világi megörökítésében érdekelt reneszánsz teljesítményét helyezi egymással szembe, szükségszerűen lemond e kérdés differenciált kibontásának lehetőségeiről. A vers által felajánlott olvasat tanulmányai nemcsak a kérdés megértéséhez szükséges történeti és szociológiai nézőpontok kiiktatása által, de a művészettörténeti kérdés földrajzi-területi relevanciájának kizárásával rögzülnek, és alkotják meg a Babits kifejtésében igen hatásos egyenlet elemeit: egyik részről a névtelenségnek nem történeti kategóriaként, de önkéntes vállalásként értett, a személyiséget egy magasabb elképzelés nevében háttérbe szorító, a művészetakarás és a hívó megvallás eseményét egyesítő hordozó életideáját, másik részről pedig a név (s vele/általa a személyiség) jelenséghöz középontba állító újkori egzisztencia világát, melyben a vallási tárgyú művészet a mind jobban felismerhető szekularizáció szolgálatába állított esztétikai önkifejezés elsődleges eszköze. Nem véletlen tehát, hogy a vers által felajánlott ellentét tagjainak kialakításakor Babits beszélője egy lényegében sosemvolt, a művészetszociológia által kétségbe vont elgondolás elemeit idézi föl. „A középkor romantikus legendájához tartozott a művész anonimitása is. A modern individualizmushoz való kettős viszonyában a romantika az alkotás anonimitását éppenséggel az igazi nagyság jeleként tüntette fel, előszeretettel időzött az ismeretlen szerzetes képénél, aki művét egyes-egyedül Isten dicsőségére alkotta, visszahúzódott cellája homályába, saját személyiségét soha nem állítva előtérbe. De a romantikus elmélet szerencsétlenségére azokban az esetekben, ahol ismerjük egy-egy középkori művész nevét, csaknem mindig szerzetesekről van szó. A név említése éppen abban az időben szűnik meg, amikor a művészi tevékenység a klerikusok kezéből átmegegy a világiak kezébe.” HAUSER Arnold, *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, I, ford. NYILAS

Cimabue példája, akinek a vers ajánlata szerint „neve maradt, műve nem”, más tekintetben kilépést javasol a műben kiépülő, többnyire a konkretizálás gesztusait támogató allegorikus olvasás menetéből, és végérvényesen interiorizálja, vagyis az én memóriája és tapasztalatvilága nevében bensőségesse teszi a versmű eddig is virtualizációra hajlamos térképződését. Azért beszélhetünk az eddigiek során is csak relatív-hozzávetőleges referenciákról, mert bár a vers sohasem mond le a kezdő bejelentés által megalapított beszédhelyzet idői-téri realizálásának lehetőségéről, a múzeumi sétát megidéző művészettörténeti portrékból összeálló tabló tagjainak azonosítása során nyilvánvalóan nehézségekbe ütközik a versesemény linearitásához fűződő topográfiai egységesítés terve, vagyis a versnek éppen azon séma, megjelenítő topografikus modell szerinti reális olvasása, amit a kezdőkép határozottsága és körülhatárolt szituációképzése lehetővé tett. Észlelnünk kell, ahogy a vers térkijelölő kulcsszava, a „képtár” fokozatosan a klasszikus művészet tárgyi emlékei és a modern látogató találkozását lehetővé tevő és megszervező egyetemes színhellyé változik, a múlt értékeit felkereső és felmérő jelenkori tudatosság kontextusát alkotja meg. A képtár, a múzeum tehát a vers terében olyan általános értelmezési keretet hoz létre, mely idővel magához igazítja, és metaforikus erejénél fogva egységesíti a versben megjelenő egyéb térlehetőségeket, térajánlatokat is. Ha azt állítjuk tehát, hogy Babits verse, a műbéli főszólam, tézis erejét ellenpéldák által alátámasztó művészettörténeti sorozatok kialakításánál felfüggeszti a különbséget például templom és képtár között, akkor feltelezhetjük, hogy ez nem a szöveg referenciális olvasásában felmerülő hibát jelez (például Michelangelo a versben említett Mózese a római San Pietro in Vincoli templomban látható), hanem éppen az előbb leírt topográfiai metaforika kiterjesztéséből következő poétikai lehetőségek kiaknázását szorgalmazza. Vagyis Babits beszélője, a tér hivatalos státuszától és intézményes megnevezésétől függetlenül, mintegy a kultúra tereinek „muzealizálódásáról”, „muzealizálásáról” közöl érzékeny meglátásokat úgy, hogy érdeklődésének homlokterében továbbra sem a kultúra egyes konkrét intézményei és hozzájuk rendelt megőrző gyakorlatok elleni bírálatok megfogalmazása áll.³¹ A vershelyszín ugyanis, ha valamely megnevezhető földrajzi-világi jelöllet státuszára próbáljuk vonatkoztatni, csakis a „múzeum”, illetve a képtár intézményeire és konkrét megjelenéseire tett célzásként vehető számba, de még inkább annak a „kép-

Vera – SZÉLL Jenő, Gondolat, Budapest, 1980, 144–145. Mondanunk sem kell, hogy a versnek Hauser példájával való lehetséges megfelelései, mint egy művészetszociológiai inkoherenca tételezései nem érintik, nem befolyásolják a benne lejátszódó esztétikai kifejtés lehetséges „igazságát”.

³¹ Bár itt kell megjegyeznünk, hogy Babits *Halálfiái* című regényének a Velencébe tett utazást bemutató fejezetében (*A rettenetes nászút*) erőteljesen fölveti az egyházi indíttatású európai művészet modern muzealizációjának kérdését, mikor főhőseinek egy művészeti gyűjteményben és egy templomban tett látogatását egymás után bemutatja, talán hogy a mindentudó narrátori pozíció előnyeit kihasználva, a naivnak mondható esztétikai tudat oldaláról szemrevételezze a művek évszázados megítélésében és használatában végbement változás jelentését. A bekezdésekben könnyen kiolvasható ellentétet képeznek a Rácz Nelli által elutasított múzeumtér és a megbotránkoztató templomi tér ajánlatai, hiszen míg az elsőhöz a szükségesnek kívánt műveltség fárasztó és távolságtéremtő kódjai, egy magát vallásként konstituáló beavatottság kellei kötődnek, addig a másodikban a szakrális rangjától, jelentőségétől megfosztott, a művészeti transzgressziója által veszélyeztetett auratikuság élményköre körvonalázódik. Lásd BABITS Mihály, *Halálfiái*, Szépirodalmi, Budapest, 1972, 166–167.

zeletbeli múzeumnak” megfelelőjeként, melyről a technikai ösztönzésektől megteremkenyített, reprodukciónak mondható modern szemlélet és emlékezet eredményeként André Malraux a fent hivatkozott nagyhatású múzeumkritikai tanulmányában értekezik majd, évtizedekkel később. Malraux a korábbi évszázadtól örökölt, bizonyos tekintetben virulens és innovatív, más szempontból válságba jutott múzeumi paradigma legnagyobb gondjának, a múzeumi – legkivált a szépművészeti múzeumban megfigyelhető – bemutatás fő veszélyének a muzealizációnak azt az eljárását tartja, mely az intézményes gondbavétel részeként, elidegeníthetetlen elemeként a rekontextualizálás többértelmű (térbeli, faktuális kimozdításként és ideológiai átprogramozásként egyaránt érthető) gesztusaival operál. Malraux bizonyos szempontból a paradigma krízishelyzetét megújulása lehetőségeként felfogó hatásos elbeszélésében, kényszerű történeti leegyszerűsítések segítségével a műalkotás eredeti funkcióját felfüggesztő latens és nagyon is jól leírható mechanizmusok összjátékaként rögzíti a klasszikus múzeum intézményesített működésmódját. Legérzékletesebb példáját éppen a portré műfajának modern szemléletben lejátszódott funkcióváltásának történetei közül szállítja. Ennek értelmében a világi portré, az arckép vagy képmás megszületése pillanatában mindenkor a leképezett tárgyat jelentő szubjektum szolgálatában állott, befogadása pedig e szubjektivitáshoz visszatérő emlékező viszonyulás eseményeként ment végbe. Ezzel szemben a műtárgyak muzealizációjából – összegyűjtéséből és újracsoportosításából – következő modern elhelyezés gyakorlatai számára szinte lényegtelennek vagy az ábrázolás semleges elemévé válik a kép tárgyaként felismerhetővé vált szubjektum és ábrázolt világa, mivel az végérvényesen a művészet semleges előzményeként, a művészi szemlélet által érintetlen életvilág darabjaként rögzül, mintegy kívül rekesztődik az esztétikai szemlélet modernségét igazoló elismert kritériumok körén. Babits versének a szemlélete tárgyát alkotó képpel szembeni következetes magatartása, mely a látvány antropomorf jellegében mindvégig a megszólíthatóság alapfeltételét jelentő másik felmerülését ünnepli, s mely az ábrázolás referenciájának igazolásával, az ábrázolt arc kilétének kutatásával e modern esztétikai paktum merész felmondására tör, mintha mindegyre jóvátenni vagy semlegesíteni igyekezne a múzeumi tér által a kép számára előírt negatív sors következtetéseit, hogy egyidejűleg beállíthassa (illetve visszaállíthassa) azt az így átalakított befogadás imaginárius kánonjának közegébe.

Amikor Babits a korábbi művészettörténet egy kimondottan archaikus, már saját korában is csupán elszórt példákban fellelhető állásfoglalását (ti. Cimabue névéhez nem kapcsolható konkrét, fennmaradt művek) verse meghatározó érveként felhasználja, valójában a név kiállításának és vele a művészet befogadásának jellegzetesen modern gyakorlatára utal. E módszer, a klasszikus muzeológia történeti tájékozódása értelmében, lemond a tárgy régiségéből adódó eredeti jelentések és funkciók rekonstrukciójáról, s csak annyiban nyilvánítja jelentésessnek a művet, amennyiben az részt tud vállalni egy megszakítatlanságra törekvő stílustörténeti narratíva felvázolásában, képes hatásosan megjeleníteni, metaforizálni azt a korszakot, irányzatot, tendenciát stb., melynek képviselőjére szerződötték a jelentések archívumaként újraalapított múzeumi intézményben. A trecento és egyben az itáliai reneszánsz első jelentős mű-

vészalakjaként elismert firenzei Cimabue (tulajdonképpen Cenni di Pepi), akinek Vasari *Vitájától* eredeztethetően a művészettörténeti leírások az „első festő” szerepét adományozzák, valóban e modern, tudományos kronologizáló szemlélet kiválasztottjaként és kárvallottjaként jelenik meg már a 19. század középkori művészetre vonatkozó újrafelfedező mozgalmainak irataiban is. A kiválasztottság e kontextusban a kiválóság retrospektív, utólagos felismerését jelzi. A Cimabue művéhez (illetve más kortársai műveihez) csatolt „primitív” (másképpen: Giotto előtti)³² jelző egységesülése, valamint történeti kezdeményező szerepük, a festészettörténeti nagyelbeszélés bevezetett időszámítása előtt lezajlott fontos munkásságuk elismerése ugyanakkor főként mintha a kronológia számára nélkülözhetetlen kezdet fogalmát képezné meg, illetve a kezdet időszakát tenné elgondolhatóvá egy erőteljes megszemélyesítő/figuralizáló közbeiktatás retorikus segédlete által.

A fejlődési sorba rendező tárgyilagosság szemléletmódja mindenkor csak egy relatív történeti szereppel adományozza meg e korszak alkotásait, csak a későbbi, valódi értéket jelző mintákkal való összehasonlításban állítja elő a szemléletük, tanulmányozásuk mellett felhozható érveket. „De ezen századok művészei iránt csak történeti érdeklődést mutathatunk. Ahhoz, hogy valami örömet érezzünk műveik előtt, az kell, hogy már régóta szeressük a Correggiók és a Raffaellók műveit, és hogy észre tudjuk venni e gótikus festőknél azokat az első lépéseket, amelyeket az emberi szellem ama bájos művészet irányába tett, amelyet szeretünk” – írja Stendhal *Az itáliai festészet történetét* összegző munkájában e „primitív” kezdetek számbavételekor,³³ annak a szemléletformának nevében, mely mindenfajta esztétikai autonómia, egyedi minősítés lehetőségéről lemond az ún. protoreneszánsz (Jakob Burckhardt nyomán Magyarországon Elek Artúr is alkalmazza a kifejezést) műalkotásainak értékelésekor. Mindenfajta esztétikai aktualizáció alapproblémáját magába foglalja ez az érvelésfajta, amennyiben a fejlődés eszméjétől ihletett kronológiai leírása során tagadhatatlanul helyreállítja a korábban hiányos vagy kérdéses művészi status quót, viszont a művészi teljesítmény „régiségét” a szemlélet jelenkoriságából származó kritériumok által teszi csupán felmérhetővé. „[Cimabue] tehetségét annak a láncszemnek tekintjük, amely összeköti az antik festészetet a modern festészettel.” – állapítja meg ismét Stendhal,³⁴ idézett kötetében, nehezen felülbírálható egyértelműséggel. Ez a bizonyosság, vagyis a történeti összekötő/láncszemszerepnek a tudományos rendszerképzés szempontjából a fejlődést szolgáló tulajdonságokkal és funkciókkal való azonosítása, a komplex és egyedi művészi szemléletmód történeti hasznosság szerinti felismeréséből származó következtetések és tanulságok hozzákötése a bármikor felidézhetővé tett, műveltségi konszenzust megjelölő névalakhoz Babits számára Cimabue „elrettentő” példájában aktualizálódik. A múzeum és a háttérországát jelentő

³² A művészettörténeti monográfiatorozatok egyik nemzetközi etalonjának számító olasz Rizzoli Kiadó vonatkozó kötetének címadása és koncepciója is jóváhagyja és támogatja a Cimabue névhez kapcsolódó történeti és esztétikai jelenségeknek, mint a szerzőség általános fogalma és konnotációja fölé rendelt kollektív megfeleléseknek az elismertetését. Lásd *L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, szerk. ENIO SINDONA, Rizzoli, Milano, 1975.

³³ STENDHAL, *Az itáliai festészet története*, ford. NÉMETH Miklós, Európa, Budapest, 1982, 54.

³⁴ Uo., 68.

modern művészettudomány rendszerszemlélete, mely a versben kétségkívül a műalkotás létére veszélyt jelentő inautentikus értelemtulajdonítás kontextusaként lepleződik le, a pusztán név installációján keresztül lényegében a paradigma önfenntartásához, működéséhez szükséges mesterséges közbeiktatás eszközével él, és véglegesen a művekre vonatkoztatott metaforikus – elidegenedett – megismerés pszeudo-világán, történeti alakzatkombinációin belül reked. Amit a vers megindult beszédét jegyző alanyának vallomása szerint az effajta szemlélet elveszít, az a műtárggyal/a szingulárisvaló dialógusba lépés által nyújtott komplex önmegértés esélye. Amit viszont megnyer, amivel számolhat a történetileg kötött jelentések rögzítését vállaló, a metaforikus jelentés útvonalán meginduló, egyezményeszerű jelzések és rejtvények értelmezését szem előtt tartó gondolkodás, a múlt elért eredményeire támaszkodó *eruditustudat*, az az allegóriának a gondolkodás segédleteként fellépő elrendező javaslatából származó szisztematikusság és biztatás.³⁵ Mindezt szemléletileg megelevenítve láthatjuk a festői jel dekódolásának abban a könnyed és mindenkor megnyugtató eredményeket közlő eljárásában, mely a reneszánsz nagyelbeszélését megképező festészeti panoráma művészettörténetileg motivált és disztingvált szemléleti módszerekre visszavezethető, arányos nyelvi kialakítását jellemzi, s mely versbeli ellenpontját nyújtja a *Pictor Ignotus* képéhez kötődő érzelmi, érzéki befogadó módszerek radikális szubjektivitáson alapuló választásainak.

A név „intézménye”, a névadás gesztusa, mely nyilvánvalóan az ismeretlennel, megszólíthatatlannal szembeni regresszió emberi jelenségeként válhat a legtágabb értelemben megmagyarázhatóvá, természetes módon köti az egyedi egységéből származó, lényegileg új információkat a megnevező tudat rendelkezésére álló, igazolt, múltbeli példákkal kapcsolatba hozott nyelvbéli (vagy azokat megelőző kognitív) kategóriákhoz. Anélkül, hogy felkarolnánk a név nyelvi jelenségének szemantikai problémáit, való felismeréséből származó lehetséges következtetések teljes körét, maradjunk csak azon a Babits-vers által kiválasztott, a kérdés „kicsinyített” másaként viselkedő diskurzuson, a művészettörténeti attribúció jelenségén belül, mely a versbeszéd néhány jellegzetes eljárásán keresztül releváns módon világít rá a név által nyújtott megjelölés problematikus voltára.³⁶ A Babitsnál művészettörténeti analógiaként fel-

³⁵ Ehelyütt felhívjuk a figyelmet arra, hogy Babits versének a szemlélet tragikusan személyes típusaként ábrázolt példázata valójában azt a megkettőződést teszi láthatóvá-olvashatóvá, mely a látás modern kritikai elméleteit, mint reflexív és önreflexióra képes rendszereket a látható történeti-esztétikai felmérésén és értékelésén keresztül elválasztotta a szemlélet ún. természetes vagy premodern formáitól. Ami a 19. század öntudatra ébredő és mindinkább intézményesülő művészettörténet-tudománya számára egyrészt a művekkel egykorú szemlélet módszertani primitívségének vagy történeti érzéketlenségének tünt fel, az másrészt a szemléleti felfogás fokozatainak leírásakor egy más értelmű primitívség – jelesen az európai kultúrkör ábrázolási hagyományától érintetlen vadember – példáján keresztül is kiütöztette az értelmezés e kánonját támogató néhány axióma és kritérium létezését. A primitív fogalmát a korban megalkotó történeti és antropológiai elképzelések együtműködése számára megfelelő terep éppen az a múzeum volt, mely a bemutatandó „másik” emlékezetét e két körben – a történeti másik, mint régi és a kolonialis másik, mint vad környezetében – vélte feltalálni és didaktikus módon előtérbe állítani. Lásd Tony BENNETT, *A kiállítási komplexum*, ford. BECK András = *A gyakorlatról a diskurzushoz. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. KÉKESI Zoltán – LÁZÁR Eszter – VARGA Tünde – SZOBOSZLAI János, MKE Képzőművészet-elmélet Tanszék, h. n., 2012, 24–51., különösen: 41–42.

³⁶ Kelevéz Ágnes több átfogó tanulmányában is összegyűjti és értelmezi a név által megjelenített problé-

ismerhetővé tett, tudományelméleti anomáliaként kiemelkedő probléma valójában a századelő hazai költészetének egyik sokat emlegetett, más megfogalmazásokban más levezetések kereső tézisére, előfeltevésére való referálásként is felfogható. Akár az Ady-poézis különféle, kínálózó (főként a szubjektum társadalmi, szociokulturális és történelmi meghatározottságát, előrekódoltságát jelző) genealógiákkal szembeni dühödt ellenvetéseit szemléljük, mint a költői nyelv egy korban domináns, értékes ajánlatokkal élő változatát, akár modernségünk más forrásaihoz fordulunk, mindegyre felismerhetővé válik az a modern világnézetben belüli igény, mely e művészetszemlélet alapvető nominalizmusa, a szó esztétikai garanciaként értett hatékonysága és a név megismerést és felismerést korlátozó gyakorlata között feszültséget érzékel és tisztázást sürget.³⁷ A név, mely a genealógia, a leszármazás törvényesített keretei között teszi értelmezhetővé a megnevezett egyedi alakzatát, egyben mindig kétségbe is vonja az általa felkínált megegyezésen kívüli, alternatív megnevezések eredményeit. A tudományos attribúció egész elmélete és gyakorlata, mely az életmű azonosítása során a művész és mű összetartozásának művészettörténeti biztosítékát a rendelkezésre álló jelek hasonlóságaira és analogikus kapcsolatára hivatkozva hozza létre, valójában mindig elvitatta az egyedi létezésének elsőbbségét a sokkal, a többel szemben. A monografikus feldolgozás művészi-irodalmi módszere a mű által hátrahagyott,

mákat és kihívásokat a babitsi életműben. A személynevet – és kiemelten a saját szerzői nevet – olyan alakzatként mutatja be, amelyhez való elfogadó-ellenző vagy ambivalens viszonyuláson keresztül pontos képet kaphatunk egy-egy pályaszakasz fő művészi kérdésfeltevéseiről és választásairól. Kelevéz a Babits-név alakváltozatai (Babics; Babits), illetve a szerző ezekkel szemben tanúsított magatartása fényében világos ívet rajzol föl, mely az alkotás kezdeti privát jellege, majd kibontakozó nyilvánossága történetét (mint a pályakezdés szokásos menetét) a névformához csatlakozó jelentések félreértésének-tisztázódásának folyamataként mutatja fel. Lásd KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikai közelítés Babits költészetéhez*, Argumentum, Budapest, 1998, 203–239.; KELEVÉZ Ágnes, „A név, mely áll e kis papíron”. A név jelentésének kérdése Babitsnál = Uő., „Kit új korokba küldtek régi révek”. *Babits útján az antikvitástól napjainkig*, PIM, Budapest, 2008, 135–155.

³⁷ A számos kínálózó lehetőség közül ezúttal az Ady-költészet egy kevesebbszer elemzett darabjának utasítására hívnám fel a figyelmet. Amennyiben elfogadjuk, hogy az Ady-poézis önmagát mitologizáló lírai beszélője (Eisemann György kifejezésével), hipertrofikus énalakzatai a monológ típusú magánbeszéd helyzetében ábrázolják és örökítik meg a vallomástevő-kinyilvánító szubjektumot, mint e líra szinte egyedül fogható tárgyát, bizonyosságát, úgy beláthatjuk, hogy a mindig egyirányú kommunikációs folyamatként megképzett vers és versvilág folyamatosságának fenntartásához nincsen szükség a megszólított dialogikus gesztusokra, többek között az én önmagán túli egyediségét garantáló névformátumra. Ady költészete szinte bojkottálja az általa létrehozott ön efféle regisztrálásának lehetőségeit. Annál beszédesebb, hogy amikor ritkán, mégis feltűnik a versben az én külső megszólításának, néven nevezésének esélye, akkor az éppen a lírai beszéd alanyát elnémitő, rendre intő külső felügyelet pozíciójából válik hallhatóvá: „Most már minden, mindenki éljen, / Éljenek az ékes szavak, / De Ady Endre nem beszél, / De Ady Endre ne beszéljen. / Bujdosson el, ha tudja, merre, / Felejtse el, hogy mit akart, / Píros szíve kék-holtra verve: / Most már minden, mindenki éljen.” ADY Endre, *Most pedig elnémulunk* = Uő., *Összes versei*, I., szerk. LÁNG József – SCHWEITZER Pál, Osiris–Századvég, Budapest, 1994, 339. Itt kell megjegyezni, hogy a Babits-mű névproblémájának itteni körvonalazása nem képes érinteni a korabeli magyar irodalmi rendszer szerzőséghez, szerzői névhez – illetve annak hiányához – való viszonyát, ezen belül az önként vállalt névtelenségnek olyan közismert eseteire és megnyilvánulásaira való esetleges referenciákat, mint a Nyugat-szerkesztő, publicista, költő Ignotus névválasztása. A *Pictor Ignotus* kérdésének Ignotus-kérdésként való megtárgyalása, esetleges más irodalomtörténeti és irodalomszociológiai felvetések mellett, a kutatás további feladatait jelöli ki.

változatos összefüggéseket felajánló jelek érvényességét legtöbbször egy olyan értelmi rekonstrukció eredményeként állítja elő, mely valójában a már lehetségesnek elismert vonatkozások nevében korlátozó módon lép fel a további jelentések burjánzásával szemben. A művészettörténeti megnevezőgyakorlat tipikus eljárásai, melyek az ikonográfiai kutatás, a stílustörténeti relevanciák, illetve legújabbban a mind pontosabb eredménnyel kecsegtető technikai kormeghatározás vívmányainak segítségével tesznek pontot egy-egy régebb óta húzódoó attribúciós vita végére, lényegében a rendszeres megnevezés iránt támasztott tudományos igény jelentkezésén keresztül igazolják egy adott diskurzus és a név szemantikai jelentősége közötti összefüggés jelentőségét.³⁸

Eszerint, vagyis a modern művészettörténet-tudománynak a név (és a szerzőség) centrális szerepére vonatkozó előítéletei értelmében egy művésszel nem bánhat el kegyetlenebbül utókora, mint hogy nevét elfelejti, vagy kiolvashatatlaná teszi az alkotásra következő századok számára. A névtelen szerzőség történeti korokból ismertté vált művészetszociológiai jelenségek mára csak a modern művészetszemlélet helytelenítő és kipótló módszerein keresztül válhat értelmezhetővé, mikor is a művészi tevékenységet megjelölő és felölölő, a szemléletet rekonstrukciós képzeleti munkára készítő műalkotás egy hiány helyeként vagy egy ikonográfiai talány gyűjtőpontjaként, a művészettörténet által lefoglalt nyomozati jelként pozicionálódik. Megkésztet és illetéktelen tanúként kér szót egy olyan intézmény, a múzeum falain belül, ahol lényegében, a megalakító törvények és szabályok értelmében némaságra van ítélve, mivel válaszaival nem tudja kielégítően igazolni a modern esztétikai szemlélet számára önmagát. Babits versbeszélőjének egyik keserű tanulsága a művészettörténet nagynevű példáival való találkozása-szembesítő párbeszédbe elegyedése során az, hogy a szemlélet ezen általánossá vált, korszerű típusa számára fontosabb bizonyosságot kínál a jelöllet nélkül maradt szerzői név hangoztatása (Cimabue esetpéldája), vagyis a kezdőesemény homályosságát és kérdésességét körvonalazó nyelvi invenció alakzata, mint a létező mű által jelzett konkrét kihívás és biztatás (Pictor Ignotus műve). A kép modern művészettörténeti értelmezésének iskolája/iskolái, valamint

³⁸ Nem ritka, hogy a fogyatékos attribúció egy-egy műtárgy esetében korlátozza vagy egyenesen meggátolja a műről szóló beszéd kibontakozását, valamint megnehezíti más diskurzusokba való bevonásának esélyét. (A problémára felhívja a figyelmet például Susie NASH, *Northern Renaissance Art*, Oxford UP, Oxford, 2008, 22.) Babits – akit a név problémája és annak egzisztenciális-esztétikai implikációi egy életen át elevenen foglalkoztattak – kitér a névtelen mű által megjelenített paradoxonra. Hatástörténeti gondolatmenetében, melyet 1919-es egyetemi előadásainak 6. fejezete tartalmaz, a személyiség művészetalakító szerepének és irodalomértésben való elsőségének tézise mellett érvelve számos példát hoz fel azt demonstrálандó, hogy „a tömeg lelkében az író a fontos, nem a mű.” Ennek értelmében a mindenkor irodalomértés, olvasás számára az igazi kihívást nem az egyes mű jelentéseinek megfejtése, exkluzív tartalmainak leírása jelenti, hanem a mögötte álló életmű által képviselt jelentésekhez való hozzárendelés feladata. Az irodalmi értelmezésnek ezen megszemélyesítésre hajló, illetve a személyiséget előtérbe állító paradigmái – melyeket Babits az irodalmi hatás örök működéstörvényeiként határoz meg – nem is tisztel, de elismer – számára a névtelen mű esete az értelemmunkát megzavaró hibaként, hibás vagy hiányos értelmű jelként tételeződik, melyet az irodalmi szubjektummal (a szerző klasszikus alakzatával) kapcsolatot kereső mindenkor kritika és olvasás képtelen megnyugtató módon integrálni. „Az irodalmi értékelés is személyhez kötött, nem szeretik a névtelen műveket.” BABITS Mihály, *Az irodalom elmélete* = ÜÖ., *Esszék, tanulmányok*, I, összegyűjt., szöveggond. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 643.

a muzeológiai kiállító gyakorlat erre épülő normarendszere a versbeli felfogás értelmében visszatükrözi a mű metaforaként való felfogásába foglalt „menekülési vágyat”,³⁹ mely feltételezett, jóváhagyott jelentések segítségével igyekszik elkerülni a művel való mindig kétséges és nyitott kimenetű találkozást, regulázza meg a mű esztétikai rendkívüliséggé felismert egyediségét.

Bár eddig ellenálltunk a kísértésnek, hogy a Babits-mű által ábrázolt igen speciális beszédhelyzet irodalmi/világirodalmi előfutárait kutassuk vagy összegyűjtsük, bizonyos – csak részben igazolható – genetikai kapcsolódások rendszerében értelmezzük a művet, mégis ki kell térnünk egyetlen, jelentős minta lehetséges befolyására, a versben ábrázolt autentikus szemlélet és az aposztrophikus kivitelezés sikere között fennálló összefüggések szempontjából releváns ajánlatra. Az itt lefolytatott vita jelentőségét igazolja és aláhúzza, bizonyos értelemben az egész versmű által megalkotott beszédhelyzet kiképzésének módszerére ajánl értelmező mintát az az *Isteni színjáték*-beli részlet, mely a legtöbb modern Cimabue-értelmezés hivatkozásai között felmerül, és a név előtérbe helyezésének programjában összesíti a művészeti úttörő szerep lényegét és e festősors valódi, túlvilágon is érvényes tragédiáját.⁴⁰ A *művészek göggyéről* érdeklődő leírást adó *Purgatórium*-béli jelenetsor ugyanis egy névtelenségbe visszahulló, valaha a maradandóság név általi megváltására vágyó „árny” megszólításán, vagyis a népes túlvilági seregből való kiemelésén keresztül valósul meg. „Ő» – szólék – »te vagy Oderisi, látom: / Agobbio s a művészet díszé, ...”⁴¹ Dante túlvilági narrátorának sokértelmű gesztusában, a hajdani élő újraazonosításában, nevének visszaadományozásában nemcsak egy születő, az egyéniség kitörölhetetlen világi jelenlétét és történelemalakító szerepét elismerő és hirdető új korszak magahittségét vagy azt az enciklopedikus küldetéstudatot kell látnunk, melyet a *Commedia* legtöbb kommentára a tulajdonnevekkel zsúfolt mű mentségére felhoz, de az irodalom elismert médiumának számító szöveg kiemelkedő képességét, önreflexióját is felismerhetjük. „Lám, festészetben Cimabue tartott / minden teret, és ma Giotto kiáltják: / s amannak híre éjszakába hajlott.” – hirdeti Dante minden eljövendő idők elői számára ékes példaként, felmutatva a nevet és hordozóját, Cimabue-t abban a végsőképp paradox helyzetben, amit a művészi tett történeti jellegéből következő relatív érvényessége hirtelen beláthatóvá tesz. A tegnap nagy festőjét, Cimabue-t a *Commedia*-szerző Dante az emlékeztetbeidőzésnek abban a kérdéses, átmeneti időszakában ábrázolja, amikor a művészet történeti felfogásából származó múltbéliség, még inkább elmúltság a szerzőhöz kapcsolódó tudás középponti elemévé válik. Vagyis abban a hosszú, purgatóriumi

³⁹ Lásd Mieke BAL, *A múzeum diskurzusa*, ford. RÁDAI Gábor, Ex Symposion (32–33) 2000, 56.

⁴⁰ Az Encyclopedia Britannica érvényes szócikke (<http://www.britannica.com/biography/Cimabue>) például kapcsolatot feltételez a művészettörténet általi használatban rögzült ragadványnévnek művészi öntudatra és büszkeségre utaló jelentése (Cimabue – ’bikafejű’) és e név által megjelölt életmű történeti pozicionálása között. A Cimabue név, mint a névhez és egyedi alkotóerőhöz kötődő individuális elvárások jelölője olyan korban fejezi ki/jelenti be a személyes történeti szerep felmérésének igényét, melyben az irányadó paradigma az egyedini túlmutató folytonosság és tradíció, a változatlan mintakövetés aktuálisait támogatja. Cimabue neve tehát a névtelenség katalógusának feltöréseként a név és a névvel megjelölt új, immáron személyes hagyomány világát foglalja magába. Ekként pedig, a tehetség és képzelőerő történetalakító szerepe nevében, autoreferenciális alakzatként, a név nevéként is funkcionálhat.

⁴¹ Dante ALIGHIERI, *A Purgatórium*, ford. BABITS Mihály, Révai Kiadás, Budapest, é. n. [1920], 93.

