

## KALLIGRAM

p. 2. vakat

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY  
VÁLOGATOTT MUNKÁI

Szó, kép, zene  
*A művészetek összehasonlító vizsgálata*

Kemény Zsigmond  
Megértés, fordítás, kánon

*Előkészületben:*

Kosztolányi Dezső  
A regény, amint írja önmagát  
Márai Sándor  
Az újraolvasás kényszere  
Ottlik Géza  
Szerkezet és hatás a költészetben

Szegedy-Maszák Mihály

MEGÉRTÉS,  
FORDÍTÁS,  
KÁNON

KALLIGRAM  
Pozsony, 2008

A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



## Tartalom

Nemzet, nyelv, irodalom az egységesülő világban .....	11
1. A három fogalom .....	11
2. A fordítás és kockázatai .....	13
A <i>Nemzeti hagyományok</i> időszerűsége .....	29
1. Elképzelt közösség .....	29
2. Nemzetjellem .....	34
3. A fejlődés mozgatói: eredetiség, nyelv és jövő .....	42
Hang, kép és szó, nemzeti és világművészet .....	52
1. Abszolút és programzene .....	52
2. Nemzeti hagyomány és egyetemes művészet .....	62
Folytonosság és megszakítottság a magyar kultúrában .....	77
Nemzeti és világirodalom a huszonegyedik században .....	99
1. Bevezetés: létezik-e elfogulatlan irodalomtörténet-írás? .....	99
2. Életrajz és irodalomtörténet .....	101
3. Nemzeti és összehasonlító irodalomtörténet .....	102
4. Fejlődéselvű irodalomtörténet .....	106
5. Befogadás-központú irodalomtörténet .....	111
6. Végkövetkeztetés: az irodalomtörténésznek nem egy, de több történet elbeszélésére kell vállalkoznia .....	115
A kánon mibenléte: remekmű és fejlődéstörténet .....	122
A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban .....	141
1. Nemzeti és összehasonlító irodalomkutatás .....	141
2. Avantgárd és kánonalkotás .....	158
A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban .....	183
1. Kánon és érték .....	187

2. Kánon és közösség .....	191	4. Önéletrajz és regény .....	354
3. Kánonok és kulturális intézmények .....	193	5. Az újítás kényszere .....	359
4. Kánon és történelem .....	196	6. Tudatfolyam és szerkezet .....	365
Fordítás és kánon .....	202	Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma .....	375
1. Fordítás és műfordítás .....	202	1. A költő tragikus életének hatása	
2. Forrás- és célszöveg .....	205	műveinek befogadására .....	375
3. Magyar és világirodalom .....	208	2. Az eklektikától az önállóságig .....	382
4. Jelentő és jelentett (Kosztolányi) .....	210	3. Radnóti verseinek fordíthatósága .....	391
5. Fordíthatatlanság .....	226	Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban .....	398
6. Fordítás és szövegközöttség .....	229	A hontalanság irodalma .....	410
A fordíthatóság esélyei .....	235	I. ....	410
1. Saját és idegen .....	235	1. Ellenutópia és kísérleti regény .....	412
2. Az idegen kultúra hozzáférhetősége .....	242	2. Misztériumjáték és röpirat .....	414
3. Az időszerűség viszonylagossága .....	248	3. Nemzet és irodalom .....	419
Az esszé műfajának kockázatai .....	251	II. ....	421
1. Az esszé fogalma .....	251	III. ....	432
2. Montaigne öröksége .....	255	Képmelléklet .....	439
3. Közvetítő műfaj vagy élménybeszámoló? .....	259		
Többynyelvűség és kultúra:			
a Kettős Monarchia öröksége .....	268		
1. A Monarchia kultúrájának sajátos arca .....	268		
2. Nemzeti eszmeiség és művelődés .....	275		
3. A zsidóság szerepe a Monarchia kultúrájában .....	283		
4. A szocializmus hatása a művelődésre .....	287		
5. Irányok a képzőművészetekben és a zenében .....	291		
6. Irodalom és más művészetek .....	300		
7. Végkövetkeztetés helyett .....	310		
Ady és a francia szimbolizmus .....	314		
1. Nietzsche és a francia költészet .....	314		
2. Ady költészetének változásai:			
a jelképteremtés jelenléte és hiánya .....	322		
A nyelvhasználat megújításának hagyománya			
a modern regényírásban .....	334		
1. Nyelv és történetmondás .....	335		
2. Jellem és nézőpont .....	339		
3. Műfaj és szerkezet .....	349		

# Nemzet, nyelv, irodalom az egységesülő világban

p. 10. vakat

## 1. A három fogalom

A kiindulópontként javasolt három fogalom sorrendjével azt kívánom sugallni, hogy gondolatmenetemben igencsak megszorított értelemben használom őket. A nyelvet, pontosabban az anyanyelvet tekintem adott kiindulópontnak, a nemzetet és az irodalmat hozzá képest leszámaztatható fogalomként szerepeltetem. Magától értetődik, hogy a másik két fogalomból kiindulva is meg lehet határozni a hármasság viszonyát. Az általam választott lehetőség annyit is jelent, hogy a nemzetet nem származásra (etnikumra, antropológiai állandóra) vezetem vissza. Irodalmárként a nyelvében él a nemzet eszményét fogadom el irányadónak. Wilhelm von Humboldt vagy akár Kosztolányi Dezső szemléletének a jegyében a nyelvek sokféleségéből származtatom a művelődések (kultúrák) sokféleségét. A nyelvet is megszakítottságokkal telített történetiségében szemlélem.

Valamely önazonosság csakis másokhoz képest írható körül. A magyar nemzet és irodalom önazonosságát elsősorban más nyelvekhez képest lehet meghatározni. Ugyanakkor ezt az önazonosságot kérdésesnek, megvitandónak is tekintem, mintegy arra gondolva, hogy az azonos, a saját másikként, idegenként is felfogható. Az irodalomtörténet-írás kettős látásra

kötelez: a hagyomány nem teremthető valami, vagy benne állunk, vagy nem, ám főként hagyománytörésként érzékelhető. Hivatkozhatnék Babitsra, ki *Magyar irodalom* című tanulmányában – talán Széchenyi ösztönzésére – önmagunk kívülről szemlélésére buzdított.

A nyelvet igen tágan értelmezem, beleértem például a politikai beszédmódot is. Akár úgy is mondhatnám, az államférfiak beszédei, a tömegtájékoztatásban elhangzottak, az újságcikkek regényekkel, színművekkel, költeményekkel s tanulmányokkal együtt készítik a nemzet önéletírását. A nemzet az irodalmár szemszögéből nézve szövegközöttség, sokféle nyelvi megnyilatkozás összhatása. A sokrétegű nyelv a nemzetnek megteremtője, az irodalom pedig a nemzet önértelmezése. A nyelv ismerettár, amennyiben közös emlékezet és közlés (kommunikáció), amely képzeletbeli közösséget teremt.

A magyar irodalom központi magját – ha tetszik, törzsanyagát – a magyar nyelvű irodalommal azonosítom. Ez nem jelenti, hogy Janus Pannonius latin költeményeit, Lukács György vagy akár Arthur Koestler nem magyarul írt alkotásait ne fogadnám el a magyar irodalom részének – hiszen valamely nyelvi közösség sosem önmagában zárt egység –, csupán annyit, hogy a mai magyar olvasók többsége e szövegeket nem eredetiben ismeri. Majdnem ugyanez érvényes Eötvös József értekező főművére, mely eredetileg németül készült s csak a későbbi kiegészítéseket fogalmazta a szerző magyarul. Mindezen alkotások szükségképpen távolabb állnak a magyar anyanyelvű olvasóktól, mint az anyanyelvükön készült művek.

Annyiban a magyar irodalmat is tágan értelmezem, hogy nemcsak a lírát, epikát s drámát, de a leírást és az értekezést is irodalomnak tekintem. Félreértés ne essék, látok lényeges különbséget regény és történetírás között, de úgy vélem, a huszonegyedik század elejére gyanússá, sőt akár egyenesen tarthatatlanná vált az úgynevezett szépirodalom mibenléte. Egyáltalán nem tekinthető magától értetődőnek, különböző időszakok és térségek örökségéből milyen művelődési tevékenységek, írott avagy szóbeli megnyilatkozások (cultural practices) minősít-

hetők irodalomnak. Ahogyan irodalom és értelmezése közelebb került egymáshoz, úgy történeti tény megtalálása és értelmezése is kölcsönösen függ egymástól. Tényeknek csak valamely összefüggésrendszerben lehet jelentése és a tények maguktól nem szerveződnek összefüggésrendszerre. Nemzet, nyelv s irodalom sem alkot kész sort. Én állítom ezúttal őket egymás mellé. Más személy más sort tételez föl, sőt más alkalommal talán én is más lehetőséget választok.

Nyelvi visszaélés úgy beszélni honfoglalásról vagy mohácsi csatáról, 1848-ról, 1919-ről vagy 1945-ről, mintha magától értetődő, eleve adott jelentésű tények volnának. Kitalálás-e avagy tényfeltárás Bethlen Miklós önéletírása, a *Hitel* vagy Szekfű *Három nemzedéke?* Nyelvi megnyilatkozásként mindegyik tekinthető a nemzet önértelmezésének, következésképp irodalomnak is. Ahogyan a francia irodalomtudomány egyik jelentős képviselője írta: „Valamely ajtónak nyitva vagy zárva kell lennie. Csakhogy a legtöbb ajtó félig van nyitva vagy zárva” (Compagnon 1998, 281). Zrínyi, Bessenyei, Kölcsey, Eötvös József, Kemény Zsigmond, Arany János, Gyulai Pál, Asbóth János, Babits, Kosztolányi vagy Németh László munkássága arra figyelmeztet, hogy nem igazán szerencsés élesen elkülöníteni egymástól a szépirodalmat és az értekezést. Szekfű s Németh nyílt vitájából akár még azt a következtetést is levonhatjuk, hogy úgynevezett értekezők és szépírók alkotásai párbeszédet is folytathatnak egymással. A művelődéstudomány (cultural studies) nem ismeri el tényfeltáró, tárgyias tudomány és értelmező, de alanyias irodalom szembeállítását. Marxról szóló könyvében Derrida a „science” szót „séance”-ként írja át, vagyis a tudományt halottak s élők párbeszédéként határozza meg.

## 2. A fordítás és kockázatai

A nemzetállamokat azzal a szándékkal hozták létre, hogy rögzítsék a sajátjuk az önazonosságát, a jelenkorban viszont már

egyre fokozottabban érezhető az igény idegen és saját párbeszédére, arra, amit fordításnak szokás nevezni. Úgy is mondhatom, a nemzeti irodalom mást jelentett a romantika korában, amikor sok nemzet saját azonosságát akarta megteremteni, és mást jelent a huszonegyedik században, amelyet egyre gyorsuló egységesülés jellemez. A világnak számos egyetemén észrevehető a távolodás az irodalmak nyelvek szerinti elkülönítésétől. Nálunk eddig nem sok kezdeményezés történt ebben a vonatkozásban, pedig csakis a jelenlegi tanszéki felosztás fölszámolásával lehetne megszüntetni azt az óriási távolságot, amely az úgynevezett nyugati filológiát elválasztja a magyar irodalomtörténettől. Némi túlzással akár azt is lehetne mondani: a helyzet ma rosszabb, mint volt a két világháború között, amidőn Eckhardt Sándor vagy Turóczi Trostler József egyszerre számított a francia illetve a német és a magyar irodalom szakértőjének. Az olyan szerkezet, mely az angol, francia, olasz vagy magyar irodalom vizsgálatát külön területekként különíti el egymástól, olyan célelv, folytonosság, fejlődés tizenkilencedik századi eszményét rejti magában – Stephen Greenblatt a „fable of identity” kifejezést használja –, mely a huszonegyedik században már nem tartható fenn. Shakespeare és Racine, Henry James és Proust, Thomas Bernhard és Esterházy műveit együtt érdemes mérlegelni.

Amidőn a magyar nyelvű megnyilatkozásokat vélem a magyar irodalom törzsanyagának, tulajdonképpen egy korábbi szemlélethez térek vissza s egyúttal arra is gondolok, hogy a fordításnak mindezen szövegeknél legalábbis részben hasonló nehézségei adódhatnak. A fordítást is nagyon távan, különböző művelődések (kultúrák) közötti átjárásként, párbeszédként, az idegen elsajátításaként, átültetésként (transculturation), Nietzsche szellemében átalakításként s átértékelésként fogom fel. A nyelvek különbözősége miatt a fordítás rendkívüli nehézségekbe ütközik, mert a kiinduló s befogadó beszédmód értékei gyakran összemérhetetlenek. József Attila *Eszmélet* című költeményének értékeit például annak ellenére bajosan lehet átmenteni másik nyelvbe, hogy e mű nem magyar böl-

cseleti beszédmód nyomát is magán viseli. Annak, aki nem magyar nyelvű szöveggé kívánja átalakítani e verset, új értéket kell teremtenie, új összefüggésrendszerben, a célkultúra törvényeinek, örökségének szellemében. Ugyanazt nem lehet mondani németül és kínaiul. Minden fordítás átfogalmazás – függetlenül a műfajtól. Fokozottan érzékelhető ez akkor, ha két olyan nyelv ütközik egymással, amely között alig jött létre kapcsolat a történelem során. Ilyen esetekben ugyanis kevésbé képzelhető el, hogy valamely szó vagy fordulat nagyobb feltűnés vagy ellenállás nélkül származik át egyik nyelvből a másikba – ami gyakori például az angol s a francia között. Ha lehet a magyar irodalom sajátos arcáról beszélni, alighanem ebből is származhatik. Írás- és olvasásmódot is mondhatnék, hogy megint hangsúlyozzam a szépirodalom határainak kérdésességét. A magyar szépirodalom viszonylagos ismeretlensége és történetírásunk némely eredményeinek nemzetközi visszhangtalansága a fordítások gyengeségével is magyarázható.

Talán csak a tükörfordítások csökkenthetik a magyar nyelvet az indoeurópaiaktól elválasztó távolságot. Többségük a tizenkilencedik században vált elfogadottá, midőn elsősorban a német művelődés hatása érvényesült. „Die Aufgabe des Übersetzer”. Walter Benjamin ismert tanulmányának magyar változatában a „föladat” ugyanúgy kétértelmű, mint az eredetiben az „Aufgabe”. Föladat az, amit föl is lehet adni. Az angol és francia fordítás (*The Task of the Translator; La tâche du traducteur*) szegényebbnek mondható ebben a tekintetben. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy a német cím másik szava (der Übersetzer) szintén lehetőséget adott a tükörfordításra, ám az mégsem vált általánosan elfogadottá. Nyelvészeink és történészeink hivatottak megállapítani, mikor és miért maradt abba a német nyelv ösztönözta tükörfordítások elterjedése. Annyit megkockáztatnék, hogy az angol nyelv térhódítása bizonyos mértékig feltűnőbbé teszi a magyar nyelv különösségét, mert e két kultúra között lényegesen kevesebb történeti kapcsolat teremtődött. Még arra is lehetne hivatkozni, hogy a két nyelv hangrendszere is erősen eltér egymástól.



Minden nyelv egy közösség emlékezete, ezért Mohács, a kuruc-labanc szembenállás vagy a táblabíró világ alighanem nehezen ültethető át más nyelvekre. Jellemző, hogy több angol fordításban „aristocracy” olvasható „nemesség” helyett. A *Buda halála* vagy a *Harmonia Caelestis* azért is nehezen megközelíthető a nem magyar olvasó számára, mert hihetetlenül szorosan kapcsolódik nemzeti történelmünkhöz. Minden nyelv világot teremt, ami azt is jelenti, hogy más egységekre bont. Az *Aranysárkány* cím egy szóhoz két jelentettet kapcsol. A legtöbb nyelv két szót kapcsol e két dologhoz, így azután e műnek már a címét is nehezen lehet átültetni.

A fordítás a leghetetlenebb lehetőség. Egyrészt szétválasztja a jelentőt s a jelentettet, hangot vagy betűt és jelentést, s ez majdnem úgy képtelenség, mint festményt szoborrá, ötfokú zenét hétfokúvá átalakítani, hiszen az eredeti szövegben a jelentő szerkezete – a belső ismétlődések rendszere, a rím, a szójáték, a ritmus, a mondatfölepítés – olyan jelentést hív életre, mely e szerkezettel együtt tűnik el; másfelől viszont a fordítás az irodalom létezési módjának kiiktathatatlan, elidegeníthetetlen összetevője, amelynek jelentősége egyre nő az egységesülő világban. A jó fordítás mintegy „Aufhebung” eredménye: megsemmisíti és átlényegíti, fölemeli az eredetinek nevezett megnyilatkozást.

Ugyanazt a szöveget lehet eredetinek és átköltésnek tekinteni. A fordítás voltaképp átértelmez s egyúttal időszerűsít. Régi szövegeket is szokás mai nyelvre átültetni. Az a tény, hogy a másiktól, az idegentől elválasztó távolság nemcsak tér-, de időbeli is lehet, önmagában rejti a kérdést: mennyiben távolodhat, sőt idegenedhet el egy közösség saját múltjától. Érdemes eltűnődni azon, mit is jelenthet, hogy egy nemzet eltemeti halottait. Az emlékezés elválaszthatatlan a felejtéstől. Öncsalás volna azt hinni, hogy a távolabbi korok irodalmából ma ugyanazokat az alkotásokat tartjuk jelentősnek, mint amelyeket elődeink becsültek.

A fordítás létszükséglet – különösen kis nyelvi közösség esetében, amely a világháló korszakában rohamosan egyesü-

lő világgal találja szemben magát. A nyelvek elterjedtsége a múltban is szorosan összefüggött a gyarmatosítással. A nagyobb nyelvi közösségeknek több esélyük lehet a hosszú távú fennmaradásra, mert magukhoz tudnak vonzani írókat más nyelvi közösségekből. Míg a közelmúltig jelentős írók választottak más nyelveket – a flamand Verhaeren és Maeterlinck, a román Tzara, Cioran és Ionesco, az amerikai Julien Green, az orosz-zsidó Sarraute, a szenegáli Senghor, az ír Beckett, a magyar Kristóf Ágota és Almássy Éva például a franciát –, napjainkban legtöbbször az angol mellett döntenek, mert így számíthatnak az elképzelhető legnagyobb közönségre. A nemzetközi tőke óhatatlanul is serkenti a művelődési intézmények és gyakorlatok egységesülését. Ennek az egységesülésnek a tömegtájékoztatás a fő mozgatója, mely egyetlen világkultúra látszatát (kialakulását vagy immáron létezését?) sugallja. A magyar irodalom fordítása azért sürgető feladat, mert az egységesülés előrehaladása akár ki is iktathatja a fordítást, vagy legalábbis szűkítheti az érvényességét. Goethe a jövőben képzelte el a világirodalom létrejövetelét. Ez a jövő bekövetkezhet. Természetesen nem látok előre. Csakis annyit állíthatok: a jelenleg még csak bizonytalan körvonalú, alakuló világirodalmi tudatban a magyar irodalom kevésbé érezteti hatását. Némely kisebb lélekszámú irodalmakról is többet tudnak. A *Kalevalát* világszerte oktatják és a skandináv irodalmak számos alkotását állandóan fordítják illetve előadják. Az intézményesülésben sok piaci tényező munkálkodik, de ettől eltekintve megállapítható, hogy a nem anyanyelvi közönség többnyire fordításban olvas és magyarból sajnálatosan kevés a jó fordítás.

Személyes tapasztalatom is annak az észrevételnek a megfogalmazására ösztönöz, hogy alig van átjárás a magyar irodalomból a világirodalomba. Ezért fordult elő, hogy amikor arra a kérdésre: min dolgozom, azt válaszoltam: új magyar irodalomtörténeten, a legtöbb külföldi pályatársam csóválta a fejét és megjegyezte: előrehaladott koromban már fontosabb feladatra is vállalkozhattam volna.

A nemzeti irodalom anyanyelven olvasást tételez föl. Ettől merőben különbözik az idegen nyelven olvasás, amely a másik kultúra ismeretének mértékétől függően a csökkentett értékű értelmezések sokféle fokozatát eredményezheti. Egyszerre lehet csökkentett és bővített értékű a fordításban olvasás. A világirodalomként emlegetett eszmény föltehetően ehhez a harmadik olvasásmóddhoz kapcsolódik a legerősebben. Jósolni nem mernék, de annyit talán megállapíthatok: a világirodalmi tudat jelenlegi alakulása az angol nyelv terjedésével esik egybe. Legtöbbet magyarra is angolból fordítanak. A tizennyolcadik században Bessenyei még franciából fordította Pope-ot, s akkor még alighanem Racine számított a legnagyobb nem ókori tragédiaszerzőnek. Ma Shakespeare foglalja el e központi helyet. Nincs értelme fölteni azt a kérdést, a *Phèdre* vagy a *Hamlet*, a *Bérénice* vagy az *Antony and Cleopatra* a nagyobb mű. A középkorban latin, a tizennyolcadik században francia nyelvű volt a műveltség Európában. A huszonegyedik elején a világ nagy részén az angol az érintkezés nyelve. Racine és Shakespeare vitáját végső soron a brit gyarmatosítás példátlan sikere döntötte el. Lehetséges, hogy ugyanennek a birodalomnak az öröksége segíti elő a világ egységesülését?

Az 1910-es években Ignóus még német nyelvűnek képzelte el a világirodalmat. Akkoriban még lehetett is ezt jósolni a bölcseléstől kiindulva, de manapság Heidegger művei – sajnos – több példányban jelennek meg angolul, mint eredetiben. Ignóus elképzelése talán összhangban volt a Vasárnapi Kör legtöbb tagjának felfogásával, ám ellentétben állt Babits, sőt Fülep véleményével is. A köztudat szerint a *Nyugat* című folyóirat nagyon sokat tett a világirodalmi tudat magyarországi létrehozásáért. Ez nyilvánvalóan igaz is. Kevésbé köztudott, hogy e folyóirat rendkívüli tájékozottsága kissé egyenetlen volt. Joyce-ról és Virginia Woolf-ról eleinte több érdemi méltatást közölt a *Napkelet*. A *Nyugat* látókörével is kapcsolatba hozható, hogy kissé elmaradt a tájékoztatás az angol nyelvű irodalomról. Azokban az években, amikor a francia irodalmat Eckhardt Sándor tanította és Gyergyai Albert népszerűsítette, Yol-

land Artúr adta elő az egyetemen az angol irodalmat és Reményi József értekezett az amerikaiáról. Scottot leszámítva Lukács György sem foglalkozott részletesen angol nyelvű szerzővel. Nemcsak a világirodalomról alkotott képünkre hatott ez a kisebb egyenetlenség, de talán még a magyar irodalom alakulására is. Világirodalmi tájékozódásunk korábbi hiányosságait a legutóbbi évtizedben sem lehetett maradéktalanul pótolnunk, mert a piacgazdálkodás ezt kevésbé teszi lehetővé. Olykor esetleges, mi kerül a magyar közönség elé. Az is megjegyezhető, hogy az angol-amerikai művelődés hazai ismerői – érthető módon – elsősorban saját területükre figyelnek és kevésbé a magyar irodalomra.

Természetesen más, általánosabb oka is lehet annak, hogy a magyar irodalom létezése viszonylag kevésbé érzékelhető a világméretű angol nyelvű piacon. Azért érdemes ezt szövéni, mert ma úgy sejthető, az angol nyelvű fordítások sikerén múlhat, mennyi kerül be a magyar művekből a világirodalomba. Harold Bloom *The Western Canon* című könyvét Távol-Keleten, Afrikában és Latin-Amerikában is tanítják. Mint ismeretes, e munka kizárólag angolul olvasható művekkel foglalkozik s összesen három magyarból fordított kötet szerepel benne: Németh László egyik regénye, József Attila s Juhász Ferenc válogatott versei. Más példákat is lehetne találni annak a napjainkban tért hódító felfogásnak a szemléltetésére, mely szerint az egyetemes művelődés nem egyéb, mint az angol nyelvűnek a kiterjesztése. E vélemény képviselői mindent az angol nyelvű művelődés távlatából néznek, amely olykor kicsinyíti, sőt torzítja a másféle irodalmat.

A magyar irodalom nehezen fordíthatóságát elődeink közül többen is fölismerték. A *Nyugat* című folyóirat cikkek sorozatában hívta föl a figyelmet magyar irodalmi művekből készült fordítások silányságára, és fölszínes művek külföldi sikeréből Kosztolányi arra következtetett: nem számít a külföld ítélete.

Nehéz volna tagadni, hogy a magyar irodalom értékei a legtöbb fordításban elsikkadnak. Az eredeti nem éli túl (az „überleben” értelmében) a fordítást, és így a magyar költemény, re-

gény, színmű vagy tudományos értekezés az idegen nyelven nem képes folytatni létét, nem tud továbbélni (a „fortleben” értelmében). Az eredeti magyar szöveg helyébe ritkán lép újabb élő szöveg a másik kultúra nyelvén. Aligha véletlen, hogy Bartók Ady-dalainak világszerte használt amerikai kiadásában a költőnek a neve sincs feltüntetve. Amidőn fiatal amerikai költőt kértem meg, hogy írjon Makkai Ádámnak magyarországi támogatással megjelent, többszáz lapos magyar költészeti gyűjteményéről, olyan szigorú bírálatot kaptam az általam szerkesztett folyóirat számára, hogy egyik amerikai tanítványomat kellett megkérnem újabb cikk elkészítésére. Mivel az övé is elég keménynek bizonyult, Németországban tanító kiváló angol fordítót próbáltam rávenni, hogy mentse a menthetőt, ám végül nekem is kellett méltatást készítenem. A négy cikk együtt jelent meg a *Hungarian Studies* című folyóiratban, s máig rossz a lelkiismeretem, hiszen rendkívüli áldozatkészséggel végzett munkát ért megrovás.

Súlyos mulasztás, hogy a magyarból készült fordításokat ritkán mérlegetik. E hiány nyilván azzal is magyarázható, hogy a bírálóknak egyszerre két művelődés világában kell otthon lennie. Megvallom, még alig találkoztam olyanokkal, akik a szó szigorú értelmében kétnyelvűek lettek volna. A kétnyelvűség az írók körében is igen ritka. A magyarból fordítók zöme magyar anyanyelvű. Szerénytelenül a saját tapasztalatomra is hivatkozhatnék. 2001-ben megjelent egy angol nyelvű könyvem. Nem fordítás; angolul írtam. Nem tudom angolra átültetni magyarul fogalmazott tanulmányaimat, mert egészen mások a külföldi közönség igényei, és még mindig kevésbé csikorognak mondataim, ha eleve angolul fogalmazom őket. Egy nemzetközi ülészakon Anna Balakian amerikai, egy másikon Douwe Fokkema fríz származású holland irodalmár úgy vezette be előadásomat, hogy kettős ént tulajdonított nekem, mondván: magyarul nem tudó pályatársaimnak nincs módja látni, milyen is a viszony tevékenységem két fele között. Mondhatnám, hogy két világhoz alkalmazkodva, a saját sorsomon tapasztal-

tam meg a nyelvek közötti átjárás nehézségeit. Így értettem meg, miért számít oly kevésbé a nemzetközi forgalomban a magyar szerzők teljesítménye – akár versről, akár regényről, akár értekezésről van szó. Ha angolul – vagy kivételes alkalmakkor franciául – írok, a magyar művelődést próbálom nemzetközi összefüggésbe helyezni. A kialakuló világirodalomba csakis úgy lehet átmenteni a magyar irodalom bizonyos alkotásait, ha az ismertre, azaz nem az anyanyelvünkön írt művekre hivatkozva próbáljuk jellemezni a külföld számára ismeretlent. Ezt teszik a skandinávok és a hollandok. Az ő példájukat célszerű követnünk.

Több évtizede tanulom az angol nyelvet, és biztos vagyok abban, hogy az idegen nyelven gondolkodás azt is eredményezi, hogy magyar tudásom is csorbát szenved. A jövőben majd egyre többek nyelvhasználatán lehet érzékelni az egységesülésnek ezt a hátrányát. Csakis azt a tanulságot vonhatom le, amelyet már Kosztolányi is hangoztatott: a más nyelvre átültetés sikere elsősorban nem a forrás-, de a célkultúra ismeretén múlik. A jó fordító a befogadó nyelv hagyományához hasonítja a szöveget. A *vörös postakocsi* német változatán még fogyatékos német tudással is érzékelhető, hogy e szöveg nem folytat párbeszédet a német elbeszélő próza örökségével. A magyarból fordított társadalomtudományi értekezések nyelve is gyakran elárulja, hogy készítőik nem olvastak elég hasonló munkát a célnyelven. Emiatt kértem, hogy a *Magyar művelődéstörténet* második felét – melynek társszerzője voltam – angol anyanyelvű fordítsa.

Nagyon kevés az olyan idegen anyanyelvű tudós vagy író, aki otthonos a magyar örökségben. Ezért is található torzkép rólunk társadalomtudósok munkáiban. Hevenyészett példaként Benedict Anderson vagy Larry Wolff világszerte tanított értekező munkáit említhetem. A feladat bonyolultsága miatt kell nagyon örülni annak, ha valaki szép angol regényt teremt Kosztolányi *Pacsirtájából* vagy német nyelven jól olvasható alkotást hoz létre a *Harmonia Caelestis*ből. Az ilyen magas szintű

teljesítmények – talán az *Esti Kornél* legutóbbi francia változata is közéjük tartozik – esélyt adnak a bekapcsolódásra a világirodalomba.

Azért érzem fontos kérdésnek a magyar művelődés külföldi megítélését, mert nemcsak a nemzetközi utak megépítése járhat helyi hagyományok elsorvadásával s az Európai Egység mezőgazdasági irányelvei lehetnek előnytelen hatásúak némely térségekre, de az is eldöntetlen, mi kerül be a közös örökségbe s hogyan módosul a magyarság önazonossága, az a kép, amelyet saját maga alakít ki magáról s amely másokban él róla. A nemzetállam várható, sőt talán már folyamatban levő átminősülésének gazdasági és politikai vetületén kívül művelődési következményei is lehetnek. A „gondolkodj egyetemességben és cselekedj a hely szellemének megfelelően” („think global, act local”) elvét könnyebb hangoztatni, mint a gyakorlatban érvényesíteni.

Amidőn az 1970-es években középiskolai tankönyveket készítettünk, némelyek azért bíráltak, mert nem „Magyar irodalom”, de „Irodalom” állt a kötetek címlapján, s ezt jellemzőnek vélték. Társaim megróttak, mert azt írtam: noha unom Virág Benedek költeményeit, Hölderlint pedig csodálom, számomra fontosabb cél lehet a magyar szerző műveinek értelmezése. Nem magyar irodalmár aligha szentel figyelmet Virág ódáinak, Hölderlin olvasójaként viszont behozhatatlan a hátrányom német anyanyelvűekhez képest. Azért volt igaza bírálóimnak, mert nemzetközi ülészakokon aligha taglalhatom Virág költeményeinek jellemző vonásait, lefordításukra pedig vajmi kevés esély lehet. Mi több, azt is nehéz bizonygatni, hogy *Az ember tragédiája* más, jobb a fordításainál, mert érveim nem beláthatók az idegen számára. Szándékosan hivatkozom olyan alkotásra, amelyből szinte hiányoznak a magyar történelmi vonatkozások. A *Sorstalanság* nyilvánvalóan könnyebben fordítható, mint a *Harmonia Caelestis*. A *gyertyák csonkig égnék* olasz, németországi, sőt észak-amerikai sikere is arra emlékeztet, hogy a művek önértéke helyett célszerűbb a fordíthatóságukról beszélni. Az a tény, hogy a Knopf nevű

nagy amerikai kiadó Márai regényének nem magyarból készült fordítását hozta forgalomba, ékesen bizonyítja, hogy a „multikulturalizmus” gyakran nem egyéb üres jelszónál, az idegen irodalom elsajátítása helyett sokszor csak annak kismajátításáról, afféle szellemi gyarmatosításról van szó.

Napjainkra kérdéssé vált a szöveg önazonossága, s ez indokolja, hogy az irodalomtörténet-írásban az öntörvényű mű helyét az esemény válthatja föl. A befejezettnek tekintett alkotás öntörvényűségét talán az 1960-70-es évek francia strukturalistái képviselték a leghatározottabban. Némely munkájuk tananyagká vált, de felfogásuk lényegében alig talált folytatóra. Az irodalomelméletet sokhelyütt a művelődéstudomány (cultural studies) váltotta fel. A német hermeneutika ösztönzésére nálunk is a hagyománytörténet került az érdeklődés középpontjába, mely a műről a hatásra irányította a figyelmet. A hatás újra időszerűvé teszi a nemzeti hagyományok mibenlétének mérlegelését és elválaszthatatlan a fordítástól.

Az elmondottakat az irodalomtörténet-írásra is lehet vonatkoztatni, mely mintegy köztes terület az irodalomhoz és a történelemhez képest. Horváth János kiváló értekező volt, de némely fogalma nem kevésbé fordíthatatlan, mint a „népi írók” kifejezés vagy akár a „mély” és „híg magyarság” szembeállítása. Azzal a szándékkal érdemes hozzálátni új magyar irodalomtörténet elkészítéséhez, hogy az irodalom történetének az eddigiektől különböző elmondásával kísérletezzünk, nem egyszerűen alkalmazkodva a világ egységesüléséhez, de számolva annak várható hatásával. Valószínű, hogy e kísérlet töredékes lesz és a feltételes mód jegyében készül el, de talán segít a nemzetközi párbeszédben, ha az „ars una” eszményéhez hasonlóan az egyetlen irodalomét is föladjuk. Az esendőség kockázatát nem lehet elkerülni. „Bármilyen szerkezetet is teremtünk, le lehet bontani másféle adatok fölhasználásával” – ahogyan David Perkins írta. „Másféle előföltételek más összefüggéseket tesznek fontossá. Amit egyikünk történeti „ok”-nak tekint, az másikunk számára nem az” (Perkins 1993, 136).

Az a nemzetjellelem vagy haladás meghatározta céljával, amely eddig érvényesült, valamely adott lényegnek, sőt egyenesen szerves alakulásnak vagy üdvtörténetnek a föltételezését rejtette magában. Lehet úgy érvelni, hogy a nemzet megnyilvánulásaként felfogott irodalom eszménye egészen mást jelenthet gyarmatosító és gyarmatosított, valamint olyan közösségek számára, amelyek e két csoport közül egyikbe sem sorolhatók be könnyen. Noha részben Amerikában tanító magyar irodalom már aligha tagadhatja, hogy egyazon személy többféle nyelvi közösséghez is tartozhat, viszonylag könnyű valamely nagy nyelvi közösség képviselőjének bírálni kis népek nemzetiségét. Ez utóbbiak alighanem védekezésre szorulnak a jövőben. El kell fogadniuk, hogy a nemzetjellelem irányította „nagy elbeszélés” („grand récit” avagy „master narrative”) már aligha lesz fönntartható. Ha irodalomtörténetet akarunk írni, egyirányú utca helyett kereszteződésekre lehet gondolnunk, és bármennyire is nehéz föladni a születés–fiatalság–érettség–hanyatlás sorozat gondolatát, célszerű másféle megoldást kialakítani.

Noha a nemzet illetve a korszerűség (modernség) olyannyira döntő szerepet játszott irodalomszemléletünk alakulásában, hogy természetesen számolni kell velük, valószínű, hogy mindkét eszmény legalábbis erős átfogalmazást igényel, amellet, hogy egyidejűleg kell őket szemmel tartani. A múltban a nemzet illetve a modernség határozta meg a magyar irodalomtörténetet. Olykor kijátszották őket egymás ellen, olykor egyeztetni igyekeztek őket egymással. Talán annak is érdemes figyelmet szentelni, amit elődeink kihagytak a vizsgálódásból. Pogányság és kereszténység, latin és magyar nyelvű megszólalás, katolikus és protestáns szemlélet, Habsburg-párti és Béccsel szembenálló magatartás, nyelvmegőrző és nyelvújító, polgári és népi szembenállása a nemzeti azonosság válságával hozható összefüggésbe. Köztudott, hogy a magyar irodalom gyakran vált a nemzeti azonosság mértékévé. Nemcsak Féja és Németh László gondolta így, de Horváth János, Babits, Kosztolányi, Szerb Antal és Radnóti Miklós is, legfö-

jebb más volt a beszédmódjuk, s következésképp más kép élt bennük nemzetéről és irodalmáról. Ahogyan a *Kisebbségben* beszédmódja magán viseli *Az asszimiláció kora a magyar irodalomban* hatását, úgy érzékelhető Szerb *Magyar irodalomtörténetében* *A vándor és a bujdosó* írásmódjának a nyoma. Nyelvünk sokrétűsége egyszerre hozható kapcsolatba irodalmunk sokszoros tagozottságával és a nemzet mibenlétének nagyon különféle felfogásaival.

Nemcsak a nemzet, de a korszerűség eszménye sem fogadható el kizárólagos irányelvként. Elválaszthatatlan egy olyan céljávalú korszakolástól, amelynek a görög-latin ókor a kiindulópontja, ez pedig nem érvényesíthető az egész emberiség örökségére. Még az a föltevés is megkockáztatható, hogy „a modernség és a gyarmati lét ugyanannak az éremnek két oldala” – ahogyan a Duke Egyetemen működő Center for Global Studies in the Humanities igazgatója állítja (Mignolo 2002, 168). Az Európai Egység kiszélesedése arra is ösztönözhet, hogy feladjuk művelt Nyugat és elmaradott Kelet-Európa vagy akár fogyasztói társadalom és zsarnokság szembeállítását. Ha nem tévedek, a múltban sem mindig volt érvényes e kettősség, hiszen például a művészetekben olykor Észak s Dél hagyományának különbözőségét is meg lehetett állapítani. A magyar irodalom nem adott tárgy; nem is egyetlen vonalnak megfeleltethető folyamat. Félre kell tenni az olyan céljával ábrándját, amely egyértelmű mércét ad a „korszerűséghez”. Bármiként is vélekedjünk a posztmodernség mibenlétéről, e fogalom azt is sugallhatja, hogy a modernség – gondoljunk a szabadversre, a tudatregényre, az elvont (nem figurális) művészetre vagy a hangnem nélküliségre – inkább egy állomásnak, mintsem beteljesedésnek bizonyult: történeti érvénye ideiglenesnek s nem véglegesnek mondható. Azt is szövé lehet tenni, hogy a modernséget olykor eltérésként fogalmazták meg, oly módon, hogy valamely korábbi történeti szakaszt időtlenné merevítettek. A regényre hivatkozhatom, amely műfaj esetében a modernség a realizmus megtagadásaként fogalmazódott meg – függetlenül attól, hogy ezt haladásnak vagy

hanyatlásnak minősítették. A realista regény ideáltípusá lépett elő. A magyar irodalom esetében az egységes modernség föltételezése további ellentmondáshoz vezetett: elsikkadt a különbség a társadalom korszerűsödése és a művészi újítás között. Kóbor Tamás regénye, az 1901-ben kiadott *Budapest* sokkal korszerűbb társadalomképet alkot meg, mint Krúdy *Napraforgó* című könyve. Írásmód tekintetében viszont majdnem fordított a helyzet: Kóbor művéből szinte teljesen hiányzik a történetmondás megújításának igénye, Krúdyé ezzel szemben eltér a korábbi időszakok írásmódjától. Természetesen e szembeállítás olyan az újításra vonatkozó előföltételekre vezethető vissza, amelyeket a történetiség szellemében kérdésessé lehet tenni.

Valószínű, hogy az értelmezéstörténetben a szerepváltást kell előtérbe állítani: a *Mária-siralma*t a mai olvasó többnyire nem hitének jegyében értelmezi, a *Nemzeti hagyományokat* sem egészen úgy olvassuk ma, mint ahogyan a reformkorban értékelték, és a *Új versekben* sem főként a maradi költészet megtagadását látjuk.

Hogyan lehet egyszerre figyelni az egykori s mai jelentésre, azokra a szerepkörökre, amelyeket az irodalom a művelődésben és a társadalomban játszott a különböző időszakokban? Felejtésnek és emlékezésnek e kettőssége ragadható meg a nyelvben mint a nemzet tudatának s egyszerűs mind az irodalomnak a meghatározójában. A *Szózat* mai értelmezéséhez hozzá tartozik, hogy az 1956-os forradalom idején kitüntetett alkalmakkor énekelték, mint ahogy az *Egy mondat a zsarnokságról* mai jelentése is elválaszthatatlan attól, milyen szerepet játszott e költemény 1956 őszén. Számtalan más példa is igazolhatja, hogy a nyelvi megnyilatkozás mint történeti esemény egyszerre irodalom s a nemzet önértelmezése.

Megkockáztatható a föltevés, hogy óvakodnunk kell nemzet s irodalom túlzottan egységes felfogásától. Ricoeur hibáztatta, ha valaki az emberiség egyetlen történetében gondolkodott. Róma és Bizánc kettőssége vagy akár Jeruzsálem történelmének megosztottsága arra figyelmeztet, hogy ne váljunk

kivételesnek a magyarság önellentmondásait. A francia nemzet is egészen más volt XIV. Lajos korában és más a huszonegyedik század elején, amikor egyre több afrikai él Franciaországban. Egyformán visszaélés a nyelvvel, ha tudottnak vesszük a magyar nemzet mibenlétét, az *Előszó*, az *eltévedt lovas* vagy az *Édes Anna* jelentését.

Ahogyan a nyelv változott, úgy a nemzet és az irodalom is más volt Kazinczy, Petőfi, Ady, József Attila s Pilinszky korában. Az a föladatunk, hogy kitaláljuk, miként is értelmezhető az irodalom mint a nemzet megnyilvánulása a huszonegyedik század elején, amidőn az örökségnek olyan részeit is magunkénak kell tekintenünk, amelyekkel korábban nem számoltunk. Az a kép a magyarságról, amelyet olyan írók alakítottak ki a maguk számára, akik San Diegóban, Chicagóban, Puerto Ricóban, São Paulóban, Párizsban, Angliában, Hollandiában, Izraelben vagy Stockholmban éltek, éppúgy hozzájárulhat a nemzeti irodalom átfogalmazásához, mint a környező országok jobban ismert magyar kultúrája. Nem egyszerűen kiegészítésről, sőt még csak nem is bővítésről van itt szó, hiszen a szórványok világa, értékrendje lényegesen különbözik a közép-európaiaktól. Figyelembe vételük óhatatlanul is távolodást jelenthet a nemzetállam teremtette hagyománytól, és közeledést jelenthet a művelődés nemzetközi eszményéhez. A nem Magyarországon élő szerző anyanyelvét másikkal keverheti a szónak eredeti s átvitt értelmében, olyan hagyományokból meríthet, amelyek kérdésessé teszik a természetes nyelvnek kötöttségét egy bizonyos területhez.

Ha a nyelvet adottnak vesszük, hozzá képest mind a nemzet, mind az irodalom okozat, de ez a kettő egymáshoz képest egyszerre mindkettő: az irodalom a nemzetnek egyrészt teremtője, másfelől teremtettje. Ha valaki magyarul fogalmaz, értekezik, költeményt, színművet vagy regény ír, óhatatlanul is szerződésbe lép egy közösséggel. Irodalomtörténészként azt tekinthetem célomnak, hogy kiderítsem, miként alakult e szerződés: mit jelentett a kereszténység fölvételének, Bécs és Konsztantinápoly szembenállásának, a kettős Monarchiának, a két

világháborúnak, a kommunizmusnak s az EU-hoz csatlakozásnak időszakában. A múlt tanulmányozása talán arra is lehetőséget ad, hogy tétova sejtéseket fogalmazzunk meg arról, miként is képzelhető el nemzet, nyelv s irodalom viszonya a jelenkorban s a jövőben. A történetiség lényegével kerülnénk ellentmondásba, ha valamely múltbéli felfogáshoz próbálnánk ragaszkodni.

A tőkés berendezkedéstől elválaszthatatlan piac végülis lényegénél fogva egyenlőtlenséget idéz elő. Hatása a művelődésben érzékelhető. Itt is lehetnek nyertesek és vesztesek. Bármennyire is meg lehet valaki győződve minden nyelv, nemzet s irodalom egyenjogúságáról, nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy a világ egységesülésének nagy ára lesz: a jövőben kevesebb nemzeti irodalom marad fenn. A mi felelősségünk, hogy a magyar irodalom általunk kiemelkedőnek vélt teljesítményei bekerüljenek az egységesülő világ örökségébe.

#### HIVATKOZÁSOK

- Compagnon, Antoine (1998) *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.
- Mignolo, Walter D. (2002) „Rethinking the Colonial Model” in Linda Hutcheon and Mario J. Valdés (eds.): *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Oxford: Oxford University Press, 155–193.
- Perkins, David (1993) „Some Prospects for Literary History”, *Modern Language Quarterly* 54.1, 133–139.

## A Nemzeti hagyományok időszerűsége

*A hagyomány értelme a lelki összpontosítása (Konzentration des Seelischen). Minden „továblépés” lényege szétszórás, hatalom és egyúttal a saját középpont elhagyása.*

(Furtwängler 1996, 264.)

*A hagyomány, mely megszólít bennünket – a szöveg, a mű, a történeti emlék – maga is kérdést tesz fel, s ezzel nyitottá teszi vélekedésünket.*

(Gadamer 1984, 261.)

### 1. Elképzelt közösség

Lehet-e egyáltalán érdemlegeset mondani nemzeti hagyományainkról az irodalomban a huszadik század legvégén? Van-e Kölcsey tanulmányának bármi időszerűsége? Nem igaz-e, hogy amit a *Hymnus* költője a múltban hiányolt, azt ma egyedül a múltban lehet megtalálni? A történésznek talán kapóra jön, hogy a huszonegyedik század elején a magyar reformkor politikai örökségének érvényességére emlékeztessen. Az irodalom sokkal nehezebb helyzetben van, amikor a nemzeti hagyományok mibenlétét próbálja értelmezni.

A társadalomtudósok az olyan közösségeket nevezik elképzeltnek, amelyek tagjai személyesen nem ismerik egymást,

de meg vannak győződve arról, hogy összetartoznak (Anderson 1983). Így jellemezhetők például a vallási közösségek, bizonyos mértékig talán az egyes államok polgárainak együttese, az osztályok s a nemzetek is. Mindegyikük történeti képződménynek tekinthető. Az államok életében alighanem az uralkodócsaládok voltak a folytonosság legerősebb biztosítói, a többi esetben különösen becsült szövegek s afféle „nagy elbeszélések” alkotják az összetartó erőt. A keresztény a *Bibliát*, a mohamedán a *Koránt* tartja szent szövegnek, a szocialisták örökségében Marx s követőinek egyes művei jelentették a kulturális kánon leglényegesebb részét. Az egyes nemzeteket is általában szövegekben alkották meg. A *Hymnus*, a *Mohács*, a *Zrínyi dala*, a *Parainesis* és a *Zrínyi második éneke* mellett a *Nemzeti hagyományok* is döntően hozzájárult a magyarság önmagáról kialakított képének megformálásához.

A nemzet és az osztály lényegében a vallási és az uralkodóház jegyében elképzelt közösségek hanyatlásakor, azoknak mintegy ellenlábasaként jelent meg. Az egységes kereszténység összekapcsolódott a latin nyelvűséggel, melynek háttérbe szorítása óhatatlanul is maga után vonta a keresztény közösség s az általa teremtett írott kultúra egységének megbomlását. I. (Stuart) Károly, majd XVI. (Bourbon) Lajos kivégzése az uralkodóházak folytonosságának és tekintélyének csökkenését eredményezte. „A munkásnak nincs hazája” gondolat előbb a nemzeti közösség eszményének ellenképét hívta életre, majd úgy látszott, ki is szoríthatja azt. Jelenleg mintha megfordult volna a kétféle elképzelt közösség viszonya. Uralkodó és elnyomott osztályok szembeállítását kérdésessé tette a társadalom egyre bonyolultabb rétegződése. A társadalmi utópia egyetemessége a nemzeti közösségek elavulását ígérte. Egyelőre úgy látszik, megalapozatlan volt e jóslat. Ezért is lehet időszerűséget tulajdonítani a magyar költő *Nemzeti hagyományok* című tanulmányának. Korántsem állítanám, hogy e fordulat véglegesnek tekinthető, mint ahogy azt sem, hogy Kölcsey munkájának időszerűségét ne lehetne vitatni. Ha úgy teszük, fejtegetéseimnek, azaz inkább kísérletemnek címe végére

akár kérdőjelet is lehetne tenni, vagy így is leírható a cím: „A *Nemzeti hagyományok* időszerű(tlen)sége?”

Széchenyi lényegében megalkotni, kigondolni akart egy nemzetet. Kölcseynek és utóbb az e szempontból az ő nyomába lépő, az epikai hitelnek jelentőséget tulajdonító Aranynak kétértelműbb volt az álláspontja: ők a hagyományt részben megteremtendőnek vélték, részint keresték. Kölcsey a tapasztalatra építő (empirista) bölcsélet neveltje is volt, Arany pedig történeti helyzeténél fogva is közelebb állt a pozitivizmushoz. Mindketten jól látták, hogy a szigorú értelemben vett hagyomány elválaszthatatlan a szóbeliségtől. Az írott kultúra, majd a tömegtájékoztatói közegek (médiák) fejlődése, valamint a számítógépek elterjedése és a világháló megjelenése új helyzetet teremtett.

Amit nehéz félre tenni Kölcsey előföltevéséből, körülbelül így összegezhető: a jelentős irodalom s talán kultúra is nem pusztán egyéni tehetség, de hagyomány, emlékezet dolga is, s hagyományt választani nem lehet; vagy benne áll valaki egy hagyományban, vagy nem. Olyannyira időszerűnek minősíthető ez az észrevétel, hogy még a legutóbbi évtizedekben dekonstrukciónak nevezett irányzat képviselői sem tudnak mást állítani. Jól felismerhető változataként egy hírneves amerikai irodalmár 1998-ban megjelent könyvéből idézhető a következő kijelentés: „Akik nem tanulmányozzák, arra vannak kárhóztatva, hogy megismételjék a történelmet, noha a tanulmányozás maga is az ismétlésnek egyik alakja (a form of repetition)” (Miller 1998, 3).

A legnagyobb költészet Kölcsey szerint „a nemzeti hagyományokból merítettett”, „a nemzethez közel áll”. A *Himnusz* költője csakis Homérosznál látta ennek az eszménynek a maradéktalan megvalósulását, s ez a véleménye abból a föltevésből származtatható, mely a távolabbi múltba vetíti vissza a nemzet jellemét és a szóbeliséget többre becsüli az írott kultúránál. Bármennyire is tagadhatatlan, hogy a hagyományok mint intézményesült ismerettárnak a szóbeliségben volt kitüntetett szerepe, mai tudásunk alapján némileg idejét múltnak is



lehet tekinteni azt a már Vico által is vallott s a romantikában döntő hatásúvá vált rögeszmét, mely mintegy az őstörténetből vezeti le a nemzeti kultúra lényegét. Amikor avultságot állapítunk meg, nem szabad felednünk, hogy ítéletünket a *Nemzeti hagyományok* megjelenése óta eltelt bő egy és háromnegyed évszázadban történtek határozzák meg. Ebben az időszakban régiség, szóbeliség, nemzetiség s hazafiság összekapcsolását különbözőképpen sajátították ki, más és más részleteket hangsúlyozván Kölcsey gondolatmenetéből.

Mielőtt eltüloznánk ezt a viszonylagos avultságot, nem szabad feledni, hogy Kölcsey tanulmányának a történelemről adott értelmezésében sok az olyan vonás, amelyet nagyon is érvényesnek vélhetünk. Amikor a költő-értekező Ossianra hivatkozik, az utókor önkéntelenül is érzékelheti, hogy a romantika kitalálta a múltat, hiszen „a hagyomány elenyészte megtilt bennünket, hogy a régiek kor sajátosságai felől hitelesen értekezhessünk.” „A műveltség késő éveiben a régi is a jelenkor vonásaival rajzoltatik” – jelenti ki Kölcsey, s ennek alapján megkockáztatható a föltevés, hogy gondolatmenetének leglényegesebb része nem a nemzetek életkorára, az anyanyelv valóságteremtő tevékenységére vagy a kultúrák viszonylagosságára vonatkozó megfigyelés, hanem annak sugalmazása, hogy a kultúrának elidegeníthetetlen tartozéka a múlt, mert megszűnik a kultúra, ha meg nem történetnek nyilvánítják az előzményeket, vagy bármi korábbit kitörölnek.

Kölcsey eszmefuttatását külső és belső, fölszín és mélység, rövid és hosszú táv szembeállítás irányítja. Gyöngyösi István verseinek külsőségei rövidtávon fölszíni hatást értek el, ahelyett hogy Zrínyi mélyebb költészete lelt volna visszhangra. A tanulmányíró azt reméli, hosszabb távon érvényesülni fog a *Szigeti veszedelem* kisugárzása. Ez az érvelés magában rejti a gondolatot, hogy az utókor szükségképpen átértékeli a múltat. Lehet, ma (ismét) többre értékeljük Gyöngyösi költészetét, ám ez inkább megerősíti, mint gyengíti a korábbi átértékelésre vonatkozó föltevést. Gondolatmenetének ez a része időszerűbbnek, mert elhasználatlanabbnak minősülhet,

mint a sajátjának az őseredetivel s a népivel azonosítása, melyet utóbb eltorzítottak, sőt némiképp le is járattak.

A *Nemzeti hagyományok* szerzője a kereszténységnek és a tudománynak nemzetek fölötti lényegét tulajdonította. E kettőnek ellenképét látta az irodalomban, melyről föltételezte, hogy elválaszthatatlan a nemzeti jellegtől. Az általa érzékelt kettősség utóbb sem veszített érvényéből. Annak ellenére nem, hogy a történelem irányváltásai jelentősen módosítottak az értelmezésén. A második világháború alatt például Huizinga szinte megismételte Kölcsey érvelését, csak hogy más előjellel. A kis államok védelmében a semleges Svájcban kiadott történetírói munkájában alig leplezett rokonszenvvel jegyezte meg a humanista tudósról és a keresztényről, hogy a „nemzetekre tagolódás számára valósággal a kultúrát zavaró akadályként jelent meg (Die Teilung in Nationen mußte ihm als ein die wahre Kultur störendes Hindernis vorkommen)” (Huizinga 1943, 162). Napjainkban ismét más változatban jelentkezik e kettősség. A tudomány nemzetközi nyelvének s a nemzeti irodalomtörténet-írás örökségének a feszültsége sokféle alakban megnyilvánul. Erre a szembenállásra vezethetők vissza a nemzetközi irányzatok magyar irodalomtörténeti alkalmazásának nehézségei, sőt végső soron még abban is ennek az ellentétnek a hatását érezhetjük, mennyi idegennek nevezhető szak kifejezést használ a tudós. Lehet-e népnemzeti irányról beszélnünk, miként fordítható idegen nyelvre a „népi mozgalom” megjelölés, másfelől torzítás-e, ha Petőfit romantikus költőként, Adyt szimbolista-ként, Esterházyt posztmodern íróként jellemezzük? Miként helyezhető el a nemzetközi irányzatokhoz képest Mikszáth vagy akár Arany életműve? E kérdések viszonylagos nyitottsága, sőt akár megoldatlansága jelzi, mennyire időszerű Kölcsey észrevétele nemzetközi tudomány s nemzeti irodalom feszültségéről.

Bármennyire árnyalt azonban Kölcsey felfogása a történetiségről, hozzá képest az örök értékek platonistának mondható rögeszméjének elfogadása szemléleti önellentmondást jelent. Amit Homéroszról mond Kölcsey, megfellegethető Hume

állításának, melyet „Az ízlés színvonaláról” 1757-ben kiadott értekezésében a következő módon fogalmazott meg: „Ugyanaz a Homérosz, ki kétezer évvel ezelőtt Athénban s Rómában aratott tetszést (pleased), még mindig csodálatot kelt Párizsban s Londonban” (Hume 1963, 237-238). Angol elődjéhez hasonlóan Kölcsey sem számol a Homérosznak tulajdonított művek értelmezésének megváltozásával, vagyis azzal, hogy 1826-ban korántsem ugyanazt nevezték Homérosznak, mint kétezer évvel korábban. Itt érzékelhető, mennyiben különbözik Kölcsey felfogása a történetiségről a huszadik század végének szemléletétől.

## 2. Nemzetjellelem

Az elképzelt közösségek sorsáról mondottakból következik, hogy a nemzetiesség eszméje nem a francia forradalom után, Napóleon háborúinak ellenhatásaként és Herder ösztönzésére került előtérbe. Korábban, a fölvilágosodásnak nevezett mozgalom belső ellentmondásainak függvényeként terelődött a figyelem a nemzetjellemeire. Emlékeztetőnek egyetlen Magyarországon viszonylag gyorsan ismertté vált szerzőtől, Jean-Jacques Rousseau-tól idéznék két szövegrészt. Szándékosan nem a nyelvek eredetéről szóló értekezésre vagy a lengyeleknek küldött alkotmánytervezetre, a vitatott keletkezési évben készült *Essai sur l'origine des langues*-ra illetve a *Considérations sur le gouvernement de Pologne*-ra (1772), hanem két olyan munkára hivatkozom, amely nem nyelvbölcseleti vagy közép-európai vonatkozású. Egyikük 1752-ben jelent meg. Szerves és szervetlen, saját és idegen, önálló s utánzó kultúra szembeállításánál a szerző a következő észrevételt teszi: „Ha Négerország valamelyik népének volnék a főnöke, kijelentem, hogy az ország határán bitófát állíttatnék föl, s könyörtelenül fölakasztatnám az első európaikat, ki be merészelné hatolni s az

első bennszülöttet, aki arra törekednék, hogy elhagyja az országot” (Rousseau 1971, 117).

A második idézet *A társadalmi szerződésről* tíz évvel később megjelent könyvből származik. Ezúttal Rousseau Nagy Péter cár példájával szemlélteti azt a nézetét, hogy az idegen minta követése zsákutca valamely nemzeti kultúra számára: „Péter utánzó lángelme volt, nem igazi lángelme, ki semmiből mindent teremt (qui crée et fait tout de rien). (...) Németeket, angolokat akart teremteni, holott oroszokat kellett volna” (Rousseau 1966, 82).

Rousseau a kultúra egyetemességéről illetve viszonylagosságáról széles körben folytatott vita összefüggésében fogalmazta meg véleményét. Igazán jelentős gondolkodó egyik álláspontot sem képviselt végletes formában, ám e kettős irányultság messzemenő következményekkel járt s még napjainkra sem veszítette el időszerűségét. Pléh Csaba egy 1997-ben tartott előadásában így érzékeltette e szembenállás szélesebb körű érvényességét: „Az egyik oldalon, a racionalista oldalon állna tehát a konzervatív világkép, a mozdulatlan vagy legalábbis az érdemeknek megfelelően elrendezett rendies társadalom és veleszületett szerveződésű elme, ugyanakkor univerzalizmus, a másik oldalon, az empirista oldalon pedig a változó világ, az autonóm egyének közötti szabadon alakuló emberi kapcsolatok és a kiindulópontként üres, hajlékony elme, együtt a korlátlan relativizmussal” (Pléh 1998, 393). A föltételes módot az indokolja, hogy elvonatkoztatásokról van szó. Minden eredeti gondolkodó másként nézett szembe e két kísértéssel s más módon próbált választ adni a kérdésre, mennyiben egyetemes illetve viszonylagos az emberi kultúra. Az idézetekhez legföljebb annyit célszerű hozzátenni, az egyetemesiség hirdetése korántsem szükségszerűen párosul maradisággal, hiszen a legtöbb utópiát az egy s osztatlan világtörténelem eszményének a jegyében fogalmazták meg; másfelől pedig a viszonylagosság könnyen járhat együtt a már létező értékek őrzésével.

Rousseau idézett megnyilatkozásai mintha ez utóbbi felfogáshoz állnának közelebb. Támaszkodott Montaigne s Montesquieu nézeteire, s talán Hume 1748-ban *A nemzetjellemekről* címmel kiadott értekezésével vitatkozott, amikor az angol bölcselelő által „természettől fogva alacsonyabbrendű” („naturally inferior”) feketék példájával szemléltette az önmagából építkező saját és idegen mintát követő szervesen kultúra ket-tősségét (Hume 1963, 213).

A francia felvilágosodás Kölcsey által jórészt ismert képviselőinek – olyan gondolkodóknak, mint Montesquieu, Voltaire, Buffon, Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Condillac, Helvétius vagy Condorcet – a kultúra egyetemes egységéről illetve különféleségéről folytatott vitájával is összefüggésbe hozható a *Nemzeti hagyományok* kiindulópontja: „Egész nemzeteknek, szintúgy mint egyes embereknek megvagnak az ő különböző koraik. Gyermekkorból virul fel ifjúságok, ifjúból érnek férfivá, s férfikornak erejét az öregségnek lankadása váltja fel.” E régi eredetű, már a klasszikus ókorban ismert, nagy hatású toposz kitüntetett szerephez jutott a tizennyolcadik-tizenkilencedik század fordulóján. Széchenyi számos esetben folyamodott hozzá, meglehetősen következtelenül. Mai távlatból az ő bizonytalansága esetleg még indokolhatóbbnak is látszhat Kölcsey egyértelműbb állításánál. Más kérdés, hogy a múlt irodalomtörténet-szei – sokszor a legkiválóbbak is – lényegében a Kölcsey képviselte határozott célelvűséget próbálták érvényre juttatni.

Naplójának tanúsága szerint Széchenyi John Chetwoode Eustace *A Classical Tour through Italy in 1802* címmel 1815-ben, Londonban kiadott négy kötetes útikönyve alapján értelmezte a nemzetjellem fogalmát. 1819. április 7-én Messinában kelt följegyzésében a következőket idézi az említett munkából: „A nemzetjellem (national character), noha kétségkívül az akarat s az éghajlat hatása alatt áll, nem ezeknek a következménye (effect). A közösség és az egyén (public and private) jellemének kialakulásában a kormányzás és a nevelés az alapvető és a tényleges ok (grand and efficient causes)” (Széchenyi 1925b, 577).

Amennyire át tudom tekinteni Széchenyi nem teljesen hozzáférhető életművét, legkorábban 1819. május 20. és 25. között Nápolyban készített jegyzeteiben érinti először a nemzetek korának a kérdéskörét: „Egy nemzet éppúgy keletkezik, ahogyan a gyermek születik – áthalad (gehet durch) a serdülő, ifjú, férfi s öregkoron és végül elhal – egyetlen különbség egy nemzet s egy ember halála között, hogy az ember porhüvelyét (Leichnahm) férges eszik meg, és teljesen megszűnik létezni, egy nemzet élni megszűnt (verlebte) teste – hosszú évekig vergődik (fortvegetirt) –. Hogy egy nemzet naggyá válhassék vagy jelentéktelen maradjon, éppannyira függ a véletlentől, mint a neveléstől (Erziehung), amelyet gyerekeiben kapott” (Széchenyi 1925b, 629).

Kölcsey természetesen nem ismerhette Széchenyi naplóját, annak a lehetőségét ellenben nem lehet kizárni, hogy a *Hitel s a Világ* szerzője a négy illetve öt évvel korábban megjelent *Nemzeti hagyományok* érveire is támaszkodott, amidőn a „nemzetiség”-ről elmélkedett s azt állította, a magyar kultúrának az a fő hiányossága, hogy ragaszkodik az elavulthoz és fölszínesen utánoz: „nemzeti, eredeti szokásink pedig éppen nincsenek, 's a' mik vagyunk, a' mit tudunk, csak utánzás következtében vagyunk 's tudjuk; a' mi éppen úgy van más nemzeteknél is, csak azon különbséggel, hogy mi utánzásainkban makacsul ragaszkodunk a' régihez, (...) csak felszínsegeiket ruháztuk magunkra” (Széchenyi 1831, 73).

Megőrzendő-e vagy kifejlesztendő a magyarság sajátosságai? A *Világ* jól példázhatja, hogy Széchenyi még egyazon munkáján belül is többféle választ ad e kérdésre. „Magyarország egy régi vár; 's éppen azért mivel régi, sok javításra 's igazításra van szüksége” – állítja, majd alig egy lappal később kijelenti: „A' magyar egy gyermek nép, most semmi, de minden lehet, mert lelki 's testi erő rejtezik fiatal keblében” (Széchenyi 1831, 101–103). A célkitűzés megfogalmazásakor oxymoronszerűen, együtt használja öregség s ifjúság metaforáját: „Vén fő fiatal vállakon, az kell hazánknak, az érdemel tiszteletet!” (Széchenyi 1831, XXIX). Mielőtt azt hinnők, hogy

hagyomány és újítás ötvözésével megoldhatónak látná a jövőt, el kell ismernünk, hogy más alkalommal teljesen kizárta az ilyen kifejeletet, számolván a nemzeti jelleg teljes megszűnésével. 1844. október 3-án a felső tábla ülésén például a következőket is mondta: „lehet talán, hogy azok, akik helyünkbe ülni fognak, becsületesebb, okosabb emberek lesznek, de hogy magyarok nem lesznek, az előttem axioma” (Széchenyi 1887, 358). Valószínű, hogy mindvégig foglalkoztatta a nemzetek életkorának gondolata, és többször is megfogalmazta azt a feltevését, hogy a nemzeti közösség voltaképpen az irodalom alkotása. A Döblingben papírra vetett *Por és sár* 1858. június 13-án keltezett részletében olvasható a következő eszmefuttatás: „Mely egyén vagy nemzet fiatalsági évkorában nem hordott bizonyos valamit keblében, vérében, mit halandó soha tökéletesen kimondani még nem tudott, de Schiller, Alfieri, Moore, Berzsenyi, Vörösmarty és még több minden biztonnal érzett, vagy legalább megihletve gyanított, sejtett, az ily nemzet... későbbi korában kalkulistagéppé süllyed és habár ki is fejt ezer anyagi kényelmeket, lelkesedhetése csakhamar megtörik, hahogy emberi szikratünemények által ébresztve, indítva, jókor fel nem eszmél” (Széchenyi 1925a, 862–863).

A szerves és szervetlen alakulásnak efféle szembeállítás a nemzetek életkorára vonatkozó feltevések a tizenkilencedik század közepének nyugati szerzőinél is megellelhetők. Példaként Taine-re, Renan 1848-ban írt *L'Avenir de la science* és 1848 és 1858 között keletkezett *De l'origine du langage* című értekezésére vagy Gobineau 1853 és 1855 között készült s utóbb hírhedté vált *Essai sur l'inégalité des races humaines* című fejtegetésére is lehet hivatkozni.

Egészen más kérdés, van-e létjogosultsága napjainkban a nemzetek életkoráról elmélkedni. Ha így tesszük föl a kérdést, legtöbbször alighanem tagadó választ adunk. Gobineau említett műve jelzi, milyen torzulásokra is vezettek az emberi közösségek sokféleségéről szóló elméletek. Kicsit más viszont a helyzet, ha nem feledjük, a nemzetek életkorának rögzeszméje milyen erősen kapcsolódott a kultúrák különféleségének

elismeréséhez. Spengler, Toynbee, Bergyájev, Valéry s Wittgenstein munkásságában is kimutatható a nemzetek életkorára vonatkozó feltevés. Sőt, nem lehet elhallgatni, hogy a szerves történet szemlélet némely változatai ma is mutatnak némi időszerűséget. Nemcsak arra gondolok, mennyi kiváló szerző vitatkozik arról, szerves bomlás okozta-e a Habsburg Monarchia végét vagy akár a történelmi Magyarország megszűnését. Általánosabb összefüggésekre is lehet hivatkozni. Spengler felfogása például érintkezik az Európa-központúságnak napjainkban olyannyira erős bírálataival. Jellemző, hogy a *Centre international de formation européenne* folyóirata 1997-ben hosszú tanulmányban méltatta Spengler örökségét (Marc-Lipiansky 1997).

Torzító egyszerűsítés volna tehát arra következtetni, hogy a nemzetjellelem eszméjének kísértése elmaradottság jeleként értelmezhető a korai huszadik század magyar kultúrájában. A gyermek és elaggott magyarság Széchenyi által kiélezett ket-tőssége a keleti eredet gondolatával összekapcsolva Adynál is megtalálható. „Ősi nép vagy és jöttment” – ahogyan „A magyarság titkai” sorozat *Gózsósról az Alföld* című első költeményében olvasható. A Kölcsey gondolataival küzdők sora is hosszú Erdélyi Jánostól s Aranytól Horváth Jánosig, Babitsig, Kosztolányiig, Szabó Dezsőig, Laczkó Gézáig, Németh Lászlóig, Hamvasig, Prohászka Lajosig, Györfly Istvánig, Karácsony Sándorig, sőt Gulyás Pál, Révai József s napjaink írói közül Márton Lászlóig. Mindezeknél a szerzőknél kimutatható a *Nemzeti hagyományok* alkotó el- vagy félreolvasása. A rejtett kapcsolódások még akkor is észrevehetőek, amidőn a főlshízen inkább ellentét látható. Ha Kölcseyvel szemben fölhozható a kifogás, hogy a külső hatás és a belülről kiinduló szerves fejlődés szembeállítását maga is idegen szerzőktől vehette át, még inkább furcsa, hogy az ugyanilyen szembeállítás megfogalmazó Németh László már-már a „híg magyarok” közé sorolta elődjét. *A filozófer az irodalomban szerzője* *A magyar irodalom sajátos arca* címmel 1934-ben kiadott röpiratában Babits két évtizeddel korábban megfogalmazott véle-

ményét visszhangozta, azt állítván a kiegyezés utáni hazafias költészetéről, hogy „e művek eszközeikben, érzésvilágukban, igen sokszor formáikban is a nemzetközi irodalom zörgései” (Szabó 1934, 11). Sőt, alighanem még azt sem helytelen szóba hozni, hogy Révainak a magyar irodalom hangsúlyozottan közösségi jellegére vagy a polgári kultúra hiányára vonatkozó kijelentései meglehetősen emlékeztetnek Szabó Dezső hasonló nyilatkozataira.

Kölcsey tanulmányával nagyon sok későbbi megnyilvánulás hozható összefüggésbe. Ezúttal csak két olyan jelentős értekezésre térek ki, amelyek nélkül ma már aligha lehet olvasni a fejtegetéseink kiindulópontjaként választott szöveget.

Horváth János 1908-ban *Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai* címmel megjelent tanulmányában többször is hivatkozik elődjére s így módosítja Kölcsey kiinduló állítását: „A fejlődés fokozatai tehát ezek: magyarországi, magyar nyelvű, nemzeti tartalmú, művészi. Minden utóbbi fokozat a megelőzőnek szűkítése” (Horváth 1976, 16). Az sem tagadható, hogy Horváth későbbi munkái képviselik a legmagasabb rendű megvalósítását egy olyan irodalomtörténeti eszménynek, amely az irodalmat a nemzetjellemből kibontakozásának megfelelő célulvű folyamatként jeleníti meg. Ennek az önelvűségnek egyik bizonyítéka, hogy Horváth ugyanúgy belső kezdeményezésre igyekezett visszavezetni a magyar romantika, mint később Németh László a magyar fölvilágosodás kialakulását.

Egészen másként közelített Kölcsey munkájához Babits *Magyar irodalom* című eszmefuttatásában, mely szerzője állítása szerint 1913-ban keletkezett. A korábbi gondolatmenet némely alkotórészeit átvette, másokat viszont hallgatólágoosan időszerűtlennek nyilvánított, amidőn így érvelt: „a nemzeti karakter *világirodalmi* értéket csupán az irodalom egészének adhat és sohasem az egyes műveknek. (...) Míg tehát egy irodalomnak, *mint egésznek*, értéke annál nagyobb a világirodalomban, (...) mennél kifejezettebben külön nemzeti karakterrel bír: addig, megfordítva, valamely *egy* műnek világirodalmi értéke annál nagyobb, mennél általánosabban emberi vagy európai

érdekekkel bír, s mennél európaibb eszközöket használ a kifejezésre” (Babits 1978, 380–382). Babits hangsúlyozza a magyarság sokszínűségét, de megtartja a nemzetjellemből fogalmát. Értzi, hogy Kölcsey felfogása a nemzeti hagyományokról a huszadik század elején már maradéktalanul nem érvényesíthető. Ezért vezeti be a „sui generis” világirodalmi érték fogalmát. Miközben Arany örökségére támaszkodva árnyalni igyekszik, olyan szembeállításokhoz folyamodik, mely mai szemmel nem kevésbé ingató, mint a nemzetek életkorára vonatkozó előítélet: „Az igazi világirodalmi érdekű egybeolvadás az, amikor a forma (nem a külső, hanem a belső forma), a színek nemzetiek, a tartalom ellenben általánosabb emberi érdekű. Ezzel ellentétben áll a sablonos hazafias költészet, hol a tartalom egyoldalúan nemzeti, a formák ellenben a legszínvonalabbul kozmopoliták” (Babits 1978, 385).

Szerb Antal *Magyar irodalomtörténetéről* szokás azt hinni, hogy Babitsnál is következetesebben érvényesíti a világirodalom szempontjait. Való igaz, hogy ebben a könyvben inkább csak futólag van említve Kölcsey tanulmánya, s a fölépítés – az egyházi, főúri, nemesi és polgári irodalom egymásutánja – mintha zárójelbe tenné a nemzeti szempontot. A bevezetés azonban a Babits tanulmányában észrevehetőhöz hasonló el-  
lentmondást sejtet: egyfelől „mindig a leginkább európaiak voltak a leginkább magyarok”, másrészt viszont: „Magyarnak lenni (...) az érzésnek és gondolatnak egy specifikus módját” jelenti, „ami ezer év értékeiből szűrődött le”, s az irodalomban ezt lehet keresnünk (Szerb 1935, 16, 7). Indokolatlan volna azt hinni, hogy a munka egésze nem felel meg e kinyilatkoztatásnak. Tagadhatatlan, hogy Szerb általában a polgárosodás távlatából értékkel, de csakis a nemzeti jelleg érvényének megtartásával indokolható, hogy olykor kifejezetten elnéző a helyi értékekkel szemben. Egyetlen példaként a Dugonics legismertebb művének értékelésére hivatkoznék. „Az *Etelka* sok tekintetben közelebb áll Kisfaludy Károly és Vörösmarty nemzedékéhez, mint Kazinczy és Kármán” (Szerb 1935, 211). Noha az eredetileg hat kötetes akadémiai irodalomtörténetben

már csak a szerzők nagy száma miatt is nehéz volna egyértelmű alapelvet kimutatni, nagy általánosságban mégis megállapítható, hogy a nemzeti önállóság és a társadalmi haladás eszményének óvatos egyeztetésében többnyire az utóbbi érvényesült elsődleges szempontként. Az *Etelka*, melyet Szerb Antal előre mutató alkotásként fogott fel, ezért is minősült megkésettnek a sokszerzős összefoglalásban. A romantika előzményéről van-e szó vagy a barokk megkésett termékéről? Valamely alkotás értékét a nemzeti hagyományok avagy a világirodalom felől kell meghatározni? Az irodalomtörténet-írásnak olyan sarkalatos kérdéséhez érkeztünk, amellyel már Kölcsey is számolt.

### 3. A fejlődés mozgatói: eredetiség, nyelv és jövő

„A széles kiterjedésű műveltség korában az individualis nagyság tüneményei ritkábbak s kevésbé ragyogók” – olvasható a *Nemzeti hagyományokban*. Ez az észrevétel talán az *Émile* s az *Über naive und sentimentalische Dichtung* szembeállításait visszhangozza s egyúttal sejteti, milyen lényeges Kölcsey számára a fejlődés elve, a „Bildung”, amely egyrészt szerves folyamat, másfelől viszont a természetitől mesterséges állapothoz vezet. Képzelet s tudás ellentéte végigvonul a tizenkilencedik századon. Kölcsey az „eredeti” szó kettős értelmére is emlékeztetve veti föl a lehetőséget, hogy valamely kultúrának sajátosságát a korai időszakban lehet keresni, s mely aggodalmának ad kifejezést, vajon elegendő-e a magyar kultúra régisége ahhoz, hogy önállóságát megtarthassa a jövőben. Ez a megállapítás azt a föltevést rejti magában, hogy az idő múlásával, az eredetektől távolodással a közösség elidegenedik saját kultúrájától. Ugyanakkor a görögség példája arra is emlékeztet: a nagy kultúra eredetisége abban is rejlik, hogy önmagát ismeri föl az idegenben. „Behatás” nélkül egyetlen kultúra sem életképes, „követés”-re viszont csak olyan kultúrában kerül sor, amelynek nem eléggé erősek a hagyományai.

Az elmondottakból sejthető, hogy Kölcsey gondolatmenetét nem is olyan könnyű megragadni vagy legalábbis egyértelműsíteni. Mintha azt sugalmazná, hogy valamely kultúra ereje abban mérhető le, mennyire képes hatni másokra, ugyanakkor azt is leszögezi, hogy saját és idegen viszonya kétféle lehet: utánzás vagy elsajátítás. Durván torzítanánk, ha azt állítanók, hogy a *Nemzeti hagyományok* szerzője minden kívülről jött hatást egyformán ítél meg. Különbséget tesz termékeny és meddő kapcsolat között. A hódítók közül az arab kultúrát épített, az oszmán török rombolt – állítja. A befogadó közeg magatartásánál is kétféle lehetőséggel számol: az elsajátítást „szolgai követés”-sel állítja szembe.

Kölcsey és Arany számára még közös nevezőt jelentett az a felfogás, amelynek képviselője S. Varga Pál összegzése szerint „egy nyelvileg és szociokulturálisan önmagát összetartozónak tudó – nemzeti – közösség lelki-szellemi kifejeződésének tekinti az irodalmat” (S. Varga 1998, 92). Önátlatás volna tagadni, hogy a huszonegyedik század elején a világ már egyeneműbb, mint volt a tizenkilencedik században, ezért e szemlélet némileg veszített meggyőző erejéből, általános elfogadottságából. A *Nemzeti hagyományok* az ókori görög kultúra eszményének fönntartásával lényegében kizárta a kultúrák teljes viszonylagosságának a gondolatát, ám egyszersmind az egyetlen emberiség – egyetlen történelem eszményét is érvénytelennek tüntette föl. E két lehetőség egyidejű bírálatát a legutóbbi évtizedekben is megfogalmazták. Paul Ricoeur például arra emlékeztetett *Történelem és igazság* című könyvében, hogy a fajelmélet jegyében fogant történetiszemléletnél nem kevésbé veszélyes a világtörténelem egységének hiedelme, melynek legújabb megnyilvánulása az amerikai életmód eszményének hangoztatása, a világ többi részének történelmével folytatható párbeszéd lehetőségének a kizárásával (Ricoeur 1964, 185).

Ha Babits nyomán olvassuk a *Nemzeti hagyományokat*, arra a következtetésre juthatunk, hogy valamely kultúra nemcsak az egység jegyében, de a föladatak sokszorosodása révén is fejlődik, s a nemzet számára a más kultúrákkal folytatott pár-

beszéd az egyik legnagyobb föladat. Megmaradni önmagunknak s türelemmel viseltetni mások iránt: ez a kettősség is föl ismerhető Kölcsey eszmefuttatásában. A „behatás” és a „követés” taglalásának nyilvánvalóan az a célja, hogy figyelmeztessen arra, a kultúrának a másik ismerete is előfeltétele. Az utókor ezt a fejtegetést akár Rimbaud híres állításának a fényében is olvashatja: „je est un autre” – ami nemcsak azt jelenti, hogy „én a másik vagyok”, de azt is, „a másik is én vagyok”. A kultúra közvetítés is; föltételezi azt a képességet, hogy az ember eltávolodjék saját közösségétől és közeledjék a tőle idegenhez. Saját és idegen kettőssége nem okoz tudathasadást, ha párbeszéd alakul ki közöttük – ami természetesen nem zárja ki a szembenállást vagy összeütközést.

Lehetséges, hogy Madách kijelentése – „Mi a népjellem? – Rossz szokások” (Madách 1942, 2: 757) – akár a Kölcsey tanulmányának olyan átértelmezését is sugalmazza, mely a nemzeti kultúrában rejlő bezárkózás veszélyére hívja föl a figyelmet. Madách bírálata egyértelműbb, de kifejtetlenebb, mint Nietzsche érvelése, mely a nemzetjellem eszményét megtartja s a hanyatlást a beszűküléssel azonosítja: „Ha ugyanis egy nép előrehalad és növekszik, mindannyiszor szétfeszíti az abroncsot (Gürtel), amelyet addig *nemzeti* tekintélye adott, amennyiben megáll; elsatnyul, így újabb abroncs zárul lelke köré; a mind keményebbé váló kéreg olyan börtönt alkot, melynek falai egyre nőnek. Ha tehát egy népben nagyon sok a szilárdság, akkor ez annak a bizonyítéka, hogy meg fog kövesedni, s egészében *emlékművé* (*Monument*) válhatik, ahogy egy meghatározott időponton túl az egyiptomi azzá lesz” (Nietzsche 1981a, 412). Másutt Nietzsche egyenesen azt sejteti, a hagyomány egyértelmű azonosíthatósága annak megszűnésével egyértelmű: „Egy világosan és teljesen tudott, ismereti jelenséggé feloldott (aufgelöst) történeti jelenség már halott annak a számára, aki megismerte” (Nietzsche 1981b, 106).

A fejlődésnek ilyen értelmezése éppúgy nincs föloldhatatlan ellentmondásban a *Nemzeti hagyományok* szövegének későbbi részeivel, mint a nemzetjellemnek a nyelvből származ-

tatása. Kölcsey ugyanis azt is hangsúlyozza, hogy „a magyar-nak nyelve eredetiséget bizonyít” és fájdalommal veszi tudomásul, hogy oly korban, midőn másutt az élő anyanyelven írtak nagy költeményeket, „a mi pécsi püspökünk római lanton zengette a nemzet előtt idegen, szép éneket.” A halott latin s az élő anyanyelv szembeállítását ismét az írott s beszélt nyelv illetve a kultúra egyetemessége és különfélesége és/vagy viszonylagossága szószólóinak vitáját idézi föl, mivel – ahogyan Neumer Katalin írja – „az írás védelmezői inkább az univerzalizmus, a szóbeliség védelmezői pedig inkább a relativizmus felé hajlottak” (Neumer 1998, 38).

Ez a mozzanat lehetővé teszi, hogy akár Kosztolányi szemével olvassuk Kölcsey tanulmányát. Igaz, a *Lenni vagy nem lenni* nem Kölcsey, hanem Széchenyi alakját idézi föl, alighanem azért, mert Kosztolányi a *Hunnia* szerzőjénél egyértelműbben találta meg annak a véleménynek a kifejtését, mely a nyelvben véli föllelni a nemzeti hagyományokat, mivel a nyelv elválaszthatatlan a tudattól. Széchenyinél végülis senki nem hirdette következetesebben, hogy mindenki tartsa meg saját nyelvét, mert a legkisebb nyelvi közösség eltűnése is pótolhatatlan veszteség az emberiség számára. Ahogyan 1835. november 30-án mondta a felső tábla ülésén: „nyelvemet Istentől vettem, és csak Istennek adom a halálban” (Széchenyi 1991, 1: 692).

Kosztolányi röpirata mintegy cáfolata annak, amit Babits a *Magyar irodalomban* állított: szerinte az anyanyelvi olvasó nem láthatja kívülről, „elfogulatlanul” saját irodalmát. Noha az efféle értelmezés Széchenyire valóban inkább jellemző, lehetősége Kölcseynél is megtalálható, s talán ezúttal bővebb indoklás nélkül megállapíthatom: számomra ez a leginkább elfogadható megközelítés. A magyar irodalom főként e nyelvnek a hagyománya - föltéve, hogy a nyelvet igen tág értelemben vesszük, egy elképzelt közösség történeti emlékezetével, hiedelemrendszerével, életformájával, világszemléletével azonosítjuk. Ahogyan Wilhelm von Humboldt hangsúlyozta egy évvel az ő halála s tízzel Kölcsey tanulmányának megjelenése

után kiadott könyvében, a nyelv nem „ergon”, hanem „energia”, tehát a tőle elválaszthatatlan nemzeti hagyomány is „minden pillanatban elmúló valami”-nek tekintendő (Humboldt 1985, 82-83).

Csábító volna e megnyugtató végkövetkeztetéssel zárni eszmefuttatásomat, de nem akarok elhallgatni egy olyan kérdést, amelyet nyitottnak, sőt jelenleg megválaszolhatatlannak vélek.

Legalábbis megfontolandó, vajon a nemzetek életkorára vonatkozó föltevést nem lehet-e összefüggésbe hozni a művelt-műveletlen, civilizált-barbár, központi s peremvidéki kultúra, sőt akár a nagy és kis irodalom kettősségének elvetésével s a különböző kultúrák egyenjogúságának gondolatával. Ez a kérdés azért is időszerű, mert egyáltalán nem bizonyos, mi is lehet a jövője az Európai Unióba belépett országok nemzeti hagyományainak. E közösség egyik folyóiratában, 1996-ban Helmut Wagner azt hangsúlyozta, hogy e kérdésre nincs válasz, a közösségbe befogadott nemzetek esetében „többékevésbé a sötétbe ugrásról van szó”, mivel előre nem lehet tudni, az európai egység „sírja” vagy „életbiztosítása” lesz-e a nemzeti kultúráknak (Wagner 1996, 61).

A magyar irodalomról külföldön kialakult kép a múltban is erősen és érthetően különbözött attól, ahogyan az anyanyelvi közösség értékelte saját örökségét, napjainkban azonban egyre gyakrabban fordul elő, hogy valamely magyarul író szerző könyveinek idegen nyelvterületen sokkal nagyobb sikere van, mint itthon. Természetesen ennek a fordítottjára is sok a példa. Megkockáztatható a kérdés: a jövőben mennyire érvényesülhet Kosztolányi igazsága, mely szerint a magyar műveknél nem a külföldi fogadtatás a lényeges, hanem az anyanyelvi közösség véleménye s mennyiben játszik majd szerepet az egyes nemzeti irodalmak megítélésében a nyelvek hozzáférhetősége illetve a fordíthatóság. A magyar irodalom sorsát a múltban is erősen meghatározta a nemzetközi kultúra nyelveszménye, s ez nyilván a jövőben is így lesz. A latin nyelvű középkort követően, a reneszánsz idején sokan az olaszt, az 1789-ben kitört forradalom előtt s után a franciát tartották irányadó kul-

túrának s nem alaptalanul. A Habsburg Birodalom fönnállásáig Közép-Európában kitüntetett szerep jutott a német nyelvnek. Napjainkra az angol emelkedett a nemzetközi nyelv rangjára. Angol szakos tanárként nem ismerek nagyobb szerzőt Shakespeare-nél, de tisztában vagyok azzal, hogy még e költő nemzetközi elismertsége is sokat köszönhet ennek a világméretű egységesülési folyamatnak. Ahogy a múltban Janus Pannonius és Temesvári Pelbárt latinul, Fekete János gróf, Martynovics és Teleki József gróf franciául, Széchenyi, Eötvös József báró, Zalai Béla, Lukács György és Márai németül írt, nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy a jövőben magyar szerzők gyakran folyamodnak majd az angol nyelvhez, nagyobb közönséget remélve.

A fölvilágosodás némely bölcseleői állandó s egyetemes emberi természet létezésében hittek. „Franciákat, angolokat, németeket ismerek, *embereket* nem” – állította Joseph de Maistre, 1797-ben, már-már a romantika szellemében (Maistre 1980, VI, 64). Mivel az irodalmi művek többségét valamely elképzelt nemzeti közösség nyelvén írják, az első lehetőség hirdetése könnyen az összemberi kultúra semmitmondó közhelyeihez vezethet. A második eszmény vállalása viszont több esetben is beszűkülést eredményezett. Kölcsey a két eszmekör együttes hatására írta a *Nemzeti hagyományokat*. A huszadik század legvégén némelyek a fölvilágosodással kezdődött folyamat végéről, lezárulásáról beszéltek. Legalábbis kétféle ellenvetést fogalmaztak meg a történeti folyamatok szerves fejlődésként való értelmezésével szemben. Fukuyama a demokrácia világméretű győzelmét és így a történelem végét, Zaki Laïdi viszont a fölvilágosodás kudarcát, „értelem nélküli világ” eljövételét jósolta.

A jövő nyitott, s a magyar olvasóközönség társadalmi, politikai s kulturális vonatkozásban erősen megosztott: a különböző értelmező közösségek más és más irodalmi hagyományokat vallanak magukénak. Mivel a korábbi irodalomtörténetesek „nagy elbeszélései”: a társadalmi haladás, a művészi újítás és a nemzetjellem kibontakozása eddig érvényes alak-



jükban már aligha használhatók, kérdés, miféle célelvű folyamatnak lehet megfeleltetni a magyar irodalom történetét. E bizonytalanságérzés érezhető abban az értelmezésben, melyet Márton László adott Kölcseyről 1990-ben készült tanulmányában. Állítása, mely szerint a *Nemzeti hagyományok* szerzőjének „gondolkodásmódja példát és mintát ad arra, miképp élhetők meg egyéni sorsként az egyre virtuálisabbá váló közösség belső ellentmondásai” (Márton 1999, 80), nagy megértésre vall Kölcsey belső vívódásai iránt, de mintha figyelmen kívül hagyná azt, amit kiindulópontként hangsúlyoztunk: a nemzet sosem lehet tényleges, legföljebb elképzelt közösség. Márton kétes értéket tulajdonít annak a Kölcsey tanulmányában megfogalmazott eszménynek, mely „mindmáig meghatározza a magyar kultúra irányultságát, legfontosabb kérdésfeltevéseit és értékszempontjait: (...) a kollektív emlékezet védelmét, a történetnyomozás tragikus pátoszáát és a világraszóló nagyság megjelenítését abban, ami sekélyes és jelentéktelen” (Márton 1999, 72). Bármennyire szükségesnek tartom az idő- vagy térbeli vidékiesség s parlagiság kárhóztatását, nem tekintem kevésbé veszélyesnek, ha feledjük: értékelni többnyire csakis valamely közösség fönntartásának a távlatából lehet.

Vállalva a tévedés kockázatát, a jelenlegi helyzetben a közösségi emlékezet fönntartását tartom elsődleges célnak. „Mind a kő, régi tettek helyén emelve; minden bokor, régi jámbor felett plántálva; minden dal, régi hősről énekelve; minden történetvizsgálat, régi századoknak szentelve: megannyi lépcső a jelenkorban magasabbra emelkedhetni; érzelmeiteknek, gondolataitoknak s tetteiteknek több terjedelmet, tartalmat és célrahatást szerezni; s egész lényetekre bizonyos nemesítő, saját bélyeget nyomni, mely nélkül mind az emberek, mind a nemzetek sorában észrevétlen fogtok mint parányi vízcsepp az Oceánban tolongani.” Igaz, hogy kissé avíttasak s ünnepélyesek az ugyancsak 1826-ban keletkezett *Mohács* című eszme-futtatásnak e sorai, a bennük megfogalmazott figyelmeztetés nem érzem időszerűtlennek. Az új közlési eszközök előidézte

változások, a világ gazdasági és nyelvi egységesülése könnyen veszélyeztethetik a nemzeti hagyományokat fönntartó intézményeket. Képesek lesznek-e megőrizni önállóságukat az önvédelemre kényszerült nemzeti kultúrák? Jólátra nem vállalkozom, csakis Széchenyi intésére emlékeztethetem azokat, akik egymással összeegyeztethetetlen értékrendek mellett kardoskodnak, az eddigi örökség maradéktalan megőrzésére illetve gyökeres megrostálására és átrendezésére buzdítanak: „Mi oly gyarlók, oly igen homályban látók ’s botorkázók, egymáshoz türedelemnél józanabbat nem gyakorolhatunk; mert csak utóbb válik el, kinek van több igaza, ’s ha van kárhózatra méltó bűn, ítéletem szerint nincs nagyobb ’a türedelmetlenségénél” (Széchenyi 1831, 54-55).

Kölcsey, Széchenyi, Ady, Babits és Kosztolányi ostorozta, mert föl akarta rázni a magyarokat. A huszadik század folyamán a magyar irodalom roppant sokszínűvé vált, és az íróknak Krúdytól Krasznahorkaiig, Füst Milántól Nádasig, Kassáktól Kemenes Géfinig, Máraitól Bodor Ádámgig, Radnótitól Kovács András Ferencig, Pilinszkytól Rakovszky Zsuzsáig terjedő sora annyira különféle életműveket hozott létre, hogy összességüket nehéz egyetlen egység részeként fölfogni. A reformáció vagy a romantika térhódításakor, sőt a huszadik század elején illetve a két világháború között is írástudók fogalmazták meg a nemzeti hagyományok mibenlétét. Példájukból okulhatunk, de nem menekülhetünk a föladat elől, mely önállóságot igényel. Elődeinkhez hasonlóan nekünk is a megváltozott körülményekhez kell szabnunk az örökség átértelmezését. A nemzeti hagyományokhoz mint történeti tudatunk alapját képező folytonossághoz csakis úgy lehet hitelesen kapcsolódni, ha bírálat tárgyává tesszük őket.

„Az a’ mi valaha nemzetiségünk talpköve ’s ereje volt, időjártaival elbomlott, (...) ’s a’ mi elmúlt, ne akarjuk azt megint életbe visszaidézni, mert lehetetlen – ugy mint elfolyt óráink se térnek soha vissza többé” (Széchenyi 1930, 325). A *Hitel* szavai emlékeztethetnek arra, hogy az átértelmezés szükséges

volta egyáltalán nincs ellentmondásban a múlttal, ellenkezőleg: szervesen következnek az örökségből, melyet csakis akkor értünk meg, ha másként értjük, mint elődeink.

#### HIVATKOZÁSOK

- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities*. London: Verso.
- Babits Mihály (1978) „Magyar irodalom” in *Esszék, tanulmányok*. Össze-gyűjtötte, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi, 1: 359–420.
- Furtwängler, Wilhelm (1996) *Aufzeichnungen 1924–1954*. Zürich und Mainz: Atlantis.
- Gadamer, Hans-Georg (1984) *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat.
- Horváth János (1976) *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Budapest: Akadémiai.
- Humboldt, Wilhelm von (1985) *Válogatott írásai*. Ford. Rajnai László. Budapest: Európa.
- Hume, David (1963) *Essays: Moral, Political and Literary*. London: Oxford University Press.
- Huizinga, J. (1943) *Im Bann der Geschichte: Betrachtungen und Gestaltungen*. Basel: Burg.
- Madách Imre (1942) *Összes művei*. Sajtó alá rendezte, bezette, és a jegyzeteket írta Halász Gábor. Budapest: Révai.
- Maistre, Joseph de (1980) *Considérations sur la France*. Paris: Garnier.
- Marc-Lipiansky, Mireille (1997) „Crise ou déclin de l’Occident”, *L’Europe en formation*, 306–307: 47–79.
- Márton László (1999) *Az áhítatos embergép*. Pécs: Jelenkor.
- Miller, J. Hillis (1998) *Reading Narrative*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Neumer Katalin (1998) *Gondolkodás, beszéd, írás*. Kávé.
- Nietzsche, Friedrich (1981a) *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geiste*. Wilhelm Goldmann.
- Nietzsche (Friedrich)(1981b) *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Frankfurt am Main: Insel.
- Pléh Csaba (1998) *Hagyomány és újítás a pszichológiában: Tanulmányok*. Budapest: Balassi.
- Ricoeur, Paul (1964) *Histoire et vérité*. Troisième édition augmentée de quelques textes. Paris: Seuil.
- Rousseau, Jean-Jacques (1966) *Du Contrat social*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Rousseau, Jean-Jacques (1971) *Discours sur les sciences et les arts*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Szabó Dezső (1934) *Füzetek 3*. Budapest: Ludas Máttyás kiadás.
- Gróf Széchenyi István (1930) *Hitel*. Szerk. és bevezetéssel ellátta dr. ifj. Iványi-Grünwald Béla. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Gróf Széchenyi István (1831) *Világ vagy is Felvilágosító töredékek némi hiba ‘s előítélet eligazítására*. Pesten: Fűskúti Landerer.
- Gróf Széchenyi István (1887) *Beszédei*. Budapest: Athenaeum
- Gróf Széchenyi István (1925a) *Döblingi irodalmi hagyatéka: Blick és kisebb döblingi iratok*. Szerk. és bevezetéssel ellátta Tolnai Vilmos. Harmadik kötet. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Gróf Széchenyi István (1925b) *Naplói I*. Szerk. és bevezetéssel ellátta Dr. Viszota Gyula. Első kötet. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Széchenyi István (1991) *Válogatott művei*. Budapest: Szépirodalmi.
- Szerb Antal (1935) *Magyar irodalomtörténet*. Második, átdolgozott kiadás. Budapest: Révai.
- S. Varga Pál (1998) „...s az ember véges állat...” (*A kultúranthropológia irányváltása a felvilágosítás után – Herder és Kölcsey*). Fehérgyarmat: Kölcsey Társaság, 1998.
- Wagner, Helmut (1996) „L’Union européenne: ‘tombeau’ ou ‘assurance vie’ des nations européennes?”, *L’Europe en formation*, 301, 61–74.

## Hang, kép és szó, nemzeti és világművészet

### 1. Abszolút és programzene

A művelődéstudomány (cultural studies) divatja arra ösztönözheti az irodalmárt, hogy kísérletet tegyen többféle művészet összehasonlító vizsgálatára. Nem szükségszerűen „a magát a kultúratudományok összefüggésében újraszituálni igyekvő” avagy „a medialitás felől újraértő irodalomtudomány” szellemében, mert ha föltesszük, hogy bármely felfogás „megkerülhetetlenül íródott és íródik be a magyar irodalomértelmezés hagyományába”, s olyan következtetés megfogalmazásához jutunk „a ma már evidenciaként kezelt jellegzetesség” nevében, mely „elkerülhetetlennek látszik”, hallgatólagosan vagy kimondva elfogadjuk, hogy a szellemtudományokban a föltételezett szemléletváltozás majdnem annyit jelent: tiszta lapról lehet indulni, vagyis az egyik fogalomrendszer, szaknyelv, értékrend kitörli a másikat. Ha ez így volna, már a magyar irodalomtudományban talán kissé túlon túl is gyakran idézett szerzőknek, az 1983-ban, 1997-ben illetve 2004-ben meghalt Paul de Mannak, Hans Robert Jaußnak és Jacques Derridának műveit is a meghaladott múlthoz lehetne kapcsolni. Nem kevesebb joggal, mint ha a magyar tudománytörténet keretein belül azzal érvelünk, hogy „Németh G. Béla műelemzése (...) olvasásmódjukat illetően korábbi képlethez tartoz-

nak, mint Király munkái” (Bónus 2007, 257, 297, 253, 303, 305). A „szocializmus-kapitalizmus, imperializmus-antiimperializmus világot megosztó ellentéteit”, „realizmus és modernség vitájá”-t, „a közösségben, emberiségben, történelemben való gondolkodás szépségét, pátoszá: a nembeliséget”, „gondolkodó-realista forradalmi tartást” még 1986-ban kiadott könyvében is hangoztató Király István (Király 1986, 324, 470, 377, 472) munkái túlnyomó többségénél bizonyításra szorult az állítás, hogy „a szemiotikai fordulaton” túli álláspontot képviseltek volna (Bónus 2007, 274) – sokkal inkább a világnak egységesülésére vonatkozó olyan föltevésével hozhatók összefüggésbe, mely a jelen távlatából tévhitnek vélhető –, ám az itt kifejtendő szempontjából inkább arra érdemes figyelmeztetni, hogy amennyiben „szemiológia előtti” és „szemiológia utáni” (Bónus 2007, 264, 268) irodalomtudományt különböztetünk meg, a korszerűség hangoztatott elve helyett „a történetiszemléletünket a XIX. századi historizmus örökségeként ma is hatalma alatt tartó (determinista) fejlődéselvhez” (Gyáni 2003, 111) ragaszkodunk. A jeltudomány kétségkívül elősegítette az irodalom és a többi művészet, így a zene viszonyának megismerését, de az esztétikának is lehet hasonló szerepet tulajdonítani. A múlt alapos mérlegelése hihetőleg kizárja annak a lehetőségét, hogy a művészetben vagy a szellemtudományokban hirtelen változásokat tételezzünk fel. Lehet a szerves fejlődés eszményét romantikus előítéletnek, akár ábrándnak tekinteni, de a tudomány végső szókincsének pusztá kicserélése aligha fogható fel „haladás”-nak. Nem szívesen alkalmazkodom a tekintély elvéhez, de talán megemlíthető, hogy Jauß alapelvei közé tartozott, hogy „a megértés elsődlegesen nem magán-, de párbeszédszerű”, „a merőben másnak, a tisztán újhoz hasonlóan nincs hermeneutikai értéke”, és „a későbbi fényében a korábbi újnak látszhat” (Jauß 1994, 11, 363, 399).

Ugyanezt vonatkoztatnám a jeltudományhoz hasonlóan több évezredes múltra visszatekintő kultúratudományra, mely aligha nélkülözheti irodalomnak, zenének, festészetnek, szobrászatnak, építészetnek, színháznak, táncnak, mozinak és más

művészeteknek együttes mérlegelését. A különböző művészeti ágakról nyilatkozni egyszerre csábító és kockázatos vállalkozás. Egyetlen területet sem könnyű ismerni, kettőt viszont már jószérivel nem is lehetséges. Festmények vagy zeneművek irodalmias magyarázata mindig a megfelelő szakértelem hiányáról tanúskodik. Az intermediális jelenségek vizsgálatához tekintetbe kell venni, hogy az egyes közegekhez más és más lejegyző rendszer tartozik, nem ugyanaz a működési módjuk, és ennek megfelelően a mű azonosíthatósága sem ugyanazt jelenti az egyes területeken. Egyetlen *Mona Lisa* létezik, törvény szabályozza, hány öntvény számít „eredetinek”, zenemű esetében a megszólaltatás, színpadi műnél az előadás, szöveg-nél a fordítás nagyon sajátos szabályszerűségek által irányított összetevőkre vezethető vissza.

Aki párhuzamot von kétféle művészet között, kétféle anyag törvényszerűségeitől, belső örökségétől vonatkoztat el. Két jelenség megvilágítására törekszik, de legtöbbször egyiknek a minősítését sem sikerül megoldania. Hevenyészett példaként egy festménynek, Székely Bertalan 1850-es évek végére keltezhető *Tájkép* néven ismert olajvázlatának (95x66 cm., Magyar Nemzeti Galéria) leírását idézném: „A felhők közül kibukkanó hold fénye sejtelmesen világítja meg a széles, expresszív ecsetvonásokkal felvázolt tájat, amely Grieg zenéjének, Lenau költeményeinek hangulatát varázsolja elénk” (Bakó 1982, 14-15). Hasonlóan önkényesnek, esetlegesnek, véletlenszerűnek minősíthető *A szegény kisgyermek panasza* című versfüzér „Szegény anyám csak egy dalt zongorázik” kezdetű részletének (1911) az elvont eszmei általánosság, sőt szólamszerűség jegyében fogant magyarázata, mely mellesleg ékesen bizonyíthatja, mennyire nem vette figyelembe Király István a jeltudomány eredményeit irodalom és zene összevetésekor: „megjelent a művészetekben egy új konfliktustípus: ember és szerep ellentmondása. Egy közepes zenéjű, késett, romantikus opera, Leoncavallo *Bajazzók*ja nem utolsósorban ezért lett világsiker a múlt század végén. Az elsők között érzett ez rá erre a konfliktusra. S ennek volt egyik első hazai megszólaltatója Kosz-

tolányi Dezső” (Király 1986, 165). A megvilágítónak szánt párhuzamot látszólag az indokolja, hogy a vers zenére utal. Valójában a hivatkozás merőben külsődleges az eszmei általánosításhoz képest. Sem a hasonlítottól, sem a hasonlóról nem derül ki semmi lényeges. A közhelyesen „romantikus”-nak minősített operának voltaképpen csak a zeneszerzőtől származó szöveggönyve szolgál mintegy ürügyként az összevetéshez, miközben a hasonlított költői szöveg lényege homályban marad: nem derül fény arra, hogy a zárlat a parlagiságot a magas művészet szintjére emeli föl:

*Kopog-kopog a rossz vidéki valcer  
és fáj és mély, mint egy Chopin-keringő.*

Irodalom és képzőművészet erőszakolt párhuzamba állítását is hasonlóan lehet minősíteni. „Nem lineáris, egymásra rakó, de alineáris, montírozó volt például a szerkesztés, mint a kubista képeken.” A *Szeptemberi áhítat* elemzésének ez a kitétele (Király 1986, 266) szintén azt tanúsíthatja, hogy az értekező semmit nem hasznosított abból, amit a szemiotika a nyelvi s képi jelek viszonyáról megállapított. Lényegében ugyanezért kifogásolható az a megállapítás, mely szerint Esti Kornél „démonisága” a „Mona Lisának bajuszt festő Duchamp anti-civilizatorikus nyugtalanságával” rokon (Király 1986, 422). A hozzávetőlegesen egyazon korszakban létrehozott, valójában merőben különböző alkotások egymáshoz társításának alapja a vélt eszmei indíttatás, miközben még a legáltalánosabb művészi törvényszerűségek is homályban maradnak: az értelmező elfelejti, hogy az egyik esetben közismert remekmű hozzáértés nélküli csodálatának a kicsúfolásáról van szó.

Sok szerző úgy folyamodik másik művészeti ágra vonatkozó kifejezésekhez, hogy utalásai meghatározhatatlanul homályos értelműek maradnak. Versek zeneiségére vonatkozó körvonalatlan jelentésű megjegyzések hosszú sorára lehet gondolni. Király István „többértelem”-mel, „összetettség”-gel, „ellentmondásosság”-gal azonosította a „polifóniá”-t (Király

1986, 240, 348), holott e szakszó egyenrangú, egymással kölcsönhatásban kibontakozó szólamok egyidejű megszólalását jelenti a zenében, aminek legföljebb különböző szövegeknek egymással egyidejű elhangzását lehetne megfeleltetni, olyan kivételszámba vehető művek esetében, mint Michel Butor *6 810 000 liter víz másodpercenként* című „sztereofonikus tanulmánya” (1965). „Paál nemcsak Barbizon finom naturalista líráját, vallásos-panteista természetszemléletét követte egyéni feldolgozásában, hanem a komor, szűkszavú magyar népbaladákat is” – olvasható a tizenkilencedik századi magyar festészetnek egyik áttekintésében (Szabó 1985, 46). Külföldi szerzőre is hivatkozhatom. „Wagner kifejlesztette az impresszionista festészet analogonját” – állította Adorno (Adorno 1985, 60). Mondata alig több kinyilatkoztatásnál, melynek indokolt-sága annyira kérdéses, hogy még a szerzőnek közismert zenei szakképzettsége alapján sem értelmezhető.

Jelentős tudósok is beleesnek abba a hibába, hogy gondolatmenetük során szakterületükön kívüli művészetre vonatkozó ellenőrizetlen adatot vesznek át másodkézből. Két példát említenék. A rögzítő közegek (médiumok) avatott elemzője, Friedrich A. Kittler azt írja a fonográfról: „Németországban Edison megnyerte a maga számára Bismarckot és Brahmsot, aki egyik magyar rapszodiájának fölvételével e művét megszabadította a későbbi karmesterek önkényétől” (Kittler 1999, 78). Nemcsak arra lehet hivatkozni, hogy a szerzői előadás föltétlen hitele korántsem magától értetődik. Sokkal közönségesebb érv lehet, hogy az *Első (g-moll) magyar tánc* (nem rapszódia) 1889 körül készített, ötven másodpercnél is rövidebb fonográfhengeres fölvételéből még a legkorszerűbb helyreállítással előállított változat (így a Kittler idézett könyvénel újabb, a Fono cég által a „The Piano Library” nevű sorozatban 1998-ban forgalomba hozott, PL 284 jelzetű sugárlemez) esetében is alig lehet bármi zenét hallani, nem szólva arról, hogy a kései tizenkilencedik és korai huszadik század karmesterei közül szinte egy sem ismerhette ezt a fölvételt. E másodkézből vett adatnak tehát semmiféle érvénye nem lehet a hatástörténet számára.

Másik példaként Carl Dahlhausnak egy magyarul is olvasható munkájából idéznék. A kiváló zenetudós arra hivatkozik, hogy „Walter Pater híres mondása szerint (...) a költészet titkon zenévé szeretne válni” (Dahlhaus 2004, 149). Az angol szerzőnek sokszor (félre)idézett kijelentése valójában így hangzik: „Minden művészet állandóan a zene rangjára (condition) törekszik” (Pater 1986, 86). Az oxfordi tanár állítása egyébként nyilvánvalóan a német romantikusoknak hasonló észrevételeit visszahangozza. Pater többször is járt német földön és olvasott németül. Richard Wagner 1857-ben megjelent értekezését is ismerhette *Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről*, melynek sarkalatos tétele szerint „a zene a legmagasabb, megváltó (erlösende) művészet” (Wagner 1888, 191).

Gyakran előfordul, hogy a irodalom történetiségének szakszerű értője mintegy zárójelbe teszi a történetiséget és nehezen igazolható egyéni benyomásra hagyatkozik, amikor más művészetre utal. A *The Waste Land* című, 1922-ben megjelent költemény avatott elemzésében olvasható az a megállapítás, hogy „némely nagyszerű műalkotás egyáltalán nem képvisel semmiféle mozgalmat, kort vagy egyéb képviselni valót.” E kicsit bizonytalan értelmű kinyilatkoztatást a következő szembeállítás hivatott alátámasztani: „Mozart munkássága például az egyetemes emberi kultúra sajátja, időtől és helytől úgyszólván függetlenül. Ha a zenéjét hallgatjuk, nemigen gondolunk Salzburgra, Bécsre vagy a barokkra. Wagner életműve nem kevésbé nagyszerű, de igen erőteljesen kötődik a századvégi Münchenhez, és megítélése is erőteljesen változik időtől és helytől függően” (Kappanyos 2001, 110). A történész könnyen megfogalmazhatja ellenvéleményét. A barokkra ellenhatást hozó bécsi klasszikus zenének, s így Mozart műveinek értelmezése is alapvetően megváltozott a legutóbbi félévszázadban, alighanem nagyobb mértékben, mint Wagner alkotásainak felfogása, melynél inkább érvényesült a hagyomány folytonossága, hiszen a *Ring* szerzőjének műveiről majdnem keletkezésük óta készültek hangfölvételek, míg Mozart esetében a huszadik századnak erőfeszítést kellett tennie a romantika idején

elfelejtett kései tizenyolcadik századi előadásmód újratemtésére. Ehhez a döntő különbséghez képest részletkérdés, hogy noha a *Tristant* 1865-ben, a *Meistersingert* 1868-ban, a tetralógia első két részét pedig 1869-ben illetve 1870-ben valóban Münchenben mutatták be, Wagner öröksége sokkal inkább Bayreuth színházi újításaihoz kapcsolódik.

A *The Waste Land* értelmezését egyébként az időtől s helytől független Mozart és az időhöz és helyhez kötött Wagner megkérdőjelezhető szembeállítására aligha érinti. Annál lényegesebb a *Tristanból* vett két idézet, a költemény első részének 31-34. illetve 42. sorában. Az első felvonás elején egy fiatal tengerész hangját halljuk zenekari kíséret nélkül:

*Frisch weht der Wind  
der Heimat zu:  
Mein irisch Kind,  
Wo weilest du?*

A harmadik felvonás első jelenetében a sebesült Tristan álmat vigyázó Kurwenal azt kéri a pásztortól, kémlelje a látóhatárt és sípjával azonnal jelezze, ha hajót lát a tengeren közeledni. A pásztor válasza így hangzik:

*Oed' und leer das Meer!*

Az irodalmár elemző szerint „A két Wagner-töredék egy szerelmi történet két végpontját jelöli ki a várakozásteli izgalomtól a kiábrándult ürességig” (Kappanyos 2001, 208-209). E minősítés nemcsak a zenével van ellentmondásban, de a pusztá cselekménnyel is, hiszen a harmadik felvonásnak a tenger ürességére vonatkozó állítása éppen azt a rendkívüli várakozást hivatott meghosszabbítani, és ezáltal fokozni, amellyel a halálos sebet kapott hős Isoldét várja. Szó sincs kiábrándultságról; Isolde végülis megérkezik, hogy Tristan halála után ő maga is eltávozzék az evilági létből. Az első idézet a műnek olyan részletéből származik, mely megelőzi a cím-

szereplők kapcsolatának kezdetét, a második egy érzelmileg rendkívül felfokozott jelenet bevezetése. A két töredék a Wagner műveit megidéző utalások sorába illeszkedik, melyek közül az első és negyedik részben a Starnbergersee említése és a vízbefúlás Wagner támogatójának, II. Lajos bajor királynak a halálára, a harmadik részben a „Weiallala leia / Wallala leialala” a tetralógiában szereplő rajnai sellők énekére utal. 1912-ben éppen a két szóban forgó zeneművet ajánlotta T. S. Eliot figyelmébe francia barátja, Jean Verdenal. „A dráma minden egyes alkalommal megvilágosodik és a homályos részek jelentőségre tesznek szert” – jegyezte meg a *Ring* előadásairól, a *Tristanról* pedig azt állította: „olyan önkívületet okoz, amely szinte földhözvágja az embert” (Eliot 1988, 28).

A félreértésnek itt említett és más példáiból nem az a következtetés vonható le, hogy szó és hang, irodalom és zene viszonyának mérlegelése indokolatlan. A költészet és a zene történetének kölcsönhatása nem szorul igazolásra. Számtalan bizonyítékra lehet hivatkozni. Ismeretes, hogy a tizenhetedik és tizenyolcadik században a „funeral” illetve „tombeau” műfajú zenei alkotások „a retorikailag helyesen felépített halotti beszéd” mintáját követték (Harnoncourt 1988, 132), „a barokk korban a zenét gyakorlatilag elmondott beszédként tekintették”, és Johann Sebastian Bach „a retorika szabályait követve építette fel műveit – a 'hangzó beszéd' volt számára az egyetlen zene” (Harnoncourt 2002, 114, 63). Dubos abbé, Jean-Jacques Rousseau és Herder azt hirdette, hogy a zene a nyelvből származtatható. Velük szemben Rameau lényegében a püthagoreusok felfogásához hasonlóan arányokból vezette le a zene eredetét – annak ellenére, hogy billentyűs hangszerre írt szvitjei a táncjátékok mellett olyan programszerű vagy jellemdarabokat is tartalmaznak, mint *A madarak hívogatása*, *A sóhajok*, *A közönyös (L'Indifférente)*, *A tyúk* vagy *A vadak*. A következő században ez az ellentét a program- és az abszolút zene szembeállításaként fogalmazódott újra. Az egyik vélemény zene és irodalom közeli rokonságát, a másik a közöttük levő távolságot helyezte előtérbe. Hanslick a szöveg föl-

cserélhetőségét állította énekes műveknél, és lényegében ezt az örökséget követte a huszadik század közepén Susanne K. Langer, midőn a következő föltevéshez folyamodott: „Amikor egy zeneszerző megzenésít egy szöveget, megsemmisíti a költeményt és dalt hoz létre” (Langer 1953, 15). Álláspontjának igazolására némelyek arra hivatkozhatnának, hogy a *Winterreise* közhelyes szövege ellenére éppúgy remekmű, mint Schubertnek az *Erlkönig* vagy az *Über allen Gipfeln...* szövegére írt műve.

A romantika az „ut pictura poesis” helyébe az „ut musica poesis” elvét állította, s ez utóbbi abból az előföltevésből vezethető le, mely szerint „ahogy a hang a külsővel összemérhetetlen bensőség megnyilatkozása, úgy fülünk az az eszköz, mellyel ez a bensőség felfogható, a hallás pedig az érzés, mellyel ez a bensőség birtokba vehető” (Kierkegaard 1978, 10). Johann Karl Philipp Moritz *Andreas Hartknopf* (1786), Jean Paul *Hesperus* (1795) című prózai elbeszélő műve, a nagyszerű zenetudós Johann Nikolaus Forkel előadásain nevelkedett Wackenroder, továbbá Tieck és természetesen E. T. A. Hoffmann munkái, valamint Berzsenyinek bevallottan Jean Paul ösztönzésére írott *Poétai harmonistikája* ennek az eszménynek a szellemében fogantak. „Az a felfedezés, hogy a zene – mégpedig mint tárgy- és fogalom nélküli hangszere zene – egyfajta *nyelven túli nyelv*, eléggé paradox módon a *nyelven*: a költészetben fogalmazódott meg” (Dahlhaus 2004, 70).

Az ellentmondás látszólagosnak bizonyul, amint fölismerjük, hogy a német romantika legjelentősebb képviselői – Rameau-val és Rousseau-val ellentétben – már nem vagylagosságban gondolkodtak. Friedrich Schlegel 1798-ban ekképpen fogalmazott: „Némelyek különösnek és nevetségesnek vélik, ha a zenészek szerzeményeikben lelhető gondolatokról beszélnek, és gyakran megtörténik, hogy az ember észreveszi: zenéjükben több gondolatuk van, mint zenéjükéről. Akiben azonban van érzék minden művészet és tudomány csodálatos rokonsága (Affinität) iránt, ezt a dolgot legalább nem fogja az úgynevezett természetesség lapos szempontja szerint megítél-

ni s a zenét csak az érzékek nyelveként szemlélni, hanem el fogja ismerni, hogy minden tisztán hangszere zene bizonyos módon a bölcsélet felé hajlik. Vajon nem kell-e a tisztán hangszere zenének is szöveget létrehoznia a maga számára, és benne a téma kibontakoztatása, ismétlése, változásai és szembeállítás (kontrastiert) nem hasonlítanak-e valamely elmélkedés tárgyára egy bölcséleti eszmesorban?” (Schlegel 1980, 1: 257–258).

Bölcsületnek és zenének társítása Richard Wagnertől sem volt idegen. Dahlhaus nemcsak arra emlékeztetett, hogy az abszolút zene kifejezés ettől a zeneszerzőtől származik, de egyúttal azt is sugalmazta, hogy a bayreuthi mester kései éveiben egyre inkább közeledett az általa bevezetett jelzős szerkezettel meghatározott eszményhez: „eltérően az 1851-ben, az *Opera és drámában* írottaktól, miszerint a zene a kifejezés eszköze és a dráma a kifejezés célja, most már a schopenhaueri tétel jegyében a zene a lényeg mondja ki, mely lényeg a nyelvi és színi megjelenésben csupán tükröződik” (Dahlhaus 2004, 139). Több kései tanulmány is bizonyítja, hogy a *Ring* szerzője egyre inkább a zene elsődlegességét vallotta. Közülük talán a zenedráma elnevezéséről 1872-ben megjelent fejtegetés a legismertebb, amelyben Wagner „a zene láthatóvá váló tettei” megjelöléssel utal saját alkotásaira (Wagner é. n., 306).

A tizenöt éves Wilhelm Furtwängler még úgy vélte, Wagner a színműnek rendelte alá a zenei szerkezetet, ezért, az abszolút zene megszállott híveként írta Bertel von Hildebrandnak, hogy „Wagner sosem volt igazi művész” (Furtwängler 1964, 3). Fokozatosan ismerte föl, hogy Wagner pályafutásának alakulása párhuzamos volt az általa abszolútnak nevezett és a programzene ellentétének meghaladásával. 1936-ban Wagner méltatását ezekkel a szavakkal vezette be: „kora ifjúságomban Haydn, Mozart, Beethoven volt a vezércsillagom. Wagnert később tanultam meg ismerni, s minél jobban megismertem zenészként, annál inkább csodáltam és szerettem” (Furtwängler 1996, 133). „Wagner egyedüli eset volt és marad, nincs igazán elődje, sem utódja. Zenéje nem a tiszta zenészé, költészet nem az igazi

szó-művészé” – írta két évvel később (Furtwängler 1955, 100-101). Az abszolút zenéhez közeledő Wagner hallható Furtwängler fölvételein. Ezt a Wagnert érzékelt Karl Straube, a kiváló orgonista az 1937-es bayreuth-i *Ring* előadásain, s ezért írta nagy kortársáról egy levelében, hogy „Wagnernak e nagy műveit úgy vezényli, mint szimfóniákat” (Mutz 1997, 62). Ez a felfogás mintha összhangban lett volna a zeneszerzőnek az az 1881-ben tett kijelentésével, mely szerint a *Parsifal* befejezése után „csak egytételes szimfóniákat”, tehát szöveg nélküli zenét kívánt írni (Wagner 1983, 338).

