

# KALLIGRAM



Szegedy-Maszák Mihály  
A MŰ ÁTVÁLTOZÁSAI



SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY  
VÁLOGATOTT MUNKÁI

Szó, kép, zene  
*A művészetek összehasonlító vizsgálata*

Kemény Zsigmond  
Megértés, fordítás, kánon  
Kosztolányi Dezső  
Az újraolvasás kényszere  
A mű átváltozásai

*Előkészületben:*

Márai Sándor  
A regény, amint írja önmagát  
Ottlik Géza  
Szerkezet és hatás a költészetben

Szegedy-Maszák Mihály

# A MŰ ÁTVÁLTOZÁSAI

KALLIGRAM  
Pozsony, 2013

## Tartalom

Előszó .....	9
Hogyan értelmez az egykorú olvasó?.....	11
Egy költemény változó megítélése.....	21
A hatástörténet kérdőjelei .....	46
Ki szavatol az értelmezés biztonságáért? .....	79
„Képről készítek képet” .....	102
Teremtő (félre)értelmezés.....	114
Felejtés és kisajátítás az irodalomban.....	129
A műfaj, amint újraírja önmagát .....	163
Lehetetlen, de szükségszerű .....	182
Hogyan fordított Kosztolányi Dezső? .....	209
Képpé vált szöveg, szöveggé vált kép .....	220
A szöveg mint alkotóelem a képzőművészetben .....	236
A mozgóképpé alakított szöveg .....	247
Zene az irodalomban – Virginia Woolf.....	302
Irodalom a zenében – Liszt Ferenc .....	333
Művész és műkedvelő párbeszéde.....	357
Képmelléklet.....	381

## Előszó

„Az ember addig futtat egy elméletet, amíg képes erre, és azután túl sok akadályba ütközik az alkalmazásakor – túlzottan sok kényszeredett magyarázat halmozódik föl, és szét kell törni az öntvényt és újra kell kezdeni” (Reed 1996, 318). A művészettörténész Roger Fry írta ezt, föltehetően 1928-ban. Magamra is vonatkozathatom, hiszen majd félévszázaddal ezelőtt a jeltudomány (szemiotika), az „új kritika” és a strukturalizmus ösztönzésére készítettem műelemzéseket, majd a hermeneutika, később pedig a művelődéstudomány (cultural studies) tanulságait igyekeztem érvényesíteni.

Az itt olvasható tanulmányokban már alig lehet nyoma annak az eszménynek, amely egykor a műalkotás önmagában vizsgálatára ösztönzött. Mi történik a művel azután, hogy megalkották? A cím is arra a kiinduló föltevésre utal, amely szerint a létezési módjától elválaszthatatlan, hogy mindig új összefüggérendszerbe kerül s ezáltal megváltozik.

Természetesen az is érdekelheti az utókort, hogyan olvastak egy könyvet a kortársak, akik még önállóan dönthettek, kevésbé vagy egyáltalán nem hatott rájuk másoknak a véleménye. Egy nagyon korai értelmezésről olyan kézirat tájékoztat, amely röviddel azután készült, hogy Széchenyi István gróf közreadta legismertebb munkáját. Ezután négy szöveg írói alkotások hatástörténetéről ad számot. Közülük három azt mérlegeli, hogyan közelítették meg különböző értekezők ugyanazokat a műveket, a negyedik pedig arra irányítja a figyelmet, miként olvassa el és írja újra a későbbi szerző munkája elődjének könyvét.

Mennyiben alkotó tevékenység az értelmezés, és milyen hátránnyal járhat a kisajátítás? Ezzel a kérdéssel foglalkozik

két fejtegetés, majd arról esik szó, segítheti-e a műfaj azonosítása a megértést. A továbbiakban az egyik nyelvről a másikra fordítás, végül az átjárás szöveg és (mozgó)kép, zene és irodalom között a vizsgálódások tárgya.

A kötet részei közül a legkorábbit 1978-ban adták ki. Többségük az elmúlt egy-két évben készült, sőt némelyikük most jelenik meg először. Akad közöttük olyan is, amelyet eredetileg angolul írtam, és ezen a nyelven került nyilvánosságra. Mint e sorozat korábbi köteteiben, ezúttal is többé-kevésbé átdolgozott alakban jelennek meg a korábbi szövegek.

Köszönettel tartozom Kocsis Zoltánnak, hogy engedélyezte egy velem folytatott beszélgetésem közlését.

#### HIVATKOZÁS

Reed, Christopher (ed.) (1996) *A Roger Fry Reader*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

## Hogyan értelmez az egykorú olvasó?

Köztudott, hogy a művek értelmezéseikben hagyományozódnak az utókorra. Befogadásuknak történetét azért nehéz megírni, mert kevés megbízható adatunk van arról, miként vélekedtek a múltban egy festményről, zenei vagy írásműről. Széchenyi *Hitel* című kötete a ritka kivételek közé tartozik, amennyiben viszonylag sokat lehet tudni arról, hogyan értelmezték a korai olvasók. Maga Széchenyi azt jegyezte föl, hogy Susany Miklós katonatiszt feléig olvasta el, majd elégette a könyvet, Farkas Imre táblabíró kiválónak tartotta s egyszersmind kétségbe vonta, hogy Széchenyi írta, a barát Esterházy Vince gróf felesége, Sophie Liechtenstein hercegnő (1795-1869) kifogásolta, hogy a nőknek szolt az ajánlás (Széchenyi 1934, 163). A *Gróf Széchenyi István azon munkájának, mellynek neve Hitel kivonása, csekély észre-vételekkel* című, ismeretlen szerzőtől származó munkát – mely szerint az ismertetett könyvnek „nagyobb a füstje, mint a lángja”, hiszen az „nem egyéb, mint némelly Magyar Ország főbb Birtokosok, s kiváló Mágánások ellen intézett *Satyra*” – íj. Iványi Grünwald Béla közölte az Országos Széchényi Könyvtárban található kézirat alapján (Széchenyi 1930, 681-692), Viszota Gyula pedig összefoglalta, mit írtak a kortársak Széchenyinek, sőt a nyomtatásban megjelent korai véleményeket is taglalta átfogó igénnyel (Viszota 1935).

*Az Észrevétel, a Hitelre mellyet irt Gróf Széchényi Istvány* című, a második és harmadik jeligét tartalmazó oldallal együtt ötvenhat számozatlan, kézírásos lapnyi terjedelmű értelmezéssel tudtommal eddig nem foglalkozott a szakirodalom. A benne található javításokból az sejthető, hogy nem tisztázat. A helyesírás és a központosítás természetesen eltér a napjaink-

ban érvényestől, sőt következetlen. A halványkék papírra fekete tintával írt szöveg kitűnően olvasható. A füzet a soproni születésű művelődéstörténész, debreceni egyetemi tanár Jausz Béla (1895–1974) tulajdonából került hozzám, ajándékként. Köszönettel tartozom Vásáry István turkológus professzornak, aki hozzájárult, hogy foglalkozzam a nagyapjától kapott kéziratral.

A jeligék Plinius kilencedik episztolájából, Mózes I. könyvéből és Szent Páltól származnak. A legutóbbi így hangzik: „Íme a Régiék el-múltak, és mindenek meg ujultanak.” Ezek a szavak a Korinthusbeliekhez írt második levél ötödik fejezetének tizenhetedik verséből származnak. Jelentőségüket az adja, hogy a kifejtés során a *Hitelnek* ahhoz a föltevéséhez kapcsolódnak, amely szerint „az érték szorosán a pillanathoz van kötve” (Széchenyi 1930, 300). Ez egyrészt a történetiség elismerését jelenti, másfelől Jeremy Bentham piacelvű haszonelvűségével is összhangban van. Az *Észrevétel* szerzője elfogadja Széchenyinek a szembeállítását az emberi világ és a természet törvényei között, mely szerint ez utóbbiak lényegében ugyanazok maradnak, az előbbieket viszont szüntelenül változnak: „Ami eddig jó volt, az éppen azért, mert a múlt időben volt jó, ma tán csak meglehetősen s utóbb még káros is lehet” (Széchenyi 1930, 450).

Az „Elő-szó” szerint az *Észrevétel* 1831. október 1-jén, Pesten kelt. Utolsó lapján a szerző megjegyzi: „Név nélkül adtam, s adom közre, minden értekezésem”. Felekezetét megjelölik a következő szavak: „száz ezer el nyomtatott Protestáns, sohajtása, kísérni fog, örök nyugalomba.” Az eleve elrendelést eleinte mintha meglehetősen vaskalaposan képviselné, azt hangoztatván, „hogyan az Embernek mint Embernek, sem szabadsága, sem szabad akarata, nem lehet”, de utóbb helyesbít: „Talán meg is, hibás állítás, és lealacsonyítása az Embernek”.

Ki lehet e korabeli értelmező? Talán gazdálkodó birtokos nemes, aki esetleg Magyarország keleti felén élt? Annyi bizonyos, hogy megérti az általa olvasott könyv jelentőségét, protestáns sérelmi nézőpontból fűz hozzá kiegészítéseket, és nem műveletlen, hiszen nemcsak latinul, németül is tud, és ismeri

Platón, Voltaire, „Russo” vagy éppen Kisfaludy Sándor egyes műveit, hivatkozik rájuk. „Egyetlen boldogságom lévén az olvasás” – írja zárszavában. „Nem Ellenvetés ez a Hitelre, mint sokan, első tekintettel vélték, ha nem inkább annak toldalékja.” Az Elő-szónak e mondatából arra lehet következtetni, hogy e bevezetés megírása talán követte a tulajdonképpeni törzsszöveg elkészültét, s ez utóbbit szerzője többekkel megismertette.

Megemlíti, hogy „Tekéntetes Motsáry Antal Tábla Biro” levelet írt egy „Tekéntetes Asszony”-nak, amelyben „Gróf Dezsőfi” igazát bizonygatta. Az *Észrevétel* szerzője ezután levélben fordult a kezdőbetűvel jelölt hölgyhöz, kinek értésére adta, hogy szerinte „a Taglaló a Hitelt valóba nem érti, vagy nem akarja érteni”. Motsáry Antal nyilván tudomást szerzett az ellenvéleményről, és 1831. május 24-én levelet küldött a vele vitázóhoz, „megkérve, azt közre ne bocsájtánám”. Kívánsága teljesült, ám az *Észrevétel* tartalmazza szerzőjének 1831. június 29-én kelt válaszát. A nevet nem közlő olvasó hangsúlyozza, hogy ez a válasz hosszú, s az *Észrevétel* ezzel a terjedelmes szöveggel fejeződik be. Sarkalatos tétele szerint „a Hitel, tökéletes a maga nemébe: de hogy, a Hitel legjobb plánja kivihető lesz-e, országunkba? Az már, más kérdés.”

Az *Észrevétel* mind Széchenyi, mind Dessewffy munkáját ellentmondás megfogalmazásával jellemzi. Széchenyi tervét egyértelműen helyesnek találja, ám megvalósításának esélyeit a magyar lakosságtól teszi függővé. A *Taglalatot* célját tévesztőnek tekint, arra hivatkozván, hogy e munkát „nem akarják azok is venni, kik annyira ragaszkodnak, Kaczagányos Elődeink által, Ásiából, vagy Finlandból, ki hozott, szokasinkhoz – minek is ezeknek, a könyv? jobb a vadász, pipa, kártya, lovaglás”.

Motsáry azzal vádolja Széchenyit, hogy „a Hitel a constitutio ellen van”, s lényegében forradalmárt lát a mű szerzőjében. Ezt a minősítést az *Észrevétel* indokolatlansága miatt elutasítja, de érdekes módon védelmébe veszi az 1789-ben kitört francia forradalmat: „A Francziák, első felzendülésekkor, abban talán eltévedtek, hogy Libertét, Egalitét, szabadságot, egyenlőséget

akartak.” Ezt az *Észrevétel* megfogalmazója túlzásnak, kivi-  
hetetlennek véli. A francia forradalom hatását mindazonáltal  
méltatja, és Motsáry felfogásáról gúnyral nyilatkozik, a követ-  
kezőképpen: „A francziák, hogy constitutiokat fel forgatták  
– azt írja a Tudós Ur – zavarba dülnek – igen úr, olly zavarba,  
melly által Európa szemét felnyitották hogy lászson, – olly za-  
varba dülnek, hogy a Tudományok ’s Mesterségeket, leg ma-  
gosb lépcsőre, ez által emelték, és az Ember, ki mivelését, leg  
inkább eltalálták.”

A névtelenségéhez ragaszkodó egykorú értelmező a *Hitel*  
általa ismert bírálataival szemben nem kifogásolja, hogy Szé-  
chenyi Britanniát állítja példaként a magyarok elé, sőt Ben-  
tham szerepeltetését is helyesli. Az előbbi azzal magyarázható,  
hogy lényegében az az álláspontja, amit bő másfél évszázaddal  
később Csorba László így fogalmaz meg: „nem hazafiatlanság,  
sőt éppen hogy az okos hazaszeretet tanácsolja a jobb külföldi  
minta átvételét” (Csorba 1991, 77). Az utóbbi különös figyelmet  
érdemel, ha emlékeztetjük magunkat arra, hogy a köztudottan  
rendkívül művelt és tág látókörű Pulszky Ferenc még 1874-ben  
elkezdett s 1880-ban megjelent emlékiratában is rosszállással  
azt írta: „Benthamot láttam kikandikálni minden lapjából”  
(Pulszky 1958, 1: 64). Az *Észrevétel* szerzője szemlátomást el-  
fogadta Bentham tételét, amely szerint a cél „a legnagyobb  
részt boldogítani”, de felfogta, hogy a *Hitel* nem a haszonelvűség  
(utilitarizmus) szellemében fogant, Széchenyi eszménye nem  
a homo oeconomicus, hanem „a kiművelt emberfő”, akinek  
tulajdonsága „lelki függetlenség”, ezért képes „feltalálni belső  
csendet” (Széchenyi 1930, 366, 446; 413, 464, 343, 316). Véle-  
kedése a haszonelvűségről akár azzal a bírálattal is összhang-  
ba hozható, amelyet John Stuart Mill körvonalazott saját apja  
és Bentham tanításairól. Csak egy vonatkozásban értett egyet  
Motsáry Antallal, amennyiben ő is úgy vélte, hogy az angolok  
adószok „az Irlandusok fel szabadtásával”.

Szerzőnk párbeszéd alakú eszmecsereként fogta föl az olva-  
sást, abból kiindulva, hogy maga a *Hitel* ezt várta közönségétől.  
Az utókor megerősítette ezt a föltevést, emlékeztetve arra, hogy

Széchenyi „több helyen befejezetlenül hagyta mondatait, oda  
gondolatjelet tett” (Gergely 2006, 69).

A papírra vetett szöveg Széchenyi figyelmeztetésének a szel-  
lemében készült, mely szerint „Ne kárhoztassuk az ellenzést  
[...], hanem ’halljuk a’ más részt is” (Széchenyi 1930, 297).  
A tárgyalt könyvből kiemelt, nem mindig pontosan idézett  
részletek sorrendjét a saját gondolatmenet szabta meg.

A kiinduló föltevés azt sugallta, hogy egy könyv olvasása  
maga után vonja, hogy a befogadó saját észrevételeket tesz.  
A hivatkozási alap a *Hitel*nek a következő állítása: „a’ mondott  
tárgyak tökéletes felderítésére az Olvasó szerkeztető ’s meg-  
emésztő ereje nem kevésbé szükséges, mint a’ szerző tulajdona  
gondolatit világosan előadni” (Széchenyi 1930, 419). Ismeretes,  
hogy e föltevéshez kapcsolódnak a *Világ* első mondatai: „Szá-  
mos példa előttünk, milly ellenkező benyomást tehet ugyan  
azon könyv különböző olvasóra. Ki azt rokon vonzóddással  
forgatja, mindent észrevesz, mindent lát, a’ mit a’ szerző vilá-  
gosabban kitenni nem tudott, vagy nem mert; [...] a’ hijányo-  
kat kipótolja, szakadásokat összekapcsolja, [...] Ki ellenben a’  
szerzőt – habár sejdítlen is nem kedveli, [...] úgy szólván azon  
célbul veszi munkáját kézbe, hogy annak csak hibáit keresgélje  
ki, közönségesen sűrű ködben munkálódik; [...] könyv – meg-  
ítélésben részrehajlatlan tán soha még senki nem volt” (Széche-  
nyi 1831, számozatlan 1-2).

A szakavatott jelenkori értelmezők közül Gergely András  
úgy gondolja, a *Hitel* szerzőjének nyelvi akadályokat kellett  
leküzdenie: „A fiatal Széchenyi nem tudta magát kifejezni.  
Belső világa gazdagabb volt, mint nyelvi-fogalmi készlete,  
küzdött a kifejezés nyelv által kijelölt börtönfalaival” (Gergely  
2006, 12). Kétségtelen, a többnyelvűségnek vannak hátrányai,  
s ez a tizenkilencedik század elején indult nemzedékre is vo-  
natkoztatható. Liszt nyilván németül tudott legkorábban, de  
a harmincas-negyvenes években alighanem franciául beszélt és  
írt a legszívesebben. Némileg hasonló helyzetben lehetett Szé-  
chenyi. A különbség abban rejlik, hogy a *Hitel* szerzője több ny-  
elven is jól megtanult. Talán ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy



nem okvetlenül eszközként fogta föl a nyelvet. Naplójában Madame de Staël *De l'Allemagne* című könyvéből már 1814 júliusában idézett (Széchenyi 1925, 3). Ennek a munkának a német romantikusokkal foglalkozó része is meggyőzhette arról, hogy a nyelv nem közvetíti, de teremti a jelentést, sőt egyik följegyzése alapján még akár az a kérdés is fölvethető, nem találkozhatott-e a korabeli nyelvbölcselet legnagyobb képviselőjével, Wilhelm von Humboldttal a bécsi kongresszus idején (Széchenyi 1925, 759).

Az *Észrevétel* szerzője gyaníthatóan elfogadta Széchenyi tételét azoknak a megszokásoknak a kiiktathatlanságáról, amelyek a korai gyerekkortól belénk ivódnak: „Mi fekete színhez kapcsoljuk a' gyász ideáját a' Chinaiak a fehérhez [...]. 'S nincs olly okoskodás, olly önmeggyőzés, olly erő, melly kisded korunk első behatásit kiirthatná” (Széchenyi 1930, 307). Ezek közé tartozik a nyelv, amelyről nemcsak Széchenyi későbbi munkái, de már a *Hitel* is a következő észrevételt tartalmazza: „Az egészséges nemzetiségnek pedig egyik főkísérője a' nemzeti nyelv, mert míg az fennmarad, a' nemzet is él” (Széchenyi 1930, 407).

A szóban forgó korabeli értelmező nem ismerhette Széchenyi naplóföljegyzéseit, és így nem érzékelhette, hogy nagy kortársa olykor egymásnak gyökeresen ellentmondó következtésekre jutott. Tagadhatatlan, fiatalabb éveiben olykor sajnálta, hogy nem sikerült egyetemes nyelvet létrehozni. Négy-öt évvel a *Hitel* megjelenése előtt naplójában elismerte, hogy zavarja a többértelműség: „Ich habe in meinem Leben nichts so klar und bestimmt geschrieben gesehen, dass man es nicht auf verschiedene Arten hätte auslegen können” (Széchenyi 1926, 649). Sőt, vágyott a számok rendszeréhez hasonlóan egyetemes és egyértelmű kifejezésforma után: „Ich fühle dass man noch eine Art erfinden wird durch Nummern zu schreiben – so dass das Geschrieben ewig und für alle Begriffe mathematisch stets die selbe bleiben wird” (Széchenyi 1932, 75). Később viszont a nyelvi és kulturális különféleség mellett érvelt, és az *Észrevétel* szerzője ennek a véleménynek a kifejtését olvasta ki a *Hitel*ből,

mintegy előre látva, hogy ebből annak igénye következik, hogy „megtartunk az emberiségnek egy nemzetet” (Széchenyi 1858, 103), s azért is, mert a nyelv meghatározta sajátos szokásrendszerek pótolhatatlanok. Gergely András szavaival: Széchenyi „a kultúrák egyenértékűsége, pontosabban összehasonlíthatatlansága” mellett érvelt (Gergely 2006, 25). „Tartsa meg anyanyelvét hiven mindenki, otthonitól ne pártoljon soha el, [...] képezzünk külön nyelveinkben s eredetiséginkben minden hasznost, minden szépet, minden jót lehetőségig ki” – olvasható a *Hunniában* (Széchenyi 1958, 105-106), s ezt a véleményt tulajdonította a korabeli értelmező a *Hitel* szerzőjének.

A továbbiakban az általa olvasott könyv 116. lapjáról a következő szavakat idézi, megértvén a bennük rejlő iróniát: „Van sok Britanniában, mitül a' jó Isten mentsen meg: – „Intolerantia legelőször is, 's ezt mi bátran vethetjük szemére, mert nálunk annak nyoma sincs, hála' az Egeknek! Ha ha ha!” (Széchenyi 1930, 361). Az ezután következő megjegyzések elismerik, hogy a magyarok lényegesen türelmetlenebbek a briteknél, majd olyan esetek kerülnek szóba, amelyek a katolikusoknak a protestánsokkal szemben tanúsított magatartására vonatkoznak. Ezt lehet némileg kicsinyesnek vélni, noha kétségtelen, hogy maga Széchenyi is szerencsétlennek ítélte a két legnagyobb magyar felekezet közötti feszültséget, amelyet a kormány is kihasznált: „Ein grosser Unglück in Ungarn ist die Uneinigkeit der Reformirten und der Katholicken. – Diese erhaltet die Regierung” (Széchenyi 1932, 27).

„Lenne olly végbe vitt tárgy szemünk előtt csak egy! – mellyhez több esztendőig érzékeny 's szinte fájdalmas áldozatokkal járultunk”. Ez az idézet a szövegkörnyezet, a megelőző mondatok alapján az egész magyarság által biztosan, megosztottság és különvélemény, fönntartás nélkül elismert közös örökség viszonylagos hiányára vonatkozatható. A bekezdés így kezdődik: „Lenne bár egyetlen egy classicus emlékün, mellyet gyermekiknek, 's a' külföldinek édes büszke érzéssel mutathatnánk” (Széchenyi 1930, 455). A korabeli olvasó a *Hitel* „Előszavának” a következő sarkalatos állítását erősíti meg: „Néhány országban

a' régikor idejében annyi ment végbe, a' mi a nagyság címerét viseli, annyi az emberiség diszére méltó, hogy semmi se természetesb, mintha annyi csuda tünemény 'a' felhőkbe könnyen emelkedhetőknek ítélőerejét úgy elragadja, hogy ő még a' régi rozsdát is az új fénynél nagyobbra becsülje. A' mi hazánkban illy nagyság, mellyet siratni lehetne, még nem volt" (Széchenyi 1930, 279).

Mondhatjuk-e azt, hogy a *Hitel* megjelenése óta eltelt száznyolcvankét év eloszlatta Széchenyi kételyét? Habár ma sem lehetünk biztosak abban, hogy a régiségre nem jellemző az általa sajnált hiány, a legutóbbi század hozott némi változást. Bartók zenéje ma már olyan „classicus emlék”, amelyre gyermekeinknek és a külföldiek egyaránt büszkeséggel hivatkozhatunk. Annyi bizonyos, hogy a korabeli olvasó osztotta Széchenyi kételyét. Első megjegyzése így szól: „az jó kívánás, de az is talán marad örökre.” Borulását a magyarság megosztottságával magyarázza. Minden bizonnyal az általa méltatott könyvnek a következő részletére utal: „a' törzsökös magyar, ki egy lépésnyire sem akar a' világban haladni, midőn még a' föld is forog, úgy áll az igen is külföldies Magyar ellenében, mint Róma és Alba a' Horatiusok és Curatiusok megküzdésekkor – mint ellenségek, 's nem mind földiek 's barátok – holott legjózanabb volna egyiknek 's másiknak is egy kissé engedni 's egymáshoz közelíteni” (Széchenyi 1930, 319). Vajon a Széchenyit méltató Németh László száznégy évvel később nem hasonló szellemben bírálta-e azoknak szembenállását, akiket sznoboknak és parasztnak nevezett, és 2013-ban nem lehet-e hasonló ketősséget érzékelni?

A *Fontes historiae Hungaricae aevi recentioris* sorozatban megjelent kiadásnak sajtó alá rendezője, ifjabb Iványi-Grünwald Béla kiemelte, hogy „a XIX. század elején erősen érvényesültek a magyarság szellemi életében azok az ellentétek, melyek a két magyar típus: a dunántúli, katolikus magyar és a tiszai protestáns eltérésére vezethetők vissza” (Széchenyi 1930, 252). Erre a szembenállásra utalt Berzsenyi is, a *Hitel* megjelenése után Széchenyire intézett levelében: „Nagy jót tett Mél-

tóságod nyelvünkkel azáltal is, hogy egészen a dunai dialectus mellé állott, aminek én csak azért is igen örvendek, mivel engem leginkább a dunai dialectus miatt vett üldözőbe Kazinczy pártja. Ezek az urak oly kirekesztőleg uralkodóvá akarták tenni a tiszai dialectust, hogy legjobb dunai szavainkat is kizárták az írói nyelvből” (Berzsenyi 1978, 510). Figyelmet érdemel, hogy az *Észrevétel* szerzője – noha protestáns, sőt alighanem kelet-magyarországi – nem kifogásolja a *Hitel* nyelvének dunántúli jellegzetességeit. Elképzelhető, hogy önkéntelenül annak hatása alá került, amit Széchenyi egyik huszadik századi méltatója „igazi műélvezet”-nek (Csorba 1991, 77) nevez? Mi az *Észrevétel* legfőbb sajátossága? Szerzője meg volt győződve a történeti változások elkerülhetetlen szükségszerűségéről, és ezért azonosította magát a *Hitel* üzenetével. „Minden századnak, más a' Geniussa, más az eszme, más a' cselekedete. [...] Lovak sem kellene, Gözszekeren fogunk repülni, mint már Angliában.” A „Machinák” kora következik. Miközben a szöveg időről időre visszatér a protestánsok sérelmeire, megfogalmazódik a javaslat, hogy a szerzetesrendek föloszlatásával nyert pénzzel támogatni lehetne a protestánsok iskoláit, s a papokat közpénzből kellene fizetni. Más kérdések is szóba kerülnek, például a zsidók egyenjogúsítása. „Kár, hogy a' Zsidó is, polgári Jussal nem bir”. Ezt az észrevételt annak a jelzése követi, hogy az egyenjogúsítást az a keresztyén hiedelem gátolja, mely szerint Jézust a zsidók feszítették meg. „Melly törvény bünteti a' fiakat, Attyai vétkéért?” – fogalmazódik meg a kérdés. A *Hitel* szellemében a robot – Széchenyi szavával a „szakmány” (Széchenyi 1930, 347) – megszüntetése is kívánatosnak minősül. Ez a javaslat egyértelműen elárulja, hogy a névtelen szerző fölismerete, Széchenyi „e művében a hitel kérdése mellett a feudalizmus felszámolásának teljes programja is bennfoglaltatik” – ahogyan a huszadik századi történész megállapítja (Gergely 1972, 90).

Túlzás nélkül levonható a végkövetkeztetés, hogy az *Észrevétel* legfontosabb tanulságai az utolsó lapokon olvashatók. „Hogy a' Hitel, a' régi bigótsággal bélyegzett törvényink ellen van, nem hibás az”. Ezt a kijelentést Napoleon egyes intézkedé-

seinek átvételére buzdítás követi, valamint annak hangoztatása, hogy ahogyan az utókor zsidósága nem tehető felelőssé Krisztus megfeszítéséért, úgy a kiváló elődök érdemei sem öröklődhetnek. „Senki ne hidje az ért, hogy Ősei, vittek végbe, valaha sok szépet, ’s halhatatlant; ne gondolja, hogy ő ingyen élhet”. A szerző tudatában lehetett annak, hogy végső következtetéseit sokan nem fogadják el, ezért így rekesztette be írását: „félelem nélkül kimondom, a’ mint diktál Lelkem, úgy ir tollam.”

#### HIVATKOZÁSOK

- Berzsenyi Dániel (1978) *Összes művei*. A kötetet gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Merényi Oszkár. Budapest: Szépirodalmi.
- Csorba László (1991) *Széchenyi István*. Budapest: Officina Nova.
- Gergely András (1972) *Széchenyi István eszmerendszerének kialakulása*. Budapest: Akadémiai.
- Gergely András (2006) *Széchenyi István (1791-1860)*. Pozsony: Kalligram.
- Pulszky Ferenc (1958) *Életem és korom*. S. a. r., az előszót és a jegyzeteket írta Oltványi Ambrus. Budapest: Szépirodalmi.
- Gróf Széchenyi István (1831) *Világ vagy is Felvilágosító töredékek némi hiba ’s előítélet eligazítására*. Pest: Fűskúti Landerer.
- Gróf Széchenyi István (1958) *Hunnia*. Pest: Heckenast Gusztáv.
- Gróf Széchenyi István (1925) *Naplói. Első kötet*. Szerk. és bev. Viszota Gyula. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Gróf Széchenyi István (1926) *Naplói. Második kötet (1820-1825)*. Szerk. és bev. Viszota Gyula. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Gróf Széchenyi István (1930) *Hitel. A Taglalat és a Hitellel foglalkozó kisebb iratok*. Szerk. és bev. Dr. ifj. Iványi-Grünwald Béla. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Gróf Széchenyi István (1932) *Naplói. Harmadik kötet (1826-1830)*. Szerk. és bev. Viszota Gyula. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Gróf Széchenyi István (1934) *Naplói. Negyedik kötet (1830-1836)*. Szerk. és bev. Viszota Gyula. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Viszota Gyula (1935) „A kortársak Széchenyi Hiteléről”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 45: 113–127, 225–240, 337–353.

## Egy költemény változó megítélése

„Minden írónak ugyanúgy meg kell teremtenie a saját nyelvét, ahogyan minden hegedűsnek a saját ’hangját’” (Proust 1970-93, 8: 276).

A közelmúlt egyik jelentős elméletírójának, Henri Meschonnicnak (1932–2009) egyik megállapítását választom kiindulópontul. Talán azt is érdemes említenem, hogy ez a besszarábiai zsidó eredetű családból származott szerző költőként és bibliafordítóként is komoly elismerést szerzett magának. Halála előtt egy évvel megjelent könyvében a következő olvasható: „A költemény alkotja (fait) a költőt, nem a költő hozza létre (fait) a költeményt. [Egyszersmind] kitalálja az olvasót” (Meschonnic 2008, 18).

A *vén cigány* időről időre más és más olvasót teremtett magának, s ezzel együtt más képet rajzolt Vörösmarty Mihályról. E verset nem annyira terméknek (ergon) kell tekinteni, mint inkább a nyelv tevékenységének (energeia) eredményét kell látnunk benne. Képes átalakulni; értelmezését lezáratlannak lehet felfogni.

„A ’Nép könyvé’-be küldött költeményedet Csengery és Kemény fölöttébb köszönik” – írja Gyulai Pál Arany Jánosnak, 1854. szeptember 6-án, majd így folytatja: „Vörösmarty két költeményt küldött. Egyik, mely a negyedik füzetben fog megjelenni, keveset ér, a másik, mely bordal s az öregnek egész elkeseredett kedélyét fölleplezi, igen szép, különösen eleje genialis, de fájdalom oly alakban, mint írva van, aligha megjelenhet s kérdés az öreg fog-e változtatni rajta?” (Gyulai

1961, 194). Az említett művek közül az elsőt a költő röviddel azután írhatta, hogy Batthyány Kázmér gróf, Szemere Bertalan kormányának külügyminisztere meghalt Párizsban, 1854. július 12-én. Az *ember élete A magyar nép könyve* első kötetében jelent meg (Csengery – Kemény 1855-56?, 1: 245-246). Az általam ismert példányokban ugyan az olvasható, hogy e kötet 1856-ban készült Emich Gusztáv könyvnyomdájában, ám ez vagy elírás, vagy utánnomásra enged következtetni, hiszen a második kötetben az 1855-ös évszám áll. A kritikai kiadás szerint az első kötet 1854 „szeptember utolsó, október első napjaiban” jelent meg (Vörösmarty 1962, 576). Mi okozhatta, hogy a bordalnak minősített második vers, *A vén cigány* nem került be e kiadványba? Föltehetően el lehet fogadni Tomori Anasztáz magyarázatát: „A *Pesti Napló* nem akarta közölni ezen soráért: A megváltó elfordult sirjában – Ugyan húzd ki öcsém ezen sort – mondá Vörösmarty ird helyébe: Isten sírja reszket a szent honban” (Lukácsy – Balassa 1955, 472). Ezzel a sorral közölte a költeményt a 61. számban, 1855. június 28-án a *Pesti Napló*, melynek szerkesztését június 16-án vette át Kemény Zsigmond.

Ismeretes, hogy *A vén cigányt* Egressy Gábor szavalásával népszerűsítette, nyomtatásban is megtámadva Gyulait, amiért szóban föntartással nyilatkozott Vörösmartynek e művéről. Gyulai így válaszolt a színésznek: „Vörösmarty 'Vén cigányát' nyilvánosan, lapban soha se bíráltam ugyan, hanem a 'Magyar szép [sic!] könyve' egyik szerkesztőjének szállásán, hol több író volt jelen, midőn véleményemet kérdezték körülbelül így nyilatkoztam felőle: e költemény első versszaka kitünő szép, a másodikban már kiesik a költő az alaphangulatból, több helyet dagályba csap, míg forma tekintetében nem mindenütt ismerhetni meg benne a régi Vörösmartyt” (1908, 1: 214-215). E sorok 1856-ból származnak. Tíz évvel később jelent meg a költő életrajza, melyben ez olvasható: „Betegsége 1853 őszén vett komolyabb fordulatot s lassanként tüdővizenyővé fejlődött ki (oedema pulmonum). Azonban voltak enyhébb hónapjai is s még egyszer és utoljára föllobbant költői lelkesülése is. 1854-

ben néhány költeményt irt s küldött be Csengery Antalhoz, a Magy. Nép Könyve szerkesztőjéhez, Eötvös által, ki Velenczén jártában meglátogatta. [...] A Vén Czigányt az orosz-török háboru kiütésekor írta, mely európaivá gyuladott s melyről azt hitte, hogy befolyással lesz Magyarország sorsára. Költői szellemen, melyet honszeretet éltete, s hazafi bánat emésztett, még egyszer erőteljesen nyilatkozik. Nemzetéhez többé nem szólhatva, önmagát szólítja meg, ő a vén cigány, a vénülő költő. Lelkén a Szózat viszhangzik, melynek balsejtelme szilaj fájdalommá vált, de a melynek reményét, hitét őrzi megtört szívében is. 'Lesz még egyszer ünnep a világon' – kiált fel – remél az európai szabadság ünnepében, s hiszi Magyarország jobbra fordulását” (Gyulai 1866, 213-214).

Gyulai véleményét később keményen bírálták. Kevés joggal. Kortárs műről első olvasóként nem könnyű nyilatkozni. Megkockáztatható a föltevés, hogy Egressy Gábor és Gyulai nézetkülönbsége legalábbis részben a költészet kétféle fölfogására vezethető vissza. A színész a szóbeli, Gyulai az írott kultúra felől közelített a szöveghez. Ha valaki meghallgatja *A vén cigány* fönmaradt hangfelvételeit, óhatatlanul is arra következtethet, hogy olyan egymástól merőben különböző előadások, mint például Ódry Árpád szenvedélyes, fön ségesen emelkedett hangvétellő, Latinovits Zoltán színpadhoz illő, de nem igazán szövegű vagy Mensáros László minden fellengzőségtől mentes, végzetesen komoly szavalata ékesen bizonyítják, hogy e költemény kitüntetett helyet foglal el szóbeli kultúránkban, és ezt nem lehet feledni, ha a vers jelentőségét akarjuk meghatározni. Évtizedekkel ezelőtt egy Petri Györggyel készült rádióműsorban igyekeztünk bizonyítani, mennyire eltérő értelmezéseket sugallnak ezek a tolmácsolások. Mensárost egyébként csak nehezen lehetett rávenni, hogy elmondja e verset. Arra hivatkozott, hogy nem illik alkatához. Kiderült, hogy kívülről tudta Vörösmarty költeményét – ellentétben olyanokkal, akik olvasva is hibáztak. Körülbelül félszáz évvel ezelőtt alkalmam volt meghallgatni Tasnády Ilonától e verset, aki akkor már évek óta visszavonultan élt. Nagyon szép szövegmondása máig

a fülemben van s meggyőzött arról, hogy nő is előadhatná e költeményt, ahogyan Asta Nielsen alakíthatta Hamlet szerepét. Annyi bizonyos, hogy léteznek nagy versek, amelyek nem vagy nem igazán alkalmasok hangos megszólaltatásra. *A vén cigány* semmiképpen nem tartozik közéjük. Szívesen szavalják, de ritkán igazán jól. A hangzó változatok elemzése érdekes föladat lehetne, s talán választ adna a kérdésre, mi az alapvető különbség egy színész és egy irodalmár megközelítése között. Nincs kizárva, hogy ilyen vizsgálódás után Egressy Gábor és Gyulai Pál nézetkülönbségét is jobban érthetnők.

Figyelemre méltó, hogy Gyulai önmegszólító versként értelmezte *A vén cigányt* és egyszerre sugallt folytonosságot és megszakítottságot a költő korábbi munkásságához képest. Ez utóbbi vonatkozásban a korai huszadik század némely értelmezője szinte visszalépett, föltételezván, hogy Vörösmarty kései alkotásai egyenesen szembeállíthatók korábbi műveivel. A krími háború – melyre Gyulai még hetvennégy éves korában, Vörösmartyról a Magyar Tudományos Akadémián tartott emlékezésében is hivatkozott (Gyulai 1914, 1: 331) – a kortársak számára nyilvánvalóan fontos eseménynek számított. A rá vonatkoztatást később a marxistának mondott magyarázatok nagyon kiemelték, és ez az utalás tankönyvek hosszú sorában leszűkítette a költemény értelmezését. Megfontolandónak vélem, vajon nem gazdagíthatja-e a megváltozott történeti helyzet *A vén cigány* jelentését, nem lehetséges-e úgy olvasni, hogy nem hivatkozunk az egykori történeti eseményre. A nagy műveknek elidegeníthetetlen sajátossága, hogy új összefüggésbe helyeződve is van hatásuk.

Abból, hogy Gyulai „dagályt” is emlegetett, kétségkívül lehet arra következtetni, hogy úgy érezte, nem felel meg saját eszményének. Föltehetően úgy vélhette, Petőfi és Arany költészetéhez képest Vörösmartyé némileg túlhaladott szakaszt képviselt egy általa elképzelt fejlődéstörténetben, és Toldynak először 1865-ben megjelent irodalomtörténetében is egy megelőző kor ízlésének kifejeződését látta, amely iránt érzett tiszteletét bizonyítja, hogy Toldy halála után érdemi változtatás nélkül adta

közre elődjének munkáját. E negyedik kiadásban *A vén cigány*-ra vonatkozó részlet megegyezik azzal, ami az 1865-ben megjelentben olvasható: „a legmagasb, mert világtörténeti álláspontra emelkedve azon költeményeiben látjuk őt, melyekben az emberiség feletti kétségbeesés ég (*Az emberek; A vén cigány*), míg (emebben) látnoki tekintettel a világ egykori regenerációját hirdeti, oly bámulatos mélységgel és hathatósággal, melyhez hasonlót a biblia némely könyvein kívül nem ismerek semmit; iszonyú, megrázkódtató, de végre kibékítő: az új világ és új költészet apokalypsise, s egyszersmind a legnagyobb magyar költő – hattyúdala” (Toldy 1878, 347).

Gyulai főnntartásai elsősorban személyes meggyőződésére vezethetők vissza. Nem volnék biztos abban, hogy nemzedéktársainak hasonló főnntartásai voltak. Nem hivatkoznék irodalmi Deák pártra vagy nemzeti klasszicizmusra, azért sem, mert ezek olyan fogalmak, amelyeknek érvényessége erősen vitathatóvá lett. 1864-ben Kemény Zsigmond már aligha volt szellemi ereje teljében, de talán mégsem elhanyagolható a jelentősége annak, hogy a Kisfaludy-társaságban elhangzott emlékezésében idézte *Az embereket* (Kemény 1970, 376). Ez azt sejteti, hogy alighanem az önkényuralom szigorú körülményei miatt nem foglalkozott *A vén cigány*-nyal, amely megjelent formájában is kiválthatta a hivatalosság bírálatát.

Való igaz, hogy *A vén cigány* a kiegyezés után sem számított a leginkább elismert magyar költemények közé. Szász Károly az ezredéves ünnepekre megjelent irodalomtörténetben mindössze ilyen semmitmondó megállapítást tett: „1854-ben még néhány költeményt küldött be Csengerynek, egy általa megindított folyóiratba” (Beöthy 1896, 1: 378). A századvégnek talán legkedveltebb magyar versgyűjteménye, a *Hatszáz magyar nemzeti dal* című, először 1881-ben megjelent kötet még az 1899-ben forgalomba került 688 lapos negyedik, „javított és bővített kiadásá”-ban sem szerepeltette a verset, pedig e könyv hét részéből az ötödik a „Bordalok” alcímet viseli (*Hatszáz* 1899). Az ízlés megváltozását tükrözi, hogy Zlinszky Aladár (1864-1941) – ki nemcsak értekezései, de főként középiskolai

tankönyvei révén a közízlés hatékony alakítója volt – 1893-ban megjelent magyar lírai gyűjteményébe nem vette föl a Vörösmartytól idézett tizenkét költemény közé (Zlinszky 1893). Harmincöt évvel később viszont már nem hagyta ki *A vén cigányt* egy hasonló vállalkozásból, mely tizenkilenc hosszabb verset és nyolc epigrammát tartalmaz a magyar romantikus költőtől (Zlinszky – Vajthó 1928, 1. kötet).

Komlós Aladár (1892-1980) – kinek a versről írt több tanulmánya közül méltányosság miatt a legkésőbbit idézem, amelyben már kevésbé érezhetők a marxistának mondott közhelyek – azt állította: *A vén cigány* megítélésében „a döntő fordulatot Schöpflin Aladár teszi meg 1907-ben, *A két Vörösmarty* című nevezetes esszéjében” (Komlós 1975, 372). Az utókor nem szívesen tart számon kis mestereket, mint Baráth Ferenc. Pedig Vörösmarty halálának századik évfordulójára Baráth Ferenc (1844-1904), a budapesti református gimnázium tanára, olyan cikket írt, amelyben megkülönböztetett figyelmet szentelt az *Előszónak* és *A vén cigánynak* (Baráth 1900). Biztosra vehető, hogy Schöpflin olvasta e szöveget. Az ő eszmefuttatása egyébként folytonosságot is mutat Gyulai okfejtésével: „Csak egy reménye volt akkor a magyarnak: történik Európában valami, valami nagy felfordulás, ami maga alá teperi Ausztriát s megnyitja a magyar koporsókat egy új feltámadásra. Vörösmarty is ebben lángett fel a krimi háború hírének hallatára. Ha most az általános kavardásba belekeveredik Ausztria, ha megverik s állandó meggyönggítésére elválasztják tőle vagy legalább függetlenné teszik Magyarországot? [...] Ebből az eszmekörből kelt a *Vén cigány*” (Schöpflin 1919, 16-17).

Ez az értelmezés mintegy helyzetdalként tünteti föl a költeményt, jelenetet kerít a szöveg köré, a beszélő arcképszerű megjelenítésével próbálkozik: „A szenvedély lett úrrá a költő fölött, mámorossá teszi, beleviszi a pusztulás képeinek rajzába s folyton a végletekben csapong. A szavak minduntalan el akarnak szakadni a gondolattól, eltávolodnak tőle, meg visszaesnek bele, a symbolumok idegesen torlódnak egymásra, kisiklatják egymást helyükből, minduntalan az olvasónak kell kiegészí-

teni a hangulat továbbregzésével, amit a szavak félbehagynak. Nincs semmi retorika, a költő nem áll tetszetős pózban; úgy, ahogy van, tépett lelkével, csapzott hajával, kintől dadogva áll elénk. Homályos, egy szál faggyúgyertyával világított, alacsony falusi szobában, kupa bor előtt, hol kezébe rejtí arcát, hol a haját borzolva ül egy elkeseredett, idegbeteg magyar. Körülötte romlás, a megsemmisülés riasztó árnyéka, szeme előtt szörnyű látományok, benne égő, vergődő, testet öltetni nem tudó kínok, amelyek belefúrnak az agyba, szívják a csontból a velőt, tépdésik a májat. És a bús magyar hörögve, elcsukló hangon mondja kínjait és egyszerre rácsap ökölle az asztalra: lesz még egyszer ünnep a világon!”. Szó és gondolat szembeállítását, valamint a retorika hiányának a hangoztatását a mai olvasó elavultnak vélheti. Azzal a kijelentéssel, mely szerint e költemény „új hangon van írva, nem a Szózat költőjének hangján” (Schöpflin 1919, 17), Schöpflin Gyulai véleményétől igyekezett elhatárolni a magáét, ám ez nyilvánvaló tévedésre vezethető vissza. Az általa másodiknak nevezett Vörösmartyt a Világos utáni évekre próbálta korlátozni, holott *Az emberek* a forradalom előtt keletkezett. Félreviszi *A vén cigány* értelmezését az olyan olvasó, aki a szabadságharc leverésének következményeként mérlegeli a verset. Más kérdés, hogy Schöpflin tagadhatatlanul eltávolodott némelyek korábbi felfogásától, amidőn azt állította, hogy e vers „a költő leginkább élő műve”. 1907-ben a *Nyugat* akkori induló nemzedékének távlatából ítélve állította, hogy e művével „Vörösmarty átnyúlik a ma költészetébe” (Schöpflin 1919, 18).

Négy évvel később, a költőről *A férfi Vörösmarty* címmel írt második tanulmányában Babits érezhetően Schöpflin idézett szavaihoz kapcsolódott, noha a *Szózat* emlegetésével óvatosan távolodni is igyekezett elődjétől: „A költő szegény, a megélhetés legapróbb gondjaival küzd. A költő beteg, idegbeteg, valóban az örültség szélén. A költő hazája rab, barátai halottak, örültek vagy foglyok. Ha Vörösmarty megőrül, csak osztja sorsát e kor legnagyobb magyarjainak. – A költő vén cigány – felejtí nótáit, a *Szózat*-ot hallani retteg, az emberektől búj, öltözetét, melyre

sokat adott azelőtt, most elhanyagolja. [...] És ebben az állapotban éneklí a leghatalmasabb költeményét; a legszebb magyar verset. [...] Ez a vers egy örült verse” (Babits 1978, 1: 254-255). A megfogalmazás kortársak visszaemlékezéseit idézi, utal Széchenyire és egyúttal nagy költészet és megörülés romantikus összekapcsolását fogadja el irányadónak. Érezhető benne Cesare Lombroso (1835-1909) olasz orvos *Genio e follia* címmel először 1864-ben kiadott könyvének a hatása. Ez a mű *Lángész és örültség* címmel, Szabó Károly fordításában 1906-ban magyarul is megjelent és rendkívüli népszerűsége tette szert, azért is, mert Bolyai Farkassal és Széchenyivel is foglalkozott. Babits Vörösmarty költészetéről írt korai tanulmányainak az a hallgatólagos alapföltevése, hogy a nagy költőnél az ihlet, sőt a nyelv megelőzi a gondolatot. Rokon ez a fölfogás azzal a szemlélettel, amelyet Mallarmé és Proust képviselt. Nincs kizárva, hogy Proust 1908-ból származó levelének e tanulmányom jellegéjékként általam idézett mondatát akár az 1913-ban orvosi Nobel-díjjal jutalmazott Charles Richet (1850-1913) egyik állítása is ösztönözhetette, mely Lombroso *Luomo di genio in rapporto alla psichiatria* (1888) című könyvének francia kiadásához írt előszavában található: „a középserű költőnél előbb a gondolat s csak azután a szó annak kifejezésére” (Lombroso 1889, X). Huszonnégy évvel később Babits megismételte korábbi ítéletét, azt állítván: *A vén cigány* „bizonyosan a világ legszebb és legkülönösebb verseinek egyike”. Négy évvel a második világháború kitörése előtt időszerűnek találta, hogy e költemény „egy új Noé-bárcáját ígéri” (Babits 1978, 2: 489-490).

Szerb Antal eredetileg önálló kiadványként, 1930-ban megjelent *Vörösmarty-tanulmányok* című munkájával bevalottan Babits példáját követte. Két vonatkozásban tért el költő elődjétől. Három költeményben jelölte meg Vörösmarty lírájának betetőzését, kétszer is leszögezte *Az emberek*, az *Előszó* s *A vén cigány* jelentőségét (Szerb 1971, 385, 430), és két szakasz helyett hármat különböztetett meg az életműben, miközben Babitshoz hasonlóan kifejezte azt a meggyőződését, hogy nincs törés a költő pályafutásában. Szöges ellentétben Schöpfflinnel,

úgy látta, hogy „a fiatal Vörösmarty már ismerte azokat a lélekretegeket, melyek öregkorában elhatalmasodtak rajta” (Szerb 1971, 429).

Hét évvel később Barta János is Babitsra hivatkozott, amidőn „metafizikai érzékenység, metafizikai élményekre hajlandóság” megnyilvánulását igyekezett kimutatni Vörösmarty műveiben, azt állítván, hogy e költőt „nem az a valóság érdekli, amellyel a hétköznapokon találkozunk, hanem az, ami ezen túl van.” Az ő tanulmánya mindazonáltal lényegesebb mértékben hozott újat elődjének értelmezéséhez képest. Cassirer, Scheler és Heidegger bölcséletére támaszkodva egyetlen egységként közelítette meg a költő életművét, félretéve az alakulástörténet rendező elvét. Abból kiindulva, hogy „Vörösmartyból hiányzik az igazi hit”, mert „nem vallásos lélek”, a következőképpen jellemezte az *Előszót* és *A vén cigányt*: „Mindkettő emberfeletti fájdalmakat fejez ki, valóban a legmagasabb fokát annak, amit a végesség fájdalmának nevezünk. Vallásos léleknél az ilyen eksztatikus szenvedéstől csak egy lépés a vallásos élmény. Ezt a fordulatot egyik vers sem mutatja” (Barta 1937-8, 402, 412, 413, 414).