állóképpé vált pillanatban hangzik fel Cimabue neve, amikor a hozzá kapcsolódó művészi invenció újítása, a festészettörténetben megkerülhetetlennek számító beavatkozás tette⁴² a *Commedia*-beli, egyszerre történelmen túli és történeti perspektíva által feltárt kulturális folyamatosság megértése szempontjából elveszíti kiemelt teleologikus jellegét. Mondhatjuk, hogy olyan közismert, a muzealizáció elmélete és gyakorlata szempontjából evidensnek vehető jelenségre utal Dante művében „a művészek gögjeként” megfogalmazott individuális művészetteremtésnek a korához viszonyuló paradox időbelisége által, mely minden modernségek alaptapasztalataként annak sajátos – a történeti tett dialektikus természetéből keletkező – dinamikáját biztosítja, de ami itt, Dante művében tragikus színezetet ölt a Cimabue-ra jellemző volt-nagyság letűnéseként. A misztikus túlvilági narratíva különbségeket kiegyenlítő, felfüggesztő nézőpontjának javaslata örökre gyanú alá helyezi a világi rivalizálásban testet öltő fejlődés terveit, s vele a tradíció átalakításának és meghaladásának parancsát az egyéni művészetakarás szolgálatába állító újkori invenciót magát. Mindazt, amit a felvilágosult esztétikai tudat mérlegelő és történeti összehasonlító munkája során mindig kérdésesként, vagyis a műre vonatkozó tudás kontextuális elemeként érzékel s állít elő, s amellyel szemben a műalkotás maga, mint a művészi szándék tárgyasult formája, a történeti változásban tetten érhető változás ellenszere, a kérdezést megelőző szubsztancialitás nyilatkozik meg.

Babits versének modern beszélője joggal érzékeli úgy, hogy a közeg, a múzeum által megjelenített állásfoglalások – melyek mindegyike az értelmezés versengő, újkori iskoláinak a történetiséget problematizáló különféle nézeteire mutat vissza – mintegy a befogadás kötelező etikettjét írják elő számára, amivel szemben, a mű ezen értelmezésvilágtól való elszigetelése és a szemlélet anyagiasságának hangsúlyozása jelenthet szabadulást, és hívhatja létre a szemlélet autonóm művét. A *Pictor Ignotus* utolsó szakasza, mely a névtelenség elsőségére vonatkozó történeti és szemiotikai érvelés (a vers eddigi eljárásai) helyére a vallomásos-érzelmi mozzanatok ars poeticus meggyőződéssé fokozását állítja, a művészet történeti konstrukciójában testet öltő genealógiák megtörésével bíztat. A *Pictor Ignotus* megszólítását első alkalommal egy vonatkozó, szinonim formula által helyettesítő beszéd ajánlata – „Rokonok vagyunk, drága testvér” – egyrészt a „testvér” szó elsődleges etimológiája által felidézett familiáris mellérendeltség, másrészt a szó speciális, egyházi nyelvhasználat által motivált jelentéséből következő vállalt sorsközösség mozzanatait hangsúlyozza és elegyíti.⁴³ A verszárlat új-

⁴² Babitsnak a vonatkozó *Purgatórium*-beli ének elé írt rövid tájékoztatójában a következőt olvashatjuk: „Cimabue a modern festészet őse; s Giotto a primitív kor legnagyobb festője, Dante barátja.” Lásd *Uo.*, 90. Feltételezhetjük, hogy – a korszakban korántsem egyedülálló módon – Babits számára a Cimabue név elsődleges vonatkozását a művész Dante általi említése, a *Commediában* hozzá társított világi hírnév és mulandóság-mozzanat jelzi. Erre látszik utalni – többek között – az az együttállás, mely a név definiálásának itt is, ott is felmerülő kényszerét és az arra adható válasz stílusán, tartalmilag egybehangzó formáit hívja elő a művekben. „Mi az a név? Csupán lehellet / s embernek mégis mindene:...” (Babits); „Szélre hasonlít, lenge fuvalomra / e földi hírnév – ...” (Dante)

⁴³ Talán itt kell emlékeztetni arra, hogy a *Pictor Ignotus*-képzet, mint a vers komparatív eljárása által kialakított művész-kép ideálja és emblémája megjelenik az irodalomtörténész Babits értekezései közt a későbbiekben s ott már, szinte az évtizedekkel korábban megírt vers által véghezvitt értelmi össz-

donsága, a mű morális intenciójának fogalmazásával, a folytatás és kiegészítés kulturált gesztusait a példakép elismeréséig, a hasonlatot és mintát felfüggesztő egységvágy megvallásáig fokozó lendülettel, az eddigi retorika érvelést és szembesítést vállaló magatartásával való ellentétben mutatkozik meg igazán. Babits verse azonban nemcsak a művészet evolúciós felfogása szerint adódó történeti meghaladásban fellelhető különbségek típusait, az egynek, egyesnek a rávonatkozás sorrendiségében meghatározott mindig oppozicionális helyzetét vizsgálja a verszárlat által felajánlott egyesítő képzetekben, de a szemléletbe kódolt alapvető kettősség jellegzetességeit is bírálja. Természetesen már a vers elején, a szemlélet megszülető kölcsönösségében, a képmás arcmásként való azonosításában, és megszólító aktivitásának beszéd általi viszonzásában felismerhetővé vált az azonosságnak az az extrém irodalmi fikciója, amit szabályozott – és korlátozott – egyrészt az irányadó allegória racionalitása és határozott térbelisége, másrészt pedig a mindegyre értelmi dichotómiákat termelő versbeszéd eljárása. Ha úgy vesszük, még az azonosság/egység felismerhető versbeli vállalásait előállító empatikus és bonyolult alakzatok, legfőképpen a tulajdonságok felügyelt cseréjét végrehajtó és ezzel a tagok kérdéses szuverenitását kimutató khiazmus is fenntartotta a szemléletnek perspektivikusságából eredő eltárgyasító, megkettőző jellegét. Mintha csak itt, az „örök névtelenség” ajánlatát vállaló vágy kinyilvánításakor történne meg az a végső helyre-állítás, aminek eredményeként a *Pictor Ignotus* képe – továbbra is megnyugtató attribúcióját támogató múzeumi ismertetőjegyek hiányában – elfoglalja az őt megillető helyet a gyűjteményben. Ez a hely, ahogyan a meggyőző versbeli szemlélet elismeréssé fejlődő, majd ellenvetést nem tűrő dicsérete értelmében várható volt, az ideiglenes művészettörténeti státusz állandósításából adódó egzisztencia egyediségére hívja fel a figyelmet, voltaképpen tehát egy feltételeken adományozott identitás kérdésességében örökíti meg tárgyát. A névtelenség kölcsönzött legeredetibb vigasz, a láthatatlannak szóló egyedüli biztatás ehelyütt, az emberi lény és a művészeti alkotás számára felkínálkozó közös, továbbá szétválaszthatatlan utó-

szevonás tapasztalataira hivatkozva, evidens módon állítódnak egymás mellé a valódi *Pictor Ignotusok* (a kora középkor névtelen festőegyéniségei) és a kifejezés metaforikus alkalmazásából származó közvetített jelentés jelentettjei (az európai himnuszköltészet hajnalának feledésbe merült alkotói). „A Mária-kultusz – költészetben úgy, mint festészetben – a legtermékenyebb ihlető; a szavak is tudnak Madonnákat varázsolni, az anyaság kimondhatatlanul édes misztériumával, és Annunziatákat, a mennyei és csodálatos nász borzongásával. E Madonnák és Annunziaták művészei, akiknek a mai átlag művelt ember még a nevét sem tudja, nem kisebb mesterek a maguk művészetében, mint a primitív olasz festők, akiket ismerni szinte a *bon-ton*-hoz tartozik. Természetesen, közöttük is sok az alázatos névtelen, mert hisz Istennek s nem önmaguknak dicsőségére zengtek: a *Pictor Ignotusok*, kik sokszor a legnagyobb, legégőbb szépségű remekek alkotói. De bőven vannak már híres nevek is, nagy termékenységgű s szinte hivatásos himnuszköltők, mint a sokat emlegetett Adam de Saint Victor, akit némelyek a legnagyobb középkori latin poétának tartanak.” Lásd BABITS Mihály, *Amor Sanctus. Tanulmány a középkor latin himnuszairól* = *Uő., Esszék, tanulmányok*, II., szerk. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 364–365. Az ismertetést Babits később, jelentősen lerövidítve, kisebb stilisztikai változtatások beiktatásával felvette európai irodalomtörténetébe az *Amor Sanctus* fejezetcím alatt. Lásd BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, szöveggond. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 116.

pia, a múzeum terében tehát a történetet felfüggesztő ígéret és – a valójában sosem utolsó⁴⁴ – ítélet eseményét hangsúlyozza.

⁴⁴ Az, hogy a babitsi múzeum leírása az intézménytörténetből ismerős tér realitását a transzcendens topográfiájával is képes kapcsolatba hozni, a képtár helyszínét az életút-fordulat vizionárius színhe-lyévé avatva, valószínűleg ugyancsak sokat köszönhet a túlvilági narratíva Dante által megalkotott modelljének: ahogyan a *Purgatórium* jeleneteiben, Babits versében is a találkozás, megszólítás, felis-merés és tanúságtevő elismerés fordulatain halad előre a történelem. Amikor a Babits-vers térformá-lásában és időszemléletében apokaliptikus vonásokat fedezünk fel, megemlíthetjük, hogy a másik részről, Dante *Purgatórium*ában pedig a látásnak és értelmező szemléletnek olyan kiemelésére, a túl-világi utazás sikeres teljesítésében játszott szerepére figyelhetünk fel, mely a teológiai tanulság absztr-akcióját rendre a kép közérthető nyelvén – nem egyszer a művészi képformálás módjára elgondolt ábrázolás eszközeivel – teszi közlékennyé és érzéki módon átélhetővé. Elkerülhetetlen, hogy Dante nagyszabású művének performativitásában, mely oly hatékonyan alkalmazza a megalkotott tér repre-zentatív jellegét, ne ismerje fel a 19–20. századi olvasó azoknak a figyelem és értelem serkentésére szolgáló mnemotechnikai teóriáknak és tapasztalatoknak a működését, melyek a kései újkor során a látványok tárolásának és bemutatásának lehetőségeit szabályozták. A modern látványipar s a látvá-nyok politikájában valamelyest ismerős befogadó számára a „képek a márványpadlón” dantei képzete (a *Purgatórium* XII. énekében) éppoly közel esik a múzeumi befogadás ismert eseményrendjéhez, mint ahogyan a purgatóriumi víziók sorakozó jelenetei által szuggerált komplex látvány természete felidéz-heti a korabeli panorámaképek és élőképek jelentette totális installáció kísérleteit.

A vers mint antipropaganda

Babits Mihály: *Fortissimo**

A háborút éltető közéleti versek, a háborút dicsőítő versgyűjtemények kapcsán, melyekre Babits *Háborús anthológiák*, 1916¹ című versével reflektál, jogosan merülhet fel a kér-dés, vajon a művészet, a költészet miként állhat vagy állhat-e egyáltalán a propaganda szolgálatában, lehet-e a propaganda egyik eszköze, megnyilvánulási módja. S ha igen, mennyiben és milyen módon férnek bele az ilyen művek a művészet, jelen esetben a köl-tészet kereteibe, vagyis összeegyeztethetők-e a közvéleményt befolyásolni, meggyőzni vágyó, tettekre buzdító művek a költészet, a poézis örökérvényűségéről és magasztos-ságáról alkotott berögződéseinkkel, elképzeléseinkkel, lehetnek-e esztétikailag magas színvonalú, érvényes művek e területen? Ám ezek a kérdések a jelen vagy a 20. század horizontja felől élesednek ki, mivel a művészet, költészet esztétikai értelemben vett önérvényűségéről, autonómiájáról csak a 18. század második felétől, de leginkább a romantika művészet- és műalkotáseszményének körvonalazódásától beszélhetünk, hiszen korábban, az alteritás korszakaiban az irodalom és a poézis nem egyszer az uralkodói vagy egyházi hatalom és reprezentáció vagy a vallás *alkalmazásában* állt, s ezeknek a műveknek esztétikai értéke vagy költészeti létmódja a jelen horizontjából csak összetett szempontok alapján vitatható vagy kérdőjelezhető meg. A propaganda mint a mindenkori vezető réteg legitimáló szándékának eszköze a korábbi korszakok-kal – és költészeti gyakorlattal – szemben első alkalommal a 20. század elején, az első világháború idején öltött tömeges méreteket, a Nagy háború a modern propaganda fontos állomásának tekinthető. Ezért a háborús propaganda szolgálatába álló, állított – tömeges, buzdító, közéleti, aktualizáló, populáris regiszterű – költészet burjánzása nagy erővel hozta felszínre a költészet szerepével, esztétikai rangjával és színvonalá-val kapcsolatos kérdéseket is, melyek ekkor már nemcsak művészetfilozófiai, hanem morális dimenziókat is kaptak, ahogy a fent említett *Háborús anthológiák* hasonlatából is érzékelhető: „ti mint a káka / melynek az árvíz boldogsága / lubickoltok az ingyen élmény / ezrek könnyétől sós vizében”.

Különösképpen érvényesek és érzékenyek ezek a dilemmák Babits számára az első világháború éveiben, de a kérdések túlmutatnak aktualitásukon, a szólás, hallgatás, a külvilág eseményeire adott költői reflexió, a költői feladatvállalás művészi és morális

* Rövidebb formában elhangzott a *Propaganda – történelem, művészet és média az első világháborúban*, az Országos Széchényi Könyvtár *Propaganda az első világháborúban* című kiállításához kapcsolódó interdiszciplináris konferencián 2016. január 22–23-án.

¹ Nyugat 1917/7., Kardos Pál korábbra, 1915-re teszi keletkezését, Rába György viszont csak utalásként érti az 1916-os évszámot, a vers keletkezésének idejét az 1917-es megjelenéshez köti. Vö. KARDOS Pál, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1972, 208.; RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1893–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 513.

vívódása egész líráját meghatározta. A költő, a versbeli én szerepe, szerepvállalása, külvilághoz való viszonya Babits pályájának visszatérő, kényes kérdése. Ars poeticus verseinek és költészeti tárgyú esszéinek, irodalomtörténetének gyakori felvetése, hogy a költemény vajon a lét egészére vonatkozó kérdéseket költői eszközökkel kifejező „örökkévaló” esztétikai produktum, az élet napi, aktuális kérdéseitől eltávolított és elvonatkoztatott, örökérvényű műalkotás, illetve ezzel – némileg – szembefeszülve a külvilág történéseire, az emberiség aktuális kérdéseire is reagáló feladatvállalás, felszólalás. A hallgatás és a kimondás kérdései, a költői világ zártsága és a nyilvánosság elé lépés kötelessége, morális késztetése Babits költészetének tehát több évtizedes, változó intenzitással jelen lévő és különféle magatartásformákhoz, költői szerepekhez érkező gondolköre, amelynek állomásai, állásfoglalásai, formái, explicite tematizált költői feszültségei olyan nagy versekben mutatkoznak meg, mint például *A lírikus epilógja*, *a Húsvét előtt*, *a Cigány a siralomházban*, *a Mint különös hírmondó* vagy *a Jónás könyve*.

A kérdés jelentősége miatt fontos hangsúlyozni, hogy ez az időszak, az 1910-es évek első fele, az első erőteljes átalakulás Babits lírájában, a magyarországi társadalmi, közéleti események, de főként az első világháború hatása vezetett attitűdbeli és poétikai változáshoz költészetében. A háború ellen szólás kategorikus imperatívusza 1916-tól válik rendszeressé. A kiáltás vagy éppen a csönd, a hallgatás magatartásformái válnak a háborúval, a háború zajával és a körülötte folyó hangzavarral, háborúról szóló közbeszédrel, propagandával szembeni versformáló alapállásokká. És éppen azért, mert maga a beszéd, a mondás vagy a nem mondás lesz a háborúellenes költemények egyik legerősebb és visszatérő versszervező ereje, motívumkészlete, felvethető, hogy Babits poétikájának változása nem függetleníthető a korabeli közéleti hang, a sajtó és háborús propaganda „hangos” jelenségeinek hatásaitól sem, noha a Babits-líra első, erőteljes változását, korszakváltását a költő több monográfiája² is a tízes évek első felére, a közvélekedéssel ellentétben, még a háborút megelőző évekre teszi, s a fordulat jelzőoszlopaként az 1913-as *Recitativ* című verset jelöli ki. Ám a költészeti fordulat jegyei kétségkívül Babits háborúellenes költészetében mutatkoznak a legmarkánsabban.³

A hangadás, hangosság, kimondás, kiáltás és vele szemben a csend, némaság, hallgatás motívumainak megnövekedése és jelentősége természetesen nemcsak a korabeli propaganda „csatazajának” hatásával és ellenhatásával hozható összefüggésbe, egy jóval összetettebb, belső késztetésekből és külső hatásokból együttesen kibontakozó újfajta megszólalásmód és poétikai karakter tapasztalható Babits lírájában, amelynek egyik további alkotóeleme lehet, hogy az első világháború a hangok, a hangerő háborúja is volt, számos visszaemlékezés, műalkotás, híradás a gépek, a fegyverek hangerejének iszonyatáról, a félelmetes hanghatásokról számol be. Ennek az élménynek lenyomata Babits háborúellenes verseiben is megmutatkoznak, elég a *Húsvét előtt* gépeket, zúgást, pokoli hangerőt túlkialtató „kiszakadó ajkára” gondolni. És így válhat bizonyos

² RÁBA, I. m.; KARDOS, I. m.

³ E kérdésről részletesen VÍSY Beatrix, *„ha szétszakad ajkam, akkor is” – a kimondás, kiáltás képzetei, motívumai Babits háborúellenes költeményeiben* című előadás, elhangzott: „E nagy tivornyán”, interdiszciplináris konferencia az első világháború kultúrtörténetéről, 2016. június 8–10., MTA BTK Irodalomtudományi Intézet.

költeményekben a csend, a némaság általános jelentéseinek túl még inkább vágyott és morálisan felértékelt állapotra, „tetté”. Ennek lehet – épp a *Fortissimo* buzdításával, performatív kiáltásával ellentétesen – példája a *Háborús anthológiák* végkövetkeztetése, amely a közéleti költészet híg formáival, hirtelen jelenségeivel, az események felszínes hangadóival, tehát a háború szelében zengő sáshangokkal a hallgatás paradox erejét és követelményét állítja szembe: „azok beszélnek, kik ma némák! / Van némaság, mely messze hallik, / s sok mára visszafulladt ének / hangokkal terhes a Jövőnek!”

A hallgatás beszédességével szemben az 1917-ben először publikált *Fortissimo* már a címében is nagy erejű kifejezőmódot ígér, mint ahogy a háborús propaganda is erőteljes kifejezőeszközökkel él a hatás és a meggyőzés érdekében. De a markáns hang, a megszólalás ereje mindössze eszközeiben mutat hasonlóságot, közös irányokat a propaganda megnyilvánulási módjaival, hiszen Babits szándékai szerint sosem szakad el a költészet számára érvényes létmódjától, attól, hogy a költemény minden körülmények között, még háború idején is, művészet, a társadalmi, közéleti mondanivaló nem átfolyik rajta, nem akar direkt módon meggyőzni, mint ahogy a bírált háborús antológiákban megjelenő versek szemléletmódja és színvonala teszi. A babitsi verseszmény szerint a versben a gondolati sík a poétika, a költői eszközök, a verselés által egy komplexebb, közvetettebb kifejezőmódot, megszólalásmódot kap, melynek része a kulturális, költői és műfaji hagyományokba való beágyazottság, a morális, filozófiai, esztétikai kategóriák működésbe léptetése, az aktuális gondolat- és érzésvilág összetettebb kontextusba helyezése.

Ezt az alapállását erősítheti meg Babits saját, a *Fortissimo* büntetőpere idején írt *Istenkáromlás* című védőbeszéde is, amelyben az istenkáromlás és a vers politikai, nyíltan agitatív funkciójának vádjait épp a művészet nevében, irodalmi szempontokra és példákra hivatkozva hárítja el: „versem nem okozhat botrányt, mert a költészetnek ismert és örök motívumait alkalmazza oly korban, mely azok alkalmazását különösen indokolja, [...]”. De nem okozhat botrányt azért sem, mert nem alacsony stílusú: mindent el lehet mondani róla, csak azt nem, hogy a tömeg szája szerint volna hangolt. Letompított, szinte filozofikus befejezése kizárja az izgatás célzatát. Végre oly folyóiratban jelent meg, melynek közönsége egyedül irodalmi szempontokat keres.”⁴ Közismert, hogy Rákosi Jenő feljelentése nyomán a Nyugat 1917 március elseji számát lefoglalták, ahogy a bírói végzésben olvasható: a „Babits Mihály szerzői aláírásával megjelent verses közlemény tartalma a [...] vallás elleni vétség tényálladékát magában foglalja.”⁵ Az *Istenkáromlás* című védíratban a szerző az esztétika, az irodalom, a művészet hatókörén belül tartja a verset, ami lehetett ügyesen kigondolt érvelési pozíció az adott helyzetben, és kétségkívül a lehető legközelebb áll Babits alkatához, szemléletmódjához, de utólag nézve mindenképpen a vers érdekes öninterpretációját is eredményezi.

A *Fortissimo* gondolati, filozófiai gyökerei, morális felvetései, poétikai megoldásai jóval összetettebb, mélyebb kontextust mutatnak, mint amennyit az istenkáromlás

⁴ A vádlott: Babits Mihály. *Dokumentumok. 1915–1920*, szerk., vál. TÉGLÁS János, Universitas, Budapest, 1996, 253.

⁵ Uo., 241.

vádja a felszínen sejtet. A leginkább vallásellenesnek minősülő, az istenkáromlás vádját implikáló „a süket Istenét!” kifejezés értelmezésében olyan kulcsmotívuma a költeménynek, amely több szinten, több gondolatkör értelmezéséhez nyújt lehetőséget. Egyfelől kapcsolható a vers retorikai síkján is végigvonuló, az auditív érzékeléshez kötődő hallás és kimondás gondolatköréhez, másfelől mindez, a háború aktuális jelenét is figyelembe véve a teodicea felvetéseihez vezet tovább. Ám, úgy vélem, a szerző még tovább szélesíti a költemény medrét, amikor a világban zajló háború kapcsán az isteni gondviselés hiányára és az egész emberi faj, a történelem, a teremtetett világ és ember viszonyára is rákérdez. Babits védőbeszéde, természetesen, kiter a támadott vershelyre, és ahogy majd látni fogjuk, önértelmezése szintén ezt az elgondolást erősíti meg.

A költemény hallásérzékeléshez és mondáshoz kapcsolódó, egész szövegen végigvonuló motívumköre nemcsak a világháborúval szembeni tiltakozás erőteljes megnyilatkozási formája, hanem a babitsi ars poetica időről időre visszatérő problémaköre is. A külvilág eseményeivel, embertelenségeivel, borzalmaival szembeni állásfoglalás, szót emelés az évek előre haladtával belső, morális késztetések hatására egyre több esetben kap költői megszólalást, lírává formált reflexiót is a publicisztikai írások mellett. Az első világháború eseményeinek hatására Babits, a háború kitörésekor írt néhány bizonytalan álláspontú megnyilvánulást követően, láthatóan az egyik legfontosabb költői feladatként jelöli ki a pusztítás elleni tiltakozást, felszólalást, ahogy ez az 1916-ban írt *Húsvét előtt* „ha kiszakad ajkam” rapszodikusán ismétlődő variációiban már formát kapott.

A *Fortissimo* címe tehát a kimondás erejére, szükségességére utal, hiszen a kifejezés a zenei utasítások mintájára mintegy előlegezi a vers kétharmadát uraló felszólító modalitást. Ám a versbeszélő itt, a zenei képzetkörnél maradván, inkább komponista vagy karmester, aki a tömegeket instruálja, vagyis nem a költői szerepvállalás anyagi aspektusa kerül előtérbe. Az asszonyok és a férfiak kórusának azonban odaérthető tagja a megszólaló is, hiszen azt mondja: „mi káromolni tudunk még, férfiak”, és a megszólított anyák többes szám második személye is egy énhez viszonyított pozíciót jelez. A *ti* és a *mi* felszólításai mellett azonban sehol nincs jelen egyes szám első személyű megszólalásmód; a kiterjesztett, összegző vízióról, a teremtetett világ állapotáról a költemény harmadik részében pedig egy harmadik személyű, illetve személytelen alany tudósít, s ez az egység már eltávolodik a háború zajától, általános és kozmikus hangoltságot kap.

A vers auditív motívumainak komponenseit egyfelől az emberi szenvedést, a háború zaját nem halló, tehát bizonyára alvó, halott vagy süket Isten, másfelől ezekkel szemben az érzéketlen istent reakcióra készítő hanghatások, kiáltások képezik. Az anyákat sírásra buzdító első egység a hangos síráson át a sikoltásig, az „örült imáig” fokozza az Istenhez kiáltás erősségét, a sírás intenzitása, a beszélő felszólítása szerint, a természeti erők tombolásához legyen hasonlatos. Ez, ahogy majd látni fogjuk, a fenséges esztétikai kategóriáját vonja be az értelmezésbe. Az asszonyok jajveszékelését a második egység a férfiak káromlásával tetézi. Az „alvó magasság” mint horkoló gazda jelenik meg, akit káromlással (bestemmia), tagadással, átkozódással kell felkelteni a háborús, pusztulással fenyegető időkben, amire a szöveg az *égő ház*

képpel utal. Isten alakjának antropomorfizációja nem ismeretlen a 20. századi magyar költészetben, sőt találunk példákat olyan versekre is, amelyek Istent csak egy-egy attribútummal, testrésszel vagy érzéktérülettel azonosítják, és egy-egy tulajdonságán, érzékszervén át próbálják megközelíteni, megszólítani. Ady éppen e korszakbeli vagy József Attila néhány évvel későbbi istenes lírájában is érdemes felfigyelnünk a hallás, látás, szolás, kiáltás és az ehhez köthető testrészek (szem, száj, ajak) motívumaira épülő költemények sokaságára. A kapcsolatfelvétel, a kommunikáció feltételeként, a kölcsönösség megteremtésének érdekében a versek megszólalói szintén ugyanezeket az érzékszerveiket és az ezekhez köthető cselekvéseket helyezik a művek előterébe, sokszor már a megszólítás aktusához is ezek az érzékszervi (kognitív) területek társulnak.⁶ E motívumok általában a megláthatatlanság, megszólíthatatlanság, megnevezhetetlenség, tehát Isten távolságának problémájával is összefüggnek, és sok esetben éppen az érzékszervek diszfunkciójával, működésképtelenségével mutatnak rá Isten megközelíthetlenségére, a vele való kapcsolat lehetetlenségére. Babits *Fortissimo*-jában is ez az istenhiány, a felsőbb gondviselés elmaradása jelenik meg, az „aluszik vagy halott is épen” sor pedig jelezheti, hogy Nietzsche utáni korszakban járunk, a konkrét történelmi helyzet már a költemény elején érezhetően metafizikai súlyt kap, ám ebben az esetben ember és isten kapcsolatának nem individuális tétje van, nem az egyéni hit, hinni akarás kérdései állnak a mű középpontjában, mint például az imént említett alkotóknál. Az emberiség szenvedéseivel, az emberi pusztítás gyötrelmeivel szemben közönyös gondviselés, a „süket Isten” képzeje jelen esetben a teodicea kérdésköréhez vezet.

Az első világháború kapcsán is felmerült az – a második világegést, és különösen a holokausztot követően még makacsabban ismétlődő – kérdés: ha van Isten, miért hagyja a földi szenvedést, ártatlan emberek pusztulását, hol van az isteni gondviselés, hol marad Isten igazságossága?⁷ Babits vershelyzetében a kollektív szenvedés, az egész emberiséget sújtó pusztítás feletti közöny, az isteni reakció elmaradása csakis a felsőbb – teremtő, irányító hatalom – jelenlétének hiányából (alvás) vagy valamilyen defektusából, fogyatékoságából, például a süketiségből eredhet. Ugyanakkor a vers megszólalója, kétségbeesésében, Istentől várja a közbeavatkozást, az igazságszolgáltatást, a rettenet felszámolását,⁸ legalábbis a mű első kétharmadában. A heves

⁶ József Attilánál több esetben is: „Gyere Urísten, nézd meg, itt vagyok” (*Keserű nekifohászzkodás*); „Ó, Uram, nem bírom rímbe kovácsolni dicsőiségedet. / Egyszerű ajakkal mondom zsoldáromat. / De ha nem akarod, ne hallgasd meg szavam.” (*Csendes estéli zsoldár*); „Te a lelkek összessége / Fönn az égbe / Lenn az égbe, mindenségbe – / Meghallgatsz-e, Istenem!” (*Furcsa fohász a sínek között*); „Isten! / Kiáltunk hozzád” (*Kiáltunk Istenhez*); Adynál *Jeremiás siralmának megidézése* sorolható ide, mely a vers zárlatában tér vissza: „Tekints meg engem, tekints meg, Uram” (*Dühödt, halálos harcban*).

⁷ Az istenkérdés mélyen összefügg a szenvedés tapasztalatával. Az egyik oldalon az emberek a szenvedésben Isten után kiáltanak és értelmet keresnek az értelmetlenségben. A másik oldalon az istenhit a szenvedést tudatos fájdalomná teszi, olyannyira, hogy az ember többé már nem tud megbirkózni vele. Isten engedi meg a szenvedést? Az ember szenvedésével Isten Fiának szenvedésében részesül? Az első kérdés metafizikai és Isten igazolását keresi a szenvedés láttán (teodicea). A második kérdés misztikus, s az Istennel való közösséget keresi a szenvedésben.

⁸ „sohasem éreztem annyira az Isten és Gondviselés gondolatának szükségességét, mint az utolsó években. S az inkriminált vers is olyan, hogy aki némi megértéssel olvassa, lehetetlen meg nem éreznie benne éppen ennek a hangulatlanság kifejezését.” *A vádlott...*, 248.

számonkérés, Isten közönyének kimozdítása ekkor, az első világegés idején és a költemény első felében még a beszélő számára is indokoltnak és jogos követelésnek tűnik. Ezt azért fontos kiemelni, mert néhány évtizeddel később, a második világháborús vagy az azt követő költemények esetén Isten csendje, némasága, süketsége nemcsak az isteni gondviselés, igazságosság hiányáról, hanem az emberiség mélységes bűntudatáról is tanúskodik. Babits verse azonban, ahogy majd látni fogjuk, metafizikai érzékenységről árulkodva, szintén elmozdult ettől az égietek ostromló, számon kérő emberi pozíciótól és megszólalásmódtól, és a szerző összetettebb lételméleti kérdések felé nyitja meg a mű gondolatmenetét a harmadik egységben.⁹

A verssel kapcsolatban felvetett teodicea kérdésének érvényességét és a háborúellenesség felszíni retorikájánál mélyebb kontextust jelzi, hogy az említett *Istenkáromlás* című gépiratban Babits bibliai példákra hivatkozva keres mentséget, Jákob lelki tusa-kodása mellett Jeremiás siralmaiból épp olyan részletet idéz, amely háború, éhség és ártatlanok szenvedése miatti könyörgés.¹⁰ Hatvany Lajos Pesti Napló-beli írása pedig Jób könyvét említi a költő védelmében. Az istenhez forduló erős hang egyik legerősebb előzménye a 22. zsoltár, amelyre Babits is hivatkozik önmaga védelmében. Itt hangzik el az a kétségbeesett kiáltás, amelyet Krisztus is idézett a kereszten, és amelyben az emberi teremtmény kiszolgáltatottsága, halál, pusztulás előtti rettegése tör elő Isten létének, bizonyosságának, gondviselésének nyugvópont nélküli örök emberi kételyével: „Én Istenem én Istenem, miért hagytál el engemet?”¹¹ Ebben a zsoltárban, Babits verséhez hasonlóan, explicit módon is megjelenik a kiszakadó kiáltás; az artikulálás kifejezése, a szüntelen és hiábavaló panasz különböző motívumokban vonul végig a szövegben: a „jajgatásomnak szava” és az „Én Istenem, kiáltok nappal, de nem hallgatsz meg; éjjel is és nincs nyugodalmam” egyes számú megszólalója ősi, közösségi („bíztak atyáink”) mintát követ, bízika a kollektív ima, kiáltás erejében: „Hozzád kiáltottak és megmenekültek.”¹² A zsoltár hatását és jelentőségét a Babits-líra egészének szempontjából az „Erőm kiszáradt, mint cserép, nyelvem ínyemhez tapadt”¹³ rész is mutathatja, a *Fortissimo* szempontjából pedig a féreg motívum jelenléte figyelemreméltó, ember- és féreglét (ön)lealacsonyító felcserélése: „De én féreg vagyok, s nem férfiú;”¹⁴ amit Babits a vers harmadik egységében az egész emberi nemre kiterjeszt, a teremtetést és az embert általánosan jellemző hasonlatban: „csak az ember szakadt ki a / süket Istenből iszonyokra / kikelt belőle féreg-módon, / Isten férgének.”