## 2. Nemzeti hagyomány és egyetemes művészet

Értékörzést avagy újítást testesít meg Wagner művészete? Furtwängler úgy vélte, a *Meistersinger* és a *Tristan* alkotójának öröksége egyúttal helyi és nemzetközi érték viszonyának a kérdését is fölveti. A huszonegyedik században e kérdés különös súlyúnak látszik, mert az egységesülés (mondialisation) egyre több területen érvényesül, nemcsak a gazdaságra, de a természettudományokra is rányomja a bélyegét. Immáron közhelynek számít, hogy „az úgynevezett kemény tudományok, mint például a fizika, a kémia és a molekuláris biológia száz százalékgig globalizáltak, vagyis amit már felfedeztek Berkeley-ben vagy Stockholmban, azt nem érdemes újra felfedezni Budapesten” (Náray-Szabó 2007, 1458). „Amennyiben van a világháléhoz kapcsolt számítógépem, nincs jelentősége annak (It does not matter), hol is vagyok” – hangoztatja egy olyan irodalmár, aki hosszú pályafutása elején a fenomenológiai irányú tematikus kritikának (criticism of consciousness), majd a dekonstrukciónak volt jelentős képviselője, végül a művelődéstudomány (cultural studies) híve lett. (Miller 1999, 17). Egyelőre még nem lehet egyértelműen eldönteni, milyen hatással lehet a világháló okozta változás a művészetek és a velük foglalkozó tudományok alakulására.

Nemzeti és/vagy európai művészet? Az így fölített kérdés eleve maradiságra vagy legalábbis értékörző magatartásra enged következtetni. Az „és/vagy” helyett „sem..., sem” is hozzákapcsolható a két jelzőhöz. Egyrészt azért, mert a huszonegyedik század elején, a gyarmatosítás utáni időszakban, amidőn némely közgyűjteményben afrikai vagy óceániai álarcot is műtárgyként tekinthet meg a látogató, már igencsak kockázatos Európa-központú álláspontot elfoglalni, másfelől azért, mert magyar vonatkozásban nemzeti hagyományt főként válságosnak tekinthető történeti helyzetekben szokás emlegetni. Az 1920-ban kötött békeszerződés hatására érvelt Lyka Károly a Kosztolányi szerkesztette *Vérző Magyarország* című kötetben a Kárpát-medence kulturális egysége mellett, s a nemzeti szocializmus okozta fenyegetés készítette Kodályt és Gerevich Tibort arra, hogy 1939-ben a magyar zenét illetve képzőművészetet a némettől igyekezzék elhatárolni. Korántsem létezik olyan közmegegyezés, mely szerint a mai világban tapasztalható változások veszélyeztetik a nemzeti művelődést. Amikor 2005-ben tanulmánykötet jelent meg, melynek *Mi a magyar ma?* lett volna az eredeti címe (az utolsó szót a kiadó önkényesen hagyta el), egy irodalmár pályatársam azzal a megjegyzéssel fogadta a kiadványt, hogy e kérdés fölvetése nem időszerű. Lehet viszont úgy is érvelni, hogy helyi és nemzetközi értékek viszonya mérlegelésre tarthat számot akkor, amidőn az egységesülés egyre több területen érvényesül.

„Mindennél jobban szeretem az olyan emberek megjelenését, akik úgy öregedtek meg, hogy nem szakítottak régi szokásaikkal.” Paul Cézanne-nak ezt a nyilatkozatát idézi a londoni Courtauld Intézetben látható *Kártyázók* (1890–92) kísérőszövege. „Alkotó táj: Miért maradunk vidéken?” Ilyen címet adott Heidegger 1933-ban megjelent szövegének, amelyet akkor írt, amidőn Berlinbe hívták egyetemi tanárnak. „Hallom, amit a hegyek és az erdők és a parasztudvarok mondanak” (Heidegger 1983, 12). A bölcselő ezzel az indoklással hártotta el az ajánlatot. Mindkét megnyilatkozás szöges ellentétben áll az egységesülés folyamatával, amely nyilvánvalóan szorosan össze-



függ a helyváltoztatás állandósulásával. Arra figyelmeztetnek, hogy csakis a helyi kultúrának van emlékezete.

Heinrich Wölfflin, a *Reneszánsz és barokk* (1888), a *Művészettörténeti alapfogalmak* (1915), az *Itália és a német forma-érzék* (1931) és más nagy hatású könyvek szerzője, egykor Észak és Dél ellentétének a jegyében igyekezett értelmezni az európai művészetet. A német szellemtörténet képviselőinek a stílusra vonatkozó elképzelését utóbb sokan bírálták, de a szóban forgó kettősség újrafogalmazódott a huszadik század második felében, például az amerikai Robert Rosenblum *Modern festészet és az északi romantikus hagyomány* (1975) című munkájában. Általában megkérdőjelezhető az a felfogás, mely szerint a helyi értékek hangsúlyozása a „couleur locale” eszményét valló romantikának, különösen pedig a német romantikának az örökségére szűkíthető. Virginia Woolf „a hagyomány hatalmas törésé”-t látta az ókori görögök és a huszadik századi angolok között. 1925-ben megjelent tanulmányában nemcsak időbeli távolságra célzott, hanem arra a szakadékra is, mely a déli népeket „az olyanoknak a töprengő, befelé forduló mélabújától választja el, akik hozzászórtak ahhoz, hogy az év nagyobbik felét nem a szabad levegőn töltik”. Az életmód különbségéből igyekezett magyarázni azt, hogy „tizenhárom görög szót Shelley huszonegy angollal fordít” (Woolf 1953, 24, 26, 37).

Mielőtt valaki úgy gondolná, hogy a fordítás nehézségeinek és a helyi értékeknek olyan összekapcsolásáról van itt szó, amelyet főként a huszadik század első felében képviseltek azok az írók – Henry Jamestől Virginia Woolfig, Stefan Georgétól Kosztolányi Dezsőig –, akik noha egy nyelven írtak, mégis többféle nyelvi művelődéssel kerültek érintkezésbe, legyen szabad egy közelmúltból vett példát idéznem. „Milyen érzés fehérnek lenni?” – kérdezi egy pápua új guineai iskolásgyerek a tanárától Lloyd Jones *Mister Pip* című, 2006-ban megjelent és nagy feltűnést keltett regényében. A szigeten a tanár az egyetlen fehérbőrű ember. Válasza így hangzik: „Az utolsó mamutnak lehetett ilyen érzése.” „Milyen érzés feketének len-

ni?” – kérdezi a tanár az általa oktatott gyerekektől. „Magától értetődően természetes érzés” – válaszolja az a tanuló, aki az első kérdést a tanárának szegezte (Jones 2007, 81). A *Mister Pip* Dickens *Nagy várakozások* című regényére utal. A tanár ezt a könyvet olvassa fel a pápua gyerekeknek. A regény két, időben és térben távoli kultúra érintkezésének a lehetőségével foglalkozik, pontosabban azzal, milyen egy műalkotásnak a hatása tőle merőben idegen környezetben.

Mi lehet a sorsa a nemzeti művelődésnek egységesülő világunkban? Némi túlzással azt mondhatjuk, bármiféle válasz ki van szolgáltatva a bírálóknak. Egyfelől a nemzetieskedés (nacionalizmus vagy etnocentrizmus) vádja fogalmazódik meg, másrészt viszont saját közössége részéről szemrehányás érheti a társadalomtudóst, ha nem védi a gondjaira bízott helyi örökséget. A kettősségnek gyakorlati következményei is lehetnek: a jelenkori magyar irodalmártól azt várják, hogy minél több műve jelenjék meg idegen nyelven, azaz lehetőleg angolul, miközben a Magyar Tudós Társaságot annak idején a tudományok magyar nyelvű művelésére hozták létre.

Ismert történeti okok miatt különösen sok bírálat érte a németek nemzeties értékrendjét. „A német szellem dionüszoszi alapjairól olyan erő tört felszínre, melynek semmi köze a szókratészi kultúrához, (...) s ez az erő a *német zene*, kivált annak Bachtól Beethovenig s Beethoventől Wagnerig ívelő hatalmas nappályája” (Nietzsche é. n., 112). A tizenkilencedik századi bölcselethez ezt az állítását a jelenkorban nem szívesen idézzük, noha föltehető a kérdés: melyikünk venné a bátorságot, hogy kétségbe vonja Johann Sebastian Bach életművének nagyszerűségét. „A nyelv az anyanyelvként létező nyelv.” Kosztolányinak is tulajdoníthatná valaki e kijelentést, noha történetesen Heideggernek egy 1960-ban tartott előadásából idéztem (Heidegger 1983, 88). Ebből a kiinduló föltevésből akár arra is lehetne következtetni, hogy igazibb, hitelesebb műértés jöhet létre valamely közösségen belül, mint akkor, ha az idegent, térben vagy időben távolit saját nyelvre fordítják le. Nietzsche szavaival: „minden értékelés meghatározott távlatot téte-

lez föl: egyén, közösség, faj, állam, egyház, hit, kultúra fönntartásának a távlatát” (Nietzsche 1964, 186). A faj szót az utókor rossz hírbe hozta, olyan jelentéssel ruházta föl, amelyre a tizenkilencedik századi bölcselel Darwin kortársaként nem gondolt.

A nemzeti elfogultság vádjának kevésbé vannak kiszolgáltatva olyan közösségek, amelyeket a közfelfogás szerint kevésbé terhel a múlt elítélhető öröksége. Yves Bonnefoy, a kiváló költő síkra szállt hazája festészetének öntörvényű nemzeti hagyománya mellett. „Francia festészetnek fokozatosan kialakult hagyományt nevezek. Nem egy nép, faj, kifejeződése; a görög szobrászathoz vagy a firenzei rajzművészethez hasonlóan egy szellemi lehetőség, amely a saját logikája szerint bontakozott ki” (Bonnefoy 1980, 57). A tizenhetedik-tizennyolcadik században az egy tételes szonáta s a concerto olasz, az udvari kultúrában fontos szerepet játszó táncokból összetevődő szvit francia földön olyan helyi hagyományt jelentett, amelynek megfelelőjét a huszonegyedik században hiába keresnénk. Charles Timbrell amerikai zongorista és zenetudós 1992-ben könyvet jelentetett meg a zongorázás francia örökségéről, melyet végső soron a clavecin barokk játékmódjából vezetett le. Pótolhatatlan veszteségként állapította meg ennek az örökségnek az eltűnését a huszadik század vége felé, mikor megszűnnek a zenélés helyi hagyományai (Timbrell 1999). Más munkákra is lehetne hivatkozni, amelyek az olasz bel canto dalmű (opera) vagy a német dal (Lied) örökségének szertefoszlását taglalják. A népszerű kultúrából is lehetne példát említeni, az osztrák-magyar operettet, vagy azt az intézményhez kötött műfajt, amelyre utalt John Osborne *The Entertainer* (1957) című színművének bevezető jegyzetében: „A music hall haldoklik, s vele együtt Angliának egy jelentős része. Anglia elveszíti szívének egy darabját, valamit, ami egykor mindenkire tartozott, mert valóban népművészet volt” (Osborne 1961, 7). Mindezek a példák mintha Wittgenstein 1948-ban följegyzett állítását igazolnák: „a hagyomány nem megtanulható, nem olyan szál, amelyet valaki kénye-kedve

szerint fölvehet, mint ahogyan az ember az őseit sem válogathatja meg” (Wittgenstein 1980, 76).

Mennyiben van értelme magyar művészetről beszélni a huszonegyedik században? Mindenekelőtt óvakodni kell attól, hogy általános érvényű választ keressünk e nehéz kérdésre. Tudtommal a zenében a tizennyolcadik, a képzőművészetben a tizenkilencedik század előtt nem igazán vetődött fel a művészet magyar nemzeti sajátossága. Sietve hozzáteszem, ha nem tévedek, viszonylag kevés nemzet dicsekedhet lényegesen régebbi hagyománnyal. A kultúrák folytonossága sokszor megszakad: például Angliának aligha létezett saját nemzeti zenéje a tizennyolcadik s tizenkilencedik században. Az a tény, hogy „tulajdonképpen Joseph Haydn írta az első nagy formátumú magyar hangszeres tételeket”, s az úgynevezett „dűvő kíséret” műzenei átvételével a magyar cigányzenészek előadásmódjának sajátosságát használta föl zenéjének gazdagítására, „az akkor még uralkodó barokkos ütemhangsúlyozás kikapcsolására” (Somfai 2005, 235), arra emlékeztet, hogy természetesen nem az alkotók származását kell irányadónak tekintenünk. Az olasztól nagyon eltérő francia operát a Firenzében született Lully teremtette meg.

Ami a képzőművészetet illeti, ennek „anyanyelvi jellege alapvetően a 19. században megjelenő probléma” – írja Marosi Ernő, Bodonyi Józsefnek 1936-ban a *Budapesti Szemlében* közölt tanulmányára hivatkozva, majd ezt a végkövetkeztést fogalmazza meg: „A művészettörténet számára magyar az a művészet, amelyet a 19. század óta kialakult értékrend alapján, ennek jegyében alkottak” (Marosi 2005, 156, 170). Ebből azt a tanulságot lehet levonni, hogy e területen a nemzeti jelleg nemcsak történeti jelenség, de kifejezetten valamely korszakhoz kötött. A gazdaság és az ismerethordozó közegek egységesülése föltehetően olyan arányban hat az egyes művészeti ágakra, amennyire azok közvetlenül kapcsolódnak e tényezőkhöz. A moziban nyilvánvalóan nagyon erős e függőség.

Azért nehéz állást foglalni a helyi és nemzetközi művelődés kérdésében, mert közülük egyik sem tekinthető adottnak,

mindkettő megalkotott. Ami a képzőművészeteket illeti, annyit talán meg lehet kockáztatni, hogy Fülep Lajos egykori föltevésének érvénye ma kérdésesnek mondható. Azzal a kijelentésével szemben, mely szerint „az egyetemes jellegnek nem kritériuma az egyetemes hatás (az irodalomban pl. attól is függ, fordítják-e a művet, vagy nem), hanem *an sich* tartozik a műhöz” (Fülep 1974, 1: 269), legalábbis arra lehet hivatkozni, hogy a művek értéke sorsuknak, hatástörténetüknek a függvénye. „Ha a művészetben van nemzeti – állította Fülep –, úgy magának a *formának* kell annak lennie, mert minden egyéb – kedély, temperamentum, életmód, éghajlat, környezet, stb. a művészethez tartozik ugyan mint etnikai anyag, de maga még nem művészet” (Fülep 1974, 1: 262). Ez az 1918-ban megfogalmazott bírálat nyilvánvalóan azt kívánta sugallni, hogy a müncheni akadémizmust a magyar történelemből vett jelenet még nem alakítja át magyar festészetté. Nem kevésbé szigorú váddal illette Bartók Erkel egy 1911-ben megjelent cikkében, azt állítván, hogy a *Hunyadi László* zeneszerzője „olaszos zeneszámok közé belétűzdelt egy-két cigányos hallgatót vagy csárdást.” A mai befogadó már elnézőbb lehet Erkel dalműveivel szemben, hiszen azok tagadhatatlanul hozzájárultak a magyarság önképének kialakításához. Túlzottan magas mérce érvényesítését láthatja olyan ítéletben, mely szerint „nem magyar stílus, hanem stílustalanság” jellemzi őket (Bartók 1989, 99), Fülep érvelésében pedig vitathatónak vélheti a forma elkülöníthetőségét. Talán még akkor sem érvényesíthető az általa bevezetett szembeállítás, ha a forma elnevezést az ikonográfia megjelöléssel cseréljük ki.

Tulajdonítható-e magyar sajátosság például egy installációnak? Némi félelemmel válaszolnám e kérdésre, hogy amiként a *Hunyadi László siratása* (1859) vagy a *II. Lajos holttetének megtalálása* (1860, mindkettő Budapest, Nemzeti Galéria) című festmény értelmezése elválaszthatatlan a magyar történelem ismeretétől, némileg hasonló módon Bukta Imre *Mi tengerin hajózunk* (1992) című alkotásának hatása is függ a „tengeri” szónak más nyelvre alighanem lefordíthatatlan kétféle jelen-

tésétől. Az idős Peter Krafft *Zrínyi kirohanása* (1825, Budapest, Szépművészeti Múzeum), Barabás Miklós *Zrínyi* (1942, Budapest, Kiscelli Múzeum), Székely Bertalan *Zrínyi kirohanása* (1879–85, Debrecen, Déri Múzeum), valamint Hollósy Simon (1896, Szeged, Püspöki Gyűjtemény) és Csontváry Kosztka Tivadar ugyanilyen címmel ismert képe (1903, Pécs, Csontváry Múzeum) olyan sorként is felfogható, amelynek tagjai egymással, a *Szigeti veszedelem* szövegével s a történeti emlékezet más nyomaival kölcsönhatásba, párbeszédbe hozhatók, de csakis azok számára, akik ismerik őket. Természetesen e példák csupán arra adnak alapot, hogy egy-egy alkotó bizonyos műveinek értelmezésekor tételezhetünk föl olyan tulajdonságokat, amelyek a nemzeti művelődés történeti vagy nyelvi sajátosságaival hozhatók összefüggésbe.

Neveltetésem alapján valamivel több bátorságom lehet arra, hogy néhány szót a magyar zene mibenlétéről is megkockáztathassak. Előbb ismertettek meg a népzenevel, mint a betűkkel. Ötéves koromban szüleim Gárdonyi Zoltánhoz fordultak tanácsért, aki azt ajánlotta, egy évi népdaléneklés után kezdjek hangszeren játszani. Olyan nevelési eszménynek felelt meg ez a korai zenei képzés, amelyet 1939-ben Kodály így összegezett: „A XVI. század óta nem voltunk annyira egy vonalban Európa fejlődésével, mint most. A népdalból való megújulás ott is majdnem minden országban új törekvések zászlaja lett (...). Mennyivel könnyebb a mi dolgunk. Csak le kell hajolnunk a néphez, ott él és virágzik még az ősi zene, nem szorul mesterséges felújításra. Csak bele kell merülni, hamarosan megtaláljuk benne magunkat s a mai életet. Csak le kell vetkezni tudni a nemzetközi mázt, amivel magyarságunkat, hogy civilizáltabbat mutasson, átfestettük” (Kodály 1939, 404). 2008-ban azért sem ajánlható vezérfonalként ez az eszmény, mert az ősi stílusú parasztzene már nem élő hagyomány.

Egyedül az irodalom esetében lehet a nyelvi meghatározottságban olyan tulajdonságot sejteni, amely vitathatatlan hivatkozási alapnak számíthat. A jelenkorban azonban mintha már itt is érzékelhető volna az egységesülés hatása. Elsősorban nem

is arra gondolok, hogy magyar származású szerzők olykor másik nyelv használata mellett döntenek, mint inkább arra, hogy egyes esetekben valamely irodalmi mű akkor kelt visszhangot idegen nyelven, ha kevésbé látványosan kötődik a nemzeti kultúra örökségéhez. A VII. Olivér sikeresebb angol nyelvterületen, mint a *Harmonia Caelestis*. A *The Times Literary Supplement* a következő indoklással sorolta Szerb Antal regényét a 2007. év legjobb könyvei közé: „A Pushkin Press gyümölcsöző együttműködése Len Rix fordítóval elsőként tette hozzáférhetővé a nagy magyar regényírónak, Szerb Antalnak a műveit angol nyelven. Ebben az évben Szerb utolsó regényét jelentette meg, melyet az író az életét korán kioltó náci aljasságnak a torkában (cusp) írt” (Smith 2007).

A zene nyilvánvalóan kevésbé nyelvhez kötött, noha a szöveges zene bizonyos fokig kivételnek számíthat. Monteverdi recitativói az olasz nyelv lejtéséhez idomulnak, míg a tizenhetedik-tizennyolcadik század francia operáinak hasonló részei erősen kötődnek a francia színpadi szövegmondás szabályaihoz. Figyelembe véve, hogy Wagner a német, Muszorgszkij az orosz, Debussy a francia, Janáček a cseh, Bartók és Kodály a magyar nyelvre jellemző „természetes hanglejtés zenévé fokozásának útjára” lépve (Kodály 1974, 2: 422) alakított ki énekbeszédet, talán túlzás azt állítani, hogy „az 1800 előtti zene beszél, az 1800 utáni fest”, bár kétségkívül igaz, hogy „a barokk zene dinamikája a beszéd dinamikája (...), amelynek változásai az egyes szótagokra és szavakra vonatkoznak. (...) Az 1600 körül meghonosodott monódia tulajdonképpen szövegek éneklő előadása volt, ahol az énekhang *egyetlen feladata a beszéd kifejezőerejének növelése*” (Harnoncourt 1988, 41, 50, 153). Más kérdés, hogy a jelenkorban a világméretű egységesülés egyre inkább háttérbe szorítja a nyelvek különféleségének a zenére tett hatását. A kisebb közösségek nyelvein készült szövegekre írt zeneművek nemzetközi elterjedése korlátozott lehet, függetlenül a szöveg, sőt a zene művészi értékétől. Bartók op. 15. és 16. jelzetű dalait ritkán adják elő külföldön, függetlenül attól, hogy az egyik sorozat

szövege Gombossy Klára és Gleiman Wanda, a másik Ady szövegeire készült. Mintha ebből a példából is okult volna Ligeti György, Kurtág György és Eötvös Péter, három olyan zeneszerző, akiknek nemzetközi ismertsége alighanem felülmúlja kortárs magyar írókét. A *Le Grand Macabre* francia nyelvű színmű alapján készült, s az eredeti szövegkönyvet Ligeti Michael Meschkével együttműködve németül írta meg. 1978-ban Meschke svéd fordításában mutatták be Stockholmban. A lényegesen átdolgozott, kevesebb beszélt részletet tartalmazó későbbi változatot a Sony cég 1998-ban Párizsban elhangzott angol nyelvű előadások alkalmával rögzítette. Ennek a változatnak a szövege Geoffrey Skeltontól származik. Eötvös Péter *Angels in America* címmel 2004-ben Párizsban bemutatott operája Tony Kushner színműve, a 2002-ben Aix-en-Provence-ban bemutatott *Le Balcon* Jean Genet ugyanilyen című darabja alapján készült. Külföldre költözése óta Kurtág is előszeretettel nem magyar nyelvű szövegeket zenésített meg. Példaként az 1993-97 között írt *Hölderlin-Gesänge* vagy az 1993-98 között Chamfort és Beckett jórészt francia, olykor angol nyelvű szövegeit fölhasználó *...pas à pas – nulle part...* említhető.

Nem anyanyelvi szövegre csak a másik nyelv belső törvényszerűségeit figyelembe véve ajánlatos zenét szerezni. Közismert, hogy a franciában a szó utolsó, a magyarban első tagjára esik a hangsúly. Akik fontosságot tulajdonítanak az ehhez hasonló jelenségeknek, költészet és zene közeli rokonságát tételezik föl. „Arany verselő fölénye zeneismeretéből ered, sokat köszönhet annak Kisfaludy Sándor is” (Kodály 1939, 407). Kodálnak ebből az észrevételéből arra lehet következtetni, hogy ő a zenéből levezethetőnek tartotta a verset, akár Ezra Pound.

Az egyes nyelvek megkülönböztető tulajdonságai olyannyira hatással lehetnek a zenei szövetre, hogy óhatatlanul is arra gyanakodhatunk, a nem anyanyelvi szöveget megzenésítő szerzőnek aligha lehet módja arra, hogy komolyan vegye a költeményt. Angliában erős az olyan hagyomány, mely a költői szöveg alapos mérlegelését várja a zenésztől. Harrison Birtwistle

talán ezért használta Michael Hamburger átköltéseit *Pulse Shadows* című, 1996-ban keletkezett művének megalkotásakor, mely a *Meditations on Paul Celan for Soprano, String Quartet and Ensemble* alcímet viseli. Egyetlen kivételként a mű tizenkettedik tételében a *Todtnauberg* című kései költeményt általában németül éneklük, s a fordítás ilyenkor szavalatként hangzik el.

Közhely, hogy a zeneművek hatása elválaszthatatlan előadásuk gyakoriságától, a festményeké vagy szobroké kiállításuktól. Miért nem ismerik jobban külföldön a magyar képzőművészetet? Talán azért, mert kevés magyar műalkotás látható a világ nagy közgyűjteményeiben. Bartók nemzetközi ismertsége sokat köszönhetett annak, hogy műveinek jelentős része a bécsi Universal illetve a New Yorkban működő Boosey and Hawkes kiadónál jelent meg, s az *Első zongoraverseny*t 1927-ben Frankfurt am Mainban Furtwängler, a *Második zongoraverseny*t 1933-ban ugyanott Hans Rosbaud, a *Zenét* 1937-ben Baselban Paul Sacher, a *Második hegedűverseny*t 1939-ben Amsterdamban Willem Mengelberg, a *Divertimentot* Baselban Sacher, a *Concertot* 1944-ben Bostonban Szergej Kuszecvickij vezényletével mutatták be. A *Második hegedűverseny* első előadásáról készült hangfelvétel mindazonáltal a hagyomány helyi jellegének a súlyára is emlékeztethet. A szólista, Székely Zoltán számára anyanyelv volt a magyar népzene egy részére jellemző rubato játék. Olyan szembeállítás egyik oldaláról van szó, melyet Kodály így határozott meg: „A ritmus egyfelől a táncból ered (...). Másfelől a nyelv nyomja rá bélyegét. Aszerint, melyik tényező érvényesül inkább, van egyenletes mozgású táncritmus, *tempo giusto*, és egyenlő ütemekre nem osztható *tempo rubato*” (Kodály 1939, 393). Más példából az a következtetés vonható le: a glissandót Bartók zenéjében úgy kell játszani, hogy „a kezdő hangmagasságot nyomban elhagyva lassú, egyenletes csúszás zajlik a kezdőhang teljes ritmusértéke alatt” (Somfai 2000, 271). A Székely vezette Magyar Vonósnégyes felvételein ez hallható, sok kiváló nem magyar együttesén viszont nem.

Hol a határ a helyi hagyomány megőrzése és a parlagiság között? Ezra Pound figyelemre méltó módon azt sugalmazta, hogy e kérdést rosszul fogalmazták meg, mert nem szembenállásról van szó. „A vidékiesség az ellenfél” címmel közölt eszmefuttatásában két ismervét adta annak, amit parlagiságnak nevezett: „a) A saját falun, egyházközségen vagy nemzeten kívül élő emberek viselkedésmódjának, szokásainak és természetének nem ismerete; b) a vágy, hogy másokat egyformaságra kényszerítsünk” (Pound 1978, 159). Természetesen a második a nem magától értetődő szempont. Arra figyelmeztet, hogy az egységesítés elsietett, kényszerű végrehajtását is lehet a vidékiesség egyik megnyilvánulásának tekinteni. „Valamely nemzeti kultúra csak annyiban létezhet, amennyiben választ más kultúrák között.” Ez olvasható egy olyan kiáltvány alcímű szövegben, amelyet Pound 1938-ban írt, de csak 1960-ban adtak közre nyomtatásban (Pound 1978, 131). Ugyanebben az értekezésben azzal is érvelt a költő, hogy a provincializmus négyféleképpen nyilvánulhat meg: „Először, az idegen minták képtelen majmolásaként; másodsor, tartózkodásként és félelemként attól, hogy ismeretlen hangvételelű idegen művet fogadjunk be; harmadszor, otthon készült magas színvonalú alkotás elhanyagolásaként; negyedszer, a fércműnek szóló hízelgésaként és dicséretként azért, mert az otthon készült” (Pound 1978, 133).

Az amerikai költő politikai nézeteit sokan és joggal bírálták, a kultúrára vonatkozó, messzemenően árnyalt véleménye azonban megfontolást érdemel. Ismeretes, hogy szenvedélyesen érdekelte a középkori és reneszánsz zene, milyen korán figyelt föl Brançusi és Bartók művészetére és mennyire határozottan tagadta meg kultúra és művészet Európa-központú szemléletét.

Megkockáztatható a végkövetkeztetés, hogy az egységesülés korában különösen fontos szerepet játszhatnak azok, akik vállalják a különböző művészetek összehasonlításával járó kockázatokat és kísérletet tesznek arra, hogy megvizsgálják a helyi hagyományok jelentőségét a látható, hallható és olvas-

ható műalkotásokban s egyúttal időben és térben távoli kultúrák között közvetítsenek, tehát a lehető legtágabb értelemben vett fordítói tevékenységgel foglalkozzanak, annak a gyarmatosítás utáni korra jellemző föltevésnek a szellemében, mely szerint minden kultúra helyhez és időhöz kötött, s közöttük nem állapítható meg rangsor. Ha ezt elfogadjuk, talán mód lehet arra, hogy újrafogalmazzuk a magyar kultúra fönntartásának esélyeit.

#### HIVATKOZÁSOK

- Adorno, Theodor W. (1985) *Wagner*. Ford. Endreffy Zoltán. Budapest: Európa.
- Bakó Zsuzsanna (1982) *Székely Bertalan (1835–1910)*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.
- Bartók Béla (1989) *Írásai I.* Közreadja Tallián Tibor. Budapest: Zene-műkiadó.
- Bonnefoy, Yves (1980) *L'improbable, suivi de Un rêve fait à Mantoue*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: Mercure de France.
- Bónus Tibor (2007) „Irodalmi tudat – természeti és kulturális kód között: Németh G. Béla olvasásmódjáról”, in Bónus Tibor–Kulcsár-Szabó Zoltán–Simon Attila (szerk.) *Az olvasás rejtékútjai: Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*. Budapest: Ráció, 250–306.
- Dahlhaus, Carl (2004) *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest: Typotex.
- Eliot, T. S. (1988) *Letters: Vol I. 1898–1922*. Ed. Valerie Eliot. London: Faber and Faber.
- Furtwängler, Wilhelm (1955) *Ton und Wort: Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
- Furtwängler, Wilhelm (1964) *Briefe*. Hg. Frank Thiess. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
- Furtwängler, Wilhelm (1996) *Aufzeichnungen 1924–1954*. Hg. Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner. Zürich–Mainz: Atlantis.
- Fülep Lajos (1974) *A művészet forradalmától a nagy forradalomig: Cikkek, tanulmányok*. Válog. Tímár Árpád. Budapest: Magvető.
- Gyáni Gábor (2003) *Posztmodern kánon*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Harnoncourt, Nikolaus (1988) *A beszédszerű zene: Utak egy új zeneértés felé*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica.
- Harnoncourt, Nikolaus (2002) *Zene mint párbeszéd: Monteverdi, Bach, Mozart*. Ford. Dolinszky Miklós. Budapest: Európa.
- Heidegger, Martin (1983) *Denkenfahrten 1910–1976*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Jauß, Hans Robert (1994) *Wege des Verstehens*. München: Wilhelm Fink.
- Jones, Lloyd (2007) *Mister Pip*. London: John Murray.
- Kappanyos András (2001) *Kétséges egység: Az Átokföldje és amit tehetünk vele*. Budapest: Janus/Osiris–Balassi.
- Kierkegaard, Søren (1978) *Vagy–vagy*. Ford. Dani Tivadar. Budapest: Gondolat.
- Király István (1986) *Kosztolányi: Vita és vallomás (Tanulmányok)*. Budapest: Szépirodalmi.
- Kittler, Friedrich A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. with an Introduction by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kodály Zoltán (1939) „Magyarság a zenében”, in Szekfű Gyula (szerk.) *Mi a magyar?* Budapest: Magyar Szemle Társaság, 379–418.
- Kodály Zoltán (1974) *Visszatekintés: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó.
- Marosi Ernő (2005) „Magyar művészet Magyarországon”, in Romsics Ignác–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Mi a magyar?* Budapest: Habsburg Történelmi Intézet–Rubicon, 145–170.
- Langer, Susanne K. (1953) *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's.
- Miller, J(oseph) Hillis (1999) *Black Holes*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Mutz, Ulrich (1997) „Bedingte Wertschätzung – unbedingte Werktreue: Wilhelm Furtwänglers Verhältnis zum Werk Richard Wagners”, *Wagner-Rezeption heute*, 3: 49-8.
- Náray-Szabó Gábor (2007) „Quo vadis, intézethálózat? Hozzászólás Venetianer Pál cikkéhez”, *Magyar Tudomány*, 1458-1461.
- Nietzsche, Friedrich (é. n.) *Die Geburt der Tragödie, oder Griechentum und Pessimismus*. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik. Leipzig: E. W. Fritzsche.
- Nietzsche, Friedrich (1964) *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte*. Ausgewählt und geordnet von Peter Gast unter Mitwirkung von Elisabeth Förster-Nietzsche. Stuttgart: Alfred Kröner.

- Osborne, John (1961) *The Entertainer: A Play*. London: Faber and Faber.
- Pater, Walter (1986) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Ed. with an Introduction by Adam Phillips. Oxford–New York: Oxford University Press.
- Pound, Ezra (1978) *Selected Prose 1909–1965*. Ed., with an Introduction by William Cookson. London: Faber and Faber.
- Schlegel, Friedrich (1980) *Werke in zwei Bänden*. Berlin–Weimar: Aufbau.
- Smith, Ali (2007) „Best Books of the Year 2007”, *The Times Literary Supplement*, 30 November.
- Somfai László (2000) *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord.
- Somfai László (2005) „Mi a magyar Bartók zenéjében? Nacionalizmus, 'népek testvérré válása', világzene”, in Romsics Ignác–Szegey-Maszák Mihály (szerk.) *Mi a magyar?* Budapest: Habsburg Történeti Intézet–Rubicon, 231–257.
- Szabó Júlia (1985) *A XIX. század festészete Magyarországon*. Budapest: Corvina.
- Timbrell, Charles (1999) *French Pianism: A Historical Perspective*. Second edition, revised and enlarged. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Wagner, Cosima (1983) *Napló 1869-1883*. Válog. Kroó György, ford. Hamburger Klára. Budapest: Gondolat.
- Wagner, Richard (1988) „Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen (Brief an M. W.)”, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Zweite Auflage. Fünfter Band. Leipzig: E. W. Fritsch, 182-198.
- Wagner, Richard (é. n.) „Über die Benennung 'Musikdrama'”, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Achter Band. Hg. Wolfgang Golther. Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart: Bong und Co., 302–308.
- Wittgenstein, Ludwig (1980) *Culture and Value*. Ed. G. H. von Wright, in collaboration with Heikki Nyman. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Woolf, Virginia (1953) *The Common Reader: First Series*. New York: Harcourt, Brace and Co.

## Folytonosság és megszakítottság a magyar kultúrában

„A jövő Európáját gazdasági vonatkozásokban nem lehet másképp látni, mint vámhatárok nélküli, közös, óriási termelő- és elosztóterületet, ahol az európai szellem kicsinyes érdekek akadályai és gátlásai nélkül, végre kifejtheti igazi képességeit. (...) a mai, gazdasági érdekektől és világnézeti szempontoktól tragikusan részletekre szaggatott Európa helyén fölépül egy másik, ahol minden európai nemzet polgára akadály nélkül utazhat, s az útlevél zsebében jogot ad, hogy vízum nélkül lépje át az európai országok határait, Oslóban ugyanazzal a pénzzel fizessen, mint Nápolyban, s a norvég halász áruját egyenesen és külön engedély nélkül feladhassa a bolgár nagykereskedő címére” (Márai 1993, 61-62). Ez az 1942-ben megfogalmazott jóslat sokáig teljesen időszerűtlennek látszott, de a huszonegyedik század elején nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy idővel beteljesedhet.

Mivel hiányzik belőlem a magyar író tehetsége a jósláshoz, nem tudom, mit is jelenthet majd magyarnak lenni, ha az ország egyre jobban beilleszkedik az európai államközösségbe. Csakis annyit kockáztathatok meg, hogy elképzelhető egy simább és egy göröngyösebb út, melyen művelődésünk eljuthat ahhoz, hogy mind szorosabban kapcsolódjék az európai kultúrához.

A derűlátó föltevés szerint a magyar világ mindig, pontosabban a tizenegyedik század óta része volt Európának, tehát az Európai Unió természetes otthona a magyarság számára.

A Magyar Írószövetség volt elnöke azt nyilatkozta a 2002-ben tartott Tokaji Írótaborban, hogy a jövő a nemzeti művelődésnek eddig nem látott kiteljesedését hozza magával.

Kérdés, mennyire lehet fölkészülni a jövőre. Talán gazdaságilag inkább lehet, mint kulturálisan. Ha mégis kísérletet teszünk föltevések körvonalazására, nem árt kissé borúlátóbb lehetőséggel is számolni. Sok múlik azon, mennyire lesznek képesek az európai közösség legnagyobb államai arra, hogy kölcsönös kiegyezéssel és engedményekkel közelítsék egymáshoz álláspontjukat. Egyáltalán nem lehet mérget venni arra, hogy a magyarságnak lehetősége nyílik a választásra. Amennyiben a tagállamok nem fogadják el az európai alkotmányt belátható időn belül, több az esély a helyi értékek megőrzésére, ám Európa lemaradhat a nagyobb egységek (az Egyesült Államok, Kína, India, Oroszország) versenyében és ez tovább növelheti a politikai, gazdasági és műveltségi kiszolgáltatottságát Észak-Amerikával szemben. Európa fokozódó egységsülése viszont a kisebb közösségek helyi hagyományainak rovására is juthat érvényre, mégis ezt lehet a kevésbé elviselhető rossznak tekinteni. Harmadik út aligha létezik.

Nyugat-Európa a második világháború utáni évtizedekben nemcsak gazdasági, de művelődési tekintetben is meglehetősen egységes intézményeket hozott létre. A legutóbbi tizenöt évben nálunk is bevezettek lényeges változtatásokat, ám a művelődésben ezek nem mindig ugyanabba az irányba mutattak. Olykor inkább a tényleges, avagy vélt amerikai mintához igyekeztünk alkalmazkodni. Némely intézkedéseket úgy fogantatosítottak, hogy nem elég alaposan gondolták át a következményeiket. Össze nem illő megoldási kísérletek kerültek feszültségbe egymással, s a kelletnél korábban érvényesítettek külföldről kapott előírásokat. Egyetlen példára utalva: önállóságot adtak a felsőoktatási intézményeknek, anélkül, hogy előbb mérlegelték volna, szükséges-e mindazokat az oktatókat megtartani, akik 1989-ig tanítottak ezekben az intézményekben. A fordított kiválasztás eredményeit nem szüntették meg, s így a rossz értelemben vett folytonosság következményei máig

éreztetik hatásukat. Vannak olyan tanárok, akik – akár személyes meggyőződésből, akár Magyarország több évtizedes bezártsága következtében – avult nézeteket vallanak a magyarság mibenlétéről és kevesebb tudományos teljesítményt tudnak felmutatni, mint olyan fiatalok, akik egyetemi doktori értekezésük megvédése után sokszor nem találnak megfelelő állást.

Bizonyossággal csakis a magam szakterületéről említhetek példát annak a szemléltetésére, hogy a legutóbbi másféle évtizedben nem minden vonatkozásban emelkedett a színvonal. Ma a középiskolát végzettek többsége szűkösebb zenei nevelést kap, mint azok, akik korábban az úgynevezett Kodály-módszeren nőttek föl, és lényegesen kevesebbet tud a magyar irodalomról, mint amennyi ismerete volt az előző nemzedékeknek, részben azért, mert sokhelyütt nagyobb gondot fordítanak az idegen nyelv, mint a magyar irodalom s nyelv oktatására. Amikor Kertész Imrét Nobel-díjjal jutalmazták, sokaknak nem volt pontos ismeretük arról, kit is ért ez az elismerés. Korábban is akadtak magyar jelöltek, de többségük nagyobb hazai népszerűségnek örvendett. 2002-ben a Socio-Balance nevű cég hatszáz, „a felnőtt lakosságot reprezentáló személytől” próbálta megtudni, véleménye szerint melyik korábbi magyar író érthette volna ugyanilyen szerencsére. A megkérdezetteknek csak egy negyede adott választ, s a szóba hozott írók közül csak heten kaptak egy százaléknál több szavazatot: Illyés Gyula, Ady Endre, József Attila, Móricz Zsigmond, Márai Sándor, Radnóti Miklós és Esterházy Péter. Őket Szabó Magda, Faludy György, Gyurkovics Tibor és Szepes Mária követte, vagyis ez utóbbit többen nevezték meg, mint Babits Mihályt, Kosztolányi Dezsőt, Krúdy Gyulát, Kassák Lajost, Füst Milánt, Weöres Sándort vagy Pilinszky Jánost (*Heti Válasz* 2002, 11). Nemcsak ez a fölmérés, de az 1999. évi Frankfurti Könyvvásár hazai visszhangja is ékesen bizonyította, hogy a magyar olvasóközönség rendkívül megosztott és nagyon keveset tud arról, milyen magyar művek keltettek visszhangot külföldön. Az egyetemi hallgatók zöme a jelenkor irodalma iránt érdeklődik, és kevésbé tartja számon a nemzettudat föl-



tartása szempontjából kulcsfontosságú korábbi időszakok teljesítményeit. Keveseknek van összképe a magyar nyelvű írott és szóbeli örökségről; sokan szívesebben olvasnak más nyelvből fordított könyveket.

A magyarországi értékrendek s értelmező közösségek különfélesége is okozza, hogy nem könnyű válaszolni a kérdésre: mit is jelent magyarnak lenni a huszonegyedik század elején. Nyilvánvalóan könnyebb volna tudománytörténeti fejtegetésbe bocsátkozni, mely lehetővé tenné, hogy ne minősítsük a főnálló helyzetet, mégis a nehezebb utat választom, és ugyanúgy a jelenből próbálok kiindulni, mint ahogyan azok tettek, akik a két háború között vitatkoztak a magyarság mi-benlétéről. Megkockáztatnám a föltevést, hogy nem szerencsés olyan értelmezéshez ragaszkodni, mely valamikor a múltban érvényesnek látszott. Az Eötvös Collegium egykori növendékeinek részvételével 1939-ben *Mi a magyar?* címmel kiadott kötet a jelenlegitől merőben különböző történelmi helyzetben készült. Ahogy meghatározó volt a különbség az Árpád-házi királyság és a három részre szakadt ország között s a Trianon előtti lényegesen eltért a két világháború közötti Magyarországtól, úgy a jelenlegi sem folytonos az 1945 előttivel. Más a lakosság összetétele s a nemzetközi élet, ezért újra kellene fogalmazni a nemzet azonosságát.

„A kortársak sose állapíthatják meg, hogy ki az igazi hazafi” – állította Illyés szinte egyidőben az említett kötet megjelenésével (Illyés 1938, 42). Amennyiben kijelentése Babitsnak a *Mi a magyar?* lapjain kifejtett gondolataival összhangban azt a véleményt erősíti, mely szerint a magyarság „történelmi jelenség” (Babits 1939, 38), lehetetlen figyelmen kívül hagyni, hogy a huszonegyedik században a magyarságot egyfelől a gazdasági erők, nemzetközi piac, tömegtájékoztatás, hírközlés, az ismereteket közlő közegek (médiák), hirdetésipar, népszerű kultúra, számítógépek s a világháló ösztönözte egységesülés (mondialisation, globalization), másrészt a számbeli csökkenés összefüggésében kell átértelmezni. Már a Szekfű szerkesztette könyv első tanulmánya leszögezte, hogy a Kár-

pát-medencét „a magyarság soha sem tudta teljesen kitölteni”, „sohasem volt összetapadó nép, mindig laza összefüggésben élt, s inkább nagy egyéniségeket tudott termelni, mint nagy népet” (Ravasz 1939, 19, 26). Ismeretes, hogy az 1930-as években Fülep Lajos, Illyés és mások a magyar lakosság dunántúli zsugorodásáról értekeztek, a legutóbbi évek népszámlálásai pedig a környező országok magyar lakosságának gyors fogyását állapították meg. 1990 és 2000 között Szlovákiában a magyar kisebbség beolvadás következtében harmincnolcezer fővel csökkent, Erdélyt százezer magyar hagyta el, a Vajdaságból pedig mintegy negyven-hatvanezren költöztek más országba. Végeredményben a Magyarországgal határos országokban „a magyar lakosság száma 2,7 milliőről 2,4 millióra” fogyatkozott (Gyurgyík 2005, 143–144). Önáltatás volna tizenötmillió magyarban gondolkodni.

Amennyiben elfogadjuk, hogy a magyarság történetileg igencsak változó fogalom, nem tételezhetünk föl olyan korszakot, amelyben egységes közösséget alkotott volna. A *Szép Szó* és a *Válasz* vitáját előre vetítette Széchenyi és Kossuth eszmecseréje, függetlenül attól, hogy a két háború közötti magyar értelmiségnek talán még a legjava sem állt a reformkor kiválóságainak színvonalán. A különbségnek csak egyik bizonyítéka, hogy a *Hitel* szerzője s az 1848-ban kitört forradalom vezéralakja lényeges véleménykülönbségük ellenére is tárcát vállalt ugyanabban a kormányban.

Bármennyire is igaz lehet, hogy az utókor értelmisége minőségben nem éri el a reformkor legjobbjait, nehéz volna tagadni, hogy a magyarul beszélő közösség jelenlegi megosztottságának történeti okai vannak. Pogányság és kereszténység kettősségét továbbiak követték. Nincs nemzetinek nevezhető egyház, s a protestáns-katolikus, török- és Habsburg-párti, kuruc-labanc, II. Józsefet elítélő és jozefinista, nyelvőrző és -újító, negyvennyolcas és hatvanhetes szembenállást a népi s polgári értékrendé követte. A Kun Béla vezette önkényuralom, a Petit Trianon épületében aláírt békeszerződés, a zsidóüldözés, majd a kommunizmus olyan törést hozott a magyar-

ság életében, amelyet legutóbbi tizennyolc év nem szüntethet meg. „Én a Horthy-rendszerben azt is utáltam, ami jó volt benne” – ismerte el a kommunizmus elől száműzetésbe kényszerült baloldal egyik meghatározó képviselője (Ignotus 1989, 27), és szavaiból arra lehet következtetni, hogy bármennyire rossz legyen is valakinek a véleménye az 1945 előtti uralkodó osztályokról, aligha feledhető, hogy végső soron idegen hatalom számolta föl nemcsak a szűkebb értelemben vett felső rétegeket, de a polgári középosztályt, sőt bizonyos mértékig még a parasztság egy részét is. Ekkora veszteséget talán még hosszabb időszak sem pótolhat, hiszen a törést a közösségi hagyományok folytonosságának tudatában ritkán lehet pótolni. Ezért sem lehet könnyű Magyarország közeledése Nyugat-Európához, s ugyanez nehezíti meg a válaszadást arra a kérdésre: mit is jelenthet magyarnak lenni a huszonegyedik század elején.

Elismerve, hogy „a nemzet képződés”, tagadnám, hogy a „német paraszt a francia paraszthoz közelebb áll, mint a német városi emberhez”, de magunkra is vonatkoztatnám a magyarokat nem különösebben kedvelő osztrák írónak azt a németekről adott jellemzését, mely szerint egy nemzet tagjaiként „kevésbé értjük egymást, inkább viaskodunk és becsapjuk egymást, ahol érjük. Egy kalap alá csak akkor vagyunk hozhatók, ha ez a kalap egy másik nemzet fejét verendő be” (Musil 2000, 110–111). Nehéz volna cáfolni, hogy egyes alkalmakkor – például nemzetközi mérkőzéseken – tagadhatatlanul megnyilvánul, általános érvénnyel azonban már sokkal kevésbé magától értetődően állapítható meg a magyarok egymáshoz tartozása. Egyetlen letagadhatatlan közös nevezőt tételeznék föl, s ez az anyanyelv, mely még a német parasztot is elkülöníti a franciától.

„Az a tény, hogy anyanyelvem magyar, és magyarul beszélek, gondolkozom, írok, életem legnagyobb eseménye, melyhez nincs fogható” – írta Kosztolányi a Herczeg Ferenc szerkesztette, értékőrzőnek vagy maradinak nevezhető hetilapban (Kosztolányi 1999, 72). Olykor Széchenyi is efféle eszményt állított kortársai elé – nem véletlen, hogy Kosztolányi egyik

legjelentősebb értekezése, a *Lenni, vagy nem lenni* (1930) az ő szellemét idézi meg –, s utóbb Márai is ehhez ragaszkodott száműzetése idején. Ha joggal mondható a nyelvről, hogy „míg az fenmarad, a' nemzet is él, bár mi sinlődvé is sokszor” (Széchenyi 1930, 407), a kisebbségek számára valóban a „túlélés nyelve” a magyar (Végel 2003, 300). Vonakodnék olyan, sok tekintetben rendkívül rokonszenves, kiváló, művelt szakembereket a magyar közösség tagjaiként számon tartani, akik ugyan sok évtizedes külföldi tartózkodás után is magyarnak vallják magukat, ám ez utóbbi azonosság inkább csak érzelmi vonzalomként nyilvánul meg, vagyis meglehetősen szűk korlátok közé szorult. Sokan közülük már csak törve beszélnek magyarul, és viszonylag keveset birtokolnak a kulturális örökségből. Saját szempontunkból szépnek mondhatjuk, ha valaki magyarnak tekinti magát, de talán megkockáztatható a kegyetlen észrevétel, hogy a magyarság nemcsak személyes döntés, elkötelezettség kérdése, de tartalmat, ismereteket is tételez föl – történelmi tapasztalatokat, hagyományokat, megszokásokat, beidegződéseket s a közös emlékezetet megtestesítő anyanyelv birtoklását. Aligha véletlen, hogy 1989 után viszonylag kevesen települtek haza azok közül, akik 1945 vagy 1956 után úgy döntöttek, hogy nem kívánnak Magyarországon élni. Márai, sőt még a Magyarországgal szomszédos államokban élő kisebbségi írók példája is tanúsíthatja: nem könnyű magyarnak lenni a határokon kívül.

„Önkényuralomra tör az, aki a végső igazság birtokosának tartja magát” – figyelmeztet a kisebbségi író (Végel 2003, 90), és a szabadelvű türelem szellemében fogant intését készséggel elfogadom. „Sosem lehetünk biztosak abban, hogy hamis az a vélemény, amelynek elfojtására törekszünk, és ez az elfojtás még akkor is rossz volna, ha biztosak lennénk a magunk igazában” – ahogyan a magyarokat becsülő angol értekező, az ifjabbik Mill írta (Mill 1963, 142). Hiba volna tagadnom, hogy a magyarságnak általam választott értelmezése szakmai elfoglaltságból ered. Más területek művelői másféle meghatározást adhatnak. Fülep Lajos – aki a tizenkilencedik

századi magyar történelmi festészetben a kezdeményező Delacroix-val szemben a népszerű ízlést kiszolgáló Delaroché hatását állapította meg, és az akadémikus emlékmű-szobrászatban, „nagy emberek és események puffogó, durrogó, dagályos, minden lehető stílusban farsangoló, ripacszkodó ‘megörökítésé’” -ben (Fülep 1976, 292) is nemzetközi akadémizmust látott – számolt nemzeti hagyománnyal a képzőművészetben, de leszögezte, hogy az „nem lehet más, mint sajátos fölvetése és megoldása a forma problémájának, ahogy valamely nép művészetében látható; a formai problémának az a speciális volta, amelynek speciális megoldására éppen annak a népnek, és csak annak volt *küldetése*” (Fülep 1971, 28). Az ezekkel a szavakkal körülírttal rokon felfogást más nemzetek művelődésében is meg lehet találni. 1931-ben Schönberg hasonló szellemben állította, hogy saját zenéje „német talajon jött létre, idegen hatások nélkül, élő példája az olyan művészetnek, amely hatékonyan áll szemben latin és szláv egyeduralmi reményekkel s többszörösen is a német zene hagyományából származik” (Schönberg 1975, 173). A szakmabeli föladata megvilágítani a magyar örökség sajátosságait a festészet, szobrászat, építészet, iparművészet, zene vagy a mozgókép területén; én csakis az irodalmat mérleghetem.

Itt is üdvös volna érvényt szerezni annak a fölismerésnek, hogy a megformáltságban kell kimutatni a nemzeti jelleget. Bármennyire hatott is a történelmi regény a nemzettudat alakulására – a történelmi festészethez, az emlékmű-szobrászathoz, sőt talán a magyar táj megjelenítéseihez s a nemzeti dalműhöz hasonlóan is –, nem a műfajban, sőt nem is annyira a képzőművészeti ikonográfia irodalmi megfelelőjében, a nemzetsors fordulatainak és kiváló szereplőinek megjelenítésében, népszokásoknak, jellegzetes tájaknak leírásában, mint inkább szerkezeti megoldásokban, a tág értelemben vett nyelvben keresendő a sajátosság. Mondhatnók úgy is: összehasonlító vizsgálódásokra volna szükség ahhoz, hogy lássuk, mi az elbeszélés módjának a sajátossága, mely *A csehek Magyarországon* című regényt megkülönbözteti az *Ivanhoe*-tól, Arany

János csonkán maradt hun trilógiáját Tennyson *Királyidillek* című sorozatától. Szükséges-e szóba hozni a Vadrózsa-pört ahhoz, hogy elismerjük, mennyire nehéz kimutatni a nyelvi megformáltságon kívül nemzeti sajátosságokat a paraszti kultúra szóbeliségében, közmondásokban, mesékben vagy balladákban?

A szónak igen tág értelmében vett nyelvre korlátozott meghatározás a nemzetjellelem fogalmától is elhatárolható, még akkor is, ha e romantikus eszményt „főként etnikai, földrajzi, gazdasági, politikai, vallási, nyelvi és intézményes összetevőkből álló, társadalmilag átörökített hagyományok együtteseként” értelmezzük át (Szegedy-Maszák 1986, 45). Egyúttal magában rejti azt a természetesen vitatható – nehezen igazolható vagy cáfolható, s alighanem szintén a szabadelvűség jegyében fogant – előítéletet, mely szerint a nyelvi közösségek között legfőbb számbeli nagyság szerint tehető különbség, érték alapján nem, hiszen mindegyikük a művelődésnek pótolhatatlanul egyedi változatát teremti meg. Ha az egyetemesiségnek természetesen kiiktathatatlan eszménye helyett a különféleséget hangsúlyozzuk a művelődés világában és úgy véljük, hogy a nyelv kitüntetett szerepet játszik benne, előfeltevésünk azt is jelentheti, hogy a nyelvek világokat teremtenek s alapjában egymástól különböző lényegűek, másként működnek („von Grund aus anderen Wesens sind”, Heidegger 1985, 85). A *Ködképek a kedély láthatárán*, a *Nekünk Mohács kell*, az *Aranysárkány*, az *Eszmélet*, sőt talán még *A szív segédigéi* cím is bajosan ültethető át másik nyelvre, nem szólva e műveknek s más magyarul írt alkotásoknak megannyi olyan összetevőjéről, amely egy nemzeti közösség közös emlékeztetéhez kapcsolódik.

Aki a magyar irodalom törzsanyagát elsősorban ezen a nyelven írott művek összességének tekinti, attól a felfogástól is kénytelen eltávolodni, mely a fejlődésnek négy olyan fokozatát különbözteti meg, melyek mindegyike a megelőzőnek a szűkítése. A „magyarországi, magyar nyelvű, nemzeti tartalmú, művészi” fogalmak (Horváth 1976, 16) sorából a két legutóbb-

bi mai szemmel erősen kérdésesnek minősíthető, mert a művészség a hatástörténet függvénye, vagyis nem alakítani lényegű, de helytől s időtől függ, a tartalom pedig aligha különíthető el a nyelvtől.

Musil korábban idézett megállapítása arra is emlékeztet, hogy valamely önazonosság legtöbbször csak másokkal összehasonlítva, hozzájuk képest vagy egyenesen velük szembeállítva írható körül. Egyúttal a saját másikként, idegenként is felfogható, a hagyomány annak megtöréseként érzékelhető. Egy vonatkozásban fölül kell bírálnom korábbi véleményemet. Nem hiszem, hogy képviselhető azoknak a nézete, akik szerint „úgy kell néznünk a nemzetet, amelyhez tartozunk, mintha kívülről néznénk; úgy kell magunkba tekintenünk, mintha idegen szemmel tekintenénk.” Aki ezt hirdeti, ábrándban ringatja magát, amelyet lehet szépnek tartani, de aligha lehet megvalósítani. Jellemzőnek vélem, hogy az idézett szavak szerzője is önellentmondásba keveredik, amikor utóbb a *Hymnus a' magyar nép' zivataros századaiból* hetedik szakaszáról („Vár állott, most kőhalom...”) kijelenti, hogy Kölcsey „most múlja felül német kortársait, egész korát” (Illyés 1938, 292, 336). Mivel igazolható az efféle, a német költészet egyik leggazdagabb időszakát zárójelbe tevő nyilatkozat, ha nem nemzeti elfogultsággal? Babits is hasonló következtelenségre kényszerült, mivel előbb azt hangoztatta, hogy „literatúránkat világirodalmi szemekkel akarjuk vizsgálni” (Babits 1978, 1: 359), utóbb viszont Byron és Berzsenyi műveit így hasonlította össze: „Bizonyos, hogy a magyar költő ósdi világban élt, Tiburban vagy Niklán; s mégis ha ma olvasom, elevennek érzem; míg a *Gyaur* s a *Kalóz* halottak” (Babits é. n., 434). Berzsenyi számomra is mélyebb élményt jelentő költemények szerzője, mint Byron, de ezt csakis azzal indokolhatom, hogy magyar vagyok. Úgy is fogalmazhatnánk: az idegen nyelvű szövegek óhatatlanul is távolabb állnak tőlem, befogadásukkor a megértésnek más föltételeit próbálom teljesíteni, más nehézségekkel állok szemben, mintha magyarul olvasok. Akár igaz, hogy a szó legtágabb értelmében, közös emlékezetként felfo-

gott nyelv teremti a nemzetet, akár nem, valószínű, hogy a nemzethez tartozás annyit jelent, hogy benne állunk egy hagyományban, amelyhez képest nem lehet egyszerre kívül és belül helyezkedni. Kölcsey *Himnuszát* magyarként óhatatlanul is másként értem, mint azok, akik más nyelvű közösséghez tartoznak. Ez az elfogultság a nemzethez tartozás következménye, s a közelebbi jövőben aligha megszüntethető.

Természetesen nem szabad feledni, hogy a nyelv soha nem egységes, de mindig sokrétegű, nem magán-, hanem párbeszédhez hasonlít. Minden megnyilatkozás másokat – más nyelveket is – idéz, s e szövegek közöttiség arra is emlékeztet, hogy valakinek – hihetőleg mindenkinek – többféle azonossága is van. Mindnyájan többféle közösséghez is tartozunk. „Egy élet során két, esetleg három művelődést lehet elsajátítani – többet nem” – írta egy bolgár szerző, aki a kommunizmus elől Franciaországba költözött (Todorov 1992, 338). A cionizmust, majd a kommunizmust is maga mögött hagyó Arthur Koestler önéletrajzi művei az azonosságot váltás rendkívül tanulságos megnyilatkozásai. Nemcsak ő, Lukács György vagy Márai Sándor, de Vitkovics Mihály, Ungvárnémeti Tóth László, Széchenyi István, Jósika Miklós vagy Eötvös József is írt idegen nyelven. Az ő nem magyarul írt műveik is részét alkotják a nemzeti művelődésnek, még akkor is, ha a más nyelvből magyarra fordított szövegekhez hasonlóan nem a nemzeti művelődés központinak nevezhető szövegéhez számíthatjuk őket, hiszen legtöbbször Széchenyi naplóit, *A tizenkilencedik század uralkodó eszméinek befolyása az államra* vagy a *Történelem és osztálytudat* című munkát sem eredetiben olvassa. Másfelől viszont a *Szentírásnak* Károli nevével fémjelzett átköltése éppúgy része a magyar, mint ahogyan Luther Biblia-fordítása a német vagy az úgynevezett *Authorized Version* az angol nyelv történetének. Nagyon sok szöveget lehet egyaránt „eredetinek” és „átköltésnek” tekinteni, mert a nyelvi megnyilatkozásoknak éppúgy lehet kettős azonossága, mint emberi egyéneknek.

Ugyanaz a személy egyaránt tartozhat egyfelől a zsidó, német vagy cigány, másrészt a magyar közösséghez. Azt sem

célszerű feledni, hogy az azonosságtudat önmagában éppúgy nem érték, mint a valamely nemzethez tartozás. Tizenhatodik századi szerzőktől éppúgy lehetne idézni, mint Széchenyitől vagy Adytól annak bizonyítására, hogy „átkozni a hazát okkal, ez is csak valamilyen fajta hazafiság” (Illyés 1938, 41).

A gyarmatosítás utáni korban, amelyben a távolságok erősen csökkentek s ezért is komoly esély van az egységesülésre, már az európai azonosság tágassága sem tekinthető magától értetődőnek. Ha egykor joggal marasztalták el Babitsot, hogy nem vagy legalábbis alig vett tudomást Európa keleti felének irodalmairól, ma már világszerte egyre több bíráló érzi azokat, akik nem hajlandók érdeklődni az európaiaktól különböző művelődések iránt, már csak azért is, mert a bevándorlások következtében gyorsan változik a földrész lakosságának összetétele. Befelé és kifelé fordulás kettősségét jól érzékelteti az érthetően bizonytalan nemzettudatú osztrák írónak röviddel a Habsburg Monarchia megszüntetése után tett észrevétele: „Azok, akiknek számára a nemzet egyszerűen nem is létezik, túlságosan megkönnyítik a maguk dolgát. (...) De akik nem ismerik a nemzetfelettség eszméjét, ők is túlságosan egyszerű megoldást választanak” (Musil 2000, 99, 101). Mindkét magatartás gúny tárgya Joyce *Ulysses* című regényének tizenkettedik fejezetében. A kocsmai jelenetben szereplő, idegengyűlölő polgár(társ) (citizen) a Sinn Fein híve, s „a holtak emlékeként” jelöli meg saját azonosságát, vagyis nem akar tudomást venni a későbbi fejleményekről, amelyek következtében az írek többsége elveszítette hazájának eredeti, kelta anyanyelvét s angolul beszél. Leopold Bloom e maradi, csak megőrzésre törekvő felfogással szemben azt állítja: „Egy nemzet ugyanaz a nép, amely ugyanazon a helyen él” – ám meghatározásának elégtelenségét kénytelen elismerni, hiszen kijelentését azonnal módosítani kényszerül (Joyce 1960, 396, 430).

E kettős zsákutcát az Európába átköltözött amerikai költő az első világháború egyik előidézőjeként jellemezte. 1917-ben megjelent cikksorozatában azt fejtegette, hogy a vidékiesség egyfelől „az ember faluján, egyházközségén vagy nemzetén

kívül élő emberek viselkedésének, szokásainak és természetének nem ismerete”, másrészt a „vágy, hogy másokra egyformaságot kényszerítsünk” (Pound 1973, 159). Évtizedekkel később Németh László sznobokkal szembeállított „parasztok”-ról értekezett, azt állítván: az első magatartás megtestesítője úgy vélekedik, hogy „száműzetés földje, Tomi neki ez az ország”, a második nézetet vallókra viszont az a jellemző, hogy „gondolataik mint villámsújtott madarak esnek le Hegyeshalomnál” (Németh 1940, 38). Mintha ez a két kísértés bénította volna meg a magyar értelmiséget is az 1930-as években, amikor olyan viták folytak a magyarság mibenlétéről, amelyeket ma sem lehet figyelmen kívül hagyni. „Hőskorában a polgárság tán szórt szét szellemi értéket a nép közt, addig, míg volt miből, amíg a kultúra hordozója volt. Hogy azóta művészi szempontból csak ocsút szórt le, az fájdalmas, de történeti szükségesség” (Illyés 1938, 280). Az utókor számára ezek a szavak éppoly szerencsétlenül elfogultaknak hangozhatnak, mint az a vélekedés, mely szerint „az úgynevezett népiség a demokrácia ellentéte” (Ignotus 1989, 97). Arthur Koestler becsülendő őszinteséggel róta fel saját édesanyjának, hogy „soha nem hagyott föl azzal, hogy a magyarokat barbároknak tekintse, és noha majdnem félévszázadig élt Budapesten, nem akart megtanulni magyarul” (Koestler 1952, 27).

Nem igazán túlzás arra következtetni, hogy a látszólag szembenálló nézetekben voltaképpen egyformán az amerikai költő által kipellengérezett vidékiesség nyilvánult meg: az egyik fél azt állította, hogy Budapest „az országnak tán fővárosa volt, a nép mindig idegennek tudta” (Illyés 1938, 30), a másik azal érvelt, hogy „Budapestnek a lelke jöttment (...). Párizst és Debrecent a történelem formálta, Budapestet csak a történelmi nagyravágyás” (Ignotus 1989, 122-123). A magyar örökség visszametszése olyan kísértés, amelytől célszerű távol tartani magunkat. Az 1945 utáni évtizedek kommunista közírói azért tettek maradandó kárt a nemzet önismeretében, mert igyekeztek elhitetni, hogy egyáltalán nem létezett olyan magyar polgárság, mely mélyen gyökerezett „egy nemzet hagyomá-

nyaiban, mestersége talajában, egy osztály becses emlékeiben”, s volt „a jelszavakkal szemben ellenálló ereje” (Márai 2004, 35). Babits a nemesség, Illyés a parasztság, Márai a polgárság művelődését vélte meghatározó erejűnek. Lehet, hogy nehéz mindhárom véleményt elfogadni, mégis erre kell törekednünk, sőt hihetőleg a munkásosztály kulturális örökségéről sem szabad megfeledkezniük.

Észlelhető-e olyan mozzanat a polgárinak s népinek nevezhető értékrend vitájában, mely szembeállítható a megosztottsággal? „Műveltségével a magyarság annyira Nyugathoz forrt” – írta Fülep Lajos a *Válasz* hasábjain 1934-ben –, „hogy Keletet is nyugati közvetítéssel ismerte meg, belőle az és akkor jutott el hozzá, ami és amikor Nyugaton már előbb méltánylásra és megértésre talált” (Fülep 1976, 156). Noha ezen a megállapításon is érezhető a korabeli politikai helyzet okozta egyoldalúság – való igaz, hogy még Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Hamvas Béla s Weöres Sándor is csak nyugati közvetítéssel ismerte a Kelet művelődését, de a magyarok kezdeményező szerepet játszottak e művelődés fölfedezésében a tibetológus Kőrösi Csoma Sándortól a turkológus Vámbéry Árminig és a sémi filológus Goldziher Ignácig –, mindez nem változtat azon a tényen, hogy még a népi írók körétől sem volt idegen a Nyugathoz tartozás kiemelése. Nemcsak Németh Lászlóra lehet hivatkozni, de Illyésre is, ki így fogalmazott: „Magyarrá a magyart tehát kétségtelenül a nyugat tette” (Illyés 1938, 265).

Mivel a magyarság történetileg változó fogalom, a Nyugat értelmezése is módosult ennek a közösségnek a távlatából. Szokás arra hivatkozni, hogy a huszadik század elején a magyar szellemi élet újítói a német nyelvterületen túl kerestek ösztönzést, de még ez sem maradéktalanul igaz, hiszen Bartók zenéjének kialakulása nem függetleníthető Richard Wagner örökségétől, és a *Nyugat* legjelentősebb költőire nemcsak Nietzsche és Freud, de Rilke vagy Hofmannsthal is döntően hatott, nem szólva Balázs Béla s Lukács György köréről, amely rendkívül szorosan kötődött a német nyelvűséghez. A Harma-

dik Birodalom idején politikai szempontból indokoltan lehetett hangoztatni, hogy „a magyar irodalomban a német hatás olyan értéktelen melléknyafogásokban nyilvánul, hogy említeni sem érdemes” (Szabó 1934, 8), sőt „a múltban a magyarság mindig annyiban volt nemzet, amennyiben germán-ellenes” (Illyés 1938, 267). Ugyanez a történelmi helyzet indokolhatta a műveltségnek azt az eszményét, amelyet a német művelődéstől távolodni igyekvő Kodály így fogalmazott meg: „A mélységet nem a bonyolultságban keresni, hanem az egyszerűségben megtalálni” (Kodály 1939, 401). A jelenkorban már ezek az állítások is szűkítőnek minősíthetők. A vidékieség csakis fordítással kerülhető el – igen tág értelemben véve az idegen elsajátítását. Kis nyelvi közösségnek különösen nagy szüksége van másféle művelődés átültetésére. A magyarság nemcsak származásilag kevert, de művelődése is a legtávolabbi korszakoktól kezdve különböző hagyományok kölcsönhatásaként alakult.

Nehéz volna tagadni, hogy a fordításnak korlátai is vannak. Magyar zenetudós már a tizenkilencedik század második felében abból is próbálta levezetni a magyar művészet némely ágainak nemzeti jellegét, hogy a magyar „erősebben hangsúlyozván az első szótagot, ez által a rákövetkező rövidnél aránytalanul hosszabb lesz” (Bartalus 1876, 17), s első pillanatra képtelenül hangzó állítása némi mérlegelést igényel, ha egy pillantást vetünk magyar költeményeknek francia fordítására vagy ilyen nyelvű előadásban halljuk *A kékszakállú herceg várát*. A francia nyelvben köztudottan az utolsó szótagra esik a hangsúly, s márcsak ezért is nehéz megfelelést teremteni a magyar és a francia verselés között. Ugyanez okozza, hogy a zenei szerkezet erősen csorbul, ha franciául éneklük Bartók egyfelvonásos dalművét. *A Béke Ithakában* története a homéroszi időkben játszódik, tehát ebben a regényben semmi nincs abból, amit Horváth János „nemzeti tartalmú”-nak nevezett. Ha a magyar szöveget összehasonlítjuk az Eve Barre által készített s 1995-ben megjelent francia változattal, azonnal kiténik Márai regényének másik nyelvbe nem átmenthető sajátos-

sága. Az Ulyssesre visszaemlékező három főszereplő magánbeszédében a különböző idősíkok között észrevétlen az átmenet, a franciában viszont a különböző múlt idők váltogatása egyértelműen elkülönülő szintek hatását kelti. Az összehasonlító irodalomtudomány – melynek első folyóiratát a generatív nyelvészet úttörő elődje, Brassai Sámuel és a pozitivisták irodalmár Meltzl Hugo szerkesztette 1876 és 1890 között – több fogódzót adhat a magyar irodalom sajtószerűségének fölisméréséhez, mint az olyan nemzeti tudomány, mely a magyar irodalom önelvűségét tekinti kiindulópontként.

Forrás- és célkultúra között lehet kisebb vagy nagyobb a távolság. Ez is a történelem függvénye, vagyis azon múlik, mennyi volt az érintkezés a két művelődés között az idők folyamán. Magyar dalok fordítása ékesen bizonyítja, milyen döntő e nyelv eltérése az indo-európaiaktól, mindazonáltal lehetetlen nem tudomást venni a művelődéstörténeti hatásokról. A latin után föltehetően a német nyelv nyomta rá legerősebben a bélyegét a magyar nyelvre. Sok magyar szöveget könnyebben németre, mint angolra vagy franciára átültetni, mert a nyelvújításkor számos magyar szót és kifejezést német megfelelőik tükörfordításával hoztak létre. Egyetlen példát említve, *A rajongók* címet sokkal könnyebb németre, mint más nyelvre átültetni, hiszen az igét a „raj” főnévből, a „der Schwärmerder Schwärmer” mintájára alkották (Bárczi 1994, 252).

Amennyiben a világ egységesülése az angol nyelv térhódítását hozza magával – a számítógépes levelezés nem ismeri a magyar ékezeteket és a magyar városokban egyre több angol nyelvű fölirat látható –, fokozottan számolni kell a magyar nyelv különlegességével, hiszen a magyar művelődés az évszázadok során viszonylag keveset érintkezett az angollal, s e két nyelv hangrendszeré és mondattana lényegesen különbözik egymástól. Talán ezzel is magyarázható a magyar irodalom jelentős alkotásaiból készült angol változatok gyakori visszhangtalansága, valamint az angolból készített műfordítások egy részének viszonylagos sikertelensége. Az írói alkotások értéke elválaszthatatlan a hatásuktól – olvasatlan remek-

mű nem létezik –, következésképp valamely magyar regény, színmű, költemény vagy akár értekező szöveg külföldi hatása eltérhet a hazaitól, mert a belföldi érték korántsem áll szükségszerűen egyenes arányban a fordíthatóság mértékével. Az, amit Szabó Dezső „a magyar irodalom sajátos arcának” nevezett, mást jelenthet a magyarországi illetve a külföldi olvasóknak. Némi túlzással azt lehet mondani: egy magyar költemény, regény, színmű vagy értekezés nemzeti jellegét legeggyértelműbben abban lehet kimutatni, ami nem ültethető át másik nyelvre. A fordítás sikere inkább múlik azon, mennyire mozog otthonosan a fordító a célkultúrában, mint azon, mennyire jól tud magyarul. Természetesen meg is lehet fordítani ezt az igazságot: a *Hamlet* fordítói közül többen is jobban tudtak angolul, mint a *Toldi* szerzője, mégis Arany János átköltése lett a magyar irodalom része. Számtalan olyan magyar verset lehetne említeni, mely magyarul remekmű, de idegen fordításban nem az. A magyar irodalmat viszonylag kevéssé ismerik a világban, s ennek elsősorban a fordítások sikerületlensége az oka.

Csakis azért nem közismert tény ez, mert Magyarországon kevesen foglalkoznak a fordítások elemzésével, melynek révén pedig sokat megtudhatnánk a magyar irodalom sajtószerűségéről. Magyar művek idegen nyelvű változatának megítélésében elsősorban az idegen anyanyelvűek lehetnek illetékesek, idegen nyelven írt alkotások magyar fordítását viszont nekünk kellene mérlegelni. Kis nyelvi közösségként érthetően rá vagyunk utalva más művelődések elsajátítására, ám e törekvésünk gyakran nem jár teljes sikerrel. Szándékosan jelentős íróknak olyan munkájából említek példát, melyről a közönség úgy tudja: a fordító több évtizeden át tanulmányozta az általa magyarra átültetett szöveget, mely lényegesen hatott saját alkotásaira. Kiragadott példaként, egyetlen mondatot idéznék az *Ulysses* szülőfölközönben játszódó tizennegyedik fejezetének a végétől: „Dusty Rhodes” (Joyce 1960, 560). Ez a hiányos mondat a kiejtés alapján „poros utak”-at („dusty roads”) jelent, ám a jelzett szó betűalakja egyszerre utal Ródosz szigetére és Cecil Rhodes (1853–1902) politikusra, aki fontos

szerepet játszott a regényben sűrűn emlegetett afrikai gyarmatosításban. A második, több kiadásban is megjelent magyar változat megfelelő részlete – „Nyomorkeselyű” (Joyce 1974, 531) – a három lehetőség közül egyikre sem utal. Nyilvánvaló, a fordító az eredeti szójátékhoz hasonló próbált teremteni, ám közben elveszítette a jelentés két lényeges összetevőjét: az ókori görög világ megidézését és a Brit Birodalom értelmezését. Mindkettő döntő fontosságú a regény világában, mely köztudottan az *Odüsszeia* átírásaként és az angol elnyomásnak írt távlatból megfogalmazott minősítéseként is olvasható. Mi sem jellemzőbb a fordítás létrehozóinak gondatlanságára, hogy amikor az idézett szókapcsolat újra előfordul a tizenötödik fejezet Walpurgis-éjszerű bordélyházi jelenetében (Joyce 1960, 616), a magyar szövegben tulajdonnévként szerepel a „Dusty Rhodes” (Joyce 1974, 589). Ugyanebből a regényből számtalan más részletet is idézhetnék, amely szintén azt bizonyítaná, hogy a fordítás nemcsak jelentő és jelentett szétválasztása miatt térhet el az eredetinek tekintett szövegtől, de azért is, mert a jelnek e két összetevője közül egyiket sem igazán veszi figyelembe. Nem pusztán arról van szó, hogy az olyan olvasók, akik nem ismerik az angol szöveget, nem érzékelhetik a regény belső összefüggéseit, de sokkal inkább arról, hogy „eredeti” és „átköltés” között nem bontakozik ki párbeszéd, mert a fordítás nem veszi tekintetbe a magyar nyelv sajátosságát. A magyar nyelv a némethez hasonlóan szívesebben folyamodik szófejtéshez, mint a hang- vagy betűalakból kiinduló szójátékhoz. Ez is okozhatja, hogy Joyce regényének magyar fordítása nem igazán szerencsés, mint ahogy azt is, hogy Esterházy Péter műveit sikeresebben ültették át németre, mint angolra.

„Bármennyire is egyetemesek a fogalmak, a szavakat nem lehet lefordítani” (Bonneyfoy 2000, 48). A legutóbbi évtizedek egyik kiváló fordítójának ez a végkövetkeztetése azt a föltevést rejtí magában, mely szerint egyik nyelvről a másikra átültetni nem „két nyelvi szerkezet közötti egyeztetés”-t jelent, hanem „valamely nyelvnek saját természetével folytatott küz-

delmét” és „egyik gondolkozási módnak a másikkal ütköztetését” igényli (Bonneyfoy 2004, 221, 222, 224).

Évtizedekkel korábban Kosztolányi is hasonló föltevéseket fogalmazott meg. „Ismerhetjük egymás szavait, mégis idegenek maradunk mindörökre” – állította (Kosztolányi 1979, 81) s e föltevéséből ilyen következtetéseket vont le a magyar irodalom sorsára nézve: „Ne áltassák magukat azok a kiválóbbak vagy szerencsésebbek, kiknek könyvei esetleg külföldi piacokon is futnak, hogy ott buzogányukkal beverhetik a dicsőség érckapuit. Különlegességek maradnak arrafelé, örökre, szívesen vagy nem szívesen látott vendégek. Nem is az a fontos, ami ott künn történik velük. Az a fontos, ami itthon történik. Ha mégoly mesterkéz ültette át idegen idiómába verseiket, rímeik bágyadtan csengenek, párbeszédek lötyögnek, célzásaik fele elsikkad. Boszorkányos mesterségünkben a forma a lényeg, az árnyalat. Mindnyáján messzire visszanyúló, tétova emlékekből táplálkozunk, víziókból és hallucinációkból, egy-egy szó hallucinációjából, mely évszázadok szikla-barlangján sejtelmes echót ver. Sajnálom, hogy nem mondhatok eredetibbet, de minden irodalom csak a nyelv lelkéből lelkezhethet. (...) Minden nagy költészet családiás. A család tagjai az idegen számára jelentéktelen, érthetetlen adomákat mesélnek egy kisgyerekről, aki hajdanában mindnyájunk ismerőse volt, emlékeznek valamire, amire az idegen nem emlékezhethet, és elmosolyodnak. Valami ilyesmihez hasonló a költészet. Nyelvünk szellemében él, melyben összeforradunk valamenynyien, akármiféle politikai hiten élünk. Nem dicsekszünk azal, hogy hűek maradunk ehhez a nyelvhez. Mi magunk vagyunk a hűség. Nem állítjuk azt sem, hogy csak vele, általa, érette lélegzünk. Mi magunk vagyunk ez a nyelv. Vér vízzé válhat, pártot is üthet, de ez a szellemi közösség megronthatatlan, elmozdíthatatlan” (Kosztolányi 1976, 18–19).

Félek, e nemes eszmefuttatás első felének már nehéz lesz érvényt szerezni, ha valóban egységesülés felé halad a világ. Önvigasztalásként talán arra lehetne hivatkozni, hogy a fordíthatatlanságot hirdető Kosztolányi maga is sokféle idegen



szöveget ültetett át magyarra, mert tisztában volt azzal, hogy a fordítás a nemzetközi érintkezés létszüksége. Jól tudja, hogy a magyarság önismerete s jövője szempontjából elengedhetetlen mérlegelni a fordítás akadályait és lehetőségeit, nagy elődöm magasan szárnyaló gondolatai helyett csakis földhözragadt végkövetkeztetést tudok ajánlani, melyet a megváltozott körülmények kényszerítenek ki belőlem.

A magyarságot a magam szakmai elfogultságának alapján olyan nyelvi közösségként, művelődésként és életmódként tudom meghatározni, amely némi közösséget teremthet képző- s iparművészek, zenészek, költők, előadók, rendezők, bölcselők, tudósok és sokféle más szakma művelői között. Lehet nagyon különböző politikai nézeteket vallanunk, de közös a felelősségünk, hogy olyan művelődést teremtsünk, amelyben kölcsönösen elismerjük, mennyire függünk egymástól. A magyar művelődés kezdettől fogva kölcsönhatások eredményeként alakult, de csakis addig lehet létjogosultsága, amíg magas színvonalú, a saját közösség számára pótolhatatlan, mások által is értékelhető alkotásokat teremt. Csakis ebben az esetben remélhető, hogy érvényes lehet az a jóslat, melyet mintegy százhetven éve fogalmazott meg a magyarságnak olyan gondolkodója, kinek tevékenysége a művelődésnek kivételesen tág területén érezte hatását, s ezért a legkülönbözőbb felfogású magyarok is egyaránt tisztelettel tekinthetnek az örökségére: „Nem rágalmazni, nem megvetni, de becsülni kénytelen minket magyarokat tehát az igazságos ítélő, ha mindenünket kockáztatjuk nyelvünkért, mely nélkül nemzet nem létezhet; mert így midőn másét nem támadjuk meg, sőt becsüljük és tiszteljük, és minden gondunkat csak saját előmenetelünk s kiképzésünk körül egyesítjük, megtartunk az emberiségnek egy nemzetet, mely tán szebb tulajdoni kifejtésében szerencsés, nem lesz annak s a teremtésnek szégyenére” (Széchenyi 1858, 103).

## HIVATKOZÁSOK

- Babits, Mihály (é. n.) *Az európai irodalom története*. Budapest: Nyugat.
- Babits, Mihály (1939) „A magyar jellemről”, in Szekfű, Gyula (szerk.) *Mi a magyar?* Budapest: Magyar Szemle Társaság, 37–86.
- Babits, Mihály (1978) „Magyar irodalom” (1913), in *Esszék, tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi, 1: 359–420.
- Bárczi, Géza (1994) *Magyar szófejtő szótár*. 2.kiad. Budapest: Trezor.
- Bartalus, István (1876) *Művészet és nemzetiség: Székfoglaló*. Budapest: MTA.
- Bonnefoy, Yves (2000) *La communauté des traducteurs*. Strasbourg: Presses Universitaires.
- Bonnefoy, Yves (2004) *Shakespeare and the French Poet*. Ed. with an Introduction by John Naughton. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fülep, Lajos (1971) „Magyar művészet” (1916–1922), in *Magyar művészet*. Budapest: Corvina, 15–131.
- Fülep, Lajos (1976) *Művészet és világnézet: Cikkék, tanulmányok 1920–1970*. Budapest: Magvető.
- Gyurgyík, László (2005) „A határon túli magyarok számának alakulása az 1990-es években”, *Magyar Tudomány* 111: 132–144.
- Heidegger, Martin (1985) *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heti Válasz* (2002) 2.45: 11.
- Horváth, János (1976) *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Budapest: Akadémiai.
- Ignotus, Pál (1989) *Csipkerózsa: Budapesti és londoni emlékek*. Budapest: Múzsák.
- Illyés, Gyula (1938) *Magyarok: Naplójegyzetek*. Budapest: Nyugat.
- Joyce, James (1960) *Ulysses*. London: The Bodley Head.
- Joyce, James (1974) *Ulysses*. Ford. Szentkuthy Miklós. Budapest: Európa.
- Kodály, Zoltán (1939) „Magyarság a zenében”, in Szekfű, Gyula (szerk.) *Mi a magyar?* Budapest: Magyar Szemle Társaság, 379–418.
- Koestler, Arthur (1952) *Arrow in the Blue: An Autobiography*. London: Collins with Hamish Hamilton.
- Kosztolányi, Dezső (1976) „Lenni, vagy nem lenni” (1930), in *Látjátok, feleim*. A könyv anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi, 5–20.
- Kosztolányi, Dezső (1979) „Itália”, in *Európai képeskönyv*. A kötet anya-

- gát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi, 80–87.
- Kosztolányi, Dezső (1999) „Ábécé a nyelvről és a lélekről” (1927), in *Nyelv és lélek*. Válogatta és sajtó alá rendezte Réz Pál. 3. kiad. Budapest: Osiris, 72–76.
- Márai, Sándor (1993) *Röpirat a nemzetnevelés ügyében* (1942). Budapest: Kalligram.
- Márai, Sándor (2004) „Patrícusok”, in *Ajándék a végzettől: A Felvidék és Erdély visszacsatolása*. Válog. és szerk. Székely Ádám. Budapest: Helikon, 34–36.
- Mill, John Stuart (1963) „On Liberty”, in *Six Great Humanistic Essays*. New York: Washington Square Press, 127–240.
- Musil, Robert (2000) „A nemzet mint eszmény és valóság” (1921. dec.), in *Esszék*. Ford. Tandori Dezső. Pozsony: Kalligram, 99–115.
- Németh, László (1940) „Sznobok és parasztok”, in *A minőség forradalma*. Budapest: Magyar Élet, 4: 36–40.
- Pound, Ezra (1973) „Provincialism the Enemy” (1917), in *Selected Prose 1909–1965*. Ed., with an Introduction by William Cookson. London: Faber and Faber, 159–173.
- Ravasz, László (1939) „A magyarság”, in Szekfű, Gyula (szerk.) *Mi a magyar?* Budapest: Magyar Szemle Társaság, 7–36.
- Schönberg, Arnold (1975) „National Music”, in *Style and Idea: Selected Writings*. Ed. by Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 169–174.
- Szabó, Dezső (1934) „A magyar irodalom sajátos arca”, *Szabó Dezső füzetek*, 3: 3–28.
- Gróf Széchenyi, István (1858) *Hunnia*. Pest: Heckenast Gusztáv.
- Gr. Széchenyi, István (1930) *Hitel*. Szerkesztette és bevezetéssel ellátta Dr. ifj. Grünwald Béla. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Szegedy-Maszák, Mihály (1986) „The Idea of National Character: A Romantic Heritage”, in Boerner, Peter (ed.) *Concepts of National Identity: An Interdisciplinary Dialogue*. Baden-Baden: Nomos, 45–61.
- Todorov, Tzvetan (1992) *Nous et les autres: La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.
- Végl, László (2003) *Időírás, időközben: Naplójegyzetek, 2000–2003*. Újvidék–Budapest: Családi Kör–Noran.
- Wittgenstein, Ludwig (1984) *Culture and Value (Vermischte Bemerkungen)*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

## Nemzeti és világirodalom a huszonegyedik században

### 1. Bevezetés: létezik-e elfogulatlan irodalomtörténet-írás?

„Az egyetemes emelkedés kora”, „az első virágzás kora”, „a hanyatlás kora”, „újjaszületés kora”, *A felvilágosodástól a sötétedésig, Nemzet és haladás, Türelmetlen és késlekedő félszázad*. Az ilyen s hasonló fejezet- vagy könyvcímek (Toldy 1987, Féja 1942, Sótér 1963, Németh 1971) azt sugallják, hogy a magyar irodalomtörténet-írásra döntő módon nyomta rá bélyegét az olyan célelvűség, amelyet vagy a nemzetközi vagy nemzeti haladásra vonatkozó előföltevés jegyében fogalmaztak meg. 1908-ban Horváth János „magyarországi, magyar nyelvű, nemzeti tartalmú, művészi” egymást szűkítő fokozataiként (Horváth 1976, 16), mintegy negyedfél századdal később Szerb Antal egyházi, főúri, nemesi és polgári irodalom egymásutánjaként (Szerb 1935) képzelte el a magyar irodalom fejlődéstörténetét. A kérdés az, vajon mennyiben érvényesíthető e kettős szempont a huszonegyedik század elején.

Napjaink irodalomtörténésze nem tetszeleghet a mindentudó megfigyelő szerepkörében. Nem gondolhat arra, hogy az „ahogyan valójában megtörtént” elbeszélője; sokkal inkább arra kell vállalkoznia, hogy ugyanazt az eseményt többféle, egymást nem annyira kiegészítő, mint inkább cáfoló távlatból

mutassa be. Számára nem lehetnek „puszta” adatok; mindegyik elméleti előfeltevéseket rejt magában. Az előítélet nem ellentéte a megértésnek, mert ez utóbbi csakis az előbbiből következhet – mint arra a múlt század több jelentős tudósa is emlékeztetett. Aki úgy véli, a tények önmagukért beszélnek, s a „filológiai szövegmagyarázat célja magának a szövegnek szó szerint való értelmét megadni” (Tolnai 1991, 78), nincs tudatában saját elfogultságainak. Ahogy valamely festmény értelmezése nem oldható meg ikonográfiájának „maradék-talan földértésével”, mert a képet nem „eredeti állapotában” látjuk, hanem ahogyan ránk hagyományozódott, ugyanúgy valamely költemény, regény vagy színmű üzenete mindig a háttörténet függvénye.

Nem arról van szó, hogy „a történelem eseményei valamilyen valóban megtörténtek, saját önazonosságukban azonban már nem hozzáférhetőek”, mert ez még mindig azt a föltevést rejtene magában, hogy különbséget lehet tenni előzetesen létezett tények és utólagos értelmezések között, vagyis számolni kell „a múlt puszta közvetítésé”-nek a lehetőségével (Bényei 2002, 69–70). Ez azt jelentené, hogy elvileg létezik eleve adott múlt, holott a múlt mindig értelmezés eredménye. Az esemény fogalma már eleve magában foglalja az értelmezési távlatot, hiszen bármi csakis valaki számára, azáltal történhetett meg, hogy értelmezést kapott. A történész nem beszélhet események önazonosságáról vagy hozzáférhetőségéről, pusztán közvetítésről, mert akkor önellentmondásba keveredik. Az irodalmi mű nem tárgy, amelynek állandó, egyszer s mindenkorra rögzített jelentése van. Valamely költemény, regény vagy színmű akkor maradandó értékű, ha különböző értelmezésekre ad lehetőséget.

A huszonegyedik század egységesülést hozhat magával s ezáltal új távlatba helyezheti a magyar művelődést, különösen pedig a nyelvhez kötött irodalmat. A közízlést a népszerű kultúra, a szórakoztatóipar irányítja, ez pedig a nemzetközi piacnak és magántulajdonban levő világcégek hirdetésiparának van kiszolgáltatva. A gyorsan változó helyzet, a gazdaság és a tö-

megtájékoztató, az ismereteket lejegyző, továbbító és feldolgozó közegek (médiumok) nemzetköziesedése, a tömeges méretű utazások, az európai államok közösségének megszilárdulása s az angol nyelv világméretű térhódítása gyökeres átértelmezést tehet szükségessé. A magyar irodalom viszonylag kevésbé él a nemzetközi tudatban, s ennek az is oka, hogy szakértőinek eddig ritkán sikerült nemzetközi összefüggésbe illeszteni a magyar nyelvű műveket. A legutóbbi negyedszázad politikai változásai egyre sürgetőbbé tették a nemzeti örökség újraértelmezését.

Ebből a föltevésekből kiindulva az irodalomtörténet végső szókincsével, pontosabban néhány olyan kulcsszóval szeretnék foglalkozni, amely gyakran szerepelt irodalomtörténetekben, mintegy meghatározta a múlt értelmezésének irányát. Rendszeres vizsgálódás helyett az életrajzi, nemzeti, összehasonlító, fejlődéselvű és befogadás-központú felfogásra összpontosítom a figyelmet.

## 2. Életrajz és irodalomtörténet

Mindmáig erős a kísértés, hogy a korai magyar szövegek túlnyomó többségét ne műalkotásként, de a középkori, reneszánsz vagy barokk művelődés megnyilvánulásaként olvassuk. A tizenkilencedik századi irodalomról készült könyveket viszont olykor azzal a céllal írták, hogy életrajzi kalauzt adjanak a sokra becsült szövegek megfajtásához. Az irodalomtörténész nem függetlenítheti magát a közvélekedéstől. A művelődéstörténet vagy életrajzírás létjogosultságát kétségbe vonni éppúgy hiba, mint e tudományágat illetve műfajt az irodalomtörténet helyére iktatni. A lángelme tisztelete könnyen magában rejtheti a kísértést, hogy a szövegeket önletrajz töredékeivé alakítsuk át. Petőfi s Ady tevékenységének megítélése elválaszthatatlan az életrajzi megközelítéstől. E szemlélet történeti jelentőségét hiba volna lebecsülni, hiszen nemzedékek felfogására volt döntő

hatással, napjainkban azonban a költők kultusza helyett inkább műveik változó értelmezésével célszerűbb foglalkoznunk. Talán még azt sem lehet kizárni, hogy az életrajzi megközelítés népszerűsége is okolható azért, hogy e két költővel sokáig többet foglalkoztak, mint a nemzetközi romantikába jól beilleszthető Vörösmarty, az összehasonlító távlatból máig elhanyagolt Arany János vagy a korai huszadik század irányzataihoz közel álló Babits és Kosztolányi műveivel. Bármennyire lejárt az önmagukban tekintett alkotások szerkezeti leírásának ideje, azt a kísértést is célszerű elkerülni, hogy az alkotó személyisége eltakarja a műveket. Az örökérvényűnek föltételezett művek szerzője iránti tisztelet nem okvetlenül egyértelmű a megértéssel. A kultuszra hivatkozás sokszor az emberi személyiség önazonosságának és egységének olyan árnyatlan föltételezéséhez kapcsolódott, melyet már Montaigne is elhibáztak tekintett. Költészettani (poétikai) szempontból némileg kockázatos olyan egységet föltételezni, melynek egyaránt része a *Munkások* és az *Eszmélet*. Az életmű egységének gondolata olyannyira kétes hitelű, hogy az irodalomtörténetírásban aligha szerencsés a jellemképszerű írásmód hagyományához ragaszkodni. Ebből a megállapításból nem következik az életrajzok lebecsülése, hiszen nyilvánvaló, hogy sok jelentős magyar írónak hiányzik a szakszerűen megírt életrajza, s ezek a különböző korszakok ismerete szempontjából is nélkülözhetetlenek.

### 3. Nemzeti és összehasonlító irodalomtörténet

A történész legnehezebb föladatai közé tartozik annak a kérdésnek a megválaszolása: hol a határ értékítélet és személyes elfogultság között. Ítéleteink – tudatosan vagy öntudatlanul – mindig előföltételekre épülnek: vagy megerősítjük, vagy cáfoljuk a közvélekedést. A tizenkilencedik században gyakran a nemzeti azonosság alapján választották el a lényegest az el-

hanyagolhatótól. A nemzeti irodalomtörténetekben a műveket általában aszerint értelmezték, mi tekinthető bennük nemzeti sajátosságnak. Ez a felfogás már a múlté, de a múlt sosem felejthető, hiszen hamarosan már a jelen is a részévé válik. Az ember a történelemben él. Ahogy az építészet összefügghet éghajlati feltételekkel s valamely hely anyagi adottságaival – az Amerikai Egyesült Államok észak-keleti részén fából, délnyugati részén kőből épül a házak többsége –, úgy valamely költői hagyomány is függhet nyelvi adottságoktól, s ennyiben nem ültethető át másik művelődésbe. A hexameter a magyarban lehetséges, mert rövid magánhangzóinknak van hosszú párja, az angolban viszont nem ilyen a hangok rendszere. Ezért igen nehéz Berzsenyi, Vörösmarty vagy akár Radnóti időmértékes verselésű költeményeit angolra fordítani.

A nemzeti s összehasonlító irodalomtörténet-írás között elvileg egyszerűbb, mint a gyakorlatban áthidalni a szakadékot. A viszonylag szélesebb körben elterjedt nyelvek irodalmát az úgynevezett kis irodalmaknál sokkal könnyebb együtt tárgyalni, már csak azért is, mert összehasonlításuknak nagyobb a hagyománya. A magyar irodalmár számára mindig erős a kísértés, hogy a nemzeti művelődésben központinak tartott értékek nemzetközi elismertetésére törekedjék. Noha a nemzetközi kézikönyvek olykor fölületesen ítélik a kevésbé hozzáférhető irodalmakról, mégis tudomásul kell venni, hogy az anyanyelven, idegen nyelven és fordításban olvasás a megértésnek három különböző módját jelenti, s a jövőben a nemzetközi érintkezés miatt egyre nagyobb szükség lehet az idegen elsajátítására, amely a fordítás tágabb értelmezésével rokonítható.

A külföldet nem okvetlenül ugyanaz érdekelheti, mint ami az anyanyelvi közönséget vonzza. Hadd említsek egy példát a közelmúltból.

2002-ben Kertész Imre kapta az irodalmi Nobel-díjat. Németország terjesztette föl erre az elismerésre, s ez annyiban érthető, hogy ebben az országban legalábbis egy időben több példányban adták el a műveit, mint Magyarországon. Mivel

magyarázható ez? Többféle választ is adtak e kérdésre. Egyiket sem vélem egészen kielégítőnek. A magam részéről a nemzeti s nemzetközi megítélés közötti különbségre hivatkoznék, mely a fordíthatóság különböző mértékével függhet össze. Lehet, a *Bevezetés a szépirodalomba* vagy a *Harmonia Caelestis* bizonyos távlatból még jelentősebb alkotás, mint a *Sorstalanság*, de Esterházy említett művei mélyen gyökereznek a magyar történelemben, s ezért kevésbé fordíthatók, mint Kertész regénye, mely a holokauszttal foglalkozó irodalom fokozatosan kialakuló nemzetközi kánonjának a részévé vált. Kertész kettős azonosságú író; a történelem kényszere folytán egyszerre tartozik két közösséghez, s műveinek olvasásmódja nyilvánvalóan tükrözi e kettősséget. Az értékelés mindig távlat kérdése, melynek egyaránt lehetnek tér- s időbeli összetevői. Byron költészetét külföldön sokáig többre értékelték, mint Wordsworth-ét. Valószínű, hogy a tizenharmadik században az európai közönség egy része többre becsülte Racine, mint Shakespeare műveit.

Mi a közös nevező az irodalom életrajzi s nemzeti megközelítésében? Mielőtt erre válaszolnék, szeretnék kitérni röviden a nemzeti irodalomszemlélet jövőjének a kérdésére. Az 1990-es években sok kiadványban lehetett olvasni az Amerikai Egyesült Államok növekvő hatásáról. Ez a történetiség elhalványodásával is járhat, vagyis olyan veszélyt rejthet magában, amelyet Henry James egyik befejezetlen regénye, a *The Sense of the Past* (1917) mintegy előrevetített, azt sugalmazván, hogy Amerika elszigetelődhet a történelemtől, hiszen gondolkozásmódját olyan előítélet határozza meg, amely szerint a mindenkori jelen mindig nyomtalanul kitörli a tegnapot. Ha e föltevés megalapozott, a gazdaság egységesülése a művelődés helyi értékeinek a rovására következhet be. A részvétel a világgazdaságban, a termelés, piac s fogyasztás nemzetköziesedése, az államközi kapcsolatok gyors növekedése, a tömegtájékoztatás egységesülése a művelődésben is érezteti hatását. Az egykori második s harmadik világ az elsőhöz alkalmazkodik, és eközben némely művelődések veszíthetnek

önállóságukból. Ahogy az egységesülés egyik amerikai szószólója érvel: „*Másféle*, elektromos közeg teremtette közösség jött létre, amely minőségileg különbözik a Benedict Anderson által emlegetett nemzeti közösségtől, amennyiben nem a nyomtatott írás az alapja” (Buell 1994, 31).

A gazdaság egységesülése maga után vonhatja a közös emlékezetnek és a nem egyidejű egyidejűségének (az időszerűtlennek) elhalványulását. A nőmozgalom súlyának növekedése arra figyelmeztet, hogy a nemzeti hovátartozás érzését másféle, nem területhez kötött elkötelezettség is háttérbe szoríthatja. Nem szeretnék elhamarkodott ítéletet alkotni. Mindössze arra emlékeztetnék, hogy Paul Ricoeurtól Clifford Geertzig több ismert tudós is figyelmeztetett az egységesülés hátrányaira. Az új közlési módok átalakíthatják a művelődést. A tömegtájékoztatási közegek kevesebb időt engednek az olvasásra. A könyv súlyának csökkenésével a köztisztviselőben tartott művek kánonjai is átalakulhatnak.

Magától értetődik, hogy a helyi művelődések tisztasága merő ábránd. A múltban is akadt példa arra, hogy egyik kultúra maga alá rendelte a másikat. A kérdés az, vajon a tömegtájékoztatási közegek hatására egységesülő művelődés nem jelent-e új korszak eljövételét, amelyben a helyhez kötött nemzeti kultúra veszíthet a súlyából. Nem ugyanaz egy zeneművet s egy irodalmi alkotást átmenteni a nemzetközi örökségbe. A Bartók zenéjére jellemző rubato játékot sem könnyű elsajátítani olyan előadónak, aki más hagyományon nevelkedett, egy tizenhetedik századi Erdélyt megidéző történelmi regény fordítása mégis nehezebb föladatnak bizonyulhat. Ismét csak arra lehet következtetni: a fordíthatóságnak különböző fokozatai léteznek.

A gazdaság egységesülése afféle új népvándorlással is együth járhat. Francia- vagy Németország jellegét máris döntően megváltoztatta az ott élő arab illetve török közösség, és Hollandia, sőt még Anglia arculatán is módosítottak a bevándorlók. Az Európai Közösség kibővítése előre nem látható változásokkal járhat. A múltban a legtöbb ember egy bizonyos nyelvi közös-

ségben nevelkedett és később fordításra kényszerült, valahányszor másik nyelvi közösséggel találkozott. A jövőben egyre többen érezhetik magukat „out of place”, azaz nyelvközi állapotban (Said 1999), a nyelvet igen tágra, művelődési hagyományként, közösségi emlékezetként értelmezve.

Azok a magyar írók, akik évtizedeken át éltek távol hazájuktól, óhatatlanul is a második hazájuk távlatából szemlélik anyanyelvüknek a kultúráját. Némelyikük a kommunizmus éveiben mintegy a nyugati világ torzképét látta Európa keleti felében, hasonló módon ahhoz, ahogyan a gyarmatosítás korában a brit vagy francia értelmiség egy része a nyugati világ visszamaradt megfelelőjének vélhette Indiát vagy Algériát. Második száműzetése idején Márai többször is annak a bizonytalanságát fogalmazta meg, aki két kultúra között él. Sőt, még azt a kérdést is fölvetette: vajon tekinthető-e a száműzetésben és az anyaországban élők tapasztalata egyazon elbeszélés két részének. Olasz és amerikai földön írt művei arra is emlékeztetnek, hogy ha valaki úgy érvel: „a saját (native) kultúra magja egy hagyma rétegeinek a lefejtéséhez hasonlít, mert kemény, határozott, valóban helyi lényeg (core) nem létezik, csakis egyetemes és valamely térséghez kapcsolódó összefüggéseknek a rétegeiről lehet beszélni” (Buell 1994, 40), nem igazán veszi komolyan a természetesnek nevezhető nyelvek sokféleségét. Az irodalomtörténet-írás nem kerülheti meg a nyelvi viszonylagosságot, és ennyiben fontos szerepet játszhat az egységesség szövegei és elmarasztalói között folyó vitában.

#### 4. Fejlődéselvű irodalomtörténet

Az életrajzi, nemzeti s összehasonlító irodalomszemlélet képviselői gyakran a szervesség eszményéhez, eredet, növekedés és hanyatlás metaforájához folyamodnak, amidőn egyes műveket valamely fejlődés szakaszaiként jellemeznék. A szerves lények növekedése s a művészetek alakulása között alighanem

már Arisztotelész is párhuzamot vont, amidőn az *Oidipusz királyt* tekintette a tragédia csúcának, kánoni rangra emelve Szophoklésznak ezt a művét. Akár tömörségben, akár fokozatosságban gondolkozunk, nehéz elkerülni olyan elbeszélés eszményét, amelyben fontos szerepet játszik a leszármaztatás, az azonosság és az örökség.

A történelem során előfordult, hogy gyakorlati célt szolgáló tárgyak öntörvényű alkotásokká minősültek át. Az öntörvényűség (autonómia) bizonytalan értelmű szó. Többszörre annak érzékeltetésére használják, hogy a művészet megszabadul a nem művészinél tekintett föladatoktól. Az öntörvényű irodalom talán azzal rokonértelmű, amit Richard Wagner abszolút zenének nevezett. Történeti jellege nyilvánvaló: ugyanúgy a romantika örökségéhez tartozik, mint az eredetiség eszménye. A középkori irodalomban vagy a régi kínai művészetben aligha lehet utánérzésről beszélni.

Közvetlenül avagy közvetve, a legtöbb irodalomtörténet Vasari híres munkájának hatását mutatja. A sík felületre rajzolás vagy festés mimetikus érvénye talán fejlődhetett az idők során, az irodalom esetében viszont éppúgy aligha lehet hasonló alapot találni a célelvű történetíráshoz, mint a zenetörténetben. A szó művészetében a fejlődéselv kevésbé lehet létjogosult. Ezen a területen egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy rangsorolni lehet az ábrázolás különböző módjait. Kassák Lajos számozott verseit nem törlik ki József Attila költeményei, mert a fiatalabb költő nem tökéletesítette azt, amit idősebb pályatársa hozott létre; másféle írásmódot alakított ki. A szabad vers vagy a belső magánbeszéd megjelenését kétségkívül értelmezték valamely fejlődés jegyében, de az ilyen célelvű folyamatokat más szempontok tovább bonyolíthatják, sőt akár kérdésessé is tehetik. Az elbeszélés esetében némelyek a „játékos önmagára utalás”-t (Žmegač 1990, 320) illetve a párbeszéd szerepének bonyolítását (Blanchot 1959, 223–234) választották kiindulópontként a fejlődés irányainak kijelöléséhez, s e szempontok alapján olyan műveket is előtérbe lehet állítani, melyekre nem jellemző a belső magánbeszéd érvényre jut-

tatása. Ha arról panaszkodunk, hogy a huszadik századi magyar regények túlnyomó többsége távol áll attól, amit némelyek nemzetközi modernségnek neveznek, megfeledezünk arról, hogy az *À la recherche du temps perdu*, a *Der Mann ohne Eigenschaft* és a *Finnegans Wake* között több az eltérés, mint a hasonlóság, s a velük egykorúnak tekinthető francia, német vagy angol nyelvű regények többségétől is erősen különböznek.

A tudományokban s a technikában a későbbi általában kiszorítja, elavulttá teszi a korábbi. Nem így van ez a művészetekben. Az eredetiség nem valamely tárgy belső tulajdonsága. Ami fejlődésnek tekinthető egyik távlatból, könnyen visszalépésnek minősülhet másik nézőpontból tekintve. Maradiság és korszerűség, megszüntetés és megőrzés, „még” és „már” ellentéte erősen megkérdőjelezhető. Ha belehallgatunk a *Fantasztikus szimfónia* negyedik s a *Kilencedik szimfónia* harmadik tételébe – e két zenemű keletkezését nem több, mint körülbelül hat év választja el egymástól –, érzékelhetjük, hogy az előbbi hangszerelés vonatkozásában újszerű az utóbbihoz képes, ám a tematikus fejlesztés szempontjából Berlioz műve akár még kezdetlegesnek is nevezhető Beethovenével összehasonlítva. Az ilyen kétarcúságok arra emlékeztetnek, hogy az értelmező távlat a történetiség lényegéhez tartozik. Új és régi, teremtés és találás mindig viszonylagos. Szabó Dezső nem alaptalanul emlékeztetett arra, hogy az alkotó olykor „egy rég eltemetett látási formát, igazságot elevenít újra ténnyé, igazzá a uralkodó látási forma, igazság ellenében” (Szabó 1996, 595). Henry James – kinek tevékenységét gyakran hozzák összefüggésbe a tudatregény kialakulásával – különös megértést tanúsított az olyan művész alkotásai iránt, aki „visszaforgatta az idő kerekét és csakis a saját időfelfogásáról vett tudomást” (James 1956, 294), s ezért műveit nem lehet előrelépésnek tekinteni. Ha az 1880-as évek francia költészetét a szabad vers kialakulása felől mérlegeljük, nem Mallarmé, de Gustave Kahn nevezhető előrehaladónak. Amennyiben az angolszász költészet későbbi története a kiindulópont, Jules Laforgue több figyelmet érdemel, mint az *Un coup de dés* szerzője. Ungvárnémeti Tóth köl-

tészetének vajmi kevés köze van a romantika előkészítéséhez, Weöres számára mégis ő bizonyult kezdeményező erejűnek. Mindkét távlat hozzátartozik a hatástörténethez. Eredetiség és hagyomány viszonya olyannyira bonyolult, hogy nincs értelme kétoldalú szembeállításoknak. A *Tristan* és a *Meistersinger* összehasonlítása arra figyelmeztet, hogy új és régi, teremtés és találás mindig viszonylagos. Sachs szavai a második felvonás harmadik jelenetében („Es klang so alt, – und war doch so neu”) a lelemény s a fordulat eszményét teszik kérdésessé. Beckmesser nemcsak azért vaskalapos, mert szabályok megszállottja, de azért is, mert fönttartás nélkül hangoztatja az elavulást, a korszerűtlenséget. Vele szemben a költő-cipész mintha arra emlékeztetne: a hagyomány a megtörésében válik fölismerhetővé.

A gyarmatosítás utáni korban a nem nyugati művelődés ismerete is hozzásegíthet ahhoz, hogy félretegyük az egyoldalú szembeállításokat. A megértés záloga lehet annak észrevétele, hogy az avantgárd értékörző és megfordítva. Új és régi értelmezés függvénye. Különösen jól érzékelhető ez, ha elhagyjuk a nagy nyelvi közösségek irodalmát. Természetesen ez az állítás arra a nehezen bizonyítható vagy cáfolható föltevésre vezethető vissza, hogy a világ nyelveit csakis a közösségek mérete alapján lehet rangsorolni. Aki elfogadja ezt az előítéletet, végső soron a nyelvek különféleségének és egyenrangúságának elvét vallja, tehát olyan álláspontot foglal el, amelyhez hasonlót Wilhelm von Humboldtnek, Edward Sapirnak, Benjamin Lee Whorfnak, magyar vonatkozásban Széchenyi Istvánnak és Kosztolányi Dezsőnek lehet tulajdonítani.

A kevésbé hozzáférhető irodalmak részben azért nem tudnak a kialakuló nemzetközi kánon részévé válni, mert máig nagy hatású az a szellemtörténetől örökölt hiedelem, mely valamely korszak minden művészi megnyilvánulását egységes korszakkal hozza összefüggésbe. Még a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság folyamatban levő, *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története* című vállalkozásában is észrevehető ennek az örökségnek a nyo-

ma. A peremvidéknek tekintett térség irodalmát a föltételezett központban létrehozott alkotásokhoz mérik, és nem igazán tudják sikeresen megmagyarázni a közöttük észlelhető ellentmondást. A szimbolizmussal foglalkozó kötet egyes fejezetei például olyan életműveket méltatnak, amelyeknek nem sok köze van Mallarmé kiindulópontként választott költészetéhez (Balakian 1982). Mallarmé vallási értelemben hitetlen volt, személytelen költészet eszményét vallotta, a tanító jelleget összeegyeztetetlennek tartotta az irodalommal, s elutasította a politikai állásfoglalást. Ady írt istenes verseket, én-közpon-tú, vallomásos költészetet művelt és vannak versei, amelyek közvetlen politikai cselekvésre szólítanak föl.

Fredric Jameson fejlődéstörténeti elképzelése – realizmus, modernizmus és posztmodernizmus egymásutánja – a gazdasági s műszaki fejlődésnek Marx szellemében fogant értelmezésére vezethető vissza. E felfogás szerint a posztmodernség történetitlennek mondható kultúra, a nemzetközi, tömegtájékoztató és hirdetés irányította, fogyasztás meghatározta kései tőkés berendezkedés megnyilvánulása, s összefüggésbe hozható a világméretű egységesüléssel (Jameson 1991). Nem ilyen ösztönzésűek a Jauß kései munkáiban található megkülönböztetések vagy a Kulcsár Szabó Ernő által javasolt korszakolás: a klasszikus (esztéta vagy esztétizáló) modernség, avantgárd, késő- és posztmodernség szakaszaiból fölépített „nagy elbeszélés”. Kérdés, lehet-e Picasso képtárakba szánt, falra akasztható kubista csendéleteit és Duchamp közgyűjteményi kiállítást lényegében megtagadó dadaizmusát, Pound hagyományközpontú imagizmusát és Schwitters *Ursonate* című tagolatlan hangkölteményét egyazon egységes avantgárd megnyilvánulásainak tekinteni, vagy eldönteni, késő- avagy posztmodern jelenség-e Pynchon elbeszélő művészete vagy Robbe-Grillet *Projet pour une révolution à New York* című regénye. Az is szóba hozható, ha a posztmodernség távlatából értelmezzük a huszadik századot, vajon lehet-e létjogosultsága olyan négy szakaszos célelvű folyamatnak, amely kísértetiesen emlékeztet a posztmodernség által megtagadott, célelvűsége alapuló

„nagy elbeszélések”-re. „Nyilvánvaló, hogy a művészetben nincs előre haladás” – írta az amerikai posztmodernség egyik elbeszélő és értekező prózaíróként egyaránt ismert képviselője. „Miféle is haladnánk? Az avantgárd kényelmes propagandaszó, de amint megnyerte a csatát, minden avantgárdnak minősül” (Suknick 1981, 35). Vajon mi a későmodern művészet ismérve azon kívül, hogy e kétséges jelentésű szó olyan jelenségekre utal, melyeknek keletkezési ideje közel áll a posztmodernséghez, ám nem a múlt különböző szakaszaiból válogatás (eklektika) jellemzi őket. Az avantgárd továbbfejlesztéseként, meghaladásaként avagy ellenhatásaként lehet-e őket értelmezni? Annyi bizonyos, hogy az említett négy szakasz megkülönböztetéséből levont következtetésekben is kísért a fejlődés (evolúció) elvének öröksége – például abban a föltevésben, mely szerint az irodalmiság „ismerve a modernség záróközömbén túl már nem vezethető le esztétikai premisszákból” (Kulcsár Szabó 2003, 29). A kérdés nem ennek az észrevételnek a létjogosultsága, de inkább az: vajon nem vonatkozatható-e korábbi időszakokra is. Nincs kizárva annak a lehetősége, hogy az irodalmiság esztétikai fölfogása voltaképp meglehetősen rövid időszakhozhozható összefüggésbe. A tizenyolcadik században olykor nehéz, sőt talán lehetetlen elkülöníteni egymástól a bölceletet az irodalomtól, és Montaigne vagy Pascal, Kierkegaard vagy Nietzsche példája arra emlékeztet, hogy a szóban forgó kettősség más századokban is bizonytalan értelmű.

## 5. Befogadás-központú irodalomtörténet

Szokás arra hivatkozni, hogy a befogadás előtérbe állításával az irodalomtörténet feloldhatja a feszültséget művészi és történeti érték között, különösen akkor, ha elismerjük, hogy az eredetiség nem tekinthető állandó lényegűnek. Tagadhatatlan, hogy a korábbi magyar irodalomtörténet-írás nagyon kevés



figyelmet szentelt a művek életének. Még az oly sokat használt, eredetileg hat kötetes vállalkozásra is jellemző, hogy „az előadott történet (...) elsősorban kialakulástörténet”. A Sötér István irányításával az akkor Irodalomtörténeti Intézetnek nevezett kutatóhelyen készült sorozat annyiban a múlt örökségét folytatta, hogy szerzőinek hallgatólágos előföltevése szerint az irodalmi mű tulajdonságai „elsősorban az írótól függenek, és bármi mástól függenek még, véglegesen rögzülnek a mű létrejöttének pillanatában” (Bezeczky 2003, 64).

Az a tény, hogy az utóbbi évtizedekben nem egyszerűen a hatásra (Wirkung), de egyenesen a befogadásra helyeződött át a hangsúly, természetesen következett az önmagára zárt műalkotás eszményének elavulásából. A zenei fölvételek történetében ezt a váltást, pontosabban hangsúlyeltolódást az élő előadások fölértékelődésének lehet megfeleltetni. Az értelmezés előírásai mindig művészi és eszmei áramlatok függvényei. A romantika az értelmezés személyes elkötelezettségét állította előtérbe, mely örökséghez képest mindkét háború után ellenhatás jött létre. A huszadik század egyik nagy zongoristája, Edwin Fischer – ki Magyarországon is sokszor adott hangversenyt – Hindemith, Sztravinszkij és Toscanini hatásával hozta összefüggésbe az értelmezés romantikus örökségének a leértékelését, sőt még Bartók tevékenységére is hivatkozott ebben a vonatkozásban (Fischer 1956, 106); Schönberg pedig azt állította, hogy a személytelen értelmezésre jellemző „érzelmi ridegség” a jazz „merev, rugalmatlan mérték”-ével függ össze (Schönberg 1975, 320). Aligha lehet tagadni, hogy a „Werk-” vagy inkább „Notentreue” elnevezéssel illelhető eszménynek a hirdetői közel álltak az újklasszicizmus, a „neue Sachlichkeit” irányzatához illetve a tudományos igényű szövegelemzés fenomenológiai vagy strukturalista fölfogásához. Shakespeare színműveinek értelmezéstörténetéből arra lehet következtetni, hogy az előadó illetve az értelmező sokkal nagyobb szabadságot élvezhetett a távolabbi múltban, mint a huszadik században, hiszen lényegesen fontosabb szerepet játszott az alkotás folyamatában. Hasonló föltevést a zenére is lehet

vonatkoztatni: a távolabbi múltban kevésbé lehetett elkülöníteni az alkotót az előadótól, „a középkorban a komponista előadó muzsik is volt, csaknem valamennyi muzsik pedig egyúttal komponista” (Harnoncourt 2002, 12).