Az 1945 utáni évtizedek marxistának mondott magyarázataival nem igazán érdemes foglalkozni. Egyedül Tóth Dezső tevékenysége megkerülhetetlen. Nem elsősorban azért, mert először 1957-ben kiadott munkája tudtommal máig a legterjedelmesebb könyv a költő tevékenységéről, sokkal inkább az általa készített kritikai kiadás miatt. Ezt megtekintve a nem szakavatott olvasó is láthatja, hogy nem teljesen magától értetődő, milyen szöveget tekintünk hitelesnek. Némi bizonytalanságot már az is okozhat, hogy két kézirat maradt fenn. Az MTA Kézirattárában található cím nélküli. „A későbbi íróval fölé írt cím nem Vörösmarty kezétől származik.” Az Országos Széchényi Könyvtár tulajdonában levő másik fogalmazványon két másik személytől származó kézírás is látható (Vörösmarty 1962a, 572-573). Mivel a kritikai kiadás tanulságai Tóth Dezső könyvének második, 1974-ben megjelent kiadásában sem kerülnek szóba, bővebben majd akkor foglalkozom velük, amikor egy olyan elemzést tárgyalok, amely tekintetbe veszi őket.

Egy vonatkozásban a tizenkilencedik században, a huszadik elején és a marxizmus nevében megfogalmazott értelmezések közel álltak egymáshoz: a költemény magyarázata helyett a szerzővel foglalkoztak. Azzal aligha érdemes bibelődni, amit Tóth Dezső „Vörösmarty világnézetének korlátai”-ról ír. Szerinte „egy rettenetes lelkiállapot megnyilatkozásának vagyunk tanúi: egy hazafi fájdalom tör ki előttünk” (Tóth 1974, 547, 550). Ezek a szavak egyfelől a nemzet sorsára, másrészt arra vonatkoznak, ami megelőzte a vers létrejövetelét. Talán lehetne úgy érvelni, hogy a mai olvasó távlatából nézve az utalt (a krími háború) legalábbis másodlagos fontosságú. A „Háború van most a nagy világban” sorban a harmadik szó jelentette módosulhatott. Hasonlóképp, amidőn azt olvassuk: „Isten sírja reszket a szent honban”, nem kell okvetlenül Krisztusra és a szülőföldjére vonatkoztatni. Akár úgy is fogalmazhatunk, ami egykor megnevezettnek számíthatott, az ma inkább sejtetésnek fogható föl. Erre a sor általános jellege lehetőséget ad.

Egy költemény azért is jelentős, mert képes változtatni az üzenetét. Új összefüggérendszerbe lehet helyezni. A „nommer” és „suggéer” Mallarmétól származó megkülönböztetése (Mallarmé 1956, 869) ki van szolgáltatva a történetiségnek. Amennyiben igaz, hogy ami manapság képtelenségnek látszik (paradoxon), holnap esetleg már közhely lesz – a metaforák elhasználódnak –, fordított változás is elképzelhető: ami valamikor egyértelműnek számított, utóbb megfejtendővé, talányossá válhat.

1962-ben olyan kötet jelent meg Párizsban, amely tudomásom szerint páratlan. Tizenöt francia költő tett kísérletet arra, hogy a saját anyanyelvére fordítsa le *A vén cigányt*. Bármilyen fönntartásokkal is lehet élni Gara László tevékenységével szemben, méltánytalanság volna nem becsülni, hogy sikerült rávennie jelentős és kevésbé kiváló francia költőket e nehéz föladat vállalására. E kötet mentes mindazoktól az eszmei és politikai terhektől, amelyek Magyarországon eltorzították Vörösmarty művének megítélését.

A francia változatok mérlegeléséhez érdemes fölidézni az 1956 után Franciaországban tevé-kenykedő írók közül Karátson

Endre figyelmeztetését: „A franciák csak nagyon ritkán próbálkoznak formahűséggel, ők a szemantikai megfelelést, a költői képvilág minél pontosabb tolmácsolását tartják fontosnak, hangsúly vagy mérték, szótagszám és rím fordítását szándékosan mellőzik, az eredeti hangzatára legfeljebb prózaritmussal utalnak” (Karátson 2007, 2: 163). Gara olyan átköltéseket várt a francia költőktől, amelyek megfelelnek a lényegében Babits Mihály által fémjelzett „formai hűség” követelményeinek. Ez annyit jelentett, hogy a felkért szerzők egy olyan hagyománnyal találtak szemben magukat, amely merőben különbözött a saját örökségüktől. A teljes igazsághoz mindazonáltal az is hozzátartozik, hogy megkockáztassam az észrevételt: egy vonatkozásban a franciára fordítás előnyt jelenthet a németre, angolra vagy oroszra átköltéssel szemben. Amennyiben a ritmusnak nemcsak a versmérték, de a szóhangsúly is összetevője lehet, ez utóbbi-nak állandósága a franciában és a magyarban kiszámíthatóságot jelenthet a másik három nyelvhez képest. Talán ezért is megkülönböztetett figyelmet érdemel *A vén cigány* francia változatainak gyűjteménye.

A tizenöt költő közül Pilinszky barátja, a katolikus Pierre Emmanuel (1916–1984) az első szakasz átültetése után fölhangyott a munkával. Így indokolta döntését: „Ezek az azonosulások Pro-métheusszal, kozmikus jelképességük az emberbe vetett olyan bizalmat igényelnek, amely már nem él bennem azon a szinten, amelyen e szövegben kifejeződik, erőszakot tesz a gondolkodásomon. [...] Megmutatják, milyen mértékig idegen tőlem a szöveg” (Vörösmarty 1962, 59).

A jelenkori magyar olvasó óhatatlanul is érzékeli, hogy egy költemény, amely olyan sorokat tartalmaz, mint például „Mikor lesz a nyűtt vonóbul bot;” vagy „Szűd teljék meg az öröm borával”, nem a mai nyelvhasználatnak felel meg. A refrénben „Szív és pohár”, a zárlatnak megfelelő sorában „szűd” olvasható. Az Illyés Gyula által fordított és méltatott Jean Follain (1903–1971) ritmikus prózában készült változatában, Louis Guillaume (1907–1971) szabadversszerű, a szürrealistákkal indult Marcel Béalu (1908–1993) változó szótagszámú sorokat,



a regényíróként és értekezőként is ismert Charles Le Quintrec (1926–2008) alexandrinusokat tartalmazó átköltésében, továbbá Illyés Gyula fordítójának, Paul Chaulot-nak (1914–1969), Jean Grosjean-nak (1912–2006), a görög tragédiák, Shakespeare, az *Újszövetség* és a *Korán* fordítójának, valamint a költő s regényíró Robert Sabatier-nek (1923– ) a tízeseiben változatlanul „coeur” szerepel. Ez az ismétlés gyengíti annak a hatását, hogy a költemény vége ellentétben áll a korábbi szakaszokkal, vagyis e francia változatok némileg azt sugallják, hogy a megoldás kétséges. André Marissel megtartotta a tízes sorokat, de nem használt rímet, és az utolsó szakaszból kihagyta a „coeur” szót, így érzékeltette, hogy a zárlat ellentmond a korábbi részeknek. Az értekezőként is jelentős Michel Manoll (1911–1984) mindvégig mellőzte e szót tizenkét szótagos, következetesen páros rímű változatában. Két költő kétféle szöveget állított elő. Jean Rousselot (1913–2004) – aki *Az ember tragédiáját*, József Attila számos versét és a *Légy jó mindhaláligot* is lefordította – az utolsó szakaszban is változatlanul megismételte a szót, amikor alexandrinusokhoz folyamodott, de amikor tízes sorokkal élt, az utolsó előtti sorban más megoldást alkalmazott, így éreztetvén, hogy a záró sorok fordulatot hoznak: „C'est de bonheur que ta coupe s'inonde”. Anne Marie de Backer (1908–1987) – aki sokat fordított magyarból – előbb alexandrinusok, majd tizenegy szótagos sorok mellett döntött, de mindkétszer végig szerepeltette a „coeur” szót. A katolikus Luc Estang (1911–1992) nemcsak ehhez az ismétléshez ragaszkodott, hanem Vörösmarty rímtelen sorait is rímmel látta el. Az ő munkája bizonyítja legegyszerűbben, hogy a francia fordítók olykor a magyar szövegnél egységesebb alkotást hoztak létre.

A jelenkor nyelvére kell-e lefordítani egy olyan művet, amelynek nyelve ellenállást tanúsít az anyanyelvi olvasóval szemben? Ottlik Géza átültetésében Dickens szinte ugyanazt a nyelvet beszéli, mint Hemingway. Nádasdy Ádám olyan beszédmódra fordítja le Shakespeare műveit, amelyek közel állnak a jelenkori magyar nézőkhöz. Az angol anyanyelvű közönség a huszonegyedik század elején távolságot érez Shakespeare

szövegei és saját nyelvhasználata között. Egy francia költő, Jean Dupont kísérletet tett arra, hogy Vörösmarty beszédmódját a vele egykorú francia költészet nyelvébe helyezze. Próbálkozása figyelmet érdemel, még akkor is, ha annyiban nem volt következetes, hogy ő is változatlan alakban ismételte meg a „coeur” szót a zárlatban.

Általánosságban megállapítható, hogy a jórészt (talán egy kivétellel) nyersfordítás alapján készült változatok nagyon eltérő értelmezést adtak Vörösmarty alkotásáról. Érdemes hangsúlyozni, hogy Gara Lászlónak sikerült különböző érdeklődésű költőket megkeresni, akiknek a fordításról is eltérő véleményük és tapasztalatuk volt, s közülük néhány számottevő magyar kapcsolatokkal rendelkezett, mások viszont vajmi keveset tudtak a magyar kultúráról. Jean Follain megoldása egyrészt Karátsón Endre figyelmeztetését hitelesíti, amennyiben a költemény hangnemének megőrzése érdekében alakította át ritmikus prózává a verset, másfelől érezteteti, hogy Vörösmarty nyelvében van nyoma a Biblia beszédmódjának, amely mintegy kérdésessé teszi próza és vers szembeállíthatóságát. Aki viszont megtartotta a sorok szótagszámát, sőt a szakaszok rímképletét is, lényegesen változtatott a jelentésen. Ennek éreztetésére a kezdő sorokat idézném abból a változathoz, amelyben Robert Sabatier még a negyedik szótag utáni sormetszetet is megtartotta:

Tzigane, attaque! As-tu fini de boire?  
Il faut payer. Lève tes bras ballants!  
Pain sec, eau claire aggravent les soucis.  
Vide ta coupe et remplis-la de chants!  
Ainsi la vie en ce vieux monde absurde  
S'en va du gel à la flamme qui brûle.

Durva fordításban így hangoznák ez a részlet magyarul:

Cigány, húzd rá! Befejezted az ivást?  
Fizetni kell. Emeld föl karodat!

Száraz kenyér, tiszta víz súlyosbítja a gondokat.  
Ürítsd a kupádat és töltsd meg énekekkel!  
Ilyen az élet e vén s képtelen világban  
Hol fagy, hol lánggal ég.

Más példákra is hivatkozhatnánk annak igazolására, hogy minden hűségnek másféle hűtlenség az ára. A refrén két belső sorát Michel Manoll így tolmácsolja:

Le bois de ton archet sera demain usé  
Lorsque tu videras ta coupe d'amertume!

Betű szerinti visszafordítással:

Vonód fája holnapra elhasználódik  
Amint kiürítéd keserűséged poharát!

Ferdítések volnának az idézetek? Mindenekelőtt leszögezhető, hogy mindkét fordító jelentős költő, tapasztalt fordító, ki a francia költői nyelvet s hagyományokat alaposan ismeri – Sabatier kilenc-kötetes francia költészettörténet szerzője is. Egyszerűsítéssel így fogalmazhatok: a nyugati versfordítók gyakorlata nem Babits, hanem Kosztolányi eszményéhez áll közel. Yves Bonnefoy (1923–), a huszadik-huszonegyedik század fordulójának kiemelkedően jelentős költő-fordítója legtöbbször a sorok számát sem tartja meg átköltéseiben. Más kérdés, hogy *A vén cigány* francia változataihoz írt utószavában az odesszai születésű költő, Alain Bosquet (1919–1998) végkövetkeztetését nem tudom elfogadni: „Csak a szókincs változott, a jelentés ugyanaz maradt” (Vörösmarty 1962, 86). A költészet lényegét teszi zárójelbe valaki, ha ilyen szembeállítást fogalmaz meg. Vörösmarty költeményének egymástól erősen eltérő értelmezéseit adták a francia költők. Akik kétszer is lefordították *A vén cigányt*, különös hangsúllyal figyelmeztettek arra, hogy minden átköltés a szövegnek bizonyos alkotórészeit mások kizárásával emeli ki.

Tizenhárom évvel a francia kiadvány után jelent meg Székesfehérvárt az a tanulmánykötet, mely a korábbiakhoz képest lényegesen változtatott Vörösmarty költészetének megítélésén. „*A vén cigány* szerkezete nem áll példa nélkül Vörösmarty költészetében. Előzményét, *Az élő szobor* című, 1841-ben született versében fedezhetjük fel.” Szajbély Mihály meggyőzően bizonyította e föltevését (Szajbély 1975, 325), s ezáltal megcáfolta azoknak a korábbi szerzőknek a felfogását, akik a költő kései verseit szembeállították a korábbi tevékenységével. Ugyanez a kötet tartalmazza Csetri Lajos fejtegetését. Mai szemmel az ő tanulmányának a nyelvét is lehetne bírálni. Nem igazán világos, mit is jelentsen az állítás, amely szerint az első szakasz vége „a mélyhegedű hangját” szólaltatja meg, általában mit is jelöl a „zenei eszközök” kifejezés, s miért volna „zenei jellegű a képek asszociálásának oldottabb módszere” (Csetri 1975, 378, 379, 388). Kényszeredett szólamként hat annak hangoztatása, hogy a költő „a Gutenberg-vers kivételével egyetlen nagy gondolati versében sem tud gyökeresen szakítani a vallásos világnézet tanításával”, sőt még a hivatkozás is arra, hogy „Kant a világtörténelemről szóló tanulmányában éles különbséget tesz az egyed partikuláris és korlátozott fejlődési lehetőségei, valamint az emberi nem végtelen lehetőségei között, előkészítve a marxi Gattung-fogalmat” (Csetri 1975, 371). Az efféle apró fogatékosságok nem feledtethetik, hogy ez a tanulmány mindmáig a vers legalaposabb elemzéseként tartható számon.

Különösen két okból érdemel megkülönböztetett figyelmet. Egyfelől kiemeli a költemény megszerkesztettségét, hangsúlyozva, hogy a középső, „5-6. soroknak kitüntetett szerepük van” (Csetri 1975, 376). A romantikus költészetben ez majdnem kivételes erény. *A vén cigányt* nagy távolság választja el például a Vörösmarty által is olvasott „Lamartine folytonos csörgedezésétől, mely olyannyira túlárado, hogy eláraszt bennünket” – ahogyan egy huszadik századi francia irodalmár megjegyezte (Richard 1970, 266). Másrészt azt is célszerű kiemelni, hogy Csetri foglalkozik a szövegváltozatokkal. Az első kéziratban a 15. sornak három korábbi megfogalmazása található:

Hagyd el hagy el kellemes nótádat  
Fordítsd balra kellemes nótádat  
Jég veri most... szomorú hazánkat

Csetri elsősorban a harmadik változatra tér ki. Szerinte Vörösmarty „akár a cenzúrára való tekintettel, akár átalakult művészi szándékból” (Csetri 1975, 377) döntött úgy, hogy félreteszi e szavakat. A nyomtatásban megjelent költemény 15. sora így hangzik: „És keményen mint a jég verése”. Természetesen eszem ágában sincs kétségbe vonni, hogy a költő a forradalom elbukása okozta kétségbeesésében írta a verset, de lényegesnek vélem, hogy a nyomtatott szövegben nincs nyilvánvaló utalás erre, sőt, a haza szó sem szerepel. A képek általánossága szinte ahhoz hasonló, amit a festészet történetében olykor világtájképnek neveznek, mert az egyetemesen tapasztalhatóra, érzékelhetőre (erfahrbare Welt) vonatkoznak. *A vén cigány* teljes összhangban van a költészetnek azzal a romantikus eszményével, amely szerint a „lángelme az egyetemesben él, [...] megtalálja saját visszatükröződését” – *A vén tengerész rigmusa* című költemény szerzőjének szóhasználatával (Coleridge 1949, 179).

Túlzásnak vélem Csetri megállapítását a költemény 34. soráról: „A valószínűleg a nyomda ördögeként *zokoggá* változott kézirati *zuhog* kérdésével nem óhajtok foglalkozni, de elég jellemző a szöveg meglazult asszociációs szerkezetére az a tény, hogy a két szó felcserélése semmilyen zavart nem okozott a vers értelmezésében” (Csetri 1975, 380). A korábban elsőnek említett kézirat a *zudúl*, *zuhog*, majd *zuhan*, a második a *zuhog* igét tünteti föl (Vörösmarty 1962, 589). Kitűnő, nagyszerű kiállítású tankönyvében Fűzfa Balázs közli a kézirat megfelelő részletének másolatát és a kritikai kiadásnak erre a sorra vonatkozó megjegyzéseit, majd e szavakkal fordul a tanulókhöz: „Szerinted is jobb lett a vers az öröklődő sajtóhibától?” (Fűzfa 2010, 173). Elismerésem fonntartás nélküli e merészség iránt. Egy tankönyv olykor messzebb mehet következtetéseivel, mint valamely tudományos közlemény. A magam részéről óvatosan csak annyit állítanék, hogy mivel aligha tisztázhatók, miféle

körülmények hatottak a vers szövegére abban az időszakban, mely a fönmaradt kéziratokat a nyomtatott megjelenéstől választja el, ezért tudomásul kell vennünk, hogy a költemény bő másfél évszázada a nyomtatott változatában lett a hatástörténet részévé.

Csetri Lajos elemzése óta meglepően kevesen adtak lényegesen új értelmezést *A vén cigány*ról. Eisemann György észrevétele, mely szerint e költeményben „a látomás nem a látás, hanem a hangzás közegéből keletkezik” (Eisemann 2010, 211), részint a romantikusoknak olyan föltevésére vezethető vissza, mely a szóbeliséget elsőbrendűnek vélte az íráshoz, az *ut musica poesis* az *ut pictura poesis*hez képest, másfelől alighanem még azzal is összefüggésbe hozható, hogy a *Liszt Ferenchez* szerzője érzékelhette a magát magyarnak valló, nemzetközi sikerű zeneszerzőnek vonzódását a cigányok zenélési módjához. Toldi Éva Babits és Szerb felfogását erősítette, hangsúlyozván a folytonosságot korábbi versekkel. Különösen meggyőző észrevétele, hogy az 1841-ben keltezett *Világzaj* is a költemény előzményének tekinthető (Toldi 2012, 62):

Megmozdult egy sír, s vele mozgani kezdte a tenger,  
Ős koronáival a földteke ingadozott;  
S újra düh, harc s mind a mi vizály rettent vala egykor  
Szaggaták a kór emberiség kebelét;  
Ujra felállt a nép osztozni világokon, és a  
Béke derült arcán át vihar árnya repült.  
Honnan e zaj és honnan e vész? A harcok urának  
Holttestét vitték által a tengereken.

Magától értetődik, hogy e költeményt lehet a huszadik század felől olvasni. Babits a sajátjához hasonította Vörösmarty nyelvét, s Melczér Tibor joggal hívta föl a figyelmet arra, hogy a *Húsvét előtt* idézi *A vén cigányt* (Melczér 2001, 150). Lőrincz Csongor József Attila és Szabó Lőrinc költészetében találta meg a romantikus költő ösztönzését, egyenesen azt állítva, hogy „a *Klárisok* és a *Börtönök* (és részben maga az *Eszmélet*)

előszövegüket nyilvánvaló módon Vörösmarty költészetében lelik meg” (Lőrincz 2007, 32). Általánosságban föltehető a kérdés, vajon helyes-e csakis annak alapján értékelni tizenkilencedik századi alkotásokat, amennyiben előre vetítenek későbbi műveket, és az egyes korszakok nem ugyanazokat a mozzanatokot tekintik-e hol erénynek, hol fogyatékoságnak. A legutóbbi évtizedek örvendetesen szaporodó vizsgálataiban olykor kísért az egyetlen vonalhoz hasonló egységes európai fejlődés eszménye, amely azonnal ábrándnak bizonyulhat, mihelyt valaki alaposan megismer több nagy nemzeti kultúrát. *A vén cigányt* a romantikán belül könnyebb elhelyezni, mint a század második felének távlatából megítélni, mert Whitman, Dickinson, Hopkins, Storm, Nyekraszov, Norwid, Lautréamont és Mallarmé lírája aligha fogható fel valahonnan valahová vezető irány állomásaiként.

Kappanyos András éles elmével tette az észrevételt, hogy „Schöpflin ugyanazt látja, mint Gyulai (csak azt tudja írni, ami a szívében fekszik), de pozitív előjellel” (Kappanyos 2007, 341). Szerinte három retorikai alakzat határozza meg a költemény beszédmódját: „Ha az elemek közötti többlépcsős, kifejtetlenül maradt logikai kapcsolat viszonylag biztonsággal rekonstruálható, akkor enthümémával állunk szemben. Ha a hiányzó kapcsolat megteremtése grammatikailag is többféle, egyaránt elfogadható módon lehetséges, akkor aszindetont érzékelhetünk az adott helyen. Ha a hiányzó kapcsolódás megvalósítása, explicitté tétele mindenképpen logikai lehetetlenséghez vezet, akkor katakrézis, azaz képzavar jön létre.” Példái a következők: „Kié volt ez elfojtott sohajtás?” „Húrod zengjen vésznel szilajabban, / És keményen mint a jég verése, / Odalett az emberek vetése.” „A vak csillag, ez a nyomoru föld / Hadd forogjon keserű levében” (Kappanyos 2007, 343-344).

Ez a megközelítés az avant-garde előzményének tünteti föl *A vén cigányt*, és még inkább az *Előszót*, amelyet „*A vén cigányt* bizonyos tekintetben meg is haladó főműnek” nevez (Kappanyos 2007, 345). A két verset egyértelműbben értékelte át Nemes Nagy Ágnes, aki *A vén cigány* zárlatát egyenesen „a hurrá-

optimizmus” megnyilvánulásának nyilvánította (Nemes Nagy 1992, 279), és hasonló fönntartást sejtetett Tóth Krisztina, midőn kiiktatta a refrént *A koravén cigány* című alkotó utánzatában. Kappanyos megközelítése több figyelmet érdemel, amennyiben ő ellenállt annak a kísértésnek, hogy a későbbi verset a korábbi tökéletlenebb változataként szemlélje. Magyarzatában kitüntetett szerepet játszik a 26. sor, mely az első kéziratban így hangzik: „A’ megváltó elfordult (javítással: megfordult) sírjában”. A második kéziratban előbb ez olvasható: „A’ megváltó elfordult sírjában”, majd Tomori Anasztáz kézírásával szerepel ez a változat: „Isten’ sírja reszket a szent honban” (Vörösmarty 1962, 589). Kappanyos András indokoltan érvel azzal, hogy a 26. sor eredeti változata tekinthető istenkáromlásnak, s ebben az esetben érthető, hogy Kemény Zsigmond vonatkozott közölni a verset. Sőt, az elemző még a ma ismert változatról is úgy vélekedik, hogy „a blaszfémia határát súrolja [...]. S nem csak az állítmány miatt, amely a kereszténységen alapuló világrend megingásáról beszél, hanem az alanyi szintagma miatt is: az ’Isten sírja’ sajátos oximoron, hiszen Jézust csak emberi mivoltában helyezték oda” (Kappanyos 2007, 351).

A bibliai és görög mitológiai utalások összekapcsolása éppúgy hosszú hagyományra tekint vissza, mint a kinyilatkoztatásos látomás egyes szakaszainak villanásszerű megjelenítése. Az ötödik versszakban a bűnbeesett s a paradicsomból kiűzött ember, Káin, majd a hatodikban, a vízözön földézése után a jóslat az ünnepről a teremtéstől a második eljövételhez vezető folyamat állomásaira utal. Istenkáromlást talán aligha indokolt emlegetni, ha nem feledjük az Úr szavait Ésaiás könyvében: „Ki a világosságot formáltam, és a setétséget teremtettem, békességet szerzek, és gonoszt teremtek: én vagyok az Úr, ki mindezeket cselekszem!” (*Szent Biblia* 1914, 610). *A vén cigány* megfordítja az *Előszó* szerkezetét. Ami ott első, az itt végső szakaszként szerepel. Ez utóbbi nem igazán mond ellent a Szentírás fölépítésének.

Vörösmartynak nincsenek istenes versei. Talán érdemes megjegyezni, hogy a *Hedvig* című legendának és *A szegény asszony*

könyvének szerzője katolikus létére inkább a protestánsok által előtérbe állított Ószövetségre hivatkozik. Sőt, az *Előszó* „Az el-lenséges istenek' haragját” említi, *A vén cigány* költői énje pedig ezekkel a szavakkal fordul hasonmásához az utolsó szakaszban: „Isteneknek teljék benne kedve.” A magyar költők közül Vörösmarty sorolható leginkább azok közé a romantikusok közé, akikre jellemző, hogy „bármilyen is volt hitük vagy hitetlenségük, olyan hagyományos fogalmak, elképzelések és értékek átmentésére vállalkoztak, amelyek a Teremtőnek teremtettjéhez és teremtéséhez fűződő viszonyán alapultak, újrafogalmazván őket az alany és a tárgy, én és nem-én, elme vagy tudat és annak természettel folytatott tevékenységei kettősségének a szellemében” (Abrams 1973, 13).

Jogos, bár kissé általános megfogalmazású az észrevétel, amely szerint „Nem véletlen, hogy az *Előszó* képsora vagy *A vén cigány* jégverés-monológja olyan közel áll a *Lear király* vihar-jelenetéhez” (Kappanyos 2007, 353). Tóth Dezső azt írta: „A *Lear*-fordításba Vörösmarty a Petőfivel és Arannyal szövetkezés után, 1848 tavaszán fogott bele” (Tóth 1974, 539). Ennek kissé ellentmond Gyulai állítása, mely szerint a költő e munkájába „1847 végén kezdett” (Gyulai 1866, 199). A fordítás először 1856-ban, tehát a költő halála után jelent meg. Annyi valószínű, hogy *A vén cigány* keletkezése idején foglalkoztatta e színmű. 1853. november 15-én tudósította Gyulai Aranyt arról, hogy Keménynél találkozott Vörösmartyval. „Épen a Schakespeare [...] fordítása volt szóban, mellyhez az öreg hatalmasan hozzá kezdett. Hat darabot akar lefordítani” (Gyulai 1961, 174). Minden bizonnyal a változatokból összeollózott angol szöveget használt, hiszen a tizenkilencedik században jórészt ilyen kiadványok voltak forgalomban. A III. felvonás 2. jelenetének a címszereplő által a viharról mondott sorai a különböző változatokban – így az 1607-8 fordulóján *The Historie of King Lear* címmel, az első quarto néven ismert kiadványban és az 1623-ban megjelent első folio összkiadásban *The Tragedie of King Lear* címmel olvasható szövegben – lényegesen nem térnek el egymástól. Vörösmarty a következőképpen ültette át magyarra e részletet:

Fújj szél, szakadj meg, fújj, dühöngj! vihar  
Felhő, omoljatok le, míg a tornyot  
S a szélvitorlát elsülyesztitek!  
Ti gondolatnál gyorsabb kéntüzek,  
Kengyelfutói a tölgyhasgató  
Mennykőnek, hamvasszátok el  
Ez ősz fejet! Világot rengető  
Villám, döngesd laposra e kemény  
Kerek világot! És rombold el a  
Természet műhelyét s egyszerre fojts meg  
Minden csirát, miből a háládatlan  
Ember keletkezik.  
[...]  
Bőgj, a hogy bírsz, hullj zápor, tűz, okádj!  
[...]  
A nagy istenek, kik ily réműletes  
Dörömbölést tesznek fejünk fölött,  
Hadd leljék most fel ellenségöket.

*A vén cigány* harmadik szakasza ugyanannak a képnek különböző változatait sorakoztatja egymás után. A kitepelt fa és a megölt ember összekapcsolásának talán „a görög anatrope és anatrope szójátéka” (Frye 1983, 149) is lehetett ösztönzője, melynek hatására költők sora az embert megfordított fa képében jelenítette meg, a haját a gyökerekhez hasonlítva. Még annak a lehetőségét sem lehet teljesen kizárni, hogy a vers fölépítésében Vergilius *Negyedik eclogájának* emléke is kísért. Annyi valószínű, hogy a majdnem istenkáromlásnak minősíthető szavak után a végkicsengés Martinkó András egykori következtetését erősíti meg: eleinte „még az *Előszó* égre-földre kiterjedő s – úgy látszik, öröktől tartó – embergyilkoló pusztulás-pusztítás képei tűnnek fel, de a végső szakaszban már a *Gondolatok a könyvtárban* motívuma, a 'kezdjünk újra' hangzik fel, s az, hogy a 'vihar' nemcsak pusztít, hanem az új élet, az új virágzó tavasz – egy új 'földi menny' – előkészítője is” (Martinkó 1977, 221). A pusztulás képei összhangban vannak azzal az

esztétikai minőséggel, amelyet 1757-ben Burke – sok előzmény után – így jellemzett: „Bármi, ami alkalmas fájdalom és veszély gondolatainak a fölkelésére, azaz ami valahogyan rettenetet idéz elő, ijesztő tárgyakhoz kapcsolódik, vagy rettegésszerű hatást kelt – a fennköltnek forrása, s ezáltal a legerősebb érzelmet eredményezi, amelyre az elme képes.” Vörösmarty költeményének hatása jórészt arra vezethető vissza, hogy a fennkölt a homályhoz kapcsolódik, ahhoz, amit az angol szerző „a leírt dolog rettenetet okozó bizonytalanságá”-nak nevez (Burke 1998, 86, 106). Carlyle a fennköltnek a középpontba állításával vélte megjelölni a romantika lényegét abban, amit „természeti természetfölötti”-nek nevezett (Carlyle 1973, 191).

A romantika kiemelkedő magyar megnyilvánulásai közé sorolható költemény szerkezetét két fő szervezőelem irányítja. Egyikük akár történetmondásnak is nevezhető, mely olyan szembeállításokra vezethető vissza, mint állítás és tagadás, élet és halál, meleg és hideg, ünnep és háború. Ezek a szinte manicheus szembeállítások az *Előszó* látomására utalnak vissza. Eredeti s pontosan nem tudható rendeltetését félretéve, a korábbi vers akár a későbbi „előszavaként” is olvasható.

A másik szervezőelem a mondatszerkesztés párhuzamossága és helyenkénti megfordítása. Alany és állítmány sorrendjének megcserélésére a magyar nyelv viszonylag szabad szórendje ad lehetőséget. *A vén cigányban* e váltások mindig kiemelnek egy-egy sort:

Véred forrjon mint az örvény árja,  
Rendüljön meg a velő agyadban,  
[...]  
Oda lett az emberek vetése –  
[...]  
Háboru van most a nagy világban,  
[...]  
A vak csillag, ez a nyomoru föld  
Hadd forogjon keserű levében,  
[...]  
És hadd jöjjön el Noé bárkája,

A szállóigévé vált 62. sornak is a megfordítás ad külön hangsúlyt. Az első kéziratban még így hangzott: „Lesz *talán* még ünnep a' világon” (Vörösmarty 1962, 591). Lehetséges, hogy Gábor Miklós ezért mondja kérdő hangsúllyal ezt a sort? Fűzfa Balázs meg is kérdezi tankönyvének olvasóit: lehetségesnek tartják-e az ilyen értelmezést (Fűzfa 2010, 173). A magam részéről tagadó választ adnék. A VII. versszak nem váratlan fordulatot hoz, hiszen a megelőzőben a vízözönre utalás egyértelműen előkészíti a zárlatot. *A vén cigány* azoknak a műveknek a sorába illeszkedik, amelyek közismert ószövetségi történet fölidézésével jelenítenek meg fájdalmas, de szükségszerű megtisztulást és jósolják egy új világnak eljövételét.

#### HIVATKOZÁSOK

- Abrams, M. H. (1973) *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: W. W. Norton.
- Babits Mihály (1978) *Esszék, tanulmányok*. Összegejtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi.
- Baráth Ferenc (1900) „Vörösmarty és a forradalom”, *Vasárnapi Újság*, 47: 793-795.
- Barta János (1937-8) „A romantikus Vörösmarty” *Nyugat*, 30. II: 402-414, 31. I: 41-51.
- Beöthy Zsolt (szerk.) (1896) *A magyar irodalom története*. Budapest: Athenaeum.
- Burke, Edmund (1998) *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-revolutionary Writings*. Ed. David Womersley. London: Penguin Books.
- Carlyle, Thomas (1973) *Sartor Resartus. On Heroes and Hero Worship*. Intr. W. H. Hudson. London – New York: Dent – Dutton.
- Coleridge, S. T. (1949) *The Philosophical Lectures*, ed. Kathleen Coburn. New York: Philosophical Library.
- Csengery Antal – Kemény Zsigmond (szerk.) (1855-56?) *A magyar nép könyve*. Pest: Számvald Gyula (Emich Gusztáv bizománya).
- Csetri Lajos (1975) „A vén cigány (Elemzés)” in Horváth Károly – Lukácsy Sándor – Szörényi László (szerk.) „Ragyognak tettei...”: *Tanulmányok Vörösmartyról*. Székesfehérvár: Fehér Megyei Tanács, 365-390.

Eisemann György (2010) *A későromantikus magyar líra*. Budapest: Ráció.

Frye, Northrop (1983) *The Great Code: The Bible and Literature*. London: ARK.

Fűzfa Balázs (2010) *Irodalom 10*. Budapest: Krónika Nova.

Gyulai Pál (1866) *Vörösmarty életrajza*. Pest: Ráth Mór.

Gyulai Pál (1908) *Dramaturgiai dolgozatok*. Budapest: Franklin-Társulat.

Gyulai Pál (1914) *Emlékbeszéd*. 3. bőv. kiad. Budapest: Franklin-Társulat.

Gyulai Pál (1961) *Levelezése 1843-tól 1867-ig*. S. a. r. és jegyz. Somogyi Sándor. Budapest: Akadémiai.

*Hatszáz magyar nemzeti dal: Szavaltványok és dalok gyűjteménye*. 4., jav. és bőv. kiadás Budapest: Méhner Vilmos.

Kappanyos András (2007) „Egy romantikus főmű késedelmes kanonizációja”, in Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.) *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Budapest: Gondolat, 341–354.

Karátson Endre (2007) *Otthonok I-II*. Budapest: Jelenkor.

Kemény Zsigmond (1970) *Sorsok és vonzások: Portrék*. Szerk., utószó és jegyz. Tóth Gyula. Budapest: Szépirodalmi.

Komlós Aladár (1975) „A vén cigány”, in Mezei Márta – Kulin Ferenc (szerk.) *Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig*. Budapest: Gondolat, 367–381.

Lombroso, Cesare (1889) *L'homme de génie*. Trad. sur la 6e éd. italienne par F. C. d'Istria et précédé d'une Préface de C. Richet. Paris: F. Alkan.

Lőrincz Csongor (2007) *A költészet konstellációi*. Budapest: Ráció.

Lukácsy Sándor – Balassa László (1955) *Vörösmarty Mihály*. Budapest: Magvető.

Mallarmé, Stéphane (1956) *OEuvres complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubri*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Martinkó András (1977) „A 'Földi menny' eszméje Vörösmarty életművében”, in uő *Teremtő idők*. Budapest: Szépirodalmi, 172–221.

Melczer Tibor (2001) „Vörösmarty és Babits”, in Egyed Emese (szerk.) *Álmódunk, Vörösmarty: Tanulmányok*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 147–160.

Meschonnic, Henri (2008) *Dans le bois de la langue*. Paris: Laurence Teper.

Nemes Nagy Ágnes (1992) *A magasság vágya: összegyűjtött esszék 2*. Szerk. Székely Sz. Magdolna. Budapest: Magvető.

Proust, Marcel (1970-93) *Correspondance*. Établie, datée et annotées par Philip Kolb. Paris: Plon.

Richard, Jean-Pierre (1970) *Études sur le romantisme*. Paris: Seuil.

Schöpflin Aladár (1919) *Magyar írók: Irodalmi arcképek és tollrajzok*. 2. kiad. Budapest: Nyugat.

Szajbély Mihály (1975) „Előreutalás és késleltetés Vörösmarty két versében”, in Horváth Károly – Lukácsy Sándor – Szörényi László (szerk.) „Ragyognak tettei...”: *Tanulmányok Vörösmartyról*. Székesfehérvár: Fehér Megyei Tanács, 317-332.

*Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott Szent Írás* (1914). Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Budapest: Brit és Külföldi Biblia-Társulat.

Szerb Antal (1971) *Gondolatok a könyvtárban*. Budapest: Magvető.

Toldi Éva (2012) „Tragikus tér, léttragikum. Vörösmarty Mihály: A vén cigány”, *Irodalomismeret*, 2: 60–66.

Toldy Ferenc (1878) *A magyar nemzeti irodalom története a legrégebb időktől a jelenkorig rövid előadásban*. Negyedik, javított kiadás. Budapest: Franklin-Társulat.

Tóth Dezső (1974) *Vörösmarty Mihály*. 2., módosított kiad. Budapest: Akadémiai.

Vörösmarty Mihály (1962a) *Kisebb költemények III (1840–1855)*. S. a. r. Tóth Dezső. Budapest: Akadémiai.

Vörösmarty Mihály (1962b) *Le Vieux Tzigane. Textes recueillis et commentés par Ladislav Gara avec la collaboration de Gyula Sipos*. Paris: Le Pont Traversé.

Zlinszky Aladár (szerk.) (1893) *Szemelvények a magyar nemzeti lyra köréből*. Budapest: Franklin-Társulat.

Zlinszky Aladár – Vajthó László (szerk.) (1928) *Magyar költők: Szemelvények hétszáz esztendő dalterméséből*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

## A hatástörténet kérdőjelei

„I have lost myself, I am not here”  
(William Shakespeare)

„Az énnék személyes ugyanazonossága (identitas personalis) vagy az öntudat egysége (identitas conscientiae), melynél fogva lelkünk sokféle változatai közt is tudjuk: miképpen vagyunk, kik voltunk hajdan. Ezen személyes ugyanazonosság képét egy folyóvíz mutatja.” (Köteles Sámuel)

„Je est un autre.” (Arthur Rimbaud)

### A megközelítés korlátai

Jelentős művek értelmezései általában többféle irányba mutatnak. Ezért egyáltalán nem meglepő, hogy miközben egybehangzónak lehet tekinteni a véleményt, amely szerint József Attila legjobb versei a magyar irodalom legkiválóbb teljesítményei közé tartoznak, értelmezésükben nincs közmegegyezés. Még a sokak által legjelentősebb *Eszmélet* esetében sem, hiszen abban sem alakult ki egyetértés, egy alkotásról van-e szó, vagy tíz költemény laza halmazáról. Vannak, akik e kérdést a személyiségnek Nietzsche nyomán kialakult felfogásával hozzák összefüggésbe. Annyi bizonyos, hogy az irodalmárok álláspontja közötti eltérést legalábbis részben különböző tudományos irányzatok hatására is vissza lehet vezetni.

„Beszélgetés tudvalevőleg (bekanntlich) nem lehetséges, ha az egyik fél önmagát a másikhoz képest föltétlenül felsőbb helyzetben levőnek hiszi” – olvasható Gadamer 1968-ban *Klasszikus és bölcséleti hermeneutika* címmel megjelent tanulmányában (Gadamer 1999, 2: 116). Hasonlóan fogalmazott abban a szellemi önéletrajzában, melyet 1975-ben fejezett be: „A hermeneutikai bölcsélet nem föltétlen álláspontként, de a tapasztalat útjaként fogja fel magát. Ragaszkodik ahhoz, hogy nincs magasabb elv, mint nyitottnak lenni a beszélgetésre. Ez állandóan azt jelenti, hogy a beszélgetőtárs igazát, sőt fölényét ismerjük el” (Gadamer 1999, 2: 505).

Mielőtt hozzálátnék, hogy ennek az eszménynek a szellemében próbáljak bekapcsolódni a magyar irodalomtörténezek párbeszédébe, szükségét érzem annak, hogy három előzetes megjegyzést tegyek. Az első a Gadamertól idézett szavakhoz kapcsolódik. Magától értetődőnek tekintem, hogy a szellemi tudományokban soha senkinek nem lehet teljesen igaza. Ebből következik, hogy pályatársaimmal nem tudok maradéktalanul egyetérteni, és el kell fogadnom, hogy az általam képviselt nézeteket is szigorúan meg fogják bírálni.

A második előrebocsátott észrevételem az itt körvonalazott érvelés igen szűk korlátaira vonatkozik. Életrajzi, lélektani s politikai fejtegetésre nem vállalkozom, sőt József Attila kultuszára sem kívánok kitérni. A lélektani megközelítésre vonatkozóan mindössze egyetlen apró kiegészítést kockáztatnék meg. „A szublimáció [...] az aranycsinálás műveleteinek egyike” – olvasható József Attila igen alapos ismerőjének tanulmányában. Előföltevéséből teljesen indokoltan levonható a következtetés, hogy „Freud a vegytan területéről kölcsönözte a szót” (Tverdota 2003a, 143, 142). A lélekelemzés egyik szótárában a következő meghatározás található: „Ez a Freud által a lélekelemzésbe bevezetett szakkifejezés a 'fennkölt' (sublime) jelentését idézi föl (evokes), amikor – különösen a szépművészetekben – magasztos vagy fölemelő művek minősítésére használják” (Laplanche 1973, 432). A szublimál szó a *Költőnk és kora* szövegében tehát átszellemítésre, megnemesítésre, átlénygítésre is célozhat, s ha



ez így van, már átléptük azt a természetesen nagyon is megkérdőjelezhető határt, mely a lélektan és az esztétika területe között húzódik.

Amidőn azt sejtem, hogy mind a lélektani, mind a politikai megközelítés szűkítő hatású lehet, egyáltalán nem tagadom, hogy a költészettani (poétikai) vizsgálódás ne lehetne korlátozó jellegű. Ha például az öt részes *Flóra* sorozat *Rejtelmek* című második darabjáról azt állítjuk, hogy „meghatározó beszédmód-típusa vagy műfaja pedig *regös ének*”, egy összetett formát egyszerű formára vezetünk vissza, s ez még akkor is egyszerűsítés, ha hozzátesszük, hogy a költemény beszédmódja „a szóbeliségből az írásbeliséghez vivő utat járja végig” (Horváth 2001, 151–152), mert azt sugallja, hogy az írott szövegeket szóbeli megnyilatkozások átírásaként foghatjuk fel. Ezt leegyszerűsítésnek vélem.

Miközben a kitaláltság (fikcionalitás) és a dekonstrukció szellemében, a jelentők jelentésteremtő erejét elismerve törekszünk értelmezni, előfordulhat, hogy a költői szövegben utalással megidézett (referenciális) világ meghosszabbítására vállalkozunk. Példaként az *Eszmélet* zárlatát idézném:

s én állok minden fülke-fényben,  
én könyöklök és hallgatok.

„Ami marad, az a kontúr (a személyé), a fényfolt és a keret (a vonatablak négyszögletes, keretező formája)” (Bókay 2001, 164). Így rajzol jelenetet az egyik értelmező. Egy másik ekképpen érvel: „valószínűsíthető, hogy az ablak üvege a könyöklés okán le van húzva, a lírai alany aligha láthatja magát benne” (Odorics 2001, 175). Elképzelhető, hogy tévedek, amikor úgy vélem: a magyarázónak őrizkednie kell attól, hogy kiegészítse a műalkotásból kiemelt részleteket. A továbbiakban igyekszem elkerülni e kísértést, megkockáztatva, hogy ily módon szükségem lesznek.

Utolsóként a versek művészi értékére vonatkozó előföltetéshez szeretnék folyamodni. Azoknak a példáját követem, akik

nem tekintették szentségtörésnek, hogy művészi fogyatékoságokról tegyenek említést, s nemcsak korai versek esetében. Németh G. Béla – az 1960-70-es évek körülményei között érthető módon – inkább csak sejteni engedte az általa közéletinek nevezett költeményekkel szemben érzett fönntartásait, amidőn így érvelt: „Nincs arról szó, hogy ezeknek a verseknek személyes és esztétikai hitele kisebb volna” (Németh 1982, 94). Tandori Dezső már határozottan kifogásolt egyes részleteket – például a „csilló azúri csőre” szavakat a *Sas* című vagy a „szerelemért csalog, ölk” sort a *Csak most...* kezdetű költeményben (Tandori 2001, 54). Mint ismeretes, nem zsenyékről van szó, hiszen mindkét költemény 1937 júniusából keltezett. Mások is fogalmaztak meg kedvezőtlen értékítéletet viszonylag kései művek elemzése során. „Sok benne a közhelygyanus sor, néhol olyan, mint egy slágerszöveg” – állapította meg egy elemző a *Könnyű emlékek...* kezdetű, föltehetően 1936-ban keletkezett szövegről (Fenyő 2003, 93).

### A fejlődéstörténet kockázatai

A magyar irodalom történetírója két út között választhat. Vagy a nemzeti művelődés öntörvényűségének eszményéhez ragaszkodik – lényegében ezzel a lehetőséggel élt Horváth János –, vagy általa ismert másik irodalom szaknyelvéhez próbál igazodni. József Attila műveinek jelenkori méltatói olykor e második utat járják. Az elsőnek említett szemléletről Bezecsky Gábor megállapította, hogy az „elvben egységes értékvilágú, egyetlen folyamat kibontakozását többé-kevésbé egyetlen nézőpontból elmesélő nemzeti irodalomtörténetek” esetében „az előadott történet [...] elsősorban kialakulástörténet. [...] Az irodalmi mű tulajdonságai – ezek szerint – elsősorban az írótól függenek, és bármi mástól függenek még, véglegesen rögzülnek a mű létrejöttének pillanatában. [...] Minden, ami az irodalmi mű szempontjából fontos, lezárul, amikor az alkotás

folyamata véget ér” (Bezeczy 2003, 60, 64, 73). Noha az idézettek a Sótér István szerkesztette, eredetileg hatkötetes áttekintésre vonatkoznak, fölvethető a kérdés, mi érvényes belőlük a nemzetközi távlatú vállalkozásokra. A szóban forgó életművel foglalkozó egyik legújabb könyv „a költő által választott poétikai stratégiá”-t tekinti irányadónak (Bókay 2004, 11). Tagadhatatlan, hogy nem könnyű eldönteni, mennyiben vezethető vissza az újszerűség szerzői szándéokra. Az idézett munka abból indul ki, hogy József Attila „nagyon tudatos költő volt”, s arra a következtetésre jut, hogy „költői felnövése már a modernség későbbi szakaszának módszerét követi” (Bókay 2004, 54, 31). Költői szándék s megvalósulás kettősségére már az angolszász „új kritika” fölhívta a figyelmet, a befogadás tanulmányozói pedig csak megerősítették a kettő feszültségét. Lehet, hogy József Attila „mindig organikus műegészben gondolkodott” (Tverdota 2003b, 210), de ez nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy az olvasó eldönthesse – különböző okokra visszavezethető megszokásai alapján –, szerves egészként szemlél-e valamely írói alkotást avagy nem.

A magyar költészetet mérlegelő tudóstól nem lehet várni, hogy több idegen nyelvű irodalomról is átfogó képe legyen, pedig a másodlagos hivatkozás olykor kicsit félrevezető is lehet, már csak azért is, mert a fordítás fordítása kétszeres távlatváltást rejt magában. Ebben rejlik az összehasonlító irodalomtörténet-írás fő kockázata. Tverdota György a francia, Kulcsár Szabó Ernő a német, Bókay Antal az angol-amerikai költészet szellemében értelmezi József Attila műveit. Ha jól sejtem, e három irány nem találkozik egymással. Véleményeket ismerünk arról, hol is lehetne elhelyezni a szóban forgó költészetet a francia, német, illetve angol nyelvű költészet történetében. E háromféle távlat mindegyike megvilágítja József Attila némely alkotásának egyes jellemző vonásait, de olyan állítások megfogalmazását is maga után vonja, amelyek erősen különböznek egymástól, s ez érthető, hiszen a szimbolizmus és szürrealizmus által meghatározott francia, a bölcséleti, sőt lételméleti igénytől és expresszionizmustól elválaszthatatlan német, illetve a Whit-

man és az imagizmus öröksége jegyében alakult angol-amerikai költészet nagyon eltér egymástól. A háromféle gondolkozásmód közötti távolságnak csak velejárója, hogy az értelmező olykor átveszi a hozzá közel álló nyelvterület szakkifejezéseit. Bókay például „szelf”-ről értekezik, Charles Taylor *Sources of the Self* (1989) című valóban jelentős munkájára támaszkodván. Könyvének alaptétele szerint József Attila rövid idő alatt négyféle beszédmódot alakított ki, melyeknek a „szimbolikus”, „metonimikus-avantgárd”, „tárgyas” és „vallomásos” elnevezést adja (Bókay 2004, 29). Végső soron mind a négy fogalom a nem magyar nyelvű irodalom alakulásából származtatható, s ez azt is jelenti, hogy nem kap érdemi figyelmet olyan költemény, amely szinte kizárólag belső, azaz magyar ösztönzésű. *A Tiszta szívvel s a Szegényember balladája* című versről írta Németh Andor, hogy a bennük feltűnő módon megnyilvánuló modort József Attila „Erdélyi Józseftől vette át, kit akkoriban bálványozott” (Németh é. n., 34). Szabolcsi Miklós az idősebb költőnek a *Nyugatban* 1923. március elsején *Szegényember szíve szerint* címmel megjelent költeményében látta a *Szegényember szeretője s az Aki szegény, az a legszegényebb* ösztönzőjét (Szabolcsi 1963, 573). Nem Bókay Antal könyvének a hiányosságáról van szó. Tudtommal az újabb szakirodalom egészét jellemzi, hogy nem szentel érdemi figyelmet annak, József Attila egyes költeményei s a népi mozgalomként emlegetett irányzat írásmódja között mennyiben érzékelhető némi rokonság. Magyarázatra szorul, miért írta József Attiláról a népiek mozgalomával rokonszenvezve vitázó Karácsony Sándor a *Református Élet* 1937. december 11.-i számában, hogy „Kosztolányi után és óta vitán fölül a legnagyobb élő magyar lírikus volt” (Bokor 1987, 1: 619), s miért tárgyalta műveit a népi költészetről 1942-ben megjelent legelső áttekintés, Gombos Gyula *Álom az országról* című könyve Erdélyi József, Sinka István, Sértő Kálmán s Illyés Gyula munkásságával együtt.