⁹ Kardos Pál is kiemeli a költemény harmadik egységének súlyát: „A gondolat, a fájdalom itt általánosabbá, mélyebbé válik, mint a háború iszonyatán érzett fölháborodás. Mélyebbé, mert átfogja, átérzi a teljes emberi sorsot, az érző lélek és a lélektelen anyag közötti tragikus ellentétet.” KARDOS, I. m., 220.

¹⁰ „Kelj fel, kiáltás éjjel első álmunkor, önts ki szívedet, mint a vizet az Úr előtt, emeld föl kezeidet Hozzá a te kisdedeidnek lelkükért, kik elfogyatkoztak az éhség miatt minden utcáknak elein. Lásd meg, Uram, és tekintsd meg, kivel cselekedtél így? avagy illik-e megölettetni az Úr szent helyében a Papnak és a Prófétnak? Az utcákon földön hevertek a gyermek és a vénember, és az én ifjaim fegyver miatt elhullottanak.” Siral 2,19–21.

¹¹ Zsolt 22,2.

¹² Zsolt 22, 2–3., 5–6.

¹³ Zsolt 22,16.

¹⁴ Zsolt 22,7.

Érdemes megfigyelni, hogy a paradox kérdéspár („Mért van, ha nincs? Mért nincs, ha van?”)¹⁵ fokozott, majd végül a beszélő általi „káromlással” tetőpontra jutott költemény megtorpan zenitjén, a csúcsponton, a *süket* szó fájdalmas csendjénél, majd e fordulópont után egészen más tónusban, egészen más hangvétellel folytatódik. Szerkezetében ez hasonlít a *Húsvét előtt* rapszodikus fokozásához, tetőpontra érkezéséhez, majd versformában és verspoétikában is megmutatkozó megnyugvásához. A „szétszakadó ajak”, a kimondás bátorsága, kötelessége és erőfeszítése a *Fortissimo*-ban azonban nem vezet valamiféle megkönnyebbüléshez, felszabadult dalhoz, himnikus magaslatához. Ugyanis a teodicea alapkérdése valójában megválaszolhatatlan, amíg Istent mindenható Úrnak és a világ, a történelem és az egyes ember kormányzójának fogjuk fel. A Si Deus – unde malum? (Ha van Isten, honnan a rossz?) kérdés feszültsége feloldhatatlannak tűnik: ha Isten meg akarja akadályozni a rosszat, de nem tudja, akkor jó, de nem mindenható; ha viszont meg tudná akadályozni a rosszat, de nem akarja, akkor mindenható, de nem jó.

A „Süket! Süket!” fordulóponton a beszélő mint teremtmény és mint költő magára veszi Isten süketségét, vagy legalábbis ennek vágyát, ami nemcsak a háború, a világ borzalmai elől nyújthatna menedéket, elzárkózási lehetőséget, hanem Isten teremtetésben betöltött szerepének, gondviselésének, jóságának felkavaró kérdéseit is feloldaná, átvállalná, közös – Istent és embert hasonlóan érintő – felelősséggé formálná. Mindezek mellett Isten süketségének átvétele, a külvilág zajára adott (költői) reakció vagy éppen semmit meg nem halló elzárkózás képzelete szintén visszavezethető Babits költészetének alapidilemmájához, a hallgatás, a világ eseményeitől elzárt költői világ és a kimondás, a költői feladatvállalás feszültségéhez.

A zárlat az első két egységhez képest nyugodtabb hangon, elcsitultabb módon látszólag új gondolatkört nyit meg, ám mivel a beszélő valójában a teodicea szorongató kérdését oldja fel, ezért mégiscsak szervesen hozzátartozik a költemény korábbi részeihez: a személytelen megszólalásmód egy szubjektumtól eltávolított vágyat, egy eddigiektől eltérő léthelyzetet tár fel, melyben a világ elrendezése panteista felfogást mutat. A minden egysége, Isten és a teremtetett világ azonosítása Isten és ember viszonyát is más kontextusba helyezi, a részvétnek, a bajok elhárításának vagy felelősségvállalásnak követelményét pedig ezáltal mintha levinné a teremtőről és fájdalmas módon visszahelyezné az emberre. „A süketség képzelete a természet érzékek nélküli nyugalmát idézi föl, melyet csak zavar a féregemberek nyüzsgése, fájdalom és viszketés a fenséges harmóniában.”¹⁶ A pindaroszi ódákat is megidéző verselés és közösségi hang, az emberiség egészét, alkatát megjelenítő képsor Arany komor társadalomrajzát is megidézheti, („Közönyös a világ... az ember / Önző, falékony húsdarab, / Miképp a hernyó, telhetetlen”), habár Babits verse a „kertészkedés” egy korábbi fázisának képzeletéhez, a csírázáshoz, az élet kezdeti szakaszához – talán ezáltal Aranynál is lemondóbban, reménytelenebbül – társítja a féreg-motívumot.

¹⁵ Nem nehéz észrevenni, hogy az *Esti* kérdéshez hasonló paradox logikájú kérdéspárjához érkezik a költemény, a megválaszolhatatlan kérdések, feloldhatatlan lételméleti dilemmák azonos retorikai formájával.

¹⁶ RÁBA, I. m., 518.

A *süket* szó hatszori ismétlése a vers első kétharmadában történő kiáltozás, sírás és káromlás hiábavalóságát érzékelteti egy olyan létállapotban, mely a „süket föld” sötétjébe, a csírázó kezdetekhez, mint egy anyaméhbe, helyezi vissza a teremtetést, a megalkotott világot. A vers első két egységét meghatározó letről felfelé irányuló kiáltozás, az alá-fölérendeltségi (ember–isten) viszony megszűnik a minden egységben, az ember pozíciója ebben a panteista szemléletben szubverzív módon megváltozik, amit a versbeszélő új nézőpontja is érzékeltet: „az ember fáj a földnek”, mint Vörösmartynál; a süket földből, az Istenből kiszakadó embert már a világ – nem emberi – nézőpontjából láttatja a vers.¹⁷ A teremtetés egységét féreg módra, kártékonyan megtörő emberiség vízióját olvashatjuk tehát. Az ember sem történelmével, sem mérhető történelmi idejével nem tud mit kezdeni, ez szintén Vörösmarty romantikus történelemszemléletének és emberiségképének pesszimizmusát idézi fel, amit az „iszonyokra kikelt” „Isten férgének, viszkető / nyüzsgésre, fájni” képsor támaszthat alá Babits versében.

A kimondás ereje, az artikulálatlan kiáltás, a számon kérő hang ellenére a háborús pusztítás miértjeire nincs magyarázat. Az isteni gondoskodás hiányának felfoghatatlansága, az emberi történelem teleologikus működésének képtelensége, a rettenet mértéke voltaképp érthetetlen, s így ábrázolhatatlan is. A vers mégis kísérletet tesz erre, az ábrázolhatatlan ábrázolására, amikor a felfoghatatlanra értelem nélküli, artikulálatlan erővel felel, az abszurd létállapotról abszurd reakciókat ad. Mindez a fenséges¹⁸ esztétikai kategóriájával közelíthető meg, melyre a vers felfokozottsága, szélsőséges szenvedélye, határhelyezete, tehát a költemény poétikai eszközeiben is tükröződő arányvesztése is ráirányíthatja figyelmünket. (Babits az *Istenkáromlás*ban maga is összefüggésbe hozta e fogalommal a költeményt, igaz, a süketség kapcsán, a fenséges fogalmának „csendes nagysága” értelmében, amely ennek az esztétikai kategóriának egy másik, jelen értelmezéstől eltérő irányába mutat inkább.)¹⁹ A szabályos jambusokat felszaggató verselésen, a ditirambus, rapszódia műfaji sajátosságain vagy a felkiáltások, erős kifejezések, inverziók expresszionista eszközkészletén túl a fenséges a vers motívumaiban, képeiben, hasonlataiban érhető tetten igazán.

A fenséges tehát az ábrázolhatatlan ábrázolásának kísérlete, a reprezentálhatatlan reprezentálása, ahogy ez a fenséges elméleteiben Pseudo-Longinostól kezdve rendre

¹⁷ Babits *Háborús anthológiák* (1916) című verse, „hogyan hallgattok és apadtok / ha egyszer elhallgat a szél / s csupán a szív és könny beszél!” szintén felidézhetné már Vörösmarty *Az emberekjének* felütését: „Hallgassatok, ne szóljon a dal, / Most a világ beszél, / S megfagynak forró szárnyaikkal / A zápor és a szél.”

¹⁸ A latin *sublimis* kifejezése is mérték feletti, határvonal közeli jelentésekben fordítható. A fenséges az ókori Pseudo-Longinosnál még retorikai fogalom, a költői hatáskeltés legerőteljesebb eszköze, ám a felvilágosodás korától kezdve a természeti fenséges kerül az esztétikai gondolkodás középpontjába, s eleinte a szép fokozataként, ám a 18. század közepétől már a szép oppozíciójaként tételeződik, így a szép ellenpárjaként önálló – mondhatni népszerű – esztétikai (s egyben etikai) alapfogalomná növi ki magát a század végére s a romantika korszakára.

¹⁹ „Világos, hogy a süketség nem lekicsinylés itt, hanem éppen a fenség kifejezése, s az ember, aki kiszaladt a süket Istenből, szenvedni s pusztulni: az a kicsi, az a féreg, a nagy istenség süket fenségéhez képest. Igaz, hogy ennek a gondolatnak panteista íze van. De ha a panteizmus vádja ellen is védekeznem kellene, akkor igazán a középkorban érezném magamat.” *A vádlott...*, 251.

tételeződik, de (Louis Marin szerint) a fenséges nem „egy rajta kívüli vagy a középpontjába mélyedő vakfoltot határoz meg, hanem sokkal inkább a reprezentáció működési elvének, felfokozottságának vagy arányvesztésének az eredménye.”²⁰ A fenséges ábrázolhatatlansága azt is jelenti, hogy a fenségesnek nincs konkrét megnyilvánulási helye, nem lehet egyértelműen jelekbe foglalni vagy jelekben kijelölni, megszerezni, csakis effektusai által megragadható. A fenséges effektusa pedig maga az affektus, a fokozott érzélem, a szenvedély, a hirtelen indulat. A *Fortissimo* ilyen, a lehető leg-erősebb effektusokra buzdít, a sírásra, sikoltásra, káromlásra, amelyeknek inkább irányultsága, hatóköre, hatásvágya van, mint konkrét tartalma, jelentése,²¹ ám az ezek intenzitásához társított elementáris, pusztító természeti képek szintén a fenséges eszköztárába tartoznak. A villám, a tomboló vihar mint a fenséges emblematisz effektusai eksztatikus erővel rendelkeznek,²² de nyugodtan melléjük sorolhatjuk a Babits beszélője által sorolt lavina, tűzhányó vagy árvíz pusztítását is: „ne oly édesen mint a forrás, / ne oly zenével mint a zápor, / ne mint a régi Niobék: / hanem parttalan mint az árvíz / sírjátok vagy a görgeteg / lavina, sírjátok jeget, / tüzet sírjátok mint a láva!”²³ A parttalanul, megállíthatatlanul áradó természeti erők, a tűz és a jég közvetlenül egymás mellé helyezett ellentétpárja, de a sikoltásban, káromlásban vaddá, dühödtté váló emberek erőteljes, erőszakos fellépése („kopogó / bestemmiáknak jég-esője”) „a maga kaotikusságában, legvadabb, legszabálytalanabb rendezetlenségében és dúltóságában kelti fel leginkább a fenséges eszméit” és hatását.²⁴ A fenséges elementáris ereje, effektusai elválaszthatatlanok magától az affektustól, a hirtelen indulattól, a felfokozott érzelmektől, amelyeknek „mértéktelenségében” Kant szerint saját eszméink, szellemi és morális hangoltságunk van jelen, és „nem az érzékek tárgya az, ami összemérhetetlenül nagy, hanem az a használat, amelyet az ítélőerő természetes módon hajt végre bizonyos tárgyakkal amaz érzés érdekében, s amellyel szemben minden más használat kicsi.”²⁵ Babits humánus és morális háborúellenes tiltakozásának az istenkáromlás felszíni retorikáján, a korabeli háborús propaganda pusztá ellenszólamán túlmutató erejét és komolyságát mutatja, hogy az Istenhez fordulás szükségességének és gesztusának indokoltsága, műfaji „jajongása” bibliai példákhoz,

²⁰ Louis MARIN, *A fenséges Poussin*, ford. DARIDA Veronika – MARSÓ Paula, Kijarat, Budapest, 2009, 102.

²¹ „A fenségesnek, amely szorosan kötődik az ábrázolhatatlan [»l'irreprésentable«] problémaköréhez, nincs konkrét megnyilvánulási helye, csak irányultsága van.” BARTHA-KOVÁCS Katalin, *A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében* = Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás, szerk. HORVÁTH HÖRCHER Ferenc – SZILÁGYI Márton, Ráció, Budapest, 2011, 17.

²² Többek között (és több korábbi elmélet nyomán) Marin a fenséges három fő alakzatát nevezi meg, a vihart, a kolosszálst és az erőszakot. Erről részletesen vö. DARIDA Veronika, *A fenséges és a rejtőzködő jelenlét. Louis Marin reprezentációelmélete*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 32.

²³ A fenséges hasonló eszközeit és a természeti erők tombolását olvashatjuk Vörösmarty *A vén cigány* című versében is: „Véred forrjon mint az örvény árja, / Rendüljön meg a velő agyadban, / Szemed éjén mint az üstökös láng, / Hürod zengjen vésznel szilajabban. / És keményen mint a jég verése”; „Tanulj dalt a zengő zivatartól, / Mint nyög, ordít, jajgat, sír és bömböl; / Fákat tép ki és hajókat tördel, / Életet fojt, vadat és embert öl”. Erről részletesen vö. VISY Beatrix, *„Mi zokog mint malom a pokolban”. Mérték, látomás, fenség A vén cigányban* = Uő., *Szavakkal körbe. Válogatott tanulmányok, kritikák*, MIT, Budapest, 2015, 19–26.

²⁴ Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Ictus, Szeged, 1997, 164.

²⁵ Uő., 169.

elődökhöz, megszólalásmódja, poétikai eszköztára pedig a klasszikus-romantikus költői hagyományokhoz nyúl vissza. Ugyanakkor a *Fortissimo* mégis a 20. század hangján szólal meg, rendkívüli erejében, kifejezőmódjában az expresszionizmus hatása is jelen van, ahogy Rába György is megállapítja: a versnek „kiáltás értéke az expresszionizmus kollektív vonatkozású beszédhelyzetéhez igen közel áll.”²⁶ Mindez Babits „örök” költői hitvallásához híven szervesen épül össze, minden újítás, minden új költői áramlat a hagyományból, költészeti előképekből kap ihletet és ösztönzést.

A *Fortissimo* tehát szubverzív vershelyzetével, a racionális beszédet, közlésmódot háttérbe szorító és az érzelmi, képi intenzitásra támaszkodó megszólalásmódjával a lehető legerősebb expresszióra buzdít a vágyott hatás elérése – Isten felébresztése és az isteni gondviselés működésbe léptetése – érdekében. A cél nem más, mint az emberiség kollektív kórusával, hangerejével „költögetett” Istenre hatást gyakorolni, és a teremtés rendjét, békéjét visszaszerezni. Burke meglátása szerint a fenséges érzése a hanghatásokkal érhető el leginkább: „A túlzott hangerő egymaga elegendő ahhoz, hogy hatalmába kerítse lelkünket, felfüggeszse működését, és rettegéssel töltse el. A hatalmas vízesések, a dühöngő viharok, a mennydörgés vagy a fegyverropogás zaja óriási és félelmetes érzést kelt elménkben [...]. A tömegek üvöltése hasonló hatást vált ki, s pusztán a hangerő folytán annyira elbűvöli és felkavarja képzeletünket.”²⁷ És mivel – a fenséges kapcsán sokat idézett Pseudo-Longinos szerint – a fenség mint az írásművészet csúcspontja a „hallgatóságot [...] nem meggyőzi, hanem önkívületbe ragadja.”²⁸ A fenséges, akár a villámcsapás, az egybegyűjtött szónoki erő, mely a hallgatóságra is szubverzív hatással van. Babits versének tragikuma és kudarca, amit a harmadik rész kifulladásával, földalatti süketségével a beszélő is egyértelműsít, hogy ebben az esetben az asszonyok és a férfiak felfokozott effektusai, fortissimóig fokozott mértéktelensége, természeti csapásokhoz mérhető ereje sem éri el a legfontosabb hallgatóságot, „a süket Istent!”

²⁶ RÁBA, I. m., 520.

²⁷ Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2008, 99.

²⁸ PSEUDO-LONGINOS, *A fenségről*, ford. NAGY Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1965, 13.; 15.

Az anekdotikus familiaritás átértelmezése

Márai Sándor: *Féltékenyek*

A *Féltékenyek*ről született egyik legrészletesebb értelmezés már évekkel ezelőtt felfigyelt a regény hangnemének kevert voltára.¹ Lőrinczy Huba tanulmánya ünnepélyes emelkedettség és ironia együttes érvényesülésében látta ennek a jelenségnek az okát, melyet a narrátor kettős perspektívájára, a „garrenség” egyszerre áhítatos és ironikus megközelítésére vezetett vissza. Az összetett, ambivalens nézőpont feltételezése aligha tekinthető megalapozatlannak, ahogy a pátosz és az ironia jelenléte is nehezen vitatható. Ugyanakkor kérdéses, hogy a komikus hangnem különböző változatai közül vajon csakugyan kizárólag az ironia jut-e jelentős szerephez a mű szövegében. Lőrinczy Huba álláspontjával szemben úgy vélem, hogy a humor legalább olyan fontos funkciót tölt be a regény hangnemének alkotóelemei között, mint az ironia. Anélkül, hogy figyelmen kívül hagynánk az elbeszélői szólaltnak tulajdonítható nézőpont és a városi közvélemény között mutatkozó különbségeket, több vonatkozásban is kifejezett hasonlóság mutatkozik a városi polgárok és az elbeszélő Garrenekhez fűződő viszonyában. Így például az a leírás is rokon vonásokat mutat az elbeszélői nézőponttal, amely a Garreneket emlegető polgárok mosolyát jeleníti meg:

Mosolyogva emlékeztek meg a művészi hajlamú családról; ez a mosoly kissé fölényes volt, ahogy a másik családi titkaiba beavatott emberek tudnak mosolyogni egy kedves családtag különcségein; fölényes mosoly volt, s nem éppen szeretetlen. (132–133.)

Az idézett mondatban a regény több kulcsfogalma is felbukkan. Egyrészt a fölény mellett a szeretetteljes elnézés szerepel e viszonyulás másik meghatározó vonásaként, az a megbocsátó attitűd, amelyet hagyományosan a humoros hangnem egyik jellegzetességének szokás tekinteni. Másrészt a Garrenek és a polgárok viszonyának jellemzése során feltűnik a „család”, „családtag” szókép, amely oly sokszor tér vissza a *Féltékenyek* és *Az idegenek* szövegének különböző szövegeiben: egyaránt használják a szereplők és az elbeszélő. A harmadik kulcsszó aligha nem a különbség. Ez a kifejezés írja le azt a családot, amely ugyan művész, de abban a meglehetősen sajátos formában, hogy nem alkot semmiféle, anyagban rögzített műalkotást. A *Féltékenyek* egyik leghangsúlyosabb, középpontba állított fejezetében (a 16 közül ez a 9., vagyis a szöveg második felének tulajdonképpeni bevezetése), amely *A legenda* címet kapta, többször

¹ LŐRINCZY Huba, *Búcsú egy kultúrától. Márai Sándor: A Garrenek műve*, Bár Szerkesztőség, Szombathely, 1998, 67. Tanulmányomban a regény alábbi kiadására hivatkozom: MÁRAI Sándor, *Féltékenyek*, Helikon, Budapest, 2006. A szövegben zárójelben található oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

is visszatér ez a minősítés.² Az ironiával vegyülő humor, a megjelenített epikai világban érvényesülő familiáris viszonyok és a különc típusa könnyen emlékezetünkbe idézheti a 19. századi anekdotikus elbeszélsmód hagyományát. (Éppen ezért aligha a mese műfaját evokálja *A legenda*³ című fejezet, mint ahogy azt Lőrinczy Huba véli említett tanulmányában.)⁴

Aligha arról van szó, hogy csupán a városlakók tekintenek anekdotikus alakokként a Garrenekre, miközben a szereplői szólam elhatárolódik ettől a minősítéstől. Az elbeszélsmód maga is az anekdotikus narrációra jellemző vonásokat mutat. A Garrenek mégoly különös művész volta kapcsán csupán az idegenek, a kívüllállók mutatkoznak értetlennek:

A Garren családnak az volt a híre, hogy művészcsalád. A városban, a környéken, a tartományban olyan vidékein, ahol rokonok és ismerősök éltek, elcsodálkoztak volna, ha egyszer valaki – például egy szőrszálhasogatói idegen – megkérdi, miért és miben „művészek” a Garren család tagjai. E kérdést az érdekeltek valószínűleg megrendült csodálkozással hallgatják. Mint valamilyen megállapodás, amely oly közismert és általános, hogy csak túlzók és fontoskodók vitathatják igazát, mint valamilyen hatóságilag nyilvántartott és jóváhagyott, már a régi időkben kihirdetett egyezség, úgy élt a város lakóinak tudatában, hogy a Garrenek művészek. (131.)

Az idézett részlet azzal, hogy felveti azt a korántsem jogosulatlan kérdést, miben is művészek a Garrenek, nyilvánvalóan ironikus mozzanatot visz a szövegbe, melyet a „szőrszálhasogató” jelző és a fontoskodók említése még inkább aláhúz, hiszen egy természetesnek tetsző kérdést minősít akadémikusnak. Az elbeszélés mégsem érvényteleníti a városi legendát, hiszen a fejezet több szöveghelye is meghatározza e sajátos művészlét tartalmát:

A város önként adózott a Garreneknek, mert mélyen, a szobákban, a műhelyekben és az emberekben élt egy vágy, amelyet senki nem mert elgondolni s nevén szólítani, csak éppen ők, a Garrenek, a művészek. Ezért művészek! – gondolták büszkén a polgárok. (138.)

² Vö. „»Ó, a Garrenek!« – mondták néha a városban, mikor szó került különbségekről, például arról, hogy a templom egyik tornya háromszáz éves, de a másik tornyot elfelejtették befejezni” (132.); vagy: „A város cinkosi becsvágygal rejtegette a Garrenek különbségeit.” (137.)

³ A legenda „műfajmegjelöléssel” kapcsolatban érdemes rámutatni, hogy ennek jelentése a regény szóhasználatában korántsem összeegyeztethetetlen az anekdota fogalmával. Egy alkalommal, amikor a családtagok egy-egy rövid utalással (pl. „Fecskendő! Emlékszel?”) idéznek fel egy-egy nevezetes történetet, amelyre kitörő, általános nevetés a válasz, az elbeszélő arról tudósít, hogy Erzsébet is velük nevet, „aki pedig kissé kívül állott a családi mondanakörön”. (187–188.) A beavatottaknak szóló nevezetes történet, amelyet általános derűltség fogad, a családi anekdoták felidézéseként állítja elének a jelenetet. Ennek a családi anekdotakincsnek a szinonimájaként az idézett szöveghely a „mondakör” kifejezést használja, a monda és a legenda pedig gyakran rokon értelmű szavakként helyettesítik egymást a köznyelvben. A legenda szó maga is ilyen köznyelvi értelemben fordul elő a regény szövegében, használata nyilvánvalóan nem felel meg a műfaji terminusnak.

⁴ Vö. LŐRINCZY, I. m., 55.; 60.; 63.; 71.

A citált részlet még a polgároknak tulajdonítja ezt a művészdefiníciót, amely a szó metaforikus kiterjesztésén alapul: a művészt az idézett szöveghely olyan deviáns figuraként értelmezi, aki életvitelével alakot ad a normakövető, szabályos életet élő polgárok vágyainak. (A regény másutt is él a *művész* szó jelentésének ilyen metaforikus kiterjesztésével, így válik lassan a művész az alkotó ember szinonimájává.)⁵ Alaposabban szemügyre véve az idézetet szembe tűnhet, hogy a polgároknak tulajdonított perspektíva szólamok határán helyezkedik el. Ha senki nem meri még csak elgondolni sem ezeket a bizonyos vágyakat, igencsak kétséges, hogy ez a pontos és a rejtett összefüggéseket megvilágító megfogalmazás maguktól a polgároktól származna. Az elbeszélői szólam tehát belevegyül az indoklásba, így a részletet záró mondat ellenére – amely mintegy idézetként vagy legalábbis átélt beszédként igyekszik pozicionálni ezt a véleményt – érzékelhető a narrátori értelmezés egyetértő tendenciája. Ezen a ponton tehát elmosódik a város és a narrátor nézőpontjának határa, ami arra figyelmeztet, hogy nem meggyőző olvasási javaslat a Garrenek művész voltát olyan állításként kezelni, melyet az elbeszélői szólam egyértelműen kétségbe von. A szöveghely egy későbbi variációja már meg sem kísérli, hogy idézetként vagy átélt beszédként állítsa be a fenti magyarázatot:

Idegenek ezt talán nem értették. De a városiak értették. Úgy értették, ahogy az ember titokban érti azt, ami benne elhallgatott vágy és elsorvad, illedelmessé szelídült akarat. Mindaz, miről a városban csak álmodni mertek, a Garrenekben még élt, nyugtalanított és cselekedetekben is jelentkezett, mint eleven és ható akarat. (144.)

A Garrenek és a város viszonyának leírása a narrátor szólamában, az erre a szólamra jellemző absztrakciós szinten valósul meg. Nincs jele annak, hogy e magyarázat érvényességét valamilyen ironikus gesztus kétségbe vonná. Az „ahogy az ember” szófordulat az általános alany révén mintegy általános érvényre emeli azt a lélektani magyarázatot, amely a Garrenek művész mivoltára vonatkozó városi közvélekedés alapját képezi. A narrátor szólama tehát helyes állításként kezeli azt a két mögöttes kijelentést, melynek értelmében mindenkiben élnek rejtett vágyak, s ezeket valakinek ki kell mondania, vagy ki kell élnie helyettünk. Ez a szerepkör teszi komolyan vehetővé a Garrenek művész voltát *A legenda* című fejezetben. A Garrenek különc művészek, de kétségtelenül művészek valamilyen sajátos értelemben. E szerepkört egyszerre érinti elismerés és komikum, ahogy a különc megjelenítése kapcsán ez a kettősség már Mikszáth műveiben is tapasztalható volt. Ha a Garrenek művész voltát kétségbe vonnánk, olvasatunkat az implicit szerző nézőpontjával szemben alakítanánk ki. Ennek egyik határozott jele a kételkedő, hitetlenkedő attitűd idegeneknek tulajdonítása.

Az *idegen* kategóriája szintén a regény kulcsfogalmai közé sorolható. Erre utal többek között az is, hogy az eredetileg a regény második részeként közreadott, utóbb *A Garrenek műve* ciklusban már önálló műként megjelentetett kötetnek⁶ a szerző

⁵ MÁRAI Sándor, *Az idegenek*, Helikon, Budapest, 2006, 186.; 121.; 229–230.

⁶ *A Féltékenyek és Az idegenek* viszonyát Lőrinczy Hubához hasonlóan fogom fel (Vö. LŐRINCZY, I. m., 75.), lényegesen szorosabb kapcsolatot érzékelek közöttük, mint a ciklus bármely két darabja között. Tulajdonképpen egyetlen regény két részeként, illetve két kötetként értelmezem őket.

a végső változatban a címébe emelte. Az *idegenek* szövegének ismeretében megállapítható, hogy ez a fogalom sűríti magába mindazt, ami értetlenül és ellenségesen viszonyul ahhoz a kultúrához, amelynek Márai számos műve emléket állítani igyekszik. A Garrennek művész voltát határozottan tagadó álláspont az idegenek nézőpontja,⁷ így az implicit szerző aligha azonosulhat ezzel a közelítésmóddal. Másrészt a különböző szolamokban rendre feltűnik az apa, illetve a Garrennek művészként való értékelése. Így tekint a családra az apa, aki maga is tisztában van különös helyzetükkel: „megnyugodva érezte, hogy Péter művész – természetesen külön műfaj nélkül, mint a Garrennek általában, de mégis igazi művész”.⁸ Önértelmezésében szintén erőteljes hangsúly esik művész mivoltára, ezt bizonyítja, hogy a várost elfoglaló katonai parancsnok kérdésére („Ön kicsoda?”), így válaszol: „Művész és polgár.”⁹ Tamás, akinek kalandor hajlama a művész nyugtalanságának kissé félresiklott formája, ugyancsak ebben a szellemben beszél az apáról Péternek: „Ő igazán nagy művész volt, tudod jól.”¹⁰ Péter is hasonlóan látja az apa személyét.¹¹ Nagy ellenfelét, a felvilágosodás és Rousseau elkötelezett hívét a város püspöke több alkalommal ugyancsak művésznek nevezi.¹² A teme-

⁷ Már *A legenda* című fejezet szövege is többször az idegen látószögéhez köti a Garrennek művész voltát hitetlenkedve vitató álláspontot. (Vö. 131.; 135.; 137.; 143.) Ugyanakkor a regénynek ezen a pontján még nem dönthető el, hogy a Garrennek külön művész volta tekintetében mire esik a nagyobb nyomaték, a jelzőre vagy jelzett szóra: Garren Gábor külön némi művészi hajlammal, vagy inkább igazi művész, aki nem valamely művészeti ágban alkot? A regény szövegében előrehaladva egyre nagyobb nyomtác esik a művész mivoltára – miközben a különbség humoros vetülete sem merül feledésbe –, és egyre negatívabb hangsúlyt kap az idegen fogalma. A folytatás, *Az idegenek* (különösen annak utolsó előtti, a temetést elbeszélő fejezete) nagyon határozottan és meglehetősen indulattal érvényteleníti az idegenek hitetlenkedő álláspontját: „Az apának nem volt semmiféle hivatalos rangja – még csak városi tanácsos sem volt –, soha nem hallottak különösebb cselekedeteiről, s mindaz, amit fél füllel neszeltek, hogy »könyvkereskedő« volt, de mellékesen »művész« is volt, s valamilyen művet hagyott a városra, s mindaz, ami a püspök beszédében célzás volt és dicséret, oly kevésbé lehetett érthető számukra, hogy rosszálló fejcsóválással, halkán vitatni kezdték egymás között, megilleti-e e félhivatalos gyásztisztesség e halottat, találgatták, mi az ármány és a titok e temetésben, s gyáva, ellenséges pillantásokkal méregették az öslakosokat, mintha e jeltelen, címet és rangot soha nem viselt ember temetése ürügy lenne valamilyen nehezen bizonyítható, de rosszindulatú összeesküvésre.” MÁRAI, *Az idegenek*, 240–241.

⁸ Uo., 187.

⁹ Uo., 41. Néhány oldallal korábban így közvetíti az apa gondolatait a narrátor: „E pillanatban kissé alkotónak érezte magát – apának és művésznek, aki mindent odaadott a művének, s nem segíthet már rajta.” Uo., 34.

¹⁰ Uo., 194.

¹¹ „Nőies volt?... Péter később, az élet egy távoli szakaszában, vitatkozott néha az apa utolsó nemi jellegéről Tamással, s úgy emlékezett, inkább nagy művészre hasonlított a beteg ezekben a hetekben; művészre, aki műve és élete végén, kimerülten feladja a földi magatartást, mint ősnemző, aki egyszerre volt apa és anya, s most hogy művét befejezte, közömbös számára a földi szerepkör, s visszavonul az élesen és gyakorlatlan elhatárolt nemi különbségek mezsgyéiről. Az emlék megmutatta, hogy az apa talán soha nem volt olyan föltétlenül művész, mint e hetekben, mikor kezdődött és tartott az a valami, amit az orvosok és egyes családtagok makacson betegségnek neveztek, s ami később Péter számára úgy derengett, mint a pillanat a művész életében, mikor elkészül a mű, s már nincs is más dolga az alkotónak, mint fáradt, könnyű és mégis biztos kézzel megejteni a művön az utolsó simításokat.” (Uo., 179–180.) Megjegyezhetjük, hogy elbeszélő hasonló álláspontját valószínűsíti, hogy a fejezet, amely az idézett szakaszt tartalmazza, a *Simítások* címet kapta.