A „Fassung letzter Hand” szövegkiadással és értelmezéssel foglalkozó hívei, a műalkotás eredeti jelentésének szószólói lényegében történetetlen szemléletet vallanak. A fordítások, átdolgozások, reneszánsz színművek, vagy akár olyan szerzők alkotásai, mint például Henry James, Marcel Proust, vagy Kosztolányi Dezső, arra emlékeztetnek, hogy a művet sosem lehet adottnak tekinteni, hiszen állandóan újraírja, föl- és leépíti, s ezáltal kérdéssé teszi magát; „il n'est jamais là, sans cesse à se défaire tandis qu'il se fait” (Blanchot 1959, 356). *A Lear király* néven ismert alkotásnak, *Az ismeretlen remekműnek*, James *Egy hölgy arcképe* című regényének, Proust főművének, Marianne Moore *Költészet* című versének, Blanchot *Thomas l'Obscur* című elbeszélésének, az Esti Kornérról írott némely történeteknek, vagy akár József Attila s Szabó Lőrinc egyes költeményeinek nincs egyetlen irányadónak tekinthető, hitelesnek mondható szövege. Számtalan más példa is azt sejteti, hogy a szövegiség önmagába zárt azonosságának megbontását nem lehet posztmodern írásmódhoz vagy bármely „korszakküszöb”-höz kapcsolni. A romantika költőinél nem ritka, hogy „a töredékes nem megelőzi, de követi az egészet, azon kívül nyilatkozik meg” (Blanchot 1969, 229). Beddoes egyik költeménye az „és” szóval ér véget, és nincs értelme föltenni a kérdést: vajon szándékos-e a töredékszerűség vagy „véletlen” eredménye, mint ahogyan Constable vagy Turner megannyi festményénél sem igazán érdemes azon tünődni, befejezett avagy félbehagyott alkotásokról, esetleg vázlatokról van-e szó. *Az ismeretlen remekmű* arra emlékeztet, hogy a műalkotást a befogadó látja (vagy nem látja) meg, a *The Figure in the Carpet* szerint a jelentést az olvasó hozza (vagy nem hozza) létre, James másik története, *A jövő Madonnája* pedig egyenesen a műalkotásnak mint tárgynak a létrehozhatatlanságát sugallja. Talán nem fölösleges megemlíteni, hogy

Ezra Pound 1913-ban, tehát imagista korszakában különös figyelmet szentelt az említett romantikus költő kezdeményező munkásságának (Pound 1978), Balzac Hoffmann történeteit, James pedig Balzac művét írta át. Az amerikai születésű prózaíró egyik említett elbeszéléséből némelyek a befogadás nyitottságára (Iser 1978, 3-10; Szegedy-Maszák 2001), a másiktól a művészet végére vonatkozó következtetéseket vontak le (Danto 2000, Belting 2001, 134-136).

A legutóbbi évtizedekben nagy hatású szerzők állították, hogy mivel „a remekmű eszméje érvényét veszítette”, nemcsak klasszikusokról, de modernségről sem igazán célszerű beszélnünk, mert e kettő kölcsönösen föltételezi egymást. Blanchot már évtizedekkel ezelőtt levonta e következtetést. Másokhoz hasonlóan az újítás hagyományáról értekezett, a hős fogalmából eredeztette, és elavultnak minősítette a lángelme eszményét, végül Nietzsche szellemében fogalmazta meg az irodalmárok lehetséges föladatát: „A 'modern korszak' ellentétet vagy szembeállítást tételez föl jelen, múlt s jövő között. Inkább olyan változásokat képzeljünk el, amelyeket nem ilyen viszonyok irányítanak” (Blanchot 1969, 583–584).

Az elmondottak alapján a következő föltevés fogalmazható meg: egyfelől az irodalmi alkotás lényegéből fakad, hogy olvasójának mintegy a szerkesztő föladatát is kell vállalnia, aki különböző változatokat vesz figyelembe, másrészt az újraolvasás közeli rokona az átírásnak és a fordításnak. A szöveg állandóságának és önazonosságának föltevését a pozitívista szövegkiadás némely hívei állították föl, hasonlóan azokhoz a zenei előadókhöz, akik „az úgynevezett hitelességet megcélozva” abból indultak ki, hogy „mindennek, amit a zeneszerző kívánt, benne kell lennie a kottában” (Harnoncourt 1988, 37). Az értelmezést helyreállítással azonosítani annyit jelent, mint „tagadni a történelmet, olyan lényegét tulajdonítani a művészi alkotásnak és befogadásnak, amely független tértől s időtől” (Butt 2002, 54). Az értelmezés mindig adott föltételek szerinti olvasást jelent, és az irodalomtörténész célja annak vizsgálata, „miként hatottak a szövegek különböző

időkben s helyeken a föltételezett olvasókra” (Gallagher-Greenblatt 2001, 170). Ennek a célnak elérését leginkább a háttörténeti anyag viszonylagos szűkössége gátolja. A zenei előadás különféle módjairól elég sok fölvetel készült – igaz, csak a legutóbbi bő évszázadban. Lényegesen kevesebbet lehet tudni arról, miként olvastak a múltban, ezért az irodalomtörténésznek nehezebb a föladata. Az írásban rögzítettek köre még szűkebb, mint a hangfölvételeké. A történetírónak mintegy újra kell alkotnia értelmezési hagyományok, nyelvhasználati megszokások, művészi, erkölcsi, eszmei és politikai föfogások, társadalmi intézmények, valamint ismereteket rögzítő, továbbító és feldolgozó közegek (médiумok) kölcsönhatását.

## 6. Végkövetkeztetés:

az irodalomtörténésznek nem egy,  
de több történet elbeszélésére kell vállalkoznia

Arra a kérdésre, miként lehetséges irodalomtörténetet írni a huszonegyedik században, csakis azt felelhetem: egyszerre kell állítani s tagadni a célélvűséget. Ellentétben azokkal, akik az intézmények által szentesített kánon keretein belül maradnak – ebből a szempontból nincs lényegi különbség Jauß, Paul de Man és Harold Bloom között –, állandóan meg kell kérdeznünk magunktól, minek alapján lehet vagy kell kiválasztani azokat a szövegeket, amelyek nyomot hagytak, lényeges szerepet játszottak a művelődésben. Történeti hatás és művészi érték elválaszthatatlan egymástól.

Nincs kizárva, hogy valamely nemzeti irodalom nem alkalmas arra, hogy egységes történetként jelenítsék meg, mint ahogyan valamely szerzői életmű azonossága vagy egy műfaj örökiségének a folytonossága is megkérdőjelezhető.

Az irodalmi alkotások nem egy, de sokféle történet elmondásához szolgálhatnak alapul, mert önazonosságuk erősen megkérdőjelezhető. Ez utóbbira példa lehet az irodalmak nem-

zeti jellegének szempontjából kulcsfontosságú műfajnak, a történelmi regénynek a vizsgálatában arra irányuló törekvés, hogy posztmodernnek nevezhető alkotások előképét ismerjük föl romantikus művekben. Az időben visszafelé olvasásnak ez a kísérlete figyelmet érdemel, azért is, mert elhanyagolt műveket hozhat vissza az olvasók emlékezetébe. Értékét csupán az teszi némileg kérdésessé, hogy az értelmezés többnyire a tizenkilencedik századra korlátozódik, s így nem tudjuk meg, vajon a romantikus és posztmodern történelmi regények közötti folytonossághoz képest mennyiben jelenthetnek megszakítotttságot a korai huszadik században keletkezett hasonló műfajú alkotások. Ha ugyanis „olvasásmódként határozzuk meg a műfajt” (Hites 2002, 57), föl lehet tenni a kérdést, nem olvasható-e a *Tündérbkert* vagy akár *Az élet kapuja* hasonló módon ahhoz, ahogyan az értekező *A csehek Magyarországon* vagy akár a *Dzsigerdilen* című könyvet közelíti meg. Lehetséges, hogy folytonosság és megszakítotttság viszonya hagyomány és eredetiség összefüggésére emlékeztet.

A fordíthatósághoz hasonlóan az elbeszélhetőségnek is különböző fokozatai léteznek, s egyáltalán nem vehető készpénznek, hogy az elbeszélhetőség okvetlenül egybeesik a tudományos igénnyel. „A költészet (poetics) uralkodó hagyománya, akárcsak Leibniz bölcsellete, igyekezett leszámolni az elbeszélhetőséggel” (Morson 2003, 60). Az irodalomtörténeti események között nem okvetlenül szükségszerű a kapcsolat, szerepet játszhat az esetlegesség, a véletlen, sőt a zűrzavar (káosz) is.

Az írói alkotások nem egy, de sokféle történetnek elmondásához szolgálhatnak alapul, mert önazonosságuk erősen megkérdőjelezhető.

Dahlhaus azt állította, hogy „a mű azonossága a hatástörténet folytonosságában és abban a befejezett értelmezésben lelhető meg, amelyre az ember törekszik, s amelyhez közelít” (Dahlhaus 1977, 246). Megítélésem szerint még eszményként sem létezik befejezett, azaz teljes, végleges értelmezés, mert a megértés lényegéből fakad, hogy mindig csakis részleges

lehet. Minden célelvőség valamely kánont tételez föl, és a történetiség hitelteleníti az efféle eszményt. Még Gombrich, a kánoniség, a megőrzés eltökélt híve is elismerte utolsó könyvében, hogy „a művészettörténet evolúciós szemléletét a viszonylagosságnak olyan értelmezése válthatja föl, amely minden szakaszt sajátos kifejezési módként szemlél – a későbbi nem jobb, csak más, mint a korábbi” (Gombrich 2002, 29). Mallarmé már 1891-ben arra figyelmeztetett, hogy „az állandóság és egység nélküli társadalomban nem jöhet létre állandó, végleges érvényű művészet” (Mallarmé 1945, 866). E jellemzés a mai magyar nyelvű közösségre is vonatkoztatható: nagyon különböző értelmezési közösségekből tevődik össze, melyek értékrendje lényegesen eltérő. Ugyan melyikünk formálhat jogot arra, hogy biztos ítéleteket hozzon? Ezért is nehéz megmondani, hogyan értelmezzük át a magyar művelődés örökségét a huszonegyedik században. Különböző olvasók más és más történetként képzelik el a magyar irodalmi örökséget.

Talán helyesebb, ha a műalkotás helyett a társadalmi érvényű eseményt tekintjük az irodalomtörténet alapvető fogalmának, hiszen a történetész célja annak a viszonyoknak a megvilágítása, amely valamely művészi képződményt egy közösség életvilágához kapcsol. Ha az eseményt, a közlés folyamatát, szövegek és befogadásuk kapcsolatát állítjuk előtérbe, a keletkezés és a legnagyobb hatás idejét együtt célszerű mérlegelni. Persze, nem szabad felednünk, hogy a hatásnak nemcsak kiterjedtsége, de mélysége is létezik, s ez utóbbit meglehetősen nehéz körülírni.

Koselleck az egyidejű nem egyidejűségére emlékeztetett. Különböző síkokon egymástól eltérő gyorsaságokat tételezhetünk fel, anélkül, hogy egységes mértéket próbálnánk kimutatni. A történeti események időtartama más és más, és a történetésznek egymásnak ellentmondó ütemekkel és szerkezetekkel kell számolnia. Célelvőség nélkül nincs történetírás, de egymást keresztező célelvőségekben kell gondolkodnunk. A célelvőségnek az ad létjogosultságot, hogy az irodalmat az

értékek megőrzésére törekvő, tanítható művelődés részeként is fel lehet fogni – innen az irodalomtörténet és a művelődéstudomány (cultural studies) kapcsolata –, de a legutóbbi másfél század némely gondolkodói s írói – Nietzschétől Bennig és Blanchot-ig – arra is figyelmeztettek, hogy másfelől az irodalom mint művészet fejlődésidegen, „nemcsak kérdésessé teszi a művelődés értékeit, de kikerüli őket s nem felel meg nekik” (Benn 1975, 1144-1145; Blanchot 1969, 585–586). Az eredetiség egyszerre jelent folytonosságot és annak megszakadását. Bizonyos értelemben minden jelentős műalkotás új kezdetnek fogható fel. Az újrakezdés igénye időről időre megfogalmazódott a történelem során, így a középkor után (renaissance, re-formatio) vagy a romantikában, amidőn gazdaságilag és társadalmilag kezdetlegesebb (parasztinak, középkorinak, keletinek vélt) világban kerestek gyógyulást a fejlődés okozta betegségekre.

Bármennyire nehéz egymással ellentétes igényeknek eleget tenni, a történetírás ellentörténetek elmondását, érvek és ellenérvek szembesítését igényli. Az irodalmi szövegek nem annyira időn kívül álló befejezett, mint inkább olvasók által mindig újraalkotott képződmények. Ahogyan egy zenetudós írta az értelmezésről szóló könyvében, „a műalkotások jelentése nem időtlen valóságokra vonatkozik, nem is kizárólag a szerzők gondolatainak és tudatos vagy öntudatlan szándékainak eredménye; különböző emberek egymástól eltérő korszakokban és körülmények között mindig másként értelmezik őket” (Day 2000, 229). Ha élő műalkotásokkal foglalkozunk, változó értelmezések történetét írjuk. Az irodalomtörténet újraírása nem sorok között olvasást jelent, nem burkolt jelentés kihüvelyezésére irányul. Sokkal inkább azt igényli, hogy a korábban leírtakhoz mindig új széljegyzeteket készítsünk, állandóan a korábbiaktól eltérő magyarázatra törekedjünk. A történetírónak Nietzsche szellemében vállalnia kell „az olyan gondolatnak a kockázatát, amely nem szavatolja az egységet” (Blanchot 1969, 229). Azért is lehet üdvös számítógépes alakban is elképzelni a jövő irodalomtörténetét, mert a kinyomta-

tott könyvvel ellentétben módot ad az állandó változtatásra. Ahelyett, hogy a magyar irodalom föltételezett lényegét, bármiféle „fősodrát” igyekeznők kimutatni, inkább a szüntelen ki-, sőt eltérés kockázatát kell vállalnunk. Nagyon is időszerű Blanchot figyelmeztetése: „Találni annyit jelent, mint egy voltaképp megtalálhatatlan középpont körül keresni. (...) A keresés tehát a tévedés rokona (La recherche serait donc de la même sorte que l’erreur). Tévedni annyit jelent, mint meg- s visszafordulni, engedni a kitérés csábításának” (Blanchot 1969, 36).

#### HIVATKOZÁSOK

- Balakian, Anna (ed.) (1982) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai.
- Belting, Hans (2001) *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion.
- Benn, Gottfried (1975) *Gesammelte Schriften*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Bényei Péter (2002) „Kísérlet a nemzeti teleológia érvényességének fenntartására (Jókai Mór: *A kőszívű ember fiai*)”, *Alföld* 53.3: 68–90.
- Bezeckzy Gábor (2003) „Az irodalomtörténet mint mesemondás”, in Zemplényi Ferenc, Kulcsár Szabó Ernő, Józán Ildikó, Jeney Éva, Bónus Tibor (szerk.) *Látókörök metszése*. Budapest: Gondolat, 57–81.
- Blanchot, Maurice (1959) *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1969) *L’Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Buell, Frederick (1994) *National Culture and the New Global System*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Butt, John (2002) *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl (1977) *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig.
- Danto, Arthur C. (2000) *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Day, Timothy (2000) *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Féja Géza (1942) *A felvilágosodástól a sötétedésig: A magyar irodalom története Bessenyeitől Arany János haláláig*. Budapest: Magyar Élet.
- Fischer, Edwin (1956) *Beethovens Klaviersonaten*. Wiesbaden: Insel.
- Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt (2001) *Practicing New Historicism*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Gombrich, E. H. (2002) *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. London: Phaidon.

Harnoncourt, Nikolaus (1988) *A beszédszerű zene: Utak egy új zeneér-  
tés felé*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica.

Harnoncourt, Nikolaus (2002) *Zene mint párbeszéd: Monteverdi, Bach  
Mozart*. Ford. Dolinszky Miklós. Budapest: Európa.

Hites Sándor (2002) „Műfaj, örökség, revízió”, *Alföld*, 53.3: 40–67.

Horváth János (1976) *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Budapest:  
Akadémiai.

Iser, Wolfgang (1978) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic  
Response*. London: Routledge and Kegan Paul.

James, Henry (1956) *Autobiography*. New York: Criterion Books.

Jameson, Fredric (1981) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late  
Capitalism*. London: Verso.

Kulcsár Szabó Ernő (2003) „Szellemi stúdium vagy a szövegiség tech-  
nológiája? Az irodalomtudomány ’helynékülisége’ a modernség  
záróküszöbén”, *Alföld*, 54.2: 16–32.

Mallarmé, Stéphane (1945) „Sur l’évolution littéraire (Enquête de Jules  
Huret)”, in *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 866–872.

Morson, Gary Saul (2003) „Narrativeness”, *New Literary History*, 34:  
59–73.

Németh G. Béla (1971) *Türelmetlen és késlekedő félszázad: A romanti-  
ka után*. Budapest: Szépirodalmi.

Pound, Ezra (1978) „Beddoes and Chronology”, in *Selected Prose 1909–  
1965*. London: Faber and Faber, 348–353.

Said, Edward (1999) *Out of Place: A Memoir*. New York: Knopf.

Schönberg, Arnold (1975) *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley  
and Los Angeles, CA: University of California Press.

Sőtér István (1963) *Nemzet és haladás: Irodalmunk Világos után*. Buda-  
pest: Akadémiai.

Sucknick, Ronald (1981) „The New Tradition in Fiction”, in Raymond  
Federman (ed.) *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago:  
Swallow Press, 35–45.

Szabó Dezső (1996) *Életeim: Születéseim, halálaim, feltámadásaim*.  
Budapest: Püski.

Szegedy-Maszák Mihály (2001) „Henry James and the Hermeneutic  
Tradition (*The Figure in the Carpet*)”, in *Literary Canons: National  
and International*. Budapest: Akadémiai, 145–154.

Szerb Antal (1935) *Magyar irodalomtörténet*. 2. átdolgozott kiadás.  
Budapest: Révai.

Toldy Ferenc (1987) *A magyar nemzeti irodalom története. A legrégebbi  
időktől a jelen korig Rövid előadásban 1864–1865*. Budapest: Szép-  
irodalmi.

Tolnai Vilmos (1991) *Bevezetés az irodalomtudományba* (1922). Pécs:  
Baranya Megyei Könyvtár.

Žmegač, Viktor (1990) *Der europäische Roman: Geschichte seiner  
Poetik*. Tübingen: Max Niemeyer.

## A kánon mibenléte: remekmű és fejlődéstörténet

A tudomány csak akkor marad életképes, ha időről időre felülvizsgáljuk azt, amit korábban állítottunk, s ha kell, akár meg is tagadjuk korábbi észrevételeinknek egy részét. Már csak azért is, mert az emberi személyiség önazonossága – legalábbis Montaigne, ha nem éppen Augustinus vagy Pál apostol óta – korántsem vehető magától értetődőnek. „A tévedés (az eszménybe vetett hit) nem vakság, a tévedés *gyávaság*...” – mondja Nietzsche (Nietzsche én., 17), mintegy azt sugalmazva, hogy ne érjük be már megfogalmazott állítások ismételtetésével s vállaljuk a kockázatot, mely abból származik, hogy az előrehaladottabb kor nemcsak bölcsességet hozhat magával, de az érzékenység tompulását is előidézheti. A megváltozott távlat mindenesetre újragondolást, átfogalmazást tesz szükségessé. Nem annyira mások, mint sajátmagunk korábbi véleményének bírálatát, noha a fiatal nemzedék kiemelkedő eredményeivel szemben sem korlátozhatom magam pusztán tudomásulvételre, „Zu schauen kam ich, / nicht zu schaffen” álláspontra.

Arra is hivatkozhatnék, a fogalmak lerombolása az elmúlt század örökségének lényeges része volt. A *Sein und Zeit* egyik előrebocsátott föltevése szerint a tudomány tulajdonképpeni mozgása – a „Bewegung” szót Heidegger idézőjelbe teszi – az alapfogalmaknak többé vagy kevésbé gyökeres felülvizsgálatát tételezi föl; az általa elért szintet az határozza meg, alapfogalmai tekintetében milyen mértékig képes a válságra – a „fáhiig” szót a bölcselő dült betűvel emeli ki (Heidegger 1976,

9). Az utóbbi években mind külföldön, mind Magyarországon sokat írtak a kánonokról. Talán célszerű visszatérnünk a kiindulópontozhoz, s föltennünk a kérdést, vajon nem minősülhet-e túlzott kényelmességnek kiinduló föltevéseink érvényének hangoztatása.

A kánon fogalma elválaszthatatlan a maradandó érték eszményétől. Az időbeliség itt térbeliséggé merevedik; „zum Raum, wird hier die Zeit” – ahogyan Gurnemanz mondja a balgához intézett intelmében, mélyértelműen állítva szembe változásokhoz óhatatlanul alkalmazkodó vándornak s a helyhez kötött állandó értékrend elkötelezettjének a világát. Ez utóbbi nem vagy legalábbis nem könnyen egyeztethető össze azzal, hogy valamely alkotás előrevetít későbbieket, vagyis állomás egy valahonnan valahová vezető úton – például Vajda költészete Adyét készíti elő. Amiként *A nürnbergi mesterdalnokok* emlékeztet, a remekmű (Meisterlied) képzettség, tanultság eredménye, tehát ismereteket tételez föl és szabályok szerint készül. Az eredetiség, újszerűség, kezdeményezés, a korszakváltó fordulat nincs okvetlenül összhangban ezzel az eszménnyel. Még akkor sem, ha magától értetődik, hogy minden előírásnak sosem lehet megfelelni: „Sieben Fehler gibt er Euch vor” – ahogyan az olykor felületesen megítélt Beckmesser énekli, amidőn rábízzák az értékelést. Mielőtt ugyanis leszólnánk a „beckmesserkedés”-t, talán érdemes eltűnődni azon, vajon a városi írnok lanttal kísért éneke nem ugyanúgy tartozik-e hozzá egy egészében nagy művészi hatású alkotáshoz, mint Walter von Stolzing versenydala. Még azt sem lehet kizárni, hogy a lovag könnyebben énekelhető dala vajon nem áll-e közelebb a „Lied” hagyományához, s nem mondható-e inkább „haladó” zenének az, ahogyan a városi írnok félreérti, eltorzítja a mástól kölcsönzött anyagot. Walter kérdésére – mi a különbség szép alkotás és remekmű között („Ein schönes Lied – ein Meisterlied: / wie faß ich da den Unterschied?”) – Sachs válasza többféle és meglehetősen bonyolult. Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy végső megnyilatkozása („Verachtet mir die Meister nicht, / und ehrt mir ihre Kunst!”) arra

figyelmeztet, hogy a hagyomány a múlt visszahozása a jelenbe, s ezért nem teremthető, ám csakis megtörése révén tapasztalható. Ha jól sejtem, ebben a vonatkozásban a *Meistersinger* Heidegger illetve Gadamer távlatából is lehet értelmezni.

Beckmesser éneke is tanúsítja, hogy a romantikától egyáltalán nem állt távol a szándékoltan „csúnya”, a torz beemelése a művészetbe. Ezt alighanem a nem részarányos (szimmetrikus) illetve a töredék elfogadtatása készítette elő. *A Délsziget* s a *Magyarvár* közlése idővel a magyar olvasókkal is elfogadtatta, hogy a kánon nem pusztán befejezett, ép szerkezetű művekből áll, s e fölismerés legalábbis megkönnyíthette a Budapesten későn, csak 1883-ban bemutatott *Meistersinger* üzenetének, annak megértését, hogy felülvizsgálatra szorul a Platóntól és Kanttól örökölt eszmény, mely szerint a művészet lényegében mindig változatlan. Az *Ómagyar Mária-siralom*, a *Szeptember végén* és Kukorelly valamelyik szövege föltehetően nem ugyanolyan olvasásmódot igényel. Lehetséges, különböző korszakok alkotásai nem egészen ugyanazoknak a feltételeknek alapján emelődnek kánoni rangra. Az Akadémiai Magyar Irodalomtörténetnek egyik hiányossága, hogy nem vagy legalábbis nem egyértelműen közli olvasójával, mikor s hogyan változik meg a tárgyát alkotó irodalom értelmezése; a gondolatmenetnek melyik szakaszán mondanak le az értelmezők a teljesnek föltételezett anyag tárgyalásáról; mikortól s milyen válogatási szempontot vezetnek be. Megválaszolatlanul maradt a kérdés, melyre Szerb Antal is utalt *Magyar irodalomtörténetének* bevezetésében, amidőn nehezen indokolható kettősségre hivatkozott: „A régiség tárgyalásánál be fogjuk vonni a nem tisztán szépirodalmi anyagot is, mert a szépirodalom sokkal töredékesebb, semhogy annak alapján teljes képet nyerhetnénk. De a XVIII. század közepétől kezdve, amennyire lehet, csak a szépirodalommal fogunk foglalkozni” (Szerb 1935, 17).

Balzac címével is ellentmondásra utaló története, *Az ismeretlen remekmű*, nemcsak változatai révén teszi föl a művészi alkotás véglegességének s azonosíthatóságának a kérdését.

Henry James Firenzében játszódó elbeszélése, *A jövő madonnája* (1873), már nem csupán a mű befejezettségét tünteti föl ábrándnak, de egyenesen az új remekmű megteremtésének a lehetőségét zárja ki. A francia író kitalált hősének, Frenhofernek a remekművét a ténylegesen létezett festő, Poussin nem képes érzékelni. James főszereplője, Theobald már azt ismeri föl, hogy a remekmű csak eszmény lehet, tárgyi valóságként nem létezhet. Elképzelhető, hogy kizárólag a múltra, sőt távolabbi múltra vonatkozhat olyan közmegegyezés, mely szerint némely alkotás remekmű? Az amerikai születésű író – ki 1871-ben Tintoretto velencei képeinek megfeketedéséből kiindulva művek elöregedéséről írt, 1877-ben pedig, Olaszország példájára hivatkozva, a hagyomány megszakadásáról értekezett – lényegében vonta kétségbe az értékek állandóságát, sőt a remekmű mibenlétét. Ehhez képest Paul de Man vagy Hans Robert Jauß felfogása akár maradnak is nevezhető. Csokonai *Árpádiászat*ól Arany hun trilógiáján át az *Iskola a határon* folytatásáig jónéhány példa található a magyar irodalomban, mely az elgondolásnak és megvalósult műalkotásnak ugyanarra a kettősségére emlékeztet, mint *A jövő Madonnája*, vagy akár Schwitters és Duchamp tevékenysége. Azt sem célszerű felednünk, hogy a kánoni rang másként jöhet létre, és legalábbis részben mást is jelenthet olyan művek esetében, amelyeket viszonylag könnyebb egészként érzékelni, illetve olyan alkotásoknál, amelyek érzékelése szükségképpen csakis részleges lehet, mert a nagy terjedelem legföljebb arra ad módot, hogy a mű mint egész utólag, emlékezetünkben teremtődjék meg. Nem feledve, hogy a megértés soha nem lehet teljes, aligha tagadható, hogy az „Über allen Gipfeln” nyolc rövid sora egészen más föladatot ad a befogadójának, mint az *À la recherche du temps perdu*. Egy kívülről tudott költemény esetében másként értelmezhető a kánoni rang, mint egy színekre és/vagy fölvonásokra tagolódó színjátéknál vagy többszáz vagy éppen százal-ezer oldalas regénynél, hiszen ez utóbbi esetben térs időbeliségnek bonyolult összjátéka érvényesül a befogadásban. Pilinszky *Négysorosát* idézhetem, *Az ember tragédiája* szö-

vegéből viszont legföljebb egy-egy részletet emelhetek ki, olyan állítás igazolására, amely e műnek szükségképpen csak egyoldalú értelmezésére ad módot. Mi több, a hosszabb szövegeknél még az a kérdés is föltehető, vajon nem egyes soraik tekinthetők-e kánoni rangúnak. Példaként Horváth János 1825-ben kiadott *Vörösmarty-anthológiáját* említeném, mely „lírai részleteket” közöl a költő elbeszélő s színpadi műveiből.

Szándékosan hoztam szóba Paul de Mant, hiszen a kánonnal foglalkozó magyar szakirodalomban gyakran hivatkoznak az ő munkáira. Az antwerpeni születésű irodalmár annyiban kétségkívül felülmúlta amerikai pályatársait, hogy velük ellentétben két másik nagy nyelvterület örökségét is ismerte, de az angol nyelvű irodalomról összehasonlíthatatlanul kevésbé átfogó ismeretei voltak, mint a „New Criticism” képviselőinek, akik az anyanyelvet beszélők otthonosságával tájékozódtak az angol-amerikai költészetben. Úgynevezett pontatlanságokat még a legkiválóbb irodalomárok munkáiban is lehet találni, de az mégis szóvá tehető, hogy de Man hivatkozásai olykor még Wordsworth műveire is hibásak, pedig az angol romantikusok közül az ő műveinek szentelt a legtöbb figyelmet (de Graef 1995, 227).

Richards T. S. Eliot, Tate Pound és Hart Crane, Blackmur Henry James, Pound, Stevens, Marianne Moore és Cummings, Warren és Brooks Faulkner műveinek értelmezésében játszott úttörő szerepet, és e két legutóbbi szerző *A költészet értése (Understanding Poetry)* című, többször is bővített szöveggyűjteménye számos költeményt emelt be a köztudatba. De Man sokkal inkább a már korábban is nagyra becsült művekkel foglalkozott s élő szerzőknek kevés figyelmet szentelt. Az angol vagy amerikai egyetemi hallgató ma is sokszor Richards, Ransom, Tate, Blackmur, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Empson vagy L. C. Knights tevékenységéhez fordul, ha egyes szövegek értelmezésére vállalkozik. Kulcsár Szabó Ernő szerint „a kánonokat döntően nem az irodalom különféle rendűrangú közvetítőinek tevékenysége, hanem maga az irodalom önmegújuló folyamata létesíti” (Kulcsár Szabó 2000, 198).

Noha érteni vélem e megkülönböztetésnek a célzatát, talán inkább úgy fogalmaznék: a kánon igazi átalakulása keresztetzi, sőt talán érvényteleníti is irodalom és irodalomról szóló irodalom nemcsak dekonstrukció, de „New Criticism” előtti szembeállítását. A „New Criticism” jelentős mértékben bővítette, s ennyiben átalakította a kánont, ellentétben az úgynevezett Yale-i Iskolával – melyhez de Man is tartozott. E különbségnek oka föltehetően éppen abban lelhető meg, hogy a „New Criticism” – az orosz formalistákhoz hasonlóan – vele kortárs irodalmi mozgalommal szoros együttműködésben jött létre. Ford Madox Ford, Hulme, Pound s T. S. Eliot értekező, Ransom, Richards, Tate, Robert Penn Warren, Blackmur s Empson alkotó is volt. Az ő tevékenységükben alkotás és értelmezés kölcsönhatása sokkal egyértelműbben érvényesült, mint a következő nemzedéknél. A korábbi nemzedék tagjai talán még azt is inkább fölismerték, aminek érvényessége a magyar irodalomra is kiterjeszhető: az utánpótlás (mimészis) különböző változatainak érvénytelenítése, az irodalomra jellemző kitaláltság (fikcionalitás) illetve a képzőművészetekben az elvonatkoztatás (absztrakció) erősen gátolja, hogy egyes művek kánoni rangot kaphassanak. Kassák számozott versei közül éppúgy nehéz kiemelni egyedi alkotást, mint képarművészeti műveinek sorából.

Az előrehaladást legtöbbször kétféle célelvhez kapcsolták: vagy a nemzet sorsának alakulása vagy a tudomány haladása szolgált vezérelvként. Aligha szükséges arra emlékeztetni, hogy a paradigmaváltás fogalma nem a művészetek értelmezőitől származik és éppenséggel össze is egyeztethető azzal, amit Kulcsár Szabó Ernő evolúciós kánonképződésnek nevezett és joggal marasztalt el. Lehet, a természettudomány története megírható úgy, mint olyan elméletek egymásutánja, melyek sorra cáfolódtak meg, ám a művészeteket nem ilyen, végérvényesen mondható váltások meghatározta nagy elbeszélés irányítja – különben érthetetlen volna, miért nevetséges állítani, hogy Shakespeare-t bármely későbbi színpadi szerző vagy Johann Sebastian Bachot az elmúlt kétszázötven év valame-



lyik zeneszerzője „felülmúlta”. Lehetséges, hogy Babits történetetlen eszméje, mely szerint a nagy szerzők korokon át nyújtanak kezét egymásnak, mégis rejtene magában némi igazságot? Annyi bizonyos, hogy a művészettörténet megírhatóságával szemben az utóbbi évtizedekben többen is fogalmaztak meg kételyeket. Hans Belting 1983-ban *Das Ende der Kunstgeschichte?* címmel kiadott könyve például tíz évvel később, átdolgozott változatában már úgy került az olvasók elé, hogy a cím végéről elmaradt a kérdőjel, *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst* (1998) című könyvében pedig ugyanez a szerző már az egységes modernség ábrándjának átfogó igényű cáfolatára vállalkozott.

A nemzetsors és a természettudományos előrehaladás eszménye sok hasonlóságot rejt magában. Vagylagosságukat legfőbbjében lehet hangsúlyozni, amennyiben e két célelv gyakran került feszültségbe egymással. A nemzetállamok létrejövetele az irodalmat s bizonyos mértékig általában a művészeteket a nemzetjellel, valamely (elképzelt) közösségnek, sőt az állam önállóságának megtestesülésévé alakította. Szöveggyűjtemények, tankönyvek, irodalomtörténetek készültek, nemzeti képtárak anyagát állították össze ennek a felfogásnak a jegyében. Tennyson és Arany, történelmi regénys drámaírók, a festő David és Székely Bertalan, a zeneszerző Smetana, Erkel, sőt Wagner számos alkotásán érezhető e szemlélet hatása. Az a tény, hogy léteznek, vagy legalábbis léteztek nemzeti kánonok, azt sugallja, hogy ennek a célelvnek a képviselői tettek kísérletet kánon és fejlődés eszményének összebékítésére.

Jóval kevésbé mondható el ugyanez a másik célelvről. Az Akadémiai Irodalomtörténet megírása óta a magyar értekezők számottevő része közeledett ahhoz, hogy átvegye egyes nyugati szerzőktől a modernség egységes nemzetközi történetének alapelveit. Nehéz volna tagadni, hogy a modernség egyetemes történetét lényegében olyan szerzők írták meg, akik meglehetősen keveset tudtak a magyar irodalomról s művészetekről. A nemzetközi folyamatokat áttekintő zenetörténe-

tek a huszadik század első feléből jórészt csak Bartók műveivel foglalkoznak, a másik két nagy művészeti ágán pedig inkább csak kivételként említhető a George Stade szerkesztette *European Writers: The Twentieth Century* 10. kötete (New York: Scribner, 1980), mely a legjelentősebb huszadik századi szerzők közé beemelte Kosztolányit, vagy az *Oxford History of Art* sorozat Richard R. Brettell által készített, *Modern Art 1852–1929* című része, mely Csontváry egyik nagy méretű festményét is méltatja. Az egységes modernségről írt történetnek a hitele nemcsak magyar távlatból vonható kétségbe, hanem például azért is, mert a modernség nemzetek fölötti időrendet sugall, pedig a tizenkilencedik s huszadik század művészetében sok az olyan alkotás, mely keletkezésekor sem számíthatott egyértelműen újszerűnek. Arany elbeszélő költészete, Brahms szimfóniái, *A rózsalovag* vagy Pfitzner *Palestrina* című drámai legendája lehet hevenyészett példa. A magyar irodalomra vonatkoztatva akár úgy is fogalmazhatunk, hogy tele van olyan helyinek nevezhető értékkel, amely időben s térben szűken körülhatárolt életmódhoz kötődik. „Nyelvet elképzelnéni annyit jelent, mint életmódot elképzelnéni” – mondja Wittgenstein a *Bölcséleti vizsgálódások* tizenkilencedik részében (Wittgenstein 1960, 296). A helyinek mondható, ha úgy tesszük, vidékies, parlagi értékek kiiktatása alighanem ösztövérebbé tenné irodalmunkat. A Vörösmarty s a *Nyugat* közötti időszak irodalmát eddig még aligha sikerült a modernség jegyében úgy elrendeznünk, hogy ne kelljen hiányérzetre utalni. Jellemző példaként említhetném Sötér István politikai tekintetben nagyon tiszteletre méltó megoldási javaslatát, mely szerint a magyar költészetben a Baudelaire-éhoz hasonló fordulatot Petőfi valósította meg (Sötér 1974, 14–22). Mielőtt azonban bárki is arra gondolna, hogy egykori gondolatomat megismételve újfent korszerűtlenségre akarok utalni, szeretném hangsúlyozni, hogy a korábbi meghaladásának igénye nemzetközi vonatkozásban is túlzott egyszerűsítéshez vezethet. A modernség a régi paraszti vagy egyenesen törzsi kultúra fölértékelését is magával hozta. Az afrikai álarcok s ma-

gyar népdalok idézése éppúgy ellentmond az előrehaladás elvének, mint a haiku utánzása Pound *In a Station of the Metro* vagy Kosztolányi *Októberi táj* című költeményében. A kultúra világméretű egységesülése kérdésessé teszi a vonalszerű előrehaladás hitelét. A végső soron Vasaritól örökölt célulvú gondolkodás is okolható azért, hogy az utóbbi időkben meglehetősen elhanyagoltuk az újklasszicizmus magyarázatát. Lehet nem kedvelni ezt az irányzatot – magam sem vagyok lelkes híve –, de tagadhatatlan, hogy nemcsak a magyar irodalomra nyomta rá bélyegét az 1910-es évektől, sőt talán még az is igaz, hogy több vonatkozásban rokonságot mutat a posztmodern kultúrával. Ady kuruc versei vagy a *Krónikás ének 1918-ból* nehezen helyezhető el a modernség előre haladó történetében, és föltehető a kérdés, vajon nem a távolabbi múlt fölidézése, az elfordulás a romantikától, sőt az avantgárdtól könnyítette-e meg a népi mozgalom költészetének s prózájának sikerét.

A fejlődés, történeti fordulat vagy akár korszakküszöb fölitélezése azért nem igazán egyeztethető össze kánoni rang eszményével, mert ez utóbbi az állandóság, sőt véglegesség képzetét kelti, a modernség viszont megérkezést nem ismerő utazást, végnélküli keresést, soha le nem zárható folyamatszerűséget sugall s hihetőleg összefügg a mozgás följegyzésének a lehetőségével, amelyre legegyszerűbben a mozgókép ad módot. Akár még úgy is fogalmazhatunk: az avantgárd föl-fogható a művészet megszűnése ellen folytatott küzdelemként is, amennyiben a műalkotások kánoni rangra emelése magában rejti azt a veszélyt, hogy tananyaggá, kiállított tárgygyá, becsben tartandó emlékké merevednek. Az angolszász irodalmi s képzőművészeti avantgárd kiemelkedő képviselője, Wyndham Lewis, ki 1914-15-ben Pounddal együtt szerkesztette a *Blast* című folyóiratot, élete végén, 1954-ben *A haladás rossz szelleme a művészetekben* (*The Demon of Progress in the Arts*) című könyvében éleselméjűen mutatott rá, hogy a szüntelen túlelmedés a korábbin a művészet önmegszüntetésének a lehetőségét rejti magában. Több mint egy évszázaddal korábban

Balzac azt hangsúlyozta *Gambara* című, 1837-ben megjelent hosszabb elbeszélésének egyik sarkalatos részletében, hogy a remekművek kimeríthetetlenek, következésképpen nem lehet meghaladni őket. A történet szerint 1830-ban vitatkozik egy zeneszerző egy műértővel a következőképpen:

„– Az új iskola felülmúlta Beethovent – jelentette ki némi megvetéssel a románcok szerzője.

– Hogyan lehet felülmúlni azt, amit még meg sem értettünk – érvelt a gróf.”

Andrea Marcosini gróf azzal érvel, hogy a maradandóság nincs okvetlenül összhangban az előrehaladás igényével. Gluck műveinek fölépítettségét többre értékeli Meyerbeer egyvelegszerű írásmódjánál, s Beethoven és Rossini zenéjének szembeállításával igyekszik szemléltetni a valódi fennköltség és a külsőséges újítás kettősségét. Hasonló megkülönböztetés a tizenkilencedik század második felében is megfogalmazódott. Cézanne messzemenően nem értett egyet azzal, hogy Manet – Baudelaire 1860-ban illetve 1863-ban megjelent *A une Passante* (Babits igencsak vitatható fordításában *Találkozás egy ismeretlennel*, George hitelesebb átültetésében *Einer vorübergehenden*) elnevezésű szonettjének illetve *A modern élet festője* címmel megjelent eszmefuttatásának szellemében – a gyorsan változó városi élet megfestésére törekedett. A városiasodás és a műszaki haladás Mikszáth műveiben sem játszik számottevő szerepet. Alkotásait lehet posztmodern távlatból értelmezni, de föltehető a kérdés: vajon nem őriznek-e valamit a szóbeliség régi alakzataiból. Annyit megkockáztatnék, hogy *A jó palócok* némely története vagy *A Noszty-fiú* nehezen helyezhető el az elbeszélő próza átalakulásának abban a folyamatában, amelyet Käte Hamburger, Viktor Žmegač vagy akár Pierre Bourdieu s mások körvonalaztak. Sem a tudat elemzése, sem öntükröző játékosság, sem a művészet működési körének nagy fokú önállósodása s öntörvényűsége nem jut bennük döntő szerephez.

Az sem volna megnyugtató érv, hogy egyszerűen késésről lehet szó a magyar irodalom esetében. Nemcsak a tizenkilencedik-huszedik század fordulójának, de a két világháború közötti időszaknak jelentős alkotásainál is érzékelhető az eltérés a nemzetközi modernség föltételezett fejlődésvonalától. A *fekete város* két értékőrző világot állít szembe egymással. Babits költeménye, a *Jónás könyve* azt az eszményt testesíti meg, mely szerint a költészet átfogalmazás, újraírás, vagyis a költő nem „semmitől teremt világokat”. Szándékos túlzással akár még azt is mondhatnók: e mű egyetlen sora alapján, történeti-politikai szellemben – amelyet semmiképpen nem állítanék szembe irodalminak mondott szempontokkal – kapott kánoni rangot, s ezért ugyanúgy nehéz volna nagyságát elvitatni, mint a *Guernica* remekmű voltát. Akár még folytatni is lehet a gondolatmenetet. Kosztolányi kétségkívül nagyobb nyitottságot árult el az avantgárddal szemben. Rokonszenvvel fogadta Kassák első verseskötetét, fordított olasz futurista s amerikai imagista költeményt is. Az Esti Kornélról írott szövegek költészet-tana modernebbnek mondható, mint a vele egykorú magyar irodalom zömének a beszédmódja. Kosztolányi nyelvtisztító tevékenysége mindazonáltal éppúgy értékőrzést képviselt, mint – mondjuk – Arany elképzelése az epikai hitelről. Persze, Kosztolányit legalábbis részben Trianon készítette maradiságra. Óvatosan föltennem a kérdést: nem torzító csonkítás-e a nemzetközi modernség jegyében értelmeznünk a két háború közötti magyar irodalmat, melyre olyan nyomasztóan döntő hatást tett az egykori Magyarország visszasóvárgása. Nemcsak Márai, de Radnóti is örömmel vette, midőn elveszített terület került vissza az országhoz. Mindketten szemet hunytak a viszcacsatolás körülményei fölött.

Nehogy valaki azt higgye, a haladó Nyugattal akarom szembeállítani az értékek megőrzésére törekvő Magyarországot, még tovább mennék egy lépéssel. Amikor Heideggerre hivatkozunk, ne feledjük bizalmatlanságát a műszaki haladással szemben. Aligha véletlen, hogy a *Miért maradunk vidéken?* (*Warum bleiben wir in der Provinz?*) alcímet viselő, 1933-ban

írt eszmefuttatás szerzője annyira csodálta Cézanne művészetét. A festő, ki ugyanabban a vidéki városban halt meg, ahol született, nemcsak az ember által át nem alakított természet-hez, de olyan emberekhez is vonzódott, akik nem változtattak örökölt életvitelükön. Szemléltető példaként a kártyázókat megjelenítő képeire lehetne utalni. A huszadik század másik nagy gondolkodójáról, Wittgensteinről Nyíri János Kristóf bizonyította be meggyőzően, hogy alapjában véve hagyomány-őrző szemléletet vallott. Megkockáztatnám a kérdést, esetleg nem volna-e mód egymással küzdő irányzatok korszakaként jellemezni egy olyan időszakot, mint például a huszadik század első fele. Akár még József Attila vagy Szabó Lőrinc némely költeményében is érzékelhető az avantgárdnak s ellenzékének a feszültsége. Az elbeszélő próza sem értelmezhető kizárólag a modernség jegyében. Nemcsak a *Tündérkertnek*, de az *Aranysárkánynak* sincs sok köze Joyce-hoz. Nemzetközi viszonylatban is nagy a távolság *A Forsyte Saga* és a *Finnegans Wake* nyelvhasználata között. A művek többsége – Roger Martin du Gard legnevezetesebb alkotásától D. H. Lawrence elbeszélő művein át Thomas Mann regényeiig – e végletek között helyezkedik el.

Lehetne arra is hivatkozni, hogy a modernség története nem igazán számol az összművészet (Gesamtkunstwerk) igényével, mely nemcsak Wagnernél érzékelhető, de azoknál is, akik a csúcsíves (gótikus) székesegyházat a különböző művészetek (írás, szobor, festmény, építészet, sőt zene) együttes jelenlétével társították – mint például Hugo, Monet, Ruskin vagy Proust. Szándékosan említek írókat s képzőművészeket. A kánoni rang ugyanis sokszor valamelyik társművészetnek köszönhető. A párizsi Notre Dame székesegyház helyreállítására Hugo regényének sikere után került sor, a *Delft lát képe* legalábbis részben Proustnak köszönheti megérdemelt hírnevét, Picasso *Mutatványosok* (*Les Saltimbanques*, 1905) című festménye Apollinaire hasonlító, *Saltimbanques* című, először 1909-ben közölt tizenkétsoros költeményének s az *Ötödik duinói elégiának* nyomán vált fordulatot jelentő alkotássá a modern

festészetben. Nagy-Balogh János művészetéről Kosztolányi írta az első érdemi méltatást, 1919-ben. Az egyetemes művészeti kánon eszménye leghatározottabban talán Malraux 1947-ben kiadott *Le Musée Imaginaire* című könyvében fogalmazódott meg. „Miért is oly nagy?” – kérdezte egy amerikai látogató, amikor egy alkalommal a *Mona Lisa* előtti lökdösődő fényképezők között álltam. „– Mert olyan titokzatos a mosolya” – válaszolta egyikük, másikuk pedig így érvelt: „– Mert bárhol állunk, követ bennünket a tekintetével.” Valószínűleg egyikük sem gondolt arra, hogy e festmény legalábbis részben Walter Pater 1873-ban megjelent leírásának köszönheti nyomasztóan nagy hírnevét, annak a szövegnek, melyet Yeats verssorokba tördelve közölt az általa szerkesztett s 1936-ban kiadott *The Oxford Book of Modern Verse* című válogatásának élén. Természetesen az is előfordul, hogy szövegek hírnevét a társművészetek tartják fenn. Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című egyfelvonásosát nyilvánvalóan ritkábban adják elő, mint Bartók dalművét. 1916-ban, az op. 16. elkészültekor Bartók műveit Magyarországon is kevésbé ismerték, mint Ady költészetét. Ma nemzetközi vonatkozásban fordított a helyzet. Jellemző, hogy e daloknak forgalomban levő amerikai kiadása nem is tünteti föl Ady nevét.

Történeti folyamat és egyedi műalkotás feszültségéről is beszélhetünk. A mozgalmak – a romantikától az avantgárdig – bizonyos értelemben az egyéniség ellenében is valósultak meg. Rückert balladája, a Carl Loewe által megzenésített *Verselő Tamás* Sir Walter Scott hasoncímű s alighanem általa gyűjtött anyag alapján készült, lényegesen hosszabb elbeszélő költeményének tömörített átírása. *A vén tengerész* Wordsworth, *A puszta ország* Pound közreműködésével keletkezett. A *Ma* által közölt szabadversekben éppúgy több a közös, mint az egyéni jellegzetesség, akár a kubista képeken. Ha elfogadjuk, hogy a posztmodern tevékenység kiszorítja az eredetiség követelményét, akkor a kánoni rang érvényessége is kétségbe vonható a posztmodern helyzetben. Az utánzatot (pastiche-t)

éppoly kevésbé szokás kánoni természetűnek minősíteni, mint a másolatot vagy utánérzést.

Az összművészet az utóbbi évtizedekben különös hangsúlyt kapott. A konceptuális művészet arra emlékeztet, hogy az öntörvényű költemény vagy regény történeti érvényessége éppúgy korlátozott, mint a falra akasztott festményé. Vannak alkotások, amelyeken keresztül kell nézni, s olyanok is, amelyeknél a megtekintés és elolvasás nem vagylagosságként vetődik fel. Meddig terjed az irodalom, s hol kezdődik a képzőművészet? Írás és kép kölcsönhatása ma éppoly erősnek mutatkozik, mint amennyire egymásra volt utalva a távolabbi múltban. Hasonló összjáték tételezhető fel irodalom s zene között; nem könnyű egyértelmű választ adni arra a kérdésre, irodalmi avagy zenei műnek tekintsük Schwitters 1922 és 1932 között készült *Ősszonátáját*. E két művészeti ág Cage munkásságában is szorosan kapcsolódott egymáshoz.

A magyar irodalomtörténészek többsége – ne legyen félreértés, magamat is ehhez az elképzelt közösséghez számítom – kevésbé vett tudomást arról, hogy már az avantgárd szakított a könyv-alakban kiadható szöveg hagyományával. Másszóval, a nemzeti kánont kissé szűk értékörzés jegyében építettük föl. A színház szakértői sokáig az írott szövegre összpontosították figyelmüket, s a költészet magyarázói alig foglalkoztak a megszólalással. Általában elhanyagolódott az előadás kérdésköre és a különféle jelrendszerek (kép, szöveg, hang, stb.) társítása, sőt még a társművészetek s az irodalom kapcsolata is. Petőfi költészetének s a korabeli festményeknek illetve metszeteknek viszonyáról alig létezik elemzés. Egykor Bori Imre s Körner Éva úgy írt könyvet Kassákról, hogy mindketten a saját szakterületükre korlátozták észrevételeiket, s az *Újraolvasó* sorozat 2000-ben *Tanulmányok Kassák Lajosról* címmel megjelent kötete is jórészt szövegeket értelmezett. A hermeneutika öröksége s a befogadás mérlegelése alapján is szóvá tehető e hiányosság. *A Tisztaság könyve* (1926) nem értelmezhető csupán szöveggé, s e példa nem kivétel, de a magyar

s nem magyar avantgárd meghatározó jellegzetességeit testesíti meg. Kassák műveinek befogadástörténetét kizárólag a magyar irodalom s képzőművészet megítélésének kölcsönhatásából kiindulva lehet megírni. Mozgalma a német expresszionizmussal, az orosz konstruktivizmussal, a De Stijl irányzattal s a Bauhaus művészetével kölcsönhatásban alakult ki, és egész munkásságában központi szerepet játszott kép és nyelv egymásba fordíthatósága – jelképes érvényű, hogy tíz versből álló kései sorozata, a *Mesterek köszöntése* (1965) festők világának szóbeli megidézésére tett kísérlet.

A hagyománytörténet fogalma annyiban különbözik a kultuszétól, hogy távolabb esik a pozitivista hagyománytól. Kevésbé csábít arra, hogy műveknek kisebb csoportja, esetleg egy-egy életmű kerüljön a figyelem középpontjába. A kánon sok mű s hozzájuk kapcsolódó értelmezések rendszerét tételezi föl. T. S. Eliot *Hagyomány és egyéni tehetség* című értekezésének szellemében akár azt is lehetne mondani, valamely kánont belső összefüggések tartanak egybe, s ezért a hozzá tartozó művek mintegy szerves közösséget alkotnak, vagyis mindegyikük értelmezését gazdagítja a kánonhoz tartozó művek kölcsönhatása mint összefüggésrendszer. Miért van nagyobb sikere *A gyertyák csonkig égnek* című regénynek Olasz- s Német-, mint Franciaországban? A válasz részben az illető nyelvterületeken érvényes irodalmi kánonokkal s a hozzájuk kapcsolódó olvasási megszokásokkal függhet össze.

A kánon módot adhat különböző értelmezések mibenlétének történeti magyarázatára, ám a gyakorlat néha elmarad az elv mögött: egyes esetekben Jauß sem igazán haladta meg a puszta leírást s leltárba vételt. Készséggel elismerem, hogy az irodalom esetében viszonylag nehezebb érvényesíteni a hatástörténet elvét, mert kevesebb a megbízható emlék arról, miként is olvastak némely szövegeket különböző időszakokban – szemben a zenével, ahol bő évszázada léteznek hangfelvételek, amelyek alapján fogalmat alkothatunk egy-egy mű értelmezéstörténetéről. Ezért is tartanám üdvösnek, ha a hagyománytörténet fontosságát kiemelő irodalomtörténetek legalább

annyira tanulmányoznák a zenei értelmezések változékonyságát, mint amennyire a zenetörténész Carl Dahlhaus figyelt az irodalmi hermeneutikára. Charles Rosenre vagy Richard Taruskinra is hivatkozhatnánk: egyikük a romantika, másikuk a posztmodernség értelmezésében próbálta egyeztetni a zene s az irodalomtudomány szempontjait.

A kánon eszménye ebből a szempontból is akadály lehet. Nemcsak a tizenhetedik századi Németalföld festészete, de az angol reneszánsz vagy a német romantikus költészet is bizonyítja, hogy valamely kultúra gazdagsága sokszor a kismestereknek nevezett alkotók tevékenységén is lemérhető. Lord Herbert of Cherbury vagy August von Platen éppúgy nem világ-irodalmi nagyság, mint az elbeszélő Gyulai Pál vagy Petelei István; műveik értelmezése mégis elárulhatja, érti-e valamely olvasó az irodalmat vagy sem. Komoly veszélyt jelenthet, ha csak a már széles körben elismert alkotásokkal foglalkozunk.

*Ő azonban a legnagyobbakról  
szeret írni igazán. Igen, de  
kik voltak azok. Ami tényleg nem  
változik meg, a legnagyobb, mi az.  
Az egy rozsdás lavórban ácsorog.  
Valami óriási homokszem.  
Egy hatalmas szál virág. Megfonnyadt  
szilva súlya. És semmi el se fér  
rajta kívül. Csak egy rabszolga széles  
háta. Ő azonban a legnagyobb.*

Az *Én senkivel sem üldögélek* című Kukorelly által írott sorozat utolsó részében kicsúfolt szemlélet éppúgy nem szolgálja a megértést, mint ahogy az sem, ha készpénznek vesszük, mely alkotások váltak a kánon részévé a legközelebbi múltból. Talán nem árt arra emlékeztetni magunkat, mennyire bizonyosnak vélték mintegy három évtizeddel ezelőtt a magyar irodalmárok Illyés, Németh László, Juhász Ferenc s Nagy László vagy akár kisebb szerzők egyes alkotásainak maradandósá-

gát. A vidékiesség nemcsak tér-, de időbeli vonatkozásban is létezhet. Mi sem bizonyítja jobban az emlékezet fontosságát, mint az, hogy figyelmeztet bennünket értékeléseink esendőségére. Nagyon ismert példával élve, a William Bürger álnevet használó francia művészeti író, Etienne-Joseph-Théophile Thoré, 1866-ban irányította a figyelmet Vermeer munkásságára. Addig még a delfti mester életművének az elhatárolása sem történt meg. A magyar irodalom köztisztviselői álló emlékei nem mind élő hatásúak, az elfeledett művek egy része viszont nem okvetlenül érdemelte meg sorsát. Néha egy-egy mű külföldi sikere is lehetne ok az újraértelmezésre. Annyit megkockáztatnék, aligha igaz, hogy a nemzeti kánonok inkább ki vannak téve a változásoknak, mint az úgynevezett világirodalmi emlékezet. A látásban és a hallásban is fontos szerepet játszanak a neveltségből, műveltségből, örökölt hagyományból származó előítéletek és megszokások, az irodalom esetében pedig a többnyelvűség egyszerűen kiiktathatatlan. A zenében a nemzetközi hangversenyélet, a jelentős előadók műsora, a festészetben a nagy képtárak s a legismertebb árverések anyaga határozza meg a nemzetközi megítélést. Hasonló igazságként kell elfogadnunk, hogy nem az elvileg lefordítható, de a ténylegesen lefordított műveknek lehet esélye arra, hogy bekerüljenek az úgynevezett világirodalmi kánonba. A *Kalevalát* világszerte többen olvassák és tanítják, mint bármely magyar költeményt. A „sui generis világirodalmi érték”, melyről Babits értekezett, szép eszmény, de Platón s Kant örökségének olyan része, amelyről a jelen helyzetben azt hihetjük, hogy elavult, vagy legalábbis időszerűtlen. Olyan szemléletre vall, amely inkább önmagában való lényeknek, mintsem intézménynek tünteti föl az irodalmat, vagyis arra enged következtetni, hogy alaktani ismérvek alapján el lehet dönteni, mi műalkotás és mi nem az.

A képzőművészeti s zenei kánon rendkívüli változandósága is azt sejteti, csakis emlékezetünk rövidege magyarázhatja, ha olykor abban a tévhiedelemben leledzünk, hogy a meg lehetőszen nehezen körvonalazható világirodalmi emlékezet

állandóbb, mint a nemzeti kánonok. A *Nyugat* értekezői jó részt más külföldi szerzőket emlegettek összehasonlításaikban a távolabbi múltból, mint az újabb nemzedékek irodalmárai. Korábban úgy véltem, a magyar irodalom tudósának egy másik irodalomról kell szerves áttekintéssel rendelkeznie. Ma már nemcsak a szervesség mibenlétét gondolom kérdésesnek, de azt is látom, milyen egyoldalúság származhat abból, hogy a külföldi irodalmak közül az angol nyelvűt ismerem a legjobban. Azok a pályatársaim, akik nemcsak anyanyelvünkön olvasnak, szinte mind az általuk legjobban ismert külföldi irodalom távlatából ítélnék. Mondatnám úgy is, írásmódunkat s ítéleteinket döntően határozza meg a német, francia, angol, orosz, spanyol, olasz vagy más nyelvű kultúra, amelyről viszonylag rendszeres ismereteket szereztünk. Jogos az egyre erősödő bírálat, mely az Európa-központú szemléletet éri. Egységes világirodalmi tudat látszata legfőljebb akkor keletkezhet, ha leragadunk néhány tudós könyveinél, s az ő munkáikban sűrűn szereplő alkotókkal azonosítjuk a nemzetközi megítélést. A maradiság néha kényelmességhez vezet. Heidegger korábban említett észrevétele is arra int, hogy számolni kell az értelmezések, szakirodalmi irányzatok esendőségével.

A számítógépek korában alkotó s befogadó szembenállása kétségessé vált. Nincs kizárva, hogy voltaképp egy régi vagy legalábbis korábbi helyzet újrabekövetkeztével állunk szemben. Döntő a változás a nyelvet használó művészet megalkotásában, intézményeiben s közönségében. Az irodalom körvonalai válnak bizonytalanná, emlékeztetve arra, hogy e fogalom viszonylag rövid történeti időszakban látszott könnyen azonosíthatónak. Az avantgárd örökségétől elválaszthatatlan a tanulság, hogy irodalomnak kell elfogadnunk azt, ami korábban nem számított annak. Irodalom s nem irodalom különbségének elbizonytalanodása azt eredményezheti, hogy a kánon s a fejlődés eszménye egyaránt veszíthet létjogosultságából. Lehet, hogy ezért sem könnyű újraírni a magyar irodalom történetét.

## HIVATKOZÁSOK

- de Graef, Ortwin (1995) *Titanic Light: Paul de Man's Post-Romanticism, 1960–1969*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Heidegger, Martin (1976) *Sein und Zeit*. Dreizehnte, unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer.
- Kulcsár Szabó Ernő (2000). *Irodalom és hermeneutika*. Budapest: Akadémiai.
- Nietzsche, Friedrich (én.) *Ecce homo*. Ford.: Horváth Géza. Budapest: Göncöl.
- Sőtér István (1974). „Elért és el nem ért bizonyosságok”, *Literatura* 2. 14–22.
- Szerb Antal (1935) *Magyar irodalomtörténet*. Második, átdolgozott kiadás. Budapest: Révai.
- Wittgenstein, Ludwig (1960) *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–16, Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

## A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban

Megvalósítható-e egyáltalán az irodalom összehasonlító vizsgálata s milyen esélyei vannak az ilyen kutatásnak a huszonegyedik században? Két megközelítésben keresem e kérdésre a választ. Először általánosságban szólok az irodalom nemzeti és összehasonlító kutatásának viszonyáról, ez utóbbi tárgyról, mibenlétéről és kivihetőségéről. Tűnődéseimnek második felében azután a gondolatkör időbeli vetületével foglalkozom. Meghatározott történeti jelenségekre szűkítem a vizsgáldást, s azt mérlegelem, folytatható-e a műalkotások összehasonlító vizsgálatának korábbi hagyománya, miután a huszadik századi avantgárd mozgalmak képviselői egyfelől ugyan a kultúra s a művészet nemzetköziségét hirdették, másrészt viszont kétségbe vonták az összehasonlító kutatásban hivatkozási alapként használt kánonok érvényességét.

### 1. Nemzeti és összehasonlító irodalomkutatás

Kiindulópontként Valérynek egy előadásából idéznék, melyet a Collège de France-ban tartott: „Az irodalom mély értelemben vett történetének nem annyira a szerzők pályafutásának véletlenjeiről kellene szólnia, még csak nem is műveiknek a sorsát, hanem az irodalmat létrehozó és fogyasztó szellemnek a törté-

netét kellene magában foglalnia, és ezt akár egyetlen író nevének említése nélkül is megtehetné” (Valéry 1945, 288).

Amennyiben művek és olvasók közötti viszonyról kell a történésznek foglalkoznia, aligha könnyű megmondani, mi is a világirodalom, hiszen nehezen megválaszolható kérdés, miféle olvasó távlatát tételezi föl ennek a létezése. Számít-e, hogy Fáy András Stendhalnak, Jókai Flaubert-nak, Mikszáth Henry Jamesnek a kortársa? Ha azt feleljük, hogy e szerzők voltaképpen nem ugyanabban a szellemi időszakban alkottak, lényegében a nemzeti irodalomtörténet-írás önelvűségét védjük. Ki dönti el, mire érdemes emlékezni a múlt örökségéből, s vajon nem mondható-e, hogy aki kilép valamely nemzeti irodalom kereteiből, könnyen elmarasztható azon az alapon, hogy a többféle igazság kevesebb igazság is lehet. Szerb Antal előbb anyanyelvének irodalmáról készített időrendet követő áttekintést, majd az általa ismert külföldi művekről írta *A világirodalom történetét*, és tudomásom szerint lényegében ugyanilyen gyakorlatias szempont érvényesül egyetemünkön, ahol egyes tanszékeken főként az anyanyelvünkön írott művekkel, másutt idegen kultúrákkal foglalkoznak. Hamvas Béla egyetlen magyar alkotást sem vett be *A száz könyv* címmel 1945-ben közreadott – meglehetősen vegyes, értékítéleteiben következetlen, ám a nyugati kultúra kereteit figyelemre méltó határozottsággal meghaladó – válogatásába. A magyar és a világirodalomnak egymást kizáró felfogása nem egészen felel meg Goethe eszményének, amely már a tizenkilencedik századnak jórészt németek által készített munkáit is ösztönözte – példaként Johannes Scherr *Allgemeine Geschichte der Literatur* című, először 1850-ben kiadott kézikönyvét említhetném, melyben a francia, angol és német irodalom nagyjából azonos terjedelmet kapott. Az efféle pozitívista művek egymás mellé helyezték a nemzeti irodalmakat. Az a tény, hogy a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság *Az európai nyelvű irodalmak története* elnevezésű, 1974-ben elindított sorozatának kötetei is jórészt ugyanilyen fölépítésűek, elárulja, mennyire nem könnyű más megoldást találni.

Babits európai irodalomtörténete kétségkívül eredetibb szellemi teljesítmény, mert a magyar s nem magyar nyelven írott műveket együtt szerepelteti és szakít a nemzeti irodalmak egymás mellé rendelt tárgyalásával. A magyar költő személyes meggyőződése alapján döntötte el, mi is része az általa értelmezett nemzetközi folyamatnak. Berzsenyit például jelentősebb költőnek ítélte Byronnál. Annyiban igaza is lehetett, hogy hihetőleg véleményformáló egyéniségek is teremtik a világirodalmat. Az egyéni értékítélet azonban csakis akkor válhat általánosabb érvényűvé, ha elfogadja valamely közösség, ennek mibenléte pedig korántsem magától értetődő. Lehetséges-e olyan értelmezése a *Háború és béke*nek, mely egyaránt kielégíti az orosz és francia olvasót? Készíthető-e olyan magyarázat *A sátáni versekről*, mely muszlim és keresztény számára egyaránt elfogadható? Sokszor leírjuk, hogy valamely magyar költemény világirodalmi rangú, de vajon létezik-e irodalmunknak olyan alkotása, mely ugyanúgy bekerült a világirodalmi tudatba, mint például némely skandináv művek – Ibsen, Strindberg vagy akár Hamsun egyes alkotásai? Ha nem az anyanyelvi kultúra letéteményeseinek állásfoglalása, de széleskörű, nemzetközi hírnév, megtörtént eseményként értelmezhető siker, olvasottságot és elismertséget eredményező pályafutás ennek föltétele, akkor valószínűleg tagadó választ kell adni e kérdésre.

Magától értetődik, hogy csakis akkor vállalkozhat valaki összehasonlító kutatásra, amennyiben több nyelven nagyon jól olvas. Valahányszor nem anyanyelvemen írt művekkel foglalkozom, erős a kísértés, hogy művek helyett eszmetörténetre hagyatkozzam, s ha mégis műveket vizsgálok, általánosan, széles körben elfogadott – „cultural studies” órákon tanított –, nemzetközileg intézményesedett kánon tartozékait és/vagy ezeknek csak egyes részleteit vegyem figyelembe. Az eszmetörténet nagyon fontos, mint ahogyan a művelődéstörténet is az, de nem azonos az irodalomtörténettel, ahogyan azt Valéry meghatározta. Mi több, ha eszmetörténeti távlatból közeledem más nyelven készült szövegekhez, nehéz kikerülnöm annak



veszélyét, hogy az anyanyelvemen írt műveket is csak eszméletörténeti szempontból vizsgáljam. Sokszor elhangzik a vád, hogy azért foglalkozik valaki összehasonlítással, mert egyetlen irodalmat sem ismer alaposan. Mi több, arra is kell gondolni, kinek ír az összehasonlító irodalmár, s aligha lekicsinyelhető a népszerűsítés veszélye, valahányszor az olvasóink számára idegen kultúra termékeit méltatjuk.

Amikor az összehasonlító történész kiválaszt egy tény a sok közül, melyet azután valamely másik tény okának tekint, fölmerül a kérdés, vajon rendelkezésére áll-e a tényeknek eléggé széles köre. A „littérature comparée” művelői a folyvást úton levő vándorhoz hasonlítanak, akiről Seneca azt jegyezte meg, hogy mindig vendégségben van, s így aligha köthet bárkivel is barátságot: „Nusquam est, qui ubique est. Vitam in peregrinatione exigentibus hoc evenit, ut multa hospitia habeant, nullas amicitias” (Sénèque 1885, 1: 3). Az összehasonlító vizsgálódás gyakran torzítja a nemzeti irodalmat. Hadd hivatkozzam általam is igen nagyrabecsült szerzőre. Az esztétikai modernség korszakváltásairól szóló könyvében Jauß azt állítja, 1912 körül az avantgárd olyan írókkal állt az új küszöbén, mint Joyce, Virginia Woolf, Pound és Proust (Jauß 1990, 9). A nevezettek közül többnek kétséges volt a kapcsolata az avantgáddal, különösen pedig azzal a változatával, amelyet az *Égöv*, Apollinaire föltehetően 1912-ben írt költeménye képviselt. Még Proust is vonatkoztatnám e megjegyzésemet, tudva, hogy Jauß e szerző legjobb értői közé tartozott. A német irodalmárral szemben sokkal inkább annak adnék igazat, aki Apollinaire-hez képest „alapjában véve maradi (konzervatív) szerző”-nek nevezi az *À la recherche du temps perdu* alkotóját (Žmegač 1991, 276)).

Időbeli kifogások is fölhozhatók Jauß megállapításával szemben, noha ezek önmagukban nyilván másodlagos fontosságúak. Súlyosabban esik latba, hogy egyáltalán nem nyilvánvaló az írásmód közös lényege, melynek alapján a francia költőt rokonságba lehet hozni a négy másik említett szerzővel. Virginia Woolf első újítnak minősíthető, mindössze néhány la-

pos szövege, *A jel a falon* (*The Mark on the Wall*) 1917-ben keletkezett, legkorábbi modernnek nevezhető regénye, a *Jacob's Room* pedig csak 1921 végére készült el s a következő évben jelent meg. Joyce a *Kamarazene* meglehetősen maradi írásmódra valló verseivel kezdte pályafutását, és rövid történeteinek 1914-ben megjelent gyűjteménye is még sokkal közelebb áll a naturalizmushoz, mint Henry Jamesnek a század legelső éveiben kiadott regényei. Sőt e kapcsolódás akár bizonyos tekintetben még a végleges formájában 1922-ben kiadott *Ulysses*re is vonatkozatható – ahogyan azt Musil, Döblin s Broch egyaránt hangsúlyozta. A szóba hozott kijelentés tehát több kérdést vet föl, mint amennyire választ ad. 1912 hozhatott döntő változást Apollinaire költészetében, de az irodalmár adós marad annak a sajátosságnak a megjelölésével, amelynek alapján ez az év korszakhatárnak tekinthető. Az összehasonlító távlatból megfogalmazott ítélet sebezhetőnek bizonyul az egyes nemzeti irodalmak szempontjából.

Jauß példája ugyanakkor arra is emlékeztethet, hogy a legjelentősebb értelmezők nem okvetlenül az egyes nemzeti irodalmak szakértői, de nem is föltétlenül az összehasonlító irodalomtudomány intézményeit képviselik. Létezik feszültség az összehasonlító kutatás intézményesült változatai és eredeti teljesítményei között. Durván egyszerűsítve: a *littérature comparée* néven elterjedt tudományág képviselőinek többsége viszonylag kevésé járult hozzá az irodalom szemléletének alakításához.

A nemzeti kereteket meghaladó vizsgálat eszményének létjogosultságát könnyű azzal indokolni, hogy a műfajok intézményesült értelmezési módok, választási lehetőségek, várhatósági távlatok és egyúttal az irodalom raktárszerű emlékeztét jelentik, az olvasás pedig mindig eltünteti a szövegek közötti határt. A gyakorlati akadályok jórészt nyelvi jellegűek. A költő korának nyelve mindig hozzá tartozik a műhöz, s a kutatónak még azt sem könnyű elérnie, hogy a maga jelenének nyelvével ismerje, ha egyszer nem az anyanyelvről van szó. Mennyire élő egy metafora? Aki ezt nem tudja, kategóriaté-

vesztés hibájába eshet. Birtokában lehet a „dolog” s a „jel”, de nem a kettejük viszonyát meghatározó „interpretáns”, s akkor nem érzékelheti a különbséget utalás és átvitel, „reference” és „transference”, „sens” és „signification”, „Sinn” és „Be-deutung”, „meinen” és „vermeinen” között.

Ha nem csalódom, fokozottan érzékelhetők a nyelvi akadályok a magyar irodalom esetében. Az angol, francia vagy német irodalom magyar kutatójának legtöbb esetben nincs ideje, hogy anyanyelvének kultúrájával tüzetesen foglalkozzék, hiszen minden erejét arra kell összpontosítania, hogy behozza óriási hátrányát az angol, francia illetve német irodalom anyanyelvi értőivel szemben. Mivel az angolul olvasók száma többszörösen meghaladja a magyarul olvasókéét, lehet azzal érvelni, hogy a magyar kultúrában kevésbé létjogosult a nemzeti kánon, mint az angolban. Több művet fordítanak angolról magyarra, s így ezek hatása erősebb a magyar nyelvűekre, mint megfordítva. A magyar alkotások általában képtelenek megteremteni világukat idegen nyelven. Ennek többféle oka lehet, így az is, hogy alig akadt kiemelkedő angol, francia vagy német költő vagy akár prózaíró, aki fordított magyarból, de akár az is, hogy a száműzött magyarok között bajosan lehet olyan alkotót találni, ki jelentős műveket írt volna idegen nyelven. Irodalmunk nem ismer Conradhoz, Nabokovhoz, Ionescohoz vagy akár Cioranhoz mérhető alkotót. Talán egyedül Arthur Koestlerre lehet hivatkozni, ám ő nemcsak abban különbözik az említettektől, hogy alig írt szülőhazájának nyelvén, de abban is, hogy hihetőleg nem tekinthető az angol nyelv olyan öntörvényű művészenek, mint a *Nostramo* vagy a *Pale Fire* szerzője.

Ha a magyar irodalmár be akar kapcsolódni a nemzetközi kutatásba, aligha hivatkozhat anyanyelvének kultúrájára. Amikor külföldiek számára készít méltatást anyanyelvén írott művekről, mintegy kénytelen azt várni olvasójától, hogy becsületszóra fogadja el a tárgyalt művek értékelését. Természetesen lehet arra gondolni, hogy e hátrányos helyzet nem változtatható meg, mert nyelvünk viszonylagos elszigeteltségének következménye. Lírai vagy akár elbeszélő költeményeknél in-

kább elfogadható ez az érv, mint prózában írt regények esetében. Ha nem csalódom, ezidáig egyetlen ilyen magyar nyelvű alkotás sem került be a vitathatósága ellenére is létező vagy legalábbis kialakulóban levő nemzetközi kánonba. Föltehetjük önmagunknak a kérdést, van-e olyan magyar regény, mely igényt tarthatna arra, hogy a műfajt döntően megváltoztató alkotások körébe kerüljön.

Érdemes eltűnődni azon, hogy talán az úgynevezett nagy irodalmak remekművei sem csupán fordításban élnek. Gide prózába írta át a *Hamletet*, a *Faust* Nervaltól származó francia változata pedig sok kívánnivalót hagy maga után. Lehet, Musil nagy regényének Philippe Jaccottet készítette fordítása felülmúlja Tandoriét, de még e francia szöveg is elsősorban segítség lehet az eredeti szöveg megértéséhez. Mivel az irodalomban a mellékjelentés a lényeg, ez pedig többnyire elvész a fordításban, minden azon múlik, létrejön-e a mellékjelentéseknek új rendszere. Nagy költő képes ezt megteremteni, s ilyenkor lehet ugyan vitatkozni az eredeti s a fordítás viszonyán, de végülis ez utóbbinak a nyelvi önértéke számít. A fordíthatóság fokozatainak s módjainak tanulmányozása olyan terület, melynek viszonylagos elhanyagoltságára már Rába György kezdeményező erejű könyve, *A szép hűtlenség* (1969) fölhívta a figyelmet. A magyar irodalomtudománynak e nagy adóssága egyúttal arra is emlékeztet, hogy a fordíthatatlanság fokozatainak tanulmányozásából lényegesen többet megtudhatnánk az egyes irodalmak nemzeti jellegéről, mint a nemzetjellemeire vonatkozó fejtegetésekből.

Ugyancsak a fordíthatóság lehet szempont annak mérlegetéskor, miként is vélekedjünk a hazai irodalomkutatás örökségéről. Nehezen eldönthető, vajon igaza van-e azoknak, akik úgy vélik, valamely nyelv rendszere meghatározza a gondolkodást és korlátozza az elme tevékenységét, ám az mégsem tagadható, hogy egy nyelv fölépítése hatással van az egyén gondolataira s érzékelésére. Még idegen nyelvű értekező próza magyarra fordításának is lehetnek nehézségei. Az angol „cause” és „reason” szónak például egyaránt az „ok” a meg-

felelője, a „novel” és a „romance” kettőssége – mely a tizen-nyolcadik század óta az epikával foglalkozó munkákban, sőt az utóbbi évtizedekben még a történetírás elméletében is központi szerepet játszik – aligha ültethető át magyar nyelvre, az „un énoncé” és „une énonciation” megkülönböztetésnek sincs egyértelmű megfelelője, mint ahogyan a „tartalom” és „forma” sem teremti meg az értelmezési lehetőségeknek azt a körét, amelyet a „der Gehalt” és „die Gestalt” sugalmaz. Mind-egyik példát olyan értekező szövegekből vettem, amelyek magyar változata teljesen félrevezető, anélkül hogy a fordítót lehetne hibáztatni.

Másfelől ha kísérletet teszünk a magyar irodalomtörténet-írók jelentős munkáinak lefordítására, az általuk használt vég-ső szókincs idegen megfelelőjét olykor hiába keressük. A huszonegyedik században már aligha lehet magától értetődően indokoltnak tekinteni irodalomkutatásunk nemzeti hagyományát. Természetesen ezzel korántsem azt akarom sugalmazni, hogy fordítsunk háttal ennek az örökségnek. Mindössze arra gondolok, hogy többé már nem lehet szó önelvű nemzeti irodalomtörténet-írásról – ahogyan azt Horváth János képviselte igen magas szinten –, és talán jobban előtérbe kellene állítani a múlt teljesítményei közül azokat, amelyek könnyebben érvényesíthetők a jelenkor nemzetközi kutatásának távlatából. Példaként Thienemann könyvét, az *Irodalomtörténeti alapprogramokat* említeném, mely nemcsak azért látszik korszerűnek, mert a hatás helyett a recepciót állította az összehasonlító kutatás középpontjába, hanem amiatt is, mert a törzsszöveget nyitó, berekesztő s kiegészítő szerkezeti alkotók – szerzői név, cím, előszó, ajánlás stb. – összehasonlító vizsgálatát évtizedekkel korábban kezdeményezte, mint Frank Kermode (*The Sense of an Ending*, 1967), Barbara Herrnstein Smith (*Poetic Closure*, 1968), Edward Said (*Beginnings*, 1975), Gérard Genette (*Seuils*, 1987) vagy A. D. Nuttall (*Openings*, 1992).

Nyilvánvalóan lehet arra hivatkozni, hogy Thienemann könnyebb helyzetben volt, mint amelyben a mai magyar kutató találja magát. Ő egyértelműen a német szellemtörténethez

igazodott. Ma sokkal zűrzavarosabb a helyzet. Különböző külföldi irányzatok egyidejű hatásának vagyunk kitéve. Legtöbbünk csak egy-egy nyelvterületet ismer igazán jól, s ezek szaknyelvét olykor nehéz összeegyeztetni egymással, különösen akkor, ha magyarul értekezünk.

A szaknyelv különbözősége mellett azonban még egy tényező okozza a hazai kutatás szétszórtságát: abban sincs megegyezés, mivel érdemes foglalkoznunk.

Hogyan lehet meghatározni az összehasonlító kutatás tárgyát? Az irodalomtörténet úgynevezett tényei nem egyebek, mint szélesebb körben elfogadott ítéletek. Az állandó szöveg s a lángelme kultusza egyaránt elősegítette a kánonalkotást, a huszadik század végén azonban kétségbe lehet vonni ennek az eszménynek az időszerűségét. Elképzelhető, hogy a mai olvasó többre becsüli Wordsworth „The Prelude” néven ismertté vált önéletrajzi költeményének 1805-ben befejezett változatát a később átdolgozott, s a költő halála után, 1850 júliusában megjelentetett változatnál, s a hasonló példák sokasága bizonyíthatja, hogy az utolsó kézjegy hitele nagyonis kétségbevonható, vagyis hiú ábránd az irodalmi művet véglegesíthető zárt nyelvi képződménynek tekinteni, mert az sokkal inkább a zenei kompozícióhoz hasonlít, amelynél „a kotta lezárásával az alkotás folyamata korántsem ér véget” (Kocsis 1994, 18).

Ha az egyes mű nem tekinthető állandónak, akkor még kevésbé mondható ez a művek érvényesnek, hitelesnek tekintett csoportjáról. Sklovszkij egykor úgy vélekedett, az irodalomtörténetnek az a célja, hogy a peremen levő jelenségeket a központba helyezze, a huszadik század végére viszont már két szembenálló felfogás váltotta föl e kiegyeztetésre törekvést: a nyugati kultúra egységét hirdető Northrop Frye nevével fémjelvezhető értékőrzés hívei az egész társadalom alapvető mítoszainak tárházát látták a kánonokban, a palesztin szülőhazájától messze távozott Said viszont a nyugati irodalomkutatás intézményeibe idegenként befogadottak nevében a társadalmi megosztottság megnyilvánulásainak bélyegezte őket.

Minden értelmezésben három tényező: a hit, a felejtés és az emlékezés játszik döntő szerepet. Iser így foglalta össze egy 1988-ban tartott ülészak tanulságát (Iser 1991, 234). E kiinduló föltevést azzal az észrevétellel lehet kiegészíteni, hogy az értelmezés gyakorlati igények szerinti intézményeket hoz létre s ezek teremtik meg illetve tartják fenn a kánont. Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* még a törvény föltétlen érvényével szemben a kánon rugalmasságát emelte ki, Lukiánosz viszont már az utókor mércéjeként fogta föl a kánont, mely sokkal állandóbb, mint a körülmények (pragma) szempontjából elfogadható mérték (metron). Ebből a kiindulópontból némelyek arra következtetnek, hogy a hosszú ideig alakuló kánonok a legtartósabbak. A zsidó kánon elfogadása vagy hét évszázadig, a keresztényé mintegy négyszáz évig tartott. Frye ez utóbbiban vélte megtalálni azt a közös nevezőt, amely a nyugati kultúra egységének záloga. Életművén végigvonul a föltevés, hogy a művek többségét a Blake által „nagy kódznak” nevezett *Bibliához* viszonyítva lehet értelmezni. A *The Turn of the Screw Mózes első könyvét*, Petőfi költeménye, *Az ítélet* vagy Dosztojevszkij regénye, a *Bjeszi a Jelenések könyvét*, az *Iskola a határon a Római levélnek és Dániel könyvének* egy-egy részletét „olvassa”, azaz értelmezi. Sok más társukkal együtt arra figyelmeztetnek, hogy a kánonokat az idézet tartja érvényben, mely a fordításhoz hasonlóan a szövegközöttiség egyik módjának tekinthető.

Az is adja az összehasonlító vizsgálat létjogosultságát, hogy az irodalom nemzeti jellege többet és kevesebbet, főként pedig mást jelenthet a különböző időszakokban. Ismeretes, hogy a középkor túlnyomó részében a latin nyelvű szövegek alkották a kánont – Curtius erre alapozta az európai kultúra egységét. Ez arra is emlékeztethet, hogy a kánon sokszor a magas kultúrához tartozik. A rövidtávon népszerű művek gyakran a feledés homályába vesznek, másfelől viszont időről időre próbálkoznak a kánon bővítésével, ami annyit is jelenthet, hogy a népszerű benyomul a magas kultúrába: olyan nyelv és műfaj tesz szert megbecsülésre, amely korábban nem számított

elfogadottnak. A két világháború közötti népi mozgalom például osztályszempontból tágította a magyar irodalmat. Sinka versei vagy a szociográfiák irodalom rangjára emelkedtek. Noha nem teljesen lezárt kérdés, mennyire sikerült e törekvésnek átalakítania az egész magyar anyanyelvű közönségnek elképzelését az irodalomról, tagadhatatlan, hogy maradandóbb változást hozott, mint a kánon feminista fölülvizsgálata, mely számos más irodalomban válságot idézett elő, ám nálunk eddig viszonylag kevésbé érezte hatását.

A kánonképződés tanulmányozása annyit jelent, hogy rövid és hosszú távú oksági folyamatokkal, előzményekkel és következményekkel foglalkozunk. Ez a tevékenység értékek bevezetését tételezi föl. Mivel a különböző kánonok egymással vitatkozó hiedelemrendszereket testesítenek meg, csakis az eltérő kultúrák párbeszéde lehet a történetírás alapja. Ebből a szempontból a magyar irodalomkutatásnak valószínűleg két kihívással kell szembenéznie. Egyrészt azt szükséges eldönteni, megszabadulhatunk-e a föltevéstől, hogy irodalmunk idegen mintákat követ és/vagy elmaradottságát, megkésetttségét kívánja fölszámolni, másfelől az etnocentrizmus illetve az Európa-központú szemlélet háttérbeszorulása idején már az a sokkal általánosabb kérdéssel is szembe kell néznünk, miféle más érték válthatja föl a fejlődést.

Lehetséges-e egyáltalán történetírás? A „die vergleichende Literaturwissenschaft”, „la littérature comparée” illetve „comparative literature” kifejezés nem utal történetiségre, és e szakterület művelőinek egy része nem lát különbséget összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet között, sőt egyes kutatók a különböző művészeti ágak összehasonlító vizsgálatát szorgalmazzák. Az észak-amerikai egyetemeken általában nincs esztétika tanszék, helyette a comparative literature oktatói vállalkoznak az „interart studies” művelésére.

A kánonfönntartó intézmények elfojtják a történelmet, amikor közgyűjteménnyé (múzeum má) alakítják a múlt örökségét. Az akadémizmus és a történeti tudat hiánya egyaránt emlékeztetkieséshez hasonlítható. Horváth János nem nagyon tu-

dott mit kezdeni a huszadik század irodalmával, mai irodalmáraink többségének szakmai illetékessége viszont erre a századra korlátozódik. Napjainkban az a kísértés látszik erősnek, hogy a modernség jegyében értelmezzünk. Foucault az ismeretelméleti szakadást állította a figyelem középpontjába, amely csakis a felejtés igen kegyetlen formájának elismerésével lehetséges. Akkor mondhatjuk, hogy Európát egy adott időpontban a reneszánsz, a barokk, a fölvilágosodás, a romantika vagy az avantgárd jellemezte, ha lényegét keresünk a történelemben, figyelmen kívül hagyjuk a jelenségek széles körét, és arra törekszünk, hogy fejlődési vonalat rajzoljunk meg. Ez a felfogás kétségkívül szemben áll az enciklopédikus szemlélettel, melynek hívei a sok szerző által készített történeti munka kiegyensúlyozottságában hisznek. Az ilyen vállalkozás azonban aligha nevezhető történetírásnak, hiszen oksági összefüggés inkább csak akkor jöhet létre, ha nemcsak a tárgy, de az alany is azonos. Valószínű, hogy összefüggő történetet csakis valamely kutatóban kialakult értékmezőnek a távlatából lehet elmondani.

Magától értetődik, hogy ezzel mindössze azt állítom, miként nem képzelhető el valami, s ebből korántsem következik bárminek a lehetséges volta. Meg tudjuk-e állapítani annak okát, miért jött létre valamely mű vagy akár irányzat? Hasonló-e egymáshoz a következő két kérdés: Miért lett vége az Osztrák-magyar Monarchiának és mi indokolta a romantika megjelenését? Azért keletkezik-e valamely irodalmi mű, mert igény van rá, és hogyan értendő ez az igény? Van-e értelme annak, hogy elégséges és elégtelen bizonyítékról beszéljünk az irodalom tanulmányozásában? Ilyen kérdéseket tettek föl azok, akik 1969-ben az új történetiség nevében indítottak folyóiratot. Akkor úgy látszott, a mozgalom a régi történetiség ellen irányul. Negyedszázad távlatából azt mondanám, a *New Literary History* sikeresen hiteltelenítette az „új kritikát”, de lényegében nem tudott meggyőző választ adni arra a kérdésre, miben is különböznék az új történetiség a régitől. Szóba hozták ugyan annak a lehetőségét, hogy visszafelé is lehetne

irodalomtörténetet írni, de hamarosan kiderült, hogy voltaképp eddig is ezt tették az irodalmárok, hiszen a megfigyelő s a megfigyelt között nincs korlát, a kutató maga is a történelem része. Az új történetiség megvalósítására törekvő mozgalom legfőbb annyiban érte el célját, hogy érvénytelenítette azokat a munkákat, amelyek nemcsak a múltat, hanem a jövőt is vonalszerűnek és zártnak láttatták.

Mennyiben van átfedés történeti és művészi érték között? Talán ez a legnehezebb kérdés, melyre az irodalmárnak választ kell keresnie. Veszítettek megbecsültségükből a költemények, amelyekről kiderült, hogy nem kuruckoriak, hanem Thaly Kálmán szerzeményei. Kassák szabadverseinek értéke elválaszthatatlan a vers korábbi alakzataitól. Nemcsak a nemzeti, de az összehasonlító történetírás célul is a „korát megelőzte” kifejezéssel jellemezhető, melynek fordítottja a „korszerűtlen”, „idejét múlt”, esetleg az „elmaradt”, „vidéki”, sőt „parlagi”. A huszadik század második felének egyik jelentős művelődéstörténeti vállalkozása a „központ” és a „peremvidék” szembeállításával magyarázza tizenharmadik századi művelődésünket. Talán nem fölösleges latolgatni, vajon az irodalmunk vizsgálatában használt fogalmak közül a „történelmi fordulat” nem vezethető-e vissza az okozatiság kissé elcsúszott, nem eléggé átgondolt felfogására. Ami érvényes a történetírásban, nem okvetlenül alkalmazható a műalkotásokra. Nemcsak a kelet-európai kutatók által emlegetett „déalage”, de az amerikai irodalomtörténetekben szereplő „fősodor” fogalmát, sőt akár még olyan jelentős munkának alapföltevést is kéttelylet lehet fogadni, mint Jauß már említett munkája.

A metaforikus kijelentések igazolhatóságáról aligha könnyű érdemlegeset mondani. A történeti folyamatok minősítésekor Jauß ugyanúgy előre- s visszafelé mozgást vagy olykor folytonosság megszakítását jelentő metaforákra – Horizontwandel, Epochenschwelle, Wendepunkt, Bruch, Ursprung, Vorgänger, Fortschritt, Rückkehr – hagyatkozik, mint a tizenkilencedik századi történetírók. Ugyanez mondható Viktor Žmegač *Der europäische Roman* című könyvéről, a regény el-

méletének hatalmas anyagot áttekintő, ám mégis rendkívül szigorúan megállapított kánon alapján végzett, s ennyiben kissé maradi szellemű, mert a kultuszt olykor a művészi hatás rovására hangsúlyozó történeti összefoglalásáról. A meghaladás elve mindkét esetben egyértelműen értékválasztást sugall, amiből arra lehet következtetni, hogy kisebb művészi hatása van annak a műnek, mely időben későbbi, fejlődésben viszont korábbi. Föltennem a kérdést, vajon nem vezet-e indokolatlan egyszerűsítéshez történeti és művészi érték viszonyának ilyen felfogása s nem lehetséges-e, hogy az efféle szemlélet a tudomány s a technika fejlődésének képzetét vonatkoztatja a művészetre. A vonalszerű előrehaladás eszménye olykor gátolhatja a történezt abban, hogy észrevegye a művészi értéket. A visszhang, kultusz, „Wirkungs-” s „Rezeptionsgeschichte” néha el is fedheti a művet. Meggyőző-e az európai regénynek olyan története, melyben Huxley részletes méltatást kap, miközben Hamsun, Raymond Roussel, Bulgakov, Jahnn, Céline, Nabokov vagy Queneau meg sincs említve? A művészet értelmezésének nem a kanonizált szövegek rangjának megerősítése az igazi próbája, hanem a még nem szentesítettnek a fölfedezése. Történeti és művészi érték feszültségbe kerülhet egymással, másrészt viszont észrevehetővé válhat hiteles és nem hiteles, lényeg és látszat, „Sein” és „Schein” illetve „Sein” és „Werden” rejtett egysége.

Az esztétikai hatás nem azonos a fejlődéstörténeti hellyel. Richard Strauss 1948-ban fejezte be azokat a dalokat, amelyeket az utókor *Négy utolsó ének* címmel ismer, két évvel azután, hogy Boulez megírta *Első zongoraszonátáját*, mégsem bizonyos, hogy van sok értelme megkérdezni, melyikük jobb zenemű. Az irodalom esetében még veszélyesebb az újszerűség jegyében értékelnünk, mert az öncélú művészség önmagában sem könnyen tisztázható szempontját eszmetörténeti vonatkozások is kiegészíthetik, módosíthatják, sőt keresztezhetik. Jobb regény-e a *Tariménes utazása az Etelkánál*? Az időszersőség illetve elavultság mindig a kutató távlatának a függvénye. Könnyű azt állítani, hogy az értékes, ami megelőzi a későbbit, és az ér-

téktelen, ami korábbit őriz meg, ha egyszer az időszersőség illetve elavultság mindig a kutató távlatának függvénye.

Az újnak nevezett történetiség legfőljebb árnyaltabb a réginel, de a különbség nem lényegi a kettő között. Az „épisztemé” az ismeretelméletre utal, a „paradigma” a természettudományokra. Erős a gyanúm, hogy e kölcsönzött fogalmak nem igazán alkalmasak műalkotások minősítésére. „Alapjában véve (Au fond) talán nem vagyok más, mint eszmetörténész” – írta magáról Foucault (Foucault 1969, 178), Thomas Kuhn 1962-ben megjelent műve pedig végülis *A tudományok forradalmak szerkezete* címet viseli, s alapföltéve – mely szerint a tudomány „föhalmozó folyamat” („cumulative process”) – aligha érvényesíthető egyszerűen a művészetekre. Ha a fejlődésnek valamely szakaszából az a fontos, ami a következő megelőzte, akkor a tizenkilencedik századból azt emeljük ki, ami előre vetített huszadik századi jelenségeket. Vajon nem nevezhető-e az ilyen távlat kissé rövidlátónak? Nem érezzük-e torzítónak azt a véleményt a tizennyolcadik századról, amelyet a tizenkilencedik hangoztatott? Nem vezetett-e félre az a felfogás, mely a „preromantikusnak” tekintett jelenségeket értékelte föl? „Ha valaki pusztán megelőzi korát, egyszer az utol fogja érni” (Wittgenstein 1984, 8.). Wittgenstein gunyoros megjegyzése helyénvaló lehet. Remekműről csak azután lehet beszélni, ha valamely regényt, költeményt, színművet, festményt, színdarabot vagy zeneművet befogadtak a korábbi alkotások kánonjába. A jelen műalkotásaiból a múlt választ, olyan fejlődési irány alapján, amelyet csakis utólag lehet meglátni.

Könnyű azt sürgetni, hogy irányzatokban gondolkodjunk. A magyar irodalomtörténet-írás hagyományában ez eddig csak igen hézagosan érvényesült. A vonalszerű előrehaladás ábrándja általános nehézségeket is okozhat. Ismeretes, hogy a szép és a fennkölt szembeállításával már Kant is ösztönzést adott az időben korábbi korszerűsítésére, s a romantikusok a civilizált klasszicizmusnál többre becsülték az addig barbárnak tartott paraszti kultúrát. Flaubert újra fölfedezte a maga számára Boileau-t, a tizenkilencedik századi realizmustól és naturaliz-

mustól eltávolodó regényírók korábbi időszakokban keletkezett művekben, sőt olykor a szóbeli kultúrában kerestek ösztönzést, Artaud pedig Bali szigetének szertartásait tekintette az új színház kiindulópontjának. Petőfi s Arany bizonyos szempontból Vörösmarty ellenében fordult vissza a barokk népiességhez. Azzal egyidőben, hogy Thienemann a fejlődés fő mozgatójának tette meg az irodalom önelvűsödését, a népi mozgalom némileg visszafordította ezt a folyamatot.

Volt idő, mikor a programzene illetve a naturalizmus számított korszerűnek. Herder, Friedrich Schlegel vagy a közelmúltban Dieter Wellershoff minden más műfaj tulajdonságainak egyesítésében, Gide és Gottfried Benn a saját kizárólagos lehetőségeinek megtalálásában látta a regény korszerűségének zálogát. A modernség a fölvilágosodás haladáselvű történelemképeinek a része és könnyen megfeleltethető az iparosodás eszmeiségének. A romantikusok a szerves fejlődés körköröségét állították szembe ezzel a célelvűséggel. A posztmodern helyzet – ha van ilyen – mindkettőnek tagadását jelenti. A fogyasztói társadalomban az új átminősül, mintegy annak előfeltételévé lesz, hogy minden ugyanaz maradjon. Megszűnik a kereskedelmi s a művészi érték szembenállása, mely Gautier, Baudelaire s Flaubert alapföltevése volt. Érvényét veszti a beteljesülés és a várakozás, kairos és chronos, meghatározott és véletlen, lényeg és jelenség, szerves egész és töredék, magas és népszerű kultúra, mű és helyzet, időtlen s alkalmiszzerű, valóság és kitalált, jelentett és jelentő, komoly és komolytalan, betű szerinti és metaforikus, elsődleges és másodlagos jelentés (denotáció s konnotáció), értelmezett és értelmező szöveg, nyelv és metanyelv, saját megnyilatkozás és idézet, sőt kánonhoz tartozó s azon kívüli kettősége. A nemzeti jelleg ugyanúgy elhalványulhat, mint ahogyan a nyelvjárások vesztettek önállóságukból – már csak azért is, mert a katonai s gazdasági egyeduralom a civilizáció egyetlen mintájává emelheti az Amerikai Egyesült Államokat –, ám az értelem egyetemesiségének eszményét minden beszédmód visszavonhatatlanul helyi meghatározottságának elismerése válthatja föl.

Magától értetődik, hogy nehéz jósolni, de megkockáztatható, hogy az irodalomnak mint szocio-kulturális intézménynek a helye is változhat. Nemcsak a viszonylag rövid múltú hangversenyterem s képtár, de a lényegesen hosszabb hagyományra visszatekintő könyv létjogosultságát is egyre több támadás éri. A huszonegyedik századi magyar irodalmár indokolatlannak vélheti a huszadik század első felének derűlátását, azt a vélekedést, mely szerint „a múlt szellemi öröksége az idő folyásában egyre növekszik és ebben a növekedésben nincsen megállás vagy visszaesés” (Thienemann 1931, 25.).

Korántsem tagadnám a felejtés indokoltságát – a nemzeti kánonból joggal hullnak ki művek –, de az is elképzelhető, hogy az emlékezet hiányossága értékvesztéssel is jár. A szerves fejlődés romantikus gondolatának elutasítása közben a két háború közötti korszaknak elméletileg legképzettebb magyar irodalmára meggondolatlanul következtetett arra, hogy „a folytonosságban nincsen virágzás és nincsen hanyatlás” (Thienemann 1931, 45). Ma még lehetetlen megmondani, átmenetről van-e szó, de annyi bizonyos, hogy az irodalom vonzóereje világszerte csökkent az utóbbi évtizedekben. A fölvilágosodás az erkölcsi tanítás eszközének tekintette az irodalmat, a romantika öntörvényű szervezethez, az avantgárd tökéletesíthető géphez hasonlította a műalkotást. A jelenkorra számomra még leginkább a művészetet a művészetért történetitlen eszménye őrizte meg a hitelt. „Nem vagyok inkább modern, mint ősrégi (ancien) (...). A költészet szabad növény; mindenütt nő, anélkül hogy magját valaki is elvetette volna” – hangoztatta Flaubert (Flaubert 1891, 137–138). A kultúra történik velünk, a művészetet viszont teremtik. Az előbbi esetében indokolt, az utóbbinál talán nem elengedhetetlen a vizsgálat történetisége. Ahogyan a múlt század egyik nagy költője írta: „Vajon nem a priori történetileg hatástalan-e a művész, nem tisztán szellemi jelenség-e, s talán nem kell-e minden történeti fogalomkört eltávolítani tőle (...)?” (Benn 1975a, 634)

Üdvösnek tartanám, ha nemzeti és összehasonlító irodalomkutatás párbeszédében lassan ez utóbbi javára billenne a mér-

leg, jelenleg azonban több értelmét látom, hogy a műalkotások némely csoportjának együttes értelmezésére törekedjünk, ahelyett, hogy nagy történeti összefüggéseknek olyan leírására vállalkoznánk, melynek előföltevéseivel szemben nagyon is sok kifogás fogalmazható meg. A lehetséges ellenvetések közül itt csakis egyet teszek vizsgálat tárgyává: azzal kívánok foglalkozni, mennyiben lehetséges folytatnunk az összehasonlító történetírásnak azt a hagyományát, amely a kánonokat tekintette rendezőelvnek. A kérdés föltevését az indokolja, hogy az avantgárd mozgalmak kétségbe vonták a kánonok létjogosultságát s így az addigi összehasonlító kutatások egyik lételapját tették kérdéssé.

## 2. Avantgárd és kánonalkotás

Mindenekelőtt hadd hivatkozzam arra az előföltevése, mely szerint valamely közösségben irányadónak tekintett alkotások és értelmezések összességét szokás kánonnak nevezni. A kánonokról írt korábbi tanulmányaimban az érték, a közösség, a kulturális intézmény és a történelem fogalmának segítségével próbáltam jellemezni őket (Szegedy-Maszácz 1990, 1991). Ezúttal a kánonalkotás és az avantgárd örökségének viszonyával foglalkozom. Döntésemet az indokolja, hogy míg az összehasonlító vizsgálat alapjául szolgáló kánonszerűség szorosan összefügg a klasszicista poétikával, a regény fölemelkedése után az avantgárd mozgalom megjelenése jelentette a legnagyobb kihívást vele szemben. Az avantgárd időszemlélet a jövőre, a kánoni a múltra irányul, s a mai olvasó, néző vagy hallgató a visszahozhatatlan múlt s a meghatározatlan jövő kettős vonzaskörében értelmez. Az avantgárd megjelölést a huszadik század elején a művészet lényegét alapjában véve átminősítő művészeti mozgalmakra vonatkoztatom, míg a modern szóval tágabb összefüggésrendszert, a mindenkor jelen táv-

latából érzékelhető irányt, olyan viszonyfogalmat jelölök, melynek érvényessége a változó időtől függ.

A techné (ars) megtanulása és továbbadása köztudottan rendkívül fontos szerepet játszott az antik költészetelméletben, és ez az örökség máig serkenti a kánonképződést. A kultúra kánonjai olyan megkülönböztetés eredményei, melyek elválaszthatatlanok a valamely közösségben elfogadott értékektől. Művészeti kánon csakis akkor létezhet, ha a művészet és nem művészet között intézményesült a szembeállítás, vagyis létezik színház, hangversenyterem, könyv- és képtár. A kánonszerű szemlélet és az oktatás kölcsönösen föltételezi egymást; Nagy-Britanniában például évszázadokon át Cambridge és Oxford egyeteme, Közép-Európában s így Magyarországon is a kései tizenkilencedik századtól legalábbis a huszadik század közepéig a humán gimnázium volt e felfogás egyik letéteményese. Mindkétféle intézményben megkövetelték a görög vagy legalább a latin nyelv ismeretét. Ennek az igénynek a háttérbe szorulása olyan kultúra eltűnését vonta maga után, melynek hiánya erősen korlátozza a mai közönség értelmező képességét. Berzsenyit másként olvassa az, ki ott-honosan mozog Horatius világában.

Magától értetődik, szoros összefüggés tételezhető fel valamely nemzet s nemzedék tudata, valamint általában a politikai változás és a kánon között. Az avantgárd vonatkozásában megállapítható, hogy e mozgalom(csoport)ra jellemző álláspontnak a felvilágosodásban kereshető a fő előzménye, mely hihetőleg először ösztönzött arra, hogy azokat a műveket sorolják a kánonhoz, amelyek a fejlődést szolgálják. Ez utóbbit természetesen különbözőképpen lehet körvonalazni, s ebből az is következik, hogy a felvilágosodás nemcsak saját kánont teremtett, de egyben az előírások időtlenségét is rombolta az érték történeti meghatározásával. Nagy hatású örökséget hozott létre, midőn az irodalmat az erkölcsi tanítás eszközüvé tette. A franciáknál Zola újra föllevenítette ezt a hagyományt, s az oroszoknál még Tolsztoj, sőt Dosztojevszkij alkotásaiban



is éreztetette hatását, a huszadik századra azonban kétségessé vált e példázatoság művészi érvénye. Már Flaubert, Fontane s Henry James öntörvényű nyelvi alkotásnak tekintette a regényt, és ezt az eszményt érvényesítette Proust és Joyce. Elképzelhető, hogy azért sem került magyar regény a nemzetközi köztudatba, mert nálunk továbbra is irányadó maradt a példázatoság. Az is lehetséges, hogy ugyanez adja meg a választ a kérdésre, miért nem érik el a huszadik század orosz regényei tizenkilencedik századi elődeik magas színvonalát.

A fölvilágosodás döntően újat hozott a fejlődés szempontjának érvényesítésével, de egy tekintetben megtartotta a folytonosságot a klasszicizmussal: többnyire nemzetköziséget hangoztatott. A nemzeti kánonok s így a nemzeti irodalomkutatás igényét a XVIII-XIX. század fordulóján a romantikusok fogalmazták meg. Az avantgárd ebben a vonatkozásban is visszatért a felvilágosodás szelleméhez, elutasítván a gondolatot, hogy a kultúra a nemzetjellem kifejeződése. Míg Novalis, Friedrich Schlegel vagy Coleridge szerves képződményhez, addig Marinetti vagy Kassák tökéletesíthető géphez hasonlította a műalkotást. E szembeállításban nemcsak a szervesség és megszerkesztettség, mesterkéletlen természetesség és kiagyaltság, megtervezettség vagy egyenesen a szó szoros értelmében vett kiszámítottság, de a körkörösség és a meghatározott irányban, valamely cél felé előre haladó mozgás képze- te is benne rejlik, sőt a helyi adottságokban gyökerezettség meglétének illetve hiányának gondolata is.

Túlzás, torzító egyszerűsítés nélkül mégsem állítható, hogy a korai huszadik század újítói hátat fordítottak volna a romantikának. Shakespeare, a paraszti kultúra s a középkor fölértékelésével, (nyárs)polgár és alkotó, tájékozott műkedvelő és eredeti tehetség, másokat utánzó tanult mesterember és önállóan kezdeményező, ihletett, öntörvényű képzelőerővel, lát-noki képességgel megáldott lángelme szembeállításával a romantika előkészítette kultúra s művészet megkülönböztetését. Az a gondolat, hogy az alkotó ember nem más, mint aki erő-

szakkal a kimondatlan, sőt az addig nem gondolt világba hatol be, s a meg nem történetet teszi megtörténtté, a még nem látottat láthatóvá – „Der Gewalt-tätige, der Schaffende, der in das Un-gesagte ausrückt, in das Un-gedachte einbricht, der das Ungeschehene erzwingt und das Ungeschaute erscheinen macht” (Heidegger 1983, 170) –, kiindulópontként szolgált mindazok számára, akik halott nyelvhez hasonlították a kánonhoz tartozó művek jelrendszerét. A romantika kánonromboló örökségének szószólójaként érvelt Baudelaire 1863-ban a következőképpen: „Vannak a világban, sőt még a művészek világában is olyan emberek, akik a Louvre-ban gyorsan elhaladnak nagyon érdekes, igaz, *másodrangú* képek mellett, anélkül hogy egyetlen pillantást is vetnének rájuk, és révedezve horgonyoznak le egy metszet által népszerűsített Tiziano vagy Raffaello előtt, azután pedig megelégedetten távoznak, magukban azt állítva, hogy ismerik e múzeumot. Olyanok is léteznek, akik valaha olvasták Bossuet-t s Racine-t és úgy vélik, birtokukban az irodalom története” (Baudelaire 1971, 133). Baudelaire különös hangsúllyal érkezett arról, hogy a művészi érték változatlan s történeti összetevőből áll. A fényképezés megjelenését látva, hajlamos volt úgy gondolni, hogy az átmeneti, tűnékeny, sőt esetleges, véletlenszerű jelenti a modernséget, s ez már magában rejtette a kánonrombolás lehetőségét. A pillanatszerűségnek és az értéknek egymáshoz közelítése mintegy előre vetítette az aleatorikus művészet lehetőségét, mely központi jelentőségűvé vált Cage tevékenységében, és kiindulópontul szolgált Paul Virilio számára, ki *Az eltűnés esztétikája* (1980) című könyvében az egyre jobban gyorsuló világban élő s a számítógép képernyőjét használó ember távlatából értelmezte át a művészet mibenlétét.

Az avantgárd annyiban megismételte a romantika lázadását, hogy visszafejlődés utáni újrakezdést hirdetett. *A korszerű művészet él* (1926) című röpiratában Kassák a naturalizmust és az impresszionizmust Giottohoz képest hanyatlásként értelmezte s elődként Cézanne-ra hivatkozott. Hasonlóan érvelt

Pound a *Pavannes and Divisions* (1918) lapjain, midőn Arnaut Daniel és Cavalcanti megfogalmazásmódjának pontosságát állította szembe a viktoriánus költők modorosságával.

„Es gibt kein Zurück.” Gottfried Benn 1943-ban leírt szavai (Benn 1975c, 929) arra vonatkoznak, hogy az avantgárd lényege kizárja a visszatérést valamilyen természetesnek vélt állapothoz. A modernségnek a túllépés, felülmúlás, meghaladás az előfeltétele, s az avantgárd tevékenység következtében a művészet kísérletezés és utánérzés kettősségére hasadt szét. Az így keletkezett feszültség bomlasztó hatást tett az összehasonlító vizsgálódásra, amennyiben kérdésessé tette, mi is alkotja az ilyen kutatás tárgyát. A figyelembe veendő jelenségek halmazának növekedése az addig irányadónak tekintett hagyományok érvényességének elbizonytalanodásához vezetett.

Létezik-e nemzetközi kánon a kultúrában? E kérdésre egyértelmű igennel válaszoltak azok, akik 1851 óta világkiállításokat rendeztek. E hatalmas seregszemlék erősen kitágították az alkotó művészek látókörét. Ismeretes például, hogy Debussy 1889-ben ilyen alkalommal hallott jávai zenét, mely azután hozzá segítette, hogy nemcsak Wagner, de némileg az európai zene örökségétől is tudjon távolodni. A világ különböző részeinek kultúráját egymás mellé helyező nagyszabású bemutatásokon kívül az egységes nyelv megteremtésére irányuló törekvések is hozzájárultak az avantgárd kialakulásához. Kosztolányi elutasította az eszperantót, Kassák viszont szenvedélyesen érdeklődött iránta – a *Munka* első, 1929. januári számában „Technikai haladás, mesterséges világnyelv” címmel közölt tanulmányt, Halka László tollából.

Mi elengedhetetlen része a kultúrának? Milyen mértékben kell ismernie egy mai magyar olvasónak a nemzeti múlt értékeit? Az avantgárd örökség távlatából igen élesen lehet föltenni e kérdéseket, hiszen e mozgalom szabadság iránti igénye elválaszthatatlan a nemzeti sajátosságok megtagadásától. Ha elfogadjuk a fejlődés elvét, szóba hozható, vajon Petőfi népiessége nem ismétli-e meg azt, amit Gottfried August Bürger, a magyar földön is jól ismert balladák szerzője a *Költemények*

(1778) előszavában és *A költészet népszerűségéről* (1784) című értekezésében hirdetett. A műfajok elavulásának a lehetőségével is lehet számolni. Talán Madame de Lafayette tette az első lépést abban az irányban, mely azután a tragédia leértékelődéséhez és a regény fölemeléséhez vezetett. Való igaz, hogy nemcsak Arany János, de Tennyson is írt hosszabb elbeszélő művet versben, mint ahogyan vonósnegyesek és hatalmas történelmi jeleneteket ábrázoló festmények is készültek a tizenkilencedik század második felében, de ekkor már a regény, a szimfonikus költemény és a tájkép közelebb állt a kánon központi részéhez, mint az említett három műfaj. Kassák a maga értékrendje alapján teljesen indokoltan nevezte maradiságnak, hogy az 1883-ban, 1886-ban illetve 1900-ban született Babits, Tóth Árpád s Szabó Lőrinc az 1857-ben megjelent *Les Fleurs du Mal* című versgyűjteményt jelentette meg magyarul 1923-ban (Kassák 1972, 170).

Mielőtt azonban messzemenő következtetést vonnánk le a magyar művészet megkésettéséből, nem szabad abba a kísértésbe esnünk, hogy műalkotások immanens értékére hivatkozzunk. Az igényes közönség túlnyomó többségének csakis arra nyílik alkalmuk, hogy a kánon részeként emlegetett műveket ismerje meg, s ebből a szempontból aligha lehet figyelmen kívül hagyni a hozzáférhetőséget és a sokszorosíthatóságot. A művészettörténésznek nyilvánvalóan nehéz olyan festményekről, szobrokról vagy épületekről nyilatkoznia, amelyeket viszonylag ritkán tud megtekinteni. Nabokov, Cioran vagy Beckett, sőt a második vonalhoz sorolható Koestler példája is igazolhatja, mekkora előnyt jelent az irodalomban a többnyelvűség.

Manapság oly sokat írnak a kánonok osztály, faj és nem szerinti kitágításáról, hogy talán arra is lehetne gondolni, e bővítésekhez hasonlóan nem volna-e indokolt a kevésbé fordított irodalmak fokozottabb figyelembe vétele. Egyre jobban fenyeget a veszély, hogy csakis a legelterjedtebb nyelveken írt műveknek lesz esélye bekerülni a világirodalomnak nevezett s mindinkább merevedő kánonba. Kisebb nyelvi közösségek-

ben a befogadók önállótlán része szívesebben fordul olyan könyvekhez, amelyeknek értékét szentesíteni látszik a nemzetközi közmegegyezés, vagy legalábbis egy-egy híressé vált irodalmár, ahelyett, hogy anyanyelvén olvasna olyan alkotásokat, melyeket nem vagy alig ismer a külföld. Természetesen magunknak is érdemes fölteni a nehéz kérdést: vajon a magyar nyelv viszonylagos elszigeteltsége okolható-e azért, hogy egyetlen magyar regény sem került be a nemzetközi köztudatba. Írtak-e nálunk olyan könyvet e műfajban a huszadik század során, melynek helye volna a világirodalomnak nevezett kánonban? A fölvilágosodás és az avantgárd örökségének szellemében egyenesen arra kellene keresni feleletet, lehet-e azzal érvelni, hogy a *Pacsirta* vagy az *Aranysárkány* fejlődéstörténetileg későbbi szakaszt képvisel, mint a *Madame Bovary*? Ha az előrehaladás követelménye alapján létrehozott kánon szelleméhez ragaszkodom, könnyen tagadó lehet a válasz erre a kérdésre, mert Kosztolányi két legjobb regénye, huszadik századi irodalmunknak e két nagyszerű teljesítménye szerkezetileg aligha „újszerűbb” az egymástól viszonylag távoli szövegrészek közötti motivikus kapcsolatot rendkívüli művészettel megteremtő francia regénynél; ha viszont az avantgárd kánonromboló örökségét képviselem, akkor dönthetek úgy, hogy nem ismerem különbséget nagy és kis művészet, lényeges és mellékes között, s ebben az esetben egyszerűen értelmetlennek tartom, ha megkérdezik, miért írtam többet Kemény Zsigmondról, mint bármely más íróról, miért foglalkoztam tanulmányban Bánffy Miklóssal, vagy miért vállalkoztam – legalábbis szóban – az *Ábel a rengetegben* boncolgatására.

A kánonokkal szemben azért is szabad bizalmatlanságot érezni, mert a befogadónak mindig lehetnek olyan elfogultságai, melyeken nem tudja túltenni magát. Ilyen elfogultság az én esetemben az erdélyi kultúra, melyhez nyelvi, zenei, látványyszerű, történelmi illetve családi élmények kapcsolnak. Egyáltalán nem képelem, hogy az *Erdélyi Történet* szerzője egy-két rövid elbeszélésen kívül egyenletesen kidolgozott műalkotást hozott volna létre, és úgy sejtem, valószínűleg Tamás

si említett könyve sem sorolható azok közé a magyar regények közé, melyek nemzetközi távlatból nézve kiemelkednek, noha szerzőjének alighanem a legjobb műve. A kánonszerűség elválaszthatatlan az újraolvashatóság mértékétől, ám a többször olvasható művek köre viszonylag szűk, és az értelmezés lényegéből fakad, hogy egyéni előítéleteink hozzásegíthetnek olyan részértékek meglátásához, melyeket az olvasók többsége nem érzékel. A műalkotások befogadásához hozzá tartozik, hogy szerethetek olyan képet, amelyet senki más nem értékel. Nem érti a művészetet az, aki a nagy műveket nem élvezi, de alkatunknál, neveltetésünknel fogva egyénenként más és más kis mester alkotásait becsülhetjük. Magyarázhatom, miért is kedvelek egy verset vagy regényt, de nyilvánvalóan nincs mód meggyőzni bárkit is olyan mű értékeiről, amelyet elutasít, mert számára nem jelent élményt.

Kánonszerűen olvasni nem egyéb, mint annak a fölismérésnek hívévül szegődni, hogy csakis a többszöri befogadásnak lehet mélysége, a művek túlnyomó többsége pedig nem viseli el, sőt kifejezetten megszenvedti a többszöri befogadást. *Kemény Zsigmond* című munkámban megpróbáltam eltávolodni azoktól az értelmezésektől, melyeket korábbi tanulmányaimban adtam az ő műveiről; Ottlikről írott könyvemben kísérletet tettem az *Iskola a határon* többszöri elolvasására. Kosztolányi némely alkotásáról is készítettem többféle értelmezést. Vajon hány magyar regényt lehet alávetni hasonló műveletnek?

A kánonokat gyakran a vaskalapossággal, maradisággal hozzák összefüggésbe, s való igaz, hogy az öregedéssel tom-pul az érzékelő képességünk, időérzékünk megváltozásának azonban másik vetülete is létezhet. Tudom, hogy mind kevesebbszer hallgathatom meg a *Máté-passiót*, a *Ringet*, vagy olvashatom végig az *À la recherche du temps perdu* című regényt, s ezért talán célszerűbb a hátralevő időben ezekkel a művekkel foglalkozni, hiszen megértésükben legjobb esetben csak félúton vagyok, mint olyan alkotásokkal bíbelődni, melyeket már jórészt megfejtettem. A kánon központi részéhez sorolt,

vitathatatlanul nagyszerű művek többsége úgyszólván megközelíthetetlen marad számomra – nyelvi s történeti ismereteim hiánya miatt sosem lesz fogalmam Tu Fu költeményeinek szépsége felől, pedig vagy harmincöt éve olvasgatom őket különböző fordításokban.

Annyi bizonyos, hogy az avantgárd nemcsak a nemzeti hagyományok létjogosultságát tette vitathatóvá, de általában rombolta a kulturális kánonokat. Legelőször is a befejezetlenség elfogadtatásával. Az irodalomban például már a beszélt s írott nyelv ellentétének csökkentése is a műalkotás körvonalazatlanságát, azonosíthatatlanságát sugallta. Gertrude Stein, Céline s Queneau törekvése mintegy szelídebb megnyilvánulása volt a nyelv tönkretételére irányuló szándéknak, mely az olasz s orosz futuristáknál, a dadaista mozgalom képviselőinél éppen megfigyelhető, mint Beckett-nél vagy John Cage 1975-76-ban kiadott *Üres szavak* című hosszabb szövegében.

A töredékszerűséget már a romantikusok is becsülték, ám az ő kánonjuknak ez az eszmény még csak a peremén helyezkedett el – a fokozatosan kibontakozó szerves formáéhoz képest, mely azt sugalmazta, hogy a nagy mű saját kiterjeszkedésként teremti meg önmagát, tehát döntő szerepet játszanak benne az egyes szerkezeti egységek – például jelenetek – között folytonosságot biztosító átmenetek. Az ilyen alkotás időben távoli elemek közötti összefüggések megértését igényli. Wagnerra építenek lehet gondolni, mint Proustra. Az avantgárd ezzel szemben a mozaik-, sőt halmazszerűséget, a folytonosságot megszakító vágást (montage) juttatja érvényre, a szerves forma helyett látszólag egymáshoz nem illő részeknek esetleges hatást keltő összeragasztását (collage) illetve -szerelését vallja eszményének és különböző anyagokat felhasználó összeállításával (bricolage, assemblage, installation) az ösztönművészetre törekvő romantikával szemben a művészetközöttiség (intermedia) irányába mutat.

