

**Deczki Sarolta
Farkas Zsolt
Porogi Dorka
Rákai Orsolya
Wirágh András
Sárközi Éva
Hartvig Gabriella
Sári B. László
Hende Fruzsina
Kis Petronella**

2022

Megjelenik negyedévenként

A Literatura folyóirat előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál.

(Éves előfizetési díj: 4800 Ft)

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetők:

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet

1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda

Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék

E-mail: bardi.erzsebet@abtk.hu, terjesztes@abtk.hu

Penna Bölcsész Könyvesbolt
(hétköznaponként 13 és 17 óra között)

1053 Budapest, Magyar u. 40.

Telefon: +36-30-203-1769

E-mail: info@pennakonyvesbolt.hu

Főszerkesztő:

Kappanyos András

Felelős szerkesztő:

Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:

Kálmán C. György

Kiss Margit

Visy Beatrix

Tanácsadó testület:

Bezeczky Gábor

Kulcsár Szabó Ernő

Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Technikai szerkesztő:

Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

A szerkesztőség címe:

1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

A 2022-es évfolyam megjelentetését

a Magyar Tudományos Akadémia, az ELKH Titkársága és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



ELKH

Eötvös Loránd
Kutatói Hálózat

nka

Nemzeti Kulturális Alap

ISSN 0133-2368

LITERATURA

XLVIII. évfolyam 2022/4.

Nekrológ

DECZKI Sarolta

A világbéke kínzó kérdése, avagy a fasírt sötétje
– Dérczy Péter (1951–2022) – 355

Tanulmány

FARKAS Zsolt

A harmadik (és a többi) Júdás-változat
– Borges *Három Júdás-változat* című novellájának
metaleptikus értelmezése – 359

POROGI Dorka

Az idő mint a színházi gondolkodás eszköze
– és lehetősége 388

RÁKAI Orsolya

A váratlan vendég
– A narratív fordulat paradox jellegének szerepe
a kritikai értékítéletekben – 403

WIRÁGH András

A szeriális közlés diadala
– Jelenetek Krúdy Gyula karrierjének első szakaszából – 411

Dokumentum

SÁRKÖZI Éva

Verstan és versírás
– A József Attila-mű keletkezéstörténete és értelmezései – 426

Szemle

HARTVIG Gabriella

„A konszenzusok felmondása és újraírása”: Az angol irodalom
új története
– *Az angol irodalom története* 1–2.
Szerkesztette KARÁTH Tamás és HALÁCSY Katalin (1. kötet);
KISS Attila Atilla és SZŐNYI György Endre (2. kötet).
Budapest: Kijárat Kiadó, 2021 – 438

- SÁRI B. László
 „Onnan hívlak segélyemül merész dalomhoz”
 – irodalmak történetének lehetőségeiről
 – *Az angol irodalom története* 3–4.
 Szerkesztette KOMÁROMY Zsolt, GÁRDOS Bálint
 és PÉTI Miklós. Budapest: Kijarat Kiadó, 2021 – 444
- HENDE Fruzsina
 „Mocskos idők a sarokba bújva!”
 – DECZKI SAROLTA. *A jereváni rádió*.
 Miskolc: Műút Könyvek, 2021 – 450
- KIS Petronella
 Diskurzusok szövegről, írásról, olvasásról
 – „A szöveg kijáratai”: *Tanulmányok Roland Barthes-ről*.
 Szerkesztette ÁDÁM Anikó és RADVÁNSZKY Anikó.
 Aprópó 3. Budapest: Kijarat Kiadó, 2019 – 455

A VILÁGBÉKE KÍNZÓ KÉRDÉSE, AVAGY A FASÍRT SÖTÉTJE

– Dérczy Péter (1951–2022) –

DECZKI SAROLTA

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos munkatárs

deczki.sarolta@abtk.hu

ORCID 0000-0002-6609-8448

- 1982-ben jelent meg a *JAK-füzetek* első darabja, a *Fasírt avagy viták a „fiatal irodalomról”* Dérczy Péter szerkesztésében. A JAK akkori titkára, Szilágyi Ákos ezekkel a sorokkal indította útjára az új sorozatot:

Egy irodalom nem művek halmaza. Az egyes mű önmagában, más művek, irányzatok, hagyományok, folyóiratok nélkül elgondolhatatlan. [...] Az egyes mű és az egyes szerző irodalmi sorsára nem marad hatás nélkül, mikor és hol jelenik meg, milyen művekhez, szerzőkhöz, milyen hagyományokhoz és irányzatokhoz kapcsolják, és melyektől választják el, hogyan és kik olvassák, hányféleképpen értelmezik.¹

Az irodalom mindenkori létezés módja tehát a hálózatoság, működése pedig az egyes résztvevők közötti közös munkán, kapcsolaton alapszik.

Vannak kitüntetett pontjai ennek a hálózatnak, akiknek a jelenléte, az ízlése, az odaadása különösen nagy hatással van az irodalom mindenkori alakulására. Akik nélkül a művek nemcsak hogy nem jutnának el az olvasókhoz, de meg sem születnének, vagy legalábbis nem abban a formában. A legendás szerkesztők ösztökélik, pátyolgatják a szerzőt, kiéneklük belőle a szöveget. Ilyen szerkesztő volt Dérczy Péter is, akár a *Kritikánál*, akár a *Magyar Nemzetnél*, akár a *Magyar Naplónál* vagy az *Élet és Irodalomnál* dolgozott. Az első lapnál újságíró-gyakornok volt, a másodiknál a kritikarovat szerkesztője, a harmadiknál főszerkesztő, a negyediknél pedig a prózarovat szerkesztője. Ahogyan GreCsó Krisztián írta róla, aki az *ÉS* prózarovatában

¹ SZILÁGYI ÁKOS, „A József Attila Kör füzet sorozata elé”, in *Fasírt avagy viták a „fiatal irodalomról”*, szerk. DÉRCZY PÉTER, 5–6 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982), 5.

váltotta őt: „Péter remek érzékkel mozdított ki szerzőket a mélypontról, egyszerre volt szerkesztő, pszichológus, apa és barát.”² Ismert mindenkit, tudott mindenkiről mindent, hiszen egy lap nem működtethető anélkül, hogy a szerkesztő tisztában ne lenne a szerző aktuális életeseeményeivel, hangulatával, érdeklődési körével.

Aligha véletlen, hogy pályája kezdetének egyik legfontosabb állomása éppen a fent említett kötet, mely a „fiatal irodalom” aktuális állapotáról szóló vitacikkekben válogatott. A nyolcvanas évek elején járunk, egy egyre nehezkesebb és tunyább, de még hatékony diktatúrában, ahol a nyilvánosság fórumai korlátozottak, de lassan már minden megjelenhet. Eddigre a próza már fordult egyet, a váteszszerep idejétmúlttá vált, és a hozzászólók többsége válságot regisztrál az irodalomban és az irodalmi közéletben egyaránt. A szerkesztő biztos kézzel válogat a tárgyban született hozzászólások között, melyek egyrészt az *Élet és Irodalomban*, másrészt az *Életünkben* folyó nyilvános vitához járultak hozzá. Dokumentumkönyvnek nevezi a kötetet, „mert híradás a jelenről”,³ és azt reméli, hogy ha valaki tíz év múlva előveszi, akkor azt mondja majd: „Igen, ez volt Magyarország.”⁴

Nehéz ma már osztozni abban az optimizmusban, mely az irodalom aktuális állapotát azonosítja Magyarországgal, de kétségtelen, hogy a szerkesztő által összeállított kötet nemcsak az irodalomról mondott valami nagyon fontosat, hanem az országról is, ahol élünk, és ahol egy Dérczy Péter nevű szerkesztő, kritikus, irodalomtörténész számára az irodalom ügye egy volt az ország ügyével.

Azért is fontos mérföldkő ez a kötet Dérczy pályáján, mert ebből már világosan kirajzolódnak egy szerkesztői-kritikusi-történeti habitus alapvető vonásai: a háttérbe húzódó szerénység, a vállalt szubjektivitás, a téma mély ismerete és a szerkesztői alaposág, mindemellett a kritikus éleslátása, aki a jövőre olvasóit és irodalomtörténészeit is szem előtt tartja. S mindemellett szellemes geg a kötet címe, melynek első olvasásra semmi köze az irodalomhoz: *Fasírt*. Akkor sem vagyunk sokkal okosabbak, ha elolvassuk a Hajnóczytól vett mottót: „sötét volt, mint egy fasírtban”.

Dérczy Péter személyében remekül működött a szerkesztő, a kritikus és az irodalomtörténész társbérlete, hiszen jó huszonöt évig dolgozott az MTA Irodalomtudományi Intézetében is, ahol nemcsak fontos tanulmányai születtek, de jelenléte, hozzászólásai is sokat hozzattek a közös munkához. Nem is beszélve szeretetre méltó személyiségéről, szerénységéről, szakmai alázatáról, kedvességéről, humoráról, melyek kedvelt munkatárssá tették. Hozzászólásai a szakmai vitákon, konferenciákon mindig óriási műveltségről, tájékozottságról tanúskodtak, melyeket azonban sosem fitogtatott. Ő is rendszeresen részt vett a Modern Magyar Irodalmi Osztály és az Újvidéki Egyetem Hungarológia Tanszékének konferenciáin, melyeket immár több

² JÁNOSSY Lajos, „Írói és olvasói elvárások: Beszélgetés Grecsó Krisztiánnal”, *litera.hu*, 2009. július 28, <https://litera.hu/magazin/interju/iroi-es-olvasoi-elvarasok.html>.

³ DÉRCZY Péter, „Előszó”, in *Fasírt avagy viták a „fiatal irodalomról”*, szerk. DÉRCZY Péter, 9–10 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982), 10.

⁴ Uo.

mint négy évtizede szervez meg évente hol a magyarországi, hol a szerbiai fél, és egy Csáth Gézával foglalkozó tanulmánnyal szerepel a negyvenedik évfordulóra szerkesztett kötetben.⁵

Óriási rálátása volt a magyar irodalomra, és nemcsak egyes alkotókra, hanem folyamatokra, változásokra is, vagyis megvolt benne a szintézisalkotás ritka képessége, továbbá az, hogy tudását logikusan tudta rendszerezni és mesterien tömöríteni, ha szükség volt rá. Erről tanúskodik az a mindössze tizenegy oldalas tanulmánya is, melyben a magyar próza négy évtizedét tekinti át.⁶ Mástól hallatlan merészségnek, elbizakodottságnak tűnne, hogy ilyen kis terjedelemben ekkora problémahalmazt tárgyal, Dérczy viszont magabiztosan, kellő ökonómiával és érthetően magyaráz el bonyolult összefüggéseket, valamint kerüli az alkotók és művek telefonkönyvszerű felsorolását is. Mint ahogyan a leegyszerűsítéseket is, melyek sokszor pedig túlon túl is kézenfekvőnek tűnnek, különösen ilyen rövidke szöveg esetén. Hasonló áttekintést nyújtott Krúdy Gyula pályájáról (márpedig ez egy ekkora, ráadásul mind a mai napig teljesen fel nem tárt életmű esetén embert próbáló feladat),⁷ vagy éppen Karinthy Frigyes szépprózájáról.⁸

A két gyűjteményes kötet mellett egyetlen átfogóbb könyvet írt, Orbán Ottóról,⁹ mely már címében is szerénykedik, hiszen nem monográfiának nevezi a művet, hanem esszének. Kétségtelen, hogy a könyv stílusa inkább esszéisztikus, ám ez semmit sem von le tudományos értékéből. A koncepció logikus, releváns és elegáns, az elemzések meggyőzőek és nagy ívűek. Dérczy *is at his best*. Még akkor is, ha neki kétségei voltak saját magával kapcsolatban:

Az a helyzet, hogy nagyon elhúzódtott ez a munka, aminek az én esetemben csak az lehetett a következménye, hogy egyre több volt bennem a kétség, hogy egyáltalán tudok-e egy nagyobb lélegzetű szöveget előállítani, méltó lesz-e Orbán Ottó életművéhez, önbizalomhiány, önértékelési problémák, hogy a világbéke kínzó kérdését ne is említsem... Igen, néha elátkoztam, hogy vállalkoztam rá...¹⁰

⁵ DÉRCZY Péter, „Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában”, in *Hosszszmetszet: Újvidék–Budapest konferenciasorozat*, szerk. FARAGÓ Kornélia és KAPPANYOS András, 136–145 (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2019).

⁶ DÉRCZY Péter, „Megszakítottság és folytonosság: A magyar próza elmúlt négy évtizede”, in DÉRCZY Péter, *Vonzás és választás*, 9–25 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 2004).

⁷ DÉRCZY Péter, „Krúdy Gyula (Pályakép)”, in DÉRCZY Péter, *Töredékek a történetről*, 71–107 (Miskolc: Szépmesterségek Alapítvány, 2021).

⁸ DÉRCZY Péter, „Epikus hagyomány és személyiségválság – Karinthy Frigyes szépprózájáról”, in DÉRCZY, *Töredékek...*, 161–174.

⁹ DÉRCZY Péter, *Között: Esszé Orbán Ottó költészetéről* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2016).

¹⁰ JÁNOSSY Lajos, „Dérczy Péter: Orbán Ottó mindig kilógott,” *litera.hu*, 2016. szeptember 8., <https://litera.hu/magazin/interju/-76698.html>.

Önbizalomhiányról beszél, kétségekről, ami már csak azért is meghökkentő, mert sem a tudása, sem gondolkodásának tisztasága, ereje nem indokolja ezt. Dérczy Péter egész munkásságában talán az a leginkább tiszteletre méltó, hogy nem hivalkodik hatalmas elméleti-történeti felkészültségével, és nem engedi, hogy tisztánlátását elhomályosítsák az aktuális trendek, divatok. A posztmodern kánonból kiszorult Tar Sándor pályáját például mindvégig figyelemmel kísérte, számos tanulmány értékű kritikát írt róla, az életmű legalaposabb elemzői, ismerői közé tartozik. Hasonlóan tájékozott volt többek között Oravecz Imre, Esterházy Péter, Konrád György, Nádas Péter, Bodor Ádám, Darvasi László műveiben, és egyik legalaposabb ismerője a századforduló ködlovagjainak.

Dérczy Péter írásos életműve tehát egy szerkesztett és két saját kötet, valamint egy esszének hívott monográfia. Mindemellett azonban számos kritikát írt 1974-től haláláig, az Arcanum több mint háromezer találatot ad ki a nevére, mely akkor is szép szám, ha ez már a róla szóló, rá hivatkozó írásokat és duplikátumokat is tartalmazza. A szövegek itt maradnak velünk, orientálnak, tanítanak, nemcsak irodalomra, hanem az alázatra is. Arra, hogy csak kellő felkészültséggel, alapos munkával foglalkozzunk az irodalom ügyével. Merjük, akár szemben az aktuális trendekkel, divatokkal, csak magát a művet, annak külső-belső összefüggéseit feltárni, ezt pedig olvashatóan, tudományos szakzsargontól mentesen, de okosan, logikusan tálni az olvasónak.

Dérczy Péterre, ahogyan egyik kedvenc hősére, Orbán Ottóra is, a közöttség jellemző. Szövegek, szerkesztőségek, műfajok között élt (nem is említettük, hogy 2009-ben ő kapta a *litera.hu* Napló-díját), sőt, ha mondhatjuk így, közöttünk. Velünk. A kortárs irodalom hálózatának nagyon fontos pontja volt, egyik legáldozatosabb munkása, legfelkészültebb olvasója. Akinek az irodalom ügye az ország ügye. Péter emlékét ápolni, munkáját folytatni az itt maradtak feladata, hasonló alázattal és odaadással.

A HARMADIK (ÉS A TÖBBI) JÚDÁS-VÁLTOZAT*

– Borges *Három Júdás-változat* című novellájának metaleptikus értelmezése –

FARKAS ZSOLT

Miskolci Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
adjunktus

istenaldja@gmail.com

ORCID 0000-0002-8952-8607

The Third and the Other Versions of Judas

– Metaleptic Interpretation of Borges' *Three Versions of Judas* –

The text of Borges's short story *Three Versions of Judas* indeed suggests the reading found everywhere in the secondary literature, according to which the three editions of Runeberg's two books are the three versions of Judas indicated in the title. But I would instead call this a trap. The text (and Borges' poetics) rather suggests a metaleptic reading. According to this reading, the first version of Judas is Runeberg's first book, *Christus och Judas* (the first and second editions together), where Judas has an almost equal role as Jesus in the salvation story, but Jesus is the Savior. The second version is Runeberg's second book, *Den hemlige Frälsaren*, which is different not only in its title but also in its basic concept, since here Judas is the Savior. The third version is the very writing we have just read, *Three Versions of Judas*, that reveals the secret of Runeberg (and of God, according to Runeberg). But for the third version, several metaleptic solutions are possible. The article also touches on the relationship between literature and theology and on the role of the secret in Borges' short story and oeuvre.

Keywords: Jorge Luis Borges, narrative metalepsis, metaleptic reading, intradiegetic reading

* A tanulmányt a lapzártánkkal egy időben megjelent *Pozíciók és kompozíciók* című kötet is tartalmazza; a kiadvány Erdődy Edit-díjban és Baumgarten-émlékdíjban részesült.

■ 1. Bevezető

Jorge Luis Borges novelláját, a *Három Júdás-változatot* (HJV)¹ jó pár éve olvastatom irodalom szakos hallgatókkal (bevezető kurzuson, egyéb olyan novellák között, amelyek szórakoztató és tanulságos értelmezési feladványokat is adnak²). A művel kapcsolatban az első számú kérdés: „Mit takar a cím? Sorold fel a három Júdás-változatot!” Mindenki Nils Runeberg „három könyve” állításainak taglalásába kezd. De hát hány könyve volt Runebergnek? Nem csak kettő?

Nemrégiben utánanéztem a mű recepciójának, és meglepődve láttam mindenütt ugyanezt. Minden értelmező, aki felsorolja a három Júdás-változatot, Runeberg első könyvét tartja az első változatnak, ennek átdolgozott kiadását a másodiknak, és a második könyvet a harmadiknak. Az én olvasatomban a második kiadás egyáltalán nem szerepel(t). Sokszor megolvastam a novellát, meggyőződésemmé vált – és évről évre bizonygattam a szövegből –, hogy Runeberg első könyve, a *Krisztus és Júdás* az első Júdás-változat, a második könyve, a *titkos Megváltó* pedig a második változat. És a harmadikra is határozott értelmezésem, „megfejtésem” van, amire több-kevesebb sikerrel szoktam rávezetni a hallgatókat, és ami nem más, mint maga a *Három Júdás-változat* című írás.³

Akkor hát úgy jártam, mint Nils Runeberg? Határozottan beleolvastam a műbe valamit, amit a mű egyetlen más (professzionális) olvasója sem olvas ki belőle? Elkerülte a figyelmemet valami elemi dolog? (Sebaj, legalább megismerték a hallgatók a „narratív metalepszis” fogalmát?⁴) Vagy „felfedeztem” valamit?

¹ Jorge Luis BORGES, „Három Júdás-változat”, ford. KARSAI GÁBOR, in BORGES, *Válogatott művei*, 1:149–156 (1944). A további Borges-művekre és szöveghelyekre is e kiadás alapján utalok: Jorge Luis BORGES, *Jorge Luis Borges válogatott művei*, 5 köt., szerk. SCHOLZ László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999–2000). A fordítókat az egyes utalásoknál jelzem.

² Például Hoffmann *Homokember*: kinek van igaza, Nathanaelnek vagy Clarának: Coppelius természetfölötti hatalommal bír? Ez egy varázsmese vagy egy pszichológiai esettanulmány? Poe *Az ellopott levél*: milyen természetű a levél? Milyen természetű D. miniszter zsarolása, mit kér a cserébe királynétól a levél visszaszolgáltatásáért? Kundera *Hamis autóstóp*: A végén a lány egymás után éli át a legkínosabb és a leggyönyörtelibb élményét – összefügg ez a kettő? Ha igen: szükségképpen? Ezeket a kérdéseket szinte feladványként találják e szövegek, melyeknek mintha lenne konkrét megoldása is. Nyomozásra szólítják az olvasót, akárcsak egy krimi vagy thriller, de szemben ezekkel, a narratíva nem adja meg a választ; ezt az olvasónak kell kitalálnia.

³ De több metaleptikus megoldás lehetséges. A harmadik Júdás-változat lehet maga Runeberg is, a róla szóló esszé vagy szerzője is, és lehet maga a HJV vagy Borges is. Sőt az is lehet, hogy Runeberg és két műve csupán az első Júdás-változat...

⁴ Gérard Genette fogalma: amikor „fikció” és „valóság”, pontosabban az elbeszélt történet világa ([hipo]diegetikus szintje) és a történet elbeszélésének világa ([meta]diegetikus szintje) összeér, egymásba hatol. (Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán [Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006] [2004], 22–23.) Elvileg akárhány diegetikus szint rétegződhet egymásra (vagy alkothat Möbius-hurkot). Az egyik legszebb példa a *Hamlet* „Egérfogója”: Claudius gyanútlanul nézi a színelőadást, amikor belenyilall: de hisz a színpadon pontosan az történik,

A szakirodalom egyöntetű értelmezésének fényében újra megolvastva a novellát, találtam egy apróbb vakfoltot az értelmezésemben, mégis arra jutottam, hogy a szakirodalom eddigi egyöntetű értelmezésének⁵ jelentősebb a vakfoltja.

Ezt az olvasatot – amely a három Júdás-változatot Runeberg „három könyvével” (két könyvének három kiadásával) azonosítja – a továbbiakban intradiegetikusnak nevezem. Az itt fejtegetett olvasatot pedig metaleptikusnak – eszerint Runeberg két könyve az első két Júdás-változat, a harmadik pedig az ezekről szóló esszé. Más metaleptikus megoldás is lehetséges (sugallva van), de a metaleptikus ugrás „kötelező”, az a „helyes(ebb)” értelmezés.

Drámaian fogalmazva: az intradiegetikus olvasat a csapda, amiből az olvasónak ki kell szabadulnia (hogy beléphessen Borges szürrealista-panteista univerzumába), és a szabadulás nyitja, az „out-of-the-box” megoldás a metaleptikus olvasat.

2. A novella

A novella rövid, összesen 9 bekezdésből áll. (Ezek alapján utalok a szöveghelyekre is.) Nagy vonalakban összefoglalva:

1. bekezdés. Ha Nils Runeberg a 2. században született volna, egy gnóosztikus⁶ szektát irányított volna, de Isten a 20. századot és Lund városát jelölte ki neki. „Itt

ami a valóságban történt... Valaki tudja, hogy ő és hogy hogyan ölte meg az öreg Hamletet... Egy másik példa: az eszkatologikus vallások hívői számára minden ember egy „nagy elbeszélés” szereplője, melynek ők ismerik a kezdetét és a (jövőbeli) végét (csak a közepét nem igazán, sem azt, hogy milyen hosszú). Bár abban nincs egyetértés, hogy a szereplők mennyire csupán bábok Isten determinisztikus sakkasztélyában, illetve mennyi szabadságuk és felelősségük van a „nagy elbeszélés” alakulásában.

⁵ Egyetlen kivétellel találkoztam: Eva HORN, „Borges's Duels: Friends, Enemies, and the Fictions of History”, in William EGGINTON and David E. JOHNSON, eds., *Thinking with Borges*, 159–182 (Colorado: The Davies Group, 2009), de csupán egy futó megjegyzés. Lásd később.

⁶ Nemcsak értelemszerű, de meglehetősen következetes is (a 60-as–70-es évektől) az omikron=*o* és az ómega=*ó* (valamint az epsilon=*e* és az éta=*é*) átírása a magyarban (vö. *Platón*, *Hérakleitosz*, *Hérón*, sőt *gnózis* etc.). Nem látom okát, és helytelennek tartom, hogy ettől tetszőlegesen eltérjen bizonyos szavak átírása, és az legyen a kizárólagosan „helyes” írásmód. Ezen az állásponton volt Kákossy László is, aki a gnóosztikusokról szóló monográfiájában (*Fény és káosz*, 1984) ragaszkodott a hosszú *ó*-hoz. Az élőbeszédben is túlnyomó a hosszú *ó*-s ejtés, én legalábbis még senkit nem hallottam beszélni a gnóosztikusokról; akit hallottam (pl. volt tanárain, Vidrányi Katalin, Tatár György, Geréby György) véletlenül sem ejtették soha rövid *o*-val. Ma, a preskriptív nyelvészeti szempont háttérbe szorulásával, amikor a suksükölés is legitim dia- vagy szociolektális változatnak számít, talán polgárjogot nyerhet a következetes és helyes *gnóosztikus* írásmód is. Vö. még: *Omega* együttes vs. *Út az Omega felé* (Rezek Román Teilhard de Chardin-fordításának írásmódja). Ezek szintén szociolektális változatoknak tekinthetők, azaz mindkét változat legitim. Az viszont helyesítható, hogy az *agnoszticizmus*, *agnosztikus* rövid, mivel ez egy modern, nyugat-európai eredetű filozófiai fogalom, nemzetközi vándorszó, és jelentésének semmi köze a gnóosztikusokhoz.

jelentette meg 1904-ben a *Kristus och Judas* első kiadását, 1909-ben pedig főművét, a *Den hemlige Frälsaren*.”

2. bekezdés. Runeberg különös Júdás-értelmezésével irodalmárok is előállhatnak, de részükről ez csupán léha játszadozás lenne. Runeberg, a mélységesen hívő teológus számára viszont mindez halálosan komoly, a világtörténelem központi eseményének értelmezése.

3. bekezdés. Az első könyv, a *Kristus och Judas (KOJ)* összefoglalása. A megváltástörténet nem esetleges, hanem előre elrendelt volt, és abban az áruló szerepét valakinek be kellett töltenie: Júdás volt az egyetlen, aki megértette és elvállalta ezt.

4. bekezdés. A *KOJ* fogadtatása. Mindenki elutasította.

5. bekezdés. „A sok egyházi tiltakozás hatására Runeberg átírta könyvének egyes részeit, és módosított tanain.” Júdás határtalan alázata, aszkézise, önfeláldozása addig terjedt, hogy nemcsak (mint mások, kevésbé hősieen) a testi élvezetekről mondott le, hanem a lelki üdvéről is.

6. bekezdés. A második könyv, a *Den hemlige Frälsaren (DHF)* összefoglalása. A lényegi állítás: „Isten hús-vér ember lett, de ember az aljasságig, a megvetésig és a mélységekig. Hogy megváltson bennünket, a történelem kusza hálóját szövő sorsok akármelyikét választhatta volna. Lehetett volna Nagy Sándor vagy Püthagorasz, Rurik vagy Jézus; de a legalantasabb sorsot választotta: Júdás lett.”

7. bekezdés. A *DHF* „fogadtatása”. A hitetlenek rossz teológiai játéknak tartották, „a teológusok még csak figyelemre se méltatták. Runeberg úgy érezte, hogy ez az egyetemes közöny csodálatosképpen igazolja a felfogását. Isten rendelte el ezt a közönyt; Isten nem akarta, hogy fény derüljön szörnyű titkára a földön.” Eszébe jutnak hasonló esetek a teológia történetéből.

8. bekezdés. „Álmatlanságtól és szédítő dialektikától részegen bolyongott Nils Runeberg Malmö utcáin, hangosan könyörögve, hogy adassék meg neki a kegy, hadd osztozhasson a poklon a Megváltóval.”

9. bekezdés. „Egy megpattant ér okozta a halálát 1912. március elsején. Az eretnekségek kutatói talán emlékeznek majd rá; a Fiúról szóló és már teljesnek tetsző elméletet megtoldotta a gonoszság és a balsors bonyodalmaival.”

3. *Diegetikus szerkezet*

Borges novellája egy meg nem nevezett szerző esszéjét prezentálja (szó szerint), amely Nils Runeberg teológus munkásságát prezentálja (szabad függőben). Ennek megfelelően a *HJV*-nak három diegetikus szintje van:

- (1.) Nils Runeberg világa, térideje. Az 1900-as évek eleje, Lund. Fiktív.
- (2.) A névtelen esszéíró világa. Nem tudjuk, hol és mikor él és ír. Fiktív.
- (3.) Borges világa. 1944, Buenos Aires. Valós (de fikciószerző a forrás).

Az (1.) és (2.) szint szerzői és művei ugyanahhoz a fikatív világhoz, illetve alternatív történelemhez tartoznak, de a két szerző nem ismeri egymást, nem kerülnek közös diegetikus térbe. Az író valós személye és világa, viszonya az elbeszélőhöz, implicit módon minden elbeszélésben ott kísért,⁷ de jelen esetben a (3.) szintet a metalepszis explicit módon vonják be az elbeszélés terébe.⁸ NB, nem egyértelmű, hogy a címet a névtelen esszéíró adja-e, vagy a novelláíró Borges.

A metaleptikus nyitottság valamelyest mindkét irányban kiterjeszthető: egy (0.) szintre is, amely maga az újszövetségi megváltástörténet, amelyet Runeberg átértelmez, és amelynek „fő”-szereplőjével, Júdással azonosul. Továbbá egy (4.) szintre is, amennyiben az „árulók” (Runeberg, a névtelen esszéista, „Borges”) megosztják az olvasóval „Isten titkát”, bevonják a misztériumba, a gnózisba, az árulók összeesküvésébe:

(0.) Jézus és Júdás világa, térideje. 30-as évek eleje, Júdea. Valós alapon fikatív.

(4.) Az olvasó világa. Változó téridők. Valós (de az olvasónak épp a valóság fikcionális meghatározottságával, átértelmezésével kell szembesülnie).

4. Az intradiegetikus olvasat

Számos Borges-monográfia és tanulmánygyűjtemény nem említi a *Három Júdás-változatot*, vagy csupán említi.⁹ Számos monográfia és tanulmány beszél a novelláról,

⁷ A fikciós mű elbeszélője alapértelmezettként nem azonos a valós íróval. Az író mindig áttételesen van jelen, de a különböző művei különböző áttételeiben mindig ő van jelen. „A szerzőt éppoly tévedés lenne a valóságos író oldalán keresni, mint a fikatív elbeszélőén”, mert a kettő különbsége, szétválása (és érintkezései) az irodalmi játék lényegi eleme. (Michel FOUCAULT, „Mi a szerző?”, ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor, 119–145 [Debrecen: Latin Betűk, 1999] [1970], 130.)

⁸ Az itt tárgyalt átfogó metalepszis mellett előfordulnak apróbbak: a *HJV* fikciós világába bekerülnek Borges más, valós novelláinak fikatív hősei (Erfjord, Hladík) és művei, Borges egy valós barátja (Abramowicz), allúzió egy valós Borges-esszé címére (*Az örökkévalóság története*) stb.

⁹ Ana María Barrenechea (1965), L. A. Murillo (1968), Lowell Dunham (1971), Jaime Alazraki (1987), Martin Stabb (1991), Sylvia Molloy (1994), Beatriz Sarlo (1993), Lisa Block de Behar (2003), Norman Thomas Di Giovanni (2003), Gregory Racz, szerk. (2003), Mark F. Frisch (2004), Shlomy Muallem (2011), Hernán Díaz (2012), Jorge J. E. Gracia (2012), Silvia G. Dapía (2016), Serestély Zalán (2017), Alfonso García-Osuna, szerk. (2018), Dominique Jullien (2019). Ez képet ad arról, hogy a *HJV* nem tartozik a legolvasottabb, legtöbbet tárgyalt Borges-novellák közé. Talán az első 25–30-ban már benne lehet.

de nem azonosítja be a három Júdás-változatot.¹⁰ A szakirodalom¹¹ azon passzusai, amelyek beazonosítják, kivétel nélkül ugyanazt a megoldást adják. Eszerint az első Júdás-változat a *KOJ* első kiadásának a *HJV* 3. bekezdésében adott leírása Júdás szerepéről. A második Júdás-változat a *KOJ* második, átdolgozott kiadásának a *HJV* 5. bekezdésében adott leírása.¹² A harmadik Júdás-változat pedig a *DHF*-nek a *HJV* 6. bekezdésében adott leírása. Ezek közül mutatok be néhányat. Az idézeteket többnyire rövidítettem, csak a hármas felosztás logikai vázára koncentrálva, ami a problémánk szempontjából lényeges.¹³

John STURROCK, *Paper Tigers: The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges* (Oxford: Clarendon Press, 1977), 174–175:

[Runeberg] **első** változata szerint Júdás áldozata emberi szinten tükrözi magának Istennek az áldozatát [ld. 3. bek.]. A **második** változat szerint Júdás a legnagyobb aszkéta, aki nemcsak testét, hanem lelkét is feláldozza Isten nagyobb dicsőségére, és egyenértékűvé válik a pokolban azzal, ami Jézus a paradicsomban [ld. 5. bek.]. A **harmadik** és egyben végső változat szerint Júdás már nemcsak tükörképe Jézusnak, és egyenrangú vele, hanem kiszorítja őt; itt már nem Jézus, hanem Júdás Isten Fia, mivel Isten úgy döntött, hogy az ember-mivoltot annak legalacsonyabb formájában vállalja fel [ld. 6. bek.].

Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *Jorge Luis Borges* (New York: Dutton, 1978), 384–385:

[Runeberg] végső konklúziója (és a **harmadik**, legunortodoxabb verziója), hogy Isten nem Jézusban testesült meg [...], hanem „a legalantasabb sorsot választotta: Júdás lett”. [Ld. 6. bek.]

¹⁰ Carter WHEELLOCK, *The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges* (Austin: University of Texas Press, 1969), 164–165, <https://doi.org/10.7560/700161>; John Michael COHEN, *Jorge Luis Borges* (Edinburgh: Oliver & Boyd, 1973), 58; George R. McMURRAY, *Jorge Luis Borges* (New York: Frederick Ungar, 1980), 38–40; Ion AGHEANA, *The Prose of Jorge Luis Borges* (Frankfurt am Main: P. Lang, 1984), 145, 177, 186, 266; Evelyn FISHBURN and Psiche HUGHES, *A Dictionary of Borges* (London: Duckworth, 1990), 121, 125, 128, 173; Naomi LINDSTROM, *Jorge Luis Borges* (Boston: Twayne Publishers, 1990), 37–38; Annette U. FLYNN, *The Quest for God in the Work of Borges* (London etc.: Continuum International Publishing Group, 2009), 135–136; Gonzalo SALVADOR, *Borges y la Biblia* (Madrid etc.: Iberoamericana–Vervuert, 2011), 137–141, <https://doi.org/10.31819/9783964561756>; Cynthia Lucy STEPHENS, *The Borges Enigma: Mirrors, Doubles, and Intimate Puzzles* (Woodbridge, UK: Tamesis, 2018), 77–78.

¹¹ A Borgesről szóló szakirodalom beláthatatlanul nagy. Az általam elért, áttekintett művek (három számjegyű tétel, sok persze nem foglalkozik a *HJV*-tal) ennek csekély része, de talán mégis reprezentatívnek mondható.

¹² NB, a Borges-szövegben, és két kivétellel az alábbi idézetekben sem fordul elő a „második kiadás” kifejezés.

¹³ Az itt idézett idegen nyelvű Borges-szakirodalomból tudtommal semmi sem jelent meg magyarul. Az idézetek saját fordításaim.

Piero RICCI, „The Fourth Version of Judas”, *Variaciones Borges*, 1. sz. (1996): 10–26, 12–13:

Júdás textuális rejtélyére Borges három megoldást kínál. Az **első** úgy értelmezi az árulását, hogy [...], a 3. bek. érvei]. Ezt a változatot „*tükrökép-elméletnek*” nevezném. A svéd teológus **második** hipotézise, amit „*túlzás-elméletként*” határoznék meg, azt állítja, hogy [...], az 5. bek. érvei]. A **harmadik** változat szerint pedig, amit „*a titkos hős elméletének*” nevezhetnénk [...], a 6. bek. érvei].

Mark HARRIS, „A New Version of Borges’ Three”, *Faculty Publications and Presentations*, 30 (1997),¹⁴ 6:

Runeberg **első** változata abból a feltevésből indul ki, hogy [...], a 3. bek. érvei]. Miután a teológusok egyhangúlag elutasították az első változatot, Runeberg új közönséggel próbálkozik [...], az 5. bek. érvei]. Runeberg **második** változatának záró gondolata, hogy Júdás „méltatlannak érezte magát arra, hogy jó legyen”. [... A 6. bek. érvei, majd a konklúzió:] Runeberg **harmadik** változata azzal tétellel zárul, hogy „[Isten] a legalantasabb sorsot választotta: Júdás lett”.

Gene H. BELL-VILLADA, *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art* (Austin: University of Texas Press, 1999), 124–128:

Runeberg Júdás tetteinek három lehetséges magyarázatát fogalmazza meg. Az **elsőben** Runeberg úgy okoskodik, hogy [...], a 3. bek. érvei]. A **második** változatban, a rá zúduló kritikai ösztűz hatására Runeberg úgy érvel, hogy [...], az 5. bek. érvei]. A **harmadikban** pedig azt állítja, hogy [...] Isten nem Krisztus [sic¹⁵] alakjában jelent meg, hanem [...] Júdáséban. [A 6. bek. érvei.]

Edna AIZENBERG, „Three Versions of Judas Found in Buenos Aires: Discovery Challenges Biblical Betrayal”, *Variaciones Borges*, 22. sz. (2006): 1–13, 2:

Az **első** [változat] azt állítja, hogy Júdás, az apostolok legkülönlegesebbike, érezte, és becstelensége révén felismerte Jézus titkos istenségét és szörnyű szándékát [ld. 3. bek.]. A **második** azt, hogy Júdás aszketikusan megsemmisítette magát a lemondásban, hogy megvalósulhasson a mennyek országa [ld. 5.

¹⁴ Mark HARRIS, „A New Version of Borges’ Three”, *Faculty Publications and Presentations*, 30. (1997), hozzáférés: 2023.01.21, http://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1029&context=eml_fac_pubs.

¹⁵ A megfogalmazással az a probléma, hogy a Krisztus nem név, hanem titulussal, amit Runeberg Júdásnak ad.

bek.]. És a **harmadik**, legmerészebb változat: az Igének hús-vér emberré kellett válnia, de egészen az aljasságig, hogy megszabadítsa a halandókat bűnös földi porhüvelyüktől. Bárkivé válhatott volna; de Júdás lett [ld. 6. bek.].

Steven BOLDY, *A Companion to Jorge Luis Borges* (Woodbridge: Tamesis, 2009), 121–122:

Az **első könyvben** Júdás a megváltás szükséges és előre eltervezett része volt; gyalázata az Igének az anyagba való alászállásával hozott áldozatot tükrözte. [... 3. bek.] Az **átdolgozott változatban** korántsem kapzsiságból, hanem „határtalan aszkézisból” cselekedett, feláldozta lelkét is, nemcsak, mint a közönséges aszkéták, a testüket. [Ld. 5. bek.] A **második könyvben** Runeberg érvelését a végkövetkeztetésig viszi. Isten emberré lett [...], minden idők legmélyebb emberi gyalázataig. Isten Júdássá lett, és örök kínokat szenved; Jézus szerepe ehhez képest mellékes. [Ld. 6. bek.]

Richard G. WALSH, *Three Versions of Judas* (London: Routledge, 2010), 2–3:

Runeberg **első** műve Júdásról azzal kezdődik, hogy [... , a 3. bek. érvei]. **Miután** az ortodox kritikusok támadják nézeteit, Runeberg a teológiai érvektől az etikaiak felé fordul Júdás-értelmezésében [... , az 5. bek. érvei]. Ezeket az eszméket **tovább** követve publikálja a *Den hemlige Frälsarent*, amely [... , a 6. bek. érvei].

WALSH, *Three Versions...*, 21:

a következő fejezetek Runeberg három Júdását használják az evangéliumok Júdásainak és értelmezéseinek vezérelveként. [1] Júdás, aki szükséges az isteni tervhez, és együttműködik azzal; [2] Júdás, aki az elszánt kívülről, mégis szükséges a keresztény mítoszhoz; [3] és Júdás, aki természetfeletti, bár démoni. Júdás mint [1] sors, [2] megkettőződés, [3] hős. Júdás mint [1] áldozat, [2] bűnbak, [3] isten.

Russell JAFFE, „Three Versions of Judas.” *Course Hero Literature Instructor* (2016):¹⁶

A *Három Júdás-változat* a másolat borgeszi fejlődésének három stádiumát mutatja fel. Az **elsőben** Júdás Jézus mása avagy tükörképe. Mint ilyennek, neki is van egy előre, Isten által elrendelt szerepe az emberré vált Isten törté-

¹⁶ Russell JAFFE, „Three Versions of Judas.” *Course Hero Literature Instructor*, hozzáférés: 2023.01.21, <https://www.coursehero.com/lit/Ficciones/part-2-three-versions-of-judas-summary/>.

netében. Júdás **következő** változata talán közelebb áll Jézushoz. Júdás most olyan, mint Jézus: aszkéta, lelkiileg megtisztult ember, aki maga mögött hagyta a földi kísértéseket. A **végő** változatban Júdás felsőbbrendű Jézusnál. Jézus csak egy, a mennyhez kötött isteni emanáció. Alig szennyezte be magát azzal, hogy emberré vált, hiszen nem vétkezett. Júdás azonban a legrosszabb, legmegválthatatlanabb módon vétkezett. Ezért Júdás volt az igazi Jézus,¹⁷ amennyiben Isten emberré vált, „de ember az aljasságig”, azáltal, hogy Júdássá lett. Itt Jézus az, aki csupán Júdás halvány mása.

Ron ROIZEN, „Borges and Judas Revisited”, *Ron Roisen's Blog* (2018):¹⁸

Az **I. változat** fő állítása ez a mellbevágó mondat: „Júdás volt az egyetlen az apostolok közül, aki megérezte Jézus titkos istenségét és rettentő tervét.” [...], a 3. bek. érvei.] A **II. változat** azt a felfogást képviseli, hogy Júdás cselekedetében mindent felemészítő és totális aszkézis nyilvánult meg. [...], az 5. bek. érvei.] A **III. változat** Júdást a kereszténység történetének központi szereplőjeként definiálja újra, az emberiség megváltójának pozíciójába emeli, elmozdítván onnan Jézust. [Ld. 6. bek.]

Wikipedia, „Three Versions of Judas”:¹⁹

Borges fiktív szerzője, Nils Runeberg két könyve segítségével mutatja be a világnak Iskarióti Júdás három változatát. A *Kristus och Judas* **első** változatában Runeberg azt mondja, hogy [... a 3. bek. érvei]. A szélsőséges kritikák hatására Runeberg kénytelen átírni könyvét. A *Kristus och Judas* **második** revíziójában [sic] módosítja érveit, és azt állítja, hogy Júdás áldozata volt a legnagyobb. [...], az 5. bek. érvei.] A *Den hemlige Frälsaren* című **utolsó** könyvében Runeberg azzal az érveléssel áll elő, hogy „Isten hús-vér ember lett, de ember az aljasságig [... és] a legantiasabb sorsot választotta: Júdás lett.” [Ld. 6. bek.]

A fentiekkel megegyezően azonosítja a három Júdás-változatot John Dominic CROSSAN, *Raid on the Articulate: Comic Eschatology in Jesus and Borges* (Eugene, Oregon: Wipf and Stock Publishers, 1976), 87; William H. BOSSART, *Borges and philosophy: Self, time, and metaphysics* (New York etc.: Peter Lang, 2003), 130–131; Peter GYN-GELL, *The Enigmas of Borges, and the Enigma of Borges*, PhD Dissertation, Cardiff

¹⁷ Itt bizonyára „Krisztus”-t akart írni a szerző.

¹⁸ Ron ROIZEN, „Borges and Judas Revisited”, *Ron Roisen's Blog*, hozzáférés: 2023.01.21, <https://ronroizen.wordpress.com/2018/06/28/borges-and-judas-revisited/>.

¹⁹ „Three Versions of Judas”, *Wikipedia*, hozzáférés: 2023.01.21, https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Versions_of_Judas.

University (2012),²⁰ 51–54; Evelyn FISHBURN, „Jewish, Christian and Gnostic Themes in Borges”, in Edwin WILLIAMSON, ed., *Companion to Borges Studies*, 56–67 (Cambridge: CUP, 2013), 63–64; Unorthodox CAVEMAN, „Three Versions of Judas – Jorge Luis Borges”, *Unorthodox Cavemen Blog* (2015);²¹ Peter STANFORD, *Judas: The Most Hated Name in History* (Berkeley: Counterpoint, 2015), 238–240.

A fent idézett és felsorolt szövegek egyike sem utal arra, hogy másféle tagolása, értelmezése is lehetne a címnek.

Ezt az olvasatot valóban sugallja a szöveg. De a metaleptikus olvasatot még inkább.²²

5. A metaleptikus olvasat

5.1. Textuális érvek. Feltűnő, hogy az elbeszélés címe *Három Júdás-változat*, ugyanakkor a szöveg nem azonosítja *expressis verbis* a három Júdás-változatot. Ettől még lehetne egyértelmű, de nem az. Ez az egyik legfontosabb jele annak, hogy itt egy irodalmi és logikai játékról, feladványról lehet szó.