Természetesen méltánytalan túlzás volna azt állítani, hogy a valamilyen külföldi irodalmat irányadónak tekintő elemzők csakis egy nyelvterületet vesznek figyelembe. Közülük éppen

Bókay törekszik leginkább a többirányú kitekintésre. A francia költészetet Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik* című könyve alapján vonja be a vizsgálódásba. E munka köztudottan jelentős, ám 1956-ban jelent meg, s a benne kifejtettek már több szempontból is idejétmúlt szemléletre vallanak. Akár úgy is lehet fogalmazni, hogy e meglehetősen vékony, jórészt szöveggyűjteményből álló kötet elsősorban a francia és spanyol nyelvű költészet német befogadásának történetében képviselt egy szakaszt. Ösztönzése jegyében kissé kockázatos „szecessziós-szimbolikus beszédmód”-ról értekezni (Bókay 2004, 44), mert így József Attila korai verseit magától értetődően kapcsoljuk két olyan irányzathoz, amely között lényeges eltérések is megállapíthatók. Swinburne *Atalanta in Calydon* című tragédiája nem sok tekintetben hasonlít Mallarmé *Un coup de dés* kezdetű képverséhez. Az angol költő meglehetősen bőbeszédű, a francia erősen szűkszavú. A *Laodomeia* nyelve az előbbinek, nem az utóbbinak beszédmódjához áll közel.

Mallarmé művei Tverdota s Kulcsár Szabó értelmezéséhez is viszonyítási pontul szolgálnak, de némileg jellemzőnek mondható, hogy József Attila alkotói pályafutásának más és más szakaszának tárgyalásakor. Bókay szerint „Baudelaire után Rimbaud, Verlaine és Mallarmé teljesítette ki a szimbolista programot” (Bókay 2004, 14). Anélkül, hogy magunkévá tennők Benjamin felfogását az allegóriáról, tagadhatatlan, hogy az 1859-ben megjelent *L'Albatros* nyilvánvaló módon allegorikus költemény és ennyiben akár szembe is állítható Mallarmé szimbolista szonettjeivel, így azzal is, amelynek sorai „x” betűvel végződnek (*Sonnet en -x*). Verlaine számos költeménye sokkal erősebben kötődik egyfelől a romantikus dalhoz, másrészt a szecesszióhoz, mint Mallarmé képverse, melynek nem sok köze van az énekeszerű líra hagyományához. Rimbaud prózaversei köztudottan a szürrealizmust előlegezik meg. Mindennek alapján fölmerül a gyanú, hogy nem sokat segít József Attila korai verseinek értelmezésében, ha a szimbolista örökségre hivatkozunk.

Az a Hugo Friedrichtól átvett föltevés, mely szerint „a XX. századot domináló költészeti típus Franciaországban született

meg a XIX. század második felében” (Bókay 2004, 12), a magyar szakirodalom számottevő részében hallgatolagos előföltévként szerepel, holott egyáltalán nem magától értetődő. A talán legjelentősebb élő francia költő, egyszersmind az angol nyelvű költészet kiemelkedő fordítója, Baudelaire és Yeats költeményeinek példáján, igen elmélyült elemzéssel mutatta be, hogy a francia és angol költészet beszédmódja merőben különbözik egymástól – „a szavak annak ellenére lefordíthatatlanok, hogy a fogalmak egyetemesek” (Bonneyfoy 2000, 48), Baudelaire „a nyelvből magára zárt világot teremtett”, az angolszász költészet beszédmódját viszont a többértelműség határozza meg: „az angolban a szó nyitottság, merő felület, a franciában bezárkózás, tiszta mélység” (Bonneyfoy 2004, 220, 222) –, így azután nem igazán indokolt párhuzamos szakaszokról elmélkedni. Kassák számára – akinek József Attila szabadverseire tett hatását szinte mindenki elismeri – nem az 1857-ben megjelent *Les Fleurs du Mal*, de a két évvel korábbi *Leaves of Grass* jelentette a modernség kezdetét, a fiatal Pound Robert Browning drámái magánbeszédeiből merített ösztönzést, a második világháború utáni vallomásosnak nevezett költészet számára pedig bizonyos mértékig Emily Dickinson szolgált mintául. Mint ismeretes, e költőnő címtelen s rövid verseinek fogadtatását késleltette, hogy elhanyagolhatóan csekély kivétellel csak szerzőjük halála után kerültek nyilvánosságra, sőt első teljes kiadásuk a második világháború után jelent meg. Nem kevésbé módosította a 19–20. századi nyugati költészet megítélését Gerald Manley Hopkins (1844–1889) költeményeinek megjelenése 1918-ban. Jakobson magyarul is szélesebb körben ismertté vált tanulmányában – így az eredetileg 1958-ban előadásként elhangzott *Nyelvészet és poétika* című fejtegetésben vagy az először 1962-ben megjelent *A grammatika poétikája és a poétika grammatikája* című értekezésben – Hopkins mondat- s verstani újításait taglalta a modern költészet kezdeteként. Azért nem fölösleges mindezt említeni, mert az értelmezők egy része a második világháború utáni vallomásos költészettel hozza összefüggésbe József Attila kései verseit, illetve az ősi finn-

ugor mondatszerkesztésre vonatkozó olvasmányokkal, vagy az avant-garde mozgalmak költészettanával magyarázza a költő némely versében érzékelhető írásmód metonimikus, illetve nominális jellegét. Hopkins verseinek eredetisége szorosan összefügg a metonimikus jelleggel, illetve a névszói mondatok egymás mellé rendelésével. Az ő örökségével kapcsolható össze az, amit a második világháború utáni évtizedek egyik jelentős angol költője Pound, William Carlos Williams, Charles Olson és Robert Creeley költészetének „inkább névszói, mintsem igei” jellegének nevezett (Davie 1964, 119). Nem árt tehát az óvatosság, ha szerkezeti sajátosságokat valamely korszakhoz vagy irányzathoz akarunk kapcsolni. Nehéz volna közös modernségnek megfelleltetni a szóba hozott költők alkotásait.

A huszadik századi magyar irodalom korszakolásában a jelenkor tudósai közül Kulcsár Szabó Ernő képviseli a leghatározottabb véleményt. József Attila műveinek más elemzői sem vonhatják ki magukat e felfogás hatása alól. Az elutasítók s az elfogadók között áll Bókay, aki legutóbbi könyvében egy alkalommal megjegyzi, hogy nem tartja szerencsésnek a „klasszikus modernség” megnevezést, s helyette a „tárgyas költészet” kifejezést javasolja (Bókay 2004, 22). A kettő aligha azonos egymással, hiszen az előbbi inkább a német, az utóbbi az angol-amerikai költészet alapján megfogalmazott elvonatkoztatás. Az idézett könyv későbbi részében viszont a „késő modern” megjelöléssel rokon értelemben használja a „tárgyas költészet” kifejezést: „A tárgyas költészet (vagy nevezhetném késő modern költészetnek) a romantika poétikai meggyőződésének radikális felszámolását tűzi ki célul” (Bókay 2004, 61). Ha eltekintünk az apró következtetlenségtől, teljesen világos: az értelmezést az a nemes szándék vezérli, hogy bebizonyosodjék a magyar költő műveinek nemzetközi jelentősége: „József Attila 1929 és 1931 között radikális poétikai fordulatot hajtott végre, és ezzel a magyar költészet történetében egyedül, vagy legalábbis egyedül következetesen egy késő modern poétikai kifejezésmódot hozott létre, olyat, mely a magyar poézist az európai és az amerikai líra korszerű kifejezésmódjaival azonos

keretbe emelte” (Bókay 2004, 45). Ha így érvelünk, lényegében megismételjük olyan korábbi magyar irodalomkritikák föltevését, akik ugyancsak „a lépés-tartást a kor európai áramlataival” tekintették irányadónak (Szabolcsi 1963, 525). Fordulatot azért szükséges föltételezni, hogy párhuzamot lehessen vonni a magyar költő pályafutása és a költészetnek olyan vélt irányváltása között, mely nemzetközi méretű. Az ilyen korszakküszöb föltételezésével szemben némely irodalomkritikák bizalmatlanok. Főntartás érezhető például Kappanyos Andrásnak abban az észrevételében, hogy József Attila saját nevének versbe foglalása „a magyar aktivizmus élet és művészet különbségét eltörölni kívánó törekvéseire vezethető vissza [...]”; ugyanakkor azonban ott van benne a romantika művész-hérosz kultusza is” (Kappanyos 2001, 246).

E megállapítás fölveti a kérdést, miképpen jellemezhető a viszony József Attila költészete és a *Ma* című folyóirat képviselte irodalom között. Lehet ugyan azt állítanunk, hogy „az esztétizmus és az avantgarde között nincs mélyreható szemléletszerkezeti változás” (Kulcsár Szabó 1996, 22), de célszerű pontosítanunk, mi is értendő avantgárdon. Nem képtelenség azzal érvelni, hogy Picasso egész élete során festett falra akasztható képeket, de Duchamp-ra már aligha érvényes ilyen föltevés. Schwitters *Ősszonátájának* vajmi kevés köze lehet esztétizmushoz. József Attilának azok az 1924–1926 táján írt szabadversei, melyeknek írásmódja Kassák számozott verseire emlékeztet, ugyanúgy meglehetősen távol állnak *A kozmosz éneke* című szonettkoszorútól, mint Kassák szóban forgó versei Tóth Árpád költeményeitől. Ha volt látványos változás József Attila írásmódjában, az már korábban is érzékelhető, csak hogy az ő esetében a korábbi később is vissza-visszatér: ismeretes, az avant-garde némely sajátosságai még az *Eszméletben* is érzékelhetők, és Németh G. Béla joggal hivatkozott arra, hogy még az 1936 októberében keletkezett *Az a szép, régi asszony* című költemény is olvasható Juhász Gyula vagy Tóth Árpád műveinek szellemében. Más példára is lehetne hivatkozni. *A Hosszú az Uristen* visszaautal Erdélyi József költészeté-

re, holott körülbelül akkor készült, amikor a *Medáliák*, vagyis évekkel azután, hogy a költő látszólag maga mögött hagyta e pályatársának beszédmódját.

Óhatatlanul is megfogalmazódik a föltevés, hogy József Attila tevékenységét nehéz korszakok szerint tárgyalni; „nincs éles, pontosan kitapintható érzékelhető, definiálható és körülírható cezúra” (Szőke 1992, 4). Talán még azt sem tagadhatjuk, hogy az első világháború után Európa-szerte hódító újklasszicizmus hatása sem hagyta teljesen érintetlenül. A megjelölés annyiban félrevezető, hogy nem a klasszicizmus vagy akár a görög-latin ókor, hanem általában a romantikánál korábbi időszak örökségének megidézéséről van szó, vagyis annak a fölismerésnek a hatásáról, amely szerint a művészet lényegénél fogva emlékezik a korábbi alakzataira. Való igaz, hogy József Attila nem sorolható azok közé, akiknek művészetében meghatározó erejűvé vált ez az irányzat – Babits vagy Radnóti költészetére lehet gondolni –, de nyomai mégis érezhetők egyes költeményekben, korai versekben éppúgy, mint késeiekben, nemcsak az 1923-ban készült *Petőfi tüze* alkaioszi, de az 1937 márciusában keletkezett (*Én, ki emberként...*) szapphói szakaszaiban is. Nem József Attila tevékenységének különösségéről, de sokkal inkább a jelentős alkotók tevékenységére általában jellemző tulajdonságról lehet szó. Érdemes idézni abból az egyéni tehetség és hagyomány viszonyát elemző tanulmányból, amely a huszadik század egyik nagy hatású jellemzését adta a költőről: „gyakran úgy találjuk, hogy munkájának nemcsak a legjobb, de a legegényibb részei azok, amelyekben a halott költők, elődei a legélénkebben nyilvánítják ki a halhatatlanságukat. Nem a kamaszévekre jellemző, a hatásokkal szemben nyitott időre, hanem a teljes érettség korszakára gondolok” (Eliot 1950, 4).

A tizenkilencedik-huszadik század fordulójának, majd az első világháború utáni időszaknak éveit több művészeti ágban, így a festészetben, a zenében s az irodalomban is a romantika előtti alkotások széles körének újra fölfedezését hozták. Aligha választható el a távolabbi múltnak ez az átértelmezése attól a Magyarországon is érezhető hatástól, amelyet Frobenius

s tanítványa, Spengler váltott ki. A zenészek vonzódása a barokkhoz, sőt korábbi időszakokhoz éppúgy magában rejtette azt a sejtést, hogy az időben korábbi magasabb rendű is lehet, mint a költők érdeklődése a tizenhetedik századot megelőző időszakok művei iránt. „A fiatal Pound Cavalcanti s Petrarca között [...], Yeats 1550 körül, Eliot 1590 és 1850 között vélte meglátni a Bünbeesést” (Davie 1964, 202–203). Ebbe az összefüggésbe jól beilleszthető József Attila vonzódása Csokonai és Villon költészetéhez. Szabó Lőrinc esetében a szakirodalom egyik adóssága, hogy kevésbé vette tekintetbe az általa fordított hatalmas versanyagának az ösztönző hatását. „Régóta kárhoztam vagy legalábbis bosszantom a szürrealistákat – írta Pound 1940-ben –, mert együgyűen azt hiszik, hogy kitaláltak valamit, ami pedig már akkor jellemezte Guido Cavalcanti költészetét, amidőn Dante még csak tízéves volt. A középkori költészetben sok a szürrealizmus. Az emberi szellemnek vannak visszatérő igényei” (Schafer 1977, 457). E figyelmeztetésnek különös súlyt ad, hogy olyan költőtől származik, aki a trubadúrköltészetből merített ösztönzést a versbeszéd megújításához, hasonlóan ahhoz, ahogyan Nolde óceániai, Picasso pedig afrikai álarcok utánzásával kezdeményezte az expresszionizmust, illetve a kubizmust. Ha vonható igen távoli párhuzam József Attila s más huszadik századi költők tevékenysége között, akkor az föltehetően abban rejlik, hogy utánzás és eredetiség nála éppúgy nem állítható szembe egymással, mint például Pound, Szabó Lőrinc vagy Weöres Sándor esetében.

Az természetesen érthető, hogy a századelő s az avantgárd közelítésével Kulcsár Szabó Ernő a következő állomás sajátosságát akarta kiemelni, „amely az avantgarde utáni évtizedek integratív formációját teremtette meg olyan szerzők műveiben, mint Pound, T. S. Eliot, Valéry, Benn, vagy az epikában a kései Joyce, Musil, Broch és Céline” (Kulcsár Szabó 1996, 11). A prózairók névsorán aligha érdemes vitatkozni, de az talán megjegyezhető, hogy az említett költők munkássága nagyon távol esik egymástól. Valéry költészete inkább minősíthető avantgarde előttinek, Pound jórészt szabadversben írt fő művében

pedig döntő szerepet játszik az elbeszélés több, mint háromezer év történelme, az idézet és a többnyelvűség, görög, latin, francia, holland, ó- és közép-angol, ó- és közép-francia, olasz, orosz, magyar, német, perzsa, provanszál, spanyol, skót betétek, illetve töredékek, valamint hieroglifák, ideogrammak és énekes dallamok közbeiktatása. Az amerikai költő az ógörög eposznak és Henry James késleltető mondatszerkesztésének hatása alatt alakította ki saját versbeszédét. „A *Hódolat Sextus Propertiusnak* (1917) olyan elme alkotása – írta Pound egyik jelentős értelmezője –, amely James prózájával telítődött, hiszen a Mester 1916 januárjában bekövetkezett halála s a *The Little Review* 1918 augusztusában megjelent emlékszámában között Pound James egész életművét végigolvasta” (Kenner 1971, 14). Ezzel magyarázható, hogy a 79. ének az Európába átköltözött regényíróval azonosítja az *Odüsszeia* főhősét.

Bővebb kifejtés helyett talán e jelzésszerű észrevétel is elegendő annak megállapításához, hogy a szóban forgó költők erősen különböző szellemi ösztönzései miatt nehezen volna indokolható az a föltevés, mely szerint az *Eszmélet* írásmódja „a szubjektivitás felől megértett én konstrukcióját lebontó Benn–Pound–Valéry-vonulathoz” kapcsolható (Kulcsár Szabó 2001, 24). Szóba lehetne hozni, hogy Pound már imagista művei, sőt 1910 előtt, például *Histrion* című, 1908-ban kiadott költeményében is megszüntette a lírai én önazonosságát. Lényegesebb kérdés, hogy korszakoláskor mennyiben tudjuk függetleníteni magunkat attól a hiedelemtől, amelyet Bezczy Gábor a magyar irodalomtörténet-írás hibájaként jellemzett, vagyis tudomást veszünk-e arról, hogy a művek átminősülnek a befogadás történetében. Kulcsár Szabó Ernő természetesen számol a művek hatásával, például amidőn föltételezi, hogy az 1970-es években „nagy recepciós fordulat” állt be: „a modernség elindítójának tekintett Baudelaire ekkor kerül Mallarmé árnyékába, William C. Williams foglalja el T. S. Eliot helyét” (Kulcsár Szabó 1996, 28). Ismét nem sok értelme van részletkérdéseken vitatkozni, arra hivatkozván, hogy Baudelaire-t már 1899-ben azzal vádolták: Hugohoz hasonlóan és a szimbolistákkal ellentétben

„még a retorika uralmának” hatása alatt írta műveit (Symons 1958, 46), miközben Mallarmé már életében nemzetközi elismerésnek örvendhetett – 1893-ban Edmund Gosse méltatást közölt róla *Questions at Issue* című kötetében s egy évvel később díszdoktorrá avatták Oxfordban –, Williams fölfedezését pedig legalább 1948-tól szokás számítani, amikor a *Paterson* című költemény első része „hirtelen méltatásokat váltott ki” (Kenner 1971, 405). A bökkenő ott van, hogy a művek hatásának – egyébként sokféle okra visszavezethető – változásairól könnyebb föltevéseket megkockáztatni, mint azokat bizonyítani. Az új műszaki, sőt talán természettudományos eredmények is kiszoríthatják a korábbiakat, de a művészetben a jelentős alkotások általában nem egymás rovására érvényesülnek.

Williams valóban írt olyan verset, amelyet talán lehetséges együtt olvasnunk József Attila némely szövegével. Példaként a *Proletár portré* című szöveget idézném, amely *A korai vértanú és más költemények* (1935) című kötetben jelent meg. Orbán Ottó fordította magyarra:

Nagydarab fiatal nő fedetlen fővel  
kötényben

Simán hátrafésült hajjal áll  
az utcán

Harisnyás lába nagyujjával a járdára  
támaszkodik

Cipője a kezében. Vizsgálódva  
néz bele

Kihúzza belőle a papír talpbélést  
hogy megtalálja a szöveget.

Nem hiszem, hogy kiemelkedően jelentős e költemény. Fogadtatása már a kezdetben sem volt kedvező. A költő saját

bevallása szerint „Ezra Pound azt írta, hogy nem szereti a proletár hangnemét. Túlzottan is nyilvánvaló, amit mond, s akkor mi az értelme? A nő éppolyan jól illik Oroszországhoz, mint Passaic (New Jersey államban található ipari városához)” (Williams 1986, 1: 540). A kifogást alighanem úgy lehet értelmezni: Pound – akinek költészete éppúgy hatott Williams műveire, mint megfordítva – túlzottan általánosnak vélte a *Proletár portrét*, hiányolta belőle a sajátosságát, különösséget. Lehet Pound s Eliot politikai nézeteit kifogásolni, de tudtommal egyikük sem írt úgynevezett közéleti vagy mozgalmi verset. Williams idézett műve József Attila olyan szövegeivel rokonítható, amelyeket éppúgy nem sorolnék a sok újr olvasást igénylő művek közé, mint a *Proletár portrét*.

Ha vonható távoli párhuzam az *Eszmélet* s Benn némely költeménye között, az föltehetően a bölcséleti vonatkozások miatt lehetséges. Köztudott, hogy a magyar költő sok bölcséleti munkát olvasott; „mit csináljak, ha költő voltom ellenére kényszerít a filozófia is?” – írta már 1928. november 16-án (Vágó 1975, 185). A német nyelvű költészetben nagyon erős hagyománya van bölcsélet és költészet rokonításának, de ez nem igazán köthető egy adott korszakhoz. Benn ösztönzést meríthetett Rilke, George, Nietzsche, sőt Hölderlin némely szövegéből is. József Attilának nem állt rendelkezésére ilyen gazdag örökség, s ez tagadhatatlanul eredetiségét bizonyítja.

Mennyiben indokolt műveinek összehasonlítása a francia költészettel? Tverdota György a „poésie pure” vitájával hozta összefüggésbe a *Medáliákat*: „A versciklus a tiszta költészet hermetikus, az elízió [...], az értelemkövetés műveletével bátran és határozottan élő mallarméi változatát valósítja meg”. Az *Eszmélet* rendkívül alapos elemzésében azután olyan megfogalmazáshoz folyamodik, amely egyszerre tagadja s veszi át Kulcsár Szabó felfogását: „A mallarméi tiszta költészet felől a költő a baudelaire-i tiszta költészet irányába tett fordulatot”. Talán érezvén, hogy állítását valaki úgy is értelmezhetné, hogy mintegy az időben visszalépésre vonatkozik, némileg védekezve hozzáteszi: „Van olyan vélemény, amely szerint az igazán kor-

szerű költő túllép a hasonlaton” (Tverdota 2004, 102–103, 104, 140). Lehet, az utalás Bennre vonatkozik, aki a modern líra négy ismérve közül a másodikként valóban a hasonlat mellőzését említette. Észrevétele, mely szerint „egy MINT mindig az elbeszélésnek, a tárcaszerűségnek a behatolása a lírába” (Benn 2001, 18), nem célkitűzés, de több évtizedes tapasztalatból levont tanulság. Állításához hozzá lehet tenni, hogy Mallarmé szimbolizmusának is nagyon lényeges összetevője volt a hasonlat mellőzése. József Attila költészete tehát ebben a vonatkozásban éppúgy nem hasonlít Mallarmé vagy Benn műveire, mint a *Te meg a világ* írásmódja. Ha az *Eszmélet* némely részlete az „álomleírással” rokon – márpedig Tverdota ezt állítja a második szakasról (Tverdota 2004, 123) –, akkor a költemény írásmódja inkább a szürrealizmussal hozható összefüggésbe. Mallarmé műveiben tudtommal nincs igazán kitüntetett szerepe az álomnak.

Azokat a kései verseket, melyekről korábban Németh G. Béla azt állapította meg, hogy „kijelentésszerűek, gnóma-, axióma-, szentencia-karakterűek” (Németh 1982, 57), újabban Bókay „vallomásos költészet”-ként jellemezte. Ez a szakkifejezés angol nyelvterületről származik. 1959-ben M. L. Rosenthal vezette be, Robert Lowell *Life Studies* című kötetének méltatásakor. Utóbb azután kiterjesztette a használatát, olyan irányzatot jelölt vele, melynek Lowell mellett a nálunk jól ismert és Bókay legutóbbi könyvében is szerepeltetett Sylvia Plath, valamint Allen Ginsberg, Theodor Roethke, John Berryman és Anne Sexton volt a fő képviselője. Rosenthal 1967-ben kiadott könyve, a *The Modern Poets: American and British Poetry Since World War II* (New York: Oxford University Press) nyomán a kifejezést magyar értekezők is átvették. A különbség Németh G. Béla s Bókay Antal megközelítése között nyilvánvaló, és József Attila költeményeinek befogadástörténete szempontjából figyelmet érdemel. Németh G. Béla az *Eszméletet* is a kései művekhez közelítette, arra hivatkozván, hogy „tüzetes analízis után az inkább a végszakaszhoz tartozik” (Németh 1982, 48), Bókay viszont a korábbi művet s az utolsó időszak termékeit egymás-

tól különböző két fejlődési szakasznak feleltette meg, azt sugalmazván, hogy élete végén a magyar költő mintegy megelőzte az angol nyelvű költészetben a második világháború után kibontakozott irányt. Erre enged következtetni az a kijelentése, hogy „József Attila sajátos helyzetéből következően már nagyon korán (poétikai értelemben talán túl korán) bejárja ezt az utat” (Bókay 2004, 26).

Ismeretes, hogy a történeti folyamatok megszakíttóságára vonatkozó föltevés idegen szerzők munkáiból került át a magyar szakirodalomba. „Az egyes episztemék közötti átmenetek Foucault számára nem megmagyarázhatóak” – írja Bódy Zsombor (Bódy 2003, 38), és észrevétele teljesen indokolt. Nem szükséges posztmodern felfogásra hivatkozni ahhoz, hogy kétségbe vonjuk a célelvű előrehaladást a művészetekben. A szó- s írásbeli költészet összehasonlító tudósai is arra a következtetésre jutottak, hogy az „evolúciós szakaszok (stages) gondolata talán már nem használható (helpful) fogalom” (Finnegan 1992, 268). A posztmodern távlat kizárja a lehetőséget, hogy egyenes vonalvezetésű fejlődéstörténetben gondolkozzunk. Ha nem ilyen távlatból szemlélődünk, viszonylag kevés a hasonlóság József Attila s az említett nem magyar költők művei között.

Az viszont legalábbis valószínű, hogy az *Eszmélet* szövegéből ki lehet hallani a *Te meg a világ* némely költeményére jellemző írásmód ösztönzését. A megszorításra szükség van, mert Szabó Lőrinc ebben a kötetében kiemelkedően szép költemények mellett nagyon rossz verseket is közreadott – talán elég a *Szeretlek* című verset említeni. Az *Eszmélet* negyedik és hetedik szakaszának zárata („ami van, széthull darabokra”, illetve „s látam, a törvény szövedéke // mindig fölfeslik valahol”) talán összefüggésbe hozható *Az Egy álmai* utolsó szakaszának egyik sorával: „az igaz, mint hamu porlik el.”

Ezek a megnyilatkozások szembeállíthatók azzal, amit Koestler a kommunizmusból kiábrándulása után zárt rendszernek nevezett. „Azt tekintem 'zárt rendszernek' – írta –, ami olyan egyetemes módszert ígér, amellyel minden jelenséget meg lehet magyarázni és az ember minden bajára gyógyírt lehet találni.

Az ilyen rendszer nem engedi meg, hogy újonnan megfigyelt tények alapján módosítsák. [...] Ha egyszer beléptünk a bűvös körébe, elveszítjük ítélőképességünket” (Koestler 1952, 231).

Vannak József Attilának olyan költeményei, amelyek éles ellentétben állnak az elért bizonyosságnak efféle hiedelmével. Nincs kizárva, ezek a legjelentősebb művészi teljesítményei.

### Az életmű ellentmondásai

Megfontolást érdemel a figyelmeztetés, hogy „a marxista magyar irodalomtörténet-írás alighanem éppen a harmincas évek irodalmáról alkotta a legönkényesebb és leginkább átideologizált képet” (Kulcsár Szabó 1996, 13). Nem tagadható, hogy ez az örökség is része a művek hatástörténetének, mint ahogyan az életrajzi megközelítés hozadékát sem lehet kitörölni. Segíthetnek a művek értelmezésében, de kockázataik is vannak. Már utaltam arra, hogy az életrajzi szempont érvényesítése könnyen feledtetni, hogy a megfogalmazott művészi szándék és a mű hatása sosem esik egybe. Ami a költőnek a kortársak emlékeztében fönmaradt szavait illeti, ezek sokszor inkább a kortársakra vetnek fényt, s csak kevésbé az alkotóra. A kultusz olykor lényeges mozzanatokat fed el, már csak azért is, mert a kortársak nem mindig az általuk ismert teljes igazságot vetették papírra. „Sok mindent abból, ami akkor kizúdult belőle, ma sem írhatok le” – jegyzi meg Illyés Gyuláné a költővel folytatott leg súlyosabb beszélgetéséről (Illyés 1987, 101). Szabolcsi Miklós adatokban olyannyira gazdag, eredetileg négykötetes művének már az elején kénytelen volt leszögezni, hogy a költő idősebb nővéreinek könyvében – amely érthető módon megkülönböztetett hitelességű forrásnak számít – még az adatok egy része is „teljesen hibás”, nem is szólva arról, hogy József Jolán „különbéle részeket költött bele” a költő levelébe, mások tanúságtételéről pedig általában megállapítható, hogy „az emlékezéseket csak nagy fenntartással lehet használni” (Szabolcsi 1963, 50, 276,



234), hiszen a múlt fölidézője „nyilván későbbi gondolatokat vetít vissza” (Szabolcsi 1977, 570). Az életrajzi megközelítés fogvatékosságaira utóbb Tverdota György is fölhevta a figyelmet, hangsúlyozván, hogy a visszaemlékezők állításainak „autentikus voltát nehéz igazolni” (Tverdota 2004, 22).

Másfelől viszont József Attila költészete mint történeti alakulat nem függetleníthető a két háború közötti magyar szellemi élet hangsúlyozottan változó megítélésétől. Különösen komolyan vehető ez a rész-egész összefüggés, ha igaz, hogy e költészet több szempontból is rokonítható Szabó Lőrincével. Ilyen távlatból ítélve, nem egészen bizonyos, hogy a késő modern korszakküszöb – mely kifejezést először hihetőleg az 1980-as évektől Magyarországon is jól ismert John Barth használt azzal a céllal, hogy az általa is képviselt, posztmodern prózát megkülönböztesse Thomas Pynchon és mások késő modernnek elkeresztelt írásmódjától (Barth 1980) – sokkal tartalmasabb fogalom, mint a bartóki modell vagy a népi szürrealizmus. Eddig egyikük jelentéskörét sem sikerült eléggé határozottan körvonalazni. A késő modern esetében azért sem könnyű ez a feladat, mert az sem okvetlenül egyértelmű, mit is nevezünk modernnek. Egy korábbi tanulmányomban az *Elektra* újszerűsége s *A rózsalovag* visszatekintő jellege közötti ellentétre próbáltam hivatkozni, de nagyon is elképzelhető, hogy folytonosság is egymáshoz kapcsolja Richard Strauss két alkotását, és hasonló kettősség jegyében is lehet jellemezni a *Tristan* és a *Meistersinger* viszonyát. Mielőtt azonban biztosak volnánk megnyugtató végkövetkeztetésünkben, érdemes eltűnődni azon, vajon igazán meggyőzően lehet-e bizonygatni a folytonosságot *A tavaszi áldozat* s a *Pulcinella*, avant-garde és újklasszicizmus között. Ez utóbbi kérdéstről a magyar irodalom történézésének is tudomást kell vennie. Nem túlzottan részleges-e a rokonság *A ló meghal* s Kassák páros rímes versei, vagy akár a *Szegényember balladája* s a *Medáliák* között?

Sajnálatos és talán meglepő is, hogy az újhistorizmus ösztönzése ezidáig kevésbé érzékelhető József Attila tevékenységének méltatásaiban, hiszen Szabolcsi Miklós négy kötete na-

gyon sok anyagot szolgáltat egy olyan megközelítéshez, amely a művelődéstudomány (cultural studies) szellemében fogant. Való igaz, hogy számolni kell annak a kísértésével, hogy a magát „új”-nak feltüntető historizmus valójában visszatérést is jelenthet a régebbi pozitívizmushoz, de e veszély nem indokolhatja, hogy a két háború közötti magyar politikai s szellemi életből mintegy kiemeljük, s tőle függetlenül értelmezzük József Attila szövegeit.

Az 1919 s 1945 közötti magyar művelődésben sokféle, olykor egymásnak ellentmondó irány érzékelhető. Szabó Dezsőtől Bajcsy-Zsilinszky Endréig számos olyan személyre lehet hivatkozni, akinek hátrahagyott írásaiban nehéz volna folytonosságot bizonyítanunk. A történeti összefüggésrendszert idézzük föl, ha „József Attila támaszkodását Pauler Ákos filozófiájának bizonyos mozzanataira” vesszük figyelembe (Tverdota 2004, 145) az *Eszmélet* olvasásakor, de ehhez érdemes hozzátenni: Pauler felfogása aligha békíthető össze marxistának nevezhető eszmékkel. Talán még azt is célszerű volna megvizsgálni, nem hatott-e a költő bölcseleti érdeklődésére Bartók György szemlélete, hiszen járt azokra az órákra, amelyeket Böhm Károlynak ez az egykori tanítványa tartott a szegedi egyetemen. Bartók Lipcsében és Heidelbergben is tanult, majd nemcsak Kantról jelentetett meg könyvet, de Fichte egykori tanítványának, Köteles Sámuelnek munkásságáról is közölt hosszabb tanulmányt az *Athenaeum* 1910-11.-i évfolyamában – föltehetően azt a könyvet is tanította, melynek az „én személyes önazonosságá”-ra vonatkozó fejtegetéséből e tanulmány elején idéztem (Köteles 1839, 26) –, s alighanem Heidegger legkorábbi magyar olvasói közé tartozott. Mindenesetre nagyon is indokolt hangsúlyozni, hogy József Attila alkotásai sokféle szellemi ösztönzéssel hozhatók összefüggésbe, s már csak ezért is indokolt a figyelmeztetés, amely szerint életművének „szólamai nem okvetlenül konzonánsak egymással” (Veres 2001, 67). Nem lehet ugyan kizárni annak a lehetőségét, hogy a következtelenségek inkább látszólagosak, és mélyebb folytonosságot álcáznak – talán hasonló módon, mint Kosztolányi esetében –, de ennek kimutatásához

az eddiginél sokoldalúbb fogalmat kellene kapnunk a korszak magyar és nem magyar művelődéséről.

Az eszmetörténeti s életrajzi vizsgálódásokhoz hasonlóan a lélektani elemzés érvénye is részleges az irodalomtörténet számára. Tverdota joggal teszi föl a kérdést a *Vallomás*, illetve a *Rapaport-levél* néven emlegethető szöveg taglalása közben: „Vajon József Attila ’tudattalanjának’ működését nem befolyásolták-e itt és másutt a mélylélektan nagyon is elméleti sugallatai?” E kérdés valójában állításként is olvasható, s akkor ki lehet zárni a lehetőséget, hogy e szövegek bármelyikében „a szerepek mögül fölbukkanna a leplezetlen, nyers én”. A szövegmagyarázó nagyon indokoltan hitelteleníti az idézett föltevést, arra hivatkozván: „a költő ezekben az 1934-es írásokban is valamilyen szerepekben nyilvánul meg” (Tverdota 2004, 45). Mivel nem valószínű, hogy létezik olyan nyelvi megnyilatkozás, amelyet ne lehetne összefüggésbe hozni megalkotott szereppel, aligha van értelme bizonygatni, hogy a *Rapaport-levél*nek az anyára vonatkozó szövegrészei „többnyire nem empirikus lelki realitások közvetlen dokumentumai, hanem elméletileg orientált konstrukciók” (Lengyel 2003, 124). Ezért csak annyit kockáztatnék meg: a József Attilától származó szövegek némelyike nagy hatású költészet, a szóban forgó két szöveg viszont nem ide tartozik.

Nem szükséges a név nélküli irodalomtörténet eszményét vallani ahhoz, hogy elismerjük olyan szemlélet létezését, amely nem az életművet fogadja el egyedül érvényes egységnek az irodalomtörténetben. Bármennyire vitathatók is a korszakolások, lényegében ilyesféle alapföltevés a kiindulópontjuk. Különösen akkor nehéz ragaszkodni az életmű egységéhez, ha „a szubjektivitás felől megértett én konstrukciót lebontó” költészetet keresünk a harmincas évek magyar irodalmában (Kulcsár Szabó 2001, 24).

Elképzeltető, hogy a rendelkezésünkre álló megközelítések közül a hatástörténet segíthet leginkább abban, hogy megértsük József Attila életművének belső ellentmondásait. Az ilyen irányú vizsgálódásnak két ellentétes kísértéssel kell szembenéznie:

vagy a vélhetően megtörténtre kell szorítkoznia – mintha olykor Jauss is beérte volna ennyivel –, vagy az elődök véleményének kiigazítására kell törekednie, s akkor esetleg az előírászerű hangnembe kénytelen átváltani. Ez utóbbi érzékelhető Lőrincz Csongor figyelemre méltó tanulmányában. Némi elégedetlenséggel állapítja meg az olyan 1928–32 között írt versekről, amelyek „tájéleíró” elemeket mozgósítanak a lírai ’én’ önmagára [...] való kérdezésében, önértelmezésében”, hogy e szövegek eldöntetlenségekben bővelkedő „apoztrofikus konfigurációja [...] nem sok nyomot hagyott a recepcióban” (Lőrincz 2001, 123–124). Akadállyal is kell számolnia a hatástörténet tanulmányozójának: sokszor nehéz elegendő s megfelelő bizonyítékot találni a művek olvasottságára, illetve értelmezéseire. Azt a föltevést sem volna könnyű igazolni, mely szerint „hatástörténeti tény, hogy míg a modernség önmegértésének kérdésirányában beállt gyors ütemű váltakozás úgyszólván a 20. század minden klasszikusát kiszolgáltatta már valamely fokú átértékelésnek, úgy látszik, József Attila az egyedüli, aki biztonsággal őrzi megszilárdult helyét a kánonban”. Nem vagyok bizonyos abban, hogy „ilyen töretlen a fogadtatástörténete”. Talán még az sem magától értetődő, hogy József Attila a „legszilárdabban kanonizált modern klasszikusunk” (Kulcsár Szabó 2001, 15, 18–19).

Azokat a verseket, amelyekben a költő egy politikai mozgalom szószólójaként nyilatkozik meg, még ma is tudom kívülről. Vonakodom elfogadni, hogy „minden ideológiai töltetük ellenére mégis az úgynevezett ’jó’ vagy ’sikerült’ műalkotások csoportjába tartoznak”, és vélt sikerüket nem indokolnám azzal, hogy „ezekben is jórészt a más jellegű költeményekből ismert elemek, motívumok szerepelnek” (Lőrincz 2001, 140–141), mert versolvasáskor nem okvetlenül motívumok fölismerésére összpontosítom a figyelmet. A szóban forgó verseket Fried István találóan „képviselési költészet”-nek nevezte s a „városi folklórhoz” közelítette (Fried 2001, 83–84). Csakis annyit mondhatok: számomra e szövegek jelentékeny mértékben leértékelődtek a legutóbbi évtizedekben. Nem tudom, mekkora

az az értelmező közösség, amelyhez tartozom, de elgondolkoz-  
tatónak vélem, hogy a költő rendíthetetlen barátja és nyelv-  
nek kiváló méltatója már a második világháború idején így írt  
a *Munkásokról*: „Képzeletét béklyóba szorítják a káté-szocia-  
lizmus képzelet. Micsoda esések a lendületek után, mikor egy-  
egy konvencionális marxista szólam, mint kolonc visszarántja  
a prózába a költőt. [...] Költészet és eszményretorika váltakozik  
az üresen konvencionális befejező sorig” (Németh é. n., 112).

Annyit talán megkockáztathatok, hogy töretlenségről be-  
szélni József Attila költészetének hatástörténetében megté-  
vesztő, mert az 1950-es években e költőnek más szövegeit ta-  
nították, mint manapság. Akár van köze a *Haszon*, a *Lebukott*,  
a *Munkások* című, a *Mondd, mit érlel...* kezdetű versnek, vagy  
a *Bérmunkás-balladának* a *Dreigroschenoper* némely betétei-  
hez, Kästner egyes szövegeihez vagy Faludy György ballada-  
utánzataihoz, akár nincs, nem tudok olyan Valérytól, Poundtól  
vagy Benntől származó versről, amely rokonságot árulna el  
velük. Szabó Lőrinc versei között lehet hasonlót találni. A *Sze-  
génynek lenni s fiatalnak* utolsó előtti szakaszából idéznék két  
olyan sort, mely 1926-ban, a *Fény, fény, fény* című kötetben így  
jelent meg:

vissza, vissza, testvéreim,  
kezdetek, lelkek, proletárok!

Később a költő ezt a változatot közölte:

tanulnunk kell, testvéreim,  
ujak, indulók, proletárok.

Egyáltalán nem zárnám ki annak a lehetőségét, hogy a moz-  
galmi versek felől is olvasható az *Eszmélet*. Különösen a har-  
madik és tizedik szakaszra lehet hivatkozni. Csakhogy az is  
lehetséges, hogy az

[...] e léha, locska  
lelkek közt ingyen keresek  
bizonyosabbat, mint a kocka

szavakkal megfogalmazott igény kielégíthetlenségét sugallja  
a későbbi szakasz zárzata, amely úgy jellemzi a „meglett em-  
ber”-t, mint aki

nem istene és nem papja  
se magának, sem senkinek.

Ez a két sor akár összefüggésbe is hozható egy 1924 októ-  
berében keletkezett vers, *A csoda* kezdő szakaszával:

Kár volna magamat eladnom  
Célért, eszméért, okért, hitért.  
Hogy magyarázzam az eget másoknak.  
Eladni magamat semmiért.

Amennyiben a művész és az anarchista közötti rokonság  
megfogalmazásaként is olvashatók e szavak, valóban föltételez-  
hető távoli párhuzam Gottfried Benn némely megnyilatkozása-  
sával.

Kulcsár Szabó Ernőnek tökéletesen igaza van akkor, amidőn  
a párttörténeti, életrajzi s lélektani megközelítés egyoldalúsá-  
gára, sőt buktatóira figyelmeztet, ám az ő érvelése is vitatha-  
tó, mikor az *Eszmélet* értelmezése közben „az *Ihlet és nemzet*  
[...] okfejtése”-re hivatkozik (Kulcsár Szabó 2001, 17). Értekező  
műben kifejtett gondolatmenet nem okvetlenül felel meg költői  
műben megnyilvánuló szemléletnek. Az idézett állítás éppúgy  
megkérdőjelezhető, mint Tverdótának az *Eszmélet* harmadik  
szakaszára vonatkozó kijelentése, mely szerint: „Aki ismeri  
József Attila művészetbölcseleti koncepcióját, pontosan tudja,  
miről beszél itt a költő” (Tverdota 2004, 134).

Akár volt tudathasadása a költőnek, akár nem, annyi bizo-  
nyos, hogy az én azonossága már meglehetősen korán kérdé-

sesnek mutatkozott a költészetében. Példaként az 1924-ben írt költeményekből idéznék:

Vár ránk a lány, aki mi vagyunk,  
Vár rátok a legény, aki meg ti vagytok, (*Nyár volt*)

Mindig figyel valaki – biztos kancsal –  
A hátunk mögött. Hátrafordulok:  
Ki vagy?... [...]  
Csak én vagyok, csak én! [...] (*Figyel a kancsal*)

Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz [...] (*József Attila, hidd el...*)

Ezek a költemények előrevetítik a személyiség egységének elbizonytalanítását az olyan kései versekben, mint például az 1936 utolsó két hónapjára keltezett *Magány*, amelynek végső szakaszában olvasható a következő sor: „látom a szemem: rám nézel vele.”

Természetesen lehet másféleképpen is olvasni e költeményeket. A *Magány* például az úgynevezett szerelmi költészet köréhez is kapcsolható, csak hogy ez egyáltalán nem cáfolja az itt adott értelmezést. Ellenkezőleg: a szerelmi líra évszázadok óta alkalmat adott az én azonosságának megkérdőjelezésére. Csakis akkor lehetne tagadni ezt, ha az idézett szöveget nem költeményként, de magánlevélként olvasnók. A verseket más versekhez képest is írják és olvassák, s a *Magány* a líra nagy múltú hagyományába illeszkedik.

Azok a költemények is összefüggésbe hozhatók a lírai én hasonló értelmezésével, amelyeket Németh G. Béla önmegszólító versekként jellemezett. Közös tulajdonságukat olyan párbeszédben jelölte meg, „amelynek csak egyik felét halljuk”. A szorongás (Sorge) kiáltásaként értelmezte e szövegeket, és az „erkölcsi jelleg”-re utaló szókincsű „önfelszólítás” mellett „a létige [...] felszólító módban” szerepeltetését és a „szentenciózusság”-ot vélte megkülönböztető tulajdonságuknak (Németh 1982, 117,

154, 157, 160–161). Amennyiben „az (*Én költő vagyok...*) szerepképlete összeegyeztethetetlen az *Ars poetica*éval, a *Thomas Mann* üdvözlésének emberképe szögesen szemben áll az *Eszméletével*, A város peremén nyelvfölfogása pedig kizárja *Költőnk és korá*-ét, valóban nem lehet József Attila verseit „valamilyen egységes [...] én hangjaként” hallani (Kulcsár Szabó 2001, 19), csak hogy ez más költőkre, és pedig nemcsak a huszadik században éltekre is vonatkoztatható. Vajon a *Tündéralom* a teremtetett költői én vonatkozásában nem áll-e közelebb Vörösmarty némely költeményéhez, mint *Az apostolhoz*?

Való igaz, hogy az *Eszmélet* erősen különbözik „a saját hanghoz kötött lírai bensőség (Innerlichkeit) megnyilvánulásától”, de ez nem okvetlenül „költészettörténeti fordulópon” (Kulcsár Szabó 2001), hiszen ebben a vonatkozásban Hopkins vagy Mallarmé hangúlyozottan személytelen költeményei is szembeállíthatók a romantikus örökséggel. „Az egyén [...] semmi módon nem fix vagy önálló alany, hanem társadalmi folyamat, a termelésnek tárgya és alanya, társadalmi alany és társadalmi tárgy” – írta a költő egyik értekezésében (József 1958, 122), és már korábbi szövegei is kétségessé teszik a következetes ragaszkodást valamilyen értékrendhez. „Ha statisztikát készítenénk József Attila igekötőiről – érvel a költő személyiségének egyik elemzője –, bizonyára kitűnne az 'el-' gyakorisága. [...] Ezzel párhuzamos a 'szét-' igekötő használata [...], világosan utalva énjének szétesésére” (Kassai 2003, 188). E föltevésnek nem mond ellent, hogy a *Mondd, mit érlel...* című versben más beszélő más olvasót szólít meg, mint az *Eszméletben*. Talán nem túlzás azt állítani, hogy „bizony kérdésessé tehető (lenne) a kései József Attila-versek egyazon szerzőnek tulajdonítása” (Janzer 2001, 71). Sőt, olykor egyazon költemény szövegében is érzékelhető a jelentés szétszórtsága. József Attila éppúgy világosan látta a jelentő értelemképző szerepét, mint Kosztolányi, hiszen az *Ady-vízió*ban nyomatékkel hangsúlyozta, hogy „a rím olyan dolgokat fon össze, amelyeknek különben semmi közük egymáshoz” (József 1995, 167). Ezzel is magyarázható, hogy az *Eszméletben* „teljesen ellentétes kijelentések egymás mellé

kerülnek. Nem vitáznak egymással, nem folytatnak dialógust, csupán egymás mellett vannak” (Janzer 2001, 75).

### A mű befejezetlensége

E költészet olvasója nemcsak arra kényszerül, hogy elveszítse az életmű egységébe vetett hitét, de az egyedi műalkotás azonosságának eszményét is kérdésesnek kell tekintenie. Tagadhatatlan, hogy a szövegváltozatok, illetve az egyik versből a másikba átemelt sorok legalábbis kétségessé teszik az önmagára zárt, befejezett mű eszményét, de elhamarkodott volna ezt a korszak jellemző vonásaként számon tartani. A romantika, sőt már a reneszánsz költői is folyamodtak hasonló megoldásokhoz. Ez indokolta a különböző változatokat közreadó kiadások megjelentetését. Nincs kizárva, hogy a végleges szöveg eszménye voltaképp csak meglehetősen szigorú korlátok között érvényesült az irodalom történetében. Elképzelhető, hogy valamely olvasó nem a véglegesnek nyilvánított változatot tartja a legértékesebbnek. Szabolcsi Miklós alighanem joggal jegyezte meg, hogy az 1923 végén írt *Karácsony* első változatához képest „a *Nem én kiáltok*ban közölt tömörített változat [...] egységesebb, halkabb – de erőtlenebb” (Szabolcsi 1977, 273). Nemcsak a szövegközöttiség, de az újraírás és a töredékesség is általában a költészet jellemzője, ezért nagyon óvatosan kell bánnunk az időszakaszokra vonatkoztatással. Nehéz eldönteni, befejezett szöveg hatását kelti-e például a *Kláriskok*. Egyetlen költemény-e az *Eszmélet*, ahogyan Szabolcsi Miklós gondolta, azzal érvelvén: „mint ahogy az egyes szakaszok voltaképpen egy-egy emelkedő-eső részből vannak összetéve [...], úgy feszül egymásnak a vers első fele, az I–VI. szakasz, a második felének”, továbbá: „egymás tükörképeként áll az első és utolsó szakasz”, s ez utóbbi „a feloldás, a lezárás, a szintézis szakasza” (Szabolcsi 1969, 49, 61–62), avagy versfűzér, amint Tverdota véli? Őszintén szólva nem tulajdonítok túlzottan nagy jelentőséget e vitá-

nak. Értelmezés kérdése, hogy tizenkét versként avagy egyetlen költeményként olvasom József Attilának e szövegét. A huszonegyedik század elején már másként olvasunk verset, mint elődeink, hiszen avant-garde és posztmodern alkotások mintegy hozzászoktattak bennünket ahhoz, hogy viszonylagosnak lássuk a különbséget szerves vagy hangsúlyozottan megszerkesztett egész és véletlenszerű halmaz („bricolage”) között. Nem maradéktalanul meggyőző érv, hogy ha a költemény „szerkezete kifejtő, haladványos lenne”, a halált megidéző ötödik és a gyerekkorra visszaemlékező nyolcadik szakasznak „helyet kellene cserélnie” (Tverdota 2004, 196), mert hiszen még elbeszélő művekben is gyakori, hogy a korábbi esemény a szövegnek későbbi részében szerepel. Általánosságban megállapítható, hogy az irodalmi alkotások létezési módjából következik, hogy a különböző részek sorrendje az értelmezéstől függ, vagyis nem tételezhető föl egyetlen, véglegesen rögzített egymásután.