Már az 1889-ben Párizsban megrendezett világkiállításra jellemző volt a gép tisztelete, a konstruktivisták pedig a szerepkörének, hivatásának megfelelő tárgy szépségét emleget-

ték. 1913-ból származik az első ready made, melyet Duchamp kiállított. Ebből a tényből legalábbis három következtetésre lehetett jutni: 1) érvényét veszítette a műalkotás eredetiségének, egyszerűségének, példátlanságának romantikus követelménye, 2) az ötlet illetve az elgondolás fontosabbá vált a megvalósulásnál, 3) az életmű folytonossága előtérbe került a befejezett termékhez képest. Az avantgárd olyan tevékenységként jelentkezett, amelynek résztvevői nem remekmű alkotására törekedtek. Maga Duchamp azt állította, hogy „a festményeket a nézők csinálják” (Arman 1984, 119), a mozgalom egyik későbbi változatának, a konceptualista művészetnek egyik vezető képviselője pedig már így fogalmazott: „A művészet csak kontextusként létezik, ez a természete – nincs más minősége” (Kosuth 1991, 41).

A romantika műfajok tekintetében szűkítette az irodalom körét, az avantgárd kiterjesztette annak fogalmát, amennyiben nem különleges nyelvként, de sajtószzerű olvasási módként határozta meg, s előtérbe állította a látható illetve hallható költészetet, vagyis megszüntette annak a határvonalnak az egyértelműségét, mely a művészet különböző ágai között korábban kialakult. Talán még a tudományhoz illetve a bölcselethez is közelítette a művészi tevékenységet, érintvén annak a lehetőségét, hogy e másik két területhez hasonlóan a művészetnek sem kell okvetlenül közönséget föltételeznie a szó szoros értelmében.

Az elmondottakból könnyen arra lehet következtetni, hogy aki érvényesnek fogadja el az avantgárd örökségét, annak szükségképpen tagadnia kell az eddigi összehasonlító kutatásban döntő szerepű kánonok létjogosultságát. A továbbiakban annak okát próbálom kideríteni, miért nem helyénvaló ez az állítás.

1906-ban Ady *Új versek*, a következő évben Rilke *Neue Gedichte* címmel adott ki gyűjteményt. 1936-ban Allen Tate *Reakciós értekezések költészetéről és eszmékről*, 1948-ban F. R. Leavis *A nagy hagyomány* néven bocsátotta a közönség elé eszmefuttatásait. E külsődleges jelek mögött két jelenség húzódik meg: az avantgárdnak nem sikerült teljes mértékben át-

alakítani a művészetről kialakult elképzeléseket, azért sem, mert sok jelentős alkotó pályafutásának legfőbb viszonylag rövid szakaszáig tartozott az avantgárdhoz. Picasso már 1917-ben Ingres modorában festette meg *Olga a hintaszékben* című képét, Sztravinszkij pedig inkább csak egyetlen szűk évtizedig tekinthető e mozgalom megtestesítőjének. A húszas években már döntő hatású, bár sok korábbi előzményre visszatekintő újklasszicizmus megerősödését az is elősegíthette, hogy az avantgárd elnevezésben benne rejlő harcias, szinte katonai szemlélet érvénytelenedését értékbizonytalanság követte. 1928-ban Gropiust Hannes Meyer svájci építész váltotta fel a Bauhaus irányítójaként. Az ő kijelentése – „A tradicionalizmus örökölt ellenség, a modernizmus hamis barát” – olyannyira kifejezte a két háború közötti időszak válogató (eklektikus) hajlamát, hogy még Kassák is érvényesnek fogadta el (Kassák 1972, 111). *A ló meghal a madarak kirepülnek* s a számozott versek szerzője 1935-től egy sor olyan kötetet adott ki, melyek rímes szövegeivel a kései XIX. század életképszerűségéhez tért vissza. Regényeire talán fölösleges is kitérni, hiszen nyelvük alapján akár maradinak is lehetne nevezni őket – az 1929-ben megjelent *Angyalföld* például alighanem ugyanannak a naturalizmusnak a szellemében készült, melyet szerzője három évvel korábbi s már említett röpiratában a hanyatlás megnyilvánulásaként könyvelt el.

Nemcsak azoknak lehet igazuk, akik az avantgárd életének viszonylagos rövidségét emlegetik, hanem talán azoknak is, akik arra hivatkoznak, rengeteg rossz mű keletkezett e mozgalom igézetében. Sőt, még azon is érdemes elgondolkodni, vajon joggal emlegetik-e a posztmodern helyzet elméletírói a huszadik század első felében keletkezett kezdeményező erejű alkotások kisajátíttóságát. Webern műveit már az értő kortársak is nagyon sokra becsülték. Ma bizonyára szélesebb körben ismerik a munkásságát, mint évtizedekkel ezelőtt, népszerűségéről azonban aligha lehet beszélni. Bartóknak is vannak kiemelkedő alkotásai – például a *Négy zenekari darab* (op. 12, 1912–21) vagy az *Első hegedű-zongora szonáta* (1921) –, ame-

lyeket még Magyarországon is ritkán játszanak. Az avantgárd irodalom s zene termékeinek túlnyomó többsége rendkívül ritkán kerül a közönség elé. A *Finnegans Wake* vagy Arno Schmidt *Zettels Traum* című alkotása ma is kevesek olvasmánya. A huszadik század első felének magyar avantgárd költészetéből Kassák szabadverseit és talán Németh Andor 1927-ben írt *Fekete csillag* című alkotását leszámítva igencsak kevés szöveget tart számon a tágabb olvasóközönség; a *Ma* szerkesztője köré csoportosult vagy vele vitázó költők többségének legfőbb a neve hangzik ismerősen, műveikre nem szokás emlékezni. Joggal állapította meg Kulcsár Szabó Ernő, hogy „líránkban nem tudott gyökeret verni az avantgarde szellemiség, amelyik következetesen igyekezett lerombolni az irodalom szentélyeit” (Kulcsár Szabó 1994, 113).

A mozgalom életének viszonylagos rövidsége illetve a szellemében fogant művek többségének egyetlen művészi színvonalra és/vagy viszonylagos hozzáférhetetlensége egyaránt okolható azért, hogy a korai huszadik század újítóinak nem sikerült gyökeresen átalakítani a művészeti kánonokat. Még döntőbb szerepe lehetett a mozgalom elméleti örökségében rejlő önellentmondásnak.

Miközben a huszadik század elejének újító szándékú művészei a természetre hivatkozó romantika visszafelé tekintő felfogásával szemben az utópia szellemét hirdették, az úgynevezett primitív kultúra tisztelete révén mégis folytatták a romantika hagyományát, vagyis elfogadták azt a tizennyolcadik század végén elterjedt álláspontot, hogy a művészet annak a fölélesztését jelenti, ami ősi, csiszolatlan, sőt „barbár”. Bartók 1911-ben kiadott *Allegro barbaro* című zongoradarabja éppúgy ezt a szellemet tükrözi, mint Sztravinszkij 1913-ban bemutatott fő műve, a „Jelenetek a pogány Oroszországból” alcímű *Veszna szvjascennaja* (*Le sacre du printemps*). A paraszti kultúra vagy a középkor művészetének fölértékelésével a romantikusok kétségessé tették a fejlődés elvének érvényességét, „egyszerűségük” miatt dicsérendő, meghatározhatatlan időben vagy korábban keletkezett alkotásokat emeltek a ká-

nonba s így bizonytalanná tették történeti s művészi érték viszonyát. Midőn a *Meistersinger* első felvonásának záró jelenetében Kothner az iránt érdeklődik, kitől tanulta az éneklést Walter von Stolzing, a lovag Walter von der Vogelweidére hivatkozik, akiről Beckmesser azt jegyzi meg, hogy már régen meghalt. A városi jegyző által képviselt korszerűség vitathatóságát azután Sachs hangsúlyozza, a második felvonás harmadik jelenetében. Némely alkotások hatásának története egyértelműen elárulja, hogy „ugyanaz a mű” egyik kor távlatából nézve maradinak, másoknak értékrendje alapján kezdeményezőnek minősülhet. Johann Sebastian Bach *Actus tragicus* néven ismert, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit” kezdetű, BWV 106. jegyzékszámú, viszonylag korai, 1707 körül írt kantátáját keletkezésének idején ódivatúnak tartották, a romantikusok viszont újszerűségéért értékelték nagyra, mert „a szétdarabolt, töredezett (zerbrochen) forma a korai tizenharmadik században régiesnek, a tizenkilencedikben modernnek számított” (Dahlhaus 1970, 70).

A történelemnek kiiktathatatlan sajátossága a felejtés, melynek következtében a kortársak újnak vélhetik azt, ami valójában igen régi. „Áldott az, aki az újat hozza. Azt az újat, mely régi, de mi újnak látjuk” – írta Kosztolányi 1925-ben (Kosztolányi 1999, 427). A régi s új viszonylagosságából vagy egyenesen rejtett egységéből, történeti s művészi érték feszültségéből származó bizonytalanságot az avantgárd sem oszlatta el, hiszen eredeti összefüggésrendszeréből kiemelve, egykori rendeltetésétől megfosztva becsült magyar népdalt, afrikai szobrot vagy Bali szertartást. E tájékozódás kifejezetten gyengítette a történelemnek a fölvilágosodástól örökölt célelvű felfogását, s arra emlékeztetett, hogy nem hagyhatók figyelmen kívül az Európán kívüli kultúrák.

Igaz, Williams Carlos Williamstól Kassáig több költő is hangoztatta a szimbolistákra jellemző több- vagy mélyértelműség, rejtett másodlagos jelentésből származó homály kiiktatását, ám az elv még náluk is szembekerült a gyakorlattal, a szürrealisták pedig egyenesen a romantikusokra hivatkoznak

igyekeztek visszatérni a metaforikus kifejezésmódhoz, melyet legalábbis Vico óta az emberi történelem korábbi szakaszával hoztak összefüggésbe a metonimikus (allegorikus vagy fogalmi) s a leíró nyelvhez képest. A Schönberg, Berg s Webern képviselte második bécsi iskolától ugyan távol állt a népzene, ugyanez azonban már köztudottan nem mondható Bartókról s Sztravinszkijról. 1904-ben a drezdai néprajzi múzeumban fedezte fel a maga számára Kirchner a néger szobrászatot, mely azután nemcsak az expresszionistákra, de Picassora és másokra is döntően hatott. A barátságos és ellenséges természet szembeállítására sem feleltethető meg olyan maradéktalanul a romantika s a modernség ellentétének, mint azt Jauß állította, hiszen Messiaen zenéje elválaszthatatlan a madárhangok szenvedélyes gyűjtéséről, Cage-nek pedig egész munkásságára rányomta bélyegét a természetbe visszavonulásnak Thoreau által képviselt, vitathatatlanul romantikus kultusza.

A kétarcúságnak jellegzetes példaként lehet hivatkozni Schönberg felfogására. Egyrészt csakis az újat ismerte el művészi értéknek, másfelől viszont éppúgy ragaszkodott a szerves forma romantikus követelményének fönntartásához, mint Pound vagy az angolszász „új kritika” képviselői, akik egyébként roppant szigorú és hatásos kánonalkotók voltak – a Cleanth Brooks és Robert Penn Warren szerkesztette, először 1938-ban, majd bővítve 1950-ben és 1960-ban kiadott, *A költészet értése (Understanding Poetry)* című gyűjtemény nemzedékek számára meghatározta, milyen verseket és hogyan kell olvasni. A második bécsi iskola létrehozója *Fejlődésem* című eszme-futtatásában így írt a tizenkétfokúságról: „ez az eszme kifejezetten evolúció eredménye, semmivel sem forradalimbibb, mint bármely más alakulás a zene történetében” (Schoenberg 1984, 86). Hasonlóan jellemző a század egyik legkövetkezetesebben városi költőjének 1933-ban tett kijelentése: „Nagyváros, iparosítás, intellektualizmus, mindazok az árnyak, amelyeket a korszak gondolataimra vetett, a század minden hatalma, melyet saját tevékenységemmel szolgáltam – vannak pillanatok, melyekben ez az egész meggyötört élet

elsüllyed és csak a sík messzeség, az évszakok, a föld, az egyszerű szavak: a nép marad” (Benn 1975b, 1702).

Az avantgárd elkötelezett, sőt politikus művészetet hozott a l’art pour l’art helyére, de e törekvése aligha járt maradéktalan sikerrel. Jónéhányan azok közül, akik a társadalom megváltoztatásának céljával indultak, a későbbiekben föladták a derűlátó jövőbenézést. Művészet s ipar szövetkezésében a költészetnek aligha lehetett döntő szava, a huszadik század második felére jellemző művészetközötti (intermediális) tevékenység egyik kifejezetten baloldali egyénisége pedig már jellemző módon így nyilatkozott: „A modernizmus szerintem az ipari kapitalizmus kulturális eszmeisége” (Kosuth 1991, 154).

Az avantgárd elméleti örökségének önellentmondását legföljebb – igen óvatosan – úgy próbálhatjuk feloldani, hogy megkockáztatjuk a föltevést: a mozgalom legharcosabb szószólói ugyan egyenes vonalú fejlődés eszményét hirdették, az igazán jelentős alkotók többsége viszont némi kétellyel élt a fölvilágosodásnak ezzel a hagyatékával szemben. Benn 1933-ban így fogalmazott: „az ember (...) idősebb a francia forradalomnál, rétegezetebb, mint ahogyan a fölvilágosodás gondolta” (Benn 1975b, 1698). Még ebben a megnyilatkozásban is fölismerhető a romantika örökségének egyik összetevője, akár Duchamp következő állításában: „A művészetet önmagukat kifejező egyének egymást követő sora teremti. Haladásról nincs szó, az nem egyéb, mint nagyravágyás a részünkről” (Arman 1984, 82).

A művészsíseget nem előre-, hanem visszatekintő értékelés teremti, mivel „minden történő végtelen jövőből a visszahozhatatlan múltba fordul (rollt)” – ahogyan a bölcselő mondja (Heidegger 1992, 18). Valamely szöveg, festmény, szobor, zenemű vagy akár mozgókép a kánonteremtődés folyamata révén válik műalkotássá. Ezt a fölismerést fogalmazta meg 1957-ben a dráma egyik megújítója, Jean Genet, Giacometti munkáinak mérlegelésekor: „Nem igazán értem, kit is neveznek a művészetben újítónak. Kellene-e valamely művet a jövő nemzedékeknek érteni? Dehát miért? És mit is jelentene ez? Hogy hasznát vehessék? Mi célból? Nem tudom. Sokkal világosab-

ban látom – ha nem is éppen nagyon tisztán –, hogy minden nagyigényű műalkotásnak létrehozása pillanatától fogva óvatosan le kell szállnia az évezredekbe s lehetőség szerint el kell merülnie az olyan halottakkal benépesített, ősrégi éjszakába, akik hajlandók magukra ismerni e műben. Nem, nem, a műalkotás nem gyerekek nemzedékeihez, hanem a halottak megszámlálhatatlan népéhez szól, akik befogadják vagy elutasítják. Olyan halottakról beszélek, akik sosem éltek” (Genet 1979, 43).

Megkockáztatom a föltevést, hogy egyedül a képzőművészetben sikerült az avantgárddnak legalábbis részlegesen áttörnie a kánonok intézményesült kereteit. Sőt, talán még ezen a területen sem lehet teljes diadalról beszélni, hiszen a mozgalom tevékenységének jelentős része nehezen őrizhető meg vagy legalábbis nem helyezhető el közgyűjteményben – némely épületek sohasem készültek el, a dadaizmus egyes megnyilvánulásai, a letörölt szövegek, az utcaművészet s a részben nyelvi, részben rajz jellegű falfirkák (graffiti), az intermediális alkotások, a happening illetve performance jellegű tevékenységek nem mindig tárolhatók. Sőt, némi túlzással akár azt is lehet állítani, a befejezett termék helyett folyamatszerű tevékenységre irányuló, a tudomány tényeit műalkotássá alakító avantgárd lényegénél fogva nem válhat részévé valamely kánonnak. „Korunk kész művészeti termékei iránt némi ellen-szenvet érzek, haszontalannak érzem tartósságukat” – jelentette ki 1975-ben egy több területen is kísérletező magyar alkotó (Ronte–Beke 1994, 60).

A hozzáférhetőség hasonló nehézségei a többi művészeti ágban is léteznek. Boulez 1974-ban bemutatott *Rituel in Memoriam Maderna* című művéből ugyan készült hangfelvétel, de e „mű” természetétől elválaszthatatlan, hogy alkalomról alkalomra változik s a zenészek csoportjainak térben kell elhelyezkedniök. Cage némileg félreérthetően némának nevezett darabja, a *4’ 33”* (1954) még nyilvánvalóbb példa a rögzíthetlenségre, hiszen minden „előadáson” másféle hangokat lehet hallani az alatt az idő alatt, amíg a zongorista tétlenül ül a hangszerénél. Arno Schmidt írói jelentőségének fölbecsülé-

sét erősen nehezíti, hogy legeredetibb „könyveit” nehezen kezelhetőségük és magas áruk miatt még a közkönyvtáraknak is csak töredéke vásárolta meg, „elolvasásuk” pedig legalábbis meglehetősen körülményes. Ugyanez mondható a dobozregényekről. Jellemző példaként említhetem, hogy Bryan Stanley Johnson *A szerencsétlenek* című, Londonban 1969-ben megjelent regényét Magyarországon hagyományos könyv alakban adták ki, lehetetlenné téve, hogy a közönség a tizenegy részből kilencet eredeti rendeltetésének megfelelően, tetszőleges sorrendben olvasson. Az állandósíthatóság és a forgalmazhatóság mellett a viszonylagos lefordíthatatlanság is gátolhatja némely avantgárd szövegek befogadását valamely nemzetközi kánonba: a konkrét költeményeken és képverseken kívül a szójátékokban tobzódó anagrammatikus versek vagy regények – például Henri Michaux *Dans la nuit* című, kötetben 1930-ban kiadott költeménye, vagy Jean Ricardou regényei közül a *La Prise/Prose de Constantinople* (1965) – is nagyon nehezen ültethetők át másik nyelvre. Talán ez is okozza, hogy Esterházy Péter szépprózája viszonylag kevésbé élvezhető idegen nyelven – minden esetre sokkal kisebb mértékben, mint (mondjuk) Nádas Péter elbeszélő művei, melyek közelebb állnak a történetmondás korábban szentesített hagyományaihoz.

Az avantgárd lényegéhez tartozott, hogy megkérdőjelezte a művészeti intézményeket – kivonult a képtárból, színházból és hangversenyteremből és igyekezett lehetetlenné tenni az irodalmi szöveg elolvasását és a más nyelvre fordítást –, ezek azonban nemcsak túléltek e mozgalmat, de kemény ellenállást is tanúsítottak vele szemben. A magas és népszerű művészet ellentétét helytelenítő alkotók sokszor akaratlanul is e szembenállás fokozói lettek. Az került be a köztudatba, ami inkább megtartotta a folytonosságot a múlttal. Ami „avantgárd”-nak látszott, de „modern”-nek bizonyult. A klasszikusnak nevezett modernség – angol nyelvterületen „high modernism” – nemcsak vagy nem elsősorban történeti, hanem értékkel megkülönböztetés eredménye. Azokat a regényeket, költeményeket, festményeket, szobrokat, épületeket, fény- il-

letve mozgókép jellegű alkotásokat, szín- vagy zeneműveket szokás ezzel a névvel illetni, amelyeket egyes intézmények szószólói mértékadónak, maradandónak, „modern klasszikusnak” tekintenek.

A huszadik századi kánon újraképződésének az előrehaladottságát próbálják leplezni azok a törekvések, amelyek túlzottan közelítik egymáshoz a klasszikusnak nevezett modernséget és az avantgárdot. Ilyen egyszerűsítéshez folyamodott Jauß is már idézett megállapításának megfogalmazásakor, midőn azt szerepeltette történeti okfejtésének kiindulópontjaként, ami az esztétikai tapasztalat vonatkozásában „az új küszöbén közös volt az 1912. év avantgárd mozgalmi és James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound és Marcel Proust között” (Jauß 1990, 9). Pound sok részes műve, *Az énekek* – melyet szerzője 1904-ben kezdett írni és szinte haláláig, 1972-ig új részekkel gyarapított – párbeszédet folytat az *Odüsszeiával*, Ovidius művével, az *Átváltozásokkal*, Dante *Commediájával* és számtalan más szöveggel. Joyce és Virginia Woolf művei közül nem a nyelvet kezdeményező erővel megújító *Finnegans Wake* és *A hullámok*, hanem az *Ulysses* és *A világtótoronyhoz* került be a kánonba, mert e két utóbbi könyv ugyanúgy igazodik a történetmondás korábbi szabályaihoz, Homérosz, Sterne, Jane Austen és Henry James örökségéhez, mint ahogyan Proust regénysorozata erősen kapcsolódik Madame de Sévigné leveleihez, Saint-Simon *Visszaemlékezéseihez*, az *Érzelmek iskolájához*, sőt az *Emberi színjátékhoz*.

Proust műve arra is emlékeztet: a huszadik századi regény megteremtői olykor egyenesen visszajára fordították Baudelaire állítását, amennyiben számukra éppenséggel nem a „korszert”, hanem a már nem létező jelentette a legfőbb értéket. Nemcsak az *À la recherche du temps perdu* elégikus hangneme, de *A világtótoronyhoz* is: e többé-kevésbé önletrajzi regény a huszadik századból nézve magasabbrendűnek, egységesebbnek s öntörvényűbbnek láttatja azt az értékvilágot, amelyben egykor Virginia Woolf szülei – a tizenkilencedik század második felének jelentős értekező prózaírója, Sir Leslie



Stephen és részben francia származású felesége – éltek. Woolf írásmódjára döntően hatott Henry Jamesé, akinél a próza átalakításának a szándéka szintén visszatekintő értékrenddel párosult. A „haladás” már *A bostoniak* (1886) főszereplője számára is gyanús jelszónak számít, *A galamb szárnyai* (1902) lapjain pedig a hanyatló Velence a világ kulturális szegényedését is jelképezi. Az *Itáliai órák* (1909) című útikönyvben az etruszk emlékek példája annak a gondolatnak a fölvetéséhez szolgál kiindulópontul, hogy a művészi élménynek semmi köze a haladás gondolatához, hiszen az esztétikai hatás a történeti képzelet fölfüggesztését idézi elő; a reneszánsz nagy teljesítményei s a tizenkilencedik századvégi egységes Olaszország, művészet és anyagi gyarapodás, szellemi érték és politikai demokrácia között feszülő föloldhatatlan ellentét, s általában valamely nagy hagyomány teljes megszakadásának lehetősége, annak az érzése áll a figyelem középpontjában, hogy az anyagiasság jelennek s jövőnek semmi köze a szellemi értékekben gazdag múlthoz; Tintoretto megfeketedő képei pedig egyenesen azt sejtetik, hogy a jövő nemzedékek már egyre kevesebbet fognak látni a nagy művészetből, és a műalkotások értéke voltaképpen nem egyéb, mint a későn érkezettnek az erőfeszítése arra, hogy az általa talált nyomból visszakövetkeztessen a már nem létezőre. Az *amerikai színtér* (1907) arról ad számot, hogy a hazájába visszalátogató író az ízlés roppant hanyatlását tapasztalja a „modern” világban, a *William Wetmore Story és barátai* (1903) című életrajz fordított arányt állapít meg az idő felgyorsulása és a művészetek értő befogadása között, a töredékben maradt regény, *A múlt észlelése* (*The Sense of the Past*, 1917) pedig roppant jellemző módon annál a részletnél szakad félbe, melyben az amerikai hősnek sikerül átlépnie a tizenkilencedik század eleji Anglia általa oly sokra becsült világába.

Thomas Mann, Musil, Faulkner és mások alkotásaira is lehetne hivatkozni annak igazolására, mennyire távol áll az avantgárd utópia szellemétől azoknak a műveknek a világképe, amelyeket a naturalizmussal szakító huszadik századi regény kialakulásával szokás összefüggésbe hozni. Talán még az a föl-

tevés is megkockáztatható, hogy nem annyira az avantgárd vers- és regényírásának termékei kerültek be a kánonba, mint inkább olyan alkotások, amelyeket könnyebben lehetett rokonítani a kánon részének tekintett korábbi művekkel. Az *Ulysses* vagy a *Doktor Faustus* olvasását nyilvánvalóan megkönnyítette, hogy mindkét regény régi történetet helyez új összefüggésrendszerbe, Apollinaire költészetének meglehetősen korai befogadását is alighanem az tette lehetővé, hogy hamar érezhetővé váltak benne a líraiságnak, sőt olykor egyenesen a dalszerűségnek a tizenkilencedik században elfogadott jellegzetességei, s talán még *A ló meghal a madarak kirepülnek* s a *Fekete csillag* is azért vált viszonylag könnyen ismertté, mert mindkettő önként kínálja a *Bibliára* vonatkoztatott olvasási módot. Az *énekek* befogadását ugyan sokáig késleltették a szerzőjének politikai nézeteivel szemben fölhozott kifogások, sőt az is, hogy élménylírát, önkifejezést, egységes személyiség vallomását keresték benne, újabban viszont már egyre több olyan értelmezés készült róla, mely vezérmotívumszerű fölépítést tulajdonít e hatalmas terjedelmű költeménynek, és kultúrák közötti párbeszédet megvalósító, korábbi szövegeket átértelmező műként a föltételezett nemzetközi kánon központi magjához sorolja. A közelebbi múltból is lehetne példát említeni annak igazolására, hogy valamely mű elismertetését a széles körben elfogadott kánonhoz kapcsolódás könnyíti meg – az osztrák Christoph Ransmayr kiváló regénye, a *Die letzte Welt* (1988) bizonyára azért is keltett viszonylag gyorsan nemzetközi visszhangot, mert Ovidius sorsának és költeményeinek újraértelmezéseként is felfogható.

Nemcsak a zenére, az irodalomra is érvényes a következő megállapítás: „A repertoáralkotás a korai tizenkilencedik századtól a jelenkorig általában véve előírászerű, tehát klasszicista alapo zású: az ember nem régi, hanem időfeletti zeneként érzékeli azt, aminek állandó ismétlését óhajtja” (Dahlhaus 1987, 92). A befogadás megismételhetősége nem szükségszerűen lehetséges vagy kívánatos avantgárd alkotások esetében. A Louvre látogatója a *Mona Lisa* s más könyvekből ismerős

képek előtt áll meg, a hangversenyközönség arra kíváncsi, miként játssza a nagy zongorista a jól ismert *Appassionata szonátát*. A *The Waste Land* vagy *A tulajdonság nélküli ember* sokszor újraolvasható, az *Üres szavak* vagy Sollers 1981-ben kiadott központosítás nélküli regénye, a *Paradicsom* viszont aligha. A kánonszerűség a huszadik századi művészet befogadásában is érvényesül. Tagadhatatlanul szerepet játszik ebben az üzlet, de az is, hogy a tapasztalt befogadó már tudja, mit érdemes újraolvasni, gyakran megtekinteni illetve meghallgatni. E két tényező állandó feszültségben van egymással, hiszen a kánon egyszerre kerékkötője s előmozdítója a művészet befogadásának.

A szigorú válogatás a huszadik századi alkotásoknál is nagyon hamar elkezdődött. A két háború közötti magyar művészek a *Cahiers d'Art*-ból tájékozódtak a nyugati eredményekről, e kiadvány pedig elsősorban Picasso, Matisse és néhány más művész elfogadtatását tűzte ki célul. Boulez karmesterként és íróként egyaránt arról igyekezett meggyőzni a közönséget, hogy a huszadik század zenéjének „öt nagy” képviselője volt: Bartók, Berg, Schönberg, Sztravinszkij s Webern (Boulez 1966, 304–305). Hangversenyein s lemezfelvételeivel a repertoár tágítása helyett egyre inkább ugyanazoknak az alkotásoknak mind elmélyültebb értelmezésére törekedett – hasonlóan az öt megelőző évtizedek nagy karmestereihez, Mengelberghez vagy Furtwänglerhez, akik idősebb korukban már szűkítették az előadott művek halmazát s Beethoven egy-egy szimfóniájának sokszori elvezénylésével a nagy mű tolmácsolásának szinte korlátlan lehetőségeire ébresztették rá a közönséget.

Nem kevésbé szigorú kánon jött létre a viszonylag könnyen fordítható regény területén. Eredetileg 1955-ben kiadott doktori értekezésében Jauß az *À la recherche du temps perdu* (1918–27), az *Ulysses* (1922) s *A varázshegy* (1924) című művet emelte az élvonalba (Jauß 1986, 11). Majdnem harminc évvel később, nem kizárólagos érvennyel, de mégis jellemző módon Ricoeur a következő három regényt választotta ki ugyanebből az idő-

szakból: *Mrs. Dalloway* (1925), *A varázshegy s À la recherche du temps perdu* (Ricoeur 1984, 152–225), Viktor Žmegač pedig Proust, Thomas Mann, Gide, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Musil és Broch műveire tágította a kört (1991, 253). E három példa azt sugalmazza, hogy nemcsak a regény műfaja, de az avantgárd megjelenése sem tudta csökkenteni az irodalom kánonszerű fölfogásának erejét. A harmadikként említett kutató döntésének külön nyomatékot ad, hogy kelet-európai léte is angol, francia s német nyelvű művekre korlátozta választását, noha eredetiben olvassa a szláv irodalmakat. A műfaj tizenkilencedik századi kánonjában szerepeltet is orosz alkotásokat, de a huszadik század esetében még a szerinte Rilke, Sartre, Camus, Dos Passos, Faulkner, Döblin s Huxley képviselte második vonalban sem említ a szóban forgó nyelvterületeken kívül létrejött művet. Nemcsak a kelet-európaiakat hagyja figyelmen kívül, de például a skandinávokat is, holott megkockáztatható a kérdés, vajon a Nobel-díjjal is kitüntetett Hamsun nem volt-e jelentősebb művész Huxley-nál. Žmegač az ironikus, játékos öntükrözés mellett a lélektani vonatkozások elmélyítését tekinti a huszadik századi regény fő ismérvének. Ebből a szempontból a norvég író kezdeményező szerepet játszott, vagyis mellőzése csakis azzal magyarázható: a horvát irodalmár a legelterjedtebb nyelveken írt művekre korlátozza a nemzetközi érvényű irodalmat. Döntése bajosan minősíthető önkényesnek, hiszen a könyvkiadók, oktatási intézmények és irodalmárok többsége valóban az általa kiemelt szerzők műveire összpontosítja figyelmét.

Lehet ezeket a kánonokat túlzottan szűknek és szigorúnak ítélni, de aligha tanulság nélküliek. Ha valaki figyelmesen elolvassa akár a Jauß által kiemelt három regényt, az így nyert távlatból vajon nem tetszik-e majd kicsit elavultnak szinte minden olyan mű, melyet magyarul írtak a huszadik század első felében? A *Prae* aligha mondhat magának olyan nagyívű és kidolgozott fölépítést, mely – különböző módon és léptékben – mind Proust, mind Joyce alkotásának meghatározó jellegzetessége.

A kultúra bizonyos szabályok követését, a művészet újak létrehozását jelenti. Viszonyuk ellentmondásos, mert a kultúra léte elválaszthatatlan attól az alapföltevéstől, hogy a világmindenségnek van iránya, a művészet lényegéből viszont egyáltalán nem következik bármiféle történelemre vonatkoztatott célképzet. Kultúra nem létezhet kánon nélkül, mert közmegyezést tételez föl. Környezet feladatkorét látja el – szemben a művészettel, amely tevékenység. A művészet lényegében különbözik a kultúrától, de nem tartható fenn nélküle, mert csakis intézmények segítségével lehet hozzáférhetővé tenni. Nehéz bízni annak az értékítéletében, aki nem ismeri a kánonhoz számító írói, zenei, képzőművészeti alkotásokat.

Mondhatnók tehát azt, hogy a kánon szükséges rossz a művészet szempontjából, de ez torzító egyszerűsítés volna, mert nagyonis elképzelhető, hogy a művészet csak részben történeti lényegű. A huszadik század egyik nagy karmestere így határozta meg a kánon alapkövetelményét: „Szükséges, hogy a műalkotásnak nemcsak magassága, de szélessége, nemcsak mélysége, hanem telítettsége is legyen” (Furtwängler 1956, 30). Ha az ilyen időtlen értékeknek van némi létjogosultsága, akkor elképzelhető, hogy az avantgárd sikere a művészet megszűnését vonná maga után. A feltételes módot az indokolja, hogy a számítógépes művészet elterjedésével még bekövetkezhet az, amiről a huszadik század első felének újítói álmodoztak: jelentőségét veszítheti a megkülönböztetés művészet s nem művészet között. Ebben az esetben főnállhat a veszély, hogy az avantgárd által maradiságukért joggal elmarasztalt, ám jelentős kulturális örökséget képviselő művészeti kánonok – művek és értelmezési módok egymásra vonatkoztatott rendszerei – végképp elveszítik kapcsolatukat a jelenlét és a múlt tanulmányozható emlékeivé válnak. Lehetséges, a művészetek értelmezőinek föl kellene készülnie erre a lehetőségre, hiszen ilyen alapvető változás szükségessé teheti mindazoknak az elméleti előföltevéseknek a felülvizsgálatát, amelyek hosszú idő óta kiindulópontul szolgáltak a műalkotások összehasonlító kutatásában.

## HIVATKOZÁSOK

- Arman, Yves (1984) *Marcel Duchamp plays and wins*. Paris–New York–Genève: Marval–Yves Arman–Galerie Beaubourg–Galerie Bonnier.
- Baudelaire, Charles (1971) „Le peintre de la vie moderne”, in *Écrits sur l'art*. Paris : Le livre de poche, 2 : 133–193.
- Benn, Gottfried (1975a) „Zur Problematik des Dichterischen” (1930), in *Gesammelte Werke in acht Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 3: 628–645.
- Benn, Gottfried (1975b) „Antwort an die literarischen Emigranten” (1933), in *Gesammelte Werke in acht Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 7: 1695–1704.
- Benn, Gottfried (1975c) „Pallas” (1943), in *Gesammelte Werke in acht Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 3: 924–932.
- Boulez, Pierre (1966) *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil.
- Dahlhaus, Carl (1970) *Analyse und Werturteil*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Dahlhaus, Carl (1987) „Epochen und Epochenbewußtsein in der Musikgeschichte”, in Reinhart Herzog–Reinhart Koselleck (Hg.) *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München: Wilhelm Fink, 1987, 81–96.
- Flaubert, Gustave (1891) *Correspondance I*. Paris: Charpentier.
- Foucault, Michel (1969) *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Furtwängler, Wilhelm (1956) *Vermächtnis: Nachgelassene Schriften*. Zweite Aufl. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
- Genet, Jean (1979) „L'Atelier d'Alberto Giacometti”, in *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 5: 39–73.
- Heidegger, Martin (1983) *Einführung in die Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (1992) *Der Begriff der Zeit*. Oxford: Blackwell.
- Iser, Wolfgang (1991) „Concluding Remarks”, *New Literary History*, 22.1: 231–239.
- Jauf, Hans Robert (1986) *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „À la recherche du temps perdu”*: Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jauf, Hans Robert (1990) *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kassák Lajos (1992) *Az izmusok története*. Pán Imre közreműködésével. Budapest: Magvető.
- Kocsis Zoltán (1994) „Az utolsó kézjegy hitele. Rachmaninov: 2. szonáta – 2 verzió”, *Muzsika*, 37.4: 18–19.

- Kosuth, Joseph (1991) *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge, MA: The M. I. T. Press.
- Kosztolányi Dezső (1999) *Nyelv és lélek*. Válog. és sajtó alá rendezte Réz Pál. 3., bővített kiad. Budapest : Osiris.
- Kulcsár Szabó Ernő (1994) *Az új kritika dilemmái: Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Ricoeur, Paul (1984) *Temps et récit. Tome 2*. Paris: Seuil.
- Ronte, Dieter – Beke László (1994) *Dóra Maurer: Arbeiten/Munkák/ Works 1970–1993*. Budapest: Present Time Foundation.
- Schoenberg, Arnold (1984) *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Seneca (1885) *Œuvres complètes de Sénèque*. Paris : Garnier.
- Szegedy-Maszák Mihály (1990) „The Rise and Fall of Literary and Artistic Canons”, *Neohelicon*, 17.1: 129–159.
- Szegedy-Maszák Mihály (1991) „The Illusion of (Un)certainity: Canon Formation in a Postmodern Age”, *Dedalus*, 1: 377–402.
- Thienemann Tivadar (1931) *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs : Danubia.
- Valéry, Paul (1945) *Variété V*. Paris : Gallimard.
- Wittgenstein, Ludwig (1984). *Culture and Value*. Oxford : Blackwell.
- Žmegač, Viktor (1991) *Der europäische Roman : Geschichte seiner Poetik*. 2., unveränderte Aufl. Tübingen : Max Niemeyer.

## A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban

*Stets gewohntes  
nur magst du verstehn:  
doch was noch nie sich traf,  
danach trachtet mein Sinn!*

Wotan és Fricka szópárbaja a *Die Walküre* második felvonásának nyitó jelenetében szemléletes példa arra a szüntelen vitára, melyet a „bizonyosság kánonjá”-nak (Nietzsche 1992, 6) főntartói s elvetői folytatnak egymással. Noha a huszonegyedik század elején, amikor a kizárólagosságra törekvő kisebbségi művelődést sokan támadják a tömegek igényeinek vagy a kulturális viszonylagosságnak a nevében, hihetőleg többen rokonszenveznek Wagner istenének anarchizmusával, mint feleségének maradiságával, érdemes magunkat arra emlékeztetni, hogy a tetralógiában mindkét álláspont esendőnek bizonyul. A kánon a képzelet terméke, de értelmezés nem létezhet nélküle. Fricka túlzottan gyorsan, habozásmentesen, előítélet alapján, a folytonosság szellemében dönt, Wotan vállalkozása azonban nem kevésbé vezet kudarchoz. Kiderül, hogy a hagyomány kötelmeinek kiktatása, a szabadság nem egyéb ködképnél. „In eigner Fessel fing ich mich, ich Unfreiester aller!” – éneklí a tetralógia elégikus hőse, a következő jelenet elején, Brünnhilde visszatérése után.

Az ízlés megmerevítésére irányuló törekvések elválaszthatatlanok a történelemtől. Nincs teljesen tapasztalatlan, kezdő olvasó, néző vagy hallgató. Valamely műalkotás igazán eredeti értelmezésére nincs mód, hiszen egyikünk sem vonhatja ki magát korábbi előítéletek hatása alól. Élményünket mindig előföltevések alakítják, melyek kánonokkal függnek össze. A „szöveg” nincs adva meg nem kérdőjelezhető alakban, az értelmezés művek közötti viszonyítással jár. Bármely alkotást csakis másokhoz képest lehet „olvasni”.

Ismeretes, hogy a kánon szó szerinti jelentése „pálca”, de a „mérték” metaforájaként is használták, szembeállítva az „apokrif”-fal, mely „rejtett”, sőt „hamis” szövegekre utalt (Kermode 1983, 172). Már a két megjelölés metaforikus természetéből is lehet sejteni, hogy a hiteles és nem hiteles közötti különbség változó, s a kánonok lerombolása éppúgy nem lehet végleges, mint megteremtésük.

Könnyen azt hihetnők, hogy a kánonalkotás a nyugati művelődésben a szent szövegek magyarázatával kezdődött. Valójában a keresztény szövegek kánonjának kialakulását alexandriai szokás, a valamely műfajban irányadónak tekintett szövegek szerzőinek jegyzéke ösztönözte. Alexandria nyelv-tanítói azoknak a görög szövegeknek a gyűjteményét nevezték kánonnak, amelyeket nyelvük tisztasága miatt fogadtak el mintaszerűnek (Metzger 1987, 111, 289–290). Amint állandósult e gyűjtemény, tekintélye vitathatatlanná vált, s az értékítéletek mércéjeként szolgált.

A hittudomány természetesen nagy hatással volt a kánonképződésre a nyugati világban. A tizenhatodik század közepén tartott tridentini zsinat döntően hozzájárult a bibliai kánon lezárásához, a nyugati egyházak hatalmának csökkenése pedig az elmúlt két században legalábbis egyik okozója lett annak, hogy a kulturális viszonylagosság gondolata egyre jobban tért hódított.

A kánon határozza meg, milyen kulturális termékeknek lehet meg nem kérdőjelezhető értéket tulajdonítani valamely értelmező közösségben. Ismeretek tára s egyben a történelem

megtestesülése. A kánonná állandósult hagyomány annyit jelent, hogy bizonyos szövegek és értelmezések megőrzendővé, mértékadóvá válnak, tekintélyre tesznek szert. Bármely részét akarom „elolvasni” a kánonnak, a többi összzetevőjének mint egésznek háttérként szerepelnie az értelmezésben. Riffaterre azért is utasította el Jakobsonnak a *Les Chats* című költeményről adott magyarázatát, mert a formalista képzettségű nyelvész-irodalmár leszűkítette az irodalmi jelenséget, az értelmezés tárgyát; nem vagy alig vett tudomást a francia költészet kánonjáról.

Minden kánon értékrendszert alkot. Ezen belül lehet megerősíteni vagy cáfolni valamely ítéletet. A kánoni rang a tulajdonnevek természetére emlékeztet. Ha a központi részéhez sorolok valamely művet, nem bizonygatom a nagyszerűségét; inkább csak megnevezem az *Iliászt*, Dante *Commediáját*, a *Lear királyt*, Racine *Phaedráját* vagy Goethe *Faustját*. E művek szövegi lényege olyannyira rejtett, hogy majdnem lehetetlenség olvasni őket.

Nemcsak fönnmárado, de újraélesztett, helyreállított kánonokról is tudunk. 1990 után Márai munkái mintegy visszakerültek a magyar irodalmi kánonba. Eltökéléssel is lehet alakítani vagy lerombolni a kánon, mert kétarcú jelenség, „mely egyfelől a múltnak a jelenben töprengés nélkül magától értetődően továbbélő darabját, másrészt viszont az örökségnek tudatos elsajátítását is jelentheti” (Dahlhaus 1977, 107).

Ha valaki hisz valamely kánonban mint jelentéssel bíró egészben, akkor meg lehet győződve arról, hogy e hite megkönnyíti a szóban forgó kánon részeinek megértését. Minden kánon értelmező közösséget tételez föl. Mivel a hagyomány terméke, bajosan hozható létre pusztán egyéni akarattal. Senki sem pótolhatja, „amit ősei s országa a megelőző nemzedékek során elmulasztottak” (Eliot 1934, 51).

Nem lehet kérdéses, hogy a kánonképződés elválaszthatatlan az időbeliségtől. Az irodalomban a kánon tekintélye sokat veszített hiteléből, amikor a latin megszűnt közös nyelv lenni a tudományban. A zenében viszont nem igazán beszélhetünk

kánonról a tizennyolcadik század előtt, hiszen addig jórészt csak kortárs zenét játszottak. Nincs kizárva, hogy a kánonok hosszabb életűek lehettek Ázsia némely részein, mint Európában. Ennek oka legalábbis részben a zsarnokság szigorúbb formáiban is kereshető.

Az időbeliségből kiindulva a kánont elvárások intézményesedett nyelvtanának is lehet nevezni. Olyan értelmező eljárások rendszerének, amelyek segítségével egy közösség fönntarthatja saját érdekeit.

Wotan és Fricka vitája arra is emlékeztet, hogy a nem-hívó számára az értelmezések tekintélye és érvényessége nincs adva. A kánoni rang általában hosszabb folyamat eredménye, melynek során némely művek és értelmezések mintegy kiválasztódnak valamely közösség számára. Mivel a kánonok szigorúsága erősen ingadozik a történelem során, célszerű a kánoniság különböző fokozatairól beszélni. A „grand siècle”, az „Augustan”, sőt a „Victorian Age” is viszonylag határozott körvonalú kánont teremtett, ellentétben a jelenkorral. Némely értelmezők a kánon lezárására, mások kinyitására törekedtek. Lukács György, F. R. Leavis vagy Yvor Winters inkább az előbbi, Kosztolányi Dezső, Virginia Woolf vagy Ezra Pound az utóbbi csoportba sorolható. A kiemelkedő fordítók – így Stefan George, Ezra Pound vagy Szabó Lőrinc – tágitották, mert vidékiesnek érezték a nemzeti kánont, Bartók és Kodály viszont szűkítette a népzene kánonját, kirekesztvén belőle azt, amit Liszt és Brahms hitelesnek könyvelt el. A tizennyolcadik század közepétől jelent meg a hangversenyterem, melynek színházias fölépítése meglehetősen állandó kánont hívott életre. Napjainkban a világháló nyitottságot eredményez.

A zártság viszonylagosassága a művészeti s eszmei mozgalmak tündöklésével és hanyatlásával is összefügg. Az értelmezés nyelve sokszor levezethető az illető korszak némely alkotásainak formaalkotó elveiből. Közismert az összefüggés az orosz futurista költészet és a formalista irodalomelmélet között. Régebbi példákra is lehet hivatkozni. A retorika fontosságát hangsúlyozó klasszicizmus azt a látszatot keltette,

hogy az értelmezésnek általánosan érvényes szabályai vannak. A romantikusok ezzel szemben olykor annak a kísértésnek engedtek, hogy a befogadás annyit jelent, hogy előlről kell kezdeni valamely mű értelmezését. „A tartósság nem cél azok számára, akik úgy vélik, az ő korukat megelőzően kevés dolog vagy éppen semmi sem történt, s akiknek minden reményesége a fölfedezés” – írta egy értékőrző kortársuk (Burke 1955, 127).

Annyi bizonyos, hogy az egy közösség által jelentősnek ítélt művek s érvényesnek elfogadott értelmezések rendszere mindig föltételezi a felejtést. Ami emlékezetes az egyik, pusztán történeti értékűvé válhat egy másik közösség számára. Minden mozgalom leértékeli a korábbi értelmezéseket. Kölcsey egyes kifejezéseket kifogásolt Berzsenyi költeményeiben, a romantikus értekezők a műnek mint egésznek a befogadására ösztönöztek, a pozitivisták életrajzi vagy eszmetörténeti okmányként olvasták a szöveget, az értelmezést művészetként felfogó szecesszió szinte föladata a magyarázat igényét, a szimbolizmus követői pedig a költemény kimondatlan, rejtett (immanens) jelentésének a meghatározására törekedtek.

Mivel a kánon olyan örökséget tételez föl, mely magától értetődőnek nem tekinthető, közvetlenül nem hozzáférhető, vagyis elsajátítást igényel, alaposabb megértéséhez lélektani, szociológiai és történeti szempontokat is lehet érvényesíteni, az érték, a közösség, az intézmények és a történelem fogalmát is segítségül lehet hívni.

## 1. Kánon és érték

Ha egyszer a kánon inkább értékrend, mint időbeli egymásután, nem létezhet merőben egyéni értékítélet. Az ízlés megkülönböztető tevékenységet föltételez, s a kánonképződés annyit jelent, hogy a lényegest különválasztják az elhanyagolhatótól. Eszményi értelemben a valódi érték egybeesik a megbecsültséggel, de nem lehet figyelmen kívül hagyni a gyöke-

res átértékeléseket. Talán nem túlzás azt állítani, hogy csakis a múlt állandó lefokozása miatt beszélhetünk történelemről. Az értékörzés létező kánont tételez föl, de minduntalan szemben találja magát valamely ellenkánont fölállító mozgalommal. A nagy eszmei s művészi irányzatok aláásták a korábbi kánonokat s kétségbevonták a korábbi értelmezéseket. A protestantizmusra éppúgy lehet itt hivatkozni, mint a szabadelvűségre (liberalizmusra). A demokráciáért folytatott küzdelem elválaszthatatlan az önirányítás elvétől, s ennyiben ellentmond a kánon eszményének, amely tagadhatatlanul összefügg a tekintély elismerésével.

Azok, akik posztmodern kornak nevezik a jelent, tulajdonképpen a metafizikai hagyomány részének tekintik a megkülönböztetést lényeges és esetleges, régi s új között. A kánont szerintük a „bricolage”, az egymással összeegyeztethetetlen művek halmaza váltja föl, mely kérdésessé teheti a művészet s irodalom rendszerező igényű vizsgálatának létjogosultságát. A különböző kulturális termékek úgy helyeződnek egymás mellé, hogy elveszítik történeti sajátosságukat, idő- s helybeli rögzítettségüket. A posztmodern regényben vagy épületen olyan elemek társulnak egymással, amelyek eredetileg nagyon eltérő korszakokhoz tartoztak. Kétegy fogalmazódik meg azazal a gondolattal szemben, mely szerint a kultúra valahonnan valahová halad.

Némelyek a kánonok végleges letűntéről beszélnek. Kétkedem e föltevésnek a jogosságában. Valószínűbb, hogy megint csak a kulturális örökség átszerveződése van folyamatban. A romantika is az értelmező közösségek végét sejtette, amikor az egyéni élmény egyedüli érvényét hangoztatta, ám az általa létrehozott változás utóbb ellenkánon megteremtéséhez vezetett.

Jellemző, hogy a dekonstrukciós irodalomtudomány egyik nagy hatású képviselője, Paul de Man, szinte alig foglalkozott a kései huszadik század kultúrájával. Egyik kortársának kánonszerű irodalomszemléletét bírálva, a következő beismerést tette: „bármennyire igyekszem is Jauß szemére hányni, hogy

nem szabadult meg a klasszikus kötöttségektől, magamnak sem sikerült ezt jobban elérni” (de Man 1986, 72). Noha lehetséges azzal érvelni, hogy a holokauszt törést hozott a nyugati civilizációban – „Auschwitz megnyit vagy lezár egy olyan történelmet, amely különbözik az általunk korábban ismerttől” (Lacoue-Labarthe 1987, 7) –, aligha véletlen, hogy a „magas művészetet”, „a jelen s múlt összekapcsolásának értelmét” (Ozick 1989, 152–153) eltemető nyilatkozatok többsége az Amerikai Egyesült Államokból származik. Közép-európaiként durva vagy legalábbis merev marxizmusra emlékezhetünk, azt olvasván, hogy „az irodalom rangsorolt (hierarchizált) szemlélete egy kimúlt, osztályszerkezetű társadalom maradványa, mely már érvénytelen a tömegtájékoztatás és a fejlett technológia világában” (Fiedler 1981, 85). Komolyabb figyelmet érdemel a pragmatikus gondolkodónak az a figyelmeztetése, hogy „nem létezik ’a világ’ leírásának, elképzelésének helyes módja, inkább egyformán jó, de egymással ellentétes módok vannak – vagyis lényegében sok tényleges világ létezik” (Goodman 1984, 14).

Bármennyire különbözzék is egymástól a kánonok tagadásának főlszínés és kifinomultabb válfaja, létezik bennük közös elem, s ez Amerika viszonylagos fiatalságával illetve múltjának széttöredezettségével függhet össze. Európában nem tudok olyan képtárról, mint amilyen New Yorkban a Frick Collection, ahol egyetlen teremben láthatók Gérard David, Turner, Rembrandt, Velázquez, El Greco, Goya, Jacob van Ruysdael, Hobbema s Corot művei. Ez a gyűjtemény egészen már összefüggésbe helyezi a festményeket, mint az időrendet általában tisztelő európai múzeumok. Nem az alkotások fejlődéstörténete számít, de az, miként hatnak egymásra különböző időszakok és térségek művei. Ez a távlat jótékony, felszabadító erejű lehet az európai néző számára. Egyúttal arra is emlékeztet, hogy a történelem tagadása nemcsak a posztmodern korra jellemző, de legalábbis bizonyos mértékig a történeti tudat viszonylagos ösztövérségének is következménye, s ennyiben amerikai sajátosság is.

A kánonok felbomlása kétségkívül összefügg azzal, hogy ma sokkal több műalkotáshoz lehet hozzáférni, mint korábban. Ez nemcsak az ízlés szabadságához, de felületességhez is vezethet. A mai egyetemista sok értelmezési eljárásról tud, de nem föltétlenül képes használni őket. Az énekesek többféle zenét adnak elő, de ugyan melyikük közelíti meg Franz Völker Lohengrinjét, Lauritz Melchior Tristanját, Hans Hotter hollandiját, cipész-költőjét, Wotanját vagy Gurnemanzát, Frida Leider vagy Kirsten Flagstad Brünnhildéjét. Egy hazájába visszalátogató nagy amerikai író már 1903-ban így hasonlította össze saját korának kultúráját a letűnt társadalmakéval: „Több van a birtokunkban, mint amennyivel ők rendelkeztek, de mind kevesebb a hely a dolgok számára az életünkben s az elménkben, s így ízlésünk ugyan magasabb rendű, de kevésbé működőképes, ezért kevésbé van módunk átélni az összefüggéseket, minőségüket háttérbe szorítja a mennyiségük. Csakis a mennyiséggel büszkélkedhetünk” (James 1903, 1: 17).

A közmegegyezés úgy tartja, hogy több a hite a saját, mint a másától készen átvett értelmezésnek, de nem szabad felednünk, hogy a kultúra elválaszthatatlan az utánezástól, mások ítéleteinek átvételétől, s még az egyéni értelmezés is mindig viszonylagos, csakis valamely kánonhoz képest teremthető meg. Sosem lehetek egy könyv első olvasója, a *Mona Lisa* első nézője vagy az *Appassionata szonáta* első hallgatója. Az értelmezés mindig föltételezi valamely kánon tudatát. Amikor fiatalkoromban tizenkilencedik századi magyar költemények magyarázatával próbálkoztam, el akartam távolítani magamtól egy kánont. Mindnyájan ilyen kánonon nevelődünk, és sohasem tudunk megfélemedezni róla. Hiú ábránd azt gondolni, hogy a műveket magunk értelmezzük. Annyit viszont ma is föntartanék egykori véleményemből, hogy nálunk Magyarországon viszonylag ritka a gyökeres átértékelés. Irodalmunk tele van kövületekkel, s a kultusz olykor elfödi a műveket. Hiányzik annak a józan tudomásulvétele, hogy egymástól merőben különböző értelmező közösségek léteznek ebben az ország-

ban, életkortól, nemtől, származástól, iskolázottságtól, politikai nézetektől függően.

Már a múltban sem létezett egységes magyar ízlés. Ha egyszer az értelmezés párbeszéd mű és olvasó között, a korszerűség nem tekinthető adottnak, hiszen változó távlat függvénye. Kassák Lajos szabadversei és Erdélyi József költeményei a múltban más-más éretékrendet valló közösségekben számítottak a kánon részének. Csakis az ilyen merőben különböző éretékrendeknek a tárgyyszerű szemügyre vételével lehetne eljutni a nemzeti kánon nagyönis időszerű átalakításához. Félrevezet a kérdés, igaza van-e vagy sem annak, aki értékel egy művet. Sokkal érdemesebb arra válaszolni, milyen kánon alapján fogalmaztak meg ilyen vagy olyan ítéletet.

## 2. Kánon és közösség

A kánont a kultúra előföltételének is tekinthetjük. A legtöbb esetben olyan előföltételeken alapszik, amelyek valamely közösség fejlődésének allegóriájává teszik. A legtöbb közösségekben vannak olyan szövegek és értelmezések, amelyeket mindazoknak illik ismeri, akik művelnek számítanak. Az egyes korszakokban uralkodó gondolkodásformákat jellemezni lehet a bennük elfogadottnak vélt értelmezések segítségével. A (humán) gimnázium a tizenkilencedik század második felében s a korai huszadik században érvényesnek föltüntetett értelmezések révén játszott döntő szerepet Közép-Európa művelődésében. Ezek az értelmezések társadalmi szerződésen, a jól tájékozottak véleményének egyeztetésén alapultak. Aki elsajátította őket, belépett a középosztályba. Noha tagadhatatlan társadalmi előítéletek nyilvánultak meg bennük – akár az angol nyelvű országokban, ahol a munkásosztály a felsőbb rétegek, a nők a másik nem, a feketék a fehérek elfogultságának megfelelően tanultak irodalmat –, az általános műveltség



eszménye szertefoszlott, vagy legalábbis hanyatlott, amikor eltűntek ezek az iskolák. Akik azzal érveltek, hogy az ízlés nem lehet társadalmi előjog, a művészetet hozzáférhetővé kell tenni a tömegek számára, egyúttal hiteltelennítették a műveltséget, mely elválaszthatatlan attól az alapelvtől, hogy a kultúra termékei csakis értelmező eljárások segítségével válnak hozzáférhetővé.

A legtöbb kánont valamely közösség nevében jegyzi egy folytonosságot hirdető szóvivő (porte-parole, Mundstück, Fürsprecher, spokesman). F. R. Leavis és Lukács György egyaránt azt állította, hogy értelmezéseinek az ad hitelt, hogy egy közösség értékrendjét juttatja érvényre. Felfogásukat intézmények terjesztették. Leavis esetében a *Scrutiny* című, általa szerkesztett folyóirat (1932–1953) s a jórészt az ő tanítványai által készített, eredetileg hét kötetes *The Pelican Guide to English Literature* könyvsorozat (1954–1961) tette széles körben ismertté az általa ösztönzött értelmezéseket.

A kánon általában értékegyensúlyt tételez föl. Csak akkor működőképes, ha egymással szembenálló értékrendek harca érvényesül benne. A túlzott egység, a kizárólagosság vidékieséget eredményezhet – ilyen veszélyt rejtett magában nálunk, magyaroknál, a nemzeti klasszicizmusnak illetve a népi kultúrának jegyében létrehozott kánon, a rendkívüli különbségek viszont könnyen értékzavarhoz vezetnek.

Egyes korszakokban s területeken létezhet koiné, vagyis egységes jelrendszer. Ilyennek tekinthető a zenei klasszicizmus Közép-Európában, az 1780-1810 körüli években. A stílus egysége mindig együtt jár az értelmezésével. A kánonformálás olvasási megszokásokat von maga után. Horváth János lényegében Arany költészetfelfogása alapján közelített a magyar irodalomhoz.

A kánonok döntően hozzájárulhatnak a közösségek azonoságának, tekintélyének s önmagukról formált képének megteremtéséhez. A nyugati kultúrában sok nemzeti kánont a tizenkilencedik században teremtettek meg. A környezet megváltozása, a városiasodás csökkent a nyelvi különbségeket,

a kifejezett és kifejezéstelen, művészet és nem művészet, zene és zaj, kulturális képzettség s természetes törvények közötti eltérést, a táj átalakulása pedig megváltoztatja a „költői” fogalmát. A posztmodern helyzet szószólói kétségbe vonják azt a célelvet, amely szorosan összefügg a kánonteremtő történeti tudattal.

A kánon eszményének leértékeléséből az is következhet, hogy a haladás-központú irodalom- s művészettörténet-írás felülvizsgálatra szorul. Korántsem csak a marxistának mondott felfogásra gondolok, de akár Szerb Antaléra vagy Kassákéra is. A posztmodernség fogalma vitatható, de heurisztikus értékű lehet, amennyiben hozzásegít a fejlődéselv kérdésességének fölismeréséhez. Melyik regény hangolódott rá a kor helyzetére az 1880 és 1900 közötti évtizedekben, a *Germinal* vagy az *Effi Briest*? Ki dönti el, melyek valamely korszaknak a meghatározó kérdései? Nemcsak a nemzetsors, de a vonalszerű előrehaladás jegyében létrehozott kánonokkal szemben is lehet kétellyel élni, mert vannak korszakok, amikor lehetetlen egy irányba tartó világirodalmi fejlődést föltételezni. Flaubert és Dosztojevszkij regényfölfogása lényegében kizárta egymást.

### 3. Kánonok és kulturális intézmények

A kánonok állandósága azoktól az intézményektől függ, amelyek tekintélyt adnak nekik, másrészt viszont a kultúra intézményei – a könyvtáraktól az iskoláig – elképzelhetetlenek érvényes, elfogadott kánonok nélkül. Bármely értelmezés elterjesztését az iskolák teszik lehetővé. Mivel eszmei mozgalmak, sőt a politikai hatalom erői is kényszeríthetik a kultúra intézményeit bizonyos megközelítések elfogadására, nemcsak az el-, de a kisajátítás (nemcsak a Zueignung vagy appropriation, de a récupération) is elválaszthatatlan az értelmezéstől, s egyáltalán nem könnyű megmondani, a távolinak közelhozásában

hol a határ a kettő között. A kánon nemcsak művelődéstörténeti fogalom, de hatalmi eszköz is. Könnyíti, ám gátolja is a megértést. Nemcsak az iskola, de a cenzúra is a kánont érvényre juttató intézmények közé tartozik.

Az intézmények szó- vagy írásbeli formában hagyományozzák az általuk megállapított kánont. A tananyagok, a másodlagosnak nevezett irodalom s a fordítások erősen hozzájárulhatnak az ízlés megmerevedéséhez. Az oktatás intézményei már fölépítésükkel is jelzik, hogy a hivatásszerűség és a szakosodás az értelmezésnek csak bizonyos formáit teszik elfogadhatóvá. Nem tartom szerencsésnek, hogy az idegen nyelvet oktató és a magyar tanszékek irodalomoktatása jórészt független egymástól, s a magyar, valamint a „világirodalom” oktatása is külön folyik akkor, amidőn már a magyarnál nagyobb nyelvterületek intézményei is változtatnak ezen. Franciaországban 1959-60-ig a „professeur agrégé de lettres” címre pályáznak a francia, görög s latin irodalmat kellett ismernie. Az említett tanévben hozták létre az „agrégé de lettres modernes” címet. Ennek elnyeréséhez olyan tananyagot kell elsajátítani, melynek minden egyes egységében van francia és külföldi irodalom (Chevrel 1991). Így próbálják egymáshoz közelíteni a nemzeti s idegen kultúra elképzelt kánonját.

Minden szövegmagyarázó irányzat néhány kulcsfogalom alapján közelíti meg a műveket. Henry James a nézőpont, az orosz formalisták a fölösleg (redundancia) s az uralkodó sajátosság (domináns), Bahtyin a kronotopozok és a párbeszedszerűség, az angolszász újkritikusok az ironia és a többértelműség megnyilvánulásait, Lukács György és követői az elidegenedés ábrázolását, Németh G. Béla és tanítványai a létértelmezés módjait keresték irodalmi művekben. Minden hasonló mozgalom valamely végső szókinccs használatát írta elő, s ennek jegyében teremtette meg a maga kánonját.

A fordítások szerepét nehezebb egyértelműsíteni. A más nyelvre átültetett mű egyszerre emelkedik kánoni rangra s fosztódik meg tőle. Egyfelől a fordíthatóság hozzáférhetőséget jelent, másrészt a lefordíthatatlanság arra emlékeztet, hogy a for-

ma összefügg a kánonisággal. „A költészet ezért tartósabb (dauerhafter) a prózánál” – állította egy zenetörténész (Einstein 1951, 25).

A fordítás is arra emlékeztet, hogy a befogadó nem általában a művészettel, de az alkotásoknak az intézmények által szigorúan megrostált halmazával áll szemben. Egész műfajok tűntek el az irodalmi kánonból vagy a zenei repertoárból, az őket éltető társas tevékenységekkel együtt. Azt még talán könnyen meg lehet érteni, hogy az egyházi énekeskönyvek meglehetősen ódivatúak. Kevésbé meggyőzően indokolható, ahogyan a műalkotások nagy közgyűjteményei eldöntik, mit is mutatnak be a közönségnek. Olykor ördögi kört sejtethünk: a kiadók az iskolákban kötelező olvasmányokat nyomják újra, miközben az oktatók azokat a műveket kénytelenek tanítani, amelyek könnyen, olcsó kiadásban hozzáférhetőek. Az ismerettárakon kívül talán a könyvsorozatok s a szöveggyűjtemények jelzik legjobban egyes művek megbecsültségét. A Palgrave szerkesztette *Golden Treasury* nemzedékeket nevelt költemények viktoriánus felfogására.

A kánonok hatása tele van kétértelműséggel. Nélkülözhetetlenek az oktatásban, de rombolják a kultúrát, amennyiben kisajátíthatók. A múlt számos példát szolgáltatott arra, hogy a kánonnak összhangban kellett lennie olyan nemzeti, vallásos vagy politikai hagyományokkal, amelyek bizonyos közösségekben irányadónak számítottak. A hatalom határozta meg a hitelesség szempontjait. Semmi alapot nem látok annak föltételezésére, hogy a jövőben más lesz a helyzet. Még a szabadelvű demokráciára jellemző piacgazdálkodás is elnyomhatja a kisebbség véleményét. Az intézmények a közvélemény rémuralmát is hajlamosak előidézni. Csak azokat a könyveket olvashatom el, amelyeket szentesített valamilyen tekintély. A kánon lényegéből fakad, hogy korlátozza a hozzáférhetőséget. A befogadó ki van szolgáltatva annak, hogy művészinak nem mondható szempontok szerint kiválogatott anyag kerül eléje.

#### 4. Kánon és történelem

Noha a kánon pragmatikai fogalom, nem pedig maguktól értetődő, belső (immanens) értékek megtestesülése, mégsem kizárólag a történetiség függvénye. Vannak regények, amelyeket inkább történeti bizonyítékként, mintsem műalkotásként lehet értelmezni, és valamely költemény „belső” értéke sem okvetlenül esik egybe történeti jelentőségével. Nem lehet megfelelni az ízlés nagy változásairól. Volt idő, mikor Orcagna, Annibale Carracci vagy Guido Reni híresebbnek számított, mint Masaccio, Piero della Francesca, Botticelli, El Greco vagy Vermeer. Ennél meglepőbb, hogy vannak művészek, akiknek rangja soha nem változott lényegesen. Leonardo, Raffaello, Tiziano s Rubens nevét említhetném példaként. A későbbi korszakoknál nagyobb lehet a bizonytalanság. Tennyson ma nem látszik olyan egyetemes érvényűnek, mint amennyire életében látszott, de alighanem többre értékelik, mint évtizedekkel ezelőtt. A preraffaelita festészet rangja nagy hanyatlás után talán ismét emelkedett, Georges de La Tour képeit pedig ma lényegesen jobban becsülik, mint száz évvel ezelőtt.

Noha a kánont nem szemlélhetjük úgy, mint lényegét, előírást, hiba volna tagadni rendszerszerű mivoltát. A művészet közösségi vállalkozás is, s a kánon részei kölcsönösen föltételezik egymást, párbeszédet folytatnak. Ezért mondható, hogy „a kánon nem jegyzék, hanem helyhez, időhöz, alkalomhoz illően bonyolított történetmondás” (Kenner 1984, 373).

Történetmondás nem létezik alapföltevések nélkül. Az irodalommal s művészetekkel szemben támasztott igények olyan alapvetően változtak az évszázadok során, hogy csakis körültekintően lehet választ keresni arra a kérdésre, ugyanazt jelentette-e az értelmezés a tizenhetedik s a huszonegyedik században, ha egyszer az értelmezés tárgya is erősen átalakult. A klasszicizmus és a romantika között bekövetkezett fontos váltás sem szüntette meg a folytonosságot, amennyiben a romantikusok nem tagadták meg az egyedi műalkotás önállóságát mint alapeszményt. Ez a folytonosság tette lehetővé a mű-

vek közötti viszonyok érzékelését s a kánonszerű történetmondást. A zenében még a műfaji osztályozás sem veszített el érvényét: „Palestrina képviselte a katolikus, Bach az evangélikus templomi zenét, Händel az oratóriumot, Gluck a zenei tragédiát, Mozart az opera buffát, Haydn a vonósnygyest, Beethoven a szimfóniát és Schubert a dalt” (Dahlhaus 1980, 19). Az alkotásai mögé rejtőző erős egyéniség gondolata olyan kiegyezést jelentett a klasszicista és romantikus értelmezési gyakorlat között, mely még a huszadik század kánonformálói számára is kiindulópont lehetett. Volt azonban egy harmadik alapelve a romantikának, mely egyértelmű távolodást hozott a klasszicizmustól. Összhangban az ipari haladással és az evolúciós gondolkodással, lényegi célkitűzéssé vált az egyéni kezdeményezés és eredetiség. Olyan szavak kerültek be a kánonokról elmélkedés nyelvébe, mint utánérzés (Epigonentum), Trivialisierung és giccs. Általánosan elfogadottá vált a meghatározott irányokba vezető történeti folyamatok föltételezése.

Amennyiben a kánonhoz tartozó mű történeti folyamat eredménye, a kánonnak egyaránt lehet mozgó (dinamikus) és állóképszedrű (statikus) vetülete, vagyis a kánonok megerősítik, de egyszerismind tagadják is a történelmet. „A kánon részt vesz abban, hogy valamely közmegegyezés közös értékelés megtestesüléseként állapítódjék meg. Ezért a kánon átalakítóinak érdeke, hogy kitöröljék a kánonképződés előtörténetét vagy úgy tüntessék föl azt, mint tévedések történetét” (Guillory 1984, 358).

A kánon megalkotói általában visszafelé olvassák a múltat, és kihagyásokkal igyekeznek igazolni saját helyüket a történelemben. A múltnak ilyen elfogult értelmezésével vádolták meg Hegelt s Heideggert is – két olyan gondolkodót, aki erősen kánonszerűen közelítette meg a bölcséleti hagyományokat: „a gondolkodók összeütközései, ellentétei, küzdelmei elhanyagolódnak vagy ellepleződnek, és a bölcsélet egész története vonalszerűvé alakítódik át, hogy azután sorsszerűséggel vezessen végeredményéhez – a metafizika lezárulásához és annak gondolkodójához, Heideggerhez. Hegel a bölcselőket

mind azonmossa fokozza le abban az értelemben, hogy pusztán 'pillanatok' képviselnek a szellem öntudatának s önfelismerésének folyamatában" (Castzoriadis 1989, 6).

A kánonok a jelen metaforái, a jelen kezdeményezéseit vetítik vissza a múltba. Henry James s a nouveau roman művelői a saját távlatukból értelmezték át az elbeszélő próza örökségét, T. S. Eliot a saját költészetének igazolásáért teremtette meg a huszadik század első felében oly nagy hatású kánont, ugyanennek a századnak a legvégén John Ashbery *Más hagyományok* címmel a Harvard Egyetemen tartott előadásában körvonalazta a posztmodern költő másféle válogatását a múlt örökségéből (Ashbery 2000).

Hasonló példák azt sugallják, hogy a jelentős alkotó a kánon leghatásosabb átépítője. A művészet történeti lényegéből következik, hogy az értelmezés mindig lezáratlan folyamat. Visszatekintve minden kánon idejét múltnak látszik. A kánonképzés két eljárása, a kiválasztás és az értelmezés döntő változásokon esett át az idők folyamán, maga a kánon viszont kétségkívül magában rejtje az időtlenség eszméjét, azt sugalmazva, hogy a művészi érték nem maradéktalanul történeti lényegű.

Noha az a gondolat, hogy a művészet története az élő szervezetek létezésére emlékeztet, már jóval a tizenkilencedik század előtt megfogalmazódott – Vasari evolúciós felfogását tudományos és műszaki (technológiai) bizonyítékok is ösztönözheték –, a romantika emelte a nemzetet a leghitelesebb közösség rangjára, és tette a kánont az ilyen közösség önigazolásává. A nemzeti stílus megteremtésének igénye szakítást hozott a klasszicizmus nemzetközi szellemével, sőt feszültséget idézett elő a művészi és történeti értékek között, és aláásta a nemzetközi kánon eszményének hihetőségét.

Érthető módon az irodalomban volt a legnagyobb hatású az önszabályozó nemzeti kultúra fogalma. Az a gondolat, hogy az etnocentrikus hagyományok saját, öntörvényű kánont hoznak létre, melyek fölött nincs magasabb tekintély, Rankénak s az evolucionizmusnak az ösztönzésével párosult. A nemzeti

klasszikusok irányadó kiadásai nemzedékekre megszabták az ízlést, s a válogatást kiváló történészek indokolták meg.

Nyilvánvaló, hogy az ilyen szemléletet a Volksgeist romantikus s a nemzeti önrendelkezés szabadelvű képzelet sugallta. Ma már erősen vitatható az ilyen elképzelésnek a létjogosultsága, de nem könnyű szabadulni tőled. Hadd idézzek egy olyan értekezésből, melyet a dekonstrukciós iskola meghatározó képviselője írt. Szavai elárulják, hogy a nemzeti kánonok evolúciós változata még a huszadik század második felében is kísértett: „Hugonak a tizenkilencedik s huszadik századra tett hatását csakis Goethének ugyanennek a korszaknak német költészetét, vagy Spensernek és Miltonnak az angol romantikát meghatározó hatásához lehet mérni. Ha a szimbolista és szürrealista nevezett francia költészetnek van 'arca', az Hugoéval azonos" (de Man 1986, 52). Nem nehéz észrevenni, hogy az ilyen megállapítás ugyanolyan maradiságról, időbeli vidékiességről tanúskodik, mint amelyet Hayden White Ranke munkásságában fedezett föl: „Csakis a sajátját megelőző korokban ismerte el az igazi átalakításnak, forradalomnak, megváltoztatásnak a lehetőségét: a jövőt a jelen végtelen kiterjesztésének vélte" (White 1973, 173).

Kiindulópontként Wotan szavait idéztem, aki az értelmezés szabadságát szegezi szembe feleségével, aki viszont a megszokás bizonyosságát hirdeti, s arra emlékeztetem, hogy a teralógiában mindkettejük álláspontja esendőnek bizonyul. A kánon kétarcú fogalom. Egyrészt megköveteli, hogy a múltat az értelmezés eljárásainak segítségével a jelen érdeklődésével hozzuk összhangba, másfelől arra ösztönöz, hogy háttérbe szorítsuk a művek történetiségét. Babits térbelivé alakította át az időbeliséget *Az európai irodalom történetében*, Heidegger kiemelte a történetiségéből az általa nagyra értékelt költeményeket.

Mindig két ábránd között ingadozunk. Abban a tévhitben ringatjuk magunkat, hogy értékítéleteink nem múlandó érvényűek, mert egy elképzelt, időben s térben nem elhelyezhető

értelmező közösség szentesíti őket, ám egyszersmind hadakozunk korábbi felfogások ellen, mert szokványosnak, idejét múltnak tekintjük őket. Minél maradandóbb értékű egy műalkotás, annál inkább ki vagyunk téve a veszélynek, hogy a mi értelmezésünk is éppoly gyorsan elavul, mint elődeinké.

#### HIVATKOZÁSOK

- Ashbery, John (2000) *Other Traditions: The Charles Eliot Norton Lectures*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Burke, Edmund (1955) *Reflections on the Revolution in France*. Chicago, IL: Henry Regnery.
- Castoriadis, Cornelius (1989) „The 'end of philosophy'?” *Salmagundi*, 82–83, 3–23.
- Chevrel, Yves (1991) „Multiple Points of View: A Study of French Comparative Literature Syllabi”, in Nemoianu, Virgil–Robert Royal (eds.) *The Hospitable Canon: Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures*. Philadelphia, Pennsylvania–Amsterdam: John Benjamins, 137–152.
- Dahlhaus, Carl (1977) *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl (1980) *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Einstein, Alfred (1951) *Größe in der Musik*. Zürich–Stuttgart: Pan-Verlag.
- Eliot, T. S. (1934) *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. New York, NY: Harcourt, Brace and Co.
- Fiedler, Leslie A. (1981) „Literature as an Institution: The View from 1980”, in Fiedler, Leslie A. and Houston A. Baker, Jr. (eds.) *English Literature: Opening Up the Canon*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 73–91.
- Goodman, Nelson (1984) *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Guillory, John (1984) „The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks”, in von Hallberg, Robert (ed.) *Canons*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 337–362.
- James, Henry (1903) *William Wetmore Story and His Friends: From Letters, Diaries, and Recollections*. Boston: Houghton, Mifflin and Co.

- Kenner, Hugh (1984) „The Making of the Modernist Canon”, in von Hallberg, Robert (ed.) *Canons*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 363–375.
- Kermode, Frank (1983) *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1987) *La Fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*. (Paris:) Christian Bourgeois.
- de Man, Paul (1986) *The Resistance to Theory*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Metzger, Bruce M. (1987) *The Canon of the New Testament: Its Origin, Development, and Significance*. Oxford: Clarendon Press.
- Nietzsche, Friedrich (1992) „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról”. Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum*, 1. 3: 3–15.
- Ozick, Cynthia (1989) „A Critic at Large: T. S. Eliot at 101”, *The New Yorker*, Nov. 20, 119–154.
- White, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.

## Fordítás és kánon

*...a forma és a szövés (texture) még a legkevésbé összetett irodalmi műben is maga a lényeg; a hús elválaszthatatlan a csonttól. Bármennyire is hízelgő erőfeszítés a fordítás, széttépi a szerencsétlen húst és ténylegesen annyit eltávolít belőle, hogy az élőlény elájul a vérvesztéstől.*

(James 1955, 107).

### 1. Fordítás és műfordítás

Mi a fordítás? Jelenlegi ismereteim alapján úgy vélem, nem egészen magától értetődő, miféle választ is adhatunk e kérdésre. Lehet e fogalmat szűkebben s tágabban értelmeznünk, s a kétféle felfogás nem egyszerűen kapcsolható egymáshoz úgy, mint rész az egészhez. Ellentmondás is fönnáll közöttük, mely elválaszthatatlan a nyelvészet és az irodalomtudomány viszonyától. A strukturalizmus virágkora idején úgy látszott, e két tudományág összhangja nyilvánvaló. Akkor sokan egyet értettek Jakobsonnal, amennyiben a költészettant (poétikát) alkalmazott nyelvészetként határozták meg.

Napjainkra ez a föltevés idejétmúltak vagy legalábbis elszietettnek bizonyult. Ezért nem lehet irányadó az irodalmár számára az olyan önmagában véve nagyon jelentős nyelvészeti munka, mely „hagyományos” irodalomtudományi és „új” nyelvészeti megközelítés kettősségét hangsúlyozza, azt állít-

ván, hogy „a fordításról való gondolkodás az irodalomtudomány hatásköréből átkerült a nyelvtudomány hatáskörébe”, mert ez utóbbi „nagyobb egzakttságot ígérő terminológiai apparátusával szinte forradalmasította a fordításról való gondolkodást”, s „a szubjektív döntések mögött rejlő objektív alapot” keresi a fordításban (Klaudy 1994, 24, 23, 19). Az efféle vélemény nem ténylegesen létező, de elképzelt vagy legalábbis régen meghaladott álláspontot tulajdonít a társtudománynak. Nem veszi tekintetbe, hogy az irodalom értelmezője pozitivistá örökségként hagyta maga mögött az „egzakt szaknyelv” ábrándját, s alany és tárgy szembeállítás helyett inkább ugyanannak és másnak a párbeszédéről, sőt akár feszültségéről beszél, vagyis arról, amit Ricoeur találó módon az „önmaga mint másik” kifejezéssel érzékeltetett.

Hasonló észrevételeket lehet megfogalmazni az olyan felfogással szemben, amelynek képviselője mintegy félúton áll meg, amennyiben csakis annak alapján tesz különbséget eredeti és fordítás között, hogy milyen szerepet játszik egy szöveg valamely kultúrában, de nem tételez föl lényegi különbséget a nemzetközi vonatkon olvasható figyelmeztetések többnyelvűsége és a műfordítás között. Mindegyiküket döntéshozó folyamatként határozza meg, vagyis egyfelől a fordítás folyamatára igyekszik utólag visszakövetkeztetni, másrészt egyszer s mindenkorra befejezett tárgynak tekinti a műalkotást. Ilyen nézetet fogalmaz meg Gideon Toury, amikor így érvel: „Való igaz, hogy az irodalmi befogadás figyelemre méltó (worthy) terület, mely nem szorul védelemre. Csupán annyit érdemes megjegyezni, hogy az efféle vizsgálódásnak egészen mások a céljai, mint annak, amivel én foglalkozom. Végülis valamely dolognak, így egy fordításnak is, először léteznie kell (has to be there), s csakis azután lehet valamely irodalomnak ‘befogadnia’ (vagy ‘elutasítania’), ami annyit jelent, hogy az őt létrehozó cselekedet már véget ért. Az én érvelésem viszont arra vonatkozik, ami a *fordítás során, annak céljai érdekében* megy végbe” (Toury 1995, 172).

A fordított szöveg éppúgy csak befogadása révén válhat irodalomká, mint az eredetinek tekintett alkotás. Költő és fordító

viszonya szorosan összefügg a személyiség azonosságának a kérdésével, melyre mintegy három évszázaddal Nietzsche előtt már Montaigne is emlékeztetett, amidőn azt írta, hogy „akkora különbség választ el bennünket önmagunktól, mint amekkora a különbség magunk és mások között” (Montaigne 1868, 1: 209). Goethe talán már azt is jelezte, hogy a távolság időbeli is lehet. A *Faust* első részének elején található „Ajánlás” ezekkel a szavakkal zárul:

*Was ich besitze, seh ich wie im Weiten,  
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.*

A legújabb, Márton László készítette fordítás nemcsak Dóczi Lajos 1872-ben kiadott átköltésénél, de talán Jékely Zoltán változatánál is szerencsésebbnek mondható. Amennyiben időrendi sorrendben idézzük a három magyar szöveget, könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy közülük a legrégebbi a legkevésbé és a legújabb a leginkább megfelelő:

*A mit bírok, mint ködben, messze látom,  
S mi nincsen többé, az az én világom.*

*Amim van, messze minden földi jószág,  
s ami eltűnt, az lesz már nekem valóság.*

*Ami enyém, azt messzeségben látom,  
S ami eltűnt, az lesz minden valóságom.*

Ha a forrásszövegből („source text”, „texte-départ”) indulnánk ki – márpedig a műfordítással foglalkozó viszonylag magyar szakirodalom egy része ezt teszi –, azonnal szóba lehetne hoznunk, miféle árnyalatok találhatók Goethénél, amelyeknek úgynevezett megfelelője mindhárom magyar szövegből hiányzik. Ugyanakkor e három kísérlet a korábbiak állandó túlszárnyalására irányuló törekvést képvisel, mely a magyar hagyomány szerint jobbra csak versfordításoknál figyelhető

meg. Henry James *Egy hölgy arcképe* illetve Virginia Woolf *A világtótorony* (az eredetiben *To the Lighthouse*) című regényének értelmezése ahhoz a sejtéshez vezetett el, hogy a magyar regényfordítások olykor nem érzékeltetik az olvasóval, milyen döntő szerepet játszanak az elbeszélő szövegben a nyelvi alakzatok. Nincs kizárva, hogy a próza fölényes művészeinek nagy alkotásait gyakran a forrásnyelv szakembereinek nem különösebben remek magyarításaiban olvassuk.

## 2. Forrás- és célszöveg

A célszövegből („target text”, „texte-arrivé”) kiindulva akár még élesebben is fogalmazhatunk. Verses műveknél a fordítás sikere nagyrészt attól függhet, jó költő-e a fordító. Amennyiben elismerjük, hogy a prózában a nyelv nem kisebb, csak másféle szerepet játszik, óhatatlanul is arra kell következtetnünk: csakis a próza kiváló művelője lehet jelentős regények fordítója. Ennek okát abban láthatjuk, hogy az irodalom esetében a fordítást célszerű tágabban értelmezni. Egy kínai vers magyarra átültetése tulajdonképpen csak sajátos megnyilvánulása annak a törekvésnek, hogy tőlünk idegent – helyileg vagy időben távolit – ismerjünk meg.

Fordítás nélkül aligha létezhet kultúra, ám a fordítás mi-benlétét legalábbis kétféle előföltetés alapján lehet megközelíteni. Kiindulhatok abból, hogy a kultúrák – vagy legalábbis a számomra fontos kultúrák – nagy vonalakban hasonlítanak egymáshoz. Egészen más föladatot jelenthet a fordítás akkor, ha valaki a különbözőséget, sajátságosítást, viszonylagosságot és nem az egységet, az egyetemességet véli elsődlegesnek a kultúrákban, vagyis összeütközésként is szemléli a kölcsönhatásukat.

E kétféle álláspont közül Babits Mihály nyilvánvalóan az elsőt vallotta magáénak. Már 1912-ben, Dante fordítása közben írott „műhelytanulmányában” az „egységes kultúrát” ne-

vezte meg a fordítót vezérlő eszményként. Abból kiindulva, hogy „a költeményben a forma a lényeg”, egyértelműen a forrásszöveg leképezéseként határozta meg a fordító feladatát: „mennél hívebbek maradunk a szöveghez *formailag*, annál több kilátásunk van arra, hogy *tartalmilag* is hívek maradhatunk, legalább ahhoz, ami a tartalomban lényeg.” Ez az eszmény inkább a hű és hűtlen fordítás szembeállítását sugallja, mintsem a különféle átköltések egyenrangúságának a lehetőségét. Akkor kell egy művet újrafordítani, ha a már létező átköltés „meghamisítása az eredeti vers hangulatának” (Babits 1978, 1: 276–278, 280).

Babits később is a forrás- és célszöveg megfelelését tartotta irányadónak. A *Nyugat* „Könyvről könyvre” című rovatában, 1923. május 1-én azért dicsérte meg Tóth Árpádot, mert fölismerte, hogy a fordításban „az eredeti tónusának pontos visszaadása”, a „tökéletes formahűség s hangulati szigorúság” a cél, vagyis a célszöveg csakis akkor hiteles, ha „ekvivalens” az eredetivel, tehát „szigorú, tanulmányos hűség” jellemzi (Babits 1973, 36–38). A magyar műfordítás gyakorlatában s elméletében később is Babits véleménye számított irányadónak. Rába György például azért róttá meg Kosztolányit, mert Baudelaire *La Beauté* című versének általa készített átköltésében a kezdő sorok „a szonett mondanivalójával ellentétes hangulatot teremtenek” – szemben Tóth Árpád változatával, melynek „mondathűzése hívebben közvetíti a stófa meditatív gondolatmenetét” (Rába 1969, 245). Az, amit Babits visszaadásnak, Rába pedig közvetítésnek nevez, szembeállítható olyan felfogással, mely szerint a fordító szükségképpen elemeire szedi szét a forrásszöveget, azaz megfosztja kánoni rangjától, ami természetesen nem zárja ki azt, hogy – amennyiben sikeresnek bizonyul a tevékenysége – új kánoni rangot biztosít az átköltött szövegnek egy másik kultúrában. Ahogyan Babits, úgy az ő örökségét folytató utód sem vette észre a fordító tevékenységének egy fontos vetületét. „Remek magyar versek – írja Rába Tóth Árpád Milton-átköltéseiről –, de tagadhatatlanul ‘felbontják’ az eredetit, s ez is a hűtlenség egyik formája”

(Rába 1969, 428). A fordítás sikerének nem a forrásszöveghez való hűség a föltétele, hanem az, hogy az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába. Henri Meschonnic nem indokolatlanul állította, hogy léteznek fordítások, amelyek nem jutnak el a szöveg rangjára, s így elavulnak, szemben az olyan fordításokkal, amelyeket a célnyelv hagyománya elfogad szövegnek. Ezek átváltoznak, de nem öregszenek meg. Az előbbi esetben a fordítás logocentrikusnak nevezhető, amennyiben azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy az eredeti szöveg nem mutat ellenállást az olvasóval szemben. A saját jogán szövegnek tekinthető fordítás viszont nem igyekszik feledtetni a távolságot a forrás- és a célszöveg között, sőt mindkettőt történeti lényegűnek tünteti fel (Meschonnic 1973, 321, 350, 412).

Lehetne arra hivatkozni, hogy a Babits által fémjelzett hagyomány egyoldalúsága arra vezethető vissza, hogy képviselői csak általuk ismert európai nyelvekhez mérték a magyar örökséget. Tágabb összefüggésrendszer nyilvánvalóan megkönnyíti annak a fölismerését, hogy a formahű fordítás egyszerűen megvalósíthatatlan. Akár még úgy is lehet fogalmazni, hogy aki a fordítás hűségét emlegeti, akaratlanul is saját-maga elfogultságai alapján dönti el, mikor felel meg átköltése az eredeti szövegnek. A célszöveg elsődlegességét mi sem bizonyítja jobban annál, hogy fordítás éppúgy nem létezik előföltevések nélkül, mint értelmezés. Ennél is fontosabb megjegyezni, hogy Babits saját fordítói gyakorlata sem az általa hirdetett elvek érvényét igazolja. Nem igazán ismerte föl például, hogy az időmértékes verselés csak bizonyos nyelvekben egyértelműsíthető – így az angol költészetben aligha lehet helye.

Aki megfelelést keres forrás- és célszöveg között, a fordítást az alkotástól világosan elkülöníthetőnek tartja. Ilyen szembeállítást fogalmazott meg Babits *Az európai irodalom történetének* az idősebb Schlegel-fivérre vonatkozó részletében: „August Wilhelm maga nem nagy költő. De milyen tökéletes átérzéssel tudott belehelyezkedni más költők világába! Milyen valószínűtlenül bravúros és mégis eleven művészettel faragta



a kemény német nyelvbe a romantika nagy költőideáljának százféle hangulatú vesszorait! Shakespeare hatása kevesebb lenne a világon, ha ő nem lett volna. Hány kitűnő szellem kapta e nagy hatást először általa! A műfordító is a világirodalom munkása; mint ahogy a méh, ki egyik virágot a másikkal megtermékenyíti, munkása a virágtenyészetnek, bár maga nem virág” (Babits é. n., 395).

Annyiban bírálható ez az érvelés, amennyiben a megértést a másik világába behelyezkedésként képzelel el. Nem szabad azonban felednünk, hogy ez az álláspont nemcsak Magyarországon számított uralkodónak a két világháború között. Példaként Walter Benjamin ismert tanulmányára hivatkoznék, mely hihetőleg 1923-24 körül keletkezett. Ő is nagy távolságot látott költő és fordító között. A következőket írta: „Amennyiben ugyanis a fordítás a formának sajátos módja, annyiban a fordító földadatát is sajátosnak és a költőtől pontosan megkülönböztettnak lehet tekinteni” (Benjamin 1961, 63).

### 3. Magyar és világirodalom

A forrásszöveg elsődlegességének hangsúlyozása könnyen együtt járhat azzal, hogy az értekező különbséget tesz az európai kánon központjában és peremén elhelyezkedő irodalmak között, ilyesféle módon: „Mivel a nyugati félteke irodalmi közül a kisebb nemzetek irodalmi legtöbbször a peremen helyezkednek el, bármennyire is kényelmetlen (unpalatable), kénytelenek vagyunk elismerni, hogy a történettel rendelkező (relatable) nemzeti irodalmak csoportján belül – így Európa irodalmi körében – ezeknek a kezdeti óta rangsort teremtő viszonyok jöttek létre. E rendszeregyüttesben (polysystem) némely irodalmak a peremen helyezkedtek el, amit másképp úgy mondhatunk, hogy nagy mértékig külső hatás szerint alakultak. Ezekben az irodalmakban a fordított irodalom nemcsak olyan csatorna, mely a divatos műveket (repertoire) meg-

honosítja, de a választékot (alternatives) átrendezi és biztosítja” (Even-Zohar 1990, 48).

Miért van szükség fordításra? Ezt a kérdést már a „Quer(r)elle des Anciens et des Modernes” legtöbb résztvevője, így Swift is érintette, abban a satírájában, mely a következő címmel jelent meg 1704-ben: „Teljes és hiteles beszámoló az antikok és a modernek között a St. James Könyvtárban, múlt pénteken vívott csatáról”. Az ókori görög s latin műveket a méhhez hasonlította, mely a tápláló s élvezetet okozó méz s a tisztán látáshoz szükséges fényt adó viasz készítésével foglalkozik, a moderneket viszont a pók képében jelenítette meg, amely méreggel öl. Az antik művek száma csekély, de hosszabb életűek, a modern alkotások viszont a korábbiakon élőködnek és hamarabb avulnak. Szembeállításának különös élt adott azáltal, hogy föltételezte, hogy a régebben keletkezett művek a később írottaknál korszerűbbek, s ezért azt állította, „a modernek sokkal ősidibbak (the Moderns were much more ancient of the two)” (Swift 1962, 403).

Babits töredékben maradt vállalkozása, *Az európai irodalom olvasókönyve* lényegében Swift eszményének felel meg. A kánon központi részét Babits a klasszikus ókor alkotásaival azonosította, amelyekről úgy vélekedett, hogy azok egyszer s mindenkorra ihlető forrást jelentenek az utókor számára, hiszen előképei a későbbi századokban keletkezett műveknek. Meg volt győződve arról, hogy e régi szövegek hatása révén jött létre a világirodalom. 1928-ban, a *Könyvbarátok Lapja* hasábjain *A vers jövődjéje* címmel a „Quer(r)elle” résztvevőinek kedvelt metaforáját földidézve érvelt: „Az európai irodalom egy és oszthatatlan: etappjai úgy, mint válságai, ugyanazok. (...) A költők szinte egymás vállára álltak, egymás ihletét folytatták és kiegészítették” (Babits 1978, 2: 202–203).

A szóban forgó olvasókönyvbe csakis akkor kerülhetett be valamely mű, ha a fordító „formahíven ültette át” az idegen szöveget. „Nem adja vissza” az átköltés az eredeti „logikai tartalmát”, csakis akkor, ha a „külső és belső formáihoz egyképpen ragaszkodik” (Babits 1978, 122, 24, 139). Ennek a kö-

vetelménynek alapján döntötte el Babits, vajon szükséges-e valamely írói alkotást újrafordítani.

Aligha lehet vitás, hogy nyelvek és hagyományok számos lényegi tulajdonságát figyelmen kívül hagyja az, aki ilyen követelményt állít föl. Nincs kizárva, Babits a verses költészet fordítására összpontosította figyelmét, s ezért nem gondolt például arra, hogy a magázás és tegezés érvényességi köre nem ugyanaz a különböző nyelvekben. Azt viszont már kevésbé lehet megérteni, miért nem fontolta meg annak a következményeit, hogy némely vershagyományokban a sor az alapvető egység, vagy miért nem mérlegelte azt, milyen sok tényező akadályozza a sorról sorra megfeleltetés kivihetőségét. A szóhossz és a mondatrészek köre változó: a latinban nincs névelő, az angolban a szavak általában rövidebbek, mint a magyarban, az angolban a szórend, a magyarban viszont a végződés jelöli az egyes szavaknak a mondatban játszott szerepét, ami annyit jelent, hogy a szórend bonyolításának az utóbbi nyelvben sokkal kisebb súlya lehet, mint az előbbiben – és a példák sorát sokáig lehetne folytatni. Csakis a hagyományok közötti efféle különbségeket elhanyagolva lehetett abban megjelölni a fordító föladatát, hogy hozzáférhetővé tegye a világ-irodalmat a magyar olvasók számára. Amikor Babits szöveggyűjtemény összeállítását kezdeményezte, Halász Gábor segítségével azt igyekezett megállapítani, milyen műveknek hiányzik a hű magyar fordítása. Az Athenaeum kiadó azután lényegében az ő elképzelésének megfelelően készítette el egyes irodalmak „kincsházát”. A kánoni rangot a forrásszövegeknek kellett biztosítaniuk. A célszövegek minősége kissé egyenetlennek bizonyult.

#### 4. Jelentő és jelentett (Kosztolányi)

Kosztolányi szemlélete nemcsak a kánoniság eszményével szemben tanúsított bizalmatlansága alapján állítható szembe

Babitséval, hanem azért is, mert az átköltéseknél a célszöveget tekintette elsődlegesnek. Míg Babits az idegen költemény elsajátítására törekedett, addig Kosztolányi figyelme két kultúra viszonyára, párbeszédére irányult. Nem annyira átadó s befogadó, mint inkább ösztönző s átértelmező kultúra összjátékára gondolt. 1920-ban, Goethe *Über allen Gipfeln...* kezdetű verséről írott tanulmányában azt írta: „A műfordítást mindig kísérletnek tekintem” (Kosztolányi 1999, 415). Ez a kijelentés kétféleképpen érthető. Egyrészt az esszé szó eredeti jelentésére lehet utalni. Kosztolányi szoros összefüggést tételezett föl átköltés és értelmezés között. Az idegen nyelvű költeménynek magyar nyelvű változatát az olvasás sajátos, felfokozott módjaként szemlélte. „A műfordítás ennél fogva elsősorban kritikai munka” – állította a *Modern költők* második kiadásához 1921-ben készített Előszóban (Kosztolányi 1988, 2: 535). A fordítás kísérletszerűsége másfelől úgy is értelmezhető, hogy Kosztolányi a nyelvnek történeti lényegű eseményeként fogta fel a jelentős fordítást. „Amikor Luther lefordította a Bibliát, valami történt” – írta Paul de Man (de Man 1986, 104), és a magyar költő már 1913-ban a flamand születésű irodalmárhoz hasonló szellemben fogalmazta meg a fordításról kialakított eszményét, *A holló* magyar változatairól készített tanulmányában és a *Modern költők* első kiadásának Előszavában. „Nekem a legfőbb ambícióm, hogy *szép magyar verset adjak*” – hangoztatta, amikor bírálat érte Poe költeményének általa készített átköltését (Kosztolányi 1999, 495), a versfordításai-ból készített első gyűjteményét pedig ezzel a figyelmeztetéssel bocsátotta a közönség elé: „Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak” (Kosztolányi 1988, 2: 531).

Nem vitás, hogy e szemléletnek előzményét a német romantikában kereshetjük. A jórészt Friedrich Schlegeltől származó „Athenaeum-töredékek” is a célszöveg elsődlegességét sugallják és azt, hogy a fordítás nem utánzás, de újratertés. „Hogy a régieket tökéletesen ültethesse át modernre, a fordítónak annyira a birtokában kell lennie az utóbbinak (müßte der Übersetzer desselben so mächtig sein), hogy mindazt, ami modern,

adott esetben maga is művelni tudja (daß er allenfalls alles Moderne machen könnte); egyszersmind azonban az antikvitás megértése is olyképp volna a szükséges számára, hogy ne csak utánozni legyen képes, de újratereíteni (wiederschaffen) is” (Schlegel 1980, 1: 244).

Azok, akik Kosztolányi némely fordításait szabadságukért kárhoztatták, nem vették igazán figyelembe, hogy a *Modern költők* című gyűjteményt már első kiadásakor a forrás- és célszöveg megfelelését helytelenítve jelentette meg. „Azt se tagadjuk – írta –, hogy ezektől a költőktől tanultunk is, egy igazságot tanultunk, hogy hűnek kell lennünk önmagunkhoz” (Kosztolányi 1988, 2: 530). Ez a célkitűzés arra enged következtetni, hogy Babits és Kosztolányi irodalomszemléletének eltérését nem ajánlatos az első világháború utáni időszakra korlátozni, hiszen gondolkozásmódjuk között már 1914 előtt is lényeges távolság volt. Hiba volna Babits költészeteszményét tárgyiasabbnak, Kosztolányiét pedig szubjektívebbnek minősíteni, mert *A szegény kisgyermek panaszai* szerzője nem önkifejezést keresett a költészetben, hanem inkább arra törekedett, hogy a nyelv működésére adjon lehetőséget. Halász Gábor, ki 1935-ben a *Nyugatban* tévedésektől nem mentesen méltatta Kosztolányi életművét – a *Meztelenül* nyelvi erejét például a *Számadás* versbeszédéhez képest többre értékelte –, azt mindazonáltal indokoltan szögezte le, hogy „nála nem a vers fogja igába a nyelvet, hanem a nyelvi lehetőségek fakasztják ki a költészetet” (Halász 1977, 724). Rába György is éles szemmel vette észre, hogy fordításaiban Kosztolányi Babitscal ellentétben nem szívesen folyamodott a forrásszöveg szavát vagy mondatszerkesztését közvetlenül visszatükröző megfogalmazáshoz („calque” vagy „loan translation”), s ezzel is magyarázható, hogy átköltéseiben nehéz volna idegen-szerűséget találni (Rába 1969, 270).

Kosztolányi azzal az indokkal fordította le *A hollót*, hogy másokkal szemben ő két olyan vetületét különböztette meg a nyelvnek, amelynek összebékíthetlensége okozza az átköltés fő akadályait. Bírálói általában csak a jelentett világra fi-

gyeltek, míg ő a jelentő szintjét sem hanyagolta el. Erre utalt, amidőn azt írta: „inkább a szavakhoz voltam hűtellen a zene javára” (Kosztolányi 1999, 496), és ugyanezt a kettősséget hangsúlyozta 1928-ban *Ábécé a fordításról és ferdítésről* címmel megjelent tanulmányában: „*Désir* helyett értelmi fordítása tehát: *vágy*, de zenei fordítása inkább ez lehetne: *vezér*. E két nehézség közt tétováz az, aki idegen verset akar átültetni” (Kosztolányi 1999, 512). A Poe művéről írt műhelytanulmányának egy részlete világosan elárulja, hogy szerzője szerint a fordítónak okvetlenül figyelnie kell a jelentő síkján történő folyamatokra: „Egyik sorom így kezdődik: *A szoborról, a komorról...* Elek Artúr megfelkiáltójelezi a *komor* szót, mert nincs benne az eredetiben. Istenem, én itt egy szójátékot fordítottam le, amivel – föllebbról – adós maradtam” (Kosztolányi 1999, 498).

A jelentő ismétlődései nagyon szorosan kötődnek az egyes vers hagyományokhoz. Ezért tartotta Kosztolányi végső soron fordíthatatlannak a költészetet, megelőlegezve Roman Jakobsonnak 1959-ben tett észrevételét. „A szójáték – írta az oroszországi születésű nyelvész – vagy – szakszerűbb (more erudite) és talán pontosabb szóval élve – a paronomászia uralkodik a költői művészetben, és a költészet – akár teljes érvényű (absolute), akár korlátozott szabályként érvényesül benne a szójáték – meghatározása révén fordíthatatlan. Csak alkotó áttétele lehetséges” (Jakobson 1966, 238).

Számtalan példával lehetne bizonyítani, mennyire figyelt Kosztolányi a jelentő kitüntetett szerepére. Blake *Tigris* című költeményének első szakaszában például nemcsak idegen eredete miatt nem emelte át a „szimmetria” szót a magyar szövegbe, s még csak nem is kizárólag azért, mert fordításaiban került az eredeti nyelvének közvetlenül érzékelhető nyoma. Főként a betűrím újraköltése foglalkoztathatta, mert nyilván észrevette, hogy a szakasz utolsó sorában így lehet kiemelni a tökéletes megformáltság félelmetességét. Jól érzékelhető ez, ha az angol költeményt Kosztolányi s Szabó Lőrinc magyar szövegével együtt olvassuk:

*Tyger! Tyger! burning bright  
Tigris, tigris, csóvafény  
Tigris! Tigris! éjszakánk  
In the forests of the night,  
éjszakáknak erdején,  
erdejében sárga láng,  
What immortal hand or eye,  
mily kéz adta teneked  
mely örök kéz szabta rád  
Could frame thy fearful symmetry?  
szörnyű és szép termeted?  
rettentő szimmetriád?*

Lehetne arra hivatkozni, hogy Kosztolányi csakis azon az áron törekedhetett a jelentő szintjén fordításra, hogy háttérbe szorította a jelentett világot, ám az efféle általánosításnak semmiféle jogosultsága nincs. Ha megnézzük Blake versének utolsó előtti, ötödik szakaszát, világossá válik, hogy Szabó Lőrinc túlzottan tömörnek találhatta e négy sort, és ezért az eredeti angol szövegnek az első felét egyszerűen figyelmen kívül hagyta. Kosztolányi ezzel szemben a szakasz egészét bontotta részekre és alakította át új egésszé:

*When the stars threw down their spears,  
Hogy a csillagfény kigyúlt  
S amikor befejezett,  
And water'd heaven with their tears,  
s az ég nedves könnye hullt,  
mosolygott rád a mestered?  
Did he smile his work to see?  
Rád mosolygott Alkotód?  
Te voltál, amire várt?  
Did he who made the Lamb made thee?  
Ki bárányt is alkotott?  
Aki a Bárányt, az csinált?*

A rövid lírai verseknek gyakori tulajdonsága, hogy a jelentő ismétlődése mintegy kiemeli a szöveg leglényegesebb részét. Azok a fordítók, akik meg vannak győződve a jelentett elsődlegességéről, könnyen elmulasztják a hangsúlyozásnak ezt a módját. A hangismétlések, amelyek Mörike *Auf einen Lampe* című 1846-ban írott költeményének végsorát élesen megkülönböztetik a szöveg megelőző kilenc sorától, Szabó Lőrinc átköltésében nem érzékelhetők:

*Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.  
Íme: saját magában üdvözülni a szép.*

Baudelaire *Les Chats* című, egy évvel későbbi költeményének ugyancsak Szabó Lőrinctől származó átköltésében nincs nyoma a „science” és „silence” közötti megfelelésnek („correspondance”), mely pedig a szöveg értelmezése szempontjából kulcsfontosságú:

*Amis de la science et de la volupté,  
A lázas szeretők s a kék barátai,  
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;  
a homály rémeit keresik és a csöndet:  
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,  
gyászhintaja elé foghatná Orkuszt őket,  
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.  
ha meg tudnák dacos nyakuk hajlítani.*

Ellenpéldaként Robert Browning *Men and Women* címmel 1855-ben megjelent kötetéből az *After* című költeménynek Kosztolányi által készített átköltését említeném. Nemcsak az komoly érdeme e változatnak, hogy mindenütt indokolt a sornak mint egységnek a zártsága illetve az átkötés, de a negyedik sor betűírímjei tökéletesen jelzik, hogy a halálra vonatkozó szavak köré szerveződik a vers egésze:

*Take the cloak from his face, and at first*  
 Takard föl arcát, és élém borulva  
*Let the corpse do its worst.*  
 rémítsen el a hulla.  
*How he lies in his rights of a man!*  
 Mint férfi néz, most is reám még!  
*Death has done all death can.*  
 Megtette a halál már magáét.  
*And absorbed in the new life he leads,*  
 Új életébe süpped, önmagába,  
*He reckes not, he heeds*  
 s csöppet se bánja  
*Nor his wrong nor my vengeance – both strike*  
 se bosszumat, se bűnét – mind a kettő  
*On his senses alike,*  
 számára meddő,  
*And are lost in the solemn and strange*  
 s a változás ünneplő-ijedelmes  
*Surprise of the change.*  
 lázában elvesz.  
*Ha, what avails death to erase*  
 Mit ér, hogy a halál s a vére most a  
*His offence, my disgrace?*  
 sértését és szégyenem lemosta?  
*I would we were boys as of old*  
 Bár gyermekek volnánk, mint réges-régen  
*In the field, by the fold –*  
 künn a cserénynél és a réten –  
*His outrage, God's patience, man's scorn*  
 a vétke s a Sors nem nyomná az elmém  
*Were so easily borne.*  
 könnyen viselném.

*I stand here now, he lies in his place*  
 Itt állok, ő meg fekszik. Mit akarsz hát?  
*Cover the face.*  
 Takard le arcát.

Ha gondolunk arra, hogy egy vers hatása nemcsak a jelen-  
 tetre, de a jelentőre is visszavezethető, pontosabban a kettő  
 összjátékának a következménye, tévesnek bizonyul a hiede-  
 lem, hogy újabb költőink a *Nyugat* első nemzedékének tagjai-  
 hoz képest kevésbé szabadon fordítanak. Tandori Dezső pél-  
 dául általában nem követi Kosztolányi példáját, amennyiben  
 nem szerez érvényt a szójátékoknak. Wallace Stevens *Anecdote*  
*of the Jar* című költeménye az amerikai költő műveiből a for-  
 dító által készített válogatásban található, ezért aligha lehet  
 arról szó, hogy külső kényszer hatására készült.

*I placed a jar in Tennessee,*  
 Egy kerek korsót kitettem  
*And round it was, upon a hill.*  
 Egy dombra Tennesseeben.  
*It made the slovenly wilderness*  
 A lompos vadon, mondhatom,  
*Surround that hill.*  
 Körül is vette szépen.

*The wilderness rose up to it,*  
 A vadon felnőtt, kiterült  
*And sprawled around, no longer wild.*  
 Körötte, nem volt már vad.  
*The jar was round upon the ground*  
 Korsó, kerek, a föld felett,  
*And tall and of a port in air.*  
 Magas kapu a légben.

*It took dominion everywhere.  
Teret hódított mindenütt.  
The jar was gray and bare.  
A szürke, csupasz korsó.  
It did not give of bird or bush,  
Se bokor, se madár, magában áll  
Like nothing else in Tennessee.  
Egy korsó Tennesseeben.*

Az angol nyelvű szövegben feltűnő a hangismétlés a második szakasz harmadik sorában, mely különös hangsúllyal teremt összefüggést az ember készítette műtárgy és a föld között. A kerekesség és a formátlanság szembeállítása többféleképpen értelmezhető. Lehet mű és háttér, teremtő képzelet és valóság, vagy akár mű és értelmezés kettősségére is gondolni – ez utóbbi esetben a költemény arra emlékeztet, hogy valamely tárgy csakis értelmező távlat révén válhat műalkotássá. Annyi mindenestre valószínű, hogy a hangismétléssel kiemelt sorból („The jar was round upon the ground”) kiindulva magyarázható a vers, pontosabban az a viszony, amely kifejezetten kétértelműnek bizonyul. Tandori átköltésében éppen a kérdéses szavakat nem kapcsolja össze ismétlés, míg másutt bőven található asszonánc – olyan tölteléksszavak („mondom”, „szépen”) is szaporítják őket, amelyek zavaró ellentmondásokat teremtenek a jelentésben. Röviden szólva, az amerikai vers rejtvénytűen különös, a magyar viszont akár még némileg laposnak is nevezhető.

A jelentő szintjén fordítás azzal is járhat, hogy lehetőleg csak akkor szerepeljen betűrím vagy szójáték az átköltésben, ha a forrásszövegben is előfordulnak ilyen belső ismétlődések. Vajthó László már 1923-ban emlékeztetett erre, amidőn nehezményezte, hogy Tóth Árpád fordításai közül Verlaine *Chanson d'automne* című versének magyar átköltése „modorosan” hangzik, *A hollóban* „a hangutánzás erőltetett”, az *Über allen Gipfeln...* pedig „nagyon mondvacsináltan kezdődik nála” (Vajthó 1923, 660–661). A bírálóat igazát ellenpéldával is meg

lehet erősíteni. Baudelaire *Recueillement* (*Áhítat*) című szonettjének átköltésekor Tóth Árpád figyelmen kívül hagyta azt, hogy a hangok ismétlődése elválaszthatatlan a költemény jelentésétől: a címben megjelölt vallásos áhítat a lelkiismeret szavával és a halállal („mortels”, „cueillir des remords”), a haladkló nap az estével, a semmiben elmerülés folyamata pedig az egyhangúsággal kapcsolódik össze, melyet szókezdetek és végződéses ismétlődés („portant”, „mortels”, „pendant”, „souriant”, „traînant”, „Orient”, „entends”) emel ki:

*Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.  
Én drága Bánatom, légy jó, nyugton maradj ma.  
Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:  
Az Alkonyt hívtad, ím leszállt, itt van, fogadd:  
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,  
Setét legét a halk városnak leplül adja,  
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.  
És békét hint emitt, amott meg gondokat.*

*Pendant que les mortels la multitude vile,  
Most, míg a csőcselék szívét kínnal maratja  
Sous le fouet du Plaisir; ce bourreau sans merci,  
A mord hóhér, a Kéj, s vad ostort bontogat,  
Va cueillir des remords dans la fête servile,  
S rossz dáridón a nép az únt csömört aratja,  
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,  
Add, Bánatom, kezed: hagyd a bolondokat.*

*Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années,  
Jer! Nézd, lehajlanak holt éveink az égi  
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;  
Erkélyekről, fakó ruhájuk selyme régi;  
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;  
Mély habból mosolyos Megbánás ring ma fel;*

*Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,  
Egy vén hid-ív alá a Nap holtan zuhan már;  
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,  
S Keletre hömpölyög hatalmas gyászlepel:  
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.  
Ott –, hallod, édesem? – a csöndes Éj suhan már..*

A Vajthó László által megfogalmazott kifogást Babits némely fordításaival szemben is föl lehetne hozni. Gyakran hivatkoznak arra, hogy ő nagyon fogékony volt a hangismétlődések iránt, de ez némi kiegészítés nélkül akár még félrevezető állítás is lehet. A *Pávatollak* versei valóban éppúgy kacérkodnak a hangszimbolikával, mint a *Levelek Irisz koszorújából* s a *Herceg, hátha megjön a tél is!* Ez azonban nem egészen egyértelmű azzal, hogy Babits a jelentő világának elkötelezettje volt. Poe *The Bells* című költeménye s Babitsnak e szöveg alapján készített fordítása ugyan egyaránt sok hangutánzó elemet tartalmaz, csak hogy amikor az angol szövegben ismétlődik egy szó, a magyarban rokonértelmű szavak követik egymást. A makacs egyhangúságot így másféle modorosság váltja föl:

*How they tinkle, tinkle, tinkle,  
In the icy air of night!  
(...)  
Keeping time, time, time,  
In a sort of Runic rhyme,  
(...)  
From the bells, bells, bells, bells,  
Bells, bells, bells –*

*Halld, mint pendül, kondul, csendül  
Át az éj jegesjégén,  
(...)  
Ritmussá fut ám  
Mintegy titkos rím után*

(...)  
*Sok harang, giling, galang,  
Gingalang*

Nehéz volna tagadni, hogy az angol eredeti rendkívül üres, és így óhatatlanul is föltehető a kérdés, miért akarta Babits bevenni e költeményt európai olvasókönyvébe. A nemzetközi kánonba vetett hittel szemben azért is lehet kétellyel élni, mert viszonylag kevés a valóban többnyelvű olvasó, aki jónéhány hagyományban képes otthonosan mozogni. Noha a jelentős költő természetesen sokkal többet ért a versekből, mint akár a tudós értekező, a nyelvtudás azért elengedhetetlen előfeltétele lehet a hagyomány elsajátításának. Baudelaire, Mallarmé s Valéry is becsülte Poe költészetét. Csodálatukat T. S. Eliot egyértelműen arra vezette vissza, hogy „e költők közül egyik sem tudott nagyon jól angolul” (Eliot 1965, 35). Babits esetében is hasonló lehet a magyarázat. Hihetőleg azért is fordíthatta előszeretettel Wilde, Poe, sőt Swinburne verseit, mert számára lényegesen könnyebben érthetők voltak, mint – mondjuk – Donne vagy Hopkins költeményei.

Az egyes nyelvek történeti és verselési öröksége eleve kétségesé teszi annak a lehetőségét, hogy a forrásszöveget együk irányadónak a fordítás lényegének a meghatározásakor. Bizonyos nyelvek tágabb, mások szűkebb lehetőséget adnak az összetett szavak alkotásának. Gottfried Benn *Statische Gedichte* című költeményének első szava, az „Entwicklungs-fremdheit” magyarra lefordítható egyetlen szóval, angolra vagy franciára viszont aligha. Ugyanez áll Celan néhány verseskötetének a címére (*Die Niemandrose, Sprachglitter, Engführung, Atemwende*). Vörösmarty *Az emberek* című költeményében a következő sor metaforájának mindkét tagja olyan összetétel, melynek megfelelője inkább létrehozható németül, mint angolul vagy franciául: „Az emberfaj sárkányfog-vetemény”.

E kiragadott példák éppen csak jelzik, hogy az említett nyelvek emlékezete nagyon különböző lehetőségeket ad a költői beszédmód számára. Bővebb kifejtéssel további eltéréseket

lehetne megvilágítani az egyes nyelvi hagyományok között. A német örökség például a szófejtésnek olyan központi szerepet juttat a költői beszédben, hogy német verseket már csak ezért is nehéz más nyelvekre fordítani. Jelzésszerű példaként akár arra is utalhatok, hogy a német költészetben az idézetet olykor azonos szövelem ismétlődése érzékelteti, mely szinte az idézőjel helyét veszi át. Goethe *Iphigénia Tauriszban* című prózai színművében például ilyen ismétlés jelzi a harmadik felvonás elején, hogy Oresztész Klütaimnésztra szavaira emlékeztet:

*Verfolgt den Verbrecher; euch ist er geweiht!*

Babits 1928-ben közreadott átköltéséből hiányzik a közvettségnek ez a kiemelése, sőt a magyar sornak a jelentő hang és mondatszerkesztés vonatkozásában szinte semmi köze nincs a némethez:

*Üssétek! Utána! Hajrá! Tietek!*

Ez az egyszerű eset természetesen nem adhat fogalmat arról, milyen nehéz földat elé is állítják a fordítót a német szófejtés végtelennek látszó lehetőségei. Hölderlin vagy Heidegger műveinek, vagy akár a *Faust* második részének sokszor szinte reménytelennek mondható fordításai azonban segítséget adhatnak annak a megértéséhez, miért hiányzik a magyar költészet nemzetközi visszhangja. Nyelvünk sokféle végződése még a német szófejtésnél is komolyabb akadály lehet az olyan fordító számára, aki a jelentő világát is figyelembe igyekszik venni. Elképzelhető, hogy a németből átvett tükörszavak is okolhatók azért, hogy talán némely magyar verseknek német átköltése sikereesebb, mint angol vagy francia megfelelőik.

Tagadhatatlan, hogy akadnak esetek, amikor a magyar vers fordítója nem szűkíti figyelmét a jelentett síkjára, de az ilyen esetek száma csekély – inkább csak nyelvész-költőkre korlátozódik. A *Szondi két apródjának* szinte kellemetlenül torz ha-

tású szójátékát például Makkai Ádám a következőképpen próbálta újjáalkotni angol fordításában:

*Mint hulla a hulla! vészett a pogány,  
Like crops fell the corpses, the Turks fell or fled,*

Természetesen ezúttal is meg lehet jegyezni, hogy a sor második felének nyelvi ereje csak az eredetiben érvényesül, de legtöbb esetben ennél is súlyosabb kifogást lehet megfogalmazni: a fordítás olyan egyhangú hatást kelt a jelentő vonatkozásában, hogy a célszöveg modorosan hangzik. Az egyforma szóvégzések például nem annyira versre, mint inkább ritmikus prózára emlékeztetnek a *Mama* Edwin Morgantól származó átköltésében:

*már egy hete csak a mamára  
gondolok mindig, meg-megállva.  
Nyikorgó kosárral ölében,  
ment a padlásra, ment serényen.*

*All this last week I have been thinking  
of my mother, thinking of her taking  
up in her arms the creaking basket  
of clothes, without passing, up to the attic.*

A Peter Hargitai díjnyertes és Harold Bloom által is méltányolt válogatásában olvasható átköltés sokkal versszerűbb, némi betűrím is előfordul, viszont itt is hiányzik az összetettség, mely az átkötés első két sor utáni tagoltság okozta lelassulásból származik:

*For a week now, shopping now and then,  
I think only of mamma.  
Carrying a creaking laundry basket,  
she briskly went up to the attic.*



József Attila egy-egy bonyolultabb költeménye, de akár még Arany korábban idézett sora is hozzá segíthet ahhoz a fölismeréshez, hogy a magyar költészet azért is kevésbé fordítható, mert fontos szerepet játszik benne a figura etymologica, melynek lehetőségei sok nyelvben erősen korlátozottak.

*Húzd rá cigány, ne gondoldj a gonddal!*

Ennek a sornak nem találtam értékelhető fordítását. Kudarok hosszú sora áll Peter Zollman és Jean Rousselot átköltése mögött:

*Strike up, Gypsy, let your troubles go!  
Joue donc, Tzigane! Et n'aie souci de la misère!*

Ugyancsak tiszteletre méltó, de nem maradéktalanul sikeres erőfeszítéseknek tekinthetők *Az ember tragédiája* utolsó szavainak idegen nyelvű változatai, a többé-kevésbé kétnyelvű Dóczi Lajos száz évnél is idősebb próbálkozásától a költő Jean Rousselot fordításán át a tudós Thomas R. Mark készítette szövegig:

*Ihr hört es, Menschen! Kämpfet und vertraut!  
Homme, je te l'ai dit: lutte et aie confiance!  
strive on and struggle, and steadfastly trust.*

Amikor elmarasztaljuk a magyarból átköltéseket, gyakran megfelelkezünk a leginkább tisztelt magyar fordítók munkájának hasonló fogyatékoságairól. Miért lett a *L'Étranger* vagy a *The Waste Land* megfelelője *Közöny* illetve *Átokföldje*? T. S. Eliotnak Ezra Pound közreműködésével készült költeményének második része elején a „tükör” az egész mű jelentése szempontjából meghatározó elem:

*The Chair she sat in, like a burnished throne,  
Glowed on the marble, where the glass  
Held up by standards wrought with fruited vines  
From which a golden Cupidon peeped out*

Vas István szövegéből teljesen kimaradt a kulcsszó és a közvetlen környezete:

*Egy széken ült, mint fénylő trónuson,  
Márványon izzó széken, oszlopok  
Borága mögül arany Cupido  
Lesett (...)*

Teljesen indokoltan jegyezte meg a magyar fordítások bírálatában kezdeményező szerepet játszó irodalmár, hogy e szövegrész „jelentését sem Vas István, sem Weöres Sándor nem értette meg” (Kappanyos 2001, 95).