¹² „Te művész vagy, talán tudod az igazat.” (Uo., 64.) „Most végre megértette a bált [a püspök], s azt is, miért hiszik a városban, hogy Garren Gábor művész. A püspök, negyven éven át azt hitte, Garren Gábor

tésen elmondott emelkedett hangú beszédében művészetének különös voltáról is megemlékezik:

Mind ismertük őt és sejtettük művét is, melyet alázatosan alkotott, oly alázatosan, hogy nem maradt nyoma sem kőben, sem vásznon, sem írott szavakban. Művész volt, oly szerény és nemes, hogy már nem is akarta megrögzíteni művét. [...] Mert sokan vannak, kiket Isten megajándékoz és emléket hagyunk a világnak, épületet és nagy gondolatokat. És vannak mások, akik csak kegyelemben élnek, szerényen és jeltelenül, s névtelenek maradnak, s mégis alkotnak valamit, ami él a világban, s az alkotásnak aránya van és erkölcs, az idő nem tudja megsemmisíteni. Ilyen alkotó volt az ember, aki itt pihen előttünk, e templomban, melyet ősei segítettek építeni, e városban, ahol született, melyet megtöltött művészi tartalommal, s ahol most nyugovóra tér.¹³

A szereplői szolamok mellett az elbeszélői narrációban is feltűnik a művész minősítés. A bál után az idegenekre váró Garren Gábort így jellemzi az elbeszélő: „Most csak ugyan művész volt – már nem érzett, csak figyelt.”¹⁴ Vagy egy másik szöveghelyen: „az apa, aki mindig derűs volt, mint minden igazán előkelő ember, aki mellékesen művész is, az apa nem beszélt többé a műről.”¹⁵ Annak, hogy a narrátor viszonylag ritkán nevezi művésznek Garren Gábort, aligha az a magyarázata, hogy tagadná művész mivoltát. A regény narratív szerkezetének sajátossága, hogy gyakran hosszú szakaszokon át a szereplők belső beszéde kerül előtérbe, melyet a narrátor egyenes idézet, átélt beszéd vagy tartalmi összefoglaló formájában közvetít. Márai alkotói módszerére nem jellemző a szolamok polifóniája, illetve az egymással rivalizáló, alternatív szereplői nézőpontok alkalmazása. A narrátor az elbeszélői onnipotencia jegyében sokkal inkább saját szolamának modulációiként kezeli a szereplői szolamokat. A szatirikusan ábrázolt figuráktól eltekintve a szerző többé-kevésbé átbeszél alakjain. A narratori szolam és a szereplők beszéde szinte egyazon álláspont variációiként értelmezhetők. A Garrennek – legalábbis Albert és a még kialakulatlan Edgár kivételével – az implicit szerző nézőpontjából tekintve külön művészek, akárcsak a város polgárai szerint.

Az elbeszélői perspektíva és a város polgárainak szemléletmódja mégsem azonosítható maradéktalanul egymással. Előbbi elsősorban abban látszik különbözni az utóbbtól, hogy kezdettől fogva érzékeli a Garrennek által megtestesített életmód le-tűnőben lévő voltát, anakronisztikus jellegét, míg ezzel a ténnyel a városlakók csak Garren Gábor temetésén, a regény második részének utolsó előtti fejezetében látszanak szembesülni. A regény első részében, s különösen *A legenda* című fejezetben még szinte a védőszentekre emlékeztető, bár erősen profanizált szerepkört tulajdonítanak nekik: amíg Garrennek a városban élnek, addig bizonyosan érvényesül a polgári értékrend,

árul és forradalmár. Mégis művész, gondolta könnyű borzongással. Szeretné megóvni a világot, a formákat.” (Uo., 69.)

¹³ Uo., 230.

¹⁴ Uo., 34.

¹⁵ Uo., 180.

művész létükben pedig megtestesülhetnek a polgárok kimondatlan vágyai. A polgárok nézőpontja nem érzékeli sem e kettős funkció belső feszültségeit, sem egyre inkább megmutatkozó zavarait, időszerűtlenné válását, lassú ellehetetlenülését. Elsősorban a művész-polgár életforma jövőjére vonatkozó elbeszélői tudásra, a felbomlás anticipálására vezethető vissza a polgárok nézőpontjának a narratori szólamban tapasztalható ironizálása. A polgárok attól a családtól várják értékeik megővését, amely maga is felbomlóban van, amely önmaga számára sem képes fenntartani ezt az értékrendszert és szokásrendet. Az életmód elsorvadásra ítélt volta jelenik meg Garren Gábor betegségében és a családi viszonyok előre vetített meglazulásában, felbomlásában.

A város közösségének tagjai fenntartások nélkül osztják a Garrennek művészváltára vonatkozó meggyőződést, míg az idegenek számára érthetetlen ez a minősítés. Nem kétséges, hogy az elbeszélői pozíció e két álláspont közül a városlakókéhoz áll közelebb, ugyanakkor a narrátor nem osztja a polgárok feltétlen, kétely nélküli hitét sem. Jelzi bizonyos mértékű távolságtartását a közvéleménytől, így szólamát sem a közösségben feloldódó hangként pozicionálja. Az elbeszélő e közösség, illetve közös értékrend peremén helyezkedik el, peremhelyzetének jellemzője az azonosulás és az elkülönülés kettős magatartása, amely az *Egy polgár vallomásai* narrátorát is jellemzi. Ennek a távolságtartásnak a megnyilvánulása a korábban már említett ironia is: a polgárokkal ellentétben az elbeszélő nem rökönnyödik meg a „szőrszálhasogató” kérdésen („miért és miben »művészek« a Garren család tagjai”), érti a külső nézőpontot, tisztában van a kérdés jogos voltával. A két megközelítés mérlegelése után azonban fenntartásai ellenére is a polgárok szemléletmódjával vállal közösséget, jóllehet soha nem adja fel különállását. Művész- és polgárlét viszonyában Márai műveiben – Thomas Mannhoz hasonlóan – nem létezik harmonikus fázis. Az apa, aki a polgári szokásrend terén a legjelentősebb művet hozta létre, művészet nélküli művész. A művészahajlamú fiúk kezén az apai örökség felbomlik: amikor az anyagban testet öltő műalkotás elérhető közelségbe kerül, felbomlik az az értékrend, amely tulajdonképpen létre hívja. Valami mindkét létformából hiányzik, ami mindkét esetben teret nyit az ironikus távolságtartás számára.

Az anekdotikus narráció 19. századi magyar változatának egyik jellegzetes vonása a megjelenített világon belül érvényesülő familiáris jelleg. A *Féltékenyek* szövegében az anekdotikusságnak a sajátos művészlét kettős nézőpontból történő bemutatása mellett a másik hangsúlyos funkciója a „garrenség” sajátos közösségi vonatkozásainak megjelenítésében rejlik. A regény a személyesség, az ismerősség és a család fogalma segítségével írja le a létezésnek azt a léptékét és azokat a kereteit, amelyek között valódi kultúra teremthető. A létezésnek ezen a körén túl a regény nézőpontjából tekintve az idegenség található. A szöveg retorikája szembeállítja egymással az idegent és az ismerőst, a kisvilágot és a végtelent. Péter karnakbeli kapcsolatainak és hazaindulásának terjedelmes bemutatása ennek a kontrasztnak a felrajzolását szolgálja. A legidősebb Garren fiúnak Kranakban is hiányzik a személyesség, ennek pótlékát jelenti számára La,

aki át tudta adni Péternek az örömet és a fájdalmat, aki az élet közönyös anyagából valamilyen személyes oldatot tudott kotyvasztani; máskülönben minden olyan ismeretlen és ízetlen volt Péter számára, mint a konzervek vagy a képek a moziban, vagy a hírek az újságokban, melyeknek olvastára az ember sajnálja az elpusztult japánokat, s aztán továbblapoz és tejszint kér a teához. (19.)

Amikor a repülőgépen hazafelé tart, felötlik benne, hogy „[a]z apa tudott valami személyeset és biztosat a világról, amit a többiek nem tudtak.” (122.) Tamás a régi várost felidézve úgy érzi, hogy a múlt eseményein túl a város valósága „még valami személyes” is.¹⁶ A személyességre helyezett hangsúlyból következik a kisvilág, a család, a város közösségének felértékelődése. Ennek a kisvilágnak a központi alakja Garren Gábor,¹⁷ aki formát és értelmet ad a város életének. A kisvilággal szemben a formátlan, jellegtelen és értelem nélküli végtelen áll,¹⁸ amelyet Emmanuel alakja testesít meg. A nagyvállalkozó, akit a regény szatirikus gúnnyal jelenít meg, a végtelent akarja, az egész világ birtoklására törekszik, miközben minden formátlanná válik körülötte. Ezt a totalitás iránti vágyat jelzi neve is, amely egyfajta hitetlen és önző „megváltóként” állítja be alakját,¹⁹ egy új, torz „vallás” főpapjaként, aki egyben tárgya is a saját maga által celebrált kultusznak. A valódi tartalom nélküli birtoklás, az önzésnek ez a magánya áll szemben az élő közösségként megjelenített családdal és várossal. Ezek a közösségek ugyan korántsem hiba nélkül valók, sok gyengeség, önzés, gyávaság is munkál bennük, mégis valódi kapcsolatokra épülnek, élhető, személyre szabott, ismerős világot alkotnak. A regénytől ugyanakkor távol áll a kis közösségek eszményítése, ami elsősorban a komikus hangnemváltozatok intenzív jelenlétének köszönhető.

A család jelentőségét a regény szerkezete is kiemeli. A *Féltékenyek* szövegének legnagyobb hányadát a családtagok bemutatása, illetve a róluk adott jellemképek teszik ki. Péter hazatéréséig az ő alakja áll az elbeszélés középpontjában, majd *A leltár* című fejezettel Tamásra irányul a figyelem, aki a következő négy fejezetben áll az előtérben. Tamás jellemképébe ékelődik be Albert bemutatása (*Az áruló*), melynek apropóját Tamás róla alkotott lesújtó ítélete („Albert egészséges”) kínálja. Ezután Anna következik az apai örökség továbbvivőinek sorában, elbeszélői jellemzése ebben az esetben is belső beszédének idézésével, illetve tartami összefoglalásával kapcsolódik össze. Anna gondolatainak közvetítése során idéződik fel Albert feleségének, Mártának az alakja, mintegy *Az áruló* című fejezet folytatásaként, majd *A két kezdő* cím alatt – továbbra is dominánsan Anna nézőpontját érvényesítve – a legfiatalabb testvér, Edgár és várandós felesége, Judit portréja következik. Végül az utolsó fejezetben Sebestyén, a segéd és rokon arcképének megrajzolása kerül sorra.

A nagy retardáció után *Az idegenek* szövege az apa alakját jeleníti meg a legrészletezőbbben. Nemcsak az első négy fejezet, de *A kórkép* és a *Simítások* című, valamint

¹⁶ Uo., 83.

¹⁷ „A kisvilágban élt, a legszűkebb körben; de köze maradt a nagy, az igazi világhoz.” (122.)

¹⁸ Péter a hazafelé tartva így értelmezi utazását: „A végtelennek nincs semmi értelme. A mi utunknak mindig csak egyféle célja lehet: a föld, a család.” (125.)

¹⁹ A regény bibliai vonatkozásairól lásd RÓNAY László, *Márai Sándor*, Magvető, Budapest, 1990, 209–212.

a két zárófejezet is róla és művéről szól. Míg a *Féltékenyeknek* az apa úgy vált főszereplőjévé, hogy a regény alig vállalkozott megjelenítésére, *Az idegenek* szövegében már olyan főhősnek mutatkozik, aki a megjelenítés elsődleges tárgya, akit immár nem csupán a szereplői kapcsolatrendszerben betöltött pozíciója, illetve a többi szereplő rá vonatkozó kijelentései és gondolatai tesznek központi alakká. Figurájának folyamatos előtérben tartása csupán néhány fejezet erejéig függesztődik fel: az ötödik fejezet Tamást (*Tamás kutatni kezd*), a hatodik Pétert (*Hírek Kranakból*), a hetedik kettőjük mellett Ábelt (*A varázslat*) állítja középpontba, míg a nyolcadik az apa orvosairól adott ironikus-humoros jellemképekkel visszatér a haldoklóhoz. Az 11–12. fejezetben az apa halálára várakozó családtagokat állítja a regény az elbeszélés előterébe, míg a záró két fejezetben ismét közvetlenül az apa alakjára irányul a figyelem.

Az *idegenek* másik főszereplőjének a várost tekinthetjük, nemcsak a város megszállását elbeszélő nyitó fejezetek miatt, hanem azért is, mert az elbeszélés folyamatosan napirenden tartja az apa és a város kapcsolatának kérdéskörét. Másrészt a családtagokon kívül többnyire olyan regényalakok lépnek színre (János püspök, Ábel, Lacta), akiket társadalmi szerepük és/vagy önértelmezésük a város (egykori) szellemiségének képviselőiként állít az olvasó elé. A várost a regény bizonyos értelemben a család tágabb köréként értelmezi. Arról a sajátos közösségi funkcióról van szó, amelyet a város polgárai a Garreneknek tulajdonítanak, s amelynek a Garrenek is tudatában vannak. Mint láttuk, az egymásra utaltság, az egy közösséghez tartozás kifejezésekként maga a regényszöveg is használja a város metaforikus megjelölésére a család trópusát. Nem csupán arra a korábban idézett szöveghelyre gondolhatunk *A legenda* című fejezetből, amely a városlakóknak a Garrenek említését kísérő mosolyát hasonlította a családtagokéhoz. A hasonlatnál szorosabb megfeleltetés, a két fogalmat azonosító metafora is felbukkan a regény szövegében:

Anna tudta, hogy az apa még három hónap előtt is elment minden szerdán és szombaton délután ötkor a kikötő mellett egy szállodába, s két óra hosszat időzött egy lehúzott redőnyű első emeleti szobában egy ragyás, fiatal nyomdászleánnyal; s e találkák után különösen fennkölt és jóságos hangulatban tért haza, s mindig hozott valamilyen apró ajándékot Erzsébet asszonynak és Annának, cukrozott gesztenyét vagy egy külföldi divatlapot.

Anna mindezt tudta és még sok mindent; ahogy a családról tudott szervi sajátságokat, bűtyköket, ahogy ismerte a családtagok belső elválasztó mirigyeinek működését és szerkezetét, ahogy tudta, hol, melyik fiókban őrzik Albert a fecskendőt, mellyel, két esztendővel az érettségi előtt szerzett, gáláns ifjúkori betegségét kezelte, s ahogy tudott a halottakról is, tudott arról, hogy a városi szegényházban él egy öregasszony, aki valamikor trafikosnő és Garren Tamás, a nagypapa szeretője volt, s ahogy megőrizte egy álom emlékét, melyet Krisztina álmodott huszonöt év előtt, s fókák és huszárörnagys is előfordultak ebben az álomban: így tudott Anna a másik családról, a városról is. (221–222.)

Az ironikus és humoros felhangokat sem nélkülöző szakasz Annát a családi intimítások ismerőjeként állítja be. A családi titkok felsorolása az idézet második mondatában új funkciót kap: Anna városhoz fűződő viszonyának természetét szemlélteti. Amilyen intim tudással rendelkezik a családtagok titkairól, olyan intim ismeretek, olyan bensőséges kapcsolat fűzi a városhoz is. A „másik család” kifejezés az elbeszélő szólamának fordulata, ugyanakkor elképzelhető olyan olvasat is, amelynek értelmében a szókapcsolattal a narrátor Anna nézőpontját idézi meg – bár ennek nincs határozott nyoma a szövegben. Azonban még ha így értenénk is a citált részletet, akkor sem lenne okunk arra, hogy a „másik család” szintagmában testet öltő szemléletmódot határozottan leválasszuk az elbeszélő nézőpontjáról. Mivel nincs jele a narrátor elhatárolódásának, a megidézést feltételező olvasat a szereplői és a megismétlő elbeszélő szólam hasonló perspektívájára enged következtetni. (Ezt valószínűsíti a szereplői szólamok határait átjáró elbeszélői onnipotencia is, amelyről korábban már szó esett.) Egy másik szöveghelyen, ahol az Annát gyóntató János püspököt mutatja be az elbeszélő, még kevésbé kétséges a család metafora elbeszélői szólamhoz tartozása:

Minden halálban volt valamilyen nyers, kifejezhetetlen testiség, melytől Anna lelke elborzadt. De ezt nem gyónhatta meg János püspöknek, a Garrenek gyóntatójának, aki minden pénteken délután négy és hat között beült a sötét fából faragott gyóntatószékbe, sárcipős lábai alá kis bársonyszámolyt helyezett, mert fázékony volt és könnyen meghűlt a templom kövei között, s órákon át hallgatta a város úrnőit és a cselédek, mindenkit, aki a város lelki családjához tartozott. (214.)

Az idézet első mondata még Anna érzelmeiről tudósít. Ezt követően azonban nézőpontváltás következik a szövegben, a szereplő perspektíváját az elbeszélő külső nézőpontja váltja fel. A püspöknek nem azt a képét látjuk, amely Anna tekintete nyomán képződik meg, hiszen nincs jele a bűnbánó hívő megilletődöttségének, a bűnös és az isteni megbocsátásért közbenjáró főpap hierarchikus viszonyának. Tárgyszerű információk követik egymást, közöttük olyanok is, amelyekről Annának nem igazán lehet tudomása (a kis bársonyszámoly, a pap fázékonyága). Az órákon át tartó gyóntatás említése is inkább a külső megfigyelő nézőpontjához köthető, hiszen a gyónást végző hívő perspektívája csak az általa templomban töltött időt fogja át. Ami távozása után történik, már nem az ő saját tapasztalata, személyes időélménye, hanem külső információ. Az idézet második mondatában tehát nemcsak a narrátor beszél, hanem ő is lát. A „város lelki családjá” kifejezést nem idézetként kölcsönzi valamelyik szereplői szólamból, hanem sajátjaként kezeli. (*Az idegenek* szövegében egyébként arra is találunk példát, amikor a püspök belső beszédének tartalmi összefoglalásaként jelenik meg a narrátor szólamában a család metafora.)²⁰ Ugyancsak a püspök gyászbeszédében

²⁰ „S a püspök tudta és a város őslakói érezték, hogy ezt a «hitet», amely nemcsak vallásos hit volt, hanem kevertebb, szemérmesebb, kissé pogányabb, de éppen olyan áhítatos hit, mint amilyen az őskeresztények hite lehetett, ezt a másik, világi hitet, melynek szolgálatára némán és ünnepségek nélkül felesküdt a város, nem bántathják az idegenek. Mi volt ez a hit? Ez a titok? Ez a «még» és «más»? A püspök kiállt

fordul elő a család–város-azonosítás variációjaként értelmezhető *rokon* metafora, amely Garren Gábor és a város közösségének viszonyát hivatott érzékeltetni: „Rokunk volt, egy világban, mely mindegyre idegenebb, néha már felismerhetetlenül idegen.”²¹ A rokon metafora már a *Féltékenyek* szövegében is megjelent Sebestyén, a „segéd és rokon” jellemzése során, akinek vérségi kapcsolatát a családdal a narráció erősen elbizonytalanítja: „Ő is »abból az anyagból« volt; rokon, akit nem illett feltüntetni a családfa ágazatain, mert csak távoli rokon, női ágon; de egy csöpp garrenség áthatotta Sebestyént is, az a csöpp valami, amit nem lehetett megtagadni tőle; nem vér, talán csak emlék, a rokonság emlékének közössége.” (253.) A család metafora tehát egyaránt előfordul a szereplők és az elbeszélő szolamában, ami arra utal, hogy a narrátor osztózik a közösségnek abban a vélekedésében, mely szerint a város a közös együttélésnek olyan személyes formája, amely a családhoz teszi hasonlóná.

A város és a Garrenek összetartozás-tudatának tartalmára nem szükséges részletesen kitérni, hiszen ez a regény értelmezésének egyik legrészletesebben kidolgozott kérdésköre.²² Garren Gábor személye a műveltség, a kulturált érintkezés, a polgári életforma megszemesítője a város lakóinak szemében, másfelől az az életmód csak egy civilizált közösségben valósítható meg, azaz Garrennek lenni csak a város közegében lehetséges. Miután fentebb részletesen szó esett a város és a Garrenek szinte családnak nevezhető közösségéről, amely majdhogynem minden tettüket társadalmi eseménnyé emeli a polgárok szemében – legyen az Garren Péter balul sikerül első randevúja egy színésznővel vagy az idősebb apa szokatlan éjszakai mulatozásai laza erkölcsű második feleségével, Lucyvel –, szükségesnek látszik arra is kitérni, mennyiben más ez a familiaritás, mint a 19. századi anekdotikus epika családiassága. Az egyik szembeötlő különbség, hogy hiányzik belőle a közvetlenség és a bensőségesség. A Garrenek alig érintkeznek a város polgáraival, még azokkal is ritkán váltanak szót, akik – mint a püspök vagy Lacta – maguk is fontos szerepet töltenek be a város identitás-tudatának fenntartásában. A kétrészes regényben csak egyetlen egyszer fordul egy másik szereplő közvetlen tónusban az apához, hiába is keresnénk még egy olyan intonációjú mondatot, amelyet Lacta intéz az egyre súlyosabb állapotba kerülő, tulajdonképpen haldokló apához: „A fene egyen meg, öregem, szedd össze magad!”²³

A családtagok egymással is ritkán érintkeznek fesztelenül. Tamás, ahelyett hogy a tágas szülői házban lakna, hotelben száll meg. Anna iskolai házi feladatra emlékez-

az erkélyre és lenézett a városra, minden este lebámult a térre és a völgybe, s beszívta a tenger szagát. Emberek, akik egy belső, családi törvény képlete szerint évszázadokon át élnek együtt, ebédnek és hálnak a közös szobákban, emberek és a keret, amelyben élnek, lassan kitermelnek egy hitet, melyet idegenek nem sérthetnek meg. Igen, ők maguk sem sérthetik meg. A püspök bölintott s visszament a szobába, mint aki látott és ítélte.” MÁRAI, *Az idegenek*, 80–81. Az idélt részletben a „püspök tudta” szintagma arra utal, hogy a szereplő gondolatait közvetíti, foglalja össze az elbeszélő. A család metaforát használó szakaszt jelenetszerű keretezés fogja közre: a püspök kiáll az erkélyre, majd visszamegy a szobába, a két mozgás között pedig igyekszik megfogalmazni magának e sajátos hit mibenlétét. Az utolsó előtti mondatot kezdő *igen* élőszót idéző használata szintén belső beszédre, illetve az éppen bekövetkező felismerésre enged következtetni.

²¹ Uo., 230.

²² Vö. RÓNAY, I. m., 214.; LŐRINCZY, I. m., 53.

²³ MÁRAI, *Az idegenek*, 218.

tető stílusú leveleket ír Péternek, a két idősebb fiú – mintegy folytatva a gyermekkori vitát az elsőszülöttségről – még a történet jelenében is rivalizál egymással, nem tudván kit szemelt ki az apa műve folytatására. Albertet szűklátókörűsége, ízléstelensége és nevetséges önzése miatt lenézi a többi testvér, míg Edgár szépségének tudatában gögösen elkülönül a családtól, s jószerével csak parancsszavakkal érintkezik velük. A családban nem szokás megbeszélni a közös dolgokat, nem illik tudomást venni a másik hibáiról. A beteg apa nem nagyon kommunikál a családtaggal, az újonnan hazaérkezettek kissé meg is sértődnek, hogy elmaradtak az elképzelt nagyszabású találkozási jelenetek. A regény szövegében alig olvasható párbeszéd, a szereplők befelé fordulásának következménye a belső beszéd különböző változatainak látványos előtérbe kerülése. A családi viszonyok ismeretében aligha meglepő, hogy a város polgárai csak távolról kísérik figyelemmel, mi történik a Garren-házban. Bár a családot egyfajta közintézménnyek tekintik, élénk érdeklődésük nem párosul a mindennapos közvetlen érintkezéssel. A család és a város tudnak egymásról, s azzal is tisztában vannak, hogy nem létezhetnek egymás nélkül, életvitelükből azonban hiányzik az egymással való fesztelen érintkezés. Viszonyukat egyfajta távolságtartó közösségtudat jellemzi. Ez a kollektivitás inkább absztrakcióként, eszmeként létezik, így kapcsolja tagjait egymáshoz, nem pedig elevenen együtt élő, mindennapi életvitelében folytonosan érintkező, oldottan kommunikáló közösségként. Ez a sajátos familiaritás a közvetlen érintkezést az elvont azonosságtudattal cseréli fel. A korábbi változat elsősorban érzelmi meghatározottságú bensőségessége helyett a regény közösségtudata inkább elvont, intellektuális karaktert mutat.

A narratív nyelv komikus minőségei elsősorban a külön típusának alakváltozataihoz kapcsolódnak. A regény legfontosabb különce maga az apa, Garren Gábor, elsősorban benne ölt testet a család sajátos művészete. Azonban nemcsak művésznek különös, hanem polgárnak is, nemcsak a konkrét műalkotásainak megnevezése üt közlik nehézségekbe, de polgári foglalkozása sem határozható meg egyszerűen. Az Aiolos kereskedőcég és hangjegynyomda üzleti gyakorlata ugyanis igen egyedi szokásrendet követ:

Ebben az időben előfordult, hogy Garren Gábor üzletében délelőttönként vevők jelentek meg, komoly és elfogódott arcú emberek, akik szemérmes készséggel fejezték ki vásárlási óhajukat. Ezeket az alkalmi vevőket Sebestyén, a segéd és rokon, udvariasan és zavartan fogadta, s elhárító türelemmel felelte, hogy okvetlen megrendeli a kívánt hangszert vagy hangjegyfűzetet. A vevők megköszönték a jóindulatot, érdeklődtek a cégtulajdonos állapota iránt, s aztán távoztak, mint aki megtette a kötelességét, de nem reméli, hogy birtokába jut a rendelt árunak. Tudták, hogy Sebestyén féltékenyen őrzi az üzlet hagyományait; Garren Gábor nem szeretett eladni. Nem is volt mit eladni az üzletben. Sebestyén, de maga Garren Gábor mélyen elcsodálkozott, kissé talán meg is sértődött volna, ha valaki egyszer komolyan óhajtja, hogy megrendelőlevelet írjon egy gyárnak vagy fővárosi raktárnak. A Garren-üzlet néha még vásárolt – például aranyhalakat vagy szép, régi falicsillárt, amelyet aztán magánhasználatra kiakasztottak az irodá-

ban –, de eladni soha nem szeretett a cégfőnök. Minden beavatott ember tudta a városban, hogy az ilyenfajta tevékenység ellenkezik a Garren-cég hagyományaival.

[...] Kétségtelenül volt valami megnyugtató és felemelő a tudatban, hogy a városban működik, vagy pontosabban működhetne, ha éppen akarna és szükség lenne rá, egy hangjegynyomda is. De a nyomda működésére soha nem került sor, talán mert az egyetlen zeneszerző, Adalbert, aki a városiak közül joggal dolgozhatott volna a műhelyben, már másfél évszázad előtt meghalt, talán mert Garren Gábor maga sem foglalkozott elég komolyan a hangjegynyomtatással; igen, egy rosszindulatú, de éleslátó ember, nem is egészen alaptalanul, megvádolhatta volna a cégtulajdonost, hogy nem kedveli a hangjegyeket. (139–142.)

A humor és a játékos ironia között tartott hangnem a tulajdonos módfelett furcsa cégvezetői szokásait veszi célba. Ezt a képtelennek tetsző gyakorlatot az elbeszélő korántsem elítélő hangsúllyal vagy metsző gúnnyal hozza szóba, inkább kedvtelve időzik el részletezésénél. Ez a már-már abszurd magatartás ugyanis azt a polgári mentalitást képviseli, amelyet – az Emmanuel által megszemélyesített új burzsoáziával szemben – nem a haszonszerzés mozgat, hanem egy kulturált életforma és szokásrend fenntartásának igénye. A képtelennek tetsző, de az elbeszélő által korántsem rokonszeny nélkül bemutatott magatartás olyan értéket képvisel (igaz, meglehetősen sajátos formában), amely a regény szövegében előre haladva mindinkább felértékelődik, s amelyről szólva a narráció mind gyakrabban üt meg emelkedett hangot. A múlthoz tartozó, kihalásra ítélt mentalitást szinte képtelennek tűnő életmódjával változatlanul őrző főhős szerepköre meglehetősen kézenfekvő hasonlóságokat mutat a *Beszterce ostroma* Pongrácz grófjával, bár Márai elbeszélésmódja kétségtelenül kevésbé élesen ütközteti az ellentétes minőségeket. Garren Gábor soha nem tűnik nevetséges figurának, s halálának elbeszélése sem vált ki tragikus hatást az olvasóból. A komikum harsányságot nélkülöző változatai egyensúlyba kerülnek az elégikus hangnemmel, így komikum és komolyság kevésbé alkot éles kontrasztot, mint Mikszáth művében. A hősök imént felvetett irodalomtörténeti genealógiáján kívül az anekdotikus hagyomány folytatása mellett további érvként említhető az apa néhány olyan gesztusa, amely távolról Mikszáth dzsentriábrázolásának eljárásait idézi:

Apa olyan gyönyörűen tudott meghívni embereket. S olyan komolyan és szelíden nézett, mikor kitárta karjait. Mintha azt mondaná: tessék, méltóztassék, mindenki érezze jól magát, mindenem a vendégeké, házam, műkincseim, még ritka szivarjaim is. S egy pillanatra mindenki, akit meghívott, elfelejtette, hogy az apának már nincsen semmije. (88.)

A Péter emlékeiben felidézett jelenet iteratív elbeszélése rokonságot mutat *A gavallérok*-ból ismert vendéglátással, amelyet az jellemez, hogy a vendéglátók mágnesi gesztusai éles ellentétben állnak tényleges anyagi viszonyaikkal. A *legenda* című fejezet az olvasó tudomására hozza, hogy a Garrennek többször eladták már az ősi házat, de az mégis

„mindig visszakerült a család birtokába”. (140.) Legutóbb bankok adták össze a pénzt „nagyon előnyös feltételek” mellett. A Garreneknek nincs jövedelme, az eladott ház mégis rendre visszaszáll rájuk, a tulajdonhoz fűződő könnyed, életművészre emlékeztető viszonyuk szintén mikszáthi emlékeket mozgósít. „Garren Gábor kissé zsarolt a házzal. »Legfeljebb eladom!« – mondta néha a bankoknak és a magányosoknak, mikor pénzt kért, és félni lehetett, hogy nem kap.” (140.) A pénzzavar elhárításának ez a némi kedves csibészséget sem nélkülöző módja nem esik távol a szeretetre méltó svihák jól ismert típusától, bár Garren Gábort a narratíva korántsem állítja be kétes erkölcsű figuraként, inkább a példakép pozíciójához közelíti.

Az anekdotikus elbeszélésmód hagyományát nemcsak Mikszáth, hanem Krúdy szövegei is közvetítették a *Féltékenyek* felé. Erre enged következtetni többek között az egyik korábban kiemelt idézet folytatása is, amely Péter ajándékozási szokásairól számol be:

Péter minden karácsonyra üvegcsőbe forrasztott havannákat küldött neki, egy kis, fanyar illatú ékszerdobozszerű ládikában; az apa már régen nem dohányzott, de elbájolóan tudott ilyen üvegtokos havannákat ajándékba adni egy-egy hordárnak vagy vasúti jegykezelőnek. (88.)

A citátum pretextusa minden bizonnyal *A vörös postakocsi* harmadik fejezetének egyik szakasza.²⁴ Az üvegcsőben átnyújtott szivar a különös arisztokrata, Alvinczi Eduárd fejedelmi gesztusának mása. A hasonlatok más Márai-művekhez képest feltűnő burjánzása²⁵ ugyancsak aligha független Krúdy hatásától.²⁶ A rájátszás lényege azonban aligha a Krúdy-féle hasonlatnak abban a Kemény Gábor által leírt jellegzetességében keresendő, hogy Krúdy hasonlatainak egy része nem plasztikusan szemléltet, hanem sokkal inkább elvonatkoztat a konkrétumot vízióvá alakítva. E „nem hasonlító hasonlat” alkalmazásának Lőrinczy Huba állításával ellentétben vajmi kevés nyomát találjuk Márai regényében, amely Krúdy hasonlattechnikájának egy másik eljárását, a szinte önálló történetté kerekedő, kalandszerűséget vagy anekdotikusságot evokáló változatot imitálja.²⁷ Ugyancsak Krúdyt idézik a *Féltékenyek* utolsó fejezetének receptkönyv-idé-

²⁴ „Hatalmas, utazótáska nagyságú szivartárcáját különböző dobozokból való szivarokkal rakta meg olyan gondossággal, mint a gyógyszerész készíti csodaszerét. A bíbornoki övekkel ellátott csodaszivarok, amelyek a kubai köztársaság elnökének kézjegyével voltak ellátva, olyan bőséggel hevertek szanaszét a skatulyáikban a szobában, mintha Alvinczi úr volna a legelső dohánytermelő Habanában. »Alvinczi szivarja.« Fogalom volt Budapesten. A legdrágábbat, a legjobbat, a legnemesebb szivart jelentette. / A szivarokat a kaszinói bankettek után újságírók és hercegek zsebre szórták dugni. Finom és kedves emlékek ezek az Alvinczi úr ebédjeiről, amelyeket éppen úgy szokás megőrizni, mint a tihanyi kecskekörömöt. Olykor továbbadják a szivarokat: háziornak, kritikusnak vagy bírónak... Alvinczi egy üvegcsőbe forrasztott szivarja körülbelül két évig vándorolt Budapesten, amíg egy részeg néger táncos elszívta. Kevesebb lett a pesti vagyon.” KRÚDY Gyula, *A vörös postakocsi* = Uő., *Regények és nagyobb elbeszélések*, V., Kalligram, Pozsony, 2007, 229. (Kiemelés – G. T.)