Amennyiben igaz, hogy a negyedik versszak „a világról két víziót állít szembe egymással, egy statikusát és egy dinamikusát, egy deterministát és egy vitalistát” (Tverdota 2004, 149), akkor még egy szakasz egységét is kétségbe lehet vonni, hiszen az első öt sor végén pont áll, és semmiféle nyelvi jel nem utal arra, hogy az utolsó három miféle viszonyban áll az első öttel:

Akár egy halom hasított fa,  
hever egymáson a világ,  
szorítja, nyomja, összefogja  
egyik dolog a másikat  
s így mindenik determinált.  
Csak ami nincs, annak van bokra,  
csak ami lesz, az a virág,  
ami van széthull darabokra.

Ha elfogadjuk, hogy szembeállításról van szó, akkor egyes szakaszok között is föltételezhetünk hasonló viszonyt.

Természetesen lehetne arra gondolni, hogy az ilyen mellérendelés különösen jellemző a huszadik századra, csak hogy

tagadhatatlan, hogy korábbi verseknél is érzékelhető. Coleridge *Kubla kán* című költeményének két része között például egyáltalán nem nyilvánvaló a kapcsolat, ellentét vagy oksági összefüggés. Ugyanaz a szöveg nem ugyanaz a mű különböző értelmezésekben. Schumann *Karneválját* Robert Casadesus egyetlen lendülettel fogja át, Arturo Benedetti Michelangeli sokkal lassabb előadásában olyan rövid töredékek füzéréként hangzik ugyanez az alkotás, amelyeknek a sorrendje sem okvetlenül meghatározott. Hihetőleg történeti csalódás, hogy az újabb szövegek egységét olykor lazábbnak érezzük. Ismeretes, hogy Samuel Johnson tizenharmadik századi költő s értekező távoli világok erőszakos egymás mellé kényszerítését vélte látni némely tizenhetedik századi költők verseiben. A szerves egység eszménye aligha létezett a romantika előtt.

Véletlenszerű-e az *Eszmélet* szakaszainak sorrendje? Többféle folytatás hatását is érzékelheti az olvasó. Példaként kint és bent viszonyának bonyolítása említhető a második, harmadik és hatodik, vagy a széttöredezésre, a törvény szövedékének fölfelcsésére illetve a múlt meghasadására vonatkozó szavak összefüggése a negyedik, hetedik és kilencedik szakaszban. Egyáltalán nem bizonyos, hogy nem fogható föl e kétszer három részlet olyan folyamat két szemléletének kibontakoztatásaként, amely a többi szakaszt is értelmezheti, majd pedig úgy jellemzi a beszélőt, mint

ki nem istene és nem is papja  
se magának, sem senkinek.

Ha a tizedik s tizenegyedik szakaszt a sztoikus és epikureista értékrend szembeállításával hozzuk összefüggésbe, akkor fölvetődik a kérdés, nem olvasható-e a végső szó olyan bölcsesség megnyilvánulásaként, amely túljutott a bizonyosság fürkészésén. Ezúttal nem vállalkozhatom a költemény részletes értelmezésére. Pusztán annyit szeretnék jelezni: fontos szerepet játszik benne a kimondatlan, de ez nem zárja ki, hogy a tizenkét szakaszt egyetlen folyamat részeként olvassuk.

Az *Eszméletet* többen magyarázták, mint szerzőjének bármely művét. Az, hogy keményen ellenállt a kisajátításnak és egyúttal a József Attila költészetével foglalkozó vizsgálódások megannyi fonákjára hívja föl a figyelmet, ékesen bizonyítja, milyen kivételesen jelentős alkotás. Nem fogalmaz meg erkölcsi tanulságot, és aligha olvasható egységes szerzői hangnyilatkozásának. Talán erre is visszavezethető nagy művészi hatása.

#### HIVATKOZÁSOK

- Barth, John (1980) "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction", *Atlantic Monthly*, 245. 1: 65–71.
- Benn, Gottfried (2001) „Probleme der Lyrik”, in *Sämtliche Werke*, Stuttgart: Klett–Cotta, VI, 9–44.
- Bezeckzy Gábor (2003) „Az irodalomtörténet mint mesemondás”, in Zemplényi Ferenc–Kulcsár Szabó Ernő–Józan Ildikó–Jeney Éva–Bónus Tibor (szerk.) *Látókörok metszése*, Budapest: Gondolat, 57–81.
- Bódy Zsombor (2003) „Michel Foucault és a történeti diszciplína”, in Szekeres András (szerk.) *A történelem szerszámosládája*, Budapest: L'Harmattan–Atelier, 37–50.
- Bókay Antal (2001) „Határterület és senki földje: Az én geográfiája az *Eszmélet* XII. szakaszában”, in Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.) *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Budapest: Anonymus, 158–171.
- Bókay Antal (2004) *József Attila poétikái*, Budapest: Gondolat.
- Bokor László (szerk.) (1987) *Kortársak József Attiláról*, Budapest: Akadémiai.
- Bonnefoy, Yves (2000) *La communauté des traducteurs*, Strasbourg: Presses Universitaires..
- Bonnefoy, Yves (2004) *Shakespeare and the French Poet*, (ed.) Naughton, John, Chicago: The University of Chicago Press.
- Davie, Donald (1964) *Ezra Pound: Poet as Sculptor*, New York: Oxford University Press.
- Eliot, Thomas Stearns (1950) *Selected Essays*, New York: Harcourt Brace and Co.
- Fenyő D. György (2003) „Megkapaszkodás és elszakadás: József Attila

la: (Könnyű emlékek...)”, in Tverdota György–Veres András (szerk.) *Testet öltött érv: Az értekező József Attila*, Budapest: Balassi, 85–95.

Finnegan, Ruth (1992) *Oral Poetry: Its nature, significance and social context*, Bloomington: Indiana University Press.

Fried István (2001) „József Attila ’háromgarasos’ versei”, in Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.) *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Budapest: Anonymus, 79–90.

Gadamer, Hans-Georg (1999) *Gesammelte Werke*, Tübingen: J. C. B. Mohr.

Horváth Kornélia (2001) „Versnyelv és műfajváltás József Attila *Rejtelmek* című versében”, in Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.) *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Budapest: Anonymus, 142–157.

Kappanyos András (2001) „Eszek”, in Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.) *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Budapest: Anonymus, 242–249.

Illyés Gyuláné (1987) *József Attila utolsó hónapjairól*, Budapest: Szépirodalmi.

Janzer Frigyes (2001) „József Attila vagy József Attilák”, in Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő –Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.) *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Budapest: Anonymus, 71–78.

József Attila (1958) *Összes művei III*, Budapest: Akadémiai.

József Attila (1995) *Tanulmányok és cikkek 1923–1930*, Budapest: Osiris.

Kassai György (2003) „Ősiség és folytonosság József Attilánál”, in Tverdota György–Veres András (szerk.) *Testet öltött érv: Az értekező József Attila*, Budapest: Balassi, 186–192.

Koestler, Arthur (1952) *Arrow in the Blue: An Autobiography*, London: Collins with Hamish Hamilton.

Kenner, Hugh (1971) *The Pound Era*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Köteles Sámuel (1839) *Philosophiai anthropologia*, Buda: Magyar Tudós Társaság.

Kulcsár Szabó Ernő (1996) *Beszédmód és horizont: Formációk az irodalmi modernségben*, Budapest: Argumentum.

Kulcsár Szabó Ernő (2001) „’Szétterült ütem hálója’: Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében”, in Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő– Kulcsár-Szabó Zoltán–

Menyhért Anna (szerk.) *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Budapest: Anonymus, 15–41.

Kulcsár Szabó Ernő (2004) *Szöveg – medialitás – filológia: Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Budapest: Akadémiai.

Laplanche, Jean–Pontalis, Jean-Bertrand (1973) *The Language of Psychoanalysis*, New York– London: W. W. Norton and Co.

Lengyel András (2003) „A pszichoanalízis mint ’az ödipusz vallás teológiája’: Az úgynevezett Rapaport-levelek egyik értekező betétjéről”, in Tverdota György–Veres András (szerk.) *Testet öltött érv: Az értekező József Attila*, Budapest: Balassi, 119–129.

Lőrincz Csongor (2001) „Allegorizáció és jelcserélgetés József Attilánál”, in Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.) *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Budapest: Anonymus, 122–141.

Németh Andor (é. n.) *József Attila*, Budapest: Cserépfalvi.

Németh G. Béla (1982) *7 kísérlet a kései József Attiláról*, Budapest: Tankönyvkiadó.

Odorics Ferenc (2001) „Az *Eszmélet* újraolvasása”, in Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.) *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Budapest: Anonymus, 172–179.

Schafer, R. Murray (ed.) (1977) *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, New York: New Directions.

Szabolcsi Miklós (1963) *Fiatal életek indulója: József Attila pályakezdeése*, Budapest: Akadémiai.

Szabolcsi Miklós (1969) *A verselemzés kérdéseire. József Attila: Eszmélet*, Budapest: Akadémiai.

Szabolcsi Miklós (1977) *Érik a fény: József Attila élete és pályája 1923–1927*, Budapest: Akadémiai.

Szöke György (1992) „*Úr a lelke*”. A kései József Attila, Budapest: Párbeszéd.

Symons, Arthur (1958) *The Symbolist Movement in Literature*, New York: E. P. Dutton and Co.

Tandori Dezső (2001) „A ’trouville’ József Attilánál”, in Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.) *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Budapest: Anonymus, 53–57.

Tverdota György (2003a) „’Szublimálok ösztönöm’”, in Tverdota György–Veres András (szerk.) *Testet öltött érv: Az értekező József Attila*, Budapest: Balassi, 141–160.

- Tverdota György (2003b) „A József Attila-kutatás dilemmái”, in Tverdota György–Veres András (szerk.) *Testet öltött érv: Az értekező József Attila*, Budapest: Balassi, 195–213.
- Tverdota György (2004) *Tizenkét vers: József Attila Eszmélet–ciklusának elemzése*, Budapest: Gondolat.
- Vágó Márta (1975) *József Attila*, Budapest: Szépirodalmi.
- Veres András (2001) „Kultúra és megmérettetés: Epizódok a József Attila-recepcióból”, in Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.) *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Budapest: Anonymus, 64–70.
- Williams, William Carlos (1986) *The Collected Poems*, New York: New Directions.

## Ki szavatul az értelmezés biztonságaért?

„Because one has only learnt to get the better of words  
For the thing one no longer has to say, or the way in which  
One is no longer disposed to say it.”  
(T. S. Eliot: *East Coker*)

„Mert az ember mi másért tanult meg a szavakkal bánni?  
Csak hogy elmondhassa, amit már nem muszáj elmondania,  
vagy úgy mondja el, ahogy  
Már nincs kedve elmondani.”  
(Vas István fordítása)

Egy műalkotás értelmezésének alakulását legkönnyebben akkor lehet megközelíteni, ha egyetlen szempontot állítunk a figyelem középpontjába. Hogyan lehet körülírni az idő szerepét Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében? Erre a kérdésre különböző válaszokat adtak a könyv megjelenése óta.

Elbeszélő művek esetében az idő fogalmát többféle módon lehet értelmezni. Történet és elbeszélés ideje olyan elvonatkoztatás, amely csak kölcsönhatásként vizsgálható. Aki az alkotás lélektanát boncolgatja, elsősorban az írásnak, a hatástörténet fürkészői viszont az olvasásnak az idejével foglalkoznak. Mind-egyiküket lehet sorrend, tartam és gyakoriság vonatkozásában szemlélni. Ezek nem önálló rétegek, kölcsönhatásukról még az értelmező sem feledkezhet meg. Mivel úgy vélem, az *Iskola a határon* Ottlik Gézának legjelentősebb műve, elsősorban ezzel a regénnyel foglalkozom, más alkotásait inkább csak érintőlegesen hozom szóba.



## Történet és elbeszélés

Ma már az említett könyv elején megjelölt 1957. év is a múlt része. Ehhez képest kapnak minősítést az egykor történetnek korábbi szeletei. Az 1944-ben véget ért időszakra emlékeztet az egyik szereplő Ciano és Both Benedek is, amidőn elbeszélőként így jellemez valakit: „mindenki dörzsölt fickónak tartotta, ahogy akkoriban mondták” (Ottlik 1959, 14, 13). 1923 másik múlthoz tartozik. A „nagy számológécudula-börze”, a Lysoform vagy a Brázay Sósbornesz megnevezése azt sejteti, hogy ez a korszak lezárult. A regény első kiadásának megjelenésekor alighanem a „simmi”-t (165, 315) is egy letűnt világ életmódjával hozhatta összefüggésbe a magyar közönség jó része. 1959-ben már kevesen emlékezhetnek a huszadik század elején népszerű dalra, melynek szövege így kezdődött: „A legszebb tánc a simmi, táncolja mindenki”. Olyan társasági életforma (Lebenswelt) tartozékára lehet gondolni, mely Ottlik némely rövid történetének vagy a *Hajnali háztetők*nek a világához áll közel. A korábbi visszatérésének jól ismert lehetőségét tanúsítja, hogy a világlátott mai olvasó talán már gondolhat az újra divatos amerikai táncrea („shimmy”). Ez az apró részlet elárulja, hogy nemcsak végleges, időleges felejtés is létezik. Nem lehet kiszámítani, egy műnek mely részletei kelthetik föl jövő generációk érdeklődését. A regénynek azok az összetevői, melyeket fontosnak véltem negyedszázaddal ezelőtt, elveszítették számomra a jelentőségüket, más elemek annak idején elkerülték a figyelmemet, most viszont fontosnak látszanak.

Ahhoz, hogy a katonaiskolai létforma fokozatosan fölértékelődjék, hozzájárul annak megértése, hogy a megélt múlt közvetlen előzménye sokkal kegyetlenebb volt. Az utolsó előtti fejezetben derül fény arra, hogy a növendékek parancsnokai olyan tapasztalaton mentek át, amelyekben a húszas években felnövő nemzedéknek nem volt része, hozzájuk képest az al-reálban megélt kegyetlenség jelentőségét veszíti. Az ügyeletes nyolcadéves ezekkel a szavakkal magyarázza egy idegen száza-

dos őrjögését a fiataloknak, akik hamarosan bevonulnak a fő-reálba: „ – Ne ingereljék a százados urat, mert hét fejlődése van. És csapattiszt volt sokáig a gyalogságnál. Ezt vegyék tekintetbe” (456).

Nem megélt korszakra emlékeztetik Medve Gábort „az egykori növendékek bekeretezett rajzai a ruhatár ajtajánál”. Közülük egyiken ezt az aláírást olvassa: „Amadeus Krause”. A rajzlapok bal szegélyén látható bélyegző: „K. K. Militär Unterrealschule” (31-32) nemcsak más nyelvre utal, de a történelmet kicsit ismerő számára azt is jelzi: az első világháború után kötött békeszerződés nem engedte meg, hogy az iskola hadapródokat nevelő intézet nevét viselje. A történetmondó önmagától eltávolítja a kettős Monarchia világát azáltal, hogy két ízben is „császár”-nak nevezi Ferenc Józsefet (34, 282).

Ezzel szemben folytonosságot, a megszűnt államalakulat nyomát sugalmazza, hogy a tanterem falán még az Osztrák-Magyar Monarchia falitérképe függ (284), és Schulze olykor németül adja utasításait. Sőt, az is, hogy az elbeszélő olyan térképatlaszt használ, amelyet Bécsben nyomtattak, 1881-ben (106). A Colalto által „régii tankönyvek, térképek fedőlapjának belsejéről” kibányászott iskolai nevek – „Kismarton, Sankt Pölten, Morva-Fehértemplom, Bécsújhely” (259, 364) – is arra emlékeztetnek, hogy a regényben szereplő iskola egykor egy korábbi államalakulat rendszerébe illeszkedett. A kőszegi hadapródképző két egykori növendéke – akik szerint Ottlik „személyisége már eleve alkalmatlan volt a katonai hivatásra” – azt írták, hogy 1923-1926 között „még éltek és hatottak az osztrák hagyományok” (Ráskay – Szabó 1995, 71). Annyi bizonyos, hogy a regényben minduntalan előfordulnak az 1914 előtti világ nyomai. Egy kőtábla, mely gót betűkkel hirdeti, hogy a domb egykor „Rodelhügel” szerepét játszotta (160), talán még távolabbra utal, s amikor Medve kórházba kerül, a vacsorát behozó Majvald néni Deák Ferencről mesél, „akit szintén kiszolgált egyszer” (311).

A regénynek jól ismert jellemzője, hogy az esemény sor föl-tételezett időrendje és az elbeszélés időrendje minduntalan el-

tér egymástól. Az Első rész 12. fejezete még azzal foglalkozik, ami „a bevonulás estéjén történt” (91), a rákövetkező „két év múlva” végbement eseményre utal (99), s a 14.-ben az „ezt már elmondtam” szavak jelzik, hogy ugyanannak többszöri elbeszélése is előfordul (109). A 15. fejezet szerint Medve Gábor „csak három napja” tartózkodik a katonaiskolában (116), s a Második rész 3. fejezete is még a képzés első évének második hetéről szól. A magyarázat önként adódik: hol egyik, hol másik elbeszélő távlatából szerepel valamely esemény. Az időpontot az emlékező próbálja megállapítani; Medve „harminckét év múlva egy régi almanach naptárából” keresi ki (177), mikor is történhetett valami. Az is előfordul, hogy Bébé „csak harmincnégy év múlva”, már halott barátja kéziratából értesül egy lényeges fejleményről (276).

A föltételezett, utólag megállapított, bizonytalan sorrendet időn kívüli vagy időben elhelyezhetetlen mozzanatok keresztetik. Ilyen a Trieszti Öböl képe, ahogyan Medve – aki sosem járt ebben a városban – elképzeli. A Második részben azután megsokasodnak a bizonytalansági tényezők. Az elbeszélő álomleírását „talán évek múlva” megtörtént követ (124-125). „Történhetett jóval előbb is” – jelenti ki az elbeszélő egy mozzanatról, hogy azután még nyomatékosabban hangsúlyozza bizonytalanságát: „lehet, hogy ez nem aznap volt. Talán hetekkel később. Vagy egy másik évben.” „Ahogyan elmondtam, az csupán az emlék emléke” – teszi hozzá (126, 130), azt sugalmazva, hogy az idősebbnek a fiatalhoz képest több emléke, de kevesebb emlékezete van. A „Még nem tudtam” vagy „csak két év múlva tudtam meg” kezdetű mondatok azt érzékeltetik, hogy az éppen megtörténő mindig a felejtés későbbi távlatából kapja minősítését, az elbeszélő „az adott és gyakorolt emlékezésről az átgondolt, visszatükröző emlékezésre, önmaga emlékére tér át” (Ricoeur 2000, II). Medve kéziratára is az nyomja rá bélyegét, amit ő „egy későbbi fejezetben” (134, 136, 209) magyaráz el. A „mene, tekél” ószövetségi idézetnek is az a szerepe, hogy már a Második rész 3. fejezete 1926 júniusát vetítse előre (151).

„Ez a félóra egymagában tovább tartott három napnál. [...]

Az időközök megnyúltak, vagy semmivé zsugorodtak, vagy akár visszajukra fordultak olykor, felborítva az időrendet is.” Az efféle kiszólások (154-155) nemcsak azt érzékeltetik, hogy a külső idő a belsőnek – mondhatnám úgy is, hogy a mennyiségként felfogott idő a minőségként szemléltnek – van alárendelve, de azt is, hogy a megélt az emlékezetnek a függvénye. „A kéthetes szabadság emlékezetünkben végtelenné tágult, de amíg benne jártunk, a szüntelen mámorban úgy megszaladt az emberrel, hogy szinte észbe sem kaphattam, máris végetért” (320). A történés eseményeit négyféleképpen minősíti az emlékező: újdonságként, a már elbeszélte cáfolataként, összehasonlítás tárgyaként vagy a korábban említett változataként.

A gyakorító szemlélet – például „Félvétenként legfeljebb egyszer jött be pár percre” vagy „Péntek délután volt mindig fürdés az alagsorban” (156, 160) – a tizenkilencedik századi életképesség hagyományát idézi föl, akár az „alkalmak” és „esetek” emlegetése. A *Bleak House* fordítója Dickens regényeinek némi szervezőelemét is hasznosította. Mielőtt valaki félreértenne, sietve leszögezem, hogy a kiváló regények általában kapcsolódnak korábbi évszázadok műveivel. A *félkegyelmű* Cervantes legjelentősebb alkotását, *A per* éppen Dickens említett regényét idézi föl. Ahogyan Proustot lehet Balzac, úgy Ottlikot is Dickens felől megközelíteni.

Gyakran érzékelteti az *Iskola a határon*, hogy a benne elmondottak elképzelt, kitalált idő közegében mozognak. Az Első rész 6. fejezetében esik szó arról, hogy Halász Péter valamikor az iskolába kerülése előtt azzal dicsekedett: törőgumit lopott a Nádler-féle papírkereskedésből. Ez a mozzanat a *Hajnali háztetőkhöz*, tehát másik szövegvilághoz kapcsolja a regényt. Még az a kérdés is fölvethető: valóban az 1920-as években játszódik a történet nagy része? Mivel a szöveg zöme föltehetően az ötvenes évek első felében készült, nincs kizárva az áthallás, akkor megélt tapasztalatok nyoma. Persze, ez már jórészt az olvasás idejéhez tartozik.

Ami a történet és az elbeszélés időrendje közötti eltérést illeti, nagyon régi hagyománnyal állunk szemben. Köztudott,

hogy már Homérosz is „in medias res” kezd történetmondást. Durva történeti tévedés volna azt hinni, hogy a vonalszerű (lineáris) előrehaladás nem jellemző a huszadik század előtt írt művekre. A pikareszk történetnek elidegeníthetetlen ismérve, hogy a mellékcselekmények fölcserélhetők és elvileg végtelen sort alkotnak. Diderot *Jacques le fataliste* és Sterne *The Life and Opinions of Tristram Shandy* című műve éppúgy éles ellentétben áll a vonalszerűen előre haladó történetmondással, mint a *Bleak House*. Emily Brontë regényében, Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* vagy Henry James *The Turn of the Screw* című alkotásában meglehetősen bonyolult az időrend, nem szólva a nézőpont, sőt az elbeszélő többszörös váltásáról. Még Jókai műveiben sem ritka az eltérés a történet föltételezett időrendjétől. Röviden úgy fogalmazhatnánk: a nem vonalszerűen előre haladó elbeszélés nem nevezhető posztmodern, de még modern vívmánynak sem.

### Az írás ideje

Mikor írta Ottlik az *Iskola a határon* című regényt? Nem tudom a biztos választ. Még azt sem, lehet-e egyértelmű feleletet adni e kérdésre. Kamarás István azt írta Ottlikről: „Több megnyilatkozásával nem annyira informált, mint alakított. Átírja a valóságot, amikor azt mondja, 1935-ben végzett az egyetemen, hiszen csak otthagyta a matematika és fizika szakot; és akkor is ezt teszi, amikor azt mondja, hogy az *Iskola a határon* 1948-as változata csupán jelentéktelen mértékben bővült” (Kamarás 2002, 19). Valószínű, hogy Ottlik tényleg hallgatott élete némely tényeiről, noha ennek legalábbis részben politikai oka is lehetett. Nyilván ezért nem említette például, hogy Tormay Cécile biztatta írásra, az ő Béla öccse avatta be a kártyajátékba, a *Napkelet* szerkesztője mutatta be Ravasz Lászlónak, akitől hallotta a *Római levél* magyarzatát. Tormay Béla lánya, Zsuzsanna – ki a *Napkelet*ben Tormay Éva néven írt, később, 1943-

ban pedig regényt adott ki *Forgószínpad* címmel – ismertette meg Koromzay Dénessel (1913-2001) és Debreczeni Gyöngyivel, akit Ottlik ugyanabban az évben vett feleségül, amelyben Koromzay kötött házasságot Tormay Zsuzsannával. E házaspár rendszeresen bridzselő baráti körének a tagjai szolgáltak mintául a korai történetek megírásakor.

Kelecsényi László a következő szavakkal adta közre a későbbi regénytől valóban lényegesen eltérő, sokkal kevésbé összetett előzményt: „amennyire lehetséges volt, helyre kellett állítani a *Továbbélők* 1949-es eredeti állapotát. [...] Ami eléggé nehéz, majdnem lehetetlen feladat, mert a javítások és törlések időpontja bajosan állapítható meg” (Ottlik 1999, 152). Már Balassa Péter azt hangoztatta, hogy Ottlik esetében az „egyes művek egyetlen Mű töredékei, illetve variációi” (Balassa 1982, 296), Fűzfa Balázs pedig később úgy fogalmazott, hogy „a *Továbbélők*, az *Iskola a határon* és a *Buda* lényegében ugyanannak a szövegépítménynek egy-egy opuszaként is felfogható” (Fűzfa 2006, 117). Ismeretes, hogy az *Apagyi* címmel 1948-ban a *Válaszban* közölt történet utóbb az *Iskola a határon* részévé lett. A magam részéről elfogadom, hogy a Czakóról, illetve Szabek Miklósról írt kéziratok töredék is az *Iskola* előzményének tekinthető (Sümegei 2006, 156). Nem vagyok biztos abban, mikortól lehet véglegesen elkészültnek nyilvánítani az *Iskola a határon* szövegét. Életrajzírója úgy véli, az 1968-ban megjelent második kiadás irányadó, mert „az első kiadásból kimaradt” (Kelecsényi 2000, 304) szűk két lapnyi szöveg. A Második rész 19. fejezetének első bekezdéseiről van szó. Ha összehasonlítjuk a két kiadást, látható, hogy a fejezet hátralevő része módosult, amiből azt lehet sejtetni, hogy Ottlik átírta ezt a részt. A magyar írók egy része nem a korábban kinyomtatott szöveg alapján javítja az újra kiadott művét. Nincs kizárva, hogy olykor Ottlik is így cselekedett. Fűzfa Balázs azt is észrevette, hogy a „Tartalommutató” sem mindig ezzel a címmel van feltüntetve, sőt szövegromlást is talált némely kiadásban (Fűzfa 2006, 111, 101). Elképzelhető, hogy csak egy kritikai kiadás adhatna hiteles képet a regény szövegének alakulásáról. Ennek hiányában nem cáfol-

ható Balassa Péternek az észrevétele: „Nincs és nem volt soha hiteles – vagyis egyetlen, változtathatatlan – összöveg, csupán szöveghasználat volt és van” (Balassa 1985, 312).

Sümei István érdeme, hogy áttekintette az Országos Széchényi Könyvtárban található kéziratos hagyatékot, amelyből én is idéztem egy Aczél Györgynek írt levél fogalmazványát. Sümei szerint Ottlik „kéziratai és jegyzetei felbecsülhetetlen segítséget nyújthatnak értelmezőinek” (Sümei 2006, 28). Mondhatnám azt, hogy a kéziratok az alkotói folyamat megismerését tehetik lehetségessé, s akkor aligha akadhat irodalmár, aki ezt cáfolni tudná, de érzékelem, hogy az idézett szavak nemcsak ezt jelentik. A kutató később azt írja: „mindenkiben, aki kéziratoskat böngész, az a benyomás alakul ki, hogy ezek ugyanúgy az életmű részét képezik, mint a publikált szövegek” (Sümei 2006, 42). Ezeknek a szavaknak létjogosultságát nem lehet kétségbe vonni, hiszen saját tapasztalatra vonatkoznak, amely olyan természettudományos ismereteket is magában foglal, amelyekkel nem rendelkezem. Évekkel ezelőtt már Neumer Katalin is bizonyította, hogy Ottlik fő műve bölcséleti távlatból is megközelíthető.

A kétféle látószög nem azonos egymással. „Nincs rá szövegyszerű bizonyíték, de azért szinte bizonyos, hogy Schulze szigorú katonaként és derék emberként tekint magára, s nem tudja, mit cselekszik valójában” (Sümei 2006, 207). Ilyen megállapítást tehet a bölcselő, de más az irodalmár nézőpontja. Számára egy regény végső soron szöveg, melynek közegéből nem lép ki a szereplő. Schulzéről annyit tudok, amennyi a regényben olvasható. Az *Iskola a határon* lapjain ezt is csak az elbeszélő(k) nézőpontjából tudom.

Az irodalomtörténész műfajokban és hatástörténetben is gondolkodik. A történetiség arra kötelez, hogy ne fogadjam el a kijelentést, mely szerint a „műfajok mint az olvasót eligazító ’felettes szövegek’ térképként elsősorban a tömegkultúra alkotásainak a betájolását és befogadását segítik, kevésbé az autonóm művekét” (Kamarás 2002, 48), mert az autonómia mindig viszonylagos. Minden író és befogadó más művekhez képest alkot, illetve olvas. Legföljebb arról lehet szó, hogy jelentős

költemények, regények, színművek olykor egyszerre többféle örökséghez kapcsolódnak. A műfajok terjedelmükben és szerkezetükben is különböznek egymástól. Más és más szerződést tételeznek föl alkotó és befogadó között. Ottlik is más olvasót tartott a szeme előtt, ha regényt, rövid elbeszélést vagy levelet írt. Sümei István Gide-re hivatkozik: „Köztudott, hogy a francia író legszemélyesebb írásbeli közléseit is azzal a tudattal vette papírra, hogy előbb-utóbb majd ezek is az önéletrajzi tér részét fogják képezni” (Sümei 2006, 42). Ennek kissé ellentmond, hogy olyan alcímekkel, mint „sotie”, „récit” vagy „roman”, pontos utasítást adott közönségének, mit várhat a művétől. A *Les Caves du Vatican* cím alá azt írta: „sotie”, az *Isabelle* és a *La Symphonie pastorale* alá azt: „récit”. A *Les Faux-Monnayeurs* regényként jelent meg. A kérdés, „hogyan érvényesíti az író elméleti megfontolásait a nagyregényeiben”, magában rejti a föltevést, hogy egy alkotó szándéka tökéletes összhangban van a megvalósulással, vagyis a művekben „illusztratív példákra” tehetünk szert. Gide ugyanúgy Mallarmé felfogásán nevelkedett, mint barátja, Valéry. Közel állt hozzá a szemlélet, amely szerint a kész mű elidegenedik, függetlenedik alkotójától. Mallarmé angol fordítójának, Roger Frynak az álláspontjával is rokonszenvezett, aki elzárkózott a műalkotások életrajzi megközelítésétől.

Ottlik is tudott arról, hogy az angol-amerikai „új kritikusok” az alkotói szándékot a mű értelmezése szempontjából érvénytelennek nyilvánították. Olvasta Kosztolányinak azokat a cikkeket, amelyek szerint a cél „a szövegmagyarázat, mégpedig magából a szövegből, a szöveg elemeinek fölbontása, a szöveg legkisebb egységeinek, a szöveg molekuláinak és atomjainak, a szöveg nyelvtani kapcsolatainak, szórendjének, betűinek tüzetes elemzése” (Kosztolányi 1999, 483). Egy másik cikke elején Kosztolányi így körvonalazta eljárását: „a költeményt külön elzárt világnak tekintettem, és anélkül, hogy a tárgyukkal vagy a költő életrajzi kapcsolatával foglalkoztam volna, magát a szöveget vizsgáltam” (Kosztolányi 1999, 409). Ottliknak arról is volt értesülése, hogy Kosztolányi nemcsak versek esetében

folyamodott ilyen szövegelemzéshez, hanem Móricz *Barbárok* című prózai elbeszéléséről készített munkájában is. Mi több, a regényről Bécsben tartott előadásának legelején E. M. Forster *Aspects of the Novel* címmel közölt (s egyébként Kosztolányi által is ismert) előadássorozatára is hivatkozott (Ottlik 1980, 185). Ennek a könyvnek kiinduló föltevése, hogy egymás mellé kell tenni részleteket különböző időszakokban írt regényekből – anélkül, hogy a szerzőt megneveznők – s így célszerű összehasonlítani őket. Bevezető előadásában Forster T. S. Eliotot idézi (Forster 1954, 13), aki az életrajzi megközelítést kizáró műértelmezés rendíthetetlen híve volt. Csak melleleg hozom szóba, hogy az osztrák fővárosban 1965-ben tartott írói találkozó fönmaradt anyaga megérdemelte egy tüzetes vizsgálgóást, annak ellenére, hogy az eszmecekerét nyilvánvalóan gátolta, hogy a résztvevők nem egyazon nyelvet használtak. Ilyen elemzés deríthetne fényt arra, miként viszonyult Ottlik felfogása másokéhoz – például a nouveau roman szemléletét képviselő Alain Robbe-Grillet nézeteihez. Ezúttal nem ilyen összehasonlító tanulmányra vállalkoztam; talán más alkalommal kísérletet teszek rá.

Ottlik úgy érezhette, hogy az *Iskola a határon* sokféleképp elemezhető kerek műegész. Nem elképzelhetetlen, hogy azért nem adta ki a kezéből a *Budát*, mert attól félt, nem tudja megismételni korábbi sikerét. Más kérdés, hogy a bölcselőnek maradéktalanul igaza van, amidőn így jellemzi a *Próza* című kötetet: „bizonyos értelemben még ez a dokumentumokkal igazolt élettörténet is csupán fikció [...]: a valóság és a múlt csak akkor létezik, ha megalkotjuk, [...] valóság és fikció között nincs éles határ” (Sümegei 2006, 43-44).

Az írás ideje olvasott műveknek az emlékét is magában foglalhatja. A szakírók számottevő része említi Kosztolányi hatását. Miben rejlik ez? Részint lehet a mondatok viszonylagos rövidegére gondolni, másfelől arra, hogy az elmondottak valamely jelige alá rendeződnek. A „Non est volentis” ahhoz hasonló szerepet játszik Ottlik regényében, ahogy *A véres költő* szövegét a „Qualis artifex pereo” Suetoniustól vett idézete ír-

nyítja, vagy az *Aranysárkányban* a „Quem dii odere” szállóige köré szerveződik a történet.

Irodalomtörténet-írásunknak egyik hiányossága, hogy ritkán számolunk azzal: szerzőink olykor ösztönzést meríthetnek azokból a nem magyar alkotásokból, amelyeket lefordítanak. Ottlik elsősorban angol nyelvű elbeszélő prózát olvasott. Nem Henry James, James Joyce vagy Virginia Woolf műveiből tanult. Hivatkozott ugyan Virginia Woolfra – ahogyan azt Sümegei István joggal említi (Sümegei 2006, 137-138) –, de a *Modern Fiction* című esszéiből kiragadott idézet nem feledtetheti, hogy a *The Waves* és az *Iskola a határon* írásmódjának vajmi kevés köze van egymáshoz. Az angol író mondattani bonyolításai, rendkívül stilizált, a metaforikus lírához közelítő kifejezésmódja nagyon távol áll Ottlik „rövid vagy átlagos terjedelmű, gyakran nyelvtanilag egyszerű (nem összetett)” mondataitól. Az *Iskola a határon* Első részének „átlagosan 5,1 szót tartalmazó”, „egy lélegzettel kényelmesen elmondható” mondatait Tolcsvai Nagy Gábor „a művelt társalgás spontaneitásából és az elbeszélhetőség viszonylagosságából eredő hozzátoldó, kiegészítő szerkesztés”-nek feleltette meg (Tolcsvai Nagy 1999, 131, 137, 132, 140). Az ilyen beszédmód merőben eltér Virginia Woolf szerkesztésmódjától, amely Henry James közbevetésekkel terhelt hosszú mondataitól merített ösztönzést. Ennek fényében aligha meglepő, hogy egy Virginia Woolf esszéjéből kiemelt részlet meglehetősen szabad fordítása után Ottlik „a hagyományos elbeszélés védelmében” (Ottlik 1980, 244) emel szót, majd Dickenset méltatja, akinek regényeit az író saját ízlésétől nagyon távolinak érezte. Szükséges-e ehhez hozzátenni, hogy Ottliknak szóban forgó szövege Maughammal foglalkozik, akinek műveit Virginia Woolf nem sokra becsülte?

A huszadik századi angol regényírók közül még leginkább Evelyn Waugh-ról lehet állítani, hogy talán adhatott némi ösztönzést Ottliknak, aki két művét is lefordította. Waugh annak a nemzedéknek kiváló tagja volt, amely ellenhatást hozott Virginia Woolf korosztályának kísérletezéseihez képest. Különösen a *Brideshead Revisited* jöhet számításba, melynek Ottlik

ezt a címet adta: *Utolsó látogatás*. Ez a döntése azért vitatható, mert a „Revisited” szó arra céloz, hogy a regény – akár az *Iskola a határon* – a múltat idézi vissza, vagyis az egykor történeteket az emlékező „torzításából” ismeri meg az olvasó. A magyar változat három évvel az eredeti után jelent meg. Nyerges András elosztatta a legendát, mely szerint „azonmód zúzdába vitték volna” (Nyerges 2000, 13). Nemcsak a fennmaradt példányok igazolják, hogy forgalomba került, de egy ismertetés is, amely a *Magyar Nemzet* 1948. március 7-én megjelent számában olvasható.

Természetesen a rokonság egy angol és egy magyar regény között csakis másodlagos lehet a különbségekhez képest. A jellege Waugh regényének élén – „I am not I: thou art not he or she: / they are not they” („Én nem én vagyok, te nem ő / ők nem ők”) – a főszereplők azonosíthatóságának nehézségeire utal. Némi túlzással a *Brideshead Revisited* és az *Iskola a határon* egyaránt olvasható történelmi regényként is, amennyiben mindkettő a középosztálynak olyan időszakra jellemző életvitelét állítja előtérbe, amelyet a második világháború végérvényesen lezárt múltba távolított. A visszaemlékező mindkét regényben festményeket hoz létre, ám e társművészetre vonatkoztatás jelentőségét nem túloznám el. Mindkét esetben azt lehet sejteni, hogy az író kívülről tekint a képzőművészetre, nem annak a közegében él – annak ellenére, hogy az angol író tanult festeni fiatalkorában. A két regény legfeltűnőbb hasonlósága alighanem a mondat szerkesztésben kereshető: mindkettőben a művelt társalgási nyelv, vagyis a szóbeliség eszménye érvényesül. Mivel különböző nyelven írott művek összehasonlító értékelése nagyon kockázatos művelet, tagadhatatlan elfogultságomra vezethető vissza, hogy a magyar regényt többre becslöm. Legföljebb azal mentegethetem ezt az ítéletemet, hogy az angol regény korabeli visszhangja nem volt kedvező. Waugh később át is írta e regényét, és 1960 óta nem azt a szövegváltozatot adják ki, melyet a magyar közönség Ottlik fordításában ismer (Waugh 1962).

Noha a *Buda* előzményei is kimutathatók a szerző korábbi elbeszéléseiben – Sümegei István emlékeztet arra, hogy az „[Egy békebeli temetés]” címmel megjelölhető részlet az *Új Idők*ben

1946-ban közölt *Fényűző élet* változata (Sümegei 2006, 115) –, a szerző halála után Lengyel Péter által közreadott könyv már lényegesen eltér attól a fölépítéstől, amelyet az *Iskola a határon* képvisel. Fűzfa Balázs föltételezi, hogy „a *Budát* Ottlik igazából soha nem is akarta befejezni”, majd így érvel: „Ez a szöveg halmoz soha nem is akart ’regény’ lenni – sajnos, az olvasók hajlamosak regényként olvasni, ezért éri őket csalódás” (Fűzfa 2006, 185). Jól ismert tény, hogy e könyv sokkal kedvezőtlenebb fogadtatásra talált, mint elődje. A tapintatos bírálatok közé tartozott Tarján Tamásé, aki „kisebb szerkezeti megoldatlanságai, a befejezetlenség miatt visszamaradt ismétlései” miatt élt fenn tartással (Tarján 1993, 718), a keményebbekre volt példa Margócsy Istváné, aki szerint a *Buda* „az előző nagy regény nélkül nem működik”, annak „folytatása, továbbírása, sőt, túlírása.” Szerinte Ottlik „didaktikus regényt alkotott, lényegében tisztán követve a nagy tizenhetedik századi példákat, a regényt erkölcsrajzként fogván fel”. Nem egészen biztos, hogy ezzel teljes összhangban van az a véleménye, mely szerint „az *Iskola* modernségének helyére a *Buda* posztmodernje kerül” (Margócsy 1996, 137, 140, 141).

Megkockáztatnám a föltevést, hogy a *Buda* a korábbi regény-nél kevésbé könnyen olvasható úgy, mint üdvtörténet (Heilsgeschichte). Kaphatott-e Ottlik valamilyen ösztönzést a *Buda* írásához? Semmi bizonyosat nem merek állítani. 1972-ben találkozott Bryan Stanley Johnsonnal (1933-1993), aki a PEN Klub vendége volt Budapesten. *The Unfortunates* című 1969-ben kiadott dobozregényét meg is tekintette, majd olvasta a róla a *Nagyvilág*ban még abban az évben közölt cikkemet (Szegedy-Maszák 1972). Azt nem tudom, olvasta-e ennek a regénynek 1973-ban megjelent magyar fordítását – amely egyébként az eredetivel szemben könyvalakban került a magyar közönség elé –, csakis annyit állíthatok, hogy 1985-ben, egy hangverseny előtt – amelynek első felére Ottlik Koromzay Dénes közreműködése miatt jött el – szóba hozta az angol írónak azt a művét, amely a vonalszerűen előre haladó olvasás lehetőségének kizárásával a hipertextuális irodalom példajaként ment át a köztudatba.

Maga Ottlik szívesen olvasott úgy, hogy nem az első szótól az utolsóig haladt előre. Így jellemezte saját szokását: „rossz olvasó vagyok. [...] Alighogy belekezdtem egy könyvbe, továbblapoztam, itt is ott is átfutottam néhány oldalt, hajszoltam, elhagytam az írókat. [...] A jó: tüstént megdelejez, személyes kapcsolatot teremt velem. Mit beszélnek ezek itt, a hetvenhetedik oldalon? [...] Már lapozok, járkálok benne, előre-hátra, keresem a neveket, tájakat. Az elejét utoljára olvasom el, a végét a közepén” (Ottlik 1980, 67-68). Nem állítható, hogy ez az olvasási mód különbözött volna korábbi nemzedékektől. A nem vonalszerűen előre haladó, a szövegrészek sorrendjét figyelmen kívül hagyó, közülük némelyeket átugró, olykor nagyon gyors olvasás nem posztmodern sajátosság.

### Az olvasás ideje

Egy több mint félszázada ismert regény esetében már föltehető a kérdés: hogyan olvasták a különböző időkben. 1959-ben az eszmei-politikai kisajátítás is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az *Iskola a határon* megjelenhetett. Az első kiadás – talán a szerkesztő Sík Csaba által írt, Kardos György által esetleg módosított – fülszövegében ez olvasható: „A Horthy-korszak leendő katonatiszteinak neveléséről, a határszéli kadétiskoláról szól a regény, ahová az úrifíúkat küldik, hogy a legérzékenyebb kamaszkorban történő kínzások és az embertelen fegyelembé való nevelés után legtöbben maguk is nevelőikhez hasonló kínzókká, fegyelmezőkké legyenek. Azaz: egy erkölcstelen társadalom áldozataiból ennek a védelmezői. Ottlik hitelesen és nagy művészettel ábrázolja [...] azt a folyamatot, amely odáig zülleszteti őket, hogy ezt a természetellenes világot természetesnek és egyedül lehetségesnek fogadják el. A kadétiskola komor, baljós épülete a húszas évek ellenforradalmi Magyarországnak szimbóluma – és a regény ennek a szimbólumnak társadalmi és erkölcsi tartalmát, valóságát mutatja be, ítéletet mondvá fölötte.”

Noha a ma élő fiatalabb nemzedékeknek aligha van fogalmuk arról, hogy az *Iskola a határon* egykor politikai támadás céltáblája is volt, aligha volna szerencsés idézni a korai elmarasztalásokból, mert nem segítik a regény értelmezését. Mindössze arra utalnék, hogy Ottlik regényének megítélése élesen szembeállította egymással a politikai hatalomhoz közel álló és azzal szemben távolságot tartó irodalmárokat. Ennek egyik bizonyítéka az 1970-es-80-as években a középiskolai tankönyvekről folytatott vita. Király István – akiről Görömbei András 1974-ben azt írta, hogy „felbecsülhetetlen értékek létrehozására képes mind a tudomány, mind pedig a közgondolkodás számára” (Görömbei 1974, 58) – a budapesti bölcsészkar három másik tanszékvezetőjével egyetértve kifogásolta, hogy az *Iskola a határon* a „túrt” művek köréből a „támogatott”-ak közé került át, miközben Illés Béla kimaradt a tankönyvekből, s 1985. szeptember 6-án az MSZMP Központi Bizottság székházában tartott tanácskozáson azzal érvelt, hogy Ottlik művének oktatása annyit jelent, hogy a „Sziszfusz-modellt preferáljuk [...] a Prométheusz-moddellel szemben” (*Tankönyvháború* 1991, 270, 466).

Föltehetően az egykori politikai légkör magyarázhatja, hogy eleinte egyetlen mód volt a regény védelmére: azt kellett állítani, hogy a fasizmus embertelenségére világít rá. 1960-ban még az íróhoz közel álló Rónay György is így minősítette a regény világot: „Ha egy nevelésből ilyen elképesztően hiányoznak a mélyebb humánus értékei, akkor aligha lehet csodálkozni rajta, hogy a neveltek egy része minden különösebb nehézség nélkül, a korlátoltág végzetes jóhiszeműségével (ami talán mindennél rosszabb) jut el oda, ahová eljutott: a fasizmus különféle színű és mitológiájú, de lényegében azonos változataiba” (*Ottlik: Emlékkönyv* 1996, 97).

Utólag nehéz eldönteni, mennyi lehetett az öncenzúra szerepe némely korai értelmezésben. A Lukács György tanítványaként indult Almási Miklós hihetőleg meggyőződésből elmélkedett „fasisztoid-katonai iskolá”-ról, hangoztatva, hogy a regény „a középosztály kettős moráljának legmélyebb önbíráta – az osztályon belül maradvá” (Almási 1979, 312, 314). A különfé-

le értelmezésekkel szemben érvényesíthető türelem jegyében nem tagadnám e felfogás létjogosultságát, de leegyszerűsítőnek vélem. Továbbélése tagadhatatlan. A „Schulze vagy Szálasi” szókapcsolatot azért nem tartom szerencsésnek, mert a regény marxistának mondott kisajátítását idézheti föl. Túlzásnak érzem, hogy a regény azt sugallja, az iskolában érvényesülő „rendszer teljes hazugságokra épült” (Sümegei 2006, 199, 205).

Vitathatatlan, hogy az *Iskola a határon* későbbi értelmezéseire az esszéíró Tandori és fiatalabb prózáírók, elsősorban Lengyel Péter és Esterházy nyomták rá bélyegüket. A regényt azonban nemcsak későbbi művek felől lehet megközelíteni. Zemplényi Ferenc – akinek tanulmánya éppúgy az egykori Szövegmagyarázó Műhelyben készült, mint az én első (soha meg nem jelent) esszém – „az író sajátos tradicionalizmusá”-ról is szólt (Zemplényi 1982, 485). Mások is kiemelték, hogy a regény egészen más fénybe kerülhet, ha korábbi, illetve későbbi alkotásokhoz képest olvassuk. Noha igaz, hogy Kulcsár Szabó Ernő 1977-ben készült tanulmányában még más szaknyelvet használ, mint későbbi munkáiban – „a 20. századi metszetrealizmus” lehetőségével az utóbbi évtizedekben már nem számol –, az értelmezés történetiségét vonnánk kétségbe, ha tagadnók, hogy lehet Ottlik regényét az *Iszony*-nyal együtt olvasni. Ahogyan Fontane egyaránt megközelíthető Hoffmann és Thomas Mann, vagy Proust Balzac és Claude Simon, ugyanúgy Ottlik is Németh László és Esterházy felől. Azok a tanulmányok, amelyek kizárólag későbbi művek előzményeként tartják számon Ottlik regényét, hajlamosak nem figyelni arra, hogy „a mű utolsó harmadában a már-már idilli képek és jelenetek sokasodnak meg”. Természetesen a korábbi regényekhez közelítés nem feledtetheti az alapvető eltérést. Kulcsár Szabó azt is észrevételezi, „mennyire más az időképlet” Ottlik regényében (Kulcsár Szabó 1987, 245, 212).

Balassa Péter 1980-ban Flaubert regényeire is hivatkozva vizsgálta Ottlik műveit, érthetően, mivel e francia szerző alkotásairól készítette kandidátusi értekezését. Noha szóba hozta Ottlik fasizmusellenes magatartását, az iskolát nem hozta összefüggésbe a fasizmussal, sőt kétszer is leszögezte, hogy a ka-

tonai nevelőt a regény „jó dolog”-ként szerepelteti (Balassa 1982, 256, 285). Allegorikus magyarázata az *Iskola a határon* középső részét állította előtérbe. Az ő felfogása szerint a sár „az Inferno képzetéhez társul”, melyhez képest „csak a hó könyörületessége segíthet” (Balassa 1985, 33, 27).

Az értelmezést mindig irányítják korábban olvasottak. Bébé Medve Gábor kéziratát olvassa. Helyesbít, amidőn úgy véli, immáron halott barátja rosszul emlékezik. Eleinte még elkülöníthető egymástól a két történetmondó beszédje, de később már nem lehet egyértelműen tudni, mi van az írott szövegben s ki beszél. Hasonló kétértelműség nemcsak az *Iskola a határon* megjelenése idején kiadott külföldi regényekre jellemző – Michel Butor 1960-ban *Degrés* címmel kiadott regénye egyenesen a „ki beszél?” kérdéssel fejeződik be –, hiszen már Henry James 1898-ban megjelent története, a *The Turn of the Screw* is hasonló fölépítésű. Neumer Katalin éles szemmel vette észre, hogy az *Iskola a határon* hőseinek nevelődése az olvasóra is vonatkozatható, s ez már a *Wilhelm Meisters Lehrjahre* című könyvnek is sajátossága; Goethe alkotása „is felfogható mint olvasója nevelődési regénye” (Neumer 1995, 40).