5.1.1. Nem is annyira homályos a szöveg, mint inkább kétértelmű. Az egyik leglényegesebb a problémánk szempontjából annak tisztázása, hogy Runebergnek tulajdonképpen hány könyve is van. Azaz: mennyire tekinthető, tekintendő külön tételnek, könyvnek a *KOJ* átdolgozott kiadása. Ha három tétel/könyv van, akkor értelemszerűen ezeknek feleltethető meg a három Júdás-változat. Ha viszont kettő, akkor csak két Júdás-változatunk van – és egy feladványunk: mi lehet a harmadik?

A novella által szcenírozott esszé szövege/szerzője magától értetődő egyértelműséggel van a két könyv álláspontján. Rögtön a könyvek első említése (1. bek.):

Itt jelentette meg 1904-ben a *Kristus och Judas* első kiadását, 1909-ben pedig főművét, a *Den hemlige Frälsaren*-t. (Ez utóbbinak német fordítása is van, Emil Schering adta ki 1912-ben; a címe: *Der heimliche Heiland*.)

²⁰ Peter GYNGELL, *The Enigmas of Borges, and the Enigma of Borges*, hozzáférés: 2023.01.21, <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/26442/1/Gyngell%20final%20thesis.pdf>.

²¹ Unorthodox CAVEMAN, „Three Versions of Judas – Jorge Luis Borges”, hozzáférés: 2023.01.21, <https://unorthodoxcaveman.wordpress.com/2015/06/11/three-versions-of-judas-jorge-luis-borges/>.

²² Vö. a fent említett *Homokember*rel, amelyben Nathanael metafizikai és Clara profán értelmezését egyaránt számos dolog igazolja, és a novella minuciózusan gondoskodik róla, hogy a legvégén se lehessen eldönteni, melyik az igaz. Ennek megfelelően rendkívül változatos a novella értelmezése. Az egymásnak ellentmondó értelmezések szisztematikus kiélezését láthatjuk Lars von Trier *Hullámtörés* című filmjében is: a narráció két lényeges ponton (a harangok és Jan szerepének megítélésében) becsapja a legtöbb nézőt, miközben „titokban” felépíti az e látszatokat cáfoló értelmezési rendszert is. Lásd FARKAS Zsolt, „A harangok és az áldozat értelmezése Lars von Trier *Hullámtörés* c. filmjében, avagy Az irónia fel(nem)ismerése és esztétikai következményei”, *Kalligram*, megjelenés előtt (2022).

A szerző kifejezetten két könyvről beszél. Ott van ugyan az „első kiadás” kifejezés, ami implikálja, hogy a *KOJ*-nak volt második kiadása is. Ám a szerző ezt olyannyira nem tekinti külön entitásnak, hogy (miközben még a *DHF* német kiadását és évszámát is megadja) a *KOJ* második kiadását (sem évszámát) nem említi.

Ugyanez a helyzet az 5. bekezdéssel, amely valóban a *KOJ* második, átdolgozott kiadása ismertetéseként azonosítható. De ezt nem említi a szöveg.²³ Itt sem adja meg kiadásának évszámát. Ha említene a „második kiadást”, vagy bármilyen formában külön entitásként megnevezné, vagy/és megadná az évszámát, akkor formálisan megerősítené Runeberg műveinek a hármas tagolását, és a címbe emlegetett három Júdás-változat ezekhez rendelését. De a szerző szigorúan két könyvről beszél (*KOJ* és *DHF*), és két évszámot ad meg (1904 és 1909²⁴). Nem tekinti külön műnek a *KOJ* második kiadását. NB, a recepcióban sem fogalmaznak sehol úgy, hogy Runebergnek „három könyve” volt.

A 6. bekezdésben is csak két műről van szó.

Sokan felfedezték, *post factum*, hogy Runeberg eleinte még megalapozottnak tetsző gondolatmenetében már ott rejlik későbbi különbsége, és hogy a *Den hemlige Frälsaren* csupán a *Kristus och Judas* elfajult vagy elkeseredett változata.

Itt szerepel *expressis verbis* a címszó is: a *DHF* a *KOJ* „*változata*”. A megfogalmazás ismét világos: az esszéíró erről a két változatról tud. Nem említi a *KOJ* második kiadását, mivel nem tekinti külön változatnak.

Megjegyzem, a fenti idézet nemcsak egy metaleptikus lehetőséget villant fel (amelyben a *KOJ* és a *DHF* az első két változat, és nincs meg a harmadik), hanem azért, hogy összemossa a két művet, egy másik lehetőséget is (amelyben a két könyv együttesen csak az első változat); erre később visszatérünk.

5.1.2. A címek reprezentálják magának Runebergnek a tagolását; ez nem kevésbé döntő információ kérdésünk eldöntésében. Ha a *KOJ* második, átdolgozott kiadása egy radikálisan másik mű és Júdás-változat lenne, akkor maga Runeberg adott volna

²³ A recepcióban sem fordul elő a „második kiadás” vagy „átdolgozott kiadás” kifejezés. (Kivéve Boldy, Wikipedia.) Korábbi értelmezésem vakfoltja a (szövegben kétszer is előforduló) „első kiadása” szintagma volt. Mivel ez elkerülte figyelmemet, egyáltalán nem számoltam azzal, hogy a *KOJ*-nak két kiadása volt. Az 5. bek. érveit már a *DHF* előkészületeihez tartozónak véltem. Ez megkönnyítette annak belátását, hogy a novella egy metaleptikus értelmezést kínál fel. (Vö. Paul de Man vakfolt és belátás dialektikájáról.) Ha az „első kiadás” szintagma nem lenne benne a szövegben, akkor egyértelműen „kötelező” lenne a metaleptikus értelmezés. Úgy vélem, ez a szintagma (és maga a második kiadás) a „csapdába csalás” kedvéért van a szövegben. Hogy kiprovokálja azt az olvasatot, amely mindhárom Júdás-változatot az elsődleges diegetikus szinten találja meg – amit elbizonytalanít azzal, hogy a második kiadást nem tekinti külön könyvnek/változatnak.

²⁴ A 6. bekezdésben kapunk egy újabb évszámot, de az is a *DHF*-re vonatkozik (akárcsak az 1. bekezdésben emlegetett 1912-es évszám): „1907 vége felé Runeberg befejezte és kijavította a kéziratát; majdnem két év telt el, mire nyomdába adta. 1909 októberében jelent meg a könyv[...].”

neki más címet. Hogy ezt nem tette, az azt jelenti, hogy ő ezt a *KOJ* átdolgozásának, kiegészítésének gondolta.

És ennek világos, logikus, teológiai is indokolt oka van. Az első könyvben, Júdás-változatban (az átdolgozásban is) Júdás Jézusnak érzékeny, önfeláldozó és hősiessé segítője, szinte egyenrangú vele (amit a cím is kifejez: *Krisztus és Júdás*), de Jézus a megváltó. A második könyv azonban (még ha sok dologban épít is az elsőre) valóban radikálisan más mű és Júdás-változat. A *DHF*-nek (azaz *A titkos Megváltó*-nak) nemcsak a címe más, hanem az alapállítása, a teológiai koncepciója is: az emberré lett Isten, a Megváltó nem Jézus, hanem Júdás. Runebergnek tehát formálisan és teológiai is (és ezek szorosan össze is függenek) két könyve, és ennek megfelelően két Júdás-változata van.

Úgy vélem, Borges gondosan megalkotta ezt a kétértelműséget és csapdát.²⁵ Sugallja, provokálja az intradiegetikus olvasatot (hogy „tulajdonképpen” három könyv van), de az esszéista megfogalmazásai, Runeberg könyvcímei és tételjeinek logikai tagolhatósága következetesen ellene mondanak ennek (tulajdonképpen csak két könyv van), amivel viszont a metaleptikus olvasatot sugallja, provokálja. De ezek, úgy vélem, nem egyformán erősek, érvényesek: az intradiegetikus olvasat az, amit meg „kell” haladni ahhoz, hogy eljussunk az „igazihoz”, a metaleptikushoz.

A novella címe tehát egy rejtvény vagy feladvány. Ha Runebergnek valójában csupán két könyve és Júdás-változata van, akkor a harmadik szükségképpen más természetű, mint az első kettő (és az olvasónak kell kitalálnia). De ha a megoldás mindenképp tartalmaz egy metalepszist, akkor gyanús, hogy többet is tartalmaz, vagy több megoldást is lehetővé tesz, pl. hogy Runeberg (a két könyvével) csupán egy Júdás-változat, és még további kettőt kell találnunk.

5.2. Poétikai érvek. Borges esztétikájának, világgépének, elbeszélés-poétikájának is a *HJV* metaleptikus olvasata felel meg inkább.

5.2.1. Borges műveiben a rejtvények, rejtélyek, feladványok, titkok, a nyomozás, tévelygés, a megértés és félreértés játéka nagy becsnek örvendenek.²⁶ A Borges-novellák (a jelentős műalkotások) természetesen mindig adnak értelmezési feladatokat,

²⁵ A szerzői szándékra való hivatkozásnak persze nincs különösebb demonstratív értéke, inkább csak az evidencia fokát jelzi. Nehéz elképzelni, hogy egy ilyen konstrukció véletlenül vagy figyelmetlenségből álljon elő, különösen Borgesnél.

²⁶ „Az elágazó ösvények kertje hatalmas rejtvény”, mondja Stephen Albert angol sinológus az elbeszélő dédapja, Cuj Pen furcsa regényéről, amit ő meg is fejtett, el is mondja az elbeszélőnek, a kínai származású német kémnek, aki eztán lelövi a tudóst, ám ez a bűncselekmény egy újabb rejtvény, rejtjeles üzenet a németeknek, amit meg is fejtenek (hogy egy Albert nevű angol várost kell bombáznuk, ezt meg is teszik: „ezt ugyanazokban az újságokban olvastam, amelyek feladták Anglia lakóinak a rejtvényt: egy Ju Cun nevű ismeretlen meggyilkolta Stephen Albertet, a tudós sinológust. A Főnök megfejtette a rejtvényt.” BORGES, *Válogatott művei*, 1:96, ford. BOGLÁR Lajos.) *A halál és az iránytűben* a bűnöző, Red Scharlach, kihasználva Lönnrot nyomozó teológiai érdeklődését, teológiaiailag értelmezhető gyilkosságokat követ el, és ezekkel csalja lépre. Stb.

de feladványokat ritkán.²⁷ A *HJV* igen jellegzetes Borges-novella, akkor is, ha nincs más példa az életműben egy ennyire konkrét, az olvasó által megoldandó rejtveny-vagy feladványszerűsége, mint amit a *HJV* prezentál jelen értelmezés szerint.²⁸

5.2.2. A *HJV* recepciójában sok helyütt felhívják a figyelmet arra, hogy az elbeszélés miként keveri a valós és fikciós elemeket, szerzőket, szövegeket. Az elbeszélés által hivatkozott T. E. Lawrence és De Quincey valós szerzők és hivatkozott szövegek is valóságok. Más hivatkozott szerzők, pl. Erik Erfjord „dán hebraista” vagy Jaromir Hladik nem valós személyek, hanem más Borges-novellákban is előforduló fiktív szereplők. A Hladíknak tulajdonított mű, *Az örökkévalóság védelmében* pedig hasonlít egy valós Borges-esszé címére (*Az örökkévalóság története*). Megint más eset Maurice Abramowicz, aki létező személy, de nem teológus, hanem kommunista, és Borges egy fiatalkori jóbarátja. Ezek a személyes vonatkozások explicit módon is bevonják az író és világát a novella metaleptikus univerzumába.²⁹

A valós vs. fiktív játékába illeszkedik a műfajokkal való játék is. Borges „elbeszélése” formálisan egy összefoglaló esszé egy 20. századi svéd teológus munkásságáról. (Vö. a *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* című „elbeszélése” formálisan egy hagyatéki lista felsorolása néhány kommentárral.) Nem tipikus novella, de mivel a főszereplő és művei fiktívek, nemkülönben a róla szóló esszé és szerzője, továbbá

²⁷ A jelentős művek különlegessége nem utolsó sorban abban áll, hogy olyan konstrukciót alkotnak, ahol az alkotó már sok tekintetben nem uralhatja a jelentésképződést. Ez jelen esetben is fennáll, de a cím feladvány-jellege (és metaleptikus megoldása) akkor sem kétséges számomra, ha a különböző metaleptikus megoldások közötti választás már poétikusan nem egyértelmű. A metaleptikus transzgresszió már elágazó ösvények rendszerébe fut bele.

²⁸ Ugyanígy különleges Poe novellisztikájában *Az ellopott levél*, ahol az olvasó szintén implicit módon nyomozásra szólíttatik. Miközben mindent megtudhatunk Dupin nyomozásáról, zsenialitásáról, hogyan szerezte vissza a levelet a zsarolótól, semmit nem tudunk meg arról, miről szól, milyen természetű az ellopott levél és a zsarolás, ami körül az egész történet forog. Ezt művészi provokációnak nevezném. Az olvasónak is nyomoznia kell – és, bizony, ki lehet találni, közvetett bizonyítékok alapján határozott válasz adható e kérdésekre a szövegből, ha az olvasó tanult valamit Dupin mestertől. (A levél szerelmes, a Királyné a szeretőjétől kapta; a zsarolás tárgya pedig, hogy a levél visszaszolgáltatásáért cserébe D. miniszter a Királyné szexuális ellenszolgáltatását kéri. Az egész novella értelmezését átstrukturálja, ha realizáljuk, hogy egy titkos románcos téma vezérli. Ld. FARKAS Zsolt, „An Other Detective Story in *The Purloined Letter*”, hozzáférés: 2023.01.21, <https://istenaldja.blogspot.com/2020/07/an-other-detective-story-in-purloined.html> [2020].)

²⁹ Az olvasó természetesen megteheti, hogy nem néz utána, vajon fiktívek vagy valóságok-e ezek az emberek, vagy maga Nils Runeberg. Ha a kontextusból és a paratextusokból kiindulva fikcióként olvassa a szöveget (egy elbeszéléskötetben, annak megfelelően, hogy eredetileg egy *Ficciones* című novelláskötetben jelent meg), a formális műfaj (teológiai esszé) akkor is rákényszeríti a filológizálásra; és ha nem érdekli a teológia, akkor is, hiszen a főszereplő a világ egyik legközismertebb könyvének központi történetét, és benne Jézus és Júdás szerepét értelmezi át. Az az olvasó, aki nem tudja, és nem is néz utána, valós szerző-e De Quincey és a többiek, legalább ezen a (0.) diegetikus szinten kénytelen szembesülni valós teológiai, irodalmi, filozófiai, filológiai kérdésekkel.

megismerjük belőle Runeberg különös értelmezéstörténetét a keresztény megváltástörténetről, ezért a szöveget bízvást nevezhetjük novellának.

Fikció és valóság összekeveredése, egymásrahatása, szétválaszthatatlansága Borges egész munkásságának egyik fő témája és poétikai elve. Az életművet mi sem jellemzi jobban, mint annak demonstrálása, hogy a gondolkodás, a meggyőződések, élet-szemléletek, vallások, filozófiák,³⁰ a valóságról alkotott elképzelések, na és persze a történelem³¹ mennyire fikcionálisak, irodalmiak, retorikusak. Mint Wheelock fogalmaz a *HJV* és Runeberg „felfedezése” kapcsán: „Megmutatván, miként lehet egy szofizmat abszurd és izgalmas végletekig vinni, Borges ismét demonstrálja az emberi elme paradox impotenciáját és omnipotenciáját.”³²

A *HJV*, csakúgy, mint a *Tlön Uqbar*, *Az áruló és a hős*, *Az elágazó ösvények kertje*, vagy a kései *Guayaquil* című elbeszélések, az „alternatív történelem”,³³ illetve a „titkos történelem”³⁴ fikciós zsánerébe is átnyúlnak.

5.2.3. Borges novelláiban rengeteg metaleptikus húzást találunk, részlegeseket és egészelegeseket egyaránt. Így például a *Körkörös romok* szereplője valósággá álmodik egy fiút, majd kiderül, hogy őt is álmodja valaki. *Az áruló és a hős*ben megrendeznek egy merényletet a valóságban, amelynek forgatókönyvét irodalmi művekből kölcsönzött elemekből szerkesztik össze. A *halhatatlan emberben* a főszereplő a hozzá csatlakozó „beszédképtelen” trogloditát Odüsszeusz kutyájáról Argosznak nevezi, akiről aztán kiderül, hogy nem más, mint a halhatatlanság vizéből szintén ivó Homérosz személyesen. *Az elágazó ösvények kertjében* Cuj Pen azért vonul el a világtól, hogy egy labirintust építsen és egy regényt írjon (amelynek a címe a novella címe is), de halála után csak a befejezetlen regényt találják meg, a labirintusnak a kezdeményeit se, mígnem Albert professzor rájön, hogy a kettő ugyanaz: a regény a labirintus. A *Tlön Uqbar*, *Orbis Tertius* egy titkos szekta működését leplezi le, amely évszázadok óta hamisít dokumentumokat és leleteket egy nemlétezett birodalom és kultúra történetéhez, amelyet fokozatosan és észrevétlenül becsempésznek a valóságos történelembe. A Borges-novellák többsége fikció és valóság kibogozhatatlan összeke-

³⁰ A tlöniek „azt gondolják, hogy a metafizika a fantasztikus irodalom egyik ágazata” („*Tlön Uqbar*,” in BORGES, *Válogatott művei*, 1:20 [ford. BENYHE János]).

³¹ „A történelem olyan írás, amelyet folytonosan olvasnunk és írunk kell” – idézi Carlyle-t az *Emanuel Swedenborg* című esszéjében. „És mi is betűk vagyunk, jelek: beíratunk az isteni szövegbe” – teszi hozzá.

³² WHEELLOCK, *The Mythmaker...*, 164.

³³ Például Philip K. Dick *Ember a Fellegvárban* című műve (1962), amelyben a 2. világháborút a tengelyhatalmak nyerték, Amerikát megszállták a japánok és a németek, 1962-t írunk... Egy vicces tükörijáték, hogy a regény alternatív történelmi világában megjelenik egy alternatív történelmi fikciós mű (*Nehezen vonszolja magát a sáska*), amely azt bontja ki, hogy a 2. világháborút a szövetségesek nyerték (de ez korántsem azonos a valós történelemmel).

³⁴ Például Alexandre Dumas: *A Sainte-Hermine lovagja*, amely szerint a regény főhőse ölte meg Nelson brit tengernagyot; ennek valódi körülményeit titokban tartották, olyan okok miatt, amelyeket a regény cselekménye részletez.

veredésének történetei, és nem csupán narratopoétikai húzások formájában, de gyakran tematikusan is felvetik ezeket. Borges olvasása meghatározó volt olyan, irodalomelméletileg befolyásos szerzők számára is, mint M. Foucault, H. Bloom, vagy éppen G. Genette, aki a metalepszis fogalmát „bevezette” a narratológia fogalomtárába.³⁵

WALSH, *Three Versions...*, 2 is utal arra, hogy

Borges gyakran keveri a fikciót és a valóságot. Genette a narratív szintek efféle áthágásait „metalepszisnek” nevezi (Genette 1980: 234–37). Barrenechea ezeket az áthágásokat Borges fikciós művei kulcsának tartja (1965: 15–16). Sarlo a *structure en abyme* kifejezést használja Borges stílusának erre az általános jellegzetességére. (1993: 56–58).

Majd megjegyzi: „Legalábbis, Runeberg sorsa Júdásét tükrözi.” Ehhez a mondathoz a következő lábjegyzetet fűzi:

Runebergnek és Júdásnak ez az összemosódása egy másik metalepszis. A narrátor utolsó megjegyzésként hozzáteszi, hogy Runeberg gonoszszággal töltötte meg a Fiúról szóló elméletet. Ez a befejező megjegyzés az egyik legérdekesebb az egész novellában. Vajon a narrátor átvette Runeberg egyre gnósztikusabb elképzeléseit? Arra jutott, hogy a világ egy gonosz hely, egy hamis teremtés? A megjegyzés tükörszerűen visszaküldi az olvasót a történetbe. Amint az Borgesnél oly gyakori, a valóságot mint rejtélyt, és az embereket mint szerencsétlen megoldások megszállottjait hagyja az olvasóra.³⁶

Még azt is felveti, hogy a Júdás–Runeberg metaleptikus áttétel továbbgyűrűzhet az elbeszélőre is. És persze Borgesre, tehetnénk hozzá (aki a jelen történet teremtője, demiurgosza), sőt magára Walshra, aki a Júdás-értelmezésekről egy egész monográfiát írt, *Három Júdás-változat* címmel. Ugyanakkor Walsh nem gondolja, hogy Runeberg (vagy az elbeszélő) maga lenne a harmadik (vagy negyedik) Júdás-változat. Hasonlóképp Wirágh tanulmánya: „a svéd tudós élete végén Júdás szerepébe képzelte magát, mivel elárulta a nagy titkot. Ugyanebbe a köntösbe bújik bele a névtelen narrátor, aki számunkra tolmácsolja a titkot.”³⁷ De Wirágh sem veti fel, hogy a cím rájuk vonatkozna.

³⁵ Borges Genette-re gyakorolt mély hatásáról lásd Julien ROGER, „Genette, el otro de Borges”, in Magdalena CÁMPORA y Javier R. GONZÁLEZ eds., *Borges – Francia*, 109–118 (Buenos Aires: Selectus, 2011).

³⁶ WALSH, *Three Versions...*, 3.

³⁷ WIRÁGH András, „Hagyományrombolás – hagyományteremtés: Jorge Luis Borges: *Három Júdás-változat*”, *Kalligram* 17, 5. sz. (2008): 53–57, 54.

Pedig ez az értelmezés Borges poétikájával sokkal inkább összhangban áll, mint a *KOJ*-t kettébontó intradiegetikus olvasat. Az első két Júdás-változat a két Runeberg-könyv két különböző Júdás-értelmezése, a harmadik Júdás-változat pedig egy hús-vér „megtestesülése”, Runeberg.³⁸ A szakirodalomban egyetlen helyen láttam ezt az értelmezést. Horn, „Borges’s Duels...”, 174–175:

Mit kezdünk Runeberg második publikációjával? Ha Júdás Isten titkos identitása, ha Isten úgy döntött, hogy Júdássá lesz, akkor Ő – mint Runeberg végül megérti – azt akarta, hogy ez titok maradjon. Azzal, hogy az – irgalmasan érdektelen – nyilvánosság elé tárja, Runeberg a végső áruló pozíciójába helyezi magát: elárulja Isten legmélyebb titkát, kilétének titkát. Ebben az értelemben Runeberg még rosszabb Júdás lett, mint Júdás valaha volt; ő maga lesz a történet címe által beharangozott „harmadik Júdás-változat”.

Horn formálisan nem azonosítja be a három Júdás-változatot, de következetesen Runeberg két könyvéről beszél, és vélhetően ezeket felelteti meg az első két Júdás-változatnak, hiszen a harmadiknak magát Runeberget gondolja.

De legalább ilyen jó megoldás, hogy a harmadik Júdás-változat a *Három Júdás-változat* című írás, amennyiben ez is egy szöveg. Ha egy elbeszélés metaleptikus ugrásra kényszerít, azonnal felkél a gyanú, hogy több is lehet. Beindít egy játékot: az új elv lehetséges applikációit az eddig ismert összefüggésekre.

Felvetődhet az a metaleptikus megoldás is, hogy a három Júdás-változat a három diegetikus szintnek felel meg: (1.) Nils Runeberg, (2.) a névtelen esszéista, (3.) Jorge Luis Borges.³⁹ Azt, hogy Runeberg két könyve csupán egyetlen Júdás-változat lehet, két szöveghely sugallja. Az esszéíró előljáróban megjegyzi, hogy Runeberg elméletében „a végkövetkeztetés kétségkívül megelőzte a »bizonyítást«. Ki adná bizonyítékok keresésére a fejét, ha nem hisz abban, amit bizonyítani akar, vagy nem szívügye annak hirdetése?” (2. bek.) Ez a megjegyzés mintha teljesen egybemosná Runeberg két művét. A későbbiek felől visszaolvasva igencsak meglepő: a *DHF* végkövetkeztetése valóban megelőzte volna már a *KOJ* bizonyításait is? Vagy az esszéíró túlzásáról van szó, vagy, ha elhisszük neki, akkor az igencsak átértelmezi az egész novellát; például hogy ez alapján Runeberg (két műve) csupán egyetlen Júdás-változat. (De hányadik?) Hasonló (de ambiguusan olvasható) a másik, már idézett szöveghely: „Sokan felfedezték, [...] hogy a *Den hemlige Frälsaren* csupán a *Kristus och Judas* elfajult vagy elkeseredett változata.” (6. bek.) Ez ugyan a *KOJ* „változatának” nevezi a *DHF*-t, de a „csupán” közeli rokonságukra, egységességükre utal. Aizenberg, Borges és a gnóosztikus (szak)irodalom jó ismerője határozottan ezen a véleményen van:

³⁸ A hallgatók gyakran jutnak erre a megoldásra, miután meggyőztem őket arról, hogy Runeberg két könyve csupán két Júdás-változat.

³⁹ Itt persze mozgásba jön az ötszintes változat is, bekapcsolódhat az eredeti Júdás (0.) szintje, és a titokkal megbízott olvasó (4.) szintje is.

„Runeberg, Prof. Borges explained, says much the same thing in three slightly different ways”.⁴⁰

Borges A Don Quijote *apró csodái* című esszéje kifejezetten egy metalepszis-rajongó példái a világirodalomból: *Don Quijote*, *Ezeregyéjszaka meséi*, *Rámájana*, *Hamlet*... A birodalmat tökéletes pontossággal ábrázoló térkép, amely önmagát is tartalmazza kicsiben, amely szintén tartalmazza önmagát stb. (a *mise en abyme* a metalepszis egy alapformája⁴¹). Az esszé így konkludál:

Vajon miért nyugtalanít bennünket, hogy az egyik térkép benne foglaltatik a másikban, s hogy ama ezeregy éjszaka benne van az *Ezeregyéjszaka meséi* című műben? Vajon miért nyugtalanít bennünket, hogy Don Quijote a *Don Quijotét* olvassa, Hamlet pedig a *Hamletet* nézi? Azt hiszem, rátaláltam a magyarázatra: az efféle megfordítások azt sejtetik, hogy ha lehetséges, hogy egy képzelet alkotta mű szereplői olvasók, illetve nézők, akkor az is lehetséges, hogy mi, olvasók, illetve nézők merő fikciók vagyunk. 1833-ban azt írta Carlyle, hogy a világtörténelem egy végtelen szentkönyv, amelyet minden halandó ír, olvas és igyekszik megérteni, s amelybe valamennyiüket beleírják.⁴²

5.2.4. Borges egyik érdeklődési területe, a teológia története tele van pszeudoepigráfiával (szerzők és művek téves vagy hamis társításával). A *HJV* első bekezdése is ezt a világot villantja fel; és a sorsok, személyek felcserélhetőségének vagy tükörijátékainak Borges által oly igen kedvelt toposzát. A pszeudoepigráfia formálisan metaleptikus. A valós, ám nem tényleges, de ekként beállított szerző, XY, és a mű viszonya fiktív; ez hozza létre az elsődleges diegézist. A tényleges szerző (avagy hamisító), Pszeudo-XY, egy metadiegetikus szinten van. A két szint mindaddig egymásba folyik, amíg az álszerzőség ki nem derül.

⁴⁰ AIZENBERG, „Three Versions...”, 2. A mondat Aizenberg esszéjének egy fiktív betétjében szerepel, de a saját határozott *HJV*-értelmezését fogalmazza meg. Hogy ezt „Prof. Borgesnek” tulajdonítja, lehet a fikció része is, de alapulhat valós, személyes információn is (a szerzőnő hivatkozik ilyenekre).

⁴¹ A *mise en abyme* eredetileg címertani kifejezés arra, amikor a címerbe bele van foglalva saját kicsinyített mása. Ez valóban jó metafora arra a narratopoétikai jelenségre, amikor egy nagyobb elbeszélés tartalmaz egy betételbeszélést, amely valamiképp tükrözi, szerkezeti vagy/és tematikus párhuzama a nagynak.

⁴² BORGES, *Válogatott művei*, 2:234 (ford. SCHOLZ László). A szakirodalom gyakran hozza összefüggésbe a metalepszist a kísértetiesssel, mely utóbbi a narratívában megjelenő szereplők vagy események ontológiai státuszát illető „intellektuális bizonytalanság” (Jentsch), a meghaladottnak hitt ismeretelméleti szintre való visszaesés fenyegetése, a fiktívnek hitt valósággá válása, az otthonos-ismert és a furcsa-ismeretlen ijesztő kontaminációja. Lásd Sigmund FREUD, „A kísértetiesről”, ford. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, in Sigmund FREUD, *Válogatás az életműből IX: Művészeti íráskok*, szerk. ERŐS Ferenc, 245–281 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003) (1919).

A modernitásban nem ritka a pszeudoepigráfia irodalmi változata (fiktív szerzők fiktív műveivel foglalkozó mű) sem.⁴³ Borges rajongója volt Thomas Carlyle *Sartor Resartus* című regényének (1831), melynek narratív szerkezete megegyezik a *HJV*-ével: egy néven nem nevezett (fiktív) amerikai Szerkesztő egy Teufelsdröckh nevű (fiktív) német filozófus *A ruha: története és hatásai* című művének angol kiadását készíti elő, és egy egyre hosszabbra nyúló kommentárt ír hozzá: teljesen belebonnyolódik az igencsak meghökkentő és furcsa filozófia boncolgatásába; idővel igyekszik kapcsolatba lépni a szerzővel stb. Igazi „borgeses” önreferens metalepszis, hogy a fikció szerinti művet ugyanaz a (valós) *Fraser's Magazine* jelenteti meg, amely a valós Carlyle-művet jelentette meg folytatásokban, éspedig anélkül, hogy utalt volna fiktív voltára.

Borges fiatal korában több igazi (bár inkább irodalmi játéknak tekinthető) hamisítást is elkövetett, például az argentin *El Hogar* magazinban számos valódi fordítása mellett fordításként beállított saját műveket is publikált (pl. ál-Swedenborg-szöveget, ál-*Ezeregyéjszaka*-mesét). Ezek közül többet összegyűjtött *A becsstelenség egyetlen történetében*.

Diegetikus felépítésében és témájában is rokon a *HJV*-tal Borges 1975-ös novellája, *A Harmincak Szektája*, mely egy fiktív 4. századi teológiai vita- vagy vádirat-töredéket prezentál, a következő bevezetővel:

Az eredeti kézirat a Leideni Egyetem könyvtárában található; a szöveg latin nyelvű, de a benne előforduló hellenizmusok arra vallanak, hogy görögökből fordították. Leisegang szerint a Krisztus utáni negyedik században keletkezett. Gibbon a *Decline and Fall* tizenötödik fejezetéhez írt egyik jegyzetében röviden utal rá. Az ismeretlen szerző ezt írja:⁴⁴

Aztán közli a szöveget, amelyben egy egyházi keresztény mutatja be egy gnóosztikus szekta tanításait és szokásait, és amely néhány oldal után megszakad. A „novella” zárómondata: „A kézirat vége nem került elő.” A novella realiztikusan reprezentálja a valós teológiatörténeti viszonyokat: a fennmaradt dokumentumok töredékességét, és hogy a gnóosztikusok tanításairól ami keveset tudunk, azt nem első kézből, hanem ellenfeleik elítélő írásaiból.⁴⁵

⁴³ James HOGG: *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00178356>; Edgar Rice Burroughs: *Tarzan* (1912–47); Vladimir Nabokov: *Pale Fire* (1962); Stefan Heym: *The Lenz Papers* (1964); Stanislaw Lem: *Tökéletes vákuum* (1971). Vö. még a „talált kézirat” narratív toposza, akár filozófiai kontextusban is, pl. Kierkegaard *Vagy-vagy*.

⁴⁴ BORGES, *Válogatott művei*, 3:221 (ford. SZÉKÁCS Vera). Leisegang és Gibbon valós szerzők.

⁴⁵ Különösen a *HJV*-ra érvényes ez, mivel 1944-es, amikor még nem fedezték fel a Nag Hammadi, a Holt-tengeri iratokat, a Júdás evangéliumát stb., amelyek direkt gnóosztikus szövegeket tartalmaznak.

Nemcsak narratív felépítésében, de tematikusan is közeli a *HJV*-hoz *A Harmincak Szektája*. A nevezett szekta egyaránt tiszteli Jézust és Júdást, éspedig a Runeberg első könyvében kifejtetthez hasonló koncepció alapján, miszerint Jézus mellett kizárólag Júdás az, aki átlátja az isteni tervet és vállalja a rá rótt szerepet.⁴⁶ A szekta tanítása szerint:

Akaratlan színészek voltak a papok, akik átadták a harminc ezüstpénzt, a nép, mely Barabást választotta, Júdea helytartója, a rómaiak, akik felállították a keresztfát, bevették a szögeket, és sorsot vetettek. Önkéntes színész csak kettő volt: a Megváltó és Júdás.⁴⁷

Júdás szerepét illetően ugyanez a gondolat jelenik meg Borges *Browning elhatározza, hogy költő lesz* című versében (1975): „Júdás leszek, aki vállalja / az áruló isteni küldetését”.⁴⁸

Egy további Júdás-említés a Borges-életműből *A körkörös idő* című esszében található: „Ha titokzatos módon egybeesik Edgar Allan Poe, néhány viking, Iskarióti Júdás és az olvasóm sorsa – lévén, hogy csak egyetlen lehetséges sors van –, akkor a világtörténelem valójában egyetlen ember élete.”⁴⁹ Ez a gondolat különösen gyakran felbukkan Borges írásaiban, nemritkán a novellákban is, lásd például a *Teológusok* „mindentudó elbeszélő” zárlatát: „a paradicsomban Aurelianus megtudta, hogy a kifürkészhetetlen istenség szemében ő és Pannóniai János (az ortodox és az eretnek, a gyűlölködő és a gyűlöletes, a vádló és az áldozat) egy és ugyanaz a személy.”⁵⁰

6. Teológia és irodalom

A Borges-novellának két fiktív főszereplője van, az egyik Nils Runeberg teológus, a másik az esszé szerzője, akinek nem tudjuk meg a nevét, foglalkozását, sem azt, hogy hol és mikor írta, publikálta ezt az összegzését Runeberg munkásságáról. Az esszéből azt tudhatjuk meg róla, hogy igencsak érdekli a teológia. Egyrészt jól tájékozott, másrészt úgyszólván kizárólag Runeberg teológiai művével foglalkozik; az életéről,

⁴⁶ Érdekes RICCI „The Fourth Version...” narratológiai, de szintén teológiacentrikus olvasata, mely szerint az *Újszövetségben* a Jézushoz közel állók, az apostolok (különösen Péter, aki háromszor tagadja meg Jézust) és a két Mária esetében ismétlődő narratív fordulat, hogy egy-egy esemény után felfedezik, hogy ez megmondatott; azaz hogy megfeleltek Jézus szaváról, intéséről, jövendöléséről, vagy csak most értették meg azt. Júdás esetében ilyen nem mutatható ki; az ő sorsa valóban igen tükörszerű-ellentett Jézusával.

⁴⁷ BORGES, *Válogatott művei*, 3:225 (ford. SZÉKÁCS Vera). NB, a színdarab-metafora szintén diegetikusan rétegzetté és metaleptikusan átjárhatóvá teszi a megváltástörténetet.

⁴⁸ BORGES, *Válogatott művei*, 5:196 (ford. SOMLYÓ György).

⁴⁹ BORGES, *Válogatott művei*, 2:183 (ford. SCHOLZ László).

⁵⁰ BORGES, *Válogatott művei*, 1:219 (ford. BENYHE János).

személyiségéről egyáltalán nem beszél.⁵¹ Az utolsó két rövid bekezdés (8. és 9.) is csupán a legpriméribb életrajzi tényeket említi (de ezekben is több a teológia, mint az élettény).⁵²

Az esszé így kezdődik: „Keresztény hitünk második századában...” A T/1 azt implikálja, hogy nemcsak az esszéíró, de a közönsége is keresztény. Talán egy keresztény teológiai / filozófiai / kulturális folyóirat az esszé valószínű fiktív kontextusa.⁵³

A szerző elvileg elutasítja Runeberg koncepcióját. Az egyébként tárgyyszerű bemutatást a 6. bekezdésben néhány elítélő jelző tarkítja. „Sokan felfedezték, [...] hogy a DHF csupán a *KOJ elfajult* vagy *elkeseredett* változata.” „1909 októberében jelent meg a könyv Erik Erfjord dán hebraista (homályos, már-már érthetetlen) előszavával, és ezzel az **álnok** mottóval: *A világban volt és a világ általa lett, de a világ nem ismerte meg őt* (János 1,10). Maga a gondolatmenet nem bonyolult, bár a végkövetkeztetés **rettenetes**.” (6. bek.) Elítélő az esszé legutolsó mondata is: „a Fiúról szóló és már teljesen tetsző elméletet megtoldotta a gonoszság és a balsors bonyodalmaival”.

Ezekkel együtt is, ami igazán szembeszökő, az az összefoglaló tárgyilagossága. Gondolhatnánk keresztény teológusnak a szerzőt, de ehhez képest túl kevés távolságtartó. Ahhoz képest, hogy Runeberg tétele a blaszfémia netovábbja egy keresztény számára. Legalább ilyen valószínű az a feltevés, hogy az a néhány elítélő jelző csupán álca, legitimációs taktika, hogy magát az elméletet szóba hozhassa,⁵⁴ bemutassa, azaz terjessze, mivel ő maga is valamiféle gnosztikus (mint arra több értelmező utal, pl. Aizenberg, Walsh).

Ugyanakkor a stílusa kissé irodalmias, és „irodalmi körökre” is hivatkozik (2. bek.), és olyan „hitetlenekre”, akik olvasták Runeberg fő művét (7. bek.). Kardinális az egész novella értelmezése és egyik fő poétikai játszámja szempontjából a 2. bekezdés:

⁵¹ Ez még a novella végére, Runeberg utolsó három évének leírására is érvényes. Ez is nagyrészt a teológiai gondolataira korlátozódik (7. bek.). De honnan tud az esszé szerzője Runebergnek a DHF utáni gondolatairól? Az olvasónak az a benyomása is keletkezhet, hogy itt „az író” váratlanul kényelmesen belehelyezkedett a mindentudó elbeszélő szerepébe. Ám a novella által felvázolt világ alapján azt valószínűsíthetjük inkább, hogy Runebergnek vannak hátrahagyott kéziratai, esetleg róla szóló életrajzi források is, amiket a jólétesült esszéíró ismer. (De nem említi, mivel ez egy rövid esszé, és nem egy terjedelmes filológiai tanulmány.)

⁵² NB, Runeberg itt már „**Malmö** utcáin” bolyong, ami szintén a novella egy értelmezési mini-„feladványa”. Semmit nem tudunk meg a részletekről, de ebből az apróságból az következik, hogy az életét Lundban leélő teológusnak a DHF után valamiért mennie kellett onnan (alighanem szakmai-intézményes reputációja is összeomlott).

⁵³ Az esszéista megkülönböztetését Borgestől az teszi világossá, hogy Borges (az életműve alapján) nem keresztény. A HJV nyitómondatához hasonló egy másik Borges-novelláé, *A tükör és a maszk*: „A clontarfi csata után, amelyben **porig aláztatott a norvég**, a nagy király beszélt a költővel és ezt mondta neki...” A kiemelt rész élesen jelzi az elbeszélő fikcionalitását, azaz hogy az elsődleges diegézis téridejéből, egy régi germán királyság tagjaként, nézőpontjából beszél valaki.

⁵⁴ Freud *A tagadásról* írott tanulmányában (1924) amondó, hogy a tagadás gyakran az elfojtott szóba hozásának, tudomásulvételének egy módja.

Mielőtt megpróbáljuk elemezni ezeket a műveket, hangsúlyoznunk kell, hogy Nils Runeberg, az Országos Evangéliumi Szövetség tagja, mélyen vallásos ember volt. Párizsi, sőt még Buenos Aires-i irodalmi körökben is könnyűszerrel ismét előállhatna egy irodalmár Runeberg tételeivel; ilyen körökben ezeknek a tételeknek a hangoztatása csak a felszínesség vagy az istenkáromlás hasztalan és léha megnyilvánulása volna. Runeberg számára ezek a tételek jelentették a kulcsot a teológia egyik fő misztériumának megfejtéséhez; öneki mindez elmélkedés, elemzés, történelmi és filológiai viták tárgya, büszkeség, öröm és rémület forrása volt. Ezek töltötték be és ezek kötötték gúzsba az életét.

Az irodalmi játékosság és az irodalmi komolyság egymást erősítik. A fikcióíró Borges teológus elbeszélője figyelmezteti az olvasót, hogy ez nem irodalom. Léteznek olyan irodalmárok, akik számára az efféle tételek csupán léha irodalmi játszadozások lennének, ám Nils Runeberg a lehető legelhivatottabb teológus, számára ez a világtörténelem legfontosabb története és szereplői. És valóban komoly teológiai érveléseket kapunk, szinte mást se. „Kárpótlásul” pedig a lehető legbotrányosabb teológiai állítást, amely, ha vannak is valós teológiatörténeti előzményei, meglehetősen eredeti.

Mint a Borges-életmű bibliai összefüggéseit vizsgáló Salvador fogalmaz:

Miután áttekintettük, hogy Borges hogyan használja a különféle bibliai alakokat, meg kell állapítanunk, hogy Júdás alakjának kezelésében tűnik a legmerészebbnek. Ez már igazi posztmodern irodalmi gyakorlat: a posztmodern ellentmondásos esztétikájának számos jellegzetes jegye – a játék, a paródia, a demisztifikáció, az értékek megfordítása, a műfajok keveredése, a kétértelműség, az intertextualitás – az olyan szövegeiben, mint a *Három Júdás-változat*, paradigmatis mértékben kiéleződött.⁵⁵

A novella legalább olyan erősen vonzza a teológiai, mint az irodalmi közelítéseket. (Nemcsak a *HJV*: Borges számos novellájában játszik fontos szerepet a teológia különböző formákban.⁵⁶) Igen érdekelte a gnószticizmus;⁵⁷ sokan efelől olvassák a *HJV*-t. Például Aizenberg:

⁵⁵ SALVADOR, *Borges y la Biblia*, 141.

⁵⁶ Lásd például *Teológusok*. Itt a teológiai okfejtések mellett még egy pszichológiai és egyháztörténeti drámát is látunk, amelyben Aurelianus főinkvizitor számára a teológia félig-meddig csupán ürügy, a Pannóniai Jánossal szembeni pusztító irigységének eszköze. Vagy *A halál és az iránytű*, amelyben megölnek egy tudós rabbit; az eseten két igen különböző nyomozó dolgozik egymástól függetlenül: az egyik profán módon gondolkodik, anyagiasság motívumot feltételez, kevésbé megalapozott hipotézissel dolgozik (és végül nem tudja meg, hogy igaza volt), a másik nyomozó a főhősünk, afféle Dupin, aki teológiai motívumot feltételez, és ez lesz a vesztesége, mert a profán és anyagiasság gyilkos egy teológiai feladvánnyal csalja lépre és öli meg.

⁵⁷ A gnósztikusok szerint az Isten jó és csakis szellemi; az anyagi világ rossz, és teremtetője, az ószövetségi „Isten” egy gonosz vagy alkalmatlan demiurgosz. Jézust az igazi Isten küldte, hogy emlé-

A gnóosztikus tanításokat istenkáromlásként ítélték el az egyházatyák, minde-
nekelőtt Lyoni Irenaeus, aki *Az eretnekségek ellen* című traktátusában keserűen
panaszkodott a káinitákra, akik azt mondják, hogy „Júdás, az áruló... volt az
egyedüli, aki ismerte az igazságot, ahogy senki más, és így teljesítette be az
árulás misztériumát... És egy erre a célra fabrikált művel hozakodnak elő,
amelyet *Júdás evangéliumának* titulálnak.” [...] A *Három Júdás-változat* is
lehetne ez a „fabrikált mű” [...] ⁵⁸

Walsh a különböző történelmileg létezett Júdás-értelmezésekről szóló monográfiá-
jának címéül a Borges-novella címét választja, érveléseit pedig saját vizsgálódása
keretéül, mivel a novellát teológiatörténeti szempontból is figyelemre méltónak ta-
lálja. Aizenberg is azért dicséri Borges gnóosztikus tárgyú műveit (már a 30-as évek-
ből is), mert teológiatörténetileg és filozófiailag is jól tájékozottak és autentikusan
kreatívak, amit a később fellelt gnóosztikus iratok is visszaigazoltak.

Borges életművében a teológiai érdeklődés az általánosabb filozófiai, metafizikai
érdeklődés része. Nagyon érdekelték a vallások, szinte mindegyikkel foglalkozott
esszéiben vagy elbeszéléseiben, de – összességében jellemezve azt a dinamikus rend-
szert, ami Borges sok kis művéből összeáll – a szerző egyik vallásnak sem híve.
Masszív agnosztikus, de nem ateista;⁵⁹ a panteizmusok állnak hozzá legközelebb
(melyek szerint a világ maga isten), ahol „minden ember olyan érzékszerv, amellyel
az istenség érzékeli a világot”, ahogy a *Teológusokban* fogalmaz egy eretnek.