Kérdés, mennyire szabad a fordítókat elmarasztalni efféle kudarcokért. A fordításról 1928-ban keletkezett s korábban már említett tanulmányában Kosztolányi világosan megjelölte az eredménytelenségnek az elsődleges okát: „Ha egy verset átplántálunk idegen talajba, gyakran elsorvad, nem is mindig a fordító hibájából, de az is megeshetik, hogy új életre kel, szebb lesz, mint az eredeti, mégpedig nem mindig a fordító érdeméből. (...) Néha maga a nyelv szelleme hat. Ami nálunk rossz és elcsépett, az náluk jó és eredeti lehet, s megfordítva” (Kosztolányi 1999, 513).

Az, ahogyan Kosztolányi a nyelv szellemére hivatkozik, Paul de Man ötvenöt évvel később tett állításait előlegezi, melyekkel azt hangsúlyozza, hogy a fordító szándékához képest elsődlegesen olyan nyelvi sajátosságok, amelyeket nem a fordító hozott létre. Példája a *Brot und Wein*, melynek francia megfelelője érvénytelen, mert „Pain et vin’ az, amit a vendéglőben, olcsó vendéglőben ingyen lehet kapni” (de Man 1986, 87).

## 5. Fordíthatatlanság

Benjaminnek az a tanulmánya, amely de Man idézett előadásának kiindulópontjául is szolgál, a fordíthatatlanságot olyan értelemben tárgyalja, mely rokonságot mutat Kosztolányi nézeteivel. De Man emlékeztet arra, hogy a tanulmánynak a címe is utal a fordíthatatlanságra, hiszen a „föladat” („Aufgabe”) „azt is jelentheti, hogy föl kell adni a föladatot.” Gadamer is hasonlóan érvel *Olvasni annyit jelent, mint fordítani (Lesen ist wie Übersetzen)* címmel 1989-ben készült tanulmányában: „Mindenesetre (Jedenfalls) a hermeneutikai paracs úgy szól, hogy inkább a fordíthatatlanságnak, mintsem a fordíthatóságnak a fokozatain kell elgondolkozni (nachzudenken)” (Gadamer 1993, 279). Mivel mindhárom szerző észrevételének előzményei megtalálhatók a német romantikában – „Ami a szokványosan jó vagy kiváló fordításokban elvész, éppen az a legjobb” (Schlegel) , mondta Friedrich Schlegel (Schlegel 1980, 1: 176) –, nem teljesen indokolatlanul jutott André Lefevere arra a következtetésre, hogy Benjamin tanulmányát bizonyos országokban erősen túlbecsülték: „Walter Benjamin esszéje, *A fordító föladata*, újabban sok dicsőítést kap a német hagyomány elágazásait (ramifications) nem ismerő angolszász világban, pedig voltaképp először Herder, Goethe, Schleiermacher és Schopenhauer által megfogalmazott némely gondolatok kidolgozása” (Lefevere 1980, 6).

Mi fordítható illetve fordítandó egy szövegből s mi nem? Kosztolányi egyáltalán nem hitte nyilvánvalónak a választ e kérdésre, mert történeti fogalomnak vélte a fordítást. Úgy érezhette, ha a *Max und Moritz* Rudnyánszky Gyula jóvoltából *Marci és Miska* néven vált ismertté, akkor neki is van joga az *Alice in Wonderland* magyar átköltését *Évike Csodaországban* címmel a gyerekek kezébe adni. Bármennyire igaz legyen, hogy „a tulajdonnevek intézménye az azonosító utalás (identifying reference) beszédműveletének a végrehajtására szolgál” (Searle 1969, 174), e meghatározást érdemes azzal kiegészíteni, hogy valamely azonosító utalás mindig egy-egy

értelmező közösséghez tartozik. Egy szó csak valamely értelmező közösségen belül számít tulajdonnévnek. A „Deronda” szóról például a magyar anyanyelvűnek csak akkor juthat eszébe George Eliot regényhőse, amennyiben hallott a *Daniel Deronda* című könyvről, a magyarul nem tudónak viszont arról nem lehet tudomása, hogy e szó nem éppen hízelgő jelentésű „beszélő névnek” is felfogható. Az idegen tulajdonnevek egy része elveszíti eredeti mellékjelentéseit, ha másik hagyományba próbálják átemelni, vagy ellentmondhat a tőle különböző nyelv, irodalom s kultúra szabályainak. Az előbbi érzékelhető az *Ószövecség* első mondatának olyan átköltéseiben, amelyek az „elohim” szót az „Isten” megfelelőjével helyettesítik, azaz keresztény átértelmezést adnak; az utóbbira példa Nerval *Fantaisie* című költeményének második sorában egy német zeneszerző neve, melyet csakis „vèbre”-nek lehet ejteni, hiszen másképp nem rímelhette a következő sor végével:

*Il est un air pour qui je donnerais  
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,  
Un air très vieux, languissant et funèbre,  
Qui pour moi seul a des charmes secrets!*

Mondhatnók, hogy a jelentő fontossága miatt a költészet nyelve némileg emlékeztet a tulajdonnév lényegére. A tulajdonnevek megőrzéséhez vagy átalakításához hasonlóan nehezen megválaszolható kérdést jelent a közmondások és szólások (proverbiumok) fordítása. „Baudelaire-t fordítani annyit, mint egy közmondást visszazengengetni” – nyilatkozta Kosztolányi 1917-ben a *Nyugatban* (Kosztolányi 1975, 492–493). Mire is gondolhatott? Alighanem arra, hogy a „betű szerint” fordított költemény ugyanúgy nem költemény, mint ahogyan a „betű szerint” fordított közmondás nem közmondás. Mindkét esetre vonatkoztathatók Pál apostolnak a Korinthusbeliekhez írt második levelének sokszor idézett szavai: „a betű megöl, a lélek pedig megelevenít.” A „Dichtung” ugyanúgy mélyen őrzi az egyes nyelvi kultúrák emlékezetét, mint a szó-

lás vagy a szállóige. „Sok mindenre nem emlékszünk. De a nyelv, rejtetten, mindenre emlékszik” – írta Kosztolányi Kertész Manó *Szokásmondások* című könyvéről, 1922-ben (Kosztolányi 1999, 48).

Ha ezt olvassuk az *Ágnes*-ben: „több is veszett Mohácsnál (amint azt ezen a nyelven mondani lehet)” – önkéntelenül is eszünkbe juthat, hogy e szavakat más nyelvre bajosan lehet átültetni. Hans-Henning Paetzke 1982-ben kiadott német változatában ez áll: „Noch ist Polen nicht verloren (wie man das in dieser Sprache sagen kann.)” Rába György akkor ad találó jellemzést a költői megnyilatkozást a közmondásszerűhöz hasonló Kosztolányi átköltéseiről, midőn azt hangsúlyozza, hogy „tulajdonképpen nem fordít, hanem magyarul gondolja végig a szöveget” (Rába 1969, 291). Újabban Kulcsár Szabó Ernő érvelt hasonló módon, kiemelve, hogy Kosztolányi két álláspontot hiteltelenít. Egyrészt azt a felfogást teszi félre, mely szerint az idegen szöveg voltaképp átlátható, nem igazán tanúsít ellenállást. A műfordítás hűségének ilyen eszménye „éppen nem megértést hajt végre, hanem a másik idegen igényének felfüggesztésén munkálkodik”. Másfelől annak a felfogásától határolja el magát, aki birtokba vehető tárgynak tekintí az idegen szöveget, „rá mint dologra, nem pedig az általa nekünk mondott ‘igazra’ kíváncsi” (Kulcsár Szabó 2000, 258).

Elismerve, hogy a fordíthatatlanság kérdésében, valamint fordítás és kritika hasonlóságának állításában Kosztolányi véleménye igen közel állt a Benjaminéhoz, föltehető a kérdés, mennyiben mutat eltérést kettejük felfogása. Két tényezőre utalnék. Egyrészt arra, hogy Benjamin messianizmusa idegen volt a magyar költőtől, aki inkább vallott olyan szemléletet, amelyet Gadamer az emberi én „modern” értelmezésének minősít. Amikor de Man Benjaminsnak a fordítással foglalkozó tanulmányáról adott elő a Cornell Egyetemen – 1983-ban, tehát halála évében –, Gadamernek *A modernség szemléletei* című gyűjtemény számára eredetileg *A huszadik század alapvetései* címmel írt eszme-futtatását vette kiindulópontul. Gadamer szerint a jelenkor három szempontból is együgyűnek (naivnak)

látja azt, ahogyan a múltban az én fogalmát felfogták. Mindenekelőtt már nem hisszük, hogy a beszélő ellenőrizni tudná saját beszédét. A történetiség is átértelmeződött: a megértést olyan folyamatnak tekintjük, melynek során az olvasó fölismeri annak a mozgásnak a történetiségét, mely a szöveg s az olvasó között végbemegy. Végül már nem gondoljuk, hogy a fogalminak s köznapinak vélt nyelv szétválasztható egymástól. Amennyiben elfogadjuk Gadamer érvelését s de Mannak azt a véleményét, hogy a költészet messianisztikus felfogása lényegében Kant előtti álláspontot tükröz, megállapíthatjuk, hogy Ady költészet-szemlélete vallásos színezetű, Kosztolányié ellenben fejlődéstörténetileg későbbi szakaszhoz kapcsolható.

A másik lényeges eltérés Kosztolányi s Benjamin álláspontja között röviden úgy összegezhető, hogy míg Kosztolányi a befogadót vette irányadónak a költészet lényegének meghatározásakor, addig Benjamin nem tartotta üdvösnek a befogadó figyelembe vételét. A fordító föladatáról írt tanulmányának első mondata így hangzik: „Sehol nem bizonyul gyümölcsözőnek egy műalkotás vagy művészi forma megismerésénél, ha a befogadót veszik figyelembe”. Ez az álláspont természetes következménye volt a nyelv messianisztikus felfogásának és érthetővé teszi, miért idegenkedett Benjamin attól, hogy a célszöveg felől közelítsen a fordításhoz, s miért idézte egyetértéssel Rudolf Pannwitz következő megállapítását: „a fordító alapvető tévedést követ el, ha saját nyelvének esetleges állapotát őrzi meg, ahelyett hogy alávetné azt az idegen nyelv erős mozgásának” (Benjamin 1961, 56, 68).

## 6. Fordítás és szövegközöttség

Az elmondottakból önként adódik a tanulság, hogy fordításról és szövegközöttségről együtt célszerű töprengeni. A magyar irodalom szempontjából kétféleképpen lehet e két jelenség viszonyát értékelnünk. Barta János mindkettőre emlékez-

tett *Az összehasonlító irodalomtudomány alapvetéséhez* címmel 1969-ben írt tanulmányában. Egyrészt arra figyelmeztetett, hogy „a modern polgári Európában a nemzeti kultúrák az elemi erejű fenyegetettség állapotában élnek”. Másfelől annak a véleményének adott kifejezést, hogy nemzeti irodalomban gondolkodó tudósaink hamisan értékelnek. Több példára hivatkozott. Itt csak egyiket idézném: „Babits fiatalkori lírája az átköltéseknek, a ‘teremtő hamisítások’-nak kimeríthetetlen példatára. (...) Az értő olvasó számára az ilyen mű valósággal transzparenssé, áttetszővé válik” (Barta 1976, 82, 91). Mint ismeretes, ez utóbbi föltevés szinte azonnal bizonyítást kapott, amennyiben Rába György alapos elemzést készített Babits korai verseinek áthallásairól (Rába 1969, 74–111). Szabó Lőrinc egykor kapcsolatba hozta az *Esti kérdést* Hofmannsthal *A külső élet balladája* című költeményével, s a fiatal irodalmár nemzedék egyik tagja a közelmúltban már egynesen azt állította: Babitsnak szóban forgó műve az osztrák szerző „verseinek palinódiája” (Lőrincz 2007, 728).

Annyi bizonyos, hogy Barta János idézett megállapításai meglehetősen időszerűek. Az emberek mozgékonyabbá váltak és a kulturális érintkezések már nemcsak helyhez kötött nyelvi közösségek között jönnek létre. Ezért is igaz, hogy egyre inkább csak szövegek között lehet olvasni. A jelenkorra általában jellemző az Európai Közösség egyik irodalmár szakértőjének az okfejtése: „Minden szöveg tartalmaz fordított alkotórészeket: idézett mondatokat, szavakat, hétköznapi fordulatokat, metaforákat, egész bekezdéseket, stb. Gyakori eset, hogy ezek az ‘átvett elemek’ – nemcsak kölcsönszavak – régen bekerültek egy adott nyelvbe illetve szövegbe, és így már nem érzékeljük azt, hogy ‘idegen’ vagy fordított alkotórészek. Nincs rá ok, hogy különválasszuk őket olyan szövegektől, amelyek teljes egészükben fordítások” (Lambert 1996, 15).

A forrásszöveghez a megfelelés jegyében igazodó fordítás márcsak azért is sebezhető lehet, mert az eredetinek tekintett szöveg maga is tartalmazhat fordítást vagy olyan részalkotókat, amelyek harmadik örökséghez tartoznak. Ezra Pound azt

írta, hogy Milton „az angol nyelvet latinná próbálta tenni, úgy használta a ragozás nélküli nyelvet, mintha az ismerné a ragozást” (Pound 1960, 238). Vladimir Nabokov arra figyelmeztetett, hogy az *Anyégin* fordítói általában nem gondolnak arra, hogy e költeményben mintegy másodlagos jelrendszerként szerepel a francia nyelv, melyből sok tükörfordítás is található a szövegben. Sőt, nemcsak francia, de eredetileg angolul írott művek francia fordításából vett idézetek is gyakoriak, s ezek mintegy hármás rétegzettséget idéznek elő (Nabokov 1966).

Amennyiben fordítani annyit jelent, mint távoli kultúrák között kapcsolatot teremteni, s e távolság éppúgy lehet tér-, mint időbeli, akkor korántsem könnyű megvonni a fordítás érvényességi körét. Mi számít fordításnak? Lehet-e *A walesi bárdokat* úgy tekinteni, mint Thomas Gray *The Bard* című, 1754 és 1757 között készült pindaroszi ódájának fordítását? Elképzelhető-e, hogy valaki Arany *Életem hatvanhatodik évébe*... kezdetű négysorosát úgy olvassa, mint Klopstock *Die Auferstehung* című költeményének átköltését? A „Der Herr der Ernte geht Und sammelt Garben Uns ein, die starben!” szavak alapján a második esetben sem lehet kötelező a tagadó válasz, főként akkor nem, ha számolunk azzal, hogy a német költemény mögött is korábbi szövegek rejtőzhetnek. A többszörös rétegzettség általában jellemző a költői beszédmódra; szövegek végtelen sorát lehetne állítani Kosztolányi *Halotti beszéd* című költeménye mellé, mely egyszerre értelmezhető úgy, mint az ilyen című nyelvemlék fölidézése és Rupert Brooke *The Great Lover* című versének átköltése. Meg lehet kérdőjelezni azt a hagyományt, mely Kosztolányinak e szövegét eredeti műnek könyveli el, miközben a *Beppo* s a *Mazeppa* magyar változatát – mely költeményeket Kosztolányi Arany *Bolond Istók* című alkotásának a nyelvét fölhasználva költött át – a fordítások közé sorolja.

Különösen a történetiség távlatából mondható önkényesnek a különbségtevés eredeti s fordítás között. Ahogyan Gideon Toury írja, „az irodalmi fordítás változó (vagy legalábbis változó) történeti fogalomkör, nem pedig teljes érvényű (abszolút), történetitlen jelenség” (Toury 1980, 45). A hagio-

mányok viszonylagosságára azok is emlékeztettek, akik szembeszegültek velük, mint Melchiorre Cesarotti, ki blank verseben fordította Ossiant, vagy Beckett, aki versbe ültette át Sébastien Chamfort hat maximáját. A forrásszöveg föladatokat jelöl ki, melyekre a célszöveg megoldásokat kínál, ám e hermeneutikai tevékenység párbeszédszerűs a szembenállás is a lényegéhez tartozik. Minden fordítás cél irányította tevékenység, de ez a cél nagyon különböző lehet. Helytelen egyazon költő összes fordításait egyazon osztályba sorolni. Paul Géraldy *Te meg én* című verseskönyvének magyar változata nyilvánvalóan más közönség számára készült, mint Valéry *Tengerparti temető* című költeményének átköltése. Csak azt tekinthetjük közös vonásnak minden fordításban, hogy nem nyelv-, de szövegközötti összefüggést tételez föl. A fordíthatóságnak különböző mértékei vannak, attól függően, hogy a forrás- és a célszöveg hagyományai mennyire állnak távol vagy közel egymástól. Mivel a fordítás mind az átirásnak, mind az értelmezésnek nagyon közeli rokona, csakis valamely értelmező fogalmazhatja meg annak a megfelelésnek a követelményeit, amelynek alapján azt állítja, hogy egy szöveg egy másiknak fordítása, átirása, értelmezése. A hatástörténet lehetővé teszi, hogy ugyanaz a szöveg egy adott történeti távlatból eredeti műnek, egy másiktól fordításnak minősüljön. Ahogyan nincs egyedül helyes értelmezés, ugyanúgy egyedül helyes fordítás sem létezhet. Fordítás és kánon viszonyát végülis egy kettős igazság határozza meg, amelyet így összegezhethetünk: a költészet lényegénél fogva fordíthatatlan és ugyancsak lényegénél fogva mindig fordítás.

#### HIVATKOZÁSOK

- Babits Mihály (é. n.) *Az európai irodalom története*. Budapest: Nyugat.  
 Babits Mihály (1973) *Könyvről könyvre*. Budapest: Magyar Helikon.  
 Babits Mihály (1978) *Esszék, tanulmányok*. Összegejtötte, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi.

- Barta János (1976) *Klasszikusok nyomában: Esztétikai és irodalmi tanulmányok*. Budapest: Akadémiai.  
 Benjamin, Walter (1961) *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.  
 Eliot, T. S. (1965) *To Criticize the Critic and Other Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux.  
 Even-Zohar, Itamar (1990) „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Poetics Today*, 11.1: 45–51.  
 Gadamer, Hans-Georg (1965) „Die Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts”, in Steffen, H. (Hg.) *Aspekte der Modernität*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 77–100.  
 Gadamer, Hans-Georg (1993) „Lesen ist wie Übersetzen”, in *Gesammelte Werke 8, Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 279–285.  
 Halász Gábor (1977) *Válogatott írásai*. Budapest: Magvető.  
 Jakobson, Roman (1966) „On Linguistic Aspects of Translation”, in Brower, Reuben A. (ed.) *On Translation*. New York, NY: Oxford University Press, 232–239.  
 James, Henry (1955) *Selected Letters*. Ed. With an Introduction by Leon Edel. New York: Farrar, Straus and Cudahy.  
 Kappanyos András (2001) *Kétséges egység: Az Átokföldje és amit tehetünk vele*. Budapest: Janus/Osiris–Balassi.  
 Klaudy Kinga (1994) *A fordítás elmélete és gyakorlata: Angol/német/francia/orosz fordítástechnikai példatárral*. 2. kiad. Budapest: Scholastica.  
 Kosztolányi Dezső (1975) *Ércnél maradandóbb*. A kötet anyagát összegejtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.  
 Kosztolányi Dezső (1988) *Idegen költők*. Budapest: Szépirodalmi.  
 Kosztolányi Dezső (1999) *Nyelv és lélek*. Válogatta és sajtó alá rendezte Réz Pál. Budapest: Osiris.  
 Kulcsár Szabó Ernő (2000) *Irodalom és hermeneutika*. Budapest: Akadémiai.  
 Lambert, José (1996) „Translation and/as Research for Societies”, in Klaudy, Kinga–José Lambert–Anikó Sohár (eds.) *Translation Studies in Hungary*. Budapest: Scholastica, 11–25.  
 Lefevere, André (1980) „The Relevance of the German Tradition”, *Pacific Moana Quarterly*, 5.1: 5–16.  
 Lőrincz Csongor (2007) „A ’szó’ médiumna az esztétizmusban”, in

- Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.) *A magyar irodalom története: 1800-tól 1919-ig*. Budapest: Gondolat, 723-737.
- De Man, Paul (1986) *The Resistance to Theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Meschonnic, Henri (1973) *Pour la poétique II: Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard.
- de Montaigne, Michel (1868) *Essais*. Paris: Hachette.
- Nabokov, Vladimir (1966) „The Servile Path”, in Brower, Reuben A. (ed.) *On Translation*. New York: Oxford University Press, 97-110.
- Pound, Ezra (1960) *Literary Essays*. London: Faber and Faber.
- Rába György (1969) *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*. Budapest: Akadémiai.
- Searle, John R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schlegel, Friedrich (1980) *Werke in zwei Bänden*. Berlin – Weimar: Aufbau.
- Swift, Jonathan (1962) „A Full and True Account of the Battel Fought last Friday, Between the Ancient and Modern Books in St. James's Library”, in *Gulliver's Travels and Other Writings*. New York: Bantam Books.
- Toury, Gideon (1980) *In Search of A Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam–Philadelphia, Pennsylvania: John Benjamins.
- Vajthó László (1923) „Tóth Árpád: Örök virágok”, *Napkelet*, 659-661.

## A fordíthatóság esélyei

Ki csak egyféle feleletet adhat, azt fölösleges megkérdezni.

(Németh László: „Vallások” 1934)

### 1. Saját és idegen

Előjáróban két félreértést szeretnék elkerülni. A fordítás szót nem szűk, de tág értelemben használom. Nem arra a kérdésre keresek választ, mennyiben lehet Németh László műveit más nyelvre átültetni. Emlékeztetnék arra, hogy a nyugati kánonról írott könyve végén Harold Bloom a három magyar irodalmi mű között Németh László egyik regényét szerepelteti, és más jelekből is arra lehet következtetnünk, hogy e szerző munkássága viszonylag – tehát ahhoz képest, hogy a magyar irodalomról kevesen s keveset tudnak – ismert külföldön. Németh László külföldi hírneve helyett azzal kívánok foglalkozni, miként szerepelnek az általa írott értekező művekben annak esélyei, hogyan fordíthatók át egyik kultúra termékei valamely másik kultúrába.

A másik félreértést, amelyet el szeretnék kerülni, talán így fogalmazhatom meg: nem célom megerősíteni azoknak igazát, akik föltétlenül, minden fönntartás nélkül csodálják vagy maradtalanul elutasítják Németh László műveit. Jól tudom, hogy ezt nem könnyű megtenni. Nagyon keskeny pallón járok, s két-féle értékrend híveinek a rosszallását is kihívhatom. Az a gon-

dolat vezérel, hogy Németh László örökségének józan mérlegelését a teljes elfogadás illetve elutasítás véglete gátolja.

Az életmű olyan hatalmas terjedelmű, hogy magától értetődik az egyenlenség. Szigorú önfegyelmet, gazdaságosságot hiába keresnénk az ő munkásságában. Önellentmondásai okozzák, hogy nagyon különböző értékrendek képviselői kereshetnek benne öngazolást. Németh László egyfelől Sztálin könyvének rendíthetetlen bírálója, másrészt az *Utazás* szerzője. „Oroszország érdekel, de az Oroszországról szóló könyvek nem nagyon érdekelnek. Nem szeretem a moszkvai utasokat”. Az 1934-ben irt tanulmánynak e kezdő szavai különös fényt vetnek a negyedszázaddal később írt színműre. Németh Lászlónak olykor Németh László a legjobb mérlegelője.

Az említett példából akár még arra is lehetne következtetni, hogy munkásságában nem elhagyagolható az alkalmi jelleg. Természetesen jól tudom, hogy sokszor kényszerült engedményre. A terjedelmes életműben – különösen az értekező írásokban – óhatatlanul is érezhető a pillanat igényének hatása, s ez könnyen lehetőséget ad arra, hogy az olvasó kiragadjon megnyilatkozásokat a saját föltevésének igazolására. Meggyőződés, hogy műveinek értelmezésében ez is veszély, és korántsem vagyok bizonyos abban, hogy el tudom kerülni e buktatót. Azt is készséggel elismerem, hogy sok vonatkozásban illetéktelen vagyok az életmű mérlegelésére, hiszen Németh László olyan kérdéskörökkel is foglalkozott, amelyek messze tájékozódásom határain kívül esnek. Másrészt azért sem vállalkozhatom az értekező tevékenységének alaposabb mérlegelésére, mert a zene s a képzőművészet, az a két terület, amely műkedvelőként leginkább érdekel, nem igazán foglalkoztatta őt. Igaz ugyan, hogy egyes alkalmakkor a társművészetek iránt is mutatott érzékenységet – például 1934-ben kigúnyolta az őstehetségek kiállításának olyan látogatóját, „aki az utolsó húsz év művészeti mozgalmi mellett diadalmas érintetlenséggel ment el, de most boldog, hogy a dicső magyar néphez tartozik” –, ám végeredményben mégis elsősorban tanító szerepet tulajdonított a művészetnek, és ezért is foglalkoztatta

kevésbé a zene vagy akár a festészet, a szobrászat és az építészet. Gottfried Benn kérdésére – „Javítania kell-e a költőknek az életet” – minden bizonnyal „igen”-nel válaszolt volna. A jövőmondás sem volt teljességgel idegen tőle. Mivel e szerepkör iránt nem igazán érzékesem, ez az alkalmi fogyatékoság is korlátot szab a megértésnek, amelyet Németh László munkái iránt tanúsíthatok.

Bármilyen is a véleményünk a két háború közötti Magyarországról, aligha tagadható, hogy Németh László főként 1945 után kényszerült megalkuvásra. Jellemző, hogy korai évtizedeiben lényegesen több volt a terve, mint amennyit meg tudott volna valósítani. Két 1935-ben készült tanulmányának ez a címe: „Töredékek a *Róma utódaiból*” illetve „Töredékek *A reformból*”, a két évvel korábbi „Tizenhatodik század” című eszmefuttatás élén ez olvasható: „Három tanulmány egy készülő könyvből”, s 1934-ben keletkezett a „Vázlatok ‘A tizenharmadik század’-hoz”. Az 1945 utáni időszakban viszont kevesebb az átfogó igényű terv, mint az alkalmi megnyilatkozás. Mintha a belső szükséglet olykor a külső kényszer váltotta volna fel. Lehet, ennek a betegség is oka volt, de azt nehéz volna tagadni, hogy e későbbi időszak némely írása az alkalmosság miatt avulékony. Proustról írott tanulmányában ő maga fogalmazott így: „a szellemi javak mulandóságát érzem (...). Tulajdonképp rettegünk kell az időt, melyben egymás hegyén-hátán alszanak az ellentmondó ítéletek”. A szellemi függetlenség inkább jellemezte a korai, mint a kései éveket, amikor több olyan megnyilatkozást tett, amely utóbb érvényét veszítette.

Nem egyszerűen divatról van szó, bár ennek jelentőségét, hullámszerűségét sem becsülném le. A divat magasságai s mélységei üdvös hatásúak is lehetnek, amennyiben kijózaníthatnak bennünket abból a mámból, mely néha művek földicsérésére ösztönöz bennünket. Szerénységre intenek, arra, hogy olykor eltűnjünk, nem saját véleményünknek tulajdonítunk-e túlon túl nagy jelentőséget, amikor valamit remekműnek tüntetünk fel. A magyar társadalom szerkezete és igényei döntő

vonatkozásokban változtak meg az 1920-as évektől máig tartó évtizedekben. Ennek hatása alól Németh László olvasója semmiképpen nem vonhatja ki magát.

Tevékenységének talán legfeltűnőbb ellentmondása, hogy noha olykor nagy megértéssel fordult az idegen kultúrához – a harmincas évek elején, „Kritikai napló” című rovatában egyenesen azt állította: „Míg nálunk a regény napról napra szegényedik, merevedik (...), külföldön a műfaj a zseniális kísérletezés korát éli” –, más alkalmakkor túlértékelte a magyar szellem termékeit. Proust és Joyce jelentőségét nem volt igazán nagy dolog fölismerni, de J. C. Powys hihetetlenül egyetlen művészetének értékeit már csakis kivételes érzékenységgel lehetett meglátni. A másféle kultúra megértésére irányuló erőfeszítést jól szemléltetheti, hogy ennek az írónak a munkásságából éppen a leghosszabb, *The Glastonbury Romance* című regényt méltatta, s alaposabban, mint bárki azóta magyar nyelven. Máskor viszont a saját kultúra fölnagyítása méltánytalanságra készítette. Egyes esetekben elhamarkodottan dicsérte a magyar irodalom értékeit. „Csokonai (...) Goethe mellett kora legnagyobb lírikusa volt” – olvasható „Faj és irodalom” címmel 1927-ben tartott előadásában. Egy évvel később, „Népiesség és népiség” viszonyának elemzése során, azt állította, hogy a magyar irodalom „legnagyobb képviselőiben mindig népi volt”, s példaként Adyra hivatkozott, aki „még a nyugati bágyadt szimbolizmust is életre villanyozta magyar mezőn szedett parasztos képeivel”. Hiábavaló megkérdezni, vajon ennek az ítéletnek megfogalmazója mennyire alaposan ismerte Mallarmé költészetét. 1934-ben a Debreceni Ady Társaságban tartott előadásából sem hiányzik a túlfogalmazás. Nem igazán talált szavakat a költő műveinek megközelítéséhez: alkatát próbálta jellemezni, „gondolkozó”-nak nevezte, „helyzetérzés”-ről, „a magyar önismeret”-ről elmélkedett s általánosságokra kényszerült: „Ady nemcsak keseregte a magyarságot, hanem alkotta is. (...) Ady volt az első, aki egybelátta a magyar életet, nevet és méltóságot szerzett sorsunknak”. Az értékelésnek szenvedélyes túladagolása Babitsnál ritkább, bár néha

meglepően hasonlóan vélekedtek a nyugati irodalom nagyjairól. Németh „világnagy közepszerűség”-nek nevezte Byront. Ez a minősítés egyáltalán nem áll távol *Az európai irodalom történetének szellemétől*. Érzékelteti, mennyire bizonytalanok vagyunk, midőn a sajátot az idegenhez mérjük.

Munkásságának mérlegelését az is nehezíti, hogy a vele szemben megfogalmazott bírálatok egy része is elavult. Nem pusztán, sőt nem is elsősorban arra gondolok, hogy művei megnyirbálva és hamisítva kerültek az olvasókhoz. Inkább arra, hogy Babitscsal folytatott vitájának kiinduló föltevése, szervesség és szervetlenség szembeállítását vált kérdéssé. Persze, ebben az esetben is lehet önleletpontokra gondolni, hiszen 1936-ban, Spengler bírálatát, maga Németh László is esendőnek mutatta a kultúra szervességének hangoztatását.

A két magyar író vitájának némely értelmezője azt hangsúlyozta: természetesen Babitsnak volt igaza, megfelelkezve arról, hogy kettejük közül Németh szentelt több figyelmet a kelet-európai kultúráknak. A minőségiszocializmust lehet műkedvelő elképzelésnek tartani, de nehéz megértés nélkül tudomást venni a szándékról, mely a német s az orosz „közé szorult kis népeket akarta hagyományuk, szellemük és érdekük védelmében, mint egy testet, talpraállítani” – ahogyan 1936-ban „Európa anthropológus szemmel” című írásában fogalmazott. Gandhi példájában is azért kereshetett ösztönzést – már 1928-ban, „Új reformkor felé” című írásában –, mert idősebb pályatársával ellentétben észrevette az Európán s a kereszténységen túli világ jelentőségét. Némi túlzással azt lehetne mondani: a gyarmatosítás utáni helyzet fontosságának fölismerésével megsejtette, hogy a kulturális azonosság megőrzése súlyos társadalmi kérdéseket vet föl. A „postcolonial studies” divatja bizonyos vonatkozásban előrelátónak mutatja a *Gandhi* szerzőjét.

*Az európai irodalom története s a Kisebbségben* közötti feszültség megítélésében a világ mai helyzetéből kiindulva azt az észrevételt is meg lehet tenni, hogy a két író közül a fiatalabb látta meg igazán az ókori görög világ összefüggését a nem európai kultúrákkal. Ezért is állíthatta, hogy „a görögség ön-



magát felülmúló barbárság”. Ugyanakkor nehezen tagadható, hogy mindkét eszmerendszerben találhatók avult részelemek. Mint ismeretes, Babits saját kultúrájától idegennek minősítette az *Ószöveget*. „Európa görög-latin mű, s a görög-latin géniuszt Jahve gyökerében pusztítja el” – olvasható Németh László Pap Károllyal folytatott vitájában.

Nemzet s állam viszonya lényegesen bonyolultabbnak bizonyult, mint Babits és Németh gondolta. Hitler és Gandhi felfogása között óriási a távolság, de nem könnyű választ adni a kérdésre, hol a határ a faji felsőbbrendűség hirdetése és a hazafiság között. Miközben megértéssel tudom venni Dávidházi Péternek azt a véleményét, hogy nem szerencsés, „ha az antiszemitizmus (vagy bármilyen más előítélet) veszélyére hivatkozás csírájában elfojtja a zsidóság elfogulatlan kritikáját akár zsidó, akár nem zsidó szerzők részéről” (Dávidházi 1999, 208), figyelmeztetése ebben a formában mégis hiányérzetet kelt, mert meghatározatlanul hagy olyan fogalmakat, mint antiszemitizmus, előítélet és elfogulatlanság. Mint írja, „egy pillanatig sem tudom elhinni, hogy az antiszemitizmus vádjá valaha is jogos lehetett Némethtel szemben” (Dávidházi 1999, 207). Ha arra gondolunk, hogy egy Oxford University Pressnél megjelent, tehát a világ legkülönbözőbb tájain olvasható könyv Babitsot vádolja antiszemitizmussal (Leafstedt 1999, 211), megbecsülést érdemel az előbb idézett kijelentés. Azt azonban nehéz volna elhallgatni, hogy a másik kultúra megértése valószínűleg összefügg hiedelem s előítélet mibenlétével. Elfogadható ugyan az érv, hogy „az antiszemita indulat nem szokott ilyen szintű és ennyire kidolgozott érvanyagra szorulni” (Dávidházi 1999, 208), de több kérdés is megfogalmazható:

- nem volna-e célszerűbb az előítéletnek különböző formáival számolni,
- lehetséges-e különbséget tenni indulatok s kifejtett vélemények között,
- nem lehet-e elképzelni, hogy egyazon szerzőnek némileg változik az álláspontja (gondoljunk például Bajcsy-Zsilizky Endrére, vagy akár Richard Wagnerra, kinek „Das

Judentum in der Musik” című 1850-ben kiadott röpiratával szöges ellentétben áll 1881-ben megjelent, a faji eltéréseknek Krisztus vére általi megszűnését hirdető eszme-futtatása, az „Ausführungen zu ‘Religion und Kunst’: Heludentum und Christentum”),

- s végül, nincs-e ellentmondás egy személyes meggyőződést érzékeltető kijelentés („nem tudom elhinni”) s az elfogulatlan tárgyilagosság eszménye között?

Valamely értelmezésünk esendősége összefügghet azzal, mit nem idézünk egy szövegből. Hajdu Péter egy kiadatlan tanulmányában számomra meggyőzően bizonyította, hogy Németh László „Két nép” című cikkének az a mondata, mely szerint: „A zsidó nép születési betegsége (betegség, melynek Jézust köszönhetjük) az istenné emelt államellenesség” „tulajdonképp nem Pap Károlyt parafrázálja, hanem Németh saját pár oldallal korábbi Pap-parafrázisát” (Hajdu). Németh László több munkájában is található olyan állítás, mely megfelel a „Töredékek *A reformból*” (1935) végkövetkeztetésének: „A zsidót egy emberséges kor nem üldözheti azért, mert zsidó”, ám ha az életművet tekintjük érvényes egységnek, voltaképp Németh László által is képviselt előítéletet vállalunk. Tanulmányíróként ő általában egy-egy alkotó „költői természetét” kívánta jellemezni. Nagy múltú ez a szemlélet, de korántsem egyedüli érvényű. A „New Criticism” képviselői például köztudottan az egyedi műalkotást tekintették mérvadónak. Veres András egy kézirat vitacikkében kifogásolhatónak véli azt az érvet, hogy „az írói hagyatékok teljes feldolgozásáig mindig előkerülhet cáfoló, vagy legalábbis újragondolhatóan különös adalék” (Veres). E bírálatot azért is tartom megfontolandónak, mert az életmű egységének eszménye bizonyos mértékig összefügghet a személyiség egységének föltevésével, ez pedig ellentmond Nietzsche felfogásának, kinek műveit Dávidházi joggal vontta be a Németh Lászlóval folytatott eszmecserebe.

Ha elfogadjuk az értelmezés lezáratlanságát és a hatástörténet érvényét, tudomásul vehetjük, hogy *A velencei kalmár*t lehet úgy értelmezni: Shylock arra emlékeztet, hogy a kereszt-

tény nem képviseli az általa hirdetett erkölcsiséget. Ez nem zárja ki annak elismerését, hogy tulajdonítottak zsidóellenességet is e színműnek – Harold Bloom például azt állította, hogy „Shakespeare nagy, többértelmű (equivocal) vígjátéka, *A velencei kalmár* mindazonáltal mélyen antiszemita mű” (Bloom 1999, 171). Olvasták a *Kisebbségben* című röpiratot is hasonló módon. „Magyar nyelven ma két nép ír, s nem biztos, hogy a magyarság számlál több tollat.” 1927-ben másként lehetett olvasni ezt az állítást, mint 1944 után. Megkockáztatnám az észrevételt, hogy talán szerencsésebb volna túljutunk személyek vádolásán s fölmentésén. Helyette emlékeztethetnénk arra, hogy a megnyilatkozásoknak utóélete van, melyekért nem valamely egyén, de a történelem felelős, s az egyén is ennek a részét alkotja. A *Kisebbségben* című gyűjteményhez 1942-ben írt bevezetőjében Németh így jellemezte önmagát: „műzsája nem annyira a hajlandóság volt, mint a kötelesség.” Pályafutására erősen hatottak a magyar történelem viszontagságai. Ezek is segíthetnek megmagyarázni, miért hangsúlyozta 1927-ben idegenségét Szomoryval, 1931-ben viszont rokonságát Pap Károllyal szemben.

## 2. Az idegen kultúra hozzáférhetősége

Magától értetődik, hogy kényelmesebb volna nem belebonyolódni Németh László némely munkáinak mérlegelésébe, ám ezek olyannyira erősen kapcsolódnak a huszadik századi magyar szellemi élethez, hogy senki nem kerülheti meg őket, aki e korszakkal foglalkozik. Lezáratlan párbeszéd részeként képelem el eszmefuttatásomat. Örökségével szemben csakis akkor lehetünk méltányosak, ha nézeteinek úgymond újrafölidézése helyett hasonló módon járunk el, mint Kosztolányi, Babits, József Attila, Ady s más magyar írók esetében, vagyis az egyes alkotásoknak a megváltozott és szüntelenül átalakuló helyzetnek megfelelő újraértelmezésére vállalkozunk.

Olyan korszakban, amelyben a sajnálatosan, de tagadhatatlanul irányadó angol nyelvű piacon a művelődés kutatása („cultural studies”) szorítja háttérbe a résztudományágakat, nehéz volna tagadni Németh tevékenységének időszerű vonásait. „A szellem emberét épp az jellemzi – írta 1931-ben, „Új enciklopédia” eszményének a körvonalazásakor –, hogy nem olthatja el magában a teljesség szomját, s nem nyomhatja el az egész iránti felelősség érzetét.” Nem indokolatlan a művelődés tanulmányozásának legtágabb összefüggésébe helyezni a tevékenységét. Romániai útinaplója például összehasonlítható némely tudós terepmunkájáról adott beszámolójával. Különösen az adhat munkásságának időszerűséget, hogy szembehelyezkedett Dilthey felfogásával: természet- s szellemtudományok kettőssége helyett egymást részben fedő szakterületek sokaságával számolt, s anélkül, hogy a természettudomány bukását jövendölte volna, mint a vele vitázó Hamvas Béla. 1933-ban, „A fizika átalakulása”-ról készített eszmefuttatásában Einstein elméletének jegyében határozta meg az értelmezés mibenlétét, megállapítván, hogy „az észlelő helyek valamelyikét csak egész önkényesen lehet a többivel szemben kitüntetni, abszolútnak hitt fogalmaink, idő, hely, távolság, egyidejűség önkényesekké válnak, az észlelő pontot hozzátapasztják a vizsgált jelenséghez. (...) idő, hely, távolság a választott nézőponttól s a vele járó koordináta-rendszertől függenek”. Az ilyen megközelítés nem teljesen idegen a hermeneutika hagyományától. A szóban forgó tudománytörténeti fejtegetés Heisenberg felfogása alapján ahhoz a következtetéshez vezet el, hogy az értelmezés tevékenysége a „műfordító”-éhoz hasonlít és „az elme ‘vidékiessége’-re” figyelmeztet, amely nem egyéb, mint hogy valaki „előszeretettel általánosítja helyi szokásait”.

Értelmező s értelmezett kapcsolata félig átlátszó kitalásokon alapszik. A kultúra társadalmi s történelmi alkotás. Nem közvetlenül, hanem a világról kialakított hiedelmeink alapján érzékeljük a világot, mert a tudat nem természeti képződmény, de a kultúra terméke. Amit természetnek szokás nevezni, vol-

taképp nevelődés következménye. Ahogyan már Shakespeare emlékeztetett rá, a „nature” és „nurture” nem zárja ki egymást. Széchenyi művei arra tanítanak, hogy a nemzetet eszmék teremtik meg s nem megfordítva. A történelem közvetítés múlt s jelen között, s az újraértelmezés erőfeszítést igényel. Szokás arra hivatkozni, hogy Németh túlbecsülte Ortegát. Talán érdemes szóba hoznom, hogy bírálta is a spanyol értekezőt. 1934-ben, „Görögség, vagy a halott hagyomány” című tanulmányában például elutasította Ortegának azt az állítását, hogy a görög-latin ókor művei többségükben „már nem szólnak hozzánk”. A kifejezésnek súlya van. Németh László azzal érvel, hogy a hagyományt meg kell szólítani, mert önmagában nem hozzáférhető. Amikor azt hangsúlyozza, hogy a hagyomány nem adott, de „sorsa” van, közel jár a hagyománytörténet gondolatához. Nem általában beszél görögségről, ehelyett Dante, Montaigne, Goethe, Hegel s Nietzsche görögségéről elmélkedik. Az foglalkoztatja, miként látja a mindenkori jelen saját magát a múltban. Ebben a szellemben érvel azzal, hogy „a görög hagyomány mindent igazolt.” Felfogása szerint a görögség az utókorban él.

Az idegen hagyomány elsajátítása elengedhetetlen, mert csakis így lehetséges, hogy „az ember nem látja bele a tulajdon elfoglaltságát a remekművekbe.” A már említett, 1927-ben a Társadalomtudományi Társaságban tartott előadás szerint a magyar túlzottan mélyen gyökerezett a saját hagyományai-ban, sőt talán beléjük is süppedt, s ezért csak kevésbé tud kilátni más, idegen irányba. „A magyar avar nagyon mély, a magyar égbolt nagyon alacsony.” Ugyanebben az eszme-futtatásban arra is emlékeztetett: minden nép keveréknek tekinthető, s egyúttal azt a sejtelmét is megfogalmazta, hogy a jövő közelíteni fogja egymáshoz az idegent és a sajátot. A második világháború elején, 1940-ben „Tanú redivivus” című visszatekintésében a kettős távlatot nevezte fiatalkori éveit fő jellegzetességének: „ha egyes magyar kérdésekben másoknál korábban és világosabban látott: azért volt, mert nem belőlük indult ki, hanem az európai kultúra nagy (sokszor ‘elvont’-nak vagy ‘iro-

dalmi’-nak látszó) kérdéseiből, s azokon kinyílt szemmel fordult a magyar ügy felé.”

Mi gátolja az idegen kultúra hozzáférhetőségét? Németh László többször is a nyelvvel hozta összefüggésbe a helyhez kötöttséget. Mivel ez az állításom ellentmond a szakirodalom egy részének, bővebb indoklásra van szükség. Szirák Péter joggal állította, hogy a „Proust módszere” című hosszú, 1932–33-ban készült tanulmányban az „írói eljárás mód” nem „a nyelvben rejlő lehetőségek kiaknázásaként, nyelvi történesek műképző hatásaként” jelenik meg (Szirák 1999, 147). Lehetséges ugyan arra hivatkozni, hogy e szempont nem teljesen hiányzik abból, ahogyan Németh olvassa a francia regényt. „Pusztá nevek, mint kódexek képes kezdőbetűi, tájékokat nyitnak meg előtte; (...) minden társaság külön mondai asztal, melynek madárnyelvét úgy kell kitalálni” – írja, s így jelöli meg az olvasó föladatát: „fel kell fedeznünk a szerkesztés természetét”. Tőle szokatlan zenei utalással, Wagner műveinek partitúráihoz hasonlítva a mű szövegét s hangjegyolvasáshoz „a regény egyszerű szerkezeté”-nek fölismerését. Tény azonban, hogy e mozzanatok másodlagosak... Erős a kísértés, hogy a regény értelmezése helyett az alkotó személyisége – a „dilettáns” – és a szereplők sokfélesége, a társadalom képe s a lélektan kerüljön előtérbe.

Tudtommal 1932 előtt egyetlen magyar szerző sem vállalkozott arra, hogy az *À la recherche du temps perdu* nyelvéről érdemben nyilatkozzék. Akár még az a kérdés is föltehető, hányan olvasták végig akkoriban Magyarországon Proust művét. Ez a regény egészében máig sincs lefordítva nyelvünkre, és nem vagyok biztos abban, hogy sokan ismerik tüzetesen. Az idegennel folytatott párbeszédnek vannak előfeltételei. Mondhatnám, hogy az idegen számunkra pontosan azért idegen, mert komoly erőfeszítést kell tennünk, hogy eljussunk hozzá, megtegyük a távolságot, amely tőlünk elválasztja. A harmincas évek elején egy magyar írótól az is komoly teljesítmény volt, hogy egyáltalán megbirkózott Proust regényével. Ha nem csalódom, e mű hazai méltatói – ugyebár mind-

össze néhány szerző jöhet itt számításba – mintegy visszafelé, korábbi művek távlatából olvasták az *À la recherche du temps perdu* köteteit. Az olvasó mindig a már ismerthez viszonyít. Ha egyszer elfogadjuk a hagyománytörténés létét, érdemes következetesen érvényesíteni. A szóban forgó művet sokáig világszerte általában Balzac és Zola felől közelítették meg. Társadalmi körképet, az emlékezés lélektatát keresték benne. Olyasféléképpen értelmezték, mint Németh: „mintha egy emberi Brehm-et lapoztunk volna: a paraszt, a festő, a főnemes, a kokott, az anya stb. tökéletes és részletes természetrajzával.” Vajon nem hasonlóképpen mutatta-e be Proust regényét még első és sokáig egyetlen magyar fordítója is, vagy évtizedekkel később Réz Pál? Az *Ulyssessel* is hasonló volt a helyzet: naturalizmust láttak benne. Nem tudom, milyen jól tudott Németh László franciául, amidőn Proustot olvasta. Ahhoz, hogy nyelvi alakulatként vegyünk tudomást regényéről, a francia nyelvet mint egy közösség emlékezetének megtestesülését alaposan kell ismerni.

Kosztolányi kétségkívül nagyobb figyelmet szentelt a nyelvnek. Ennek az is oka lehetett, hogy többnyelvű környezetben nőtt fel. Egy másik ok, amelyre visszavezethető a különbség kettejük felfogása között nyelvi egyetemesség illetve viszonylagosság kettőssége. Míg Kosztolányi egyre inkább az ahány nyelv, annyi világ felfogásához közeledett, Németh meg volt győződve arról, hogy „az emberiség a nyelvi széttagoltság ellenére is tulajdonképp egy nyelvet beszél” – ahogyan 1934-ben írta, abban a több részes tanulmányban, melynek „Emberi változatok és tudomány” a címe. Kosztolányi jobban érezte az idegen nyelv ellenállását, s ezért az anyanyelvével is többet törődött. Németh László több idegen nyelven olvasott, mint legtöbbszörünk – még a *Kristin Lavransdatter* eredeti szövegének megismerésével is próbálkozott, sőt Hajdú Henrik fordítását is szigorúan megbírálta –, később pedig nyelvszemlélete is változhatott némileg. Erre enged következtetni, hogy értekező műveinek újrakiadásakor módosított megfogalmazásain, s nem azért, hogy helyesbítse tévedéseit: „a sok idegen szóból

néhányat fel nem cserélni: túlzás lenne hűségnek s kegyeletnek” – állapította meg a *Készülődés* című gyűjteményhez 1941-ben készített előszavában.

Anélkül, hogy eltúloznám érdeklődését a nyelvek iránt, megkockáztatnám a föltevést, hogy idegen és saját párbeszédét fordításként is szemlélte, mégpedig nemcsak azután, hogy szépírói művek magyarra átültetésére kényszerült, hanem már 1931-ben is, amidőn valamely „Új enciklopédia” létrehozásának szellemében a pozitivista részletkutató „madárnyelvét” kárhoztatta, úgy jellemezvén a tények bűvöletében élő szakembereket, mint akiknek tevékenysége arra szorítkozik, hogy „a nyelveket beszélőknek kivallják titkaikat”. Három évvel később, az ókori görögökkel foglalkozó, már említett tanulmányában részletesen fejtegette „a szógyártás örömét” Homérosznál, „a görög líra és tragédia tömör, érzéki nyelvét”, „a filozófia fogalom-teremtő mohóságát” pedig a nyelv „történelmi rétegződésével” hozta összefüggésbe. A görög hagyomány szerinte a nyelvben keresendő: „A nyelv élő geológia; megőrzi egy nép történeti korszakait (...). A görög nyelv teljessége a görög kultúra teljességét tükrözi.”

Való igaz, hogy Németh sokszor „a műalkotások szerzőjét individuumként képzelem el” (Szirák 199, 143), de ebben a vonatkozásban kortársai közül Kosztolányit leszámíva aligha lehet sok magyar íróat szembeállítani vele. Óvatosan kell bannunk az általánosítással, hiszen például aligha érezhető különbség a *Chanson de Roland* és az *Orlando furioso* megközelítése között. Ariosto alkatáról szinte semmit nem ír, helyette ponyvairodalomról, „szerkezet”-ről, „térnek és tempónak” a „túlzásai”-ról, „a valószínűség fokai”-ról, „ottava rimá”-ról, „műfaj”-ról s „iróniá”-ról értekezik. Más példára is lehetne hivatkozni. Fieldinget méltatva a *Tom Jones* egyik leírásából indítja gondolatmenetét. Ne feledjük, hogy még Leo Spitzer is a szerző alkatára próbált következtetni a nyelvhasználatból. Németh nem mindig hanyagolta el a művek nyelvi megalkotottságát – Bethlen Miklós képeiről vagy Kosztolányi mondatairól elismeréssel szólt. 1932-ben Aranyról készített tanulmá-

nyának sarkalatos állítása Vörösmarty s Arany nyelvének összehasonlítására vonatkozik. Az is figyelmet érdemel, ahogyan a nyelv jellemzését a fordítás kérdésköréhez kapcsolta, midőn az Arisztophanész-átköltést a *Toldi szerelme* fölé helyezte.

### 3. Az időszerűség viszonylagossága

Ha az eddig elmondottakból olykor azt lehetett sejteni: Németh László következtelenségei bírálat tárgya lehetnek, most kifejezetten azt sugalmaznám: önellentmondásai miatt is átértelmezhetőek a művei. A munkamegosztásnak előnyeit is jól látta, hátrányait viszont a parlagisággal hozta összefüggésbe. A „madárnyelvet” a látókör hiányára vezette vissza, a gyökertelenséggel szemben az „utazni kell” követelményét hangoztatta. Arra a kérdésre, miként határozta meg a sajátot, amelyhez képest az idegent viszonyította, nem könnyű egyértelműen válaszolni. Márcsak azért sem, mivel hosszú életpályáról van szó s olyan szerzőről, aki nagyon különböző helyzetekben kényszerült állásfoglalásra.

A fiatal Németh Lászlót egyszerre vonzotta s taszította a gondolat, hogy a magyar kultúra a parasztságéban keressen ösztönzést. Nem hiszem, hogy nagyon mélyen értette volna Bartók zenéjét – kései évtizedeiben nem túlzottan mélyértelmű kifejezés a „bartóki modell” –, de talán hasonló fölismerésre jutott, mint Bartók az első világháború előtt: számára is idegen volt a parasztság életmódja, s azt is előre látta, hogy az érintkezés a városi élettel a parasztság eltűnését idézheti elő. Azt is megsejthette, hogy ez a városi, polgárosult ember történeti tudatának csorbulását is magával hozhatja. Az állókép-szerű, zárt életmód halálra volt ítélve, eltűnése mégis veszteség lehet a fejlődés meghatározta világ számára. Németh egyik gyakran használt s könnyen félreértelmezhető metaforájával élve talán úgyszólván lehetne mondani: a gyökerek fölszakadása azoknak is veszteség lehet, akik úton vannak.

Természetesen a történelem nélküli falu teljesen zárt, ön-magában teljes világa elvonatkoztatás, sőt kitalálás (fikció) – Bartóknál éppúgy, mint Némethnél. Mielőtt napirendre térnénk fölötte, érdemes arra emlékeztetni magunkat, hogy az időszerűség a változó világ függvénye. Történeti fejtegetéseiben Németh minduntalan figyelmeztet arra, hogy nincs végleges értelmezés, korszerűség és elavultság egymás függvénye, a rövid távon elévülő hosszú távon érvényesnek bizonyulhat és megfordítva. Vespasianus leromboltatta Bizánc falait. „Ez az elővigyázat előbb megbosszulta magát, aztán igazolta”. A másféle iránti türelem kizárja az egyetemes emberi természet vagy értelem eszményének túlzottan könnyű hangoztatását. E két egymáshoz kapcsolódó föltevés összhangban áll a jelenkor néprajztudományában (antropológiájában) elterjedt felfogással. „Nemcsak ábránd, hogy az emberiség teljesen megszabadíthatja magát az etnocentrizmustól – figyelmeztet Clifford Geertz –, de nem is volna jó, ha ezt tenné” (Geertz 2000, 70).

Németh László bizonyos megnyilatkozásaiban mintha nem érvényesülne e kettősség. Kései évtizedeiben olykor mintha inkább csak az etnocentrizmus árnyoldalait lehetne látni: nem mindig tudatosította magában, honnan tekintett a világra, s ez gátolta saját elfogultságainak, életmódjának ismeretét. Nyelvének határai fiatal éveiben tágasabbak voltak, következésképp világa is gazdagabb lehetett. E viszonylagos beszűkülést természetesen úgynevezett külső tényezők is okozhatták: a második világháború, majd a kommunizmus elzárta Magyarországot a világ többi részétől. Pályája elején fönntartásokat fogalmazott meg a népinek nevezett mozgalommal szemben. Később mintha részben föladta volna ezeket. Elkötelezettségével is magyarázható, hogy József Attila költészetéről érdemben kevéssé vett tudomást.

Annyi bizonyos, hogy e sok véletlen vagy legalábbis kényszerű mozzanattal tarkított pályafutás arra emlékeztethet: az első világháború utáni évszázad magyar művelődésében döntő szerepet játszott, vajon megfelelő időben került-e nyilvánosságra valamely írásmű. A húszas évek végétől egy bő évti-

zedig az a szándék vezette, hogy más világokat tegyen érthetővé a maga s olvasói számára. Bármilyen legyen a véleményünk arról a válaszról, amelyet a sajátmaga által fölvetett kérdésre adott, a kérdést hiba volna lényegtelennek vélni. Körülbelül így összegezhető: miben rejlik a kultúrák közötti eltérés, mi idézi elő s mennyire fölszíni avagy mély jelenség.

Egykor sznobokat és parasztokat emlegetett. Vélekedése annyiban avulhatott, hogy e kettő bajosan állítható szembe egymással. A világ egyszerre halad egységesülés és további megosztódás felé. Kérdésfelvetése azonban ma is roppant időszerű: az idegennek sajátta átfordítása nehéz föladat. A művelődés tanulmányozóinak az a kötelessége, hogy megoldási lehetőségeket találjanak.

#### HIVATKOZÁSOK

- Bloom, Harold (1999) *Shakespeare: The Invention of the Human*. London: Fourth Estate.
- Dávidházi Péter (1999) „'Betegség, melynek Jézust köszönhetjük': Egy parafrázis Németh László és Pap Károly párbeszédében”, in Görömbei András (szerk.): *Németh László irodalomszemlélete*. Debrecen: Csokonai, 193–234.
- Geertz, Clifford (2000) *Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Hajdu Péter „Ki beszél a parafrázisban? Hozzászólás Dávidházi Péter: 'Betegség, melynek Jézust köszönhetjük' című dolgozatához”. Kézirat.
- Leafstedt, Carl S. (1999) *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Béla Bartók's Opera*. New York–Oxford: Oxford University Press.
- Szirák, Péter (1999) „Olvasásmód és (ön)megértés (Hozzászólás a Németh László-esszéik olvasástörténetéhez)” in Görömbei András (szerk.): *Németh László irodalomszemlélete*. Debrecen: Csokonai, 138–153.
- Veres András „Párbeszéljünk! Dávidházi Péter tanulmánya ürügyén”. Kézirat

## Az esszé műfajának kockázatai

### 1. Az esszé fogalma

„Az esszét mint műfajt hírhedten nehéz meghatározni. (...) Samuel Johnson (1709–1784) – maga is remek esszéíró – úgy jellemezte az esszét, mint 'az elme laza kiruccanását (sally), szabálytalan, megemésztetlen darabot, nem szabályos vagy elrendezett megnyilatkozást' (performance). Noha az ebben a könyvben tárgyalt és bemutatott esszé egyáltalán nem 'laza', 'szabálytalan' s 'megemésztetlen', érdemes arra emlékeztetni, hogy az esszét története során rendszerint kísérleti, tudománytalan, sőt műkedvelő eszmékkel társították.” Így kezdődik Richard Aczel *Hogyan írjunk esszét?* című, magyarul is kiadott könyve (Aczel 1998, 7).

Mivel indokolható, hogy angol munkára hivatkozom az esszé fogalmának a mérlegelésekor? Főként azzal, hogy Négyesy László *A Pallas Nagy Lexikona* 1894-ben megjelent VI. kötetében azt állítja, a francia eredetű szó angol közvetítéssel került át a magyar nyelvbe. Az általa is használt angolos betűalakot sokáig használták magyar írók. Az ő meghatározása szerint az „essay” „a. m. kísérlet, tanulmány, rövidebb értekezés tudományos vagy irodalmi tárgyról, melyet fővonásaiban, tehát vázlatosan s általános érdeke szerint beszél meg közérthető módon és érdekesen. (...) Mai alakjában az E. napi eseményekhez, fontos irodalmi mozzanatokhoz, korkérdésekhez

fűződő könnyű és fesztelen tárgyalása egy-egy eszmének vagy kérdésnek.” E körülírás bizonytalanságára mi sem jellemzőbb, mint az, hogy Négyesy Kemény Zsigmondot nevezi meg elsőként a magyar essay művelői közül, akinek írásmódja alig ha felel meg az idézet végén megjelölt követelményeknek.

Függetlenül attól, hogy Richard Aczel hasznos munkájából nem hiányzik az angolszász művelődésre oly gyakran jellemző tapasztalati gyakorlatiasság (empirizmus), nehéz volna tagadni, hogy az esszé különösen ad alkalmat arra, hogy valaki kételkedjék a műfajok meghatározásának értelmében. A távolabbi múltban meglehetősen eltérő írásműveket neveztek esszének: Locke *An Essay Concerning Human Understanding* és Voltaire *Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations* című munkája sok fejezetre tagolt bölcséleti értekezés, Pope alkotásai közül az *An Essay on Criticism* és az *An Essay on Man* hosszabb lélegzetű vers.

Fölvetődik a kérdés, vajon ugyanazt értik-e manapság a különböző nyelvterületeken, amikor esszéről beszélnek. Némely országokban szokássá vált a műfaj megnevezéséhez valamilyen megszorítást kapcsolni, a kritikára utaló jelző vagy előjárás kapcsolat formájában. Matthew Arnold 1865-ben *Essays in Criticism* címmel jelentetett meg gyűjteményt különböző alkalmakra készített és folyóiratokban már korábban megjelent értekező írásaiból. Majd száz évvel később, 1964-ben Roland Barthes *Essais critiques* címmel adott ki kötetet a Seuil kiadó „Tel Quel” sorozatában. Négy évvel korábban az Oxford University Press kötetet adott közre *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism* címmel. Szerkesztője, Meyer H. Abrams, akkoriban a Cornell University tanára s az amerikai romantika-kutatás kiemelkedő képviselője volt, ki jórészt széles körben ismert tudósok munkáiból állította össze a kötetét. A „Galaxy Books” sorozatnak e kötetét azután 1962-ben ugyanezzel az alcímmel követte a *Seventeenth Century Poetry*, majd 1963-ban a *Modern American Fiction: Essays in Criticism*. Ugyanezekben az években a New Jersey államban működő Prentice-Hall kiemelkedőnek tekintett szerzők műveinek irány-

adó értelmezéseiből adott válogatások hosszú sorát bocsátotta közre *A Collection of Critical Essays* alcímmel. A közelebbi múltra is lehet hivatkozni. Paul de Man fiataalkori doktori értekezését leszámítva nem írt hosszabb, áttekinthető vagy összefoglaló igényű művet. Nemcsak 1953-ban a *Critique* című folyóiratban „Montaigne et la transcendance” címmel közölt, tíz lapnál alig hosszabb írását, de még kései s legnehezebb fajsúlyú értekezéseit is szokás esszéknek nevezni. Egy 2001-ben megjelent, kifejezetten az antwerpeni születésű irodalmár örökségét mérlegelő kötetben a *Blindness and Insight* és az *Aesthetic Ideology* szövegeit is egyaránt ezzel a minősítéssel emlegetik (Cohen, Cohen, Hillis Miller, Warminski 2001, 236, 273). 2000-ben a Krónika Nova Kiadó *Esszék – irodalomról* című sorozatában adta ki *Újraértelmezések* című kötetemet. A benne olvasható szövegek némelyike számos jegyzetet tartalmaz s előadás-ként tudományos ülésszakon hangzott el. Műfajilag nehezen lehetne elkülöníteni őket másutt megjelent tanulmányaimtól. Ellenpéldákat is fölhozhatnék annak bizonyítására, hogy a nyelvhasználat nem igazít el. A *Gondolatok a könyvtárban* címmel 1971-ben közreadott gyűjtemény előszavában Szabolcsi Miklós egyértelműen tanulmányoknak nevezi Szerb Antal írásait.

Noha rendszeres helyett csak szűrőpróbaszerű vizsgálódást folytattam, töredékes ismereteim alapján azt a föltevést kockáztatnám meg, hogy magyar szerzők közül némelyek rokonértelmű, mások viszont ellentétes jelentésű fogalomnak tekintették az esszét és a tanulmányt. Névy László például fölcserélhetőnek vélte a két minősítést (Névy 1882, 107), Péterfy Jenő viszont határozott megkülönböztetéssel élt: Keménynek Széchenyivel foglalkozó munkáját „tanulmány”-nak nevezte, szemben Emerson esszéivel, amelyeket úgy olvasott, „mint egy költői ihletű gondolkozó rhapsodiáit.” A második írásmódról általa adott jellemzésben óhatatlanul is érezhető némi távolságtartás: „Egyes dolgokon nem kell fönnakadnunk: halmozással van benne paradoxon, egyoldalú, félig igaz általánosítás, a stílus színgazdagságában elrejtőző logikai határozatlanság” (Péterfy 1901–2, 1: 109, 2: 410).

Lehetséges volna, hogy az esszé csupán a monográfiával állítható szembe? Megnyugtató az efféle következtetés, mégsem merném vállalni. Létezik a magyar esszéírásnak olyan változata, sőt talán hagyománya is, mely egyértelműen különbözik a tanulmányétól. 1990-ben fogalmazódott meg az a Montaigne-ra hivatkozó önértelmezés, mely szerint az esszé „tudományos ismeretterjesztéssel vezekel lírai indítékaiért, igazság szerint nem annyira irodalomtörténeti szakmunka, mint inkább írásmű: gondolataim története. (...) A tudománytörténet megnevezi, rendszerezi és idézetekkel helyükhöz köti a hazajáró lelkeket. Az esszé: megidéri őket; azzal, hogy eleven szövegében testet ad nekik, s halhatatlanságukat úgy költi életre. (...) Az esszéírás gyakorlatában az irodalomról alkotott vélemény nem találmány, nem szabadalom. Hasonló ahhoz, amiből eredetét nyeri s amiben eredményét reméli: *élmény*, erőforrás, ihlető és alkotó alkalom” (Géher 1993, 7). Ha így jellemezhető az esszé, akkor a tanulmány egészen más műfaj. Az értekezés, pontosabban a fordíthatóság két ideáltípusáról van szó; minden értekező írásmű e kettő között helyezkedik el. Durván fogalmazva, az esszében az értelmező, a tanulmányban az értelmezés beszédmódja játszik elsődleges szerepet.

A tanulmányon kívül három műfajváltozattól szeretném elválasztani az esszét: az olyan bírálattól, mely valamely kiadvánnyal, művészeti alkotással vagy előadással foglalkozik, a jellemképtől, melyet Macaulay, Sainte-Beuve, Szalay László vagy Kemény Zsigmond elbeszélést értekezéssel ötvöző alkotásai fémjelezhetnek – ilyen írásművekkel másutt már foglalkoztam –, valamint a röpirattól, melyben döntő szerepet játszik a felhívás illetve tanítás – mint például Swift *A Modest Proposal* vagy Németh László *Kisebbségben* című eszmefuttatásában. Nem vitás, hogy e négyféle beszédmód közeli rokonságot tart az esszével – a könyvismertetés például a tizenkilencedik századtól napjainkig sokszor szolgált ürügyként saját gondolatmenet kifejtéséhez. 1829-ben Carlyle a *Foreign Review* hasábjain Novalis műveinek Ludwig Tieck és Friedrich Schlegel készítette kiadásának három évvel korábban megje-

lent negyedik változatából kiindulva tett kísérletet arra, hogy a német költő idegenszerű írásmódját az angol közönség számára megközelíthetővé tegye. Nem nehéz e munkában annak elődjét fölismerni, amit általában „review article” névvel illetnek; a *The New York Review of Books* mintájára a *BUKSZ* is ezt a műfajötvetet részesíti előnyben.

Nem kevésbé jól fölismerhető a rokonság esszé és tárca között. Mint más országokban, nálunk is az újságírás hívta életre ez utóbbit. Ötletszerűsége miatt erős benne az alkalmi jelleg, ezért is lehet mulékony a hatása. Aligha tagadható, hogy a vele rokon tárcanovellával együtt fontos szerepet játszott a magyar próza alakulásában, de nem zárható ki annak a lehetősége, hogy a tárca elterjedése, különösen az olykor „kis színes”-ként emlegetett változatának népszerűsége is okolható azért, hogy a magyar irodalomban viszonylag ritka az olyan esszé, mely gondolati igény vonatkozásában Henry James, Gottfried Benn, T. S. Eliot vagy Maurice Blanchot legjobb ilyen jellegű munkáihoz mérhető. Az *ifjú s A férfi Vörösmarty*, vagy a *Lenni vagy nem lenni* talán hasonlítható az említett külföldi szerzők megnyilatkozásaihoz, de Máraitól Esterházyig sok olyan magyar szerzőre utalhatnék, kinek életművében inkább tárcákat lehet találni s nem esszéket. A tárcát legalább akkora távolság választja el az esszétől, mint a napi sajtóban közölt könyvismertetés a szakszerű bírálattól; a benne található célszavak hosszabb távol elévülhetnek s az értékítéletek utólag túlfogalmazásnak bizonyulhatnak.

## 2. Montaigne öröksége

Tagadhatatlan, hogy az esszé határai kezdettől fogva elmosódottnak mondhatók. Montaigne gyűjteményének első könyvét hatalmas sírfeliratként is lehet olvasni, mely Étienne de La Boétie-nak állít emléket, annak az íróársnak, kinek huszonkilenc szonettje olvasható az első könyv közepén. Tökéletes



„gentilhomme”-ként, példaként állítja az utókor elé, s így az exemplum s a jellemkép hagyománya is igénybe vehető az értelmezésben. Sőt, a későbbiek felől akár bensőséges naplóként is felfogható Montaigne műve, különösen, ha az egyes esszék keletkezési idejét próbáljuk irányadónak venni. A második könyvben hittudományi fejtegetést is kereshet az olvasó, hiszen a terjedelemben az *Esszék* minden más részét messze felülmúló tizenkettedik fejezet, az „Apologie de Raymond Sebond”, egy Montaigne által korábban fordított *Természetes hittan* (Théologie naturelle) című munkában a hit, hitetlenség és megszokás viszonyáról kifejtett gondolatok védelmének a megfogalmazása. Egy védőbeszéd mellett tartott védőbeszéd, s ennyiben a tizenhatodik században meglehetősen elterjedt műfaj megkettőzése.

Széchenyi István gróf először 1823. szeptember 29-én kelt naplóföljegyzésében hangsúlyozza, hogy Montaigne esszékötete számára „nélkülözhetetlen (unentbehriches) könyvvé vált.” Ugyanebben az évben, október 27-28-án említi, hogy – tükörfordítással élve – „kivételes érdeklődéssel” (mit ausnehmendem Interesse) olvassa az első könyvet (Széchenyi 1926, 404, 410). 1824. március 21-én egy sor idézetet másol ki az *Esszék* első könyvből, amelyek egyértelműen elárulják, mennyire erős ösztönzést adtak Montaigne esszéi naplójának írásához. Ugyanebben az évben, májusban, a második könyvből kölcsönzött megnyilatkozások tovább bizonyítják, mennyire elmélyülten tanulmányozta az esszéket. 1825. július 21-én azután meglátogatta Bordeaux-ban Montaigne házát és sírhelyét.

Virginia Woolf kötetben 1924-ben megjelent esszéjében az a hallgatóságos föltevés, hogy Montaigne nem hozott létre önálló műfajt. Az angol író az önarckép művelői közé sorolta a francia szerzőt, nem látván lényegi különbséget az *Esszék* szerzőjének, a naplóíró Samuel Pepysnek s a vallomástevő Jean-Jacques Rousseau-nak írásmódja között. „Önmagát ismeri; minden más ismeretet bizonytalannak vél.” Így jellemzi Gide Montaigne esszéit. Az a véleménye, a tizenhatodik századi szerző „úgy gondolja, valójában önmagán kívül semmit

nem képes megismerni” (Gide 1939, 10, 14). Ezt az értelmezést valóban alátámasztják az *Esszék* élén olvasható szavak: „olvasó, könyvemnek én vagyok a tárgya” (matiere).

Az utókor könnyen arra következtethet az első könyv ötvennegyedik fejezetének okfejtéséből, hogy az esszé nem ponyvairodalom, de nem is tanulmány. Egy korábbi – 1580-ból származó – szövegváltozat szerint az *Esszék* nem elégíthetik ki a „kifinomult és tudós” („délícats et sçavans”) szellemek igényeit. A későbbi változatban „kivételes és kiváló” („singuliers et excellens”) jelző szerepel. Az ellentétpár másik oldalára a korábbi szövegben a „vaskos és tudatlan” („grossiers et ignorans”) jelző utal, a későbbiben viszont a „közönséges és faragatlan” („communs et vulgaires”) minősítés szerepel. Nehéz ellenállni a kísértésnek, hogy úgy véljük, a műfaj létrehozója mintegy előre látta az esszé képviselte egyensúly törekénységét.

Gide, Montaigne műveinek egyik alapos értelmezője meg volt győződve arról, hogy az esszének a lényegéhez tartozik, hogy „előzetes tervezés (composition préétablie) s módszer nélkül írják, események és olvasmányok véletlenszerű hatásának a jegyében” (Gide 1939, 7). Az *Esszék* utolsó, harmadik könyvének harmadik fejezetében valóban ez olvasható: „az egyik órában ezt, a másikban azt a könyvet olvasom, elrendezés és tervezés (desseing) nélkül (...). Olykor álmodom, olykor jegyzeteket készítek és tollba mondom, sétálgatva.” A műfaj későbbi sorsa szempontjából nyilvánvalóan nem közömbös, hogy létrehozója nagyon következetesen kételkedett. „Mindenesetemes érvényű ítélet gyáva (lasches) és veszélyes” – olvasható a harmadik könyv nyolcadik fejezetében. Az erősen önéletrajzi jelleg mindazonáltal nem engedi meg, hogy az olvasó valamely egyén tükörképét lássa az *Esszék*ben, mert „minden ember az emberi sors (condition) teljes alakját ölti magára” – ahogyan a harmadik könyv második fejezetében olvasható. Ez teszi érthetővé, hogy az esszé mindig s szükségszerűen tele van önellentmondással, ugyanis „sem nekünk, sem a tárgyainknak nincs állandó létezése, sajátmagunk, ítélezésünk és minden halandó dolog szüntelen folyamatban és átfordu-

lásban van (coulant et roulant), s így azután egyikünkről sem lehet semmi bizonyosat megállapítani, hiszen az ítéző s a megítélt szüntelenül változik és ingadozik (branle).” A második könyv tizenkettedik fejezetének e szavai nemcsak *Hamlet* habozásának megfogalmazására, de esszék hosszú sorára is lehettek ösztönző hatással. A műfaj kezdettől fogva kizárta a szentelen tárgyilagosságot s arra emlékeztetett, hogy minden értelmezést olyan távlat hoz létre, mely ugyan nem – pontosabban nem pusztán – egyéni, de meghatározott előítéletek jegyében fogant.

Amidőn az esszé tétova körülírásakor a műfaj legkorábbi példáiból próbálunk kiindulni, nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy utóbb sokan meghamisították, vagy legalábbis félreismerték Montaigne örökségét. Ő ugyanis nem alkalmi szösszenetek írására vállalkozott, ehelyett egy három könyvből és összesen százhat fejezetből álló könyvet alkotott. A „három jó asszonyról” szóló rész, mely a második könyv harmincötödik fejezete, Ovidius *Átváltozások* című költeményének szerkezetéhez hasonlítja az *Esszék* fölépítését. Lehet ugyan vitatkozni azon, milyen is Montaigne legjelentősebb művének a formája, de tagadhatatlan, hogy szerzője úgyszólván haláláig módosította a szövegét, azzal a meggyőződéssel, hogy a hatás jórészt az egyes fejezetek egymáshoz kapcsolódásán, kölcsönhatásán múlik. „Az olvasó óhatatlanul is arra készteődik, hogy visszatérjen a korábbihoz, sétáljon a szövegben, abban az együttesben, amely kört vagy helyesebben köralakú fűzért alkot” – ahogyan Michel Butor írja *Esszék az Esszékről* című könyvében (Butor 1968, 71). Mindhárom könyv egy-egy középpont köré szerveződik: az elsőnek de La Boétie szonettjei, a középsőnek „a lelkiismeret szabadságáról” írt tizenkilencedik fejezet, a harmadiknak „a nagyság hátrányáról” („de l’incommodité de la grandeur”) folytatott elmélkedés alkotja a magját. Ahogyan kimutatták, az *Esszék* a hármasszám alapján szerveződött könyvnek tekinthető: három jó asszonyról, háromféle kereskedő tevékenységről, három könyvről esik szó, és a központi fejezetet leszámítva a középső könyv az első-

höz képest kétharmadnyi, a harmadik a másodikhoz képest egyharmadnyi fejezetre tagolódik (Butor 1968, 174).

### 3. Közvetítő műfaj vagy élménybeszámoló?

Hasonló megszerkesztettséget tudomásom szerint egyetlen későbbi gyűjteményben sem mutattak ki. Legföljebb William Hazlitt 1821-22-ben kiadott, harminchárom esszéből álló *Table Talk* című kötetében sejthető olyan fölépítés, melynek következtében e munka több lehet, mint alkalmi írások halmaza. Az esszéírók zöme inkább csak azt a gondolatot vette át a nagy elődtől, hogy az esszé közvetítő műfaj. Hume eszmefuttatása „Az esszéírásról” például a következő megkülönböztetéssel kezdődik: „Az emberiség pallérozott (elegant) része, mely nem merül el a pusztán állati létben, de az elme tevékenységével foglalja el magát, vagy *tanult*, vagy *társas érintkezést* folytat. (...) Tanultság és társas érintkezés világának különválása szemlátomást a legutóbbi időknek a fogyatkozása, és bizonyára nagyon rossz hatással volt a könyvekre és a társas létre: (...) a tudomány sokat veszített azáltal, hogy kollégiumokba és cellákba zárták, elkülönítvén a világtól és a jó társaságtól. (...) Óhatatlanul is olyan lakosnak vagy követnek tekinthetem magamat, ki a tudomány világából a társalgásába lép át, s állandó kötelességének tartja, hogy biztosítsa a jó érintkezést e két egymásra utalt világ (state) között” (Hume 1963, 568–570). Carlyle – ki 1824-ben illetve 1827-ben a *Wilhelm Meister* két részének angol változatát jelentette meg, majd 1836-ban *Sartor Resartus; the Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* című művében a német transzcendentalizmust Sterne írásmódjával ütköztette – úgy fogalmazta át a Hume-tól kapott örökséget, hogy kultúrák kölcsönhatásának, az elsajátításnak megnyilvánulásaként, a fordítás közeli rokonaként, művelődések közötti párbeszédként fogta föl az esszét. A német idealizmus beszédmódját abból a föltevésből kiindulva ültette át az angol empi-

rizmus közegébe, hogy a mélységet a fölszínre s a távolit közel kell hoznia, de e művelet közben az idegenszerű különösége nem szenvedhet csorbát. A *Novalis* című, már említett esszé jól szemlélteti, hogy a szó szerinti és szabadabb átköltéshez, valamint az értelmezéshez úgy folyamodott, mint a fordítás háromféle módjához, melyet egyúttal az esszé beszédmódjának három fő összetevőjeként tartott számon. Továbblépett Madame de Staël *De l'Allemagne* című könyvéhez képest, amennyiben összetettebb és árnyaltabb módon közelítette meg fordítás és értelmezés viszonyát.

A pozitívizmus bizalmatlanságot keltett a közvetítő műfaj eszményével szemben, az 1908-tól induló *Nyugat* viszont egyértelműen ellenhatást képviselt. Noha természetesen súlyos hiba volna egységesnek mondani az ebben a folyóiratban megjelent esszék írásmódját, nehezen tagadható, hogy a *Nyugat*ban megjelent közlemények egy része jelentős mértékben hozzájárult az élménybeszámolóknak nevezhető írásmód magyarországi elterjedéséhez. Fölvetődik a kérdés, mennyiben hozható ez összefüggésbe az angol esztétizmus mozgalmanak, főként pedig Oscar Wilde *A kritikus mint művész* című munkájának ösztönző hatásával. E két részes, először 1890-ben megjelent művet a *Nyugat* munkatársai közül többen már azelőtt is ismerhették, hogy 1918-ban megjelent Halasi Andor fordításában, a Gömöri Jenő szerkesztette *Modern Könyvtár*ban.

A *kritikus mint művész* látszólag párbeszéd, de inkább káté- ra emlékeztet, hiszen Ernest szerepköre a kérdezőre korlátozott, míg az első rész elején a zongorától fölálló Gilbert a gondolatmenetet kifejtője, aki „az élvezet kánonjai”-t ismeri el egyedüli mérceként (Wilde 1966, 1016). A kezdet kezdetén Montaigne-ra hivatkozik, így is emlékeztetvén arra, hogy esszé jellegű megnyilatkozásról van szó. Nem vitás, hogy Wilde értekező művében ugyanúgy vannak fölszínességek, mint más műfajú alkotásaiban – különösen, ha Henry James egykorú értekező műveinek írásmódjával hasonlítjuk össze. „Semmi, amit érdemes tudni, nem tanítható” – állítja Gilbert (Wilde 1966, 1016). Efféle árnyalatlan kinyilatkoztatások soha nem

fordulnak elő az amerikai születésű kortársnak a festészettel, építészettel vagy irodalommal foglalkozó írásaiban. Wilde visszahangozza egykori tanárának, Walter Paternek a német romantikától örökölt értékelését, mely szerint a zene a legmagasabbrendű művészet, ám Antonín Dvořák műveit próbálja bizonyítékként fölhasználni, amiből arra lehet következtetni, hogy Wilde ízlése meglehetősen maradi volt.

Nem volna méltánytalanság azt állítani, hogy *A kritikus mint művész* sok vonatkozásban a romantika tanításait ismétli: a költő látnok, a szóbeliség magasabbrendű az írásnál, a történelmet állandóan újra kell értékelni, s a nyelv nem gyermeke, de szülője a gondolatnak. Az sem tagadható, hogy a szöveg első részében akadnak olyan állítások, amelyek az esszét élménybeszámolóknak tüntetik fel: „A legkifinomultabb (highest) kritika nem egyéb, mint saját lelkünkről készített följegyzés. (...) A kritikus egyedüli célja saját benyomásairól (impressions) készített beszámoló (chronicle). (...) Csakis új alkotáshoz szolgáló kiindulópontnak tekinti a műalkotást” (Wilde 1966, 1027–1029). Meg lehetne kérdezni, ugyan mennyiben hozott újat ehhez a kinyilatkoztatáshoz képest Harold Bloom, aki egyébként azt állította, hogy Wilde-nak „mindenben igaza volt” (Bloom 1994, 16).

A második rész azonban némileg túlmutat az egyéniség romantikus értelmezésén. A *Hamlet*nek nincs önazonossága; Shakespeare műve értelmezés kérdése. A kritikus a zenei előadóhoz hasonlítható, amennyiben mindig a saját korának megfelelően értelmezi a művészi alkotást. „Mindig arra emlékeztet, hogy a műalkotások élő létezők (living things)” (Wilde 1966, 1034). Ez a felfogás rokonságot mutat Nietzsche szemléletével, vagyis a történő megértés jegyében szakítást jelent „az igaz érvényesség karteziánus követelményé”-vel. Sőt, gondolatmenete párhuzamos a német bölcselőével, melynek lényegét Kulcsár Szabó Ernő így jellemzi: „az új megértés következményeként a megértő alany is változáson megy keresztül” (Kulcsár Szabó 2001, 61).

Wilde a metafizikát és a vallást a múlt körébe utalta, s a modern művészetet élesen elkülönítette az erkölcsi tanítástól.

Lehet, Kosztolányi innen kapott ösztönzést homo moralis és aestheticus szembeállításához. Az állítás, mely szerint „minden rossz költészet valódi érzelemből fakad”, T. S. Eliot felfogását vetíti előre, s annak hangoztatása, hogy „az előítéletmentes (unbiased) vélemény értéktelen” már-már Gadamer hermeneutikájával is hozható távoli összefüggésbe (Wilde 1966, 1052, 1047).

A *kritikus mint művész* feltűnően sokszor hivatkozik Goethére. A második rész vége szerint a német költő példája arra bátoríthat, hogy a kritika a faji előítéletekkel („race-prejudices”) szemben szálljon síkra (Wilde 1966, 1057). Az efféle értelmezés összhangban van azzal a hangsúlyos értékeléssel, amelyet a *Faust* szerzője Babbitstól *Az európai irodalom történetében* kap, s egyben arra emlékeztet, hogy Wilde munkáját különböző módokon lehet olvasni. Azok, akik arra következtettek, hogy *A kritikus mint művész* élménybeszámolónak tüntette föl az esszét, némileg egyoldalúan magyarázták Wilde kátéformában írt értekezését.

Ismeretes, hogy Lukács György is Wilde és Alfred Kerr nevét említi, midőn az esszé műfaját próbálja körülírni a „Kísérletek” alcímmel 1910-ben közreadott kötetének bevezetőjében. Az első mondatban föltesztelt kérdés – „szabad-e ilyen írásokat kiadni, lehet-e könyv az ilyen írások összességéből?” (Lukács 1977, 304) – mintha arról árulkodnék, hogy a kötet szerzője nem igazán törekedett arra, hogy Montaigne példáját kövesse, azaz nagyobb egységbe foglalja esszéit. A korábban mondottak alapján lényegében elfogadható Lukács érvelése, mely eredetietlenséget tulajdonít a két általa megnevezett értekező felfogásának: „Kerr és Wilde csak mindenki szájába adták az érveket, amik tisztán megvoltak már a német romantikában” (Lukács 1977, 304). Anélkül, hogy vitatnám annak a jelentőségét, amit a boroszlói születésű értekező a berlini színházakkal és a drámával foglalkozó munkáiban kifejtett, nem szakértő olvasóként az a sejtésem, hogy Kerr értekező távlata nem különbözött nagyon lényegesen a nála tizennygy évvel idősebb Wilde fölfogásától. Bármily legyen is a vélemény

Lukács későbbi munkásságáról, korai esszéit leginkább csak a bölcséleti tájékozottság különíti el *A kritikus mint művész* értékrendjétől. Amidőn például Lukács azt hangsúlyozza, „minden időnek más görögök kellene, és más középkor, és más reneszánsz” (Lukács 1977, 317), nem fejt ki alaposabban a múlt szükségszerű átértékelésének történeti szükségszerűségét, mint Wilde, aki a *Hamlet* átminősítését használja föl példaként. Az sincs ellentmondásban *A kritikus mint művész* gondolatmenetével, hogy Lukács Platónt nevezi a legnagyobb kritikusként; a két értekező közül Wilde folyamodik többször is görög nyelvű idézethez, ami arra is emlékeztet, hogy Oxfordban komolyan vették e nyelv oktatását, és Wilde tanárai közül Pater Platónról adott elő a legszívesebben. Sőt, talán még azt sem képtelenség állítani, hogy Lukács Wilde-nál is egyértelműbben különíti el az esszét a tanulmánytól. Láttuk, *A kritikus mint művész* második része az értelmezést összekapcsolja az esszéírással, a „Levél a ‘kísérlet’-ről” viszont három ponttal végződik, akár Gyergyai Albert későbbi esszéi, a gondolatmenet sarkalatos tétele pedig így szól: „A kísérlet-forma még nem tette meg mindmáig az elkülönülésnek azt az útját, amit testvére, a költészet már megfutott: a kibontakozást a tudománnyal, az erkölccsel, a vallással való primitív, differenciálatlan közösségből” (Lukács 1977, 318). Ezt a célkitűzést mai – a történetiség lényegéből fakadóan esendő – távlatból vágyálomnak (utópiának) vélem, mely lehetőséget adott arra, hogy olyan esszék is keletkezzenek, amelyek viszonylagos egyértelműséggel elkülöníthetők a tudományos igénytől – bármennyire kérdésessé tehető ez utóbbinak a mibenléte.

Aligha lehet tagadni, hogy az 1920-as és 30-as évek élménybeszámoló jellegű esszéi döntő módon alakították a magyar olvasók egy részének ízlését. Szerb Antal már egészen fiatalon, 1920-ban veszélyt látott az „impreszionista kritiká”-ban, pontosabban abban, hogy az értelmező „a saját műélvezetét (...) veszi mértékül” (Szerb 2001, 78), de bajosan lehetne tagadni, hogy ez az írásmód utóbb az ő munkáiban is érezte hatását. 1956 után a *Nagyvilág* óvatos kísérletet tett e hagyomány

főlelevenítésére. Csak a strukturalizmus, a nyelv- illetve jel-tudomány ösztönzésére bontakozott ki ellenhatás. A huszonegyedik század elején már a strukturalizmus fogyatékoságai is jól láthatók. Ismét változtak az értelmező művekkel szemben támasztott igények.

Középkorban, az ötvenes-hatvanas évek fordulóján én is a *Hétköznapok és csodákból s A mai francia regényből* próbáltam képet nyerni a korai huszadik század elbeszélő prózájáról. 1962-ben jelent meg Gyergyai Albert *Klasszikusok* című esszégyűjteménye. Kezdő egyetemi hallgatóként s főként Kassák Lajos révén ismertem a szerzőt, ki megajándékozott e könyvével. Elolvasása után hosszabb levelet írtam neki. Szeptember 19-én kelt válaszána egy részletét érdemes idézni, mert megvilágítja Gyergyai felfogását: „Hogy mondjam? Az esszé, nálam, egy jobb hijján való műfaj; mivel nem vagyok költő, se elbeszélő, esszé-formában mondom el, amit mondani akarok, vagy mondani érdemesnek tartok, holott versben vagy zenében megfelelőbb volna. Dehát vannak olyan természetek, amelyek csak álarcokkal tudnak megnyilatkozni.”

Egyáltalán nem könnyű eldönteni, mennyire általánosíthatunk az idézetekből. Mennyi a hasonlóság például az 1893-ban született Gyergyai és a tizenkét évvel fiatalabb Cs. Szabó László értekező művei között? „Esszék” alcímmel adták ki 1987-ben azt, amit Cs. Szabó Shakespeare-ről írt. A nagy angol költő műveinek ez a „mesefordulat”-ot előtérbe helyező megközelítése egy vonatkozásban rokon Gyergyai esszéivel: mindkét szerző írásai azt a hatást kelthetik olvasójukban, hogy az irodalmi művek értelmezése nem igényel szaknyelvet. Az ilyen felfogás szerint az esszé ahhoz hasonlítható, amit némely tudósok fekete doboznak neveznek. Egyiküket idézve: „a fekete doboz tudósok szokásos megállapodása (conventional agreement), hogy egy ponton túl nem folytatják a kísérletet a dolgok magyarázatára” (Bateson 1972, 39).

Lehetne arra hivatkozni, hogy a dekonstrukció kétségessé tette a strukturalisták kétoldalú fogalmi szembeállításainak hi-

telét, mint ahogy arra is, hogy nehéz megmondani, hol s mennyire érzékelhető a közelmúlt vezető irodalomtudományi irányzatainak (hermeneutika, újhistorizmus, kultúra- vagy művelődéstudomány, feminista vagy posztkoloniális kritika, stb.) kiségyarázása, és mennyiben okoz bizonytalanságot ezeknek egymást hol kiegészítő, hol kioltó kölcsönhatása. Tagadhatatlan, hogy Blanchot, Barthes s Derrida után más az esszé s tanulmány viszonya, sokkal kevésbé egyértelműen különíthetőek el egymástól, mint amennyire egykor Jakobson vagy Genette vélte. Sőt, már Carlyle világosan látta, hogy a legtöbb vagy bármely mű olvasható értelmezett és értelmező szövegeként, vagyis nincs sok értelme szembeállítani az értekezést és az úgynevezett szépirodalmat. Az is igaz, hogy szerzők helyett szerencsésebb művekben, írásmódokban gondolkodunk, amelyek között létezik átjárás. Mindennek ellenére kockázatos volna földadni a szóvan forgó kettősséget. Ismeretes, hogy 1936-ban Yeats a *Mona Lisa* leírásának szabadversbe tördelt szövegével kezdte az általa szerkesztett *The Oxford Book of Modern Verse* című gyűjteményt, de ez nem azt jelentette, hogy az esszéírás költészet, hanem azt, hogy Pater a nyelvi megalakotottság kiemelésével ösztönzést adott huszadik századi költőknek. *Appreciations* című, 1889-ben kiadott kötetében ugyanez a szerző kiváló értelmezéseket adott közre a *Szeget szeggelről* illetve Shakespeare történeti darabjainak angol királyairól. Ugyanitt olyan jellemzés olvasható a Montaigne teremtette műfajról, melyből nem hiányzik a főntartás: „Az efféle irodalom fogyatékoságait mindnyájan fölismerjük: gondolat és írásmód (style) vonatkozásában egyenetlen, hiányzik belőle a megtervezettség (design); rögtönzésszerű (caprice); nincs tekintélye” (Pater 1987, 125). Kései előadásaiban Pater a költeményről, a tanulmányról (treatise) és az esszéről azt állította, hogy „három különböző útnak (ways) felel meg, amelyen az elme az igazsághoz közelít (relates).” Montaigne példájából azt a tanulságot vonta le, hogy az esszé „az olyan elme számára szükséges irodalmi forma, amely szerint az igazság

pusztán lehetőség s megvalósulása általános végkövetkeztetés helyett inkább különös, személyes tapasztalat nehezen megragadható (elusive) hatása lehet” (Pater 1907, 175).

Musil 1914 körül a következőket írta az esszéről: „Egyik oldalán a tudomány terül el. A másikon az élet és a művészet” (Musil 1984, 95). Lehet azzal érvelni, hogy az esszé közelebb áll az elsődlegesnek tekintett irodalomhoz, de azzal nem, hogy helyettesítheti a tudományt. Az irodalom mibenlétének strukturalizmus utáni átértelmezéséből egyenesen az következik, hogy a tanulmány éppúgy része az irodalomnak, mint az esszé. Mindkét műfaj művelői tanulhatnak egymástól, de egyiknek sem szerencsés vagy célszerű kétségbe vonnia a másiknak létjogosultságát. A tanulmány szerzőjének nem szabad felednie, hogy végleges értelmezés nem létezik s a nyelv hatalmát nemcsak elvként lehet hirdetni, de gyakorlatban is érdemes bizonyítani, a szaknyelvet éppúgy honosítani, fordítani kell, mint a műalkotásokat, mert különben idegenszerű, elsajátíthatatlan tolvajnyelv hatását kelti. A „tér (space), amelyet bármely értelmezés teremt műalkotás és megértése között, fennmaradó (residual) fordíthatatlanságot foglal magában”, s az esszé „ebből a fordíthatatlanságból valamit látni enged” – ahogyan Pater kiváló értője, Iser érvel (Iser 2000, 195). Az esszé írójának viszont ajánlatos arra emlékeznie, hogy az értelmezés párbeszéd, mely kölcsönhatást tételez föl, és a mű ellenállásával szaknyelv nélkül nem lehet megküzdeni. Mindketten a művészetet szolgálják, s ezt egyikük sem felejtetheti el, ha nem akarja saját létjogosultságát kérdésessé tenni.

#### HIVATKOZÁSOK

- Aczel, Richard (1998) *How to Write an Essay?* Stuttgart–Düsseldorf–Leipzig: Ernst Klett.
- Bateson, Gregory (1972) *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine.
- Bloom, Harold (1994) *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt.

- Butor, Michel (1968) *Essais sur les Essais*. Paris: Gallimard.
- Cohen, Tom, Barbara Cohen, J. Hillis Miller, Andrzej Warminski (szerk.) (2001) *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Géher István (1993) *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörcépünk 37 darabban*. Budapest: Cserépfalvi.
- Gide, André (1939) *Les pages importelles de Montaigne*. Paris: Corrèa.
- Hume, David (1963) *Essays: Moral, Political and Literary*. London: Oxford University Press.
- Iser, Wolfgang (2000) *The Range of Interpretation*. New York: Columbia University Press.
- Kulcsár Szabó Ernő (2001) „Nietzsche – 2000: A ‘végtelen interpretáció’ történetisége: nyelviség és antropológia között”, *Alföld* 10, 46–78.
- Lukács György (1977) „Levél a ‘kísérlet’-ről” in *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest: Magvető, 1977, 304–321.
- Musil, Robert (1984) *Werke II: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*. Hg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Névy László (1882) *A magyar nemzeti irodalom történetének vázlata: Iskolai használatra*. Harmadik, átdolgozott kiadás. Budapest: Eggenberger.
- Pater, Walter (1907) *Plato and Platonism: A Series of Lectures*. London: Macmillan.
- Pater, Walter (1987) *Appreciations, with an Essay on Style*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Péterfy Jenő (1901–2) *Összegyűjtött munkái*. Budapest: Franklin.
- Gróf Széchenyi, István (1926) *Naplói*. II. kötet. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Szerb Antal (2001) *Naplójegyzetek (1914–1943)*. Budapest: Magvető.
- Wilde, Oscar (1966) *The Complete Works*. With an Introduction by Vyvyan Holland. London–Glasgow: Collins.

## Többsnyelvűség és kultúra: a Kettős Monarchia öröksége

*Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts.  
(Megrendítő az emberi nem hanyatlása.)*

Georg Trak: *Helian*)

### 1. A Monarchia kultúrájának sajátos arca

„Úgy gondolom, hogy a jó osztrák alkotás (Grillparzer, Lenau, Bruckner, Labor) fölöttébb nehezen érthető. Bizonyos értelemben kifinomultabb, mint bármi más, és igazsága sosem a valószínűség oldalán áll” („seine Wahrheit ist nie auf Seiten der Wahrscheinlichkeit”, Wittgenstein 1984, 3). Ludwig Wittgensteinnek (1889-1951) ez a megjegyzése látszólag Ausztriára vonatkozik, ám az általa felsorolt nevekből arra lehet következtetni, hogy a bölcselő voltaképp az egész Habsburg Monarchia művelődési örökségét idézi föl. Niebsch von Strehle nau, akit az utókor Nikolaus Lenau (1802–1850) néven ismer, egy pesti német polgárnak volt az unokája, és a Bánátban született. Közismert, mennyire döntő hatást tettek a magyar Alföldet életképszerűen megjelenítő költeményei Petőfi Sándorra. Arnold Schönberg tanára, a Wittgenstein család otthonába a filozófus anyja, született Leopoldine Kalmus révén bekerült vak zeneszerző, orgonista és zongoraművész, Josef Labor (1842–1914), cseh művész volt. Ha még ehhez hozzátesszük

azt, hogy a bécsi drámaíró Franz Grillparzer (1791–1872) egyik jelentős műve, az *Ein treuer Diener seines Herrn* (*Urának hű szolgája*, 1830) Bánk bán történetének feldolgozása, levonható a következtetés, hogy Wittgenstein a soknemzetiségű és soknyelvű Habsburg Birodalom kulturális sajátosságát próbálta megfogalmazni.

A felsorolt nevek irodalomra és zenére vonatkoznak. Noha történt arra kísérlet, hogy az eszmeiségnek sajátosan osztrák változatát határozzák meg, kétséges, lehet-e kifejezetten osztrák bölcselétről beszélni az empirizmus, a „Sprachkritik” (nyelvkritika), a kantianizmus elutasítása és a lét irracionális megközelítésének helytelenítése alapján (Neumer 2004, 103, 125). Mivel nem a bölcsélet a szakmám, nem lehetek hivatott eldönteni, létezett-e a gondolkodásmódnak kifejezetten a Kettős Monarchiára jellemző változata. Legföljebb annyit kockáztathatok meg, hogy a térség többsnyelvűsége is okozhatta a nyelvre vonatkozó elméleti töprengéseknek azt a föllendülését, amely talán a csehországi hitehagyott zsidó családból született Fritz Mauthner (1849–1923) tevékenységével vette kezdetét. Regényeken, rövidebb elbeszéléseken és színműveken kívül több nyelvre vonatkozó értekezést is megjelentetett, közöttük a három kötetes *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (*Adalékok a nyelv kritikájához*, 1901–2) vagy a *Die Sprache* (*A nyelv*, 1907) című munkát. A „Völkerpsychologie” (néplélektan) ösztönzésére vitába szállt azzal a föltevessel, mely szerint minden nyelvnek közös szerkezete van, és afféle kulturális viszonylagosság mellett érvelt.

Nincs ok arra, hogy föltételezzük Kosztolányi Dezsőről (1885–1936), hogy tudott volna Mauthner könyveiről, bár ennek lehetőségét nem lehet teljesen kizárni. Ismeretes, hogy Szabadkán született, ahol a magyaron kívül német és szerb beszédet is hallania kellett, sőt talán még más nyelvekkel (szlovák, román) is érintkezésbe kerülhetett. Annyi bizonyos, hogy az általa fordítóként és értekezőként egyaránt képviselt kulturális viszonylagosság nemcsak Mauthneréhez hasonlít, de a Bécsben született és nevelkedett Karl Popperéhez (1902–

94) is. Popper érve, mely szerint „valamely nehéz szöveg pontos fordítása egyszerűen nem létezik”, és „ha két nyelvnek más a fölépítése, némely elméletek majdnem lefordíthatatlanok (ahogyan Benjamin Lee Whorf olyan szépen kimutatta)” (Popper 1982, 24), rokonítható Kosztolányi föltevésével, melynek alapján a „fordítás mindig ferdtítés is”, vagy a jelentő, vagy a jelentett szintjén (Kosztolányi 2002, 511–512).

A Monarchia soknyelvűsége érthetővé teszi, miért foglalkoztak oly sokat e térség szellemi életének résztvevői a fordítás mibenlétével. Mivel a Habsburg Birodalomban a német volt az érintkezés nyelve, kultúráját a németül nem tudók csakis fordítás közbeiktatásával értelmezhetik. Vegyünk egy kiragadott példát. A bécsi neveltetésű Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus* című, 1921-ben megjelent, de korábban készült munkájának a kulcsfogalmai, így a „Bild” és vele kapcsolatos „abbildenden internen Beziehung” (Wittgenstein 1981, 64), a „stellen dar” vagy a „stellen vor” korábbi bölcselek szövegeire vezethetők vissza és jórészt lefordíthatatlanok. Még olyan hozzáértők átültetései is félrevezetnek, mint a filozófus Granger vagy a nyelvész Ogden közkeletű javaslatai, a „cette relation interne de représentation” (Granger 1969, 106) illetve a „pictorial internal relation” (Wittgenstein 1981, 65). Leo Black, a zeneszerző Arnold Schönberg (1874-1951) tanulmányainak fordítója megoldhatatlan föladatnak tekintette a „Darstellung” és az „Anschauung” lefordítását. Talán még egy lépéssel is tovább lehet lépni, kétségbe vonva, hogy ugyanennek a fordítónak igaza van akkor, amidőn azt állítja: „Az 'ideák' könnyen megfeleltethetők a 'Gedanken' szónak” (Schoenberg 1984, 18). Az ehhez hasonló példák miatt érthető, miért igyekezett Schönberg angolul írni, ahelyett, hogy fordítót vett volna igénybe, élete utolsó szakaszában, miután a nemzeti szocializmus arra kényszerítette, hogy az Egyesült Államokban telepedjék le.

Természetesen hiba volna azt állítani, hogy a Monarchia szellemi életének értelmezése pusztán nyelvi kérdés. „Sosem szabad feledni, hogy amit az ember az iskolában a történelemről tanul, addig igaz, amíg nincs ellentmondásban azoknak

a politikai, bölcséleti, erkölcsi vagy másféle hiedelmeivel, akiknek az érdekei szerint beszélnek el, színezik át vagy rendezik el a tényeket” (Schoenberg 1984, 239). Schönberg egyik amerikai előadásában fogalmazta meg e figyelmeztetést, vagyis akkor, amidőn az első világháború után fölszámolt Habsburg államról hirdetett legkülönbélebb véleményekkel került szembe. Nem vitás, hogy még a Kettős Monarchiában felnőtt értelmiség sem volt egységes a múlt megítélésében. A Klagenfurtban született Robert Musil (1880–1942) *Der Mann ohne Eigenschaften* (A tulajdonság nélküli ember) című regényében, pontosabban 1930-ban megjelent Első könyvének tizenkilencedik fejezetében olvasható a levél, amelyben Ulrich apja azt javasolja, „hogy egész 1918-at tegyük békecsászáruk jubileum-évévé” (Musil 1977, 1: 106). Hasonló gúny árad a korai huszadik századi Ausztria szellemi életével foglalkozó jelentős munkák egyikéből. Szerzői állítása szerint Wittgenstein „sosem volt képes túltenni magát a válságon, amelyet azoknak a kereteknek az összeomlása idézett elő, amelyekben felnőtt, s amelyek örökkévalóság látszatát keltették, holott nagyonis evilági hamisságot jelentettek” (Janik–Toulmin 1973, 242). Talán fölösleges hangsúlyozni, hogy az értékítélet nem az osztrák gondolkodótól, hanem a két amerikai szerzőtől származik.

Musil regényének olvasója úgy vélheti, a Monarchia a lakosainak etnikai különfélesége miatt eleve bukásra volt ítélve. Márai Sándor (1900–1989) művei másféle értelmezésre adnak alapot. Már *A zendülők* (1930, az 1945-ben megjelent második kiadástól kezdve *Zendülők*) címmel kiadott regényben is érzékelhető, hogy ez az író a Monarchia végét pótolhatatlan értékek végleges elvesztésével társította. *A gyertyák csonkig égnek* (1942) egyenesen olyan berendezkedésnek tünteti föl a Habsburg Birodalmat, amelyben minden állampolgár pontosan tudta a helyét: „Nagy család volt ez, Bécs, a birodalom, a magyarok, németek, morvák, csehek, rácok, horvátok és olaszok, s a nagy családon belül mindenki érezte titokban, hogy e kalandos vágyak, hajlamok és indulatok kö-



zепette csak a császár tud rendet tartani, aki egyszerre volt továbbszolgáló őrmester és felség, liszterujjas közhivatalnok és *grand seigneur*, bugris és uralkodó” (Márai 1943, 54-55). Az ellentét még élesebbnek látszik, ha nem feledjük, hogy ez az író ahhoz a magyar közösséghez számította magát, amelyre erősen hatott 1849 emléke. 1852-ben a budai Szent György téren az uralkodó jelenlétében díszes oszlopot lepleztek le az 1849 májusában, Buda magyar visszafoglalásakor elesett Heinrich Hentzi tábornok emlékére. A magyarok közül sokan nemzetük megalázásának jelképeként fogták föl ezt az emlékművet. Kosztolányi – kinek apai nagyapja harcolt a szabadságharcban, majd Világos után száműzetésbe vonult – emlékeztet erre a *Pacsirta* (1924) című regényében. A tizenöt évvel fiatalabb Márai könyvében semmi nem utal a levert forradalomra. Föl lehet tételteni, hogy 1942-ben már a magyar lakosság egy részének, így a polgári középosztály tagjainak az lehetett a véleménye, hogy közösségük számára a Kettős Monarchia kedvezőbb életfeltételeket tudott biztosítani, mint az első világháború utáni évtizedek. Az a tény, hogy Márai szóban forgó műve 1998 óta népszerűvé vált olasz, német, sőt angol fordításban is, aligha választható el attól, hogy a Monarchia nemzetközi értékelése is előnyösebbre változott. Márai felfogása egyébként meglehetősen közel állt Stefan Zweig (1881–1942) szemléletéhez. Ez a morvaországi zsidó születésű író Bécsben maradéktalanul otthon érezte magát. Úgy vélte, hogy a Kettős Monarchia „a biztonság aranykora volt”, és főváros pedig egymást övező körök példás rendjét teremtette meg: „A császári vár nemcsak térelemként volt középpont, hanem kulturálisan is: összefogta a soknemzetiségű monarchiát. E vár körül az osztrák, a lengyel, a cseh, a magyar főnemesség palotái mintegy második védőfalat alkottak. Azután következett a ’jó társaság’, melyet a középnemesség, a magas beosztású hivatalnokok rétege, a gyáriparosok kasztja és sok ’régí család’ alkotott, ez alatt foglalt helyet a kispolgárság és a proletariátus” (Zweig 1981, 13, 27). Zweig olyan államalakulatnak tekintette a Monarchiát, amelyben mindig szívesen

fogadták az újonnan jötteket. Úgy vélte, a Habsburg Birodalmat a nagyhatalmak döntése szüntette meg, s ezzel helyrehozhatatlanul csorbították az emberi művelődést. Röviddel az idézett állítások megfogalmazása után Zweig a feleségével együtt öngyilkos lett Brazíliában, ahol idegennek érezte magát.

Némelyek Karl Marx tényleges vagy vélt tanításai szellemében minősítettek, föltételezve, hogy a kultúra a politika terméke. Carl E. Schorske azt állította, hogy „az új magas kultúra Ausztriában szemlátomást mintegy melegházban alakult ki, melyben a politikai válság szolgáltatta a fűtést” (Schorske 1980, xxvii). A Monarchia kulturális teljesítményeinek gazdagsága lehetetlenné teszi, hogy rendszeres áttekintést adjunk róluk egy rövid vázlatban, ezért óhatatlanul is önkényes válogatásra kényszerülök. Az itt következő fejtegetések egyrészt nyitott, vitatható, némelyek által kényesnek tartott kérdéseket is érintenek, másfelől viszont nem tudnak a kulturális tevékenység minden fontos területére kitérni. Öniróniával idézhetem Rainer Maria Rilke (1875–1926) egyik művéből azt a figyelmeztetést, hogy „nincs jogunk fellapozni egyetlen könyvet sem, ha valamennyi olvasására nem kötelezzük el magunkat” (Rilke 2002, 388).

Egy 1958-ban megjelent ismerettárban Pierre Boulez megnevezte a huszadik századnak általa legjelentősebbnek tartott öt zeneszerzőjét. A tény, hogy közülük négy (Schönberg, Bartók, Webern és Berg) a Kettős Monarchiában született és teremtette meg a saját zenei írásmódját (Boulez 1966, 304), ékesen bizonyítja az Osztrák-Magyar Monarchia zenei kultúrájának kiválóságát. 1970-ben a bécsi szecesszió kiállítása a londoni Royal Academy épületében döntően hozzájárult a tizenkilencedik-huszedik század fordulóján működött osztrák képzőművészek munkásságának nemzetközi elismertetéséhez. E korszak irodalmát világszerte sokan olvassák.

Nem kevésbé becsülik a tudományos eredményeket. Példaként a Brünn (Brno) városában született Ernst Mach (1838–1916) tevékenységére lehet hivatkozni, ki Grazban és Prágában tanított fizikát, mielőtt meghívták volna a bécsi egyetem-

re. Newton tér és időszemléletének bírálatával, tudománybölcseleti eredményeivel, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung historisch-kritisch dargestellt* (A mechanika fejlődésének történeti-kritikai bemutatása, 1883), *Die Analyse der Empfindungen* (Az érzetek elemzése, 1883), valamint *Erkenntnis und Irrtum* (Megismerés és tévedés, 1903) című könyvével roppant széleskörű hatást keltett. Robert Musil az ő munkásságáról írta doktori értekezését (*Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*, 1908), és előadásait a kor értelmiségének több tagja, így a költő Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) is látogatta. „A huszadik század nagy emberei közül keveseknek volt Ernst Mach-hoz fogható kisugárása” – írta önéletrajzában Karl Popper. „Hatott a fizikára, az élet- és lélektanra, a tudománybölcseletre és a tiszta (spekulatív) filozófiára, Einsteinre, Bohrra, Heisenbergre, William Jamesre, Bertrand Russellre – hogy csak néhányat említsünk” (Popper 1982, 151-152). Mach eredményei kulcsfontosságúnak bizonyultak az optika, az akusztika, a hullámelmélet, mozgásérzékelés tanulmányozói, sőt a történeti vizsgálódások művelői számára is. Az ő „bölcseletének orosz hívei ellen intézett heves támadásként” értelmezhető Lenin munkája, a *Materializmus és empirio-kriticizmus* (Kolakowski 1972, 151). Az sem felejthető, hogy az 1920-as évek Bécsi Köre is elődjének tekinthette.

Ellenfele, Ludwig Boltzmann (1844–1906) is nemzetközi tekintélyre tett szert, kutatóként éppúgy, mint tanárként. Duinóban született (mely ma Olaszországhoz tartozik), Grazban a fizika, majd 1873-tól Bécsben a mennyiségtan tanszékét vezette. Három évvel később ismét a stájer fővárosban lett a kísérleti fizika tanára, majd 1900-ban Lipcsébe hívták. 1902-től ismét Bécsbe került az elméleti fizika tanszék élére, s egyúttal Mach bölcseleti óráit is átvette. A statisztikai mechanikában elért eredményei kiindulópontul szolgáltak a huszadik századi termodinamika számára, a tér fogalmának elméleti lehetőségére vonatkozó nézetei pedig Wittgenstein említett *Traktatusának* egyik ösztönzőjévé váltak. Bécsi tanulmányútja idején Kosztolányi rendszeresen látogatta az előadásait (Kosztolányi 1969, 211–214), és nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy általában bölcseleti, különösképpen pedig a nyelvvel kapcsolatos nézetei hatottak e magyar költő felfogására.

Más tudományokra is lehetne hivatkozni. Megállapították, hogy a „jelenkori Amerika nem csekély részben annak a több ezer orvosi növendéknek köszönheti a kiválóságát, akik Bécsbe mentek tanulni olyan neves szakemberekhez, mint Hebra, Škoda, Krafft-Ebing és Billroth, abban az időszakban, amikor az amerikai orvostudomány botrányosan alacsony szinten állt” (Janik–Toulmin 1973, 35). Akár még azt is meg lehet említeni, hogy a második világháború amerikai győzelmét elősegítő fizikusok többsége budapesti tanintézetekben szerezte alapismereteit.

1920 után sokan úgy tekinthettek vissza a Monarchiára, mint olyan soknemzetiségű alakulatra, amely elbukott. A huszonegyedik század elejére változtak a megközelítések: az Európai Unió nehézségeinek láttán, mind többen gondolhatják, hogy a Habsburg Birodalom figyelemre méltó kísérlet volt az egységesülésre. Az ilyen nézeteket csakis erősítheti azoknak a szellemi tevékenységeknek a súlya, amelyek az 1867-ben létrehozott államhoz kapcsolódnak.

2. Nemzeti eszmeiség és művelődés

Közismert, mennyire elválaszthatatlan a Monarchia története a nemzeti mozgalmakétól. 1853. február 18-án Libényi János csákvári szabólegény kísérletet tett Ferenc József császár megölésére. 1856 és 1879 között neogót fogadalmi templom (Votivkirche) épült Heinrich von Ferstel (1828–83) bécsi születésű építész tervei szerint, a meghíúsított merénylet helyszínén, a Monarchia népszerű zenéjének legsikeresebb művelője, az ifjabb Johann Strauss (1825–99) pedig indulót írt ebből az alkalomból (*Kaiser-Franz-Joseph I. Rettungs-Jubel-Marsch*, op. 126). Noha 1867-ben az uralkodó kiegyezett a magyarokkal,

a csehek kimaradtak az alkuból, s ez nemzeti mozgalmuk élénküléséhez vezetett. Szószólóit természetesen nem az foglalkoztatta a múlt örökségéből, hogy „Prágának előbb lett német székesegyháza, mint Bécsnek” (Janik–Toulmin 1973, 49), és később igyekeztek nem venni tudomást arról, hogy a német nyelvnek nagy művészei születtek a cseh fővárosban. Rilke nyilván hallott cseh nyelvű beszédet a környezetében, nemcsak szülővárosában, Prágában, de Mährisch-Weißkirchenben (a mai Hranicében) is, ahová őt 1890-ben, Musil négy évvel később írták be. A kilencvenes években írott egyik korai költeménye, a *Volkswaise* olyan cseh dallamra hivatkozik, melyet messzi idegenben sem lehet feledni. Jellemző, hogy a cseh zene a parasztgyerek énekét jelenti, és a vers hangsúlyozza a távolságot a beszélő és az énekes között. A katonaiskolában töltött mintegy két év után Rilke már jórészt szülőföldjétől messze élt, s ott írta legjelentősebb műveit, így a *Duineser Elegien* (*Duinói elégiák*, 1912–22) és a *Die Sonette an Orpheus* (*Szonettek Orpheuszhoz*, 1922) sorozatot is.

A morva főváros is hasonló megosztottságot mutatott. Brünn, azaz Brno első cseh színházát 1884. december 6-án nyitották meg J. J. Kollár *Magelona* című színművével. 1905. októberének első két napján összeütközésre került németek és morvák között, melyek során egy huszonegy éves ácsinas meghalt. A megállapítás, mely szerint „az új liberalizmus-ellenes tömegmozgalmak – a cseh nacionalizmus, pángermanizmus, keresztény szocializmus, szociáldemokrácia és cionizmus – alulról jövő kihívást jelentettek a tanult középosztály hatalmi tekintélyével (trusteeship) szemben” (Schorske 1980, 118), némi módosításra szorul. Nem egyszerűen, sőt nem is elsősorban a társadalom szegényebb rétegeinek kezdeményezéséről van szó. Mikszáth Kálmán (1847–1910) – aki közismerten *Tót atyafiak* (1881) és *A jó palócok* (1882) című gyűjteményeivel aratta első sikerét, vagyis az egykori Felső-Magyarország két legnagyobb nyelvi közösségéről írt történetekkel – *Club és folyosó* (1887) című karcolatai egyikében e szavakkal jellemezte a Monarchia szláv lakosságának változását: „Uta-

zás Oroszország felé” (Mikszáth 1998, 186). A Szent Pétervárról irányított pánszlávizmus hatását, sőt általában a nagyhatalmaknak a Monarchia szláv közösségei iránt mutatott érdeklődését Jókai Mór (1825–1904) is érzékelt. Ez is magyarázhatta, hogy az 1848-as márciusi fiatalok tagja utóbb a kiegyezés híve lett. Derűlátó alkatából következett, hogy *A jövő század regényében* (1872) a Habsburg birodalomnak és Oroszországnak általa előre vetített háborúját az előbbinek győzelmével zárta.

Politika és kultúra viszonyának bonyolultságát bizonyítja, hogy a Monarchia felbomlására törekvő pánszlávizmus és a Habsburg Birodalom összetartozását elősegítő nemzetek föltéttség egyaránt teremtett nagy művészetet. Közhely, hogy Bartók Béla (1881–1945) nemcsak a magyarságnak, de más nemzeteknek, így Közép-Európa szláv és román nyelvű közösségeinek a népzenejét is gyűjtötte. A zongorára írt, Budapesten kiadott *Két román tánc* (1909, 1910) és a vegyeskarra készült, Bécsben megjelent *Négy szlovák népdal* (1916) csak két példa arra, hogy e zeneszerző merített a magyarság szomszédainak népzenejéből. Leoš Janáček (1854–1928) viszont egyértelműen a szláv zenére összpontosította a figyelmét. Ebben a tekintetben következetesebb volt, mint elődei: Bedřich Smetana (1824–84), a *Prodaná Nevěsta* (*Az eladott menyasszony*, 1866) című vígopera és a *Má Vlast* (*Hazám*, 1874–79) hat szimfonikus költeményből álló sorozat szerzője vagy Antonín Dvořák (1841–1904), ki az Egyesült Államokban készült és ott bemutatott, szerfölött népszerű *E-moll szimfóniájában* (1893) afrikai-amerikai dallamokra is tett távoli utalást. „Smetana kifejezetten cseh irányú Janáček regionalizmusa és pánszláv eszméi számára szemlátomást veszélyt jelentett” – állapította meg egy cseh zenész (Vogel 1962, 15). Noha létezik folytonosság Dvořák és Janáček zenéje között – a párhuzamos dúr és moll keverése például mindkettőre jellemző –, a Prágában 1901-ben bemutatott *Rusalka* lényegesen felszínesebb érdeklődést mutat a szláv népzene iránt, mint az előző 1904-ben Brünnben előadott *Jenůfa*, a fiatalabb szerző-

nek első jelentős dalműve. Janáčeket kora fiatalságától erősen foglalkoztatták a régi szláv hagyományok. A Királyné Kolos-torának énekkarában énekelve, 1869-ben, Szent Cirill halálának ezredik évfordulóján, a Morvaország délkeleti részén fekvő Velehradban, részt vett azon az ünnepségen, amelyet Cseh-Morvaország egyházi nyelvéért germánok és szlávok által vívott harc emlékének szenteltek. 1873-ban ő lett a Svatopluk-ról elnevezett, 1868-ban az előző évi osztrák-magyar kiegyezés elleni tiltakozásként alapított énekkar vezetője. Magyarország ezeréves évfordulójának ünnepségeivel egy időben Oroszországba látogatott, 1903-ban pedig a Szent Pétervárott megrendezett Pánszláv Kiállítás folklor rendezvényeinek szervezője lett. „1914-ben, a háború elején írtam a *Hegedűszonátát*, amikor Morvaországban az oroszokat vártuk” – írta 1922-ben, hangsúlyozván, hogy az utolsó (Adagio) tételben a zongorának a korálszerű rész fölötti tremolójával „a Magyarországra érkező orosz hadsereg” kívánt utalni (Vogel 1962, 218). Janáček egész munkásságában érzékelhető az orosz kultúra iránt érzett mély vonzódás: az 1918-ban befejezett *Taras Bulba*, e három részes zenekari rapszódia Gogol történetének, egyik legsikeresebb operája, a *Kát'a Kabanová* (1921) A. N. Osztrovszkij tizenkilencedik századi színművének nyomán készült, 1924-ben bemutatott *Első vonósnégyesét* L. N. Tolsztoj *Kreutzer szonáta* című alkotása ösztönözte, 1928-ban befejezett utolsó dalműve, a *Z Mrtvého domu* (*A holtak házából*) Dosztojevszkij hasonló című alkotásának megzenésítése. Másik jelentős kései műve, a *Mša Glagolskaja* (*Glagolitikus mise*, 1926) előadói a latin szövegnek Szent Cirilltől származó átköltését éneklik, azt a szöveget, amelyet a görög keleti szertartás szerint július 7-én, Cirill és Metód napján használnak. Ennek a misének alapján talán megengedhető a föltevés, hogy a szlávok szellemi gyökereihez visszatérést a romantika örökségéből lehet levezetni.