Kamarás István kifogásolta, hogy a szakirodalom gyakran inkább Ottlik kultuszát építette, ahelyett, hogy a műveivel foglalkozott volna, s a közelmúltban Esterházy is tett hasonló nyilatkozatot (Esterházy 2012). Kamarás kimutatása szerint az „1971 és 80 közötti 20 írásnak már kétharmada foglalkozik az íróval, s csak egyharmada a művel. Az 1981 és 1990 közötti immár 86 írás háromnegyede foglalkozik az íróval”. Az olvasás kutatója szerint „Balassa értelmezésében az üdvtörténet teljeseedik ki”, és jogosak voltak az én fenntartásaim „a vallási jelentésréteg irányzatos túlexponálásával szemben, ugyanis a politikai-ideológiai redukció után a vallási redukció következett” (Kamarás 2002, 20, 18). A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy Zemplényi Ferenchez hasonlóan Balassa Péterrel is kölcsönösen kicseréltük egymás kézirateit, tehát az én kísérleteim az övékhöz képest készültek – függetlenül attól, hogy más szaknyelvet használtunk, és csak Balassa jelentette ki teljesen egyértelműen, hogy „az



*Iskola a határon* valószínűleg a legjobb magyar regény” (Balassa 1982, 258). Szolláth Dávid indokoltan hozta e dolgozatokat közös nevezőre, mondván, hogy „az allegorizáló olvasatok és az öntükrözés egyaránt kanonizáló tényezői az *Iskola a határon*-nak” (Szolláth 2002, 1113).

Távol áll tőlem az alkotó félreolvasás létjogosultságának elvitatása. Magától értetődik, hogy két értelmező látóköre legföljebb részben fedheti egymást. Ha viszont nincs érintkezési pont a kettő között, nem jöhet létre termékeny párbeszéd. Évtizedekkel ezelőtt egy kismonográfia sorozatot Ottlikról írt kötetel indítottam. Három fejezetet szántam az *Iskola a határon* című regénynek, melyek közül a legkorábban megjelentet Ottlik is örömmel olvasta. Végkövetkeztetésem így hangzott: „Az *Iskola a határon* minden bizonnyal a második világháború utáni évtizedekben írt legjobb magyar regények egyike” (Szegedy-Maszák 1994, 177). Ez a mondat szöges ellentétben áll Kelecsényi László rám vonatkozó szavaival: „Nem tekinti azonban kerek egésznek, az életmű legszerveesebb darabjának ezt a regényt” (Kelecsényi 2000, 161). A bírálat egy szót nem idéz a könyvből, s olyan véleményt tulajdonít nekem, amely teljesen idegen tőlem. Én azt írtam: „az időszerkezet és a elbeszélő helyzet bonyolultsága azt igyekszik kifejezésre juttatni, hogy pusztán a kegyelem kivételes állapotában világosodhat meg a lét valódi értelme” (Szegedy-Maszák 1994, 101). E megállapítás nem áll ellentétben a szakirodalom tekintélyes részével, viszont nem egyeztethető össze a föltevessel, mely szerint a kismonográfia szerzője „a kettős elbeszélő ént hibáztatja” (Kelecsényi 2000, 161). Ma már másként fogalmaznék, de annyit leszögezhetek: az időrendet és a nézőpontváltást negyedszázaddal ezelőtt a regény nagy művészi hatását előidéző jellegzetességként méltattam, magyar és angol nyelvű közleményekben.

2010-ben megjelent kötetének utószavában Horkay Hörcher Ferenc azt írja Ottlik Gézáról: „a nyolcvanas években a magyar próza történetében betöltött szerepéhez képest neve mára kisé megkopott” (Horkay Hörcher 2010, 168). Való igaz, hogy a kilencvenes évek elején Kulcsár Szabó Ernő meglehetősen

szigorúan ítélte a korai elbeszélésekről: „ezek a novellák a jól iskolázott, helyenként pedig kifejezetten veretes stílus segítségével sem igen haladják meg a korszak ,kávéházi’ irodalmának zsurnalisztikus világlátását” (Kulcsár Szabó 1993, 96), újabban pedig Grendel Lajos így fogalmazott: „az *Iskola* előtti novellái és kisregénye (*Hajnali háztetők*, 1957) nem emelkednek fölébe a korszak polgári prózájának színvonalas átlagának (Kolozsvári Grandpierre Emil, Thurzó Gábor, Illés Endre és mások), a Kosztolányi- és Márai-utánérzéseknek” (Grendel 2010, 419). Mindkét vélemény magában rejt a föltevést, hogy a rövidebb elbeszéléseket az *Iskola a határon* miatt olvassuk. Nyitott kérdés, vajon olyan kortársak történetei, mint például Sziráki Judit vagy Kádár Erzsébet, nem érdemelnének-e ugyanakkora elismerést, mint Ottlik kisprózaja.

Nem próbálnám cáfolni Horkay Hörcher észrevételét, noha az is igaz, hogy a legutóbbi évtizedben olyan műveket is alaposan elemeztek, amelyekre korábban nem irányult figyelem. A *La Concepción* című elbeszélést 1941-ben az *Irodalmi Almanach* közölte. Szerzője kihagyta a *Hajnali háztetők* (1957), sőt a *Minden megvan* (1969) című kötetéből is. Korda Eszter figyelemre méltó alaposítással vizsgálta meg, miként szerepel a spanyol barokk festő művészete ebben a történetben. Egyfelől leszögezte, hogy ha „az összes Coello-festmény rendelkezésünkre állna, akkor sem tudnánk pontosan kiválasztani a szövegben szereplőt”, másrészt a szöveg kulcsmondatai „értékvesztés visszafordíthatatlanságát fejezik ki, éles ellentétben a *La Concepción* című festménnyel, ahol éppen a megváltó fogamzása történik.” Más kérdés, hogy részemről nem jutnék arra a végkövetkeztetésre, hogy „az ottliki prózapoétika az újholdasok lírájának epikai megfelelője” (Korda 2005, 74, 89, 263). Nem ide tartozik annak eldöntése, Weöres költészettana nem különbözik-e lényegesen Pilinszkyétól, az a kérdés viszont igen, lehet-e tökéletesen megfeleltetni szakaszokat a lírai vers és a prózai elbeszélés alakulásában. Talán indokoltabb Horkay Hörcher érvelése, aki Kosztolányi és Márai életműve felől közlelt Ottlikhoz, arra hivatkozván, hogy „mindhármuk esetében

a történelmi középosztály képviselőiről van szó” (Horkay Hörcher 2010, 173). 2011. január 27-én, amidőn az Írók Boltjában mutattam be az ő könyvét, hangsúlyoztam ennek az észrevételnek jogosságát, emlékeztetvén arra, hogy Ottlik alighanem osztotta Örley fönntartásait Márai némely könyveivel szemben, s a két korábbi szerző a német kultúrán nevelődött, Ottlik viszont az angolhoz vonzódott.

Különböző nemzedékek eltérő történelmi tapasztalataik alapján más és más módon értelmezhetnek. Az 1966-ban született Sümegi István azt írja a *Minden megvan* című történetéről: „Két teljes névvel találkozunk: a hegedűművész Jacobi Péternek hívják, barátját pedig Grynaeus Ottónak – ezekből semmilyen következtetést nem vonhatunk le a nemzetiségükre vonatkozóan” (Sümegi 2006, 93). Huszonhárom évvel idősebb olvasóként gondolhatok arra, hogy Ottlik ismerte a Budapesten született és New Yorkban meghalt Jacobi Viktor (1883–1921) 1911-ben bemutatott *Leányvásár* című operettjét és olvasta az eperjesi születésű Grynaeus István (1893–1936) matematikusnak a differenciálegyenletekre és a Pfaff-féle rendszerekre vonatkozó tanulmányait. Mindkét vezetéknev meglehetősen elterjedt volt két asszimilált közösségben: egyikük zsidó, másikuk cipster származású magyarokra utalt.

2012-ben óhatatlanul is másként olvasható az *Iskola a határon*, mint évtizedekkel korábban. Napjainkban inkább föltételezhető, hogy az olvasó tudja, milyen mostoha körülmények közé került Magyarország 1920 után. Nagyobb súllyal eshet latba, hogy édesanyja azt magyarázza Medvének: „örülniük kell, hogy felvették őt, ráadásul ingyenes, államköltséges helyre, [...] s hogy az ország nehéz, elszegényedett helyzetében milyen nagy dolog az, ha valakit kész pálya, biztos megélhetés vár” (Ottlik 1959, 183). Ahogyan a kőszegi iskoláról írott könyv szerzői fogalmaznak: „A trianoni békeszerződés értelmében Magyarország nem tarthatott fenn katonai középiskolai nevelőintézeteket és hadapródiskolákat. [...] A tanítás az ország többi polgári reáliskoláinak tanterve és tankönyvei szerint történt. Minden katonai jellegű rejteti kellett” (Ráskay – Szabó 1995, 21).

Elképzelhető, a mai olvasó több ismerettel lát hozzá a regényhez, de az sincs kizárva, hogy a huszonegyedik század elején némely fiatal nem ért meg egy-egy utalást. A növényedékek olyan dalt énekelnek, amelynek a szövegében „a búr, a búr, a búrkalappal” szerepel (Ottlik 1959, 196). Az 1920-as évek elején még sokan emlékezhetek az 1899–1902 közötti második búr háborúra, hiszen a magyar sajtó beszámolt arról, hogy a britek táborokba zárták a velük szemben álló holland származású polgári lakosságot. A regény az olvasóra bízva, mennyire érzékel kétértelműséget abban a szerepben, amelyet a Habsburgok állama játszott a magyar történelemben. Az iskola folyosóján látható Radetzky és Savoyai Jenő képmása (Ottlik 1959, 241). Kettejük közül a korábban élt hadvezér említését a mai olvasó könnyen a mohácsi csatára és Kőszeg védelmére tett utalással hozhatja összefüggésbe. A törökverőre minden bizonnyal megbecsüléssel gondol. Nem ilyen egyszerű arra válaszolni, miként értelmezi a közönség a cseh származású hadvezér említését a regényben. Óvatos föltevés alapján azt mondhatom: főként az idősebbek az 1848-as olasz fölkelést leverő Radetzkyre emlékezhetnek. Ha valaki jól ismeri a történelmet, tudhatja, hogy e katona bátran harcolt Napoleon ellen, többször is megsebesült. Az is elképzelhető, hogy a közönség egy része a Bécsi Filharmonikusok újévi hangversenyén mindig utolsó ráadásaként eljátszott indulóra gondol. Amennyiben az *Iskola a határon* ma már ugyanúgy történelmi regényként is olvasható, mint Kemény Zsigmondnak vagy Jókainak a reformkorról írt elbeszélő művei, többféle értelmezés lehetséges. Fűzfa Balázs teljes joggal érvel úgy, hogy „az ‚országhatár‘ szó [...] egészen mást jelentett a regényidőben, mint a megírás idején, s egészen mást jelent a befogadás különböző évtizedeiben” (Fűzfa 2006, 183). Még az is az olvasás idejének kérdésköréhez tartozik, hogy 1959-ben a magyar olvasók sok olyan műtől el voltak zárva, melyek 2013-ban már hozzáférhetőek. Aki már nem „Horthy-fasizmus”-ként tartja számon a két világháború közötti Magyarországot és/vagy ismeri Nabokov, Céline, Arno Schmidt, William H. Gass, Pynchon, Le Clézio, Ransmayr vagy

Houllebecq regényeit, talán inkább értékörző szerzőként fogja becsülni Ottlik Gézat.

#### HIVATKOZÁSOK

- Almási Miklós (1979) „Egy nevelődési regény a középosztályról (Ottlik Géza: Iskola a határon)”, in Kabdebó Lóránt (szerk.) *Valóság és varázslat: Tanulmányok századunk magyar prózairodalmáról Krúdy Gyula és Móricz Zsigmond születésének 100. évfordulójára*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum és Népművelési Propaganda Iroda, 303–320.
- Balassa Péter (1980) *A színeváltozás: Esszék*. Budapest: Szépirodalmi.
- Balassa Péter (1985) *Észjárások és formák: Elemzések és kritikák újabb prózáinkról 1978–1984*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Esterházy Péter (2012) „A politika nyelvi kérdés is”, *Magyar Narancs*, 24. 16: 10-13.
- Forster, E. M. (1954) *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Fűzfa Balázs (2006) „...Sem azé, aki fut...”: Ottlik Géza Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében. Budapest: Argumentum.
- Görömbei András (1974) „Hazafiság és forradalmiság: Jegyzetek Király István könyvéről”, *Tiszatáj*, 23. 10: 58-61.
- Grendel Lajos (2010) *A modern magyar irodalom története. Magyar líra és epika a 20. században*. Pozsony: Kalligram.
- Horkay Hörcher Ferenc (2010) *Ottlik kadét története: Közelítések, vázlatok*. Budapest: Kortárs.
- Kamarás István (2002) *Olvasó a határon: Az Iskola a határon fogadtatásának vizsgálata*. Budapest: PONT.
- Kelecsényi László (2000) *A szabadság enyhe mámora: Ottlik Géza életei*. Budapest: Magvető.
- Korda Eszter (2005) *Ecset és toll: Az Ottlik-próza vizuális narrációja*. Budapest: Fekete Sas.
- Kosztolányi Dezső (1999) *Nyelv és lélek*. Vál. és s. a. r. Réz Pál. 3. kiad. Budapest: Osiris.
- Kulcsár Szabó Ernő (1987) *Műalkotás – szöveg – hatás. Tanulmányok*. Budapest: Magvető.
- Kulcsár Szabó Ernő (1993) *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest: Argumentum.

- Margócsy István (1996) „Nagyon komoly játékok”. *Tanulmányok, kritikák*. Budapest: Pesti Szalon.
- Neumer Katalin (1995) *Tévelygések a nyelv labirintusában: Filozófiai-irodalmi tanulmányok*. Budapest: MTA Filozófiai Intézete.
- Nyerges András (2000) „Ottlikozni – mértékkel és mérték nélkül”, *Könyvhét*, 4.22: 13.
- Ottlik Géza (1959) *Iskola a határon*. Budapest: Magvető.
- Ottlik Géza (1980) *Iskola a határon*. Budapest: Magvető.
- Ottlik Géza (1999) *Továbbélők*. A szöveget gondozta és az utószót írta Kelecsényi László. Pécs: Jelenkor.
- Ottlik: *Emlékkönyv* (1996) Vál. és szerk. Háy János, Kelecsényi László. Budapest: Pesti Szalon.
- Ráskay Pál – Szabó Zoltán (1995) *A kőszegi „Hunyadi Mátyás” katonaiskola története 1856–1918–1945*. Budapest: Hadtörténelmi Intézet és Múzeum.
- Ricoeur, Paul (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Sümegei István (2006) *A boldogság íze: Ottlik Géza története*. Pécs: Jelenkor.
- Szegedy-Maszák Mihály (1994) *Ottlik Géza*. Pozsony: Kalligram.
- Szegedy-Maszák Mihály (1972) „B. S. Johnson kísérlete az angol „új regény” megteremtésére”, *Nagyvilág*, 17: 434-436.
- Szolláth Dávid (2002) „A példázatosság, az allegorizáló olvasás és a kultusz kérdései a Mészöly- és az Ottlik-kritikában”, *Jelenkor*, 45: 1104-1117.
- Tankönyvháború: Viták a gimnáziumi irodalomoktatás reformjáról a hetvenes-nyolcvanas években* (1991). S. a. r., szerk. és az összekötő szöveget írta Pála Károly. Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet – Argumentum.
- Tarján Tamás (1993) „Ottlik Géza: Buda”, *Vigilia*, 58: 718.
- Tolcsvai Nagy Gábor (1999) „Nem találunk szavakat”: *Nyelvértelmezések a mai magyar prózában*. Pozsony: Kalligram.
- Waugh, Evelyn (1962) *Brideshead Revisited: The Sacred and Profane Memories of Captain Ryder*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Zemplényi Ferenc (1982) „Regény a határon: Megjegyzések Ottlik Géza Iskola a határon című regényéről”, *Irodalomtörténelmi Közlemények*, 86: 473-485.

## „Képről készítek képet”

2008. október 8-án kiállítás nyílt a párizsi Grand Palais-ben *Picasso et les maîtres* (Picasso és a mesterek) címmel. Nagy festők munkáinak hosszú sorát lehetett látni oly módon, hogy melléjük helyezték a spanyol művészek általuk ösztönzött alkotásait, bizonyítva, hogy Picasso az 1890-es évektől élete végéig következetesen a múlt nagy mestereinek képeit átalakítva hozta létre kiemelkedő teljesítményeit. Poussin *A szabin nők elrablása* (1637-8, Párizs, Musée du Louvre) és Goya *Maja desnuada* (1797-1800, Madrid, Museo Nacional del Prado) esetében a rendezők arra is emlékeztettek, hogy Picasso eljárása egyáltalán nem volt új a festészet történetében, hiszen például David *A szabin nők* (1799, Louvre), illetve Manet *az Olympia* (1863, Párizs, Musée d'Orsay) készítésekor hasonló módon az említett korábbi két képet tartotta szem előtt.

A művek utóélete, hatástörténete korántsem kizárólag az írott értelmezésekből tevődik össze. Sőt, tulajdonképpen elsősorban azokban az alkotásokban rejlik, amelyek idézik őket. Magától értetődik, hogy ez az irodalomban is így van. Ezáltal csak két olyan magyar műre hivatkoznék a közelmúltból, amelyek egy-egy korábbi könyvhöz kapcsolódnak, más és más módon.

Esterházy Péter *Esti* (2010) című kötetének egyik mellékszereplője festő, aki azt állítja: „képről készítek képet”. Esterházy ezt az alkotását egy másik írásmű alapján hozta létre.

Sikerült-e a szerzőnek újat hoznia korábbi műveihez képest? Vajon fölvetődött-e ilyen szempont a romantika előtt? Aki önisméltásra gondol, könnyen a műszaki haladás eszményének a hatása alá kerülhet. „Az ipari korszak természetes eredménye

volt” – állította „az előrelépés kánonjára”-ról Wyndham Lewis, a jelentős avant-garde festő és író kései, 1954-ben, *A haladás démonja a művészetekben* címmel kiadott könyvében. Ha a korábbinak szüntelen meghaladását kérjük számon a művészetben, akár úgy vélhetjük, hogy Richard Strauss pályafutása véget ért az *Elektrával*, sőt talán még Sztravinszkij is a *Tavaszi áldozattal*. Nemcsak „fő művek” léteznek, és – amint a két említett zeneszerző példája is mutatja – egy jelentős alkotó olykor saját magát is utánozhatja. Az utókor kevésbé nagyszabású köteteket is megvilágító erejűnek vélhet.

Az *Esti* című kötet – melynek első részei 2001-től jelentek meg – egy korábbi magyar szerzőnek olyan alkotását olvassa újra, mely maga is kérdéssé tette az önmagával azonos, zárt mű eszményét. Nem regény, amint az *Esti Kornél* sem volt az. „Hetvenhét történet” – olvasható a címlap utáni oldalon. „Füzér” – a kötet élén található szöveg szerint. Ugyanúgy föltételezi a korábbi alkotás ismeretét, ahogyan Picasso *Las Meninas* sorozata igényli, hogy a néző föl tudja idézni magában Velázquez 1656-ban festett képét. Sőt, egyenesen megkockáztatható, hogy Esterházy szóban forgó könyvének értelmezése nemcsak azon múlik, mennyire alaposan ismeri valaki e szerző korábbi műveit, de azon is, mennyire emlékszik előképére és Kosztolányi más műveire.

Ahogy Picasso képei bizonyos értelemben torzítják az általa tanulmányozott korábbi alkotásokat, úgy az *Esti* is tele van olyan részletekkel, amelyek nyilvánvaló módon összeférhetetlenek Kosztolányi művével. Esterházy olvasója arról értesül, hogy a *Don Giovanni* Furtwängler fölvételein hallható lassú kezdete „pakoláshoz, leveskavaráshoz ideális. De már a cifrább hagymadaraboláshoz csak Bach! Das Wohltemperierte Klavier!” A könyv szerint Esti egy bárzenekar dobosába szerelmesedett bele, aki „úgy játszott, mint Glenn Gould”. Alfred Brendel Mozart-játéka is hallatszik a kagylóból, amikor Estit fölhívja egy barátja, aki fehérvérűséggel fekszik a kórházban, és már tizenöt kilót fogyott.

Ez a legutóbb említett részlet viszont lényeges rokonságot árul el Kosztolányi művével. Az esetleges és a lényegi, a mulat-

ságos és a komoly mindkét szerző könyvében szorosan kapcsolódik egymáshoz. Kosztolányi hőse a halálra fölkészülést tekinti az ember föladataának, az *Esti*nek legutóbb említett, római hetes számmal megjelölt részletének pedig ez a címe: „A halál torkában”. Esterházy korábban is írt a halálról: *A szív segédigéi* édesanyja halálának megindító elbeszélése is, a *Harmonia caelestis* és a *Javított kiadás* az elhunyt apára vonatkoztat. Az *Esti* annyiban különbözik szerzőjének korábbi műveitől, hogy olyan címszereplő haláláról szól, aki időnként a szerző hasonmásának tekinthető. Harmadik és első személy egymást váltja. A címszereplő és a névtelen történetmondó Kosztolányinál is egymás tükörképe. Esterházy nál sem mindig lehet határozottan elkülöníteni, melyikük beszél, s a részleges átfedés a nyelvhasználatban is érzékelhető. „Szerintem nem hiszek a lélek létezésében. Ezt nem gondoltam volna rólam” – olvasható egy Misi nevű barát halálát elbeszélő fejezetben.

Esti Kornél alakjának önéletrajzi (át)értelmezése azt sugallja, hogy ez a könyv elsősorban valakinek a saját halálával foglalkozik. Viszonylag ritkábban jut szóhoz a derű, amelynek gyakori jelenlétét némelyek olykor szemrehányóan emlegették Esterházy korábbi könyveinek mérlegelésekor. Az „Esti Kornél” című alrész záró fejezete úgy ad számot az említett barátnak a hirtelen eltávozásáról, hogy arra emlékeztet: „a halálra nem ír az ironia”, s a kettős szójátékot hamarosan olyan mondat követi, mely a csúfondárosságot a megsemmisülés föllebbezhetetlen és komor állításával törli ki: „Azt, hogy az ember halandó, az ember újra és újra elfelejti.” Korábban Esterházy gyakran föloldotta a megérthetetlen rejtélyét. Ezúttal kizárja ezt a lehetőséget: „hiába halunk meg annyian, haltak és halni fognak, sokáig nem tudunk arra gondolni, hogy ez ránk is vonatkozik, vonatkozunk erre gondolni, miközben az örök életben sem hiszünk, az örökké élniben.”

Különböző olvasók más-más művekkel hozhatják összefüggésbe e kötetet. A „keresztülhazudni magunkat egy magasabb igazsághoz” szavak például Lukács Györgynek *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* címmel 1918 decemberében megjelent

eszmefuttatását éppúgy eszünkbe juttathatják, mint Razu-mihin állítását a *Bűn és bűnhődés*ben, mely szerint a rosszból jó származhatnak. Sűrű a rájátszás Kosztolányi műveire, Esterházy korábbi alkotásaira, sőt olyan idézet is akad, amely az 1950-ben született szerzőnek valamely előző könyvében is idézet volt. Talán egy-két mondat is elég annak szemléltetésére, hogy olykor egymást érvénytelenítő szövegek torlódnak egymásba: „A mélyből, Uram, hozzád kiáltok. Ekkor megszólalt az Úr (elég ritka eset!): Jaj, vessző, mily sekély a mélység, új sor, és mily mély a sekélyesség”. Fennkölt és hétköznapi egymást oltja ki, s ezáltal megszakítja a jelentés folytonosságát.

A címszereplő önazonossága Kosztolányinál sem volt egyértelmű – hol anarchista volt, hol jó módú, befutott író. Esterházy messzebb megy e vonatkozásban, nála a személyiség szinte az azonosíthatatlanságig széttöredezett, ami nyilvánvalóan arra figyelmezteti az olvasót: elképzelt világgal áll szemben. Esti „jó kis csaj”, Szűz Mária, később „a mamám”, majd pedig „éppen kutya”, sőt „egy reggel nehéz álmából arra ébredt, hogy ágyában festménnyé változott”, a kötet leghangsúlyosabb és leghosszabb, „Esti Kornél” című szakaszát berekesztő tizenkettedik fejezet pedig a következő mondattal kezdődik: „Egy szép nap, egy szép nap – borban mosdott, kolbással törülközött – Esti Kornél ismét fölfedezte a Mátyás királlyal való azonosságát.” A kötetet lezáró „Esti Kornél kalandjai”-ban azután a címszereplő már a fiára gondol, „a sikereire, a kudarcaira”. „Hol apa vagyok, hol fiú” – állapítja meg Esti, majd később a névtelen elbeszélő arról ejt szót, hogy a címszereplő „bölcészlányként botrányosan rövid szoknyákban járt”. Alakváltozatai kitaláltságára figyelmeztetnek, vagyis arra, hogy „szavakból szőtt férfiú”, ki más elképzelt szereplőkkel él egy világban, például de la Môle márkinéval, a *Vörös és fekete* egyik szereplőjével találkozik.

Az *Esti* hét római számmal ellátott részében nyilvánvalóbb a töredékszerűség, mint az 1933-ban kiadott *Esti Kornél* kötetet utánzó tizenkét fejezetben, amelyek élén szalagcím áll – csak-hogy ezúttal már befejezetlen mondatok alakjában, megerősítvén azt, hogy a 2010-ben kiadott kötet előképének nemcsak

átírt, de roncsolt változata. Az Esterházy könyvében található „Esti Kornél kalandjai” még az 1936-ban megjelent *Tengerszem* ugyanilyen című részénél is szakadozottabb. Az átváltozásoknak az ad mélyebb értelmet, hogy ugyanazt a történetet nem lehet kétféleképpen elmondani. Az így megjelenített világ lehetőségek nyitottságát sugallja, és szöges ellentétben áll az önkényuralom létformájával, amelyben „kizárólag egy történet létezik”. Kikövetkeztethető a figyelmeztetés: az önkényuralmat könnyebb hangzatosan elutasítani, mint a szellemét meghaladni. A második fejezet önértelmezés Cervantes és Borges nyomán, amely egyenesen azt sejteti, hogy nem az a történelmi igazság, ami megtörtént, hanem az, amiről azt tartjuk, hogy megtörtént. Az emlékezet alkot, s ez összefügg azzal, hogy a nyelv nem átlátszó, nem eszköz valamely mögöttes lényeg közvetítésére. Célelvűség viszonylagos érvényesülésére vall, hogy a harmadik fejezet – „melyben Esti Kornél kalandja a német nyelvvel” – némileg következik az őt megelőzőben elmondottakból. Egyszerre vonatkoztatható Kosztolányi és Esterházy nyelvszemléletére: egyfelől a nyelvtisztítás, másrészt az idegen nyelv kísértésével szembesít, az önmagunkba bezárkózás veszélyére emlékeztet. Nagyon is érthető, hogy a könyv idézi Wittgensteint, hiszen a *Philosophische Untersuchungen* maga is töredékszerű, szerzője – az előszó tanúsága szerint – „néha hirtelen váltással egyik területről másikra ugorva” vetette papírra a benne található gondolatokat.

Lehetne bírálni Esterházyt azért, mert talán kissé túlzottan is figyel a körülötte gyorsan változó világ időszerűségeire – még „Vazsalberd hegyei”-re is utal –, de ez elválaszthatatlan nyelvének sokféleségétől, attól a hajlamától, hogy a régiességet éppúgy szóhoz juttassa, mint a tájszólást, a trágárságot, sőt az idegenszerűséget is, és általában különös hangsúllyal szerepeltesse a beszélt nyelvet, amely – legalábbis a tegnap nyelvének eszménye felől tekintve – akár roncsoltnak is tekinthető. Estit a népszerű, „a siker lassú beépülése az esztétikai ítélkezésbe” is foglalkoztatja. Jellemző rá, hogy „az olcsó emberi soha nem volt idegen tőle.” „Csak malacságok jutnak szegény Esti Kor-

nél eszébe.” Szójátékai még a nyelvek közöttire is kiterjednek, a „meder” a francia „merde” mellé kerül. Némely hivatkozása, így Manfred Frank egyik állításának vagy Csuday Csaba egyik tanulmányának, a magyar *Don Quijote* történetét vázoló „filológiai tüsténkedés”-nek földidézése már-már a tudományos beszédmódot is bekapcsolja a nyelvjátékok körébe. Közhelyes szövegek jelentik a másik véglétet, ám ezek többnyire torzított alakban szerepelnek: „Esti éveken át úgy tudta, eső előtt köpönyeg.” „Él Mátyás, oda az igazság!” Ilyen alkalmakkor nem, legföljebb akkor lehet némi kifogással élni, midőn a humort mintha egy csöppnyi komolykodás szorítaná ideiglenesen háttérbe, s az olvasó kissé úgy érezheti, mintha a beszéd értekező hangnemre váltana át. Tökéletesen megérthető, ha Esterházy már torkig van a szövegek közöttiség (intertextualitás) tudálékos emlegetésével vagy az „alany-állítványozással, amit folyton gonosz szívvel félremagyaráltak, félre akarták és félre is értettek”, mint ahogyan abban is igaza lehet, hogy „a valóságos Erdély alig valakit érdekel, beleszámítva az erdélyieket is.” Csupán az lehet kérdés, mi is a szerepe az efféle kiszólásoknak. Természetesen igaz, hogy a jelenkori irodalomra általában jellemző a műfajok keverése, sőt az is tagadhatatlan, hogy Esti Kornél Kosztolányinál is mutat hajlamot a kinyilatkoztatásra. Némi dac és (jogos) visszavágás érezhető a tizedik fejezetnek abban a részletében, amely szerint „Esti magyar volt a talpától a feje búbjáig, igaz, magyaron *kicsit* többet értett, mint hazájában ekkortájt szokás volt”. Lehet Esterházy Péter némely nyilatkozatával nem egyet érteni, de nincs oka a magyarzkodásra. Egy napilapban megjelent beszélgetés vagy akár egy rövid szösszennet – bárhogyan is ítéljen valaki róluk – nem lehet azonos súlyú a *Harmonia caelestisszel*. Kultúránk gazdagságát csorbítjuk, ha nem veszünk tudomást örökségünk sokféleségéről. Aki nem tekinti Esterházy munkásságát a magyar irodalom jelentős teljesítményének, az nem ismeri el, hogy nyelvünk leleményes gyarapítása komoly és becsülendő nemzeti érték. Talán Ady Endre példájának földidézése elég annak igazolására, hogy nem az a jelentős mű szerzője, akinek minden nyilatkozatával min-

denkinek egyet kívánatos érteni, hanem az, akinek tevékenysége túlmutat a mindennapok gyorsan avuló eseményein. Igaz, Henry James, Proust, Joyce vagy akár Pynchon nem volt köztíró, nem szívesen hallatta szavát éppen időszerű vitában, sőt talán nem is idézett olyan kortárástól, akinek megnyilatkozásai hamar feledésbe fognak merülni, de alig akadt magyar író, aki e különböző okoknál fogva szerencsésebb helyzetben levő nyugati szerzőkhöz hasonlóan felül tudott volna emelkedni minden mulékony torzsalkodáson.

Lehet azzal érvelni, hogy e könyvben a „kitalált” és a „valóságos” egyaránt szerepet játszik, viszont az is igaz, hogy nem mindig egyformán érzékelhető az elképzeltnek és a tényszerűnek az ellentmondása, mely legjobb részeinek a jellegét teremti meg. A „füzér” legjellemzőbb darabjaiban a szóban forgó két világ kölcsönösen kiforgatja egymást föltételezhető önazonosságából. Ha egyszer „Esti Kornél elhatározta, hogy átírja magát”, egyúttal azzal a kísértéssel is számolnia kellett, hogy „ő azonos volna az általa írtakkal”. A „Hajnali részegség” című második rész azt is elbeszéli, mint „veregette meg Esti Márai hátát”. A tizenegyedik fejezet Cserkaszegi professzor sorsát idézi föl, aki „Máraival együtt hagyta el az országot”, majd a tudós lányával foglalkozik, akinek Kossuth Lajos és Gustave Flaubert levelezése a „szakterülete”.

Az ilyen ellentmondások is okozzák, hogy még az „Esti Kornél” fejezeteiben sem alakul ki összefüggő cselekmény, az „Esti Kornél kalandjai” pedig előbb állítást fogalmaz meg, majd visszavonja azt. „A moszkvai töredék (vázlat)” föliratú részlet a címszereplőnek az orosz fővárosból visszatértére utal, miközben leszögezi, hogy „Esti Kornél természetesen soha nem járt Moszkvában.” Szerephez jut a föltételes mód, és az indoklás így hangzik: „Ő, Esti, már nem bírja az irodalmat meg az életét különszálazni.”

„Bizonyos értelemben Esti Kornél vagyok” – olvasható a könyv elején. Az *Esti* szellemi önéletrajzként is olvasható. Sűrűn visszautal az önkényuralomra, amelyben az író a fiatalságát leélte. Nyoma sincs annak, hogy a szerző visszasóvárogná

e múltat. Ezért is érdemes arra figyelni, ahogyan az utóbbi két évtizedet minősíti.

Esti Kornél Kosztolányi történetei szerint is íróvá lett. Az önértelmezés Esterházy kötetének is meghatározó tulajdonsága. Mivel a címszereplőt „a szavak által teremtett valóság” foglalkoztatja, olykor cselekvés közben jegyzetel; „sebtiben egy cédulára” írja föl a vele játszó kislány eredeti kifejezését. Esti rögzíti, amit Eszti mond, hogy azután bemásolja „szó-füzeté”-be, amelyről „mondat-füzeté” és „történet-füzeté” mellett tesz említést. Az efféle részletek is óhatatlanul földídezhetik Kosztolányi példáját azokban, akik ismerik e szerző életművét.

Különösen Flaubert óta többen is kísérleteztek az elbeszélés mondatszerkesztésének a lehetőségeivel. Virginia Woolf és Claude Simon igeneves szerkezetekhez folyamodott, Céline három pontos széttöredezéssel. Esterházy ezúttal, az „Esti Kornél” utolsó fejezeteiben hármas gondolatjelezéshez folyamodik. A Misi nevű barát temetésének megjelenítéskor azt az óhaját fogalmazza meg: tíz év adassék meg neki, hogy „elmondja azokat a mondatokat, amelyeket eddig nem tudott – – – vagy nem akart”. „A szellemi dolgok visszafordíthatatlanok, végig, az éjszaka végéig folytatják a maguk útját” – mondta Gottfried Benn egy olyan előadásában, amelyben arra a kérdésre kereste a választ, mit jelent az öregedés a művészek számára. A kötetben megidézett nagy regényírók egyike, Theodor Fontane, hetvenkilenc éves korában jelentette meg egyik jelentős, ha nem éppen legkiválóbb regényét. Nyelvünk föltétlen tisztelőjeként csakis azt kívánhatom, a sors az *Esti* szerzőjét is részesítse hasonló kegyben.

Esterháznak ez a könyve újraírás ahhoz hasonló értelemben, ahogyan az *Ulysses* annak is tekinthető. Szerzője elődjének legjobb értői közé tartozik, műve kitüntetett szerepet játszik Kosztolányi műveinek hatástörténetében. Távlabbi, sokkal inkább közvetett az érintkezés Ottlik *Iskola a határon* és Barnás Ferenc *Másik halál* (2012) című könyve között.

„Azt hiszem, minél több csendet épít fel maga körül egy mű, annál inkább számíthatunk rá” – mondja e regény végén az

ötvenegyes éves elbeszélő. Mintegy tíz évének tapasztalatáról ad számot, de oly módon, hogy saját életének korábbi eseményei-re, sőt olyan történésekre is kitekint, amelyek messze túlmutatnak személyes élményeinek körén.

A *Másik halál* – ugyanolyan megszorítással, mint az *Iskola a határon* és a *Buda* – önéletrajzi regényként is olvasható. A szereplők egy részének mintáját akár ismertnek, azonosíthatónak is vélheti némely olvasó. Nem lehet tudni, pontosabban nincs értelme fürkészní, mennyi a kitalált és a ténylegesen létezett, mert az elképzelt átlényegíti azt, amit adottnak lehetne föltételezni. Az összefüggés Ottlik műveivel nemcsak abban rejlik, hogy Cipiről többször is szó esik Barnás Ferenc könyvében, hiszen az egyik szereplő idős grófnő, aki az 1990-ben elhunyt író gondviselője, támasza volt a halál előtti időszakban. Szerkezeti rokonságra is lehet gondolni. A *Másik halál* történetmondója is úgy idézi föl saját múltját, hogy mellőzi a vonalszerű előrehaladást. Életének régebbi és újabb fordulóit, az évekkorábban és később történeteket az időrend kiiktatásával, egymás szomszédságában szerepelteti. Több szálon futtatja a történetet s közben minduntalan hangsúlyozza emlékezetének hiányosságait. „De az is lehet, hogy nem így volt, hogy másként volt” – jelenti ki az eseménysor elmondása után. Önmaga azonosságát is kétségbe vonja, kijelentvén: „olykor az az érzésem, mintha nem is én mondanám, hanem a másik”, „valaki más vagyok, mint aminek tartom és gondolom magamat”.

Ottlik példájának ösztönzése mindazonáltal nem feledtetheti, hogy a *Másik halál* kifejezetten eredeti alkotás. A korábbi szerző rövid mondataitól merőben különbözik Barnás Ferenc szerkesztésmódja. A *Másik halál* egyes szám első személyben beszélő főhőse saját szavával „villanások”-ban gondolkodik. Fejezetek helyett rövidebb-hosszabb bekezdésekre tagolódik a szöveg, a mondatok között pedig egy lapnál hosszabb is előfordul. A megnevezetlen történetmondó saját lelki összeomlását beszéli el. Oktatói állását egy pincéerként dolgozó német barátjának tanácsára adja föl. Michael Landenberg biztatja, szentelje idejét az írásnak, majd ő támogatja anyagilag. Az el-

beszélő nemcsak foglalkozását, de pénzkereséssel járó utcai muzsikusi tevékenységét is abbahagyja. Elkészül *Átiratok* című regényével, ám nem sokkal ezután egy ismeretlen fölhívja Németországból, és közli, hogy az álmatlanságtól szenvedő Michael öngyilkos lett.

Mi okozza az elbeszélő-főszereplő lelki összeomlását? A regény lényegéhez tartozik, hogy e kérdésre nincs egyértelmű válasz. Lehet, egy genfi tartózkodása alatt történt vele valami, de ennek mibenléte homályban marad. A Bajorországban élt barát halála is hozzájárulhatott idegeinek összeroppanásához, de más tényezők is szóba jöhetnek. A *Másik halál* sokat bír olvasójára. A történetmondó olyan terézvárosi bérházban lakik, amelyben egykor zsidó családok éltek. Erről Scheiberné tudósítja a főszereplőt, aki túlélte a zsidóüldözést. A tőle hallottak és a grófnő 1945-ben átélt tapasztalatai – „amikor egymás hegyén-hátán voltak a hullák” – megerősítést kapnak, amidőn a főhős egy vágóhídon próbál pénzt keresni, és látja az állatok halálfélelmes tekintetét. A Boszniában lemeszároltak fényképét – „amelyen megcsonkított civilek feküdtek kiterítve” – sem tudja feledni. „Élsz, aztán nem leszel, mint ahogy soha nem is voltál” – vonja le a következtetést, majd így fogalmaz: „a saját halálad is tőled függetlenül készülődik, állandóan és folyamatosan készül”.

A *Másik halál* nemcsak egy lelki összeomlás, de a legújabb kori történelem regénye is. Az emberi kegyetlenség sora végtelennek látszik. A főhős még mindig hallja az 1944-ben elhurcoltak hangját, az Andrássy út 60. pincéje pedig két rendszer áldozataira emlékezteti. Személyes tapasztalatai is igazolják, hogy „egy földön fekvő emberbe [...] egyesek mindig is szeretnek belerúgni, ez sohasem fog változni”. Az elbeszélő Nietzsche olvassa. Megkísérti az örök visszatérés gondolata.

A nem is olyan régi múlt komorságát a jelen szomorúan gúnyos minősítése egészíti ki. A grófnő – aki mindent elveszített, és tizenévesként tapasztalta, miként gyalázták meg anyját a szovjet katonák, később bádógosként, majd takarítónóként dolgozott – egy ízben azt mondja: „lett volna esélyünk, helyette csosz vagy vakasz [...], nincs ezekkel nagyobb baj, csak



hát, tudod, a gerincük”, egy másik szereplő pedig így vélekedik: „Ez nyilas volt, aztán kommunista, utána lett belőle keresztény, vagy demokrata, vagy fideszes, vagy szabad demokrata”.

A leépülés után a főszereplő nagy erőfeszítést tesz, hogy ki-gyógyuljon a bajából. Egyik rosszullete alkalmával egy padon fekszik, az eget nézi, s „kizárólag egy valamivel” van elfoglalva: „egyben maradni, egynek lenni, annak lenni, aki vagyok”. Michael halála után reménytelen álláskeresésbe fog, míg végül egy olyan képtárban lesz teremőr, amely történetesen szintén a Terézvárosban található. Itt azután arra összpontosítja a figyelmét, hogy „senki ne tudhassa meg, mi jár” a fejében. A regény második felében a megtalált legjobb munkahelyen folytatott küzdelmes töprengések váltakoznak a múlt emlékeivel. Ötvenéves korában a férfi így összegzi saját sorsát: „állandóan kezdődik az életem, nálam nincs folytatása semminek”. A képviselőválasztásokat „az egymással nem beszélők harca”-ként éli meg. Nevetségesnek látja, hogy a kormányváltás a képtár sorsát is megszabja. A grófnő nyugdíjba megy, egyre többet iszik, és mind gyakrabban esik el a fürdőszobájában. A főhős rendszeresen látogatja és átérzi a halálfélelmét. „Elszáll a lélek” – jegyzi meg, amikor egy másik ismerőse haldoklik.

Barnás Ferenc három korábbi regénye, *Az élőködő* (1997), a *Bagatell* (2000) és a *Kilencedik* (2006) nem volt éppen vidám olvasmány. A *Másik halál* sem az, noha akadnak benne humorosnak is nevezhető részletek. A megelőző kötetekhez képest is hangsúlyosabb a kibontakozás. A tíz éven át háromszáznegyven négyzetméteren faltól falig lépkedő teremőr töprengései személyiségének fölépüléséhez vezetnek. A műalkotások között tartózkodás, képek hatása, „a szellemivel való foglalkozás intenzív érzékelése és észlelése” végül is új mű létrehozására teszi képessé az elbeszélőt. Szándékát így körvonalazza: „nem akartam egy mondatról mondatra építkező logikába belemenni. Egy térben lélegző gondolkodást akartam létrehozni”.

A regény két rövid bekezdéssel ér véget. Arról tudósítanak, hogy a főszereplő elrepül Amerikába, ahol ösztöndíjjal egy művésztelepen fog némi időt tölteni. Lehet, talán nem eléggé

előkészített ez a befejezés, de e tény nem változtat azon, hogy a *Másik halál* szépen megírt, saját világot teremtő alkotás. Bizonyítja, hogy Ottlik Géza műve még a huszonegyedik század elején is arra ösztönözhet egy magyar író, hogy saját regényt hozzon létre. A művek hatástörténete ugyanis nem utánzásból áll. Picasso úgy bizonyította a Le Nain testvérek, Zurbarán, Chardin, Ingres, Delacroix vagy Cézanne festményeinek idő-szerűségét, hogy átalakította, sőt eltorzította őket. Az öntörvényű író munkája is hasonló módon igazolja elődjének nem szűnő kisugárzását.

## Teremtő (félre)értelmezés

A tizenkilencedik-huszedik század fordulójának egyik kiváló hangszeres művésze, Popper Dávid 1846-ban kántor fiaként Prágában született. A cseh főváros konzervatóriumában sajátította el a csellójátékot. A Hohenzollern hercegi zenekar tagjaként kezdte a pályafutását, majd 1868 és 1873 között a bécsi udvari opera első gordonkása lett. Szólistaként Európa-szerte föllépett és hangszerének megbecsült művészeként szerzett hírnevet. 1886-ban a cselló- és vonósjáték tanárának nevezték ki a budapesti Királyi Zeneakadémiára. A külföldön élő Hubay Jenő azzal a föltétellel fogadta el Trefort Ágoston miniszter meghívását a magyar intézménybe, hogy létrehozzák a gordonka tanszéket és Popper Dávidot bízzák meg a vezetésével. A két kiváló zenész már 1886-ban vonósnégyest alapított. A következő évben Brahms Hubayval és vele mutatta be c-moll zongoratrióját (op. 101). Virtuóz zeneművek szerzőjeként is bekerült a köztudatba; *Elfentanz (Tündértánc)*, *Spinnlied (Fonódal)*, *Ungarische Rhapsodie* és *Tarantella* című alkotását máig világszerte játsszák. Megbecsültségét tanúsítja, hogy röviddel 1913-ban bekövetkezett halála előtt udvari tanácsosi rangot kapott. Tanítványai közé tartozott Kerpely Jenő, a Waldbauer vonósnégyes tagja, Zsámboki Miklós, és Lukács György húga, Mária (Mici) is.

Az 1886-ban Budapesten született Popper Leó nevelődésére döntő hatást tett apja tevékenysége. Értekezései egyértelműen mutatják, hogy szerzőjük olyan környezetben nőtt fel, ahol a zenélés mindennapi tevékenységnek számított. Érettségi után egyaránt folytatott zenei és képzőművészeti tanulmányokat. Az 1899/1900-as tanévben a Zeneakadémiára járt és hegedült annak együttesében, 1903-ban a Képzőművészeti Főiskola „rend-

kívüli növendéke volt” (Popper 1983, 123). 1906 nyarán Seidler Irmával a nagybányai művésztelepen dolgozott (Bendl 1994, 90). Később festett és mintázott a francia fővárosban. 1909. május 20-án Párizsból azt írta Lukács Györgynek: „Beiratkoz-tam a modellírozó osztályba. És okos is volt mert hihetetlenül tanulok ott: egyszerre rajzot és építészetet anatómiát és festést, dinamikát és mrtaphysikát és éneket és hogy hogyan kell cik-keket írni és műhistóriát és svédgimnasztikát, ismeretelméletet és jiu-jitzut.” 1910-ben Simmel, Cassirer és Wölfflin előadásait hallgatta a berlini egyetemen (Popper 1993, 271, 330). Két évvel apja halála előtt, 1911-ben, tüdőbajban hunyt el, Görbersdorf szanatóriumában.

Nagyon rövid élete során sok visszautasításban volt része. Noha Lukács György megbecsüléssel hivatkozott rá, Lyka Károly és Jászi Oszkár megjelentette írását a *Művészet*, illetve a *Huszedik Század*, sőt Karl Kraus is a *Die Fackel* hasábjain, majd 1983-ban Timár Árpád magyar nyelvű válogatást adott közre írásaiból, tíz évvel később pedig Hévízi Ottóval kritikainak tekinthető kiadásban jelentette meg elméleti örökségét, beleértve Lukács Györggyel folytatott levelezését, a félreértésre vonatkozó nézeteit talán mindmáig Bonyhai Gábor (1941–1996) mérlegelte a legalaposabban. A *Nyugat* egyáltalán nem, a *Huszedik Század* vonakodva közölt tőle. „A Nyugat sehogy se akar – úgy látszik, a H[uszedik]. Sz[ázad]. „tárgyilag” nem veheti hasznomat, a Lloydnak van talán embere” – ahogyan Lukács Györgynek írta, 1908 őszén. Mivel magyarázható ez az értetlenség? Értekezéseinek egyik közreadója „a *Nyugat* impresszionisztikus és a *Huszedik Század* pozitivistá-termesztudományos” szemléletére hivatkozott (Popper 1983, 124–125). Korántsem alaptalanul, noha lehetne azzal érvelni, hogy olyan eszmefuttatások is szóhoz jutottak e két folyóiratban, amelyek kivélt képeztek, nem voltak összhangban az említett szemléletekkel. Talán úgy lehetne árnyalni az idézett általánosítást, hogy Popper Leó tárgyszerűsége törekedett, ám egyúttal a művészet öntörvényűségét is föltétlen tiszteletben akarta tartani, s e két-tőnek egyeztetése ritka a korabeli magyar értekező prózában.

Tevékenységének megítélésére sokáig nemcsak a feledés nyomta rá bélyegét. Legalaposabb irodalmár méltatója egy 1980-ban tartott és két évvel később megjelent előadásában Lukács György „legjobb – ha ugyan nem egyetlen – fiatalkori barátját”-nak nevezte (Bonyhai 2000, 1/B: 197). Nincs kizárva, hogy politikai kényszer is hatott e minősítésre, hiszen Lukács és Popper viszonyára „feloldhatatlan ellentétek” (Markója 2006, 266) is rányomták bélyegüket, „alapvetően ellentétes volt Lukács és Popper művészetszemlélete, ízlése és értékítélete” (Bendl 1994, 94). Lehet, kicsit túlzás azt állítani, hogy Lukács munkáira vonatkozó észrevételeivel „Popper németre tanítja filozófusbarátját” (Pernecky 1993, 407), de való igaz, hogy Lukács „A tragédia metafizikája” című jelentős tanulmányának német változatához készített megjegyzések részben nyelvi jellegűek. Eltávolodásukhoz az is hozzájárult, hogy Popper úgy vélte, Lukács átvette némely gondolatát, anélkül, hogy hivatkozott volna rá. 1909. október 25-én a „Beszélgetés Laurence Sterne-ről” című esszéről a következőket írta Lukácsnak: „ez a cikk – nem egészen a tied [...] nemcsak jogom de kötelességem ezt neked megmondani. Jogom azért mert ezek a gondolatok az enyéimék; mert már (magam számára is) nem tartom őket jóknak” (Popper 1993, 295-296). Ugyanennek az évnek az elején Popper Lukács drámatörténeti fejtegetéseihez fűzött megjegyzéseiben is található hasonló állítás: „mindezt múltkor egy francia barátomnak mondtam el és azt hittem, hogy tőlem van”, illetve „ezt én írhattam volna” (Popper 1993, 424, 427). A szemléletük közötti eltérésre vall, hogy Popper a „Formák és lélek” címet tartotta volna szerencsésnek, azzal érvelve, hogy „*forma mindig lelket szül de nem fordítva*” (Popper 1993, 424, 427, 434). Joggal hangsúlyozta Pernecky Géza, hogy „A forma Poppernél nem olyan edény, ami az élményeket fölfoghatná, nem stílus és nem is arány” (Pernecky 1993, 409).