Ugyanakkor Borges számára mindezek, a vallások, a filozófia, a történelem stb.
irodalmi (fikciós, poétikus, retorikus stb.) jelenségek. (Talán nem kizárólag, de ezt
az oldalukat hangsúlyozza.⁶⁰) Az esztétikai szempont Borges számára legalább olyan
fontos, mint a filozófiai. Borges sokféle, de azért mégis jellegzetes érdeklődése, ol-

keztesse az embereket arra, hogy anyagi testükben az isteni szellemet is hordozzák, és képesek az
üdvösségre. A gnóoszticizmust összefüggésbe hozzák más vallásokkal és mitiko-filozofikus hagyomá-
nyokkal, úgymint zoroasztrizmus (Jó / Rossz istendualizmus), buddhizmus (az anyagi világ
értéktelensége), (neo)platonizmus (az ideális, azaz immateriális lét az igazi).

⁵⁸ AIZENBERG, „Three Versions...”, 2.

⁵⁹ Nem kevesen tekintik Borgest ateistának, de többen panteistának, néhányan misztikusnak. Utób-
bit sokan cáfolják; sokan hangsúlyozzák, hogy a misztikus, hermetikus, gnóosztikus, (neo)platonis-
ta tanok apológiája Borgesnél inkább esztétikai természetű. Ebben van valami, ugyanakkor Borges
gyakran tűnik meta/fizikai dualistának. De az, hogy a természettudományos, kozmológiai, logikai
problémákat hasonló esztétikai lelkesedéssel tárgyalja, arra utal, hogy egyetért rajongott filozófusa,
Spinoza radikális azonosításával: „Deus sive Natura”. Ennyiben biztosan nem osztozik a fent sorolt
vallásokkal, amelyek az anyagi világot rossznak/tökéletlennek tartják és csak a szellemi-lelkit jónak/
tökéletesnek.

⁶⁰ Kissé kényszeresen és olykor elnagyoltan is: „Lehet, hogy a világtörténelem valójában csak néhány
metafora különböző megszólaltatásainak a története.” („Pascal gömbje”, in BORGES, *Válogatott
művei*, 2:214, [ford. SCHOLZ László].)

vasmányélménye, ezek jellegzetességei és elemei sajátos irodalmi-filozófiai hibrideké, illetve kombinatorikákká állnak össze műveiben.⁶¹

A *HJV* esszé szerzője esetében nem dönthető el, de Borges esetében igen, hogy ő inkább ama párizsi vagy Buenos Aires-i „irodalmi körökhöz” tartozik, ahol megengedik maguknak a játszadozást ilyen komoly dolgokkal; ami korántsem jelenti, hogy a játszadozás komolytalan lenne. Borgest nagyon is érdekli a teológia, a metafizika, a filozófia – és a számára ehhez szükséges szabadságot az irodalmi kontextus garantálja. Bizonyos komoly (vagy komolytalan) játszadozások, kísérletezések csak a fikció védettségében lehetségesek. Az irodalmi mű az, ahol „mindent szabad” (ha nem is érdemes), cserébe azért, hogy semmiféle formális kényszert nem gyakorolhat a befogadóra (szemben a diskurzusok többségével). Ne feledjük, Buenos Aires nem egészen Párizs. A spanyol nyelvű novella elsődleges kontextusa Argentína, Latin-Amerika, Spanyolország, melyeket meglehetősen általános, masszív, konzervatív katolicizmus jellemez. Ebben a közegben a *HJV*-ban hangoztatott tételek direkt teológiai műként való prezentálása éppoly botrányos lenne, mint Runeberg esetében (svéd, azaz protestáns környezetben). Sőt, akár még a novellát is fenyegethetné az istenkáromlás vádja, vagy akár a vallásgyalázásé, hiszen a *HJV* a teológiai érvelések fergeteges kifigurázásaként is olvasható. („A teológiai disputák alábecsült paródiája.”⁶² „A teológiai érvelések paródiája úgyszólván megsemmisítő.”⁶³) Irodalmi erejét és teológiai „veszélyességét” csak növeli, hogy „Runeberg” („az esszéíró”, „Borges”) tétele radikális és eredeti, a teológiai érvek követhetőek, logikusan felépítettek, korántsem szimpla nonszenszek és örültségek;⁶⁴ a kereszténység elveire és szent szövegeire épülnek, azok beható ismeretén alapulnak.

A novella azonban kellően játékos ahhoz, hogy elkerülje ezt a végzetet. A *HJV* (és Borges novellisztikája) valóban többszörösen ironikus, de nem cinikus. Eleve az involváltság mélyebb annál, hogysem csupán kritikai legyen. Borges mind a teológiai, mind az irodalmi „varázslatba” be akar vonni.⁶⁵ Az irónia a drámai ellentétek

⁶¹ Borges mintegy fél évszázadot átívelő életműve néhány szempontból biztosan tagolható, de nagy vonalakban, világnézeti, esztétikai, etikai, ismeretelméleti szempontból meglehetősen egységes.

⁶² BELL-VILLADA, *Borges and His Fiction...*, 124.

⁶³ CROSSAN, *Raid on the Articulate...*, 87.

⁶⁴ Így például Runeberg érvelése összhangban van a keresztény áldozati logikával és szenvedéskultusszal: Júdás a legértékesebbet, az üdvösségét áldozta fel, és vállalta az örök kárhozatot; míg Jézus csupán „egy délután meghalt a kereszten” (és „az emberek közt töltött 33 éve csupán egy nyaralás volt”, mint Maurice Abramowicz mondja a *HJV* 3. lábjegyzetében franciául idézett megjegyzésében). Persze a vallási koncepciók, hitek nem a logikai konzisztenciájukról híresek; a dogmatizmus mértéke összefügg a dogma homályosságával, képlekenységével, esetlegességeivel, ellentmondásosságával, sokféle értelmezhetőségével.

⁶⁵ Ironikusan színezi a problémát, hogy Júdás alakja és szerepe a legfiktívebbek egyike az *Újszövetségben*. „A fikció fikció, akár szükségét érzi az író, hogy történelemnek nevezze, akár nem. [...] Rengeteg bizonyíték van arra, hogy Júdás később jött be a Passió-elbeszélésbe [...]. Az árulás szükséges volt a narratívához, akár isteni terv volt ez, akár nem. Az áruláshoz szükség volt egy

interiorizációja: amennyire kritikus, annyira empátikus is, amennyiben a beszélő közvetlenül, jelzés nélkül egy olyan nézőpontot szólaltat meg, amely nem a sajátja (gyakran épp az ellenkezője). Borges érdeklődése és attitűdje maga is ambivalens vagy „hibrid”: egy jó adag racionalizmus éppúgy jellemzi, mint az irracionális imádata. A *HJV* felmutatja a teológiai érvelések, a dogmatizmusok ellentmondásait, esetlegességeit, komikus és ijesztő vonásait, de maga látványosan kerüli a dogmatikus impozíciót. Ez főként novelláit jellemzi, de nem mindig; olykor ezekben is, de főként esszéiben egyfajta filozófia és teológia (és ezek alapvető dogmáinak) kidolgozása zajlik. Borgesnek éppúgy megvannak a maga dogmái. Amitől biztosan távol tartja magát, és szívesen ábrázol, az a fanatizmus.⁶⁶ Borges a nagy ellentétek és ellenségeskedések írója is, de ezek az elbeszélések egyúttal rendre ezek radikális dekonstrukciói is (lásd HORN, „Borges’s Duels...”); Borges pacifistább a kereszténységnél is. Irodalmár. Könyvtáros.

Ha a három Júdás-változatnak a *Runeberg–Névtelen Esszéista–Borges* hármast tekintjük, az egy antidogmatikus „fejlődésregény” fokozatainak is tekinthető. Runeberg világa még a régi, radikálisan dogmatikus és vérre menő teológiát képviseli; a névtelen esszéista már egy bölcs katolikus vagy gnóosztikus; Borges pedig a szabadgondolkodó filozófus-irodalmár a szórakoztató játékaival. Ez akár egy gyakorlati filozófiai stratégiának is tekinthető, amely a fanatikusok fantazmáit, a fundamentalizmusok narratív fundamentumait meséli másképp, vagy új fordulatokkal.⁶⁷

szereplőre, és ezt a narratív funkciót Júdás töltötte be. [...] Amint az Áruló bele lett szöve a történetbe, egyre több információt találnak ki róla, míg végül ezek messze meghaladják azt, ami a történet elmeséléséhez szükséges. Ez a szereplőformáló folyamat jóval az evangéliumok megírása után is folytatódott; az *Aranylegendában*, hogy egyet említsek a sok közül, Júdás Oidipusz lesz, aki feleségül veszi az anyját. [...] Ami Júdás történelmi státuszát illeti, természetesen szó sincs arról, hogy nem létezett, de mi csak egy, az első században művelt fikcióra jellemző formában ismerjük. A »történelmi Júdás utáni nyomozás« ennek megfelelően lehetetlen küldetés...” Frank KERMODE, „My Man – Judas: Betrayer or Friend of Jesus by William Klassen”, *London Review of Books*, 19, 1. sz. (1997): 23.

⁶⁶ „Borges úgy érezte, hogy a vallások közelebb állnak a dogmákhoz, a normákhoz, a szokásokhoz és a rituális gyakorlatokhoz, mint az Istenség lényegi rejtélyéhez. Borges, a legszabadabb ember, mindig is irtózott a vallási vagy politikai fanatizmustól.” María KODAMA DE BORGES, „Jorge Luis Borges, Religions and the Mystical Experience”, in *Jorge Luis Borges*, eds. Alfonso and Fernando DE TORO, 15–28 (Madrid: Vervuert, 1999), 15.

⁶⁷ Vö. Lyotard *A posztmodern állapotban* különleges jelentőséget tulajdonít annak, hogy a történet/elbeszélés az egyik leguniverzálisabb nyelvjáték, és a „narratív tudást” nem érinti a „legitimációs válság”. Borges nem véletlenül lett posztmodern szupersztár, novellisztikáját tekinthetjük „kis történetek” kavalkádjának, de az ellenkezője is mondható: novellisztikája „bizalmatlanság a kis történetekkel szemben” és az egyetemes „metanarratívák” lankadatlan keresése (vagyis az ellenkezője Lyotard fő posztmodern-definíciójának).

7. A titok

A már többször idézett mondat szerint: „Sokan felfedezték, [...] hogy a *Den hemlige Frälsaren* csupán a *Kristus och Judas* elfajult vagy elkeseredett változata.” (6. bek.) Kik lehetnek ezek a „sokan”? Túl sokan nem lehetnek, hiszen a DHF „fogadtatásáról” ezen a mondaton kívül a következőket tudjuk meg (7. bek.):

A hitetlenek a priori ízetlen és mesterkéltszerű teológiai játéknak tartották;⁶⁸ a teológusok még csak figyelemre se méltatták. Runeberg úgy érezte, hogy ez az egyetemes közöny csodálatosképpen igazolja a felfogását. Isten rendelte el ezt a közönyt; Isten nem akarta, hogy fény derüljön szörnyű titkára a földön.

Semmi jele annak, hogy az elbeszélő (az esszéíró) megkérdőjelezné Runeberg ítéletét arról, hogy a DHF-t valóban „egyetemes közöny” fogadta. Hogy Runeberg és műveit valóban elfeledték, arra az utolsó bekezdés egy tagmondata is utal: „[a]z eretnkségek kutatói talán emlékezni fognak rá”.⁶⁹

Hihető ez? Hogy egy olyan bombasztikus és teológiailag alaposan argumentált állítást, miszerint Júdás a Megváltó, az emberré lett Isten, egyetlen teológus sem méltat figyelemre? Hogy a hitetlenek (például „párizsi, sőt Buenos Aires-i irodalmi körök”) „a priori” ne találják érdekesnek ezt a teológiai-irodalmi játszadozást?

Lehetne pro és kontra érveket mondani. Ennek az ambivalenciának a kiélézése a novella egyik fő érdekeltisége.

Mindenesetre a logikai ellentmondást – Isten „szörnyű titka” a szó szoros értelmében nem titok, hiszen Runeberg nyilvánosságra hozta – egy természetesnek beállított szociál-pszichológiai ok magyarázza: az érdektelenség (esetleg elfojtás). A végtelenül involvált Runeberg reakciója erre szinte logikus. Ennek az ellentétnek az élessége pontosan mutatja Borges agnoszticizmusának és perspektivizmusának fokát. Ami az egyiknek a világtörténelem lényege, legvégső titka, az a másiknak értelmetlen, érdektelen abszurdítás (esetleg azonnal elfojtandó-elfelejtendő szörnyűség, amibe belegondolni se szabad).

Borges szövegüniverzumában az egyes ember és az emberiség egyaránt esendő igazság és hamisság, emlékezés és felejtés dolgában. Az ember voluntarizmusa korlátlan – lenne, ha nem lenne kognitíve korlátolt, saját vagy mások hiteinek rabja. Az igazság lehet örült és abszurd, amit senki se vesz észre, vagy épp egy tévhitet min-

⁶⁸ Ez az ítélet hasonló ahhoz, amit az esszéista a runebergi koncepció esetleges irodalmi feldolgozásáról gondol: „irodalmi körökben [...] ezeknek a tételeknek a hangoztatása csak a felszínesség vagy az istenkáromlás hasztalan és léha megnyilvánulása volna” (2. bek.).

⁶⁹ A „megpattant ér” (értágulat) kapcsán sokan megjegyzik (WHEELLOCK, *The Mythmaker...*, 165 nyomán), hogy a *Tlön Uqbar* egyik szereplője, Herbert Ashe szintén így hal meg, és szintén a felledés homályába vesző figura.

denki magától értetődő igazságnak tekint.⁷⁰ Az illúzió, hazugság, örület éppúgy jellemzi a kollektív, mint az egyéni alanyokat. Borges mégsem nihilista vagy *ressenter*, inkább kutató és játékos.⁷¹

Árulás és titok témában (és diegetikus szintek és metalepsziszek sokaságában⁷²) fontos párdarabja a *HJV*-nak *Az áruló és a hős [témája]* (*Tema del traidor y del héroe*) című novella.⁷³ Ebben Ryan Kilpatrick, író történész meg akarja írni az ükapja, a nemzeti hős, az író függetlenségi összeesküvés vezetője, „az ifjú, a szép, a hős, a meggyilkolt Fergus Kilpatrick” (több ponton homályos) életrajzát és halálát (ennek közelgő 100. évfordulójára). Kutatása során Ryan rájön (irodalmi műveltsége révén), hogy ükapja valójában az író felszabadító mozgalom árulója volt. Ezt régi harcostársa, James Nolan leleplezte, és az összeesküvők halála is ítélte elnöküket, Kilpatrickot. De – hogy a nép szemében semmi se szennyezze a mozgalom tisztaságát – Nolan javaslatára és forgatókönyvével megrendeztek ellene egy „merényletet” (egy színházban lötték le), amit az angolokra kentek, és így az ügy mártírjává tették a nép szemében a „hős” (valójában árulása miatt kivégzett) Fergus Kilpatrickot. Ellentétben Runeberggel, Ryan nem árulja el „a szörnyű titkot”:

⁷⁰ A tudománytörténetben sem ismeretlen jelenség. Például Arisztarkhosz az i. e. 3. században viszonylag korrekten felvázolta a heliocentrikus világképet (Arhimédészről tudjuk, aki szintén nem hitt benne), de az emberiség érdektelensége, feledékenysége betemette ezt az ötletet, 1700 évre, Kopernikuszra, aki valójában a tudóstársak megvetésétől való félelmében nem merte publikálni heliocentrikus megfontolásait stb. Vagy Alfred Wegener esete, aki 1915-től haláláig (1951) amellett érvelt, hogy a kontinensek vándorolnak, és valaha egybetartoztak, és akit a kortárs geológia végig dilettánszozott, míg az 1960–70-es években a „lemeztektonikai” paradigma igazolta Wegener téziseit. Figyelemre méltó, hogy e két, igazán fantasztikus felfedező úgyszólván ismeretlen és elfeledett. A tudománytörténet hőstörténetei és mítoszai nagyrészt arról szólnak, hogy a felvilágosodás, az objektív igazságok és a tudományos módszer miként üldözöttetett, majd miként diadalmaskodott a sötétség, a szubjektív elfogultságok és a vallásos inkvizíció hatalmán; ebbe enyhén szólva nem illeszkedik, amikor a tudomány volt (egységesen és tartósan) az inkvizítor, az igazság elfojtója szerepében.

⁷¹ Poétikáját a játékhoz való, Derrida által felvázolt kétféle viszony közül inkább a másodikhoz sorolhatjuk. Az elsőre jellemző „[a] megszakadt közvetlenség [...] tematikája, amely a hiányzó kezdet elveszített vagy lehetetlen jelenléte felé fordul, a játék gondolatának szomorú, negatív, nosztalgikus, bűnös, rousseau-ista arca, melynek másik oldala a nietzschei afirmáció, vagyis a világ játékanak és a levés ártatlanságának örömteli állítása, a hiba, az igazság és az eredet nélküli jelek világának állítása, amely aktív interpretációra kínálkozik.” Jacques DERRIDA, „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában”, ford. GYIMESI Tímea, *Helikon* 38, 1–2. sz. (1994): 21–35, 34.

⁷² *Az áruló és a hős* diegetikus szerkezete annyiban bonyolultabb, hogy az elbeszélő egy majdan részletesen kidolgozandó elbeszélése vázlataként és összefoglalásaként prezentálja a szöveget.

⁷³ Lásd még Andersen: *A császár új ruhája*. Ivan Karamazov: *A Nagy Inkvizítor*.

Nolan művében a Shakespeare-től átvett részek a legkevésbé drámaiak;⁷⁴ Ryan gyanítja, hogy Nolan azért illesztette bele őket, hogy valaki, majd a jövőben, rájöjjön az igazságra. Rádöbben, hogy ő maga is szerepet kapott Nolan ffordorlatában... Erős vívódás után elhatározza: hallgat felfedezéséről. Könyvet ír, amelyet a hős dicsőítésének szentel; lehet, hogy ez is benne volt a tervben.⁷⁵

Ahogy a *HJV* a teológia és a vallások, úgy *Az áruló és a hős* a nemzeti hagyományok és a történelem fikciós, irodalmias jellegét, befolyásoltságát demonstrálják. Itt is van egy „áruló” elbeszélő.⁷⁶ Ahogy a *HJV* névtelen esszéírója nem tiszteli Runeberg meggyőződését, és kifecsegi „Isten titkát”, úgy *Az áruló és a hős* elbeszélője sem tiszteli Ryan Kilpatrick meggyőződését, és kifecsegi nyomozásának eredményét. Ez elegánsan vet fel komoly etikai, pszichológiai, történelmi kérdéseket. Az elbeszélő nyilván nem ért egyet Ryannel, és magától értetődően az igazságra esküszik, nem egy össznemzeti hazugságra.⁷⁷

Runeberg a titokhoz való mindkét viszonyulást megtapasztalja; az egyikből a másikba való drámai váltáson kell átesnie.⁷⁸ Ne feledjük, hogy már publikált főművének a címe is *A titkos megváltó*. Ha egyszer titkos, akkor ő miért árulja el? Runeberg automatikusan a „felvilágosult” és „demokratikus”, azaz igazságelvű, és az igazságot mindenkivel megosztó attitűdöt képviseli: evidensen, sőt büszkén teszi közkincsé, amire „rájött”, tárja fel a „titkos Megváltó” személyét. Arra csak a mű

⁷⁴ Nolannak a valóságba szcenírozott drámájában több Shakespeare-„idézet” volt, például a *Julius Caesarból*: „a hős testét megvizsgáló poroszlók lezárt levelet találtak nála, amelyben arra figyelmezteti valaki, hogy a színházban veszély fenyegeti; Julius Caesar is, amikor elindult arra a helyre, ahol barátainak tördöfősei vártak rá, kapott hasonló levelet, amelyet már nem tudott elolvasni, s amely az egész árulást leleplezte az árulók nevével együtt” stb. (BORGES, *Válogatott művei*, 1:119 [ford. BOGLÁR Lajos].) A színház mint helyszín az Abraham Lincoln elleni merényletet idézi – jellemző Borges metaleptikus játékoságára, hogy ez nem „idézet”, hanem „megelőlegzés”, hiszen a Lincoln elleni merénylet későbbi (1865), mint a fikció szerint a Kilpatrick elleni „merénylet” (1824).

⁷⁵ Uo., 122.

⁷⁶ Az *elárul* a magyarban szélesebb körben használatos, mint a spanyolban vagy angolban: az *elárul* – *ja az igazat / a titkot / a hazáját* a spanyolban és angolban két vagy három különböző igével fordítandó (*‘dice, tell’ / ‘revela, reveal’ / ‘traiciona, betray’*).

⁷⁷ A novella persze még véletlenül sem írellenes, lásd a 2. bekezdést: „Az eset színhelye valamelyik elnyomott és ellenálló ország: Lengyelország, Írország, a Velencei Köztársaság, valamelyik dél-amerikai vagy balkáni állam...” Az elbeszélő csak „az elbeszélés könnyebbége kedvéért” választja Írországot és 1824-et. (Uo., 118.)

⁷⁸ A ’titok’-nak a szó szerinti értelme mellett van metaforikus használata is, ahol nem feltételezünk tudatos konspirátort, titkolózó alanyt, pl. *a természet titkai*. (A ’titkos’ esetében van titkolózó alany, a ’titkozatos’ esetében nem feltétlenül.) Ez a kettő többnyire élesen elkülöníthető, kivéve a determinista teizmust és a panteizmust (azaz Runeberg és Borges hitét).

fogadtatásából „jön rá” (következtet), hogy a titokgazda nem a felvilágosodás, az igazság kiderülésének híve.⁷⁹

Ha nem a felvilágosult ész, hanem a vallásos mítosz logikáját követjük, akkor Runebergnek már a *DHF* publikálása előtt is el kellett (volna) gondolkodnia ezen. (NB, már 1907-ben befejezte és kijavította a kéziratot, ám még két évig hezitált a kiadásán.) Ha a megváltó neve, személye kétezer évig titok volt, akkor kicsoda ő, hogy most felfedi? Nos: olyasvalaki, akinek teológia-, megváltás- és világtörténeti jelentősége Jézus és Júdás jelentőségéhez mérhető.

Ám Runeberg következtetése egy újabb logikai paradoxonhoz visz: ha (a mindenható) Isten nem akarja, hogy ismerjék, akkor Runeberg sem lehetne ilyen biztos a dolgában. Sem abban, hogy valóban rájött-e Isten egyetlen és végső titkára, sem abban, hogy ha valóban rájött, akkor neki ebben milyen szerepet szánt Isten. Bibliai prófétákkal és mártírokkal is előfordult, hogy ígéik süket fülekre találtak stb.

Ezen a ponton Borges boldogan hagyja magára az olvasót: elérkeztünk Borges paradicsomába, ahol a paradoxon, a rejtély és a titok az úr; a világ, az isten/ség kifürkészhetetlen.⁸⁰ Ezek Borges filozófiájának és esztétikájának is alapdogmái, érdeklődésének, rajongásának fő tárgyai. Egy jellemző passzus az *Akhilleusz és a teknős-béka örökös versenyfutása* című esszéjének felütése:

Joggal használhatjuk itt az *ékszer* szót, ha számba vesszük, milyen jelentéseket hordoz: értékes apróság, törhetetlen finomság, rendkívül kedvező átválthatóság, átlátszóság, olykor áthatolhatatlanság, időállóság.⁸¹ Nem találok ennél jobb szót az Akhilleusz-paradoxon jellemzésére, amely immár huszonhárom évszázada csorbitatlanul állja az eltökélt cáfolási kísérletek ostromát, úgyhogy már bátran nevezhetjük halhatatlannak. Csak hálások lehetünk azért a bőkezűségért, hogy hosszú életével bizonyított titokzatosságát újból és újból elénk tárta, s hogy oly pompás ostobaságokat csalt elő az emberiségből.⁸²

⁷⁹ Ahogy a tudás fájáról evést is tiltotta, amíg egy áruló kígyó el nem árulta az embereknek (az igazat), hogy nem hálnak meg, ha esznek róla, csak azért tiltja nekik Isten, hogy nehogy hozzá hasonlóvá váljanak. Az áruló mint 'fényhozó'/Lucifer, vagy Prométheusz, lehetséges asszociációja nem merül fel Runebergben, sőt Borges életművében sem. Fontos körülmény az is, hogy a vallások jelentős része „hermetikus”, „misztériumvallás”, tanításaik titkosak, csak a beavatottak ismerhetik meg őket, avatatlanoknak elárulni a legfőbenjáróbb bűn. E vallások legkülönbözőbb változatai régóta igen elterjedtek voltak szerte Euráziában. A gnóosztikus szekták is többé-kevésbé ilyenek; sokuk önértelmezése szerint Jézusnak az apostolok számára szóló tanításait közvetítik, amely más jellegű, mint Jézusnak a nép számára szóló tanításai (vö. Mk 4:11, Mt 13:11, Lk 8:10).

⁸⁰ A Borges munkásságának zömét tartalmazó ötkötetes *Válogatott műveiben* 23-szor fordul elő a „kifürkészhetetlen” (*inescrutable / insondable*), ebből 17-szer az „isten(ség)” (*Dios / divinidad*) jelzőként.

⁸¹ Borges novelláit (és/vagy ambíciójukat) is pontosan így lehetne jellemezni.

⁸² BORGES, *Válogatott művei*, 2:79 (ford. SCHOLZ László). Zénón „paradoxona” valóban a matematika, fizika és logika alapp problémáit érintik, és máig megoldatlanok (tér és idő végtelen oszthatósá-

Nincs is fejlődés, haladás? Csak bolyong mindenki a világ és önmaga útvesztőiben, hasztalan próbálja megfejteni a nagy titkokat és talányokat? Ez a rejtélyes istenség legfőbb szórakozása? Hát... többnyire igen. Van olyan hely az életműben, ahol Borges megengedi, hogy van fejlődés,⁸³ de nem ez az ő érdeklődési területe, az ő történetei nem erről szólnak. Az, hogy nem a rezignáció, hanem a játékosság az uralkodó Borges alapbeállítódásában, szoros összefüggésben lehet panteizmusával; azzal a tudattal, hogy mi magunk is a rejtélyes világ/istenség intelligenciájának részei/részei vagyunk.

ga, kontinuitás vs. diszkréció stb.). Maga a demonstráció viszont (hogyméért „nem éri utol soha Akhilleusz a teknőst”) meglehetősen „szofisztikus”, retorikai bűvészkedésjellege van, mint ezt a Borges által idézett kritikusok is szóvá teszik.

⁸³ „Nem tudom, hogy hihetünk-e a haladásban; én úgy látom, hogy hihetünk, legalábbis a Goethe-féle spirálmozgásban: előre, majd hátrafelé megyünk, de mindent összevetve fejlődünk.” („A kabballa”, in BORGES, *Válogatott művei*, 4:242 [ford. SCHOLZ László]). Ugyanakkor „hanyatló kor a miénk” („Körkörös idő”, in BORGES, *Válogatott művei*, 2:184 [ford. SCHOLZ László]).

AZ IDŐ MINT A SZÍNHÁZI GONDOLKODÁS ESZKÖZE – ÉS LEHETŐSÉGE

POROGI DORKA

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos segédmunkatárs

porogi.dorka@abtk.hu

ORCID 0000-0002-1157-4734

Time as a Tool and an Alternative Way of Thinking about the Theatre

The paper explores some aspects of the theatre through different concepts of time in philosophy. It explores how aspects of temporality can open up new possibilities for discussing the theatre. It addresses questions concerning the theatre director's concept of time, the measurement of performance time, and attempts to develop a definition of theatrical time based on the theories of Anne Ubersfeld and Patrice Pavis. The paper seeks ways to discuss the actor's work beyond the duality of actor and role.

Keywords: theatre, theatrical time, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis

■ Jelen tanulmányban a színház néhány jelenségét a filozófia időfogalmainak segítségével próbálom megragadni. Azt vizsgálom, hogy a temporalitás szempontjai milyen új lehetőségeket nyitnak meg a színházról való beszédben.

1.

Székely Gábor, a 20. század egyik legjelentősebb, legnagyobb hatású magyar színházrendezője 1990 és 2020 között vezetett rendező osztályokat a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. A képzésnek hagyományosan része a „mutatás”: a hallgatók által megrendezett (vagy inkább: rendezni kezdett) jeleneteket a mesterségtanár végignézi és megbeszélést tart róluk; elemzi és kiértékeli a látottakat. Ezután a hallgatók önállóan próbálnak tovább, majd egy idő múlva újranezi és értékeli a jeleneteket, ezt követően a hallgató újra próbál stb. A folyamat lezárása a vizsga, ahol a többi tanár, nyilvános vizsga esetén pedig külsős szakemberek is megtekinthetik a hallgatók munkáját.¹

Novák Eszter visszaemlékezése szerint osztályfőnöke, Székely Gábor a következőképpen biztatta őket rendezővizsgájuk napjának hajnalán, miután megnézte és alaposan végigelemmezte, megbeszélte velük a jeleneteket, felsorolta a sok változtatnivalót: „Most egy jól átgondolt éjszaka, három erős próba, és minden rendben lesz, minden jó lesz”.²

Novák Eszter szerint:

Tíz-tizenkét mondatok voltak [!] ezek, nem is felvonások, csak 15 perces jelenetek [...] Mindegyikről tartott egy–másfél órás megbeszélést. Persze: a sűrűséget tanította. Ezt a mondatot reggel négykor mondta, úgy, hogy aznap délután háromkor vizsga. Tehát teljesen lehetetlen volt! Három erős próba?! hogyan?! De azt tanította ezzel, hogy nem létezik olyan, hogy nem változtatsz. Nem létezik olyan, hogy valami nem lehet jobb. Fekszünk a folyosón, várjuk, hogy lemenjen mindenkié, háromkor vizsga, és addig... ő meg csillogó szemmel: gyerekek, minden rendben, jó lesz... Hát... csak át kell gondolnod mindent, az életedet, meg hogy akarsz-e rendező lenni. Nézed a lobogó ősz haját, ahogy megy el (mérhetetlenül evidensnek tartod, hogy ott van az iskolában veled hajnali négykor), és azon gondolkodol, hogy a három erős próbát hogyan...? Ebben az van benne, hogy nincs lehetetlen. Nem létezik, hogy ne legyen jobb. Mert ennek a mondatnak az idő relációja a lényege, az, hogy mikor mondja. Nem két héttel vagy nappal vizsga előtt mondja ezt, hogy sokat kell próbálni, hanem pár órával előtte... Mert megnyújtja az időt az alaposság. Ha

¹ Vö. BODÓ Viktor, „Mániák és kérdések”, in *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, szerk. JÁKFAI Magdolna, NÁNY István és SIPOS Balázs, 11–28 (Budapest: Balassi Kiadó–Arktisz Kiadó, 2016), 23.

² Publikálatlan interjú 2021. november 4-én, Novák Eszterrel. Hangfelvétel leirata.

ilyenkor elbíbelődsz az előadásszövegeten, annak többnyire nagyobb a hatása, mintha csak átrohannál az egészen. Van idő, ha jó formában vagy, el tudod hitetni, hogy végtelen idő van.³

A visszaemlékezés nemcsak azt rögzíti, hogy a színházi gyakorlat mennyire szorosan összefonódik az idő kérdéseivel, hanem egyenesen a rendezői mesterség egyik feladataként jelöli meg az idővel való foglalkozást. A történet egy mesterségbeli fogás, ha úgy tetszik, rendezői technika tanításának, továbbadásának a módját meséli el. A technika gyakorlati továbbadásának formája maga az anekdota, a példa. Leírásához, elméleti interpretációjához pedig az időelméletek fogalmai segíthetnek hozzá.⁴ Így az idő kérdéseinek a mentén most arra teszek kísérletet, hogy párbeszédbe állítsam a színházi gyakorlatot a filozófiai felfogásokkal. A tanulmány középpontjában a színházról való beszéd áll, így – igen röviden és általánosan – csak azokat a rétegeket említem az időfilozófiának, melyek képesek a színházi jelenséget rögtön látható módon más megvilágításba helyezni.

Az időről alkotott elméletek két csoportba sorolhatóak aszerint, hogy elfogadják-e, hogy az idő halad: dinamikusak vagy statikusak. A dinamikus elméletek kimondják, hogy az idő haladása (*temporal passage*) felfogásunktól függetlenül, valós értelemben létezik. A statikus elméletek ezt nem ismerik el: azt vallják, hogy bár a látszat szerint az idő halad, valójában mi mozgunk az időben. (A dinamikusok időmetaforája a folyó, a statikusoké az út.) A hétköznapi érzékelés az előbbieket, míg az elméleti fizika eredményei (pl. a speciális relativitáselmélet) az utóbbiakat támasztják alá.

A filozófiában az időfogalmak nyelvi reprezentációja is meghatározó. Nem mindegy, hogy az egyes állítások esetében milyen igeidőket használunk, hogy ezáltal ugyanarról a jelenségről minden időben igaz kijelentéseket vagy az idővel változó igazságtartalmú kijelentéseket teszünk.⁵ Megkerülhetetlen McTaggart felismerése, aki *Unreality of Time* című munkájában 1908-ban arra jutott, hogy az idő nem valós.⁶ McTaggart temporális sorozatokat állított fel, melyek rámutatnak arra, hogy „múlt”, „jelen”, „jövő” állandóan változó fogalomkategóriáit használni teljesen más szemléletet eredményez, mint azt nézni, hogy az események egymáshoz képest „korábban” vagy „később” történnek meg. A „múlt”, „jelen”, „jövő” fogalmait használó sorozatot McTaggart A) sorozatnak nevezte el, míg az események idejét nem változó, azaz állandó módon rögzítőt pedig B) sorozatnak. A B) sorozat igazságtartalma az időben

³ Uo.

⁴ Az időelméleti háttér leírásához egy, a legfrissebb időnarratívákat összefoglaló munkát vettem alapul: Sam BARON and Kristie MILLER, *An Introduction to the Philosophy of Time* (Cambridge: Polity Press, 2019).

⁵ Vö. Nina EMERY, Ned MARKOSIAN, and Meghan SULLIVAN, „Time”, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. by Edward N. ZALTA (Stanford: The Metaphysic Research Lab, 2020), hozzáférés: 2022.03.06, <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/time/>.

⁶ J. Ellis McTAGGART, „The Unreality of Time”, *Mind* 17, 68. sz. (1908): 457–474, hozzáférés: 2022.03.14, <http://www.jstor.org/stable/2248314>.

nem változik, hiszen, ha egy esemény (P) 2 órával egy másik esemény (Z) előtt található, akkor P mindig pontosan ugyanannyival, tehát 2 órával „korábban” lesz, mint Z: ma is, tegnap is, holnap is. Ezzel ellentétben A) sorozat elemei folyton átrendeződnek, hiszen ami ma „jövő”, abból előbb „jelen”, majd holnapra „múlt” lesz. Látható tehát, hogy McTaggart A) sorozata a dinamikus, B) sorozata pedig a statikus időirányzatoknak felel meg. Előbbi általában igeidős (*tensed*), utóbbi igeidőket nem használó (*tenseless*) sorozat. Az elméletek tovább árnyalhatóak: az ontológiai szempont azt a kérdést teszi hozzá a vizsgálathoz, hogy mi tekinthető létezőnek. A „mostaniság” (*nowism*), az „akkoriság” (*thenism*) és a „mindenkoriság” (*everywhenism*) fogalmainak bevezetésével meghatározható, hogy az egyes időelméletek szerint csak az létezik-e, ami most éppen van, vagy esetleg az is létezőnek tekinthető, ami egykor létezett vagy majdan létezni fog.

A dinamikus elméletek szerint tehát az időbeli haladás (*temporal passage*) objektív, felfogástól független tulajdonsága a valóságnak, a fogalmat azonban nem tudják filozófiai érvekkel alátámasztani és megmagyarázni (a „megy az idő” metaforáját nem tudják lebontani), csak definiálni és kiindulópontként elfogadni. Az idő haladásának elfogadása azt jelenti, hogy a „jelen” folyton változik, folyton mozog, a változás pedig a létezésben, az ontológiában rejlik: a létezés mikéntje változik meg a különböző dinamikus elméletek szerint. Az egyik szerint (*growing block theory*) például az idő haladtával állandóan nő a létező dolgok száma, míg egy másik úgy gondolkodik, hogy állandóan változik az, hogy mi létezik (*presentism*), egy harmadik pedig úgy véli, hogy az változik állandóan, hogy a „jelenvalóság” tulajdonságát mely létezők birtokolják éppen (*moving spotlight theory*). Ez a három dinamikus koncepció mind különbözőképpen fogja fel a „jelen” fogalmát és mást fogad el létezőként is.

Még pontosabb, ha mindehhez az idő egy másik megközelítésmódját is hozzátesszük, mert nem mindegy, hogy mi az idő: konkrét vagy absztrakt dolog, hogy konkrét, pillanatnyi entitásokról van szó vagy absztrakciókról (melyek mindegyike egy pillanatnyi világállapotot ábrázol). Például az „időmostaniság” (*time nowism*) azt a felfogást jelenti, mely szerint csak a jelen idő, az „időmindenkoriság” (*time everywhenism*) pedig azt, hogy a múlt, a jelen, és a jövő idő is létezik. A konkrétizmus-absztraktizmus szempontja lehetővé teszi a megkülönböztetést, miszerint nem minden valósul meg, ami létezik. Az „ersatz prezentizmus” (az egyik legfontosabb dinamikus elmélet) szerint például múlt és jelen idők is léteznek (esetleg, egy alirányzat szerint még jövő is), de múltbeli tárgyak, dolgok már nem: mert csak a jelen valósul meg. A változás eszerint abban áll, hogy az absztrakt idő konkréttá válik, megvalósul, majd ezt abbahagyja, és új absztrakt idő lesz konkréttá. A növekvő blokk elmélet (*growing block theory*) egy változata szerint viszont minden idő létezik, ám közülük csak a jelen és a múlt az, ami konkrétan megvalósult (vagyis a megvalósult létezők száma folyton nő).

A statikus időelméletek viszont teljes mértékben tagadják az idő haladásának valós voltát (*temporal passage*), tagadják az A) sorozatot. Egyik legfontosabb irány-

zatuk az eternalizmus (*eternalism* vagy másként: *standard block universe theory*). Az eternalisták szerint a „mindenkoriság” (*everywhenism*) elve és a B) sorozat elfogadható: szerintük minden esemény vagy dolog létezik, megvan valahol kint az univerzumban, mi pedig, ahogy mozgunk, találkozunk velük. Így múlt, jelen és jövő relatív és helyszerű fogalmak lesznek, attól függ, hol vannak, hogy éppen honnan nézzük őket. Bár így egészen térszerűnek tűnik az idő, mégsem lehet teljesen azonos a kettő. Ha egyetlen helyszínt nézünk, a változás szemmel látható a világban. Például az Antarktiszon látható, ahogy kisüt a nap és elolvad a hó. Ha viszont egyetlen időpillanatot nézünk, a világ dermedt, fényképszerű, mozdulatlan. Ezért a statikus filozófusok (és a fizikusok) úgy vélik, az idő lehet az a negyedik dimenzió, amely az okságot adja. A statikus elméletek nem azt mondják, hogy nincs változás, a világ „áll”, csak azt, hogy A) típusú változás nincs. A változás egy másik felfogása, például az „ekkor–akkor” (*at–at*) típusú változás: ha valaki hétfőn beteg, szerdán pedig egészséges, akkor hétfőn más tulajdonságok jellemzik, mint szerdán, azaz megváltozott, pontosabban: megváltoztak a tulajdonságai. Számos filozófus vitatja, hogy ez valóban változás volna, szerintük inkább csak variáció, viszont figyelemre méltó, hogy a jelenlegi fizika is hasonlóképpen fogja fel a változás fogalmát: ekkor vagy akkor más és más tulajdonságok jellemzőek valamire. A statikus elméletek legtöbbje ugyanakkor egyetért a dinamikus irányzatokkal abban, hogy az időnek iránya van (tehát aszimmetrikus az idő, nem visszafordíthatóak az események).

Amikor tehát Székely Gábor úgy tanítja próbálni a rendezőhallgatókat, hogy a vizsga előtti hajnalon még hosszas és részletekbe menő megbeszéléseket tart nekik arról, hogy mi mindent kell kijavítani és gyökeresen átrendezni az anyagban, azt mondja és mutatja egyszerre, hogy éppen az ilyen, szakmailag igen nehéz, sokszor szinte válságos pillanatokban, amikor abszolút értelemben véve nagyon kevés idő áll rendelkezésre, a rendezőnek tudnia kell, hogy végtelen ideje van – feltéve, ha az időfelfogásán változtat. Annak a gyakorlatát tanítja Székely, ahogy egy, a mindennapos-dinamikus érzékeléstől eltérő, másfajta – statikus – időszemlélet váratlanul hasznosulni tud a színházrendezői szakma alkalmazásában. Hiszen az eternalista álláspont szerint a dolgok megvannak az univerzumban, minden, ami létezik, megvan „valahol kint”, csak meg kell keresni.

A bemutató vagy vizsga előtti felfokozott idegállapotú napokban ennek a statikus időszemléletnek az alkalmazása, amelyben mi mozgunk, és nem a bemutató jön egyre közelebb, különösen hatékony, mert kikapcsolja az idő múlásához kapcsolódó tehetetlenségérzetet, kiszolgáltatottságot és a dologra, a munkára irányítja a figyelmet, vagyis mindarra, amit még tenni lehet. Azzal pedig, hogy eleve létezőnek megtalálhatónak fogja fel, ami majd egyszer meglesz, arra mutat rá, hogy csak a rendező, a színészek munkáján múlik, mikor találnak rá a meglévőre. Tehát olyasmit sugall, hogy van megoldás mindenre.

Ebből már látszik, hogy a színházi idő, mielőtt még belépne a nézők idejébe, statikus – vagy legalábbis érdemes statikusként megközelíteni és úgy vizsgálni. A próbaidő meghatározó az előadásra nézve. Az eternalista szempont logikája kö-

zelebb visz próba és előadás egymásra tett hatásainak mélyebb föltárásához, hozzáad a színházi munka elemzéséhez.

A fenti példa megvilágítja az időérzékelés viszonylagosságát is. Miután a 20. század elején fizikai bizonyítékok támasztották alá, hogy az idő különböző helyeken másként telik, az idő érzékelésnek, felfogásának kérdései tudományos és művészi tekintetben is középpontba kerültek. Bergson megírta *Tartam és egyidejűség* című munkáját, melyben a saját, eredetileg „lélektani eredetű metafizikai gondolatát”,⁷ a tartam (*durée*) hétköznapiokban tapasztalt, érzékelt fogalmát Einstein elméletére hivatkozva gondolta tovább és tételezte általános érvényűnek (vagyis metafizikai alátámasztást kísérelt nyújtani annak). A tartam Bergsonnál egységekre nem bontható folyamat, változás és sokféleség (mely hordozza a múltat), az élőlények „teremtő ideje”⁸ – szemben a mérhető, mechanikus fizikai idővel (*temps*). Bergson az intuícióna mint módszerre tekint,⁹ metafizikájának központi elemei az emlékezet és az életlendület (*élan vital*); időfilozófiája a szabad akarat igazolása, hatása nemcsak a későbbi fenomenológia időszemléletére, de Heideggerre,¹⁰ Badiou-ra, vagyis a színházfilozófiára is jelentős.¹¹ Bergson ad először filozófiai magyarázatot arra a mindennapos jelenségre, hogy érzet szerint akár bele is férhet egy többször többórás próba élménye egy objektíve rövidebb időegységbe, lehet egy egyórás próba is olyannyira telített, mint máskor egy négyórás. Ezt fogalmazza meg úgy hétköznapi nyelven Novák Eszter a fenti példában, hogy „nincs lehetetlen”: három erős próba még beleférhet a(z) (bergsoni-szubjektív) időbe.

A Székely-féle másfél óra hosszú megbeszélés egy pár perces jelenetről azonban más értelemben is a „sűrűséget tanította”:¹² a megbeszélések tapasztalatai később a színpadi pár percben sűrítve jelentek meg.

A színházi előadás valamilyen módon mindig sűríti az időt. A klasszikus dramatikus európai színházi előadás, mely egy drámaszöveg, egy történet színrevitelét jelenti, általában néhány óra alatt meséli el ennél valamennyivel több idő eseményeit. A *Rómeó és Júlia* prológusában Shakespeare (Nádasdy Ádám fordításában) így fogalmaz: „ezt játsszuk el most két órában itt”¹³, a cselekmény pedig pár nap, a szerelmesek vasárnap este találkoznak a bálban és csütörtök reggelre mindketten halottak. A *Téli regében* ugyanakkor tizenhat év múlik el. A 17. századi klasszikus

⁷ DR. DIENES Valéria, „A fordító előszava”, in Henri BERGSON, *Tartam és egyidejűség*, ford. DIENES Valéria, 5–6 (Budapest: Pantheon Irodalmi Intézet Rt., 1923), 6.