Az is a történeti folyamatok ellentmondásaira jellemző, hogy a szabadelvűség akár hozzá is járulhatott a pánszlávizmus terjedéséhez. 1913 májusában derült ki, hogy a K. u. K. (Császá-

ri és Királyi) Hirszerzés helyettes vezetője, Aldred Redl ezredes az orosz cártól kap pénzt. A tény, hogy egy vezérkari tiszt orosz ügynökké lett, így biztosítván homoszexuális életének anyagi fedezetét, olyan türelemre engedett következtetni a nemi élet vonatkozásában, amely annak a liberalizmusnak volt a része, mely egyúttal azt is lehetővé tette, hogy a Monarchia a mélylélektan központjává váljék. Redl homoszexuális kapcsolatai olyan újoncképző tanintézetben kezdődtek, mint amilyenbe Rilket és Musilt is beírták. A fiúk egymás iránt érzett vonzalmának szerepeltetése Musil *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906, magyar fordításban *Törless iskolaévei*) című kisregényében éppúgy elképzelhetetlen lett volna a korabeli Nagy-Britanniában vagy Egyesült Államokban, mint a tiszték házasságon kívüli szerelmi ügyeinek színrevitele, melyre az orvosként is működő, prózai elbeszélő műveiről is ismert Arthur Schnitzler (1862–1931) szolgáltatott példát *Reigen* (*Körtánc*, 1900) című színművével.

Noha a választási rendszer a szélsőséges pánszlávokat jórészt kirekesztette a szavazók köréből, a szláv nemzeti mozgalom néhány kiemelkedő alakja Bécsben vagy Budapesten töltötte ifjúságának néhány évét. Az ukrán Ivan Franko (1856–1916), a népet szolgáló vezetőről írt nagyobb szabású költemény, a *Moisei* (*Mózes*, 1905) szerzője, az osztrák fővárosban szerzett doktori címet, de nemzetének függetlenségéről és a szocializmusról tett nyilvános kijelentései miatt nem kapott állást Lemberg (L'vov) egyetemén. A szlovén Ivan Cankar (1876–1918), kinek *Erotika* (1899) című verseskötetét Laibach (Ljubljana) püspöke elkoboztatta, szintén töltött hosszabb időt Bécsben, a horvát Miroslav Krleža (1893–1981) pedig Budapesten végezte katonai tanulmányait, mielőtt kikerült volna a galíciai hadszíntérre. Háborús tapasztalataról írta utóbb a Monarchia hadseregét kicsúfoló *Hrvatski bog Mars* (*Horvát Hadisten*, 1921) című két kötetben közreadott elbeszéléseit.

Jól ismert tény, hogy 1867-ben a kiegyezést a Birodalomnak két legszámasabb nemzeti közössége, a mintegy 24 százaléknyi német s a 20 százalékot kitevő magyar lakosság nevében

hozták létre. A kirekesztettség különösen nagy elégedetlenséget keltett az összlakosság 13 százalékát alkotó csehek körében. Ezt tanúsítja, hogy még a Habsburg Birodalmat korábban helyeslő František Palacky (1798–1876) is Moszkvába látogatott, hogy részt vegyen a kiegyezés évében rendezett pánszláv találkozón. A későbbiekben Bécs igyekezett kedvezni Prágának. 1897-től már csak kétnyelvűek lehettek állami szolgálatban Cseh- és Morvaország területén, 1907-től pedig e két tartományban bevezették az általános választójogot. Ezek az intézkedések a korábbinál hátrányosabb helyzetet teremtettek a jórészt német ajkú polgárságnak, beleértve a zsidó származásúak többségét.

A nemzeti hovatartozás olykor inkább személyes döntés, mint származás függvénye volt. A sziléziai németek leszármazottjának, az egykori Temes megyében fekvő Versec polgármesterének fia például Herzogról magyarosította a nevét. Herczeg Ferenc (1863–1954) nemcsak sikeres magyar elbeszélő s színíró lett, de országgyűlési képviselőként a magyar szabadelvűeket képviselte.

A huszadik század elejétől a szláv nemzeti törekvések egyes szószólói már nem annyira Oroszországhoz, mint inkább Nagy-Britanniához és Franciaországhoz fordultak segítségért, azzal érvelvén, hogy Németország keleti terjeszkedését csakis a Monarchia fölszámolásával lehet megakadályozni. Eduard Beneš 1916-ban Párizsban adott ki könyvet *Détruiser l'Autriche-Hongrie (Rombolják le Ausztria-Magyarországot)* címmel. Bármenyire igaz, hogy Ferenc József birodalmának sorsára hatott a szabadelvűség, keresztény egyháziasság, a szocializmus és a nemzeti önállósulási törekvés, Stefan Zweig valószínűleg indokoltan vélte úgy, a Monarchia végét elsősorban bizonyos francia és brit államférfiak döntése idézte elő. Louis Léger könyve, a *Le Panlavisme et l'intérêt français (A pánszlávizmus és a francia érdek)* csak egyike volt azoknak a kiadványoknak, amelyek a pánszlávizmust a német nacionalizmus ellenszerként méltatták. Az irodalmi életben számottevő szerepet játszó szabadkőművesek is a Monarchia megszüntetését hatá-

rozták el a francia fővárosban 1917. június 28. és 30. között tartott találkozójukon (Romsics 2001, 59).

A teljes igazsághoz hozzá tartozik, hogy nem minden szláv szellemi vezető törekedett a Habsburg Birodalom fölszámolására. A horvátokat például megosztottság jellemezte. Némelyikük Prágába ment tanulni, s ott „kifejezetten T. G. Masaryk hatása alá került” (Krišto 2005, 76), majd 1895-ben elégette a magyar zászlót Zágrábban, a Ban Jelačić téren, 1903-ban pedig lemondásra kényszerítette Khuen-Héderváry Károly bánt. Mások viszont a német nyelvhasználat elleni küzdelmet tekintették céljuknak, sőt Ante Trumbić horvátok és magyarok szövetségére buzdított a dalmát sabor (országgyűlés) 1903-ban tartott ülésén. A legutóbbi évtizedek eseményeinek távlatából talán nem meglepő, hogy a délszlávok meglehetősen elmentmondásos eszmeiséget képviseltek. Néhány hónappal a dalmát országgyűlés említett ülése előtt meggyilkolták Milan Obrenović Habsburg-párti szerb királyt, akit az oroszbarát Karađorđević család követett a trónon. Némi túlzással azt lehetne állítani, hogy horvát részről a jugoszláv eszménynek művész volt egyik legelszántabb szószólója. 1910-ben a dalmát születésű Ivan Mestrovic (1883–1962) és társai Kosovo emlékének szentelték zágrábi kiállításukat, a következő évben pedig Mestrovic Rómában a szerb kiállítási csarnokban állította ki műveit, noha a Monarchia állampolgára volt. Más horvátok viszont készek voltak harcolni a Monarchia oldalán az olaszok, sőt az oroszok és a szerbek ellen is. Hihetőleg az is a horvátok megosztottságát bizonyítja, hogy országgyűlésük sosem szentesítette az Alaxandar Karađorđević által 1918. december 1-én kikiáltott délszláv királyságot.

A történelem lényegéből fakad az átértelmezhetőség. Az uralkodó által 1908-ban kinevezett Pavao Rauch bán időszakára is érvényes ez az általános igazság. Robert Seton-Watson a magyar elnyomás tökéletes példájaként írta le ezt az időszakot (Seton-Watson 1912, 6–8). A jelenkori horvát történetírás ezzel szemben jelentős átalakítást tulajdonít Rauchnak, „a munkások társadalombiztosításának javítását, az elvándorlás

megfekezését, a mezőgazdaság föllendítését”, sőt a kulturális önállóság megerősítését is (Kolar 2003, 154). „Az adatok azt tanúsítják, hogy Pavao Rauch nem volt magyarbarát, hanem Horvátország érdekeit juttatta érvényre” (Kolar 2003, 156). Ennek megfelelően, az idézett zágrábi történész újságírónak minősíti Scotus Vietort, nem „tudós történésznek”, „jellegzetes igazságkeresőnek” (Jeszenszky 1986, 325, 305).

Aligha lehet eldönteni, vajon a német nemzetiesség volt-e ellenhatás a pánszlávizmusra avagy fordítva. Georg von Schönerer (1841–1921), az 1881-ben készült *Verein der deutschen Volkspartei (Német Néppárti Egyesület)* című szöveg írója annak a férfinak volt a fia, aki 1828-ban Ausztria első vasútvonalát építtette, s 1860-ban e kezdeményezéséért nemességet kapott az uralkodótól. Az ifjabb Schönerer a német nemzet érdekeit a társadalmi igazságra hivatkozva igyekezett hirdetni. Úgy látván, hogy egyre több zsidó menekült a Monarchiába az orosz pogromok elől, az Egyesült Államokban a kínaiakkal szemben 1881-ben hozott törvényre hivatkozott. Oroszellenes érvekkel próbált hatni az emberekre, különösen Észak-Csehországban, ahol a német munkások „szembe kerültek a mostohább körülmények között, kevesebb bérért dolgozó csehekkel” (Janik–Toulmin 1973, 57).

Aligha tagadható, hogy a szláv vagy német nemzeti törekvések mellett a nyugati hatalmak stratégiai érdekei idézték elő a Monarchia végét. Brit történész állapította meg, hogy „a fiatal bosnyák által Sarajevóban elkövetett bűnt a Fekete Kéz nevű titkos társaságban agyalták ki, mely a zsarnokságnak, elmaradott társadalomnak a szellemében fogant” (Mason 1985, 70). „Nem állítható, hogy” e tényezők „összetalálkozása elkerülhetetlen szükségszerűség volt” (Romsics 2001, 78), ezért nem szerencsés, hogy a Monarchia minősítését oly gyakran „politikai összeomlásának tudata színezte” (Mason 1985, 30). Kétségkívül érzékelhető a hanyatlás (dekadencia) érzete a Monarchia kultúrájában, csakhogy ebben a korban ez más térségeket is jellemezett, így nagyon erősen érzékelhető a századvégi Franciaország vagy a kései Viktória-kori Anglia művészeté-

ben s irodalmában. Jellemző, hogy mindkét nyugat-európai országban olyan népszerűvé vált az *Entartung* (1893) című, Berlinben megjelent könyv, melyet angolra *Degeneration* címmel fordítottak le. Szerzője Nordau Miksa (Max Nordau, 1849–1923) néven írt. Pesti ortodox családból származott, majd 1880-ban Párizsban telepedett le, onnan küldte tudósításait az 1854-ben alapított *Pester Lloyd* napilapnak, végül a cionizmus egyik megszervezőjévé vált.

### 3. A zsidóság szerepe a Monarchia kultúrájában

Széles körben ismeretes, mennyire kiemelkedő szerepet játszott a zsidó származású értelmiség a Monarchia művelődésében. „Az egyetemi tanárok, orvosok és ügyvédek körében a zsidók vagy zsidó származású férfiak aránya nagyon magas volt” – írta Karl Popper szülővárosáról (Popper 1982, 105). Ha Bécsben „öt százalékát adták a lakosságnak” (Janik–Toulmin 1973, 59), Budapesten a huszadik század elején még magasabb lehetett az arány, „a lakosság húsz százalékát alkotta” (L. Nagy 1994, 39). Az ausztriai zsidóság többsége a német művelődéshez hasonult. Amikor az építész Adolf Loos (1870–1933) 1919-ben arra kérte Schönberget, hogy írja meg az újonnan létrehozott „Kunstamt” (Művészeti Minisztérium) tervzetének egy részét, a zeneszerző olyan szavakkal indította gondolatmenetét, amelyek maradéktalan azonosulást fejeztek ki a német nemzettel: „A zenei részleg legfontosabb feladata biztosítani a német nemzet zenei elsőbbségét, melynek forrása a nép tehetségében rejlik. Arra vezethető vissza, hogy a múltban a német elemi iskolai tanító szinte mindig zenetanár is volt” (Schoenberg 1984, 369–370). A cseh földön élő zsidó polgárság is általában a német ajkú kisebbséghez közeledett. Franz Kafka (1883–1924) német gimnáziumba járt, majd a prágai német egyetemre iratkozott be. Nevezetes művei, így a *Die Verwandlung* (*Az átváltozás*, 1912) című hosszabb elbeszélés,

az 1914-15-ben írt, befejezetlenül hagyott *Der Prozeß* (A per), az *Ein Landarzt* (Egy falusi orvos, 1917) című történet vagy az 1921–22-ben keletkezett *Das Schloß* (A kastély) című regény is németül készült. Mi több, Kafka alkotásai lényeges vonatkozásokban a német romantikához kapcsolódnak, Az *átváltozás* például a Grimm testvérek egyes meséihez, az *Egy falusi orvos* pedig E. T. A. Hofmann történeteire. A prágai születésű színmű- és regényíró, elbeszélő és értekező Max Brod (1884–1968) a német romantika nyomainak elhanyagolásával és a két említett regény föltételezett hittudományi jelentésének túlzott kiemelésével csonkította e művek jelentését. Kafka alkotásainak hatástörténetében az allegorikus értelmezések éppúgy egyoldalúsághoz vezettek, mint az a tény, hogy „hírnevét olyan külföldiek alapozták meg, akiket jobban érdekelt az eszmeiség, mint a nyelv” (Gray 1973, 3).

A zsidók asszimilációja Magyarországon az első világháborúig majdnem felhőtlenül mutatkozott, hiszen a nemzeti törekvést az 1848-49-ben vívott forradalom leverésének az emléke ösztönözte, mely szabadságharcban a magyar zsidóság tevékenyen részt vett. Az Istóczy Győző által 1881-ben indított tiszaezlári vérvádi eljárás végül is a zsidók védelmét ékesszólóan képviselő Eötvös Károly (1842–1916) győzelmével végződött s a rövid életű zsidóellenes párt letűnéséhez vezetett. 1895-ben a zsidó vallást egyenjogúsították, s 1904-ben megjelent Eötvös Károly beszámolója, *A nagy per*.

Ludwig Wittgenstein és Lukács György (1887–1971) példája mutatja, mennyire félrevezető lehet a hasonlóságokból kiinduló általánosítás. Mindkettejük apja sikeres üzletember volt, s mindketten nemzetközi hírű gondolkodók lettek, ám a két pálya egészen más irányba mutatott. Karl Popper önéletrajza azt sugallja, hogy a változások során megosztottá vált a Monarchia zsidó közössége: „Szüleim zsidó hitűnek születtek, de még gyerekeik születése előtt protestáns (lutheránus) felekezetűnek keresztelték őket. (...) Ez sértette a szervezett judaizmust. (...) Sikeres volt az asszimiláció. (...) A faji büszkeség nemcsak ostoba, de helytelen is, még abban az esetben is, ha fajgyűlölet

váltja ki. Minden nacionalizmus vagy faji eszme gonosz, és a zsidó nacionalizmus sem kivétel” (Popper 1982, 105).

A legutolsó, elfogultságuk miatt vitatható szavak talán a cionizmusra utalhatnak, melynek megalapítója, Herzl Tivadar (1860–1904) ugyan Pesten született, de írásainak többségében alig utalt nevelődésének történeti háttérére. Családja sorsára hatott a magyar szabadelvűség. Nagybátyja 1848-ban csatlakozott a forradalomhoz, mely a következő évben országgyűlési határozatot hozott a zsidók egyenjogúsítására. Herzl Tivadar kora ifjúságában úgy döntött, hogy nem a magyar, hanem a német művelődéshez akar közeledni. Az efféle elhatározást a Monarchia nem német ajkú közösségei általában bizalmatlansággal fogadták. Balázs Béla (1884–1949), sőt még Lukács György is találkozott olyan magyarokkal a pályafutása során, akik a német kultúra tisztelete miatt bírálták őket. A holokauszt tragédiája miatt olykor elfelejtjük, hogy a huszadik század elején némely magyarok egyaránt fönntartásokkal éltek a németekkel és a zsidókkal szemben, mert meg akartak szabadulni Bécs politikai és kulturális hatásától. Herzl a bécsi egyetemen végezte tanulmányait, és egy rövid ideig a német nacionalizmussal és a szocializmussal is rokonszenvezett. Csak 1895-ben fogalmazódott meg benne az igény önálló zsidó állam megalapítására, amidőn Dreyfus kapitány peréről tudósította a *Die Neue Freie Presse* olvasóit. Érdekes módon, Richard Wagner ösztönzése is szerepet játszott döntése meghozatalában. „Mózes kivonulása – írta naplójában – úgy viszonyul az enyémmhez, mint Hans Sachs shrove keddi *Singspiel*-je Wagner operájához” (idézi Schorske 1980, 163).

Az említett lap tárcarovatának szerkesztőjeként Herzl jelentékenyen hozzájárult egy olyan műfaj elterjedéséhez, amely a francia újságírásból került át a Monarchia kultúrájába. A népszínművel, az operettel, a „jól megcsinált” színdarabbal, az alkalmi versszöveggel és a ponyvaregénnyel együtt a népszerű kultúra fontos megnyilvánulásaként lehet számon tartani.

A Monarchia zsidósága olyan kiemelkedő módon járult hozzá a művelődéshez, hogy nem indokolt e teljesítményt a tár-

sadalom más szeletének a rovására kiemelni. Kicsit a marxistának mondott szellemiséget idézi föl az olyan szembeállítás, mely szerint „a zsidók azokkal a kisszámú jelentős szellemi munkásokkal szövetkeztek, akik mögött senki nem állt, mivel a keresztény középosztály olyan társadalmi réteget alkotott, mely teljesen ellenséges volt az értelmiség e kivételes tagjaival szemben” (Forgács 1994, 318). Beniczky Péter, aki 1888-ban budapesti Operaházhoz szerződtette Gustav Mahlert (1860–1911), vagy Péterfy Jenő (1850–1899), a korszak legjelentősebb magyar értekezője, ki szakértelemmel méltatta Mahler tevékenységét (Szegedy-Maszák 2007a, 187) éppúgy a volt köznemességből származó „gentry” réteghez tartozott, mint az 1908-ban indult *Nyugat* című folyóirat kiemelkedő alkotói közül Ady Endre (1877–1919), Babits Mihály (1883–1941) és Kosztolányi Dezső, vagy a festők közül Szinyei Merse Pál (1845–1920), Ferenczy Károly (1862–1917) és Vaszary János (1867–1939), nem szólva a bárói családba született Mednyánszky Lászlóról (1852–1919). Babits talán túlzott, amidőn 1939-ban azt hangoztatta: „a magyar kultúra eredetében és ősi alkatában (...) nemesi kultúra” (Babits 1978, 2: 621), de aligha tagadható, hogy a történelmi középosztály kultúrája egészen a kommunizmusig számottevő hatású volt. Ismeretes, hogy Babits kijelentése heves vitára készítette azokat, akik a parasztság örökségét tartották elsődlegesnek. A jelenkor felől tekintve már mindez lezárt fejezete a történelemnek: nemcsak a holokausz okozott helyrehozhatatlan veszteséget, de a gentry és a parasztság is maradéktalanul eltűnt. A múltnak letagadhatatlan része, hogy 1848-49-ben a nemesség egy része saját előnyeinek a fölszámolásáért harcolt, és a Kettős Monarchia művelődése elválaszthatatlan a zsidók és a gentry teljesítményétől illetve életmódjától.

Az a föltevés, mely szerint Herzl cionizmusa „saját korai zsidóellenességének a terméke” (Janik–Toulmin 1973, 59), talán eltúlzott, de az, amit némelyek zsidó önutálatként emlegetnek, tagadhatatlanul kimutatható a Monarchia kultúrájában. Otto Weininger (1880–1903) *Geschlecht und Charakter* (*Ne-*

*miség és jellem*, 1903) című munkáját Karl Kraus (1874–1936) is értékelte, egyike azoknak a zsidó származású szerzőknek, akik Csehországból Bécsbe települtek át. Sőt, nem képtelenség azt állítani, hogy e könyv „Wittgensteinre is hatott” (Popper 1982, 11). A kiváló gondolkodónak a föltevése, mely szerint „a tragédia eredendően nem zsidó (unjüdisches)”, a zsidók „reproduktív” tehetségek, Mahler zenéje pedig – ellentétben Anton Brucknerével (1824–1896) – „értéktelen” s „rossz” (Wittgenstein 1984, 1, 38, 18–19, 67), a szembeállítás alkotás és reprodukálás között kapcsolatba hozható Weininger rögeszméjével, mely szerint az árja faj az alkotó férfiaság megtestesülése, a zsidó kultúra viszont nőies és reproduktív. 1931-ben Wittgenstein Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Spengler és Straffa mellett Weininger is ösztönzői között említette. Meg volt győződve arról, hogy ő maga mindent másoktól kölcsönzött, s ez az előítélete összefüggésbe hozható a hagyomány iránti csodálatával: „A hagyomány nem olyasmi, amit az ember (Einer) megtanulhat; nem fonál, amelyet kedve s kénye szerint fölvehet; mint ahogyan az ember az őseit sem válogathatja meg” (Wittgenstein 1984, 19, 76). Ez a szemlélet rokonítható Schönbergével, aki így nyilatkozott: „zeném német talajon, minden külföldi hatástól mentesen jött létre, mint élő példa olyan művészetre, amely a leghatékonyabban szembehelyezkedik a latin és szláv egyeduralmi törekvéssel s maradéktalanul a német zene hagyományából származik” (Schoenberg 1984, 173).

#### 4. A szocializmus hatása a művelődésre

Az is a történelem ellentmondásaihoz tartozik, hogy a Monarchia zsidó értelmisége egyaránt teremtette és gyengítette azt, amit e térség sajátos kultúrájának lehet tekinteni. A szocializmus, mint nemzetek fölötti, helyi meghatározottságtól független eszmeiség éppúgy előidézte a Habsburg Birodalom vé-



gét, mint a nacionalizmus, és a zsidó értelmiség egy része azért is fordult ehhez az ideológiához, mert úgy vélte, alkalmat fog biztosítani számára, hogy önálló politikai tevékenységet folytasson. Bécsben 1889-ben jött létre Szociáldemokrata Párt, a prágai zsidóságból származott Victor Adler (1852–1918) vezetésével. A huszadik század elején már ez a párt adta a legnagyobb csoportot a Birodalmi Tanácsban.

A cionizmus a gyors és kiterjedt asszimilációval egy időben jött létre. Amennyiben a zsidó származású lakosság nem törekedett önálló nemzeti lét megteremtésére, erősítette a Monarchia egységét. A tizenkilencedik század végén megerősödő szocializmus viszont éppen ellenkező irányú változást eredményezett. „Az első világháború alatt mind több zsidó menekült Bécsbe a régi Birodalomnak Oroszország által elfoglalt területeiről. ‘Keleti zsidók’-nak nevezték őket. Egyenesen gettókból jöttek, és ellenérzést váltottak ki a Bécsben korábban letelepülteknek, a beolvadás híveinek, sok ortodox zsidónak, sőt még a cionistáknak a körében is, akik szégyellték, szegény rokonnak tekintették őket” (Popper 1982, 106). A megosztottság ékes bizonyítékeként lehet felfogni azt, hogy az 1919-ban kikiáltott magyar proletárdiktatúra vezetői a Monarchia gazdaságában lényeges szerephez jutott tőkések boritonbe zárták.

1919 tavaszán még Karl Popper is kommunista lett, de lelkesedése csak néhány hónapig tartott. Évtizedekkel később így emlékezett vissza erre a tapasztalatára: „Némi időre volt szükségem ahhoz, hogy fölismerjem: (...) az egyenlőség megvalósítására tett törekvés veszélyezteti a szabadságot, ha pedig a szabadság elvész, egyenlőség sem lesz a szabadságtól megfosztottak között” (Popper 1982, 36). E vallomásból sejthető, hogy Popper nem ismerte a Kettős Monarchiát megalapozó közép-európai szabadelvűség egyik kiemelkedően jelentős megfogalmazását. Eötvös József báró (1813–1871) *Der Einfluß der herrschenden Ideen des 19. Jahrhunderts auf den Staat* (A XIX. század uralkodó eszméinek befolyása az államra) című munkájának első kötete Bécsben 1851-ben, a második Lip-

csében 1854-ben jelent meg. Ennek a nagy terjedelmű munkának egyik sarkalatos tétele szerint az egyenlőség és a szabadság egymással összeegyeztethetetlen.

Eötvös József, ki már 1841-ben *A zsidók egyenjogúsítása* címmel adott ki egy munkát, nem egyedül képviselte azt az örökséget, mely végső soron lehetetlenné tette, hogy a zsidóellenesség számottevő tényező legyen a Monarchia keleti felében. Ausztriában kicsit más volt a helyzet, de Schönerer mozgalma ott is bukásra volt ítélve. Miután betört a *Neues Wiener Tagblatt* szerkesztőségébe és ott verekedésbe fogott, elveszítette a címét és börtönbe került. „Amidőn 1889-ben feloszlott a pártja, már csak ezerkétszáz tagot számlált” (Levy 1991, 113). A német nacionalizmus az első világháborúig meglehetősen jelentéktelen maradt, noha nagyon is elképzelhető, hogy az ausztriai zsidók egy részét ettől a mozgalomtól való félelem készítette arra, hogy a szocialistákhoz csatlakozzék.

Egészen más alakot öltött a szocializmus Csehországban, ahol olykor szövetségben állt a nemzeti törekvésekkel. Jaroslav Hašek (1883–1923) 1903-tól a prágai anarchistákhoz tartozott. 1915-ben behívták katonának, előléptették, sőt kintüntetést is kapott. Orosz fogságba kerülve, előbb a Cseh-Szlovák Légiohoz, majd a Vörös Hadsereghez csatlakozott. Hírnevét egy agyafúrt balga alakjának a megteremtésével szerezte, aki először a *Dobry voják Švejk a jiné podivné historky* (1911, magyar fordításban *Švejk, a derék katona a háború előtt és más furcsa történetek*), majd a *Dobry voják Švejk v zajeti* (*Švejk, a derék katona fogságban*, 1917) és az *Osudy dobrého vojáka Švejka z světové války* (1921–23, magyar fordításban *Švejk, a derék katona a világháborúban*) című gyűjteményben szerepelt. E pikareszk történetekhez hasonló elbeszéléseket szerzőjük mintegy ezeröttszáz tárcaszerű írásával készítette elő.

Míg Hašek útja a Bolsevik Párthoz vezetett, addig a költő, prózaíró és képzőművész Kassák Lajos (1887–1967) pályafutása éppen ellenkező irányt mutatott. 1913-ban lett a Magyarországi Szociáldemokrata Párt tagja, s két évvel később indította el *A Tett* című folyóiratát. Mikor e nemzetközi avantgárd

kiadványt háborúellenessége miatt betiltották, 1916-ban *MA* címmel új folyóiratot alapított. 1919-ben Kun Béla egy Országos Pártgyűlésen „a burzsoá dekadencia termékének” nevezte e lapot (Kassák 1972, 255), mire Kassák nyílt levélben utasította el a bírálatot. A proletárdiktatúra válasza egyértelmű volt: „A MÁ-t kormányrendelettel betiltották” (Kassák 1983, 2: 614). A magyar kultúra legjelentősebb önművelte képviselője, ki az oktatási intézmények teljes megkerülésével emelkedett az irodalom és a képzőművészet élvonalába, már 1919-ben fölismerte a szocializmus ellentmondásait, évtizedekkel korábban, mint sok kortársa. Önéletrajzi költeménye, *A ló meghal a madarak kirepülnek* (1922) és 1919 eseményeivel záródó prózai emlékezései, az *Egy ember élete* (1928–39) egyaránt tükrözi e kiábrándultságot.

Ha eltekintünk ettől a ténytől, megállapítható, hogy a fiatal Kassák számára tisztán nemzetek fölötti eszmeiséget jelentett a szocializmus; *Mesteremberek* (1915) című szabadverse a világ legkülönbözőbb tájain élő munkások közös hangját hivatott megszólaltatni. E nemzetköziséggel élesen szembeállítható Karl Lueger (1844–1910) keresztény szocializmusa, mely kifejezetten erősítette a Monarchia fönnállását. Ma Bécsben van egy tér a Stuben és a Schubert Ring találkozásánál, amelynek Dr. Karl Luegerplatz a neve. Némelyek e tényt az osztrákok elvtelen, kissé megalkuvó hajlamával magyarázhatnák, annak fényében, hogy ez az 1897-ben kinevezett polgármester tagadhatatlanul kihasználta a szegényebb rétegekhez tartozottak egyes részének zsidóellenes indulatait. Hihető, hogy a magyar fővárost „Judapest”-nek nevezte, de valószínűleg „inkább nem szerette a magyarokat, mint a zsidókat” (Lukacs 1998, 95). Alkalmasint mindkét közösségben a Habsburg Birodalmat bomlasztó erőt vélt látni, s e nézete érzékenyen érintette a magyar értelmiség némely tagját. „– Menjen ahová való, Judapestre! – (Osztrákgyűlölete nem akadályozta, hogy meg ne tanuljon egy emlékezetes mondást Bécs magyarfaló polgármesterétől.)” – olvasható Babits Mihály *Timár Virgil fia* című kisregényében (1921). A vidéki városban oktató jobbol-

dali római katolikus paptanár kijelentése részben zsidó származású fiúra vonatkozik, aki a könyv szerint Pestről származó fölszínes szabadelvű kiadványok hatása alatt áll (Babits 2001, 87). A teljes igazsághoz hozzá tartozik, hogy az említett bécsi teret az első világháború utáni szociáldemokrata kormány nevezte el arról az emberről, aki az uralkodó után Ausztria legnépszerűbb állampolgárának számított. Elsősorban azért, mert a saját osztályáért, a kispolgárságért sokat tett a közművek korszerűsítésével: a tömegközlekedést és a vízszolgáltatást megjavíttatta, árvaházakat, kórházakat, iskolákat építtett, s közben a Bécsset gázzal ellátó brit társulatot helyivel cserélte ki.

## 5. Irányok a képzőművészetekben és a zenében

Lueger tevékenységére égető szükség volt a birodalmi főváros gyors növekedése miatt, hiszen a lakosság „1857 és 1910 között 476.220 főről 2.031.420-re” növekedett (Janik–Toulmin 197, 50). A belvárost a külsőbb kerületektől elválasztó Ring legtöbb középülete és bérháza a kiegyezés utáni időszakban épült. A Friedrich Schmidt tervezte Rathaus (Városháza) 1872 és 1883, a Hofburgtheater (Birodalmi Színház) Gottfried Semper és Carl Hasenauer terve szerint 1874 s 1888, a Heinrich Forstel tervezte Egyetem 1873-tól 1884-ig, a Reichsrat (Országháza) a dán Theophil Hansen terve alapján 1874 s 1883 között épült. Politikai, oktatási és kulturális szerepkörük a polgárság emelkedését jelképezte, szemben a belváros templomaival, a Hofburggal és az előkelőségek palotáival. A Ring különböző stílusokból válogató (eklektikus) jellege különbséget jelentett a Szent István Székesegyház gótikus és a Burg barokk építészetéhez képest.

Olykor szokás azt állítani, hogy ez az eklektika élesen szembeállítható későbbi szecesszióval, ám ez egyszerűsítés. Lehet némi folytonosságot látni a részben görög, részben római mű-

vészetet utánzó Reichsrat, a neoreneszánsz Egyetem vagy a neobarokk Burgtheater illetve Gustav Klimt (1862–1918) bizánci művészetre utaló alkotásainak múltat idéző jellege között. E művész előbb a történeti festészet terén szerzett hírnevet, majd kétszer is Ravennába látogatott, s a San Vitale mozaikjai ösztönözték arra, hogy a térbeliséget két kiterjedésűvé alakítsa át. 1886–88-ban Ernst fivére és Franz Matsch társaságában mennyezeti képeket készített a Burgtheater főlépcsőházába, majd 1888-ban ő és Matsch a Városi Tanácstól kapott megbízást nevezetességek, így Katharina Schratt színésznő, Lueger és a híres sebész, Theodor Billroth alakjának megfestésére, ugyanennek a színháznak előcsarnokába. Két évvel később Klimt megkapta a Császári Díjat, majd a rá következő évben a Művészettörténeti Múzeum díszítésére kérték meg, 1894-ben pedig a Kulturális és Oktatási Minisztérium az Egyetem csarnokának három mennyezeti képét rendelte meg tőle. Mire e legutóbbi föladatot teljesítette (1898–1904), már vezetője volt a bécsi Szecesszió tizenkilenc művészt magában foglaló mozgalomnak, amely 1897-ben rendezte első kiállítását. A csoport szereplése az 1900-ban Párizsban megrendezett világiállításon, majd a belga főváros fölkérése, hogy Klimt mozaikokat készítsen a Stoelet Palota számára, bizonyítja, hogy az osztrák szecesszió nemzetközi hírnévre is szert tett.

A preraffaelitákhoz hasonlóan a bécsi szecesszió képviselői is találkoztak ellenállással, de korán intézményesült irányzatot képviseltek, amely fokozatosan emelkedett ki az állam hivatalosnak számító kultúrájából. Ebben a változásban ösztönző szerepet játszott Richard Wagner és Friedrich Nietzsche munkássága. Az Egyetem egyik mennyezeti képe, a *Bölcselet* (1900) a *Das Rheingold*-ban szereplő Erda alakjára és az *Imigyen szóla Zarathustra* harmadik részének végén szereplő, „Das andere Tanzlied” című költeményre utal, arra a szövegre, melyet Mahler az 1895–96-ban készült s 1902-ben bemutatott *Harmadik szimfónia* második részének második („Sehr langsam. Misterioso”) tételében zenésített meg.

Pályafutásának későbbi szakaszában a nagypolgárság is támogatta Klimt tevékenységét. A bölcselet lánytestvérét, Margaret Stonborough-Wittgensteint (1905, Neue Pinakothek, München) is megfestette. Némely arcképén az alak és a háttér egyaránt korábbi művészetet idéz: *Fritza Riedler arcképén* (1906, Österreichisches Galerie, Bécs) az arc a Velázquez *Marian osztrák királyné arcképe* (1646) című festményén látható hajzatra, *Adele Bloch-Bauer arcképének* (1907, Österreichisches Galerie, Bécs) első változatán a ruha és a háttér mértani alakzatai bizánci mozaikok elvont kockáira emlékeztet. Amikor Klimt alkotásait a klasszikus görög művészetre hivatkozó bíráló érte, kiváló szakember, a kései Róma művészetét újraértékelő és a kulturális viszonylagosságot hirdető Franz Wickhoff (1853–1909) kelt a védelmére. Ez a művészettörténész Alois Rieglhez (1858–1905) hasonlóan azt a felfogást képviselte, mely szerint a művészetet nem helyes haladás és hanyatlás kettősége a jegyében magyarázni. Klimt festményei eltértek egyes történeti korszakok előírásaitól, de más időkhöz képest folytonosságot képviseltek.

A korábbi stílusok utánzása Budapest építészetének is feltűnő jellegzetessége volt. Csak a huszadik század tette ezt kérdéssé a funkcionalizmus jegyében. Fülep Lajos (1885–1970) 1918-ban jelentette meg azt az esszéjét, amely azzal az indokkal támadta a Semper és magyar kortársa, Ybl Miklós (1814–91) által képviselt eklektikát, hogy „a ‘stílus’ kedvéért fölládozta a szerkezetet”. Azt állította, hogy a „Semper-Ybl-féle ‘második renaissance’”, „az anyagok meghamisodását”, „a konstrukció teljes elsikkadását” eredményezte, s így Budapest „a téglából és habarcsból főúri renaissance palotákat mímelő bérházak rettenetes városa” lett (Fülep 1974, : 27, 280-281). Ez a szigorú bíráló akkor fogalmazódott meg, amidőn a későbbi Bauhaus mozgalomban tetőződő funkcionalizmus a várostervezésnek teljesen új eszméit hirdette meg. A zsarnokságokkal terhelt huszadik század nem hozta e magasztos remények maradéktalan beteljesedését, s a jelenkornak már kedvezőbb le-

het az ítélete a budapesti Várház (1870–74) vagy az Opera (1875–85) épületéről. Bécshez képest „Budapest fejlődésének későbbi elindulása előnyökkel is járt, mivel új műszaki eszközök használatát és a várospolitikát modern, szabadelvű eszméinek érvényesítését tette lehetővé” – ahogyan egy történész írta (L. Nagy 1994, 49), egy másik pedig Budapestnek a térségben játszott szerepét emelte ki, azt állítván, hogy a tizenkilencedik század utolsó három évtizedében „Európa leggyorsabban fejlődő városa volt. Lakossága negyven százalékkal nőtt 1890 és 1900 között, s 1900-ra 733.000 lakossal Európa hatodik legnagyobb, Bécs és Szentpétervár között pedig a legnagyobb városa lett” (Lukacs 1988, 67). Valószínűleg ezzel magyarázható, hogy a Pest, Buda s Óbuda egyesülésével 1873-ban létrejött település fontosabb kulturális központtá válhatott, mint Prága, pedig a cseh főváros lényegesen gazdagabb múltra tekinthetett vissza.

A huszonegyedik század felől nézve folytonosságot is lehet látni eklektika és szecesszió között. A Ring Camillo Sitte (1843–90) által a *Der Städtebau (Városépítés, 1889)* című könyvben megfogalmazott bírálata éppúgy a kézműves kultúra letűnt világának a visszasóvárgására enged következtetni, mint Ruskin s a preraffaeliták eszmeisége, melynek az iparit megelőző világra vonatkozó ítéletei Bécs, Prága s Budapest szecessziójára is hatottak.

A Monarchia építészeteinek alakulása két ösztönző forrásra is visszavezethető: a művészettörténet föllendülésére és a „Gesamtkunstwerk” (összművészeti alkotás) Richard Wagner által föllállított eszményére. Ismét csak kimutatható folytonosság: Gottfried Semper volt Richard Wagner építész, és a *Der Ring des Nibelungen* belső bayreuthi előadásának karmestere illetve színpadfestője, a győri születésű Richter János (1843–1916) illetve a bécsi Josef Hoffmann (1831–1904) egyaránt Sitte köréhez tartozott. 1875-ben maga Sitte a bayreuthi meszternek a kézműves értékekre vonatkozó nézeteit elemezte a bécsi Wagner Társaság ülésén *Richard Wagner und die deutsche Kunst* címmel tartott előadásában, 1883-ban a tetralógia jele-

neteivel díszítette annak a lakásnak a mennyezetét, amelybe az új bécsi Kereskedelmi Iskola igazgatójaként költözött. A *Die Meistersinger von Nürnberg* részint értékőrző, részben újító eszménye, mely szerint a művész a kultúra egészségének helyreállítója, mindazon szellemi és művészi teljesítmények életre hívója lett, amelyek a Monarchiában a gyorsan erősödő üzleti szellem haszonelvűségének ellenzékét alkották.

Schönberg 1899-ben készült *Verklärte Nacht (Megdicsőült éj)* című szextettjét Wagner és Brahms örökségének egyeztetésére tett kísérletként jellemezte (Schönberg 1984, 80). Mások – például a dal későromantikus mestere, az értekezésként is jelentős Hugo Wolf (1860–1903) – egyértelműen Wagner örökségét vélték előremutatónak. Pierre Boulez hangfölvételei ékesen bizonyítják, hogy Richard Wagner és a második bécsi iskola között Gustav Mahler tekinthető az egyik lehetséges láncszemnek. Schönberg „eleinte közönségesnek tekintette Mahler témáit” (Schoenberg 1984, 455), de utóbb fölismerte, hogy e zeneszerző képes az önmegadás magasságába emelkedni, zenekarban gondolkodni és szimfóniáinak dallamszerkezete is figyelemre méltó. Bartók 1941-ben Wagner hatására utalt saját *Első vonósnégyesében* (1908–9), és azóta a zenetörténet-írás megerősítette e vélemény létjogosultságát (Vikárius 1999, 49, 104). Sok példával lehetne igazolni, hogy a szonáta formát bizonyos tekintetben fölváltó vezérmotivikus fölépítéssel Richard Wagner olyan szerkezeti elvhez folyamodott, amelyet még a német kultúrával ellenszenvező Janáček is fölhasznált, nem szólva arról, hogy előre mutatott a föloldatlan diszsonanciák alkalmazásának irányába. Ennyiben a tizenkét hangból építkezést is előkészítette, mely eljárással Schönberg iskolája más országok zeneszerzőihez képest újítóbbrak bizonyult. Maga Schönberg a következő meghatározást adta a „Reihe” (sor) egységéből kiinduló módszerről, melyhez először 1921-ben folyamodott következetesen: „Az alapsorból három származik: (1) a megfordítás, (2) a rák és (3) a rákmegfordítás” (Schoenberg 1984, 25).

Tanítványai közül ketten önálló útra tértek. Anton von Webern (1883–1945) műveire a hihetetlen tömörség jellemző,

mely mintegy másik végletet jelent Bruckner és Mahler hatalmas méretű szimfóniáihoz képest. Bruckner először 1892-ben előadott *Nyolcadik szimfóniája* esetében a Haas kiadás alapján Pierre Boulez vezényletével rögzített fölvételen (DG 459 678-2) a harmadik (Adagio) tételnek huszonnégy perc ötvenkét másodperc a hosszúsága. A Webern által 1911 és 1913 között vonósnégyesre írt *Bagatellek* (op. 9) harmadik darabja mindössze huszonnégy másodpercnyi zene a La Salle vonósnégyes fölvételén (DG 419 994-2). Az *Öt darab zenekarra* (op. 10, 1913) Boulez 1992-ben készült fölvételén négy perc harminchat másodpercig tart. Az öt darabból csak egynek időtartama haladja meg az egy percet, a másodiknak pedig csak harminckilenc másodperc a hosszúsága. E rövid művek olyan jelentőséggel ruházzák föl a hangszínt, amelyre addig nem akadt példa a nyugati zenében. Boulez szavaival élve, Webern írásmódja „forradalmian új volt a sor megjelenése előtt és annak bevezetése után is” (Boulez 1966, 372). Nemcsak a rendkívüli tömörség, de az egymástól távoli hangok egymásutánja és a csönd fontossága is okozza, hogy e művek nehéz földat elé állítják a befogadói érzékelést. Ezért nem vált zenéje annyira népszerűvé, mint Alban Berg (1885-1935) Georg Büchner drámai töredékei alapján 1915 és 1921 között írt, rendkívüli megszerkesztettségű operája, a *Wozzeck*. Ennek a szerzőnek „a lángelméje abban áll, hogy föloldja a feszültséget a zárt forma eszménye és Wagner folyamatszerű zenedrámája között”. A vezérmotívum „formák kidolgozására szolgál, s így a drámai és zenei gondolatot értelmezi” (Boulez 1986, 374–375).

A második bécsi iskola és Bartók kezdeményezéséhez fogható jelentőségű változás a tizenkilencedik század utolsó évtizedében következett be az építészetben. 1893-ban Otto Wagner (1841–1918) városfejlesztési pályázatot nyert Bécsben. Két évvel korábban Lechner Ödön (1845–1914) és Pártos Gyula (1845–1916) a kecskeméti Városháza és a budapesti Iparművészeti Múzeum tervével nyert pályázatot. Otto Wagner és Lechner Ödön is a historizmus képviselőjeként szerzett tekintélyt. Az Otto Wagner tervezte *Österreichische Landesbank*

(1882–4) épületének reneszánsz homlokzata van, Lechner pedig francia reneszánsz stílusban építette apósának a házát (1871).

Klimt festészetéhez hasonlóan Otto Wagner építészetét sem lehet ellenkultúra megnyilvánulásaként jellemezni. 1894-ben, Carl Hasenauer halála után, ő lett az építészet tanára a Szépművészetek Akadémiáján. 1894 és 1901 között a bécsi vasútrendszer fő építészeként harmincnál több állomást, viaduktokat, alagutakat, hidakat tervezett, messzemenően figyelembe véve a szerepkörök igényeit és az anyagszerűséget, a vas, üveg, alumínium és beton tulajdonságait. *Moderne Architektur (Modern építészet, 1895)* című könyvében előrevetítette Fülep bírálatát a historizmusal szemben, azzal érvelvén, hogy a művészetben minden stílus a megelőzőből fokozatosan alakul ki, következésképp az eklektika nem lehet hivatott valamely történeti hézag pótlására. Tagadhatatlan, hogy a későbbi fejlemények nem egészen hitelesítették elképzelését. A posztmodernség felől nézve a vonalszerű előrehaladás eszménye kissé együgyűnek és merevnek látszhat. Bármennyire is elkötelezett híve volt a műszaki tökéletesedésnek, nem állt távol tőle és társaitól a kísértés, hogy a művészetben a vallás pótszerűt keresse. Jellemző, hogy fiatalabb pályatársa, Joseph-Maria Olbrich (1867–1908) *A szecesszió házá*t korszerűsített szentélyként tervezte meg.

Bécs és Budapest szecessziós építészete között talán az volt a legszámottevőbb eltérés, hogy az osztrákok közül néhányan szembefordultak a szecesszióra általában jellemző túldíszítettséggel. A Brünnben született Adolf Loosnak ugyan kevés terve valósult meg – a bécsi *Steiner ház* a kivételek egyike –, de a díszítést helytelenítő írásainak az első világháború után számottevő visszhangja lett. Ebben a vonatkozásban Lechner építészete közelebb állt a német Jugendstil, a glasgow-i iskola, a belga, francia, skandináv vagy észak-amerikai art nouveau művészetéhez. Klimt *Salome* (1909, Galleria d'Arte Moderna, Velence) című képe tanúsítja, hogy nemcsak az építészetben lehetett érezni a díszítés mibenlétének kérdésessé tételét.

Bizonytalanná vált a megkülönböztetés az alak és a díszítő jellegű háttér között. Otto Wagner is törekedett díszítetlenségre, de az ő tevékenysége ebben a vonatkozásban következetlenségnek bizonyult: az általa tervezett *Wienzeile épületek* (1898–99) homlokzatán aranyozott életfákat lehet látni.

A Monarchia városaiban a szecessziós művészek a brit Arts and Crafts mozgalom képviselőit követték abban a vonatkozásban, hogy ők is a művészet és a hétköznapi élet közötti elmentést megszüntetésére törekedtek, s ennek a szellemében különösen szívesen foglalkoztak belső építészettel, iparművészetel, a polgári háztartás kellékeinek tervezésével. A nagy múltra visszatekintő cseh üvegművesség, az 1903-ban létrehozott és a jórészt Josef Hoffmann (1870–1956) irányította Wiener Werkstätten vagy a Zsolnay Vilmos (1828–1900) vezette pécsi kerámiagyár termékei nemcsak felső tízezer, de a középosztály otthonait is átalakították. Az olyan folyóiratok, mint az 1897-ben elindított *Magyar Iparművészet*, az egy évvel később megjelent *Kunst und Kunsthandwerk* és *Ver Sacrum*, az 1900-ban illetve 1903-ban alapított *Das Interieur* és *Wiener Werkstätten* egyaránt az esztétikai és a hasznos kibékítésén fáradoztak. A Gestamtkunstwerk eszménye művészek sorát sarkallta arra, hogy különböző közegekkel kísérletezzék: Schönberg arc- és tájképeket állított ki az expresszionistákkal, Oskar Kokoschka (1886–1980) *Die träumenden Knaben* (*Az álmodó gyerekek*, 1908) címmel színes litográfiákkal társított verses elbeszélést adott közre, Kassák pedig sajátmaga tervezte a kiadványainak a külalakját.

A Kettős Monarchia kultúrájának mérlegelésekor szerencsésebb értékörzés és kezdeményezés egységéről, mint a kettő különválásáról beszélni. Éles különbségtévések megfogalmazását és fordulópontok kijelölését kétségessé tette az azóta eltelt idő. Ugyanazt a jelenséget lehet folytonosságként és megszakítottásként jellemezni, az értelmező távlatától függően. Aki kezdeményez egyik területen, akár visszahúzó erőnek bizonyulhat egy másikon. Egyetlen példára hivatkozva, Karl Kraus, a *Die Fackel* (*A fáklya*, 1899–1936) című időszakos ki-

advány alapítója, s 1913-tól egyedüli munkatársa, a *Die letzten Tage der Menschheit* (*Az emberiség végnapjai*, 1919) című látomásos jelenetsor szerzője, következetesen ellenszenvezett Klimt festészetével.

A Monarchia hagyatékának történeti mérlegeléseiben olykor nem eléggé árnyaltan jut érvényre a kultúra rétegzettségének elismerése. „A tizenkilencedik század második felében a hagyományos opera egyre inkább csak a kisebbséget érdekelte; a hozzáértők elit közönsége tudta követni Wagnernak és a Wagner utáni zenének elvont és intellektuális birodalmába” (Hanák 1994, 20). A „hagyományos opera” kifejezés aligha tud eligazítani az olasz opera korábbi hagyománya és az nemzeti iskolák közötti összetett viszonyok megítélésben, nem feledve, hogy ez utóbbiak, például a francia nagyopera és a Singspiel között is óriási az eltérés. A „kisebbség” és az „elit” szociológiailag meghatározatlan fogalom, a Wagner művészetére utaló jelzők érvényét pedig meg lehet kérdőjelezni annak a zenei és színházi teljesítménynek alapján, amely Bayreuthot merőben új intézménnyé tette. Wagner kisugárzása nemcsak a zeneszerző bécsi és (buda)pesti tartózkodásai révén, de olyan kiváló karmesterek tevékenysége miatt is átalakította a Monarchia közönségének magatartását, mint Richter János, a Pesten született Seidl Antal (1850–98) vagy Gustav Mahler. Richter Bayreuth nyitó előadásainak volt a zenei irányítója 1876-ban, és Bartók *Kossuth szimfóniáját* is ő mutatta be Manchesterben, 1904-ben. Seidl szállt síkra Wagner művészetével a *Zenészet* *Lapokban* (1869–1876) és 1883-ban ő vezényelte a *Ring* első budapesti előadását. Mahler Wagner-előadásai budapesti (1889–91) és bécsi (1897–1907) operai főzeneigazgatósága alatt rendkívül magas színvonalat képviseltek. Noha a jelen távlatából nem lehet fönttartás nélkül helyeselni, hogy a legtöbb előadás magyarul hangzott el, 1890 körül ez a gyakorlat kétségkívül a népszerűség záloga lehetett. Bécsben Mahler a szintén morvaországi születésű Alfred Roller (1864–1935) színpadtervezővel dolgozott együtt, és Budapesten is sikerült meggyőznie a közönséget a rendezés fontosság-

gáról, példát mutatva Bánffy Miklós grófnak (1873–1950), aki Bartók művei közül 1917-ben illetve 1918-ban *A fából faragott királyfit* és *A kékszakállú herceg várát* színre vitte.

Roller és Bánffy egyaránt a festészet felől közelített a színpadtervezéshez. Mindkettejüknek volt köze a szecesszióhoz. A különbség részben a paraszti kultúra megítéléséből származott. Otto Wagner nem becsülte a népművészetet, Lechner viszont átvette paraszti tárgyak díszítéseit. Magyarország némely részeiben a régi paraszti kultúra még eleven volt. Bartók 1904 nyarán hallott először régi magyar népdalokat az egykori Felső-Magyarország (mai Dél-Szlovákia) egyik falujában. Lechner két évvel később közölte azt a kiáltványszerű cikket, amelyen azt állította, hogy „a magyar nemzeti stílus igenis megvan a magyar népnél” (Lechner 1906, 6). Érdemes ehhez hozzátenni, hogy a magyar építész nemcsak a finn művészetre, de Otto Wagnerra és a Wiener Warstattenre is hivatkozott ugyanebben a szövegben. Célja bizonyos vonatkozásban hasonlított Bartókéhoz, aki Kodály Zoltánnal (1882–1967) ugyanebben az évben adta közre zongorakiséretes *Magyar népdalok* című sorozatát. Némi rokonság Janáček morva, szlovák és cseh népdalgyűjteményeivel is magállapítható. Janáček és Bartók munkásságában egyaránt megtalálhatók a legkülönbözőbb árnyalatok a népdalfeldolgozások és a folklór elemeket tartalmazó eredetinek nevezhető alkotások között. A morva zeneszerző törekvése arra, hogy a jövő oktatóit úgy nevelje népzeneire, hogy azok gyerekeknek adják tovább e tudásukat, tagadhatatlanul hasonlított Kodálynak a zenei nevelés átalkítására vonatkozó elgondolásaira.

## 6. Irodalom és más művészetek

A népművészet hatása mindazonáltal nem homályosíthatja el azt, hogy Bartók 1919-ben befejezett harmadik színpadi műve, *A csodálatos mandarin a nagyváros zajainak a földidézésével*

kezdődik, és a városiasodás a magyar irodalomra is rányomta a bélyegét. Erős túlzás volna azt állítani, hogy „a nagy bérházak és téglalapú iskolák, a nagyigényű eklektikus középületek, milléniumi emlékművek és széles fasorok hiányoznak a Budapestet ábrázoló festményekről és a róla írt történetekből” (Forgács 1994, 317). Sok ellenpéldára lehetne hivatkozni, különösen a rövid prózából, de regényeket is írtak a gyorsan fejlődő városról. *A püspök atyafisága*, Iványi Ödön (1854–1893) regénye az országházról és a tőzsdéről szól, Ambrus Zoltáné (1861–1932), a folytatásokban 1891–92-ben közreadott *Midas király* egy bérház lakóinak a hétköznapjait beszéli el, Kóbor Tamásé (1867–1944), a *Budapest* (1901), a főváros két zsidó negyede közül a szegényebbnek az életképszerű ábrázolása, Harsányi Kálmáné (1876–1929), *A kristálynézők* (1914) kulcsregény a városi értelmiség köreiről, így Lechner körének szecessziós művészeiről, és a sort lehetne folytatni. A kor sikeres színműírója, Molnár Ferenc (1878–1952) több prózai elbeszélést is megjelentetett Budapestről, közülük *A Pál utcai fiúk* (1907) eseményei az egyik ipari negyedben játszódnak. A városiasodás olyan erős hatásúnak bizonyult, hogy még az öreg Jókai is mintegy kötelességének érezte, hogy *Gazdag szegények* (1890) címmel könyvet adjon ki a kispolgárságról, mely művét színpadra is vitték. Krúdy Gyula (1878–1933) is sokat írt a magyar fővárosról, *A vörös postakocsi* (1913) főszereplői színésznők. Kassák korábban már említett szabadverse, a *Mesteremberek* „sötét bérkaszárnnyák” lakóit szólaltatja meg és már a holnap nagyvárosának a látványát idézi meg, „felhőkarcolókat” említ. Csontváry Kosztká Tivadar (1853–1919) *A Keleti Pályaudvar éjjel* (1902, Herman Ottó Múzeum, Miskolc) című festményén pontosan egy középület, a Rochlitz Gyula és Feketeházy János tervezte, 1884-ben épített vasútállomás látható. A szecessziós művészek messzemenően alkalmazkodtak az új városképhez, amidőn igyekeztek megszüntetni a választóvonalat magas és népszerű művészet között. Új műfajok jöttek létre, mint a plakát, melynek példamutató művésze, a cseh Alphonse Mucha

(1860–1933), korai éveit ugyan Párizsban töltötte, de a *Ver Sacrum*nak is egyik alapítója volt.

Az új formák a népszerű kultúrában is szinte észrevehetetlenül alakultak ki a korábbiakból. A bécsi Neponuk Nestroy (1801–1862) és a magyar Szigligeti Ede (1814–78) által művelt népszínmű olyan zenés vígjátékká alakult át, mint a *János vitéz* (1904), melynek Kacsóh Pongrác (1873–1923) szerelte a zenéjét. Sikerét jórészt Fedák Sárinak (1879–1953) köszönhetette, aki évtizedekig játszotta a címszerepet. Noha az úgynevezett bécsi operett művelői közül többen – így Lehár Ferenc (1870–1948) és Kálmán Imre (1882–1953) – magyarok voltak, műveikben aligha volt több magyaros jelleg, mint az ifjabb Johann Strauss *Der Zigeunerbaron* (1885) című alkotásában, amely Jókai egyik történetének alapján készült. Schönberg azért támadta e műfajt, mert „alkalmazkodott a közérzéshez” és elleplezte a tényt, hogy a „változatlan ismétlés” mindig „olcsó” (Schoenberg 1984, 128, 131). 1909 körül készített egyik följegyzésében azzal érvelt, hogy a piaci érték „érvénytelen a belső értékhez képest”, amerikai letelepedése után pedig még türelmetlenebbül nyilatkozott a népszerű kultúráról, mondván, hogy „ha valami művészet, nem mindenkinek való, ami pedig mindenkinek való, az nem művészet”, s hozzátette: „A népszerű zene a pallérozatlanokhoz szól, akik szeretik a szép zenét, de nem hajlandók az elméjüket edzeni” (Schoenberg 1984, 190, 124, 134). Az ilyen bírálatnak az a lényege, hogy a népszerű kultúra csak egymáshoz ragasztást, módosíthatatlan ismétlést, egyveleget ismer, a magas kultúrának viszont a „változtatás és a kidolgozás” a lényege. Másszóval, „a művészet törvényei a népszerűséget kereső elme működésének ellentmondanak”, az igényes művészet „soha nem ismételt változtatás nélkül” (Schoenberg 1984, 265, 299, 480).

A Monarchia irodalmának jelentős része távol állt ilyen igénytől, hiszen a szóbeli kultúrából merített ösztönzést. Jókai szenvedélyesen gyűjtötte az anekdotákat, s közülük sokat meg is jelentetett az *Ústökös* (1858–1919) című élcslapban. Az alsó középosztály által kedvelt *Borsszem Jankó* (1868–1936)

és a *Kakas Márton* (1894–1914) alakította ki azt, amit később pesti viccként emlegettek. Az előbbi legjobb korszakában Ágai (eredetileg Aigner) Adolf (1836–1916) szerkesztette. Ahhoz a réteghez tartozott, amely a magyar nemzethez hasonulást (asszimilációt) összekapcsolta a szabadelvűséggel; lapjában gyakran csúfolta a nemzetiségeket, sőt a zsidó közösséget is, melyből maga is származott. A *Kakas Márton* legnépszerűbb alakja Göre Gábor volt, kinek létrehozója, Gárdonyi Géza (1863–1922), *Egri csillagok* (1901) című történelmi regényével a magyar gyerekirodalom egyik legsikeresebb művét alkotta meg.

Bizonyos vonatkozásokban Budapest óhatatlanul is Bécset utánozta. A Ring (körút) és a kávéház a köztérnek olyan alakzatát jelentette, amely mindkét város irodalmi és művészeti életében döntő szerepet játszott. Jellemző, hogy Karl Kraus már említett, *Az emberiség végnapjai* című öt felvonásos, vezércikkeket is magában foglaló satirikus „tragédiájában” az első két szín ezeken a helyeken játszódik. A kávéház az újságírás színtere volt, a körút a közintézményeké, s a kettő szorosan összefüggött egymással. Kraus művének nagyszámú jelenete, melyek apokaliptikus látomásként tárják a befogadó elé az első világháborút, visszautalnak az újságíró gyakorlatára; egy részük először a *Die Fackel* számaiban jelent meg. Ha Weininger az önutálat képviselőjének tekinthető, Kraus az önbírálatnak más formáját valósította meg: a *Die Fackel* céltáblája az újságírás volt, a tárca, a sajtó, különösen pedig a *Die Neure Freie Presse*, Bécs legnépszerűbb lapja, amelyet mélyen átszöttek politikai és üzleti érdekek.

A Monarchia művészei s írói idejük nagy részét kávéházakban vagy esetleg klubokban töltötték. Peter Altenberg (eredeti nevén Richard Engländer, 1859–1919), kinek „képeslapnak” nevezett rövid költeményeiből ötöt 1912-ben Alban Berg zenésített meg, a Café Centralban élt. Adytól Krúdyig sokan a kávéházat használták munkahelynek.

Az osztrák és magyar írók magatartásában 1914 hozott lényegesnek mondható eltérést. A magyarok többsége nem ment



harcolni a Monarchiáért, legfőljebb haditudósításra vállalkozott, míg az osztrákok közül elég sokan csatlakoztak a hadsereghez. 1950-ben Schönberg így emlékezett vissza: „Amikor elkezdődött az első világháború, büszke voltam arra, hogy behívtak és egész katonai szolgálatomat úgy teljesítettem, mint aki őszintén hitt a nyolcszáz éve bölcsen kormányzó Habsburg házban és az uralkodó élettartamában, melyhez képest minden köztársaság rövidebb ideig létezik. Másszóval, monarchista lettem. Akkoriban és a háború szerencsétlen vége után, majd később is az ilyen formájú kormányzásban hittem, noha semmi esély nem volt a helyreállítására” (Schoenberg 1984, 505–506). Hasonlóan erős ragaszkodás a Monarchiához készítette Kokoschkát arra, hogy a birodalmi lovasság élcsapatához csatlakozzék 1915-ben. Mélyen meg volt győződve arról, hogy ha valakinek élete és munkája mélyen gyökerezik a Birodalom hagyományaiban, számára kötelesség küzdeni azért, hogy fönmaradjon ez az állam. 1949-ben egy angol fiatalhoz írt levelében azzal érvelt, hogy saját művészet abból a kultúrából származtatható, amely „még eleven hagyomány” volt a gyerekkorában. Maulbertsch, Daniel Gran, Kremser Schmidt mellett a szobrász Matthias Braunt és az építész Fischer von Erlachot nevezte meg mestereként. „Ez a barokk kultúra, melyből máig több ezer kegyhely, síremlék és kereszt tanúskodik a keresztutakon, ugyanazzal a misztikus hajlammal (vein) ruházott föl, amelyet ön és a barátai El Grecónál találnak meg” – tette hozzá (Kokoschka 1992, 204).

Visszatekintésnek és előremutatásnak hasonló kettőssége figyelhető meg Max Reinhardt (eredeti nevén Maximilian Goldmann, 1873–1943) tevékenységében. Noha Bécsben született, első komoly sikerét a berlini Deutsches Theaterben aratta, 1905-ben, a *Szent Iván-éji álom* rendezésével. Karl Kraus fölszínességet látott Reinhardt munkáiban. Annak a mozgóképes változatnak ismeretében, melyet társrendezővel készített 1935-ben, nem lehet teljesen alaptalannak ítélni e véleményt, de lehetséges, hogy a kényszerű áttelepülés Amerikába a népszerű ízléshez alkalmazkodásra készítette. Korai rende-

zései ellenhatást hoztak a naturalizmusra. 1906-ban a mindössze négyszáz ülésű berlini Kammerspiele színpadán adták elő rendezésében Ibsen *Kísértetek* című darabját, Edvard Munchnak, az expresszionizmus norvég elődjének színpadképével. A fönmaradt fényképek alapján arra lehet következtetni, hogy Karl Vollmöller német szerzőnek *A csoda* című darabjának színrevitelében (London 1911, Bécs 1912) a látható hatások sokoldalú kiaknázására törekedett. Az a terve, hogy Hofmannsthallal fesztivált indítson Salzburgban, a világháború miatt csak késve valósulhatott meg. Kraus a *Jedermann* bemutatójáról is kedvezőtlen véleményt hangoztatott, ám elképzelhető, hogy e bírálat elsősorban Hofmannsthal szövegére, egy kései angol moralitás átköltésére vonatkozott. Voltak, akik sikeresnek találták azt, ahogyan a székesegyház terének barokk szobrai alakultak át a színmű allegorikus szereplőivé.

Reinhardt és Roller olykor együtt dolgozott. Nincs kizárva, hogy ketjük közül ez utóbbinak volt választékosabb az ízlése. A fönmaradt képek és szöveges méltatások alapján az sejtethető, hogy az 1903-tól számítható bécsi rendezései, melyek Mahler zenei irányításaival párosultak, a tér, szín, fény, zene és mozdulat eredeti összjátékát valósították meg. Nemcsak Richard Wagner műveinek volt kiváló értelmezője, hiszen az 1905. december 21-én bemutatott *Don Giovanni* is elsőrendű leleményről tanúskodott; végig ugyanazoknak az oszlopoknak a különböző átalakításai alkották a háttérrel, s így nem volt szükség hagyományos színváltozásra.

Még sokoldalúbb volt a lengyel Stanisław Wyspiański (1869–1907) munkássága. Párizsi útjai (1890–94) során alapos ismereteket szerzett a francia festészetről és színházról. Festményeivel, rajzaival, bútor- és üveglakterveivel a szecesszió krakkói változatát teremtette meg. Ezek a munkák szolgálták forrásként színházi munkáihoz. Nem egyszerűen színműíró volt. Legnépszerűbb műve, a *Wesele* (*Menyegző*, 1901) és a *Wyzwolenie* (*Felszabadulás*, 1903) olyan nem szövegszerű hatások igénybevételét teszik szükségessé, amelyek az avantgárd színház előzményeinek tekinthetők.

Föltehető a kérdés, vajon a Monarchia színpadi és elbeszélő szerzői mennyit köszönhetnek a lélekelemzés ösztönzésének. Azok, akik műalkotásokat a pszichoanalízis segítségével magyaráznak, sokszor egyoldalúan értelmeznek. Ahogy más alkalommal igyekeztem bizonyítani (Szegedy-Maszák 2007b), már a kezdet kezdetén érzékelhető különbség Kosztolányi és unokatestvére, írói nevén Csáth Géza (Brenner József, 1887–1919) elbeszélései közül. Mindketten 1908-ban jelentették meg első rövid prózai szövegeket tartalmazó kötetüket. Kosztolányi bizonyos távolságot tartott Sigmund Freud (1856–1838) végkövetkeztetéseivel szemben, ellentétben Csáthtal, aki maga is gyakorló orvos volt és hajlamot mutatott arra, hogy esettörténeteket adjon elő. Kosztolányi Karl Kraushoz hasonlóan némi főntartással élt azzal szemben, milyen haszna lehet a lélekelemzésnek a művészet számára. Aligha véletlen, hogy osztrák kortársának legkorábbi fordítói közé tartozott.

Freud hozzájárulása az irodalomhoz több vonatkozásban is jelentősnek mondható. Értekezőként nagyon sok kérdéstről írt, a képzőművészetekről is az irodalomról is. Némely könyve döntő módon hatott az irodalomra; a *Die Traumdeutung* (Álomfejtés, 1900) például erősen megváltoztatta az álom szerepét irodalmi szövegekben. Sok példára lehetne hivatkozni, Babits *A gólyakalifa* (1913) című viszonylag rövidebb művétől a *La coscienza di Zenó* (*Zenó tudata*, 1923) című regényig, melynek Triestben született szerzője, Italo Svevo (eredeti nevén Ettore Schmitz, 1861–1928), Freud említett munkájának olasz fordítója is volt.

Nem kétséges, hogy a lélekelemzés elterjedésével egyidőben megváltozott az, ahogyan az írók megközelítették az általuk teremtett szereplőket. Arthur Schnitzler például az ösztönök világát igyekezett előtérbe állítani az erkölcsi előítéletektől fölszabadult nemiségről írt, kissé fölszínes színműveiben. A belső magánbeszéddel is kísérletezett olyan kisregényeiben, mint a *Leutnant Gustl* (*Gustl hadnagy*, 1901) vagy a *Fäulein Else* (*Elza kisasszony*, 1924). Csáth egy általa kezelt nő esetének alapján készítette *Az elmebetegségek pszichikus mechaniz-*

*musa* (1911) című értekező munkáját, miközben az *Anyagyilkosságot* (1908) és több más elbeszélését az elfojtott nemiség megnyilvánulásairól írta. Tudomány és művészet kettős vonzásában Schnitzler és Csáth olykor inkább érdekes, vitára ingerlő szövegeket, mintsem befejezett alkotásokat hoztak létre.

A magyar szerző kábítószert használt és öngyilkosként fejezte be rövid életét. Elbeszéléseiben a kegyetlenség sokszor szándékos mesterkéeltséggel és a hanyatlás érzetével párosul, két olyan tulajdonsággal, amely Hugo von Hofmannsthal egyes műveire is jellemző.

Elterjedt a vélemény, hogy a *Nyugat* című folyóirat a magyar értelmiségnek azt a törekvését fejezte ki, hogy megszabaduljon Bécs hatásától és a német nyelvterületen túli kultúrákhoz közeledjék. Tény, hogy Budapest tett lépéseket azért, hogy versenyre keljen a birodalmi fővárossal. Az 1890-es években Rippl-Rónai József (1861–1924) a „Les Nabis” nevű párizsi csoporthoz csatlakozott, a következő évtizedben pedig Ady többször is a francia fővárosba látogatott. Az *Új versek* (1906) tartalmazza Baudelaire három szonettjének, Verlaine egyik versének átköltését, valamint Jehan Rictus egyik művéből vett részlet fordítását is. A kolozsvári születésű Szabó Dezső (1879–1945) 1911-ben Laforgue, Rimbaud és Verlaine, 1912-ben Corbière, Paul Fort és Marinetti költészetéről értekezett a *Nyugat* hasábjain, Babits pedig a kései tizenkilencedik század brit költőit tanulmányozta. Mindennek ellenére, Hofmannsthal *Ballade des äusseren lebens* (*A külső élet balladája*, 1896) és Babits *Esti kérdés* (1909) című költeményében a mondatszerkesztésnek és a létre rákérdezésnek a hasonlósága arra figyelmeztet, hogy nem elhanyagolható a párhuzam a századforduló s századelő osztrák és magyar költészete között. Kosztolányinak Rilke munkásságáról a *Nyugatban* 1909-ben közölt hosszabb tanulmánya, mely szerint „Ausztria s mindenekelőtt Bécs a világlírában ma már többet jelent, mint akár Párizs, akár London, akár az egész Németország együttvéve” (Kosztolányi 1975, 347), továbbá ugyanennek a magyar költőnek a *Das Stundenbuch* (*Az áhítat könyve*, 1905), a *Das Buch*

*der Bilder* (A képek könyve, 1906) és a *Neue Gedichte* (Új költemények, 1907) című kötetekből készített meglehetősen nagy számú fordítása további bizonyíték a korai huszadik század osztrák s magyar költészete közötti kapcsolatra. Noha Kosztolányira Szabó Dezső 1920-ban közölt egyik cikkében a „rilkissimus” minősítést ragasztotta rá (Kosztolányi 1977, 640), *A szegény kisgyermek panasza* (1910) című sorozatban nem olyan közvetlenül érzékelhető Rilke hatása, mint amennyire az *Esti kérdésben* a Hofmannsthalé. Kosztolányi háború alatt írt prózai elbeszélése, a *Káin* (1916), olvasható úgy, mint a *Das Stundenbuch* „Der blasse Abelknabe spricht” (Kosztolányi fordításában: „A sápadt Ábel így beszél”) fölirotú tizenöt soros részletének átírása, ám szabad, sőt kifejezetten kiferdítésszerű az újraköltés. A vers a halott Ábel magánbeszéde, a prózai elbeszélés szerint Káin boldogan él azután, hogy megölte a fivérért.

*Der Dichter und diese Zeit* (Lányi Viktor fordításában *A költő és a ma*, 1906) című esszéjében Hofmannsthal azt a véleményét fogalmazta meg, hogy amit más nemzedékek szilárdnak hittek, az valójában mozgó, elsuhanó („das Gleitende”). Az *Ein Brief* (Egy levél, 1902) címűben, mely Lord Chandos Francis Baconhez 1603-ban intézett sorainak a látszatát kelti, a nyelvvel szemben érzett mély bizalmatlanságot juttatott kifejezésre. Utóbb föl is hagyott a lírai versek írásával, s jórészt elbeszélő prózát illetve színműveket adott közre. Szándékosan és rendkívüli módon stilizált elbeszélései közül a *Der goldene Apfel* (Az aranyalma, 1897) és a *Dämmerung und nächtliches Gewitter* (Szürkület és éjjeli vihar, 1911–13) szándékosan befejezetlen illetve nyitott zárlatú. Korai, versben írt egyfelvonásosa, a *Der Tor und der Tod* (A balga és a halál, 1893) a moralitások hagyományát idézi föl. Claudiot a halál látogatja meg, ki hegedűjét játszva három vendéget hoz a túlvilágról: a hős anyját, szerelmét és barátját. Ez a mű készítette elő az *Everyman* (Akárki) fölélesztését. Thomas Otway és Calderón egy-egy művét is átírta, az *Elektra* újraköltésekor (1904) pedig a tragédiát a címszereplő tudatába helyezte. Ez a szöveg lett Richard Strauss 1909-ben bemutatott, leginkább kromati-

kus dalművének szövege, elindítván e két művész együttműködését, melynek a *Der Rosenkavalier* (A rózsalovag, 1911), az *Ariadne auf Naxos* (Ariadne Naxos szigetén, 1912), a *Die ägyptische Helene* (Egyiptomi Heléna, 1928) s az *Arabella* (1933) lettek az állomásai. A *Rózsalovag* Mária Terézia korának visszasóvárgásáról tanúskodik, az *Ariadne* a színművön belüli színmű hagyományát eleveníti föl. Talán nem nagy túlzás azt sejtetni, hogy e szövegek eklektikája összefügghet az- zal, hogy szerzőjük lényegében képtelen volt elfogadni a Habsburg Birodalom eltűnését. Strauss nagyigényű operája, a *Die Frau ohne Schatten* (Az árnyéktáncosnő, 1919) talán a császár- ról és császárnéról szóló tündérmese és a festőről és neje- ről szóló földhözragadt történet mesterkélt összeragasztása, vagyis Hofmannsthal eredetileg pózai elbeszélésként megírt szövege miatt is bizonyult végső soron félsikernek.

*A balga és a Halál* az 1820-as években játszódik. Hofmannsthalnak a biedermeier iránt érzett rokonszenve nagyjából egy- idejű Klimt *Schubert a zongoránál* (1899) című képével és azokkal dalokkal, amelyeknek szövegét Mahler Achim von Arnim és Clemens Brentano *Des Knaben Wunderhorn* (1805–8) című gyűjteményéből vette.

*Auf der Straße stand ein Lindenbaum,  
da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!  
(Állt az úton egy hársfa,  
ott aludtam először nyugodtan!)*

E szavak Mahler *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Egy vándorlegény dalai, 1884) című sorozatának utolsó dalában Schubert *Winterreise* (Téli utazás, 1827) című sorozatának ötödik dalára utalnak vissza.

Az újraírás a huszadik század elején indult nemzedéket is jellemezte, mintegy újra megerősítve kezdeményezésnek és értékörzésnek a Monarchia kultúrájára olyannyira jellemző egységét. Kokoschka 1909-ben keletkezett és a *Der Sturm* című expresszionista folyóiratban 1910-ben közölt rövid színműve,

a *Mörder, Hoffnung der Frauen* (A gyilkosság, asszonyok reménysége) például Heinrich von Kleist *Penthesilea* (1808) című alkotásának újraköltése.

## 7. Végkövetkeztetés helyett

A *Jedermann* évenkénti salzburgi előadásai s a múltat idéző regények, színművek, költemények sora bizonyítja a Kettős Monarchia örökségének továbbélését. Végkövetkeztetés helyett legyen szabad hivatkozni két tényre.

1914. november 3-án egy huszonhat éves hadnagy meghalt a krakkói kórházban. Gyógyszerészként szolgált az osztrák-magyar hadseregben, és a Grodek-nél vívott csatában látottak annyira megrázták, hogy túladagolta magát kábítószerrel. Az utókor e Salzburgban született Georg Trakl (1887–1914) költészetét a huszadik századi líra élvonalához sorolja. Mintegy háromszáz költeményének legnagyobb része a *Gedichte* (Költemények, 1913) és a *Sebastian im Traum* (Sebastian álmában, 1914) című kötetben illetve Ludwig von Ficker *Der Brenner* című folyóiratában, 1914-15-ben jelent meg. Szokatlan színjelzős kapcsolatokkal és rémlátomásokkal telített expreszionista költeményeiben a láthatatlan láthatóvá válik, az anyagi világ a szelleminek van alárendelve, a lélek idegen a földön, „Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden” – ahogyan a *Frühling der Seele* (A lélek tavasza) egyik változata állítja, és a fájdalom minden létezőnek adottsága, „Der Schmerz ist die Gunst des Wesenhaften alles Wesenden” – amint költészetének filozófus értelmezője írja (Heidegger 1985, 60). Nyelvének végletes sűrítettsége éppoly ritkaság az irodalomban, mint Webern zenéjének tömörsége. E szerző op. 13. jelzetű, háborús katonai szolgálat miatt megszakítottságok után 1918-ra befejezett, zenekari *Négy dal*-ból az utolsó, valamint az 1917 és 1921 között írt, klarinét, basszusklarinét, hegedű és gordonka kíséretes *Hat dal* (op. 14) mindegyike Trakl verseire készült.

1945-ben Webern sógorának Salzburg melletti kis házában tartózkodott. Szeptember 15-én a családjával vacsorázott. Kilenccs óra tájban kilépett a házból, mert nem akarta dohányzásával zavarni csecsemő unokáját. Egy amerikai őrszem három lövéssel megölte. A tárgyaláson a katona azzal érvelt, hogy önvédelemből cselekedett, de nem adtak hitelt állításának. „Tudja, micsoda mítosz lesz ebből ezer év múlva?” – kérdezi egy szereplő a huszadik század második felének egyik legjelentősebb amerikai regényében, majd a következő választ adja: „Az ifjú barbárok megölték az utolsó európaiat abból a sorból, amely Bachhal kezdődött” (Pynchon 1975, 440).

E két esemény talán megfelelő utóhang lehet annak a térségnek a kultúrájáról készített rövid vázlatához, amelyet egykor Osztrák-Magyar Monarchiának neveztek.

## HIVATKOZÁSOK

- Babits Mihály (1978) *Esszék, tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi.
- Babits Mihály (2001) *Timár Virgil fia*. Budapest: Magyar Könyvklub.
- Boulez, Pierre (1966) *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil.
- Boulez, Pierre (1986) *Orientations: Collected Writings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Forgács Éva (1994) „Avant-Garde and Conservatism in the Budapest Art World: 1910–1932”, in Bender, Thomas and Carl Schorske (eds.) *Budapest and New York: Studies in Metropolitan Transformation 1870–1930*. New York: Russell Sage Foundation, 309–331.
- Fülep Lajos (1974) *A művészet forradalmától a nagy forradalomig: Cikkek, tanulmányok*. Budapest: Magvető.
- Granger, Gilles-Gaston (1969) *Ludwig Wittgenstein*. Paris: Seghers.
- Gray, Ronald (1973) *Franz Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanák Péter (1994) „The Cultural Role of the Vienna-Budapest Operetta”, in Bender, Thomas and Carl E. Schorske (eds.) *Budapest and New York: Metropolitan Transformation 1870–1930*. New York: Russell Sage Foundation, 209–223.
- Heidegger, Martin (1985) *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

- Janik, Allen and Stephen Toulmin (1973) *Wittgenstein's Vienna*. New York: Simon and Schuster.
- Jeszszky Géza (1986) *Az elvesztett presztízs: Magyarország megítélésének megváltozása Nagy-Britanniában (1894–1918)*. Budapest: Magvető.
- Kassák Lajos (1972) *Az izmusok története*. Budapest: Magvető.
- Kassák Lajos (1983) *Egy ember élete*. Budapest: Magvető.
- Kokoschka, Oscar (1992) *Letters 1905–1976*. London: Thames and Hudson.
- Kolakowski, Leszek (1972) *Positivist Philosophy from Hume to the Vienna Circle*. Tr. Norbert Gustervan and reviewed by the author. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Kolar, Mira (2005) „The Activities of Vice-Roy Pavao Rauch in Croatia”, *Review of Croatian History*, 1.1: 133–157.
- Kosztolányi Dezső (1969) *Álom és ólom*. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1975) *Ércnél maradandóbb*. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1977) *Egy ég alatt*. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (2002) *Nyelv és lélek*. Budapest: Osiris.
- Krišto, Jure (2005) „Croatian Political Turmoils in the Dusk of the Austro-Hungarian Monarchy”, *Review of Croatian History*, 1.1: 73–94.
- Lechner Ödön (1906) „Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz”, *Művészet*, 5.1: 1–18.
- Levy, Richard S. (1991) *Antisemitism in the Modern World: An Anthology of Texts*. Lexington, MA–Toronto: D. C. Heath and Co.
- L. Nagy Zsuzsa (1994) „Transformations in the City Politics of Budapest: 1873–1941”, in Bender, Thomas and Carl E. Schorske (eds.) *Budapest and New York: Studies in Metropolitan Transformation 1871–1930*. New York: Russell Sage Foundation, 35–54.
- Lukacs, John (1988) *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture*. New York: Weidenfeld and Nicolson.
- Madsen, John W. (1985) *The Dissolution of the Austro-Hungarian Empire 1867–1918*. London: Longman.
- Márai Sándor (1943) *A gyertyák csonkig égnek*. Tizenötödik ezer. Budapest: Révai.
- Mikszáth Kálmán (1887) *Club és folyosó: Politikai ötletek és rajzok*. Budapest: Révai.
- Musil, Robert (1977) *A tulajdonságok nélküli ember*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Európa.
- Neumer Katalin (2004) „Wittgenstein und die ‘Philosophien des Lebens’ oder War Wittgenstein ein ‘Österreichischer’ Philosoph? Zu Rudolf Hallers Konzeption einer eigenständigen Österreichischen Philosophie”, in Katalin Neumer (Hg.) *Traditionen Wittgensteins*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 103–132.
- Popper, Karl (1982) *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. Sixth impression, with extended bibliography. Glasgow: Fontana/Collins.
- Pynchon, Thomas (1975) *Gravity's Rainbow*. London: Picador.
- Rilke, Rainer Maria (2002) *Malte Laurids Brigge feljegyzései és egyéb szépprózai írások*. Budapest: Fekete Sas.
- Romsics Ignác (2001) *A trianoni békeszerződés*. Budapest: Osiris.
- Schoenberg, Arnold (1984) *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Schorske, Carl E. (1980) *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Alfred A. Knopf.
- Seton-Watson, R. W. (1912) *Absolutism in Croatia*. London: Constable and Co.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007a) *Szó, kép, zene: A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007b) „Életművek kölcsönhatása”, in Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.) *A magyar irodalom története*. Budapest: Gondolat, 2: 738–753.
- Vikárius László (1999) *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor.
- Vogel, Jaroslav (1962) *Leoš Janáček: His Life and Works*. Tr. Geraldine Thomsen-Muchová. London: Paul Hamlyn.
- Wittgenstein, Ludwig (1981) *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Wittgenstein, Ludwig (1984) *Culture and Value*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Zweig, Stefan (1981) *A tegnap világa: Egy európai emlékezései*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Európa.

## Ady és a francia szimbolizmus

### 1. Nietzsche és a francia költészet

Gottfried Benn egyik nevezetes előadásában azt állította, hogy „korunk egyetlen lírikusa sem hagyott hátra hat-nyolc befejezett költeménynél többet, a többi lehet érdekes a szerző életrajzának és kibontakozásának szempontjából, de önmagában véve huzamosabban teljes vonzóerőt aligha sugároz ki magából” (Benn 1975, 1069–1070). Amennyiben hitelt adunk ennek a véleménynek, aligha lehet elmarasztalni valakit, aki úgy véli, Ady verseinek viszonylag kis része remekmű.

A köztudottan tekintélyes mennyiségű szakirodalom túlnyomó részében az a hiedelem szerepel előföltevésként, hogy Ady nagysága nem egyes költeményekben, hanem műveinek összességében keresendő. Magyarázoínak végső szókincse sokszor alig tette lehetővé, hogy egyes versek megalkotottságával foglalkozzanak. Schöpflin Aladártól Makkai Sándorig legtöbb méltatójára illik e megszorítás. Szélsőséges példaként Vatai Lászlónak azt a kijelentését idézhetem, mely Baudelaire és Ady összehasonlítására vonatkozik: „A francia költő majdmindegyik verse magában véve is tökéletes műalkotás, Ady csak az egészben együtt óriási nagy” (Vatai 1977, 14). Ebből a szempontból még Halász Előd sem kivétel, ki „alapérzés”, „életérzés”, „beállítottság” és „hangulat” vonatkozásában igyekezett kimutatni rokonságot Ady s Nietzsche művei között (Halász 1995, 120, 127–128, 172, 289).

Kétségtől indokolt ez az összehasonlítás, ám föltehetően nem annyira költészet-, mint inkább a nemzetszemlélet tekintetében. A magyar költő műveiben egyszerre fogalmazódik meg előnyös és előnytelen értékelés a magyarságról s ez a kettőség hasonlít ahhoz, amiként Nietzsche továbbfejleszteni, meghaladni igyekezett a nemzetjellemről kialakult romantikus elképzelést: „Ha ugyanis egy nép előrehalad és növekszik, mindannyiszor szétfeszíti az övet, amelyet addig *nemzeti* tekintélye adott; amennyiben megáll, elsatnyul, így újabb öv zárul lelke köré; a mind keményebbé váló kéreg olyan börtönt alkot, melynek falai egyre nőnek. Ha tehát egy népben nagyon sok a szilárdság, akkor ez annak a bizonyítéka, hogy meg fog kövesedni s egészében *emlékművé* (Monument) válhat, ahogyan egy meghatározott időpontot túl az egyiptomi azzá lett” (Nietzsche 1981, 412).

Ady felfogása a magyarság mibenlétéről emlékeztet arra, ahogyan Nietzsche minősítette a németeket, a magyar szerző költészet szemlélete viszont lényegében különbözik annak a költő-gondolkodónak a művészetfelfogásától, aki önéletrajzában azt állította, hogy „minden nagyság, mű, tett, nyomban beteljesítése után *szembefordul* azzal, aki létrehozta” (Nietzsche 1978, 163). Ez az eszmény inkább összeegyeztethető Mallarmé álláspontjával, mint Adyéval. Az „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolgálja” kijelentés az alkotó személyiségének romantikus fölnagyításával, az „egotistical sublime” képzetével hozható összefüggésbe. Adynál minduntalan kísért az allegória, míg Mallarmé eredetileg ezt a címet adta „*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*” kezdetű hermetikus költeményének: „Önmagát allegorizáló szonett”. E költemény sorvégein az ismeretlent jelölő betű is arra emlékeztet, hogy a szimbolista költő számára a mű önmagára zárt szerkezet; az ismeretlent az olvasónak kell kikövetkeztetnie, a nyelvi homály rejtvénytyszerűséget eredményez – a második szakasz első sorának utolsó szaváról maga a költő állította, hogy „arról biztosítanak, semmilyen nyelven nem létezik” (Mallarmé 1956, 1488). A kimondatlanság a zenével rokonítja a költészetet. A nihiliz-

mus nem tesz lehetővé politikai állásfoglalást, és a valláshoz folyamodást is kizárja, hiszen alapföltevése szerint az Isten teremtését az ember alkotó tevékenysége váltotta fel. Hitelt adhatunk Bölöni visszaemlékezésének: „Párisban együtt olvastuk Adyval Mallarmé ‘Divagations’-ját és ‘Vers et Prose’-át. Én lelkesedtem e tömör, kikalapált stílusért, e művészi tökélyért, hol minden betű kiszámított helyén volt. Adynak mindez túl kimért, mesterkéltséges és hideg” (Bölöni 1947, 102).

Mivel magyarázható, hogy mégis a szimbolizmussal szoros összefüggésbe hozni Ady költészetét? Az *európai nyelvű irodalmak összehasonlító története* című nemzetközi vállalkozás egyértelműen ennek a mozgalomnak a képviselőjeként foglalkozik a magyar szerző műveivel, sőt az Anna Balakian szerkesztette kötet az életmű egészére kiterjeszti e minősítést (Pór 1982). Lehet arra hivatkozni: a modernség túlzottan általános fogalom ahhoz, hogy segítségével be lehessen emelni a magyar szerző műveit valamely nemzetközi kánonba, a romantikus minősítés pedig azt sugalmazná, hogy költészete „megkésztet” („out of date”) (Pór 1982, 362) a nyugati irodalmak felől nézve. Természetesen e második vélemény érvényét veszíti, amennyiben nem tételezünk fel lényegi ellentétet romantika s szimbolizmus között, sőt ez utóbbit az előbbi hagyományának részeként fogjuk föl s a romantika megjelölést „elég széles értelemben használjuk ahhoz, hogy Novalist és Rilket, Blake-et és Yeatset, Nerval és Valéryt egyaránt magában foglalja”, vagyis elfogadjuk Paul de Man 1958-ban tett kijelentését, mely szerint „századunk költészetében kevés az, amit ne lehetne a romantikus hagyomány tág keretein belül” elképzelni (de Man 1993, 128, 131).

Ismeretes, hogy Ady a nyugat-európai irodalmak közül egyedül a franciával próbált eredetiben megismerkedni s néhány átköltését föl is vette az *Új versek*be. Noha a három idegen szerző közül egyik sem tekinthető szimbolistának, mindhármuknak volt érintkezése ezzel az irányzattal.

Romantika s szimbolizmus történeti összefüggéséből kiindulva, Ady romantikáját lehet annak a jegyében minősíteni,

ahogyan Baudelaire átértelmezte a képzelet eszményét. „Az egész látható világ – olvasható a Szalon 1859. évi kiállításának méltatásában – nem egyéb, mint olyan képeknek és jeleknek a tárháza (magasin), melyeknek a képzelet adja meg a megfelelő (relative) helyét s értékét; afféle táplálék (pâtüre), amelyet a képzeletnek meg kell emésztenie s át kell alakítania. Az emberi léleknek minden képessége (faculté) szükségképp a képzeletnek van alárendelve” (Baudelaire 1971, 2: 35-36). Ez a kiinduló föltevés vezetett a jelképnek ahhoz a meghatározásához, mely Ady egyes költeményeinek olvasását is elősegítheti: „Némely majdnem természetfölötti lélekállapotokban az élet mélysége a maga teljességében a szem elé táruló mégoly szokványos látványban mutatkozik meg, amely e lélekállapot jelképévé válik” (Baudelaire 1964, 396).

Természetesen nem szabad feledni, hogy a jelképteremtés egyúttal távolodást is jelentett a romantikus költészettantól, s ez Ady átköltéseiben nem érzékelhető, sőt Babits és Tóth Árpád fordításában sem. 1924-ben Valéry figyelmeztetett arra, hogy a *Les Fleurs du Mal* – a romantikus verseskötetekkel ellentétben – nem tartalmaz elbeszélő költeményeket, „bölcseleti fejtegetéseket” (tirades), politikai vonatkozásokat vagy szigorú értelemben vett leírásokat. Kiszámított, „tudós” formaeszménye a szecessziótól is távol áll s némileg rokon a klasszikus eszménnyel, amennyiben „az olyan író klasszikus, aki egyben önmaga bírálója s ez szorosán összefügg műveivel.” Baudelaire költeményei olyan olvasási módra formálnak igényt, amelyet Valéry kifejezetten szembeállított a romantika örökségével: „A romantikus mű általában elég nehezen viseli el, hogy igényes (difficile) és kifinomult befogadó lassan és fönn tartásokkal olvassa” (Valéry 1957, 1: 609-610, 601, 604, 601).

Valéry Mallarmé, Ady viszont a romantikusok felől olvasta Baudelaire-t. Mielőtt sommásan ódivatúnak neveznénk e nézőpontot, el kell ismernünk, hogy Swinburne, sőt Verlaine is hasonló módon közelítette meg a *Les Fleurs du Mal*-t. Istenes versek és romantikus Sátán-kultusz kettőssége elválaszthatatlan a fejlődéstörténeti értelemben Nietzsche előtti irodalom-

tól, s ezzel is magyarázható Baudelaire és Ady műveinek a rokonsága. „A nagy költészet lényegében *tudatlan* (bête), hívő, s ez adja dicsőségét és erejét” – írta Baudelaire 1846-ban (Baudelaire 1964, 22) és később is így jellemezte saját helyzetét: „Minden emberben, mindenkör két törekvés (postulations) munkálkodik: az egyik Isten, a másik a Sátán felé. Az Istenhez vagy a szellemiséghez fohászkodás a magasabb szintre fölemelkedés vágya, a Sátánhoz vagy az állatisághoz folyamodás a leszállás öröme” (Baudelaire 1964, 412). Az 1860-ban keletkezett *Himnusz a Szépséghez* bizonyítja, hogy a francia költő még utolsó évtizedében is viaskodott az elátkozott költő szerepével:

*De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,  
Qu'importe, (...)*

Tóth Árpád átköltésében a végkövetkeztetés kérdésessége és személytelensége elsikkad:

*Légy Isten angyala, vagy a Sátán szirénje,  
mit bánom!*

Tóth a századvég, Albert Samain és Oscar Wilde felől közelített Baudelaire-hez. Babits Swinburne közvetítésével olvasta a *Les Fleurs du Mal*-t – a valószínűleg 1904-ben keletkezett *Óda a Bűnhöz* legalábbis ezt sejteti. „Swinburne mit sem tudott a Gonoszról, Vétékről vagy Bűnről – írta 1928-ban T. S. Eliot –, ha tudott volna valamit, nem lelte volna annyi örömet benne (he would not have had so much fun out of it). (...) Baudelaire nem Swinburne tanítványa volt; nála minden szó számított. (...) Elérte a legnagyobb, legnehezebb keresztény erényt, az alázatosságot” (Eliot 1970, 72, 76, 78).

Az Isten és a Sátán közötti hányattatás Baudelaire és Ady költészetében egyaránt olyan sajátosságként szerepel, mely meghatározza a beszélő helyzetét. Más hasonlóságok is észrevehetők a két költő nyelve között. Mindketten gyakran él-

nek kételemű, megmagyarázott metaforával. A hasonlat, melyet Mallarmé kiiktatott a saját verseiből, nemcsak Adynál meg lehetőségesen gyakori; a *Les Fleurs du Mal* verseiben 349-szer fordul elő a „comme” mint hasonlító szó, nem beszélve a „mint” más megfelelőiről (Bertocci 1964, 88, 91). Az allegória s szimbólum közötti átmenetnek is sok a változata – az egyik véglet *Az Albatrosz* kinyilatkoztatásszerűségével, a másik *A macskák* titokzatosságával példázható –, sőt kevert metaforára is akad példa. *A Vérkút* című szonett zárlatát például nem kevésbé volna nehéz látványként elképzelni, mint Ady verseinek némelyek által kifogásolt részleteit. A francia szövegben szereplő kegyetlen lányok véráztatta ágyról isznak:

*J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux;  
Mais l'amour n'est pas pour moi qu'un matelas d'aiguilles  
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!*

Tóth Árpád alighanem érthetetlennek vélte e sorokat s ezért is alakította át a mondatot:

*Kerestem szerelem kába álomporát,  
De hajh, a szerelem túvel szúrt matracom csak,  
Hogy inni én a vad lányoknak újra ontsak.*

Noha Ady legszebb költeményei között akadnak olyan versek, amelyek éppúgy többértelműek, mint Baudelaire jelképteremtő költeményei – *A macskák* és *Az eltévedt lovas* hasonló befogadást igényelhet –, a magyar költő inkább Verlaine, mintsem Mallarmé szellemében olvasta Baudelaire-t. Mallarmé 1891-ben megfogalmazott szimbolizmus-értelmezésében nem nehéz fölismerni annak a továbbfejlesztését, ahogyan Baudelaire a jelképet meghatározta: „*Megnevezni* egy tárgyat annyit jelent, mint három negyedét megmutatni annak az élvezetnek (jouissance), amelyet az olyan költemény okoz, amelyik apránként megfejtendő; *sejtetni* (suggérer) – ez az álom. Ennek a misztériumnak a tökéletes használata alkotja a jelképet (symbole):



apránként fölidézni (évoquer) egy tárgyat, hogy az lélekállapotot mutasson meg, vagy – megfordítva – kiválasztani egy tárgyat és megfejtések sorozatával fölszabadítani (dégager) valamely lélekállapotot” (Mallarmé 1956, 869) Ez a célkitűzés a társadalomból kivonulásnak s önmagába mélyedésnek az eszményét rejti magában: „Szerintem a költő helyzete (cas) ebben a társadalomban, mely számára nem teszi lehetővé az életet, annak az embernek a helyzete, aki magába vonul (s'isole), hogy saját síremlékét kőbe véssze” (Mallarmé 1956, 869).

Mallarmé és Ady költészetfelfogása több vonatkozásban is szembeállítható egymással. Közülük itt csak egyet emelnék ki. Ady ugyanúgy nem szakított a romantikus érzelmesség hagyományával, mint Verlaine. A magyar költő némely verseinek giccses elemeiről már többen is írtak. Talán nem fölösleges megjegyezni, hogy hasonló szemrehányással Verlaine némely sorait is lehet illetni – nemcsak a későbbieket, amelyek inkább hanyatlást és önisméltást, mintsem fejlődést mutatnak, de még olyan híres korábbi költeményt is, mint az 1872 körül keletkezett *Green*, a *Romances sans paroles* sokat fordított, Fauré és Debussy által is megzenésített darabja:

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,  
Et puis voici mon coeur, qui ne bat que pour vous.  
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches  
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.*

*J'arrive tout couvert encore de rosée  
Que le vent du matin vient glacer à mon front.  
Souffrez que ma fatigue, à vos pieds reposée,  
Rêve de chers instants qui la délasseront.*

*Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête  
Toute sonore encore de vos derniers baisers;  
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,  
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.*

Szabó Lőrinc igyekezett halványítani a szerelmi líra ősrégi közhelyeinek olcsóságát, de a vers még így is veszedelmesen emlékeztet a slágerszövegekre:

*Gyümölcsök és virág és ágak lombja: vedd el,  
s vedd szívem is, amely csak tehozzád hajol.  
Csak ezt hoztam: ne tépd össze fehér kezeddél,  
s legyen szép szemeid öröme e csokor.*

*Siettem; elborít még a hajnali harmat,  
mely a friss szélben a homlokomra fagyott.  
Ha eléd borulok, drága pillanatoknak  
álma feledtetni, hogy mily fáradt vagyok.*

*Hadd hajtsam fejemet ifjú kis kebleidre,  
még benne zengenek utolsó csókjaid;  
engedd, jó vihara hadd csendesüljön így le,  
s hogy míg pihensz, veled aludjam egy kicsit.*

A Lédához írt versek utáni időszak szerelmi költészetében alighanem fölismerhető Verlaine érzelmes versbeszédének hatása, mint ahogy az *Új versekben* szereplő harmadik költő ösztönzésének a nyoma is észrevehető Ady némely műveiben. Gabriel Randon, azaz írói nevén Jean Rictus (1867–1933) munkásságáról 1904. március 12-én a *Pesti Napló* közölt méltatást, *A koldusok poétája* címmel. Ebben két idézet szerepel magyarul, melyek azután némi módosítással kerültek be a költő harmadik verseskötetébe. A *Jean Rictus strófáiból* cím sejteti, hogy Ady voltaképp szemelvényeket ültetett át magyarra. A szöveg második részéhez *A szegény magánbeszédjei (Les soliloques du pauvre)* címmel 1897-ben megjelent verseskötetében a *Remény (Espoir)* alcímmel található sorozat harmadik s egyben utolsó darabja szolgált kiindulópontként – mely a kötetben a VI. vers. Az átköltés annyira szabad, hogy az egyes szakaszokat nem könnyű azonosítani. A francia költemény hús, a magyar tizenkét négysoros szakaszból áll. A negye-

dik, tizedik, tizenegyedik, tizenkettedik, tizenharmadik, tizen-  
negyedik, tizenötödik s tizenkilencedik egységet Ady kihagyta.

Nem anyelvemen írott versekről nehéz értékítéletet formál-  
nom, ezért csak igen óvatosan merem megkockáztatni a sej-  
telmet, hogy noha *A szegény magánbeszédei* szerzőjének alig-  
hanem legjelentősebb teljesítménye, Jehan Rictus nem volt jó  
költő. 1912-ben így összegezte felfogását: „Az életerősen (vi-  
goureusement) realista művészet mindig tetszik, de csak azzal  
a föltétellel, hogy a jelkép révén tartós visszhangot kelt” (Rictus  
1960, 203). Ez a kijelentés elárulja, hogy Rictus nem maradt  
érintetlenül a szimbolizmus hatásától – Mallarméval levelet is  
váltott –, de korántsem azonosult a mozgalommal. Népszerű  
mulatóhelyeken szavalta verseit, és olyannyira törekedett a hét-  
köznapiság és a költészet közötti választóvonal megszünteté-  
sére, hogy művei többségét párizsi csibésznyelven írta. „Jehan  
Rictus argot-jának magyar mását adni meg sem mertem pró-  
bálni magyarul” – vallotta be Ady a már említett cikkében, de  
tagadhatatlan, hogy e francia verselő köznapisága később is  
megkísértette magyar pályatársát. *Az Illés szekerén* kötetben  
található versek közül talán *Az utca énekében* a legnyilvánva-  
lóbbak az áthallások, de Rictus nyelvének a nyoma a versek-  
nek tágabb körében is fölismerhető: az Úr közvetlen megszól-  
lítására, Krisztus alakjának fennköltiségtől mentes megidézé-  
sére éppúgy lehet gondolni, mint a városi életképszerűség  
néhány elemeire, a közvetlen politikai célzatosság beszédmód-  
jára, az önmegszólításokra, a szóbeliséget idéző indulatszavak-  
ra, sőt akár még a roppant gyakori ismétlésekre is.

## 2. Ady költészetének változásai: a jelképteremtés jelenléte és hiánya

Az eddig elmondottak alapján úgy vélem, a francia olvasmá-  
nyok döntő szerepet játszhattak Ady versbeszédének kialaku-  
lásában. Ez nem jelenti, hogy lebecsülném az első két kötet

jelentőségét. A későbbiek felől olvasva, a *Versek* több vonat-  
kozásban is előre vetít: egyfelől a beszélő a bolygó Ahaszvérral  
s a kurucokkal azonosítja magát, az Úrhoz fohászkodik, az  
elátkozott költő romantikus alakját Vajda János szellemében  
idézi föl, és a jós szerepét játssza, másrészt az udvarlás hang-  
neme olyan modoros kellelmedéssel jár együtt, mely a költő  
későbbi műveiből sem teljesen hiányzik. *Az utolsó hajók* című  
kötetben olvasható *Szép a Szép* – melyet Kosztolányi is kipé-  
cézett – aligha jobb vers, mint a *Karácsony*, amelynek benső-  
séges hangneme későbbi költeményekkel is összefüggésbe  
hozható:

*Harang csendül,  
Ének zendül,  
Messze zsong a hálaének,  
Az én kedves kis falumban  
Karácsonykor  
Magába száll minden lélek.*

*A Még egyszer* verseiben sem nehéz fölismerni a későbbiek  
előzményeit – a stilizáláshoz ismétlések társulnak és a Kelet  
kultusza is szerepet játszik –, ám e kötet önálló megítélése az  
utókorban már úgyszólván lehetetlen, hiszen a benne találha-  
tó szövegeknek mintegy ötöde más címmel az *Új versekben* is  
megtalálható. Nemcsak ez a tény csökkenti annak a közmeg-  
egyezésnek a jelentőségét, mely szerint Ady harmadik köteté-  
től számítható a modern magyar irodalom, hanem az is, hogy  
a görög világ fölidézése az *Új versek* néhány költeményeiben  
– *Az utolsó mosoly* vagy a *Vén faun üzenete* szolgálhat példa-  
ként – egyszerre emlékeztet Reviczky s a Parnasse néven is-  
mert költőcsoport néhány verseire – ez utóbbiakból Ady Var-  
gha Gyula, Zempléni Árpád, sőt Reviczky fordításában is ol-  
vashatott, a Kisfaludy Társaság *Anthologia a XIX. század  
francia lyrájából* című vállalkozásának 1903-ban megjelent  
második kötetében. A viszonylagos eredetietlenség mindazon-  
által nem kisebbíti annak a jelentőségét, hogy Ady alkotó

módon írja újra a már említett három francia költő műveit, valamint Nietzsche *Zarathustráját* – különösen a hanyatlás (dekadencia) értelmezésekor, mely az *Ihar a tölgyek közt* esetében a magyarság keleti eredetének megidézését jelképteremtéssel párosítja és így lehetőséget ad az értelmezés viszonylagos szabadságára. A versolvasás megújítását kezdeményező sajátosságok közül a Baudelaire nyelvére olyannyira jellemző „színes hallás” (szüneszthészia, audition colorée) még címben is előfordul (pl. *A fehér csönd*), s a kötet egészére rányomják a bélyegüket olyan ellentételezések, melyek a szimbolistikánál is a befogadást lassító homály előidézői:

*Elhagylak, mert nagyon kívánlak.  
(Meg akarlak tartani)*

*Lombtalan lomb a mi lombunk.  
(Ihar a tölgyek közt)*

*S boldog vagyok, mert öltem.  
(Megöltem egy pillangót)*

A harmadik kötetben tett kezdeményezésekből a negyedikben lett teljes kibontakozás. Aligha meglepő, ha úgy gondolom, a *Vér és Arany* tekinthető Ady legjelentősebb gyűjteményének. A *halál rokona* nyelvének kétségkívül sok köze van a századforduló dekadenseire jellemző versbeszédhez – a belga szimbolisták közül különösen Maeterlinck és Grégoire Le Roy költészetében gyakori az eltűnők s betegek iránti szeretet hangoztatása –, s a *Három őszi könnycsepp* módosított ismétlései éppúgy összefüggésbe hozhatók az „ut musica poesis” eszményével, mint *A fekete zongora* homálya, mely bizonyos mértékig még Mallarmé eszményének is megfelel, amennyiben nehezíti a mimetikus olvasást. Az oxymoron gyakori szerepeltetése (*Özvegy legények tánca*, *Az áhított csömör*) nem kevésbé árul el rokonságot a szimbolizmussal, mint a betű szerinti s metaforikus jelentés egymás mellé helyezése (*Álom álom helyett*).

„Khiméra asszony serege” az *Özvegy legények tánca*-ban a francia mozgalom némely tagjainak műveiben szereplő elképzelt állatvilágot idézi – Jean Moréas *Chimaera* című költeményére, Albert Samain és Jean Lorrain verseire, sőt Gustave Moreau festményeire is gondolhatunk. Ebben a kötetben érvényesül a legjobban az allegóriának jelképpé fejlesztése, sőt talán Nietzsche ösztönzésének hatása is. Halász Előd érdekes módon nem írt arról, hogy Ady a személyiség egységének a tagadásával is a német költő-gondolkodó örökségéhez kapcsolódott. Az *Egy ismerős kis fiú* első szakasza:

*Az a kis fiú jár el hozzám  
Mostanában, nevetve, holtan,  
Aki voltam.*

vagy az önmegszólítás a *Menekülj, menekülj innen* című versben csak egyik megnyilvánulási formája annak, miként válik kérdésessé a beszélő önazonossága, mely a romantikus lírának meglehetősen általános jellemzője volt. A három nyelvteni személy viszonya a jövőmondó költeményekben is bonyolított; „A magyar Messiások” sorozatban a második s a harmadik személy egyaránt az idegenséggel kapcsolódik össze. A *Beszélgetés egy szekfűvel* például így végződik:

*Kicsi virág, szegény virág,  
Hiszen eldoblak. Mit akarnak?*

A beszélő olykor a múlt örökösének tünteti föl magát és/vagy saját üzenetét e múlthoz képest méltatlannak minősíti – mint az *Egy csúf rontás* zárlatában:

*(...) És úgy dalolok,  
Mint egy ósdi, telt szájú prédikátor.*

*Egy urambátyám röpdös körül:  
Mult századokból nagy pipafüst-szárnyal:  
Egy ősem. Tollamra néz, dohog,  
S kezemre csap a füstös pipaszárral.*

Szokás arra hivatkozni, hogy a jövőmondó beszédhelyzet *A halottak élén* című kötetben tűnik el, holott a *Vér és Arany* költeményeinek számottevő része kudarcról szól. A *Szent Margit legendája* megvalósulatlanságot fogalmaz meg, *A befalazott diák* a beszélőre vonatkoztatja a feledésre ítélt várakozó helyzetét, az *Egy jövő költő* pedig olyan utódot szólít meg, akinek már nincs hallgatósága:

*Jövő legény, be irigyellek,  
Aki nótáját akkor zengi,  
Mikor a mi nagy magyar átkunk  
Nem sínyli, hallja senki, senki.*

Az *Avar-domb kincse* egy örökség hasztalan keresését beszéli el, *A Duna vallomása* pedig reménytelen állapot leírásába torkollik:

*A Duna-táj bús villámhárító,  
Fél-emberek, fél-nemzetecskék  
Számára készült szégyen-kaloda.  
Ahol a szárnyakat lenyesték  
S ahol halottasak az esték.*

Míg a következő kötetekben sajnálatosan előtérbe kerül a közíró beszédmódja, addig a *Vér és Arany*ban még a némileg vagdalkozó *Én nem vagyok magyar?* önjellemzése sem egyszerűen dicsőítés:

*Ős Napkelet olyannak álmodta,  
Amilyen én vagyok:  
Hősnek, borúsnek, büszke szertelennek,*

*Kegyetlennek, de ki elvérzik  
Egy gondolon.  
(...)  
Egy szerencsétlen, igaz isten  
Fájdalmas, megpróbált remekének (...).*

A kötet utolsóelőtti verse, a *Ha a szemem lefogták*, akár úgy is olvasható, mint a „szakirodalom”, a kisajátítás éleslátó, megelőlegezett, csúfondáros bírálata:

*Óh, elégtétel éjszakája,  
Óh, gyönyörűség éjszakája:  
Szememet már lefogták szépen  
És senki sem emlékszik rája.*

*Senki se tudja, mint néztem rá,  
Kire haraggal, kire kéjjel?  
S ostoba kis emlékezések  
Indulnak útra szerte-széjjel.*

Az *Illés szekerén* újdonságát köztudottan az istenes versekben lehet keresni. Ez többlet a megelőző két gyűjteményhez képest, de némileg visszautal a pályakezdetre. Szó sincsen bizonyosságról. Egyrészt töredékes a hit, elveszett a hagyomány:

*Hogy hívnak téged, szép öreg Úr,  
Kihez mondtam sok imát?  
Jaj, jaj, jaj, nem emlékezem.  
(A Sion-hegy alatt)  
Másfelől borzalmasan kegyetlen az Isten:  
Úgy forgatja a Mindenséget,  
Mintha unott játékot úzne,  
Egy-egy világot megfagyaszt  
S ötöt-hatot hajít a tűzbe.  
(Isten, a vigasztalan)*

Az istenes versek azonban bajosan feledtethetik, hogy a kötet egésze nem egyenletesen magas színvonalú. A „Léda ajkai között” és a „Halálvirág: a csók” sorozatban van önisméltés, sőt Verlaine érzelgős versezeteire emlékeztető közhelyes modor is:

*S kis, hím lelkem hogy reszketett  
S hogy olvasztott kis leány-ajkad:  
Ma is sínylem, óh, első asszony.  
(Az első asszony)*

„Az utca éneke” verseiből nem hiányzik a Rictus közéletinek szánt rigmusait idéző harsány célzatosság. Lehet, *A grófi szériún* a maga nemében sikeres alkotás, de alig változtat valamit a hagyományos életkép szerkezetén. Ady ötödik kötetében meglehetősen sok az olyan vers, melyet viszonylag könnyű allegorikusan magyarázni – *A fehér kendő* szinte kínálja a lehetőséget, hogy a soha célba nem érő magyar értelmiség példázataként olvassák.

Noha úgy vélem, az 1908 és 1914 között megjelent verseskönyvek nem érik el a *Vér és Arany* magasságát, nem beszélnek egyértelműen hanyatlásról. El tudok képzelni olyan olvasót, aki a *Szeretném, ha szeretnének* javára írja, hogy a Thaly Kálmán közleményeiből is ösztönzést merítő kurucos versek új hangnemet hoznak, és értékelni tudja az ismétlés retorikáját *Az ágyam hívogat* című költeményben. *A vén komornyik* vagy *Az elsülyedt utak* talányos értelmű jelképeket teremt, s az ön szemlélet sem azonos az öntömjénezéssel:

*Ma: bárkinél külömb vagyok,  
Holnap: törpülhet érdemem,  
(Akarom: tisztán lássatok)*

Az önellentmondások csorbítják a kinyilatkoztatások életét; az istenes versek nem egyszerűen feleselnek a politikai költeményekkel, de egyúttal arra is emlékeztetnek, hogy a társadalmi megváltás a vallás világiasított változata:

*Itt nem segít templom, imádság,  
Fogadja el sorsát az ember.  
Ne várja, hogy mások megváltásák:  
Szenvedjen és haljon meg.  
(Egy avas kérdés)*

Ez az a verseskötet, mely leginkább sejteti, hogy *A duk-duk affér* fölött nem könnyű napirendre térni. Kenyeres Zoltán így magyarázza e hírhedt megnyilatkozást: „ő is szerencsétlenül foglalt állást a viták egyik furcsa fénytörést mutató pillanatában, s felülve Herczeg Ferenc álnok hívásának, az Új Idők hasábjain belemart a holnaposok fiatal csapatába, akik az ő nevét tűzték zászlóra” (Kenyeres 1998, 42). E minősítést azért vélem kissé egyszerűsítőnek, mert a cikk némely kitételeinek súlyt lehet tulajdonítani. „Ki vagyok, mi vagyok, mit jelentek, sem én, sem kortársaim nem dönthetjük el. (...) Én inkább akarnék központi főszoigabíró vagy alispán lenni Szilágy vármegyében, a vármegyében, mint hírhedt költő.” Ezek a szavak olyan önellentmondásokra engednek következtetni, melyek egy Kenyeres Zoltán által említett költeménnyel is összefüggésbe hozhatók. *A Kezdenek nyakukba venni* különös hangsúlyt kap azáltal, hogy a szóban forgó kötet utolsóelőtti darabja s utána a *Most pedig elnémulunk* következik.

*A Minden-Titkok versei* kevésbé összetett gyűjtemény. Az istenes versek alkotják a leginkább egyenletes sorozatot, melyek közül külön nyomatékot kap az indítás önellentmondása – „Hiszek hitetlenül Istenben” – és a kötet első egységének zárata, mely ismét a személyiség kettősségére utal, miközben Baudelaire *Ábel és Káin* címmel 1857-ben megjelent költeményét értelmezi át:

*S Káin megölte újra Ábelt:  
Megöltem magamat.*

Változást a korábbiakhoz képest inkább csak abban látnék, hogy előtérbe kerülnek az áthallások: *A szerelem époszából*

például egy sor idézetet rejt magában, a *Gőzösről az Alföld* pedig mintha Széchenyi híres állításaira emlékeztetne, amikor egyszerre minősíti vénnek s fiatalnak a magyarságot.

Ha vannak mélypontok Ady költészetében, többségük a következő három kötetben található. *A menekülő Élet* erőltetett szójátékait, az élelőszóbeli megnyilatkozásnak Jehan Rictus műveire emlékeztető jeleit, a kiszólásokat s indulatszavakat alig-ha szükséges idézni. Gyakran többes számú a beszélő s a megszólított is. Az írásmód a Baudelaire előtti költészetet idézi. Olykor a helyzetdal szelleme kísért, s e műfaj hagyományának éppoly kevésbé érezhető a továbbfejlesztése, mint ahogyan *A Magunk szerelmében* olvasható *Mert Senki jobban* című, *Vénusz* alakját is földidéző, megszólítással és szóösszetétellel terhelt költemény sem nevezhető az udvarló szonett érdemleges megújításának.

Természetesen a világháború előtti köteteket is lehet a kései versek felől megközelíteni. A *Ki látott engem?* Istent megszólító, hit és bűn mibenlétét firtató költeményeiben van belső feszültség, s az is feltűnő, hogy némely versek a múltnak korábban nem emlegetett képviselőit, Eötvöst, Keményt, Grünwald Bélát, sőt Szilágyi Dezsőt idézik meg. Fejlődés- vagy akár csak folyamatrajzot azonban nagyon nehéz volna készíteni, hiszen *A menekülő Élettől* kezdve a kötetek fölépítését már legalábbis részben Földessy Gyula illetve Hatvany Lajos határozta meg. Ha a korábbi gyűjteményekben a szerkezet a *Les Fleurs du Mal* ösztönző példájára mutatott vissza, ezekenél a köteteknél ebben a vonatkozásban is elhalványult a nagy előd ösztönzése.

Ami a két utolsó gyűjtemény viszonyát illeti, ha nem tévedek, Babitsnak volt igaza, amikor azt állította, hogy *Az utolsó hajók* sok alkalmi mellékterméket is magában rejt. Éppen ezért megfontolandó, nem *A halottak élén* tekinthető-e a pálya lezárásának.

Két félreértelmezési lehetőséget ajánlatos elkerülni. Az egyik a kötet egészének túlzott megemlése, a másik a világháború hatásának túlbecsülése. Némely esetekben tagadhatat-

lan a visszatérés Baudelaire szelleméhez, ám *Az eltévedt lovas* többértelműsége, a köd többszörös ismétlődésétől elválaszthatatlan talányosság nem jellemző a versek többségére. Másfelől a hangnembváltás már 1913 novemberében keltezett sorokban is érezhető:

*Jövőink eleve multak,  
Csak szégyeljük ezt a vén gyászt bevallani.  
(Fáradtan biztatjuk egymást)*

*A halottak élén* mintha Fülep Lajos igazát bizonyítaná, aki 1969-ben így jellemezte Adyt: „Kinőtt a környezetéből, mégis benne, sőt érte élt” (Fülrep 1976, 74). A jövőre irányultságot múltba fordulás váltja fel. A kuruc versek hangvételt a majtényi fegyverletétel emléke határozza meg, a címadó költeményben „árvult, társtalan Kain” a beszélő, másutt pedig a korábbi jóst olyan múltbanező váltja föl, aki teljesen kifosztottnak érzi magát:

*Obsitom sem lesz bölcs emlékezés,  
Áltatás és gőg elfogy e kevés.*

*Futó homok lepi be a nyomom,  
S az asszonyom se az én asszonyom.  
(Obsitot se kapok)*

A beteljesületlenség s célvesztettség képzete az idő átértelmezésével párosul. Nyelvi következetesség nem jellemzi e kései verseket. A *Krónikás ének 1918-ból* sorvégi egyformaságot talán a tízes évektől Európa több országának művészetében jelentkező régieskedéssel is összefüggésbe lehet hozni. Jellemző, hogy a költő előszeretettel *Jeremiás siralmaiból* és a *Jelenések könyvéből* vesz jeligét. A *szétszóródás előtt* szerzője a prédikátorok nyelvét utánozza s a nemzethalál XIX. századi látomásait idézi föl. Mindez korántsem jelenti, hogy a szimbolizmus nyomai eltűntek volna. A *Torony az éjszaká-*

ban vagy *A Titok arat* apokaliptikus látomása jelképteremtéshez kapcsolja a kozmikus eleve elrendelés gondolatát. Az utolsó évek némely költeményeiben mintha visszatérést lehetne sejteni Baudelaire örökségéhez.