Oscar Wilde-hoz és a fiatal Lukács Györgyhöz hasonlóan Popper is írt párbeszédés formában, de nem azért, hogy paradoxonokban fogalmazzon – mint „A kritikus mint művész” szerzője –, nem is értékrendek szembeállításának céljából,

ahogyan a „Beszélgetés Laurence Sterne-ről” írója. Poppertől sem állt távol annak mérlegelése, mi is a viszony úgynevezett szépirodalom és értekezés között, és nyilvánvalóan a bölcséleti érdeklődés alapján is lehetne Lukács szellemi rokonának tekinteni. Kettejük között mégis alapvető a különbség, mely bizonyos fokig talán még arra is visszavezethető, hogy egyiküknek apja az üzleti életben volt otthonos, másikuk a művészet öntörvényű világában élt. Némi túlzással azt lehetne mondani: a közép-európai zsidóság fölemelkedésének egymástól lényegesen eltérő két lehetőségét választották. Popper Leó – Lukács-csal ellentétben, aki maga leszögezte: „nem értek a képzőművészethez” (Popper 1993, 304) – elsajátította a képzőművész és a zenész mesterségbeli tudását. Talán ez is hozzásegítette ahhoz, hogy nagyobb megértést tanúsított kortárs alkotók tevékenysége iránt.

A művészetről írt esszéiben jól lehet érzékelni, hogy mind a zene, mind a képzőművészet anyagát, közegét (médiáját) jól ismerte. Ezzel is magyarázható, hogy – szemben Lukácssal – nem érzett hajlandóságot arra, hogy eszmeisége alapján értékeljen nagyra valamely műalkotást. Ezt legegyszerűbben a „Meunier-kiállítás” című, 1907 februárjában kelt eszmeifuttatása bizonyítja. „Nem tudok hinni a Meunier agitátorságában” (Popper 1993, 70). Ez a végkövetkeztetés kizárta annak a lehetőségét, hogy a szocialista üzenetet vegye irányadónak a belga szobrász minősítésekor.

Térben és időben egyaránt rendkívül tág látókör jellemezte, hiszen egyfelől ismerte Giulio Caccini (1545–1618), Antonio Caldara (1670–1736) vagy Francesco Durante (1684–1755) zenéjét – ami a huszadik század elején még a szakértők körében is egészen kivételes érzékenységre és tájékozottságra vallott –, másrészt 1910-ben a *Die Neue Rundschau* hasábjain az ipari forma, a repülőgép esztétikájáról, vagyis a szerves forma romantikus eszményétől merőben különböző gépszerűség művészi jellegéről értekezett.

Bő három évtized távlatából megállapítható: Bonyhai több vonatkozásban saját felfogásához igazította az általa méltányolt

szervő nézeteit. A nem divinatorikus hermeneutika előfutárát becsülte Popper Leóban, vagyis olyan szemléletet tulajdonított neki, amely érvénytelennek tünteti föl azt a műértelmezést, amely a vélt, föltételezett szerzői szándékra hagyatkozik. Az 1906-ban keletkezett „Dialog über Kunst” kulcsmondata mindkét fönmaradt szövegváltozatban így hangzik: „Eines jeden Kunstwerkes letzter Schluss ist der Empfangende” (Popper 1993, 60, 65), azaz „Minden műalkotás végső lezárása a befogadó” (Popper 1983, 8). „Die Männer öffnen und die Menge schliesst” (Popper 1993, 62, 68), kissé vitatható fordításban: „A nagyok nyitnak, a tömeg zár” (Popper 1983, 12). Ennek a szövegnek sarkalatos mondatát Bonyhai a nyitott mű Umberto Eco által bevezetett fogalmával hozta összefüggésbe. Így érvelt: „Magában véve minden mű ,nyitott’, s a befogadásban válik zárttá – s ilyenkor természetesen az alkotó is befogadóként áll szemben saját alkotásával” (Bonyhai 2000, 1/B: 212).

Magyar értekezők műveiről a külföld vajmi ritkán vesz tudomást. Amikor ez megtörténik, olykor félreértéssel állunk szemben. Bonyhai fölhívta Hans Robert Jauß figyelmét a „Dialogus a művészetről” című szövegre. A magyar irodalomelmélet korán meghalt képviselője óvatosan úgy fogalmazott: lehetséges, „hogy a dialógus valamiképp művészi sűrítése a Popper és Lukács között folyó hosszú beszélgetéseknek. Mindenesetre a *Dialógus* A. személyének messianizmusa erősen emlékeztet a fiatal Lukács némely nézetére” (Bonyhai 2000, 1/B: 211). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* című könyvében Jauß Bonyhaira hivatkozott, de az övétől erősen különböző véleményt hangoztatott, sőt föltevés helyett bizonyosnak feltüntetett kijelentéshez folyamodott. Szerinte a *Dialógust* úgy írta meg a szerzője, hogy „az A-nak, illetve B-nek nevezett személy Popper, illetve Lukács állásfoglalását képviselje” („mit A und B die Positionen von Popper und Lukács repräsentierend”) (Jauß 1991, 676). Tudtommal még eddig senkinek nem tűnt föl az ellentmondás Bonyhai és Jauß minősítése között. Figyelmetlen átvételről volna-e szó, avagy a német tudós hallgatólagosan helyesbíteni akarta Bonyhai ítéletét? Nem tudom eldönteni.

Inkább csak annyit kockáztatnék meg: noha Lukács „Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez” címmel 1910-ben megjelent hosszabb eszmefuttatásában valóban utalt Popper Leóval folytatott baráti beszélgetéseire, majd 1918-ban Balázs Béláról írt tanulmányaihoz készített Előszavában elismerte, hogy számára nem adatott meg az „egyes mű kvalitásának hajszálfínom megérzése”, mely „Popper Leó képzőművészeti kritikáját jellemzi” (Lukács 1977, 402, 708-709), mivel a „Dialógus a művészetről” lehetséges álláspontokat szembeállító esszé, talán nem ajánlatos a szereplőit nem kitalált személyekkel azonosítani – függetlenül attól, hogy Popper esszéiben valóban nincs nyoma messianizmusnak. Lukács terjedelmes életművét nehéz összehasonlítani Popper töredékes munkásságával, ezért a Lukács tanítványaként indult Radnóti Sándor sérelmezte, hogy „a finom esszéista Poppert megpróbálták a fiatal Lukács mellé és ellenére felstilizálni” (Radnóti 2000, 56), de annak a kissé rosszmájú megjegyzésnek is van létjogosultsága, mely szerint Lukács korai esszéiben „ott bujkál már a komisszár is, aki apokaliptikus erőket álmodik magának, hogy aztán erélyesen felléphessen ellenük” (Pernecky 1993, 409).

Bonyhai magyarázatának némely elemei mai távlatból kissé ingatagnak nevezhetők. Lukács Györgyre azért is joggal hivatkozhatott, mert ismeretlen szerzőre ajánlatos úgy fölhívni a figyelmet, hogy szót ejtünk ismerthez fűzött kapcsolatáról. Azt sem lehet vitatni, hogy a méltatlanul elfeledett értekező újra fölfedezője teljesen indokoltan emelte ki a hol magyarul, hol németül fogalmazó Popper nemzetközi távlatát. Az a kijelentése viszont, mely szerint a „Dialógus” szerzője megelőlegezett „olyan mai teoretikusokat, mint Umberto Eco, Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jaus, vagy a harmincas években Paul Valéry s általában a befogadásesztétika és a divatos ,creative misreading’ elmélet” hirdetői (Bonyhai 2000, 1/B: 202), már azért sem vehető igazán komolyan, mert nagyon eltérő felfogások képviselőit veszi egy kalap alá – Eco nézeteinek nem sok köze van a Harold Bloom által hirdetett alkotó félreolvasáshoz –, másrészt a történetiségnek kissé könnyelmű érvényesí-

tése miatt: Valéry nem a harmincas, hanem az 1890-es években, Mallarmé körében alakította ki a véleményét.

„Mít vár Liebermann a *Sámson és Delilá-tól*, ettől a polgárjlesztő, művészijesztő kínosságtól?” A „Berlini szecesszionisták” kiállításáról a *Huszedik Században* közölt bírálatnak e kérdése kivételes tisztánlátásról tanúskodik. 1908-ban még sokan ünnepelték Max Liebermann (1847–1935), és kevesen vették észre a „zavart és súlyhiányt és egyensúlyhiányt”, mely jellemző meglehetősen fölszínes festészetére. Popper Leó így összegezte véleményét: „festőmesterséget találtam, amelynek nincsen stílusa” (Popper 1993, 22). Kortárs művészetről nehéz nyilatkozni. Mindnyájan tudjuk, mekkora a kockázata annak, hogy bakot lövünk. Popper tökéletes biztonsággal tudta elkülöníteni egymástól a századforduló művészetének külsőséges és valódi értékeit.

A giccsről készített tanulmánya, amelyet 1910-ben a *Die Fackel* közölt, nyilvánvalóan Cézanne és a szecesszió szembeállítására kore szerveződött. Figyelemre méltó, ahogyan kiemelte a giccs különféleségét: egyfelől tömeg- és művészgiccs, másrészt „hazafias, történelmi, valláserkölcsi, otthonias és fesztelelenül erotikus (frei-erotisch), szociális szigorúságú (sozial-strengen) és szociális kedélyességű, panteisztikus és családián vidám” giccset különböztetett meg (Popper 1993, 40; 1983, 88). Szemléletének árnyaltságát bizonyítja, hogy e hosszabb fejtegetésben számolt azzal, hogy a gép lehetőségei óhatatlanul is hatnak a művészetre, miközben világosan fölismerte, hogy a művészet két ellentétes tényezőnek van kiszolgáltatva: egyszerre érvényesül az „individualizmus” és a „konfekció” vonzóereje (Popper 1993, 43; 1983, 93).

A csekély szakirodalomban az előremutatónak tekintett gondolatok hangsúlyozása nem tette lehetővé, hogy szó essék arról, mi tekinthető némileg avulékonyak Popper Leó esszéiben. „A szó ereje a muzsikában” című magyar nyelvű fejtegetésnek jellemző módon „Fejlődéstörténeti jegyzetek” az alcíme. Poppernek a zenéről összehasonlíthatatlanul bővebb és szakszerűbb ismeretei voltak, mint Lukácsnak vagy akár Balázs Bélának, de olykor mintha nehezen tudott volna ellenállni a kísértésnek,

hogy minőségi emelkedést lásson e művészet történetében. Értékkitételei a jelenkor távlatából nem mindig bizonyulnak megalapozottnak, szembeállításai arra lehet következtetni, hogy olykor nem egészen pontosan érzékelt a különbözőségeket. Carl Loewéről azt írta, hogy „Schubert nyelvét banalizálta” (Popper 1993, 86). Loewe természetesen sokkal kisebb súlyú szerző Schubertnél, de beszédmódjának (stílusának) vannak olyan sajátosságai, amelyek minden kortársától megkülönböztetik. Elég bizonyíték lehet erre az *Erlkönig* két változatának összehasonlítása. Schubert 1815-ben írta a művét. Az egy évvel idősebb Loewe ugyan csak 1817-18-ban írta a maga dalát, de nem ismerte Schubert alkotását, hiszen az csak 1820-ban került előadásra, és négyszeri átdolgozás után, egy évvel később jelent meg nyomtatásban, tehát nem lehet hatásról beszélni. Popper föltehetően nem tudta ezt. Idézett minősítése alighanem hiányos ismeretre is vezethető vissza. Loewe dalaiban a kíséret döntő, szinte önálló szerepet játszik. Legjobb művei – például a skót ballada alapján Fontane által írt szövegre készült *Tom der Reimer* – nem mutatnak lényeges hasonlóságot Schubert zenéjével. Popper értékelése legföljebb annyiban indokolt, amennyiben Loewe némely alkotása valóban használati zenének, inkább a népszerű, mintsem a magas kultúra részének tekinthető. Óvatosan még azt is meg lehet kockáztatni, tevékenysége közelebb áll a biedermeierhez – amelytől a választékos ízlésű Popper hihetőleg ugyanúgy idegenkedett, mint a szecessziótól. Mindkettőben erősnek vélte a giccs kísértését – nem alaptalanul.

Ennél a minősítésénél némileg kifogásolhatóbb, ahogy azal érvelt: a dal műfajában Beethoven „a Haydnék gyerekformájába bújlik vissza” (Popper 1993, 86). Nemcsak azért elharmkodott ez az ítélete, mert az 1816 áprilisából származó *An die ferne Geliebte* (op. 98.) dalfűzérrel Beethoven a romantika egyik eredeti műfaját teremtette meg, Schubert, Loewe, Schumann, Brahms, Wolf és mások dalfűzéreinek előzményeként – Charles Rosent idézve „Beethoven itt bámulatos módon túllép Schuberten, és Schumann nyílt, önmagába visszatérő formáit

előlegezi” (Rosen 1977, 543) –, de főként azért, mert Joseph Haydn – mint azt Beethoven is pontosan tudta – a zeneirodalom egyik óriása, a szimfónia, a vonósnégyes és a zongorástrió megteremtője és rendkívüli eredetiségű alkotója, csodálatos misék és oratóriumok szerzője, olyan zongoraszonáták létrehozója, amelyek változatosságukban Wolfgang Amadeus Mozart hasonló műveit is felülmúlják. A huszadik század elején Fényes Esterházy Miklós zeneszerzőjének műveit kevésbé játszották, munkásságáról a közönségnek csak nagyon hézagos ismeretei voltak, s ebben a vonatkozásban Popper Leó sem emelkedett ki kortársai közül. Egyik magyar nyelvű töredéke – melyben az olvasható, hogy Beethoven „nem írt, csak jelentéktelen dalokat” (Popper 1993, 160) – megerősíti, hogy ennek a szerzőnek emberi hangra írt műveiről sem tudhatott sokat, így nem érzekelte, hogy nemcsak az említett dalfűzér, de olyan egyedi darab, mint például az 1795-ben, Mathisson szövegére készült s már-már Bellini dallamformálását előlegező *Adelaide* (op. 46.) vagy az 1807-ben keltezett *In questa tomba szép mű. A Kennst du das Land* (1809, op. 75. No. 1) is felülmúlja Goethe e versének más korabeli megzenésítéseit, beleértve Schubert hat évvel későbbi dalát is – ahogyan ezt már Schumann is megállapította. Hasonlóan súlyosabb Beethoven végigkomponált zenéje Goethe másik, mindössze hat soros *Wonne der Wehmut* című költeménye esetében (1810, op. 83. No. 1.). Joggal minősítette Schubert dalát Fischer-Dieskau a következő szavakkal: „nem állja ki az összehasonlítást Beethoven értékesebb zenéjével. E vers szavaihoz nem ér fel a strófikus népdal-hangvétel” (Fischer-Dieskau 1975, 58).

Popper esszéinek erényei jóformán elválaszthatatlanok előítéleteitől, amelyek jórészt összefüggnek azzal, mi is számított hozzáférhetőnek a huszadik század elején. Cézanne föltétlen híveként szembefordult az impresszionizmussal. Aix-en-Provence festőjének jelentőségét fölismerve a megszerkesztettség követelményét szegezte szembe olyan huszadik század elején divatos alkotásokkal, amelyekben nem lehetett érzéklni a kubizmus előzményét. Popper történeti párhuzammal törekedett

kiemelni Cézanne jelentőségét. Ahogyan Gosztonyi Ferenc, Popper Leó ez idő szerint legalaposabb művészettörténész méltatója írta, „Az idősebb Pieter Bruegel” című tanulmány szerzője azzal érvelt, hogy a tizenhatodik századi németalföldi festő művészete „ugyanolyan (ellen)reakció volt a cinquecentóra, ahogy Cézanne, konkrétan a cézanne-i „levegő” masszív anyagisága az impresszionizmusra.” Bárhogyan is értelmezhető az a fogalom, amelynek Popper az „Allteig” nevet adta, bizonyos, hogy éles szemmel vette észre, hogy Cézanne „a „lapos” festői felület „szobrászi” megvastagítására” törekedett (Gosztonyi 2012, 187, 189). Monet kései festészetét nem ismer(het)te, így nem számolt másik életképes örökség létezésével. Talán ezért is volt túlzottan szigorú az impresszionizmussal. Az ő szavai szerint „Nem a nagy franciák impresszionizmusával – mely a köztudomás szerint (bekanntlich) is már régóta létezik (gibt), és amely csak víziójában, nem pedig moráljában impresszionisztikus –, hanem azzal a feltétlenül új, vétkes impresszionizmussal, amely körülbelül Whistlertől eredt” (Popper 1993, 39; 1983, 87). Lehetséges, több magyarországi kortársához hasonlóan a *The Studio* című angol folyóiratból is tájékozódott az amerikai születésű festő képeiről, és nem tudatosodott benne, hogy Whistler nem Monet után lépett föl, hanem közvetítette a franciák, így Monet számára Turner hagyatékát.

Az a Párizsban 1909 februárjában kelt levél, mely Matisse és Maillol művészetének szinte hibátlan jellemzését tartalmazza, még akkor is kivételes érzékenységre vall, ha a huszonegyedik század elején már nem okvetlenül értékeljük Maillol műveinek szoborszerűségét Rodin alkotásainak a rovására. Lehetséges volna, hogy e két francia művész szembeállításának a mélyén is a fejlődéstörténeti gondolat kísértése rejtőznék?

Az a Rodin és Maillol művészetét összehasonlító későbbi elemzés, amely ugyancsak a *Die Fackel*-ben jelent meg, 1911-ben, meggyőzően, sőt megindító módon árulja el, hogy Popper Leó hajlandó volt túltenni magát előítéletein. Ez is megkülönbözteti Lukács Györgytől, aki többször is makacsul ragaszkodott saját megállapításaihoz – példaként *Az ember tragédiájával*

szemben az első világháború előtt, illetve az 1950-es években hangoztatott kifogásaira lehetne hivatkozni. Popper olykor valóban hajlott arra, hogy úgy képzelje: a festészet értéke a korábbi meghaladásán múlik, a Maillol művei iránt érzett vonzódása mégis arra készítette, hogy kivételt tegyen a szobrászattal. „A szobrászatnak mindig reakciós művészetnek kell maradnia. Az összes művészet közül legkevésbé képes a fejlődésre. Ezért a szobrászathoz, inkább, mint akármelyik másik művészetnél, a régi példához (auf ihre alten Beispiele) való visszanyúlás mélyenszántó cselekedet” (Popper 1993, 46-7; 1980, 99).

Idegen tőlem, hogy csakis egyetlen magyarázatot tartsak lehetségesnek. Elképzelhető, hogy valaki úgy véli: Popper Leó nem értette meg Rodin művészetének a lényegét. Miközben pontosan érzékelt, hogy Maillol műveinek térbeli megformáltsága erősen különbözik a Rodin munkásságában észlelhető festőiségtől, nem ismerte föl, hogy a két francia szobrász öröksége ugyanúgy különböző lehetőségeket érvényesíthet, mint Monet és Cézanne festészete. „Nytított művei nem kellene nekünk” – állította Rodin-ről (Popper 1993, 48; 1983, 104). Ez a vélekedés némileg ellentmond Eco felfogásának. Maillol régiességének (archaizálásának) emlegetése ugyanakkor olyan főnntartást sejtet a fejlődéstörténet elvével szemben, amely más esszéjében is kimutatható. A *Die Fackel* 1911-ben közölte egy olyan rövidebb szöveget, amelynek kiinduló állítása így hangzik: „most a népművészet áll a művészeti érdeklődés gyújtópontjában” (Popper 1993, 51; 1983, 107). Ez a kijelentés elárulja, hogy Popper nemcsak érzékelt az ízlés változását a saját korszakában, de felfogását is hajlandó volt alakítani annak szellemében, amit tapasztalt ebben a vonatkozásban. Önmagát az „un mauvais catholique” szavakkal jellemezte (Popper 1993, 251). Talán nagyon óvatosan még azt a föltevést is megkockáztatnám, hogy az idézett szavak ugyanúgy összefüggésbe hozhatók az asszimiláció óhajával, mint ahogyan apja munkásságában a *Magyar rapszódia* című alkotás. Párhuzamként Balázs Béla némely színművére vagy meséjére is célozhatnék, a későbbi időszakból pedig Sárközi György vagy Vajda Lajos tevékenységére.

Hogyan összegezhető Popper Leó esszéinek a jelentősége? Többféle válasz is adható e kérdésre. Az egyiket Bonyhai Gábor fogalmazta meg, midőn a hermeneutikára, pontosabban a második világháború utáni kibontakozásának előzményére utalt. „A művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés” olvasható Popper egyik töredékében, egy másikban pedig ez: „1. Tapasztalatlan naiv néző: *üres megértés* / 2. Tapasztalt közvetett (indirectes) látás: *gazdag félreértés*” (Popper 1993, 176, 178), s vajon nem foghatók-e fel Schubert vagy Schumann zongoraszonátái azoknak az alkotásoknak teremtő félreértéseként, amelyeket Beethoven e műfajban alkotott?

Popper alapvető jelentőségű elméleti kérdésekkel folytatott küzdelmet. Jauß teljes joggal emelte ki Popper érdeméért „a kifejezésethika és a beleérzésemélet meghaladását”-t, annak elutasítását, amit Aloys Riegl „Kunstwollen”-nek nevezett, mely föltételezi, hogy „a művészi szándéknak töretlenül be kellene kerülnie a műbe és a szemlélő helytálló (adäquate) megértésének normájává kellene válnia”. Popper Leó felfogása szerint „az értelemalkotás lezáratlan folyamattá válik a mű létrehozása és befogadása között” (Jauß 1991, 676-677). Romanistaként Jauß Valérynál talált hasonlóra. Ezt érdemes azzal kiegészíteni, hogy Tolnay Károly már az 1970-es évek elején hasonló megállapítást tett, amidőn azt írta, hogy „Ellentétben Alois Riegl „Kunstwollen” elméletével – mely szerint a művészi szándék a műalkotásban súrlódásmentesen megvalósul, és másrésztől a megvalósult művet a szemlélő adekvátn megérti – Popper a művészi akarásnak az alkotó folyamatban való szükségszerű kudarcára utal, felismer azonban ebben a kudarcban valami nagyságot és igazságot, melyről a művész maga legtöbbször még csak nem is álmodott” (Tolnay 1972, 250). Amit W. K. Wimsatt Jr. és Monroe Beardsley 1946-ban „The Intentional Fallacy” („A szándékra támaszkodó tévhit”) címmel foglalt össze (Wimsatt and Beardsley 1972) nem a New Criticism elterjedésével vált ismertté angol nyelvterületen, hanem sokkal korábban, például a Bloomsbury csoport néven ismert mozgalom révén – melynek tagjai közül Roger Fry ugyanúgy Cé-

zanne festészetéből merített ösztönzést elméleti nézetei kialakításához, mint Popper. „Létezik egy sajátosság, mely a valódi műalkotásoknak közös vonása. Minden újraolvasáskor változást lehet észlelni bennük” (Woolf 1990, 27). Virginia Woolf-nak ezek az 1917-ben leírt szavai nagyon közel állnak Popper kijelentéseihez. A lezárhatatlan megértés fogalma Angliában is megfogalmazódott abban a szellemi körben, amelyben Bertrand Russell és G. E. Moore bölcsellete, Roger Fry és Clive Bell művészetfelfogása, valamint Virginia Woolf irodalomszemlélete számított irányadónak.

Egy harmadik lehetséges választ az eddigi szakirodalomban nem találtam. Miközben tüzetesen megvizsgálta a különböző művészeti ágak viszonyát, Popper arra a következtetésre jutott, hogy közegük (médiумuk) nagyon eltér egymástól, ezért lehetetlen az egyik jelrendszerét a másikéra lefordítani. Ez az állásfoglalás szöges ellentétben áll a romantikusokéval. „A programmuzsika utolsó eredményében az abszolút muzsikát élteti.” Aki elfogadja e föltevést, az alkotó folyamatra korlátozza a más művészeti ágból származó ihletet, vagyis nem tekinti irányadónak a befogadás, az értelmezés szempontjából. Lehet, hogy Lamartine, illetve Lenau költeménye ösztönözte Liszt *Les Préludes*, illetve Richard Strauss *Don Juan* című szimfonikus költeményét, de a tolmácsolás és a befogadó szempontjából ennek nincs nagy jelentősége. A hangszeres zene irodalmiaságával szemben tanúsított bizalmatlanságot Popper a költemények megzenésítésére is kiterjesztette: „A legmélyebb költemény pedig ugyancsak nem lehet soha olyan dallá, hogy abba bele nem romlana [...]. Az eredmény az: érzünk ugyan olyasfélét, hogy a zene *nyelve fedi az élőnyelvet* de látjuk, hogy sohase érthetik meg egymást *sohase jöhet létre a közvetítő szótár* [...] abban az értelemben [...] hogy az a költeményt ahogy van lefordítaná” (Popper 1993, 88, 160-161). Miként lehetséges, hogy Schubert dalfüzére, a *Winterreise* éppúgy remekmű, mint az *Erlkönig* vagy az *Über allen Gipfeln* alapján általa készített dal, holott Wilhelm Müller versezetei éppúgy aligha mérhetők Goethe költeményeihez, ahogyan Ambroise Thomas 1868-ban

bemutatott nagyoperája sem fogható Shakespeare *Hamlet* című tragédiájához. A költemény mint irodalmi alkotás eltűnik akkor, amidőn megzenésítik. Ezért lehet nagyszerű költeményből silány zenedarab és megfordítva.

Popper Leó esszéi óvnak attól, hogy felelőtlen módon vonjunk párhuzamokat a különböző művészetek között. Talán ebben is rejlik kivételes jelentőségük.

#### HIVATKOZÁSOK

- Bendl Júlia (1994) *Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig*. Budapest: Scientia Humana.
- Bonyhai Gábor (2000) *Összegyűjtött munkái*. Szerk. és s. a. r. Veres András. Budapest: Balassi.
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1975) *A Schubert-dalok nyomában*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Gondolat.
- Gosztonyi Ferenc (2012) „A magyar Cézanne-recepció korai történetéből: Fülep és Popper (1906-10)” in Geskó Judit (szerk.) *Cézanne és a múlt: Hagyomány és alkotóerő*. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 179–190.
- Jauß, Hans Robert (1991) *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lukács György (1977) *Ifjúkori művek (1902-1918)*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót készítette Tímár Árpád. Budapest: Magvető.
- Markója Csilla (2006) „Popper Leó (1886–1911)”, *Enigma*, 13. 48, 263–284.
- Perneczky Géza (1993) „Leó és a formák”, *BUKSZ*, 5: 406–412.
- Popper Leó (1983) *Esszék, kritikák*. Szerk., a jegyzeteket készítette és az utószót írta Tímár Árpád. Budapest: Magvető.
- Popper Leó (1993) *Dialógus a művészetéről: Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. A kötet szövegeit gondozta, az előszót írta, a jegyzeteket és a névmutatót készítette Hévízi Ottó és Tímár Árpád. Budapest: MTA Lukács Archívum – T-Twins Kiadó.
- Radnóti Sándor (2000) *A piknik: Írások a kritikáról*. Budapest: Magvető.
- Rosen, Charles (1977) *A klasszikus stílus: Haydn, Mozart, Beethoven*. Ford. Komlós Katalin. Budapest: Zeneműkiadó.
- Tolnay, Charles de (1972). „Popper Leó és a művészettörténet: Megjegyzések egy elfelejtett művészeti kritikusról”, *Magyar Filozófiai Szemle*, 16. 2: 249–250.



Wimsatt, W. K. and Monroe Beardsley (1972) "The Intentional Fallacy", in Lodge, David (ed.) *20th Century Literary Criticism: A Reader*. London: Longman, 334–345.

Woolf, Virginia (1990) *The Essays*. Volume II: 1912–1918. Edited by Andrew McNeillie. San Diego – New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.

## Felejtés és kisajátítás az irodalomban

*Az irodalom halottjai:* ezzel a címmel közölt Babits Mihály eszmefuttatást a *Nyugat* 1910-ben megjelent évfolyamában. Három elfelejtett íróról értekezett. Közülük Komjáthy Jenőt és Péterfy Jenőt a jelenkori irodalomtörténet-írás számon tartja – noha ez utóbbi értekezéseinek máig nincs teljes kiadása. Dömötör János költeményeiről alighanem kevesebben tudnak.

Az úgynevezett kisebb mesterek állandóan azzal a veszéllyel állnak szemben, hogy elfelejtik őket, pedig műveik nélkülözhetetlenek. „Mert képzeljen el az ember olyan irodalmat, amelyik csak jó könyvekből áll; mást sem lehet olvasni, mint Shakespeare színműveit, Milton költeményeit, Bacon esszéit, Madame de Sévigné leveleit, Johnson életrajzát. Hamarosan éhínség köszöntene be. Senki nem olvasna” (Woolf 1994, 140). Virginia Woolfnak ez az 1925-ben megfogalmazott intése arra emlékeztet, hogy a másodvonalbeli alkotások az irodalom létezési módjának elidegeníthetetlen részei. Amikor 1989-ben a Harvard Egyetem megkérte a némelyek által posztmodernnek nevezett költészet kiemelkedő képviselőjét, John Ashberyt a Charles Eliot Norton előadások megtartására, „Más hagyományok” címmel a romantikusok közül John Clare és Thomas Lovell Beddoes, a huszadik századból John Wheelright, Laura Riding és David Schubert költészetét, illetve Raymond Roussel műveit méltatta (Ashbery 2000). Némi túlzással ellenkánont körvonalazott. Nem előzmény nélkül, hiszen Beddoes munkásságát Ezra Pound, Rousselét a szürrealisták, Foucault és a nouveau roman művelői is nagyra becsülték. Az utóbbi évtizedekben már a parasztköltő John Clare is egyre több figyelmet kelt a romantika szakértőinek körében.

Az említett szerzők nyilvánvalóan kívül esnek azon a világirodalmi kánonon, amely a magyar közönség körében érvényes. Ez olyan kérdéskör, amely önálló tanulmányt igényelne. Csakis annyit jelezhetek, hogy ismereteim szerint eddig nagyon kevés figyelmet szenteltünk neki, holott sokat olvasunk fordításban, s ez óhatatlanul hatással van arra, mit tekintünk irodalomnak. Fordítóink hatalmas teljesítményeinek föltétlen elismerését legföljebb annak említésével lehet árnyalni, hogy léteznek jelentős művek, amelyeknek nincs magyar átköltése. Tudtommal például Dickens utolsó befejezett regénye, a *Közös barátunk* (*Our Mutual Friend*), Édouard Dujardin belső magánbeszédben írt műve, *A babérokot megnyesték* (*Les lauriers sont coupés*, 1888) vagy Hans Henry Jahn kiváló regénye, a *Perrudja* (1929) nincs meg magyarul, és a kínai elbeszélő próza legjelentősebb teljesítményét, a tizenharmadik században írt *A vörös szoba álmát* (*Hung lou meng*) is csak egy nem teljes német szövegből készült, 1964-ben kiadott változathoz ismerheti a magyar olvasó. *A brit és ír szerzők európai fogadtatása* című sorozat 2006-ban kiadott kötete szerint Henry James műveiből sokkal több jelent meg románul, mint magyarul (Duperray 2006). Aki olvas idegen nyelven, kapásból megnevezhet olyan műveket, amelyeket a magyar olvasók sajnálatosan nem ismernek.

Ashberyt is idéztem, amikor az elmúlt évtizedekben többször is hangsúlyoztam bizalmatlanságomat a kánonokkal szemben. Egyetlen példaként „A kánonok hiábavalósága” című tanulmányomat említeném, amely majdnem másfél évtizede az *Alföldben* jelent meg (Szegedy-Maszák 1998). Irodalmunk elég gazdag ahhoz, hogy különböző értékrendek alapján más és más műveket emeljünk ki belőle. Nem egy hagyományunk van; eltérő, sőt egymást cáfoló irányok és szemléletek sokaságával kell számolni. Amennyiben egyedül írnék magyar irodalomtörténetet, olyan szerzőket sem hagynék ki, mint például Ujfalvi Krisztina, Vályi Nagy Ferenc, Bérczy Károly, Kóbor Tamás, Ritoók Emma, Bánffy Miklós, Telekes Béla, Szilágyi Géza, Tormay Cécile, Kemény Simon, Laczkó Géza, Gábor Andor, Lesznai Anna, Kuncz Aladár, György Mátyás, Hunyady Sándor,

Németh Andor, Bartalis János, Székely Mózes, Nadányi Zoltán, Kádár Lajos, Mollinár Gizella, Marconnay Tibor, Bányai Kornél, Újvári Erzs, Kádár Erzsébet, Sziráky Judith, Tamkó Sirató Károly, Imecs Béla, Sértő Kálmán, Kálnoky László, Birkás Endre, Jánosy István vagy Erdély Miklós – élő írókat nem említve. A sor könnyen és sokáig folytatható. Minden olvasónak lehetnek kedvelt szerzői, más és más értékrend alapján, és részemről a különböző szemléletek párbeszédét vélném szerencsésnek. A történelem következtében olyannyira megosztott a lakosság, hogy a megélt múlt, közösségi emlékezet, politikai meggyőződés, neveltetés, életkor, réteghez és nemhez tartozás függvényeként nagyon különböző ízlések léteznek a mai magyar olvasók körében.

Csakis azért hozom szóba ezt, hogy nagyjából körvonalazzam, milyen távlatból teszek kísérletet három író néhány művének rövid jellemzésére. Némelyekkel ellentétben, nem számonkérő szándékkal jegyzem meg, hogy az Akadémiai Kiadó *Magyar irodalom* (Gintli 2010) című vállalkozásában az általam felsorolt szerzők túlnyomó többsége nem szerepel. Nem a szakemberek, hanem tájékozatlan közírók torzítják el a magyar irodalomról alkotott képünket. Néhány éve egy írószövetségi rendezvényen a *Tiszatáj* akkori (azóta sajnálatosan elhunyt) szerkesztője azt állította: *A magyar irodalom története* című válogatásból kimaradt Krúdy, holott, ha megnézi a tartalomjegyzéket, láthatta volna: két tanulmány méltatta e szerző munkásságát, sőt egy harmadiknak tekintélyes része is vele foglalkozott. *A Magyar Nemzet* 2012. június 12-én megjelent számában Csontos János ugyanezt a vállalkozást Illyés Gyula kirekesztésével vádolta meg, pedig két fejezet teljes egészében e kiváló költő tevékenységéről szól. *A Heti Válasz* 2012. augusztus 16-án közölt Osztovits Ágnes tollából egy cikket a tokaji írótaborról, amelyben *A magyar irodalom története*it elmarasztalta az Akadémiai Kiadó említett áttekintésével szemben. Ha e szerző megnézte volna a két kötet névmutatóját, láthatta volna, hogy a 2012. évi Tokaji Írótabor fölhívásában mellőzött írókként említettek közül több szerepel az elmarasztalt, mint

a megdicsért kiadványban. A kirekesztést elutasítva, a másféle felfogások iránti türelem szellemében próbálok szólni Sziráky Judith és Kádár Erzsébet rövidebb elbeszéléseiről, valamint Tormay Cécile regényeiről.

A felejtés elválaszthatatlan az irodalom életétől. Változó korok más-más igényekkel vesznek tudomást a múlt értékeiről, különbözőképpen választanak az örökségből. Lehetséges, némely költeménynek vagy regénynek akár jót is tehet, ha egy időre pihentetik. Ki is lehet sajtótítani műveket, még a legnagyobb szerzők alkotásait is. József Attila, Ady, sőt Petőfi egy-egy költeménye is áldozatul esett kisajátításnak. Aki kicsit ismeri *A velenicei kalmár* értelmezésének történetét, tudhatja, hogy még a sokak szerint legnagyobb hatású költőnek ezt az egyáltalán nem jelentéktelen színművét is kisajátították. A kisajátítást olykor úgy is föl lehet fogni, mint ellenhatást a feledtetésre. Lehet, hogy tévedek, amikor úgy sejttem, napjainkban a politikai kisajátítás is szerepet játszik Nyirő József és Wass Albert műveinek fogadtatásában, és ugyanez okozza, hogy némelyek a *Bujdosó* könyvet helyezik előtérbe Tormay Cécile regényeinek rovására. Korábban még Sziráky Judith és Kádár Erzsébet elbeszéléseinek méltatásában is érzékelhető volt némi kisajátítás: úgy próbálták beemelni őket a túrt irodalomba, hogy azzal érveltek, az egykori úri középosztály széthullását jelenítették meg, holott ezzel meghamisították a művészetüket.

Az 1901-ben Aradon született Kádár Erzsébet életműve a legkisebb és a legkönnyebben áttekinthető, hiszen divatleveleken és tárcákon kívül csak bírálatokból és egyetlen kötetnyi elbeszélésből áll. Ha jól sejttem, lehetnek fiatal olvasók, akik e név hallatán *A feleségem történetéről* írt kedvezőtlen bírálatára (Kádár 1942) gondolnak, amelyben utánérzéssel, Gide-től és Kosztolányitól vett kölcsönzéssel, valamint nyelvi modorossággal, kötőszavak halmozásával vádolta meg azt a szerzőt, akinek verseit nagyra tartotta. Talán érdemes arra emlékeztetni, hogy Kádár Erzsébet a második világháború éveiben az irodalom legszigorúbb bírálója volt Magyarországon. Máraival és Németh Lászlóval szemben is élt fönntartással. Erdélyi József

egyik kötetét így marasztalta el: „kár volt ezt az amatőr nyelvészkedést kiadnia” (Kádár 1937, 134). Thurzó Gábort egyik regénye, *Az adósság* alapján Thomas Mann gyenge utánzójának minősítette (Kádár 1940a), Karácsony Benőről azt írta, hogy „harsány igénytelenségre neveli olvasóit”, és negyedik hosszabb műve, az *Utazás a szürke folyón* „az erőltetett humoros regény intő példája” (Kádár 1940c, 576), Thury Zsuzsa alakjait pedig „maszkoknak és karrikatúrák”-nak nevezte (Kádár 1941d, 467). Világnézettől és felekezettől függetlenül, a korszak legsikeresebb történeti regényeit sem kímélte: „Passuthnál kellekiben él a kor”, állította, s igen kemény következtetést fogalmazott meg a Nagy Lajos király sógornójéről írt könyvről: „Semmit nem tudunk meg erről a Johannáról” (Kádár 1941a, 107). Nem kevésbé vélte fogyatékosnak az Erdélyből áttelepült, az ottani református püspökséget debreceni egyetemi tanársággal fölcserélő Makkai Sándor könyveit: „nem regényt ír, hőseinek egy nemzetnevelő program válik színezett példázattá. [...] Így persze nem élő figurákat kapunk, de kifolyt vérű, sápadt, zörgő jelképeket és a történelmi regények örök rémeit: papiros-hősöket. [...] sápkóros hőseit Barabás vízfestményeiről másolta (Barabásnak a szorgalmi műfajon átütő tehetsége nélkül)” (Kádár 1941b, 175). Nyirő József korai elbeszéléseit értékelte, de a regényeiről már egyáltalán nem volt nagy véleménnyel: „Most, hogy megjelenik tizedik kötete, már tisztán látjuk: mind a tíznek csak egy lelke van. S ez az egy is a sikeré. A közönségé. A minél nagyobb sikeré, a minél félelmesebb tömegű közönségé. [...] Szinte mulatságos odafigyelni, hogyan teszi meg Nyirő a ‚nagy lépést‘ a novellából a regénybe. A terjedelmen múlik – gondolja. A szorzáson. [...] Az ő havasa nem egyszer olyan komoly kereskedelmi árucikk, mint egy fenyőfürdő tabletta” (Kádár 1941e, 556).

Bírálataiban általánosabb következtetésektől sem riadt vissza. Egyikükben így érvelt: „Nőiróink legtöbbje az egész életet egy férfi és egy nő, vagy egy nő és több férfi viszonyába szeretné belesűriteni. Ez a szemlélet ha nem is hamis, de szegényes, erőszakos és megalázó” (Kádár 1941d, 467-468), egy másikban

„Jékely Zoltán és nemzedéke” – például Sötér István – írásművészetéről azt állította, „mintha a *Grand Meaulnes* második”, sikerületlen részének „válságába került volna.” Ahhoz hasonlította a *Zugligetet* és a *Fellegjárást*, mint „amikor valaki elakad egy bűvészműtárvány közepén és hiába erőlteti a befejezést” (Kádár 1941c, 181).

Magas mércéjét külföldi műveknél is érvényesítette. Olyan regényeket, amelyek a kor választékos ízlésű íróinak, Illyésnek, Gyergyainak, Szerb Antalnak, Jékelynek, Sötérnek vagy Lovass Gyulának elismerését vívták ki, főntartással fogadott, megelőzve az utókor véleményét. Alain-Fournier-nak szerinte „csak egy félregényre futja”, Duhamelről úgy ítélt: „Nem teremtő tehetség”, Jules Romains sok kötetes regénysorozatáról az a véleménye, hogy „a szintézis bukik” (Kádár 1941c, 181-182).

Sikerült-e megfelelnie saját elbeszélő műveivel az általa fölállított követelményeknek? Tudtommal nem próbálkozott regényírással, de rövid történetei ugyanolyan gazdaságos fogalmazásról tesznek tanúbizonyságot, mint az általa hihetőleg ismert Katherine Mansfield művei. Kései indulását legalábbis részben érthetővé teszi, hogy festőnek készült, Szőnyi István növendékéeként. Bírálataiban feltűnőek e társművészetre tett hivatkozások – a már idézett utalás Barabás Miklósról csak egy a sok közül. *Csók és Festék* című elbeszélésében önéletrajzi ösztönzést is lehet sejteni: a főszereplő alighanem arra az önarcképre céloz, amelynek fekete-fehér fényképe Kádár Erzsébet 1966-ban megjelent kötetének élén látható. Írói pályafutását lényegében 1936-tól lehet számítani, amikor *Reggeltől estig* című elbeszélése díjat nyert a *Nyugat* novellapályázatán.

Utóéletére három tényező hatott. Kilenc évig Illés Endre barátnője volt, s ezt összefüggésbe lehet hozni azzal, hogy 1946-ban önkezével vetett véget életének. 1944-ben megjelent egyetlen kötetében az *Egy város modellt áll* című szöveg utal szarmazására, pontosabban arra, hogy őse, Csernovics Arzén vezette a szerbeket a törökök elől Szentendrére. „Ezerhatszázkilencven őszén... Jönnek a rácok, hajókon és gyalog harmincezer család, vagy kétszázezren lehetnek. Mondai királyuknak hamvait hoz-

zák, s elhagyott diplomáikból a kincseket” (Kádár 1966, 299). A hatástörténet harmadik fontos mozzanata Vas István értékelése, mely szerint az *Augusztus* „kétségkívül a legérdekesebb és legnagyobb magyar novellák egyike”, s Kádár Erzsébet „a leggazdagabb, legtökéletesebb elbeszélőink közé tartozik” (Kádár 1966, 11).

Vas István állásfoglalásai egyszerre vallottak kiváló ízlésre és a hatalomhoz való alkalmazkodásra. Csakis ez utóbbival magyarázható, hogy vállalta a *Magyar írók Rákosi Mátyásról* társzerkesztését, így módon kikerülve a szerzőséget – ellentétben Déryvel, Illyéssel, Nagy Lászlóval, Szabó Pállal, Veres Péterrel és huszonnyolc másik magyar alkotóval. Szóban forgó értékelésében is érzékelhető némi kettősség. Abban vélte megjelölni Kádár Erzsébet elbeszéléseinek fő jellegzetességét, hogy „alakjai, *Az utolsó őzbak* gidátlövő birtokosától a *Férfiak* ostoba gőgű főispánjáig [...] erőteljesen cselekszenek, csak éppen sohasem azt, amit kellene” (Kádár 1966, 10).

Föltétlen elismerést érdemel, hogy Vas István érzékelte Kádár Erzsébet művészetének komoly értékeit. Nem tudom, mennyire lehet a politikai alkalmazkodás rovására írni, hogy elhallgatta: a két általa említett történet az 1920. június 4-én aláírt békeszerződés következményeiről szól. A *Férfiak* némi hasonlóságot árul el az egészében egyetlen *Farkasverem* egyik sikerült fejezetével. Wass Albert regényében Zenthay Ferenc gróf idézést kap egy román járásbíróasztaltól. Amikor a románul nem tudó volt főispán bemegy Szamosújvárra, számára ismeretlen világban találja magát. Hatezer lej pénzbüntetést kap, nem számítva a perköltséget. Hazafelé menet már teljesen idegennek látja a környező világot. A *Férfiak* főszereplője, a hatvanöt éves Zukkó István is főispán volt, amíg Károlyi Mihály kormánya nem menesztette. Az általa lakott délvidéki városba szíriai és marokkói katonák vonulnak be a francia hadsereg képviselőjében. A volt főispán birtokára „sáskamód egy francia lovasszázad” költözik be (Kádár 1966, 168). Zukkó István fölkeresi a francia parancsnokot, hogy kérje, helyezték át máshová az afrikai legénységet. A találkozó során megsejti,

hogy lánya a francia ezredes szeretője lett. Az elbeszélés végig a Zukko István tudatában végbemenő folyamatokkal foglalkozik. Kérésének elutasítását elhomályosítja lánya tette, melyet nagy kudarcként él meg. „Ezt az ütést kellett megkapnia, hogy tisztán lásson. Most tudja: még sivárabb időszaknak mennek elibe” (Kádár 1966, 189).

Kádár Erzsébetet különösen foglalkoztathatta a magyar lakosság sorsa az 1920-tól más országhoz csatolt területeken. 1939-ben úgy méltatta Mezössy Mária *Tűztánc* című regényét, mint „a csehek alatt benuzó magyar élet dokumentumát”-t (Kádár 1939, 408). Nem akarta elhitéteni olvasóival, hogy a Nógrád megye északi részén fekvő falu életét megelevenítő regény számottevő művészi teljesítmény, a határ túloldalára került magyarok megosztottsága, egy részüknek az új hatalomhoz alkalmazkodása keltette föl érdeklődését. Különösen azért válik ez feltűnővé, hogy a bíráló Székely Júlia ugyanakkor megjelent regényével, *A repülő egérrel* állítja szembe a *Tűztáncot*. A lélek-elemzés tanainak merev alkalmazásában „a veszélyes rutin”-t (Kádár 1939, 409) ítéli el, s hozzá képest többre becsüli a kisebbségi sors választójainak fölillantását.

Wass Albert korai műveiről is ezért írt. 1940-ben a *Csaba* című regényt méltatta. Ez a könyv az 1918 utáni Erdéllyel foglalkozik. Főszereplője gyerekként hallja, hogy a felnőttek arról beszélnek, „mit jelent elveszíteni a hazát.” Talán még azt sem túlzás föltételezni: a *Férfiak* megírására ösztönzőleg hatott, hogy Kádár Erzsébet elégedetlen volt Wass regényeivel. „A *Csaba* erőtlenebb, mint első regénye, a *Farkasverem*. [...] Az író a gyerekkönyvek könnyen olvasható illusztrációinak szűk szókincsével beszél.” A korábbi műről Kádár Erzsébet elismerte, hogy „alakjai hosszú ijesztő árnyékot vetettek”, de „széteső”-nek vélte a könyvet (Kádár 1940b, 516-517).

Kádár Erzsébet történeteiben a megszerkesztettség együtt jár a helyszínhez kapcsolódó emlékek rétegzettségével. Az *Egy város modelljét áll* nemcsak a szerb múlt utal vissza, de arra is, hogy Szentendrén „a legtöbb ház romai alapokra húzták fel, nem változott a színpal, csak a szereplők. [...] A sarokszobában

meghalt Mária Terézia” (Kádár 1966, 303). *A diófa* a budai várban játszódik. Amikor átépítenek egy régi házat, az udvarból kialakított ebédelőben felpúposodik a padló, mert a kivágott fa még mindig él. A ház úrnője a korábban létező szobával szembeesik. „A diófa volt az egyetlen élő tanú, a ház múltjának tanúja – s elnémították” – gondolja. „Egy öreg fa gyökerei messzire elnyúlhatnak!” (Kádár 1966, 66-67). A nyelv nem átlátszó, az átvitt értelem minduntalan mögöttes szintre emlékezteti az olvasót.

Egy rövid történetet általában könnyebben felejtünk, mint egy regényt. Talán ezért is tartják kevesen számon Kádár Erzsébet írói teljesítményét. „A legtöbb nagy magyar novellairónak hatástalan és visszhangtalan az utókora” – írta Vas István. A viszonylagos ismeretlenséget az is okozhatja, hogy Kádár Erzsébet elbeszéléseit és bírálatait nehéz volna politikai vagy akár eszmei szempontból kisajátítani. 1948-ban, vagyis amikor a kommunisták már javában munkálkodtak az általuk helyeselt irodalom kiválogatásán, Vas István megjegyezte, hogy „hamarjában nem is tudok még egy prózaíróról említeni, akinek műveiből ilyen kevéssé lehetne bármiféle pártállást vagy világnézetet kiolvasni” (Vas 1993, 5, 9). Ugyanez vonatkozhat Sziráky Juditira, aki három évvel fiatalabb volt, de tíz évvel korábban jelentkezett, noha eleinte ő is másik művészettel foglalkozott, a Zeneakadémián tanult. 1926 és 1929 között tíz elbeszélését közölte a *Nyugat*. Miért szakadt meg kapcsolata e folyóirattal? Nem tudom. Elképzelhető, hogy sorsának alakulása hatott írói pályafutására. Első férje, a fiú születésű kétnyelvű szerző, Antonio Widmar (1899-1980), sokáig Mussolinit támogatta, s töredékes ismereteim szerint csak a háború idején távolodott el a fasizmustól. Másodszor az író 1947-ben ment férjhez Hárs Lászlóhoz (1911-1978), aki a munkásmozgalomtól indult, majd ifjúsági íróként vált sikeressé.