⁸ BABITS Mihály, „Bergson filozófiája” in BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, I–XVI (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987), III.

⁹ Vö. Gilles DELEUZE, *A bergsoni filozófia*, ford. JOHN Éva (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2010).

¹⁰ Vö. pl. Heath MASSEY, *The Origin of Time – Heidegger and Bergson* (Albany: State University of New York, 2015), 87–89.

¹¹ Vö. Alain BADIOU, *L'être et l'événement* (Paris: Seuil, 1988).

¹² Publikálatlan interjú 2021. november 4-én, Novák Eszterrel.

¹³ William SHAKESPEARE, „Rómeó és Júlia”, ford. NÁDASDY Ádám, *Színház* 36, 5. sz., dráma-meléklet, 2.

francia dramaturgiák körülbelül egy napban (tizenkét, huszonnég, harminchat órában) jelölik meg az ideális cselekményidőt, Corneille *Cidjének* eseményei¹⁴ ennyi idő alatt zajlanak le – papíron. Előadásuk azonban csak néhány órát vesz igénybe. Ám az időszűrités egyáltalán nemcsak ezen a módon van jelen egy színházi előadásban. Hiszen vannak esetek, amikor egy színdarabban éppen annyi a történetidő, mint amennyi a játékidő: ilyen például Racine körülbelül kétórás *Berenice-e*,¹⁵ vagy Molnár Ferenc kilencven percet ígérő virtuóz játéka, az *Egy, kettő, három*,¹⁶ ahol a szövegdramaturgia a két idő, a játékidő és a történetidő azonosságára épít. Gyakori dramaturgiai megoldás az is, hogy sem az olvasó, sem a néző nem tudhatja pontosan, mennyi időt vesz fel a cselekmény, mint például a *Godot-ra várva* esetében Beckett-nél. Előfordul, hogy egyetlen időpillanat kitágításaként is értelmezhető maga a darab: például Sarah Kane *4.48 pszichózis* című szövegében. (A posztdramatikus szövegek-nél és előadásoknál természetes, hogy létrejön egyfajta „duratív esztétika” és az „idő-torzítás technikái lépnek életbe”,¹⁷ de klasszikus dramatikus példa is létezik arra, amikor a színpadon játszott idő hosszabb, mint az elbeszélt cselekményé: Middleton–Rowley *Átváltozások* című drámája V. felvonásának 1. jelenetében például mindössze néhány sorban leperog egy óra.)¹⁸

És mégis, ezekben az esetekben is, ahol a történetidő rövidebb, mint a játékidő, minden esetben sűrít a színpadra állítás. Mert valójában nem a történetidőt sűríti az előadás, hanem a történettel eltöltött időt – ez könnyen belátható például a performanszok felől, ahol sok esetben egyáltalán nincs is fikció, nincs történet: anyag van, amivel az alkotók bizonyos ideig foglalkoznak, azután valamennyi idő alatt megmutatják, bemutatják, játsszák. És ez az utóbbi idő mindig rövidebb, mint a készülése. Még ha nem próbálják el egyetlenegyszer sem a színészek az előadást, az előkészítés, a tervezés „színpadon kívüli” ideje akkor is belejátszik, része lesz a „színpadi időnek”: hiszen hat rá.

Mert tartamunk nem pillanatot behelyettesítő pillanat; így sohasem volna egyéb, mint jelen, s a múlt nem húzódna át a jelenvalóba, nem volna fejlődés, nem volna konkrét tartam. A tartam a multnak folytonos haladása, mely rágha a jelent és duzzad, amint előremozog. Ha a múlt szüntelenül nő, akkor határtalanul meg is marad. Az emlékezet, amint azt megkíséreltük bebizonyítani, nem arravaló képesség, hogy az emlékeket fiókban osztályozza, vagy

¹⁴ Pierre CORNEILLE, „Három értekezés a drámai művészetről”, ford. RÓNAY György, in *A klasszicizmus*, 117–122 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1963), 119.

¹⁵ JÁKFAI Magdolna, *A félrenézés esetei – Jean Racine drámái* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011), 119.

¹⁶ MOLNÁR Ferenc, „Egy, kettő, három”, in *Molnár Ferenc színművei* (Bécs: Novák, 1972), 803–849.

¹⁷ Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, ford. KRISZTÓF Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 187.

¹⁸ Thomas MIDDLETON and William ROWLEY, *The Changeling*, ed. George Walton WILLIAMS (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1966), 81.

listára jegyezze. Nincsen se lista, se fiók, még tulajdonképpen képesség sincs, mert a képesség szünetekkel működik akkor, amikor tud, vagy amikor akar, a multnak multa halmozása ellenben szüntelenül történik. Valójában a mult megmarad magától, automatikusan. Kétségtelen, hogy minden pillanatban mindenestől követ bennünket.¹⁹

Az időszűrités leglátványosabb példája a színészi jelenlét. A későbbiekben tehát a jelenlét radikalitásával²⁰ is érdemes foglalkozni, mint az idő érzékelhetővé tételének egyik lehetőségével.

2.

Az idő haladásának, a jelen változásának elfogadása fölveti az idő mérésének problémáját. Ha az idő A) sorozat szerint múlik, halad, vagyis: változik, akkor rendelkeznie kellene valamilyen mértékkel, hiszen minden változás valamennyi idő alatt történik.²¹ Nem könnyű azonban mihez viszonyítani ezt a változást, mert értelmetlennek tűnik azt mondani, hogy egy másodperc alatt egy másodperc telik el. Az elméletek tehát vagy egyszerűen elfogadják, hogy nincs értelmezhető mértéke az időnek, vagy bevezetik egy másik idő, a hiperidő fogalmát, és a két idő, idő és hiperidő viszonyát vizsgálják vagy mérik. Észre kell vennünk azonban, hogy bár a filozófusok kimondják: az időt magát önmagával mérni nem tudjuk, de az idővel mérni mégiscsak tudunk.²² Egy színházi előadás idejét stopperrel könnyedén le lehet mérni. És bár ugyanaz a kétórás előadás föltehetőleg más-más időélményt nyújt két néző számára, a bergsoni értelemben vett tartamra, a teremtő időre, a megélt időre nézvést teljesen mellékes, hogy hány percet tartott az előadás (vagyis mennyi a pontosan mért objektív, fizikai ideje). Különös módon a színházi előadások idejét mégis szokás lemérni. És nemcsak társadalmi-gazdasági okokból, a színházon kívüli világ idejéhez való alkalmazkodás miatt (arra való tekintettel, hogy a nézők tudjanak számolni a színházban töltött idővel, tehát pl. előadás után ériék el az utolsó metrót vagy vonatot), hiszen akkor elég lenne egyetlen mérés. Hanem azért is, hogy az előadás *valamihez* viszonyíthatóvá váljon: látszódjék, hogy önmaga előző megvalósulásához képest hosszabb lett-e, vagy rövidebb. A magyar színházi legendárium Peter Brookhoz köti az előadás idejét művészi okokból mérő rendező képét, az általa rendezett *Lear király* 1964-es pesti vendégszínháza után terjedt el a történet, miszerint a rendező stopperrel mérte az előadás hosszát és elégedetlenségét fejezte ki, amiért az hét

¹⁹ BERGSON, *Teremtő fejlődés*, 10.

²⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 138.

²¹ BARON and MILLER, *An Introduction...*, 42.

²² Vö. AUGUSTINUS, *Vallomások*, ford. VÁROSI István (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 358–359.

perccel hosszabb volt, mint rendesen.²³ Brook az 1964-es budapesti stopperes epizódra nem emlékszik, amikor 1992-ben Koltai Tamás interjút készít vele és erről kérdezi, de az előadásidőt mércének tartja:

Ha például egy azonos feltételek mellett zajló előadás egyszer öt perccel tovább tart, biztosak lehetünk benne: ez azért van így, mert az egyik színész valahol csak magára figyelt, nem vette figyelembe az adott pillanat követelményeit. Ha például egy opera hirtelen tíz perccel hosszabb lett, akkor feltételezhető, hogy a karmester nem volt jó formában aznap este, talán álmos volt, túl sokat evett előadás előtt, vagy éppen túl sok bort ivott, így az előadás gyengére sikerült. Éppen ezért még ma is mindig megkérdem az ügyelőt, mennyi ideig tartott az aznapi előadás. Ez mérce, amit azért nem szabad durván értelmezni. Sőt, éppen általa vehetjük észre, mi az, ami kevésbé élő az előadásban. Egy-egy előadás nagyon különös módon változhat. A *Mahábháratánál* például azt tapasztaltuk, hogy bizonyos közönség jelenlététől a jó előadás tovább gazdagodik, és bár hosszabb ideig tart az egész, mégis teljesen ki van töltve. Máskor viszont tizenöt perccel is lerövidítettük az előadást, mert a közönség figyelme megoszlott. Tehát mindennek két oldala van. Ha valami túl hosszú, az általában rossz jel, de hangsúlyozom, csak általában.²⁴

Brook az előadások hosszát egymáshoz méri. Az előadás hossza, ideje ezek szerint tehát független a dráma idejétől, a mérés eredményének nem ahhoz képest lesz valamilyen értéke vagy jelentősége, hogy milyen darabot adnak elő. A legenda szerint stopperrel mér: ezzel erősen azt sugallja, hogy az előadás minden másodpercének jelentősége van, nem mindegy egyetlen másodperc sem, vagyis semmi nem lehet a véletlen műve, nem lehet esetleges, illetve azt is, hogy mindez sport is, ahol általában a rövidebb előadás a jobb teljesítmény. A mérés gesztusából arra lehet következtetni, hogy a szükségszerűség, determináltság és a sűrűség lehetnek egy előadás erényei.

Brook legendássá lett *Learje* Budapesten hét perccel hosszabb volt, mint máskor, máshol. Az anekdota azt rögzíti, hogy ez hiba, ugyanakkor tudjuk: az előadásnak Kelet-Európában, például Pesten volt a legzajosabb sikere.²⁵ Nem tudjuk tehát, mit árul el pontosan az 1964-es február 27-i előadásról az, hogy hét perccel hosszabb volt, mint máskor, csak annyit tudunk, hogy a rendezőt néző kritikus úgy értelmezte a rendező mozdulatait, hogy az elégedetlen volt az eredménnyel. Egy előadás többszöri játszása (előadás1, előadás2, előadás3) lehetőséget ad arra, hogy fizikai, objektív értelemben is viszonyítsuk egymáshoz a változatokat. Nemcsak annyi mondható el, hogy „jobb volt” az aznap esti előadás, vagy „rosszabb”, hanem az is, hogy hosszabb volt, vagy rövidebb az, aminek ugyanannak kell lennie (önmagával azonosnak, mintha csak egyetlen előadás létezne, nem sok). Ez pedig megfogható, objektív, abszolút támpont. Mert ha nem is tudható, hogy mit jelent, meg lehet keresni, utána lehet járni, ki lehet nyomozni, hogy mitől volt hosszabb, milyen játé-

²³ KOLTAI Tamás, *Brook szemtől szemben* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976), 5.

²⁴ KOLTAI Tamás, „A csúcson hideg van – Beszélgetés Peter Brookkal”, *Színház* 25, 8. sz. (1992): 6.

²⁵ KOLTAI, *Brook szemtől szemben*, 128.

kokkal, milyen cselekvésekkel, kicsoda vagy micsoda miatt ment lassabban az előadás, jót jelent-e ez, avagy rosszat. És ami a legfontosabb az egész eljárásban: a rendező mindezt össze tudja vetni a saját, aznapi előadás alatt megélt idejével. Rá tud látni, hogy amit ő érzékel, az mennyire különbözik a megmért időtől: például a felfokozott figyelem vagy izgalom miatt sokszor végtelenül lassúnak tűnik a számára minden színpadi mozzanat, miközben az előadás gyorsabban pereg, mint szokott. Az idő mérése a viszonyítás lehetőségét kínálja tehát, összefüggő tapasztalattá és élménnyé téve az idő (és a színházi munka) objektívan mérhető és az idő megélt, szubjektív voltát annak a valakinek, aki az előadásért felelős. Ez a személy így érheti tetten az időt, hogy azután sok, tökéletesen különbözően érző és érzékelő nézőnek élményt (tartamot, közös időt) szolgáltatson bizonyos, előre meghatározott idő alatt.

Anne Ubersfeld megfogalmazásában épp ezért a rendező az idő mestere, ő felel a színházi időért – ezt a színházi időt pedig az előadás és az ábrázolt cselekmény időbeliségének kapcsolataként határozza meg.²⁶ Pavis kettős természetűnek írja le a színházi időt, megkülönböztet színpadi és színpadon túli időt, ez utóbbi alatt a drámai-fikciós időt érti.²⁷ A szöveg-előadás kettősségében gondolkodó színházi értelmezés azonban éppen az előadás többszöri játszásának, ismétlésének színházi sajátosságával nem számol.

Erika Fischer-Lichte és a posztdramatikusság esztétika az előadást nem egy drámai szöveg színreviteleként tételezi, hanem eseménynek tartja, ahol nézők és játszóké együtt vannak jelen.²⁸ Így, ha Ubersfeld 1981-es definícióját ma, 2022-ben, Fischer-Lichte után olvassuk, úgy értelmezhetjük újra, hogy az előadás ideje az eseménynek (ahol néző és játszóké együtt vannak) az időbelisége, ennek a tartama; az „ábrázolt cselekmény időbelisége” pedig a dráma vagy a fikció az alkotók által immár színpadra vitt, színpadra fordított valós ideje (az az előadásidő tehát, ami a próbákön kialakult és stopperrel mérhető); vagyis ennek a kettőnek a kapcsolata tekinthető az aznap esti színházi időnek. Ahol a hangsúly a két(fajta) időbeliség kapcsolatán van.

A szöveg felől való megközelítésben az az igény fogalmazódik meg, hogy egy-egy (leírt drámaszöveg alapján elképzelt) időszemléletet tegyen kézzelfoghatóvá, érzékelhetővé a színpad. Ilyen értelemben a fiktív idő megvalósításának irányítója valóban a rendező.²⁹

Azonban, ha a színházi időt konkrétan az aznap esti közösség kapcsolatának, játszóké és nézőké által közösen megélt időnek tekintjük, pontosabban annak a kapcsolatnak, amely az előadás mint alkotás (a létrehozott, bepróált, lemért mű, vagyis az alkotók közös ideje) és az előadás mint esemény (nézőké és játszóké közös ideje) között létrejön, szembetűnő, hogy erre vajmi kevés hatása van már a rendezőnek.

²⁶ Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2* (Paris: Édition sociales, 1981), 239.

²⁷ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2006), 182–183.

²⁸ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 49.

²⁹ UBERSFELD, *L'école du spectateur*, 239.

Brook kiírhatott másnapra egy próbát a *Lear*ből, hogy lefaragja a bosszúságot okozó hét percet, de az aznap esti előadás idején a takarásból nem tudhatott már változtatni. Vagyis úgy tűnik, hogyha a színházi előadás fogalmába bele vesszük azt a tulajdonságát, hogy sokszor ismételhető, akkor az alkalmankénti, időben is mérhető különbség nem a rendezésben lesz. Az előadásban a színész mindenképpen nyíltban, direkter van jelen, mint a rendező, hiszen testileg ő van ott, őt követik a tekintetükkel, tehát vele lépnek kapcsolatba a nézők. Azok a töredékmásodpercnyi időváltozások, amelyekből előadás1 és előadás2 különbsége mérhetően összeáll, mind emberi döntések vagy mozzanatok eredményei. A lámpákat másodpercre lehet programozni, és bár a maga módján a technika is kiszámíthatatlan, a váratlan változás a színészi játékból, az emberi tényezőből természetszerűleg (szinte kiszámíthatóan) fakad. A színész minden előadáson ugyanazt csinálja, de természetesen mindig kicsit másként. A váltás vagy változás az ő munkájában is kulcsfogalom. Ezt bizonyítja az is, hogyha „lassan megy” egy előadás, ha unalmasnak tűnik kintről, nem az a megoldás, hogy gyorsabban kezdjen beszélni vagy mozogni a színész, hanem az, hogyha változtat; először is megáll, majd ritmust vált, ezzel kizökkent és meglep: kezébe veszi az idő irányítását. A váltással az egész estét befolyásolhatja: új, közös időbe tudja rántani a partnereit és a nézőket is.

Ez a „közös idő” pedig, mindezek alapján, egy olyan megélt időt, tartamot jelölhet, amely mindenki – nézők és játékosok és alkotás – számára minden értelemben csakis együtt és egymással telik, méghozzá valamitől eltérő módon – vagyis másképpen, mint minden más „külső idő” (*external time*).

Egy időelméleti hasonlattal élve, beülni egy előadásra tekinthető időutazásnak is, amely során egyik temporális helyről egy másik temporális helyre érkezünk. Az időutazás egyik feltétele,³⁰ hogy a személyes idő (*personal time*) és a külső idő eltérjen egymástól: és itt a személyes idő voltaképpen nem is időt jelent, hanem, Lewis szerint, bizonyos mennyiségű változást: „*n* percnyi személyes idő telik el, ha a bekövetkezett változások mennyisége ugyanannyi, mint amennyi *n* perc külső idő alatt általában bekövetkezik.”³¹ Ezt a meghatározását alapul véve, ha a sűrítésre keresünk definíciót, azt mondhatjuk, hogy sűrítés az, amikor *n* percnyi külső idő alatt nem *n*, hanem, mondjuk, *2n* személyes időnek megfelelő változás történik.

Mivel a változások mennyiségére legnagyobb hatással a színész lehet, ő lesz a színházi idő hordozója, adott pillanatban ő dönt: sűrít vagy gyorsít, a színházi este idejét elsősorban ő határozza meg.

³⁰ Lásd David K. LEWIS, „The Paradoxes of Time Travel”, *American Philosophical Quarterly* 13, 2. sz. (1976): 145–152.

³¹ BARON and MILLER, *An Introduction...*, 193, saját fordítás – P. D.

3.

A színész által jöhet létre az a helyzet, hogy a két állítás közül: 1. tudjuk mi fog történni a színpadon és 2. nem tudjuk, mi fog történni a színpadon, mindkettő egyszerre igaz és bizonyítható – ez csak a többértékű logikákban lehetséges (a klasszikus kétértékű logika szerint ez a kizárt harmadik elve: „egymásnak ellentmondó állítások nem lehetnek egyszerre igazak”³²).

Ebből is látható: az időfilozófia terminusai nemcsak a megvalósulásról, hanem a lehetőségről való tudományos beszédet is megengedik, hiszen az idő a metafizikához, ontológiához kötődik – elsősorban ezért feltételezhető, hogy az idő fogalmaival a színház tünékenyebb elemei is megfoghatóbbak lesznek. Brook méri az időt, azért, hogy a játékról beszéljen, tehát az idővel meg lehet közelíteni a játékot.

Azt hiszem, a színházi tér jelek együttesére redukált józansága volt mellbevágó, és magának Vilarnak a sajátságosan sűrű játéka. Olyan volt, mintha távolságot tartana az ábrázolástól, inkább vázolt, mint megvalósított. Neki köszönhető, hogy megértettem: a színház sokkal inkább a lehetőségek művészete, mint a megvalósításoké. Különösen emlékszem egy némajátékára Molière *Don Juan*-jában. A Parancsnokkal való első találkozás után a libertinus, lázadó, ateista Don Juan érthető módon nyugtalan, bár semmiképp nem akarná beismerni: mi ez a beszélő szobor? Vilar tehát egyedül jött vissza a színre, lassan, csöndben, töprengve, a szobor közben visszaállt eredeti mozdulatlanságába. Konkrét pillanat volt, miközben maga a totális absztrakció: kifejezte az ember bizonytalanságát, egy nem normális helyzetre válaszul adott különféle hipotéziseit. Igen, a lehetőségeknek ez a művészete, a gondolkodásnak ez a megrendülése a megmagyarázhatatlan előtt, ez a legmagasabb értelemben színház volt.³³

Arra, hogy a színház „a lehetőségek művészete”, Badiou tehát Jean Vilart nézve jön rá, egy színész egyszerre konkrét és absztrakt játékából, jelenlétéből.

A színészi játék a francia filozófiai hagyományban régtől fogva téma és példa: Diderot *Színészparadoxonja* a színészetet és a színészi mesterséget állítja vizsgálódása középpontjába és arra keresi a választ, hogy a színész játék közben vajon átél-e vagy utánoz, érez vagy hideg fejjel ábrázol. Diderot (íróként) természetesen abból indul ki, hogy a színész megírt szerepet játszik, és egy helyütt – amikor arról esik szó, hogy egy színésznő szerep szerinti haldoklása közben odasúgja partnerének, hogy az milyen bűdös – retorikusan föl is teszi a kérdést, hogy vajon a szerep van-e

³² ARISZTOTELÉSZ, *Metafizika*, ford. HALASY-NAGY József (Budapest: Hatágú Síp Alapítvány, 1992), 1011b, 117.

³³ Alain BADIOU, „A színház dicsérete: Beszélgetés Nicolas Truonggal”, ford. POROGI Dorka, *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 21–46, 21.

a színen ebben a pillanatban, vagy csak a színész: „Ez Sophie Arnould-val esett meg, Tellaire szerepében. Tellaire volt tán e pillanatban Arnould? Dehogy, Arnould volt ő és senki más.”³⁴

Az időelmélet beszédmódja ebben a kérdéskörben is inspiráló megközelítéseket kínál; általa az elemző kiszakadhat a szerep–színész (Tellaire–Arnould) kettősségét hangsúlyozó hagyományból. A színpadi térben, színházi időben nem a szerep, hanem az identitás problémája vetődik föl.

Azt a jelenséget, ahogy valami vagy valaki (egy fizikai tárgy) az időben fennmarad, kitart, időket átívelően jelen van, a filozófia perzisztálásnak hívja.³⁵ A perzisztálásnak két nagy elmélete van, az endurantizmus és a perdurantizmus. Az endurantisták (három dimenzióban gondolkodnak, főként prezentisták) azt állítják, hogy a fizikai tárgyak létezésük minden pillanatában teljes egészükben jelen vannak. Tehát egy tárgy, mondjuk egy toll, ugyanaz a tárgy tegnap és ma az íróasztalon, ugyanaz volt, amikor valaki a kezébe fogta, vagy amikor a földre esett.

A perdurantisták (négy dimenzióban gondolkodnak, jellemzően eternalisták) ezzel szemben azt mondják, hogy a tárgyaknak minden pillanatban csak egy meghatározott részük van jelen, nem a teljes egészük. Ezeket a részeket temporális részeknek nevezik. A fizikai tárgyak téridőbeli nyúlványok (vagy téridőbeli férgek), temporális részeik úgy nyúlnak el az időben, mint testrészek a térben. A toll tegnap és a toll ma csak időbeli részei az időben perzisztáló tollnak. A temporális részeknek külön tulajdonságaik is lehetnek. Azonban egyetlen olyan idő sincs, amelyben teljes egészében jelen van a toll.

Ha a tárgyak helyett emberekben, színészekben gondoljuk el ugyanezt, a két elmélet más-más beszédmódot hív elő. A perdurantizmus logikáját követve azt állíthatjuk, hogy egy ember soha nincs teljes egészében jelen, folyton változik és változnak a tulajdonságai is, így tulajdonképpen tegnap és ma, színpadon kívül és színpadon egyáltalán nem azonos önmagával az a személy, akit nézünk. Ez az elmélet megmagyarázhatja, hogy miként lesz valaki valójában, reálisan egy másik személy este 19.00 perckor, mint az, aki 18.59-kor volt; vagy ha egy másik helyen tartózkodik, ha fölvesz egy kalapot, ha változtat a viselkedésén. Mert jóllehet minden egyes pillanatban másik ember lesz, de bizonyos tulajdonságegyüttesek alapján – például, ha a tér egy bizonyos pontján, az úgynevezett színpadon áll – elnevezhető Tellaire1, Tellaire2, Tellaire3-nak. A temporális részeket ugyanis bizonyos relációk fűzik egymáshoz. Vagyis a színházban minden pillanatban újra és újra fölmerül és sohasem múlik el, sohasem vesztí érvényét a kérdés, hogy ki az, akit nézünk.

Az endurantista álláspont ennél látszólag tisztább és egyszerűbb: a színész mindig önmaga, minden pillanatban teljességében létezik, tehát felelős a cselekedeteiért. Ebben a beszédmódban a színpadon tehát nem Tellaire, hanem mindig Sophie Arnould van jelen, és mindazt, amit a színésznő a színpadon tesz, azt Sophie Arnould

³⁴ Denis DIDEROT, *Színészparadoxon*, ford. GÖRÖG LÍVIA (Budapest: Magyar Helikon, 1966), 94.

³⁵ Vö. BARON and MILLER, *An Introduction...*, 170–174.

cselekszi, akár bele van írva a szövegekönyvébe, amit mond, akár nem. A színészi munka így tanulmányozható szinte függetlenül a szereptől, összehasonlíthatóak egy pályára különböző alakításai, számonkérhetőek a döntései. Elképzelhető ekként egy színészettörténetként megírt színháztörténet, amely megmutatja, hogyan adódik tovább a mesterség: mit csinálnak a színészek a színpadon. Jelen tanulmány célja egy ilyesfajta kutatás előkészítése.

Badiou szerint a filozófia és a színház fő kérdése ugyanaz: hogyan kell az emberekhez beszélni úgy, hogy azután másként nézzenek az életükre?³⁶ Szerinte a filozófia a direkt tanítás formáját választja, míg a színház a távolság és a megjelenítés (representáció) mögé rejtőzik, indirekt módon.

További kutatásaimban kísérletet teszek egy olyan megközelítésre, amely abból indul ki, hogy a rendezői színház jelenségei mentén felvázolható egy színészettörténet: ennek lényege és értelme a színészi játékok leírása és a játékgyakorlatok továbbadásának követése lenne.

Alapjául szolgálhatnak statikus kiindulópontú játékelemzések, melyek egy-egy konkrét színészi jelenlét időbeliségével foglalkoznak (például megnézik, hogyan használja egy színész jelenlétmunkája során a rendelkezésére álló időt), illetve dinamikus indíttatású játéktörténet-kutatások, amelyek megpróbálják nyomon követni egy-egy módszernek, technikának, színészi eszköznek, kifejezésnek vagy akár magatartásnak az útját. Mindezek a mesterségbeli konkrétumok leírásokban kevésbé jelennek meg nyíltan; anekdoták, sztorik, metaforák takarják el és védik őket. Mindenesetre, akár statikus, akár dinamikus természetűnek tekintjük az időt, a színészettel foglalkozó kutatásoknak számolniuk kell a hatásokkal és a találkozásokkal (amelyek nem csak a fizikai jelenlétben valósulhatnak meg), mivel a színészi játék mérhetővé csak valamihez képest válhat. Az időszempont pedig minden esetben segít komparatívvá tenni az elemzést.

A színészettörténet vagy játéktörténet tehát a találkozások és a színészi lehetőség helyeit kutatja az emlékezetekben, ezeket rögzítheti.

Platón *Timaios* című írásában megjelenik az a fogalom, amely a filozófiában ennek a helynek és helyzetnek a megfelelője, amely az „elgondolható és az elgondolhatón túli”³⁷ határát jelöli: a *khóra*. Bár általában térként elképzelt, a nyitott jövő felől felfogható úgy is, mint időbeli hely,³⁸ mint lehetőség:

Végül a harmadik fajta, minden egyes esetben: a tér, maga romlástól ment, helyet ad mindenneknek, amik csak keletkeznek, őhozzá magához csak az érzé-

³⁶ BADIOU, „A színház dicsérete”, 28.

³⁷ Hans-Thies LEHMANN, „A logosztól a tájképig: A szöveg és a kortárs dramaturgia”, ford. ENYEDI Éva, *Theatron* 5, 2. sz. (2004): 25–30, 26.

³⁸ Vö. pl. Fanny SÖDERBÄCK, „Motherhood: A Site of Repression or Liberation? Kristeva and Butler on the Maternal Body”, *Studies in the Maternal* 2, 1. sz. (2010): 1–15; 10–11, <https://doi.org/10.16995/sim.95>.

keléstől elvonatkoztatva, az okoskodásnak bizonyos fattyúhajtása segítségével lehet eljutni; s így alig lehet róla valami megbízható tudomásunk.³⁹

Jelentheti a színházi kapcsolatnak azokat a pillanatait, amikor egy előadás nézése során úgy érezheti valaki – akárcsak a legnagyobb változásoknak a személyes életet felforgató, sorsfordító pillanataiban –, hogy megállt az idő, hogy ahol van, az időtlen.

³⁹ PLATÓN, „Timaios”, ford. KÖVENDI Dénes, in *Platón összes művei*, kiad. FALUS Róbert et al., ford. DEVECSERI Gábor et al., 307–411 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 52b, 355.

A VÁRATLAN VENDÉG*

– A narratív fordulat paradox jellegének szerepe
a kritikai értékítéletekben –

RÁKAI ORSOLYA

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos főmunkatárs

rakai.orsolya@abtk.hu

ORCID 0000-0001-9105-7413

The Unexpected Guest

– The Role of the Paradoxical Nature of the Narrative Turn in Critical Value Judgements –

Can a reversal be something that we do not expect? In other words: can we recognise something as a twist if we have no prior expectations about the course of the plot, the characters, the dynamics of the development and resolution of conflicts? Yet if we do have a prior expectation, how can we even talk about a twist? In this paper, I would like to explore this paradoxical nature of the turn within the narrative plot, and in doing so, I would also like to examine to what extent the existence and designation of the narrative turn may depend on the interpreter's activity, what its status is in our everyday, practical narratives when we „predict” with the help of our narrative interpretive competence, and to what extent it is a relevant aspect when we talk about fictional narratives.

Keywords: narrative plot, narrative turn, fictional narratives, unnatural narratology

* Elhangzott a BTK Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti Osztályának 6. narratológiai konferenciáján (*A fordulat / The Reversal*, 2021. július 29.).

■ Fordulat-e az, amit nem várunk? Másképpen fogalmazva: fel tudunk-e ismerni valamit fordulatként, ha nincs előzetes elvárásunk a cselekmény menetéről, a szereplők jelleméről, a konfliktusok kialakulásának és megoldódásának dinamikájáról? Ha viszont van előzetes elvárásunk, hogyan beszélhetünk még fordulatról?

Jelen írásomban az elbeszélés cselekményén belüli fordulat e paradox jellegét szeretném körüljárni, ennek során pedig megvizsgálni azt is, hogy mennyiben függhet a narratív fordulat léte, kijelölődése az értelmezői tevékenységtől, milyen a státusza hétköznapi, gyakorlati elbeszéléseinkben, amikor „jósolunk” narratív értelmezői kompetenciánk segítségével, és mennyire számít releváns értékszempontnak, amikor szépirodalmi elbeszélésekről beszélünk.

Az immár visszavonhatatlanul múlt század második felének hazai szakácskönyveiben számos visszatérő jó tanács szól a váratlan vendégről. A szakácskönyvek címzettje minden esetben az elfoglalt háziasszony, akinek a munka, a család, a háztartásvezetés és a többi mellett a konyha frontján is tökéletesen helyt kellene állnia, ami, nyugtatják e könyvek szerzői, gondos tervezéssel, az idő tökéletes kihasználásával és a modern élelmiszeripar nagyszerű vívmányai (pl. félkész ételek, konzervek és egyebek) segítségével nem lesz gond. Külön fejezetek szólnak az otthoni, munka utáni vendéglátás racionalizálásáról is. De mi a helyzet, ha a vendég váratlanul állít be? A jó háziasszonynak az ilyen helyzeteket is rugalmasan és gördülékenyen meg kell tudni oldani: először is *számítani* kell a váratlan vendégre (ahogyan a spanyol inkvizícióra, tehetnénk hozzá). Legyen otthon mindig némi száraz, eltartható sütemény, valami innivaló, ami kitart addig, míg a gyors vendégváró falatok elkészülnek.

A váratlan vendéget tehát várni kell, fel kell készülni rá, ott kell, hogy legyen valahol az elvárási horizontunk szélén, a látómezőnk periferiáján. E szakácskönyvek közös tanulsága az, hogy váratlan vendég nincs: mindig várjuk, készülünk rá, maximum néha Godot módján nem érkezik meg – a vendég folyamatos potencialitás, állandó lehetőség. Ha egyáltalán nem várnánk, az katasztrófa lenne: szegény ott állhatna az ajtóban (esetleg otthon se lennénk), vagy étlen-szomjan szerencsétlenkedhetne, napi rutinunkat akadályozva, a nappaliban. Nem válhatna tehát vendéggé, azaz kivételes, rendkívüli eseménnyé: porszem lenne a gépezetben, elhárítandó vagy épp észre sem vett akadály a mindennapokban.

A fordulat fogalma mintha sok szempontból hasonlóképpen festene: ahhoz, hogy egy történetben egy eseményt fordulatként tudjunk értelmezni, egyrészt tisztában kell lennünk azzal, hol járunk, mi várható, meglehetősen pontos előfeltevésekkel kell rendelkezünk a történet összetevőiben rejlő lehetőségeket illetően. A közkeletű meghatározás szerint ugyanis a fordulat narratológiai szempontból nézve egy olyan jelenet, amely megváltoztatja a történet menetét. Ha viszont vannak előzetes előfeltevéseink, a cselekmény mégoly sajátos elemeit sem tekinthetjük fordulatként, hiszen számítunk rájuk. Fordulat ezek szerint csak az lehet, ami nem illik előfeltevéseink rendjébe. Ám ebben az esetben mindenképp fel kell tennünk, hogy a fordulat esetleg pusztán annak köszönhető, hogy nem szenteltünk kellő figyelmet a történet alkotóelemeinek, illetve nem volt elég tudásunk avagy fantáziánk, netán merészségünk,

hogy bizonyos forgatókönyveket előre lefuttassunk gondolatban. Sherlock Holmes számára, mint tudjuk, egy csipetnyi szivarhamu is forgatókönyv-lehetőségek hatalmas tárházát jelentette, míg Watson doktor egészen más előfeltevés-rendszerekben mozogva nagyon sok mindent nem tudott információként felismerni.

Apuleius *Az aranyszámár* című művét elemezve Mihail Bahtyin az úgynevezett köznapi kalandregény időszerkezetének egyik legérdekesebb sajátosságát abban látta, hogy a „legközönségesebb hétköznapi világába” való leereszkedés voltaképpen vezeklés, bűnhődés, amellyel a főhős, a számárrá változott (és egyébként beszélő nevű) Lucius belsőleg nem azonosul. „A mindennapiság itt mindig pokol vagy sír, ahol nap nem süt, és csillag nem kúszik föl az égre. Ezért a mindennapi élet itt az igazi élet fonákjaként jelenik meg”, mely „diffúz, széthulló, híján van a lényeges belső összefüggéseknek”¹ – írja Bahtyin. Ebben a kiszámítható, sehová sem tartó szűrkeségben a kaland hordozza a megváltás ígését, s egyszersmind az a valódi én valódi életének térideje is. Várjuk Godot-t (vagy Gandalfot, vérmérséklettől függ), a kizökkentő, megváltó vendéget, aki elindítja az egyedi, összetéveszthetetlen történetünket, névvel, maradandósággal, étellel ruház fel.

A fordulat tehát, úgy tűnik, nem a cselekmény vagy a karakterek inherens sajátossága: sokkal inkább tűnik egy olyan kommunikatív aktusnak, mely a befogadás folyamatában történik meg. Arisztotelész a *Poétikában* ugyan a drámai cselekmény lehetséges sajátosságaként nevezi meg a fordulatot, ám a megfigyelés, a reflexió aktusa itt is jelen van. Ha a fordulat „a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig, ahogy mondani szoktuk, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint”,² akkor elvárásaink kell, hogy legyenek a cselekmény menetével kapcsolatban – elvárásainknak, amelyek nem teljesülnek. A *Poétika* fordulatfogalma a filmes narrációban oly kedvelt narratív *suspense* esetére emlékeztet, hiszen a nézőnek van előzetes tudása a mítoszról, amelyből az adott tragédia táplálkozik (s amelyet, mint Arisztotelész leszögezi, a szerző nem is változtathat meg alapjaiban), tudja, kicsoda Oidipusz, mi lesz Agamemnón sorsa, és így tovább, így a fordulat a néző számára nem, pusztán a szereplő számára váratlan. A befogadó meglepetése, reakciója lényegében a szereplő megdöbbenésének empatizáló-vágykielő visszhangja, s ez a keretbe záruló ismétlés lesz az, ami úgy tudja mozgósítani a katharsziszt kiváltó megrázó kódtatást, hogy a befogadó maga nem fizet érte a saját életével – lemegy ugyan az alvilágba, ám élve vissza is tér onnan. A fordulat ilyen megélése egyfajta tükörfázis, tükörfolyamat, ahol a szembesülés mindig egy „félígáteresztő felület” segítségével megy végbe; nem véletlen, hogy a horrortörténetek és -filmek kedvelt eszköze épp a tükör kétirányúvá változtatása – ami persze még mindig a történeten belül zajlik.

¹ Mihail BAHTYIN, „A tér és az idő a regényben”, in Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, szerk. BAKCSI György, ford. KÖNCZÖL Csaba, KÖRÖSI József, 257–302 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976), 295.

² ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, XI. fejezet, ford. SARKADY János, hozzáférés: 2023.01.20, <https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm>.

A posztklasszikus narratológiák egyik legtermékenyebb, legtöbb elágazást, további kérdést produkáló iránya, a kognitív narratológia szintén történet és befogadó aktív párbeszédéből indul ki. Jeney Éva összefoglalásában kiemeli, hogy e megközelítésmód azért lehet vonzó, mert nem rögzített forgatókönyveket feltételez, vagyis, fogalmazhatnánk kicsit másképpen, lehetőséget biztosít fordulatok megélésére: „[a]z olvasás kognitív felfogása szerint az olvasó, ha nem is mindenható, de szabad: tevékeny, a megértést nem elszenvedí, nem passzívan fogadja be a művet, hisz ő maga teremti a jelentést. Tudására és előzetes tapasztalataira építve (melyeknek jelentős részét előzetes olvasmányai képezik) rakja össze azt. Együttműködik a szöveggel, interakcióba lép vele, hipotéziseket gyárt a szöveg várható folytatását illetően, következtetéseket von le, alkalmi jelentéseket fedez föl, megnézi, hogy érvényesek-e vagy sem, esetleg más – alkalmi – jelentésekkel helyettesíti, ha érvénytelennek ítéli őket, gondolatban problémákat old meg. Az olvasás kognitív felfogása szerint a megértés az olvasó cselekvő és alkotó tevékenysége, amelyben kiemelkedő szerep hárul az olvasó szabadságára.”³

A fordulat megélése a szabadság élménye, menekülés a kiszámítható, halott mindennapiságból, ahol „valódi énünk” ezer előregyártott forgatókönyv szerepei közt forgácsolódik szét és tűnik el? Az irodalmi eszképzizmus, a virtuális valóságok előretörése, a fantasy felvirágzása, a fanfictionök burjánzása, a gamer közösségek alternatív univerzumokká alakulása, a post-truth kommunikációs szféra és a rejtélyes és elnyomó „mainstream” hatalmával szembeni összeesküvés-elméletek egyedi döntés lehetőségét ígérő vonzerejének népszerűsége valahogy mind ebbe az irányba látszik mutatni, ám ahogy a klasszikus mém (még egy menekülési útvonal) mondja, sajnos igen kevesen találnak rá nyolcévesen a Narniába vezető ruhásszekrényre, vagy kapnak baglyot tizenegy évesen Roxfortból. Idézett tanulmányában Jeney Éva is rámutat, hogy a kognitív narratológia ugyan érdekes kérdésekre ad válaszokat, de nem biztos, hogy ezeket keressük:

Úgy látszik, a kognitív narratológiai kísérletek legalább két olyan kérdésre választ kínálhatnak, amelyekre az elbeszélő szöveg elemzése önmagában nem. Az egyik az, milyen értelmezéseket idéznek elő a történetek, s hogy azokat idézik-e elő, amelyek előzetesen feltételezett elvárásainknak megfelelnek. A másik, hogy az értelmezések kidolgozásának valóságos mechanizmusai megfelelnek-e azoknak a mechanizmusoknak, amelyeket a klasszikus narratológia képviselői feltételeztek, vagy ha nem, akkor miben térnek el azoktól? Persze ezekre a válaszokra csak akkor van szükség, ha elfogadjuk, hogy az általánosítható válaszok hatékonyan hozzájárulnak az egyéni interpretációkhoz és kiegészítik azokat. Ezt pedig nem nagyon akaródzik elfogadni.⁴

³ JENEY Éva, „Kognitív narratológiák”, *Literatura* 45, 3. sz. (2017): 230–237, 235–236.

⁴ Uo., 237.

De mi a helyzet akkor, ha elvetjük az általánost és kizárólag az egyéni interpretációkra bízunk magunkat? (Eltekintve attól, hogy előjáróban át kell gondolni, hogyan, milyen szemléleti keretek közt lehetséges ez egyáltalán.) Úgy tűnik, hogy a posztklasszikus narratológiák egyik legérdekesebb leágazása, a nem természetes narratológia valami hasonlót feltételez. Az irányzat radikálisan antimimetikus ága szerint „a nem természetes kifejezés fizikai szempontból lehetetlen forgatókönyveket és eseményeket jelöl, melyek lehetetlenek a fizikai világot irányító, ismert törvények szerint, illetve logikai szempontból nem lehetségesek a logika elfogadott alapelvei szerint”,⁵ ám az olvasó még ebben az esetben is képes lehet mozogni e narratív univerzumban. Jan Alber *Lehetetlen történetvilágok – mit kezdünk velük?* című tanulmányában öt olvasási stratégiát javasol, amelyek segíthetnek ilyen esetben. Az eseményeket olvashatjuk például szubjektív állapotokként, a lehetetlen elemeket álomként, hallucinációként vagy fantáziaképekként magyarázva magunknak, de előtérbe helyezhetjük a témát is, bizonyos lehetetlen környezeti változásokat például szimbolikusan értelmezve. Alber példaként Harold Pinter *Alagsor* című művét hozza fel, amelyben az időjárás és a bútorzat állandó, képtelen változásai értelmezhetők a hatalomért folytatott céltalan, eredménytelen harc képeként is. Ehhez hasonlóan olvashatunk allegorikusan, ha a lehetetlen elemek megnehezítik az események egy adott egyénhez rendelését. Ilyenkor már létező, illetve számunkra (máshonnan) ismerős tematikus elemek segítségével írhatjuk át, egészíthetjük ki a szöveg által felkínált forgatókönyvet. Mindezek mellett akár ki is tágíthatjuk a szövegvilág kereteit olyan mértékig, ami már lehetővé teszi számunkra az értelmezést: ha a logikai furcsaságokat semmiképp nem tudjuk magyarázni az ismerős valóság paraméterei alapján, akár magukat a paramétereket is megváltoztathatjuk, betoldásokat és módosításokat eszközölhetünk az interpretáció egyfajta segédvonalaiaként.⁶

A felsorolt olvasási stratégiáknál azonban talán még érdekesebb az, amit Alber mindegyik esetében kiinduló előfeltevésként mutat fel:

az alapvető premissza, amit minden példa esetén érvényesítünk, hogy bármennyire is különös narratív szövegstruktúrával van dolgunk, az akkor is egy szándékos kommunikációs aktus része. Más szóval elfogadjuk, hogy az elbeszélés létrehozásában szerepet játszottak bizonyos intenciók, és hipotéziseket állítunk fel róluk. Az emberi létezés általános sémáját is alkalmazzuk a szövegekre: feltételezzük, hogy a legkülönösebb szöveg is emberekről szól, vagy emberi vonatkozásai vannak.⁷

⁵ TÓTH Csilla, „Nem természetes narratológia”, *Helikon* 64, 2. sz. (2018): 91–113, 97.

⁶ Jan ALBER, „Lehetetlen történetvilágok – mit kezdünk velük?”, ford. TÓTH Csilla, *Helikon* 64, 2. sz. (2018): 156–170, 158–159.

⁷ Uo., 158.

Episztemológiai szempontból úgy fogalmazhatnánk, hogy az olvasó tehát úgymond fikcionális szerződésre lépve a szöveggel: elfogadja a radikálisan ismeretlen, és hogy értelmezni tudja azt, hipotetikus ha-akkor formájú információkat alkot. A ha-akkor típusú állítások pedig lényegében a fordulat fogalmának ad absurdum vitelét jelentik: *minden* egyes lépésünk fordulat, fordulatról fordulatra haladunk. Ennek során azonban a mögöttünk lévő világ „kiegyenesedik” („természetessé olvassuk” a nem természetest), vagy más metaforikát alkalmazva azt is mondhatnánk, hogy folyamatosan az ismeretlenre vágyunk, ám felfedezőként előrehaladva folyamatosan megsemmisítjük, elpusztítjuk azt. Így mindig újra felkerekedünk, újra belevágunk az olvasás, az értelmezés kalandjába, a nem-én felé, aki/ami valójában én vagyok,⁸ mert nem lehetek pusztá forгатókönyv, lekövezett utak összessége, előregyártott panel – kell, hogy legyen valami Más, és a narratív fordulat vonzereje végső soron ezzel a vággal áll összefüggésben.