A huszonegyedik század elején nehéz érdemlegeset mondani Ady költészetéről. Legjobb verseinek egy része mutat némely hasonlóságokat a szimbolizmussal. Műveinek olyan jellemzői, melyek szembeállítják ezzel az irányzattal, rendkívül szorosan függnek össze Magyarország politikai mozgalmával. Kevés költőt sajátítottak ki olyan mértékben, mint őt, s e kisajátításoktól bajosan lehet függetleníteni műveinek háttörténetét. Életműve olyannyira tele van önellentmondással, hogy megítélésében aligha lehetséges közmegegyezés a különböző neveltetésű, ízlésű s világszemléletű magyar olvasók körében. Költészetének újraértékelése csakis akkor válik lehetségessé, ha egyrészt nem hallgatjuk el azokat az ellentmondásokat, amelyek elválaszthatatlanok költészetének értékétől, másfelől az intézményesült kánon által szentesítetthez képest másként válogatunk életművéből és eltávolodunk azoktól az allegorizáló magyarázatoktól, amelyek gátolják verseinek értelmezését, mert elfedik azt a feszültséget, amelyből származik legjobb költeményeinek rendkívüli hatása.

#### HIVATKOZÁSOK

- Baudelaire, Charles (1964) *L'Art romantique suivi de Fusées, Mon cœur mis à nu et Pauvre Belgique*. Présentation d'Hervé Falcou. Julliard.
- Baudelaire, Charles (1971) *Écrits sur l'Art*. Édition selon l'ordre chronologique établie, présentée et annotée par Yves Florenne. Paris: Le livre de poche.
- Benn, Gottfried (1975) „Probleme der Lyrik”, in *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Hg. Dieter Wellershoff. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 4: 1058–1096.
- Bertocci, Angelo Philip (1964) *From Symbolism to Baudelaire*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Böölöni György (1947) *Az igazi Ady*. Budapest: Szikra.

- Eliot, T. S. (1970) *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*. London: Faber and Faber.
- Fülep Lajos (1976) *Művészet és világnézet: Cikkék, tanulmányok 1920–1970*. Válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket, a bibliográfiát és a névmutatót összeállította Tímár Árpád. Budapest: Magvető.
- Halász Előd (1995) *Nietzsche és Ady*. 2., átdolgozott kiad. (Szeged:) Ictus.
- Kenyeres Zoltán (1998) *Ady Endre*. Budapest: Korona.
- de Man, Paul (1993) *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Mallarmé, Stéphane (1956) *OEuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henry Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich (1978) *Der Antichrist. Ecce Homo. Dionysos-Dithyramben*. Wilhelm Goldmann.
- Nietzsche, Friedrich (1981) *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister*. Wilhelm Goldmann.
- Péter Pór (1982) „The Symbolist Turn in Endre Ady's Poetry”, in Bala-kian, Anna (ed.) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai, 361–379.
- Rictus, Jean (1960) *Choix de textes*. Paris: Pierre Seghers.
- Valéry, Paul (1957) *OEuvres*. Paris: Gallimard.
- Vatai László (1977) *Az Isten szörnyetege (Ady lírája)*. 2. kiad. Washington, DC: Occidental Press.

## A nyelvhasználat megújításának hagyománya a modern regényírásban

*Az igazi egyetemesség az egynek a teljes birtokba vételéből és megértéséből, nem pedig a soknak félig megértéséből származik.*

(Furtwängler 1964, 113)

Van-e értelme „modernségéről” beszélni a regényírásban? A huszonegyedik század elején korántsem magától értetődő a válasz erre a kérdésre. Mindenekelőtt azért nem, mert a „modern” megjelölés nemcsak korszakra, hanem a mindenkori jelentől függő viszonyra és értékre is vonatkozik. Úgy is lehet fogalmazni, hogy a modernség lassan, de szüntelenül változó távlat függvénye. A huszadik század elejének némely írói Diderot, Sterne, sőt Rabelais műveit is „modernebbnek” tekinthették, mint Balzac vagy Dickens regényeit, mert a történetmondás korábbi változataiból merítettek ösztönzést ahhoz, hogy elrugaszkodjanak a realizmustól illetve a naturalizmustól.

A jelen távlatából sok olyan regény vesztette el jogát a „modernségre”, amely korábban ezt a minősítést kapta. Egyrészt szűkült a „modern” regények köre, másfelől olyan szerzők alkotásai kerültek az előtérbe, akiket korábban viszonylag keveset emlegettek – Jahnntól Céline-ig vagy Gombrowiczig.

Ha a modern regény hagyományát akarjuk meghatározni, valószínűleg három-négy nagy vállalkozást tekinthetünk mér-

cének: Proust és Musil fő művét, valamint Joyce *Ulysses* és *Finnegans Wake* című alkotását. A hagyományozódás kezdetét azonban valamivel korábbi időszakban kell keresni. Amennyiben arra a kérdésre próbálunk választ adni, hogyan következett be a realizmus érvénytelenítése, olyan szerzők műveit kell megvizsgálni, akik félretették az átlátszó nyelv eszményét, és ezért mintegy átmenetet alkotnak a tizenkilencedik és a huszadik század regényírás között. Közülük alighanem megkülönböztetett hely illeti meg Henry Jameset. Aligha lehet meghatározni a realizmustól távolodás módját anélkül, hogy ne vizsgálánánk meg az ő korai műveinek jellemző vonásait.

### 1. Nyelv és történetmondás

Henry James első alkotó korszakának legjelentősebb regénye először folytatásokban jelent meg. 1880 októberétől 1881 novemberéig az angliai *Macmillan's Magazine*, 1880. november és 1881. december között az észak-amerikai *Atlantic Monthly* közölte, tizennégy részletben. A szerző hatezer fontot kapott ezért a munkáért, ami a korban jelentős tiszteletdíjnak számított. A második változat mintegy negyedfél évszázaddal később keletkezett, a New York-i Charles Scribner's Sons nevű kiadó 1907 és 1909 között huszonnégy kötetben kibocsátott sorozata számára, mely James válogatott műveit tartalmazta. Az először 1972-ben az Európa Kiadónál megjelent magyar fordítás ennek alapján készült. Ez az értelmezés a kései, erősen átdolgozott szövegre vonatkozik, mert ebben a változatban vehetők észre a modern regény története szempontjából döntő kezdeményezések. A további vizsgálódás során az angol eredetit tekintem irányadónak, mert Balabán Péter átköltése sokszor pontatlan és éppen azt nem engedi láttatni, miként változtatta meg James a regényírás nyelvét. (Az idézetek lelőhelyét – a könnyebb azonosíthatóság céljából – minden esetben zárójelbe tett római szám jelzi, mely a fejezetre utal.)



James rendkívül erős hajlamot árult el az önmegfigyelésre és önértelmezésre. Föladatát gyakran hasonlította a festőéhez, a művet pedig kirakós játékhoz, miközben nem feledkezett meg arról, hogy a regényírás az olvasóval kötött hallgatolagos szerződés függvénye. Intenzitásra, nyelvi gazdaságosságra és a szereplők belső megközelítésére törekedett. Flaubert formaérzékét tartotta szem előtt. Személyesen is jól ismerte e francia író és levelezett vele. Tisztában volt azzal, hogy Flaubert jelentős mértékben emelte a nyelv súlyát az elbeszélő prózában, de tovább akart haladni az általa megkezdett úton, mert úgy vélte, a *Bovaryné* alkotója „korántsem jutott túl messze, éppen ellenkezőleg, túlzottan hamar megtorpant” (James 1963, 154). A nagy elődről 1893-ban írott tanulmányának e végkicsengése arra enged következtetni, hogy az amerikai születésű író Flaubert-nél is nagyobb jelentőséget tulajdonított a nyelvnek a regényben. Ezzel a törekvésével hozott fordulatot a műfaj történetében.

James írásmódjának három feltűnő sajátossága van: a kiagyás, a közbeiktatás és a metafora. A szereplők mondatai olykor félbeszakadnak, s az olvasóra vár a föladat, hogy kitalálja, mit is szándékoztak mondani. A meghatározatlanság szabadságot ad az értelmezőnek, ám egyúttal nehezíti is a munkáját. A közbeékelte betétekkel bonyolított hosszú mondatok kizárják annak a lehetőségét, hogy valaki gyorsan olvassa Henry James műveit, a továbbfejlesztett metaforák pedig még egyes szereplők között is akadályozhatják a megértést. Az *Egy hölgy arcképében* a címszereplő nagynénje, Mrs. Touchett például azért nem tudja követni fiának, Ralphnek a beszédét, mert a fiatalember szüntelenül képekkel fejezi ki magát: „– Nem hiszem, hogy fölfogom, mire is gondol – mondta –; túl sok nyelvi alakzatot használ” (XXVI).

Az eredetiben szereplő „figures of speech” kifejezés nyelvi játék része; néhány lappal később az egyik mellékalak, Henrietta Stackpole amerikai újságíró nő ugyancsak az idézett birtokos szerkezet első szavához folyamodik: „Amint elmésen (ingeniously) megjegyezte, a szabad ég alatt más országokban

mintha a faliszőnyegeknek a színoldalát látná, Angliában viszont csak a visszaját, s így fogalma sem lehet a mintáról (figure)” (XXVI). Az alakzat – melyet sem Mrs. Touchett, sem Henrietta Stackpole nem tud értelmezni – egyszerre kifejezőmód és üzenet. James önértelmező története, a *The Figure in the Carpet* (1896) erről a kölcsönösségről szól. A „figure” szó természetesen többértelmű: emberi „alak”-ra, szereplőre, jellemre is utal – az *Egy hölgy arcképének* XXXI. fejezetében a „figure-pieces” összetétel egyenesen alakot ábrázoló festményeket jelöl, vagyis a „figure in the carpet” a „hölgy arcképe” kifejezéssel állítható párhuzamba. A magyar fordításban nem lehet észrevenni ezt a nyelvi játékot, mert Mrs. Touchett „szóképet” emleget, Miss Stackpole pedig arról panaszkodik, hogy „fogalma sincs, mit ábrázol a műalkotás”.

A metaforákban gondolkozó Ralph Touchettnek Caspar Goodwood amerikai gyáros az ellenpárja, akit Henrietta Stackpole a következőképpen jellemez: „Mr. Goodwood sokal beszél, de nem társalog (speaks a great deal, but he doesn't talk)”. Az elbeszélő ugyanerről a mellékszereplőről azt állítja, hogy „volt valami betű szerinti benne” (XLVII). A „literal” szó a „metaphoric” ellentéte. A nyelv szétválaszthatatlan egységet alkot a jellemzéssel: Ralph Touchett hazájától elidegenedett amerikai, aki nemcsak csodálja, de mélyen érti is az európai történelmet, Caspar Goodwood viszont letűntnek, elavultnak gondolja az „Óvilág” kultúráját. A regénynek megannyi részlete érezteti, hogy a különböző szereplők egymástól lényegesen eltérő nyelvet beszélnek. Amikor Caspar Goodwood Firenzében is fölkeresi a hősnőt, hogy megtudja, igaz-e a hír, mely szerint Isabel Archer, ki őt korábban kikosarazta, férjhez készül, a lány úgy érzi, már amerikai kiejtése miatt is ellenzenvesnek találja a férfit (XXXII).

James regényei a köztudat szerint tárgyiasak abban az értelemben, hogy az elbeszélő jelenlétét nem lehet érzékelni bennük. Noha az *Egy hölgy arcképe* viszonylag korai alkotás, a magyarul olvasható változat már a szerző kései írásmódjának nyomait is magán viseli, ennyiben tehát joggal szemléltetheti

James törekvésének irányát. Egyfelől gyakran fordul elő a többes első személyű névmás – mintegy azt a látszatot keltve, hogy a történet elmondója valamely közösséghez tartozik. Ez a sajátosság a tizenkilencedik századi realista regényekhez – például Balzac vagy Dickens egyes műveihez – közelíti James könyvét. Másrészt viszont a szereplők sokszor magukban s némán beszélnek. A belső beszédnek ez a módja alighanem Jane Austen és Stendhal regényeiben vált először fontossá, tehát két olyan szerző műveiben, akiknek írásmódja több szempontból is a realizmus utáni regény számára szolgált ösztönzésül. E kettősséget Jamesnél egy harmadik tulajdonság egészíti ki: az elbeszélő olykor azt érzékelteti, hogy nincs mindarról tudomása, ami végbemegy a szereplők lelkében. Az elbeszélő helyzete különösen a regény második felében válik egyre bonyolultabbá, ami egyúttal azt vonja maga után, hogy a szavak jelentése mind jobban a szöveggörnyezet függvénye lesz. Az író az olvasás folyamatszerűségét, előre haladását tartja irányadónak. Ha az olvasó átugrik egyes részeket, könnyen érthetlenné válik számára a szöveg. Mind gyakrabban szerepelnek olyan névmások vagy mutató szavak (például „ő” vagy „itt”), amelyek korábban említettekre utalnak vissza. Az összetettséget az is okozza, hogy a különböző beszédmódok szüntelenül keverednek egymással. A XXXI. fejezet utolsó bekezdésében például így ér véget egy mondat: „ifjú hölgyünk úgy érezte, megromlottak vagy – ahogy a boltokban mondják – lefokozódtak a benne levő értékek.” Ez a szövegtöredék azt összegzi, amit Isabel Archer gondol Madame Merle nevű ismerőséről. Nem közvetlenül idézett belső magánbeszédéről van szó. Az elbeszélő értelmez, még hozzá oly módon, hogy közösség által használt nyelvi fordulatra hivatkozik. A beszédhelyzet tehát háromszorosan összetett: néhány szó is a szereplő, a történetmondó és „mások” nyelvének ötvözete.

A metaforák azután még tovább bonyolítják a történetmondást, amennyiben bizonytalanná teszik a beszédhelyzetet. Előfordul ugyan, hogy valamelyik szereplő beszél szóképekben – ezt veti Mrs. Touchett Ralph szemére –, az is megesik, hogy

nyilvánvalóan az elbeszélő retorizál, de a metafora sokszor annak eldönthetőségét teszi lehetetlenné, hogy tudjuk, ki is a beszélő. Amikor egy-egy szereplő tudatában végbemenő folyamatokra vonatkozik valamely hosszasan kibontott metafora, értelmét veszti a kérdés, vajon a hőstől származik-e a szóképek avagy a történetmondótól. Ez a bizonytalansági tényező is okozza, hogy James jellemeinek nincs határozott körvonala. Másszóval, az elbeszélő álláspontjának meghatározatlansága elválaszthatatlan attól, hogy az író mintegy lebegtetni regényeinek jellemeit, s egyúttal másként fogja föl az emberi személyiséget, mint a regény korábbi mesterei.

## 2. Jellem és nézőpont

„Az ember úgy is sok-sok alakot hozhat létre, hogy nem tart igényt általánosításra – iszonyodom az általánosításoktól. (...) Semmiről nincs végső szavam – a végtelenségig a finomításra törekszem” – írta James egy levelében, 1879. március 21-én (James 1978, 221). Ez a megállapítás rendkívül éles fényt vet arra a célra, melyet az író az *Egy hölgy arcképében* próbált elérni. Nem túlzás azt állítanunk, hogy James kitalálnak mutatja az emberi személyiséget. Regényében sok az önértelmezés, így az emberi szubjektum mibenlétére vonatkozó föltevés is. A hősnő ellenfele, Madame Merle így érvel: „– Mit is nevezünk ‘én’-nek? Hol kezdődik s hol ér véget? Mindenbe átáramlik (overflows), ami csak hozzánk tartozik – hogy azután visszaáramoljék belénk.” A címszereplő ezzel szemben a következőket állítja: „– Semmi nem mérvadó, ami hozzám tartozik; éppen ellenkezőleg, minden csak akadály, önkényesen fölállított korlát. (...) A ruhám a varrónőt fejezheti ki, de nem engem. Először is nem a saját választásom, hanem a társadalom kényszere miatt viselem” (XIX).

E két álláspont lényegében különbözik egymástól. Madame Merle kijelentése némi hasonlóságot árul el a körülmények

hatalmáról szóló föltevessel, mely köztudottan fontos részét alkotta a naturalisták szemléletének; Isabel Archer nézete viszont a szabad akaratnak a kereszténységtől örökölt s a romantikus liberalizmusra jellemző eszményére emlékeztet. A főszereplő távlatából nézve kétségesnek tűnik föl a személyiség azonossága. Ez az álláspont szöges ellentétben áll Zoláéval, kiről James szigorúan bíráló hangnemű tanulmányt jelentetett meg 1903-ban. Akkor sokan a francia szerző naturalista regényeit tartották „korszerűnek”. Ma úgy látjuk, Henry James volt az előre mutató művész, amennyiben a személyiség azonosíthatatlanságának hangsúlyozásával megelőzte a huszadik század lélektani, bölcseleti s művészi törekvéseit.

Az *Egy hölgy arcképe* színjátékként látta a világot, amelyet csakis elfogult nézőpontból lehet értelmezni. Ezért kulcsszó a szövegben az „impresszió”, amelyet az író nyilvánvalóan annak tudatában használ, hogy korának legjelentősebb festői mozgalma ezzel a megjelöléssel utalt önmagára. Claude Monet olajképe, *A kelő nap impressziója* 1872-ben keletkezett. James szenvedélyesen érdeklődött a képzőművészet iránt, és roppant közeli rokonságot tételezett föl a látás és az írás illetve az olvasás között. Az *Egy hölgy arcképe* újrakiadásához készített s a magyar fordításban is olvasható előszavában olyan házhoz hasonlította a regényírást, amelynek millió ablaka mind más alakú s nagyságú, s „mindegyikben olyan valaki áll, akinek szeme vagy messzelátója annyira egyedülálló eszköz a megfigyeléshez, hogy használója minden mástól különböző benyomásokat (impressions) szerezhet. Mind ugyanazt az előadást nézik, de ott, ahol az egyik sokat, a másik kevesebbet, ahol az egyik feketét, ott a másik fehéret, ahol az egyik nagyot, a másik kicsit, ahol az egyik durvát, a másik finomat lát.”

Henry James művészetének eredetiségét általában a nézőpont rendszerező igényű használatával szokás összefüggésbe hozni. Való igaz, hogy az ő műveiben a jellemekeknek nincs önértékük, minden egyes szereplő valamelyik másiknak a szemzőgéből jelenik meg. Hiba volna azonban úgy gondolni, hogy a nézőpont csupán az egyéniség függvénye. Lényegesen tá-

gabb fogalomról van szó. James fölismerése azzal rokonítható, amit Nietzsche távlatiságnak, azaz perspektivizmusnak nevezett. A német bölcselet 1884-ben vetette papírra a következő szavakat: „minden értékelés valamilyen távlatból történik, valamely egyén, közösség, faj, állam, egyház, hit, kultúra *fönntartásának* a távlatából. – Mivel elfelejtjük, hogy az értékelés mindig távlatot tételez föl, mindenkiben egymásnak ellentmondó értékeléseknek, *következésképp ellentmondásos indítékoknak* a hatalmas zürzavara lakozik” (Nietzsche 1964, 186). Ez a jellemzés megfelel annak, ahogyan Henry James a nézőpontot értelmezte, függetlenül attól, hogy Nietzsche szavait az *Egy hölgy arcképe* szerzője aligha ismerhette, hiszen azok csak 1901-ben kerültek nyilvánosságra.

A nézőpont e regény lapjain szokásrendszerhez, hagyományhoz is kapcsolódik. Ebben az értelemben fordul elő például az „amerikai nézőpont” kifejezés a XXXI. fejezet első bekezdésében, mintegy előre vetítve Virginia Woolfnak azt az esszéjét, amelynek *Az orosz nézőpont* a címe. Ez utóbbi író alighanem James ösztönzésére is határozta meg a nézőpontot valamely nemzeti kultúra örökségként felfogható „látásmód”-jaként, hiszen személyesen is jól ismerte a nálánál majdnem négy évtizeddel idősebb pályatársát, és már huszonnégy évesen, 1905-ben is írt róla cikket. Míg Woolf az angol látásmódot az oroszossal hasonlította össze említett értekező művében, addig James az amerikaival állította szembe a brit értékrendet az *Egy hölgy arcképe* lapjain. Az Újvilágból a szigetországba áttelepült szereplők azt az ellentmondást kénytelenek fölismerni, hogy Anglia hűbérisége ugyan elaggott az amerikai demokrácia szempontjából, de több szabadságot ad az egyénnek.

Miként hat az angol életforma az amerikai jövevényekre? Ez a kérdés jelenti a távlatot, amelyből a jellemekek jelentős része kibontakozik. Henrietta Stackpole alakja mintegy kellékként szolgál a címszereplő személyiségének kiemeléséhez. A *The New York Interviewer* című lap tudósítója mindazt megtestesíti, amit Isabel Archer nem vállal az amerikai értékrendből. Az újságíróra a hivatás, a kötelesség, a hasznos tevékenység, a hala-

dás és a „tények” szószólójaként lép föl. Képtelen megérteni a nemzethez tartozást, és élesen elítéli azokat az amerikaiakat, akik eltávolodnak a szülőföldjüktől. Felfogása durván egyszerűsítőnek minősül. Amikor Miss Stackpole azt hányja Ralph Touchett szemére, hogy föladta a hazáját, a fiatalember így válaszol: „– Ugyan! A saját országát éppúgy nem adja föl az ember, mint a tulajdon nagyanyját. Egyiket sem választottuk; olyan alkotóelemeink, amelyeket nem lehet kiiktatni” (X). Az amerikai nemcsak Angliát nem érti, de minden országban a saját világának a tükrét keresi. „Henrietta Stackpole-t meglepte a tény, hogy az ókori Róma kövezete nagyon hasonlított New Yorkéhoz és még a harciszekerek mély nyomai és az amerikai élet élénkségét kifejező, csörömpölésbe vesző vasbarázdák között is megfelelést talált” (XXVII). Amikor az angol mágnás, Lord Warburton Perzsiában s Törökországban tett utazásairól számol be, a New York-i lap tudósítója azt kérdezi tőle, „kifizetődnék-e”, ha meglátogatná e közel-keleti térséget (XXVII). Róma mintegy próbára teszi az oda látogatókat, képesek-e a múlt megértésére. Isabel azáltal is válik a regény főszereplőjévé, hogy erősen különbözik „az egymást visszhangzó turisták nyájaitól (the herd of reechoing tourists)”. „Nem tartozott azok közé a fölényes turisták közé, akikben a Szent Péter templom csalódást kelt és híréhez képest kisebbnek találják. (...) Henrietta kénytelen volt őszintén kijelenteni, hogy Michelangelo kupolája nem állta ki a versenyt a washingtoni Capitoliummal” (XXVII).

Kicsoda is a regény hősnője? Első jellemzését az a távirat adja, melyben Mrs. Lydia Touchett arról értesíti az Angliában vásárolt birtokán élő férjét és fiát, hogy úgy döntött, egyik unokahúgát magával hozza Amerikából. Ez a nagyon szűkszavú szöveg többértelmű, sőt egyenesen rejtvénytartó – mint arra a Gardencourtban vendégeskedő Lord Warburton figyelmeztet. Később – az V. fejezetben – az ifjú Ralph Touchett ugyan megkérdezi anyját, mit is jelentett távirata, Mrs. Touchett azonban nem ad magyarázatot: „– Soha nem tudom, mit akarok mondani (what I mean) a távirataimban.” Ezt a célzást egy sor olyan részlet követi, amelyben a szereplő maga sincs egé-

szen tisztában azzal, mi is az értelme éppen elhangzott kijelentésének. Henry James – ki bátyjával, Williammel, az amerikai pragmatizmus jelentős bölcselelőjével sokszor vitatkozott a nyelv mibenlétére vonatkozó kérdésekről – gyakran emlékeztet arra, hogy valamely megnyilatkozás jelentése az üzenet vevőjén is múlik. A távlat nemcsak a látásra, hanem általában az értelmezés minden formájára vonatkozik.

Isabel jellemzésében a „képzelet” a kulcsszó, mely egyrészt kétségkívül összefügg a nézőpont fontosságával, másfelől a romantika örökségét idézi föl. A III. fejezet – mely Isabelnek New York államban töltött éveire tekint vissza – számot ad korai olvasmányairól és az általa olvasott könyvek között a „Német Gondolkodás” történetéről írott munkáról is említést tesz. A jelző nagy betűs írásmódja magától értetődik az angol nyelvben, a jelzett szóé viszont nem. Föltehetően azt hivatott sugalmazni, hogy a fiatal lány a XVIII-XIX. század fordulójának német bölcselete, s így a metafizika „mélységei” iránt is fogékonyságot mutat. A lét legáltalánosabb kérdései többször is szóba kerülnek a regényben, az Isabelhez szellemi s lelki értelemben legközelebb álló szereplőt, Ralph Touchettet pedig az V. fejezet első mondata „filozófus”-ként mutatja be.

Lydia Touchett azért hozza magával Európába Isabel Archer-t, mert úgy véli, három unokahúga közül ő az, aki képes lehet arra, hogy túltegye magát az amerikai szemlélet szűkösségén. „– Azt gondolja, hogy sokat tud a világról – mint a legtöbb amerikai lány; de hozzájuk hasonlóan nevetségesen téved ebben” (V) – jelenti ki a fiának, rövidden azután, hogy unokahúgával együtt megérkezett Gardencourtba.

Egyik sógora, Edmund Ludlow szerint Isabel mindig is „idegennek” számított Amerikában, s az elbeszélő azt állítja, hogy „természetének mélységei megközelíthetetlenek (were a very out-of-the-way place)” bizonyultak. Mindenben részesült, amit az újvilági kultúra nyújtani tudott, sőt az európairól is volt fogalma – a londoni *Spectator*t olvasta, és ismerte Gounod zenéjét, Browning költészetét, valamint George Eliot regényeit. Mégsem elégtette ki a sorsa: „Maga mögött kívánta hagyni

a múltat” (IV). Európába érkezése után egy ideig nagyon amerikaiaknak érzi magát. Olyannyira, hogy Lydia Touchettnek szemére veti, hogy föladta az amerikai értékrendet, anélkül, hogy másikat választott volna. „– Mi tehát a nézőpontja? – kérdezte nagynénjét. – Ha ugyanis mindent bírál itt, bizonyára van nézőpontja. Úgy látszik, nem amerikai – hiszen odaát mindent annyira kellemetlennek vélt. Ha én bírállok, mindenestől amerikai nézőpontból teszem!” (VII). A hősnő jól tudja, hogy az értékelés mindig nézőpont függvénye. Fokozatosan elidegenedik Amerikától, ám korántsem bizonyos, hogy képes másik álláspontot elfoglalni. „Nagy hit volt benne, és ha volt is sok bolondság a bölcsességében, azok, akik szigorúan ítélik meg, utóbb elégtételt nyernek; látni fogják, hogy olyan adag bolondság árán lett következetesen bölcs, amely már szánalomra tarthat igényt” (XII).

Isabel még soha nem került szembe olyan ellenvéleménnyel, amelyet ne tekinthetett volna parlaginak a magáéhoz képest, ezért nem ismer tekintélyt. Tele van ismeretvággyal és szabadon akar választani életformát. Ralph figyelmezteti, hogy a szenvedés is tudás. Szemlátomást a lány is sejti ezt, amikor Lord Warburton megkéri a kezét, s ő azzal indokolja elutasító válaszáat, hogy a szabadságát nem akarja föláldozni a biztonságért. „– Nem kerülhetem el a boldogtalanságot – mondta Isabel. – Ha Önhöz mennék feleségül, ennek elkerülésére tennék kísérletet” (XIV). A váratlanul ölébe hullott örökség azután gyökeresen megváltoztatja a gondolkozását. Olaszország „ígéretföldként terült el előtte”, de „elveszett a látomások útvesztőjében” (XXI). Nincs kizárva, voltaképpen nem sikerült levetkőznie az amerikai gondolkozásmódot, ezért nem tudja érzékelni az ányalatokat.

Mielőtt Gilbert Osmond megkéri Isabel Archer kezét, a következő jellemzést adja a hősnőről Madame Merle-nek:

- Csak egy hibája van.
- Mi az?
- Túl sok eszme (ideas) foglalkoztatja.

- Figyelmeztettem, hogy okos.
- Szerencsére rosszak az eszméi – mondta Osmond.
- Miért szerencsére?
- *Dame*, ha egyszer föl kell áldozni őket! (XXVI)

James nem kész jellemeiben gondolkodik. Regényeiben a szereplőknek nincs önértékük; fokozatosan hagyja kibontakozni a személyiségüket. Serena Merle a XVIII. fejezetben csiszolt ízlésű és kifogástalan erkölcsű hölgyként jelenik meg – mert Miss Archer így látja őt. Hihetőleg mélyebb értelme van annak, hogy először hátulról pillantja meg a negyven éves özvegyasszonyt, amint a zongoránál ül és Schubertet játszik. Nemcsak ez a részlet tanúsítja, hogy a szereplők viszonyát a nézőpont határozza meg a regényben. Isabel meglehetősen hosszú ideig „nem lát keresztül” Gilbert Osmond jellemén. Ezért megy hozzá feleségül. Amikor Ralph Touchett először hall a főszereplő házassági tervéről, eleinte úgy érzi, ha közölné a véleményét, szándékával ellentétes hatást érne el. Utóbb mégis rászánja magát, hogy beszéljen a lánnyal. Előbb azt állítja, hogy unokatestvére „ketrecbe zárja magát”, majd egyenesen arra hivatkozik, úgy érzi, mintha ő maga zuhanna le a lány döntése következtében. A bukás („fall”) szó egyszerre idézi föl az ősznek és a bűnbeesésnek a képzetét. Isabel azzal érvel, hogy „egészen másként” látja Gilbert Osmondot. Csak később veszi észre, hogy „nem helyesen olvasta” e férfi jellemét („she had not read him right” XLII).

Isabel először firenzei tartózkodásakor érez némi felemaságot Osmond barátnőjének „hangvételésében”. „Mindig egyszerűen Madame Merle volt, egy svájci *négociant* özvegye” – olvassuk a XXIII. fejezet végén. E kijelentés Ralph Touchett fönntartásainak összegzését követi, s így az olvasó aligha tudhatja biztosan, kinek a véleményét is fejezik ki az idézett szavak. Annyi bizonyos, a francia szó eredeti jelentése („alkudozó”) mélyebb jelentőséget nyer majd a későbbiek fényében, hiszen mintegy a másokat irányító szerepkörét kapcsolja az asszony jelleméhez.

A hősnő csak lassan ismeri föl, hogy amikor azt hitte, szabadon választotta meg a férjét, Madame Merle és Gilbert Osmond terve szerint cselekedett. A kijózanodás első szakaszában támadt gondolatait így összegzi az elbeszélő: „Lehetetlen azt állítani (pretend), hogy nem nyitott szemmel cselekedett; ha valaha létezett szabadon cselekvő lény (free agent), úgy ő volt az. Tagadhatatlan, hogy a szerelmes lány nem szabadon cselekszik, de hibájának egyetlen forrása önmagában keresendő. Nem létezett összeesküvés, kelepce; körülnézett, mérlegelt és választott” (XL). Ez a véleménye akkor rendül meg, amikor egy szép napon kikocsikázik Rómából, s hazatérve együtt találja a férjét a barátnőjével. „Madame Merle a szőnyegen állt, némi távolságra a tűztől; Osmond öblös karosszékben hátradőlve ült és az asszonyra nézett. (...) Isabelt először az lepte meg, hogy a férfi ül, miközben Madame Merle állva marad; volt ebben valami visszás s ez gondolkozóba ejtette. Azután észrevette, hogy eszmeeserjükben futólagos (desultory) szünethez érkeztek és szemtől szembe az olyan régi barátok fesztelenségével tűnődtek el, akik néha úgy cserélnek eszmét, hogy nem is szólalnak meg” (XL).

Házassága előtt Isabel azt gondolja, előtte van, férjhezmenetele után fokozatosan rádöbben, hogy mögötte az élet. „A sötétség, némaság, fulladás háza volt” számára az a római lakhely, amelyben élete hátralevő részét kellett eltöltenie (XLII).

James művészetének egyik sajátossága – s talán erénye is – a bonyolult lelkiállapotok érzékeltetése. Példaként arra a részletre lehet hivatkozni, amely azzal foglalkozik, mi is megy végbe Isabel tudatában, amikor a férje azt várja tőle: bírja rá korábbi udvarlóját, a dúsgazdag Lord Warbutont, hogy vegye feleségül Gilbert Osmond lányát, Pansyt: „kívánta, hogy Lord Warburton diadalmaskodjék férjével szemben, és ugyanakkor azt is kívánta, hogy férje kerüljön fölénybe Lord Warburtonnal szemben” (XLVI).

A címszereplőnek szüksége van arra a meggyőződésre, hogy nem saját maga okolható a boldogtalanságáért. Amikor Lord Warburton nem kéri meg Osmondtól lányának a kezét, nem-

csak az apa, de Madame Merle is szemrehányást tesz Isabelnek. „– Kicsoda-micsoda ön?” – kérdezi a hősnő. „– Mi köze van a férjemhez? (...) Mint föltornyosuló hullám rohanta meg az érzés, hogy igaza volt Mrs. Touchettnek. Madame Merle adta őt férjhez” (XLIX).

Isabel, azaz Mrs. Osmond kiábrándulásának utolsó szakaszát két mozzanat határozza meg. Táviratot kap Gardencourt-ból, amelyben Mrs. Touchett arról értesíti, hogy Ralph napjai meg vannak számlálva. Gilbert Osmond ellenzi, hogy a nő Angliába utazzék. Osmond testvére, Gemini grófné elárulja Isabelnek, hogy Pansy nem Osmond első feleségének, hanem Madame Merle-nek a lánya. A grófné által föltett kérdés – „miért is örökölt pénzt?” (LI) – többszörösen is bizonyítja a kétértelműséget, amely James művészetének állandóan visszatérő sajátossága. A pénz, melynek az lett volna a rendeltetése, hogy fölszabadítsa Isabelt, teherként nehezedett rá s lehúzta a mélybe. Gemini grófné, aki könnyelmű és fölszínes személyiségű asszonynak látszott, sokaknál éleslátóbbnak bizonyult.

A végső kiábrándulás másik előidézője Isabel és Madame Merle utolsó találkozása. Miután egyértelművé vált, hogy Lord Warburton nem veszi feleségül Osmond lányát, az apa visszaküldi Pansyt abba a zárdába, ahol nevelkedett. Isabel úgy dönt, hogy Angliába utazik, mert még egyszer akarja látni unokafivérét, Ralphot. Rómából távozása előtt fölkeresi Pansyt a zárdában. Itt találkozik Serena Merle-lel, aki egy pillanat alatt megsejti, hogy kettejük között mindennek vége, s egy újabb pillanat alatt azt is, miért. „Az a személy, akivel a zárdában találkozik, már nem azonos azzal, akit addig ismert (she had seen hitherto), hanem egészen más – olyan valaki, aki ismeri az ő titkát.” Mint annyiszor korábban, ezúttal is a látásra utaló ige érzékelteti a nézőpont megváltozását. Isabel pedig azt „a szárazan rámeredő tény” veszi észre, hogy használat után fölakasztható „eszköz” szerepét játszotta, mely „éppúgy értelmetlen és célszerű, mint a megmunkált fa vagy vasdarab” (LII).

A két nő jelenetének végén Madame Merle közli Isabellel, hogy az öreg Touchett bankár nem önszántából, de fiának un-

szolására hagyott nagy pénzösszeget felesége unokahúgára. A fejezet utolsó mondatai Madame Merle kijelentésével kezdődnek:

– Tudom, hogy Ön nagyon boldogtalan, de én még boldogtalanabb vagyok.

– Igen; elhiszem. Úgy gondolom, sosem kívánom Önt újra látni.

Madame Merle fölemelte a tekintetét.

– Amerikába megyek – jegyezte meg halkán, miközben Isabel kilépett az ajtón (LII).

A két nő szembeállítását két hazájától elidegenedett amerikai férfi egészíti ki a regényben. James jellemformálásának árnyaltságát bizonyítja, hogy miközben korlátoltnak láttatja az anyagias gyárost, Caspar Goodwoodot, a pénzkeresésre képtelen Gilbert Osmondot is ellenszenvesnek tünteti föl. „Soha életemben egy pennyt sem próbáltam megkeresni” – jelenti ki Isabel férje (XXXV), és ennek az önminősítésnek az ad jelentőséget, hogy Osmond a művészetben sem képes önállóságra: utánérző műkedvelőre vall, ahogyan szonettet ír és rajzokat másol. Ellenképét, a másik „fölösleges embert”, a tüdőbaj teszi képtelenné a cselekvésre. „Az élet, ahogyan ő most élt, olyan volt, mint egy jó könyv rossz fordításban” – olvassuk Ralph Touchettről a regény elején (V). Ő is eltávolodott Amerikától. Neveléséről ezt olvassuk: „Oxford elnyelte Harvardot, és Ralph végülis meglehetősen angollá lett. A külső alkalmazkodás az őt körülvevő viselkedésmódokhoz (manners) mindazonáltal olyan elmének szolgált álarcként, aki nagyon élvezte a függetlenségét” (V). Ralph Touchett azáltal különbözik Gilbert Osmondtól, hogy európai tartózkodása alatt történeti tudatra volt képes szert tenni, s a regényben ez föltétlen értéknek számít. Míg ellenfele nagyon is zárt személyiségnek bizonyul, addig ő minden bizonnyal a leginkább nyitott jellem. „Az olvasó máris többet tud róla, mint amennyire Isabel valaha is ismerheti őt” – jelenti ki az elbeszélő (XXXIX), s ebből azt

lehet sejteni, hogy önéletrajzi vonatkozások is találhatók Ralph Touchett megformálásában.

### 3. Műfaj és szerkezet

Aligha kétséges, hogy az *Egy hölgy arcképében* vannak valamósszerű mozzanatok. A huszadik század első évtizedében írt előszóban James megemlítette, hogy Velencében keletkezett ez a regénye, s a Firenzében illetve Rómában játszódó jelenetek sok párhuzamosságot mutatnak a szerző olaszországi úti jegyzeteivel. Sőt, Isabel Archer Amerikában töltött korai éveinek földézése is emlékeztet arra, ahogyan az író saját gyerekkoráról számolt be önéletrajzának első kötetében, mely 1913-ban *A Small Boy and Others* címmel jelent meg. Lélektani szempontból még annak is lehet jelentősége, hogy Isabel Archer európai tartózkodása 1870-ben kezdődik, tehát abban az évben, amikor Henry James egyik unokatestvére, Mary (Minnie) Temple tüdőbajban meghalt. Az íróhoz nagyon közel állt ez a mindössze huszonnégy évet élt lány, és nincs kizárva, hogy a regényt mintegy e rövid élet képzeletbeli meghosszabbításaként gondolta ki a szerzője. Az önéletrajzi elemeket mindazonáltal hiba volna eltúlozni, márcsak azért is, mert más műfajok némely összetevői is észrevehetőek az *Egy hölgy arcképében*. Az amerikai mellékszereplők olykor kifejezetten satirikusak, sőt más jellemekről is el lehet mondani ugyanezt: ironikus felhangja van annak, hogy Lord Warburton számára afféle szórakozás a politikai radikalizmus; az irodalmat Byron költészetére korlátozó Mr. Bantlingnek, Isabel egyik londoni ismerősének az alakja pedig akár humoros torzképnek is nevezhető.

Az *Egy hölgy arcképe* műfaját mégsem az ilyen részletek határozzák meg, hanem az a két tulajdonság, amelyet sokan a modern regény két legfontosabb megkülönböztető jegyének tekintenek, a „gyökeres lélektaniség” és a „játékos önmagára vonatkoztatás” (Žmegač 1991, 230, 320).

Közülük a második mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy a regény szüntelenül más műalkotásokra hivatkozik. Amikor Isabel először pillantja meg Gilbert Osmond lányát, az „ingénue” megjelölés jut eszébe, vagyis az a szó, amellyel francia színművekben szereplő együgyű kislányokra utalnak (XXVI). Miután kiderül, hogy az idősebb Touchett jelentékeny vagyont hagyott Isabelre, a lányt olyan „ünnepélyesnek” (solemn) látja Mrs. Touchett, hogy Cimabue madonnái jutnak eszébe (XX). A főszereplő alakjának előzményeit maga az író Shakespeare és George Eliot műveiben jelölte meg. Ez utóbbi szerzőnek *Daniel Deronda* (1876) című regényéről James röviddel annak megjelenése után írt egy párbeszéd formájú esszét. Az ebben a könyvben szereplő rossz házasság értelmezése mutat ugyan rokonságot Isabel Archer és Gilbert Osmond kapcsolatának felfogásával, de a három kérő között választó hősnő szabadságélményének kiemelése inkább magának Jamesnek *Szegény Richard* (1867) című korai történetére utal vissza.

A számtalan korábbi mű fölidézése arra hivatott emlékeztetni az olvasót, hogy könyvet tart a kezében. James következetesen rombolja a realizmus illúzióját. „Éppen olyan, mint egy regény!” – mondja Isabel Gardencourtról, nem sokkal azután, hogy megérkezett Touchett bankár angliai otthonába (II). Lilian Ludlow, Isabel idősebb nővére eredetinek nevezi a lányt. Férje erre a következő megjegyzést teszi: „– Nos, én nem az eredetieket szeretem, hanem a fordításokat. (...) Isabelt idegen nyelven írták. Nem tudom megfejteni” (IV). Amikor a XVI. fejezetben Isabel Caspar Goodwoodot kosarazza ki, azt a férfit, akit a lány a már maga mögött hagyott amerikai életének részeként tart számon, Henrietta Stackpole „erkölcstelen regény” hősnőjéhez hasonlítja barátnőjét. „– Valami nagy tévedés felé sodródol” – mondja később (XVII).

Ez a mondat világosan elárulja, hogy az *Egy hölgy arcképe* közel áll a nevelődési regény hagyományához. Eredetisége abban rejlik, hogy kiábrándulásról szól és tulajdonképpen magának a nevelődésnek a lehetőségét teszi kérdésessé. Ily módon James eltávolodik a tizenkilencedik századi regényírás-

nak egyik legerősebb hagyományától. Az előszóban Turgenyevre hivatkozik, amikor az „építkezést” nevezi a regényíró föladatának, nem pedig az erkölcsi üzenetet. Ennek az építkezésnek a legelső fejezet az elindítója. A nyári teadélutánok képében a színek és az árnyak kifejezetten az impresszionista festőiséget idézik. Az eseménysor az idő érzékeltetésének a következménye: a VI. Edward korában épített ház a történelmi örökség jelentőségére, tulajdonosának, Touchett bankárnak amerikai kiejtése és szokimondása pedig arra emlékeztet, hogy harminc éves tartózkodás sem elég ahhoz, hogy valaki belülről ismerjen egy régi kultúrát.

A szerkezet második egysége a XVIII. fejezettel indul. Az öreg Touchett haldoklik, s fia arra kéri, írjon új végrendeletet, amelyben vagyona tekintélyes részét Isabelre hagyja. Az öregúr erkölcstelennek tartja, hogy „mindent így megkönnyítsenek egy személy számára”, fia viszont azzal érvel, hogy a lánynak így nem kell azért férjhez mennie, hogy anyagi támogatást kapjon. A bankár attól fél, ekkora jövedelem hozományvadász áldozatává teheti a lányt. Ralph kicsinek és ezért vállalatónak tartja a kockázatot.

A regény harmadik egységét James eredeti módon vezeti be. Isabel és Osmond esküvőjének elbeszélését elhalasztja a történetmondó. A XXXV. és XXXVI. fejezetben elbeszéltek között meghatározatlan idő telik el. E „kihagyás” után 1876. november 1-jével folytatódik az eseménysor. Madame Merle és egy mellékszereplő beszélgetéséből csak töredékeket tudunk meg a múlt „hiányzó” részletéből – így arról értesülünk, hogy Isabelnek kisfia született, aki csak hat hónapig élt. Ez a haláleset már két éve történt, tehát az olvasóban megfogalmazódik a kérdés, vajon mennyire változtak meg a szereplők közötti viszonyok az azóta eltelt idő alatt. Fokozatosan nyerünk bebocsátást a megváltozott világba. Ralph azért utazik Olaszországba, hogy megtudja, fölismerte-e Mrs. Osmond, hogy férje, aki belső értékek mindenhatóságát hangoztatja, valójában csakis külsőségekkel törődik. Isabel álarcot visel, nem árulja el magát. Az ellentétet a regény kiinduló helyzeté-



vel a beszélő nevek is kiemelik: „Gardencourt” („kertudvar”) meghitt bensőségességét az Osmond házaspár „Roccanera” („fekete erőd”) nevű palotájának ridegsége váltja föl.

Előszavában James joggal emeli ki a XLII. fejezet. Ebben a meglehetősen hosszú részben a külső cselekményt teljesen kiszorítja a belső. Isabel saját sorsán töprengéssel, egymagában tölti az éjszakát. Itt válik az *Egy hölgy arcképe* a fölismerés regényévé. „Most már semminek nem örült; hogyan is örülhet bárminek olyan nő, aki tudja, hogy elhajtotta magától az életet?”

Az utolsó három fejezetet akár függeléknek is lehet nevezni. Ismét Gardencourt-ban vagyunk. A mellékszereplők sorsa annak a szokásnak megfelelően alakul, amelyhez a tizenkilencedik századi regények többsége igazodik. Lord Warburton nőszülni készül, Henrietta pedig végülis megtagadja korábbi elveit, amennyiben nem honfitársához, hanem angol férfihez megy feleségül. A befejezés szokatlanságára először az figyelmeztet, hogy a végső értékek nem kerülnek összhangba egymással. Éppen ellenkezőleg: a nézőpontok összeegyeztethetetlenek bizonyulnak. A haldokló Ralph életét Mrs. Touchett sikertelennek, Isabel szépnak nevezi.

A két unokatestvér, Isabel és Ralph utolsó párbeszédének jelentőségét késleltetés emeli ki. Ralph már annyira beteg, hogy csak a harmadik napon tud szólni látogatójához. „Azt kívánom, bárcsak már vége volna az Ön számára” – mondja Isabel szenvedéséről, majd hozzáteszi: „Úgy hiszem, tönkre tettem magát” (LIV).

A temetés után Caspar Goodwood ismét jelentkezik Isabelnél, hogy arra kérje az asszonyt, ne menjen vissza a férjéhez, hanem éljen vele Amerikában. A rövid jelenet a Touchett család angliai kertjében játszódik. „– Ha szeret, ha szán, hagyjon magamra!” – ezek Isabel szavai. „A férfi egy pillanatig rámeredt a sötétben, a következő percben azt érezte Isabel, hogy átölelik és szájon csókolják.” A nő kibontakozik rendíthetetlen csodálójának karjaiból és a kertből visszarohan a házba. Két nap múlva Mr. Goodwood hiába keresi Isabelt londoni

szállásán. Henrietta közli, hogy Mrs. Osmond aznap utazott vissza Rómába, de várakozásra ösztönzi a férfit. E két ellentétes tájékoztatás lehetetlenné teszi, hogy az olvasó tudja a történet kimenetelét.

Henry James mintegy lezárta a tizenkilencedik és elindította a huszadik századi regény történetét. Szakított azokkal a kánoni érvényre emelt szabályokkal, amelyek alapján a korabeli közvélemény a jó regényt elképzelte. E szabályok közé tartozott a „szerecsés végkifejlet”, „a jutalmak, nyugdíjak, férjek, csecsemők, milliók, függelékszerű bekezdések és vidám megjegyzések végső kiosztása” – ahogyan *A regényírás művészete* (The Art of Fiction, 1884) című értekezésében írta (James 1963, 52–53). Az *Egy hölgy arcképe* a realista regényekkel ellentétben nem szociológiai leírásokkal vagy erkölcsi tanmesékkel mutat rokonságot, hanem Degas vagy Seurat olyan festményeivel, amelyeken félbevágott alakokat láthat a néző. Henry James megszabadította a regényt a tanító célzattól, s a művészet „igazságát” a megformáltság mikéntjével azonosította. Ezért jellemezte őt 1918-ban a fiatal T. S. Eliot a következőképpen: „Olyan kifinomult elméje volt, hogy eszmék nem tudták megrontani” (Eliot 1945, 110).

Bármennyire is kockázatos kijelölnünk valamely fejlődés kezdetét, aligha tagadható, hogy a nyitott befejezés a belső nézőpontnak és a metaforikus nyelvnek előtérbe helyezésével együtt fontos ösztönző lett a regény későbbi alakulása során, s ennyiben az *Egy hölgy arcképe* mintegy fordulatnak tekinthető a műfaj történetében. Legfőljebb a részalkotók aránya változott a továbbiakban. Némely regényekben például az önéletrajzi mozzanat került előtérbe – Proust fő művében s Joyce munkásságában éppúgy észrevehető regénynek és vallomásnak illetve önarcképnek az ötvözete, mint Virginia Woolf tevékenységében. A modern elbeszélő próza hagyományának kialakulása szempontjából példa értékű lehet e legutóbbi szerző önéletrajzi regénye, mely egyúttal azt is érzékelteti, hogy a regény nyelvének gyökeres átalakítása, a külső cselekmény leértékelése és a metaforikus írásmódra áttérés könnyen a re-

gény műfajának megtagadására indíthatta az újítás szellemét képviselő prózaírókat.

#### 4. Önéletrajz és regény

Virginia Woolf először 1925. május 14-én említi naplójában a *To the Lighthouse* címet. A következőket írja egy megírandó regényről: „Ez meglehetősen rövid lesz: benne lesz apának az alakja; és anyáé; és St. Ives; és a gyerekkor; meg az általam szokás szerint fölvetett dolgok – élet, halál, stb. De a közép-pontban apának az alakja, amint ül egy csónakban és ezt szavalja: ‘Mindnyájan elpusztulunk, egyenként, magányosan’ – miközben szétmorzsol egy makrahalat” (Woolf 1982, 18–19). E terv megfogalmazását hamarosan követi a könyv elkészítése. Június 27-én ezt állapítja meg a szerző készülő munkájáról: „a tengernek mindvégig hallatszania kell benne. Van egy ötletem: új nevet találok ki a könyveim számára, a ‘regény’ helyébe. Új – Írta Virginia Woolf. De micsoda is? Elégia?” (Woolf 1982, 34).

Saját mércéjéhez képest gyorsan, valójában elég lassan halad a munkával. Szeptember 5-ig huszonegy lappal készül el, a következő év március 27-én pedig a vacsorajelenet befejezéséhez közeledik, mely a mű leghosszabb fejezete. Április 29-én ér „Az ablak” című első rész végéhez, és a következő nap lát hozzá a középrész, a „Múlik az idő” (Time Passes) megírásához. A munkának e sokkal rövidebb szakasza május 25-ig tart. A könyv utolsó harmada, „A világitótorony” szeptember 16-án tekinthető befejezettnek, de a kézirat ekkor még nem kerül nyomdába, mert Virginia Woolf az egész művet még egyszer átírja. 1926. november 23-án kelt följegyzése szerint naponta hat lapnyi szöveggel készül el. Az átdolgozás végülis egészen a következő év január 14-ig eltart, mert egyes részleteket háromszor is átfésül. Először a tíz rövid fejezetből álló középrész jelenik meg éspedig franciául, a *Commerce* című

folyóirat 1926 téli számában, Charles Mauron fordításában. Az egész regény pontosan egyidőben kerül az olvasók elé Londonban és New Yorkban, 1927. május 5-én; a szerző vég-ső módosításait azonban csak az európai kiadás tartalmazza. Ennek alapján készül a magyar változat. Mátyás Sándor fordítását 1971-ben a Magvető Kiadó jelenteti meg. Mivel ez a szöveg némileg egyenetlen – a könyv harmadik részének még a fejezetbeosztását sem tartja tiszteletben –, az idézeteket sokszor újrafordítottam.

A keletkezés szakaszainak rövid vázlatából a figyelmes olvasó észreveheti, hogy a *To the Lighthouse* megírása eleinte viszonylag egyenetlenebben haladt, mint később. A korai hónapokban Virginia Woolf még kevésbé érezte azt a lelki terhet, amely utóbb megnehezítette számára gyerekkorának fölidézését. Először inkább csak az tudatosodott benne, hogy apjának megjelenítése annak a viszonyoknak a kétértelműségét hozta fölszínre, amely a letűnt Viktória-kor és a huszadik század között fönnállt. 1926. február 24-én azért jegyezte föl egyik öreg látogatójának, Francis Macaulay-nak a szavait Sir Leslie Stephenről, mert kiérezte belőlük azt a gondolatot, hogy a modern kor egyrészt következménye volt a tizenkilencedik századi fejlődésnek, másrészt ellenhatás volt vele szemben: „Lebontotta az egész épületet és egyáltalán nem tudta, hogy mit is csinál. Soha nem gondolt arra, hogy Isten távoztával az erkölcsiség is eltűnik. Figyelemre méltó ember volt, mert noha nem akart hinni Istenben, szigorúbb volt a hívőknél” (Woolf 1982, 61).

A munka előrehaladtával azután egyre inkább fölismerte, milyen kockázattal jár számára annak a múltnak a megidézése, amellyel oly határozott eltökéltséggel fordult szembe. Mint egy félévvel később az előbb idézett följegyzésnél, 1926. szeptember 15-én a következőket vetette papírra: „Fölbredtem három óra körül. Ó, megint jön a rémület – mintha egy fájdalmat okozó hullám fizikai értelemben a szívemnél dagadna, föltaszítana. Boldogtalan, boldogtalan vagyok! Istenem, bárcsak lent, halott lennék. Azután szünet. De miért is érzem ezt? Lásuk csak, mint emelkedik a hullám. Figyelem. Vanessa. Ku-

dar. Igen; ezt észlelem. Kudarc, kudarc. (Most emelkedőben a hullám.) Ó, kinevettek, hogy a zöld színt kedvelem! Megtörik a hullám. Bárcsak halott volnék. Remélem, már csak pár évig élek. Nem tudok többé szembenézni ezzel a rémülettel – (széttérjed fölöttem a hullám)” (Woolf 1982, 110).

Első pillanatra idegösszeroppanás utáni állapot összefüggéstelen kifejeződésének lehetne tekinteni ezt a vallomást. Ha figyelmesebben olvassuk, megsejthető, hogy a rémálmot az idézhette elő, hogy Virginia Woolf rádöbbsent, mennyire ellentmondásos érzelmeket is keltett benne a visszaemlékezés a gyerekkorra. Az író nővére, a többgyerekes Vanessa Bellre tett utalást nyilvánvalóan az indokolja, hogy Virginia Woolfban fölvetődik a gondolat: vajon ellensúlyozhatja-e saját írói hírneve a gyerektelenséget. A vízbefúlásról a *To the Lighthouse*-ban is szó esik, éspedig nagyon hangsúlyosan, a befejezésnél. A regény mai olvasói már tudhatják, hogy 1941-ben Virginia Woolf folyóba ölte magát, s ez a tény csak fokozza a regénynek egyébként is nyilvánvaló önéletrajzi jellegét.

Vanessa Bell (1879–1961) festőművészként vált ismertté, ám kevesebb maradandót alkotott, mint Virginia Woolf. Húgánál sokkal kiegyensúlyozottabb személyiség volt, mégis megdöbbsentette a regény, amikor a kezébe került. Alig néhány nappal a könyv megjelenése után, 1927. május 11-én így összegezte véleményét Virginia Woolfhoz intézett levelében: „Olyan arcképet rajzolt anyáról, amely jobban emlékeztet rá, mint bármi, amit lehetségesnek képzeltem volna. Szinte fájdalmas látni, hogy föltámadt. (...) Apa is megjelenik, de talán – ha nem tévedek – őt nem olyan nehéz visszaadni. (...) Annyira megrázó szemtől szembe kerülni kettejükkel, hogy másra alig tudok figyelni” (Woolf 1977, 572).

A festett kép helyébe lép annak, akit ábrázol. Ami Oscar Wilde regényében szellemes ötlet, az itt múlt és jelen viszonyának bonyolítására szolgál. Mr. Ramsay a Viktória-kor értékrendjét személyesíti meg. Föltétlen engedelmességet követel meg a családjától. Sir Leslie Stephen is ilyen családészeménnyhez ragaszkodott. Fiúgyerekeit ugyanarra az egyetemre,

Cambridge-be küldte, ahol annak idején ő is hallgató volt, lányai azonban nem részesültek egyetemi képzésben. A zsarnok apa egyszerre váltott ki gyűlöletet és csodálatot gyerekeiből. Ez a kettősség érződik a *To the Lighthouse*-ban. Bizonyítékként az a jellemzés idézhető, melyet az író 1928. november 28-án adott a naplójában Sir Leslie Stephenről: „Apa születésnapja. Kilencvenhat éves volna, és lehetett volna ennyire idős, ahogy megérték e kort olyanok, akiket ismerek; de hála égnek, ő nem érte meg ezt a kort. Az ő élete véget vetett volna az enyémmnek. Mi történt volna? Sem írás, sem könyvek – elképzelni is lehetetlen. Régebben naponta gondoltam rá, de a *The Lighthouse* megírásával magamban mintegy félretettem őket. Azóta ha visszajön néha, már egészen más. (Úgy hiszem, egészségtelenül ragaszkodtam mindkettőjükhöz; megírásuk szükségszerű tett volt.) Most már inkább kortársként jön vissza. Egy szép napon olvasnom kell a munkáit. Vajon megint úgy érzem majd, hogy hallok a hangját, kívülről tudom, mit is mond?” (Woolf 1982, 208).

Virginia Woolf a Viktória-kornak nemcsak erkölcsi, de művészi eszményeivel is szakított. Vállalkozásának a sikerét igazolja, hogy a regény megújítói között tartja számon a közvélemény. Vonzódása mégsem szűnt meg a magától eltávolított tizenkilencedik század iránt. Ez okozta, hogy néhány évvel a *To the Lighthouse* megjelenése után újraolvasta apja munkáit. 1932-ben Sir Leslie Stephenről készített esszéje egyúttal segítséget ad a regénybeli Mr. Ramsay jellemének értelmezéséhez. Először azt érzékelteti, hogy a Viktória-kori szülőket inkább két, mint egy nemzedéknyi távolság választotta el a huszadik századtól: „Mire a gyerekek fölcseperedtek, apám nagy napjai már leáldoztak. A folyón és a hegyekben aratott diadalait már learatta, mikor a gyerekek születtek. E győzelmek emlékeztetői még ott heverték a házban – egy ezüstserleg a kandalló párkányán, a könyvespolc sarkának támasztott hegymászóbotok – s élete végéig irigységgel vegyített csodálattal beszélt a nagy alpinistákról és felfedezőkről. Saját működésének éveiben azonban már a háta mögött voltak és meg kellett elé-

gednie azzal, hogy svájci völgyekben barangol vagy Cornwall mocsaraiban sétál” (Woolf 1978a, 69). A távolság áthidalhatatlan a két korszak között, ám részben éppen ez okozza, hogy az egyszer s mindekorra lezáródott, visszahozhatatlan kor irigységet kelt az utódokban: „A szülők s gyerekek közötti viszonyban ma olyan szabadság létezik, amely apa számára lehetetlennek számított volna. A családi életben a viselkedésnek, sőt szertartásnak bizonyos szintjét várta el. Ha azonban a szabadság annyit jelent, hogy az embernek joga van a saját gondolatához és szenvedélyeihez, nálánál senki nem tisztelte, sőt hangsúlyozta a szabadságot” (Woolf 1978a, 74).

A Bloomsbury csoport – melynek Virginia Woolf egyik meghatározó egyénisége volt – kezdeményező szerepet játszott a Viktória-kor erkölcsi értékrendjének s irodalmi kánonjának érvénytelenítésében. A *To the Lighthouse* ennek az ellenhatásnak a megnyilvánulása, de művészi értéke elválaszthatatlan attól, hogy miközben szerzője küzdelmet folytatott elődeinek világszemléletével, soha nem tudta teljesen meggyőzni magát arról, hogy a tizenkilencedik század értékrendje elavult. Ezért érzett belső szükségét arra, hogy regényt írjon a szüleiéről. 1939-40-ben *Vázlat a múlttól* című visszaemlékezésében így indokolta a *To the Lighthouse* megírását: „Negyvenegynéhány éves koromig – az időpontot meg tudnám jelezni, ha utána néznék, mikor is keletkezett a *To the Lighthouse*, de azúttal túl hanyag vagyok ahhoz, hogy törődjem ezzel – anyám jelenléte rögeszmésen foglalkoztatott. Hallottam a hangját, magam előtt láttam őt és napi teendőim végzése közben el tudtam képzelni, mit is tenne vagy szólna. Egyike volt azoknak a láthatatlan jelenléteknek, amelyek végülis minden életben olyan fontos szerepet játszanak” (Woolf 1978b, 93).

Mr. és Mrs. Ramsay egyszerre minősül korlátoltnak és csodálatra méltónak. A regény hangvétele azért elégikus, mert e házaspárnak olyan erényei vannak, amelyek visszavonhatatlanul elvesztek abban a világban, amelynek a távlatából látatja a könyv a két főszereplőt. Ez a fölismerés fogalmazódik meg Virginia Woolfnak abban a naplóbejegyzésében, amely-

ben alig negyedével az öngyilkossága előtt, 1940. december 22-én minősítette a szüleit: „Milyen szépek voltak ezek a régi emberek – apa és anya –; egyszerűek, tiszták, zavarosság nélküliek. Régi levelekbe és apa emlékezéseibe néztem bele. Apa szerette anyát; őszinte, megértő és egyenes volt; elméje kényesen válogatós, pallérozott és áttekinthető. Milyen higgadtan derűs volt az életük: semmi sár, semmi örvény. Mennyire emberi módon vettek tudomást a gyerekekről, a gyerekszobából hallatszó ricsajról és éneklésről. De ha mai szemmel olvasok, vége a gyerekkori látomásnak. Abban még nem volt semmi zűrös, elkötelezettség vagy befelé tekintés” (Woolf 1985, 345).

## 5. Az újítás kényszere

Mi készítette Virginia Woolfot arra, hogy eltávolodjék a Viktória-kortól? Mindenekelőtt az, hogy idegennek érezte a pozitívizmust, melynek szószólói nagyobb figyelmet fordítottak a körülményekre, mint a személyiségre, a tudatra, a lélekre. A *modern regényről* (Modern Fiction, 1919) szóló eszmefuttatásában az író „materialistának” nevezte azoknak a felfogását, akik a századfordulón kísérletet tettek a korábbi időszak hagyományának a folytatására. Azt vetette Arnold Bennett, H. G. Wells, John Galsworthy nemzedékének a szemére, hogy „nem a szellem (spirit), hanem a test érdekli őket”. „Vizsgáljunk csak meg egy pillanatra egy átlagos elmét egy átlagos napon. Benyomások miriádjait fogadja be” (Woolf 1953, 151, 154). A modern regényírónak ezekre kell figyelnie.

Az az előföltételezés rejlik ebben az érvelésben, hogy a művészeknek mindig meg kell tagadnia a közvetlen elődök eszményeit. „A sima történetmondás módszere nem lehet rendjén; az ember elméjében nem így történnek a dolgok” – állapította meg a *To the Lighthouse* írása közben, 1927. február 12-én (Woolf, 1982, 126-127), s ez a megjegyzés elárulja, hogy Virginia Woolf azzal indokolta a törekvést az újra, hogy a régeb-

bi regényírás árnyalatlan képet ad a tudat működéséről. „Könnyű mondani, hogy nem nagy könyv” – írta Maurice Baring (1874–1945) *Clarence* című regényéről 1926-ban. „De mi is hiányzik belőle? Talán az, hogy semmit nem ad hozzá az élet látomásához” (Woolf 1982, 102). Nem arra hivatkozott, hogy a művész teremt, ahelyett hogy utánozna, hanem arra, hogy a másik ember gondolatainak a megismerése a feladat. Végső soron elérhetetlen, de mimetikus célt tűzött ki maga elé. Ezzel indokolta írásmódjának kifinomultságát. Nagy szókinccsel dolgozott – regényében sok a ritkán használt és nehezen fordítható elem –, és olyannyira gyakran váltott át az egyik szereplő tudatáról a másikra, hogy nem mindig könnyű megállapítani, melyiküknek a közvetett néma magánbeszédjéről van szó. Hasonló módon kapcsolódott Henry James munkásságához, mint ahogyan az amerikai születésű író Flaubert-éhez: elődjénél is messzebb akart haladni a nyelv bonyolításában és az egyént érő „benyomások” visszaadásában. „Az az elképzelésem (theory), hogy a tényleges esemény gyakorlatilag nem létezik – mint ahogy az idő sem” (Woolf 1982, 118). Ezt a végkövetkeztetést vonta le a *To the Lighthouse* írása közben, 1926. november 23-án.

Nem erkölcsi tanításra, nem is a társadalom bírálataira törekedett, hanem látásra akart nevelni. A festőművészekben kereste példaképét, különösen pedig Cézanne-ban. 1940-ben életrajzot jelentetett meg egyik legközelebbi barátjáról, Roger Fryről (1866–1934), aki Cézanne legszakosítottabb értelmezője volt a korabeli Angliában s éppen a *To the Lighthouse* megjelenésével egyidőben, 1927-ben adott ki könyvet a francia festőről. Virginia Woolf olyan „motívumot” keresett a világítótornyban, mint amilyennek a Sainte-Victoire hegyet tekintette az Aix-en-Provence-ban született művész.

A regény két szélső részének alcíme, „Az ablak” és „A világítótorony” egyaránt a látásra utal. Összefüggésük rendkívül szoros; a világítótornyra az ablakon át tekint Mr. és Mrs. Ramsay. Könnyű azt hangoztatni, hogy mindkettő jelkép, de nehezebb megmondani, mi helyett is áll. Lehet a francia irodalom-

ra gondolni, mely Virginia Woolfhoz nagyon közel állt. Mallarmé költeményében, *Az ablakokban* (Les fenêtres 1863) a művészetről s a misztikumról esik szó, Baudelaire néhány évvel korábbi, *A fároszok* (Les phares 1857) című versében Rubens, Leonardo, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya, Delacroix s a zeneszerző Weber a „címszereplő”.

Maga Virginia Woolf 1927. május 27-én saját értelmezést adott regényének címéről. Kijelentésének külön nyomatékat ad, hogy éppen Roger Frynak küldött levélben fogalmazta meg: „A világítótorony *semmit* nem jelent. Az embernek szüksége van a könyv közepén haladó vonalra, hogy összetartsa az egészet. Tudtam, hogy mindenféle érzéseket fog kelteni, de nem akartam végiggondolni ezeket, rábíztam az emberekre, hogy saját emócióikkal társítsák a világítótornyot – s így is lett: egyikük szerint ezt, másikuk szerint azt jelenti. Jelképiséget csak ebben a homályos, általánosított formában tudok megvalósítani. Jó-e ez így vagy rossz, nem tudom, de valahányszor megmondják nekem, mit is jelent egy dolog, mindjárt ellenszenvet kelt bennem” (Woolf 1977, 385).

A nyilatkozat nemcsak azt érzékelteti, hogy az író ellenzeneszenvesnek találta, ha tanulságot próbáltak levonni a művéből, hanem azt is, hogy rokonszenvezett a homálynak a francia szimbolistákra jellemző értelmezésével s magától értetődőnek vette, hogy regényének jelentését az olvasók adják meg. Legfőljebb egyszer és akkor is csak utalásszerűen idézte föl a nevelő célzatú irodalmat. Mrs. Ramsay „a halásznő történetét” mondja el aludni készülő gyerekeinek. Az I. rész 7. fejezetének ez az apró részlete föltehetően arra hivatott figyelmeztetni, hogy az olyan épületes történet, mint a Grimm testvérek gyűjteményében szereplő *A halászról és a feleségéről* (Von dem Fischer und seiner Frau) csak gyerekeknek való, de azt sem lehet kizárni, hogy az ismertnek föltételezett mesére tett futó célzás egyúttal azt is sejteti: az igazi történet körkörös. A halász csukát fog ki, ám az arra kéri, dobja vissza a vízbe, hiszen ő voltaképpen elátkozott királyfi. Amikor a halász hazatér nyomorúságos viskójába, felesége megszidja, amiért

a férj nem kívánt semmit a csukától. Visszaküldi a halászt, hogy kérjen házat a csodálatos haltól. Amikor e vágy teljesül, a halászné újabb kívánsággal áll elő, majd egyre telhetetlenebb lesz. Palotát kér, királyné, császárné, pápa szeretne lenni. Mindezt sorra teljesíti a csuka. Amikor azonban a halászné már magát az Istent akarja föl váltani, a csuka visszaküldi a halászt a nyomorúságos viskóba. A történet egyfelől ugyan föl ismeréshez vezet el, másrészt viszont a kezdeti állapot megismétlésével ér véget. Amennyiben a mese fölfogható úgy, mint a *To the Lighthouse* kicsinyített hasonmása, azt sugallja, hogy a műalkotás önmagába tér vissza.

Virginia Woolf regényében sok az öntükröző mozzanat s jellemző, hogy az irodalmi utalások többsége költészetre s nem regényíráshoz vonatkozik. A legföltűnőbb kivétel Mr. és Mrs. Ramsay jellemének szembeállítását emeli ki. A nagy vacsora-jelenet során Charles Tansley, az alacsony származású, nagy szellemi igényektől fűtött, humortalan fiatalember becsmérő megjegyzéssel illeti Sir Walter Scott regényeit. Lefekvés előtt Mr. Ramsay hozzálát a történeti regényeiről ismert szerző egyik könyvének az olvasásába, hogy lássa, igaza van-e ifjú barátjának. A könyv címe nincs föltüntetve, de a szereplők nevéből ki lehet következtetni, hogy az *antikvárius* (*The Antiquary*, 1816) című regényről van szó, melyet Virginia Woolf 1924-ben közölt esszéjében alaposan mérlegelt, kiemelve, hogy a szereplők beszédében keresendő Scott művészi erőssége és a szerkesztés gondatlanságában, valamint a szereplők lelki életének hiányában az író művészi fogyatéksége. Ennek a részletnek két szempontból lehet jelentősége. Az említett regény címszereplője magának Scottnak az arcképe, tehát ez a mű is fölfogható úgy, mint önéletrajzi regény. Ennél fontosabb, hogy míg Mr. Ramsay Scottot élvez, felesége egy szonettet olvas. „A nap minden apró-cseprő hulladékja hozzátapadt ehhez a mágneshoz, elméjét kisöpörtnek, tisztának érezte. És azután hirtelen itt volt kezében tökéletesen, értelmesen és világosan megformálva, az életből lepárolt és kereken megformált lényeg – a szonett.”

A regény epizodikus olvasásra számít, míg a szonettet egészként érzékelheti az olvasó. A szembeállítás egyértelműen a költészet magasabbrendűségét sugallja. A Ramsay család egyik vendége, Augustus Carmichael maga is költő. Magányos öreg, befelé forduló lélek, aki boldogtalan ember hírében áll. Az I. rész 8. fejezetének élén álló mondat – „Ópiumot szívott.” – egyértelműen a romantika s a szimbolizmus korának költőivel rokonítja. (A magyar szövegben az idézett mondat helyett szereplő „Szivarozott.” félrefordítás.)

Mr. Ramsay, aki bölcelettel foglalkozik, szüntelenül költeményeket idéz. Közülük a legfontosabb, a már említett „Mindnyájan elpusztulunk, egyenként, magányosan”, a *The Castaway* (1799) című versből származik, melyben a hajótöröttség általános emberi létformaként nyer kifejezést. Szerzője, William Cowper (1731–1800), meg volt győződve saját maga elkárhózásáról és ennyiben előre vetítette az átkozott költőről a tizenkilencedik században elterjedt fölfogást.

A más szövegekre tett utalások és a belőlük kölcsönzött idézetek arra engednek következtetni, hogy a *To the Lighthouse* önértelmezést ad az irodalomról. Ezt az észrevételt annyiban kell módosítani, hogy a regényben elbeszélte események során készülő műalkotás nem írói, hanem képzőművészi tevékenység eredménye. Milyen képet is fest Lily Briscoe? Erre a kérdésre nincs határozott válasz. A könyvnek Mr. és Mrs. Ramsay a főszereplője, vagyis nem művészregényről van szó. „Mit akart jelezni ‘éppen ott’ a háromszögletű bíbor formával?” – kérdezi a biológus William Bankes, aki Augustus Carmichaelhoz hasonlóan vendégként tartózkodik a Ramsay-házaspár nyaralójában. Ezekből a szavakból azt gyaníthatjuk, hogy Lily Briscoe nem ábrázoló, hanem inkább „konceptualistának” nevezhető képen dolgozik. A Bloomsbury csoport festői – így Vanessa Bell és élettársa, Duncan Grant – is készítettek ilyen jellegű műalkotásokat, és maga Virginia Woolf is kimondottan az olyan képekhez vonzódott, amelyek alkotói a fokozódó „elvontság” jegyében haladtak tovább a Cézanne által megkezdett úton. Ennek irodalmi megfelelőjét a külső cselekmény-

től megszabadított regényben kereste, amelynek megvalósításával először a *To the Lighthouse*-ban, különösen az eseményekben rendkívül szegény középső részben kísérletezett.

Ez a könyve viszonylag gyorsan komoly sikert aratott. Még meg sem jelent a regény, máris eladtak ezerkétszáz példányt belőle, 1927. július 13-ig pedig már háromezer példány fogyott el, lényegesen több, mint korábbi négy regényéből. A középső rész francia fordítása is figyelmet keltett; Párizsban a regény elnyerte az 1927-28. évi Prix Femina díjat. Maga az író mégsem volt teljesen megelégedve művével. 1927. március 21-én ezt írta naplójában: „Szentséges ég, mennyire szépek a *The Lighthouse* egyes részei! Puhák és könnyedek (pliable), és azt hiszem, mélyek is, és olykor egy egész lapon egyetlen rossz szó nem akad. Ezt érzem a vacsorajelenetnél, amikor a gyerekek a csónakban ülnek, de nem annál a résznél, amikor Lily a fűvön áll – ezt nem nagyon szeretem. Viszont szeretem a végét” (Woolf 1982, 132).

Az egyenetlenségeket következtetésszerűen magyarázta. Azzal, hogy nem mindig tudott érvényt szerezni annak a szándékának, hogy a regény nyelve a költészetéhez hasonlítson. Mivel ebben látta saját tevékenységének eredetiségét, elhatározta, hogy gyökeresen szakít a regényírás hagyományával. 1927. május 18-án előadást tartott Oxfordban „Költészet, regény és a jövő” címmel, melynek szövegét augusztus 14-én illetve 21-én a *New York Herald Tribune* hasábjain közölte. Ez a végső változatban *A művészet szűk pallérja* címmel a *Gránit és szivárvány* (1958) című gyűjteménybe fölvetett ars poetica már annak a költői prózának a megteremtését sürgeti, melynek *A hullámok* (*The Waves*, 1931) című könyv a megvalósulása. Lehet, ez a cselekményt metaforikus írásmóddal helyettesítő mű tekinthető Virginia Woolf legeredetibb alkotásának, de már éppúgy aligha nevezhető regénynek, mint az *Orlando* (1928), melyet alkotója szatirikus kirándulásnak szánt és „életrajz” alcímmel bocsátott közre. A *To the Lighthouse* annyiban különbözik e két másik könyvtől, hogy még nem szakítja meg teljesen a folytonosságot a regényírás örökségével, és ezért

e műfajon belül szerzőjének legjelentősebb teljesítményének tekinthető.

## 6. Tudatfolyam és szerkezet

A regényszerűséget elsősorban a cél felé haladó fölépítés okozza. „Az ablak” című első rész első mondatával Mrs. Ramsay olyan kirándulás lehetőségét jelenti be, melyre hat éves fia, James már régóta vár. Mr. Ramsay az ablakon kitekintve azt jósolja, nem lesz szép idő, tehát nem kerülhet sor az útra. A terv csak a regény végén valósul meg, amikor már Mrs. Ramsay és két gyereke nincs az élők sorában.

A hatvan évesnél is idősebb Mr. Ramsay és mintegy tíz évvel fiatalabb felesége között ellentét feszül, de mégis kölcsönösen függnek egymástól. A férfi elvárja, hogy hízelegjenek neki, csodálják. Jellemét nagyon különbözően ítélik meg az emberek. „– Kicsit képmutató? – kockáztatta neg Mr. Bankes.” Lily Briscoe szerint „– Nem – a világ legőszintébb, legigazabb, legjobb embere, (...) csak éppen túlzottan mindig önmagával törődik, zarnoki, igazságtalan”. Érzéketlensége tökéletes ellentétben áll feleségének túlzott sebezhetőségével. Már a 3. fejezetben arról lehet olvasni, hogy Mrs. Ramsay hallja „a hullámok egyhangú moraját a parton” – ami akár a halál előérzetével is összefüggésbe hozható. Az asszony rendkívül gazdag lelki világról két fejezettel később kapja az olvasó a legteljesebb képet. Mrs. Ramsay azt a harisnyát próbálja James lábához, amelyet a világítótorony őrének a fia számára készít. Erich Auerbach ragyogó elemzést készített erről a részletről, *Mimesis* című könyvének utolsó, huszadik fejezetében, hangsúlyozva, hogy a szöveg az asszony tudatának többszörös rétegzettségét érzékelteti, olyan finom átmenetekkel, hogy olykor nem lehet eldönteni, ki is a beszélő: Mrs. Ramsay belső monológjáról van-e szó avagy másoknak, „az embereknek” róla alkotott véleményéről. A külső cselekmény jelentéktelen-

re zsugorodott, s ha párbeszédre kerül sor – mint a rákövetkező 6. fejezetben –, az elbeszélőnek a szereplők tudatában végbement folyamatokra vonatkozó tudósítása mindig elsődleges marad – ez magyarázza, hogy a szereplőkre nem első, hanem harmadik személy utal:

Bármennyire is fárasztó munka, de megpróbálja befejezni a harisnyát, hogy másnap elküldhesse Sorley kisfiának – mondta Mrs. Ramsay.

A legcsekélyebb esély sincs arra, hogy másnap elmehessenek a világítótornyhoz – vágta rá ingerülten Mr. Ramsay.

Honnét tudja? – kérdezte az asszony. A szél gyakran változik.

Megjegyzésének rendkívüli ésszerűtlensége, a női gondolkodás balgasága feldühítette. Ő már megjárta a halál völgyét és összetöretett; a felesége meg szembeszáll a tényekkel és teljesen alaptalan reményeket kelt a gyerekekben, valójában hazudik. Nagyon dobantott a kőlépcsőn. – Menjen a fenébe – mondta. (...)

Mások érzéseit ilyen elképesztő tapintatlansággal figyelmen kívül hagyva keresni az igazságot, ennyire szemérmetlen durvasággal széttépni a civilizáció vékony fátylát az emberi méltóságnak olyan meggyalázása volt az asszony szemében, hogy válasz nélkül, kábán és megvakítottan hajtotta le a fejét, mint ha pusztító jégverés kárhózatának, szennyes vízzuhatagnak tenné ki magát védtelenül. Nem volt mit mondani.

A férfi csöndben állt mellette. Végül szerényen annyit mondott, hogy átmegy a parti őrséghez tudakozódni, ha kívánja a felesége.

Az asszony senkit nem tisztelt jobban a férjénél.

Mr. Ramsay magányos lény, aki gúnnyal viseltetik felesége együgyűsége iránt, ám egyszersmind rá van utalva az asszonyra. Mátyás Sándor 1971-ben kiadott magyar fordítása kissé félrevezeti az olvasót, amikor „bukott embernek” tünteti föl, a 6. fejezetben. Nem ezt állítja magáról a főszereplő, hanem

azt, hogy „kudarcot vallott” („He was a failure, he said.”), és pedig értelmi vonatkozásban. Az ábécé betűivel társítja a gondolatmenet szakaszait. „Elérte a Q-t. Egészen kevesen jutnak el Angliában a Q-ig. (...) De mi következik a Q után? (...) A Z-ig csak egyetlen ember jut el egy emberöltő alatt. Ha legalább az R-et elérné, ez is valami volna.” Nem képes eljutni eddig a betűig, mert eredetietlen elme. Nem költő, csak mások értelmezője. William Bankes, az özvegy biológus így jellemzi nemzedéktársát: „Mr. Ramsay egyike azoknak a férfiaknak, akik negyvenéves koruk előtt alkotják legjobb munkájukat. Határozott eredményt ért el a bölcséletben egy huszonöt éves korában írt kis könyvvel; ami utána jött, többé-kevésbé kiegészítés, ismétlés volt. De nagyon kicsi azoknak a száma, akik bármihez is hozzájárulnak – mondotta –, megállva a körtefa mellett, jólfésülten, aggályos pontossággal, páratlan ítélő érzéssel.”

Sokat ígérő fiatalság és végleges szellemi megállás után Mr. Ramsay gyámolításra szorul. Ez lehet az olvasó véleménye róla a korai fejezetek alapján. A későbbiek módosítják ezt a képet. Voltaképpen nem ő, hanem a felesége az, aki hanyatlásként fogja föl az emberi életet. Anyaként úgy látja, gyerekeire szükségképpen csak boldogtalanság várhat, ha egyszer felnőtté válnak. „Nem akarta, hogy James vagy Cam akár egy nappal is idősebb legyen. (...) – Miért kell felnőniük és mindezt elveszteniük? Többé soha nem lesznek boldogok. A férje dühbe gurult. – Mire való ez a komor életszemlélet? – kérdezte. Nem ésszerű. Mert furcsa: az asszony igaznak gondolta, hogy a férje minden csüggedtsége és keserősége ellenére is boldogabb s bizakodóbb volt, mint ő. Kevésbé volt kiszolgáltatva az emberi gondoknak – talán ez volt az oka.”

A 10. fejezetnek ez a részlete jól szemlélteti, hogy Virginia Woolf úgy keveri az élőszó idézését a tudatfolyam elbeszélésével, hogy bizonytalanná teszi azt a vonalat, amelyik e két beszédformát elválasztja egymástól. Mindvégig a belső cselekmény az elsődleges, sokszor egy-egy hangos kijelentésre a szereplők lelkében végbemenő folyamatok több lapos rész-



letezése következik. Még a regény leghosszabb jelenete sem kivétel. Ezt a harminc lapnál is terjedelmesebb 17. fejezetet a várakozást fölcsigázó késleltetés előzi meg. A 14. fejezet egyetlen zárójel. Minta Doyle és udvarlója, Paul Rayley sétálni megy a tengerpartra és a lány elveszíti nagyanyjának a mellűjét. A 15. fejezet egyetlen mondat, Prue válasza édesanyjának, mely szerint a Ramsay-gyerekek egyike, Nancy a fiatal párral együtt ment sétálni. A következő fejezet azután arról ad számot, hogy a három kirándulót meg kell várni a vacsorával.

A késleltetett jelenet baljós jelekkel kezdődik. Mr. Ramsay úgy érzi, jobb könyveket írt volna, ha nem nőszül meg. Feleségének is van kudarc élménye. „Mit tettem az életemmel? – tűnődött Mrs. Ramsay, miközben elfoglalta helyét az asztalfőn (...). Nem volt képes megérteni, hogyan érezhetett valaha is bármi vonzódást férje iránt.” A vacsorának az lenne az értelme, hogy összehozza, egymáshoz közelítse a jelenlevőket. Eleinte éppen ennek az ellenkezőjét látja a háziasszony. „Semmi nem olvadt össze. Mindenki egymástól különülve ült a helyén. Az ötvözés, összeolvasztás és teremtés egész erőfeszítése reáharult. Újra érezte – tényként, minden ellenséges érzület nélkül – a férfiak terméketlenségét. (...) az egésznek a terhét úgy vette magára, mint a tengerész, aki elgyötörten nézi, mint duzzasztja a szél a vitorlát; alig van kedve ismét útra kelni, és arra gondol, ha elsüllyed a hajó, körbe-körbe ragadja az örvénylés és a tenger fenekén lesz a pihenője.”

Az asztalnál ülők gondolatai nem találkoznak. William Bankes időpazarlásnak véli a vacsorát; minél előbb szabadulni és dolgozni szeretne. Charles Tansley, az alacsony származású fiatal tudós, badarságnak tartja a fecsegést és a civilizáció ellenségeit látja a nőkben. „Minden foszlány és töredék volt” („It was all in scraps and fragments”) – gondolja, s szavai annak a színjátéknak a végét előlegezik, amelyet Miss La Trobe rendez Virginia Woolf utolsó, *A felvonások között* (1941) című regényében. Ott a művész tükröket állít a közönség elé és megkérdezi a nézőktől, vajon nem igaz-e, hogy „csak foszlányokat, maradványokat és töredékeket” látnak magukból.

A vacsora előrehaladtával lassan mégis mintha közelednének egymáshoz a szereplők – legalábbis Mrs. Ramsay így véli. „Az ablakra nézett, melyben a gyertyák most fényesebben égtek, mivel az üvegtáblák már feketék lettek, és a kinti sötétben kémlelve nagyon idegennek hallotta a hangokat, mintha székesegyházban tartott szertartáson hangzottak volna el, mert nem figyelt a szavakra.” A „szavak” Mr. Ramsay szavát jelentik. Az étkezés végé felé a háziúr versmondásba fog. Az idézett költemény a regény megjelenésekor még kiadatlan volt. Charles Elton (1837–1900) *Lusiana, Lusilee* című verse először az *Another World than this* (1943) című, Vita Sackville-West és Harold Nicolson szerkesztette gyűjteményben jelent meg.

Az asszony érzi, hogy a jelenet már a múltba tevődik át. A társaság feloszlik, és mindenki megy a maga útjára. Majdnem tizenegy óra és Mrs. Ramsay csakis abban bízhat, halála után Paul és Minta próbálja majd megszüntetni azoknak egymással szemben tanúsított idegenkedését, akiket ő egymáshoz szeretett volna közelíteni.

A felnőtteket magára hagyva Mrs. Ramsay a gyerekek hálószobájába nyit be. Cam azért nem tud álomba merülni, mert félelmet kelt benne a vaddisznókoponya, melyet a gyerekek ajándékba kaptak, és magasra szögeztek a szobájukban. Ez a részlet előre vetít, míg a rákövetkező lezár, amennyiben a Ramsay-házaspár olvasási módjának szembeállítását a feszültség ideiglenes feloldása követi: Mrs. Ramsay elismeri, hogy férjének igaza volt, „másnap” nem lesz megfelelő az idő a kiránduláshoz.

A regény legrövidebb, középső része a ház némely lakójának egy-egy mondatával kezdődik. Éjszaka van; mindenki nyugovóra tért; csak a hullámok hangját hallani. Ez a kezdet még időponthoz köthető és ennyiben átmenetet alkot a továbbiakhoz. A 3. fejezet végén zárójelbe tett kurta utalás olvasható Mrs. Ramsay haláláról. A 4. fejezettől a ház elhagyott; a gondnok szerepét játszó öregasszony, Mrs. McNab az egyetlen szereplő. Az elemek fokozatosan birtokukba veszik a nyári lakhelyet. Időnként megintcsak zárójelbe tett rövid közlél-

sek tudósítanak arról, hogy Prue Ramsay férjhez ment, majd gyerekszülés után meghalt, Andrew-t pedig egy gránát ölte meg Franciaországban. Az első világháború mintegy távoli esemény az enyészet munkájához képest, amelynek leírása elárulja, hogy Virginia Woolf már-már elhagyni készül a regény műfaját. Ismételten szóba kerül a fölszögezett vaddisznókoponya. Az utalások meghatározatlanok, jelzésszerűek. A személytelen írásmód *A hullámok* egyes fejezeteinek bevezetését, a tenger különböző napszakokra jellemző képét előlegezi. A visszatérés a regényszerűséghez azzal a mozzanattal kezdődik, mely szerint Mrs. McNab üzenetet kap, hogy hozza rendbe a házat, mert lakói hamarosan megérkeznek.

„A világítótorony” című befejező rész visszakapcsol a könyv első harmadához: a tíz évvel korábban tervezett kirándulás most valósul meg és Lily Briscoe is befejezi egykor megkezdett festményét. Az új mozzanat a humor, amely a 3. fejezettől fontos szerephez jut. Az útra készülő Mr. Ramsay-nek rokonszenvre, együttérzésre volna szüksége, de Lily Briscoe nem találja föl magát, későn veszi észre, mit is várnak tőle. Válasz helyett az öregúr csizmáinak szépségét dicséri. A férfi nem sértődik meg. A lábbeli fűzőjének általa kitalált kötési módjával ismerteti meg a művésznőt. A humor azután iróniába vált át. A kirándulás napján a világítótorony nagyon távolinak látszik és az új helyzet az egykorinak éppen fordítottja: most Mr. Ramsay-nek eltökélt szándéka a kirándulás, a két gyerek viszont abban reménykedik, hogy szélcsend lesz, és akkor meghíúsul a terv. A változás oka nyilvánvalóan a közben eltelt idő: James már tizenhat, Cam tizenhét, Lily Briscoe negyvennégy, Mr. Ramsay hetvenegy éves. Az apa az evezésben segítő, Macalister nevű öregtől egy viharban elsüllyedt hajó után érdeklődik, s ezután idézi Cowper szavait: „Mind elpusztulunk, egyenként, magányosan.” A halál előérzetét szerepjátszással semlegesíti. Nem vesz tudomást arról, hogy Cam és James összeesküdött ellene; olvas a csónakban, és nemtörődömségével leveszi lábáról a gyerekeket.

Félúton úgy látszik, az összeesküvőknek lesz igazuk. Eláll a szél. „De a következő pillanatban a vitorla lassan körbelendült és felduzzadt, a csónak szinte megrázkódott és azután félálomban elindult, majd fölébredt és átrepült a hullámokon. Rendkívüli volt a megkönnyebbülés. (...) Csak az apa nem emelkedett föl. Mindössze jobbját emelte a magasba, titokzatosan, azután visszajejtette a térdére, mintha valami titkos szimfóniát vezényelne.”

A céljukhoz közeledő kirándulók képe a parton álló művésznőével váltakozik. Munka közben Lily Briscoe arra gondol, hogy Mrs. Ramsay reménye szertefoszlott: Minta és Paul sokat ígérő házassága nem sikerült. Utólag a múltat is átszínezi a humor. „A hálószoba ajtaja már kora reggel hevesen csapódott be. Mr. Ramsay indulatosan állt föl az asztaltól. Tányérját kiröpítette az ablakon. Azután az egész házban ajtócsapkodás, redőnyök eregetése hallatszott, mintha forgószerű kerekedett volna és mindenki futkosva igyekezne, hogy hamarjában megerősítse a nyílászárokat s rendet teremtsen. Lily Briscoe egy ilyen napon összetalálkozott Paul Rayley-vel a lépcsőházban. Gyerekek módjára jót nevettek, mert Mr. Ramsay fülbemászót talált a reggelenél a tejében, s az egész mindenséget kiröpítette az erkélyre. – Fülbemászó – motyogta Prue megrettenve – az ő tejében.”

A régen tervezett, sokáig elhalasztott kirándulás végülis sikerül. „Hárman fúltak vízbe, ahol most vagyunk” – szólal meg az öreg Macalister, röviddel azelőtt, hogy a csónak célba ér. Ezzel egyidőben fejezi be Lily Briscoe a festményét. „Kész, be van fejezve. Igen – gondolta, amint kimerülten letette az ecsetét, – megvolt a magam látomása.”

Történet és önértelmezés egyszerre ér véget, beteljesítve a kettőnek egységét s kiemelve a *To the Lighthouse* kivételesen szép, rendkívül gazdaságos megformáltságát.

Virginia Woolf közvetlenül kapcsolódott Henry James kezdeményezéseihez, amikor átalakította a regényírás nyelvét. Az összefüggés kettejük munkássága között mintáértékű, hiszen

a modern regény történetét a nyelvhasználatra vonatkozó kezdeményezések hasonló továbbfejlesztéseiként lehet meghatározni. Jameshez hasonlóan Proust és Joyce is Flaubert motivikus szerkesztésének érvényességi körét tágította ki; Gertrude Stein James írásmódjának ösztönzésére hozta létre nyelvjátékait; Musil az *Ulysses* naturalizmusára akart ellenhatást hozni; Beckett Joyce nyelvi gazdagságának ellenszerét kívánta megteremteni, amikor a nyelv rombolásán fáradozott; Arno Schmidt a *Finnegans Wake* szellemének a jegyében kísérletezett az írás vonalszerűségének megszüntetésével. Mindezek a példák csak is azt a következtetést erősíthetik meg, amelyet az *Egy hölgy arcképe* és az *To the Lighthouse* összehasonlítása sugalmaz: a modern regény kánonját a nyelvhasználat megújításának a hagyományozódása teremtette meg.

Korszakküszöböket mégis nehéz kijelölni. Nemcsak azért, mert a huszadik században írt regényeknek viszonylag csekély részét jellemzi a modernnek nevezhető írásmód – Huxley művei például csak külsőségekben bizonyultak „korszerűnek” –, hanem azért is, mert ha egyszer a nyelvhasználatban keressük a modernség forrását, lehetetlen megfeledezni a nyelvek különbözőségéről. James és Woolf azért is lehetett fölényben némely angol anyanyelvű kortársával szemben, mert eredetiben olvasta a francia szerzőket, és Nabokov vagy Beckett esetében is nagy előnyt jelentett a kétnyelvűség. A *Finnegans Wake* bajosan olvasható fordításban, a szövegközöttség módozatainak gazdagsága alig érzékelhető az *À la recherche du temps perdu* lapjain, ha az olvasó nem ismeri belülről a francia irodalom múltját, és James kései regényei majd egy évszázad elteltével is jószerivel megoldhatatlan föladat elé állítják a fordítókat. Meg lehet kockáztatni az állítást, hogy a legjelentősebb modern regények a legkevésbé fordíthatók. A nyelvhasználat változásai legföljebb töredékesen érzékelhetők fordításban.

A korszakküszöbök kijelölését mégsem a nyelvek sokfélesége nehezíti meg a legjobban, hanem az a tény, hogy korábbi alkotások is értelmezhetők a későbbiek távlatából. Úgy is lehet fogalmazni, hogy a korszakolás addig könnyű, míg figyel-

münk a legközelebbi múltra korlátozódik. „Éppúgy nem vagyok modern, mint régi” – állította Flaubert (Flaubert 1891, 137), és e lényeglátó kijelentése arra figyelmeztet, mennyire nehéz valamely írásmódot lényegében újszerűnek nyilvánítani. A *To the Lighthouse* értéke elválaszthatatlan szerzőjének attól a fölismerésétől, hogy könnyebb elhatározni, mint végrehajtani az elrugaszkodást a regényírás tizenkilencedik századi hagyományaitól. Amit újnak hiszünk, gyakran föllelhető a múltban. Fontanét lehet Thomas Mann felől, a *Kopár házat* Kafka, a *Heinrich von Ofterdingen*-t a „nouveau roman”, a *Mindegy Jakabot* az elbeszélhetőségnek és a szerves egységként felfogható műalkotásnak eszményével ellentétes „bricolage”, sőt Rabelais munkáit az idézésnek a posztmodernséggel társított kultusza felől olvasni. Óvatosan megfogalmazható a végkövetkeztetés, hogy a különbség modern és posztmodern között esendőnek bizonyulhat, mivel az, amit „modern” néven emlegetünk, nem annyira némely regények alaktani sajátosságaiban, mint inkább a szövegszerű és szövegközötti értelmezés különböző módjaiban keresendő.

#### HIVATKOZÁSOK

- Eliot, T. S. (1945) „On Henry James”, in F. W. Dupee (ed.) *The Question of Henry James: A Collection of Critical Essays*. New York, NY: H. Holt, 108–119.
- Flaubert, Gustave (1891) *Correspondance I*. Paris: Charpentier.
- Furtwängler, Wilhelm (1964) *Briefe*. Hg. Frank Thiess. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
- James, Henry (1963) *Selected Literary Criticism*. Ed. Morris Shapira. London: Heinemann.
- James, Henry (1978) *Letters II: 1875–1883*. Ed. Leon Edel. London: Macmillan.
- Nietzsche, Friedrich (1964) *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte*. Ausgewählt und geordnet von Peter Gast unter Mitwirkung von Elisabeth Forster-Nietzsche. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Woolf, Virginia (1953) *The Common Reader: First Series*. New York, NY: Harcourt, Brace and Co.

- Woolf, Virginia (1977) *A Change of Perspective: The Letters of Virginia Woolf. Vol. III: 1923–1928*. London: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1978a) *The Captain's Death Bed and other Essays*. New York and London: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Woolf, Virginia (1978b) *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*. Ed. Jeanne Schulkind. Frogmore, St. Albans, Herts: Triad Panther.
- Woolf, Virginia (1982) *The Diary. Volume 3: 1925–30*. Ed. Anne Olivier Bell. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Woolf, Virginia (1985) *The Diary. Volume 5: 1936–41*. Ed. Anne Olivier Bell. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Žmegač, Viktor (1991) *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik. 2., unveränderte Auflage*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991.

## Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma

1974-ben Pilinszky János a következő megállapítást tette egy rövid cikkében: „Amit Radnóti életében egyedülállónak érzek, azt száználmas elvontsággal ‘szituációs zsenialitásnak’ nevezném. Tehetségét – amely minden úgynevezett alkotóban alig több néhány százaléknál – egy kiszámíthatatlan helyzet, s méghozzá egy olyan tragikum növesztette fel, melyre indulásakor aligha számított. Fiatalkori költészetét néhány szürrealisztikus elem beszivárgása jellemezte, majd egy váratlan és tökéletes hangvételű bukolikus líra. Látszatra erre született: az idillre, az elveszett latinos paradicsom visszaszerzésére” (Pilinszky 1993, 2: 265–266).

Lehet némi költői túlzás ebben a kijelentésben, de nem volna szerencsés figyelmen kívül hagyni. Mennyiben alakította Radnóti sorsának ismerete műveinek értelmezését és mi is a viszony avantgárd és újklasszicizmus között a költészetében? Csakis e két kérdés megválaszolásával lehet megvilágítani a viszonyt Radnóti életműve és a holokauszt irodalma között.

### 1. A költő tragikus életének hatása műveinek befogadására

Noha egyetlen olvasó sem felejtheti el Radnóti életének szomorú végét, a végzetes halál aligha az egyedül lehetséges

kiindulópont a művek magyarázatához. Való igaz, hogy a versek időrendben vannak elrendezve a költő halála után megjelent kötetben és az egyes darabok után olvasható keltezés mintegy képaláíráshoz hasonló hitelesítő jellé vált az olvasók számára, melyet a beszédhelyzetnek és a költő életében végbement eseményeknek metonímiájaként foghatunk föl, az életrajzi megközelítés mégsem lehet elégséges az egyes költemények sajátos beszédmódjának azonosításához, hiszen a lírai én mindig valamely szövegnek a része. Radnóti költeményeit éppúgy nem igazán tanácsos kizárólag életrajzi dokumentumként olvasni, mint Petőfi verseit. Az 1943. május 26-án kelt *Tétova óda* mintha egyenesen arra figyelmeztetné az olvasóját, hogy ne szenteljen túlzottan sok figyelmet a költő személyes sorsának,

*mert annyit érek én, amennyit ér a szó  
versemben*

Rövidden azután, hogy Radnóti életműve az antifasiszta irodalom részeként vált széles körben megbecsültté, néhány irodalmár máris érezte az efféle kánonhoz tartozásból eredő hátrányt. Sőtér István 1964-ben arra emlékeztetett egy Párizsban elhangzott előadásában, hogy „a mégoly megrázó egyéni tragédia sem szolgálhat piedesztálul a műnek” (Sőtér 1980, 333), a következő nemzedék némely tagjai – így Szabolcsi Miklós vagy Németh G. Béla – pedig a költemények immanens vizsgálatára tettek kísérletet.

Arra a kérdésre, miként is értékelték Radnóti költészetét Magyarországon a legutóbbi évtizedekben, nem könnyű egyértelműen válaszolni. Joggal szögezte le Németh G. Béla, hogy a vele foglalkozó írárok nagy része az „irodalompublicisztika, a sorstársi emlékezés, vagy kisebb hányadban a személyes hangvételi és vonatkozású esszé körébe tartozik” (Németh 1995, 165). Mi több, az efféle megnyilatkozások többsége is régebbi keletű. Nehéz volna elhallgatni, hogy alighanem tüzetesebben foglalkoznak műveivel Nyugat-Európában és Észak-Amerikában, mint szülőhazájában. A legutóbbi évtizedekben

más magyar szerzőkhöz képest többen fordították – csak 1969 és 1994 között angol nyelven tíz önálló kötet jelent meg (Gömöri–Wilmer 1999, 163) –, miközben a 2005-ben megjelent életrajzi monográfia költő szerzőjét, Ferencz Győzöt leszámítva nem volna könnyű olyan Magyarországon élő irodalmárokat megnevezni, akik elsősorban Radnóti életművét tanulmányozzák. Nevét alig említették annak az ülősszaknak a résztvevői, melyet a két háború közötti magyar költészetéről 1991-ben a pécsi Janus Pannonius Egyetemen rendeztek (Kabdó–Kulcsár Szabó 1992), s ebből óhatatlanul is arra lehet következtetnünk, hogy a legtöbb irodalmár nem sorolja Radnóti a korszak kezdeményező erejű költői közé – ellentétben József Attilával vagy Szabó Lőrincsel. Míg az 1950-es években munkássága azok számára lehetett hivatkozási alap, akik szembeszegültek a hivatalos kánonnal, a jelenkor fiataljai szemlátomást keveset foglalkoznak vele. Sem Németh G. Béla egykori tanítványai, sem a húszas-harmincas éveiben járó nemzedék jeles tagjai nem készítettek kiemelkedő jelentőségű tanulmányokat róla. Nemcsak egyes költemények értelmezése hiányzik, de alig írtak műveiről a legutóbbi évtizedek tudományos irányzatainak szellemében, a strukturalizmus, a hermeneutika, a dekonstrukció vagy akár az újhistorizmus nyelvén. Mindez különösen azért feltűnő, mert ugyanebben az időszakban részletesebb tudományos igényű feldolgozás jelent meg Nyugaton Radnóti tevékenységéről, mint bármely más magyar szerzőéről. Emery George könyve, melynek terjedelme a mutatókkal együtt a nyolcszáz lapot is meghaladja, még akkor is nagy elismerést érdemel, ha inkább a világirodalmi ösztönzésekről ad rendkívül alapos elemzést, és nem magukat az eredeti szövegeket értelmezi és minősíti (George 1986). Az is jellemző, hogy a költő halálának fél-évszázados évfordulóján az angliai Cambridge egyetemén rendeztek ülősszakot (Gömöri–Wilmer 1999).

Természetesen lehetne arra hivatkozni, hogy az ellentmondások nemcsak Radnóti műveinek mérlegelésére jellemzők, hanem magában az életműben rejlenek. Az olvasók többségének az a véleménye, hogy legjobb költeményeit élete végén,

a munkatáborban írta, amikor egyáltalán nem lehetett bizonyos abban, hogy sorai valaha is eljutnak a közönséghez. Mi több, e versek egy részében a hangvétel inkább az elégikus idillel, mintsem a tragikummal hozható kapcsolatba. Ezért nem lehet magától értetődőnek venni, hogy az utolsó verseskötet egy közösség sorsának a kifejeződéseként értelmezendő. Még ennél is nehezebb volna bizonyítani a holokauszt előérzetének jelenlétét a legkorábbi kötetekben. A külföldi elismertséget könnyen lehetne azzal indokolnunk, hogy az utóbbi évtizedekben a holokauszt irodalmának nemzetközi kánonja alakult ki s Radnóti munkássága ennek részeként magyarázandó, ám az efféle megközelítés könnyen járhat a veszéllyel, hogy mellőzi a költemények tekintélyes részét.

Azok az ellenvetések, amelyeket a holokauszt irodalmának a fogalmával szemben hoznak föl, Radnóti munkásságára nem érvényesek. „Nincs és nem is lehet a holokauszt-nak irodalma. Maga a kifejezés önellentmondásos. (...) Az a mű, mely Auschwitz regénye kíván lenni, vagy nem regény, vagy nem Auschwitzról szól.” Elie Wiesel 1975-ben tett kijelentése (Rosenfeld 1988, 14) vagy az ismeretes tétel, mely szerint „nach Auschwitz (...) unmöglich ward, (...) Gedichte zu schreiben” (Adorno 1955, 31), csakis olyan írásművekre vonatkozhat, amelyekből hiányzik Radnóti utolsó verseinek hitelessége, mert nem az üldöztetés alatt fogalmazta meg őket az áldozat. Az utólagos megnyilatkozások közül csakis a nagy művészi értékű alkotásoknak lehet másféle hitelessége; e művek az utánzás és az élménykifejezés hagyományával szemben az emlékezés poétikáját teremtik meg. Celanra éppúgy lehet gondolni, mint Pilinszkyre.

Nincs kizárva, azok a költemények, amelyeket Radnóti a kényszermunka táborban írt, kevésbé gazdagok mellékjelentésben, többértelműségben, hirtelen síkváltásokban, rejtvénytyszerű szakadozottságban, mint az *Engführung* vagy az *Apokrif*, de különleges értékkel ruházza föl őket az a tény, hogy a halottak váratlan örökségeként tarthatók számon. Ez a vonatkozás nemcsak kiegészíti, de talán meg is haladja, felül-

múlja annak a súlyát, amivel Radnóti hozzájárult a magyar költészethez.

Mielőtt kísérletet tennék arra, hogy verseit a holokauszt irodalmának szélesebb összefüggésébe helyezzem, néhány igen egyszerű megkülönböztetést kell bevezetni. E nemzetközi kánonhoz sorolható szövegek némelyike héber vagy jiddis nyelvről, más részük viszont az asszimilált zsidóság valamely más nyelvén készült. Celan költészete mintegy harmadik csoportot képvisel. Legtöbbször Hölderlin, Nietzsche és Heidegger nyelvét használta, kiknek művei döntően hatottak beszédmódjára, mintegy bebizonyítván, hogy a német örökség nem romlott meg jóvátehetetlenül Hitler uralma idején, néha azonban héber és/vagy jiddis betétekkel szakította félbe a szöveget – mint például a *Die Niemandrose* (1963) kötetnek *Die Schleuse* vagy *Benedicta* című darabjában.

Radnóti nyelvének tömörsége nem hasonlítható Celanéhoz. Munkásságuk nem ugyanahhoz a történeti korszakhoz tartozik. A magyar költő pályafutása az avantgárd és az újklasszicizmus küzdelmével egyidőben bontakozott ki, későbbi pályatársa viszont már azokban az évtizedekben fejtette ki tevékenységét, amikor a neoavantgárd és a posztmodernizmus számított meghatározó erejű irányzatnak. Ez a különbség mindazonáltal nem feledtetheti, hogy az egyik esetben mintegy tucatnyi kiemelkedően szép vers szerzőjéről, a másikban olyan alkotóról van szó, kinek nyelvi eredetisége párját ritkítja a huszadik századi lírában. Nem kevésbé fontos eltérés, hogy Radnóti előszeretettel nyúlt vissza a klasszikus verselés hagyományához, Celan ezzel szemben az olyan zsidó költészet örökségétől merített ösztönzést, amelynek a panasz, a siralom a meghatározó hangneme. E kettősségnek nyelvszemléleti vonatkozása is van. Míg Radnóti a nyelv fölmagasztosítására törekedett, amikor olyan régi műfajokat elevenített föl, mint az ekloga, az episztola vagy a himnusz, Celan a nyelvnek és a szerkesztés szentesített módjainak szétrombolását, megszüntetését tűzte ki célul. Egyikük meg akarta tisztítani a beszédet olyan sallangoktól, amelyeknek elterjedéséért némely elődeit tette

felelőssé, a másikat a bevett használatot olyan fátyolnak tekintette, amelyet szét kell tépni, hogy lelepleződjék mögötte a semmi. Az előbbi fölfogás szerint a kifejezés a múlt újraalkotását jelenti, az utóbbi az örökölt retorika kiiktatásával azonosította a teremtést.

E két lehetőség másokat is foglalkoztatott a huszadik század közepső harmadában. 1937-ben Samuel Beckett az „eine Apotheose des Wortes” kifejezéssel illette az elsőt, a másodikat pedig így jellemezte: „Nyelvtan és sílus. Éppolyan érvénytelenné (hinfallig) váltak számomra, mint egy biedermeier fürdőruha vagy egy úriember rendíthetlensége. Afféle álarccá (Eine Larve). Remélhetőleg eljön az idő – hála Istennek, némely körökben már be is következett –, midőn a nyelvet azáltal használják a legjobban, hogy a legderekasabban élnek vissza vele. Mivel egy csapásra nem tudjuk kikapcsolni a nyelvet, legalább semmit ne mulasszunk el, hogy minél rosszabb hírbe keverjük. Addig fúrjunk lyukakat belé, míg a mögötte lappangó valami vagy semmi (sei etwas oder nichts) át nem kezd szüremkedni. Nem tudok ennél magasabb célt elképzelni a mai író számára” (Beckett 1984, 52).

A holokauszt is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az írók egy része arra a következtetésre jutott: az addig használt nyelv érvényét veszítette. Az ekkor keletkezett legjobb művek egy része a „furor poeticus”-t a nyelvi rendezetlenséggel kapcsolta össze, sőt egyenesen a csönd, az elhallgatás poétikáját teremtette meg. Az *Atemwende* (1967) következő címtelen darabja jól szemlélteti, mennyire szorosan összefügghet az utalás a holokausztra a kimondatlannal:

*STEHEN, im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.*

*Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.*

*Mit allem, was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache.*

Radnóti alighanem az egyetlen jelentős költője a holokausztnak, aki viszonylag távol tartotta magát a zsidó kultúra hagyományaitól. Yitzak Katznelson hexameterben írta *A le-mészárolt zsidó nép énekét*, de a jiddis nyelvet használta e hosszú költeményben. Radnóti munkásságában szinte sehol nem lehet érezni azt az elégedetlenséget a nem zsidó kultúrával szemben, mely a holokauszt irodalmára gyakran jellemző. Nem idegenedett el azoktól a latin auctoroktól, akiknek szövegeit a gimnáziumban tanulta, sőt azután is hozzájuk fordult ösztönzésért, hogy a tragédia árnyékában megszabadította nyelvét attól a divatos eklekticizmustól, amely nemzedékének több tagját mindvégig jellemezte.

A Harmadik Birodalom okozta fenyegetettség legalábbis kétféle hatást váltott ki a magyarországi kultúrában. Némely írók és művészek azért elevenítettek föl régen szentesített formákat, hogy szélesebb közönségre találjanak, mások azért fordultak vissza régi hagyományokhoz, mert az emberi személyiség védelmi eszközeit próbálták megtalálni bennük. Mindkét tájékozódási irány erősítette az újklasszicizmus elterjedését, melynek fő képviselőiként Radnóti mellett Nadányi Zoltánt, Dsida Jenőt, Weöres Sándort és Jékely Zoltánt szokás számon tartani (Németh 1985, 383). A népi írók is a múlthoz vonzódtak, ám ők főleg Petőfi rövid dalait és életképszerű verseit tekintették példamutatónak, szemben Radnótival, aki a latin idillek romantikus átértelmezéseit tanulmányozta és alighanem még a biedermeier művészetben is kereste a különböző történeti örökségekből válogató eszmény igazolását, abban a kultúrában, melyről a szegedi Ferenc József Egyetemen Zolnai Béla előadásait hallgatta.

A költő korai verseit általában nem szokás igazán jelentősnek tartani. Az idősebb nemzedéknek egyik érzékeny értekezője a következőképpen írta le saját véleményét: „Radnóti első

versfüzeteit éppenséggel nem szerettem, s legszűkebb baráti körén kívül, azt hiszem, kevesen is becsülték. Keresettség, eredetieskedést és modorosságot láttam benne. (...) Idegesített erőltetett népieskedése, mely a szabad versben fokozottan ríktóan hatott. Idegesített a folytonos idill póza, a csók folytonos harsány csattogtatása s még jobban a szerepjátszásé: az, hogy pásztor, illetve paraszt jelmezét öltötte magára. Ki hitte volna, hogy erről a fokról el lehet jutni a nagy költészetig?” (Kömlös 1977, 161)

Maga Radnóti is tisztában volt saját költészetének a hiányosságaival. Még 1939-ben is a következő szavakat adta elképzelt hasonmásának, Jean Citadin-nek a szájába: „Nem, még nem vagyok költő (...). Még nagyon foglalkoztat a nyelv, akadályokat gördít elém, rosszindulatú és makacs. Még érezni a versen, hogy írták. Még sok benne a mutatvány, a bűvészet. Mondom, nem szeretem a bűvészkedést. Úgy fejezze ki az érzelmeket a vers, mint egy fütty, egy jajszó, vagy egy csuklás borozás után! Ne érződjék, hogy anyagból épül! Erzed a követ a strasbourgi katedrálison?” (Radnóti 1982, 520).

## 2. Az eklektikától az önállóságig

Ha igaz, hogy valamely költő életművét nemcsak időben előre, de visszafelé haladva is lehet olvasni, kissé módosítani kell némely irodalomtörténészeknek Radnóti pályafutásáról megfogalmazott ítéletét. Az első kötet, a *Pogány kösztöntő* (1930) nem mondható jelentéktelennek, akár a szürrealisztikus képekre, akár a bibliai jóvendőmondás fölidézésére, akár a közösségi hangnemre összpontosítjuk a figyelmünket. Tagadhatatlan, hogy a pásztorok költészet modalitása – mely a Radnóti által is fordított Francis Jammes neoprimitív hangvételének utánzásával jár együtt – olykor ellentmondásba kerül Káin történetének önéletrajzi vonatkozású megidézésével, a gyűjtemény egésze mégis figyelemreméltó, amennyiben a változatosság

hatását kelti. Az eklektikából származó fogyatékoságok inkább nyilvánvalóak a következő kötetekben. Az antik elégia s a bibliai utalások lényegi továbblépés nélkül ismétlődnek az *Újmódi pásztorok énekében* (1931). Legföljebb helyenként érezhető holmi társadalombírálat, némileg előre vetítvén a munkásosztály sorsára vonatkozó eszmeiségnek az árnyát, mely azután a *Lábadózó szél* (1933) verseit oly célzatossá teszi. E harmadik, a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának kiadásában megjelent kötet alighanem a költő pályafutásának mélypontját jelenti. Bármi legyen is Brecht balladáinak vagy krónikaszerű verseinek értéke, Radnótira tett hatásuk művészileg nem mondható üdvösnek. Az újságcikkből vett betéteket szerepeltető *Férfinapló* (1931. április 19. és 1932. október 6. között) vagy az *Ének a négerről, aki a városba ment* (1932. március 20. – április 3.) inkább csak történeti értékű szöveg. Egyáltalán nem megmagyarázhatatlan, hogy Babits Mihály a *Lábadózó szél* példáját is fölhasználta abban a meglehetősen éles hangú cikkében, amely az „új népiesség” létjogosultságát vitatta (Babits 1978, 2: 383–384).

Radnóti érdeklődését a szóbeli kultúra iránt Ortutay Gyula keltette föl, aki tagja volt a hivatalosan nem létező magyar kommunista pártnak. A baloldali eszmék hirdetői olykor arra is ösztönözték híveiket, hogy Európán túli kultúrákhoz forduljanak ösztönzésért. Sem Ortutaynak, sem Radnótinak nem voltak közvetlen ismeretei fekete Afrika népköltészetéről. Radnóti Blaise Cendrars és Yvan Goll gyűjteményeit olvasta, amelyek az úgynevezett „primitív” művészet avantgárd kultuszának a szellemét képviselték. E két költő munkásságára Kassák Lajos hívta föl Radnóti figyelmét. Az afrikai szövegek francia fordítását Radnóti szabadon alakította tovább. *Újhold* (1935) című negyedik kötetének ezek a többszörös átköltéssel készített szövegek adtak némi eredetiséget.

A harmincas években a magyarországi zsidóság nem vagyons rétegében, a közép- vagy kispolgárság némely tagjaiban, sőt az értelmiségnek egy-egy nagypolgári származású tagjában is újra éledt a vonzódás a kommunizmus iránt, mely



szabadulást ígért nemzetektől és vallásoktól, miközben olyanok számára kínált alkalmat a politikai cselekvésre, akiket kizártak a közéletből. Radnóti csak rövid ideig rokonszenvezhetett ezzel a törekvéssel, hiszen kései költészete már inkább értékőrző hazafiassággal hozható összefüggésbe. Ismeretes, hogy 1934-ben törvényes engedélyt kért arra, hogy a Glatter nevet Radnótira magyarosítsa, 1943. május 2-án pedig feleségével együtt római katolikus hitre tért át. A keresztséget a budapesti Szent István Bazilikában korábbi oktatójának, Sík Sándornak a kezéből vette föl, ki maga is zsidó származású volt. Mindkét lépésnek mélyebb jelentőség tulajdonítható. Fölkért keresztapjához, Zolnai Bélához 1943. április 23-án kelt levelében a következőképpen világította meg indítékát: „Mintegy tizenöt esztendeje határoztam el magamban, hogy harmincnegyedik évem betöltése előtt megkeresztelkedem. Krisztus harminchárom esztendő múlt és még nem volt harmincnégy, mikor megfeszítették – ezért gondoltam így” (Radnóti 1989, 381).

Életének s munkásságának legalaposabb ismerője szerint Radnóti „nem érzett kötődést a magyar zsidóság hagyományaihoz” (Ferencz 2007, 432–433). *Lapszéli jegyzet Habakuk prófétához* címmel 1938-ban írott versét leszámítva nem sok nyomát látom annak, hogy a látomásos zsidó költészet lényeges hatást tett volna írásmódjára. Talán ezért nem vett föl Jerome Rothenberg egyetlen szöveget sem tőle mintegy hatszáz lapos zsidó költészeti gyűjteményébe, mely avantgárd szerzők – Gertrude Stein, Max Jacob, Yvan Goll, Tristan Tzara és Edmond Jabès – műveit is tartalmazza (Rothenberg 1978).