²⁵ RÓNAY, I. m., 228.

²⁶ LŐRINCZY, I. m., 63–64.

²⁷ Erről részletesen lásd GINTLI Tibor, *Krúdy-párhuzamok Márai narrációs technikájában. Anekdotikusság és kalandszerűség a Garrennek műve ciklusban* = *Mérleg és eszmecsere Márairól*, szerk. CZETTER Ibolya, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2013, 87–102.

zetei. Az ételek elkészítésének leírását az a kettős perspektíva jellemzi, amely Krúdy kulináris elbeszéléseit is: az evés egyszerre mutatkozik az élet legfontosabb aktusának, mély értelmű, szertartásos rítusnak és az üres időt elütni hivatott komikus fontoskodásnak. Ugyanaz a kettősség köszön vissza benne, mint a műfaj nélküli művész, az eladástól tartózkodó kereskedő paradoxonában. Az említettekén kívül a *Féltékenyek* szövegében még számos további Krúdy-intertextusra lelhetünk: ilyen az álhírlapírók és a knikebájn emlegetése, a színésztársulattal megszökött Lucy története vagy éppen a korábban már szóba hozott Enesztin-epizód, amely az ifjú Szindbád színésznők körüli csetlés-botlását idézi fel. A kalandor szerepét alakító Tamás ugyancsak emlékeztet Krúdy regényeskedő álkalandoraira.

Bár az apai örökség, a műalkotás nélküli művész paradoxona révén a legtöbb Garren osztozik az apa különc pozíciójában, Tamás esetében különösen látványosak a különcség jelei. A fehér kalapjáról szóló leírással olyan több oldalnyi szakasz veszi kezdetét a *Tamásnak gyöngédség kell* című fejezetben, amelyben az enyhe ironiába hajló humort alkalmazó anekdotikus beszédmód legalább olyan látványosan mutatkozik meg, mint *A legenda* vagy a *Szertartás és gyakorlat* oldalain. Hatalmas, fehér kalapjának zavarukban tisztelegnek a rendőrök, a családban úgy viselkedik, „mint egy jóindulatú, kissé különc, napbarnított, hatvanéves hajóskapitány, akinek hajója lenn horgonyoz valamely déli kikötőben, s ő maga éppen csak hazaruccant egy kis időre.” (172.) A szinte önálló epizóddá szélesedő hasonlatot az elbeszélés mintegy oldalnyi terjedelemben fűzi tovább, az anekdotikus narráció komótos tempójához igazodva. Ezután Tamás bevett pénzkérő formulájának több oldalas, ugyancsak nagy elbeszélőkedvvel előadott bemutatása következik, melyből most csak egy rövid részletet idézek:

Tamás már a rövid úton, mely a repülőtérről a városba vezetett, a kocsiban, fél-szavakkal s igazán csak úgy mellékesen, pipáját szorongatva, odaszólt Péternek, adjon neki kölcsön „valami belföldi pénzt” – így mondotta, egészen mellékesen, s a hangsúlyt félreérthetetlenül a „belföldi”-re helyezte. Mintha nem is pénzt kért volna; csak az a fontos, hogy ezek a holmik, a bankjegyek feltétlenül és szigorúan belföldiek legyenek; mint ahogy a szenvedélyes gyűjtő és kutató kérhet egy bennszülöttől valamilyen értéktelen népművészeti holmit, amelynek tárgyi jelentősége csekély, de a gyűjtő számára mégis van bizonyos néprajzi érdekessége. Így kért pénzt. „Tudniillik csak dollárom van” – mondta még, magyarázatképpen, szórakozottan. S hanyagul külső kabátzsebébe nyúlt, s csakugyan előhúzott egy dollár bankjegyet; egyetlen egyet, mint Péter gyakorlott szeme észrevette, hosszúkás egydollárost, régi kibocsátású, nagyon gyűrött, de tagadhatatlanul érvényes dollár bankjegyet, melynek rajzából messzire kiabált az egyes számjegy. (173–174.)

Az epizód anekdotikus csattanóját az adja, hogy Tamás kijelenti Péternek: neki valójában nem is a pénzre, hanem csak az adakozásban megnyilvánuló gyöngédségre van szüksége. Terjedelmi okokból eltekintek a többi anekdotikusan megjelenített különc részletes bemutatásától. Csak jelzésszerűen említem meg, hogy közéjük tartozik Sebestyén, a segéd és rokon, aki az Aiolos cég igen sajátos könyvelését vezeti, s aki

olyan szertartásosan nyilatkozik a Garrenekről, mintha középkori fejedelmekről beszélne. A regény folytatása, *Az idegenek* leglátványosabban Ábelt és Lactát helyezi a különc pozíciójába. Ábel, az egykori író jelenleg varázsló, aki telefonon is gyógyít, egyik telefonbeszélgetése során a következő gyógymódot javasolja láz ellen: estefelé még egyszer kinint kell adni a betegnek, azután valami szelidet felolvasni, esetleg Rilke-verseket (Rimbaud ellenjavallt), mindez kiegészíthető egy kis kamillás beöntéssel.²⁸

Márai regénye a régi értelemben vett polgári életformát csak egy közösség keretében véli megvalósíthatónak, ahogy az ezt a kultúrát képviselő művész is bizonyos értelemben közösségi funkciót lát el. Az anekdotikus familiaritás narratív eljárásainak alkalmazása elsősorban ezzel a meggyőződéssel hozható összefüggésbe a *Féltékenyek* szövegében. Másrészt a regény a hagyományos polgári életformát a félmúlthoz kapcsolja, ahogy azokat az alakokat is, akikben ez a mentalitás megtestesül. Az anakronisztikus életszemlélet képviselői az időből lassan kiszoruló különc szerepkörében jelennek meg, ezzel megidézik és újraírják a 19. századi magyar anekdotikus hagyomány egyik közismert narratív sémáját, a Don Quijote-szerű hős összetett, egyszerre komikus és elégikus történetét. Az újraírt hagyomány ugyanakkor jelentősen módosul a megidézés során: a familiáris közvetlenség átadja a helyét az absztrakttá váló közösségtudatnak, amelyben a távolságtartás gesztusait nem írja felül, csupán ellenpontozza az ismerősség érzetét fenntartó anekdotikus humor.

²⁸ (Vö. 117.)

KRITIKA

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*

Jonathan Culler 2015-ös könyvének címe egyszerűen „líraelmélet”-ként, pontosabban „a lírai elmélete”-ként vagy „a líraiság elmélete”-ként fordítható magyarra. A címadás elkerüli az angol nyelvű szakirodalomban nem ritka szerénykedést: nem „A Theory of the Lyric”-ről, tehát nem csak a líraiság egy lehetséges elméletének ígéretéről van szó – bár a határozott névelő hiánya is épp ennyire beszédes lehet. Ezt azért érdemes megjegyezni, mert Culler művének egyik fő tétje éppen az elméletalkotás lehetősége a jelenkori angol-amerikai irodalomtudomány jellemzően inkább historizáló közegében. A kötet nem ragaszkodik valamely gondosan körülhatárolt történeti kontextushoz: a bevezető fejezet (melynek címe némiképp megtévesztő módon „Induktív megközelítés”) a nyugati lírai tradíciót szemléli végig: az ókori görögtől a modern amerikai költészetig összesen hét nyelvterület kilenc reprezentatív alkotását idézve meg. Szapphó, Horatius, Petrarca, Goethe, Leopardi, Baudelaire, Lorca, W. C. Williams és John Ashbery egy-egy versének rövid bemutatásán keresztül veszi számba a líraiság fő jellemzőit, melyeket a későbbi fejezetek részleteznek. Culler a lírai beszéd rituális jellegét, a felmutató, epideiktikus funkciót, a megszólítás vagy címzés közvetettségét állítja a középpontba, valamint a líra nem-mimetikus, nem-narratív jellegére és a megnyilatkozás eseményszerűségére összpontosít.

Egy átfogó líraelméleti koncepció megalkotásához természetesen komoly filológiai háttérre van szükség, és ennek megfelelően Culler nagyban támaszkodik klasszika-filológiai, komparatistikai és műfajelméleti előzményekre. Ezek megválogatásában némi konzervativizmusra is ismerhetünk, hiszen olyan, az elmúlt évtizedek kultúratudományában kevésbé hivatkozott elméletiróktól is kölcsönöz fontos érveket, mint Käte Hamburger, Northrop Frye vagy éppen Adorno. A kötet didaktikai és összegző jellegénél fogva az idézés módusza leggyakrabban ismeretközlő vagy alátámasztó; ezért is különösen beszédes, hogy milyen elméleti pozíciókkal vagy irányzatokkal vitatkozik mégis Culler. Ezek a viták saját diskurzusának irányultságára is fényt vetnek.

Mivel a kötet a „líraiság” mibenlétét hivatott kikérdezni, ezért nem meglepő, hogy Culler szembeszáll azzal az új historizmus hatására kialakult műfajelméleti nominalizmussal, amely lényegében tagadja a műfajok vagy műnemek általános, történelemfeletti meghatározhatóságát.¹ Culler nem a műfaji vagy műnemi kategóriák történeti

változékonysága ellen érvel, hanem azt tételezi, hogy a műnemi sajátosságok mégis olyan „alapvető struktúrákként” (49.) ragadhatók meg, amelyek még akkor is meghatározzák az irodalmi diskurzus lehetőségeit, ha egy-egy történeti korban mindig csak részlegesen valósulhatnak meg. Ebben a tekintetben Virginia Jackson és Yopie Prins 2014-es líraelméleti írásával, valamint Jackson Emily Dickinsonról írott monográfiájának téziseivel vitatkozik. Jacksonék azt állítják, hogy a líraiság általános kategóriája olvashatatlanra teszi a szövegek történeti-szociális specifikumait. Culler igyekszik bebizonyítani, hogy ez a tézis maga is félreértéseken alapul, például Paul de Man egy szöveghelyének teljes félreolvasásán, valamint a 19. századi romantikához és az egy évszázaddal későbbi Új Kritika-hoz köthető olvasási stratégiák összemosásán. (82–84.) Culler szerint ahhoz, hogy az irodalmat úgy érthessük, mint ami „több egyedi művek egymásutánjánál” (89.), az irodalom történetiségét a műfaj szintjén kell keresni, és a Jacksonék által előtérbe állított 19. századi műfajokat, mint az episztoła, az óda, az elégia, a helyzetdal stb. mind a lírai műnem aleleteiként kell kezelni. A műnemi kategóriák ennyiben a történeti fejleményeket lehetővé tévő logikai-retorikai kategóriákként érthetők, amelyek „potenciálisan ellenállnak a történeti meghatározottságnak” (89.), amennyiben az egyszer már kihasznált lehetőségek továbbra is elérhetők maradnak, vagyis a történeti fejlemények a műnemek-műfajok szintjén nem visszafordíthatatlanok.

Culler nem példálózik a biológiai evolúció elméletével, amely manapság újra divatos hivatkozási alappá vált a kultúratudomány némely irányzatában. Ha magyarul írta volna a művet, ez talán könnyebben eszébe juthatott volna, amennyiben a „nem” és a „faj” megkülönböztetése a magyarban előhívja a természettudományos analógiákat – mint ahogy részben a német *Gattung* is, míg az angol *genre* szóban már jobban elhalványult a genealógiai jelentés. Az angolban a műfaj és a műnem megkülönböztetése kevésbé szisztematikus: Cullernek a Jacksonékkal folytatott vitája magyarra fordítva talán érthetetlen is lenne, hiszen a *genre* terminust hol ’műfaj’, hol pedig ’műnem’ jelentésben használják. Persze a vita egyik tétje éppen az, hogy mennyire tartható az egyes műfajok besorolása egy átfogó műnemi superkategória alá, ezt a tétet azonban ködösíti is a terminus jelentésének fölcserélhetősége. Culler utal Goethe híres megjegyzésére, mely szerint a három műnem „a költészet három természetes formája” (45.) lenne, és ennek a szemléletmódnak az előtörténetét is részletezi a második fejezetben, de nem szorgalmazza a műfaj és a műnem kategóriális megkülönböztetését (az angolban például a *mode* terminust olykor használják a három műnem jelölésére, ezt Culler nem aknázza ki).

Culler másik visszatérő vitatémája az Új Kritika pedagógiai öröksége. Persze nem elsősorban a szoros olvasás gyakorlatáról van szó – ennek a dekonstrukció által is továbbalakított gyakorlatnak Culler minden jel szerint továbbra is inkább az előnyeit látja. A lírai költészet tanításának bevett angol-amerikai gyakorlatát két irányból látja bírálhatónak.

1) Egyfelől éppen azt kifogásolja, amit Jacksonnal való vitájában is szóba hoz: a lírai költészet mimetikus olvasásának gyakorlatát, azt az olykor nagyon is helyénvaló, de

¹ A történetileg kialakult „reáltípusok” és a totalizáló „ideáltípus” líraelméleti megkülönböztetéséhez lásd Mario ADREOTTI, *Die Struktur der modernen Literatur*, Haupt, Bern, 2000³, 253.

Culler szerint túla automatizálódott olvasási mechanizmust, amely a lírai beszédet mindig fiktív beszélőnek tulajdonítja, és fiktív (drámai) szituációba helyezi. Ennek a szemléletnek az egyik fő képviselője Barbara Herrnstein-Smith, aki a költői megnyilatkozást általában (tehát nem a mondottak tartalmát, hanem magát a megnyilatkozás gesztusát) minden esetben a fikció indexével látná el. Culler itt kevésbé elutasító, mint Jacksonék esetében, és a műnem elmélettörténetét tárgyaló fejezetekben (második és harmadik) világossá teszi, miért és milyen esetekben tartja indokoltnak ezt a szemléletet. Smith érveit is gondosan mérlegeli, és három fontos indokot talál a fiktív megnyilatkozás-elmélet mellett: a) a lírai költeményeket ne történeti-alkalmi megnyilatkozásokként, hanem újra megszólaltathatóként (re-performálhatóként) fogjuk föl; b) ne kelljen a lírai nyelvet a hétköznappal szembeállítani; c) oldódjon meg a versbéli beszélő és a költő viszonyának problémája. (111.) Culler mindhárom céllal egyetért, de végső soron azt állítja, hogy ezekhez nem feltétlenül szükséges a lírai költeményt mint egy tényleges megnyilatkozás fiktív imitációját elgondolnunk.

Culler a fikcióelméletet két ponton támadja meg: egyrészt arra a gyakran előforduló nyelvi sajátosságra utal, amikor egy cselekményt a költemény jelen időben ad elő (erről lásd még később). Ennek fikciós magyarázatához olyan groteszk feltételezéshez kellene folyamodnunk, mint hogy a költemény a sportközvetítéshez hasonlóan „élőben” tudósít egy eseményről. A másik ellenpélda: a lírai költészet „epideiktikus” (előterjesztő, bemutató) megnyilatkozásai, olyan általános értéknilyánítások vagy állítások, amelyek nem igénylik a beszélő konkrét szituációjának vagy indítékainak azonosítását. Culler itt mindenekelőtt olyan szövegrészletekre utal, amelyek akár a költemény kontextusától függetlenül szállóigévé válhatnak (a konkrét példa itt egy Robert Frost-zárósr: „Nothing gold can stay”). A kötet egészében ez a sajátosság bizonyul a líraiság egyik fő vonásának, éppen mivel ez teszi lehetővé az epikus vagy drámai mimézissel való szembeállítást. A líra lehet olyan „publikus költői diskurzus, amely ebben a világban, nem pedig egy fiktív világban található értékekről szól” (115.), vagyis nincs szükség a beszédnek egy azonosítható drámai szituációba való beágyazására. Culler a fiktív beszélőre való ráhagyatkozás igényét azzal magyarázza (Herbert Tuckert követve), hogy ez a stratégia elkerüli az életrajzi szerzőre való hivatkozást, miközben a beszédet mégiscsak egy azonosítható szubjektumhoz köti, és ezzel megőrzi az emberi szubjektumnak mint a nyelv létrehozójának képzetét; vagyis megvédi a nyelv személytelen erejének fenyegetésével szemben. (116.) Amikor Culler leleplezi és elutasítja ezt a védekező gesztust, mondhatnánk, hogy ezzel saját dekonstrukciós elfogultságát is elárulja. Valamivel korábban azonban Käte Hamburgernek az 1950-es években kifejtett, „gyakran félreértett vagy elhanyagolt” elméletét ismertetve jut el arra a következtetésre, hogy a lírai megnyilatkozás szubjektuma „nem személyes Én, hanem nyelvi funkció”, tehát „valami más, mint egy egyénített humán szubjektum” (105., 107.), és ebből a kvázi-strukturalista álláspontból kiindulva elemzi aztán a fiktív beszédaktusként felfogott líra problémáit.

2) Culler másik jelentős ellenvetése az Új Kritika pedagógiai hagyományával szemben, hogy az túlzottan az egyes művek interpretációjára helyezi a hangsúlyt. Culler szerint

ez a modern fejlemény szembe megy a költészet befogadásának hosszú hagyományával, hiszen a 20. századot megelőzően a tanítás és gyönyörködtetés kettős funkcióját állították a középpontba, és a költeményeken végzett munka (az utánzó újraalkotástól a prozódiai elemzésen át a fordításig és az emlékezetbe vésésig) nem volt a modern értelemben vett értelmezés. (5–6.) Mivel Culler itt poétika és hermeneutika szembeállításával érvel, könnyű lenne az utóbbi évtizedek antihermeneutikai tendenciáival összefüggésbe hozni mondandóját. Arra azonban érdemes emlékeztetni, hogy ez a gondolat szerzőnknel korábbi előzményekre is visszavezethető, hiszen már egy eredetileg 1976-ban közölt tanulmánya is az egyes művek értelmezésén túlra mutató összefüggések felismerésében jelölte ki az irodalomtudomány feladatát: „az irodalom tanulmányozása nem azt jelenti, hogy még egy *Lear király*-értelmezést állítunk elő, hanem hogy megpróbáljuk jobban megérteni egy intézmény, egy diszkurzív mód működését és konvencióit”.² Az új líraelméleti kötet „antihermeneutikai” vonatkozásai ezen túl kifejezetten pedagógiaiak, Culler itt a lírai költészet népszerűsítésének lehetőségeit is keresi. Már a bevezetőben fölveti, hogy a premodern költészetfelfogásban a költeményt inkább úgy élvezték, ahogy ma a népszerű dalokat. Ez az érv később úgy tér vissza, hogy Culler szembeállítja a metrikát és az érzékelhető ritmust háttérbe szorító modern költészetet a popzene és a rap sodró ritmikájával, és megkockáztatja, hogy ez a modern tendencia felelős az írott költészet népszerűségvesztéséért. (173.) Itt olyan érveket is felhoz, amelyek az irodalomtanítással kapcsolatos magyar vitákból is ismerősek lehetnek: a gyerekek általában szeretik a verseket, szeretnek ritmizálni, viszont iskolás éveik végére – nem kis részben a „rosszul hangszerelt értelmezési gyakorlatnak” (170.) köszönhetően – többségük megutálja a költészetet, bár a popzenei szövegekért továbbra is rajong.

Culler tehát a ritmika újrhangsúlyozásával véli a költészetet népszerűsíteni. Ezzel szemben könnyű pragmatikai ellenvetést találni: a populáris dalszövegek népszerűsége talán éppen arra utal, hogy az írott költészet ezen a téren nem veheti föl a versenyt a zene (és videó és egyéb médiumok) támogatta dalköltészettel, a kortárs költészet fokozatos eltávolodása a kötött formától pedig ennek a versenyképtelenségnek a beismeréseként is látható.³ Elméleti szempontból azonban mégis fontos Culler „korszerűtlen” ragaszkodása a líra ritmizált és rituális jellegéhez. Ezen keresztül ugyanis a kötet egyik fontos alapelvehez térhet vissza. Joggal jegyzi meg, hogy a hétköznapiokban legtöbbször által ismételtetett és kedvelt dalszövegek egy része egészen banális, más része pedig értelmetlen, poétikai hatásuk mégis nyilvánvaló.

Ezzel Culler lírafelfogásának két fontos összetevőjét már érintettük is: egyrészt a lírai költészet epideiktikus jellegét emeli ki, másrészt pedig a ritmus és érzékiség jelentőségét. A kettő azonban feszültségben is állhat egymással, amennyiben az epideiktikus megnyilatkozásnak mégiscsak diszkurzív, elméleti vagy gondolati jelentőséggel kell bírnia, a ritmusról pedig azt tudjuk meg, hogy a banalitás vagy értelmetlenség

² Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs*, Routledge, New York – London, 1981, 6.

³ Vö. Stephen BURT, 2001. *Twenty-First Century Free Verse = A New Literary History of America*, szerk. Greil MARCUS – Werner SOLLORS, Harvard UP, Cambridge, 2009, 1030–1034.

ellenére is hatékony. Culler kötetének egyik legizgalmasabb részlete az az alfejezet (a negyedik, a ritmusról szóló fejezetben), amely ennek a feszültségnek a magyarázatára – ha nem is feloldására – tesz kísérletet. Itt a ritmus és a költői jelentés egymásra vonatkoztatásának elméleti kísérleteit szemlézi. A legradikálisabb kétségtelenül az – a kortárs magyar verstani gondolkodásra is hatást gyakorló⁴ – Amittai Aviram, aki a költészet jelentését a ritmusnak alárendelt funkcióként fogja föl; a vers tulajdonképpen jelentése tehát nem más, mint „ritmikai erejének allegóriája”. (168.) Mutlu Blasing viszont a két rendszer, a ritmikai és a szemantikai szétválásának te-repeként látja a lírai költészetet: a líra nem a racionális nyelvtől való eltérés helye, hanem egy olyan formális, nem-racionális nyelvi rendet jelenít meg, amely megelőzi és egyszersmind megalapozza a diszkurzív érvelést. A lírai költészet tehát – és ebben Culler könyve egyezni látszik a szintén itt szemlézett Schlaffer-kötettel – egy pre-racionális rend emlékeztetőjeként is szolgál, ami egybe is vághat a modern szubjektum kritikájáról mondottakkal.

Culler itt több fontos helyen is utal a nagy amerikai költőre, Wallace Stevensre. Egyszer Blasingtól másodkézből: „a költészetben »az embertelent halljuk, amint emberi ént választ magának« [»we hear 'the inhuman making choice of a human self'«]” (169.) – itt találkozunk a szubjektumkritika és a ritmuselmélet. Másodszor egy esszé-ből: „A költészet mindenekelőtt szavakból áll, és a szavak a költészetben mindenekelőtt hangok”. (173.) Végül a *Man Carrying Things* című költeményből: „A költemény álljon ellen az értelemnek, / és járjon majdnem sikerrel” [The poem must resist the intelligence / almost successfully]. Az eredetiben fontos szerepet játszó gyenge sorát-hajlásra Culler nem hívja föl a figyelmet, pedig nyilvánvalóan hozzájárul a megnyilatkozás hatásához, a megformálás pedig illusztrálja is a ritmika és jelentés viszonyáról szóló dilemmát (mi a hangsúlyosabb: az ellenállás ténye vagy a majdnem-siker?). Culler értelmezése szerint a verssor nemcsak a homályos költészet melletti állásfoglalásként olvasható, hanem általában a költészet nem-intellektuális, nem-fogalmi oldalának hangsúlyozásaként. Ennek az aspektusnak a révén a költészet képes „az értelem fedezéke mögé hatolni” (184.), ám csak azon az áron, hogy mindig fennáll az értelmetlen, üres hangzás vádjának lehetősége. Culler itt Stephen Booth nonszensz-költészettel kapcsolatos fejtegetéseire támaszkodik, melyek az értelmetlen megértésének antropológiai igényét állítják előtérbe. A nem egészében megérthető költemény – Booth és Culler szerint – ezt az igényt elégíti ki azáltal, hogy az értelmetlent nem fordítja át maradéktalanul valami logikusba és racionálisan felfoghatóba (az ilyen fordítás mindig hiányérzetet hagy maga után), ám ritmikai vagy formális szervezetsége folytán mégis a megértetlen fölötti ellenőrzés érzését kelti. (185.)

Az epideixis, a ritmus és az ismételhetőség a költészet kvázi-mágikus, rituális jellegét domborítja ki. Ehhez az értelmezéshez járul hozzá a lírai címzés, az aposztrofé alakzata is, amely a kötet ötödik fejezetének tárgya. Ez a fejezet nagyban támaszkodik Culler régi, még az 1970-es években írott, magyarul is olvasható tanulmányára.⁵

⁴ GÉHER István László, *Dekonstruált ritmika*, Ráció, Budapest, 2014. Schein Gábor ismertetését lásd It 2016/1., 111–115.

⁵ Jonathan CULLER, *Aposztrofé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 370–389.

A szöveg struktúrája itt valamivel didaktikusabb, a címzés vagy odafordulás gesztusait pragmatikailag is elemzi Culler, külön tárgyalva a közönség és a fikatív szereplők megszólításának eseteit. A szorosabban vett aposztrofé esetében továbbra is a „*pathetic fallacy*”, a megszólított tárgy (fogalom vagy más entitás) átjelkesítésének lehetetlen, a külvilág és a lírai én lelkiállapota közötti összehangoltságot feltételező gesztusa áll a középpontban. Horatius, Waller és Blake verseinek értelmezéséből itt is arra a következtetésre jut a szerző, hogy a trópus nehezen vagy egyáltalán nem fordítható le mimetikus kódokra, és az odafordulás gesztusában „a rituális elnyomja a fikciót”, hiszen a költemény „inkább emlékezetes nyelvi eseményként, nem pedig egy múltbeli esemény fikatív ábrázolásaként” (225.) jön létre. A líra és a fikciós mimézis közötti ellentétet egy hagyományos oppozíció átfogalmazásával értelmezi: a lírai kifejezés sajátos jelenszerűségét hangsúlyozza az elbeszélés óhatatlan múltkarakterével szemben. A definíció így hangzik: „a fikció arról szól, hogy mi történt azután; a líra arról, hogy mi történik most” (226.) – csak a végjegyzethez hátralapozó olvasó tudja meg, hogy itt egy Alice Fultontól származó idézet parafrázisával van dolga. Az aposztrofé „most”-ja a diskurzus jeleneként azonosítható, miáltal a költői megnyilatkozás eseményjellegét hangsúlyozza. Ez az esemény egyszerre egyedi és mégis ismételhető – leginkább az iterabilitás derridai fogalmával magyarázható, a befogadás során mindig újra megidézt és átél jelenről van szó.

Mivel az aposztrofé a nyelv rituális vagy akár kvázi-mágikus használatának képzetét erősíti, nem véletlen, hogy Culler ezen a ponton hivatkozik (itt is a végjegyzetből kiolvashatóan másodkézből) Schlaffer *Geistersprache*-jára, a világ „varázstanításával” szembeni ellenállás líraelméleteként. Culler a német szerzőnél megengedőbb a modernséggel szemben,⁶ és a korábbi tanulmányhoz képest itt több olyan modern költeményt is idéz – Baudelaire-ig visszamenve –, amelyekben az aposztroféhoz kapcsolódó váteszi képesség iránti kétely is megjelenik, a költői varázslat ironikus távlatba kerül. A. R. Ammons költeményében a lírai én a folyóhoz intézett parancsait idézi föl (múlt időben!), ám a folyó nem engedelmeskedik, míg a beszélő rá nem talál a megfelelő parancsra: „ne fordulj meg!”, és elégedetten nyugtázza, hogy a folyó továbbfolyik. Frank O'Hara versében a nap szólítja meg a lustálkodó lírikust, és tiszteletet parancsolva jegyzi meg, hogy ilyet még csak egy költővel tett a történelem folyamán, tehát érdemes lenne megmozdulni. Louise Gluck azonban növényeket szólaltat meg, miáltal az emberitől radikális eltérő perspektívát nyit a világra, és ezzel – Culler szerint – kapcsolódik ahhoz a tradicionális költői feladathoz, hogy a világot szóra bírja, és az idegen planétából emberléptékű világot hozzon létre. A címzésről szóló fejezet konklúziójában Culler a lírai közlemény közvetettségét hangsúlyozza: a grammatikai címzett sokszor látszólagosnak bizonyul, a ténylegesen megszólított (például a performanciába bevont olvasó) gyakorta implicit.

A hatodik fejezet „lírai struktúrákat” elemez, sok esetben visszaidézve, összegezve a korábban mondottakat. Elsőként az a kérdés vetődik fel, hogy miként lehet a lírai

⁶ A költői varázsról és a modern költészetről lásd Heinrich SCHLAFFER, *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, Reclam, Berlin, 2015, például 146.; 194. Schlaffernél a sikeres modern költő, például Rilke és Plath esetében inkább a mitikus-varázsos hagyományból való részesülés, mint az attól való ironikus távolságtartás a hangsúlyos.

költészet kifejezőmódjait diagrammatikusan feltérképezni. A Frye modelljéből kiinduló vállalkozás végül is két fogalompár mentén kialakított, kétdimenziós diagramhoz jut el. Az egyik fogalompár a *melosz–opszisz* kettős, tehát a költészet hangzó és látható strukturáltságának szembeállítását. Ezt keresztezi egy másik, a reprezentációt és a tényleges jelenlétet szembeállító páros – a költészet tehát felidézhet képeket és hangokat, miközben a költemény maga is hallható és látható (a diagramot és magyarázatát lásd 256., 258.). A második struktúra a költői túlzás, amely – nem meglepő módon – megint csak a rituális nyelvhasználatra utal vissza. Culler azonban itt is pragmatikusan érti a rituális jelleget: Grice-ra hivatkozva azt állítja, hogy a költői szövegben a kooperatív elv „különös védelmet élvez” (260.), vagyis nem csak a ténylegesen túlzó, bombasztikus költői kifejezésre vonatkozik a hiperbolé elve, hanem a kortárs költészetben gyakoribb anekdotikus vagy lakonikus beszédmódra is – melyben a túlzás éppen ellentétén vagy hiányán keresztül érzékelhető, a hétköznapi, az apró vagy a jelentéktelen nyer váratlan jelentőséget a költői nyelvhasználat révén. Culler példái itt W. C. Williams már az első fejezetben megidézett piros talicskájától Yves Bonnefoy vízcseppjén át Emily Dickinson megformálatlan gondolataig terjednek; a magyar olvasónak itt Hankiss Elemér József Attila-értelmezései juthatnak eszébe, melyeknek egyik központi megfigyelése volt az apró és a kozmikus gyakori összekapcsolása (lásd „légy egy fűszálon a pici él...”, „így adnak e kicsinyek példát”).

Külön alfejezetet kap a drámai monológ, amely a rituális és a mimetikus funkciók közötti egyensúly helye lenne, de Culler az utóbbi kritikai túlhangsúlyozását kívánja ellensúlyozni. Itt megint a vers formai-ritmikai aspektusai, a költői megnyilatkozásra magára vonatkozó mozzanatok szolgálnak döntő érveléssel, mely szerint a költemény nem olvasható egészében a fikatív beszélő szövegeként. Az ironikus rímek nem Prufrocktól, hanem T. S. Eliottól származnak – mondja Culler (274.) – vagyis a szövegnek vannak olyan aspektusai, amelyek nem vezethetők vissza egy nem-irodalmi beszédaktus utánzására. Ez az érv persze nem csak a lírai költészetben használt drámai monológra, hanem a verses drámára vagy a verses regényre (sőt akár a művészi prózára) is kiterjeszthető, vagyis nem biztos, hogy itt a műnemek megkülönböztetéséről tudunk meg többet, inkább általános irodalomszemléleti kérdésekről van szó. Erről szólva azt is érdemes hozzátenni, hogy Culler könyvében a műnemelmélet sok tekintetben összekeveredik a verselmélettel, vagyis a „líraiságnak” a modern prózában vagy akár a prózaversben való megjelenése egészen háttérbe szorul. A kötetnek a Cornell Universityn tartott bemutatóján, melynek felvétele elérhető az interneten, a szerző kap is egy kérdést a prózaversről, és egyszerűen elhárítja a vele való foglalkozást;⁷ a Woolf vagy Proust prózájának tulajdonítható „lírai” vonásokról nem is esik szó. Ez kétségtelenül az elmélet vakfoltja, amely valószínűleg elkerülhetetlenül következik a rituális mozzanatok középpontba állításából és a műnemek elhatárolásának szándékából.