Noha Sziráky Judit pályafutása mintegy hat évtizedre kiterjed, első kötetét vélem legjelentősebbnek, mely után tíz évig hallgatott. Kádár Erzsébethez hasonlóan ő is gyakran több nemzetiségű szereplőket jelenít meg, alakjainak nézőpontját helyezi előtérbe és metaforikus nyelven ír. Kortársától megkü-

lönbözteti, hogy áomleíráshoz folyamodik és érezhetően az orosz irodalomból merít ösztönzést. E két jellegzetesség különösen feltűnő *Nyugtalanok* (1928) című elbeszélésében, melynek története orosz környezetben játszódik.

Önéletrajzi emlékeit olyannyira tárgyiasítja, hogy nincs értelme föltenni a kérdést, mennyi történeteiben a képzelet szüleménye, hiszen a teremtett szerző eltűnik a szereplők mögött. Említett kötetének címadó története, a *Tél Valea-Vinuluiban* (1932) a térképen azonosítható helyszínen, az író szülőhelyének környékén, a Felsővisó nevű egykori járási központ fölötti hegyekben játszódik. Elbeszélője magányos férfi, aki feleségét hátrahagyva a máramarosi havasokba vonul vissza, talán azért, mert úgy sejtí vagy képzeli, felesége egy kapitányt szeret, de valószínűbb, hogy azért, mert egyedül akar lenni és riasztja a városi lét.

Sziráky Judith legjobb műveiben a belső történet és a ki-mondatlan játszik döntő szerepet. A dorbézolásba torkolló vá-sárt megjelenítő *Aprószentek* (1935) elbeszélője tisztának tudja magát, de lehet, hogy öntudatlanul megölte Sehovits Simont. Az írásmód fölhívja a figyelmet a kitaláltságra, hiszen a szöveg egy párbeszéd közepén szakad meg, melyet a főhős Lyahovits Oreszttel folytat, aki a csendőröket hívja, hogy tartóztassák le a gyilkost. Hasonlóan nyitott a *Karácsony a Pop Ivánon* (1936) befejezése. A havasi csúcra, az anyai házba tett kirándulást elbeszélő történet végén Mán Oreszt nevetve annyit mond: „– Legyőztem” (Sziráky 1974, 189), ám ez valószínűleg annyit jelent, hogy megölte Bud Viktort. Mán Oreszt tettét talán az váltotta ki, hogy anyja Bud Viktornak adta a bárányait.

Amikor évtizedekkel ezelőtt megkérdeztem Sziráky Ju-dithot, volt-e magyar szerző, akinek művéből ösztönzést merít-hetett, az *Ember a kövek között* című regényt említette, mely akkoriban jóformán ismeretlennek számított. Szerzőjét, Tor-may Cécile-t napjainkban már nem lehet elfelejtett szerzőnek tekinteni, hiszen Kollarits Krisztina doktori értekezést írt róla, melyet utóbb könyvvé alakított át (Kollarits 2010). Ez a munka alap kutatás eredményeit összegzi, de az említett regénnyel nem foglalkozik.

Tormay műveinek értelmezését több teher is nehezíti. Az egyik a jórészt vidéki rejtőzésben, zaklatott lelkiállapotban, ceruzával írt naplójegyzetekből összeállított *Bujdosó könyv*. A benne található zsidóellenes állításokat csakis elítélni lehet. Ezt azért is egyértelműen le kell szögezni, mert tudjuk, a zsi-dóság egy részének is lesújtó véleménye volt az 1919-es prole-tárdiktatúráról. Kornfeld Móric báró például az 1940-es évek népirtása után is „a zsidók áldatlan, hangos, ostoba szereplése”-ként jellemezte azt a rendszert, melynek vezetői szerinte „oly politikai és gazdasági rendszert akartak megvalósítani, mely a szabadság minden megnyilvánulását elfojtotta”, mert „soha, egy percre sem volt a népbiztosok tanácsa más, mint elenyésző kisebbség zsarnoksága” (Kornfeld 2006, 189, 214-215).

Ritoók Emma – aki nem „sógornője”, hanem sógorának egyik testvére volt, és *Évek és Emberek* című kiadatlan vissza-emlékezése (OSZK Kézirattár, fond 473) alapján „barátnő-jé”-nek (Csunderlik 2012, 67) sem igazán nevezhető – arról tudósít, hogy pályatársának 1918 előtt nem volt ellenérzése a zsidókkal szemben. Hofmannsthal ajánlotta a Fischer Verlag tulajdonosának a figyelmébe, és fönmaradt egy példány a *La Révolte des Anges* (1914) (magyarul először Kunfi Zsigmond fordításában 1916 körül *Pártütő angyalok*) című regényből olyan 1914 májusában keltezett kéziratos ajánlással, amely hi-telesíti kölcsönös megbecsülésen alapuló kapcsolatát az anyai részről zsidó származású Anatole France-szal. E francia író ha-lálakor, vagyis 1924-ben Tormay a legkisebb fönntartás nélkül hangsúlyozta „a Deyfuss-pör [sic!] egykori bajvívójának, az utolsó éveiben kommunizmus felé hajló szocialista Francenak szóló elismerés”-ét (Tormay 1924, 385). Az *Abbé vacsorája vagy a hivatlan vendég* című, 1916-ban írt és egy családtag másola-tában fönmaradt, kilenc jelenetes némajáték a *Hoffmann me-séi* zenéjéhez készült (Tormay 1916). Ritoók Emma megemlíti, hogy a tulajdonképpen már 1918 őszétől szerveződő, Bethlen István politikájának támogatására hivatott Magyar Asszonyok Szövetségének elnöke e szervezet vezetőségébe zsidó származá-súakat is bevont. Ismeretes, hogy később a *Napkelet* szerkesz-

tője ugyanilyen családi háttérű s olykor kifejezetten baloldali szerzőket is segített. Szerb Antal szerint „sokoldalúan megértő volt; munkatársait hatalmas befolyásával is jótékonyan támogatta” (Szerb 1937, 351). „Az állástalanság [...] fenyegetően növekedő rém volt és a kenyér elnyerése nehéz. Amikor értesült szaladgálásaimról, pártfogásba vett” – írta Halász Gábor (Halász 1937). Kassák Lajos, Sötér István, Ottlik Géza, a németekkel szembeforduló diplomata, Szegedy-Maszák Aladár, és a húszas években kommunistává lett Lossonczy Tamás egymástól függetlenül állította, hogy Tormay Cécile rossz véleményrel volt a nemzeti szocializmusról. A Népszövetségben remélte a megoldást az országok közötti feszültségre, mert félt újabb háborútól. Ezért is vette szívesen, hogy 1935-ben tagja lett a Nemzetközi Szellemi Együtműködés Bizottságának, amelyben Édouard Herriot (1872-1957) baloldali államminiszterrel, a Radikális Párt elnökével is hajlandó volt együtt működni, aki a szovjet állam rendíthetetlen híve volt, élesen szemben állt Hitler rendszerével és később éveket töltött német fogságban. Fönmaradt Herriot egyik könyvének egy példánya, 1935. július 19-én Genfben keltezett szerzői ajánlással, Tormay Cécile följegyzéseivel. Mindennek alapján arra lehet következtetni, hogy az 1919-es proletárdiktatúra által keltett s a *Bujdosó könyv*ben a kommunista meggyőződésű „zsidók” ellen irányult indulat nem vonatkozatható az író egész pályafutására és általában a zsidó származásúakra. Ezért sem szerencsés, hogy jelenleg sokan csak e naplójegyzetek alapján tudnak munkásságáról. Elképzelhető, hogy Tormay Cécile utóbb fölismerete: zsidóság és a kommunizmus azonosítása veszélyes következménnyel járhat. Megkockáztatható a föltevés, hogy akik napjainkban a *Bujdosó könyv*re hivatkoznak, nem segítik elő az író értékes műveinek elismerését.

Általában véve nem célszerű, ha egy író magatartását mindvégig változatlanak tüntetjük föl. Tormay Cécile művelt volt, és jól érzékelte a körülmények változását. Az erőszakot elítélte, és nem hiányzott belőle a türelem más szemléletű egyénnel szemben. Kollarits Krisztina joggal állítja, hogy mindvégig el-

ítélte a kommunizmust, de téved, amikor tagadja, hogy a szerkesztőnő olyanok írásait is közölte, akiknek ismerte kommunista meggyőződését (Kollarits 2010, 175). Némely kéziratos forrás nem állt a monográfus rendelkezésére, de Boldizsár Iván (Boldizsár 1934, 1935a és b), Ortutay Gyula (Ortutay 1934a és b, 1935) vagy Tolnai Gábor (Tolnai 1934a, b, c, 1935a és b, 1937) a *Napkelet*ben olvasható írásai bizonyítják, hogy Tormay Cécile csak akkor nem engedélyezte a megjelenést, ha tudomást szerzett a szerző 1919-es tevékenységéről. Ortutayval egyik unokaöccsének felesége, Holló Valéria népművészeti gyűjtő ismertette meg a szerkesztőnőt, nem hallgatván el, hogy a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának alapító tagja kommunista érzelmű. Lehetne arra gondolni, hogy az említett szerzők világnézetileg semleges cikkeket írtak a *Napkelet* számára, de ez nem felel meg a valóságnak, hiszen Boldizsárnak az erdélyi helyzetről írt röpiratszerű dolgozata (Boldizsár 1935c) a magyarság megosztottságát s az akkori magyar politikusokat hibáztatta, azt állítván, hogy a Magyar Párt „a magyarság legjobbait a szabadkőművesek és a kommunisták táborába kényszeríti” (Németh 2001, 110). Herczeg Ferenc e cikk megjelenítéséért a *Pesti Napló* hasábjain felelősségre vont a *Napkelet* szerkesztőjét (Németh 2001, 115-118). Mentegetőzés helyett egy szerkesztőségi cikk határozottan elutasította a bírálatot és egyértelműen megerősítette a Boldizsár cikkében kifejtetteket („Erdély második Trianonja” 1936).

Noha a jogfosztástól népiertáshoz vezető magyarországi zsidóüldözés olyan súlyos tény, amelyhez hasonlót kevés nemzet huszadik századi történelmében lehet találni, zsidóellenes nézetek más irodalmakban is szerepet játszottak. Egykor Saul Bellow méltatta Wyndham Lewis munkásságát a Collegium Budapestben tartott előadásában. Amikor megkérdeztem véleményét e szerzőnek *Hitler* című könyvéről, azt válaszolta, Wyndham Lewis később megváltoztatta az álláspontját. Ezt az angol szerzőt ma kétségkívül a huszadik század jelentős regényírójaként, értekezőjeként és festőjeként tartják számon. Fredric Jameson, az ismert marxista irodalmár könyvet írt róla.

Pound zsidóellenes állításai közismertek, és a hozzáértő T. S. Eliot munkásságában is találhat hasonló elemeket. A Nobel-díjas Hamsun elbeszélő prózájának eredetiségét napjainkban már nem szokás vitatni. Céline legjobb művei Pléiade kiadásban olvashatók, hiszen a nyelvteremtés kivételes teljesítményei, s az öngyilkosságba menekült Drieu la Rochelle, sőt a kivégzett Brasillach is méltatott szerző. Némely kelet-európai író is hajlott zsidóellenességre – nemcsak Octavian Gogára, de a fiatal Cioranra és Eliadera is lehetne gondolni. A magyar irodalom jobboldaliként számon tartott alakjainak művészi teljesítménye talán kisebb, mint némely említett szerzőé, de aligha szerencsés, ha úgy teszünk, mintha nem léteztek volna.

Nemcsak politikai kifogást hoztak szóba Tormay Cécile tevékenységével szemben. Igaz-e, hogy a női nemhez vonzódott? Nem ismerem a választ. A *Fedra* című tragédia olasz nyelvű kézírásos ajánlásából az sejthető, hogy a magyar író 1908 decembere és 1909 májusa között talán d'Annunzióval lehetett bensőséges viszonyban, ám e föltevést sem megerősíteni, sem cáfolni nem tudom. Ritoók Emma csak férfiakhoz fűződő kapcsolatáról tesz említést, és fönmaradt levelek is az ő véleményét erősítik meg, közülük némelyik egy házassági tervről is szól, amelyet az akadályozott meg, hogy a férfi elesett a világháborúban. Saját nemével szemben esetlegesen tanúsított magatartása nem lehet irányadó alkotásainak mérlegelésében; a huszadik században sok jelentős nőíró nem a férfiak iránt érdeklődött, Colette-től, Gertrude Steintől és Virginia Woolftól Djuna Barnesig, Elizabeth Bishopig, Monique Wittigig vagy Hélène Cixousig.

Az is nehezíti annak eldöntését, mennyire jelentős Tormay Cécile elbeszélő prózája, hogy az ellentétes politikai indulatoktól terhelt szakirodalom kevésbé igazít el. Hosszú ideig jórészt hallgatott róla az irodalmárok többsége, az utóbbi években pedig szakszerűtlen megnyilatkozások is nyomdafestéket láttak, amelyek nincsenek összhangban a köz- vagy magángyűjteményekben fönmaradt forrásokkal. Túlzás volna azt hangoztatni, hogy a közelmúltig teljes hallgatás övezte a munkásságát.

Szerepel a bő két évtizede készült *A magyarságtudomány kézikönyve* (Kósa 1991, 679) és a *Magyar művelődéstörténet* című kiadványban (Kósa 1998, 434), valamint *A magyar irodalom története*i második és harmadik kötetében is (Szegedy-Maszák 2007, 2: 715, 743, 807-809, 815-817, 822; 3: 11, 12, 38, 216, 236). Előadások is foglalkoztak műveivel magyar nyelvterületen és külföldön. Csáth Géza által becsült (íj. Brenner 2007, 125), d'Annunzio által 1907-1908-ban fordított (Tormay 1934b) elbeszéléseiről ezúttal éppúgy nem kívánok szólni, mint a *Bujdosó könyvről*. Legföljebb annyit jegyeznek meg, hogy félvezetető e könyv „polifon jellegét” emlegetni, Bahtyinra hivatkozva (Csunderlik 2012, 74), hiszen a kiváló orosz szerző „önálló, egymástól elváló szövegek és tudatok sokaságá”-ról írt (Bahtyin 1976, 32). A *Bujdosó könyv* nem regény; jellegzetesen monologikus szöveg. „Nem műalkotás” – ahogyan Horváth János megállapította (Horváth 1937, 300). Mérlegelése inkább tartozik történészekre, mint műalkotásokkal foglalkozó irodalomárookra.

Tormay szerkesztői és fordítói tevékenységére itt csak utalhatok. Az előbbiről Fábri Anna hangsúlyozta, hogy „a női szerzők közlésében [...] a *Nyugat*ot is megelőzte”, „több mint száz” nőírótól „közel háromszáz” írást jelentetett meg (Fábri 1996, 192). 2000 óta több szerző közölt kézírattári anyagot is hasznosító tanulmányt a *Napkeletről*. Egyikük leszögezte, hogy a folyóirat nemcsak a baloldali eszméket, de „a jobboldali radikalizmust” is elutasította (Tóth-Barbalics 2010, 41), másikuk kiemelte, hogy 1932 és 1935 között Németh Antal helyettes szerkesztő Tormay Cécile-lel teljes egyetértésben fiatal szerzők hosszú sorától közölt (N. Mandl 2007). Ehhez talán érdemes hozzátenni, hogy e folyóirat kezdettől fogva lényegesen több határon túli szerzőt foglalkoztatott, mint a *Nyugat*. A fönmaradt levelekből kiderül, hogy a folyóirat első négy és fél évfolyamát Tormay Szekfű Gyulával és Horváth Jánossal szorosán együttműködve felügyelte, s ez saját prózájának megítélését is érinti, hiszen Horváth a szerkesztő szövegeit is szigorúan megbírálta. Elbeszélései közül a *Megállt az óra* az irodalomtör-



ténésznek 1923. szeptember 7-én és 12-én kelt levelében olvasható részletes szövegszerű megjegyzései – saját szavával „szó-bogarászásai” (Horváth 1923a, 2) – alapján módosult alakban jelent meg a folyóirat VIII. számában.

Tormay fordítói és kiadói tevékenységéről eddig alig írtak. A magyar legendákat – melyeknek tanulmányozása nyilvánvalóan segítette *Az ősi küldött* című történelmi regény megírását – Klebelsberg kérésére és a nyelvtörténész Jakubovich Emil ellenőrzésével ültette át magyar nyelvre, az *I Fioretti di San Francesco* (*Assisi Szent Ferenc kis virágai*) néven ismert, a tizennegyedik század végén élt névtelen szerzőtől származó mű általa készített változata négy kiadást ért meg, az irányításával megjelent *Napkelet Könyvtár* pedig több jelentős történelmi forrás mellett *Az ember tragédiája* első kritikai kiadását is közölte.

Elbeszélő prózájának értelmezéséhez a régebbi szakirodalom nem mindig használható. Az egykorú méltatások közül Brisits Frigyesnek 1922-ben megjelent pályaképére hivatkozhatnánk, amelyből a mai olvasó elsősorban a következő mondatot értékelheti: „Alakjainak külsejéről mitsem tudunk, mindég csak belsejünkben, sorsukban látjuk életüket” (Brisits 1922, 20). Amennyiben igaz, hogy a korai huszadik század európai és amerikai elbeszélőit erősen foglalkoztatta a szereplők tudata, Tormay is kifejezetten ilyen irányú prózát írt pályafutásának első két évtizedében. Jellemző, hogy Berzeviczy Albert, a Magyar Tudományos Akadémia elnöke 1915. április 24-én kelt levelében megróttta, mert „concessiókat” tett „a modernnek stilaris libertinismusának” (Berzeviczy 1915, 2-3). Szerb Antal – ki irodalomtörténetében nem is említette a *Bujdosó könyvet* – így összegezte véleményét róla: „Elbeszélő művészetének legszebb vonása, hogy nála a lélek és a környezet teljesen egyek, a lélek a környezet által alakul ki, a környezet a lélekben tükröződik, abban a ködös atmoszférikus egységben, ami Tormay nagy regényeinek az alapja és legfőbb értéke” (Szerb 1935, 498). Elgondolkodtató, hogy az író halála után így jellemezte a munkásságát: „A Nyugat-nemzedékkel nemcsak annyiban volt rokon, amennyire egy nemzedék tagjai elkerülhetetlenül rokonok szok-

tak lenni, ha tehetségesek: nyugatos volt a szó alapvető, a Nyugat-mozgalomtól független értelmében is, a nyugati irodalmak rajongója és követője volt; és ‚nyugatos‘ volt művészi szándékának mélyén is, a művészetről alkotott víziójában. Artisztikus író volt, a finom, lelkiismeretesen kidolgozott ritka szavak és hasonlatok írója, dekoratív tehetség és a szó nemes értelmében dekadens. Öncélú mondatokat írt [...]. Annak a stílusnak és stílussteremtő életérzésnek volt a hordozója, amely legmagasabb szintjét Babits Mihály fiataalkori verseiben és Kosztolányi Dezső és Tóth Árpád költészetében érte el” (Szerb 1937, 350).

Bevallottan ezt a jellemzést fogadta el Grendel Lajos, aki 2010-ben kiadott összefoglalásában „A Nyugat első nemzedékének prózája” alfejezetben tárgyalja Tormay Cécile munkásságát. A lévai születésű, Pozsonyban élő szerző irigylésre méltó helyzetben van, amennyiben nem igazán kell törődnie a magyarországi értelmiség megosztottságával. Szerinte az író művei közül az *Emberek a kövek között* „a művészileg leghibátlanabb”, „az egyik legjobb magyar lélektani regény” (Grendel 2010, 164). Majd háromnegyed évszázaddal korábban Schöpflin Aladár is arra a következtetésre jutott, hogy „tisztá művészi szempontból ez a nagyobb érték, ha *A régi ház* alkalmasabb is a népszerűsége, a közérdeklődéshez közelebb álló tárgya miatt” (Schöpflin 1937, 211). Móricz Zsigmond is becsülte Tormay első regényét (Móricz 1984, 43, 325).

Az 1911-ben megjelent regény első vázlatai 1890 és 1903 között készültek, amikor a fiatal lány a nyarat a szlavóniai Daruváron töltötte, az anyai részről zsidó származású Tüköry Alajosné kastélyában. Ennek a sokoldalúan művelt asszonynak ösztönzésére írta Tormay Cécile a korai elbeszéléseit. Az újabb szakirodalom legjelentősebb tanulmányában Kiss Gy. Csaba egyfelől kimutatta, hogy a szerző alaposan tanulmányozta a regény helyszínét, másrészt szövegszerű rokonságot sejtetett a Karszt hegységnek az *Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képből* 1901-ben kiadott VIII. kötetében olvasható leírásával, megkockáztatva a föltevést, amely szerint „nem elképzelhetetlen, hogy Tormay Cécile is forgatta” e munkát (Kiss 2012, 3-4).

Noha az író hagyatékából a sorozatnak csak korábbi változata maradt fenn – amelyben szintén a VIII. kötet foglalalkozik a térséggel (*Az Osztrák-Magyar Monarchia* 1892) –, nincs kizárva, hogy a későbbi kiadványt is olvasta, hiszen könyvtárának túlnyomó része megsemmisült a Rózsa utcai emlékszoba feldúlásakor, alighanem 1945-ben.

„Sokhúrú érzések művészi nyelven való kifejezése, élénk, képet alkotó, testet öltő fantázia, érdekes elgondolás, mindvégig lekötő mese”: Lesznai Anna ezekkel a szavakkal méltatta Tormay Cécile első regényét a *Nyugatban* (Lesznai 1911, 599). Marcelle Tinayre (1870-1948) katolikus regényíró, Paul Bourget és Anatole France barátja, a nőmozgalomnak Ady által is számontartott képviselője (Ady 1968, 160-162) – akinek művei közül az azóta többször kiadott *Avant l'amour* (A szerelem előtt, 1897) című regényét Henry James „meglepő” („amazing”) teljesítménynek nevezte (James – Wharton 1990, 53), az újabban is megjelent *La maison du péché* (A bűn háza, 1900) angol fordításáról pedig Joyce 1903-ban közölt méltatást – 1914-ben így jellemezte a könyvet: „Egyáltalán nem ,hölgy munkája’. Sem könnyed gyengédséget, sem negédséget nem találni benne”. Az ő értelmezése szerint Jella alakjának megjelenítése Nietzsche szellemét idézi, amennyiben „a jó és rossz szónak nincs jelentése a lány számára. [...] Nem képes lelkiismeret furdalásra, derűvel rombol, mert ártatlan és felelőtlen, akár a természet” (Tinayre 1914, i, iii). A francia szerző nyilvánvalóan a nőmozgalom szempontjából is értékelte Tormay Cécile első hosszabb elbeszélő művét.

A magyar regények sokszor azért is nehezen fordíthatók más nyelvre, mert a nemzeti történelemre tett utalások magyarázatot igényelnek. Az *Emberek a kövek között* a kivételek közé tartozik. Viszonylag könnyen rokonítható korabeli nyugati regényekkel. Marcelle Tinayre-hez írt levelében maga a szerző is emlékeztetett arra, hogy családi háttere egyaránt kapcsolta a magyarokhoz, a franciákhoz és a németekhez (Tormay 1914, IV). Szülei németül anyanyelvi szinten tudtak, s az állatorvos Tormay Béla angliai és franciaországi lánnyal taníttatta gye-

reiket e nyelvekre. Tormay Cécile könyvtárának fennmaradt része azt igazolja, hogy Rilketől Pierre Louysig egy sor 1900 körül működött szerző munkáit korán megismerte, és a lipcsei Tauchnitz kiadó köteteinek jóvoltából az angol nyelvű irodalomról is alapos ismereteket szerzett.

Az *Emberek a kövek között* nemzetközi sikerét nemcsak a fordítások tanúsítják – Anatole France az 1914 első felében, a szerző közreműködésével, a Calmann-Lévy által megjelentetett, majd 1918-ig három kiadást megért francia változat alapján becsülte nagyra a regényt –, de például az a francia nyelvű levél is, amelyet egyik jelentős kortársa, Edith Wharton (1862–1937) írt, az amerikai író életrajzírójának adatai alapján 1913. április 16-án (Lewis 1985, 343). Wharton úgy találja, „az erdők lélektana” áll a regény középpontjában, s arra hivatkozik: a kiváló művészettörténész, Bernard Berenson (1865–1959) hívta föl a figyelmét a magyar regény értékeire, melyet mindketten németül olvastak (Wharton 1913), a Fischer Verlagnál először 1912-ben megjelent változatban. Tormay Cécile Olaszországban ismerte meg Berensont, aki Firenze mellett lakott. A zsidó származású tudóstól kapott levelei – ahogy Edith Wharton egyik regényének Berenson által elküldött példánya is – alighanem a korábban már említett emlékszoba megsemmisítésekor veszhettek el.

Tormay föltehetően a *The House of Mirth* (1905) (Kiss Marianne fordításában *A vigasság háza*, 2008) című regényt kapta meg Berensontól. E könyv sokat utazó, jómódú szereplőinek világa meglehetősen távol esik az *Emberek a kövek között* lapjain megelevenített, Isten háta mögötti létformától, legföljebb a belső nézőpont, a metaforikus beszédmód és a főszereplő öngyilkosságba vezető sorsa alapján tételezhető föl rokonság a két mű között. Inkább lehetne párhuzamot vonni két angol író nőnek 1915-ben kiadott első regényével. Virginia Woolf *The Voyage Out* (Tandori Dezső átköltésében *Messzeség*) és Dorothy Miller Richardson *Pointed Roofs* (Csúcsos házak) című könyvéhez hasonlóan az *Emberek a kövek között* is a női tudatfolyam nyelvének a megteremtésére tett kísérlet. Figyelem-

re méltó, hogy Tormay – angol kortársaival ellentétben – első nagyobb vállalkozásával nem önéletrajzi regény létrehozására törekedett. A főszereplő a hegyek között élő, olasz anyától és horvát apától született, magányos, kiszolgáltatott, betűt nem ismerő, még a saját életkorát sem tudó kecskepásztorlány, vagyis alkotója a sajátjától merőben különböző világot épít föl. Jella független személyiségnek bizonyul; jellemzése inkább szabad-elvű, mintsem értékőrző tollára vall.

Mivel a belső cselekmény elsődleges, a külső események a megélt időnek rendelődnek alá. Tormay Cécile ismerte Bergson korai munkáit, így a *Matière et mémoire* (Anyag és emlékezet 1896) című kötetet is. „A temetés, az utolsó éjszaka, minden, ami tegnap és ma történt, hátrább húzódott az emlékezetében. A régi napok pedig tolódtak előbbre [...], mintha visszafele menne a hajdani életén át és újra látna mindent, ami elmúlt... messziről, homályosan” (Tormay é. n., 115, 201). Az ehhez hasonló mondatok jelzik, hogy e regény a megélt időt állítja előtérbe. Nincs kizárva, a mélylélektan is ösztönözhetette a tudattalan síkján végbemenő folyamatoknak megjelenítését. Az élettelen, ahogyan Jella látja, megelevenedik. A tanulatlan lány látomása az őt körülvevő világról rendkívüli erővel jut kifejezésre. A természet a lelki folyamatok kivetítődése. Az itt és most a máshol és máskor történtenek rendelődik alá; a regény nyelvében a metafora és a hasonlat játszik meghatározó szerepet. A főszereplő öngyilkosságának belső nézőpontú megjelenítése figyelemre méltóan juttatja érvényre a képzelet alkotó tevékenységét. Az *Emberek a kövek között* politikai előítéletektől független, kiválóan megszerkesztett, öntörvényű alkotás. Jelentékeny hozzájárulás a korai huszadik század magyar regényirodalmához.

*A régi ház* merőben különbözik elődjétől. Önéletrajzi vonatkozásai feltűnőek, ezért értelmezéséhez nem indokolatlan figyelembe venni az író nő családi hátterét. Az újabb tanulmányok hol gentry, hol tisztán német eredetűnek minősítik az írónőt. Anyja, munkácsi Barkassy Hermine apai részről szinte kizárólag magyar köznemesi elődök leszármazottja volt. Apai ágon

sem maradéktalanul német eredetű fölmenői voltak, hiszen egyik dédanyját géreskáli Bottyán Borbálának hívták, a másik, Caroline de Brioux, pedig hugenotta családból származott (Hankiss 1939, 12). Tekintettel arra, hogy Tormay Béla és apja, Károly is orvos volt, Barkassy Imre pedig a magyar protestánsok jogi képviselője Bécsben, Csekő Ernőnek kell igazat adni, aki szerint „Tormay Cécile családjára, apjára, nagypjára egyáltalán nem volt jellemző a dzsentrin életút, a dzsentrinek tulajdonított mentalitás” (Csekő 2009, 412). 1859-ben Tormay Károly ugyan vásárolt pár száz holdat Nádudvaron, ám ott Béla fia – az 1873-ban általa létrehozott Állatorvosi Tanintézet, később Főiskola első igazgatója s az 1880-ban alapított Állatorvosi Egylet kezdeményezője, majd huszonöt éven át elnöke, 1899-től a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja – olyan mezőgazdasági létesítményt irányított, amelyet a község történetírója joggal minősített tőkés nagyüzemnek (Balázs 2001, 525).

A másik tényező, melyet esetleg figyelembe lehetne venni *A régi ház* megközelítésekor, a képi megjelenítés. Az író nő olyan kiadásokban olvasta Charles Dickens, Jules Verne vagy Pierre Louys műveit, amelyek kép és szöveg kölcsönhatásáról győzhették meg. Sőt, szülei könyvtárában az *Aurora*, *Emlény*, *Parthenon* és más reformkori zsebkönyvek (almanachok) példányai is a kétféle közeg (médiium) egymást kiegészítő szerepköréről győzhették meg. *A régi ház* Batthyány Gyula gróf (1887-1959) rajzaival jelent meg, aki az első magyar miniszterelnök dédunokája volt és utóbb, 1952-től öt évet töltött Máriánosztra börtönében. Az a tiz kép, amelyet a regényhez készített, tudomásom szerint az írónővel folytatott eszmecsere eredményeként jött létre, következésképp lehetséges a könyvet az első kiadás alapján olvasni. Noha az író nő egyáltalán nem volt érzelmetlen a festészet s szobrászat iránt – már 1898-ban írt Nürnberg művészetéről és nagyon jól ismerte az olasz reneszánsz alkotásait –, nem becsülném túl képzőművészeti ízlését, de nem tagadnám, hogy regényében döntő szerephez jut a látvány.

Már az első bekezdésben érzékelhető a nézőpont jelentősége: „Este volt. A tél fehéren hullott a földre. A havazáson át

nagy jegenyék jöttek a kocsi elé. Kisértetiesen, lombtalanul jöttek a mozdulatlan sikon. Mögöttük hegyek keltek fel a hóban. Kicsiny templomtornyok, háztetők torlódtak egymás fölé. Elszórt apró négyszögek gyulladtak meg.” Ulwing Kristóf építőmester alakját, aki „hidegen számolt, szánalom nélkül” (Tormay 1914, 5, 12), a családi hagyomány szerint Spiegel Józsefről (1787-1842) mintázta az író, aki 1831-ben álgyesi Tüköry néven nemességet kapott. Ez az ácsmesterből lett vállalkozó valóban számottevő szerepet játszott a reformkori Pesten, támogatván Széchenyi vállalkozásait. Egyik építője és bérlője volt a hajóhidnak, Adam Clarkkal együtt részt vett az állandó hídra vonatkozó kezdeményezésben, majd a hengermalom társaságnak is tagja lett, sörházat létesített, és a lóiskola megteremtéséhez is hozzájárult (Széchenyi 26, 133, 198, 233, 265, 316, 322, 389, 431, 443, 448). Mivel Tormay Cécile már nem ismerhette e dédapját, Széchenyi naplójának rá vonatkozó részleteit pedig legföljebb Viszota Gyula jóvoltából olvashatta, főként azóta elveszett vagy ismeretlen helyre került levelekből és Tüköry Hermine-től (1817-1902), attól a nagyanyjától szerzhette ismereteit, akinek személyisége ösztönözte Ulwing Anna alakjának megformálását. Ha nem tévedek, ők a regény legszerencsésebben megalkotott szereplői. A tények alárendelődnek a képzeteknek: a regénybeli ácsmester nem hal meg a forradalom előtt, túléli azt.

Sebastian Ulwing órásmester, a kiváló üzletember Démokritoszt olvasó öccse ismereteim szerint merőben költött szereplő. Kristóf haszonelvű, erős ember, Sebastian a művészetek világában él. Szembeállításukat erősíti, hogy az építőmester Pesten, az órás viszont a budai várban lakik. *A régi ház* egyenetlenebb, mint az *Emberek a kövek között*. Noha Anna jellemzése korántsem árnyalatlan és szerepköre lényeges, hiszen elsősorban ő hivatott megtestesíteni a német polgár elmagyarosodását, e folyamat megjelenítéséből nem hiányzik a giccs kísértése. Amikor hallja, hogy egy forradalmár szónok a sajtó szabadsága mellett kardoskodik, a fiatal lány tudatában végbemenő változást érzékeltető beszédmod sűrölja a szónokias közhelyszerűséget:

„a kis Ulwing Anna öntudatlanul beleolvadt abba a nagy tavaszba, mely most beszélt először hozzá” (Tormay 1914a, 52).

*A régi ház* cselekményében az 1848-as pesti forradalom a fordulópont. Lamberg meggyilkolása után Pest bombázása is szerepel a regényben. A mozgóképekből ismert áttűnésre emlékeztet az a fogás, amelyhez az író folyamodik, amidőn a nézőpont az egyik paron történetekről a másikon végbement eseményekre vált át. A készen kapott anyag ismét ötvöződik a kitalálttal. A Tüköry-család sokáig őrizte azt az ágyúgolyót, amely elvitte a Fürdő (ma József Attila) utcai házuk egyik sarkát. Ez az ágyúgolyó azután abba az emlékszobába került, amelyet 1945-ben megszüntettek. Az osztrák lövéstől eltalált órásmester halálának megjelenítése ékes példa arra, hogy a szerző korábbi regényéhez hasonlóan *A régi ház* is a szereplők tudatát állítja előtérbe.

A budai vár visszafoglalását elbeszélő részletben megkülönböztetett hangsúlyt kap, hogy az építőmester fölkiált: „– Győztek!” Anna nevetni kezd, majd így szól öccséhez: „– Hallod Kristóf, győztünk!” (Tormay 1914a, 83) A regény iróniájától elválaszthatatlan, hogy az építőmester keresztnevét viselő unoka sorsa mintegy ellenképe a nagyapáénak: egyikük gyarapít, másikuk csak veszíteni képes.

Tormay Cécile-ről köztudott, hogy kezdettől fogva támogatta Horthyt. Ezért is lehet joggal bírálni. Részleges magyarázatként talán megemlíthető, hogy Ritoók Emmához hasonlóan voltak főntartásai a Habsburg-családdal szemben, amelyek legalábbis részben családi hagyományra vezethetők vissza. Tüköry nagyanyjától tudta, hogy Világos után az osztrákok letartóztatták és börtönbe zárták Barkassy Imrét (1805–1871), akit a történettudomány Kossuth legkorábbi hívei közé sorol (Barta 1966, 100-105, 107-108). Az író polgári szemléletének szerkesztés része volt, hogy föltétlenül tisztelte 1848–49 örökségét. Egyik testvére, Tormay Vera többször is elbeszélte, hogy apjuk Görgeyt is Kossuth szemével látta. Amikor egy alkalommal Visegrádra vitte gyerekeit kirándulni, rámutatott egy öregúrra és ennyit mondott: – Az áruló. Tormay Cécile 1914 júniusában

keltezett följegyzéseiben olvashatók a következő szavak: „Az osztrák uralom, ha bajban van, akkor megalázkodik és engedékeny. A mely pillanatban a bajból megszabadult, nem látja többé a megszabadítást, csak azt, hogy a hatalma megint biztonságban van és kétszeresen visszaél vele” (Tormay 1914b). A háború végére Tormay Cécile-t francia barátai már értesítették arról, hogy a győztes hatalmak semmiképpen nem fogadnának el állami vezetőt a Habsburg családból, Horthy ellen viszont nem emelnének kifogást.

Az uralkodó házzal szemben tartott távolság érzékelhető a *Hogy volt akkor?* című, 1917-ben papírra vetett, kéziratban maradt jelenetben, melynek szereplői ötven évvel később emlékeznek vissza az utolsó magyar király koronázására. „Sok királynak mondtunk mi sakkot akkoriban” – jelenti ki az egyik szereplő, majd a következő, talán kissé fanyarnak szánt jellemzés olvasható IV. Károlyról: „érezni lehetett, hogy szeretni akar minket, hogy szeretné ha szeretnénk” (Tormay 1917, 33, 42). Annyi bizonyos, hogy szerzője soha nem közölte nyomtatásban az említett jelenetet. Türelmet tanúsított atyafiságának királypárti tagjaival szemben, de csak ugyanúgy, ahogy az általa baloldalinak tekintett rokonait is megértéssel fogadta el.

A *régi ház* a történelem kisajátításáról is szól. A megtörtént azonnal átminősül. Halála után az órásmestert vértanúként ünneplik.

Bátyja, az építőmester a forradalom hatására dönt a magyarság mellett. Miután Sebastian meghalt, saját irodájának ajtajáról letépi a „Canzellei” táblát. A fejezet ezekkel a szavakkal ér véget: „Mellényzsebéből kivette a pallércezurát. Egy pillanatig gondolkozott: t-vel írják-e vagy d-vel? Aztán nagy, erős betűkkel odaírta az ajtóra: // IRODA” (Tormay 1914a, 91).

A *régi ház* annyiban sikerült regény és nem épületes tanmese, amennyiben egyáltalán nem felhőtlennek tünteti föl a német polgárság magyarosodását. A megsemmisüléstől „undo-rodó”, magányát mélyen átélő építőmester „fáradtan, öregen” néz magára a tükörben. Úgy érzi, „semmit sem ért el, amit a saját benseje számára akart”. Amikor kapcsolatot akar terem-

teni unokáival, kénytelen elismerni: „olyan nagy távolság van a nemzedékek között, hogy még a szavak is mást jelentenek számukra” (Tormay 1914a, 95, 101, 100, 95). A regény élesen szembeállítja a polgári életmódot a nemesivel; Ulwing Anna és Illey Tamás házassága nem bizonyul szerencsésnek.

Némelyek a *Buddenbrooks* hatását vélték fölfedezni *A régi házban*. Schöpflin Aladár joggal utalt arra, hogy „ami hasonló van a kettő között, nem Thomas Mann személyes tulajdona”, és a magyar regény „múlt szemléleté”-ben Anatole France ösztönzését vélte fölismerni (Schöpflin 1937, 210). Szerb Antal úgy vélekedett, Tormay „pesti patriciusai a magyar irodalom legészakibb, legskandinávabb figurái”, s a regény írásmódja „semmi rokonságot nem mutat a fiatal Thomas Mann széles naturalizmusával. Az igazi mester, azt hiszem, Jens Peter Jakobsen lehetett” (Szerb 1937, 350). A dán szerző két regénye, a *Fru Marie Grubbe* és a *Niels Lyhne* 1911-ben Ritoók Emma fordításában jelent meg (Jacobsen 1911), és Tormay Cécile akár már a magyar változat elkészülte előtt ismerhette őket német kiadásban. Ettől függetlenül megkockáztatnám, hogy művészet és a haszonelvűség irányította polgári értékrend feszültsége éppúgy érzékelhető Thomas Mann családregényében, mint *A régi házban* vagy Márai némely művében. Mindhármuknál a romantika örökségével hozható összefüggésbe. A Liszt által zenei központtá alakított Weimarba készülődő Walter Ádám a következőket mondja Ulwing Annának: „– Tudja-e, hogy az atyám szégyenli az anyám művészetét? [...] Ez a maguk társadalma. Csak az legyen érték, amit rőffel és lattal lehet megmérni” (Tormay 1914a, 107).

Az órás, az építőmester és a zuhlésból öngyilkosságba menekülő unoka halálának megjelenítésében figyelemre méltóan érvényesül a belső nézőpont. A cselekmény e három jelenet köré szerveződik. Az idősebb Ulwing Kristóf halálával véget ér a regény legjobb része. Anna férjének, Illey Tamásnak alakja alighanem a könyv leggyengébb pontja. Ezt még az irónia sem ellensúlyozhatja, mely a házasság sikerületlenségét minősíti. Walter Ádám már az 1882-ben bemutatott *Parsifal*-ról beszél;

Illey Tamás csak a cigányzenét érti. Talán az Illey-házaspár viszonyát ecsetelő részben érezhette Szerb Antal Jacobsen, pontosabban a *Niels Lyhne* címszereplőjének szüeleire vonatkozó korai szövegrészek, illetve a szobrász Eric és Fennimore kapcsolatának sorsát elbeszélő tizenegyedik fejezet hatását. Mindkét esetben a lehető legjobban induló házasság a két fél elidegenedéséhez vezet. Férj és feleség „még mindig igyekeznek mosolyogni egymásra és ünnepélyes szavakat váltani, de bensejükben éhség és szomjúság gyötéri őket, és tekintetük kezd egymástól félni” (Jakobsen 1911, 141). A magyar regényben ez a folyamat azt is hivatott sugallni, hogy a nemesség polgárosodása nem fokozatosan előrehaladó, békés átmenet, hanem inkább válsággal terhelt folyamat. Walter Ádám és Ulwing Anna barátsága már-már azt sejteti, hogy a polgárnak az önfeladás kockázatával kell szembe néznie, ha a volt nemességhez próbál közeledni.

A szerelem régen elmúlt, és ironikus hatást kelt, hogy Annának el kell adnia a pesti házat, hátat kell fordítania a polgári örökségnek, hogy megvásárolhassa azt a birtokot, amelyet férje családja elveszített. Az iróniát csak fokozza, hogy Illey Tamás ezt már nem éri meg. A regény végkicsengése korántsem föl-emelő. Anna két pesti járókelő beszélgetését hallja:

- Ez valamikor Ulwing építőmester háza volt. [...]
- Sohase hallottam, hogy más is létezett ebből a családból. Ulwing Sebestyén, – dűnnyögte a fiatalabbik elmenőben, – az sokat tett a hazáért (Tormay 1914a, 253).

Tormay Cécile harmadik regényének, *Az ősi küldött* című regényhármának inkább csak az első két részéről lehet igazán érvényes ítéletet alkotni, mert a harmadikat nem tudta befejezni. Noha sok följegyzést készített *A fehér baráthoz*, sőt egyes részeit meg is írta, a munkát Kállay Miklós fejezte be. „Ez a pestis-leírás Tormay Cécile legnagyobb alkotása” (Szerb 1937, 351). Szerb Antalnak ez az ítélete *A csallóközi hattyúról* ráirányítja a figyelmet annak a járványnak a megjelenítésére,

amely az 1933-ban megjelent első kötetnek valóban legfőbb értéke. Hankiss János könyvéből lehet tudni, hogy az író 1925-ben kiadott német fordításban olvasta Defoe *A Journal of the Plague Year* (Napló a pestisjárvány évéből, 1722) című munkáját (Hankiss 1939, 262). A följegyzésekből kiderül, hogy történeti, régészeti, néprajzi és nyelvészeti munkák hosszú sorát tanulmányozta, mielőtt hozzálátott a munkához. Szoros kapcsolatban állt Szekfű Gyulával, Horváth Jánossal, Tolnai Vilmossal, Pais Dezsővel és más tudósokkal, akiktől szakmai tanácsokat kért és kapott.

*Az ősi küldött* egészen más helyzetben készült, mint a két első regény. Az 1914. június 23-án elkezdett, *Feljegyzések* című kéziratból nyilvánvaló, hogy a külföldön tartózkodó Tormay Cécile egyáltalán nem gondolt arra, hogy az általa nagyon el-lenszenvesnek tartott Ferenc Ferdinánd meggyilkolása világháborúhoz vezet. A hadüzenet után azonnal rádöbbsent, hogy egyszer s mindenkorra eltűnt az a létforma, amelyben ő világpolgárként szabadon utazott betű szerinti és átvitt értelemben. Hamarosan meg kellett tapasztalnia, hogy olyanok is a másik oldalon harcolók igazát hangoztatták, akik közel álltak hozzá. D'Annunzio például *Ode pour la résurrection latine* (Óda a latin föltámadásért) címmel a *Le Figaro* augusztus 13-án megjelent számában támadta az olasz kormányt, amiért nem állt rögtön a franciák mellé. A következő években Tormay Cécile önkéntes ápolónőként sebesültekkel került mindennapi érintkezésbe. Barátai közül többen elestek, Béla öccse nagyon súlyos sérüléssel került vissza a frontról. Az évtized végén már jelentkezett az író szívbaja. Bő másfél évtizedig küzdött ezzel a betegséggel, amely végül a halálát okozta.

A halál képeit *Az ősi küldött* első két kötetében minden biztonnal a háború alatt szerzett személyes emlékekre is vissza lehet vezetni. Ung, a főszereplő „szajnamenti kolostor káptalanházából a vágvölgyi monostori menedékhely tűzfényes füstös szegletén át” érkezik egy pestissel, majd tatárjárással sújtott országba (Tormay 1934a, 106). Elveszíti a nőt, akit szeret, és megtapasztalja, hogy Európa nem segít az idegen betöréssel

szemben. Először akkor érzi úgy, hogy elhagyta a keresztény Isten, amikor Kinga is meghal a pestisben. Az első kötetnek ez a részlete mutat rokonságot Jacobsen regényének a harmadik és negyedik fejezetével, amely arról tudósít, hogy Niels Lyhne hiába imádkozott, szeretett nagynénjét, Edelét elragadta a halál. „Hitével nem tudta a csodát le búvölni az égből [...]. Teljes némaság maradt a lelkében” (Jacobsen 1911, 38). Ung hitehagyottsága csak fokozódik, amidőn azt látja, a keresztény világ részvétlen a pogányok által véghezvitt barbár pusztítással szemben.

Tormay Cécile mérhetetlen keserűséggel tapasztalta az általa rajongásig imádott franciák viselkedését az 1920-ban kötött békeszerződés idején. A történelmi Magyarország elvesztése nagyon sokakat mélyen megrázott, s neki arról is kellett értesülnie, hogy a román katonák a Barkassyak birtokát is lerombolták, az Arad megyei Álgysten. Számos magyar szerző fordult a múlthoz, hogy választ próbáljon találni arra a kérdésre, mi vezethetett a súlyos területvesztéshez. Ezzel is magyarázható a történelmi regény divatja az 1920 utáni években, amikor a történettudomány is kiváló teljesítményeket hozott létre. Móricztól, Krúdytól és Kosztolányitól Kós Károlyig, Makkai Sándorig, P. Gulácsy Irénig, Szentmihályiné Szabó Máriaig, Komáromi Jánosig, Harsányi Zsoltig, Kodolányi Jánosig, Surányi Miklósig, Németh Andorig és Nyirő Józsefig nagyon különböző szemléletű írók folyamodtak ehhez a műfajváltozathoz, melynek kényessége jórészt onnan származik, hogy óhatatlanul is kiéleződik benne tényszerűség és kitaláltság viszonya. Az *ősi küldött* megközelítése ezekhez a nagyon eltérő színvonalú művekhez viszonyítva lehetne méltányos, ilyen összehasonlító vizsgálódásra azonban itt nem vállalkozhatom.

Ezúttal talán elég annyit megjegyezni, hogy a regényhármasban viszonylag kevés történelmi forrásokból átemelt anyag szerepel. A kivételek közé tartozik a hivatkozás Anonymus krónikájára, mely magyarul Pais Dezső szakszerű fordításában és jegyzeteivel a *Napkelet* könyvsorozatában jelent meg (*Magyar Anonymus* 1926). A *túlsó parton*ban olvasható, hogy az Anony-

mus munkáját lemásoló Ung sérelmezi, miért nem jegyzett föl semmit sem „magister Péter” „a mi eleink vallásának mivoltáról” (Tormay 1934a, 142). Amikor egy pap ezekkel a szavakkal igyekszik indokolni az országnak tatárok általi pusztulását: „– Vétkeztünk! Vétkeztünk és ímé bűnhődnünk kell!”, majd arra hivatkozik, hogy „a pogány szokás csak baromi oktalanságú népeknek való”, Ung azzal érvel, hogy akik ezt hirdetik, „Külső országokból bejött papoktól vették” át e vélekedést, akik által „kezdetben idegen nyelveken szólalt meg itt az Úr Jézus” (Tormay 1934a, 63, 68-69). A keresztény külhon részvétlenségét és a magyarok megosztottságát látván – mindkettőnek érzékelésében fölfedezhetők áthallások, amelyek azonban soha nem kapnak túlzott hangsúlyt –, Ung „a régi istent akarja keresni” (Tormay 1934a, 74). Tormay Cécile-nek volt tudomása arról, hogy az első világháború után megélnékül az érdeklődés a pogány magyarság iránt. Az író hívő katolikus volt, s talán ez is érthetővé teszi, hogy *A túlsó parton* cselekménye kudarchoz vezet. A főszereplőnek sikerül megtalálnia az utolsó táltost egy szinte áthatolhatatlan délvidéki rengeteg közepén. A pogánysággal szembesülés azonban zsákutcába torkollik: a régi örökséget megtestesítő aggastyán már némaságra van kárhozható, egyetlen leszármazottja pedig „az új hit erejét” keresi (Tormay 1934a, 275).