Radnótihoz nem állt közel a judaizmus hagyománya. A klasszikus ókor, valamint a kereszténység örökségéhez fordult ösztönzésért. Az anyanyelv iránt érzett erős vonzódásának ékes példája az *Írás közben* (1937. március 17.), afféle hódolat Kazinczy Ferencnek, a korai tizenkilencedik században kibontakozott nyelvújítás és irodalmi élet szervezőjének, valamint számos értekező műve és naplójának olyan bejegyzései, melyekben átveszi Kosztolányi magyarításait, így például közvetlenül ragaszkodik a nagy előd által népszerűsít-

tett „társaskocsi” szóhoz (Radnóti 1989, 34, 116, 117, 121, 157, 165, 167, 168), a jelentő hangalak fontosságát hangsúlyozza (21, 117), Gyöngyösi István, Arany János és Tompa Mihály szójátékait (17, 115, 175), az élő nyelv leleményes újításait dicséri (19), megszólja Mécs Lászlót, amiért nem tartja tiszteletben az ikes ragozást (146–147), vagy arról számol be, hogy rabtársait hiába próbálja leszoktatni arról, hogy az „-e” szócskát közvetlenül a „nem” után használják (120). A magyar múlt föltétlen tisztelete készteti arra, hogy üdvözölje Erdély északi részének visszakerülését vagy elítélje Móriczot, amiért átdolgozta Kemény Zsigmond *A rajongók* című regényét (95, 129). Észak-Erdélyre vonatkozó kijelentésének az ad különös nyomatékot, hogy az első világháború után Romániához került területet végső soron a Harmadik Birodalom segítségével juttatta vissza Magyarországnak, Móricz Zsigmonddal szemben megfogalmazott ellenvéleménye pedig elárulja, hogy Radnóti a negyvenes évek elején már a korábban teremtett értékek megőrzését tekintette elsődleges feladatnak és egyértelműen helytelenítette, ha a múltat a jelen szükségleteinek és igényeinek megfelelően próbálták átértelmezni. Míg expresszionista kortársa, Gottfried Benn, határozottan elválasztotta egymástól a kultúrát a művészettől, az újklasszicista Radnóti az előbbit az utóbbinak szükségszerű és nélkülözhetetlen előfeltételeként fogta föl. Az 1944. augusztus 8-án, a heidenai táborban írt *Gyökér* című költemény mintha egyenesen azt sugallná, hogy a szellemi értelemben vett talajtalanság kizárja az alkotást. Ez a föltevés némi rokonságot mutat Simone Weil 1943-ban befejezett *L'Enracinement (Begyökerezettség)* című könyvének alap gondolatával. A szellem munkását hidegen hagyják a külvilág változásai. Számára a kultúra a gyökérhez hasonlítható, amely alulról táplálja a növényt. Ennek a sorsnak a vállalása következtében jelenik meg a tragikum Radnóti kései költészetében, mely egészen új minőség a korai versek könnyed hangvételéhez képest.

„Wozu Dichter in dürftiger Zeit?” A kérdés Hölderlin *Brot und Wein* című versének hetedik részében Radnótit és Celant

egyaránt a költészet szerepkörének fölülvizsgálatára ösztönözte. Egyikük fordította, másikuk gyakran idézte a tizenharmadik-tizenkilencedik század fordulójának nagy költőjét. Míg a *Wie wenn am Feiertage...* szerzője a nyugati kultúra legmagasabb hagyományos értékeit tette kérdésessé, a klasszikus és keresztény világ viszonyának többértelműségét hangsúlyozván, Celan tagadólágosabb következtetésre jutott. A *Zürich, zum Storchen* című, Nelly Sachsszal folytatott elképzelt párbeszéd kegyetlen támadás Isten ellen:

*Vom Zuviel war die Rede, vom  
Zuwenig. Von Du  
und Aber-Du, von  
der Trübung durch Helles, von  
Jüdischem, von  
deinem Gott.*

(...)

*Von deinem Gott war die Rede, ich sprach  
gegen ihn, (...)*

*Wir  
wissen ja nicht, weißt du,  
wir  
wissen ja nicht,  
was  
gilt.*

A Teremtővel szemben megnyilvánuló indulatot azután a *Psalm* című versben egyenesen a *Genézis* kifordítása váltja föl: az Isten megnevezhetetlenné és azonosíthatatlanná válik:

*Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
niemand bespricht unsern Staub.  
Niemand.*

A semmivé válnak senkihez intézett szavai nagyon távol állnak a Krisztus iránt érzett növekvő vonzódástól, mely

Radnóti későbbi műveire – például a *Lapszéli jegyzet Lukács-hoz* című, 1937. október 20-án írt versre – jellemző. A túlélő haragjával szemben az áldozat mintegy megkönnyebbülést talált a vallásban. „Lelkileg mélyen átélt katolicizmusa elsősorban kései költészetén mély nyomot hagyó élmény volt” – állapította meg a legújabb monográfia szerzője (Ferencz 2007, 433). Radnóti arra a következtetésre jutott, hogy Isten távlatából mélyebb értelme lehet annak, ami emberi nézőpontból képtelenségnek látszik. Ez az ellentmondás biztosít különös helyet költészetének a holokauszt irodalmában és egyúttal érthetővé teszi azt a döntő hatást, melyet a következő nemzedék legnagyobb magyar költőjének, Pilinszkynek írásmódjára tett. Némi túlzással azt is lehetne mondani, Radnóti magatartásának igazolását abban is kereshetjük, hogy a katolikus Pilinszky utólag azonosította magát a zsidóüldözés áldozataival.

A fölismerés, hogy a hegyi beszéd megállapításai csak a nem-keresztény számára ellentmondásosak, körülbelül abban az időben fogalmazódott meg Radnótinál, amikor a nyelvi tömörség megjelent költészetében. Az írásmódnak a megváltozását először a *Járkálj csak, halálraítélt!* (1936) verseiben lehet érezni. Nagyonis érthető, hogy a korai versek szigorú bírálója, Babits ezt az ötödik kötetet Baumgarten-díjjal jutalmazta. Egyfelől mind nyilvánvalóbbá vált a költői hagyományok megtartására tett törekvés, másrészt eredetibbé vált a metaforikus nyelv. Az 1936. január 27-én írt *Dicséret* már címmel is a református énekeskönyveknek a zsoltárokat kiegészítő részére utal, a két négysoros szakaszból álló vers zárata viszont meglehetősen eltér a protestáns énekek régies hangvételétől:

*Ha meghalsz, meghalok; porainkból  
egyszerre sodor majd forgó tornyot a szél.*

Jellemző, hogy e vers idegen fordítása általában kevésbé sikerült. Példaként Emery George átköltését idézném:

*When you die, I'll die; out of our dust the wind  
will twirl a single spinning tower.*

A kétértelműségek elvesznek az angol változatban: a fordító kénytelen egy jelentést választani, amikor az eredeti szöveg többre ad lehetőséget. Ha az angolt visszafordítjuk magyarra, közhelyes állítást kapunk – „Ha meghalsz, akkor én is megfogok halni” –, és időbeliségnek és modalitásnak az a kettősége is elsikkad, amely az „egyszerre” szóban rejlik.

Az a gazdaságosság, mely Radnóti kései verseinek a sajátja, különösen akkor tűnik ki, ha a fordításokkal szembesítjük a magyar szövegeket. A *Meredek út* (1938) a szövegközöttiséggel és a képalkotással kísérletezés fölerősödését mutatja. Jól szemléltethető ez az *Első ecloga* (1938) legfontosabb soraiban:

*Írok azért, s úgy élek e kerge világ közepén, mint  
ott az a tölgy él; tudja kivágják, s rajta fehérlik  
bár a keresz, mely jelzi, hogy arra fog irtani holnap  
már a favágó, – várja, de addig is új levelet hajt.*

A „kerge” és a „fehérlik” megfelelőjét egyetlen fordításban sem találtam meg. A jelző arra emlékeztet, hogy a szavak értéke Radnótinál gyakran a magyar nyelv összefüggérendszerének a függvénye – a „kerge” még a mai beszédben is a „birka” szóval kapcsolódik össze, a nyelvi emlékezet pedig a forgó mozgás képzetét idézi föl. Radnóti költészetének sajátos jellegét az adja, hogy miközben sorsa egyre inkább a zsidósághoz kapcsolta, költőként mind jobban azonosította magát a nyelvi és kulturális közösségként felfogott magyarsággal. Utolsó kötetére az otthonkeresés nyelve nyomja rá a bélyegét.

Az írásmód döntő átalakulása mindazonáltal nem jelenti, hogy nincs lényegi folytonosság a költő életművében. Az *Újhold* első verse hasonlaltal kezdődik, a második és a harmadik ugyanígy ér véget, a *Tajtékos ég* 1941. november 16-án keletkezett darabjának pedig ez a címe: *Hasonlatok*. Egy 1951-ben tartott előadásában Gottfried Benn azt állította, hogy a „mint”

szó használata összeegyeztethetetlen a modern költészettel, mert az elbeszélésnek, a tárcaszerűségnek a beszüremkedését, a beszéd teremtő átalakításának visszamaradt gyengeségét jelenti, „immer ein Einbruch des Erzählerischen, Feuilletonistischen in die Lyrik ist, ein Nachlassen der sprachlichen Spannung, eine Schwäche der schöpferischen Transformation” (Benn 1975, 4: 1068). Anélkül, hogy általános érvényűnek kívánnám föltüntetni ezt a nagy hatású észrevételt, megkockáztatnám a föltevést, hogy olyan nyelveszménynek a kifejezése, amelyet összefüggésbe lehet hozni a világtértelemezés változásával. Az olyan kételemű, tehát megmagyarázott metaforák, mint a hasonlat vagy az oppozíció, a vallásos nyelvhez szorosan kötődő költői beszédmód elemeinek is tekinthetők. Ha valóban létezik ilyen kapcsolat, igazat adhatunk azoknak, akik a vallástalanságot a modern költészet egyik megkülönböztető jegyének tekintik. „Könnyű az istenek között költőnek lenni” – mondja Yves Bonnefoy. „Csakhogy mi (Mais nous autre) az istenek után jövünk. Nincs módunk az éghez folyamodni, hogy biztosítsa a költői átlényegülést, és föl kell tennünk a kérdést, mi is adhat ennek komolyságot (il faut bien que nous demandions quel en est le sérieux de celle-ci)” (Bonnefoy 1980, 107).

Ha elfogadjuk ezt az érvelést, Radnóti a két háború között döntő hatású és a történeti értelemben vett modernséghez képest ellenhatást hozó újklasszicizmus költőjeként jellemezhető, kinek munkásságát a szövegközöttiség különböző módjainak földerítése irányította. Emery George nagy terjedelmű könyvének egyik érdeme éppen az, hogy fölhívja a figyelmet a költő úgynevezett fordításainak és eredeti verseinek szoros összefüggésére. Radnóti nyelvek közötti tevékenységként értelmezte saját tevékenységét. Legjobb műveinek egy része „Nachdichtungen”, ami egyáltalán nem kivételes a huszadik században – talán elég Ezra Pound, Yves Bonnefoy vagy Weöres Sándor munkásságára utalni. Szabolcsi Miklós Petőfi, Verhaeren, Ady, Kosztolányi és József Attila illetve Tibullus, Vergilius, Hölderlin, Babits és Kosztolányi költeményeinek „nyo-

mát” vélte megtalálni a *Nyugtalan őszül* (1941. október 10.) illetve az *Októbervégi hexameterek* (1942. szeptember 28. és november 14. között) szövegében (Szabolcsi 1985, 105–107). Melczer Tibor Petőfi *Föltámadott a tenger* és Arany János *Juliskához* című költeményének szófordulatait mutatta ki az 1943. március 15-én keltezett *Negyedik ecloga* négy soros zárlatában (Radnóti 1989, 384). A Babits halálakor írt *Csak csont és bőr és fájdalom* (1941. augusztus-szeptember) a *Halotti beszéd* kezdetét idézi, majd magának Babitsnak *Balázsolás* című versére utal, az *À la recherche...* (1944. augusztus 17.) a Proust fő művét utánzó címet a *Zalán futása* hangvételeivel párosítja, s a honfoglaló magyarság romantikus ünneplésére emlékeztetés és a szerbiai munkatábor körülményeire utalás, az idézett és az idéző szöveg feszültsége rendkívüli erővel juttatja kifejezésre a beszélő ragaszkodását a szülőhazájához. A műfaji és verselési minták követése nagyon gyakori Radnóti utolsó kötetében: a közismert példák közé tartozik a *Nyugtalan órán* (1939. január 1.) című, Berzsenyi alkaioszi szakaszait utánzó óda, a szapphói szakaszokban írt *Mint a halál* (1940. február 27.), a nibelungi sort az alexandrinnal párosító *Második ecloga* (1941. április 27.) vagy az *Erőltetett menet* (1944. szeptember 15.), mely Walter von der Vogelweide *Oweh, war sint verschwunden* címen ismert elégiája nyomán készült.

Az ekloga eredeti jelentésének mélyebb értelme volt Radnóti számára; inkább korábbi szövegekből készített „válogatás”-ra, mintsem új szövegek előállítására törekedett. Ez a felfogás megfelelt Babits szemléletének, hiszen a *Jónás könyve* az átírásnak rendeli alá a teremtést. Radnóti eklogái közelebb állnak Babits költészetszemléletéhez, mint József Attiláéhoz. Természetesen nem okvetlenül ezeket a belső párbeszédhez hasonló elmélkedő verseket kell az életmű csúcseinak tekinteni. Az utolsó kötetben olyan rövid versek is találhatók, amelyek a német romantika s az expresszionizmus kezdeményezéseihez kapcsolódnak. A *Mécsvirág kinyílik* (1943. augusztus 26.), a jellemző módon Clemens von Brentano emlékének ajánlott *Álomi táj* (1943. október 27. és 1944. május 16. kö-

zött), a *Majális* (1944. május 10.) vagy a már említett *Gyökér* (1944. augusztus 9.) sorolható ebbe a csoportba. Elődeik a kései Kosztolányinál és József Attilánál találhatók meg. Pilinszky ezekből a rövid költeményekből tanulhatta meg, hogyan lehet a fogalmi jelentést maradéktalanul elrejtteni természeti jelenségek leírása mögé.

### 3. Radnóti verseinek fordíthatósága

A magyar nyelvű irodalomban alig lehet olyan szerzőt találni, akinek erős esélye lehet arra, hogy bekerüljön a nemzetközi köztudatba. Radnóti e kevesek közé tartozik. Az átköltésen múlik, részévé válik-e néhány költeménye a nemzetközi kánonnak. „Fordítható-e Radnóti Miklós, vagy sem? Sajnos, az egyetlen, aki szerintem valóban fordíthatta volna, az öngyilkos Sylvia Plath, esztendőnk óta halott” (Pilinszky 1993, 2: 266) Miért gondolta Pilinszky, hogy az *Ariel* szerzője lehetett volna a *Tajtékos ég* eszményi fordítója? Mint ismeretes, Pilinszkyt Sylvia Plath férje, Ted Hughes szólaltatta meg angolul, tehát nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy az idézett kijelentést olyan beszélgetés előzte meg, amelyet Pilinszky az angol költővel folytatott Radnóti fordíthatóságáról. Pilinszky mellett az amerikai születésű költőnő volt a legjelentősebb nem zsidó származású művész, aki utólag azonosította magát a holokauszt áldozataival. Legalább két versre lehet hivatkozni az említett gyűjteményből. A következő sorok az öngyilkosságról írt *Lady Lazarus* című költeményből valók:

*Két lábon járó csoda: a bőröm  
Fénylő náci-lámpaernyő,  
Jobb lábfejem*

*Levélnéhezék,  
Arcom vonástalan, finom  
Zsidóvászon.*

(Tandori Dezső fordítása)

A *Daddy* című másik költemény halott apához szól, aki német volt. Ez ad külön hangsúlyt a beszélő fölötti énjének:

*Mozdony-löket,  
Mint egy zsidót, zötyögget.  
Jön Dachau, Auschwitz, Belsen.  
Már zsidósan beszélek.  
Akár zsidó lehetek.*

Mennyiben sikerült a fordítóknak átmenteni azt, amiről Pilinszky úgy vélte, csak Sylvia Plath lett volna képes újrate-remteni a szó mélyebb értelmében? Clive Wilmer angol költő a vele folytatott beszélgetéseim során többször is visszatért annak hangsúlyozására, hogy számára a klasszikus időmérték okozta a legnagyobb nehézséget, mivel nem ismer más olyan jelentős huszadik századi költőt, aki görög-latin versformákat használt volna. Emery George, aki a teljes költői életművet lefordította és végigelemezte, nagyon sok figyelmet szentelt a szövegközöttség megnyilvánulásainak, mindazonáltal elismerte vállalkozásának korlátait, például nem hallgatta el, hogy „az *À la recherche...* többszótagos belső rímei szinte lefordíthatatlanok” (George 1986, 487). Az igazat megvallva, az utolsó kötet értékei jelentékeny mértékben elvesztek az eddigi fordításokban. Már magával a címmel kezdődtek a nehézségek. A „Clouded Sky” és „Sky with Clouds” betű szerinti, míg a „Tajtékos ég” metaforikus. Csak Zsuzsanna Ozsváth és Frederick Turner változata, a „Foamy Sky” áll közelebb az eredetihez. Stephen Polgar és Emery George fordításában nem érzékelhető a másodlagos jelentés, az a fenyegetés, amely nyilvánvaló az 1940. június 8-án írt címadó vers utolsó szakaszában:

*A holdra tajték zúdul, az égen  
sötétzöld sávot von a mérég.*

Az átköltések zömében „felhőről” esik szó és sokkal kevésbé érezhető az utalás az erőszakra. Akár úgy is fogalmazhatok, miközben egyre szaporodnak a minden tiszteletet megérdemlő törekvések arra, hogy nemzetközi érdeklődést keltsenek Radnóti költészete iránt, kései verseiből éppen azok az összetevők sikkadnak el, amelyek a szenvedés átlényegítéseként értelmezhetők. Egyetlen példaként a *Nem tudhatom...* végét idézném, ahol a négyszeres betűrím, a vele kiemelt félig halott metafora („fojtott szavunkra”) és a végszó régiessége („felleg”) ad különös élt a zárlatnak:

*Hisz bűnösök vagyunk mi, akár a többi nép,  
s tudjuk miben vétkezünk, mikor, hol és mikép,  
de élnek dolgozók itt, költők is büntelen,  
és csecsszopók, akikben megnő az értelem,  
világít bennük, őrzik, sötét pincékbe bújva,  
míg jelt nem ír hazánkra újból a béke ujja,  
s fojtott szavunkra majdan friss szóval ők felelnek.*

*Nagy szárnyadat borítsd ránk virrasztó éji felleg.*

Általánosságban azt lehet mondani, hogy Radnóti versei közül a legkésőbbiek a legnehezebben fordíthatók. Ez gátolja, hogy költészete bekerüljön a holokauszt nemzetközi irodalmába. Az *Erőltetett menet* esetében például a fordításokban szinte semmi nem vehető észre abból, amire Németh G. Béla a költemény művészi értékét visszavezette 1982-ben kiadott elemzésében (Németh 1985, 382–393). A belső vita már a kezdő szavaknál erősen a magyar nyelvhez kötött. Az első sor csonka mondat:

*Bolond, ki földre rogyván fölkél és újra lépked.*

Az angol nyelvű összes versekben ez olvasható:

*The man who, having collapsed, rises, takes steps, is insane;*

Ennél Markus Bieler német változata talán megfelelőbb:

*Narr, der, zu Boden sinkends, aufsteht sich neu entlangbringet.*

A kulcsszó a „bolond”. A magyarban a jelző létige nélkül is állhat állítmányként, az angolban nincs mód az ilyen „kihagyásra”. Ezért nem jöhet létre angol fordításban a feszültség az első tíz sor töredezettsége és a második tíz kidolgozottsága között, pedig ebben rejlik a vers fölépítésének eredetisége. A szembeállítás egyik oldalán olyan tragikus létforma látomása áll, melyhez képest a halál csakis fölszabadulás, megváltás lehet, a másik oldalon a visszatérés az ősi egységhez a természettel, amelyet archetípusokkal stilizál a költemény. Az a tény, hogy az első és az utolsó szó, a „Bolond” és a „fölkélek” ellentétét csak a német fordítónak sikerült megtartani, fölveti a kérdést, vajon nem könnyebb-e németre, mint angolra fordítani Radnóti. Az első rész nyitó és záró sorában található régies igei és jelzői szóalakoknak („fölkél”, „honni”) egyetlen átköltésben sincs nyoma, pedig ezek a már-már együgyű ismétlődéssel párosulva emelik ki a verselés szándékolt ódon-ságát, mely feszültségbe kerül a metaforák újszerűségével:

*(...) ott az otthonok  
fölkelt régóta már csak a perzselt szél forog,  
hanyattfeküdt a házfal, eltört a szilvafa,  
és félelemtől bolyhos a honni éjszaka.*

A fordítók általában a képek átmentésére törekedtek, így elsikkadt régiesség és kezdeményezés ellentéte, mely pedig Radnóti nyelvének leglényegesebb jellemző vonása.

Bármilyen tekintélyes a külföldi szakirodalom, Radnóti tevékenységének súlyát végső soron mégis a magyar olvasóknak kell mérlegelniük, mert művészi fejlődése elválaszthatatlan az anyanyelvi kultúra iránt megnyilvánuló vonzódásának növekedésétől. A *Tajtékos ég* verseiben nagyon fontos szerepet játszanak a szövegek közötti összefüggések; a magyar irodalmi örökség tekintélyes részének hatása érezhető a nyelvükön. E lírának értéke jelentős mértékben azon múlik, fülünkben vannak-e korábban írt versek. Azért nem szolgáltatathatnak a fordítások igazságot a szövegek közöttiségnek, mert a költeményekben földözött korábbi szövegek a magyar nyelvű közösség emlékezetéhez tartoznak.

Radnóti költészete tehát egyrészt a magyar kultúrának, másfelől a holokauszt irodalmának is része. Nehezebb válaszolni arra a kérdésre, milyen értelemben kapcsolódik a zsidó irodalomhoz. Amikor Komlós Aladár kéziratért folyamodott hozzá az *Ararát* című „magyar zsidó évkönyv” számára, a még nem keresztény vallású Radnóti 1942. május 7-én kelt levelében elutasította a kérését, s később naplójába is bemásolta érvelését: „nem érzem zsidónak magam, a vallásra nem neveltek, nem szükségletem, nem gyakorlom, a fajt, a vérrögöt, a talajgyökért, az idegekben remegő ősi bánatot baromságnak tartom és nem ‘szellemiségem’ és ‘lelkiségem’ és ‘költőiségem’ meghatározójának. Még szociálisan is csupán botcsinálta közösségnek ismerem a zsidóságot. Ilyenek a tapasztalataim. Lehet, hogy nincs így, én így érzem és nem tudnék hazugságban élni. A zsidóságom ‘életproblémám’, mert azzá tették a körülmények, a törvények, a világ. Kényszerből probléma. Különben magyar költő vagyok (...). Így érzem ezt ma is, 1942-ben is, háromhónapi munkaszolgálat és tizenégnapi büntetőtábor után is, – (ne nevessem ki, tudom, hogy megjárta a háborút, de az más volt, nem volt megalázó) kiszorítva az irodalomból, ahol sarkamig nem érő költőcskének futkosnak, használhatatlan és használatlan tanári oklevéllel a zsebemben, az elkövetkező napok, hónapok, évek tudatában is. S ha megölnék? Ezen ez sem változtat. (...) hogy-

ha valláshoz egyáltalán közöm van, akkor a katolicizmushoz van közöm. (...) Nem hiszek hát a 'zsidó író'-ban, de a 'zsidó irodalomban' sem. (...) S az olyan író, aki azelőtt nem vett részt zsidó alkalmi megmozdulásokban, – de most, a zsidótörvények óta felfedezte magában a zsidót, – kicsit olybá tűnik nekem, mint a nevét visszanevetesítő sváb származék, kicsit disszimiláns nekem. Ezért nem adtam írást felekezeti kiadványnak” (Radnóti 1989, 210–212).

Azon lehet vitatkozni, mennyire mélyen hatotta át a kereszténység Radnóti életművét. Nem tartom kizártnak, hogy a jövőben több olyan tényezőre fény derül, mely költészetét a zsidóság kultúrájához közelíti. Lényegében mégsem gondolom módosíthatónak azt a vélekedést, hogy versbeszédét sokkal nagyobb távolság választja el a zsidó költészet hagyományától, mint például Füst Milánét. Radnóti sem héberül, sem jid-disül nem tudott. Az avantgárd kitörést, pontosabban fölül-emelkedést jelenthetett volna számára a nemzeti közösségekhez képest. Nehéz volna eldönteni, mennyiben alkata s milyen mértékig a történeti összefüggésrendszer és egyéni elhatározása okolható azért, hogy végülis nem ezt az utat járta. A munkatáborba a Bibliának Károli nevéhez fűződő magyar szövegét és Arany János műveit vitte magával, s így érvelt: „Mi az a rokon. Ki az? Akit *én* nevezek annak” (Radnóti 1989, 99, 92). Az anyanyelvi közösséghez ragaszkodott, s ezért művei a magyar költészethez tartoznak, abban az értelemben, ahogy Mendelssohn vagy Mahler alkotásai a német zenei hagyománynak a részei. Másfelől viszont legjelentősebb versei és naplója a holokauszt irodalmához is kapcsolódnak, s ezért érvényük meghaladja a magyar irodalom kereteit. E kettősségben rejlik életművének sajátossága.

#### HIVATKOZÁSOK

- Adorno, Theodor W. (1955) *Prismen – Kulturkritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.  
 Babits Mihály (1978) *Esszék, tanulmányok*. Összegyűjtötte, a szöveget

- gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi.  
 Beckett, Samuel (1984) *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. Ruby Cohn. New York: Grove Press.  
 Benn, Gottfried (1975) *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Hg. Dieter Wellershoff. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.  
 Bonnefoy, Yves (1980) *L'improbable suivi de Un rêve fait à Mantoue*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: Mercure de France.  
 Ferencz Győző (2007) „Trauma és költészet: a nyelvi önmegalkotás folyamata”, in Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.) *A magyar irodalom története: 1920-tól napjainkig*. Budapest: Gondolat, 428–437.  
 George, Emery (1986) *The Poetry of Miklós Radnóti: A Comparative Study*. New York, NY: Karz-Cohl.  
 Gömöri, George–Clive Wilmer (eds.) (1999) *The Life and Poetry of Miklós Radnóti: Essays*. Boulder, CO: East European Monographs.  
 Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő (szerk.) „*de nem felelnék, úgy felelnék*”: *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*. Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó.  
 Németh G. Béla (1985) *Századutóról – századelőről: Irodalmi és művelődéstörténeti tanulmányok*. Budapest: Magvető.  
 Németh G. Béla (1995) *Kérdések és kétségek: Irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest: Balassi.  
 Pilinszky János (1993) *Tanulmányok, esszék, cikkek*. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a mutatókat készítette és az utószót írta Hafner Zoltán. Budapest: Századvég.  
 Radnóti Miklós (1982) *Művei*. Budapest: Szépirodalmi.  
 Radnóti Miklós (1989) *Napló*. Sajtó alá rendezte Radnóti Miklósné. Budapest: Magvető.  
 Rosenfeld, Alvin H. (1988) *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington, IN – Indianapolis, IN: Indiana University Press.  
 Rothenberg, Jerome (ed.) (1978) *A Big Jewish Book: Poems and other Visions of the Jews from Tribal Times to Present*. Garden City, NY: Anchor Press/Doubleday.  
 Sőtér István (1980) *Gyűrűk: Tanulmányok a XX. századról*. Budapest: Szépirodalmi.  
 Szabolcsi Miklós (1985) „Radnóti Miklós halálos tájai” in B. Csáky Edit (szerk.) *Radnóti tanulmányok*. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 99–109.

## Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban

A többnyelvűség elválaszthatatlan az irodalom szövegközötti lényegétől. Bizonyos értelemben minden szöveg többnyelvű, ahogyan szinte bármely szöveg olvasható úgy is, mint fordítás. A szövegbeli hang mindig összetett s más szövegeket idéz – Bahtyin ezért is folyamodott a heteroglosszia fogalmához. Más vonatkozásban viszont a legtöbb egységesnek mondható szöveg adott nyelvhez, azaz kultúrához kötött.

Pár- és magánbeszéd kettőssége – akár a hermeneutikára, akár Buber vagy Bahtyinra gondolunk – éppúgy megkérdőjelezhető, mint átvitt (metaforikus) és szó vagy betű szerinti szembeállítás. A kétféle távlat kétféle olvasási mód. Amikor angolul olvasok egy könyvet, mások az előzetes föltevéseim, mint amidőn francia nyelvű szöveget igyekszem értelmezni. (Angol szókinccsem alighanem nagyobb, noha természetesen a két nyelv közül egyik sem anyanyelvem.) Minden nyelvi megnyilatkozás mögött más szövegek húzódnak meg, s ez óhatatlanul is szerepet játszik a befogadásban. Egyik nyelvből a másikra átültetett szöveg esetében még akkor is tudatában lehetek a célszöveg mögötti forrásszöveg „nyomának”, ha nem ismerem az „eredeti” művet.

A huszadik században különösen fontos szerepet játszottak a többnyelvűségekre irányuló törekvések az irodalomban. Ha azonban eltekintünk a képzőművészettel határos konkrét illetve a zenével rokon hangköltészettől (Clüver 2002), viszonylag kevés olyan alkotóra lehet gondolni, aki nem anyanyelvén írta

kiemelkedő műveit. Rilke, T. S. Eliot és Ashbery francia versei bizonyára nem foghatók a tőlük származó német illetve angol nyelvű költeményekhez. A legutóbbi száz év legjelentősebb teljesítményei túlnyomó többségükben egyik vagy másik természetes nyelvhez kötődnek. A romániai születésű Tristan Tzara dadaista versei a francia költészetéhez tartoznak, s a más nyelvből vett idézetek nem feledtethetik, hogy Paul Celan művei végső soron a német, Ezra Pound és T. S. Eliot alkotásai az amerikai-, Joyce művei az ír-angol irodalomnak a részei.

Három olyan prózaíró munkásságát szokás emlegetni, akik nem első nyelvükön írták műveiknek egy részét. Közülük Joseph Conrad lényegében angol írónak számít, Vladimir Nabokov pályafutását orosz és amerikai szakaszra szokás felosztani. Egyedül a harmadik, Samuel Beckett nevezhető kétnyelvűnek szigorú értelemben, ezért érdemben csakis vele foglalkozom.

A lengyelek egy része neheztelhet Conradra, amiért áttért az angol nyelvűsége. Döntését általában életrajzi indokokkal szokás magyarázni. Ford Madox Ford (Hueffer), ki Conrad több művének is társszerzője volt, emlékeztetett arra, hogy a lengyel születésű írónak nem az angol, hanem a francia volt a második nyelve: „Ismétlően, így például a *Nostramo* keletkezése idején, szenvedélyesen panaszkodott, hogy túl késő lett volna arra vállalkoznia, hogy francia nyelvű művekkel próbálja biztosítani a megélhetését. Még 1916-ban is irigységgel gondolt azokra, akiknek megadatott a szerencse, hogy franciául írjanak” (Ford 1989, 226).

Conrad Flaubert és Henry James példáját igyekezett követni, amennyiben tárgyiasságra, sőt egyenesen személytelenségre törekedett. Úgy vélte, az „idegen” nyelvből hiányoznak az egyéni, érzelmes társítások, mellékjelentések. Ez is indokolta döntését, hogy angolul írjon, noha fönntartásai is voltak e nyelvvel szemben. Meg volt arról győződve, hogy „minden angol szó homályos érzelmeket idéz föl. (...) Az angol szónak nincsenek jól kivehető körvonalai; az olvasó egy pillanatig



bizonytalanságban marad, melyik jelentésre is gondol az író. Az angol próza mindig homályos. Conrad pedig tiszta egyértelműsége törekedett” (Ford 1989, 229). Ez az érvelés némileg emlékeztet arra a vádra, melyet évtizedekkel később Beckett fogalmazott meg a mellékjelentésekben túlzottan is gazdag angol nyelvvel szemben. A választott nyelv viszonylagos távolsága miatt előnnyel járhat az olyan alkotó számára, aki el akarja idegeníteni magától az anyagát.

Tudomásom szerint Conrad soha nem jelentetett meg szépíróinak nevezhető alkotást az anyanyelvén. Nabokov ezzel szemben fiatal korában sok verset és rövidebb-hosszabb prózai elbeszélő művet írt oroszul. Korai művei csak évtizedekkel később jelentek meg angolul, részben a szerző tolmácsolásában. Az is előfordult, hogy már angolul írt művét – például a *Lolitát* – utóbb lefordította oroszra. Nem volna könnyű általános jellemzést adni arról, mi is a viszony az orosz és angol szövegváltozatok (művek?) között. Egyetlen példára hivatkoznék. Az 1964-ben *The Defense* címmel megjelent könyvre, melyet a címlap szerint „Michael Scammell a szerzővel együttműködve fordított”. Az 1963-ban, Montreux-ben készült előszóban Nabokov elismeri, hogy a párizsi *Szovremennije zapiszki* című folyóiratban, majd 1930-ban a berlini Szlovo cégnél könyvalakban megjelent *Zasczita Luzsina* fölépítésében döntő szerepet játszanak az olyan szójátékok, amelyek hiányoznak az angol szövegből. Az orosz regénynek már a címe is csúfondósan utal egy „ábrándra”. Luzsin, a főhős olyan védelmi eljárást talál ki a sakkjátékban, amely ködképnek bizonyul. Amit az angol nyelvű könyv olvasója föltehetően csak a regény végefelé ismerhet föl, az orosz szövegnek már a legelején nyilvánvaló. A *Zasczita Luzsina* száműzetésben élők kilátástalan helyzetéről szól, a *The Defense* viszont játékos regény, amelyet némelyek a posztmodernséggel hoznak kapcsolatba. A két szöveg nemcsak arra emlékeztet, hogy az alkotói személyiség önazonossága megkérdőjelezhető, de arra is, hogy a forrás- és célszöveg más helyzetben keletkezik s viszonyuk két kultúra távolságától is függ.

Nabokov világosan látta, hogy kétnyelvűsége következtében nagyon különböző helyet foglalhat el az orosz és az angol nyelvű kultúrában. „Senki nem tudja eldönteni, középkorú amerikai vagy idős orosz író vagyok-e” – jegyezte meg három évvel a *The Defense* megjelenése után, s amikor azt kérdezték tőle, van-e „feltűnő vagy titkos írói fogyatékosága”, a következőképp válaszolt: „A természetes szókincs hiánya. (...) A birtokomban levő két eszközből az egyiket, az anyanyelvemet már nem tudom használni, mert az orosz szóval kísérletezés izgalma fokozatosan eltűnt azután, hogy 1940-ben áttértem az angolra. Második eszközöm, az angol nyelv, kezdettől fogva rendelkezésemre állt, de nem egyéb merev, mesterkélt dolognál, amely igénybe vehető egy naplemente vagy rovar leírására, de nem leplezheti beszédmódom szegénységét, amikor a legrövidebb útra van szükségem raktár s üzlet között. Egy régi Rolls-Royce nem mindig előnyösebb valamely egyszerű terepjárónál (jeep)” (Nabokov 1967, 110-111).

Conrad Ford Madox Ford segítségével írta egyes műveit. Nem tartom kizártnak, hogy Beckett angolul nem tudó barátnőjének és későbbi feleségének, Suzanne Deschevaux-Dumesnil-nek ösztönzésére is kezdett franciául írni. Sejtésemet nem tudom bizonyítani, legfőljebb arra hivatkozhatom, hogy az *F-* című történet, mely a *transition* című folyóirat 1949. januári számában úgy jelent meg, mint Suzanne Deschevaux-Dumesnil elbeszélése Beckett fordításában, meglehetősen hasonló magának az ír szerzőnek a műveéhez. Beckett köztudottan nagyon jól megtanult franciául – még a párizsi csibésznyelvet is elsajátította –, kortársai mégis gyakran céloztak franciaságának korlátaira. Georges Belmont erősen ír hangletjtését emlegette, Josette Hayden pedig egyenesen „szánalmasnak” (deplorable) nevezte francia nyelvhasználatát (Cronin 440). Anthony Cronin költő, regényíró s értekező már első találkozásukkor „Dublin déli részének protestáns” nyelvvel hozta összefüggésbe Beckett beszédét, melyre „az ebben az osztályban általános enyhe selypítés és némi raccsolás” is jellemző. Peter Lennon fiatal dublini újságíró, ki Beckettet az 1960-as

években kereste föl, meglepetéssel vette tudomásul, mennyire „jellegzetesen dublini módon fejezte ki magát”, vagyis milyen hamisítatlanul azt a nyelvet használta, melyet Joyce és Flann O’Brien emelt be az irodalomba (Cronin 1999, 479, 514-515). Később arra a következtetésre jutott, hogy Beckett műveire is teljes mértékben ez a beszédmód nyomta rá a bélyegét. Ennek alapján hitelt érdemelhet az egyik életrajzírónak az állítása, mely szerint a *Molloy* írása közben Beckett naponta találkozott egyik francia nőismerősével, Maya (Mania) Péronnal, aki rendszeresen kicserélt szavakat, kifejezéseket s átszerkesztette a mondatokat, sőt bekezdéseket annak a regénynek a szövegében, mely szerzőjének első hosszabb lélegzetű francia műve lett. Később Beckett már magabiztosabban fogalmazott franciául, ám „még az ötvenes évek végén is rendszeresen kikérte Mania véleményét” (Knowlson 1997, 361-362).

A *Watt* című regény angol-ír nyelve olyannyira gazdag, hogy fölvehető a kérdés, miért is kezdett szerzője franciául írni közvetlenül a második világháború előtt. A kései húszas évektől rendszeresen Kasselbe látogatott, ahol apjának nővére, Cissie Sinclair élt a családjával. Ezek a látogatások nyilvánvalóan hozzájárultak ahhoz, hogy Beckett németül is elég jól megtanult. 1937-ben ezen a nyelven írta azt a levelét, amely különösen élesen világítja meg a felfogását: „Ténylegesen egyre nehezebb, sőt értelmetlenebb, hogy a hivatal szentesítette angol nyelven írjak. A nyelvem mindinkább fátyolnak látszik, melyet szét kell tépnem, hogy eljussak a mögötte levő dologhoz (vagy semmihez). Nyelvtan és stílus. Olyan érvénytelené (hinfállig) váltak számomra, mint egy biedermeier fürdőruha vagy egy úriember rendíthetetlensége. Afféle álarcá (Eine Larve)). Reméljük, eljön az idő – hála Istennek, némely körökben már be is következett –, amikor a nyelvet azáltal használják legjobban, hogy a legderekasabban élnek vissza vele. Mivel egy csapásra nem tudjuk kikapcsolni a nyelvet, legalábbis semmit ne mulasszunk el, hogy minél rosszabb hírbe keverjük. Addig fúrjunk lyukakat belé, míg a mögötte lappangó valami vagy semmi át nem kezd szüremkedni. Nem tudok ennél

magasabb célt elképzelni a mai író számára. (...) Az ilyen elképzelésnek véleményem szerint semmi köze Joyce legújabb munkájához, mely sokkal inkább a szó fölmagasztosítását jelenti” (Beckett 1984, 52-53).

Ebből a levélből azt lehet sejteni, hogy Beckett legalábbis két okból tért át a francia nyelvre: rövid távon meg akart szabadulni Joyce nyomasztó hatásától, végső soron, hosszú távon pedig le akarta rombolni, sőt meg akarta szüntetni a nyelvet. Elsőként megjelent regénye, a *Murphy* még túlságosan is Joyce ösztönzését mutatta a nyelv fölmagasztosításával. Francia szókinccse sokkal szűkösebb volt, s e nyelvben kevésbé érzékelte a múlt nagy szerzőitől örökölt mellékjelentéseket. Ahogyan Conrad arról panaszkodott, hogy az angol nyelvben a szavaknak „nincsen tisztán kivehető szélük”, úgy Beckett azt állította, „franciául könnyebb stílus nélkül írni” (Cronin 1999, 360). Természetesen más oka is lehetett annak, hogy nyelvet cserélt. Az angol avantgárd sokkal gyengébb volt, a francia nyelvű kultúrában könnyebben fölhívhatta a figyelmet kísérletező tevékenységére.

A döntés aligha lehetett könnyű, hiszen az első francia nyelvű szövegek megírása után a *Watt* ismét angolul készült, s ehhez a regényhez képest a *Mercier et Camier* című regény s az *Eleutheria* című három fölvonásos színmű meglehetősen egyetlen. Szerzőjük nem is kívánta nyilvánosságra hozni őket. Beckett csak azután tette félre az angolul írást, hogy az 1938-ban Londonban kiadott *Murphy* jószerivel nem talált vásárlókra s ezért egyetlen cég sem vállalkozott a *Watt* megjelentetésére. A francia fogadtatás kezdettől fogva kedvezőbbnek bizonyult. 1946 júliusában a *Les Temps modernes* elfogadta a *Suite* című elbeszélést – melynek utóbb *La Fin* lett a címe –, s a Sartre szerkesztette folyóirat még ugyanebben az évben a háború előtt írt tizenkét francia nyelvű versét is közölte.

Beckett nagyon korán fölismerte, milyen nagy a távolság az angol s francia nyelv öröksége között. Amikor 1931-ben a *La Nouvelle Revue Française* közölte Joyce készülő művének „Anna Livia Plurabella” néven ismert részletét egy olyan

fordításban, amelynek elkészítésében Beckett is résztvett, a fiatal író szerző „sebtében írt a mesternek, hangsúlyozván, hogy csakis a fordítói tevékenység hiábavalóságára gondolva lehet olvasni a szöveget” (Cronin 1999, 155). Egy évvel később, a *This Quarter* decemberi számában jelent meg *Dante and the Lobster* című elbeszélése, mely a fordítás nehézségeire irányítja a figyelmet.

Henry Jameshez és Kosztolányihoz hasonlóan Beckett is jórészt fordíthatatlannak vélte az irodalmat. Saját fordításai jórészt alkalmi fölkérésre készültek. Csakis így magyarázható, hogy egy sor spanyol költeményt ültetett át angolra egy Octavio Paz készítette gyűjtemény számára, mely 1949-ben jelent meg. Egyik életrajzírója szerint „fordításai jórészt afféle bémunkának tekinthetők, melyeket gépiesen, lelkesedés nélkül készített és sokszor nem is látott el névjegyével. Utólag olykor ő maga sem tudta biztosan, melyik fordítás származott tőle, s melyik nem” (Cronin 1999, 395). A kevésszámú kivételek közé tartozott Robert Pinget *La Manivelle* című rádiós színművének angol változata, melynek már a címe – *The Old Tune* – sejtetheti, hogy igen szabad átdolgozásról van szó. E szöveg egyúttal azt is jelzi, hogy Beckett vállalta a közösséget a francia „új regény” mozgalommal – 1959-ben le is fényképezték Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Ollier és a mindnyájuk műveit kiadó Jérôme Lindon társaságában. Azért lehet némi jelentőséget tulajdonítani ennek a ténynek, mert az úgynevezett abszurd dráma képviselőivel soha nem kívánt együtt szerepelni. A *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) és *L'Innomable* (1953) című kötetekből álló regényhármasa a „nouveau roman” kialakuló időszakában, a mozgalom kibontakozását biztosító Les Éditions de Minuit kiadásában jelent meg, és e művek értelmezése nem függetleníthető Robbe-Grillet, Sarraute, Simon, Pinget, Duras és Butor első alkotásainak fogadtatásától.

Későbbi éveiben Beckett Nabokovhoz hasonlóan saját műveinek fordítására is vállalkozott. Ezeknek a szövegeknek nyil-

vánvalóan más a rangjuk, mint a mások által készített idegen nyelvű változatoknak. Elsőként a *Love and Lethe* című elbeszélést ültette át franciára, mely az *Apostolok cselekedeteire* utaló *More Pricks Than Kicks* címmel ellátott gyűjteményben jelent meg Londonban, 1934-ben. Ezt követte a *Murphy*, melyről így nyilatkozott: „a fordítás az enyém, de nem igazán jó” (Cronin 1999, 367). Noha e korai műveket nem tartom igazán jelentősnek – szellemességük olykor a két háború közötti irodalom másodvonalának modorosságaira emlékeztet –, úgy sejttem, az angol s író társítások jórészt hiányoznak a francia változatból, mely sokkal halványabb az eredetnél.

1948-ban azután a *transition* mindkét nyelven közölte Beckett három versét, s az olvasó ebből arra következtethetett, hogy az író a kétnyelvűség átértelmezésére kívánta ösztönözni a közönséget. A távolság továbbra sem csökkent az angol s francia szövegek között. Talán ezzel is magyarázható, hogy Franciaországban lényegében nem vették észre Beckett humorát, az angol nyelvű országokban viszont – valószínűleg a „nouveau roman” teremtette összefüggésrendszer hiánya miatt is – elbeszélő prózájának újításait nem értékelték.

Amikor egy fiatal amerikai, Richard Seaver följajánlotta Beckettnek, hogy segít lefordítani egyik franciául megjelent regényét, az író azt válaszolta, hogy a könyvet nem lehet s nem is kell lefordítani, ehelyett „új könyvet kell új nyelven írni” (Cronin 1999, 434). Ha tekintetbe vesszük, hogy az író beleavatkozott az *En attendant Godot* (1952) német változatának elkészítésébe, a *Malone Dies* munkálatai során pedig amerikai barátai tanácsára kiiktatta az amerikai nyelvtől idegen hangnemet és kifejezéseket, föltehető a kérdés, nem félrevezető-e Beckettet kétnyelvű szerzőnek nevezni. Talán helyesebb a nyelvközi célul megközelítését hangsúlyozni a tevékenységében. Ilyen megközelítésre vall az is, hogy 1975-76-ban angol versbe ültette át Sébastien Chamfort hat prózai maximáját.

Annyi valószínű, hogy saját műveiből készített fordításai-  
ból nehéz általános következtetést levonni. A *Waiting for Godot*

cím hihetőleg könnyebben válhatott szólásszerűvé, mint francia megfelelője, s a darab angol változata szorosan kapcsolódik a music-hall nyelvéhez. A *Fin de partie* (1957) viszont alighanem sikerültebb, mint az *Endgame*. Kevésbé érzelmes és elárulja Racine ösztönző hatását. A nagy francia tragédiaszerző közismerten gazdaságos szókincese mintegy példaként szolgált ahhoz, hogy Beckett megközelítse az 1937-ben németül írt levélben körvonalazott nyelveszményét.

A hosszabb lélegzetű alkotások olyannyira szorosan kapcsolódnak nyelvi-kulturális hagyományokhoz, hogy szerencsésebb átdolgozásról, újraalkotásról, mint fordításról beszélni. A rövidebb szövegekre talán kevésbé vonatkozik ez az állítás, noha még itt is feltűnő az eltérés a francia s angol változat között. Hevenyészett példaként az 1950-ben keletkezett *Textes pour rien* néhány mondatát idézem, az ötvenes évek végén s a hatvanasok elején készített fordítással összehasonlítva. A sorozat hatodik darabja így kezdődik: „Entre ces apparitions que se passe-t-il? Et s’il se passait ceci, que mes gardiens se reposent et dorment, avant de m’entreprendre à nouveau, s’il se passait cela?” A befejezett, cselekvő igék helyett az angol változatban a névszókra, a közvetettségre és a körülményekre helyeződik a hangsúly: „How are the intervals filled between these apparitions? Do my keepers snatch a little rest and sleep before setting about me afresh, how would that be?” Még nagyobb a különbség a sorozat tizenkettedik részében. A francia szöveg rendkívül sajátos hangnemű, ismétlésekkel rövid szakaszokra szabdalt, késletetett magánbeszéd: „C’est une nuit d’hiver, là où je fus, serai, remémoré, imaginé, n’importe, croyant en moi, croyant que c’est moi, non, pas la peine, du moment qu’il y a les autres, où ça, au monde des autres, des longs parcours mortels, sous le ciel, avec une voix, non, pas la peine, et de quoi bouger, de temps en temps, non plus, du moment que les autres passent, les vrais, mais sur terre, sûrement sur terre, le temps d’une nouvelle mort, d’un nouveau réveil, en attendant qu’ici ça change, que quelque chose change, qui fasse naïtre plus avant, mourir plus avant, ou bien ressusciter,

au fond de hors de ce murmure de mémoire et de songe.” Az angolban nemcsak a hangnem egészen más, de az elvontat („serais”) a konkrét („I’m going”) váltja föl, az általános („les vrais”, „de quoi bouger”) helyén a sajátos („the true others”, „the power to move”), az időbeli („plus avant”) helyén a térbeli („deeper”) szerepel: „It’s a winter night, where I was, where I’m going, remembered, imagined, no matter, believing in me, believing it’s me, no, no need, so long as the others are there, where, in the world of the others, of the long mortal ways, under the sky, with a voice, no, no need, and the power to move, now and then, no need either, so long as the others move, the true others, but on earth, beyond all doubt on earth, for as long as it takes to die again, wake again, long enough for things to change here, for something to change, to make possible a deeper birth, a deeper death, or resurrection in or out of this murmur of memory and dream.”

1956-ban a BBC harmadik műsora hangjáték írására kérte meg Beckettet. Lényegében ettől számítható az író visszatérése az angol nyelvhez. Az utolsó hosszabb francia mű, a *Comment c’est* (1961) sokkal nehezebben készült el, mint a korábbi regények. A második nyelv váltást alighanem az önéletrajziség fokozódása is előidézhette. Az *All That Fall* (1957) című hangjátékot a *Krapp’s Last Tape* (1958), majd újabb hangjáték, az *Embers* (1959) követte. A kétszereplős, kétfelvonásos *Happy Days* (1961) is angolul készült. Az először 1963-ban németül előadott *Play* szövegén annak fájdalmas feszültségnek a nyomasztó hatása érezhető, amely Beckett felesége és a hangjátékokat megrendelő Barbara Bray között jött létre, a *Company* (1979) című hosszabb elbeszélés pedig az író gyerekkori emlékeit idézi föl. E két mű közül különösen az előbbi tarthat számot érdeklődésre a kétnyelvűség szempontjából. Az angol szöveg mintegy Noël Coward olcsó színdarabjainak szerelmi háromszögét csúfolja ki. A férj, a feleség s a barátnő az angol felső középosztálynak olyan jellegzetes fordulataival él, amelyek értelemszerűen hiányoznak a *Comédie* című francia változathoz.

A hatvanas években Beckett társas életének jórészt a rue du Montparnasse „Falstaff” nevű bárja volt a színhelye, ahol többnyire írek vették körül. Ekkorra már a kétnyelvűség afféle kettős személyiség megnyilvánulása lett, egyszerre jelentette az anyaország vidékiességének elutasítását és a szülőföld utáni sóvárgást. A visszatérés az ír-angol beszédmódhoz egybeesett Beckett munkamódszerének átalakulásával: gyakran valamely színész vagy színésznő hangja ösztönözte. A *Krapp's Last Tape* Patrick Magee, a *Not I* (1973), a *That Time* (1974) és a *Footfalls* (1975) Billie Whitelaw számára készült. A kései alkotások némelyikében a szövegközöttség mintha keresztelte volna a fordítás műveletét. Az utolsó hosszabb lélegzetű elbeszélés, az 1983-ban megjelent *Worstward Ho* Charles Kingsley Erzsébet-kori angolokról s spanyolokról szóló, *Westward Ho!* címmel 1855-ben kiadott hazafias történeti regényének a torzképe. Magától értetődik, hogy fordításban nem érvényesülhet a Brit Birodalom tizenkilencedik századi retorikája. Tudomásom szerint ezt a művét szerzője nem is fordította le franciára.

Az utolsó évek alkotásait mérlegelve, arra a következtetésre lehet jutni, hogy a kétnyelvűség három irányba mutatott. A *Krapp's Last Tape* és a *La dernière bande*, a *Happy Days* és az *Oh les beaux jours*, a *Sans* (1969) és a *Lessness*, a *Le Dépeupleur* (1970) és a *The Lost Ones*, a *Stirring Still* (1988) és a *Soubresauts*, a *Comment dire* (1989) s a *What Is the Word* olyannyira különbözik egymástól, hogy talán célszerűbb egyedi alkotásoknak, mintsem fordításoknak tekinteni őket. A francia szövegek a francia nyelv kulturális örökségére hagyatkoznak, míg az angolok az e nyelven mások által korábban írt művek kiferdítései. Beckett nyilvánvalóan elégedetlen volt a mások készíttette fordításokkal. Ezt tanúsíthatja, hogy amikor 1967-ben megkérték, hogy legyen a *Fin de partie* berlini előadásának rendezője, átalakította Elmar Tophoven 1956-ban megjelent német szövegét. A spitz helyére pudli került, mivel az általa gyakran olvasott Schopenhauer ezt a kutyaajtát kedvelte, és a „Der Spass ist zu Ende” sort „Der Fest ist jetzt zu Ende”

váltotta föl, emlékeztetvén *A viharban* szereplő „Our revels now are ended” Friedrich Schlegeltől származó fordítására.

A másik két irány a nyelv lerombolásának igényével hozható összefüggésbe. A *Comment c'est* című regényben nincs központozás és kihagyásos a mondat szerkesztés, a *Fin de partie* pedig a némajáték („acte sans paroles”) műfajához közelít. Ennek az utóbbi törekvésnek végpontja az 1964-ben készült *Film*. Ha összevetjük a nyomtatásban megjelent forgatókönyvet a látható alkotással, olyannyira nagy a távolság e kettő között, hogy ez utóbbit akár Buster Keaton és Samuel Beckett közös művének lehet tekinteni (Szegedy-Maszák 2007, 338–340).

A *Film*ben a némajáték veszi át a teljes uralmat. A kétnyelvűség csönhdőz vezethet. Ez az egyik lehetséges végkövetkeztetés, melyet Beckett életművéből levonhatunk.

#### HIVATKOZÁSOK

- Beckett, Samuel (1984) *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Edited with a foreword by Ruby Cohn. New York, NY: Grove Press.
- Clüver, Claus (2002) „Das internationale konkrete Gedicht: Schreiben in vielen Sprachen”, in Manfred Schmeling–Monika Scmitz-Emans (Hg.) *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 311-326.
- Cronin, Anthony (1999) *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York, NY: Da Capo Press.
- Ford, Madox Ford (1989) *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*. New York, NY: The Ecco Press.
- Knowlson, James (1997) *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury.
- Nabokov, Vladimir (1967) „An Interview”, *The Paris Review*, 41: 92–111.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007) *Szó, kép, zene: A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram.

## A hontalanság irodalma

### I.

Mennyiben torzította az 1956 utáni évtizedekben a Magyarországon élt írók munkásságát a kényszerű önellenőrzés illetve a külföldre távozottak tevékenységét a távolság a hazai környezettől? Az itthoni s nyugati magyar irodalom történetét csakis azután lehet majd egyazon folyamat két vetületeként megírni, ha e két kérdésre választ adtunk. Mindkét kérdés fájdalmas, mert ugyan más-más módon, de egyaránt kiszolgáltatottnak mutatja a korszak magyar íróit. Azok a szerzők, akik évtizedeket töltöttek más kultúrájú környezetben, óhatatlanul is olyan nemzetközi jelenségek hatása alá kerülhettek, amelyekről magyarországi pályatársaikat elzárta az önkényuralom. Mennyiben jelentett előnyt, nagyobb távlatot a közvetlen érintkezés a nyugati irodalommal s művészetekkel, és mennyiben hátrányt az elszakadás az anyanyelvi kultúrától? A válasz keresésében döntő szerepet játszhat Határ Győző alkotásainak mérlegelése, hiszen a kommunizmus alatt száműzetésben élt magyar írók közül ő hozta létre a legterjedelmesebb életművet. Rendkívül sokoldalú munkásságát csakis rendszeres földolgozás után lehet majd kellőképp méltányolni. Mivel ennek a munkának az elvégzése önálló könyvet igényel, ezúttal e kivételesen termékeny szerző tevékenységének mindössze egyetlen kis szeletével foglalkozom.

Határnak majdnem minden szövegében gyakoriak a kitálat szavak, szójátékok, felsorolásszerű ismétlések és módosított idézetek, mint ahogyan a nyugati kultúra hanyatlására vonatkozó, alighanem Spengler ösztönzését mutató utalások is. A versekben a sorrendváltoztatásos ismétlés különös hangnemet teremt, mely olykor Gertrude Stein mondattani játékaire emlékeztet – például a *Hajszálhíd* című, 1949-ben keletkezett költeményben. A szokatlan szóképzés, több szónak a *Finnegans Wake*-re jellemző összepréselése is összekapcsolja a rövidebb lírai verseket a hosszabb lélegzetű történeses művekkel, a hosszabb verses szövegeknél – például *A betörőkirályban* (1976) – pedig a nyelvi humor már a „szereplő”-t is minősíti, s ilyenkor az olvasó joggal érezheti, mennyire alkalmatlanok a műfaji megkülönböztetések Határ alkotásainak jellemzésére. Bármennyire is szoros azonban az összefüggés a lírai s a nagyobb terjedelmű művek között, az előbbieket helye mégis könynyebben meghatározható: versíróként Határ Weöres Sándor kezdeményezéseinek továbbfejlesztője.

Sokkal kevésbé tisztázott viszont történeses műveinek rangja, így ezeknek néhány sajátosságát próbálom jellemezni. Korántsem a rendszeresség igényével, csakis szűrőpróbaszerűen, abból a föltevésből kiindulva, hogy az életmű áttekintését egyes alkotások alaposabb vizsgálatának kell megelőznie. Két olyan művet veszem szemügyre, amely föltevésem szerint meghatározónak tekinthető magyarországi illetve angliai tevékenységének mérlegelése szempontjából. A két művet majdnem három évtized választja el egymástól. Egyikük regény, másikuk dráma. Az összehasonlítás segíthet annak a kérdésnek megválaszolásában, változott-e döntően Határ Győző művészi alkata és törekvése a száműzetésben.

## 1. Ellenutópia és kísérleti regény

Csakis sajnálni lehet, hogy megjelenésekor, 1947-ben a *Héliáne* alig keltett feltűnést. Bármennyire is gátolták politikai tényezők a visszhangot, írók s irodalmárok is kárhoztathatók azért, hogy e mű nem kapta meg idejében a neki járó elismerést. A vele szemben egykor fölhozott politikai érveket az teszi érthetővé, hogy Határ nagyon hamar kiábrándult a kommunizmusból. A *Héliáne* elbeszélője így érvel: „eltökéltem magamban, hogy távortartom magam az utópisták optimizmusától és a pártok fogalmi elfogultságától egyaránt”.

Kettős távolságtartás jellemzi a regényt. Brazil főnhatóság alá tartozó szigeten játszódik a történet, s minduntalan szó esik egy „Tökéletes Államgépezet”-ről. Az olvasó akár a *Nostramora*, Joseph Conrad 1904-ben „A Tale of the Seaboard” alcímmel kiadott, de magyarul csak 1973-ban megjelent könyvére is gondolhat, hiszen a lengyel születésű író is egyrészt nemzetétől, másfelől politikai eszméktől, az evilági megváltás ígéretétől kívánta elhatárolni magát, amikor elképzelt latin-amerikai országba helyezte regényének színhelyét. A maga által teremtett távolság tette lehetővé számára, hogy közvetve fogalmazzon meg ítéletet Kelet-Európáról és a forradalmi utópiáról. Határ Győző is ilyesféleképpen járt el.

Ha van olyan írói alkotás a magyar irodalomban, amely műfaji szempontból rokon a *Héliánéval*, az talán nem is annyira a *Prae* vagy a *Karnevál*, mint inkább a *Tariménes utazása*. Mindkét műben döntő szerepet játszanak az értekező eszmefuttatások és a betétek. Határ regényében a prózát gyakran vers váltja föl s a történetmondást az önértelmezés szorítja ki: Bikornutusz Barnabás, az elbeszélő a „lírai olvasó”-hoz fordul és regényszerkesztési eljárást beszél meg vele. A betétek közül a legfontosabb egy gyarmati orvosra, Szinapsziusz Viktorra vonatkozik, aki házassági apróhirdetést ad föl, amelyre Violante válaszol. Az orvos Ázsiában él, melyről az a véleménye, hogy érintetlenül hagyja az európai civilizáció, „elolvassa könyvein-

ket és semmit sem változtatnak önzésén, kéjlelő dühén és a népről és a hatalomról alkotott alapfogalmain”.

Ázsia közönye önvizsgálatra készíti Szinapsziusz Viktort: „európai létemre rettentő sejtelmeim támadtak legforradalmibb sarktételeink gyávaságáról... arról, hogy haladásgondolatunk jólelkiismeretével kényelmesekek, gyávák és ortodoxok vagyunk és hogy legforradalmibb társadalomszervező elveink alatt is hullóknak, cölöpépítményeknek és özőnvízelőtti primitívizmusoknak kísértenek...” Mindebből az a végkövetkeztetés, hogy a nyugatiak gátlástalanul kizsákmányolták a föld többi részét, ám hosszú távon az ott élők győznek, hiszen sokkal szaporábbak a fehér embernél. Az orvos nagyon elégedetlen a saját korával: az USA politikai rendszerét éppoly ellenszenvesnek találja, mint az oroszokét, és bizonyos abban, hogy az utókor nem fogja vállalni a huszadik századot.

Szinapsziusz Viktor az író szócsöve. A *Héliáne* közönsége közelebb érezheti magát Aldous Huxley, mint Joyce regényeinek világához – például amikor az orvosnak azt az állítását olvassa, mely szerint „soha olyan tekintélytisztelő, olyan konzervatív a filozófia még nem volt, mint a forradalmárok filozófiája, ha államaink jövőjével foglalkozik.” A regény annyiban szerzőjének számos későbbi könyvét előre vetíti, amennyiben élesen bírálja az Európa-központú világfelfogást, sőt lényegében kudarcként könyveli el a nyugati civilizációt. Határ Győző korai regényének az adhat külön értéket, hogy Szinapsziusz Viktornak az 1947 körüli magyar politikára vonatkozó elmélkedései akár a jelenre is érvényesíthetők: „szellemünk fogékonyságát a jövő iránti pártharcok örvénye nyeli el szakasztott úgy, ahogyan a pártházakban az államfilozófiát elnyeli a fecsegés... a hivatal gondja elsorvasztja bennünk a képzelőerőt, a közszereplés szédülete aláássa jóhízeműségünket, felébreszti a vezérkedőt – utóljára beleveszünk a klasszikus politika életműködésébe, beleőrülünk a klan fogalmaiba és végül a teljes letérés: reprezentálunk...”

Szirák Péter a *Heliáne* második kiadása alkalmából írt tanulmányában (Szirák 1992) már utalt arra, hogy Határ hosszabb elbeszélő műveinek mélyszerkezete igen hasonló. A történet és a nyelvjáték általában másodlagos az értekező kifejtéshez képest. A kérdés az, mennyiben tér el ettől az alapvetően bölcséleti indíttatástól s nevelő célzattól a szerző drámaírói tevékenysége.

## 2. Misztériumjáték és röpirat

Kabdebó Lóránt, ki Határ Győző egész munkásságáról készített áttekintést az *Újhold-Évkönyv* számára, a *Golghelóghit* nevezte a szerző „főművé”-nek (Kabdebó 1987, 276). E kilenc részes, 1974-75-ben írt „titokjáték” valóban nagy igényű vállalkozás. A középkori misztériumjátékoknak s azoknak a *Menschheitsdichtung* jellegű drámai költeményeknek a kifordítása, melyek közül Magyarországon a *Faust*, *Az ember tragédiája* s a *Peer Gynt* a legismertebb.

A *Golghelóghi* nehéz föladat elé állítja értelmezőjét. A címszereplő eleinte ügyefogyottnak és jólelkűnek látszik. Mikor változik meg s mi teszi képessé arra, hogy kibújék a bőréből? Erre kérdésre nem könnyű választ találni. Amikor a vándorútra induló Golghelóghi egy kőkeresztnél imádkozik, négy zarándok térdepel mellé. Az ima alatt elcsenik tarisznyájából „Bibliáját” s a pénzt, amelyet Mágétól, Hétfaluszépétől kapott. A hős a városba indul, ahol is inasnak áll be a Korongolóhoz. Meglátja, amint Pelbártus – egyike azoknak, akik a kőkeresztnél kifosztották – elloppja az ő Bibliáját a székesegyházból, miután korábban a templomnak adományozta azt. Ekkor Golghelóghi elhatározza, hogy nem megy vissza a Korongolóhoz. A vásárba veszi útját. Miután hiába kéreget, fölcsap bakugratónak a mutatványos gazdához. Kiszemel egyet a nézők közül, és utánzással kicsúfolja. Kunpért kapitány rátámad, amikor őt figurázza ki. Golghelóghi futni kénytelen,

de érzi, megjött a hatalma. Menekülés közben sírrablók közé vetődik. Hamarosan az élükre áll.

A mű eredetisége főleg arra vezethető vissza, hogy Határ Győző erősen tágtítja a „kitaláltság” érvényességi körét, némileg hasonló módon, mint korábban némely romantikusok – így Thomas Lovell Beddoes, a *Death's Jest-Book* (1825–48) című ironikus versdrámájában –, vagy később az abszurdnak nevezett dráma képviselői. Egyáltalán nem zárja ki az önellentmondást illetve a harmadik kizárásának törvényét. Olyannyira nincs következetesség az egyes szereplők cselekedeteiben, hogy kérdésessé válik önazonosságuk. Az egyik jelenetben Golghelóghi s egy másik szereplő „Halálhíre” beszélget egymással. Amikor a sírrablók egyike, Getra, a cigányhóhér elárulja a főszereplőt, megkínózzák ugyan, de azután Golghelóghi „hőssé” avatja őt. A címszereplő korábbi ellenfelei – a zarándokok, akik kirabolták s a kapitány, aki a vásárban ellene lépett föl – utóbb támogatói lesznek, s a szerepcsere tulajdonképpen indokolatlan marad. A magatartást átminősítő váratlan fordulat a főhős esetében sem egyszeri. Getra egy Arabinda nevű cigány jóvendőmondóhoz viszi a főnökét. Amikor a vénasszony a halott Mágé szellemét idézi meg, a haramiavezért lelkiismeret-furdalás fogja el, mert Hétfaluszépének azt ígerte, visszatér hozzá. Az olvasóban önkéntelenül is fölmerülhet a *Peer Gynt* hasonló részének emléke. Golghelóghi leteszi hatalmát és vezeklésbe fog, ám ez lehetetlennek bizonyul: a hazafelé vezető utat kereső csuhás vándor – „Golghelóghi, aki volt” – Arany Golghelóghival találkozik, „aki lett”. A tékozló fiú története visszajára fordul.

A nagylélegzetű dráma tetőpontja ezután következik. Az ötödik részben található az a huszonkilencedik jelenet, amelyben Ravellánai Nagy Szent Ramiváld úrral, a benedekes testvérülés perjelével kerül szembe a főszereplő. Golghelóghi a szent ember átkát kéri, de az megtagadja e kívánság teljesítését. Ami látszólag összhangban van a kereszténységgel, az valójában ellentmond neki.

A poklokra alászállván, a hős el-elmerül a lávában, miközben mohón keresi a Sátánt. Szentséggel kufárokodók s hittel



házasok között is megfordul. Amikor a világvégevárók rajzá-  
sába kerül, s anyja, húga és Mága sírszellemével is találkozik,  
„fejét fogja – sír-rí”. A nyelv mintegy önmagát hitelteleníti,  
s legalábbis részben az olvasóra van bízva, mit is értsen ironi-  
kusan és mit nem.

A színjáték utolsó szakasza groteszk paródia. Golghelóghi  
tetézni akarja bűneit, hogy részesüljön a kárhozatban. Mikor  
a Pokol Sekrestyése kevesli vétkeiket, a hős az áldozók szent os-  
tyájába köp. Júdáson akar túltenni, őt szeretné kiteszítani meg-  
különböztetett helyéről. A körülötte kavargó Haláltáncban  
káromló szavakra ragadtatja magát:

*Az a Test, kit az Úr a végvacsorán osztott, nem a Test volt,  
ki függött a kereszten  
a vér, kit az Úr osztott akkoron, nem az a Vér volt, ki Teste  
sebéből kicsurgott a kereszten.*

A Halál visszahátrál tőle, s neki nem sikerül elérnie vágyát.  
„Hadd kárhozzam el!” – kiáltja a végítéletkor, ám tapasztalnia  
kell, hogy szárnya nő. „Hogy vigyáztam pedig! Hol vétettem el?!”

A kárhozatot akaró gőg tragikomédiája nem mindennapi  
nyelvi leleményről tesz bizonyosságot, s némely részleteknek  
látványszerűsége, térbeli elrendezése, másoknak – így a sír-  
rablók jelenetének – groteszk humora határozottan figyelem-  
reméltó. Igaz, a bibliai utalások csúfondárossága olykor meg-  
hökkenetheti a keresztyén olvasót – például sértőnek találhatja  
azt a színt, amely szerint Mária, a Korolgóli lánya ugyan test-  
vérként hál Fehérbárony Feliciánnal, a jámborita rend generá-  
lisával, mégis gyermeke lesz tőle –, ám a paródia világában  
még ilyen csúfondáros kiferdítésnek is lehet létjogosultsága.

Más a helyzet a dráma végére illesztett százhusz lapos utó-  
szóval. A kereszténység történetének minősítésekor Határ  
Győző nem tesz különbséget vallás és egyház között; az egy-  
házak gyakorlatából von le következtetést a hitre nézve. A ho-  
mousziosz–homoiusziosz vitát ugyanúgy szörszálhasoga-  
tásként értelmezi, mint Madách művében a konstantinápolyi

szín – anélkül, hogy e tagadást ellensúlyozná olyan állítás,  
amelyet Éva fogalmaz meg *Az ember tragédiája* utolsó jelene-  
tében a terstvériséget hozó Jézusról. Határ Győző ehelyett  
a Sátán-kultusz régi hagyományához kapcsolódik, amidőn azt  
állítja, hogy „a Gonoszság szerzője az isten maga volt”. Hig-  
gadt érvelés helyett szitkokat szór „a megváltás tartalmatlan,  
hitvány, abszurd eszméjé”-re. A hangnemet a kinyilatkoztatás  
szabja meg: „az elaggott kereszténységnek múltnia kell”. In-  
kább istenkáromlásként, mintsem bírálatként foghatók fel azok  
a szavak, amelyek az „ó- és újtestamentum kézművesipari  
istenét” gúnyolják, azt állítván róla, hogy „ama szűköcske, óko-  
ri világtányér teremtőjének adta ki magát”. „Giccses érzélgős-  
séggel” vádolja a kereszténységet, és nem tud ellenállni a kí-  
sértésnek, hogy a szocializmus nevében végrehajtott szörnyű-  
ségek is a kereszténység eredendő hibáival magyarázza. Vallástól s  
meggyőződéstől függetlenül is megfogalmazódhat a gondolat az  
olvasóban, hogy hitetlennek lenni más, mint a ke-  
reszténységet cseplülni. Emlékezzünk csak Gide 1927-ben pa-  
pírra vetett szavaira: „Je suis un incroyant. Je ne serai jamais  
un impie” (Gide 1997, 57).

Bármennyire túladagoltak azonban a *Golghelóghi* utószá-  
vának kifakadásai a kereszténység ellen, fontosságot kell tu-  
lajdonítani e szövegnek, mert rendkívüli hangsúllyal összeg-  
zik azt az értékrendet, mely Határ Győző egész munkásságára  
rányomja bélyegét. Ítéletei olyan vétkekre vonatkoznak, ame-  
lyek az eszmék jegyében megszervezett mozgalmak tágabb  
körét is jellemzik. A türelmetlenséget marasztalja el és azt,  
hogy „egy kisebbség többségnek deklarálja magát és megpró-  
bálja ‘kisebbségnek’ feltüntetni a többséget, hogy eretneknek  
nyilváníthassa, és törvényen kívül helyezhesse.”

Határ Győző, ki élete nagy részét Angliában töltötte, külö-  
nös módon nem a szigetországban kedvelt alulfogalmazást, de  
ennek éppen ellenkezőjét műveli. (Némely olvasó akár még  
azt a kérdést is fölvetheti, a kényszerű száműzetésben élt ma-  
gyar születésű író mennyiben folytatott érdemi párbeszédet  
a befogadó kultúrával.) Ezért nevezheti „nem euklidészi” me-

tafizikának a maga gondolatrendszerét. Számol azzal a lehetőséggel, hogy nem a Gonosz a legfőbb elv, hanem „a létesülés kényszerének a-morális (moráliákat nem tartalmazó) lény-tengere.” Ez számára annyit jelent, hogy összefüggést lát a cél-elvű időképzet és az újszerűség eszménye között, és mindkettőt elutasítja: „a ‘haladás’ – igazában soha nem definiált és még definiálatlan formájában is megrendült – elméletének híve nem vagyok és a modern ember kétértékű címére igényt nem tartok.”

Következetességét dicséri, hogy hosszú pályafutása során ragaszkodott ehhez az alapföltevéséhez. A *Héliane* s a *Golghelóghi* kapcsolata is nyilvánvaló. A regényben „Sors-Isten-Barom”-ról olvasunk, és Szinapsziusz Viktor egyik levelének élén ez a mondat áll apró szedéssel, mintegy jeligéül: „Ó – semmivel sem vagyunk jobban a jövőbe látó és kevésbbé fanatikusan tévedő jószok, mint a végítéletesek és az olasz dómok reszkető tömegei, akik az ezredik évben hiába várták az utolsó ítéletet és a Krisztust.”

Ezt az állítást akár a *Golghelóghi* kiindulópontjának is lehet tekinteni. Más vonatkozásban is nyilvánvaló a két mű közeli rokonsága. A groteszk humornak a korai regényben is sokszor a trágárság a forrása, amely olykor a vallás ellen irányul. Bikornutusz Barnabás is csak egyetlen értéket ismer, „a toleranciát, amivel emancipáljuk magunkat a politikusok (úgy látszik) eredendő gyűlölködése alól”, s még a könyv utolsó szava is a türelmet nevezi meg. Vele szemben a Tökéletes Államgépzet áll, mely annyit jelent, hogy „élő ember a kormányzásba nem szól bele”. Ugyanez az ellentét másik oldala az évtizedekkel később írt színműben. „Kifundáltad az államot: benne vagy magad is” – mondja Arany Golghelóghi a hasonmásának.

„Que Dios me libre del hombre de un libro” – idézi Barnabás a spanyol közmondást. Metaforikusan érti az egykönyvűséget, valamely eszme makacs elkötelezettségétől retteg, „a vakondokembertől, aki a földet csak elméletének alagútjaiban látja és nem ismeri sem a szabad világ látványát, sem a vándortermészet békülékenységét.” Félek, akadhat olyan olvasó, ki arra a következtetésre jut, hogy Határ Győzőnek sem sike-

rült maradéktalanul elkerülnie a rögeszmés íróknak általa vesélyesnek tartott kísértését: akármilyen műfajban alkotott, nem tudta megállni, hogy ne vegye át időnként az értekező szerepét, aki a maga igazáról akarja meggyőzni olvasóit.

### 3. Nemzet és irodalom

Kivándorló, száműzött, hontalan, vándor, világpolgár, bújosos – e szavak mind olyan valakire utalnak, aki nincs otthon. Író esetében ez annyit is jelent, mint távol lenni az anyanyelvi közösségtől. Előnyhöz vezet-e az ilyen helyzet vagy hátrányhoz? E kérdésnek éppúgy lehet történeti, mint politikai, társadalmi, bölcséleti s művészi vetülete. A válaszhoz szembe kell nézni az „otthon” mibenlétével, a többnyelvűség s a fordítás lehetőségével.

1986 elején Határ Győző felolvasást tartott a brüsszeli Corvina-körben. Előadása 1987-ben a *Új Látóhatárban*, majd 1988-ban az *Újhold-Évkönyvben* is megjelent, *A nemzeti hamistudat* címmel. E röpiratszerű cikkben azzal a burkolt szándékkal tette mérlegre a magyar irodalmat, hogy saját írásmódját igazolja. Babitsot is hasonló szándék vezette *Magyar irodalom* című, hihetőleg 1913-ban írt hosszabb tanulmányának elkészítésekor. Ő is lesújtó végkövetkeztetéshez jutott. Föltelezett „sui generis” európai érték alapján ítélkezett irodalmunk fölött. Véleménye azért bírálható, mert olyan közös kánonként szemlélte az európai hagyományt, melynek létezése erősen kérdéses.

Nem kevesebb kétely fogalmazható meg Határ Győző felhasználásával szemben. A magyar művek fordításainak sikerét teljes joggal vitatja, ám az egyik nyelvről a másikra átültetés további nyitott kérdéshez vezet: egyáltalán nem bizonyos, hogy a fordíthatóság mértéke egyenes arányban van a művészi értékkel. Amikor Határ azt írja, hogy „Móricz Zsigmond legyen bár óriás saját hazájában, termésének az a fő jellemzője, hogy

öt kilométerrel a határon túl – érvénytelen...?!” (Határ 1988, 413) – állításának megítélésekor több kérdést is föl lehet tenni. Mindenekelőtt azt érdemes leszögeznünk, hogy aligha létezik költemény, regény vagy dráma, amely mindenhol és mindenkor remekműnek számított. Sokkal nehezebb eldönteni, vajon az (el)ismertség mértéke okvetlenül egyenes arányban van-e a művészi értékkel. Kötve hiszem, hogy a *Golghelóghi* olvasását többen fejezik be, mint a *Tündértkertét*.

Mi az irodalom? Koronként és nemzetenként más és más. A zene vagy a képzőművészet nemzeti jellegéről a nemzetállamok megjelenése előtt nehéz beszélni, az irodalommal viszont nyelvhezköttöttsége miatt egészen más a helyzet. Bármennyire is átköltés a *Halotti beszéd* és a *Mária-siralom*, az a tény, hogy mindkettő magyar nyelvű szöveg, lehetőséget ad arra, hogy valaki nemzeti jelleget keressen bennük.

Számomra meghatározó és föltétlenül értékelendő az a roppant erőfeszítés, mellyel Határ Győző többévtizedes londoni tartózkodása idején kitágítani igyekezett a nyelv határait. Szókincsének hihetetlen gazdagsága lebilincsel, de olykor érzékelem a mellékjelentések bizonytalanságát. Nem hinném, hogy kizárólag azzal magyarázható, hogy a szerző Magyarország elhagyására kényszerült. Némely szókapcsolatokat már a *Helliáne* lapjain is idegenszerűnek vélek. Az „e” szócska akkor is a „nem”-et követi, midőn az ilyen sorrend sértheti a nyelvérzékét. Való igaz, hogy Jókainál, Asbóth Jánosnál és Kassáknál is előfordul ugyanez az apróság, mint ahogy az is igaz, hogy önmagában egyáltalán nem számít az ilyen csekélység, csakis akkor, ha a szórend s az igevonzat helyenkénti idegenszerűségével és a kifejezés gazdaságosságának viszonylagos hiányával jár együtt. Fogalmazhatnék úgy is, Határ Győző műveiben nem találok meg a kifejezésnek azt a rendkívüli szabadságát, könnyedségét és pontosságát, mely jellemző például Flaubert, Fontane, Henry James vagy Kosztolányi műveire. Ezek a szerzők azonban a nyelvnek kivételesen nagy művészei voltak.

Az idegen nyelvű környezet súlyos teherként nehezdedhet az íróra. Határ Győző nem hagyta el a magyar nyelvűséget.

Az irodalom azonban nemcsak szókincs és mondattan, hanem pragmatikai összefüggésrendszer is. A hontalanság nem kedvez a mellékjelentéseknek, amelyek szüntelenül változnak, gazdagodnak és átalakulnak az anyanyelvi közösségben. A száműzetésben élt írók művei kicsit légtelen térben keletkeztek s nem alakulhatott ki körülöttük az értelmezéseknek az a hagyománya, mely minden nemzeti kánon kialakulásának velejárója. Át- vagy visszakerülésük a magyarországi irodalomba éppen ezért aligha lesz könnyű. A nemzetnek mint képzeletbeli közösségnek nyitottnak kell lennie azzal a sokoldalú életművel szemben, melyet az 1956-ban Nyugatra távozott szerzők legjelentősebbike félszázadosnál is hosszabb pályafutása alatt hozott létre, de az a tény, hogy szakszerű áttekintés mindmáig nem készült munkásságáról, azt sejteti, hogy utólag nehéz pótolni azt az elmaradt párbeszédet, amely Határ Győző művei s a velük körülbelül egyidőben Magyarországon létrejött alkotások között a történelem kényszere miatt nem bontakozhatott ki.

## II.

Hogyan módosulhat irodalomszemléletünk azután, hogy a hazai közönség is megismerheti olyan magyar születésű értekezőknek a munkáit, akik nyugati országokban fejtették ki a tevékenységüket? Ennek eldöntése azok közé a feladatok közé tartozik, amelyek nagyon időszerűnek nevezhetők. Köszönet illeti mindazokat a kiadókat és szerkesztőket, akik megkönnyítik e számbavételt, azáltal hogy hozzáférhetővé teszik egy-egy nyugati magyar irodalmár műveit. Közülük megkülönböztetett figyelmet érdemelnek Karátson Endre tanulmányai, ki Határ Győzőhöz hasonlóan 1956-ban hagyta el Magyarországot, de nem Angliában, hanem Franciaországban telepedett le, ahol előbb kutatóként, majd visszavonulásáig egyetemi tanárként dolgozott. *Baudelaire ajándéka* című kötete szelleme

örökségünk jelentős gyarapodásának tekinthető és alapos mérlegelést igényel.

A szerző értekező munkásságáról összképet adó válogatásnak az a négy szöveg alkotja a legkiemelkedőbb részét, amely Kosztolányival foglalkozik. „Nemzedéke legjobb írói közül ő fakult meg a legkevésbé” (Karátson 1994, 76) – állítja róla az értekező, s ez az értékítélete alighanem összhangban lehet a magyarországi értekezők egy részének véleményével. Azt is föltehetően többen elfogadják, hogy Kosztolányi „a német romantikusokon iskolázott Nietzsche tanítványa” volt s életműve „az Osztrák-Magyar Monarchia kulturális légkörébe ágyazódva” (117, 76) bontakozott ki. Karátson megközelítésének eredetisége elsősorban a francia vonatkozások földérintésében rejlik. Neki köszönhető, hogy világosan láthatjuk, miként érvényesült a Parnasse (elsősorban Leconte de Lisle és Hérédia) hatása a *Négy fal között* verseiben. Azt is indokoltan jegyzi meg, hogy bármennyire is közhelyekkel terhelt e kötet, nem szabad felednünk, hogy Ady *Versek* című könyvével méltányos összehasonlítani, s akkor kitűnik, hogy a két költő közül a fiatalabbnak indulása mondható önállóbbnak. Az is bizonyítást nyer, hogy *A szegény kisgyermek panasza* Verlaine, Laforgue, Henri Bataille és Fernand Gregh ösztönzéséről árulkodik. Legföljebb egyetlen megjegyzéssel lehetne okfejtését kiegészíteni: az így kialakult kép még nem teljes, hiszen nemcsak francia tájékozódás nyomát lehet fölismerni Kosztolányi második verseskötetében. Igaz, egyízben szó esik Rilkeről, ám e kapcsolat nyilvánvalóan bővebb kifejtést igényel.

Nemcsak a versekről, de a szépprózáról is lényeges észrevételek találhatók e tanulmányokban. Különösen az 1920 előtti elbeszélések jellemzése találó. A műveknek ezzel a csoportjával tudomásom szerint eddig viszonylag kevesen foglalkoztak. Karátson Endre szívesen közelít költői s szépprózai alkotásokhoz a lélekelemzés örökségének a hasznosításával, s ez a szempont az Esti Kornélról írt történetek méltatásakor is gyümölcsözőnek bizonyul. Az összehasonlító irodalomtörténet szellemében végzett értelmezés talán az *Aranysárkány* ese-

tében a legsikeresebb, ahol a nevelési regény kifordításának bizonyítása Huysmans Kosztolányi fordította regényének figyelembe vételével párosul. Talán csak azt vélném kevésbé kielégítőnek, ahogyan az *Édes Annát* meglehetősen leegyszerűsítve minősíti egy alcím: „A freudi séma egy osztálygyilkosságra alkalmazva” (93).

A kötet többi részére is jellemző, hogy a fölismerések többsége történeti jellegű, amennyiben szövegek viszonyára vonatkozik. Robbe-Grillet *Les Gommés* című regényéről kitudódik, hogy Sartre *La Nausée* című könyvének gunyoros kifordításaként is olvasható, egy másik esetben pedig az a föltevés kap igazolást, mely szerint „a *Függő* válasz *Az atléta halálára*” (326). Különösen érdekesek azok a vizsgálódások, melyek a francia és a magyar irodalom kapcsolódásait érintik. Lehet, Karátson kissé lebecsüli Baudelaire korai magyar fogadtatását, amikor azt írja, hogy hat „inkább konvencionális szöveg fordítását hozza a Kisfaludy Társaság gondozásában megjelenő *Anthológia a XIX. század francia lyrájából*” (13), hiszen e két kötetes gyűjtemény a következő hat verset tartalmazza: *Az albatrosz*, *Az ember és a tenger*, *Ábel és Káin*, *Késő bánat*, *Repedt harang*, *A macskák*. Zempléni Árpád érzékelhetően korábbi francia versek felől közelített Baudelaire-hez. Ez befogadástörténeti tény. A könnyen levonható következtetést az teszi kissé sebezhetővé, hogy a *A macskák*at is átültette magyarra, s a szakirodalom szemlátomást azt bizonyítja, hogy e költemény a későbbi költészet felől is kiemelkedően jelentősnek látszik. Mindez természetesen nem jelenti, hogy Karátson Endrének ne volna lényeges mondanivalója arról a hatásról, melyet Baudelaire a magyar költészetre tett. Éppen ellenkezőleg, még bíráló megjegyzései is tanulságosak. A francia költészet alapos ismerőjeként joga van megállapítani, hogy „a magyar Baudelaire nehézkesebb, zsúfoltabb olvasmány, mint a francia *Fleurs du Mal*” (20).

A magyar vonatkozásokról szóló fontos észrevételek természetesen nem feledtethetik, hogy azok a tanulmányok is jelenképpen gyarapíthatják a hazai olvasók ismereteit, amelyek-

ben nincs utalás a magyar kultúrára. Igen leleményes például annak az érzékeltetése, miként alakította Kafka és Beckett szövegeit Schopenhauer ösztönzése, és annak a kimutatása is meggyőző, hogy Beckett *Nouvelles et Textes pour Rien* (1958) című kötetében a rövid elbeszélés műfajának a kifordításait láthatjuk. A határozottan megfogalmazott tanulságokon kívül félig kimondottakat is lehet találni a kötetben. Poe *Ulalume* című balladájának vizsgálatából Babits átköltésének hiányosságaira is fény derül, az újabb magyar széppróza vizsgálatából pedig arra lehet következtetni, hogy Mészöly kétarcú író: „képíró” módjára hozzáférhetetlen jelentésű leírásokat teremt, „az ilyen vagy olyan valóságból születő írásmóddal szemben az írásmódból születő valóságot” részesíti előnyben, ám egyszerűsége a példázatoság igényét sem adja föl, nem hajlandó lemondani arról, hogy „morális reflexiókra késztesen, ennek szükségességét hangoztassa” (307, 308.).

Mennyiben érezhető a kötetben, hogy szerzője élete jelentős részét nem magyar anyanyelvi környezetben töltötte? Karátson Endre nemcsak értekező, de a magyar szépirodalomnak is figyelemre méltó alakja. Nyelvének választékosságát dicséri, hogy az eredetileg magyarul írott szövegek mindegyike tökéletesen áttekinthető és gondosan megformált. Ugyanez a franciából fordított szövegekről nem minden esetben mondható el. Az idézetek magyar nyelvű változata sem maradéktalanul sikerült. Az egyik tanulmányban olvasható Derrida-mondat olyan összefüggésre vonatkozik, „amit az azonosság és másság egyetlen spekulatív dialektikája sem uralhat éppen amiatt, mert uralmi művelet marad” (140). A francia szöveg árnyaltsága nem igazán jut érvényre a magyar változatban, ha a fordító nem ismer különbséget „amely” és „ami”, „volna” és „lenne”, „egy fajta” és „egy fajta”, „ural” és „uralkodik” között. Némely nyelvész hivatkozhat arra, hogy a nyelv változik s mindaz a nyelv részévé válhat, amit használnak, de Karátson franciából fordított tanulmányaiban sok olvasó idegenszerűséget érezhet. Az egyik kultúrából a másikba átültetés ak-

kor igazán sikeres, ha a célnyelv olvasója nem érez mesterkéeltséget a szövegben.

Nemcsak az eredeti és fordított tanulmányok, de a négy magyar fordító munkája között is érezhető különbség. A „tűnik” szerföltött gyakori szerepeltetéséhez képest szerencsés, hogy Tóth Krisztina megtöri az egyhangúságot és „úgy tesszik”-et ír (127). Az is szóvá tehető, hogy nem mindig eredetiből készültek azoknak az idézeteknek a magyar változatai, amelyek a franciául írt tanulmányokban érthetően ugyanezen a nyelven szerepeltek. A fordítás fordítása félreértésekre is alapot adhat, magyarul is olvasható műveknél – így Gombrowicz *Ferdydurke* című regényénél – pedig indokolatlan francia szöveget venni alapul. Bjelij nevét nem helyes franciásan „A. Biely”-nek írni, mert a tájékozatlanabb olvasó így nem lehet bizonyos abban, hogy az utalás a kiváló orosz szimbolista költőre vonatkozik, némely esetekben pedig kifejezetten vitatható a fordítás. *A Mal vu, mal dit* magyar megfelelőjében – *Rosszul látom, rosszul mondom* – nem egészen indokolt az első személyű igealak, és semmiképpen sem kielégítő, ha a „récit” szót „szépprózá”-nak fordítjuk, hiszen az „elbeszélés” narratológiai fogalmáról van szó, melyet a magyar irodalmárok gyakran használnak. A szép francia mondatok a magyar változatban olykor sután és idegenszerűen hangzanak, mert a fordító egyszerűen áttemelte a nyelvtani szerkezeteket, ahelyett hogy a célnyelv természetének megfelelő megoldást keresett volna – mint a következő esetben: „A helyzet úgy áll, hogy ez a Georg felsőbbrendűségének érvényre juttatására szolgáló körmönfont gondolatmenet, ami a barátjával összehasonlítva (idegenben hányódó, nőtlen, tönkremenőben levő kereskedő) hemzseg a társadalmi érvényesülés jeleitől (virágzó üzlet, előnyös eljegyzés, beilleszkedés a polgári miliőbe), és amely gondolatmenetet az elbeszélés látszólag Georg szemébe állítva úgy tüntet fel, mint ami megelőzi azt a döntését, hogy mégiscsak visszahívja a barátot, valójában a döntés után született: egy hiteles nyelven megszólaló álvívódást hallhatunk” (229).

Más jelekből is azt lehet sejteni, hogy a tanulmányok közreadása alaposabb gondozást tett volna szükségessé. Nem szerencsés, ha egy jegyzetben lefordítatlanul áll egy tanulmány címe, s nincs jelezve, hogy ennek szövege magyarul is olvasható a kötetben. Különösen akkor lehet ez zavaró, ha az eredeti lelőhely kétféleképpen szerepel (154, 181). Azt a jegyzetet is ki lehetett volna igazítani, mely Beckettnek „egy elvetett regényterv”-éről tesz említést (153), hiszen e mű, a *Dream of Fair to Middling Women*, 1992-ben megjelent a Black Cat Press-nél és azóta számos angol s amerikai kiadást is megért. Több évtized során különböző alkalmakra írt szövegek egybegyűjtésekor azt is célszerű megfontolni, indokolt-e a felolvasás körülményeire utaló részletek megtartása. Olykor egy-két mondatot el lehetett volna hagyni. Példaként a következő kitételt idézném: „nem a hazafiassággal van bajom, hanem az irodalom és a hazafiasság balszerencsés párosításával, mely szerintem olyannyira kárhuzatos, hogy elsődleges hazafiúi feladatommak tartom dörgedelmesen tiltakozni ellene” (261). E tiltakozás indokolt lehetett 1989-ben, a Mikes Kelemen Kör Tanulmányi Napjain, de alighanem kevésbé nélkülözhetetlen egy olyan vizsgálódás élén, amelyik Nabokov *Pale Fire* című könyvének értelmezését adja.

A szöveggondozás hiányosságai nem feledtetik a kötet jelentős értékeit, melyek elválaszthatatlanok attól az igazságtól, hogy a Magyarországtól távol élő értekező egyszerre volt előnyös és előnytelen helyzetben. Karátson Endre tanulmányai-ban minduntalan érezhető, hogy nem kényszerült marxistának nyilvánított közhelyek ismételtetésére és a magyarországi hatalmi viszonyokat is figyelmen kívül hagyhatta. Szabadsága távlatot biztosított számára, fölényt kicsinyes csatározásokhoz képest. Mindössze egy-két esetben meglepő, hogy a marxistának mondott közhelyek beszüremkedtek okfejtésébe. Csakis sajnálni lehet, hogy árnyaló kiegészítés nélkül kárhuzatja a „századelő feudális Magyarországa”-t (22). Amikor kiemeli az „1918-as ‘őszirózsás forradalom’-ban rövid időre visszaszerzett függetlenséget” (85-86), némi bizonytalanságot

érezhet az olvasó, hiszen nem egyértelmű, miféle függetlenségre is kell gondolnia. A Horthy-korszak jellemzése is eléggé sommás. Aligha szerencsés a Trianon utáni országról csupán azt mondanunk, hogy „a hatalomra kerülő önkényuralom mindenekelőtt a háborút megelőző állapotok félfudális struktúráit kívánja megszilárdítani”, mint ahogyan az a kijelentés is túlzásnak hat, mely szerint „a Horthy-rendszer hitelét akarta elvenni a polgárságnak” (86, 123), hiszen e korszak összetettségét ma már a Magyarországon tevékenykedő történészek többsége sem vonja kétségbe. Nehéz feledni, hogy a harmincas években az *Egy polgár vallomásai* a nagyon sikeres művek közé tartozott. Már-már az 1956 utáni politikai rendszer hivatalos eszmeiségéhez közelít az értekező, amidőn párhuzamot von „a Deák-féle nyilvános kiegyezés” és „a Kádár-féle hallgatóságos megegyezés” között (346). E minősítések azonban soha nem rontják a gondolatmenet hitelét, hiszen mindig olyan kérdéseket érintenek, amelyek a társadalom s nem az irodalom történéskének illetékességi köréhez tartoznak. Annyit mégis sejtetni engednek, hogy a Kádár-korszak történetírói előítéleteitől még a Nyugat-Európában élt szerzők sem tudták függetleníteni magukat.

Általánosságban megállapítható, hogy Karátson Endre következtetései akkor igazán tanulságosak, amikor kérlelhetetlen szigorúsággal mond ellent a magyarországi pályatársaknak. Nagyon következetesen érvel, így nézeteinek módosulását nehéz érzékelni, pedig ennek megtörténtét aligha vonhatjuk kétségbe, hiszen a kötet tanulmányai mintegy negyedszázadnyi korszakot ölelnek fel: a legkorábbi 1967-ben, a legkésőbbi 1994-ben jelent meg nyomtatásban. Kérdés, nem lett volna-e célszerűbb keletkezési sorrendben közölni őket, hiszen akkor könnyebb volna látni, mennyiben hatottak szemléletére az utóbbi évtizedek irodalomtudományi irányzatai. Így is megállapítható, hogy a korai években Karátson Endre a kifejezésesztétika hívének mutatkozott – Baudelaire jelentőségét például arra vezette vissza, hogy a *Les Fleurs du Mal* szerzője „legegyénibb élményeit a legegyetemesebb módon rögzítet-

te” (7) –, később viszont mintha több figyelmet szentelne a befogadónak, arról elmélkedvén, „hogyan lesz az *olvasóból alkotó*” (278).

Ezt a változást nagyon üdvösnek tartom, még akkor is, ha nem tudom maradéktalanul érvényesnek elfogadni azt a két végletet, amellyel Karátsón Endre számol. Az egyiket így jelöli ki: „vajon továbbra is az olvasó elsődleges feladata, hogy tökéletesen megértse az író? a szöveget?” A másikat pedig a következőképpen: „az olvasónak csak feladatai vannak-e, avagy élhet-e jogosan lehetőségeivel is; magyarul: olvashat-e a maga feje szerint?” (264) Némi ellentmondást vélek fölfedezni olyan értelmező elveiben, aki egyrészt „hűséges olvasóként” szerzői szándék fölfedezésére törekszik, „rekonstrukció”-nak nevezi a szövegmagyarázatot, másrészt „társszerzőként” kíván föllépni (320), mert úgy véli, „a szövegnek az a jelentése, amit az olvasó tulajdonít neki” (331).

Nem kétséges, hogy az irodalomértésnek bonyolult kérdése forog kockán. Ezúttal nem tehetek többet annak jelzésénél, mennyiben térnek el az én rögeszmém Karátsón Endre előföltevéseitől. Magától értetődőnek tekintem, hogy az értekező előítéleteitől függetlenül nem létezik szöveg s számomra nem kevésbé nyilvánvaló, hogy még az sem olvashat „a maga feje szerint”, akinek ez volna eltökélt szándéka. Akár tudom, akár nem, benne állok valamilyen hagyomány(ok)ban, mely(ek)ből nem tudok kilépni. Elfogultságaim nélkül egyszerűen képtelen vagyok bármit is „elolvasni”. Karátsón Endre szövegei is erről győznek meg. Ő is nagyon elfogult olvasó. Csillagkép és tudattalan jut eszébe, miközben verset vagy szépprózát értelmez, s időben visszafelé magyaráz: azért gondolja, hogy a *L'Étranger* művészebb, mint a *La Peste*, mert e két mű közül csakis az előbbit tekintheti a „nouveau roman” előképének.

A korábbi jelenségeknek későbbi távlatból értelmezése különös hangsúllyal esik latba azokban a tanulmányokban, melyeknek az 1956 és 1989 közötti Magyarország a tárgya. Ezen a területen mutatkozik meg legjobban az előnye és hátránya annak, hogy a könyv szerzője külföldön töltötte a szóban for-

gó évtizedeket. A hátrány a magyarországi viszonyoknak természetesen hézagos ismeretere vezethető vissza. Előfordul, hogy csak egy-egy minősítésben érzékelhető – például akkor, midőn a kötet szerzője a „marxista” jelzővel illeti Kiss Ferencet (55). Ismét fölösleges hangsúlyozni, hogy lehet a nevezett irodalomtörténész nézeteit vitatni. A magam részéről például azt az ellenvetést hoznám föl Kosztolányiról írott könyveivel s tanulmányaival szemben, hogy kissé érződik bennük: a szerző a népi írók elkötelezettjeként közelített a tárgyához. Marxizmussal azonban nem vádolnám Kiss Ferencet. A hivatalos marxizmusnak többféle ellenzéke létezett az 1956 utáni évtizedekben. Kiss Ferenc egyik legtöbbet támadott tagja volt az egyik ilyen csoportosulásnak. Méltánytalanság volna ezt elhallgatni. A marxizmust többféleképpen és különböző szinteken lehet képviselni. Nem hiszem, hogy Kiss Ferencnek bármelyikhez is köze lett volna.

Az *érett Kosztolányi* szerzőjének minősítése nem több egyetlen apró részletnél olyan tanulmányban, mely főként a huszadik század első harmadával foglalkozik. Két olyan írás található a kötetben, mely az 1956 utáni korszakot teszi mérlegre. Mindkettő a Mikes Kelemen Kör Tanulmányi Napjain elhangzott előadás szövege. Az 1982-ben készült eszmeifuttatás az öncenzúráról rendkívüli éleslátásról tanúskodik. Talán csak egyetlen szempontot hagy figyelmen kívül: a hatalmi viszonyokat. Ugyanez hiányolható az 1993-ban elhangzott előadásból, melyet a kötet legsebezhetőbb pontjának neveznék.

Középiskolás irodalmi tankönyvek körüli vita áll a figyelem középpontjában. A gondolatmenet lényege itt is meggyőző, ám néhány mozzanat említetlenül marad, mert a nemes szándékú s rendkívül igényes elemzőnek hihetőleg nincs tudomása róluk. A Bojtár Endre, Horváth Iván, Ritoók Zsigmond, Szegedy-Maszák Mihály, Szörényi László, Veres András és Zemplényi Ferenc által a gimnáziumok I., II. és III. osztálya számára írt tankönyveket kezdettől fogva kevés iskolában használták. Azt a Mohácsi Károly készítette könyvet, mely Karátsón Endre szerint elmarasztalható, mert az egyént nem szere-

pelteti értéként, az említett szerzői közösség könyvei helyett, azok ellenében vezették be. Karátson Endre bírálatának másik tárgya, a Madocsi László által a változó idők változó követelményeinek megfelelően többször módosított IV. osztályos könyv azután készült el, hogy a korábban említett szerzők kényszerűleg belátták, lehetetlen folytatni vállalkozásukat. A hét szerző köteteit utóbb bevonták, míg Mohácsi és Madocsi munkái folyamatosan forgalomban s érvényben maradtak. Az egykori Szövegmagyarázó Műhely tagjai nem hibáztathatók olyan tankönyvekért, amelyeknek nem ők voltak a szerzői.

A részgazság olykor félrevezető. A szerzői közösség tankönyveit nemcsak nemzetietlenséggel vádolták meg, noha tagadhatatlan, hogy e szempont gyakran szerepelt a támadásokban, egyszerűen azért, mert a marxizmus kizárólagos emlegetésével kevesebb tanárt lehetett e vállalkozással szembeállítani. Karátson Endre azt kifogásolja, hogy „a tankönyvírók nem elemezték, hogy mi is a magyar irodalom társadalmi funkciója, – hogyan változik ez a funkció a történelem során, milyen elvárásai horizontok között – változnak-e ezek a horizontok a XIX. század óta, és ha nem, akkor miért nem” (362). A XIX. század egyik nagy magyar költőjére hivatkozik: „Például Arany nemzetpedagógusi ragaszkodása az eposzhoz mennyiben fékezte a regényírás magyarországi gazdagodását?” (363.)

Az elemzőnek elkerülték a figyelmét azok a támadások, amelyek a szóban forgó irodalomoktatási vállalkozás résztvevőinek nem tankönyvekben megjelent munkáit érték. A *Nép-szabadságtól a Tiszatájig* és az *Irodalomtörténetig* több helyen elítélték az irodalomtörténeti szempontú csoportját, s a legélesebb cikkek éppen *Az el nem ért bizonyosság* címmel Arany költészetéről írt tanulmánykötetükkel foglalkoztak. Az egykori tankönyvszerzők sok hibát követtek el, de az a vád bajosan érheti őket, hogy „roppant diszkréten magyarították újításait, egy-egy mondatra szorították inkább” (366.). Az a *Kritika* című havi lapban 1981-ben a nevével megjelent rövid szösszenet, melyet Karátson Endre idéz, csupán védekezési kísérlet volt az ellenfél által szerkesztett lapban, a kifejtést

máshol kiadott és lényegesen hosszabb dolgozatokban lehet keresni, amelyek megjelenését kevésbé korlátozta a hatalom.

Abban persze igaza van Karátson Endrének, hogy a magyar irodalom nemzeti kánonjának átalakítása máig várat magára. Az egykori kísérletek kudarcba fulladtak. A hatalmi viszonyok azóta átalakultak, de a régi nézetek és beidegződések továbbra is élnek, mint ahogyan olyan szerkesztők is vannak, akik saját elképzelésüknek megfelelő bírálatokat rendelnek meg, s ezáltal mintegy irányítják a magyar szellemi életet.

A *Szózat*nak a nemzethalált megjelenítő soraihoz Karátson Endre a következő megjegyzést fűzi: „Tudjuk, hogy a romantikának gyakorta melodramatikus viszonya van a halállal, tudjuk, e kegyelettel övezett szöveg Herder rosszindulatú jövendölésére reagál, de ha mai szemmel olvassuk – és miért mondanánk le mai szempontunkról? – óhatatlanul az jut eszünkbe: ilyesmit gondol egy kisgyerek, aki ‘világgá megy’ és arról ábrándozik, azt *játssza*, hogy az ő halálával megbüntetett szülei meg fogják siratni” (368-369.). Egyik 1975-ben közölt, Vörösmartyval foglalkozó tanulmányomban már idéztem Széchenyinek azt a hírlapi cikkét, mely a „nagyszerű halál” látomását nem sokkal a vers keletkezése után illetve lesújtó bírálattal. Ha létezik történelem, ez a felfogás éppúgy hozzá tartozik a *Szózat* hatástörténetéhez, mint az, ahogyan Világos vagy 1956 után értették e verset. Olyan magyar író, aki felnőtt élete javát külföldön töltötte, könnyebben juthat kíméletlen következtetésre, mint aki az 1948 utáni évtizedeket jórészt Magyarországon élte át és járt olyan tájakon, ahol a magyar kultúra élő emberekben már alig, inkább csak romos műemlékekben maradt fenn. A távoli nézőpont megbotránkozást is kelthet, de józanító hatással is lehet azokra, akik a nemzeti örökség további sorsán töprengenek. A párbeszéd érdekében csak egyet nem szabad felednünk: a nagyon különböző helyzetből megfogalmazott értékítéletek óhatatlanul is eltérnek egymástól s ezért célszerű, ha mindkét fél a másik felfogás megértésére is törekszik. Karátson Endre tanulmányai nagyon sok ösztönzést adhatnak egy ilyen eszmecsere kibontakozásához.



### III.

Milyen kép bontakozik ki a Kádár-korszak utáni Magyarországról egy olyan magyar író könyvéből, aki az 1945 utáni négy és fél évtizedben Nyugat-Európában élt? Valószínű, hogy legcélszerűbb személyes vallomás jellegű műben keresni választ erre a kérdésre.

A naplót sokan nem tartják a szűkebb értelemben vett szépirodalom részének. Goethe, Széchenyi, Amiel, Henry James, Gide, Musil, Virginia Woolf, Kafka, Kosztolányi, Füst Milán vagy Márai után Kibédi Varga Áron 1999-ben írt naplója (Kibédi Varga 2000) is cáfolja e közvélekedést. A szóban forgó évben Hollandiában élt magyar író műve annyiban nem fogható nagy elődök hasonló műfajú megnyilatkozásaihoz, hogy pusztán egy év följegyzéseit tartalmazza, ám ugyanebben kereshető eredetisége.

Kibédi Varga hosszabb szakaszt élt át a huszadik századból, mint én. Abban az évben, amikor születtem, ő már fiákerrel ment apjával „a női rokonságot locsolni” Kolozsvárt, de az 1999. évben sok olyan eseménynek volt tanúja, amelyet magam is átélhettem. A följegyzéseiben szereplő személyek egy része – Neubauer János amszterdami egyetemi tanár, Karátson Endre Párizsban élő magyar író, Kemenes Géfin László Kanadából Hollandiába települt költő s a magyar irodalommal foglalkozó felesége, Jolanta Jastrzębska, Gergely András történész vagy Grendel Lajos – nekem is régi ismerősöm. Ha arra a kérdésre keresem a választ, kinél is számíthat e napló leginkább megértésre, könnyen arra az eredményre juthatok, hogy a magyar irodalmárnál, hiszen az elmélkedésekben annyira döntő szerepet játszik a magyarság és a betűvetés hagyománya. A közös vonatkozások száma szinte korlátlan az erdélyi magyarság sorsától Jugoszlávia bombázásának a magyarok számára különösen nehéz tapasztalatáig vagy addig a középkelet-európai irodalomtörténetig, melynek munkálataiban én is részt vettem. Olvasás közben minduntalan a ráismerés hatalmas alá kerülök. A Pallas Nagy Lexikonának kötetcímeire

én is önkéntelenül emlékszem, s Ravasz László 1915-ben kiadott homiletikáját is hasonló módon becsülöm. „Sokan unják – franciák is! – ezt a monoton retorikát, engem lebilincsel” – olvasom Racine-ról (38), s nemcsak maradéktalanul ugyanezen a véleményen vagyok, de bizonyos is abban, hogy Kibédi Varga könyvei sokakat meggyőztek arról, milyen hatalmas költő a *Bérénice* írója. Ha egy kötet befogadója ennyire sok értékítéletét osztja az írónak – maga is kedveli a „régimódi filozofodást”, Scève, Du Bellay, Nerval, Char vagy Bonnefoy műveit –, nehéz bármit is hozzá tenni az olvasottakhoz.

Egy naplóban természetesen helye van az elfogultságoknak, s ezek egy részével lehet vitatkozni. Példa erre Oravecz költészetének visszatérő elmarasztalása, vagy az a helytelenítő megjegyzés, mely Kertész Imre egyik hollandiai újságban jelent nyilatkozatára vonatkozik. Ez utóbbi bírálatot ugyan tökéletesen megértem, de vitatható az érv, mely szerint „Magyarországon sok zsidó-magyar író van, akiket sokkal többen olvasnak” (78).

Kibédi Varga egyik legélesebb állítása a nyugati magyarság anyaországi megítélésére vonatkozik. Azt írja, hogy „1989 óta minden alapjában megváltozott, de mi továbbra is ‘külföldön élő hazánkfiak’ maradunk” (28). Tökéletesen megértem szomorúságát, de meglepetését kissé csodálom. 1945 óta külföldön él; fia holland színész, felesége francia irodalmár. Hihetetlenül sokat tud Magyarországról s Erdélyről is, de nagy szerencséjére kimaradt egy pótolhatatlan tapasztalatból: nem élt kommunizmusban. A távolság távlat. Nem vitás, hogy e napló szerzője kegyetlen élességgel láttatja a honi parlagiságunkat. Legföljebb azt nem érzékelheti, miként tűnhet föl olykor a nyugati magyar az anyaországi lakos szemében. Kibédi Varga jórészt francia nyelvű könyveiből s tanulmányaiból olyan fölényes választékosság árad, amely sajnálatosan hiányzik a mi munkáinkból. Félreértés ne essék: nem hiszek abban az ábrándban, hogy a megszenvedett kommunizmus bármi erőt, mélységet, többletet adott volna saját tevékenységünknek. Mindössze annyit állítanék, hogy e napló egyik tanulsága, milyen

súlyos hibát követtünk el, amikor nem tájékoztattuk a nyugati magyarokat arról, mit is vártunk volna tőlük. Kibédi Varga teljes joggal kárhoztat bennünket, ha nem kap olyan folyóiratot, melynek szerkesztő bizottságába – nagy tisztelettel – beválasztottuk, de a magyarországi szerkesztők igényelheték, hogy olykor fölkeresse őket, ha éppen Budapesten tartózkodik. Abban is tökéletesen igaza van, hogy az 1999. évi Frankfurti Könyvvásáron a nyugati magyar irodalom nem szerepelt eléggé széleskörűen, de egyfelől az erdélyi, felföldi vagy délvidéki írók jobban rászorultak a támogatásra, másrészt túlzás azt állítani, hogy egyedül Gömöri György vett részt a rendezvényeken, mert Határ Győzőtől Almássy Éváig és Makkai Ádámgig jónéhányan fölléptek, s volt, aki betegsége miatt nem jöhetett el Puerto Ricóból, más pedig elköltözött korábbi szálláshelyéről és hihetőleg nem továbbították új címére a meghívást.

Az is igaz, hogy e könyvvásáron a német mellett elsősorban az angol nyelvűség jutott szerephez, vagyis más nyelvek kultúrája alig kapott szót. Kibédi Varga a naplójában többször is síkra száll a francia kultúra nagyszerűsége mellett. Elkötelezettsége mélyen érthető, még akkor is, ha olykor Amerika-ellenességgel párosul – például amidőn megjegyzi, hogy „Picasso és Matisse azért jobb festők, mint amerikai kortársaik, mert nincs bennük semmi ‘üzenet’” (12) (a *Guernica* alkotójának békegalambját vagy Sztálinról készített rajzát hihetőleg nem tekinti üzenetnek), vagy amikor az *American Psycho* című regény szerzőjét „nagyképű”-nek minősíti, amiért kifogásolja, hogy hírhedté vált regényében sokan nem vették észre az iróniát.

Milyen is az értékrend, mely e naplóban körvonalazódik? Az egységesülés (globalizáció) veszélynek minősül, mellyel szemben a kultúrák különféleségének fönntartása (multikulturalizmus) bizonyul elérendő célnak. E bevallottan értékörző szemlélet képviselője helyteleníti azt, amit egyik ismerőse „elérhetőség-szindrómá”-nak nevez (17). Kibédi Varga „a kész verset szereti”, tehát nem ad igazat azoknak, akik kétségbe vonják a műalkotás önazonosságát – például Shakespeare al-

kotásainak, Wordsworth *The Prelude* címen ismert önéletrajzi költeményének, Balzac *Az ismeretlen remekmű* című elbeszéléseinek, Proust nagy regényének, Trakl, József Attila vagy Szabó Lőrinc némely költeményének különböző változataira hivatkozva. „Gondolataink azért mozognak, hogy megragadjanak valamit. És amit megragadtak, az leáll”. Ez az állítás éppúgy klasszicista eszménynek fönntartására vall, mint annak hangoztatása: „Mindig minden ugyanaz, minden változatlan” (100). Némely strukturalisták vallottak ilyesféle álláspontot és azok, akik a kánonok megőrzésére, nem pedig lerombolásokra törekedtek.

A történeti viszonylagosságnak e tagadása természetesen következhet abból, hogy Kibédi Varga a retorika kutatója. Érvéle szerint „csak a lírát és az intim szerelmes beszélgetéseket lehet kivonni a mindenható retorika hatása alól” (61). Éppen az ő tanulmányainak ösztönzésére jutottam arra a következtetésre, hogy még az általa említett megnyilatkozások sem kivételek. Szólni lehetne arról, mennyire a retorika fölényes művészete nyilvánul meg az *Amszterdami krónika* című kötetben. Látszólag kérdéseket tesz föl, valójában állít, dicsérve szid, mások véleményeként tünteti föl a sajátját, és számtalan egyéb retorikai eljáráshoz folyamodik.

„Ma már nagyjából mindenki több világban él” (41). E sarkalatos állítás elárulja, hogy e napló szerzője élesen látja saját helyzetének kétértelműségét. Egy Toulouse-ban tartott magyar kiállításról készült kötet ürügyén bírálja a magyarból készült francia fordításokat. Teljes joggal. Éleselméjűen és egyúttal finom retorikával jegyzi meg, hogy „Attila egészen mást jelent franciául, mint magyarul” (101). Azt is leszögezi, hogy nem tud fordítani, sőt feleségére vonatkozó egyik megjegyzése beismerést, rendkívüli önbírálatot foglal magában: „Sophie néha csodálkozik, ha valamit nem értek franciául” (67). Csakis az anyanyelv lehet természetes, ebben rejlik az idegen elcsatásának fonákja.

A hang önironikus; az általam megfogalmazottaknak Kibédi Varga bizonyára tudatában van, különben nem írta így a ma-

gyarországi helyzet minősítésekor: „külön kérdés, hogy mi, a *kívül élők*, mondhatunk-e egyáltalán valamit” (108). Az általa fölített kérdésre – „Ki alakítja, hogyan alakul a magyar irodalmi közvélemény?” (34) – azért nehéz a válasz, mert a jelenlegi Magyarország értelmisége sokkal megosztottabb, mint azt kívülről sejteni lehet, az egyes értelmező közösségek más és más értékeket vallanak. Megindító, hogy a távolélő azt panasolja, „ritka a visszhang” (110). Sokkal többet kellett volna írunk a nyugati magyarok munkáiról. Nem elég, ha olvasuk őket, hiszen így véleményünk mások számára ismeretlen marad. A napló utolsó szavai a 2000. évtől kezdődő időszakra vonatkoznak: „Kevesebbet utazom, mint az idén, mint ebben a krónikában, de gyakrabban megyek haza; ezt megfogadtam” (117). A rendszeresebb érintkezés az anyaországgal lényegesen javíthatja egymás kölcsönös megértését. Azt a különbséget ugyanis hiba volna udvariasságból tagadni, mely abból származik, hogy valaki Nyugat-Európában illetve Magyarországon élte le a legutóbbi félévszázadot. Őszintétlenség volna azt hirdetni, hogy e szellemi távolság önmagától megszűnik.

Kibédi Varga Áron 1999-ben vezetett naplója döntően hozzájárul a párbeszédhez, melyre mindnyájunknak szüksége van. Azt ugyanis nyilvánvalóan megtévesztés volna állítani, hogy a nyugaton élő magyar írók munkái könnyen hazatalálhatnak. Hosszabb eszmecserére van szükség, melynek során mindkét félnek el kell viselnie méltánytalan vagy legalábbis annak vélt szemrehányásokat. Több évtizedes széttagoltságot csakis feszültségektől sem mentes, fokozatos közeledéssel lehet megszüntetni. Talán még az a föltevés is megkockáztatható, hogy a történelem kényszere folytán némely esetekben egyazon nyelvterületen belül is szükség lehet a fordításhoz hasonló tevékenységre.

#### HIVATKOZÁSOK

Gide, André (1997) *Journal II: 1926–1950*. Édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert. Paris: Gallimard.

Határ Győző (1988) „A nemzeti hamistudat: Annak áldásos nosztalgiai és áldatlan következményei”, *Újhold-Évkönyv*, 2: 409–428.  
Kabdebó Lóránt (1987) „Határ Győző”, *Újhold-Évkönyv*, 1: 267–283.  
Karátson Endre (1994) *Baudelaire ajándéka*. Pécs: Jelenkor.  
Kibédi Varga Áron (2000) *Amszterdami krónika*. Pozsony: Kalligram.  
Szirák Péter (1992) „A túlzás poétikája”, *Alföld*, 43.1: 71–75.

## Képmelléklet

p. 438. vakat



Paul Cézanne: *Kártyázók* (*Les joueurs de cartes*)  
Olaj, vászon, 60 x 73 cm, The Samuel Courtauld Trust,  
Courtauld Gallery, London



Székely Bertalan: *Tájkép*  
Olaj, vászon, 95,5 x 66,5 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



Johann Peter Krafft: *Zrínyi kirohanása*  
Olaj, vászon, 455 x 645 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum



Barabás Miklós: *Zrínyi Miklós*  
Olaj, vászon, 242 x 99 cm, Budapest, Kiscelli Múzeum



Székely Bertalan: *Zrínyi kirohanása*  
Olaj, vászon, 200 x 353 cm, Debrecen, Déri Múzeum



Hollósy Simon: *Zrínyi kirohanása*  
Olaj, fa, 23,5 x 36 cm, Szeged, Püspöki Gyűjtemény



Csontváry Kosztka Tivadar: *Zrínyi kirohanása*  
Olaj, vászon, 82 x 131 cm, Pécs, Csontváry Múzeum

A kötetben szereplő képek eredeti változatai  
az alábbi intézményekben tekinthetők meg:

Budapesti Történelmi Múzeum – Fővárosi Képtár  
– Kiscelli Múzeum;  
Courtauld Gallery, London;  
Déry Múzeum, Debrecen;  
Janus Pannonius Múzeum, Pécs – Csontváry Múzeum;  
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest;  
Püspöki Hivatal, Szeged;  
Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Közlésük engedélyezéséért ezúton mondunk köszönetet.

Kiadta a Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony, 2008. Első kiadás.  
Oldalszám 448. Felelős kiadó Szigeti László. Felelős szerkesztő Mészáros  
Sándor. Olvasószerkesztő Tóth Ozsvald Zsuzsa. Borítóterv Hrapka Tibor.  
A borítón: Paul Cézanne: *Kártyázók (Les joueurs de cartes)*, Olaj, vászon,  
60 x 73 cm, Courtauld Gallery, London. Nyomdai előkészítés Studio GB,  
Dunaszerdahely. Nyomta az Expresprint Kft., Partizánske.



Vydal Kalligram, spol. s r. o., Bratislava 2008. Prvé vydanie. Počet strán 448. Vydavateľ László Szigeti. Zodpovedný redaktor Sándor Mészáros. Návrh obálky s použitím malby Paula Cézanna, Tibor Hrapka. Grafická úprava Studio GB, spol. s r. o., Dunajská Streda. Vytlačil Expresprint, spol. s r. o., Partizánske.