Van azonban a fordulat e kommunikatív, akciójellegű fogalmának még egy érdekes aspektusa, amelyről befejezésként érdemes néhány szót ejteni, ez pedig a figyelemmel és a „fordulatosság” kritikai megítélésével kapcsolatos.

A regény műfaja (többek közt a fentebb idézett Bahtyin véleménye szerint) a fordulat iránti csillapíthatatlan éhségből születik: a váratlan várásából, a kaland akarásából, a hétköznapiságból való kitörés iránti vágyból. Az ókori görög regényben (de a népmesék egy jó részét is ide sorolhatjuk) kaland kalandot, fordulat fordulatot követ, az istenek készségesen teljesítik az olvasók kívánságát, ami a kiszámíthatatlanságot illeti, olyannyira, hogy biztosak lehetünk abban: ha egy helyzet túl simának tűnik, bizonyára közbe fog jönni valami (a spanyol inkvizíció, ugyebár). A műfaj modern kori fejlődése azonban kifejezetten váratlan fordulatot vett, hogy ideillően fogalmazzunk. A szépirodalom vagy magas irodalom és a szórakoztató irodalom közti intézményesült identifikációs határvonal egyik igen fontos eleme ugyanis a fordulat kritikai leértékelődése, de minimum erőteljes keretek közé zárása. Nem a magas irodalomra jellemző a fordulatok halmozása, sőt: a *túl* fordulatos cselekmény, a *túl* váratlan karakterfejlődési utak a szórakoztató irodalom alapvető sajátosságai. Mezőelméleti szempontból könnyen belátható, hogyan válik a piacorientálttá formálódó, kapitalizálódó társadalomban gazdasági értékke is az „egyszer használatosságot” implikáló meglepetés (ami e kapcsolattól nem függetlenül a magas irodalom-tömegirodalom különbségtétel egyik legfontosabb elemévé lett a 19. században), ám ettől még kétségtelen marad, hogy a fikció iránti érdeklődés egyik legősibb, legerősebb és pszichésen is igen alaposan beágyazott motivációs tényezőjéről beszélünk.

Tudjuk, hogy a szakmai-szimbolikus és az anyagi értékelés intézményeinek szétválása a 18–19. században hierarchikus viszonyokat teremtett a két szféra között: a – Bourdieu kifejezését kölcsönvéve – művészeti mező egymással szimbiózisban

⁸ Bernhard Waldenfels idegenségfilozófiájának alapgondolata, lásd például Bernhard WALDENFELS, „Felelet arra, ami idegen – Egy reszponzív fenomenológia vázlata”, ford. TENGELYI László, *Gond* 4, 20. sz. (1999): 5–17., hozzáférés: 2023.01.20, <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/20/frawald.html>.

működő autonóm és heteronóm pólusának relatív autonómiáját ugyanis az tudja biztosítani, ha minél kevésbé zavarják egymás köreit, tehát ha a szakmai szempontú értékeség nem von maga után automatikusan anyagi profitabilitást, és viszont, az anyagi értelemben való nyereségesség nem jelent automatikusan magas kritikai értéket (még ha természetesen bonyolult átfedések is vannak a két térfél között). De mit nyer a magas irodalom, ha korlátozza vagy egyenesen sutba dobja a fordulatoságot mint alapvető értéket? Hol a meglepetés, a motiváció ebben az esetben? Ezzel a szinte megoldhatatlannal tűnő kérdéssel minden egyes általános és középiskolai magyartanár szembesül: ha a fordulat biztosította pszichés jutalmat nem kínálhatja az olvasás sok gyerek számára oly keserves munkájáért cserébe, hogyan bizonyítsa be, hogy olvasni megéri, jó és élvezetes?

A „magas szépirodalmat” védő-kontextualizáló, 19. században kiépülő új kritikai diskurzus metaforikája egy sajátos *ars amatoria* nyelve, mely előfeltevéseit tekintve határozottan kötötnék tűnik. A műalkotás befogadásának leírása nagyon érdekes párhuzamban áll a szerelem és a párkapcsolatok társadalmilag elfogadott módjának megítélésével. Míg a műalkotás új, romantikus fogalma épp azáltal tudta továbbvinni a művészet transzcendens kapcsolatteremtésről szóló hagyományát, hogy hangsúlyozta, a zseniális műalkotás ellenállhatatlan hatással van a befogadóra (hiszen isteni eredetű), leküzdhetetlenül vonzza, és még akkor is magába olvasztja, ha a befogadó megpróbál ellenszegülni (s különösen érdekes itt felhívni a figyelmet a „befogadó” kifejezés ambivalenciájára), a kialakuló kritikai diskurzus ezt a hatást kezdetől korlátozni, kanalizálni kívánja. A műalkotás, ahogy az isteni is, fontos, de veszélyes: olyan energia, amely kiszámíthatatlan – akár a kaland vagy a narratív fordulat, mondhatnánk. A kritikus, a profi befogadó úgy tudja befogadni ezt az energiát, hogy közben távolságot tart, ahogy a Jauss által is – nem véletlenül – felidézett, a romantika idején többször használt szirénmetafora szerint Odüsszeusz, aki végül, hogy hazatérhessen birodalmába, hogy ott újra egyeduralkodó lehessen, minden vonzásból, minden kapcsolatból, legyen az isteni vagy emberi, kiszakítja magát. A profi befogadó tehát érzékeli a vonzást, de nem adja meg magát neki, így képes a műalkotást (szép, bibliai metaforikával élve) megismerni, magáévá olvasni, egyedi olvasatbirtokok sokaságává tördelni az uralhatatlan, elnémulással, „kis halállal” fenyegető ismeretlent. Az olvasat értékét szakmailag a szöveg ellenszegülése adja: a hódítás, a birtokba vétel, az értelmezői folyamat nevesítése és kisajátítása – épp ez lesz az, ami az új irodalomtudományos diskurzus szerzői, azaz pontosabban értelmezői nevek hierarchikus, hálózati csomópontok mentén szerveződő rendjét megalapozza és kialakítja. A kritikus érdeme a felfedezőé: az érdekesség és a figyelemreméltóság felmutatása az, ami a felfedezőhöz köthető, tehát paradox módon minél nehezebben megközelíthető, minél nehezebben élvezhető, vagyis bizonyos értelemben minél kevésbé érzékelhetően „fordulatos” a mű, annál nagyobb érdeme „meghódítani”, felülkerekedni rajta. Azt a művet, fogalmazódik meg számtalan formában a 19. században, amely „bárminek válogatás nélkül felkínálkozik”, amelynek nincsenek rejtett, nehezen megnyerhető, „csak általam” meghódított, titkos aspektusai,

nem is érdemes megközelíteni, hiszen ez „bárkié”, nem sajátítható ki és hódítói név, érdem általa nem nyerhető. Az „olcsó ponyva” által pusztán pillanatnyi, némiképp szégyellendő élvezetet lehet csak nyerni, titkolt vágyaink „egészségügyi” kielését, amelyről komoly körökben nem beszélünk, ha renoménkat nem akarjuk veszélyeztetni. Kérdés persze, hogy amennyiben egy önmagát professzionálisként és kritikai-ként leíró diskurzus ilyen jól beazonosítható, az értékesség fogalmát szexuális és társadalmi nemi normatív kategóriáknak hézagmentesen megfeleltethető allegóriákkal operál az értékességet igazolandó vagy cáfolandó, vajon érdemes-e kétely nélkül elfogadnunk, amit a fordulat narratív megítéléséről, illetve az olvasás és értelmezés folyamatának értékmérőiről mond.

A folyamat innentől csak rólunk, értelmezőkről szól, s e kritikai diskurzusban enyhén obszcénnak, de minimum szakmaiatlannak tűnik olyan vágyakat megfogalmazni, hogy a mű emeljen ki, lepjen meg, mondjon olyat, amiről fogalmam sincs, vigyen el egy másik világba, egy igaziba, a Másikba – hogy érkezzen meg a váratlan vendég. Szakmaiatlannak tűnik, hiszen tudjuk, hogy érkezni a herceg szokott, hófehér paripán – az pedig jól tudjuk, hová való.

A SZERIÁLIS KÖZLÉS DIADALA*

– Jelenetek Krúdy Gyula karrierjének első szakaszából –

WIRÁGH ANDRÁS

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos munkatárs

viragh.andras@abtk.hu

ORCID 0000-0001-5051-8877

The Triumph of Serial Publishing

– Episodes of the First Phase of Gyula Krúdy's Career –

Krúdy was an extremely productive author of his contemporary literary field. His publication process could easily become automatized by the different patterns of serialization. The paper links these patterns with clichés of Krúdy's oeuvre, for example his relationship with the well-known modernist journal *Nyugat* ('West') and Kálmán Mikszáth, whose narrative innovations and themes became a model for him, according to "shallow" contemporary critics. From the beginning of the 1910's Krúdy serially published newspaper articles with only short pauses, and he signed an important contract with Singer and Wolfner Publishing in 1914. The participants came to terms about a 16-volume serial of his complete works. They managed to publish many of these books despite the crisis of the outbreak of WWI. Furthermore, Krúdy could handle the yet-unpublished works of the arrangement under different titles at other publishing houses. This short analysis of Krúdy's networking demonstrates that this contract functioned as a kind of protection against some of the author's steps which later had crucial consequences. Serial publishing in important newspapers during the Aster Revolution and the Hungarian Soviet Republic was like a red flag to a bull, namely to the conservative literary system, because it regarded Krúdy's serial publishing in 1918–19 as the main "evidence" for his propaganda-based prosecution from 1920.

Keywords: Gyula Krúdy, serial publishing, history of journalism

* A tanulmány a PD 139076 számú NKFIH-pályázat támogatásával készült.

■ „Rendkívül termékeny író, könyveinek, lapokban megjelent tárca-elbeszéléseinek, hangulatképeinek száma alig sorolható fel.” – olvasható a Benedek Marcell szerkesztette 1927-es *Irodalmi lexikon* Krúdy Gyuláról szóló szócikkében.¹ Az állandó jelzőnek is beillő jellemzés korábbról már a Révai nagy lexikona 1915-ben megjelent kötetében is feltűnt („rendkívül termékeny elbeszélő”),² de már ezelőtt Krúdy sajátos védjegyévé vált. A *Pesti Hírlap* névtelen szerzője már 1899-ben a „legtermékenyebb tárcaírók” közé helyezte a második kötetét (*Ifjúság*) publikáló szerzőt, egy évvel később pedig a Krúdy mentoraként, irodalmi apafigurájaként elhíresült Gáspár Imre is termékenységevel jellemezte a szerzőt a *Magyar Szemle* hasábjain. Sebestyén Károly 1906-ban és 1907-ben több, a *Budapesti Hírlapban* megjelent írásában is hangsúlyozta Krúdy bámulatos szorgalmát, ettől kezdve pedig a hosszabb-rövidebb beszámolók szinte mindig reflektáltak erre – még ezelőtt, hogy Krúdy az irodalmi élet centrumába került volna.

A különböző lapoknak negyedszázad leforgása alatt eladott ötezer írás és a hetven megjelent kötet mai szemmel valóban bámulatosnak tűnik, de a századforduló publikálási körülményeit ismerve ezek a mennyiségi mutatók nem annyira kirívóak. Ami miatt a recepció mégis feltűnően korán a termékenységet emelte ki Krúdy védjegyeként, az elsősorban két okkal magyarázható. Az egyik a szélsőségesen korai pályakezdés: Krúdy tizennégy éves korától rendszeresen publikált, és már első – viszonylag visszhangtalan – köteteinek megjelenésekor évente 120 írást adott el lapoknak. Ez a híre elkísérte fővárosba költözéséig, ahol ezt a gyakorlatot sikerrel folytatta, sőt fokozta. A másik ok az, amit ma hatékony kapcsolatépítésnek vagy sikeres önmarketingnek neveznénk: Krúdy a budapesti irodalmi szcéna szinte minden neves lapjában letette névjegyét, figyelmét pedig az újonnan induló orgánumok sem kerültk el.

A „nyugatos” Krúdy

Ez utóbbi szempontból válhat izgalmassá Krúdy Gyula „nyugatosságának”, vagy a *Nyugat* „első nemzedékéhez” tartozásának kérdésköre is. 1920-ig Krúdy nagyon keveset publikált a lapban, ami részben a generációs logikával, részben poétikájának „korszerűtlenségével” magyarázható: a korai pályakezdés miatt Bródy Sándor, Cholnoky Viktor vagy Lovik fórumaihoz állt közelebb, így amikor a *Nyugat* megindult, nem volt rászorulva az új folyóirat felkínálta publikálási lehetőségekre és kapcsolatokra, annál is inkább, mert – látszólag – poétikája sem illeszkedett a folyóirat progresszív elképzeléseihez.³ Krúdy a nemzeti-konzervatív intézményrendszer karrier-

¹ BENEDEK Marcell, szerk., *Irodalmi lexikon* (Budapest: Győző Andor, 1927), 642. (A szócikket Schöpflich Aladár írta.)

² RÉVAY Mór János, főszerk., *Révai nagy lexikona*, 12. köt. (Budapest: Révai, 1915), 321.

³ VÖ. BEZECZKY Gábor, „Ady és Krúdy éjszakái”, *Kalligram* 29, 10. sz. (2020): 72–84, 72; GINTLI Tibor, főszerk., *Magyar irodalom* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011), 646.

narratíváját követve vált bő húsz év alatt lokálisan ismert szerzőből ünnepezt irodalmi celebritássá, vagy ha úgy tetszik, vidéki lapoknál dolgozó újságíróból a Petőfi Társaság egyhangúlag megválasztott tagjává, neve pedig több lépcsőben, de mindig csak irodalompolitikai alapú kanonizációs mintázatok eredményeként vált szinte egygá a *Nyugattal*. Első alkalommal akkor lett Krúdy „nyugatossa”, amikor 1919-től kezdődő ellehetetlenítése során vették egy kalap alá a modern írókkal, ezt követte a szerzőnek a folyóiratban való gyakoribb feltűnése, amelyet viszont szintén külső okok idéztek elő, lévén Krúdy publikációs fórumai a karaktergyilkosságot követően erősen beszűkültek. A szocializmus alatt pedig Krúdyt részben a *Nyugathoz* tartozás segítségével sikerült a kánonban tartani; bár az akadémiai szintézis kiemeli, hogy „nem kapcsolódott a Nyugat mozgalmához”, a róla szóló fejezet a következő felütéssel indul: „életkor szerint a Nyugat nagy nemzedékéhez tartozna”,⁴ korábban, a folyóirat bemutatásakor pedig arról olvashatunk, hogy Krúdyt „Osvát szabadította fel”.⁵

Ha az 1908-ban induló folyóirat *praktikus* előnyeit nem is használta ki, Krúdy igenis apellált a *Nyugat* reklámértékére, ezért ajánlhatta fel a *Szindbád ifjúságát* Osvátéknak, akik ezt meg is jelentették. A kötet rendkívül sikeres volt, de Krúdy megszakította a kapcsolatot a lappal, igaz, egy évtized múlva, a válságos esztendőök közepette utólag jelentősen felstilizálta a rövidtávú együttműködést.

Mikor újra kezdtem írni, első új [sic!] regényem váratlanul nagy sikert aratott. *Szindbád ifjúsága*, Hatvany adta ki, s különösen a modern irodalom és a nyugatosok körében tetszett... Ettől kezdve újra megjött a kedvem az íráshoz és azóta állandóan dolgozom...⁶

Krúdy „nyugatossága” inkább a mitizáló jellegű másodlagos megmunkálás(ok) eredménye volt, mintsem tényleges kapcsolaté, de jól demonstrálja azt, hogyan keresztettk rövid időre egymást az új lendületet nyert, addig jószíerivel Mikszáth-epigonként számon tartott és a konzervatív irodalmi körökhöz húzó Krúdy, valamint a kor jelentékeny progresszív fórumának érdekei.

⁴ SZABOLCSI Miklós, szerk., *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965), 370–376.

⁵ Uo., 32. Ugyanezt állította az 1960-as évek végén Komlós Aladár is: „Ha Krúdy távolmaradt is a Nyugat harcaitól, öntudatlanul ő is Nyugatos volt, századeleji nagy irodalmi megújulásunk egyik óriása. Voltaképp a Nyugat segítségével talált is magára 1910–11-ben, az itt végbemenő nagy stílusfordulat nyomán, amely az írókban felszabadította a szubjektivitást, az álmodozást és a merész asszociációkat” (KOMLÓS Aladár, „A modern Krúdy”, *Élet és Irodalom* 12, 42. sz. (1968): 7.

⁶ LESTYÁN Sándor, „Krúdy Gyula 25 esztendője”, *Világ*, 1921. szeptember 18., 5, kiemelés az eredetiben – W. A. A Nyugat Kiadó gondozásában jelent meg az *Esti út* című rövidke elbeszéléskötete 1911-ben.

Krúdy Gyula rendszeresen feltűnt szépprózai szövegeivel a századforduló kiemelkedő folyóirataiban, de a napilapokkal erősebb kapcsolatokat alakított ki.⁷ (Összehasonlításképpen: saját gyűjtésem alapján Krúdy 1892 és 1918 között publikált írásainak 54 százaléka jelent meg fővárosi és vidéki napilapokban, míg ez a szám a hasonlóan grafomán Kosztolányinál 32 százalék.) Bizonyos szempontból kézenfekvő volt, hogy Krúdy először hírlapoknál keressen összeköttetéseket, hiszen a vidéki folyóirat-kultúra a 19. század végi Magyarországon igencsak gyerekcipőben járt, napilapokból viszont nem volt hiány korai állomáshelyein, így Nyíregyházán, Debrecenben, Nagyváradon sem. Fővárosba költözését követően egy-két éven belül neves napilapokhoz (*Magyarország*, *Egyetértés*, *Pesti Napló*, *Pesti Hírlap* stb.) csatlakozott, ebben pedig leginkább a szeriális közlés logikája motiválhatta: egy napilap hasábjain sokkal gyakrabban jelentkezhetett szövegekkel, sőt, ide elég volt rövidebb szövegeket küldenie.

A „mikszahtos” Krúdy

Másfajta indíték vezérelhette a folyóiratokban, legalábbis ezek egy részében való publikálásra. A nagy múltú *Vasárnapi Újság* a Franklin Kiadó lapcsaládjához tartozott, a sikeres képes hetilap, a *Tolnai Világlapja* a Magyar Kereskedelmi Közlöny Hírlap- és Könyvkiadó Vállalat részét képezte, *Az Én Újságom*, a *Magyar Lányok* és az *Új Idők* pedig a korabeli sztárkiadó, a Singer és Wolfner (a továbbiakban: SW) portfóliójába tartoztak, így Krúdy joggal reménykedett abban, hogy a periodikumokon át eljuthat a legnevesebb kiadókhöz, ezeken keresztül pedig az olvasókkal is mind nagyobb számban ismertetheti meg magát. Ilyen jellegű próbálkozásai kezdetben nem jártak túl sok sikerrel, hiszen számtalan kötete csak az SW füzetes sorozataiban látott napvilágot, de a *Budapesti Hírlap* kiadásában megjelent kiadványokat sem követte a nagy kiadóktól megszokott marketinghadjárat. *A cirkuszkirály* (1906) és *A bűvös erszény és egyéb elbeszélések* (1909) már a Franklin gondozásában került ki a könyvpiacra, de ekkorra Krúdy feloldhatatlan nehézséggel szembesülhetett: a kritika Mikszáth követőjeként, utánzójaként és tanítványaként skatulyázta be. Ez együtt járt a szeriális közlési logika azon vakfoltjával, amit 1909-ben a *Pesti Hírlap* névtelen recenzense a következőképpen jellemzett:

Krúdy korántsem az, aki lehetne, mert mindenféle, önként vállalt béklyókat rakott tehetségére, így mindennekeft az egy és ugyanazon milió béklyóját. Szívesen elismerjük, hogy a Nyírség mesében bő területe Magyarországnak, hogy a Zathureczky fiúk pompás novellaalakok, de Magyarország nem végig Nyírség, és van még érdemes, sok más típus is, nemcsak a Zathureczky-sarj. Egy írónak több mint egy évtizeden át egy és ugyanazon a területen, egy és

⁷ BEZECZKY, „Ady és Krúdy éjszakái”, 72.

ugyanazon alakokkal laborálni, félig-meddig irodalmi öngyilkosság, mert az író a stagnálás zátonyára juttatja.⁸

A Mikszáth-párhuzam az 1910-es éveket megelőzően egyáltalán nem vált annyira közhelyes reflexióvá, mint ezt a Krúdy halálától kezdve születő írások ismeretében gondolhatnánk. Ehelyett ezúttal is utólagos korrekció „melléktermékével” állunk szemben, lévén a „mikszáthosság” ismérve nagy mértékben segíthette az irodalomtörténetet abban, hogy látványosan elválaszthassa egymástól Krúdy karrierjének két fontos epizódját. Schöpfungstől kezdve Krúdy első monográfiáján, Perkátai Kelemen Lászlón át Sötér Istvánig minden jelentős teoretikus erőteljes Mikszáth-hatásról, illetve a Mikszáth-örökség folytatásáról írt Krúdy és az 1910-es évet megelőző időszak kapcsán. Szauder József volt az első, aki megkísérelte árnyalni ezt az egyöntetű képet.⁹ A párhuzam hangsúlyozása mellett 1907-re helyezte vissza a krúdys „önállósuló hang” kialakulását, és ami még fontosabb, a „stagnálás zátonyát” jelentő Gaál–Zathureczky történeteket a Szindbád-„mondakör” közvetlen előképeiként értelmezte, mondván egy-két elbeszélésben már „csak Szindbád alakjával kell helyettesíteni a Zathureczkyt”.¹⁰

Ahogy Krúdy „nyugatosága” is áthelyezhető a szerző karrierépítési stratégiájának kontextusába, úgy a „mikszáthosság” kapcsán is elsősorban azt érdemes hangsúlyozni, hogyan fejlesztette ki Krúdy az évek során a sorozatos szövegközlés technikáját, amely aztán hozzájárult a tényleges sikerhez is.

Mivel Krúdy Gyula írásait még nem gyűjtötték össze (az összkiadás 1902 végéig jutott el), pontosan nem határozható meg a Gaál–Zathureczky-féle szövegek aránya a szerző ekkoriban kedves hőseit nem szerepeltető írásként szemben, de valószínűsíthető, hogy az 1907–1908 körüli hatalmas szövegtermésre Krúdy egyetlen olvasója vagy kritikusa sem láthatott rá teljes egészében (és maga Krúdy sem tudhatta pontosan, hogy hol és milyen szövege jelent meg), így a mindent elsöprő Mikszáth-hatás sem teljesen állja meg a helyét. Igaz, erre az újabb kori, 1960-as évektől íródo Krúdy-szakirodalom is bizonyítékokat szolgáltat az 1906 környékétől kezdve születő úgynevezett zsoldostörténetek vagy zsoldoselbeszélések gyakori felemlegetésével, amelyekben az álom és a látomás lépnek előtérbe, előrevetítve ezzel a Szindbád-történetek egyik meghatározó aspektusát is.¹¹

Krúdy a *Szent Péter esernyője alatt* című írásában búcsúztatta el Mikszáthot a Világ hasábjain. Talán nem véletlen, hogy a Mikszáthot jelentőségében Jókai Mórhoz

⁸ [Szerző nélkül], „Krúdy Gyula könyvei”, *Pesti Hírlap*, 1909. november 14., 38. Az idézet helyesírását aktualizáltam – W. A.

⁹ SZAUDER József, „Szindbád születése”, in SZAUDER József, *A romantika útján* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961), 376–396.

¹⁰ Uo., 393.

¹¹ A szövegcsoporthoz Barta András különítette el a korszak szövegtermésétől. Első említései az 1960-as évek közepéből, a Krúdy-életműkiadáshoz csatolt írásokból származnak.

hasonlító szövegben többször is feltűnik Krúdy nagyapja testvérének, Krúdy Kálmánnak a neve, akinek Mikszáth és ő maga is több szöveget szentelt.

Egy intermezzo: Krúdy és a Világ

1910. május 3-án *A Poprád szeme* című elbeszélésével Krúdy debütált az új fővárosi napilapban, a *Világban*, másfél héttel később pedig *Egy krónikás könyvből* címmel rovata is indult a lapban. Május 28-án elhunyt Mikszáth Kálmán, akihez a szakma rendelte hozzá szorosán, augusztus 19-én pedig elhunyt Gáspár Imre, aki elévülhetetlen szerepet vállalt az ifjú Krúdy pályájának alakításában.

Az első két esemény elsősorban karrierépítési tanulságokkal szolgál. Krúdy szinte minden új fővárosi orgánumnak küldött szövegeket, így például a napilapok közül a *Magyar Szónak* 1900-ban (1904-ig), a *Független Magyarországnak* 1902-ben (1906-ig), a *Polgárnak* pedig 1905-ben (megszakításokkal 1913-ig). Így a *Világ* sem maradhatott ki a szórásból. Krúdyt feltehetően kevésbé befolyásolta a lap irányultsága, a szabadkőműves szellemiség, elsősorban publikálási felületként számított a hírlapra. Az első évben ez volt a legbefogadóbb felület: 1910-ben 37 írása jelent meg itt. Külön érdekesség, hogy a fent nevezett rovatban tért vissza Krúdy a publicisztikák írásához, másfél évtized után.

Miért szakadhatott meg a *Világgal* való kapcsolat ilyen váratlanul? Hiszen 1911-ben már csak hét szövege jelent meg itt, 1912-ben pedig egy sem. Lehetséges válaszhoz, vagy inkább hipotézishez egy Mikszáth halálával összefüggő anekdota vezethet el. Állítólag Krúdy fiától származik az a történet, amely szerint Tisza István azért hívogatta Krúdyt az új revü, a *Magyar Figyelő* vacsoráira, mert – Herczeg Ferenc mellett – benne látta Mikszáth egyik lehetséges utódját. Krúdy éppen egy *Világban* publikált írása (*Tisza István utazása a halál felé*, 1925) mond ellent ennek a vélekedésnek, de ha figyelembe vesszük azt, hogy a publikálási sorban mintha a *Magyar Figyelő* éppen a *Világot* váltotta volna föl, akkor felmerül a gyanú, hogy a „cserét” közvetlenül a Tisza-féle folyóiratban való szereplés, közvetetten viszont az anekdotában felmerülő irodalompolitikai lehetőség is motiválhatta. Krúdy mindenesetre csak az 1920-as évek elején tért vissza a napilaphoz, de előtte még 1911 januárjában itt publikálta az *Egy kis tánciskola* című Szindbád-elbeszélést, amely egy másik tárcanovellával összevonva Szindbád „első útjaként” vezette fel a szerző első komoly figyelmet kapó kötetét, a *Szindbád ifjúságát*.

Két további sorozat

Pesti levelek címen már a *Világ* hasábjain is futott publicisztikai rovat 1913 júliusa és októbere között, de a névtelen szerző mögött feltehetően nem Krúdy rejtőzött – ő ekkorra már eltávolodott a napilaptól. Megnyílt viszont számára a tér a *Magyarország* című napilapban, amelyet 1914-től a korábbi főszerkesztő, Holló Lajos helyett egy három tagú szerkesztőbizottság vezetett. Talán személyesen a triumvirátus „fejének”,

Károlyi Mihálynak köszönhető, hogy Krúdy a napilap állandó szerzőjévé, illetve a *Pesti levelek* rovatvezetőjévé vált – 1914 márciusától kezdve tíz éven át rendszeresen írta ide szövegeit, de elbeszéléseket és folytatásos regényeket is küldött a lapnak, miközben a háború éveit alatt korábbi fórumaival is megmaradt a kapcsolata.

Az első, még cím nélkül megjelenő „pesti levél” azután jutott el az olvasókhoz, hogy Krúdyt az év elején bevásárolták a Petőfi Társaságba, ezzel feltehetően szoros összefüggésben pedig a Singer és Wolfner elindította műveinek tizenhat kötetesre tervezett kiadását. A szerző és az SW kapcsolatai az 1900-as évek elejére vezethetők vissza, de a kiadónál jelent meg folyóiratos közlése (*A Hét*) után *A vörös postakocsi*, amely a háború előtti évek egyik bestsellere lett a magyar könyvpiacra: 1914 elején már két kiadás példányai voltak forgalomban. Nem véletlen, hogy az összkiadás címlapjára is egy vörös postakocsi képe került, ahogyan az sem, hogy a könyvsorozat a regény újabb, immár harmadik kiadásával vette kezdetét.

Az összegyűjtött munkák sorozatát a kiadó eredetileg tizenhat kötetesre tervezte.¹² Az elgondolás szerint egyszerre jelentek volna meg benne régebbi írások és új szövegek, szövegcsokrok is, de a kiadó és a szerző számítását keresztülhúzta két tényező. Azzal tisztában lehettek, hogy problémák adódhatnak a más kiadóknál megjelent művek újbóli kiadásával, de a világháborút és ennek következményeit – bármennyire is torlódtak fel az év elején az erre utaló jelek – egyik fél sem láthatta előre. Az akadályokkal 1914-ben mindenesetre sikerült részlegesen megküzdenniük, hiszen a sorozat fele, nyolc kötetnyi Krúdy-szöveg az év végéig felkerült a könyvesboltok polcaira.

Öt megjelent kötet esetében nem merültek fel jogi akadályok, hiszen ezeket az SW birtokolta. A kötetben először 1909-ben megjelenő *Andráscsik örökösét* 1911-ben és 1912-ben is újranyomták, 1914-ben viszont megjelent a Magyar Kereskedelmi Közlöny gondozásában is. Az összkiadásban a regény három további novella kíséretében látott napvilágot. Az első alkalommal 1911-ben összeállított, *A podolini takácsné és a többiek* című kötethez Krúdy három elbeszélést csatolt. A *Szindbád utazásai* című kompilációt Krúdy 1912 elején adta el az SW-nek (az ezután megírandó összes Szindbád-kötet jogaival egyetemben), amelyet az május környékén meg is jelentetett. Krúdy érdemben nem változtatott ennek tartalmán az összkiadásra. A *Francia kastély* jogainak átadásáról szóló szerződés is fennmaradt, ezt 1912 márciusában keltezték, a kötet pedig szeptember második felében került ki a piacra. *A vörös postakocsi* jogait Krúdy már *A Hétfélt* folytatásos közlés idején átadta a kiadónak, megteremtve ezzel tulajdonképpen az összkiadás alapjait is.

A *Palotai álmok* és a *Púder* könyv alakban először az összkiadás keretein belül láttak napvilágot, *A víg ember bús meséinek* jogait pedig vagy megvásárolta az SW a Légrády testvérektől, vagy nem volt jogi akadálya az újraközlésnek (Krúdy nyolc szöveggel bővítette az eredetileg tizenegy írásból álló válogatást). Az összkiadás ki-

¹² Legalábbis ez derül ki az SW 1914-es kiadói hirdetéséből. (Lásd FEHÉR Béla, „Krúdy alvó könyvei”, *Magyarország* 17, 15. sz. (1980): 27.)

lencedik és tizedik kötete 1916-ban és 1917-ben jelent meg, nem csoda, hogy Krúdy a jól bevált sorozatok újabb állomásait tette le az asztalra. A *Szindbád a feltámadás* egy újabb csokornyi Szindbád-elbeszélésből állt, míg az *Őszi utazások a vörös postakocsin* az opus magnum folytatása volt. E két utóbbi kötet a kiadói hirdetésen még „egy kötet regény” címen volt megnevezve, feltételezhető tehát, hogy a gyűjteményes kiadással kapcsolatban a kiadó és Krúdy újabb szerződést kötöttek.

Ezt bizonyítja, hogy a hat tervezett kötetből három már „félkészben” publikált szövegsorozatokra épült: a *Szegény leányok* vélhetően az *Új Időkben* 1911-ben, a *Szarvasgomba-emberek* és a *Tivoli* pedig ugyanitt 1913-ban és 1914-ben megjelentetett elbeszéléseket tartalmazta volna – vélhetően kibővítve, hiszen a jelzett időpontokban Krúdy a szériákból csak öt-hat elbeszélést küldött el a hetilapnak. Azonban a szerződést, ha volt ilyen egyáltalán, Krúdy Gyula nagyon ügyesen kijátszotta, hiszen a gyűjteményes kiadás három további tervezett kötetét más kiadókhöz vitte át. Ezeket a tranzakciókat ábrázolja a következő táblázat:

Cím		Kiadó (megjelenés éve)	Tartalom
eltervezett	megvalósult		
<i>Ifjúság</i>	<i>Margit története</i>	Magyar Kereskedelmi Közlöny (1914)	16 elbeszélés
<i>Éji zene</i>	<i>Első szerelem</i>	Athenaeum (1914)	9 elbeszélés
<i>A pesti tekintetes úr</i>	<i>Pest 1915-ben</i>	Dick Manó (1915)	27 publicisztika

A *Margit története* egy elbeszélést leszámítva megegyezett az 1899-es *Ifjúság* tartalmával, de Krúdy más sorrendben és más címeken szerkesztette be írásait. A formátumában inkább mesekönyvre emlékeztető, gazdagon illusztrált kötet szerzői jogi okok miatt eshetett át ekkora változáson. Az *Első szerelem* volt a második kötete, amely az Athenaeum Modern Könyvtárában jelent meg, a *Pest 1915-ben* című kötetet pedig a vállalkozását 1911-ben elindító Dick Manónál jelentette meg – ez utóbbi volt publicisztikai tevékenységének első jelentős eredménye, amelyet hamarosan további kötetek (*Petit*; *Pest 1916*) követtek. A három könyv közül valószínűleg a legkésőbb megjelent kiadvány érte el a legnagyobb sikert. Amikor Krúdy a *Petit* kiadásáról tárgyalt Tevan Andorral, megemlítette, hogy a *Pest 1915-ben* című válogatás 3000 példányából a kiadó 9000 korona bevételt könyvelhetett el (egy hírlapi beszámoló szerint a kötet 5000 példányban kelt el).¹³

Paradox módon tehát az egyetlen kiadóhoz fűződő gyűjteményes sorozatkiadással kapcsolatos munkálkodások nyitottak utakat Krúdy Gyula számára az új kiadók-
kal való, nem egyszer hosszan tartó kapcsolatok felé. 1914-ben és 1918-ban megjelentek kötetei a Tevannál, a Táltosnál, valamint az 1918-ban Braun Sándor és Káldor

¹³ Tevan Andor levelesládájából, közreadja Vorr Krisztina (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988), 209–210; „Pest 1915-ben”, *Magyarország*, 1916. január 15., 24.

Miksa vezette Kultúra Könyvkiadónál is, de ezenkívül a Franklin és a Magyar Kereskedelmi Közlöny is jelentette meg könyveit. Nem túlzás tehát azt állítani, hogy Krúdy publikálási tevékenysége a szerialitás különböző hagyományos formáitól ennek újabb lehetőségeiig vezetett. A sajtójelenlétet szorosan kiegészítette a könyvpiacra való jelenlét, sőt, Krúdy folyamatosan bővítette kapcsolatait.

Az 1910-es évek második felének a későbbieknél jóval enyhébb „irodalompolitikai” jellegét jól mutatja az, hogy miközben Krúdy egyre szorosabbra fűzte a szálakat Károlyi Mihállyal, ez az egyre látványosabb összefonódás egyetlen esetben sem vezetett ahhoz, hogy lapok vagy kiadók tiltólistákra kerüljön – igaz, a robbanásszerűen megnövekedett, a konzervatív akadémiai körök által is verifikált hírnévnek köszönhetően Krúdy esetében a piaci szempontok elfeledtethették az irodalmi intézményrendszer prominenseivel ezeket a politikai jellegű „baklövéseket”. A publikációs tevékenységet és a könyvsikereket emellett a kiadói engedékenység is elősegítette. Ennek talán legszembetűnőbb bizonyítéka a Táltos Kiadónál *Szindbád ifjúsága és szomorúsága* című kompiláció (1917), amely vegyesen tartalmazott írásokat a *Szindbád ifjúságából* (Nyugat, 1911), a *Szindbád utazásaiból* (SW, 1912), valamint a *Szindbád a feltámadásból* (SW, 1916), lévén a Singer és Wolfner, ha nem is az összes jogi értelemben birtokolt szöveget, de ebből néhányat átengedett újraközlésre.¹⁴

Krúdy Gyula kultusza töretlen volt a háború alatt is. Az ismertebb lapok közül egyedül a Bangha Béla vezette *Magyar Kultúra* kritizálta ritkán egy-egy hírlapi reflexióját vagy írásainak „biedermeiereskedő”¹⁵ jellegét, igaz, ezek a vélemények egyre inkább a forradalmi változást sürgetők csoportjához közelítő szerzőnek (és nem az írásművésznek) szóltak. Krúdynak valamivel kevesebb írása jelent meg 1918-ban a sajtóközlésben, mint az ezt megelőző évben, de ekkor még semmi jel nem utalt az 1920-tól kezdődő publikálási nehézségekre – az ebben az évben született *Napraforgó* éppen ellenkezőleg, új pályaszakasz kezdetét jelezte.

Az 1918-tól fokozódó közéleti publicisztikai tevékenység nagyrészt a *Déli Hírlap Fehér napló* című rovatának írásából kísérhető figyelemmel. Kis túlzással ez a sorozat, illetve ennek néhány darabja volt a mondvacsinált oka Krúdy irodalmi életből való kiközösítésének. Krúdy *Bárczy* című írása még csak a Királyi Ügyészség figyelmeztetését vonta maga után 1918 februárjában (a cikk az ügyészség szerint „bűncselekmény elkövetésére burkolt felhívást tartalmazott”),¹⁶ de a *Kézimunka*, amelyben Krúdy az őszirózsás forradalmat vetette össze az 1848-as eseményekkel, szűk másfél év múlva

¹⁴ Vö., „»A Táltos«”, in *Krúdy világa*, szerk. TÓBIÁS Áron (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 469–471, 470. (A több Szindbád-újraközlésre vonatkozó vétő és az ívszám kikerekítése miatt került be az 1917-es kötetbe az 1913-as, Athenaeumnál megjelenő *De Ronch kapitány csodálatos kalandjai* című elbeszéléscsokor.)

¹⁵ Dr. VÁRADY Béla, „Két biedermeier-regény”, *Magyar Kultúra* 5, 13–14. sz. (1917): 643–645, 643.

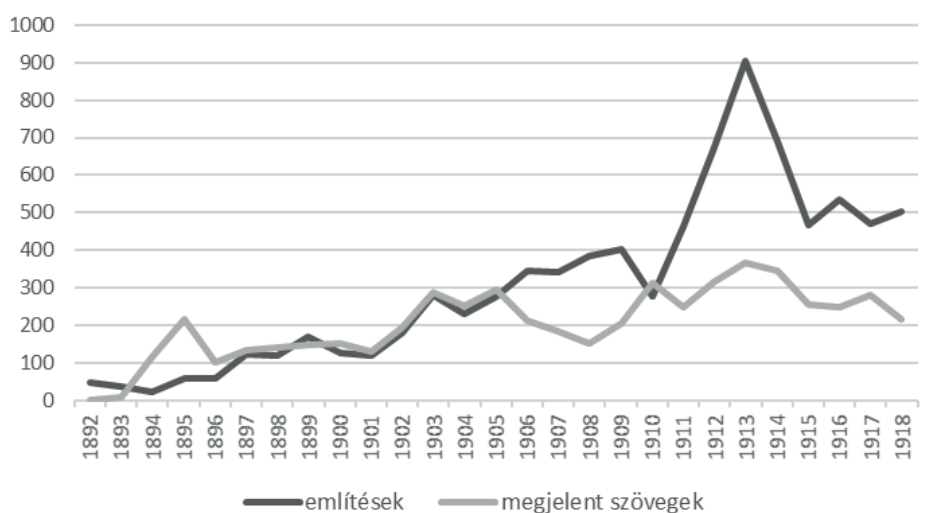
¹⁶ A cikket és az ügyészség levelét közli KRÚDY Zsuzsa, *Apám, Szindbád* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1975), 39–41.

Négyesy László szerint kimerítette a nemzetgyalázás fogalmát.¹⁷ Mindebben persze az azóta eltelt időszak történései is szerepet játszottak: az 1920-tól hatalmi pozícióba kerülő kultúrpolitika szemében tükének számított az is, hogy Krúdy a Tanácsköztársaság alatt (is) élénk publicisztikai tevékenységet fejtett ki, sőt, lapot is szerkesztett.

Tendenciák és praktikák

A századfordulón egy-egy szerzői név nem csak a tőle származó írások első közlésekor, ezek címeinek társaságában fordult elő. Az egyéb felbukkanások, mint például a hirdetések és a reklámok, valamint a tanintézmények könyvbeszerzési listái így remek kiindulási pontokként szolgálnak az írókarrierек változásának, illetve a szerzői névérték módosulási tendenciáinak megbecsléséhez. Noha az Arcanum keresőmotorja nem nevezhető teljességgel megbízhatónak,¹⁸ ráadásul Krúdy Gyula esetében az sem mellékes, hogy hasonló keresztnévet viselő felmenői (1900-ban elhunyt édesapja, illetve 1913-ban elhunyt apai nagyapja), illetve a hozzájuk fűződő találatok speciális „zajt” jelentenek a szabadszavas keresés során, az egyre bővülő archívum így is rengeteg, különféle összerendezhető információt kínál fel.

Lehetséges, hogy a Krúdy Gyula összes megjelent szövegét tartalmazó bibliográfia soha nem áll majd rendelkezésünkre, hiszen a rendkívül termékeny szerző írásainak összegyűjtéséhez periodikák ezreit kellene tüzetesen átnézni, ráadásul számos olyan



1. ábra. Krúdy Gyula összes megjelent szövege és említései ('Krúdy Gyula') az Arcanumban (2022. 10. 20-i adatok) 1892 és 1918 között

¹⁷ Négyesy írása eredetileg a *Magyar Múzsza* 1920/3. számában jelent meg, közli KRÚDY Zsuzsa, „»Krúdyzmus vagy bolsevizmus?«, *Irodalomtörténeti Közlemények* 73, 1. sz. (1969): 93–96, 94–95.

¹⁸ Ehhez lásd BEZECZKY Gábor, „Kökény és borsó – Az Arcanum Digitális Tudománytárról”, *Literatura* 45, 1. sz. (2019): 87–99.

hírlapról és folyóiratról tudunk, amelyek egészében vagy részleteiben hiányoznak a közgyűjteményekből. Reménykeltő ugyanakkor, hogy az 1978-as Gedényi Mihály-féle bibliográfia az azóta eltelt bő negyven évben több ezer tétellel bővült: új szövegek és címváltozatok kerültek elő, de több esetben az is bebizonyosodott, hogy egy új tételként bekerülő szöveg már évekkel korábban megjelent egy-egy lapban.

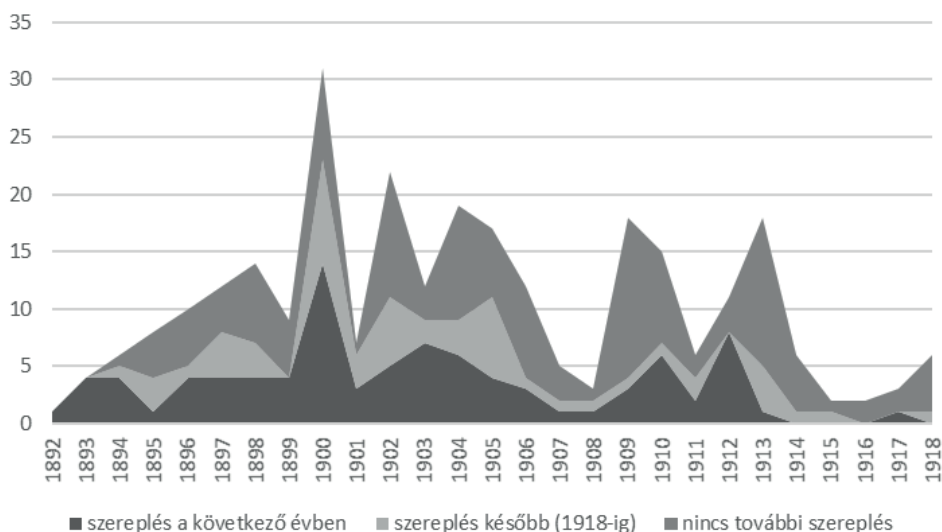
Az ábrán az látható, hogy Krúdy kisebb visszaesésekkel, de egyre több szöveget állított elő 1905-ig, amit öt évig tartó megtorpanás, majd a korszak végéig hullámvölgyek és stagnálás következett. A különböző említések száma 1909-ig sokkal egyenletesebben növekedett, amikor is furcsa visszaesés után meredek emelkedés vette kezdetét. 1913-ban, *A vörös postakocsi* megjelenésekor tetőzött mindkét adatsor, de míg a publikációs lendület csak kis mértékben esett vissza, addig az említések száma egy-két éven belül számottevő csökkenést mutat. Miközben Krúdy a külső nehézségekből adódóan 1918 felé közeledve kevesebbet publikált, hírneve korábban nem tapasztalt szinten „tartott ki”.