A hatodik fejezet szót ejt még a múltbeli események lírai felidézésének jelenségéről – itt újfent a múltbeli esemény jelenbeli, a költői diskurzus létrejöttében játszott szerepe domborodik ki, például az allegorikus vagy szimbolikus jelentés révén, vagy

éppen a már a hiperbolé kapcsán előhozott „lírai jelentőség” összefüggésében. A lírában az események elbeszélése nem lehet öncélú, a lírai költemény sikerültsége azon múlik, hogy így vagy úgy visszarántsa olvasóját az olvasás jelenébe. Ennek egyik módja a múlt időből a jelen időbe váltás, amely az utolsó alfejezetet alapozza meg. A „lírai jelenről” szóló alfejezet arra az érdekes megfigyelésre épül, hogy a lírai költemények gyakran élnek a jelenbeli történetmondás eszközével, ám ilyenkor nem a grammatikailag elvileg megkövetelt folyamatos jelen időt, hanem az egyszerű jelent használják. Culler többször is idézett példája Yeats *Iskolások közöttjének* kezdősora: „I walk through the long schoolroom questioning” – Tandori fordításában: „Járom a nagy tantermet, kérdezek” (az egyéb példákat lásd 288.). Egy ilyen egyszeri szituáció elbeszélése a kolokviális és a formális nyelvhasználatban is a folyamatos jelent igényelné, és Culler szerint az egyszerű jelen efféle előfordulása kimondottan a lírai nyelvhasználat sajátja. Culler végigveszi az egyszerű jelenhez kapcsolható funkciókat (forrása a *Cambridge Grammar of the English Language*), és ezekből von le a líraiságra vonatkozó következtetéseket. A nyelvtan öt ilyen használati szabályt közöl, ezek közül némelyik nagyon is releváns a korábban mondottak fényében. Az egyszerű jelen ismétlődő cselekvést ír le (re-performancia, iterabilitás), tételes, szituációfüggetlen igazságot mond ki (epideixis), irodalmi vagy filmes elbeszélések cselekményét foglalja össze (idézettség). A példák kétségkívül meggyőzőek, a kérdés azonban könnyen adódik, főként Culler széles, soknyelvű példaanyagának függvényében: mit kezdhetünk egy ilyen megfigyeléssel nem angol nyelvű költészeti anyagon? Arról van-e szó, hogy Culler megfigyelése csak az angol nyelvű (vagy más, egyszerű-progresszív megkülönböztetést ismerő nyelven írott) lírára érvényes, vagy tekinthetjük következtetéseit olyan „mélyszerkezeti” megfigyeléseknek, amelyek más nyelvű lírában is érvényesíthetők? „Kertészkedem melán, nyugodtan”; „Léptet fakó lován”; „Elvadult tájon gázolok”; „Itt ülök csillámló sziklafalon”; – ezek a verssorok angolra fordítva előhoznak a Culler említette grammatikai problémát, ám a magyar olvasó nem tud a jelenidejűség ezen potenciális megkettőződéséről, tehát nem is érvényesül a lírai/nem-lírai diskurzusok nyelvtani különbsége. A jelenidejűség a magyar példákon is megfigyelhető, és jól alátámasztja Culler érveinek első felét, a második fele azonban nyitott kérdésekkel szembesíti a magyar költészet elemzőit.

A zárófejezet a költészet társadalmi funkcióit tárgyalja. Az előzmények alapján nem meglepő – és egyébként is nehezen támadható –, hogy Culler igyekszik elkerülni mind a „világi céloktól elszakított” (296.) költészet idealizmusát, mind a társadalmi-ideológiai beágyazottság vulgáris értelmezéseit. A Baudelaire-líra morális megítélésének kortársi és utólagos változatait szembesítve arra jut, hogy különbséget kell tenni „a közvetlen történeti, kommunikatív szituáltság” és az „eltérően szituált olvasók általi artikuláció iránti nyitottság” között (301.), mely kettős kötés magyarázó erővel bír a líra sajátos társadalmi szerepét illetően. Ezt a komplex összefüggést három példán értelmezi részletesen: az epideiktikus líra közösségteremtő szerepét mérlegeli a klasszikus görög lírában, a reneszánsz szonettköltészet nemzetfölötti közegében, valamint Wordsworth költészetében. Ez utóbbi eset újfent a historizmus mint értelmezési stratégiával való szembesüléshez vezet. Marjorie Levinsonnak a *Sorok a tinterni apátság*

⁷ Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, <https://www.youtube.com/watch?v=HUFwMI3KoWc>, 53:23-tól.

fölöttről adott híres interpretációját ismertetve vitatja, hogy a romantikus képzeletet érdemes lenne „a társadalmi és politikai valóság kódosításával” azonosítani (328.), minthogy ez a gondolatmenet a társadalmi részvétel lehetőségeit egyedül a reprezentációra szűkíti, márpedig a költészet a közvetlen ábrázoláson túl számos más módon is részt vesz a társadalmi-politikai életben.

A második alfejezet ezt a tézist az Adorno *Esztétikai elméletéből* vett gondolatmenettel támasztja alá, melynek egyik releváns következtetése éppen az, hogy a költői nyelvhasználat „kiüresíti a kereskedelem és az elidegenedés nyelvét, vagy ellenáll annak” (331–332.), vagyis a költemény paradox módon éppen azáltal vesz részt a társadalmi érintkezésben, hogy visszautasítja a reprezentáció logikáját, és „nem teszi témájává a társadalmat”. (335.) A harmadik alfejezet a költői szövegek ideológiai fel- és kihasználhatóságát tárgyalja két híres amerikai példán: először Robert Frost agyonidézett *A nem járt útján* példázza, hogy a költemény miként tartalmazhatja annak az ideológiának a ravasz kritikáját, amelynek jegyében leginkább olvasni szokták. Majd egy különös egybeesést elemez: W. H. Audennek az 1939. szeptember 1. című, a költő által utólag elutasított költeménye a 2001. szeptember 11-i terrortámadás után vált ismét népszerű szavalati darabbá.⁸ Culler itt visszatér „az értelem fedezéke alá behatoló” (344.) költői jelentés problémájához: a költemény ugyanis szó szerint olyan tételeket is tartalmaz, amelyek a terrortámadások utáni amerikai közbeszédben voltaképpen vállalhatatlanok voltak (például „Those to whom evil is done / Do evil in return”, vagyis szó szerint „Akiket gonoszság ér, / Maguk is gonoszsgot tesznek”), ám költői idézetként mégis részét képezték az esemény körüli diskurzusnak. Culler szerint ez azt illusztrálja, hogy a lírai diskurzus megtűri a „feldolgozatlan problémákat”, mivel a költemények és olvasói számára ez a feloldatlanság nem zavaró. Culler itt a „to be of two minds” (348.) hétköznapi formuláját használja, melyet az *ambiguitás* emponi vagy az *eldöntetlenség* dekonstruktív terminusaival is összefüggésbe lehet hozni. Mint máshol, itt is látható, hogy Culler igyekszik elkerülni az egyértelmű irányzati elköteleződést – noha a fejezet zárómondatában beismeri, hogy a líra társadalmi szerepének megítélése mindig is elméleti-kritikai diskurzusok függvénye.

Jonathan Culler líraelméleti műve fontos kézikönyvvé válhat a líra- és az irodalomelméleti gondolkodásnak. Témakijelölésében és a feldolgozás szemléletében is erősen didaktikus, sok engedményt tesz a klasszikus (általános) irodalomtudománynak. Az elhatárolásra, történeti áttekintésre és definiálásra való törekvést azonban jól ellenpontozza a Culler elméleti előtanulmányaira alapozott kérdezőmód, amely a líraiság mibenlétére irányuló kérdéseken túl a költészet olvasásának és kritikai vizsgálatának értelmét is faggatja, a legalapvetőbb szemléleti problémák tárgyalásától sem riadva vissza. Culler olykor erős téziseket fogalmaz meg, alkalmanként viszonylag heves vitákat folytat, de tartózkodik az irányzatos dogmatizmustól. A *Theory of the Lyric* ebben a tekintetben példamutató összefoglaló munka, amely nemcsak széles áttekintést nyújt, hanem további vizsgálódásra és kérdésésre is ösztönöz.

(Harvard University Press, Cambridge, 2015.)

⁸ Lásd még Dana GIOIA, „All I Have Is a Voice”. *September 11 and American Poetry* = Uő., *Disappearing Ink. Poetry at the End of Print Culture*, Graywolf, Saint Paul, 2004, 163–167.

Heinz Schlaffer: *Geistersprache**

Heinz Schlaffer könyve, a *Geistersprache* talán nem provokatív, de mindenképpen különös vállalkozás: a kétszáz oldalas terjedelem egy átfogó költészettörténeti monográfia igényeihez képest szűkös, az alapos szintézisekhez szokott német akadémiai közeg számára hajmeresztően, szemtelenül kevés, ha azonban egy líraelméleti tézis artikulációjaként olvassuk, még akár bőbeszédűnek is tűnhet. A *Geistersprache* ugyanakkor mindkét olvasatot megengedi: a költészetről egyetemes érvénnyel szól, a kezdetektől a jövő felé nyitott jelenig tekintve át a líra alakulástörténetét, miközben állításai egy világos kontúrokkal rendelkező koncepció köré épülnek. A kötet németországi fogadtatása is leginkább a kötet volumenével foglalkozik, vagyis a hol tömörségnek, hol nagyvonalúságnak, hol eleganciának, hol pedig leegyszerűsítésnek mutakozó stílussal, és teszi ezt nem minden előzmény nélkül: a szerző 2002-es hasonló terjedelmű *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*¹ címmel megjelent könyve már meglehetősen polarizálta a közérthető nyelven megírt, átfogó igényű, végtelenen tömör, mégis jól informált és határozott álláspontot képviselő egyszerzős nagyesszé iránt mérsékelt lelkesedést mutató szakmai kritikát, amely kissé vonakodva, folyamatos feddések kíséretében volt csak hajlandó belemerészkedni a tartalmi kérdések megvitatásába, amelyekre természetesen egy ilyen jellegű vállalkozás igencsak sarkall. A *Geistersprache*-ra adott első kritikai reakciók hasonló úton járnak, dicsérik a kötet elokvenciáját, a téma relevanciáját, az érvekről azonban annál óvatosabban nyilatkoznak, és leginkább a szakmai újdonságot hiányolják, amolyan elegáns semmitmondást látva a könyvben, amely ismeretterjesztés, figyelemfelkeltés céljait kiválóan szolgálhatja, irodalomtudományos jelentősége azonban csekély – igaz azonban, hogy ezek az elmarasztalások elsősorban a gondolatmenet nagyvonalúságát bírálják, tartalmi, vagyis tágabb líraelméleti kérdéseket nemigen vesznek fontolóra a kötet kapcsán. A könyv újrakiadása mindössze pár évvel a 2012-es első megjelenés után azonban azt mutatja, az érdeklődés nem szűnik iránta.

Mit állít Schlaffer könyve? Lényegében a költészet egy kultikus, kommunális beszédaktus-elmélete mellett érvel, ahol a beszédett nem a legjobb megnevezés, de a könyv saját terminológiájánál (amely szerint mondjuk „funkcionalista” líraelméletről kellene beszélnünk) azért többet árul el a koncepcióról („A versek egyoldalú beszédaktusok, amelyek a címzett reakciójának hiánya vagy nemléte miatt maradnak »költészet«” – 19.), amelyet egy jól ismert, ha úgy tetszik, mitizáló időbeli struktúrába

* A recenzió elkészítése során nagyban támaszkodhattam azokra a hozzászólásokra, amelyek az ELTE BTK Általános Irodalomtudomány Doktori Programjának kutatószemináriumán hangzottak el. Az ott jelenlévő kollégáknak köszönettel tartozom meglátásaikért. Az írás a Bolyai János Kutatói Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Heinz SCHLAFFER, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, Hanser, München, 2002.

ágyaz: a líra „ősi”, „eredeti” funkciói érvényesülnek, élnek tovább – még ha megkopott vagy módosult formában is – mindmáig a költészet gyakorlatában. Ez az időbeli rend a hanyatlás és egy – óvatosabb – üdvtörténet narratívái között ingadozik: a líra eredeti működése, funkciói egyre halványulnak, kifordulnak, elsikkadnak, mégis megmaradnak, sőt mintha új és új formákat kapva felelevenedni is képesek lennének (ennek jegyében utal – jóllehet, igencsak pontszerűen – Schlaffer a „rockkoncertekre”, mint az ősi költészeti működés jelenkori változataira – 81.).

A költészet már-már mitikus ködbe vesző alapfunkciója a szellemek megszólítása, pontosabban megidézése, hívása: az első fejezet címül választott kulcsfogalom, az „Anrufung” sokkal inkább tartalmazza az odafordulás intencionáltságának jelentésmozzanatát (mint kérés, könyörgés, ima), mint a megszólítást (Ansprache, aposztrophé). Schlaffer koncepciózusan el is választja a két fogalmat egymástól (20.), hangsúlyozva, hogy a költészet mindig a szellemek túlvilági birodalmát célozza. Az én–te-szerkezet úgy válhat tehát a költészet alapsémájává, hogy valójában nem egy tényleges kommunikációs helyzet megteremtéséről – megszólításról – van szó. Ezt a fontos különbségtételt a legrészletesebben talán a kilencedik fejezet (*Aneignung* – ’kisajátítás’, ’birtokbavétel’ – című) fejt ki, ahol a lírai én felépítése kapcsán az énversek szerepversként lepleződnek le, amennyiben egy anonim és kollektív énből (és te-ből) való részesülés lehetőségeként értendők, vagyis ezek a lírai szövegek voltaképpen az énség lehetőségeit, tágasságát tapasztalják, tapasztaltatják meg, nem pedig valamilyen referenciális keretbe helyezik a lírai én beszédét. (119.)

Itt érdemes kitérni Schlaffer példáira, amelyek, a kötet terjedelmének nagy részét elfoglalva, nemcsak illusztratív, de valamennyire argumentatív jellegűek is. A szerző a klasszikus világ líra-kanonból válogat: számos antik vers mellett elsősorban a német romantika és klasszika alapszövegei bukkannak elő – a 20. század elejéről még hoz német példákat (úgy mint a „modern” költészet illusztrációi, például Brecht, Trakl vagy August Stramm egy-egy költeménye, de szóba kerül Mallarmé és Baudelaire is), későbből azonban szinte kizárólag angolszász szerzőket (T. S. Eliot, William Carlos Williams, Sylvia Plath) idéz. Schlaffer ambivalens viszonya a háború utáni német irodalommal, amely ismerhető az említett, pont emiatt is némi megrökönyödést kiváltó irodalomtörténetéből, itt azt jelenti, hogy a német költészet háború utáni történetét, tendenciáit és disputáit – ha szabad ilyet mondani, látványosan – elkerüli az érvelés. Érdekesebb azonban a példaversek pontosabb karakterológiája: az első fejezetet ugyanis (többek között) Mörike *A lámpához*, a kilencediket Goethe *Vándor éji dala* (II) című versek elemzése zárja. *A lámpához* Schlaffer olvasatában a megidézés modern versekben tapasztalható elhalványodásának, a megidézés lírai-kultikus hagyománya és a felvilágosodás racionalista eszménye közötti „kompromisszum” példája, amennyiben az E/2 megszólított lámpát a vers végén már E/3-ban, egyszerű tárgyként írja le; Goethe klasszikusának megszólítás-szerkezete pedig egy olyan önmegszólítás alakzataként lepleződik le, amelyben a beszélő a „magasból”, a szellemek szférájából szólítja meg a másikat, világossá téve, hogy a vers éppen az e szférából való részesülés, az én illetén felemelkedésének médiuma. (26.; 121.) A két vers, ahogy többé-kevésbé Schlaffer más példái is, nem csupán ismert, kanonikus művek, hanem amolyan par-

excellence-költemények, beláthatatlan, a napnyugati filozófia legnagyobbjaihoz elvezető fogadtartástörténettel, amelyet korántsem rombol le a kötet, inkább egy jól megválasztott szempont felvillantásával integrálja a verseket a saját gondolatmenetébe, vagyis nem „újraolvas”, hanem a példatárán keresztül egy költészeti „szuperkánont” vázol fel, amelyből nemcsak egyes verstípusok, -korszakok hiányoznak, de jellegzetesen a nehéz, számos teoretikus, önreflexív mozzanattal „terhelt” nagy versek is, mondjuk nagyvonalúan: Hölderlintől Celanig, amelyek – éppen ezért – sokkal inkább számíthattak az utóbbi évtizedekben az elemzők figyelmére.

A bevezetőben és az első fejezetben határozott vonalakkal felrajzolt alapvetést a többi fejezet is igen koncepciózus tömörséggel bontja ki. Külön fejezetek mélyítik el a líra cselekvő mivoltának, beszédett-jellegének tézisé (a második, amely a szellemekkel való kommunikációt a vers adomány-, áldozat-, imajellegeként értelmezi, a negyedik, amely az istennév kiejtésének mágikus-hatalmi vonatkozásaiból vezeti le a lírai beszéd metaforizációra, „másként mondásra” való hajlamát, a tizenkettedik, amely a szerelmi költészetet a szerelmi varázslás, vajákosság performatív gesztusaira vezeti vissza stb.), a kommunális (az ötödik fejezet, amely az együtténeklés és a tánc rítusaihoz köti a líra eredetét, a hetedik, amely a költészet ünnepszerűsége mellett érvel, amelyet alátámasztandó a kultikus eredettől egészen a *poésie pure*-ig húz ívet, vagy a nyolcadik, amely a költészet társasági jelentőségét a közép- és újkortól kezdődően virulens klapanagyűjtemények bemutatásával illusztrálja) és rituális-mágikus vonásait (az említettekén túl például a hatodik, ismétléssel, és a tizedik, megfeleléssel, együttállással foglalkozó fejezet, amelyek a metrikai, ritmikai struktúrákat kultikus keretben interpretálják, tehát a mindennapokból való kiemelkedés, az időtlenné válás, illetve egy egyszeri harmónia, „csoda” megtörténteiként értik, amelyet Schlaffer összegzőképpen a romantikus élményfogalomra olvas rá: „az »élmény« a szinkronia romantikus pótlása” – 134.). Egy, a költészetet alapvetően (pre-)kulturális, szociális aktivitások kontextusában értelmező vázlatban lényeges distinkciónak tűnik – amelyet Schlaffer legrészletesebben a harmadik fejezetben taglal –, hogy a költészet funkciója szerint egy „másik nyelv”, a szellemek megszólításának idegen nyelve, tehát a mindennapi kommunikációval szemben, az attól való kikülönülésként értendő – ami által láthatóvá válik, hogy a nagy ívű, történeti alapozottságú vállalkozás célja kevésbé valamilyen östörténeti-etnográfiai beágyazás, mint inkább a költészet, a költői nyelv sajátlagosságának, autonómiájának szépen kimunkált megfogalmazása. A utolsó fejezetek elsőre talán kissé könnyednek tűnő zárása – például egy Sylvia Plath-vers egyébként virtuóz elemzésének sommás tanulsága, miszerint a „modern” versben már bármit lehet, csak éppen az előbb említett kikülönült líranyelv marad meg – voltaképpen a koncepciózus kötet önreflexív kitekintése: egyfelől azt az ellenmondást tárja fel, amely a kidolgozott lírakoncepció exkluzivitása és a többi irodalmi forma között feszül, utal az írottként, írásosként értett „irodalom” és az áhagyományozódás (vagy akár a kanonizáció) közötti kapcsolatra, amely úgy elidegeníthetetlen része a líra-értésünknek és -tapasztalatunknak, hogy, legalábbis Schlaffer szerint, annak időtlen ünnepiségének, mágikus szóbeliségének, „életgyakorlat”-szerűségének valójában elle- nében hat. Az ellentmondást, ha nem is megnyugtató módon, Schlaffer az „utóélet”-

fogalommal oldja fel, amely mintha egy utólagosság állandóságában tenné hozzáférhetővé a lírai hagyományt. (178.) Így jár el a *Geistersprache* is, amikor úgy hivatkozik a líra „ősi” funkcióira, hogy azokra az általunk ismert lírai hagyomány időben és térben szétszórótt műveiben ismer rá: a kötet egyetlen periodizációra értett megkülönböztetése a „modern” jelző, mely lírai episztémé kezdete azonban, pusztán Schlaffer példái nyomán, nem egykönnyen kijelölhető. A 19. századi német példák hol az eredeti költészeti funkciók letéteményeseiként, hol pedig a „modern”, vagyis a már megkopott, átalakult alapfeladatok illusztrációiként kerülnek elő, akárcsak az antik példák, amelyek a legrégebbi ismert versekként a legautentikusabb líratapasztalatban részesítenek, ugyanakkor Schlaffer utal az antik költészet hagyományra utaltságára is, amely csak visszhangként közvetíti az őseredeti lírai funkcionalitást.

Nem könnyű kijelölni tehát a *Geistersprache* helyét egy képzeletbeli líraelméleti térképen, különösen nem, ha a magyar nyelven folyó irodalomtudomány kontextusát is tekintetbe vesszük, ahol nemcsak hogy nehéz olyan vállalkozást találni, amellyel összemérhető Schlaffer könyvecskéje, de minden bizonnyal más a költészetről, a líráságról való kanonikus tudás szerkezete is. A helykijelölés feladatát szerencsére a kötet részben elvégzi, amikor Schlaffer bevezetőjében hangsúlyozza, hogy az „élményközpontú” és a „formalista” líraelméletekkel szemben határozza meg álláspontját, ahol az előbbi a romantikus, hegeli esztétikára visszavezethető líraértésre utal, amely a költői szubjektum önmegértésének, bensőjének és a bensőjében tükröződő világ-tapasztalásnak a külsővé tételeként, kifejezéseként olvassa a költészetet, utóbbi pedig a különféle nyelvi-formai kritériumokból levezetett definíciós kísérletekre utal. (9.) Az elhatárolódás e két líraelméleti hagyománytól következetesen végig is vonul a kötetben, Schlaffer sosem „engedi át” egy bizonyos költői énnak a vers fókuszát, helyette, mint már arról szó esett, a közös énség megtapasztalhatóságáról, az én–te-megszólítás konstitutív szerepéről beszél, amiként a ritmus, a rím, a verszene, de a költői alakzatok kérdéseit is következetesen a vers rituális-közösségi létmódjából eredezteti, néha egészen virtuóz módon (például a hivatkozott negyedik fejezetben, ahol a névmágia egy általános metaforaelméletté kristályosodik ki, vagy a nyolcadikban, amely szerint általában a „líra formai tulajdonságai azokra a technikai követelményekre vezethetők vissza, amelyeket egy csoport állít vele szemben” – 111.). Schlaffer líramodellje, immár nem a saját terminológiai elhatárolásokat követve, látszólag mintha a nyelv működésének, medialitásának hatálya alól szándékozná kivonni a költészetet; a vers nem eminensen nyelvi képződmény, csak mintegy „elviseli” az írottaságból, irodalmiságból eredő következményeket, illetve „használja” a nyelv képiségének, retorikájának, akusztikumának, kommunikációban betöltött szerepének lehetőségeit, lényege azonban nem ez. A *Geistersprache* tehát nem nyelvfilozófia; a lírát úgy ágyazza egy kulturális, kultúrtörténeti kontextusba, hogy annak exkluzivitása mindvégig megmarad, a költészetről való beszédet nem „szolgáltatja ki” sem az etnográfának, sem valamiféle teológiának, filológiának pedig a legkevésbé sem. Ez az érdeklődés nyomokban a két világháború közötti „primitív” törzsekre és alkotásaikra érzékeny művészetelméletek hangulatát idézi (amelyek aztán rendre etnográfiai, művészetszociológiai irányba vezetnek, mint például Marcel Mauss vagy akár Hauser Arnold klasszikus

könyvei), mindazonáltal azok fejlődéselvése és ontológiai igénye nélkül. Schlaffer végig a lírai beszédmód sajátlagosságára ügyel, állításait pedig különösen érzékeny verselemzésekkel (tehát korántsem társtudományi exkurzusokkal) támasztja alá. Kevésbé szaktudományi, történeti adalékai számíthatnak tehát az újdonság erejével, mint inkább konzekvens és egységes látásmódja, amellyel új hangsúlyokat tesz ki a költészetről folyó tudományos diskurzusban, amely valóban kissé nehézkesnek mutatkozik a líra alakulástörténetének aktuálisan (is) tapasztalható mozgékonyságához képest. Még sincs könnyű dolga annak, aki Schlaffer könyvét elsősorban a kortárs líra felől, arra adott válaszként olvassa, hiszen a kötet ezeket a vonatkozásokat homályban hagyja. Semmilyen aktuális vagy „divatos” tendenciát nem hoz szóba, kizárólag a klasszikus lírakánon keretei között marad. Persze Bob Dylan és a „rockkoncertek” egyszeri emlegetése párhuzamként (81.) e tekintetben mégis árulkodó, különösen az adott fejezet kontextusában, amely a tánc és a zene közösségi élményéhez méri a költészet működését. Schlaffer történeti példáiban (antik és középkori műfajokra, rituálékra hivatkozva) is meghatározó jelentőségű egyfajta popularizációs törekvés, amely a költészet különösségét éppen „népi” jellegéből levezetve írja le – hogy ezt aztán költészettörténeti állandóként posztulálja, és a különféle történeti korokban leljen nyomára. Innen nézve magyarázható a kortárs lírától, pontosabban a kortárs líra diskurzusától való távolságtartás is, amennyiben Schlaffer annak – líranyelvi és értelmezői habitusként is értett – „hermetizmusát”, nyelvi-filozófiai elitizmusát utasítja el, és mint ilyen, a vizsgált korpusz tekintetében konzervatívnak is nevezhető álláspontja éppen azoknak a vizsgálódásoknak lehet jó kiindulópontja, amelyek a közelmúlt líra-történetében nemcsak pontszerű változások kimutatásában, hanem egyes szerkezeti módosulások felmérésében, vagyis a költészetről való beszéd általános alakításában is érdekeltek.

(Reclam, Stuttgart, 2015.)

GYIMESI EMESE

„Naponként árvább”. Szendrey Júlia naplója, s. a. r. Ajkay Alinka – Szentes Éva

Szendrey Júlia naplóinak legújabb kiadása egy új sorozat, a *Női tükröben. Nők – naplók – vallomások* első darabjaként jelent meg az Editio Princeps kiadó gondozásában. A kezdeményezés mindenképpen figyelmet érdemel, mivel a napjainkban egyre többet emlegetett női szerzők és „női irodalom” ellenére még mindig alapvető forrásfeltárások és kiadások hiányoznak, holott ezeknek kiemelkedő szerepe lenne az árnyalt, összehasonlításokra is támaszkodó vizsgálatok megszületésében. Szendrey Júlia naplószerzőjének első olyan kiadása, amely eredeti kéziratokon alapult 1930-ban jelent meg Mikes Lajosnak köszönhetően. Ennek nyomán Szathmáry Éva 1999-ben a Ciceró kiadónál Mikes kiadásának írásmódját reprodukálva újra kiadta a naplót, ugyanakkor kihagyta Dernői Kocsis László regényes Szendrey Júlia-életrajzát, amelyet az eredeti Mikes-kiadás tartalmazott. Így egy jóval kisebb alakú, olvasóbarát kötet jelent meg. Ajkay Alinka és Szentes Éva, az új kiadás sajtó alá rendezői az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában található eredeti kéziratok alapján dolgoztak, és három olyan rövidebb szöveget is megjelentettek, amely Mikes kiadásából megmagyarázhatatlan okok miatt kimaradt.

Az új kiadás nagy előnye esztétikus megjelenése, amely széles olvasóközönség számára teheti vonzóvá a kötetet. Bizonyára nem kizárólag a 19. századdal foglalkozó irodalomtörténészek és társadalomtörténészek fogják forgatni a kiadást, hanem más érdeklődők és a fiatal korosztály tagjai is. A szűk szakmai közegen túllépő tudományos ismeretterjesztés célja nagyon öröndetes, ugyanakkor komoly felelősséggel is jár, mivel jelentős hatással van a köztudatra, amely máig sok sztereotípiát őriz Szendrey Júliával kapcsolatban. Éppen ezért érthetetlen, hogy miért jelenhetett meg a külső borító hátlapján, amely a kiadás lényegét összegzi, egy olyan tévedés, hogy Szendrey Júlia „lánykorától fogva folyamatosan írt elbeszéléseket, verseket.” A jelenleg ismert adatok szerint első, *Miért van így?* című verse 1854-ből származik, első publikált verse pedig a kötetben is említett *Három rózsabimbó*, amely 1857-ben jelent meg Vahot Imre lapjában, a *Napkeletben*. Első publikált elbeszélése, *A huszár boszuja* a *Pesti Napló*-ban jelent meg 1850-ben. Ez azt jelenti, hogy Szendrey Júlia versírói tevékenységéről sem a leánykorából, sem az első házassága idejéről fennmaradt írásai nem tanúskodnak, kéziratai alapján csak jóval később, az 1850-es évek közepétől kezdett el ebben a műfajban alkotni. Elbeszélései szintén a Petőfi halálát követő időszakból származnak. Az új kiadás pontatlan megfogalmazása azért zavaró, mert akaratlanul is feleleveníti azt a közhelyet, amely szerint Szendrey Júlia versei „vérszegény Petőfi-utánpótlások”, amelyek házasságuk ideje alatt születtek. Herczeg Ferenc Szendrey Júliáról szóló drámájában 1849-ben hangzik el ez a mondat, melyet máig szokás

kritika nélkül ismételtetni.¹ Egy új kiadásnak mindenképp kerülnie kellene az egyes szövegtípusok keletkezésének időpontjára vonatkozó tárgyi tévedést.

A naplókiadás címében („Naponként árvább”. Szendrey Júlia naplója) két paradoxon rejlik. Az idézet ugyanis nem a naplószerzőkéből, hanem Szendrey Júlia *Sötét óra* címmel megjelent verséből származik, erre azonban a kötet nem tesz utalást. A cím második felének önellentmondása látszólag apróság: egyes számban beszél Szendrey Júlia naplójáról, reflektálatlanul hagyva azt a tényt, hogy nem egy, hanem több naplóról van szó. Minden eddigi naplókiadás ezt a formát használta a többes számú „napló” helyett, így a sajtó alá rendezők ehhez a hagyományhoz csatlakoztak. Ezáltal figyelmen kívül hagyták annak jelentőségét, hogy a „Szendrey Júlia naplója” kifejezés számukra nem ugyanazt a szövegcsoporthoz jelenti, mint a korábbi kiadóknak, akik a Jókai által az *Életképek*-ben eggyé szerkesztett leánykori és a koltói napló egyes részeit adták ki hasonló cím alatt, esetenként kibővítve a győri Hazánkban megjelent részekkel.² Természetesen ez a probléma Mikes Lajos 1930-as kiadásánál is megjelenik, de ő a „Szendrey Júlia ismeretlen naplója” kifejezéssel némileg elkülöníti saját szövegkiadását a korábbiaktól. Egy mai naplókiadásnak azonban – akkor is, ha nem kritikai kiadásról van szó – érdemes érzékenyen kezelni a korábbi kiadások és szövegváltozatok problémáját, mivel éppen ezek világítanak rá a filológiai vonatkozásoknak az értelmezést is aktívan befolyásoló erejére. Az első naplókiadó, Jókai Mór ugyanis *Petőfiné naplója* címen publikálta a leánykori és a koltói napló egyes részeit 1847-ben, és egy olyan narratíva kereteibe szorítva reklámozta őket, amely csak a költői szerelem kontextusában tette értelmezhetővé a naplófeljegyzéseket. Mivel szövegkiadói szempontból erre azóta sem született érdemleges, újító reflexió, egy friss naplókiadás egyik fontos feladata az lehetett volna, hogy végre megteremtse annak lehetőségét, hogy Szendrey Júlia ezen korai feljegyzéseit ne a Petőfihez fűződő kapcsolat relációjában szemléljük, hanem attól függetlenül is érdekes, új szempontú elemzések-re váró naplószerzőknek. A sajtó alá rendezők azonban meglepő módon úgy terelgetik az egyes naplók elé mottóként beszúrt, kiemelt idézetekkel az olvasó figyelmét, hogy az ugyanúgy a Petőfi-szerelem felé forduljon, mint a korábbi (főként Mikes előtti) kiadások esetében. Ez főként a leánykori naplót bevezető idézetnél feltűnő: „úgy szeretem kedvesemet, Sándoromat, hogy még a gondolatot is szeretem, melyet vele

¹ Herczeg Ferenc épp a saját műveiről beszélő Júlia szájába adja ezt a minősítést: HERCZEG Ferenc, *Szendrey Júlia* = HERCZEG Ferenc *Munkái*, XL., Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., Budapest, 1925, 70.

² Az *Életképek*-ben megjelent szöveg újraközlései: *Petőfiné naplójából*, Magyarország és a Nagyvilág 1868/38., 453–456.; SZENDREY Júlia *Naplója* = RÓNA Béla, *Petőfi és Juliskája. Naplók, levelek*, Magyar Nők Lapja, Budapest, 1894, 23–72.; SZENDREY Júlia *Naplója* = PETŐFINÉ SZENDREY Júlia *Naplója és levelei Térey Marihoz*, JÓKAI Mór előszavával, Lampel Róbert, Budapest, 1898, 5–30. Ez utóbbi újrakiadása: PETŐFINÉ SZENDREY Júlia *Naplója és levelei Térey Marihoz*, JÓKAI Mór előszavával, Lampel Róbert, Budapest, 1946, 5–30. Havas Adolf és Bihari Mór újraközlései mind az *Életképek*-ben, mind a *Hazánk* című folyóiratban megjelent szöveget (*Napló és Naplótöredék* címen): SZENDREY Júlia *Naplója és levelei* = PETŐFI Sándor *Vegyes Művei*, bev. JÓKAI Mór, jegyz. HAVAS Adolf, Athenaeum R. T., Budapest, 1896, 267–296.; 297–304.; PETŐFINÉ SZENDREY Júlia *Költeményei és naplói*; PETŐFINÉ SZENDREY Júlia *Eredeti elbeszélései*, összegyűjt., bev., jegyz. BIHARI Mór, Kunossy, Szilágyi és társa, Budapest, 1909, 95–126.; 127–135. Mikes Lajos 1930-as szövegkiadása az első, amely nem az *Életképek* és a *Hazánk* közlésén, hanem az eredeti kéziratokon alapul.

közölhetek.” Kétségtelen, hogy az ilyen kiemelések figyelemfelkeltők, ezáltal érdekesebbé és olvasmányosabbá tehetik az egész kötetet a nagyközönség számára, de ugyanakkor eleve be is szűkítik az értelmezési lehetőségeket.

A könyvhöz tartozik egy *Előszó* is, amely klasszikus összegzést ad Szendrey Júlia és egyes családtagjainak életéről. Ennek fő pozitívuma, hogy utal a kortársak (Vachott Sándorné Csapó Mária, Lauka Gusztáv, Vadai Berta stb.) későbbi visszaemlékezései mentén alakuló Szendrey Júlia-kép formálódására, amely megalapozta negatív megítélését és számos elemmel hozzájárult az alakjával foglalkozó 20. századi szerzők írásait meghatározó szempontokhoz is. Ugyanakkor az élete eseménytörténetét követő leírás folytatja azt a pszichologizáló narratívát, amely oly jellemző a Szendrey Júliáról író 20. századi szerzőkre is: „Bár Szendrey Júlia nagyot hibázott azzal, hogy a gyászév letelte előtt tíz nappal férjhez ment, ennél sokkal nagyobb hibája volt naivitása [...]”, „Mentségére szóljon, hogy mindössze huszonegy éves volt [...]”. (13.) Ez a retorika nincs összhangban azzal a mondattal, amely a könyv külső borítóján azt hirdeti: „A mai olvasó – érzelmileg kevésbé érintve – objektívebben ítélheti meg a motivációkat.” Ennek értelmében ugyanis nincs szükség arra, hogy a mai olvasó hibákat és mentségeket keressen. Ehelyett a megítélés és felmentés szokásos gesztusainak levetkőzése lehetne a leginkább gyümölcsöző megközelítés.

A kötet végén gazdag képanyag található illusztrációként. Ezek közül a korabeli fotók a legérdekesebbek, amelyek mellett a családtagok életének rövid, összefoglaló leírásai találhatók. Szendrey Ignác, Horvát Árpád, Gyulai Pál, Szendrey Mária, Petőfi István és Zoltán mellett Szendrey Júlia második házasságából származó gyermekeinek néhány leszármazottjáról is közöl képeket és információkat. Emellett Szendrey Júlia kulturális emlékezetével kapcsolatban szülőházának mai állapotáról, a falán található két emléktábláról, valamint az előtte található mellszoborról is talál képeket az olvasó. Nem maradnak ki a Fiumei úti sírkertben található családi (a Petőfi és a Gyulai család) síremlékéről készült fotók sem. Míg a fentebb említett két témakör (korabeli fotók a családtagokról, a kulturális emlékezet köztéri megnyilvánulásai) logikus koncepció mentén szervezi a képanyagot, a 249. oldalon található Szendrey Júlia-kéziratot (nyilatkozata Petőfi Sándor haláláról, amelyet 1850 júliusában, közvetlenül második házasságkötése előtt adott ki az egyház kívánságára) ábrázoló fotó a második tematikai egységet szétvágva került a képek közé. Noha a már eddig is többször publikált kézirat szövege érdekes és fontos, a többi kép tematikájához nem illeszkedik. Akkor nyerne értelmet ebben a kontextusban, ha több más egykorú Szendrey Júlia-kézirat másolatával, egy külön tematikai blokkot képezve kerülne a fényképek közé.

Az új naplókiadás tanulsága a Szendrey Júlia alakját körbeszövő, korábbi narratívák magnetikus ereje, amely megdöbbentő módon hat még napjainkban is. Hiába szeretett volna a kötet megszabadulni ezektől, nem sikerült – többféle hagyomány retorikai elemeit élteni tovább: a Szendrey Júliát hibáztató, majd felmentő szólamokat, a szépírói és költői tevékenységének periódusait korábbra csúsztató tévedést, valamint azt a Jókaitól örökölt, mottókban megnyilatkozó reklámfogást is, amely a Petőfi-szerlem keretei közül nem kívánja kiemelni a naplószövegek értelmezését. Ennek mentén

tisztázatlan marad annak jelentősége is, hogy a most kiadott, „Szendrey Júlia naplója” címet viselő szöveg sem terjedelmében, sem szövegváltozatában nem azonos a korábban hasonló címen megjelent naplórészletekkel. Ily módon töretlenül folytatódik az a kiadói gyakorlat, amely Szendrey Júlia naplói esetében teljes mértékben reflektálatlanul hagyta a filológiai problémáknak a szövegek értelmezésében játszott szerepét. Annak ellenére, hogy az új kiadás eredeti szándékai szerint a köztudatban rögzült Szendrey Júlia-kép újragondolására törekedett.

(*Editio Princeps*, Budapest, 2015.)

BUDA ATTILA

Róna Judit: *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája. 1915–1920*

A maga csendességében a magyar filológia alapkönyvei egyikének harmadik kötete jelent meg 2014-ben: Babits Mihály életrajzi kronológiájának 1915 és 1920 közötti része. A műfaj nem új és nem ismeretlen: Róna Judit, a szerkesztő-összeállító, első kötetének bevezetőjében fel is sorol és be is mutat néhányat a hasonló, külföldi s magyar munkák közül. Az ilyen jellegű gyűjtések kiadástechnikai szempontból legtöbbször rejtettek, azaz valamely nagyobb munka, egy-egy folyóiratszám mutatójának részei, de nem ritka az önálló, az életrajzra, a munkásságra figyelő, annak körülményeit tartalmazó, egyedi kiadvány sem. Az életrajzi ismeretek, beleértve a személyes (művészi, tudományos vagy bármilyen egyéb) teljesítményeket, fontos szerepet játszanak az olvasói megismerésben, valamint a szakmai értelmezésben, nem véletlen, hogy feldolgozásuk, közlésük az elektronikus felületeket is meghódította. Kiragadott példaként lehet említeni Kenyeres Zoltán *A kockára tett élet* című Ady-kronológiáját, amely kismonográfiája digitalizált változataként elérhető a Magyar Elektronikus Könyvtár könyvei között, vagy *A Pál utcai fiúk* megjelenésének századik évfordulóján a Petőfi Irodalmi Múzeum honlapján közölt Molnár Ferenc-kronológiát. Az idő múlásában tetten ért személyiség vizsgálata más szakterületek számára is gyümölcsöző, különösen, ha az akart, esetleg spontán felejtésből kell visszahozni valakit: Rainer M. János Nagy Imre-, Feitl István Rákosi Mátyás-kronológiája mutatja ezt. Terjedelmesebb és az előbbiekhöz képes önálló mű Gazda István *Széchenyi napjai* című, 1991-es munkája, alcíme szerint: történelmi-művelődéstörténeti kronológia. Ugyancsak hálózati közlésben készült néhány éve a 2011-es évfordulós kiállításához kapcsolódva a Magyar Nemzeti Galéria Ferenczy Károly-kronológiája.

Róna Judit a számba vett és első kötetének bevezetőjében említett példákat mérégre téve, minden írott és elektronikus kronológiától különböző kézikönyvet hoz létre: vegyíti, egyforma rangra emeli az idő haladásának megfelelően az élettényeket az alkotások keletkezésével, az élettényekhez köthető fázisaival, és odateszi melléjük, mögéjük azt a kort, azt a szellemi környezetet is, amelyben mindkettő egzisztált, amely mindkettőnek a kereteit adja. Megfogalmazásában: „Napokra lebontva követhetők a költő magánéletének, közéleti szereplésének, s természetesen elsősorban írói-költői-kritikusi-szerkesztői-kurátori működésének tényei. A fizikai létet föltartóztathatatlanul »felfaló« *kronosz*, a kíméletlen idő uralma alatt föl-fölvillannak a *kairosz*, a »kegyelmi idő« pillanatai is. Babits élete eseményeinek tárgyyszerű rögzítése csupán a külső út 58 esztendejének kései tanúivá tehet bennünket: a külső idő azonban híradás lehet a belsőről is.” (I/9.) Ezzel a módszerrel a hagyományos, de a hálózati közléseket is meg-

haladó munkát tesz az olvasó elé, nagyjából félútra érve, olyant, amely a rendelkezésre álló források bősége következtében mind terjedelmi, mind mélységi jellemzői következtében sokszorosan meghaladja itt említett előzményeit.

Bár a kronológia első kötete 2011-ben jelent meg, az előkészítő munkák a múlt század nyolcvanas éveig mennek vissza, amikor – a születésének századik évfordulóját követő érdeklődés megerősödésekor – elkezdődtek a Babits Mihály műveinek kritikai kiadását előkészítő munkák. Ahogy az első kötet bevezetésében is olvasható, az életmű sajtó alá rendezését elősegítendő Láng József több kézikönyv szerkesztését is célul tűzte ki: a hagyatékot felölelő kéziratkatalógus, az életművet és a recepciót összegyűjtő bibliográfia mellett a feldolgozást és értelmezést segítő életrajzi kronológiát is. Csakhogy amíg az első kettő anyaga viszonylag könnyen behatárolható és lezárható, hiszen a kéziratok állománya Babits Mihály halála után nem bővült tovább, és a bibliográfia határát is meg lehet vonni egy bizonyos időpontban, amihez később újabb és újabb pótlásokat lehet készíteni, addig egy életrajzi központú vizsgálat az életmű lezárulása után is bővül. Sőt bizonyos szempontokból akkor kezd bővülni igazán. Hiszen éppen a folyamatos feltáró és feldolgozó munkák hoznak a felszínre olyan korábban nem ismert adatokat, tényeket, összefüggéseket, amelyeknek vissza kell épülniük, s ezzel párhuzamosan az egyes művek keletkezésével, befogadásával, értelmezésével kapcsolatos új és új ismereteknek, elképzeléseknek, megállapításoknak is meg kell jelenniük. Például a kilencvenes évek közepétől megjelenő Babits könyvtár kötetei, amelyek korábban ismeretlen vagy össze nem gyűjtött anyagot tartalmaznak, ugyancsak befolyásolták, módosították az akkor már előrehaladott szerkesztési fázisban lévő kronológiát – az új források megjelenése és a gyűjtésbe, majd a közlésbe való fokozatos bevonásuk áll az elmúlt három évtized mögött. Azaz az első pillanatban hosszúnak tűnő idő visszanevezve kimondottan hasznosnak bizonyult a kronológia teljessége tekintetében.

Az eddig megjelent kötetek főszövege egységes rendszerű, mutatórendszerük igen részletes és differenciált visszakeresést tesz lehetővé. Egy-egy tétel három, egymástól tartalmában elváló részből áll: fejlécből, szövegtestből és hivatkozásokból.

A fejléc a dátumot tartalmazza és ezzel rögzíti is a tételt a kronológia szerkezetében. Az időpont magában foglalhatja a meghatározás mindhárom elemét (év, hó, nap), kiegészítve helymegjelöléssel. Nagyon sok esetben azonban nincs mód teljes értékű datálásra. Számos forrás időben való elhelyezése csak -tól -ig határok között, vagy megközelítőleg lehetséges: kisebb-nagyobb intervallum – néhány nap, hét, hónap, az év valamely, hosszabb része – valószínűsítésével. A meghatározás nehézségét mutatja, hogy akadnak például olyan levelek, amelyek datálása több évre is lehetséges. Erről a kötetek összeállítója a következőt írja: „Az időrendbe sorolás a tágabb időperiódusok esetében az első adatot részesíti előnyben, tehát például az 1901–1902-es jelölésű események az 1901-es év végéhez kerülnek, 1901 tavasza 1901. március előtt áll.” (I/22.) A bizonytalanságot a fejlécben kérdőjel érzékelteti. A dátum alapja vagy valamilyen életrajzi tény, vagy egy keletkezéstörténeti momentum, vagy valamilyen kiemelt, az élet/mű szempontjából fontos háttéreseemény, történelmi körülmény lehet. Természetesen vannak olyan időpontok, amelyekhez csak egyetlen, és vannak olyanok, amelyekhez több szövegtest is rendelhető.

A szövegtest, amely egy-egy életrajzi tényből, eseményből, keletkezéstörténeti körülményből, kiemelt történelmi háttéreseeményből áll össze, tartalmazhat direkt idézetet, illetve a forrásokból a szerző által egybeszerkesztett összefoglalót. Értelemszerűen ezek a bekezdések a kronológia leginformatívabb, folyamatosan olvasható részei, a korábbi recenziók szinte mind megállapították, hogy valójában életrajzot pótló szerepük van. Mellettük igen fontosak azok a szövegtestek, amelyek egy-egy vers, novella vagy kötet keletkezéstörténetével foglalkoznak. Ki lehet például emelni a *Nyugalanság völgye* sajtó alá rendezéséről szóló tételt, dátuma: Budapest 1920 ősze. Róna Judit először közli a nyomdai kézirat általános jellemzését, a főliók írásfázisát (lapkivágat, gépirásos tisztázat), a tervezett kötet tartalomjegyzékét és a cenzúra hozzájárulását a megjelenéshez. Ezt követően versről versre megadja az egyedi kéziratjellemzőket, sőt a kutatást nagymértékben segítve az egyes versek keletkezési idejét is. Így nyomon lehet követni, hogy Babits szerkesztés/válogatás közben, noha természetesen legújabb verseit használta fel elsősorban, mégis időben későbbieket is beolvasztott kötetébe, amelyek keletkezésük óta nyilvánvalóan többször változtak, vagy első változatukban közlésre értek. Az is láthatóvá válik, hogy 1920-ban, és azt követően főképp, Babits korábbi szokásától és gyakorlatától eltérően, néhány esetet kivéve, minden kötetét új verseiből állította össze – miközben hagyatékában ez idő tájt már sokasodtak az elkezdett, de be nem fejezett verskezdeményezések, amelyek majd a versek kritikai kiadásában jelentenek új közlési és kommentálási problémát.

A hivatkozások értelemszerűen a kötet kéziratának lelőhelyével kezdődnek. Ezt követik az egyes versek hivatkozásai a kötet más helyeire (dátumaira), amelyek keletkezésükhöz köthetők, majd pedig egy szakirodalmi tévedés kiigazítása. Ezen a ponton meg kell jegyezni, hogy Róna Judit kronológiájának igen fontos eleme az ilyen jellegű munkákban mellőzhetetlen kritikai igény. Bármely szerző generációkon átívelő befogadásának, a felé irányuló folyamatos, bár intenzitásában esetleg változó szakmai érdeklődésnek ugyanis igen fontos feltétele, hogy az olvasói elvárások és szembesülések, a kutatói feltárások és értelmezések a korábbi élményekre és eredményekre épüljenek. Nem hiheti azt egyetlen korszak sem, hogy képes a múltat eltörölni – még ha fizikailag hatalmában is áll(na) –, éppen ellenkezőleg: feladata az elődök benyomásait, megállapításait kritikailag mérlegelve, a saját szempontjai szerint felhasználva, elhagyás és megtartás dichotómiája között új, nyitott összefüggésrendszer megalkotása. És kérdésfeltevéseiben a lehető legmesszebbre elmenni, amit például a magyar kultúra számára egyik leginkább szimbolikus eseménynek a körüljárásával lehetne alátámasztani: vajon Petőfi Sándor 1848. március 15-én elszavalta-e a Nemzeti Múzeum lépcsőjén a *Nemzeti dalt*? Nem, nem szavalta el.

Ennek az ilyen jellegű munkákban feltételszerűen elmaradhatatlan kritikai hangnak a jelenléte nagy eredménye Róna kronológiájának. Megmutatkozik ez a fejlécek dátumainak a megállapításában, a szövegtest összefoglaló jellegű részeiben, a rendelkezésre álló források ütköztetésében és tetten érhető a hivatkozások egyik adatcsoportjában, amely kimondottan a szakirodalom téves szöveghelyeit tünteti fel – tekintet nélkül azok szerzőire. A Babits-kronológiának ez a tulajdonsága túlmutat a kritikai szemlélet gyakorlásán és elviselésén, annak belátásán, hogy ez nem csak jog, de köte-

lesség is, ez az összetevő a szaktudományos demokrácia letéteményese, amely az eredményre, a teljesítményre, vagy azok hiányára figyel, és minden mást, mint ide nem tartozót figyelmen kívül hagy.

Külön ki kell emelni azt a sokszempontú mutatórendszert, amely a kötetek anyagában eligazít. Az intézményeket is magában foglaló névmutató egy ilyen jellegű munkában természetesen elengedhetetlen, és önmagán túl azonnal nyilvánvalóvá teszi a Babits Mihállyal foglalkozó kutatók kis közösségét is. Nagy nyereség az egyes kötetekben táblázatszerűen összegyűjtött lakcímek és iskolák, forrásokkal alátámasztott azonosítása. És szinte a legfontosabb a műveket műfajok, kötetek szerint regisztráló mutató, amely még az ismert dedikációkra is kiterjed.

Ugyanakkor Róna Judit munkája különleges módon rokonságban áll a legszubjektívebb műfajjal: írói levelezések, alkotói vallomások szelleme árad belőle, ez a megállapítás a legnemesebb értelemben igaz: a kutató – és nem csak a Babits-kutató – inspiráló erőt meríthet tételeiből, miközben egy érdekes, magasztalt és vitatott *alkotó* életének, munkásságának az írásos és nyomtatott hagyatékon is átütő személyiségének keresztmetszetét kapja. Az összeállító-szerkesztőt, aki joggal szerepel szerzőként a kötetek címnegyedében, csak biztatni lehet szolgálattal is felérő további munkájában, mellyel nagy segítséget nyújt Babits Mihálynak, a vele és a 20. századdal foglalkozó kutatóknak és – nem kell félni a nagy szavaktól – az egyetemes magyar kultúrának is. Segít az elgurult gyümölcsök összetereelésében, ami, feltehetően, a munka közben elkerülhetetlen azonosulás és elhatárolódás kettősége mellett egy ilyen jellegű munka örömét is elhozhatja.

(Balassi, Budapest, 2014.)

VÁSÁRI MELINDA

Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza, szerk. Bagi Zsolt

A Pécsi Tudományegyetemhez kötődő értelmezők kezdettől kulcsszerepet játszottak a Mészöly- és Nádas-értelmezésben. A Kerényi Szakkollégium konferenciája, melyen a recenzeált kötet alapul, ennek a hagyománynak a folytatója. Bagi Zsolt bevezető írása épp e közösségi élményre helyezi a hangsúlyt. Személyes történetével vezeti fel a kötetet, és mutatja be egyúttal e történet résztvevőit, a Mészöly- és Nádas-művek köré már hosszú ideje szerveződő értelmezői közösséget, melynek vitái, bár „merőben prózapoétikai vagy irodalomtörténeti kérdésekre szorítkoztak, mégis a legmélyebben egzisztenciálisak voltak”: „Mészöly és Nádas számunkra világnézet volt”. (5–6.) Azt hiszem, ez az egyik legfontosabb mozzanat, amely egyszerre jellemzi e kötet szerzői által alkotott szakmai közösséget, s a tárgyalt írókat és műveiket.¹ E szerzők műveivel foglalkozni voltaképpen életforma, ahogyan maga az irodalomtudomány is, és ennek révén lehet rámutatni e kötet tétjeire is.

A kötet hat tanulmányt közöl, melyekből négy Mészöly Miklós műveivel foglalkozik, többször olvashatunk *Az atléta haláláról*, de a *Saulusról* is szerepel dolgozat, előkerülnek a *Magasiskola* és a *Térkép Aliscáról*, illetve a szerző korai prózái, és egy színműve is (*Az ablakmosó*). A művek tárgyalása során nemcsak Nádas Péter, de Esterházy Péter és Ottlik Géza, sőt a nemzetközi irodalom (például a *nouveau roman*, a naturalizmus) is megjelenik kontextusként, párhuzamként. Nádas Péter művei közül kiemelten két regény szerepel az *Egy családregény vége* és a *Párhuzamos történetek*, valamint a *Szürke* című korai novellája, és mellettük időközben az *Emlékiratok* könyve is megjelenik referenciapontként. A címben megelőlegezett összehasonlító szempont, mely a két szerzőnek oda és vissza történő olvasását ígéri, a legtisztábban P. Simon Attilánál van jelen, aki kiemeli, hogy a „hasonlóságokat a kölcsönösség jegyében érdemes vizsgálni: „az utalások, az áthallások, a motivikus és szerkezeti kapcsolódások a ’60-as és a ’70-es években egy egyre intenzívebbé váló dialógus részei” (51.). Ám ő is figyelmeztet, hogy „Mészöly Miklós hangja erősebb lesz” a tanulmányban (52.). A korpusz vizsgálatán túl több tanulmány is bevonja a különböző elméleti és filozófiai diskurzusokat, és a prózapoétikai kérdések sem maradnak érintetlenek (e tekintetben magasan kiemelkedik Hovanec Zoltán tanulmánya, aki folyamatosan a szöveg közelében maradva fejti fel annak összetett működését).

Mely pontokon találkozhatnak össze az egyes elemzések? Elsőként érdemes lehet a példázatosság témáját tárgyalni. E tekintetben Szolláth Dávid tanulmányát (*Olvasásmódok ütköztetése*) és Marjánovics Diána arra felelő szövegét (*„Elmondja a tanulságot,*

de azt már nem tudom, mit”. A korai Mészöly-próza és a példázatosság) kell kiemelni. Szolláth *Az atléta halála* kapcsán „a példázatos és az allegorikus olvasás lehetőségeit” tekinti át írása második felében. Ennek során az abszurdot és az egzisztencializmust tárgyalja, különösen Őze Bálint figurájával kapcsolatban, akit az egzisztenciális példázat felől olvas. Szolláth szerint Hildi mint bizonytalan elbeszélő „rontja” ezt a példázatosságot. Marjánovics széles látókörű tanulmánya ehhez a gondolathoz kapcsolódik, amikor megállapítja: „a műfaj-történeti vizsgálódások felülírhatják azt a – magyar irodalomtörténet-írásban meghatározó – elképzelést, miszerint a többszólamúság és a példázatosság viszonya feszültségként írható le. A példázatnak ugyanis sajátja az ambiguitás, az, hogy többféle olvasati módot kínál fel.” (96.) Ez valóban új távlatokat nyithat a mészölyi példázatosság értelmezése számára.

Marjánovics elemzése során a *Saulusból* indul ki, összeszedve annak parabolikus elemeit. Megjegyzendő, hogy itt egy kulcsfontosságú jelenetet nem említ. Ez a „tamariszkusz-ág példázata”, melyet Istefanos mutat Saulusnak: „[...] letört egy gallyat, és odafektette a csipkés árnyéokra. De úgy látszik, nem bízott benne, hogy értem a példázatot. Mint egy igazi sófer, megismételte a mozdulatot: fölemelte, újra visszafektette a földre az ágat. És én tényleg csak akkor értettem meg: hogy előbb le kell törni, csak akkor találkozhatik az árnyékával.”² Ez a jelenet önmagában egyszerre példázat és példázat a példázatról, továbbá a regényről is. Marjánovics ehelyett – a szintén központi jelentőségű – Rabbi Abjatárra és kétértelműségére összpontosít, mely bizonytalanságot kelt Saulusban, ami végső soron előkészíti az indentitás átalakulását vagy elvesztését. (110.) A példázatosság tekintetében a *Magasiskola* és *Az ablakmosó* jelenti a viszonyítási pontokat: utóbbit szerinte a „célzatos, zárt parabolikusság” jellemzi (114.), előbbi pedig „egyértelműbben kínálja fel a jelentésközpontosítót, allegorikus olvasati lehetőségeket, mint az értelmezést elbizonytalanító *Saulus*”. (110.) Végül *Az atléta halálát* Marjánovics „sorsparabolaként” tárgyalja, és vitatkozik Fodor Péterrel (s így a hasonlót állító Szolláthtal is), mivel nem ért egyet azzal, hogy Hildi elbizonytalanító reflexió „rombolná” vagy „rontaná” a példázatosságot, hiszen nem lát szembenállást példázat és poliszémia között. Mészöly szerinte itt felszámolja a didaktikusságot, és egy nyitottabb konstrukciót hoz létre. Zárszában Marjánovics éppen ezen elbeszélői kételyt látja a modern parabola sajátjának. (125.)

A példázatosság után egy másik hosszú hagyománnyal rendelkező irodalomtörténeti fogalmat, a realizmust kell kiemelnem, mely – különféle megközelítésekben – sokszor megjelenik és hangsúlyossá válik a tanulmányokban. Zsupos Norbert épp azt elemzi, hogyan halad Mészöly prózája fokozatosan a „példázatos formától a leíró próza nyelvhasználata, a felszín reprezentációja felé”. (131.) Zsupos mindezt összekapcsolja az objektív ábrázolással, és (ebből a szempontból) a *nouveau roman* műveivel állítja párhuzamba (példaként a *Filmet* hozva), mivel az „az ábrázolt világot tiszta felszínként kezeli”. (132.) S mielőtt rátérne a *Saulus* és *Az atléta halála* összehasonlítására (felszín–mélység szembeállítására), a felszín fogalmát igyekszik tisztázni, és ehhez Sartre és Roland Barthes elemzéseire fordul. Azt a poétikai elvet emeli ki,

¹ Hasonló megállapításra jut: DECZKI Sarolta, *Inzultáló jelenlét*, Műút 2016/56., 82–84.

² Mészöly Miklós, *Saulus*, Magvető, Budapest, 1975, 110.

„amely a nyelvet alkotó szavakat dologként kezeli, ezáltal az ábrázolni kívánt világban szintén a dolgok felszínét jelenítik meg, függetlenül eredeti vagy átvitt jelentésüktől”. (135.) Nem sokkal később, immáron a *Saulussal* kapcsolatban azt olvassuk, hogy „az elbeszélés nyelvét alárendeli a dolgok objektív megjelenítésének”. (136.)

Noha valóban nagy hangsúlyt kap Mészölynél a dolgok felszíne, vagy inkább a tárgyak felülete, ám ezt semmiképpen nem állítanám szembe a mélységgel, ahogy azt a szerző teszi, mikor a *Saulussal* szemben *Az atlétát* a „mélységek feltárásaként” jellemzi. A mélységgel szembehelyezett felszín fogalma elvéti a lényegét, mivel a mészőlyi megjelenítésmód éppen e dichotómián lép túl. Nincs a felszín mögött mélység, vagy a dolgokon túl jelentés, a kettő egy és elválaszthatatlan Mészölynél. A *Saulusban* ez elemi tapasztalat, ahogyan az is, hogy a szubjektum nem leválasztható az objektumokról, azok egymással kölcsönhatásban léteznek (a tárgyak szerepe meghatározó végig a szövegben, ahogyan a környezet is, vagy éppen a – Zsupos által is tárgyalt – réperspektíva, ráadásul mindez szorosan összefonódik a szöveg működésével is). Ily módon az objektív ábrázolás sem kerülhet szembe a szubjektív ábrázolással – talán éppen ebben ragadható meg a mészőlyi „objektivitás” fogalom, melyet nem hiába tesz idézőjelbe esszéiben, hiszen azt egészen új értelemben használja.

Érdemes itt áttérni a Bagi Zsolt által nádasí realizmusként tárgyalt ábrázolásmódra, mely szorosan kapcsolódik az imént tárgyalt problémákhoz (tanulmányának címe: *Realizmus. A Párhuzamos történetek és a dolgok állása*). Bagi tisztázza, hogy milyen értelemben használja a fogalmat: „Realistának lenni elsősorban azt jelenti, hogy az elméleti konstrukciókkal szemben a dolgokhoz ragaszkodunk. Nádas Péter szövegei minden esetben az elbeszélésekkel, az ideológiákkal szemben a legközelebb próbálják hozni érzékszerveinkhez a dolgokat.” (234. Kiemelés – V. M.) Nádas írásművészetével kapcsolatban nagyon pontosnak és találónak vélem ezt a meghatározást, mely a benne rejlő téteket is érzékelteti. A kötetben többször visszatérő „inzultáló jelenlét” fogalma is ebben az értelemben lesz különösen fontos. És ha korábban a felszín problémája volt terítéken, mintha P. Simon állításához hasonlót (ám pontosabban) fogalmazna meg Bagi, aki a realizmust a dolgok szóhoz juttatásáért való harcként jellemzi, az arra való törekvésként, hogy a dolgok nyelvénél a szöveg. (238.)

Bagi rámutat, hogy mint Mészölynél, a *Párhuzamos történetekben* is a múlt betérési pontjaiként a helyek, helyszínek szolgálnak. (246.) (Ehhez hozzátenném, hogy ugyanilyen szerepet játszhatnak a tárgyak is: például Szemzőné kesztyűje, a zongora, a Madzar által készített bútorok alapanyagául szolgáló fa stb.) Ugyanakkor különbséget tesz a két szerző között: Mészölynél szerinte kontinuitás jellemzi a helyszíneket, állandók a változásban, míg Nádasnál maga a helyszín is létrejön, a viszonyok jelölik ki például a Pozsonyi úti lakás helyét, mely történetek, idősíkok és térszervezők metszéspontjában áll. (249.) Ehhez kapcsolódik a szerzőnek az a megállapítása is, hogy a narratív történetírás, a történeti emlékezet elfed, és a 20–21. század története hosszú elfedéstörténet. A múltfeldolgozásnak ez a hiánya pedig a *Párhuzamos történetekben* „úgy jelenik meg, hogy halmozzuk a történeteket. A párhuzamos történet láthatóvá tesz vagy felfed: felfedi azt, hogy a történeteknek nincs elejük és végük, hogy lezárás híján ismétlődnek és egy jottányival sem válnak elviselhetőbbé. Hogy

a realitás összetörő történeteket, a megjelenítést. Hogy a múlt hat, de hatástörténete nem a hagyomány szépen rendezett világába vezet, hanem befejezetlen történetek beteljesületlen huszadik századába. Ezeknek a nagy regénye a *Párhuzamos történetek*.” (251.) Bagi tanulmányában a regény nagyon fontos jellemzőire mutat rá, érzékeny és értő olvasója annak.