A „rejtélyes” 1905 és 1910 közötti korszak értékeinek változásaira az egyik lehetséges magyarázat az, hogy 1908-ban Krúdynak nem jelent meg több szöveget tartalmazó kötete (ezek viszont a következő két év adatait sikeresen „korrigálták”, ráadásul 1910-ben csak a szegedi *Délmagyarországban* és a *Világban* 51 írása jelent meg, ezzel is magyarázható az ebben az évben beállított csúcs). Az említések 1910-es visszaesésére is adható racionális (részleges) magyarázat: egyrészt, a *Magyarország* ez évi lapszámai meglehetősen hiányosak az Arcanumon, másrészt a *Tolnai Világlapja* 1909-ben rendszeresen kampányolt a lap hasábjain a szerzőgárda megadásával, de ezt az akciót 1910-re befejezte, a *Budapesti Hírlap* pedig megmagyarázhatatlan okokból kevesebbet emlegette a szerzőt 1910-ben mint azt megelőzően. 1911–1912-től kezdődően a bemutatott adatok ugyanakkor valósághűen reprezentálják Krúdy névértékének drasztikus megemelkedését, amelyet a különféle elismerések és az összkiadás elindítása a háborús években is fenntartott.

Krúdy Gyula alapvetően három területen forgolódott sikeresen, ennek az igyekezetnek köszönhetőek az ábrán bemutatott adatok, illetve ezeknek az 1910-es évektől kezdődő, kumulálódott összértékei. A szeriálitás kontextusában kulcsfontosságú volt a folyamatos szövegtermelés, illetve a szépprózai munkák mellett a célzott olvasóközönséghez szóló, speciális kiadványokban megjelenő mesék, majd a szépíró közéleti reflexióit tükröző publicisztikák írása, nem is beszélve az egy-egy főhős köré szervezhető történetek sorozatairól. Ha a „gépszerűség” első hallásra nem is tűnik túlságosan hízolgőnek, tagadhatatlan tény, hogy Krúdy jól bejáratott stratégiák segítségével erősítette meg pozícióját a századfordulós irodalmi térben, amely mozzanatokba egyaránt beleérthetőek a narratív-poétikai eljárások, valamint a karrierépítés – utólag jól számszerűsíthető – eseményei is. A kiterjedt kapcsolati háló nem épülhetett volna ki a századforduló meglehetősen szabados jogi kontextusa nélkül, amely nem szankcionálta azt, ha egy szerző többször közölte újra szövegeit időszaki kiadványokban, illetve folyamatosan változtatta címüket vagy szövegüket, anélkül, hogy ezek a módosítások érdemben javítottak volna az adott írások színvonalán.

Krúdy nem tartozott azok közé, akik extrém módon éltek az ilyen lehetőségekkel, legalábbis ma nem ismerjük olyan írását, amit három-négy alkalomnál többször átdolgozott volna csakis azért, hogy a befogadó periodika előtt a szöveg frissességének látszatát keltse. Nála inkább a kapcsolatoknak a növekvő hírnévből adódó megsokszorozódása vezetett a különböző típusú újraközlések elhelyezésének látszólag egyre inkább leegyszerűsödő lehetőségéhez. Megmaradt például kapcsolata a nagyváradi *Szabadsággal*, amelynek az első világháború derekáig évente tíz-húsz szöveget juttatott el, de az 1910-es években aradi, debreceni és szegedi lapokban is sorra jelentek meg szövegei. (Ebben az időszakban persze már felmerülhetett annak lehetősége is, hogy a szerkesztők az adott írások esztétikai értelemben vett hitelesítésekor zárójelbe tették a szöveg minőségét, amelynél – a lapszám olvasottságát elősegítő, piaci szempontokat favorizálva – jóval fontosabbnak tartották azt, kitől is származik az.)

Kapcsolatépítésének szorosabb vizsgálata azt mutatja, hogy Krúdy nem mindenáron ragaszkodott a frissen megszerzett viszonyok megtartásához, viszont igyekezett minden új és jelentősnek tűnő fórumon letenni a kézjegyét.



2. ábra. Krúdy Gyula megjelenései magyarországi időszaki kiadványokban 1892 és 1918 között (a szerepléshez legalább évente egy megjelent szöveget vettem figyelembe, az 1918-as adatoknál kivételesen az egy évvel későbbi adatokhoz igazodtam; saját gyűjtés alapján)

Krúdy Gyula 1892 és 1918 között 279 lapban jelentetett meg legalább egy írást. Megszerzett kapcsolatainak mintegy egyharmadát a kapcsolatfelvételt követő évben is fenntartotta, egyötödét minimum egy év szünetet követően újíttotta fel, felét pedig

„veszni hagyta”. Beleszámítva ezekbe a lapokba a kisebb járási lapokat is, ahová Krúdy írásai csereviszonyok, ügynökségek útján vagy a szerző tudta nélkül jutottak el, ezek az arányszámok rendkívül jónak nevezhetők. A 2. ábra évenkénti összesített értékeinek hektikus jellegéből komoly következtetések nem vonhatók le (nem minden megszerzett kapcsolat vezethető vissza személyesen Krúdyhoz, a kapcsolatokba belejátszott a megszűnő és induló lapok dinamikája stb.), de finomíthatóak az 1. ábrán látható tendenciák. Kapcsolatépítés szempontjából így a mélypont 1907–1908-ra tehető, ráadásul ettől kezdve a megszerzett, de rövid időn belül a korábbiakhoz képest a nem megújított viszonyok száma is visszaesett. Ezzel szemben az 1910 és 1912 közötti időszakra az jellemző, hogy Krúdy sok új kapcsolatot szerzett, és igyekezett ezeket megtartani. Ennek az érának a jelentőségét az is mutatja, hogy 1912 után 1918-ig (persze részben a háborúnak a sajtóközegre gyakorolt hatásából is adódóan) a meglévő viszonyok ápolásának mozzanata dominált: Krúdy úgy tudta tartani az évenkénti 200–250 eladott szöveg szintjét, hogy nem alapozott új és tartós összeköttetésekre.

Érdemes ehhez hozzávenni azt is, hogy 1900 és 1911 között, a *Szindbád ifjúsága* és *A podolini takácsné és a többiek* című kötetek megjelenéséig Krúdy korabeli recepciója meglehetősen szegényes volt. A *Magyar irodalom bibliográfiája* tanúsága alapján Krúdy ebben az időszakban megjelent 34 kötetéről mindösszesen 11 hosszabb-rövidebb írás jelent meg. Az, hogy Krúdy ennek ellenére növelni tudta névértékét (1. ábra) és összességében intenzíven építette kapcsolatrendszerét (2. ábra), arról tanúskodik, hogy a szerző egyre jobban kiismerte az irodalmi intézményrendszert, miközben rátalált azokra a praktikákra is, amelyek segítségével futószalagon gyárthatta a szövegeket.

A szakirodalom már korán feltárta Turgenyev poétikájának Krúdyra gyakorolt hatását, sőt, ezt a tapasztalatot a címadás példáján is levezette.¹⁹ Az orosz szerző nevezetes elbeszélésciklusa, az *Egy vadász feljegyzései* vélhetően ennél is komolyabb jelentőségű volt Krúdy pályájának első szakaszában. Ehhez vezethető vissza ugyanis, hogy Krúdy már a Gaál–Zathureczky-történetek előtt, illetve ezekkel egy időben gyakran látta el különböző alcímekkel (*Az „Öreg” meséiből, Riporter emlékeimből, Egy régi pör irataiból, Noteszkönyvemből* stb.) elbeszéléseit, ezzel is jelezve az olvasó felé, hogy az adott elbeszélés egy még megíratlan archívumból vagy éppen egy feldolgozandó szövegtörzsből származik, így méltán számíthat ennek jövőbeli folytatásaira és kiegészítéseire is. Amikor Krúdynak először nyílt lehetősége kompozíciókat alkotni ezekből a sorozatokból, még nem álltak ehhez rendelkezésére a megfelelő „mediális” feltételek: az 1906-os *Pajkos Gaálék* és az 1908-as *Hét szilvafa* a kiadványok füzetes, kis terjedelmű formátuma miatt, illetve a kiadói „felhajtóerő” hiányában nem vetettek szilaj hullámokat az olvasók és a kritikusok körében. Néhány évvel később azonban a hiányzó feltételek már teljesülhettek, ráadásul Krúdy tovább folytatta a jövőben ciklusokba szerkeszthető írások rendszertelennek nevezhető

¹⁹ KATONA Béla, *Krúdy Gyula pályakezdése* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971), 178–183.

közlését is (vö. az összkiadás végül nem megvalósuló sorozataival). Krúdy valószínűleg sokkal gyakrabban gondolkodott ciklusokban, mint ezt szövegeinek címei (valamint az összeszerkesztett kötetek) alapján gondolnánk. Nem véletlenül vetette fel Bezeczy Gábor már az ezredfordulón annak lehetőségét, sőt, feladatát, hogy látszólag nem összetartozó Krúdy-szövegeket „egymáshoz képest olvassunk”, sőt, jelentésüket is elsősorban „egymás kontextusában” adjuk meg.²⁰

Utószó: A kettészakadt recepció

Krúdy Gyulát 1920-ban kitessékelték az irodalmi életből. Mindez, noha a vélt vagy valós okok összemérhetetlenek az okozattal, nem volt előzmények nélküli mozzanat: elsősorban Pekár Gyula személyes bosszúja, a Károlyi Mihály köreihez sodródás, illetve a forradalmakkal való szimpatizálás játszhattak közre a rövid időn belül sikeres hadjáratban. Felmerülhet azonban két további ok: az értetlenség az akadémiai körök és a fegyelmezetlenség Krúdy részéről.

Legalábbis erre következtethetünk Mikes Lajos 1915-ös írásából, amelynek egyik legfontosabb passzusa arról tanúskodik, hogy 1910 előtt nemcsak Krúdy jutott a „stagnálás zátonyára”, hanem az őt befogadó közeg is.

A „nép-nemzeti” irodalmi irány hierarchikus klikkje csakhamar le is foglalta Krúdyt a maga számára s kimondta róla a szentenciát, hogy a haldokló dzsentrí világának aranytollú krónikása. A pajkos Gaálék és a Zathureczkyek hét szilvafájának sovány árnyékát osztották ki neki birtokrészül abban a sötét hivatalban, ahol a magyar irodalomtörténet pártoskodó skatulyázásának a munkája folyik hagyományos rendszerességgel.

És Krúdy Gyula hiába rúgattott el Pegazusán táltos ugrásokkal ennek az irodalmi dobozgyárnak a nyirkos odújából, a hivatalos irodalmi fórumok még ma is abban a dobozban tartogatják őt, amelybe tizenöt évvel ezelőtt beleszorították. Egyik Nagylexikonunknak a kritikusa például, aki szintén az említett hagyományoknak az alapján ítélkezik elevenek és holtak fölött, a lexikon legújabb, pár héttel ezelőtt megjelent kötetében a *Magyar irodalom* címszava alatt Krúdy Gyuláról azt a furcsa testgyakorlási nevezetességet jegyzi fel (s egyebet semmit), hogy „a közelmúlt felé fordul.” Egy előbbi kötetben pedig, ahol Krúdy Gyuláról külön ír, megteszi őt a többi között történeti novella- és regényírónak, akinek „ereje a megyei élet s a falusi világ rajzában van.”²¹

Krúdy poétikájának helyét eszerint a nemzeti klasszicista értelmezési iskola olyan leíró történetmesélés keretei között képzelte el, amely egyszerre felel meg a történelmi-társadalmi transzparencia és az ismerős fiktív tereket reprezentáló otthonosság

²⁰ BEZECZY GÁBOR, „Az elbeszélésciklus poétikája”, *Literatura* 29, 2. sz. (2003): 185–198, 195.

²¹ MIKES LAJOS, „Krúdy Gyula”, *Magyarország*, 1915. december 25., 33–35, 33.

intézményesen vindikált alapfeltételeinek. Annál is inkább, mivel Mikszáth halálával megüresedett a fenti kritériumokat hordozó „nemzeti krónikás” pozíciója. A *Révai nagy lexikona* Krúdy-szócikke valóban hemzseg az érdekes reflexióktól: A *podolini kísértet* például „a felvidéki emberek küzdelmeiről” szól, míg a Szindbád-kötetek írásai „novellisztikus visszaemlékezések az Ezeregyéjszakából ismert, örökké utazó Szindbád nevéhez kapcsolva”.²² Krúdy nem szakított a hivatalos rendszerhez fűződő kapcsolataival, sőt, megerősítette viszonyát a Singer és Wolfnerrel, de látványosan feledtetni próbálta a ráaggatott kliséket. Az éles váltás, amelynek során a hangsúly az elmesélt tartalomról az elmesélés módjára tevődött át, joggal vethetett fel aggályokat az addig megszokott Krúdy-hangba „belekényelmesedő” értelmezői közeg köreiben, amely mindezt a nemzeti kódokkal szembemenő progresszív modern irodalom felé tett gesztusként is értékelhette. Lehet, hogy így értékelte, de biztosan félreértelmezte. Amit Féja Géza a „külső történet eltűnésével”, illetve már korábban Szerb Antal az elbeszélői fonal tudatos „elvesztésével” jellemzett,²³ az említett lexikonban a „nem mindig szerves” próza tapasztalatában (a későbbiekben pedig értetlenségként vagy akár zagyvaságként) csapódott le. A történetelvű 19. századi próza mintázataihoz képest a leírások túltengése, a narratíva egységének széttörde-lése és a jelentések multiplikálása is erősen határsértő gesztusokként hatottak, márpedig a nemzeti klasszicizmus poétikai vezérelvei ezekhez álltak szorosan közel. Mint erről már korábban szó esett, Krúdyt az 1910-es években az irodalmi piac mechanizmusai is védtek a támadásoktól. Bár a „szervetlenség” is részben a sorozattermelésből fakadt, Krúdy – több stáción is túljutva – ennek köszönhette, hogy érintetlen maradhatott, de bizonyos körökben elültette a fokozatosan erősödő, majd kiátkozáshoz vezető negatív kritika csíráit is.

²² *Révai nagy lexikona*, 321. (A szócikk szerzőjének javára legyen mondva, hogy szót ejtett a speciális „írói nyelvezetről” is.)

²³ FÉJA Géza, „Krúdy Gyula”, *Sorsunk* 3, 2. sz. (1943): 108–116, 111; SZERB Antal, *Magyar irodalom-történet* (Budapest: Révai, 1947), 442.

VERSTAN ÉS VERSIRÁS

– A József Attila-mű keletkezéstörténete és értelmezései –

SÁRKÖZI ÉVA

ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet Toldy Ferenc Könyvtár
könyvtáros

sarkozi.eva@btk.elte.hu

ORCID 0000-0003-0088-7900

Genetic History and Interpretations of Attila József's *Verstan és Versirás*

Attila József's manuscript *Verstan és Versirás* is one of the few surviving autobiographically inspired writings by the poet. These fall into two main categories: curriculum vitae intended mainly for official purposes, and confessions about life experiences and catharses composed in a subjective tone. Texts of this latter category can further be distinguished by their intended purpose: on the one hand, there are essays meant for publication and concerned with the psychological background of the creative process and the personality of the poet; and on the other, texts occasioned by psychoanalytical therapy aimed at self-healing. However, there are some texts that require further analysis before they can be subsumed into any one of these categories, and their date of composition is likewise uncertain. The work entitled *Verstan és Versirás* is one such text. Its genetic history has not been clarified satisfactorily, the text variants which have been published are inaccurate, and it has received scant critical reception.

My paper is therefore an attempt at summarising the text's publication and reception history, and to shed light on the circumstances of its creation. In my opinion, this work is not only an important document of the last years of Attila József, but also possesses a significant, intrinsic artistic value. I trust that the publication of the exact text and its genetic history will constitute a suitable starting point both for further analysis, and for explorations concerning its relevance to the poetic oeuvre.

Keywords: Attila József, manuscript, critical edition, genetic history

* „Az ösztön meg az ész” – *Lélek, sors, költészet – József Attila és a pszichoanalízis* című konferencián, 2022. november 18-án tartott előadás szerkesztett változata.

■ József Attila *Verstan és versírás* címmel írt kézírata¹ egyike a költő kevés fennmaradt önéletrajzi tárgyú feljegyzésének. E szövegek két főcsoportba oszthatók: curriculum vitaeek, melyeket közlésre vagy hivatalos célra szánt² és szubjektív hangú önvallomások, életélményekről és katarziszokról. Utóbbiak egy része közlésre szánt elbeszélés az alkotás lelki folyamatáról és az alkotó személyiségéről,³ más részük a pszichoanalitikus kezelés hatására, önmaga és az analitikusa számára készült öngyógyító indítatású szöveg.⁴ Van köztük azonban néhány olyan, mely további vizsgálat nélkül egyik alcsoportba sem sorolható egyértelműen, és keletkezésük ideje is bizonytalan. A *Verstan és versírás* ilyen, azonosításra szoruló szöveg. Filológiai kérdések megoldását igénylik még a továbbiak is: a *[32 évvel ezelőtt...]* és *[A multkor, nem lévén egyéb dolgom...]* kezdetű, cím nélküli kéziratok és a *Vallomás* címmel, először Németh Andor által közölt írás, amelynek kézírata lappang.⁵ Nem tisztázott megnyugtatóan keletkezéstörténetük és szövegközléseik pontatlanok. (A *Vallomás* – formai és tartalmi hasonlóságok alapján –, úgy vélem, összekapcsolható lehet a *Rapaport-levelekkel*,⁶ de ez a feltevés részletesebb bizonyításra szorul, külön tanulmányt igényel.)

A József Attila költészetének alkotás-lélektani hátterét vizsgáló elemzések középpontjában a *Szabad-ötletek jegyzéke* áll. Az analízis alatt írt többi önértelmező prózai szöveg közül azok, melyek megjelentek a Horváth Iván és Tverdota György által szerkesztett 1992-es „*Miért fáj ma is*” című kötetben, szintén ismertté, és számos elemzés tárgyává váltak. A tanulmányomban vizsgált (és a fent említett, további három azonosításra váró) írás – azonban nem szerepel ebben a gyűjteményben.

Az alábbiakban csak a *Verstan és versírás* filológiai problémáinak megoldására törekszem, igyekszem összefoglalni kiadás- és recepciótörténetét, megkísérlem felderíteni megírásának körülményeit, továbbá mellékletként csatolom kritikai szövegét. Úgy vélem, hogy a mű nemcsak fontos dokumentuma József Attila utolsó éveinek, hanem jelentős művészi önértékkel is bír. Bízom abban, hogy a keletkezés-

¹ A szöveg közlését lásd a 436–437 oldalakon.

² A *Társadalmi lexikon* felkérésére küldött feljegyzés, mely a költőről szóló szócikk alapjául szolgált (1928); Kérvény az Országos Diáknyomorenyhítő Akcióhoz (1928); *Curriculum vitae* címmel beadott magántisztviselői állaspályázat (1937) – kritikai szövegüket lásd JÓZSEF Attila *Összes művei: IV. Novellák, Önvallomások, műfordítások*, kiad. FEHÉR Erzsébet és SZABOLCSI Miklós (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967), 19–21 és 34–37. – A továbbiakban: JAÖM4.

³ Hozzászólás az *Erdélyi Helikon* *Vallomások és vélemények a magyar irodalom hivatásáról* című ankéthoz (1929); az *Emberismeret* 1935. 2–3. számában megjelent *Öngyilkosság?* című elbeszélés – kritikai szövegüket lásd JAÖM4, 21–22, és 24–27.

⁴ Rapaport Samunak 1934-ben írt feljegyzések, melyek *Rapaport-levelek* címmel ismertek; a Gyömrői Edit-féle analízishez köthető szövegek: *[Estefélé jár...]*; *[Átmentem a Párisiba...]*; *Pszichoanalízis komédia*; *[Sárgahajuak szövetsége...]*; *Szabad-ötletek jegyzéke* – kritikai szövegüket lásd „*Miért fáj ma is*”: Az ismeretlen József Attila, szerk. HORVÁTH Iván és TVERDOTA György (Budapest: Balassi Kiadó–Közigazdasági és Jogi Kiadó, 1992), 357–474. *[Pszichoanalitikai kezelésbe ...]* (feltehetően 1937-ben írt feljegyzés Bak Róbertnek) – kritikai szövegét lásd JAÖM4, 39.

⁵ Kritikai szövegüket lásd JAÖM4, 22–23 és 38.

⁶ Lásd 4. lábjegyzet.

történet és a pontos szöveg kiindulópontja lesz a mű alapos elemzéseinek, és elősegíti figyelembevételét a versekről való gondolkodásban is.

A *Verstan és versírás* – úgy vélem – egyike a legenigmatikusabbaknak a költő összes fennmaradt prózai szövege közül. Ha csak a címét ismernénk, azt gondolnánk, tanulmány. Ha csak az első mondatot⁷ hallanánk, azt hihetnők, vers. Fizikusok idézik⁸ a lámpaüveg eltörésének történetét, annak demonstrálására, hogy a költészet és a természettudományok nem is állnak olyan messze egymástól. Különös módon leggyakrabban családi és gyermeklapok közlik szövegét. Érdekes a kiadástörténete, sokszor megjelenik, idézik, utalnak rá, de kevesen és alig értelmezik.

Kéziratban maradt fenn a mű, a költő életében nem jelent meg. Bár régóta ismert, az irodalomtudomány eddig alig foglalkozott vele. Magát a kéziratot a Petőfi Irodalmi Múzeum őrzi.⁹ Szántó Judit gyűjtése József Jolán hagyatékából, és 1955-ben került a múzeumba.¹⁰ Létezéséről Szabolcsi Miklós a kritikai kiadás harmadik kötetében tesz említést, 1958-ban. A *Tanulmánytervek, elveszett tanulmányok* című tétel alatt – Fejtő Ferencre és Szántó Juditra hivatkozva – regisztrál egy *Verstan* című írást,¹¹ s a jegyzetekben közli azt a feltevését, hogy mely fennmaradt kéziratok kapcsolódhatnak József Attila ezen – el nem készült, vagy lappangó – tanulmányához: a *[Nyelviünk ízei...]*, az *[Egyébként a következő tanulságokat...]*, és az *[Akik ezt tagadják...]* kezdetű, cím nélküli töredékek és a *Verstan és versírás*.¹²

Szabolcsi csak az első hármat közli ebben a – *Cikkek, tanulmányok, vázlatok* alcímű – kötetben, a negyediket – a *Verstan és versírás* – nem. Indoklása az, hogy „személyes vallomás-jellege miatt” a negyedik kötetben kap majd helyet.¹³ Meglehetősen ellentmondásos ez a megoldás, hiszen ha az a feltevés, hogy egyazon tanulmány töredéke e négy kézirat, akkor célszerűbb lenne együtt közölni őket. Az ellentmondást fokozza, hogy Szabolcsi – ugyanebben a kötetben – az *[Egyébként a következő tanulságokat...]*, és az *[Akik ezt tagadják...]* jegyzeteiben azt írja, hogy ezek valószínűleg az *Ütem és fogalom* című 1937-es József Attila-cikk folytatásához készültek;

⁷ „A szavakat, a nyelvet, némák találták ki.”

⁸ Lásd pl. MARX György, „A modern fizika forradalma és József Attila”, *Új Írás* 21, 2. sz. (1981): 66–70; TUSKA Ágnes, „...a működésben van a nyugalom”, *Fizikai Szemle* 30, 1980. 11. sz. 430–434; SIMON Péter, „József Attila és a fizika”, *Természet Világa* 136, 11. sz. (2005): 495–498.

⁹ Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattár – a továbbiakban PIM Kt.

¹⁰ Lásd *József Attila kéziratai és levelezése: Katalógus*, összeáll. M. RÓNA Judit, Klasszikus magyar írók kéziratainak és levelezésének katalógusai 1 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1980), 241; 1129. tétel.

¹¹ JÓZSEF Attila *Összes művei. III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok*, kiad. SZABOLCSI Miklós (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958), 278, 67. tétel. – A továbbiakban: JAÖM3.

¹² „Talán ennek a készülő verstannak lehetnek töredékei a 61. és 62. számú feljegyzések; lehetséges, hogy idetartozott volna a 60. számú is; s részét alkotta volna az a *Verstan és versírás* című töredék” – JAÖM3, 458.

¹³ Uo.

a [*Nyelvünk ízei...*] pedig – Szántó Judit szerint – 1934-ből való.¹⁴ Szabolcsi itt még nem datálja a *Verstan és versirást*. A kritikai kiadás 1967-ben megjelent kötetében az 1936-os *Önvallomások* között szerepelteti, közelebbi datálás nélkül, az idősorban a *Szabad-ötletek jegyzéke* elé helyezve.¹⁵ Különös módon az első sort – „A szavakat, a nyelvet, némák találták ki.” – kihagyja a főszövegből, és csak a jegyzetekben tűnteti fel, ezzel a bevezetéssel: „A cím alatt zárójelben és aláhúzva a következő, talán alcímül szánt mondat”.¹⁶ A kéziratban azonban egyértelműen látható, hogy a mondat nincs zárójelbe téve. Bal oldalára egy ferde vonás került, de ez inkább a kiemelés (az aláhúzás) megerősítésének tűnik, nemcsak az alakja miatt, hanem azért is, mert a jobb oldalon nincs párja, azaz nincs bezárva. (Megjegyzem, ha valóban zárójelben lenne, státusza szerint akkor is a főszövegben lenne a helye, hiszen nem törölte, vagy írta át a költő.)

József Attila értekező prózájának új kritikai kiadásában igazolni tudtuk Szabolcsi feltevését, az [*Egyébként a következő tanulságokat...*], és az [*Akik ezt tagadják...*] tekintetében. Ezek valóban a *Szép Szóban*, 1937 nyarán¹⁷ megjelent *Ütem és fogalom* című tanulmány folytatásának fogalmazványai.¹⁸ Ez azonban természetesen nem zárja ki azt, hogy egy tervezett nagyobb verstani munkaterv részeként értelmezzük az *Ütem és fogalmat*.

Érdekeség, hogy a *Verstan és versirás* szövegét Wacha Imre úgy közölte az *Irodalomtörténeti Közleményekben* 1964 elején¹⁹ mint teljesen ismeretlen, kiadatlan írást, melyet ő fedezett fel a József Attila-szótár anyaggyűjtése közben. Pedig – mint a fentiekből kiderül – Szabolcsi már hivatkozott rá, sőt a szöveg ekkorra már kétszer is megjelent. Először a *Népszavában*, 1942 márciusában Gosztonyi János közölte – cím nélkül – egy tudósításban, melyben József Jolán erdélyi előadókörútjáról számolt be.²⁰ Másodszor – 1945 novemberében – az *Új Magyarország* hozta le – mint ismeretlen írást – *A világ megokolt utálata* és *A lovak* című versekkel együtt.²¹ A tudósi-

¹⁴ JAÖM3, 456.

¹⁵ JAÖM4, 27–28; 6. tétel.

¹⁶ Uo., 192–193.

¹⁷ JÓZSEF Attila, „Ütem és fogalom: 1. Egy tulipánhoz”, *Szép Szó* 5. köt., 16. sz. (1937): 85–86. (*Miért szép?* című rovat.)

¹⁸ JÓZSEF ATTILA *Összes tanulmánya és cikke: 1930–1937. Kritikai kiadás*, szerk. TVERDOTA György és VERES András, kiad. SÁRKÖZI Éva, jegyz. és a kísérő tanulmányokat írta AGÁRDI Péter et al., 2 köt. (Budapest: József Attila Társaság–L'Harmattan Kiadó, 2018), 2:1155–1166. A továbbiakban: JAÖTC 2018.

¹⁹ WACHA Imre, „Néhány ismeretlen József Attila-kézirat”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 167 (1964): 62–64.

²⁰ [GOSZTONYI János] g. i., József Jolán József Attiláról beszélt Erdélyben, *Népszava*, 1942. 72. sz. (március 29.), 17. Kötetben: *Kortársak József Attiláról*, szerk. BOKOR László, kiad., jegyz. TVERDOTA György, Új magyar múzeum: Irodalmi dokumentumok gyűjteménye, 13–15, 3:1605–1608. 796. tétel (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987). A szerző monogramjának feloldását lásd REGULI Ernő, „Írások József Attiláról”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 59 (1955): 233–270, 244 (305. tétel).

²¹ „József Attila ismeretlen írásai”, *Új Magyarország*, 1945. november 14., 10.

tásból és a szövegközlés bevezetőjéből a következő információk szűrhetők le: előbbiben idézetként a tudósításba ágyazva jelenik meg, mint amit József Jolán felolvasott előadókörútján, utóbbi pedig naplórészletként hivatkozik rá. Mind a *Népszavában*, mind az *Új Magyarországnak* a címe és első mondata nélkül jelent meg a kézirat szövege. Ezt a gyakorlatot szinte minden későbbi közlés követi: vagy cím nélkül jelenik meg a szöveg, vagy a második bekezdés első szavát – „Gyermekkoromban” – emelik ki címmek, s elhagyják az első mondatot.²² Nem Wacha Imre érdeme tehát a felfedezés, viszont ő tette közzé először csonkítatlanul a szöveget, a javításokkal, törlésekkel együtt, a genetikus szövegközlés módszerével, még hozzá pontosabban, mint Szabolcsi.

Felmerülhet a kérdés, hogy miért nem említettem a közlések sorában a József Attila Társaság kutatócsoportja által elkészített – József Attila *Összes tanulmánya és cikke: 1930–1937* című – új kritikai kiadást.²³ Azért, mert az volt az álláspontunk, hogy nem sorolható be a tanulmányok, cikkek közé, mivel tartalma alapján egyértelműen szépirodalmi jellegű, személyes önvallomás. Egy szöveg műfaját pedig a tartalma dönti el, hiszen például egy *Próza* című verset sem sorolnánk a prózai művek közé, csupán a címe miatt. Az interneten fellelhető – Horváth Iván kutatócsoportja által közzétett – hálózati szövegkiadások²⁴ azonban tartalmazzák ezt a szöveget; ebben – is – volt vita a két kutatócsoport között.²⁵

Most nézzük, mit lehet kideríteni a *Verstan és versírás* keletkezéséről. Egy nem keltezett kézirat keletkezésének idejét és körülményeit nehéz meghatározni. A következők segíthetnek: a tartalom figyelmes elolvasása és értelmezése. A kéziratpapír jellemzői, az írószerhasználat, és a kézírás összevetése a költő fennmaradt más kézírataival. A kortársak visszaemlékezései, a költő nyilatkozatai, levelei, írásai. S természetesen érdemes utánanézni, milyen következtetésre jutottak más filológusok.

A leveleket tekintve, fennmaradt egy 1935. augusztusi, Babits Mihálynak szóló levél, melyben hasonlóan köti össze a fizikát és a lírát József Attila, mint a *Verstan és versírásban*. Idézem ezt a részt a levélből:

Az a különös dolog történt, azaz történik velem, hogy a saját szemem láttára átalakulok s ennek az átalakulásnak a valóságát még alig tudom megfogni.

²² A címet közlik, de az első mondatot nem: *A Jövő Mérnöke* 34, 13. sz. (1987): 4; *Életünk* (Újvidék) 35, 24. sz. (1997): 12; *Gyermekkoromban* címmel, az első mondat nélkül: *Gyermekeink* 21, 12. sz. (1970): 9; *Jóbarát* 46, 40. sz. (1971): 13. Cím és első mondat nélkül: *Magyar Szó* (Újvidék) 1977. december 7., 16; *Kincskereső* 22, 6. sz. (1995): 35.

²³ JAÖTC 2018.

²⁴ *József Attila Összes tanulmánya és cikke*, főszerk. HORVÁTH IVÁN (1999–2001), hozzáférés: 2023.01.16, <http://magyar-irodalom.elte.hu/ja/>; (2012), hozzáférés: 2023.01.16, <http://textus.elte.hu/>; (2019), hozzáférés: 2023.01.16, http://textus.elte.hu/jozsef_attila/.

²⁵ A vitáról lásd SÁRKÖZI ÉVA, „József Attila kritikai kiadás – kiadáskritika: Kutatási beszámoló”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 124 (2020): 657–675, 672; továbbá ugyanebben a – tematikus – számban: Horváth Iván, Vigyikán Villő, Tverdota György és Veres András írásai.

Így nem is igen írtam, inkább csak „fogásom” ellenőrzése végett próbálkoztam, mint a gyermek, aki hallgat ugyan a szóra, hogy éget a tüzes kályha, de azért kísérletet tesz, hogy megérintse, megismerje. Ezek a versek is, amelyeket itt küldök, ilyen próbálkozások.²⁶

Először a kéziratról: aláírás és keltezés nélküli, de a szerzőség egyértelműen igazolható, a kézírás, a tartalom, a stílus, és a proveniencia alapján (József Jolán őrizte meg és olvasta fel²⁷ mint József Attila-kéziratot). 3 fólió, vízjel nélküli hártypapír, méretük 211×343 mm. A lapok bal oldala tépett szélű, minden bizonnyal egy dupla méretű lap kettészakításával keletkeztek. Fekete ceruzairás, azonos írószer-használatú javításokkal, a verzók üresek. Saját kezű oldalszámok a jobb felső sarokban 1-től 3-ig. A szöveg a harmadik oldalon csak négy sor. Nem tekinthető töredéknek, nem hiányzik belőle oldal, a szöveg folyamatos, a gondolatmenet lezárt.

Négy olyan kéziratot találtam, melyek ugyanolyan papírra íródtak, mint a *Verstan és versírás*. Ezek közül a *[Nyelvünk ízei...]*²⁸ vitatott keletkezésű, 1933-ra és 1934-re is datálták korábban. A másik egy olyan kéziratlap, melyen versek és egy Babitsról szóló befejezetlen tanulmány is látható,²⁹ ez nem lehet korábbi, mint 1935 júniusa.³⁰ (Ez a fólió nincs kettészakítva, tehát dupla méretű: 422×343 mm.) S végül biztosan 1936-osak *[A Szép Szó előfizetési felhívásának tervezete]*³¹ és az *Ázsia lelke* egy kézírata.³²

Bár József Attila számos írásában foglalkozik verstani kérdésekkel, a verstan szót magát – a *Verstan és versírás*on kívül – csak egyetlen helyen írta le: 1937-ben, Horváth János *Magyar versek könyve* című művéről írt kritikájában: „A könyvhöz elkelne egy rövidre fogott verstan.”³³

Szabolcsi Miklós szerint a *Verstan és versírás* „nyilvánvalóan befejezetlen, talán egy hosszabb tanulmány keretének szánta a költő. Ez a tanulmány esetleg az a vers-

²⁶ JÓZSEF Attila *Levelezése*, kiad., jegyz. STOLL Béla, összeáll. H. BAGÓ Ilona és HEGYI Katalin, S. B., Osiris klasszikusok (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 426. 420. sz. levél.

²⁷ Vö. [GOSZTONYI] g. i., „József Jolán...”

²⁸ PIM Kt. JA 218. Palliumcím: [JÓZSEF ATTILA] *[Nyelvünk ízei gazdagon kiforrtak...]* *[Tanulmány-töredék]* – [1934?] Lásd JAÖTC 2018, 1:544–647.

²⁹ PIM Kt. JA 603. Palliumcím: [JÓZSEF ATTILA] *[Én nem tudtam...]* – [Szonett] – [Versek] — *[Babits az egységes...]* – *[Tanulmánytöredék]* – [1934?]. Lásd JAÖTC 2018, 2:955–970.

³⁰ Ekkor jelent meg *Az európai irodalom története*.

³¹ PIM Kt. JA 19. Palliumcím: [JÓZSEF ATTILA] *[A Szép Szó programja]* – *[Programcikk]* – [1936]. Lásd JAÖTC 2018, 2:1000–1016.

³² PIM Kt. JA 137/II. Palliumcím: JÓZSEF ATTILA *Ázsia lelke. Megjegyzések Hatvany Bertalan könyvéhez. /Franklin/ – [Tanulmány]* — [1936]. Megjelent: JÓZSEF Attila, „Ázsia lelke: Megjegyzések Hatvany Bertalan könyvéhez”, *Szép Szó* 1. köt., 1. sz. (1936): 68–71. Lásd JAÖTC 2018, 2:1017–1059.

³³ JÓZSEF Attila, „Horváth János: Magyar VerseK Könyve”, *Szép Szó* 5. köt., 16. sz. (1937): 90–92. Lásd JAÖTC 2018, 2:1167–1184.

tan lehetett, amelynek megírására többször készült és amelynek egyes töredékei fennmaradtak”. Erről a *Verstan* című műről pedig így szól Szabolcsi jegyzete:

Verstan. Fejtő Ferenc (JA költészete, Szép Szó, 1938. jan.–febr. 68. skk.) említi: „Szó volt arról, hogy a nagyközönség és a költő-inasok számára modern vers-tant írjon s már megállapodást is kötött – két éve ennek – egy kisebb kiadóval, s igen nagy becsvággyal kezdett a munkához, amikor a kiadó hirtelen megszüntette működését és a munka abbamaradt.” Szántó Judit emlékezései szerint egy-egy költői mű elemzésén keresztül, más kritikusok megállapításaival vitázva akarta saját nézeteit kifejteni; ahogyan akkor mondta, a „Babits-kritika módszerével, de felnőtt gondolatokkal”.³⁴

(A szakirodalomból a keletkezéstörténettel kapcsolatban csak e két jegyzet fogalmaz meg állításokat, ezért ez a kiindulópontunk.)

A hivatkozott első idézet Fejtő egy lábjegyzete, melyet ehhez a mondathoz fűzött: „József Attila poéta doctus lett, a lírai formák és szabályok rigorózus, magával és másokkal szemben pedáns tudósa, a »lélek mérnöke«”.³⁵ Egyebet sajnos nem árul el sem e munkáról, sem a reménybeli kiadóról. S bár a [*Nyelvünk ízei...*] keletkezéstörténetét kutatva korábban már megpróbáltam azonosítani e kiadót, nem jártam sikerrel. Hasonlóképp zsákutcába futottam akkor, amikor a Szántó Judit-idézet forrását kerestem, melyet Szabolcsi nem adott meg, így ez inkább szóbeli közlés lehetett. Szántó Judit visszaemlékezései azonban gyakran pontatlannak bizonyulnak, mind időpont, mind tárgy tekintetében, s nagy a valószínűsége annak, hogy a megjegyzés inkább a már említett befejezetlenül maradt Babitsról szóló tanulmányra illik, melyet József Attila *Az európai irodalom története* című munkáról akart írni.³⁶ Van azonban egy másik Szántó Judit által felidézett történet is, mely sokkal jobban illik a *Verstan* és *versírás* személyes hangjához. Az 1932 körüli gödi illegális munkásszemináriumokat idézi fel benne:

Egyszer arra kérték Attilát, hogy önmagáról beszéljen, a költészet születéséről. Attila fölállt, mutatóujját, ahogy szokta, kicsit orrára illesztette, kezdte: „Látjátok ezt a tájat?” „Igen” – szóltak. „Körben látjátok?” „Igen” – feleltek. „Nem – szólta Attila –, ahhoz, hogy körben lássátok, meg kell hogy forduljatok és csak úgy láthatjátok az egészet. Mondjuk megfog egy táj, vagy megfog az embernek az élete, vagy teszem fel egy gondolati dolog, most próbáljunk ebből verset írni. Előbb képekben látom az előttem lévő tájat, mondjuk így, embertelenségében. Az embertelent úgy értem, hogy ember nélküli. De kifejezhetem a benne élő emberek életét. Ez csak egy rész. Ezt egész addig, ameddig

³⁴ Uo.

³⁵ FEJTŐ Ferenc, „József Attila költészete”, *Szép Szó* 6. köt., 21. sz. (1938): 68–89, 71.

³⁶ Szántó Judit emlékezete a két írást egybemoshatta.

feloldom magamban a látnivalókat képekben, érzelmi és gondolati egységben, még mindig csak egy részt látni. És gondoljuk el, elvtársak, hogy ez egy hegy aljában történik. Mondjuk, felfelé vezet egy spirális út, ahogy megyek, ugyanazt a tájat már kisebbnek, messzebbnek látom, de minden oldalról jól megnézem. A lényegest jobban összefogva, feljutok a hegytetőre. És mindezt együtt elétek adom, elvtársak. Így zajlik ez bent a lélekben, ha csak magamról írok, akkor is. Igen jó volna elvtársak, egy tankönyvet írni a verscsinálásról. Mert sokan eltévednek benne. Ha egy verset nem belülről fogunk meg az rossz. Arra mondják, hogy propaganda. Rossz versekre nincs szükség. Jó versek, amik a való életet tárják elénk.³⁷

Szántó Judit visszaemlékezése annyira pasztikus, hogy minden bizonnyal valós élményen alapul. Az időpont és helyszín tekintetében már nem biztos, hogy hagyatkozhatunk rá. Azonban a *Verstan és versírás* megírásának motivációi között érdemes figyelembe venni e történetet is, mint amely felmerülhetett József Attila emlékeztében a pszichoanalitikus terápia alatt. A történetet ugyanis úgy fejezi be Szántó Judit, hogy ezután focizni hívták a munkások a költőt és „[o]lyan szeretettel hajították felé a labdát, mintha kis öccsüket tanítanák erre a fortélyos, testi ügyességet kívánó játékra.”³⁸ Gyömrői Edit pedig egy interjúban felidézte mit mondott neki a költő az alkotásról: „úgy használja a szót, mint egy anyagot. Egyszer mondott egy gyönyörűt. Azt mondta: »Veszem a szót, földobom a levegőbe, ott szétesik és újra megfogom és akkor valami más.«”³⁹

Korábban már említettem, hogy Szabolcsi Miklós 1936-ra helyezi az életműben a *Verstan és versírás*, időrendben a *Szabad-ötletek jegyzéke* elé. Az egymáshoz közeli keletkezést alátámaszthatják azok a motívumok, melyek mindkét szövegben megtalálhatók:

*Szabad-ötletek jegyzéke:*⁴⁰

nem megyek inasnak / nem megyek molnárnak / hajóskapitány leszek / én bűvár leszek / mozdonyvezető leszek / elmegyek lakatosnak aztán mozdonyvezető leszek⁴¹ [majd] össze kell törnöm, mint a lámpaüvegnek, mikor vizet

³⁷ SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, előszó, jegyz. MURÁNYI Gábor, 3., jav., bőv. (Budapest: Noran Kiadó, 2005), 196–197.

³⁸ Uo.

³⁹ VEZÉR Erzsébet, „Ismeretlen József Attila kéziratok: [beszélgetés Gyömrői Edittel]”, *Irodalomtörténet* 53 (1971): 620–633, 622.

⁴⁰ A kéziratot lásd PIM Kt. JA 628; A szövegközlést lásd HORVÁTH és TVERDOTA, „Miért fáj ma is”, 417–474. Idézett szöveghelyek: 425; 427; 438; 441.

⁴¹ A kéziratban a 25. oldalon.

feccsentettem rá⁴² / kinek is írom én ezt / magamnak⁴³ [...] hiszen én félek a lovaktól is[.]⁴⁴

Verstan és versírás:

Féltem a lovaktól, de megveregettem farukat, pofájukat, bátor voltam, hogy ne lássák, hogy félek. [...] Kocsis akartam lenni, hiszen ő nem érez félelmet. De arra is gondoltam, hogy elmegyek búvárnak vagy mozdonyvezetőnek. Emmiatt kinevettek. Nem baj, mondogatták, ügyes lakatos lesz belőled, a lakat is csak szerkezet, mint a mozdony. Én azonban titokban szétszedtem egy zárat s csalódottan láttam, hogy szerkezetnek szerkezet ugyan, ügyes is, egyszerű is, de nincs benne semmi abból, amit én „felnőttinek” neveztem volna egykor.

A „Buvár. Kocsis.” motívum, így egymás mellett, felbukkan a [*Sárgahajuak szövetsége...*] kezdetű önelemző automatikus írásban.⁴⁵ A szövegegyezések alapján a legnagyobb eshetősége annak van, hogy ez időben keletkezett a *Verstan és versírás* is, de inkább a *Szabad-ötletek jegyzéke* után, mert míg előbbiben „elmegyek lakatosnak” szerepel, utóbbiban már egy zár szétszedését követő csalódásáról olvashatunk. E keletkezést a fent ismertetett bizonyított datálású kéziratok formai egyezései (papír, kézírás) is valószínűsítik.