Ezen a ponton nagyon sok, a kötetben tárgyalt probléma összeér: az idő- és térbeliség, a kontinuitás és diszkontinuitás kérdése, a hagyománynak és a történetek elbeszélhetőségének, valamint az identitásnak a problémája. Ezek közül először az időbeliséget emelném ki, mellyel ugyanakkor szoros kapcsolatban áll a térbeliség és az elbeszélhetőség is. E kérdéskörrel Szolláth és P. Simon Attila is kiemelten foglalkozik. Szolláth tanulmánya első felében a regény elbeszélésmódját és időszervezetét elemzi: felvázolja *Az atléta halálának* összetett időviszonyait, melyek miatt „csapongónak” tűnhet a szöveg első látásra (az emlékezéshez hasonlóan – tehetnénk hozzá), mivel a különböző időrétegekhez tartozó vagy más-más térben játszódó történetek „egymást metszve-keresztelve, állandó megszakításokkal és visszatérésekkel, mozaikszerű szerkezetben tárulnak elénk. Ez dinamizálja az olvasást és a szinte kimeríthetetlen epikai gazdagság benyomását kelti”. (13.) Ezzel a szöveg Szolláth szerint eléri a lehetséges jelentések megsokszorozódását, és így a szöveg sűrítését. Emellett e szövegi működés az időt is térszerűvé változtatja, s az egyidejűség is előtérbe kerül. Ez utóbbi két észrevétel különösen fontos lehet a mészőlyi életmű kapcsán, hiszen a *Filmben* még meghatározóbbá válnak ezek a mozzanatok. (Egyben ismét utalni lehet itt az „inzultáló jelenletre”).

P. Simon Attila „ugyanúgy másképp”. *Változatok az időre* Mészöly Miklós novelláiban című tanulmányának középpontjában szintén az időbeliséggel kapcsolatos problémák állnak. Mint korábban említettem, ez az a tanulmány, amely leginkább érvényesíti az összehasonlító szempontot, ám, ahogyan azt hamar jelzi is a szerző, Mészöly műveivel (*Nyomozás, Film, Térkép Aliscáról, Lesiklás*) Nádas Szürke című korai novelláját olvassa egyedül össze. Az időbeliség természetesen szoros összefüggésben van az elbeszélhetőség és az identitás kérdésével is, a szerzőt a szövegek központi kérdései, az én integritásával, a történelmi vagy a személyes múlttal kapcsolatos problémák érdeklik. (52.) Mindezek a kérdések egymással szorosan összefonódnak, a prózapoétikai sajátosság, mint a történet és a célelvűség felszámolása, együtt jár „az én integritásának megbomlásával való szembesüléssel”, melynek következménye (vagy előzménye), hogy „nem egy kontinuos elbeszélte időben pillantják meg saját múltjukat, hanem a diszkontinuitás válik az időtapasztalat meghatározó karakterévé”. (57.) Zárójelben azért vetettem közbe, hogy a kauzalitás iránya nem eldönthető, mert – ahogy arra a szerző is felhívja később a figyelmet – a diszkontinuitás következménye, hogy nem jöhet létre az elbeszélés egysége (vagy az azt alkotó emlékezet kontinuitása), amely pedig az egységes én kialakulásának feltételeként jelenik meg. (58–59.)

Hasonlóan az önazonosság és az elbeszélésmód összefüggését vizsgálja Hovanec Zoltán az *Egy családragény vége* kapcsán (*Önmeghatározás és elhallgattatás. Nádas Péter: Egy családragény vége*). Ahogy a bevezetőben említettem, ez a tanulmány összefonja a leginkább a prózapoétikai jellemzőkre, és az elemzésül választott regényt végig

a szöveg közelében maradva olvassa, miközben nagyon fontos mozzanatokra mutat rá a szöveg működése szempontjából, és talán azt is kijelenthetem, hogy egyben a nádas próza alakulása szempontjából is. Tárgyát MacIntyre, Ricœur és Tengelyi László érvelésével mutatja be. Legutóbbi lesz a leghangsúlyosabb, aki elveti a másik két gondolkodó elméletét, ő éppen azokra a válsághelyzetekre koncentrál, „melyek során kénytelenek vagyunk bizonyos okokból módosítani, felülrni addigi élettörténetünk”. E helyzeteket nevezi Tengelyi *sorseseeményeknek* (176.), e fogalmat pedig Hovanec is átveszi, és alkalmazza érvelése során. A diszkontinuitás válik így Mészöly és Nádas művei kapcsán is a tanulmányok egyik főbb problémájává. Ennek kapcsán a *Párhuzamos történetek*re is érdemes utalni, melynek elemzésekor, mint láttuk, Bagi Zsolt „elfedéstörténetről” beszél, mely szintén a műtfeldolgozás sikertelenségéről árulkodik, és így a diszkontinuitás tapasztalatára adott válaszként értelmezhető.

P. Simon nagyon helyesen kiemeli, hogy Mészölynél a diszkontinuitás következménye a jelen idő előnyben részesítése, s a jelenlevővé tételre való törekvés, melyet Mészöly szavaival is alátámaszt: „Korunk művészete – az eddiginél sokkal szenvedélyesebben – az aktuális pillanat autonómiájába kívánja besűríteni mindazt, ami történelmi és történelminek ígérkezik.” (59.) Azért is érdemes Mészöly szavait idézni, mert – ahogy azt esszéiből már megszokhattuk – magába sűríti a tárgyalt problémát, s rámutat nemcsak saját, hanem Nádas prózájának is egy lényegi jellemzőjére. Így lehet mégiscsak a tanulmány ugyanúgy érvényes Nádas későbbi műveinek tárgyalásakor is, ahogy ezt egy, a kötetben belüli intertextualitás is jelzi, hiszen mind P. Simonnál, mind Baginál a már említett kulcsfontosságú fogalom a Mészölytől származó „inzultáló jelenlét” (P. Simon – 60.; Bagi – 243.). Ennek megfelelően történhet például, hogy Nádas *Szürkéjében* és Mészöly *Filmjében* nem az emlékezet közvetíti a múltat, hanem azt „az elbeszélő a tárgyi világon keresztül igyekszik tetten érni egy helyszín bejárásával”. (70.) Ez a megállapítás azért is nagyon fontos, mert a tárgyi környezet és a helyszínek, épületek majd a *Párhuzamos történetek*ben válnak kiemelt jelentőségűvé.

Az *Egy családregény vége* különösen izgalmas ebben a kontextusban. Hovanec ugyanis bemutatja a nagyapa és az unoka hagyományhoz és kollektív, illetve személyes identitáshoz való eltérő viszonyát elbeszélésmódjuk elemzésén keresztül. A nagyapa feladata az volna, hogy szó szerint továbbadja a család történetét (Jézus halálától az ötvenes évek Magyarorszáig) a sajátjával kiegészítve. Ám már ő is szakít a hagyománnyal, amennyiben folyamatosan kommentálja, értelmezi az elbeszéléteket, újraolvassa, újraírja a hagyományt. Az egyénin túl ugyanakkor a kollektív identitás is a tét, mivel a családtörténet „színekdochikus viszonyban áll a regényen belül a zsidó néppel”. (185.) A nagyapa tehát szakít a hagyománnyal, elutasítja az általa kijelölt pozíciót. A modernség nagyapai modelljének megfogalmazásakor Hovanec rámutat, hogy a korábbi gyakorlat külső meghatározottságot biztosított a szereplőknek, a nagyapai praxis pedig éppen ezzel szemben artikulálódik, ami a családtörténet saját önazonosságának [való] alárendelésében valósul meg”. (197.) Vagyis az elbeszélés célja már nem a család, hanem ő maga, az élettörténet egységgé szervezése pedig az önmeghatározás mozzanataiként olvasható. (199.) Párhuzamként felmerülhet, amit P. Simon ír Mészöly

Lesiklás című műve kapcsán a „magába záruló élettörténetről”, mely az „el-sajátított, vagyis minden elemében sajátta tett, idegenségtől megfosztott élettörténetet” jelenti számára. (71.) Amely ugyanakkor továbbra sem képes egy egységes élettörténet megteremtésére, annak csak különböző elemei kerülnek egymás mellé, és bár egy totális értelem-összefüggésre utalnak, egység helyett „csak végtelen közelítés tárgyaként” tehetik ezt meg. Hasonló mondható el a fentebbiek alapján az *Egy családregény vége*-nek nagyapafigurájáról is, amennyiben nála sem jöhet létre maradéktalanul az identitás egysége.

Alternatívaként az apa figurája felé tekint Hovanec, de csak azért, hogy megmutassa, ő nem szolgál követendő mintával, ugyanis megtagadja az apját (akinek ez a második sorseseménye a második világháború után), a barátját, ahogyan a múltat is. A politikai rendszert szolgálja, számára az jelenti a „mi”-t. Ebből a szempontból is jelentőséget nyer a tény, hogy a családtörténetet nemzedékről nemzedékre nagyapa meséli unokájának, az apák tehát kimaradnak. Ellenpontként (vagy inkább alternatívaként) Simon Péter szolamát és identitását vizsgálja meg Hovanec. A nagyapa értelmező, hosszas értekezéseivel ellentétben csak egy-egy szavas mondatokat olvashatunk, saját élettörténetét nem értelmezi, inkább a szenzualitás és az asszociációk uralkodnak elbeszélésében. (207.) Érdemes ennek kapcsán visszautalni a Bagi és P. Simon által is használt „inzultáló jelenlét” fogalmára, melynek itt is felfedezhetők nyomai. Hovanec szerint Péter szolamát már nem feltétlenül lehet elbeszélésnek tekinteni a hagyományos értelemben. „Feloldódik az elbeszélő az ábrázolt múltbeli dologban”, az áttetsző elbeszélő én a tapasztaló énnel válik azonossá (208.) – ez a technika emlékeztethet a *Párhuzamos történetek* nehezen megragadható elbeszélőjére is, aki/ami szinte észrevétlenül adja át hangját, perspektíváját, nyelvezetét és látásmódját a karaktereknek, s válik így „áttetszővé”. Különböző idejű események kerülnek egymás mellé, a kapcsolatok esetlegesek, nincs már lehetséges történet, csak a történetfragmentumok egymásmellettiisége. (210–212.) Ezek a jellemzők erősen megidéznek Mészöly *Filmjének* szerkezetét is, de ismét visszautalhatunk P. Simon szövegére, aki megállapítja, hogy a történet és a célelvőség felbomlása az én integritásának felbomlásával jár együtt. Hasonló összefüggést fedez fel Hovanec is Simon Péter és „elbeszélése” között.

Hovanec az *Egy családregény vége*re vonatkozóan végül azt a következtetést vonja le, hogy Simon Péter már kihullik a család, a hagyomány viszonyrendszeréből, és narrációját az önmagára irányuló egyéni emlékezet asszociatív, gyermeki működése jellemzi. (215–216.) Szirák Péterre hivatkozva jegyzi meg, hogy itt a Bildung visszavonása történik, nincsenek minták a számára, leszakad a hagyományról. (221.) Zárásként megjegyzi, hogy az *Egy családregény vége* által így felvetett kérdésre, vagyis hogy miként lehetséges az identitásképződés ilyen közegben, az *Emlékiratok* könyve ad választ, melyben ehhez az egyén saját életének eseményei nyújtanak alapot. „A gyermekléttel, az infantilizmus belenyugvásával szembeni egyedüli ellenállásként az *Emlékiratok* könyve által felmutatott művészi önmeghatározás egyéni lehetősége áll, nyomatékosítva a kijelentést, hogy ahol az *Egy családregény vége* véget ér, ott kezdődik az *Emlékiratok* könyve.” (227.)

Amint láthattuk a kötet igen sok, a magyar prózairodalom szempontjából alapvető fontosságú kérdést érint, melyek egyben igen aktuálisak is. Az elbeszélés nehézségei, az időbeliség és az identitás problémái mellett a példázat műfaja, az egzisztencializmus és a realizmus is vizsgálat, valamint újraértelmezés tárgyává lesznek. Ezen túl Mészöly és Nádas kánonbeli szerepét is árnyalja, és felhívja a figyelmet jelentőségekre, mely nemcsak a prózafordulat, hanem a kortárs magyar irodalom tekintetében is kikerülhetetlen. Az egyes tanulmányok kritikáján túl a kötet egészére vonatkozó bírálatomat leginkább éppen az interpretációs közösség kapcsán tudnám megfogalmazni. Hiányoltam a hivatkozott szövegek közül a kötet által képviselt közösségen kívüli és újabban született értelmezői munkákat,³ s a kritika ezen a ponton konstruktív fordítható, amennyiben ezzel kezdeményezni lehetne az interpretációs közösségek együttműködését, melynek következtében létrejöhet egy szélesebb körű Mészöly-, Nádas- (és Ottlik-) életmű köré szerveződő kutatói hálózat.

(*Jelenkor, Budapest, 2015.*)

³ Például Bengi László, Kelemen Pál, L. Varga Péter korábbi vagy Lénárt Tamás, Szirák Péter, Kulcsár-Szabó Zoltán újabb tanulmányait, illetve a 2015 elején megjelent Kalligram-blokkot.

NEKROLÓG

Bárdos László (1955–2016)

Napokkal a halálhíre után is felfoghatatlan, hogy a kedves kollégánkról és barátunkról, Bárdos Lászlóról szóló mondatok ma már csak múlt időben fogalmazódhatnak. Utoljára akkor láttuk őt, amikor a félév befejezésekor az ELTE Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék tanárai még egyszer összeültek, hogy előkészítsék a következő félév indítását. Kint hétágra sütött a nap. Az arcokon egyszerre tükröződött fáradtság és olyasféle megkönnyebbültség, amelyet csak július elején lehet látni egy tanáron. Bárdos László is részt vett a beszélgetésen. Kissé kesernyés humora az elmúlt években egy árnyalattal sötétebb színt öltött. Egyre kevésbé volt ízlése szerinti a világ, amely körülvette, de úgy tűnt, kikezdehetetlen etikája, bámulatosan mély kultúrája, szemérmes, gazdag kedélye ekkor is segít neki abban, hogy megőrizze a kapcsolatot az őt életető erővel. Kedves francia, magyar szerzői, és a páratlan komolyzenei gyűjteményéből kiválasztott darabok hallgatása összekapcsolta őt az emberi és az emberen túli szakadatlan párbeszédének hangjaival, csendjeivel. Bárdos László, Laci, ahogyan kollégái szólították, 1978 óta tanított a Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéken. Hallgatók nemzedékeivel osztotta meg kivételesen finom intellektusának tapasztalatait. Jelenléte soha nem volt látványos. Soha nem külső elvárásokhoz igazodott, nem versengett sem a figyelemért, sem a népszerűségért. Mindenkori saját emberi habitusa, szakmai és erkölcsi meggyőződése, mély figyelme szabott irányt számára. Ezért csendes jelenléte évtizedeken át mértéket jelentett mindnyájunknak, amely nem változott, és semmit sem fakult az idővel, miközben a történelmi és politikai környezet nem szűnt meg morzsolni, pusztítani az ilyen értékeket. Milyen furcsa, milyen jelentés- és jelentőségteljes tény, hogy éppen egy olyan ember tudott szilárd és hajlíthatatlan maradni a maga szelíd és türelmes bizonyosságaiban, aki talán mindenkinél előbb és finomabban meghallotta a hamis hangokat, akit érzékenysége szinte védtelenné tett hamisságokkal szemben, és akinek szüntelenül együtt kellett élnie a testi szenvedés, a korlátozottság érzéseivel. Most, amikor a jelen idő helyét átveszi lassan a befejezettség, mindannyian szeretnénk ezt a befejezettséget olyan jelenné változtatni, amely velünk marad. Olyan jelenné, amely ugyanolyan erővel tart meg bennünket, amilyen erővel képesek vagyunk mi megtartani. Ebben most Bárdos László mosolyai már nem segíthetnek, csak az emlékü. Hiszen nemrég úgy búcsúztunk tőle, mint mindig ilyenkor, hogy ősszel találkozunk, és ebben az ígértben benne foglaltatott a beszélgetések, a folytatás öröme, de erre a találkozásra már nem kerül sor. Egyszerre kesernyés, de az öröm teljességét mutató mosolyát most már csak írásaiban,

leginkább a verseiben láthatjuk viszont. *A készlet* című 2007-ben megjelent kötet címéből megjelenésekor kihallhattuk a készlet teljes jelentéspalettáját. Most ezek a jelentések elmélyültek, e pillanatban sötétebb árnyalatokat öltöttek, halk zengésük még gazdagabb lett. E kötet egyik szonettjében, az *Illúzióban* írta Bárdos László:

Vagy néma út leszek, tűrő kifejlés,
ezer zökkenőre lágy visszacsengés,
zárt elégtétel, benső jutalom.

S bár a léptem most percről percre moccan,
akkorra a pályák kidolgozottan
nyúlnak mögém: mindenem megkaptam.

Bárdos László jelenléte mindig ilyen lágy visszacsengés volt számunkra is. Évei, minden napja a zökkenőkkel együtt ilyen kidolgozott pályát írtak le számunkra is. Talán mégsem mértük, mérhettük fel pontosan annak értékét, hogy éveiben, a kidolgozottságnak e ritka nemességében osztozhattunk vele. Az emlékezés hangját most még nem találjuk, szinte szótlanná tesz a megrendülés, de a köszönet szavát, ha későn is, jól esik kimondani. Isten Veled, barátunk. Isten Veled, Laci.

Schein Gábor

Szegedy-Maszák Mihály (1943–2016)

Meggörnyedt, lesóványodott, valahogy összement. Telefonhangja a gyógyszerek miatt elmosódottá vált.

A koporsó kicsi volt. Mintha könnyű is lett volna.

*

Korunknak bizonyára legnagyobb magyar irodalomtörténésze, akinek jelentősége csak a régi mesterekével mérhető. Válogatott munkáit ugyanúgy életmű-sorozatban jelentetik meg, ahogy a legsikeresebb írókéit. Eddig hét kötet jött ki, és még számos várható. A sorozat a szerző elhatározása folytán nem tartalmazza az ifjúkori műveket – politikai szempontból viszont az életműnek egyetlenegy szégyellnivaló eleme sincs, szemben nem kevés kortársának munkásságával. Irodalomtörténeti nagyságának összetevőit tanulmányokban fogják elemezni; most hadd essék szó a jellemről.

Jól használható a szerzőnek az utóbbi kétszáz év magyar irodalmára kidolgozott, nyelvi alapú nemzetmeghatározása, amelyet az Aurora (1825) előtti századok irodalmára is bízást érvényesíthetünk, ha a „magyar nyelv” kifejezést a „Magyarország nyelvei” kifejezéssel helyettesítjük. A jellem ott ismerszik meg, hogy a szóban forgó meghatározás politikailag felhasználhatatlan. A hatalmasok Szegedy-Maszák Mihály műveivel sem a megszállás alatt, sem azóta nem tudtak mit kezdeni.

Nagyság (és önbizalom) jele, hogy az előadásmód világos, a gondolatmenet átlátszó. Neki is volt, mint minden pályatársának, tanulmányírói modora, de ez a modor nála, Kosztolányival szólván, „jóízű”. Kosztolányi hatására egy idő (talán 1978?) óta még az idegen szavakat is kerülte; fogalmazásmódja udvariasan a megértés segítségére siet. Tanulmányai rendre tételmondattal kezdődnek; ennek alátámasztása maga a tanulmány. Ifjúkori remekének, *A lejtőn* elemzésének elején mindjárt vagy fél tucat tételt olvasunk, ráadásul olyanokat, amelyek némelyike ma is merészen hangzik.¹ A tanulmányírói poétika e műfogását Németh G. Béla bírálata nyomán alakította ki: „azt mondta: így a brabanti csipkeverésről is lehet értekezni. Azt tanácsolta: tegyek olyan állításokat, amelyeknek lesz visszhangja. Elemzésemet megfejeltem egy bevezetéssel. Ez váltotta ki a Népszabadság indulatát: a kötetet az a vád érte, hogy két-ségbe vonja nemzeti értékeinket”.²

Nem tartotta magát különösebben bátor embernek, kerülte a konfliktusokat, de ez az értekezői modor minden olvasója előtt leleplezte hatalmat nem tisztelő, szabad gondolkodását. Azok előtt is, akiktől, úgy vélte, függött: „Megtapasztaltam gyakran

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az átlényegített dal. A lejtőn = Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából*, szerk. NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1972, 293–294.

² SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Értelmiségi csoportosulások kísérletei a magyar kultúra átalakítására a XX. század utolsó harmadában = Uő., Jelen a múltban, múlt a jelenben*, Kalligram, Pozsony, 2016, 311.

azt, hogy ha két oldal van, akkor mind a két oldal utál”.³ A polgár viszolygott a botránytól, a tanulmányíró viszont a legbátrabbak közé tartozott. Méltó tanítványa volt mestereinek: az Eötvös Collegium hajdan kirúgott két volt diákjának, Hankiss Elemérnek és Németh G. Bélának.

*

Végtelenül szerencsés ember, aki, mint ő, úgy öregedhet meg, hogy családi béke veszi körül. Felesége, aki maga is elismert kutató, saját pályafutását alárendelte az övének, jobban szerette őt, mint önmagát. Fia és két lánya édes unokákkal ajándékozták meg.

Megkapott minden megbecsülést. Az ELTE és az Indiana University tanára volt, évtizedek óta akadémikus, nemzetközi irodalomtudományi egyesületek tisztségviselője, tanszékek és egyéb testületek vezetője, díjak és kitüntetések jutalmazottja.

Mindene megvolt, pontosabban meglett. Kitartó erőfeszítéssel, példaszerű, „protestáns” (Max Weberrel ő vélte így) munkaerővel visszaszerezte hűvösvölgyi családi házukat. A szép kertben egy második házat is építettek, s így együtt lakhatott „maradékaival” (Esterházy). Elérte, amire Arany törekedett („Egy kis független nyugalom, / Melyben a dal megfogyanhat, / S hogy megint ültessek, oltsak”).

A házban régi Szegedy-Maszák nagy becsben tartott holmijai. Fali-, asztali és állóórák, amelyeknek felhúzása külön projekt volt. Családi portrék, művészösök festményei, szemrevaló műtárgyak – és néhány osztályon felüli, súlyos remekmű. Nemrég restaurált szalon-hangversenyongora, hozzá páratartalom-mérő. Brit hangszó, elektroncsöves erősítő. A könyvtár kötetei a hetvenes évek elején valami rejtélyes okból még mind be voltak burkolva csomagolópapírba, így adataikat gerincükről leolvasni nem lehetett. Az újabb beszerzésükre már nem került boríték, és mára a régiék leg többjéről is lekopott.

Itt élt, itt hozta létre műveit.

*

Immár a végtelenségig finomodtak a közvetítő eszközök, amelyeknek segítségével látványokhoz vagy hangélményekhez juthat a műélvező. Japánban több száz éves rózsafából készítenek lemezes fényképezőgépet. Némely eszközöket műtárgyaknak kijáró kultusz övez. Akár a befogadó személyre is gondolhatunk úgy, mint egy tárgyra, mint a közvetítőlánc utolsó láncszemére, afféle végső felfogóernyőre, mert befogadóból is elképzelhető többféle annak függvényében, hogy az illető a beérkező élmények nyomán mire jut. Szegedy-Maszák Mihály, miközben nekünk írt, voltaképpen egész életében önmagán dolgozott. A legmagasabb művészet igényeinek megfelelő, hivatásos műélvezővé alakult. Amit létrehozott, annyira tökéletes, hogy leutánozhatatlan.

Most ne a műre, hanem az emberre gondoljunk. Ne irodalomtörténeti munkásságára, bármily hatalmas az (főleg, ha tekintetbe vesszük, hogy e nyelvi korlátokat alig ismerő munkásság általunk kevésbé számon tartott, jelentékeny része nem a magyar, hanem az angol nyelvű irodalommal foglalkozik). Gondoljunk az irodalomtörténetész-

³ KÁROLYI Csaba, „Amit én csináltam, az megőrzése valaminek”. Szegedy-Maszák Mihállyal beszélget Károlyi Csaba, *Élet és Irodalom* 2016. július 15., 28. sz.

nek az irodalomhoz való közvetlen, szinte testi viszonyára. Hajlamos volt saját mesteriségét, az irodalomtudományt is az irodalom részének felfogni. Íróbarátai figyeltek szavára. Arca, hajviselete, a hetvenes években is már gyakran zakós-nyakkendő megjelenése szintén irodalmi volt. Ugyan nem Kosztolányi-feje volt, hanem Ady-feje.

A zenével és a képzőművészettel ugyanúgy volt, mint az irodalommal. Nem megközelítenie kellett őket, szakember módjára, hanem ezek is eleve az övéi voltak. Gyermekkorában zongoraművésznek készült, és messzire jutott. Apja, Szegedy-Maszák György absztrakt festő volt, szép akvarelleket és tusrajzokat alkotott, persze minden elismerés nélkül. Szegedy-Maszák Mihály eleve benne élt minden művészeti ágban.

Estztikai viszonya alapvetőbb és természetesebb volt, mint legtöbb szakértésé, és ez némelyekből elismerést, másokból irigységet váltott ki. Zenerajongóként meghallgathatjuk Kocsis Zoltán játékát, de aligha kaphatnánk tőle tanácsot saját zongorázásunkkal kapcsolatban.⁴ Gazdag műgyűjtőként hozzájuthatnánk kivételes jelentőségű festményekhez, azt azonban aligha érhetnők el (ragozás! látod?), hogy ezek már születésünk előtt falunkon függjenek. (A szóban forgó döbbenetes képek ráadásul – Szegedy-Maszák Vera és Kosztka István házassága révén – rokoni alapon kerültek oda.)⁵

Az eleve művészi pályára szánt kislányból felnőttkorára is megmaradt csillapíthatatlan kíváncsisága, amely kielégíthetetlen művészetigényé alakult. Ezért lett a művészet tudósa. A tudomány egyetlen mozgatója a gyermeki kíváncsiság. És ezért alakult ki a tudós belső magányossága, az áttörhetetlen fal a többiek és öközte. A legképrázatosabb csodagyerek is magányos a felnőttek világában. Családja – családjának minden tagja, a kicsik is – tudta ezt, és vigyáztak rá, mint a szemük fényére.

Túlérzékeny embernek nem való hosszú haldoklás. Nagyon beteg volt, de a vég hirtelen következett be. Fájdalom nélkül, egyik pillanatról a másikra halt meg. Aki szerencsés egész életében, a halálakor is az. Még a legfontosabb, ez a Babits-dolog is összejött neki: „Csak te borulsz rám, asszonyi jószág, / mint a letört karóra a rózsák, / rémült szemem csókkal eltakarni...” Egyik lánya jelenlétében, felesége ölelésében tűnt el ebből a világból.

*

Mi a helyzet a másvilággal? Azt, hogy a lélek halhatatlan-e, bizonyosan senki sem tudja. A szellem azonban viszonylag halhatatlan, ha az ember tehetséges, szorgalmas – és becsületes.

Horváth Iván

⁴ Uo.

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az értelmezés történetisége*, Pannónia Könyvek, Pécs, é. n. [2006], 45.; Uő., *Szó, kép, zene*, Kalligram, Pozsony, 2007, 97.

SZIRÁK PÉTER

Ki említ megemlékezést?

A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról

2016, 132 oldal, 1850 Ft



A valóságos vagy elképzelt utazás, az utazásról szóló elbeszélés azért válhatott a kultúrantropológia modelljévé, mert az ember önmagáról alkotott képének, önmegalkotásának közege is, amennyiben az utazás koronként eltérő változatokban létező kulturális praxis és irodalmi reprezentációs mintázat. Az írást, az olvasást és az utazást a korai úti arsiperegrinandi kapcsolta szoros össze, s ez a viszonylat – eltérő kontextusokban ugyan – de tartósan fennmaradt: Kant például az utazást az olvasással, vagyis imaginációjával is pótolhatónak gondolta, s az a fölfogás sem ismeretlen, amely az utazás és az olvasás-írás

között majdhogynem analógiát feltételez, amennyiben az utazó mindig korábbi utazók nyomait olvassa és hasonítja át. Csak a hatásosan megjelölt hely számít, s a megjelölt helybe vágyak és képzetek – vagyis bizonyos mértékig mindig fiktív elemek – íródnak bele. Az irodalmi útirajz – önmaga médiumváltót el nem leplezve – ellene szegül az idegenség elhamarkodott fölépítésének és gyors leépítésének, rapid bekebelezésének, a turisták „készen kapott”, „megszervezett” jelek iránti vágyának, s a jelekké vált világ „elvesztésének”. Az irodalmi útirajz nem olyan hasznosságú, mint egy beдекker, mert éppen a percepció és az értelemadás nehézségeit, a saját és az idegen dinamikus viszonyát fürkészi. A két világháború között virágkorát élő magyar utazási irodalom java azt is megmutatja, hogy milyen feszültségben áll a jelentéstermelés és a jelenlét-deficit, valamint az utazás testet foglalkoztató, testi bevonódást keltő hatása, illetve az ezt kiábrázoló, vagy arra kísérletet tevő nyelvviszék közötti átlépés.

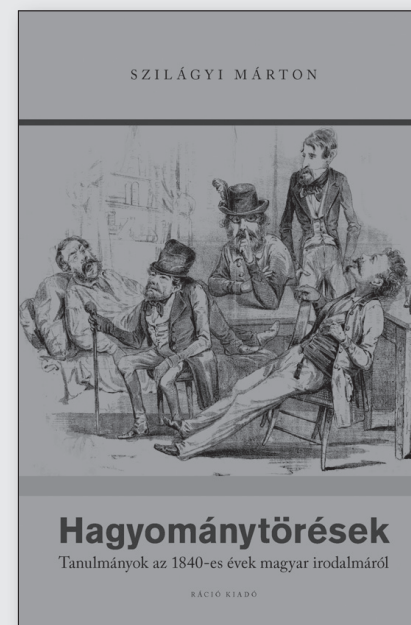
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

SZILÁGYI MÁRTON

Hagyománytörések

Tanulmányok az 1840-es évek magyar irodalmáról

2016, 300 oldal, 2900 Ft



Ez a kötet az 1840-es évek magyar irodalmának szentelt tanulmányokat tartalmaz. Vajon indokolja-e valami, amikor egy tanulmánykötet egyetlen évtizedet akar megvilágítani, hogy éppen ezt válassza? Vagy itt csak néhány nagy alkotó (Vörösmarty Mihály, Petőfi Sándor, Arany János, Jókai Mór, Eötvös József, Kemény Zsigmond, Kisfaludy Sándor) vonzásáról van szó, s voltaképp véletlen, hogy pályafutásukból épp a közös időszaknak tekinthető periódust mutatják fel ezek az elemzések?

Ez mégsem csupán véletlen. Az egyes tanulmányokat ugyanis összeköti egy olyan szemlélet is, amely

a művek körül érzékelt kontextusról akar számot adni. Az 1840-es évek hitek és válságok egymást váltó, izgalmas időszaka, amely a haza és az emberiség fennmaradásának vagy pusztulásának vízióival viaskodott, s amely a készen kapott és szűkösnek érzett hazai irodalmi tradíciót óriási erőfeszítéssel és kreativitással próbálta megújítani. Az évtized fontos irodalmi szövegei talán épp azért tűnnek olyan megkapónak és erőteljesnek, mert ezek a dilemmák megszenvedett formában, tétlen rendelkező lehetőségként mutatkoznak meg bennük. A kötetbe foglalt tanulmányok szövegelemzései ennek a befogadói tapasztalatát is megpróbálták rögzíteni és értelmezni.

Szilágyi Márton 1965-ben született Gyulán. Irodalomtörténész, az ELTE Bölcsészettudományi Karán a XVIII–XIX. Századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék 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

Szeretettel várja az érdeklődőket
a kápolnasnyéki
Halász Gedeon Központ



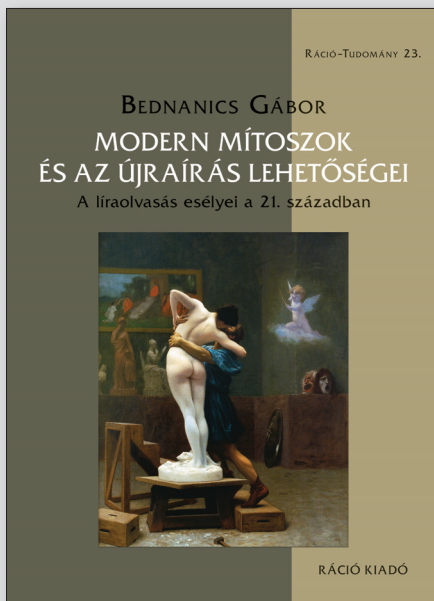
- kiállítások
- konferenciák
- koncertek
- bérelhető terek és termek



Velencei-tavi Kistérségért
Alapítvány

2475 Kápolnasnyék, Deák Ferenc utca 10.
level@vтка.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



A Halász Gedeon Központ

első kiállítása:

*A 65 éves MKB Bank gyűjteménye
a 200 éves kastélyban*



HALÁSZ
GEDEON
KÖZPONT



Megtekinthető:

2016. június 28. — 2016. december 31.

keddtől vasárnapig
10–18 óráig

A belépők ára:

Teljes árú: **800,- Ft**

Kedvezményes és 14 év alatt: **400,- Ft**

Kápolnásnyék,
Deák Ferenc
utca 10.
Halász-kastély