A költő tervezett verstani tanulmányával kapcsolatban – az *Ütem és fogalom* keletkezéstörténetét vizsgálva – még egy kortársi visszaemlékezést találtam. 1936 januárjára tehető az a – Baumgarten-díj kiosztása utáni – beszélgetés, melyről Sík Sándor számol be:⁴⁶

Abban az évben, szokásom ellenére, én is részt vettem a díjkiosztás utáni vacsorán. Az asztalnál egymás mellé kerültünk József Attilával. A társalgás nehezen indult, de csakhamar összeemelegedtünk. Versekről volt szó, mindkettőnk szerelme tárgyáról, és elég gyorsan kiderült, hogy irodalmi felfogásunk sokban rokon. A vacsora végén együtt indultunk hazafelé a dunaparti szállóból és József Attila hazakísért. Mikor a közeli piarista rendház elé értünk, annyira benne voltunk a beszélgetésben, hogy nem tudtuk abbahagyni. Nem váltunk

⁴² A 33. oldalon szerepel a „fizika” szó is: „a diákokról / ha diák vagy ne tanulj / 1 × 1 / fizika / nem írom tovább / nem bírom tovább”.

⁴³ A kéziratban a 82. oldalon.

⁴⁴ A kéziratban a 101–102. oldalon.

⁴⁵ Lásd HORVÁTH és TVERDOTA, „*Miért fáj ma is*”, 408.

⁴⁶ Sík Sándor nem adja meg találkozásuk évét, de a Baumgarten Alapítvány dokumentumai szerint csak egyetlen olyan ünnepi vacsora volt, melyen Sík Sándor és József Attila is részt vett, mégpedig 1936. január 18-án. Lásd *A Baumgarten alapítvány: Dokumentumok 1917–1941*, szerk. TÉGLÁS János, 3 köt. (Budapest: Argumentum Kiadó, 2003), 3:12. (1936-ban kapta meg József Attila másodszor a „kisdíjat”, azaz az 1000 pengős Baumgarten-jutalmat.)

el, hanem megkerültük a Dunapart felé a rendház és gimnázium nagy tömbjét. Mikor újra a kapu elé jutottunk, megismétlődött az előbbi jelenet és nevetve indultunk neki a második körútnak. Így kerimbózsáltunk a ház körül számolatlan körökben, messze túl az éjfélen. Miről beszélgettünk? Természetesen versekről. József Attila hosszan fejtegette azt a kedves eszméjét, hogy a verseket úgy kellene nyomtatni, mint a zeneműveket; mint ahogy azok fölé odaírják az előadásra szóló utasításokat (andante, adagio stb.), a versek elé is oda kellene írni, hogy milyen versformában vannak írva és hogy milyen tempóban kell szavalni őket. Lassan kiderült, hogy egész elmélete van a magyar ritmusról, még pedig nagyon eredeti és tudományos szempontból is egészen komoly.

A beszélgetés tartalma és az *Ütem és fogalomban* megfogalmazott gondolatok megfeleltethetőek egymásnak, azonban nagyon távol állnak a *Verstan és versírás* hangvételétől. Míg az előbbi a versformák és ritmus egyedi látásmódú megközelítéséről, utóbbi a versírás és a költővé válás személyes motivációiról szól. A verstanban a „tan” itt nem megtanítást, hanem tanúságtételt jelent a költői hivatásról.

Arra a kérdésre pedig, melyre a filológia kíváncsi, hogy miért írta József Attila a *Verstan és versírást*, a szöveg sokat javított, befejezetlen, végül áthúzott bekezdése adhat egy megoldást: „Fogalmam sincsen, miért irnak verseket az emberek. Én, ami engem illet, azért költök mert mások”.⁴⁷ Ez alapján egy körkérdésre vagy körinterjúra készült válasz lehetett az indíttatás. A műfaj nagyon népszerű volt a harmincas évek magyar sajtójában, s ismerünk József Attilától is egy ilyen körkérdésre adott választ.⁴⁸ Ismerünk továbbá egy 1936-os anketra szóló felkérést is, Kóhalmi Bélától az *Új könyvek könyve* számára. A választ a költő elkezdte megírni, de nem fejezte be, és nem küldte el Kóhalminak.⁴⁹ Nagy a valószínűsége tehát annak, hogy József Attila kapott egy efféle újságírói kérdést, hogy „Ön szerint miért irnak verset az emberek?”, de a választ nem küldte vissza.

Azt a kérdést viszont, amit a költő magának tett fel írása közepén – „hogyméért irok verset” – megválaszolta. Úgy gondolom mindezek alapján arra a kérdésre is válasz adható, hogy befejezetlen-e – egy *Verstan* című nagyobb tanulmány személyes hangvételű bevezetője, töredéke – vagy önálló szépirodalmi mű, alkotás-lélektani önvallomás? Úgy vélem, inkább az utóbbi. Egy befejezett elbeszélés a költői személyiség és a műalkotás születéséről, melyet József Attila a legjelentősebb versei keletkezése idején, élete utolsó éveiben fogalmazott meg.

⁴⁷ Áthúzás előtti utolsó változat.

⁴⁸ Cím nélkül. Első mondat: „Hogyméért nem járok színházba?” Megjelent: *Független Színpad* 1, 2. sz. (1937): 4. Lásd JAÖM3, 186–187.

⁴⁹ A befejezetlen kézirat szöveggözlését és jegyzeteit lásd JAÖTC 2018, 2:1094–1097.

Verstan és versírás⁵⁰

/A szavakat, a⁵¹ nyelvet, némák találták ki.

Gyermekkoromban⁵² egyszer azt hallottam, hogy az átmelegedett üveg elpattan, ha hideg víz⁵³ feccsen rá. Aznap este, mikor a mama kitette a lábát a konyhából, azonnal kipróbáltam e tétel igazságát. Egy kis vizet fröcsköltem a lámpaüvegre. Az üveg eltört, én megdöbbsenem, a mama pedig belépett. Meglepetten s egyben fölin-dultan támadt rám – Te, te – mért törted el a lámpaüveget? Lesütött szemmel hall-gattam a szemrehányást és növekvő daccal türtem a pofonokat, melyek ugyan csak zuhogtak. Anyámat különösen csökönyös hallgatásom ingerelhette.⁵⁴ Mért törted el a lámpaüveget? Mit is válaszolhattam volna? A legszemtelenebb hazugságnak látszott volna, ha az igazat felelem: Én nem törtem el a lámpaüveget! Eltört,⁵⁵ „mert az át-melegedett üveg⁵⁶ elpattan, ha hideg víz feccsen rá”. Ugyan én fröcsköltem le, de nem azért, hogy eltörjem, hanem hogy lássam, igaz-e az, amit hallottam s ami oly érdekes volt számomra, hogy meg kellett vizsgálnom. Nagyon⁵⁷ igazságtalannak éreztem a fenytést. De ha védekezésül azt mondom, azért fröcsköltem vizet az üvegre, mert ugy hallottam, hogy akkor eltörik, anyámban azt a hitet keltettem volna, hogy tudat-os rosszaság, komoly gonoszság volt, amit tettem. Ugy, hát te tudad és mégis? Igen, tudtam, de azt is tudtam, hogy a gyereket mindig becsapják, hol a⁵⁸ gólyamesével, hol meg azzal, hogy hercsula lesz ebédre.

Igy vagyok azzal a kérdéssel is, hogy miért írok verset. A természetes felelet nem elégítené ki azt, aki választ vár. Költő lettem, mert hallottam, hogy vannak költők s mert mindazt szerettem volna én is csinálni, amit a kiismerhetetlen és félelmetes felnőttek tettek.⁵⁹ El akartam lesni lenyűgöző⁶⁰ biztonságuk titkát. Féltam a lovaktól,

⁵⁰ [A cím előbb:] Versírás

⁵¹ <n>

⁵² ki. [új bekezdésben:] Fogalmam sincsen, miért irnak verseket az emberek. Ami engem illet, én azért teszem ezt, mert gyermekkoromban nagy örömömre [majd:] ki. [új bekezdésben:] Fogalmam sincsen, miért irnak verseket az emberek. Ami engem illet, én azért teszem ezt, mert mások is [majd:] ki. [új bekezdésben:] Fogalmam sincsen, miért irnak verseket az emberek. Ami engem illet, én azért teszem ezt, mert vannak költők [majd:] ki. [új bekezdésben:] Fogalmam sincsen, miért irnak verseket az emberek. Én, Ami engem illet, azért költök mert mások [végül:] ki. [új bekezdésben:] Gyermekkoromban [lásd főszöveg]

⁵³ ha víz

⁵⁴ zuhogtak, csökönyös <ha>

⁵⁵ Az <uv>

⁵⁶ lámpa

⁵⁷ <Pusztá>

⁵⁸ azzal,

⁵⁹ <cs>

⁶⁰ látszólagos [?]

de megveregettem farukat, pofájukat, bátor⁶¹ voltam, hogy ne lássák, hogy félek. Magamat azonban nem csalhattam meg. A⁶² félelem ott élt⁶³ bennem s csak annyit értem el, hogy bujkált előlem, amiképp az árnyak éppen az elől szökellnek a tárgyak tulsó oldalára,⁶⁴ aki ezen az oldalon akarja lámpával őket meglesni.⁶⁵ Kocsis⁶⁶ akartam lenni, hiszen ő nem érez félelmet. De arra is gondoltam, hogy elmegyek búvárnak vagy mozdony vezetőnek.⁶⁷ Emmiatt kinevettek. Nem baj, mondogatták, ügyes lakatos lesz belőled, a⁶⁸ lakat is csak⁶⁹ szerkezet, mint a mozdony. Én⁷⁰ azonban titokban szétszedtem egy zárat s csalódottan láttam, hogy szerkezetnek szerkezet ugyan, ügyes is, egyszerű is, de nincs benne⁷¹ semmi abból, amit én „felnőttinek” neveztem volna egykor. Nem értették meg, hogy a mozdony az más, az óriási és pőfög, dohog,⁷² zug, visit s mintha fel akarna robbanni, amikor megáll. S a félelmetes jószágon ott áll a mozdonyvezető és végtelen nyugalommal néz le a⁷³ kisgyerekekre, akinek a sinek közelébe sem szabad mennie. Nem értették, hogy éppen a félelmet akartam legyőzni.

Textológiai jegyzet:

< > = befejezetlen, azonnal törölt, átírt szó

[?] = bizonytalan olvasat

Kommentár nélküli lábjegyzet: a korábbi változat annak az egy szónak a helyén állt, melyre a lábjegyzetpont került.

Többszavas változás esetén jelzem a szöveghatár elejét is: a lábjegyzet a változás előtti utolsó változatlan szót is feltünteti.

A törölt bekezdés esetén a lábjegyzet feltünteti az utolsó (főszövegben szereplő) változatot is.

⁶¹ bátran

⁶² Csak a

⁶³ bujkált

⁶⁴ elől szöknek a tárgyak mögé,

⁶⁵ aki lámpával keresi őket. [majd:] aki ezen az oldalon akarja őket lámpával megvilágítani.

⁶⁶ <Kocsis>

⁶⁷ vagy mozdony vezetés

⁶⁸ ha

⁶⁹ olyan

⁷⁰ <A>

⁷¹ nincs meg benne

⁷² <k>

⁷³ néz a

„A KONSZENZUSOK FELMONDÁSA ÉS ÚJRAÍRÁSA”:
AZ ANGOL IRODALOM ÚJ TÖRTÉNETE

– *Az angol irodalom története* 1–2. Szerkesztette KARÁTH Tamás és HALÁCSY Katalin
(1. kötet: *A középkor*); Kiss Attila Atilla és SZÖNYI György Endre
(2. kötet: *A kora újkor*). Budapest: Kijárat Kiadó, 2021, 412, 501 lap –

HARTVIG GABRIELLA

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar

Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszéke

docens

hartvig.gabriella@pte.hu

ORCID 0000-0003-2628-1157

■ *Az angol irodalom története* sorozat ötletét és megírásának éveken átnyúló történetét az olvasó az első kötetben, Bényei Tamás főszerkesztő két bevezető fejezetében olvashatja el. Az eredeti ötlet kitalálóját, Kállay Gézát idézi – az ő emléke előtt tiszteleg immár a sorozat –, aki ezekkel a szavakkal kezdte 2014. június 24-i keltezésű *Manual-jét* a szerkesztőkhöz és szerzőtársakhoz: „Olyan feladatra vállalkozunk, amely páratlan a magyar anglistika történetében. A hazai anglisták minél szélesebb bevonásával megírjuk *Az angol irodalom magyar történetét*” (1.9). Ez volt az eredeti elgondolás, amikor az előkészületek elkezdődtek: minden hozzáértő hazai szakembert be kell vonni a fejezetek írásába, hogy legyen színes, olvasóbarát, változatos és sok szempontú az új irodalomtörténet. Így a hét kötetnek összesen több mint 50 szerzője lett, ami persze alaposan megnehezítette a főszerkesztők, Kállay Géza és Bényei Tamás, valamint az egyes kötetek szerkesztőinek munkáját. A cím a sok éves előkészítés alatt némileg megváltozott, kimaradt belőle a *magyar*; ettől függetlenül, ismét Kállay Gézát idézve, nem olyan irodalomtörténet született, „amelyet akár Londonban is meg lehetne írni”, hanem az angol szerzőknek, irodalmi hatásoknak a magyar kulturális emlékezetben megjelenő vonásait is történetébe foglaló monumentális mű. Ahogyan a „Spenót” után a magyar irodalomtörténetben az új sorozat, *A magyar irodalom történetei* (2008) friss kutatási eredményeket és új, korszerűbb irodalomszemléletet kívánt háromkötetes kiadványában elérhetővé tenni az irodalommal foglalkozó olvasók számára, úgy *Az angol irodalom története* kötetei is az anglistikai kutatások, az irodalom szerepének újabb megközelítéseiről adnak számot, sok évtizeddel a legutóbbi angol irodalomtörténet megjelenése óta. A többnyire négy-hat oldalas, néha hosszabb (néha

rövidebb) fejezetek élvezetes, ugyanakkor rendkívül informatív olvasmányok lettek a legkiválóbb hazai kutatók tollából, akik annak ellenére mutatják be szűkebb területük legfrissebb eredményeit, hogy Magyarországon például nincs intézeti hozzáférés olyan nélkülözhetetlen adatbázisokhoz, mint az *Early European Books*, az *Early English Books Online* vagy az *Eighteenth-Century Collections Online*. Egy ilyen monumentális irodalomtörténet kiadásánál az is probléma, hogy a lezárás pillanatától függetlenül folynak tovább a kutatások, sorra jelennek meg itthon és külföldön, Oxfordban és Cambridge-ben (és persze más nagy kiadóknál) fontos szakirodalmi munkák (lásd például az *Oxford History of the Novel in English* vagy a *The Cambridge Edition of the Works of ...* sorozatokat); ezért, bár nagyon korszerű az angol irodalom friss magyar története, de az egyre bővülő szakirodalom miatt lehetséges, hogy nem újabb ötven év múlva kell a következő angol irodalomtörténetet megírni.

A későbbi kötetekhez hasonlóan az első két kötet is a populáris és a magas irodalom, a szövegahagyományozódás és könyvnyomtatás, az olvasó, a vallás, irodalom és kultúra összefonódásának szerepét igyekszik tisztázni fejezeteiben. Az eredeti szándéknak megfelelően azért is magyar története ez az angol irodalomnak, mert egyes művek hazai recepciójáról, fontos magyar kutatók és gondolkodók – például Klaniczay Tibor, Hauser Arnold vagy Thienemann Tivadar – szerepéről, irányzatok fogadtatásáról (lásd Babits értékelését Donne vallásos költészetéről Marno Dávid esszéjében [2.213], vagy a barokk magyar recepcióját Péti Miklós fejezetében [2.223]) is számos említés történik több fejezetben, sőt, angol szerzők magyar vonatkozásairól is (lásd például Skóciai Szent Margitot Nagy Andrea fejezetében [1.45], Sir Philip Sidney legkorábbi utalását a magyar költészetre Szőnyi György Endre fejezetében, [2.126] vagy Thomas More képzelt párbeszédét a Magyar Királyságban Tóta Péter Benedek írásában [2.250]). A többi kötethez képest az első két kötet szűkebb szerzőgárdával dolgozik, a szerkesztők és egy-egy szerző öt vagy több fejezet is írt. Különösen igaz ez az első kötetre, ahol – a többi kötettől eltérően – a két szerkesztőn, Karáth Tamáson és Halácsy Katalinon kívül Nagy Andrea és Simonkay Zsuzsanna 6–9 fejezetes teljes részeket írtak meg (kivéve Tarcsay Tibor fejezete az írásbeliség és monasztikus kultúráról [1.46–50] és Péri-Nagy Zsuzsanna társszerzősége a Chaucerről szóló nagyobb fejezet bevezetőjében [1.208]).

Mind az első kötet, *A középkor*, mind a második, *A kora újkor* tartalmaz módszertani előszót és felmerül a korszakolás, szerző és olvasó problematikája, kötetben belül is.

Az első kötet ezer év irodalmát és kultúráját tárgyalja, „A kezdetektől a 15. század végéig.” A szerkesztői előszóban Karáth Tamás tévhiteket és a korszakot övező stigmákat igyekszik eloszlatni és óva int attól, hogy mai szemmel, saját modern elvárásaikkal próbáljunk közelíteni a kötetben található korszakokhoz és műfajokhoz. A későbbi kötetekhez képest kifejezetten defenzív az a szerkesztői álláspont, hogy „a középkor számos területen csak vesztesként jöhet ki a modern korral való összevetésből” (1.27). Az első kötet a benne elemzett diskurzusok és a nyomtatás előtti szövegek sajátos jellegéből fakadóan – érvel Karáth – ellenáll akár a későbbi kötetekben

megszokott szempontok szerinti olvasatnak: „fel kell adnunk sok olyan koncepciókat is [...], mint például a szerző, szerzőség, könyv, szöveg, mű és olvasás mai értelemben vett fogalmait” (1.28). Az a korszerű megközelítés, amely jellemzi a középkorról írt fejezeteket, végső soron a megszokotthoz képest újfajta látásmódot igyekszik az olvasóban kialakítani, hogy érzékenyen és értően tudja a középkor távolinak tűnő kultúráját és irodalmi kontextusát feldolgozni. Ezt megtámogatandó, nagyon kedves kiszólást találunk Karáth „Irodalmi alapfogalmak” fejezetének végén a sorozatról, melynek – Chaucert idézve – biztosan lesznek majd hibái, de az olvasó jóindulata is fontos: „Az idők változnak, de az olvasó marad. És reméljük azt is, hogy e monumentális vállalkozásnak, az angol irodalom új magyar történetének is szép számmal lesznek olvasói [...]” (1.42).

Az óangol irodalmat tárgyaló fejezetek kitérnek a történeti kezdetekre, az angolszász kor népcsoportjainak életére, a kereszténység elterjedésére, és Nagy Alfréd királyságára (lásd Nagy Andrea fejezetét, 1.43–45), akinek a kulturális örökségéről és az angol prózanyelv kialakításában vállalt szerepéről Halácsy Katalin írt fejezetet („Alfréd király kora”, 1.98–101). Az óangol nyelvet és költészetet – az alliteratív verselést, a hősi költészetet, benne a *Beowulf*-al (a magyar fordítások megemlékezésével), és a vallásos költészetet, elégiákat – Nagy Andrea fejezetei tárgyalják (1.51–92). A kora óangol korszakban a prózairodalom nem jelentős, inkább dokumentáris értékkel bír: Halácsy Katalin erről szóló fejezetei Bonifác és Alcuin, Beda Venerabilis és Alfréd király munkásságát mutatják be (1.93–101). A későbbi óangol korszakba tartozó kolostorirodalomban már jelentős mennyiségű prózairodalom keletkezett a bencés reformmozgalom eredményeként, ami páratlannak számított a korban (1.102).

A harmadik nagyobb fejezet a középanyol irodalmat, a 11–15. század irodalmát tárgyalja: Karáth Tamás történelmi háttérrel, alapfogalmakat és nyelvi kérdéseket – az angol–francia–latin többnyelvűség és nyelvi kódváltás jelenségét – tisztázó bevezető fejezetei (1.109–24) után a középkori irodalom egyik legfontosabb műfaját, a románcot, a lovagregényt tárgyalja Simonkay Zsuzsanna hét alfejezetben (1.125–74). Simonkay mindennek előtt a románc kifejezés fogalmi sokszínűségére figyelmeztet, ehhez ad segítséget, hogy a széljegyzet a további kötetekben található, a középkori lovagregénytől eltérő használatot alkalmazó későbbi fejezetekhez is elirányít. A románc kifejezés, bár nyelvi hiteles, kicsit félrevezetőnek tűnik a magyar nyelvben, hiszen a magyar olvasó elsősorban Csokonai vagy Arany János és a 19. századi balladaközei románc műfajára gondol, és nem elsősorban az angol lovagregényre. Nagyon jó, hogy Simonkay tisztázza a fogalmat, rámutat az eltérő jelentéseire; egy korabeli kifejezést használva talán a román vagy a regényes történet (Julow Viktor fordítja így a *romance*-t) jobb lenne. A románcok származás szerinti tipológiája köré épülnek ezek a fejezetek. Az első típus, a „római anyag” kapcsán hivatkozás történik a magyar nyelvű *Trója-regényre* is (138). A Karoling-ciklus (*Matter of France*) többnyire a *Roland-ének* nyomán elterjedő irodalommal foglalkozik. A *Matter of Britain* főként az Arthur király legendája köré épülő románcokat tárgyalja, köztük a *Le Morte d'Arthur*, amely megérdemelt volna egy hosszabb tárgyalást; ezen kívül a *Sir Gawain és a zöld lovag zord históriáját*

(1.150–54). Külön típus az „angol téma” (*Matter of England*): ide azok a mondák tartoznak, mint a *Horn király gesztája* vagy a „Havelok, a dán”, olyan hősök, akik kevésbé ismertek, történetük nem nemzetközi mondakörből építkezik. Végül külön fejezet szól a keleti témájú és máshová nem sorolható románcokról (*Matter of the Orient*), amely, bár az előzőhöz hasonlóan 20. századi kategória, de a későbbi irodalomtörténethez fontos forrásokat tartalmaz. Külön érdeme ennek a nagyobb fejezetnek, hogy Simonkay kitér a románcparódiákra és a mai románcutatás helyzetére, valamint fontos, a korpuszt tartalmazó adatbázisokra (*Online Database of the Middle English Verse Romances*, *TEAMS Middle English Texts*, *Manuscripts Online*).

Karáth Tamás az egyházi tanításokról, bibliafordításokról, a vallásgyakorlatról, az áhítatról és az egyházi polémiákról szóló nagyobb fejezete után (1.175–207) következik egy szerzői portrét tárgyaló fejezet Geoffrey Chaucerről. Kivételt jelent Az angol irodalom történetének kötetkompozícióiban, hogy valamely író életrajza külön fejezetben jelenik meg, és egyes műveivel is külön alfejezetek foglalkoznak; a Chaucer- és bizonyos szempontból a Shakespeare-kultusz azonban kivételt képez: életművük és műveik későbbi hatása annyira fontos, hogy helye van egy-egy nagyobb, önálló fejezetnek róluk, erről tanúskodik például a széljegyzetben utalt későbbi fejezet, a *Canterbury mesék* a 21. századi angol irodalomban (1.269). Halácsy Katalin Chaucer életét, álmokölteményeit, fordítói munkásságát és rövidebb verseit mutatja be, Péri-Nagy Zsuzsanna a *Troilus és Cressidát* és a *Canterbury meséket* tárgyalja. Hetven oldalával a Chaucerről szóló fejezet a leghosszabb az első kötetben, fontos és korszerű tudást ad át, amely kiegészül a későbbi kötetek Chaucert is érintő fejezeteire történő utalásokkal.

Karáth Tamás középkori drámáról és színházról szóló fejezete – mint másutt is az első két kötetben – a retrospektív értelmezés veszélyére hívja fel a figyelmet: a dráma és a színház, amely a kora újkortól kezdve együtt kerül tárgyalásra, a középkorban még nem kapcsolódott össze ilyen egyértelműen – kérdésként merül fel, hogy volt-e egyáltalán színház –, ezért másféle módon kell értelmeznünk: „Érdemes tehát félretennünk az irodalmi műfajokról kialakított mai elképzeléseinket és felfüggeszteni a műfajok korszakokon átnyúló önálló és változatlan létébe vetett hitünket” – figyelmeztet Karáth (1.278). Minthogy a 15. század előtt nem beszélhetünk „professzionális színjátszásról” vagy általában szerzőkről, az egyes alfejezetek olyan alapvető kérdésekre keresik a választ, hogy milyen darabokat kik adtak elő, kik voltak a nézők, illetve mit lehet tudni a szerzőkről (lásd 1.299 és 1.305).

Az utolsó, „A képzelet világai” című nagy fejezet bevezetőjében Karáth – keretezve a kötet kompozícióját – ismét az irodalmi megközelítés módszertani paradoxonára hívja fel az olvasó figyelmét. A korábbi fejezetek jobbára műfajok szerint tárgyalták a műveket Chaucer kivételével, annak ellenére, hogy „a középkori irodalom elsősorban nem műfajokban, hanem kontextusokban gondolkodott” (1.307), így a kimaradt műveknek Karáth újfajta rendező elvet követve – a látás, látomás, az érzékelt és a képzeletbeli világok témái köre szerveződően – tárgyal olyan kérdéseket, mint a tudományos és szépirodalmi szövegek, a valós és képzelt útleírások, a látomások és az

allegóriák, a rövidebb lírai műfajok és végül a kéziratok képi anyagai, a vizualitás szerepének jellemzői.

Mintegy elméleti folytatásaként Karáth korábbi részeket kiegészítő fejezetének, az első kötet végén függelékben találjuk Kállay Géza tanulmányát az irodalom és történetírás komplex viszonyáról és bármely, ma íródo irodalomtörténet megírásának módszertani nehézségeiről. Bényei Tamás bevezető és Kállay záró tanulmányai ezzel az elméleti keretézéssel kritikai gondolkodásra és nyitott szívvel való odafordulásra invitálják az olvasót, amikor nekilát a hét kötet elolvasásának (amelynek egyelőre az első négy köteté jelent meg).

A második kötet szerkesztői, Kiss Attila Atilla és Szőnyi György Endre a korszakjelölő terminológia tisztázása után – hogy miért kell a kötet címében kora újkornak és nem reneszánsznak vagy kora modernnek nevezni az 1480-astól az 1640-es évekig tartó korszakot (bár aztán többször olvassuk a reneszánsz kifejezést a fejezetekben) – kiemelik, hogy a műnemek köré szerveződő fejezetek szándékosan nem szerzői portrékat, adatokkal telezsúfolt hagyományos irodalomtörténetet vázolnak fel, sokkal inkább a kritikai gondolkodás, az angol irodalomelmélet kialakulása, a vizuális kultúra, a kulturális medialitás és a digitális tudásból eredő új eredmények bemutatására törekednek.

E második kötet első felében a „Társadalom és műveltség” részbe tartozó fejezetek túlnyomó része a kultúra multimediális szerepét hangsúlyozza. Fabinyi Tibornak a korszak egyház- és társadalomtörténeti áttekintését (2.17–23) Földváry Kinga fejezete követi a korabeli történeti krónikákról (2.24–27). Szőnyi György Endre fejezetei az öltözködési szabályokról, a térképekről vagy a szimbolikus képi ábrázolásról, Fabinyi Tibor, Kiss Attila Atilla és Szőnyi György Endre fejezetei az emblematis gondolkodásmódról, vagy Kiséry András fejezete az oralitás, kéziratosság és könyvnyomtatás médiumairól árnyaltabbá, színesebbé és gazdagabbá teszik a kor irodalmi környezetét és érezhetően elmozdulnak a irodalomtörténeti bevezetők megszokott stílusától. A kötet második része, a „Műfajok és médiumok” a három nagy műnemre koncentrálván a költészetben belül a 16–17. század jellemző műfajait, például a szonettet, a pasztorált, a románcposzt, a metafizikus költészetet vagy a vallási lírát mutatja be külön fejezetekben. A prózában belül a bölcséleti prózát, az elbeszélő fikciót, a románcot és egyes szerzők – John Lyly, Thomas Nashe és Thomas Deloney – regényeit elemző fejezeteket találunk. Ez a rész azt sugallja, hogy a próza, azon belül a regény a többi műnemhez képest a legkevésbé jelentős műfaj volt. Almási Zsolt a próza tárgyalását a magyar befogadástörténet hiányosságainak bemutatásával kezdi (2.226). Ennek talán legfőbb oka, hogy „a kora újkori próza már az angolszász országokban sem divatos téma, valójában soha sem volt az” (2.226). Talán ezért találjuk ebben a részben a kötet legrövidebb, másfél oldalas fejezeteit is. Az itt szereplő szerzőkön és műveken kívül azért érdemes lett volna megemlíteni a korabeli novellairodalmat (William Painter), John Barclay latin nyelvű regényének, az *Argenis*nek (1621) korabeli angol (és magyar!) fogadtatását, vagy a lovagregény és a populáris regény más típusainak 16. századi alakulását például Richard Johnson, Robert Parry, George Cascoigne, vagy

az egyik első pikareshregény, a *Lazarillo de Tormes* (1554, angol fordítása 1576) és a *Don Quixote* (1605, 1615, angol fordítása 1612, 1620) első angol fordításait és a hatásukra létrejövő angol prózairodalmat. A korszak legfontosabb prózaszerzőiről kiváló fejezeteket írt Stróbl Erzsébet (John Lyly, 2.240–43), Almási Zsolt (Thomas Nashe-ről és Thomas Deloneyről, 2.244–46 és 2.247–48), Tóta Péter Benedek (Thomas More, 2.249–53) és Maczelka Csaba („Utópia és dialógus”, 2.254–61).

A kötetben a dráma kapja a legnagyobb teret, a színházzal és színjátszással majdnem húsz fejezet foglalkozik. Nem véletlen, hiszen a reneszánsz a drámairodalom kialakulásának (is) a fő színtere. Több írás foglalkozik a populáris és magas kultúra szétválásával, vagy a kettő közötti átmenettel: Matuska Ágnes az udvari és népi, írott és orális kultúra társadalmi dinamikáját (2.28–35), Pikli Natália a korabeli populáris kultúra változatos megjelenési formáit, például a boszorkányságot és a karneválokat tematizáló pamflet- és drámairodalmat (2.36–46), Stróbl Erzsébet az udvari kultúrát, ezen belül Erzsébet királynő kultuszát (2.47–56) tárgyalja. Kiss Attila Atilla korabeli szubjektivitást bemutató fejezetei mind a korabeli kulturális regiszterek bonyolult rétegződését, mind azok egymásba fonódását mutatják be. Oroszlán Anikó fejezete igazolja, hogy a 16–17. században milyen erős volt a női jelenlét, a női szerzők növekvő száma, például Mary Sidney és Mary Wroth munkássága vagy a nőkről szóló korabeli pamfletirodalom (2.70–79).

Nyilván nem lehet minden szempontból kielégítő módon fejezetekre tagolni a tudásanyagot, de ha az olvasó például John Donne vagy Milton szonettjeire kíváncsi, akkor azt nem a szonetről szóló fejezetben fogja megtalálni. Az olvasót a szerkesztők széljegyzetekben irányítják tovább más fejezetekhez, Milton esetében a következő kötethez, mert a korszakolás miatt Milton 1645 utáni fejezeteit már a harmadik kötet tárgyalja (lásd Péti Miklós fejezetét, 2.221). Hasonlóan, ha valaki mégis egy szerző teljes életművére lenne kíváncsi, többnyire sok fejezetből kell az információt összegyűjtenie. Kivételt képez ez alól Geoffrey Chaucer az első kötetben, és Shakespeare a másodikban (és néhány egyéb szerző, mint Thomas Deloney (lásd Almási Zsolt fejezetét, 2.247–48) vagy Christopher Marlowe munkássága (lásd Szőnyi György Endre fejezetét, 2.323–27); bár klasszikus értelemben vett szerzőportrét Shakespeare-ről sem találunk, az utolsó nagy rész, „A reneszánsz újragombolva. A hagyományozás médiu-mai” összesen öt fejezete mind Shakespeare-rel, a Shakespeare-kutatás aktuális helyzetével, a drámák recepciójával és filmes adaptációival is foglalkozik.

Összefoglalva: Az *angol irodalom története* első két kötete hatalmas tudásanyagot mutat be korszerű megközelítésben, az adott korszak kutatásának diskurzusaihoz kapcsolódva. A szerzők azzal az érzékenységgel és módszerrel nyúlnak témájukhoz, ami a mai kritikai beszédmódot jellemzi: az egyes fejezetek mindkét kötetben azt példázzák, amit Kállay Géza megfogalmaz a mai történetírásról: „a 20. század végére, 21. század elejére épp a konszenzusok felmondása és újraírása a jellemző” (1.172). Lehet, hogy *A magyar irodalom története*i mintájára érdemes volna egy bővíthető hálózati kiadást készíteni ebből a munkából.

„ONNAN HÍVLAK SEGÉLYEMÜL MERÉSZ DALOMHOZ”

– IRODALMAK TÖRTÉNETÉNEK LEHETŐSÉGEIRŐL

– Az angol irodalom története 3–4. Szerkesztette KOMÁROMY Zsolt, GÁRDOS Bálint és PÉTI Miklós. Budapest: Kijárat Kiadó, 2021, 516, 330 lap –

SÁRI B. LÁSZLÓ

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar

Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszéke

docens

sari.laszlo@pte.hu

ORCID 0000-0002-3772-9167

■ Egy sokszerzős, többkötetes, másik kultúrában íródott nemzeti irodalomtörténet elkészültének és megjelenésének pusztá ténye is eseményszámba megy, s már önmagában is kitüntetett figyelmet érdemel. Különösen így van ez a bölcsész- és társadalomtudományok jelenlegi hazai és nemzetközi helyzetében, s úgy egyáltalán: az irodalomnak a kultúra mediális térképén egyre inkább háttérbe szoruló jelentőségének tükrében. Az *angol irodalom története* szerény címet viselő, ám nagyra törő vállalkozás pedig még ennél is több érdekességet rejt magában, hiszen egy „nagy” (értsd: terjedelmes és befolyásos) nemzeti irodalom történetének megírására vállalkozik egy lélekszámában és a nemzetközi közegben jelentőségében is kisebb nemzeti kultúra szinte teljes szakmai közössége. Magyar anglisták írták meg *magyarul* „az angol irodalom történetét”, mely kifejezésnek minden egyes szava – kezdve a határozott névelővel, a nyelvi/nemzeti megjelöléssel, az irodalom fogalmának változatosságán és változékonyságán át a történetiség kérdésével bezárólag – problémák sokaságát rejt magában. Van-e, lehet-e az angol irodalomnak magyar nyelvű története, amikor az angol irodalom egy része nem, vagy meglehetősen elérhetetlen módon és nyelvi formában létezik magyarul? Ez az irodalomtörténet-e az angol irodalom története? Azé az angol irodalomé, melynek egy része nem is angolul íródott, vagy a történeti változások és a regionális különbségek miatt nem azon az angol nyelven, melyet a legtöbben ma értenek és beszélnek szerte a világban (mely nyelv önmaga sem tekinthető teljesen egységesnek)? Ha az angol irodalomban az angol nem nyelvi, hanem nemzeti kitétel, akkor mihez kezdhetünk a brit, skót, ír, walesi megjelölésekkel, s az angol birodalomhoz kapcsolódó egyéb külső- és belső kolonizációs folyamatokat megjelenítő és megtestesítő, azokra reagáló, azok ellenében fellépő irodalmi fejleményekkel? És mindezekről a bonyodalmaktól egyáltalán nem függetlenül: hány lehetséges története van „az angol irodalomnak”? És magyarul? Hogyan befolyásolja egy megszülető irodalomtörténet esélyét és minőségét a

szakmai és intézményi kompartmentalizáció, az eltérő érdeklődések és viszonyulások különbségei és azok bonyolult rendszere?

Mindezeket a kérdéseket a kötetek – s az itt recenzált 3–4. kötet – szerkesztői és szerzői is átgondolták, s a talán legképlékenyebb, 1640 és 1830 közötti „korszakot” áttekintő munka esetében is a legmesszebb menőkig számoltak vállalkozásuk bonyolalmaival. Erről tanúskodnak a kötetekhez írott „általános bevezetés” fejezetei: Komáromy Zsoltnak a „korszakolás” problémájáról szóló írása, a szintén általa és Péti Miklós által jegyzett, az „irodalomszemlélet változásait” taglaló alfejezetek, illetve „a nyelv és nemzet” kérdéseit tárgyaló nagyobb egység szövegei Vince Máté, Tímár Andrea, Kurdi Mária, Szamosi Gertrúd és – ismét csak – a szerkesztők: Gárdos Bálint, Komáromy Zsolt és Péti Miklós tollából. Ebből az általános – történeti irányultsága mellett főleg módszertani megfontolásokat érvényesítő – bevezetésből aztán egy folyamatait tekintve meglehetősen összetett, a történeti változások dinamikáját több szinten is megragadó összefoglalója kerekedik ki a „hosszú tizenhatalcadik századnak” (29–34), ami jól jelzi annak az irodalmi közvélekedésben a legutóbbi időkig magát tartó előítéletnek az árnyalását, hogy a „modern” irodalomfogalom, a humán- és társadalomtudományok kialakulása, egyáltalán: a nyilvánosságnak a leginkább az írásbeliség új formáihoz és technikai elterjedéséhez köthető átalakulása, s vele a modern nemzeti gondolat létrejötte a romantika korszakára hozza majd el azt a forradalmi áttörést, melynek értelmében valódi történeti paradigmaváltásról beszélhetünk. Az *angol irodalom története* 3–4. azonban arról tanúskodik, hogy ez a folyamat jóval összetettebb, mint azt Habermasnak *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című munkája nyomán a legutóbbi időkig az angol irodalomtörténészek elgondolták; többek között ezzel az elképzeléssel is vitatkoznak a kötet szerkesztők és Tímár Andrea írásai (54, 82, 141). A folyamatot árnyaló tényezők között pedig több említésre méltó is akad, így a politikai, vallási és társadalmi osztály, valamint nemi szerepek szerinti hovatartozás, illetve ezek változó megítélése a korszak igen fordulatos történelmi eseményei közepette a polgárháborútól Nagy-Britannia modern gyarmati nagyhatalommá válásáig. A(z irodalom)történeti folyamatok alakulása így a kötetben többszempontú megvilágításba kerül: az általános társadalom-, kultúr-, művészet-, tudomány-, politikai és vallástörténeti kontextusok *mellett* jelennek meg az irodalmi szempontok, elsősorban az irodalmi nyilvánosságszerkezet változásainak árnyalt bemutatása, másrészt a korabeli irodalmi és műfaji konvenciók átalakulásának és burjánzásának leírása révén. Vagyis az irodalomtörténeti megközelítés egyszerre multilaterális és koncentrált a szinkronmetszetek és a diakronikus folyamatok bemutatására.

Mindennek messzire ható következményei vannak mind a kötetek szerkezetét, mind pedig belső arányait illetően. Az irodalomjegyzékeket és a hivatkozások, illetve a névmutatót nem számolva majd’ nyolcszáz oldalnyi szöveg terjedelmes részét teszi ki az általános bevezető (mintegy százharminc oldal), s annak ellenére, hogy a téma máshol (például a drámáról szóló nagyobb egységben a 4. kötetben) visszatér, a társművészeti áttekintés tűnik némileg aránytalannak – azaz kevésnek – a

maga mindössze tizenöt oldalával (107–121), miközben külön részfejezet foglalkozik fele akkora terjedelemben a „festői” elméleteivel és a tájkertészet kapcsolatával (107–121, illetve 122–129; előbbi Csikós Dóra és Péteri Éva, utóbbit Fogarasi György jegyzi szerzőként). Az „Általános bevezető” után nagyobb fejezetek foglalkoznak a szinte csak költői műhelyekhez köthető „szerzői körök” felvázolásával (úgy is, mint a habermasi homogén [irodalmi] nyilvánosság elképzelését árnyalando), majd egy-egy nagyobb egységet kap a költészet (3. kötet, 195–462), a dráma (4. kötet, 9–107) és a próza (4. kötet, 108–288). Ezek a terjedelmi arányok nagyjából megfeleltethetők a tárgyalt korszakon belül az egyes „műnemek” korabeli jelentőségének és az adott szövegtörzshöz terjedelmének, még akkor is, ha a költészet felülreprezentáltsága az általános és szerzői köröket bemutató fejezetekben történt tárgyalásuk miatt túlzónak is hathat. Ennek magyarázata nem csupán a költészet korabeli magas presztízsében és az irodalmi hierarchiában elfoglalt helyzetében keresendő, hanem abban is, hogy az egyes szerzők nem csupán költőként, de kritikusként (pl. Pope), pamfletíróként (pl. Milton), irodalomtörténészként (pl. Coleridge) vagy éppen politikusként (pl. Addison vagy Steele) is jelentős szereplőnek számítottak. Néhányuk esetében pedig egyenesen arról van szó, hogy bizonyos szerepeik nemhogy jelentősebbnek tűntek az utókor számára, de hatásuk is tartósabbnak bizonyult (pl. a leginkább morálfilozófus Adam Smith vagy éppen a folyóirat-alapító és kritikus Addison esetében, de Defoe-ra sem III. Vilmos titkosügynökeként emlékezünk elsősorban).

Az angol irodalom történetének egyik erénye éppen az, hogy képes a korabeli szerepek és diskurzusok egymáshoz való viszonyát és kapcsolódásait is bemutatni. Ennek talán legszebb példája, amikor Komáromy Zsolt a „hősi párvers és a *blank verse*” kapcsolatáról, illetve történeti átmenetükről szólva a forma kontextuális jelentését is képes megvilágítani (203–210), s a költői műfajok, illetve korabeli „izmusok” is beágyazódnak a nekik szentelt fejezetben korabeli kontextusaikba, mint a hellenizmus az Elgin-márványok kiállításába (253–259) Tímár Andrea és Péti Miklós fejezetében, de ide kívánczik Kiséry András tizenhetedik századi lírát annak minden finom árnyaltságában bemutató fejezete is. A költészettel foglalkozó egység azonban nehezebben birkózik meg bizonyos műfajokkal: a szerzőként is sokat vállaló Komáromy az eposzról szóló fejezet utolsó hat oldalát szenteli például annak a gondolatnak, hogy az *Előhang* Wordsworth azon törekvését valósítja meg, hogy „az egyéni tudaton belülre hozza az eposzi világot” (343) – nem túl meggyőzően, hiszen ez a műfaji keretek olyan mértékű áthágásával jár, mely megkérdőjelezi akár magának a műfaji besorolásnak az érvényét is. A Fogarasi György által jegyzett, balladáról szóló rész pedig – részben mert az írásos és a szóbeli műfajok határterületére téved – alig-alig veszi számításba a javarészt a szerzőség modern fogalmain kívül rekedt, főleg énekes előadásban élő, gyűjteményekben rögzített és kiterjedt interdiszciplináris kutatóhálózat által feltárt balladákat, s inkább csak „kimondottan irodalmi” hasznosulásukra összpontosít érvelésében – jóval a romantikán túlra is elkalandozva.

A drámával foglalkozó nagyobb egység viszonylagos rövidsége is indokolt, egyrészt a történeti fejlemények, a színházbezárások és a cenzúra ismeretében, másrészt a színháztörténeti forrásoknak a kép- és hangrögzítés előtti, relatíve szűkös hozzáférhetősége miatt. Már csak ezért is érdekes elmélyedni benne, hogy a dráma- és színháztörténet milyen forrásokra támaszkodik, s hogyan kezeli azokat. Szemben ugyanis a másik két „műnemmél” (az idézőjelet maga a történeti megközelítés indokolja, hiszen nem kikristályosodott, többé-kevésbé szilárd műfaji konvenciókkal és struktúrákkal rendelkező, elméletileg és rendszerszerű módon is maradéktalanul megragadható korpuszokról van szó a költészet és a próza esetében sem), a dráma- és színháztörténet a színpadi gyakorlat során meglehetősen nagy szabadsággal kezelt korabeli szövegkiadásokra és a színházi gyakorlat különböző leírásaira támaszkodhatna. Ám ezek a leírások maguk is a korabeli politikai és ízlésviták középpontjában állnak, s értelmezésükhöz elengedhetetlen a kontextus ismerete, az abban megszólaló hangok pozicionálása és intencióik alapos értelmezése. A drámákat tárgyaló egység a kötetben azonban leginkább csak színház- és drámaelméleti viták leírásra és bemutatásra (a késő 17. és 18. század esetében Kurdi Mária, 35–42), másfelől pedig leginkább az elméleti összegzésre vállalkozik (Ruttkay Veronika a romantika kapcsán, 43–55), s a terjedelmi arányok sem feltétlenül tükrözik a történeti diskurzusok egymáshoz viszonyított jelentőségét. A források kezelésének lehetséges problémája a színházi játék, illetve a játék kodifikációja bemutatásakor is érzékelhető: a színészek vizuális ábrázolásának „látványos hasonlóságai” ugyanis nem csak arra engednek következtetni, hogy – ahogy Schandl Veronika állítja – „a színészi forma és gesztusnyelv igen kevésbé változott az angol színpadokon a 17. század második felétől a 19. századig” (28), hiszen éppen a képi ábrázolás konvenciói is maradhattak „látványosan” állandók. Az illusztrációként használt képanyag rövidre zárja az értelmezést és a történeti érvelést.

A „műnemeket” bemutató egységek közötti aránytalanság minden bizonnyal a prózával foglalkozó rész viszonylagos rövidsége esetén a leginkább szembeszökő, hiszen a kötet tanulsága szerint ebbe az egységbe nem csupán a kritika és az esszé, a korabeli pezsgő pamfletirodalom, hanem még a tudományos és a bölcséleti próza is beletartozna, hiszen a hosszú tizenhetedik század éppen azért is nyúlhat el, mert az értekező műfajok leválása a fikciós próza szövegeinek főbb konvencióitól nem egyik napról a másikra következett be. Ha innen, és a fikciós elbeszélő prózai műfajok „újdonsága” és hosszú távú sikertörténete felől nézzük a korszakot, akkor talán nagyobb terjedelem is juthatott volna a próza sokféleségének és korabeli bonyodalmainak, egyáltalán: annak az alapvető változásnak a bemutatására, melyet a fikciós próza felfutása olvasástörténetileg is jelentett. A prózatörténeti egységben is egyaránt találni bemutató és értelmező jellegű szövegeket, melyek a kötetben belüli téma- és munkamegosztás szempontjai szerint mutatják be a prózai termést. Egészen kiváló például Maczelka Csabának a 17. századi „regényt” bemutató fejezete (207–235), illetve Takács Rékának a 18. századi gótikus regényről szóló értekezése (247–251), illetve a kötet záróköveként is felfogható Ruttkay-tanulmány a romantikus regényről

az érvelés tengelyébe állított *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz* című Mary Shelley-szöveggel. Ha helyenként meg is jelennek bizonyos külső értékszempontok, azok óhatatlanul kinyitják az irodalomtörténeti narratívát az azt írók elfogultságai felé. Mint például Hörcher Ferenc az esszét bemutató fejezetében, amikor Hume történetírói sikerén méltatlankodik (szemben filozófia karrierjének korabeli sikertelenségével), vagy amikor Samuel Johnsonról meglehetősen magabiztossággal jelenti ki, hogy a feltörekvő középosztály kulturális felemelkedését elérni igyekvő szerző „[e]helyett az irodalmi örökkévalóságot nyerte el” (133). De az utólagosság nézőpontjának érvényesítése Séllei Nóra tizennyolcadik századi nőírókról szóló fejezetében is felsejlik, amikor Woolf és Austen keretezi a tizennyolcadik századi nőírók történetét, akik kikezdték a még éppen alakulóban lévő regény hagyományát, új műfaji tereket hoztak létre önmaguk számára, s nekiláttak egy női hagyomány megteremtésének (230). A prózával foglalkozó rész ezen apró hangsúlyeltolódásai és értékelő mozzanatai azonban egyáltalán nem vonnak le annak az értékből, hogy a kötet talán leginkább kiegyenlített színvonalát felmutató, prózával foglalkozó egység tanulmányai összetett képet rajzolnak a regényirodalom alakulástörténetéről, mely nem csupán szignifikánsan újat hozott, de megteremtette saját műfajait, kiaknázza a forma kínálta lehetőségeket és szembesült a regényes ábrázolás problémáival is.

Egy ilyen volumenű vállalkozást tető alá hozni nem kis teljesítmény, az pedig külön öröm, hogy a 3–4. kötetek szakmai színvonala általában is meglehetősen kiegyenlített. Egy ilyen rövid recenzióban szinte felsorolni is lehetetlen, hogy az irodalomtörténeti érdeklődésű olvasó mennyi hasznos tudásra lelhet *Az angol irodalom történetének* 3–4. kötetében, mely a kereszthivatkozásokkal, az irodalomjegyzékkel és mutatóval megerősítve kézikönyvként is használható. Ennek ellenére azonban szólnom kell a feltűnő hibákról is. Borítótól borítóig olvasva *Az angol irodalom története* 3–4. nehéz és helyenként nehézkes olvasmány, s ennek több oka is van a kötetek általánosan is magas, helyenként komoly szövegismeretet feltételező érvelése miatt. A kézikönyvként való használat intenciójának formai megvalósulása is problémát okoz. Egyrészt mert a kereszthivatkozásokkal összekötött részek helyenként egymásnak ellentmondó, nem mindig tisztázott álláspontok megfogalmazására vállalkoznak (lásd például Hume történetírói munkásságának megítélését fentebb), másrészt helyenként nem kívánt mértékben törik meg az egyes fejezetek érvelését, és egyáltalán nem, vagy csak nagyon keveset adnak hozzá az éppen tárgyalt téma értelmezéséhez. Vagyis a kereszthivatkozásokat jelző lapszéli szövegek formailag ugyan jó választásnak tűnnek, a gyakorlatban azonban nem mindig sikerült megvalósítani az eredeti célkitűzést. Helyenként egyszerűen redundáns és felesleges minden magyarázat nélkül pusztán egy másik szöveghelyre utalni, máskor pedig egyszerűen a főszövegben marad olyan üres hely, melyet nem tölt be semmiféle utalás. Ilyen például Gárdos Bálint írása a Byron–Shelley-körről, mely a *Frankenstein*hez írott első előszóval kezdi érvelését, majd Byron 1824-es halálával zárja történetét (194), anélkül, hogy említést tenne róla, hogy Mary még egy negyedszázaddal élte túl a „második generációs” romantikus költőket. Hogy ennek irodalom-

történetileg van-e jelentősége, vagy hogy erről hol olvashatunk, az éppúgy rejtve marad, mint Mary Shelley túlélésének ténye. Ahogyan Barna Zsófia zsoltárról és himnuszról szóló írása is minden további magyarázat nélkül azzal zárul, hogy utóbbi „nagyszerűen illeszkedik a romantika esztétikai programjába” (451). A kifejtés hiányában itt is helye lenne a hivatkozásnak, de nem találni ilyet, ahogyan a kötet *Mutatója* is csak egyetlen romantikus találat felé tereli az olvasót: a „Sorok a tinter-ni apátság felett” értelmezéséhez Komáromy Zsolt tollából, melyben valóban előfordul a „himnusz” kifejezés (369), de nem derül ki, hogy a műfaj „hogyan illeszkedik a romantika esztétikai programjába”. Vagyis jóval következetesebben is lehetett volna alkalmazni a kereszthivatkozásokat. Ilyen és hasonló elcsúszásokkal egy sok-szerzős, többkötetes munka esetében minden bizonnyal lehet találkozni, még akkor is, ha a munka összehangolása nem ütközik a kedvezőtlen feltételekből adódó problémákba. De a szerkesztésnek vannak a bocsánatos tartalmi problémákon túl is szembeszökő fogyatékségei. 2021-ben talán már nem olyan nagy elvárás egy kiadóval szemben, hogy egy tördelőszoftver vagy ne válassza el az angol neveket és kifejezéseket, vagy helyesen tegye, az olyan egyszerű magyar szavakról már nem is beszélve, mint a kontextus (vagy legyen legalább egy ember a szerkesztőségben, akinek ez feltűnik a szövegben). Ez a sűrűn előforduló hiba rút bibircsók az egyébként gondos, filológiai alapos, a címek, a fordítások és szöveghelyek megjelölésére, a terminológiára és a fogalmiságra nagy gondot fordító irodalomtörténeti munka ábrázatán. Éppen *Az angol irodalom története* 3–4. számtalan erénye és hiánypótló volta, a szerzők és a szerkesztők áldozatos munkája miatt gondolom hát, hogy jó lenne, ha ezek a kötetek megérnének egy második, némileg bővített és mindenképpen javított kiadást.

„MOCSKOS IDŐK A SAROKBA BÚJVA!”

– DECZKI Sarolta. *A jereváni rádió*. Miskolc: Műút Könyvek, 2021, 221 lap –

HENDE FRUzsINA

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola
abszolvált doktorandusz

fruzsinah@gmail.com

ORCID 0000-0002-2833-0285

■ „Mocskos idők a sarokba bújva! / Bárhogy is volt kezdjük újra!” – hallható a *Love '82* című lemezen. Az Európa Kiadó dala – ha máshonnan nem is – *A besúgó* című sorozat főcíméből immár a fiatalabb korosztálynak is ismerősen cseng. Talán nem véletlen, hogy Szentgyörgyi Bálint történetéből az egyik legnagyobb nemzetközi tartalomgyártó éppen most készített sorozatot. Annak ellenére, hogy a műsort sokan kritizálták a történelmi hiteltelenség miatt, a tavaszi premier alatt az ország egyik legnézettebb műsora volt. Mindez igazolni látszik azt az álláspontot, miszerint egyre jobban nő az igény arra, hogy minél jobban, minél több narratíva mentén megismerjük a közelmúlt, a 20. század eseményeit. Ehhez az érdekes, de korántsem könnyű folyamathoz nyújthat segítséget *A jereváni rádió* című kötet.

Viszonylag rövid időn belül két könyv – *A jereváni rádió*, valamint egy Tar Sándor-monográfia¹ – is megjelent Deczki Saroltától. A könyvek között tematikus kapcsolat van, mostani írásomban azonban csak az elsőről lesz szó. Az utóbbi években egyre gyakrabban láttak napvilágot olyan kötetek, amelyek egy-egy szerző legjobb írásait – értekezéseit, esszéit, kritikáit – tartalmazták. Ezek a munkák mintegy számvetésként, egy-egy életmű vagy pályaszakasz esszenciájaként is értelmezhetők. *A jereváni rádió* című kötet is részben ebbe a sorba tartozik. Azonban a tematikus egység és a szerkezet miatt a kötetbe rendezett írások új, önálló munkát hoztak létre: útmutatót elsősorban a kortárs magyar, továbbá a közép-kelet-európai irodalom azon szeletéhez, amely „a rossz döntésekkel, elrontott életekkel, elszalasztott esélyekkel akar számot vetni” (8).

A könyv sárga-fekete külsőjével vonzza a szemet. Az értő olvasónak a borítóhoz használt fénykép is jelzi, miről lesz szó. Vachter János képén egy elhagyatott, lepusztult és az enyészetnek átengedett csarnok látható. A helyszín a népszigeti, utolsó nevén Ganz Szigeti Hajó- Daru- és Acélszerkezet Gyártó Kft.-ként ismert gyár egykori telephelye: egy korszak, valamint egy egykor sikeres, de végül tönkrement

¹ DECZKI Sarolta, *Tar Sándor* (Budapest: Osiris Kiadó, 2022). (A monográfiát következő számunkban szemléljük. – A szerk.)

vállalkozás mementója. A borítón látható fotó színvilága is tekinthető jelzésnek: a sárga és a barna árnyalatok a hetvenes és nyolcvanas évek mára már elszíneződött fényképeit idézik. A cím szintén beszédes. Az örmény közszolgálati rádió² a hatvanas évektől jelent meg ironikus, a politikai rendszer valódi működését leleplező kérdés-válasz formájú viccek alanyaként.

A kötet a szerző rövid előszavával nyit, melyből megtudható az írásokat összekötő közös gondolat, ami egyben a kötet céljaként is értelmezhető: „Szembenézni a múlttal, és azokkal a traumákkal, amelyeket máig nem sikerült feldolgozni sem a magyar társadalomnak, sem a közép-kelet-európai országok társadalmainak.” (8). Milyen traumákról is van szó? Elsősorban a történelmi konfliktusok, a 20. században kirobbant háborúk – legyen szó akár a világháborúkról, a délszláv vagy épp a Szovjetunió és Afganisztán között zajlott háborúról –, valamint a korszak politikai rezsimjei okozta maradandó testi, de főként lelki sérülésekről. A történelmi traumák közül a szerző külön figyelmet fordít a besúgórendszer működésének és következményeinek ismertetésére. A kötetbe válogatott írások fontos jellemzője, hogy olyan művekre hívja fel a figyelmet, melyekben a történelem eseményeivel, a múlttal kapcsolatban egyedi, személyes nézőpontok is érvényesülnek. Például a fiatalok, a nők, a leszármazottak, a kitaszítottak nézőpontjai, amelyek tovább árnyalják egy-egy esemény jelentőségét. Ezek mellett vagy ezekkel párhuzamosan a mindennapi élet nehézségei is megjelennek, például a családon belüli erőszak, a rasszizmus, a sovinizmus vagy épp betegségek formájában.

A kötet első részében olyan írások kaptak helyet, melyek a közelmúlt eseményeivel próbálnak számot vetni. A bevezető tanulmány az ügynökirodalom kérdéseit járja körbe. Először magát az ügynöklétet, valamint a besúgóhálózat működését – a szervezés, a megfigyelés, a jelentés lépéseit – vázolja fel. Olyan művekről szól, melyekben a besúgórendszer érintettjei – az ügynök Tar Sándor, a megfigyelt Györe Balázs vagy a szüleik révén érintett Esterházy Péter és Forgách András – próbálják ezt a kiszolgáltatott, torz élethelyzetet értelmezni, saját életükben helyre tenni. Deczki Sarolta meglátásai nyomán plasztikus képet kapunk a szervezés és a megfigyelés összetett folyamatáról, a besúgókra gyakorolt hatásáról. A szöveg egyik érdekes gondolatmenete a besúgó és a tudós közti párhuzam levezetése, miszerint mindkettőt az egyirányú információáramlás, az objektív tekintet, az alany tárgyiasítása, valamint a hatalom arroganciája jellemzi. Tar Sándor ügye természetesen itt is szóba kerül. Az ő sorsa, valamint különböző írásai – *A torony ég* című filmforgatókönyve, *Az áruló* című filmregénye és a *Vadászat* című elbeszélése – kapcsán részletesen lehet olvasni arról, hogy nyomorította meg a rendszer testileg-lelkileg azokat az ügynököket, akik részt vettek fenntartásában, s hogyan deformálódott ezeknek az embereknek a személyisége a szervezés és a megfigyelések hatására. Ezt követően megismerhetjük a megfigyelt személy nézőpontját is Györe Balázs *Barátaim, akik*

² A „jereváni rádió jelenti” szófordulat a mai napig jelen van a közbeszédben, az interneten számos hajdani vicc ma is elérhető.

besúgóim is voltak című műve alapján. Végül Deczki Esterházy *Javított kiadás*, valamint Forgách András *Az élő kötet nem marad* című regényei segítségével elemzi azt a helyzetet, amikor a – jó esetben – példának tekintett szülőkről derül ki, hogy ügynökök voltak, mely tény alapjaiban rengeti meg leszármazottjaik addig stabilnak vélt világát.

Szintén egy időben nem is oly távoli történelmi esemény a főszereplője a második tanulmánynak: a délszláv háború. A szöveg Danyi Zoltán, Orcsik Roland és Sirbik Attila regényeiben megjelenő háborút mint sorseseeményt, s ennek a tapasztalatnak az elbeszélhetőségét vizsgálja. A háborút húsz év távlatából szemlélő művekben a front helyett inkább a hátország, a harctéri összecsapások helyett pedig a mindennapi emberi kapcsolatok, a háború személyiségre gyakorolt hatásai kerülnek előtérbe. Főhőseik olyan fiatalok, akiknek az életébe a háború a megszüntethetetlen más-ság és idegenség érzetét hozta, akik nem találják a helyüket, állandó mozgásban vannak. Mindezt leképezi a regények elbeszélésmódja is, melyekre hasonló töredékesség jellemző, mint az ügynökirodalom fent említett szövegeire. Szóba kerül az események szavak általi megragadhatósága is, melynek egyik fontos eleme a dolgok néven nevezése, ha kell, trágár formában. Felvetődik azonban a kérdés, hogyan lehet elkerülni az ilyen szövegekben a nyelvi kliséket, hogy lehet az ilyen történetekről relevánsan szólni. Deczki megállapítása szerint az eseményekre távolról rámutatva, „[v]állalva a nyelv korlátait, ám elvezetve az olvasót az elmondhatóság határáig [...] olyan nyelvet kell teremteni, amely létraként szolgál ahhoz, hogy az olvasó egyáltalán eljuthasson eddig a határig” (48).

A kötet bázisát alkotó három nagyobb fejezetben hosszabb-rövidebb írások – tanulmányok, de elsősorban kritikák – kaptak helyet. Ezeket követi egy Petri György gasztronómiai költeményeit elemző szöveg, mely egyben a kötet zárata is. A kötet darabjai közül elsősorban a szlovák, illetve a közép-kelet-európai régió irodalmával foglalkozó tanulmányokat emelném ki. Ezeknek az írásoknak ugyanis a kötet egészét tekintve kettős szerep jutott. Egyrészt felvezetik azokat a témákat, eseményeket, amelyek a később tárgyalt hazai művekben is megjelennek, másrészt tükröt tartanak az olvasónak. Deczki Sarolta a kortárs szlovák irodalomról szóló tanulmányában megjegyzi: „A magyar irodalmi tájékozódás iránya jellemzően nyugati: főleg a »nagy« nyelvek irodalma jut el a magyar olvasóhoz. [...] a magyar kultúrát mindig is ez az orientáció jellemezte.” (61). A tanulmányokat olvasva pedig valóban szembesülhetünk saját irodalmi ízlésünk határaival, esetleges korlátoltságával. Szerencsére Deczki magabiztosan mutatja az utat a regionális kortárs irodalom útvesztőjében: a Kalligram Kiadó méltatásában, valamint a fejezet további írásaiban számtalan, ismert és kevésbé ismert művet mutat be a Közép-Európai régióból és elsősorban a kortárs szlovák irodalomból. Ezeknek a tanulmányoknak a másik fontos szerepe, hogy a hazai viszonyokat is érintő eseményeket először bizonyos távolságtartással, a nyelvi és területi távolság tudatával tudja az olvasó vizsgálni. Mintha általuk készítené fel az olvasót a saját múltjával való szembenézésre. Például az ügynökmúlt a szlovák irodalomnak is fontos része, gondolhatunk itt Daniela Kapitaňová *Könyv a temető-*

ről,³ vagy Magdalena Parys *A mágus* című regényére. Ezért ezek a szöveg mintegy előkészítik a terepet a kortárs magyar műveknek.

Az utolsó két nagyobb fejezetben kaptak helyet a kortárs irodalmunkkal foglalkozó kritikák. A szövegeket olvasva bebizonyosodik, hogy milyen sok közös vonása van a régió irodalmának, s kézzelfoghatóvá válik, hogy milyen sokat veszítünk, ha nem figyelünk egymásra. A bemutatott magyar és közép-kelet-európai művek mint-ha egymásnak felelnének. Például a második világháború, pontosabban a háború vége, és az azt követő időszak Závada Pál *Hajó a ködben*, Szvetlana Alekszijevisz *Nők a tűzvonalban*, valamint Magdalena Grzebałkowska *1945. Háború és béke* című regényének is központi eleme. Szintén a második világháború, ám annak egy különösen tragikus momentuma a közös pont Závada Pál *Egy piaci nap* és Radka Denemarkova *Hitler pénze* című regényében: olyan zsidókról szólnak, akiket a koncentrációs táborból hazatérve saját korábbi közösségük tekint ellenségnek, fenyegetésnek, mivel addigra már szétszórtak, de még mindig jogos tulajdonukat szeretnék visszakapni. A történelmi traumák mellett a magánélet csapásai is megjelennek. Különösen fontosnak tartom, hogy betegséget feldolgozó művekről szóló írások is helyet kaptak a kötetben. Ez a téma manapság még mindig inkább tabunak számít, mintha azáltal, hogy nem beszélnek róla, megszűnne létezni a baj. Az pedig, hogy két férfi, Szilasi László és Petri György munkáit ismerhetjük meg alaposabban e szempontból, talán még inkább segíti a tabudöntést.

A kötet egyes írásai között természetesen ennél jóval több kapcsolat van, most csak néhány főbb pontot emeltem ki. Talán ennyi is elég annak érzékeltetésére, hogy a múlttal való megbékélésnek, egymás megértésének napjainkban is épp az irodalom lehetne az egyik eszköze. Valós párbeszéd, valós megértés a „dohos ideológiák, öncsaló mítoszok” (60) helyett.

A bemutatott művek ráadásul nemcsak tematikus rokonságot mutatnak, regény-poétikai eljárásaik is hasonlóak. A szépirodalmi művek elemzése során a szerző végig szem előtt tartja az irodalmi szempontokat is. Nemcsak azt vizsgálja, hogy az egyes írások miként játszanak szerepet a traumafeldolgozásban, hanem azt is, hogy mint irodalmi szövegek mennyire állják meg a helyüket. Értéktételeit nem homályosítja el a témák fontossága, érzékenysége. Az egyik visszatérő szempontja például a művekben megjelenő aktualitások, az olvasóhoz intézett kiszólások módja. Ezek az utalások ugyanis egyrészt leszűkíthetik a mű értelmezői körét, másrészt az esztétikai minőség rovására mehetnek. Ezért véleménye szerint ezeket mértékkel szabad csak alkalmazni, s szerepeltetésük nem lehet sem erőltetett, sem öncélú. Ebből a szempontból a *Hajó a ködben* című regényt elmarasztalja, s Krusovszky Dénes művével (*Akik már nem leszünk sosem*) kapcsolatban is megjegyzi, „nem feltétlenül tesz jót egy regénynek, ha erősen kötődik az aktualitásokhoz.” (188).

³ Habár nem ugyanabban az időszakban játszódik, de a regény abszurditása, hatása kapcsán Kapi-
taňová műve Örkény István *Tóték* című kisregényével is (távoli) rokonságot mutat.

A szerző következetesen kitér arra is, hogyan lehet az eseményeket hitelesen, a valósághoz hűen, mégis irodalmi minőségben ábrázolni. A besúgórendszert bemutató regények elemzésekor például arra a következtetésre jut, hogy „lehetetlen ezeket a történeteket »hagyományos«, lineáris történetvezetésű prózában elbeszélni, és a szaggatottság, mozaikosság, többszólamúság és poétikai sokszínűség alapvető jegyük.” (31). A többszólamúság és sokszínűség érhető tetten például Alekszijevis *Fiúk cinkkoporsóban* című dokumentumregényében, amely az afgán háborút megjárt katonákkal, vagy az elesettek hozzátartozóival készített interjúkból áll. De mindez felfedezhető Selyem Zsuzsa *Moszkvában esik* című regényében is, melyben az egyes fejezetek elbeszélői állatok és növények.

Deczki Sarolta stílusa magával ragadja az olvasót. Írásaiban világos, jól illusztrált, könnyen követhető gondolatmeneteket találunk. Korábban már említettem, hogy a kötet útmutatóként is értelmezhető. Ezt a vonását bizonyítja, hogy összesen közel ötven irodalmi alkotásról olvashatunk. A befogadást segítő, a művek rövid tartalmát is gyakran ismerteti. Saját irodalmi értékítélete mellett folyamatosan reflektál az egyes művekről megjelent további kritikákra, így nemcsak testközelbe hozza a recepciót, hanem az irodalmi diskurzust is fenntartja.

Mindezeknek köszönhetően a kötet éppúgy képes megszólítani a laikusokat, mint az irodalomban jártas olvasókat. Habár a tárgyalt események valamilyen módon mindenkit érintettek, sokan nem tudják, hogyan induljanak el, milyen eszközzel próbálják a múltat megérteni. A kötet ezt a hozzáállást mintha alapvetőnek tekintené, így a téma iránt érdeklődő, de az irodalomban esetleg kevésbé jártas olvasót sem hagyja magára. Például egy-egy újonnan tárgyalt téma kapcsán – a rövid történelmi áttekintést követően – gyakran az ismert szerzők és művek kerülnek először szóba. Gondolhatunk itt például arra, hogy az ügynökirodalom esetében Esterházy *Javított kiadás* című művét az elsők között mutatja be, s az sem lehet véletlen, hogy a közép-kelet-európai régió irodalmának tárgyalásakor a 2015-ben irodalmi Nobel-díjat kapott Alekszijevis munkásságát ismerteti először a szerző. Emiatt talán könnyebben lehet kapcsolatot kialakítani a témához tartozó többi alkotással.

A könyv egyetlen komolyabb, formai hiányossága, hogy a tartalomjegyzékből kimaradtak az oldalszámok. Ezeket az olvasás megkezdése előtt célszerű pótolni (különösen akkor, ha az olvasó a kötetben szabadon barangolva szeretne egy-egy művel, témával megismerkedni). A kötet összeállításakor még nem sejthette a szerző, milyen fájdalmas aktualitása lesz egyes írásoknak. Miközben a 20. század eseményeivel sem sikerült még maradéktalanul számot vetni, máris újabb konfliktus teszi próbára a régióban élőket. Így ezek a szövegek nemcsak a múlt történéseinek megértésében lehetnek segítségünkre, hanem napjaink eseményeinek értelmezésében is. Ilyen segítségre pedig, azt hiszem, mindannyiunknak szüksége van.

DISKURZUSOK SZÖVEGRŐL, ÍRÁSRÓL, OLVASÁSRÓL

– „*A szöveg kijáratai*”: *Tanulmányok Roland Barthes-ról*. Szerkesztette ÁDÁM Anikó és RADVÁNSZKY Anikó. Apropó 3. Budapest: Kijárat Kiadó, 2019, 336 lap –

KIS PETRONELLA

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola
doktorandusz

kpetronella713@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8712-3385

■ „*A szöveg kijáratai*” című tanulmánykötet Roland Barthes születésének századik évfordulója alkalmából, egy a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen 2015-ben megrendezett, kétnapos nemzetközi konferencia előadásából jött létre, és egyben Magyarországon az első átfogó, több szerző kutatását bemutató Barthes-kötet. A cím a francia tudós egykori nagy hatású konferencia-előadásának címére utal. A szerkesztők, Ádám Anikó és Radvánszky Anikó a kötet előszavában többek között abban látják az irodalomtudomány területén megkerülhetetlen gondolkodóról szóló diskurzus jelentőségét, hogy Barthes életművében korszakonként a legalapvetőbb irodalomtudományi fogalmakat – jel, tér, idő, struktúra, nyelv, szerző, olvasó – gondolja és definiálja újra, melyek „az egész irodalomértésünk alapjait érintik”. A huszonkét összegyűjtött tanulmány ezenkívül az életmű jelenkori hatástörténeti összefüggéseit is kutatja.

Pusztán a címekből kiindulva meglehetősen széles az átfogott kutatási terület, mindössze egy olyan nagy területet találunk, amelyet, a Barthes-életmű hangsúlyait is mutatva, több tanulmány is tárgyal különböző aspektusból: ezek a vágy–test–erotika–öröm motívumai. Valójában azonban a tanulmányok többnyire láncszerűen dialógusba lépnek egymással, még ha van is köztük néhány „kilógó”, ami kutatási témáját, a vizsgált Barthes-szövegeket tekintve kevésbé kapcsolható a többihez (például Hende Fruzsina és Maczák Ibolya tanulmánya, ezek viszont módszertanilag kapcsolódnak egymáshoz). A szerkesztők részben a téma, részben a vizsgált Barthes-szövegek alapján rendezték össze őket, de néhol akadnak más közös pontok, problémafelvetések is, amik akár másfajta szerkesztési elvet is lehetővé tettek volna.

A kötet két, Barthes magyarországi jelenlétéhez kapcsolódó írással kezdődik. Angyalosi Gergely – akinek önálló Barthes-kötete is jelent meg – tanulmányának legfőbb erénye, hogy „egy apró filológiai homályt” tisztáz Barthes magyarországi látogatásához kapcsolódóan. Bebizonyítja, hogy annak dátumát maga Barthes dokumentálta rosszul később, emiatt pedig gyakorlatilag az összes róla készült életrajzban a hibás adat szerepel. Ezután az 1971-ben megjelent *Válogatott írásaira* hivat-

kozva tárgyalja néhány alapvető nézetét irodalomról – például a kérdező irodalom elméletét: eszerint az irodalom feladata érvényes kérdések feltétele, amelyekre nem kell válaszolnia – és az író szerepéről, „ami nem más, mint a kétértelműség életere keltése.”

Velkey György László a strukturalista Barthes magyarországi szellemi megjelenéséről, recepciójáról értekezik. Körüljárja azt az ekkoriban kialakult nézetet, miszerint a strukturalizmus „nem tiszta, reflektált elmélet vagy módszer, hanem nyugati divatjelenség”, valamint hogy milyen jelenségek járultak hozzá ehhez a szemlélethez: a Barthes-szövegek korlátozott számú magyarországi megjelenését, a fordítások hiányát. Majd mindezt összeveti a jelenlegi Barthes- és strukturalizmus-szemlélet-móddal, amelyből kiderül „a magyar irodalomértés ekkortájt jellemző elméleti megalapozatlansága”.

Pataki Elvira egy korai művet, az *En marge du Criton*-t elemzi, és bemutatja, hogy „ezen legelső, görög ihletésű alkotás már magában hordja a szöveg polifóniájával kapcsolatos későbbi elméleti állásfoglalások csíráit” (melyre *A szerző halálában* reflektál). Felderíti azokat a Magyarországon többnyire ismeretlen „kötelékeket”, amelyek Barthes-ot a görög-római kultúrához fűzik, majd – műfajmegjelöléséből kiindulva – a pastiche jellemzőit vizsgálja részletesen.

Antal Éva határterületre merészkedik, a „Divat-nyelvet” állítja kutatása középpontjába a Barthes által vizsgált francia magazinok öltözekeinek nyomán, és bizonyos értelemben már felvezeti az örömszövegek blokkját, noha éppen úgy, hogy leszögezi, a „Divat-könyv” nem tartozik ezek közé, annak ellenére, hogy a testekről szól. Bemutatja, hogyan értelmezi Barthes a ruhadarabokat, azaz a jelentésegységeket a terminológiai rendszer elemeiként, aztán „a retorikai rendszer szintjén” elemzi őket és játékoságukat. Végül a nemiség és a „Divat-test” kérdéseit taglalja, a gender-testszínházat is érintve.

Hende Fruzsina Ottlik Géza *Buda* című regényének elbeszéléstechnikájáról ír, amihez Barthes *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe* című szövegét használja fel, mely véleménye szerint más Ottlik-szövegek kutatására is alkalmas. Elsőként felvázolja a Barthes-mű főbb pontjait, szerkezetét, majd mindezt ráolvassa a *Budára*, egy táblázattal is szemléltetve az összefüggéseket azon szövegrészek között, melyek „irányítják az olvasó figyelmét, kilátásba helyezik és nyomatékosítják a mondanivaló egyes részeit, ugyanakkor különböző fejezetekben felbukkanva összekötik a felszínen egymástól távol lévő leírásokat”.

Maczák Ibolya a *Sade, Fourier, Loyola* című írást a kompilációkutatás szempontjából értelmezi, melynek szemléltetésére bevonja vizsgálódásába Szent Ignác *Lelki gyakorlatok* című művét, és rávilágít a barokk kor szövegalkotási sajátosságára: „a szó szerint átvett, de átszerkesztett beszéd önálló szellemi alkotás terméke”. Majd egy Stankovátsi- és egy Pázmány-szöveget emel ki, a szerkezetük közti különbségeket vizsgálja ábrákkal alátámasztva, és megállapítja, hogy Barthes szövegszerkezeteket érintő megállapításai a Pázmány utáni kompilált prédikációkban is kimutathatók. Hende és Maczák kutatásában közös pont – még ha a vizsgált korszakok távol is

esnek egymástól –, hogy mindketten szövegstruktúrárt rekonstruálnak Barthes elmélete alapján.

Franc Schuerewegen átfogó és szerteágazó tanulmányát, mely több Barthes-szöveggel is foglalkozik, Ádám Anikó fordításában olvashatjuk. A szerző az önállóan meg nem jelentett *Epizódok* kapcsán azt vizsgálja, egy szöveg mennyiben nyerhet más értelmet különböző kontextusokban, keretben, például egy másik mű, az *S/Z* részeként. Több javaslatot tesz arra is, hogy az *Epizódok*at milyen kiadásban, milyen szövegekkel való összefüggésben lenne érdemes publikálni.

Radvánszky Anikó tanulmánya „a jelfogalom különböző változatainak térszempon-tú vizsgálatát” kíséri meg. Ehhez a Barthes-életmű különböző időszakaiból a teret tárgyaló írásokat állítja középpontba. Egy rendkívül érdekes, egyedi műfajú és kevésbé kutatott könyvet, *A jelek birodalmát* is körüljárja, amely egy japán utazás alkalmával született, és több mint útinapló: személyes hangvételi mű, amelyet „a nyelvi másság vagy a másság nyelvben való megtapasztalásáról írt”. Ebből kiderül, hogy Japán Barthes számára a jelek szabad, kötetlen kiáramlását jelenti, és egy összehasonlítást is olvashatunk a nyugati kultúra városainak térbeli elrendezésével kapcsolatban.

Horváth Eszter az egyik legismertebb Barthes-problémakörrel és annak kevésbé ismert oppozíciójával indítja *A szerző és az énfikció* című tanulmányát: Barthes és Foucault nevéhez kötődik a szerző halála, ahogy a szerző, a szubjektum újjászületése is. Az őket összekötő probléma: „hogyan lehetséges a szöveg az őt alkotó tudat nélkül, végső soron hogyan gondolkozhatunk a tudás létező vagy létrejövő formái nélkül?” Horváth Eszter feltárja életműükben a szubjektum komplex létstruktúráit, a pszichoanalitikus gondolkodás szükségességét az írás folyamatában.

Horváth Csaba szintén *A szerző halálát* vizsgálja, de egészen más szemszögből: két Esterházy-szöveget, a *Harmonia Caelestis*t és a *Javított kiadást* veti össze az egy-séges szerzői szerep szempontjából. Reflektál a szerzőnek a kultúráképpel változó szerepére és koncepciójára, azaz meglehetősen ingatagságára. Majd a történettudomány területére merészkedve Mózesről és Ehnatonról ír, világossá téve azt az ellentmondást, hogy „Ehnaton konkrét, létező személy volt, aki eltűnt, Mózes pedig olyan személy, aki a művei miatt létrejön” – mégis Ehnaton tűnt el az emlékezetből, Mózes pedig az isteni törvény közvetítője lett, tehát „az olvasó által létrehozott szerző”.

Ádám Anikó a Barthes-életműben jelenlévő teatralitást kutatja, mert „a Barthes színpadán megjelenő szereplők (képek, szavak, jelek) mindegyike álarcot visel”, és ezt az álarcot az olvasó vagy befogadó dolga lerántani. Nemcsak szövegekről, hanem képekről, fotográfiákról és színházról is szó van itt. A nyelv azonban a leginkább elidegenítő, hiszen jelekből áll, melyek megfejtésre várnak. Az álarcok pedig azt is elősegítik, hogy a művészetek segítségével kiléphessünk a valóságból, és beléphessünk az „álomvilágba”. A tanulmány *A szöveg öröme*nek beemelésével nyitja meg a már említett legnagyobb témát.

Z. Varga Zoltán az életműben vissza-visszatérő fogalomhálókval foglalkozik, ahol a test, a vágy, az erotika a nyelv, az írás és az olvasás fogalmához szorosan kapcsoló-

dik. Elsőként a stílust köti össze a „test” szóval, majd Antal Évához hasonlóan ő is a divat témája felől közelít a szemiotikus test olvasásához, hiszen az öltözködés területén mint nyelven kívüli, hétköznapi jelrendszerben az egyes, aktuális öltözetek szintagmatikus szerveződések, amelyek „mintegy mondatot formálnak a testből, melynek általános nyelvtana van”. Ezután *A szöveg öröme*t tárgyalja, és megjelenik a vágy, az élvezet, de nem pusztán testi működésként, hanem a képzelet segítségével, amivel a ruha alatt „látjuk” a másikat, és amivel a szövegtér üres réseit is kitöltjük, majd összeolvadunk a szöveggel, a szavak erotikájával.

Jablonczay Tímea *A narratív vágytól a szöveg gyönyöréig* című tanulmánya Barthes hatását vizsgálja Peter Brooks legfontosabb munkáiban. Barthes szerint az elbeszélés eredete a vágy, aminek az elbeszélés létrejöttéhez metonímiák rendszerébe kell lépnie. Brooks pedig – Horváth Eszter tanulmányához kapcsolódva – a freudi alapfogalmakhoz, az álommunkában létrejövő sűrítés és eltolás műveleteihez tér vissza, amikor a narratívát mint metaforát és metonímiahálót vizsgálja. Jablonczay azonban nemcsak a Barthes-hatásokra mutat rá, hanem a két alkotó elméletei közti hangsúlyeltolódásokra és ellentétekre is. Vizsgálja például a sztriptíz fogalmának brooksi és barthes-i jelentéseit: előbbi az írást narratív sztriptízként definiálja, míg utóbbi az olvasás folyamatára, a jelentés feltárására használja ezt a szót.

Földes Györgyi „a barthes-i életműben folyamatosan jelen lévő, de mindig alakulóban lévő testfelfogás”-sal, illetve a test és az irodalom közötti analógiákkal foglalkozik. Kutatása azért kiemelkedő ebben a témában, mert a szöveg gyönyörének, erotikájának ellenpólusa mutatkozik meg benne. Rávilágít Barthes-nak arra az igen naturalisztikus megállapítására, mely szerint „ha a test ír, a belőle származó szöveget alapvetően székletnek kell tekintenünk.” *A Sade, Fourier, Loyolára* hivatkozva kerül elő az a fajta grammatika, amely a test egyes részeinek, szerveinek funkcionálásához hasonlóan épül fel. *A szöveg öröme*ből is kapunk ízelítőt, melyben Barthes egyenesen lehangolónak titulálja azt, ha intellektuális tárgyként tekintünk a szövegre, hiszen az az öröm forrása, mely „behatol az életünkbe”.

Varró Annamária kutatásának középpontjában szintén *A szöveg öröme* áll. Kiemeli, hogy az olvasó szöveg örömeiben való megszületése egyúttal tudata meghasadásával, énjének feloldódásával, megsemmisülésével is együtt jár. Ez azonban olyan fajta megsemmisülés, amelyet a befogadó önként vállal, sőt keres. A tanulmány további részében szintén szöveg és test viszonya kerül előtérbe, méghozzá kölcsönös aktusuk, ahogyan visszaíródnak egymásba, ugyanakkor hasadásokat hoznak létre, amelyek élvezetes, perverz játékokra invitálnak. Ezen hasadások feltérképezése „az olvasóvá válás igazi tétje”.

Martonyi Éva *A Beszédtöredékek a szerelemről* recepciótörténetét mutatja be, illetve magát a könyvet elemzi egy a megjelenése idején létrejött interjú alapján. A mű „a szerelmes beszéd leírása helyett a szerelmes beszéd utánzásához folyamodott”, mégpedig többek között olyan szerzőket megidézve, mint Baudelaire, Sartre, Proust, Lacan és Goethe – utóbbi *Wertherét* kiemelten kezeli. Martonyi felveti a szerelmes

regényként való értelmezés lehetőségét is, és kitér arra, mennyiben tekinthető szép-irodalmi alkotásnak a kötet.

Házás Nikoletta részben szintén a *Beszédtöredékekről*, illetve a *Mitológiákról* ír a barthes-i módszer néhány sajátosságára és jelenkori alkalmazhatóságára reflektálva. Bemutatja a két szövegben jelenlévő eltérő kutatói attitűdöt: míg a *Mitológiákban* a szerző közvetlenül beszél a jelenkor fontos témáiról és leleplezésükről, a *Beszédtöredékekben* azzal hozza közel az olvasót, hogy „kivonul a beszélő, a szerző pozíciójából, és átadja a helyét a kanonizált szerzők »nyelvi alakzatainak«”. Az írásokban mégis közös tárgy és módszer viszonya, azaz hogy Barthes „formálandó anyagként tekintett magára a módszerre is”. Mindezt a szerző tanulmánya második felében egy ehhez kapcsolódó aktuális, érzelmi kultúrakutatás eredményeinek a bemutatásával szemlélteti.

Gyimesi Tímea Barthes és Gilles Deleuze kapcsolatát, valamint Deleuze Barthes-hivatkozásait vizsgálja, különös tekintettel mindkettejük „vonzódására” a hangzáshoz és a testhez. Gyimesi bevonja kutatásába a konferencia és a kötet címét adó *A szöveg kijáratait* és annak szótárszerű formáját, melyből kiderül, hogy Barthes számára a már sokat emlegetett vágy is a hangzatos szavak által kerül a szövegekbe. Végül Barthes Chopin-elemzése kapcsán is felmerül a test manifesztálódása, és ezzel a szöveget a zeneművészetrel köti össze.

Jeney Éva – akinek az írása sajnos már posztumusz tudott megjelenni – a kései Barthes mondatára hivatkozva („az irodalom útmutató az élethez”) a napjainkban szakképzések formájában is egyre népszerűbbé váló, mentálhigiénés módszerként használt irodalomterápiát kutatta, noha ehhez a tudományterülethez elsőre nem feltétlenül Barthes tudományos elméleti szövegeit társítanánk. Pedig bizonyos szempontból a már szintén sokat emlegetett örömszöveg és gyönyörszöveg kifejezések is köthetők az irodalomterápiához. A szerző Barthes édesanyjának halálával és a *Gyásznaplóval* hozza összefüggésbe azt a fordulópontot az életműben, ahonnan írásai már nem „elméleti felettes énjének” tulajdoníthatók, hanem szépirodalomként olvashatók.

Darida Veronika részben folytatja az irodalomterápia vonalát, bár ez nem kimonodott célja. A Barthes-szövegekben jelenlévő Prousttal foglalkozik (elsőként szintén *A szöveg örömével* kapcsolatban), akinek művei a „referencia életművet” jelentik francia teoretikus számára. Leginkább az alkotás szerkezetének kérdései kapcsán hivatkozik rá, mégis gyásza idején „fordul hozzá”, amikor Proust elvezeti az íráshoz is, ami segít feldolgozni veszteségét. Barthes Prousthoz kötődő kapcsolatának harmadik bizonyítéka a „Proust világa” című, rövid kommentárokkal tarkított album, melyben a Proust család tagjai is szerepelnek.

Visy Beatrix és Tanos Márton tanulmányai viszonylag szorosan összetartoznak, hiszen Barthes fotóelméletét veszik alapul. Visy kiemelten a *Világoskamrával*, a fotográfia jelentőségével foglalkozik Barthes életében, melyben szintén fontos szerepet játszik a személyesség, a gyász és a múlt rekonstrukciója. A tanulmányból látható, hogyan közelítették meg a teoretikusok ezt a még kialakulóban lévő művészeti ágat és szemantikáját, miként vélekedtek a fénykép befogadóra gyakorolt hatásáról és a

valóságához való viszonyáról, illetve Barthes miként vetette össze más művészetekkel, jelrendszerekkel. Tanos Mészöly-kutatóként egy szépirodalmi művet, *Az atléta halálát* elemzi Barthes hosszan kifejtett fotóelméletén keresztül, továbbá a két médium, szöveg/nyelv és kép kapcsolatát vizsgálja, többek között Mészöly erre irányuló gondolataival. *Az atléta halála* és a *Világoskamra* egyik legfontosabb érintkezési pontjaként a fotográfia és a halál kapcsolatát jelöli meg, majd arra irányítja a figyelmet, hogy a regényben hogyan érhetők tetten a képszerű működésmódok.

Mint látható, a kötetben az alig ismert Barthes-szövegek éppúgy előkerülnek, mint a legnépszerűbbek (utóbbiak értelemszerűen nagyobb számban). Jól kirajzolódik, hogy a magyar kutatókat foglalkoztató kérdések illeszkednek a 21. század nemzetközi irodalomtudományának sodrába: hangsúlyos az intermedialitás (divat, színház, zene, de főleg szöveg és vizualitás kapcsolata), a testpoétika, a testkultusz témaköre. A tanulmányok jelentős részében tetten érhető az a szintén napjainkban uralkodó szemlélet, miszerint az írás és az olvasás terápia. A tanulmányok impozáns számából kitűnik: Barthes munkássága hányféle korszak (az antikvitástól a posztmodernig) és művészeti ág kutatója számára szolgálhat hivatkozásként, kiindulópontként, mind elméleti, irodalomtudományi, mind szépirodalmi szövegek vizsgálatakor.



Kiadja a BTK Irodalomtudományi Intézet, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkálatokat
a BTK TTI Tudományos Információs Osztálya végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelés: Kele János
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

LITERATURA

„Ezen a ponton Borges boldogan hagyja magára az olvasót: elérkeztünk Borges paradicsomába, ahol a paradoxon, a rejtély és a titok az úr; a világ, az isten/ség kifürkészhetetlen.”

Farkas Zsolt

„Az időszűrités leglátványosabb példája a színészi jelenlét.”

Porogi Dorka

„A befogadó meglepetése, reakciója lényegében a szereplő megdöbbenésének empatiszáló-vágykielő visszhangja, s ez a keretbe záruló ismétlés lesz az, ami úgy tudja mozgósítani a katharsziszt kiváltó megrázkódtatást, hogy a befogadó maga nem fizet érte a saját életével – lemegy ugyan az alvilágba, ám élve vissza is tér onnan.”

Rákai Orsolya

„Krúdy úgy tudta tartani az évenkénti 200–250 eladott szöveg szintjét, hogy nem alapozott új és tartós összeköttetésekre”

Wirágh András

„Költő lettem, mert hallottam, hogy vannak költők s mert mindazt szerettem volna én is csinálni, amit a kiismerhetetlen és félelmetes felnőttek tettek.”

József Attila