A más kéz által befejezett harmadik részről nem próbálnék ítélni. Megelégednék azzal a föltevessel, hogy *Az ősi küldött* elhibázottnak tünteti föl a hiedelmet, amely szerint bizalmatlannak kell lenni az idegenekkel szemben és a magyarság sorsának alakításához a kereszténység előtti időkben lehet keresni fogódzót. Már Hankiss János is úgy látta: „Ung küldetése – szerencsére – nagyon általános maradt. Sehol nem válik tanná, sehol sem ad pontosan fogalmazott leckét” (Hankiss 1939, 207).

Szerb Antal – ki az első két kötet alapján úgy vélte, *Az ősi küldött* „stílusművészetének legmagasabb pontján mutatja be” a szerzőjét – abban látta Tormay Cécile fő érdemét, hogy írásmódja „nem a magyar próza mikszáthi anekdotázó hagyományából nő ki”, hanem külföldi ösztönzésekből merít (Szerb

1935, 498, 497). 1925-ben Marcelle Tinayre Selma Lagerlöf, Glazia Deledda, Mrs. Humphry Ward, Edith Wharton és Matilde Serao műveivel hasonlította össze Tormay Cécile alkotásait (Tinayre 1925, iii). Lagerlöffel, Edith Whartonnal és Matilde Seraoval a magyar író nő személyes kapcsolatba került, ez utóbbi 1907-ben kézírásos ajánlással küldte el *Dopo Il Perdono* (Miután a kegyelmet) című kötetét. Elképzelhető, hogy az *Emberek a kövek között* és *A régi ház* értelmezését elősegíti, ha a huszadik század elején működött nőírók munkásságának ismeretével közelítjük meg őket.

A kiválasztott három szerzőnek hatástörténetéből azt a végkövetkeztetést lehet levonni, hogy a felejtés az irodalomban sokszor a kisajátítás akadályaira vezethető vissza. Kádár Erzsébet és Sziráky Judith művei azért merülhettek feledésbe, mert nehéz őket valamilyen világnézettel kapcsolatba hozni. Más esetben a kisajátítás a művészileg értékelhető alkotások rovására történhet – mint ezt Tormay Cécile utóélete oly ékesen bizonyítja.

#### HIVATKOZÁSOK

- Ady Endre (1968) *Összes prózai művei: Újságcikkek, tanulmányok VIII.* S. a. r. Vezér Erzsébet. Budapest: Akadémiai.
- Ashbery, John (2000) *Other Traditions. (The Charles Eliot Norton Lectures.)* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Az Osztrák-magyar Monarchia írásban és képben: Az osztrák tengermelék és Dalmácia* (1892). Budapest: Magyar királyi Államnyomda.
- Balázs Sándor (2001) *Nádudvar története.* Budapest: Tarsoly.
- Barta István (1966) *A fiatal Kossuth.* Budapest: Akadémiai.
- Berzeviczy Albert (1915) [Levél Tormay Cécile-hez, 1915. ápr. 24. Magántulajdon.]
- Boldizsár Iván (1934) „Valaki imádsága”, *Napkelet*, 12: 540.
- Boldizsár Iván (1935a) „A spanyol nagyság titka. Somerset Maugham: Don Fernando”, *Napkelet*, 13: 625-629.
- Boldizsár Iván (1935b) „Magyar néző”, *Napkelet*, 13: 674-676.
- Boldizsár Iván (1935c) „Erdély második Trianonja: Az erdélyiek gondoljai, problémái, társadalmi feszültségek”, *Napkelet*, 13: 733-740.

- ifj. Brenner József (Csáth Géza) (2007) *Napló (1906-1911)*. Szabadka: Szabadegyetem.
- Brisits Frigyes (1922) „Tormay Cécile”. Különlenyomat a *Magyar Kulturából*.
- Csekő Ernő (2009) „Tormay Cécile, illetve Herczeg Ferenc szekszárdi kötődéséről, illetve családjaiik történetének szekszárdi időszakáról”, *A Wosinsky Mór Múzeum Évkönyve*, XXI: 395-437.
- Csunderlik Péter (2012) „Tüdővész diákok: A galileisták képe Tormay Cécile *Bujdosó* könyvében”, *Kommentár*, 3: 66-78.
- Duperray, Annick (ed.) (2006) *The Reception of Henry James in Europe*. London: Continuum.
- „Erdély második Trianonja – mégegyszer” (1936) *Napkelet*, 14: 44-46.
- Fábrí Anna (1996) „A szép tiltott táj felé”: *A magyar író nők története két századforduló között (1795–1905)*. Budapest: Kortárs.
- Gintli Tibor (szerk.) (2010) *Magyar irodalom*. Budapest: Akadémiai.
- Grendel Lajos (2010) *A modern magyar irodalom története. Magyar líra és epika a 20. században*. Pozsony: Kalligram.
- Halász Gábor (1937) „Emlékezés a szerkesztőnőre”, *Napkelet*, 15: 338.
- Hankiss János (1939) *Tormay Cécile*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Horváth János (1923a) [Levél Tormay Cécile-hez, szept. 7. Magántulajdon.]
- Horváth János (1923b) [Levél Tormay Cécile-hez, szept.12. Magántulajdon.]
- Horváth János (1937) „Tormay Cécile írói pályája”, *Napkelet*, 15: 295-303.
- Jacobsen, J. P. (1911) *Liehne Niels. Grubbe Mária*. Ford. Ritoók Emma. Budapest: Révai.
- Henry James and Edith Wharton (1990) *Letters 1900-1915*. Edited by Lyall H. Powers. New York: Charles Scribner's Sons.
- Kádár Erzsébet (1937) „Fakó vagy vaskó. Erdélyi József: Eb ura fakó”, *Nyugat*, 30. II: 134-135.
- Kádár Erzsébet (1939) „Két író nő, két ,első regény’: Mezőssy Mária: Tűztánc; Székely Júlia: A repülő egér”, *Nyugat*, 32. I: 408-409.
- Kádár Erzsébet (1940a) „Az adósság. Thurzó Gábor regénye”, *Nyugat*, 33: 216-217.
- Kádár Erzsébet (1940b) „Csaba. Wass Albert regénye”, *Nyugat*, 33: 516-517.
- Kádár Erzsébet (1940c) „Utazás a szürke folyón. Karácsony Benő regénye”, *Nyugat*, 33: 576-577.



Kádár Erzsébet (1941a) „Nápolyi Johanna. Passuth László regénye”, *Nyugat*, 34: 106-107.

Kádár Erzsébet (1941b) „Mi Ernyeiek. Makkai Sándor regénye”, *Nyugat*, 34: 174-175.

Kádár Erzsébet (1941c) „Franciák – magyarul (Alain-Fournier, Duhamel, Jules Romains regényei)”, *Nyugat*, 34: 181-183.

Kádár Erzsébet (1941d) „Rigó ucca 20-22. Thury Zsuzsa regénye”, *Nyugat*, 34: 467-468.

Kádár Erzsébet (1941e) „Három erdélyi író. Nyirő József, Tamási Áron, Wass Albert új könyvei”, *Nyugat*, 34: 556-559.

Kádár Erzsébet (1966) *Kegyetlenség*. Budapest: Magvető.

Kádár Erzsébet (1993) *Ritka madár*. Vál., s. a. r. Kenedi János. Budapest: Nyilvánosság Klub – Századvég.

Kiss Gy. Csaba (2012) „Egy magyar regény horvát világa (Tormay Cécile: *Emberök a kövek között*)”. Gépirat.

Kollarits Krisztina (2010) *Egy bujdosó írónő – Tormay Cécile*. Vasszilvágy: Magyar Nyugat Könyvkiadó.

Kornfeld Móric (2006) *Trianontól Trianonig: Tanulmányok, dokumentumok*. Közreadja Széchenyi Ágnes. Budapest: Corvina.

Kósa László (szerk.) (1991) *A magyarságtudomány kézikönyve*. Budapest: Akadémiai.

Kósa László (szerk.) (1998) *Magyar művelődéstörténet*. Budapest: Osiris.

Lesznai Anna (1911) „Emberök a kövek közt [sic!]: Tormay Cécile regénye”, *Nyugat*, 4. I: 598-599.

Lewis, R. W. B. (1985) *Edith Wharton: A Biography*. New York: Fromm International.

*Magyar Anonymus: Béla király jegyzőjének könyve a magyarok cselekedeteiről* (1926) Fordította, bevezette, jegyzetekkel és térképpel ellátta Pais Dezső. Budapest: Magyar Irodalmi Társaság (A Napkelet könyvtára 14).

N. Mandl Erika (2007) „A *Napkelet* és a művészetkritika: Kapcsolódás a korszak meghatározó eszméletörténeti irányzataihoz”, *Magyar Könyvszemle*, 123: 468-486.

*Móricz Zsigmond a Nyugat szerkesztője: levelek* (1984) Vál., szerk. és utószó: Tasi József. S. a. r. és jegyz.: H. Bagó Ilona [et al.]. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.

Németh László (2001) *Magyarok Romániában: Az útirajz és a vita*. Egybegyűjtötte, a szövegeket rendszerezte, az előszót írta és a jegyzeteket összeállította Nagy Pál. Marosvásárhely: Mentor.

Ortutay Gyula (1934a) „A magyarság néprajza I: A magyarság tárgyi néprajzának első fele”, *Napkelet*, 12: 99-101.

Ortutay Gyula (1934b) „Budai György művészete”, *Napkelet*, 12: 135-138.

Ortutay Gyula (1935) „Madarassy László: Műkedvelő magyar pásztorok”, *Napkelet*, 13: 405-406.

Schöpflin Aladár (1937) *A magyar irodalom története a XX. században*. Budapest: Grill Károly.

Gróf Széchenyi István (1937) *Naplói. Szerkesztette és bevezetéssel ellátta Dr. Viszota Gyula. Ötödik kötet (1836-1843)*. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.

Szegedy-Maszák Mihály (1998) „A kánonok hiábavalósága”, *Alföld*, 44. 3: 42-53.

Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.) (2007) *A magyar irodalom története*. Budapest: Gondolat.

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

Szerb Antal (1937) „Tormay Cécile”, *Nyugat*, 30. I: 350-351.

Sziráky Judith (1966) *Hajnali madár: Összegyűjtött elbeszélések*. Budapest: Szépirodalmi.

Tinayre, Marcelle (1914) „Préface”, in Cécile de Tormay. *Au pays des pierres*. Traduit du hongrois par Marcelle Tinayre et Jean Guerrier. Paris: Calmann-Lévy, i-vi.

Tinayre, Marcelle (1925) „Introduction”, in Cécile de Tormay. *Le livre proscrit: Scènes de la révolution communiste en Hongrie*. Paris: Plon, i-xi.

Tolnai Gábor (1934a) „Török Sophie: Boldog asszonyok”, *Napkelet*, 12: 171.

Tolnai Gábor (1934b) „A Magyar Nemzeti Múzeum Hírlaposztálya”, *Napkelet*, 12: 419-420.

Tolnai Gábor (1934c) „Kós Károly: Az országépítő”, *Napkelet*, 12: 480-481.

Tolnai Gábor (1935a) „Aldous Huxley: Szép új világ”, *Napkelet*, 13: 55-56.

Tolnai Gábor (1935b) „Mohácsi Jenő: Lidércke”, *Napkelet*, 13: 393-394.

Tolnai Gábor (1937) „Vajthó László: Két költőnemzedék”, *Napkelet*, 14: 627-628.

Tormay Cécile (1914a) *A régi ház: Regény*. Batthyány Gyula gróf rajzaival. Budapest: Singer és Wolfner.

Tormay Cécile (1914b) *Feljegyzések*. Kézirat, magántulajdon.

- Tormay Cécile (1916) *Az Abbé vacsorája vagy a hivatlan vendég: Néma-játék IX jelenetben*. Kézirat másolata, magántulajdon.
- Tormay Cécile (1917) *Hogy volt akkor? Emlékezés I jelenetben*. Kézirat másolata, magántulajdon.
- Tormay Cécile (1924) „Anatole France: Találkozásom a mesterrel”, *Napkelet*, 2: 385-388.
- Tormay Cécile (1934a) *Az ősi küldött. A túlsó parton*. Budapest: Genius.
- Tormay, Cecilia de (1934b) „Il flauto e la dramma; Nostra Donna in Arcadia”, *Nuova Antologia*, 69, 482-491.
- Tormay Cécile (é. n.) *Emberek a kövek között*. Budapest: Genius.
- Tóth-Barbalics Veronika (2010) „Konzervatív folyóirat a középosztálynak – A *Napkelet* történetének vázlata”, *Kommentár*, 1: 40-52.
- Wharton, Edith (1913) [Levél Tormay Cécile-hez, magántulajdon].
- Woolf, Virginia (1994) *The Essays. Volume IV: 1925-1928*. Edited by Andrew McNeillie. Orlando – Austin – New York – San Diego – London : Harcourt.

## A műfaj, amint újraírja önmagát

Háromféle módon szokás megkülönböztetni műfajokat: nyelvi, jelentéstani vagy szociológiai ismérvek alapján. A korai tizenkilencedik századig az európai nyelvek irodalmában megszokásokká vált szerkezeti elvek alapján lehetett műfajokról beszélni. Az ódához például a szókinccs kiválasztását meghatározó fennkölt hangnem (dikció) tartozott, és az első szavak általában megszemélyesített elvonatkoztatás megszólítását tartalmazták. Csokonai *A magánosság*hoz című költeménye (1798) kései példa:

Áldott Magánosság, jövel!

Hasonló módon kezdődik Wordsworth versei közül az *Ode to Duty* (Óda a Kötelességhez, 1805):

Stern Daughter of the Voice of God!  
O Duty!

A romantikusok fokozatosan lebontották a műfajok rangsorát. A *Les Préludes* (Az előjátékok), Lamartine *Nouvelles Méditations* (Új elmélkedések, 1823) kötetének tizenhatodik darabja, különböző alkalmakkor keletkezett, eltérő verselésű, rövidebb vagy hosszabb szövegek laza halmaza, melynek műfaját nehéz volna meghatározni. Az irodalom alakulása okozta, hogy az elméletírók egy része egyre inkább elválasztotta egymástól a műfajokat és az esztétikai minőségeket. Beöthy Zsolt, Péterfy Jenő és Rákosi Jenő munkái a tragikumról ezt példázták az 1880-as években. Ismeretes, hogy utóbb Croce már a műfajok létezését vonta kétségbe, Emil Staiger „das Lyrische”, „das

Epische” és „das Dramatische” megkülönböztetéshez folyamodott *Das Grundbegriffe der Poetik* (A költészetten alapfogalmai, 1946), Northrop Frye pedig őstípusok osztályozását vezette be *Anatomy of Criticism* (A kritika anatómiája, 1957) című könyvében. Paul Hernadi *Beyond Genre* (Túl a műfajon, 1972) címmel adott ki áttekintést a szakirodalomról, míg Gérard Genette műfajok, típusok és módok három szintjéről értekezett előbb a *Poétique* folyóiratban, majd *Introduction à l'architexte* (Bevezetés az architextushoz, 1979) című rövid kötetében.

Főként a retorikai hagyomány tisztelői ragaszkodnak a műfaji besoroláshoz. Kibédi Varga Áron például a „discours” (magyarul talán beszédmód) három fajtájára (genera causarum) hivatkozik. „A tanácskozó (déliberatif) a meggyőzés műfaja”. Az ítélő (judiciaire) esetében „a befogadó nem szükségképpen feljebbvaló a küldőhöz képest, nincs fölötte hatalma, tekintélye”. A bizonyító (épidictique vagy démonstratif) „a küldő és a vevő által egyaránt elismert értékek megerősítése vagy dicsőítése a jelenben.” E hármasság érvényét korlátozza a következő megszorítás: „Az irodalmi műfajok és al-műfajok nem pontosan felelnek meg a három retorikai „műfajnak” (Kibédi Varga 1989, 47). A későbbiekben azután e szerző azt állítja, „a lírai költészet kizárja a következtetést (discursivité) és *tagadja* az időt, ellentétben a beszéddel (discours), azaz a nyelv érvelő használatával, amely *elismeri* (accepte) azt. [...] Az elbeszélés (récit) félúton áll a kettő között, *hamisan játszik* (triche) az idővel, [...] valójában *előre* tudja a befejezést” (Kibédi Varga 1989, 119-120).

A befogadás esztétikája azután arra ösztönözte a szakembereket, hogy olvasási módként értelmezzék újra a műfajokat. Philippe Lejeune szerző és olvasó közötti megegyezésként taglalta az önéletírást *Le pacte autobiographique* (1975) címmel, egy későbbi kézikönyv pedig a következő meghatározást adta: „a műfaj egy szövegnek nem sajátossága (property), hanem olvasási szerepkör. Olyan fogalom (category), amellyel *felruházunk* (impute) szövegeket, és más körülmények következtében ez a felruházás változhat” (Frow 2006, 102).

Sajnos, nincs egységes nemzetközi szaknyelv a műfajok megközelítéséhez. A „Roman” a németben és a franciában összefüggésbe hozható a romantikus megjelöléssel, a „novel” viszont nyilvánvalóan a „novella” szóval. Angol nyelvterületen „novel” és „romance” szembeállításra meglehetősen elterjedt, Clara Reeve (1729–1807) *The Progress of Romance through Times, Centuries and Manners* (A románc alakulása korok, századok és erkölcsök függvényeként, 1785) című értekező műve óta. Scott „románcok” írására vállalkozott, és a szó szerepel Hawthorne társadalmi utópiák ellen írott művének a címében: *The Blithedale Romance* (*Derűvölgy románca*, 1852). A „romance” nyilvánvalóan visszautal a versírásra s egészen másféle egyezséget kíván szerző és olvasó között, mint a „novel”. Erre utalt Henry James: „A tapasztalás léggömbje természetesen tekintélyes hosszúságú zsinórral van kötve a képzeletnek többé kevésbé kényelmes kocsijához, ám ennek a zsinórnak köszönhetjük, hogy tudjuk, hol is vagyunk, s attól a pillanattól kezdve, hogy elvágják e kötelet, kapcsolat nélkül, szabadjára vagyunk engedve [...]. A románcíró művészete abból áll, hogy tréfából, lopva elvágja a kötelet. Anélkül, hogy észre vennők” (James 1962, 33-34).

Angol nyelvterületen sokak szerint egy „romance” szereplői lelki őstípusok, allegorikus vagy jelképes (szimbolikus) környezetben, illetve háttérrel, egy „novel” viszont realiztikus környezetbe helyez jellemeket. Arnold Bennett még 1923-ban is azt hangoztatta, hogy a jó regénynek „a jellem alkotása az alapja, és semmi más”. „Olyan jellemet létrehozni, amely azután nem felejthető” – így fogalmazta meg a „novel” szerzőjének a célját Frank Swinnerton, egy évvel később (Majundar – McLaurie 1975, 113, 131). Hasonló föltevés szellemében írta Hugh Walpole 1940-ben a következőket Virginia Woolfnak: „Ön az esztétikai lelkiismeret legfőbb példája [...]. De *nem* regényeket ír. Amit ír, arra új név kell. Én vagyok az *igazi regényíró* – másodrangú (minor), de *igazi*” (Woolf 1985, 275).

Tagadhatatlan, hogy korántsem mondható teljesnek a közmegegyezés novel és romance megkülönböztetésének vonatkozásában. Ford Madox Ford például 1919-ben másféle szem-

beállítás megfogalmazásával próbálkozott, a következőképpen: „Mondjuk azt, hogy az alaktalan, értekező, kiterőket, erkölcsi oktatásokat tartalmazó történetek románcok, míg a regényeknek egységes fölépítése, tetőpontja, formája van” (Majundar – McLaurie 1975, 73). Ez a kísérlet azonban visszhangtalan külvélemény maradt. Ford Flaubert regényeinek szerkesztettségével igyekezett szembesíteni az angol regényírással jellemző laza megformálást. A kölcsönhatás a másik oldal felől sem bizonyult igazán gyümölcsözőnek. Northrop Frye hatására, Tzvetan Todorov és Gérard Genette is igyekezett átültetni Clara Reeve fogalomparáját a francia irodalomba, de nem sok sikerrel. E szembeállítás ingatagsága még nyilvánvalóbb, ha olyan művek esetében próbáljuk alkalmazni őket, amelyek kívül esnek az úgynevezett nyugati kultúrán. A tizedik-tizenegyedik század fordulóján élt Muraszaki Sikibu *Gendzsi monogatari* című művét először *Gendzsi regénye*, majd *Gendzsi szerelmei* címmel fordították magyarra. A japán címben a második szó műfajt jelöl, melynek megfelelője legfőljebb hozzávetőlegesen jelölhető ki: éppúgy lehet „elbeszélés” („narrative”), mint „romance”, „novel” vagy „fiction” (Eoyang 2003, 109). Más szakszavak is szóba hozhatók annak bizonyítására, hogy némely műfaj megjelölése nyelvhez kötött. A „sotie”, sőt maga a „récit” sem könnyen fordítható, a „Kurzgeschichte” és „Novelle” páros alighanem a német, a „szkaz” az orosz nyelv függvénye. A „nouvelle” magyar megfelelője valószínűleg a „kisregény”.

A tizenkilencedik századi irodalomtörténet-írás, Darwin és a népköltészeti vizsgálódások hatásával is összefüggésbe hozható a fölismerés, hogy a műfajok élete különböző hosszúságú lehet, és „Az ismérvek (,törvények’) száma műfajonként változik [...] a szóbeli és népszerű műfajok (pl. halotti beszéd, tündérmese, bűnügyi regény) esetében magasabb a számuk és szigorúbbak, mint az írott, magas (savant) műfajok (esszé, elégia) esetében” (Kibédi Varga 1989, 126). A huszadik században voltak olyan szerzők is, akik arra a következtetésre jutottak, hogy amennyiben sem a szerkezet, sem a dikció nem lehet többé a műfaj meghatározója, talán be kell érni azzal, hogy a szöveg

terjedelme lehet irányadó. „Minden 50,000 szónál hosszabb fikciós prózai mű regénynek fog számítani ezekben az előadásokban” – jelentette be E. M. Forster 1927-ben, Cambridge-ben, a Trinity Kollégiumban tartott Clark előadásai elején (Forster 1954, 6). A *Der Nachsommer* (Nyárutó, 1857), melyet Adalbert Stifter eredetileg három kötetben adott ki, az „Eine Erzählung” alcímet viseli, Esterházy Péter ötven lapos műve, a *Fuharosok* (1983) viszont „regény”-ként jelent meg.

E két példa azt sejteti, hogy a cím vagy alcím sem okvetlenül tudósít megbízhatóan valamely szöveg műfajáról. Sőt, egyenesen félrevezető is lehet műfajötvetetek, olyan alkotások esetében, amelyekben egymásra írt jelentésrétegek érzékelhetők, s így eltérő olvasási módokat tesznek lehetővé. Pierre Loti *Le Roman d'un enfant* (Egy fiú regénye, 1890) címmel önéletrajzot adott ki, Aragon *Henri Matisse, roman* (1971) című, két-kötetes munkája értekezés. Az *Idegen emberek* (1930) és az *Egy polgár vallomásai* (1934) egyaránt első személyű elbeszélés. Az előbbi „Regény” alcímmel jelent meg, az utóbbinak címe egyszersmind műfajt is megnevez. Nehéz volna bizonyítani, hogy a későbbi mű inkább önéletrajzi vagy kevésbé regényszerű a korábnál. Maurice Blanchot néha olyan új alcímmel jelentette meg újabb kiadásban egy régebbi könyvét, mely másik műfajra utal. Virginia Woolf *Orlando* (1928) című kötete magyarul 1945-ben az alcím („A Biography”) nélkül jelent meg. Így könnyebben lehetett regényként olvasni, nem volt érzékelhető, hogy az író apja, Sir Leslie Stephen által szerkesztett és részben írt életrajzok kifordítása. A gúnyos előszó és a névmutató is kimaradt. Angol nyelvterületen még az olcsó kiadások is nyolc képpel jelennek meg. Közülük három Vita Sackville-Westről készült fénykép, amely a kicsit tájékozott olvasót arra figyelmezteti, hogy önéletrajzként is felfogható e mű. „Ha előszót írnék ehhez a könyvhöz, így kezdeném: ‚Vigyázat, kutya-regény’”. A *Flush* először 1947-ben kiadott magyar változatához írt utószónak e szavai (Woolf 1957, 183) elárulják, hogy Rónay György regényként olvasta és fordította e szöveget, holott annak alcíme szintén „A Biography”. Annyiban lehet

vesztéséről beszélni, amennyiben Elizabeth Barrett-Browning kutyájának élettörténete „kifordítja, gúnyolja az életrajzot” (Saunders 2010, 440). Az elhagyott vagy megváltoztatott alcím másféle olvasási módot tesz lehetővé. Krúdy művei közül az *N. N.* (1920) egyszerűen „Regény”-ként került a francia közönség elé (Krúdy 1985). Az eredeti alcímet („Egy szerelem-gyermek regénye”) kiegészítő szavak („Emlékül ifjúságomnak”) ön-életrajzi jellegre utalnak. Paul Valéry prózai kötete, az előszón kívül négy szöveget magában foglaló *Monsieur Teste* (1929) olvasható álcázott ön-életrajzként; a címszereplő neve nyilvánvalóan a „texte” („szöveg”) szóra utal.

Amennyiben valamely műfaj nem fogható fel történeti változásoktól független lényegnek, számolni kell némelyek végleges vagy átmeneti eltűnésével és újak feltűnésével. A nagybetűs főhír (headline) vagy a tárca (feuilleton) nem létezhetett az újságírás elterjedése előtt, a western csak az alamo-i csata (1835) után jelent meg, és némely műfaj a képernyő ősztönzésére jött létre. A hálós napló, azaz (we)blog a számítógépek elterjedésének köszönheti létezését. A huszadik század olyan fogalmakat hozott létre, mint tudományos fantasztikus regény (science-fiction), kulcsregény (roman à clef), művészregény (Künstlerroman), metafiction, transfiction, parafiction, superfiction, surfiction, autofiction, critifiction, emlékező értekezés (traité de mémoire), autofabulation, auto-essai vagy auto-critique. Egy Kanadában megjelent tanulmány az auto-alterbiographie nevet adta az olyan közvetve ön-életrajzi műveknek, amelyek a szerző valamelyik rokonáról szólnak, mint például J. D. Salinger történetei közül a fivéréről írt *Seymour: An Introduction* (*Seymour: Bemutató*, 1963) vagy Alain Bosquet *Une mère russe* (Egy orosz anya, 1978) című regénye (Belarbi 2006). Akár *A szív segédigéi* és a *Javított kiadás* is ide sorolható.

Az említett fogalmak egy része tiszavirág életű volt, de mások széles körben elfogadottá váltak. Az autofiction szót 1977-ben *Fils* (Fiú) című könyvének kiadásakor, saját művei megjelölésére találta ki Serge Doubrovsky (1928–), ám utóbbi könyvek sora vette át e szakszót: Régine Robin *Le Golem de l'écriture: De*

*l'autofiction au Cybersoi* címmel adott ki értekezést, amelyben az autofiction-t az átváltozás (metamorfózis) és a hasonmás, valamint a szerzői álnév korábbi időszakokból ismert szerepeltetésével hozta összefüggésbe (Robin 1997), Thierry Laurent Patrick Modiano munkásságának értelmezésére használta föl az új műfajt (Laurent 1997), Québec egyetemén pedig kutatók csoportja foglalkozott azzal a kérdéssel, mennyiben lehet a lélekelemzés megnyilvánulási módjának tekinteni (Harel – Jacques – St-Amand 2000). Gérard Genette egyik tanítványa azután doktori értekezésben dolgozta fel az autofiction szakirodalmát, majd 2008-ban munkája a Seuil kiadó Genette által szerkesztett költészettani sorozatában jelent meg (Gasparini 2008). Sőt, közben spanyol szerző is vállalkozott arra, hogy közel százötven mű esetében megvizsgálja, vajon inkább ön-életrajzi vagy regényszerű-e az a megegyezés („el pacto”), amelyre ösztönzik az olvasót (Alberca 2007). Mivel magyarázható az „autofiction” szakszó gyors elterjedése a legutóbbi évtizedekben? Mint más műfajoknál, itt is kulturális összefüggésrendszerre lehet hivatkozni. Az egyik elméletíró szerint három örökség kereszteződése idézte elő az önállósodást egyfelől az ön-életrajzhoz, másrészt az ön-életrajzi regényhez képest: a Montaigne és Rousseau nyomán megteremtődött önszemlélet hagyománya, „a formalista avantgarde és az azonosságra vonatkozó – főként zsidó, feminista és homoszexuális tanúvallomások” (Gasparini 2008, 319).

Az utóbbi évtizedekben egyre gyakrabban előfordult, hogy az értelmezők átminősítették korábbi alkotások műfaját. Crébillon fils regényeit úgy jellemezték, mint „történetmondó beszédek” (Kibédi Varga 1989, 120), Henry James leveleit pedig egyenesen „előadásoknak” (performances) nevezték (Powers 1990, 26). A különbség kitalált és nem kitalált között régen kérdésessé vált. Mivel William Wycherley a *The Plain Dealer* (A nyílt ember, 1676) című vígjátékát bevezető ajánlást így írta alá: „the plain-dealer”, színművét burkolt, leplezett ön-életrajzként is értelmez(het)ték. 1832-ben, a *La Revue des Deux Mondes* egyik cikkében Sainte-Beuve új műfajváltozat fogalmát körvonalazta „A bensőséges regényről” („Du roman

intime”) címmel, 1905-ben Joachim Merlant a „személyes regény” kifejezést javasolta. Így érvelt: „Az önéletrajz Mme de Staël, Chateaubriand, B. Constant és Sainte-Beuve esetében az élet regényes felfogásának (idéje) felel meg” (Merlant 1978, XXXIII).

Egy közelmúltban megjelent könyv szerzője a következőképpen indokolja az önéletírás leplezését: „olyan korszakban, amely elítéli a homoszexualitást, a homoszexuális szerző igyekszik elkerülni, hogy művét életrajzként határozzák meg” (Saunders 2010, 94). Ez a magyarázat érvényesíthető Walter Pater esszéi és „elképzel arcképei” vagy Christopher Isherwood regényei esetében. Ez utóbbi író a következőképpen figyelmeztette olvasóit: „Noha saját nevemmel ruháztam föl az „én”-t ebben a történetmondásban, az olvasónak nincs joga föltételezni, hogy tisztán önéletrajzi ez az írás. [...] ‚Christopher Isherwood’ nem egyéb alkalmas hasbeszélő bábunál” (Isherwood 1962, 6). Az idézett értelmező mindazonáltal erősen túloz, hiszen többféle oka lehet annak, hogy valaki álcázza könyvének önéletrajzi jellegét. Edmund Gosse azért adta ki névtelenül *Father and Son* (Apa és fiú, 1907) című könyvét, mert attól félt, a közönség megbotránkozna azon, amit a viktoriánus apáról írt. Hasonló okból csak Samuel Butler halála után jelent meg a *The Way of All Flesh* (*Minden testek útja*, 1903), annak ellenére, hogy ez a szerző megváltoztatta a neveket. Ugyanebben az évben álneven jelent meg a *The Private Papers of Henry Ryecroft* (Henry Ryecroft magániratai). A korfelfogás változására vall, hogy napjainkban inkább olvasák Gissingnek ezt a művét, mint a regényeit. A *The Education of Henry Adams* (Henry Adams nevelődése) harmadik személyben írt önéletrajz, melyet szerzője 1906-ban csak száz példányban barátoknak és ismerősöknek küldött el, arra kérve őket, hogy javítsák a szövegét. A nagyobb nyilvánosság csak Henry Adams halála után ismerhette meg e könyvet.

Meggyőződésem szerint értelmezéskor két végletet célszerű elkerülni. Egyfelől érvényét veszítette a föltevés, hogy az önéletrajz „az utaló (referenciális) megegyezés és a szerző, hős és elbeszélő azonossága” alapján határozható meg (Gasparini

2008, 76), másrészt viszont túlzás volna elfogadni a bűnügyi történeteket író P. D. Jamesnek azt az állítását, mely szerint „minden önéletrajz fikció és minden fikciós mű önéletrajz” (James 2000, xi). Stephen Reynolds már 1906-ban javasolta az „autobiografiction” elnevezést (Reynolds 1906), azzal az indokkal, hogy a kitaláltság nagyobb és kisebb fokozata helyett ajánlatosabb az önéletrajzot az olvasás alakzatának tekinteni. Ha ezt elfogadjuk, nem szükséges az önéletrajz Jean-Jacques Rousseau utáni föllendülését emlegetni, s korábbi műveket is lehet vallomásként olvasni. Montaigne *Esszéi* némely posztmodernnek nevezett műhöz képest nem kevésbé emlékeztethetnek az önéletrajzi én megalkotottságára.

Viszonylag nem régen keletkezett műveknél gyakori az önéletrajzi értelmezés. Ezt talán az is okozhatja, hogy újabb szerzők életéről általában több ismeretünk van. A kulcsregényeket leginkább azok tudják azonosítani, akik tájékozottak arról a korszakról, amelyben e művek keletkeztek. Az önértelmező alkotásokban előforduló idézeteket ilyen befogadók tudják azonosítani. Virginia Woolf *Orlando* című kötetének címszereplője „verset ír” (Woolf 1960, 155). Ez a vers valójában Laetitia Elizabeth Landon (1802–1838) alkotása (McGann 1994, 735-736). Ugyanaz a szöveg az olvasónak a háttérre vonatkozó ismeretei alapján is sorolható többféle műfajhoz. Félremagyarázáshoz vezethet, ha valaki nem vesz tudomást a regényszerűségről. Az „Autobiographischer Roman” alcímű *Meine Kinderjahre* (Gyerekeim) ismerete alapján sok önéletrajzi mozzanat található Fontane *Effi Briest* című regényében. Jellemző, hogy Fontane a korai éveiről írt önéletrajzi művéhez készített előszavában egyértelműen leszögezte: a „tényeket” költői megformáltságnak rendelte alá, és azért adta az említett alcímet, „nehogy egyesek, akik talán még élnek abból a korszakból, fölvessék a hitelesség kérdését (auf die Echtheitsfrage hin interpelliert werden möchte”) (Fontane 1986, 3). Ismeretes, hogy a köszegi alreál egykori növendékei közül többen a „nem úgy volt” érvet hozták fel Ottlik regényével szemben. Torzítással vádolták az író; nem vettek tudomást arról, hogy a könyv regény.

*Une si longue lettre* (Egy igen hosszú levél, 1981) – ez a címe a szenegáli Mariama Bâ (1929–1981) könyvének. Nem ismerem ennek az írónőnek a sorsát, ezért képtelen vagyok megállapítani, mennyire önéletrajzi jellegű. Aki olvasott arról, hogy B. S. Johnstont gyerekként, a második világháború alatt elszakították a szüleitől, hogy megmentse a bombázástól, önéletrajzi műként is közelíthet az angol író *Trawl* (Vonóháló, 1966) című könyvéhez. 1984-85-ben a State University of New York oktatójaként ismertem meg Raymond Federmant. A vele folytatott beszélgetések meggyőztek arról, hogy angolul és franciául írt műveiben saját emlékei ismétlődnek, mindig másként „torzított” alakban. Ha tudom, hogy Kosztolányi Dezső éles szemmel látta két ellentétes igazság egyforma létjogosultságát; egyszerre volt világpolgár és helyhez kötött, francia- és németbarát, hívó és hitetlen, a részvét helyeslője és ellenzője, vagyis egymásra fényképezett arcként (composite photography módjára) szemlélem őt, akkor az *Esti Kornél* (1933) kötetet ugyanúgy olvashatom önéletrajz kicsúfolásaként, mint a *The Autobiography of Alice B. Toklas* (*Alice B. Toklas önéletrajza*) című könyvet, amely ugyanabban az évben jelent meg. Az eltérés abból származik, hogy Esti Kornél kitalált alak, Alice B. Toklas viszont Gertrude Stein élettársa, titkára és szakácsa volt. Kosztolányi két, ugyanazon a napon született lényre alakítja át magát, vagyis az „én”-t elképzelt másikként tünteti föl. Olvasójának el kell döntenie, vajon Esti ugyanolyan mértékig ironikus önarckép-e, mint Stephen Dedalus, az *Ulysses* szereplője. Sartre *Les Mots* (*A szavak*, 1963-4), George Perec *W ou le souvenir d'enfance* (*W avagy gyerekkori emlék*, 1975), Beckett kisregény terjedelmű *compagnie* (*társaság*, 1980), Philippe Sollers (*Asszonyok*, 1983), Jacques Roubaud „*Le Grand Incendie de Londres*”: *Récit avec incises et bifurcations* (Szigeti Csaba fordításában „*A nagy londoni tűzvész*”: *Tudósítás csatlakozásokkal és elágazásokkal*, 1989) című könyvétől Thomas Bernhard sorozatáig, melynek egyes kötetei *Die Ursache* (*Az ok*, 1975), *Der Keller* (*A pince*, 1976), *Der Atem* (*A lélegzet*, 1978), *Die Kälte* (*A hideg*, 1978) és *Ein Kind* (*Egy gyerek*, 1982) címmel jelentek meg, nagyon

sok olyan alkotás említhető a második világháború utáni évtizedekből, amelyet egyaránt lehet olvasni regényként és önéletrajzként. *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), az a kis könyv is közéjük tartozik, amelyet e francia értekező a Seuil Kiadó népszerű, képes, „Écrivains de toujours” sorozatába írt. Nem volna könnyű eldönteni, mennyi a képzelet szüleménye e kötetekben. „Valóban megtörtént-e”, és ha igen, hogyan, a tizenöt éves lány és a huszonhét éves kínai férfi szerelme, amelynek történetéről a *L'Amant* (*A szerető*, 1984) szól? E kérdésre nem lehet választ találni. Akik ismerték Marguerite Durast (eredeti nevén Marguerite Donnadiou-t) tizenéves korában, az 1920-as évek végén, nem tudtak ilyen kínairól. Akkoriban az egykori francia Indokínában szigorúan tiltva volt bárminemű kapcsolat fehér ember és sárgabőrű „bennszülött” között.

Mennyiben tekinthető műfajok közötti különbségnek, hogy némely könyvben szerepel az író neve, másokban viszont nem? Más műfajhoz tartozik-e az *Iskola a határon* és a *Sorstalanság*, mint a *Harmonia Caelestis*, hiszen Esterházy műve lépten-nyomon hangsúlyozza a kitaláltságot? „Az autofiction azt igényli, hogy a szerző saját nevét használja” – állítja Doubrovsky (Vilain 2005, 205), és e műfaj legszakosítottabb elemzője is így érvel: „Ha ez a követelmény elesik, lehetetlen lesz különbséget tenni autofiction és önéletrajzi regény között” (Gasparini 2008, 237). Csakhogy kérdés, nem fontosabb különbség-e, hogy az említett művek közül az első kettőben a nevelődési, a harmadikban viszont a családregény emléke kísért? Amennyiben az autofiction három tulajdonság alapján határozható meg: „az alany lebontása (la déconstruction du sujet)”, „formai szétzúródottság és szövegeközöttség” jellemzi (Gasparini 2008, 274), Esterházy műve összefüggésbe hozható ezzel a műfajjal. Bánffy Miklós *Erdélyi történet* néven ismert regényhármásában a két főszereplő, Abády Bálint és Milóth Adrienne bizonyosan a szerzőnek és nagy szerelmének költött hasonmása, de e műben saját nevén is szerepel Bánffy Miklós, akinek egyébként létezik olyan visszaemlékezése is, amelyben ő az elbeszélő. Összetett műveknél olykor a szöveg önrítelizése adhat segítséget az ér-

telmezéshez. Tandori Dezső „felemás modorú”-nak nevezi azt a könyvét, amelyet hol így jellemez: „Virginia Woolfról írok, életem betetőző fordítói élményéről”, hol „önéletrajzom”-ként emleget (Tandori 2008, 138, 140, 139). Kötete az értekezést a vallomással ötvözi, akár azok a művek, amelyeket „auto-es-sai” néven méltatnak.

Nem vitás, a lélekelemzés és főként Freud esettanulmányai döntő hatással voltak az irodalmi műfajok átalakulására. A két világháború között Emil Ludwig, André Maurois, Stefan Zweig és mások regényesített életrajzai hozzájárultak a műfajötvözetek elterjedéséhez. Feszültség teremtődött a tudományos és irodalmi igény, a történeti események elemzése és a személyiség lélektani megközelítése között. 1918-ban Freud angol fordítójának fivére, Lytton Strachey olyan rövid életrajzokat adott ki, amelyek elrugaszkodtak a műfaj pozitívista örökségétől. Számára az életrajz művészetet jelentett, nem tudományt. Az *Eminent Victorians* előszavában megvetéssel szolt tizenkilencedik századi munkákról: „A két kötet, amellyel emlékezni szoktunk a holtakra – ki nem ismerné rosszul emésztett anyagbőségüket, hevenyészett írásmódjukat, a dicsőítés unalmas hangnemét, a válogatásnak, távolságtartásnak, fölépítésnek száználmas hiányát?” (Strachey 1938, viii). Kilenc évvel később, a *New York Herald Tribune* hasábjain közölte Virginia Woolf egy majdnem kiáltványszerű cikkét. A *The New Biography* („Az új életrajzírás”) szerint a pozitívizmus torz képet rajzolt a személyiségről. „A huszadik század azonban az életrajzban éppúgy változást hozott, mint a regényben és a költészetben.” Az életrajzíró „már nem krónikás, hanem művész.” Végkövetkeztetése szerint minden életről készített beszámoló „életrajz és önéletrajz keveréke”, függetlenül a szerző szándékától (Woolf 1994, 474, 475, 478).

A korabeli költészet egy része mintha megerősítette volna ezt a tételt. Ezra Pound műve, a *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) alig álcázott arcképet rajzol Arnold Bennetről, Max Beerbohmról, Ford Madox Fordról és James Joyce-ról, miközben a tizennyolc részből álló, füzérszerű költemény szellemi önéletrajzként is

olvasható. 1932-ben F. R. Leavis azzal érvelt, hogy a látszólag össze nem illő vonatkozások két merőben eltérő megközelítést tesznek lehetővé: „Az ember, az illetlenség kockázatával, tömény (quintessential) önéletrajznak nevezheti, hozzáátve azt, hogy a nagy költészet személytelensége jellemző rá: a technikai tökéletesség teljes távolmaradást és ellenőrzést biztosít” (Leavis 1967, 115). Ez a mű tele van öngúnnal, az emlékezések köz-helyeinek kicsúfolásával; „önarcképe annak, aki Pound lehetett volna, ha úgy dönt, hogy Londonban marad (ahogyan Stephen Dedalus az *Ulysses*ben az, aki Joyce lett volna, ha nem hagyja el Dublint)” (Saunders 2010, 411).

Jól ismert tény, hogy a távolabbi múltban életrajz látszatával igyekeztek közölni történeteket, mert így akarták biztosítani a valódiságukat, hitelüket. A *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* (*Tristram Shandy úr élete és gondolatai*) csúfot űzött az olyan művek szerkezetéből, mint az általában rövidített címmel emlegetett *The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (Robinson Crusoe tengerész élete és meglepő kalandjai) vagy a *The Fortunes and the Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (A hírneves Moll Flanders örömei és viszontagságai), ám a megszokás egészen a huszadik századig folytatódott, olyan művekben, mint például a magyarra Szöllősy Klára által fordított *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (*Adrian Leverkühn német zeneszerző élete. Elmondja egy barátja*), melynek első mondata a szerény életrajzíró bemutatkozásának régi megszokására emlékezteti az olvasót: „A meghatározottabban szeretném kijelenteni (will ich versichern), hogy semmiképpen sem a magam személyét akarom előtérbe tolni, ha előjáróban néhány szót szólok magamról s körülményeimről, mielőtt belefognék a boldogult Adrian Leverkühn életéről szóló beszámolómba, s első és bizonyára nem végérvényes életrajzot kezdenék írni erről a genialis muzsikusról, kit a végzet oly szörnyen megpróbált, olyan magasra emelt, és oly tragikus mélységbe döntött (vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen



Musikers)” (Mann 1967, 7). Nem teljesen jelentéktelen apróság, hogy a német szöveg csak az életrajz műfaját nevezi meg és nem szól tragikumról, mely másik műfajra utalna. Az életrajzra hivatkozásnak sokszor az a célja, hogy a mű hitelesség látszatát keltse. A *The Early Life of Thomas Hardy* (Thomas Hardy korai élete, 1928) és a *The Later Years of Thomas Hardy* (Thomas Hardy kései évei, 1930) ezért jelentek meg az író második feleségének a nevéen, holott maga a „címszereplő” írta őket.

Noha a legutóbbi évtizedekben sokan elégedetlenek voltak azoknak a szemléletével, akik az önéletrajzi regény szokványosabb fogalmát „olyan gyakorlatias eljárással társították, amely egymásnak ellentmondó ismertető jegyek kettősségét hirdeti” (Gasparini 2008, 46), regény és önéletrajz kölcsönhatásának újabb meghatározásai sem mondhatók egyértelműnek. Serge Doubrovsky azt állította, az „autofiction” „nem önéletrajz, de nem is regény” (Doubrovsky 1988, 70). Paul Nizon svájci író szerint az önéletrajz „a múlt helyreállítását” jelenti, az „autofiction” viszont a jövőre, az ember saját személyiségének keresésére irányul. Az előbbiben „kiinduló”, az utóbbiban „megérkezési pont” az egyes számú első személy (Nizon 2000, 128). Philippe Lejeune a következő megkülönböztetéshez folyamodott: „Az önéletrajzi beszéd olvasóhoz szól”, az autofiction ezzel szemben „mintegy közvetlenül enged hozzáférni olyan egyén gondolataihoz vagy visszaemlékezéseire, aki *nem végez írói tevékenységet*” (Lejeune 1990, 85). Ez utóbbit úgy is lehet érteni, hogy az „autofiction” szóbeli megnyilatkozást utánoz. Gérard Genette tágabb értelemben használta a szakszót. Az összetétel második felét hangsúlyozva, azt szögezte le, hogy az autofiction esetében a szerző belép az általa kitalált világba. Még Dante *Commedia*-ja is tekinthető úgy, mint autofiction, annak az ellentétnek alapján „amely Dante életét a pokolra szállásától elválasztja” (Genette 1999, 32).

Ha ez így van, a műfajbeli bizonytalanság nem a legutóbbi egy-két évszázad sajátossága. Az olyan fogalmak körvonal nélküli használata, mint életrajz, önéletrajz, visszaemlékezés, napló, írói arckép, elárulja, mennyire vonakodnak az értelmezők

eldönteni egy szöveg műfaját. Senancour legjelentősebb műve, az *Obermann* (1804) a legtöbb kézikönyvben levél formájú regényként említődik, noha a megszólított „barátom” pusztán általánosság marad. Maga Obermann is elismeri, hogy levelei „erősen hasonlítanak az értekezésekre” (Senancour 1999, 278), és bizonyára akad olvasó, aki útinaplónak tekinti ezt a művet. A *Jane Eyre* 1847-ben Currer Bell által közreadott „önéletrajz”-ként jelent meg, sőt 1849-50-ben a *The Personal History and Experience of David Copperfield the Younger* is ilyen műfajúnak tüntette föl magát. *Preface to Shakespeare* (Előszó Shakespeare-hez, 1765) című értekezésében Samuel Johnson önkényesnek nevezte azt, ahogyan a nagy költő színdarbjait egyes műfajokhoz sorolták: „A színészek, akik szerzőnk műveit vígjátékokra, történeti színművekre (histories) és tragédiákra osztották, szemléletet semmiféle pontos vagy határozott ismérvekkel (ideas) nem határozták meg e három fajtát” (Beckson 1963, 217). A hatás- és befogadástörténet őt igazolja. Az első quarto kiadásban a *The History of Troilus and Cressida* cím ellentmond a szöveget bevezető prózai levélnek (epistle), mely vígjátékra utal. Hektort lehet tragikus hősnak tekinteni, noha a Julius Caesar által 1599-ben elindított divat a római történelmet társította a tragédiával és a görögöt a satírával. Később azután több értelmező a „probléma darab” kifejezést vezette be, melyet olyan színdarabokra is érvényesített, mint a *Measure for Measure* (*Szeget szeggel*) vagy az *All's Well That Ends Well* (*Minden jó, ha a vége jó*).

Előfordul, hogy maga a szöveg többféle hagyományhoz irányítja az olvasót. Joseph Conradról írt könyvének előszavában Ford Madox Ford figyelmeztet, hogy munkája „regény és nem monográfia; arckép, nem elbeszélés [...] műalkotás, nem összeállítás különböző forrásokból (compilation)” (Ford 1989, vi). „Az ember úgy olvassa saját múltbeli életét, mint olyan könyvet, amelyből néhány lapot kitéptek és sokat megcsonkítottak” – jegyezte meg az ír szerző George Moore (1852–1933) (Moore 1885, 224). Élete végén írt önéletrajzában Henry James minduntalan írásának alkotó lényegére emlékeztetett, és egyúttal

arra, hogy a szerző nem előzmény, hanem következmény a szöveghez képest. „Eltűnik és azt kell mondanom, hogy mint mindent, őt is létrehozom” – írta egy gyerekkori barátjáról (James 1956, 227), mintegy megerősítve a föltevést, hogy az önéletrajzi én „a szövegen belüli kitalált alakzat, amelynek nincs előzménye a szöveghez képest és nem mosódik össze az alkotóval” (Anderson 1986, 59).

Némely összetett mű önéletrajzi és regényszerű olvasás kettségénél többféle befogadást tesz lehetővé, sőt kifejezetten igényel. Jacques Roubaud már említett könyve, a „*Le grand incendie de London*” („*A nagy londoni tűzvész*”) – e költő „terv”-nek („project”) nevezett többrészes munkájának része – alcíme szerint „*Récit, avec incises et bifurcations*”, azaz „elbeszélés” (a korábban idézett magyar fordítás kissé félrevezet), ám a negyedik fejezet „*Portrait de l'artiste absent*”, azaz „A távollevő művész arcképe”, és a könyv tele van angol kifejezéssel, idézettel, valamint Lord Herbert of Cherbury néhány versének a fordítását is magában foglalja, sőt eszmefuttatást is tartalmaz a fordításról.

Amennyiben a műfajok olvasási módok, még azt is meg lehet kérdezni, vajon a fordítás nem tekinthető-e műfajnak. Fordítás-e avagy úgynevezett eredeti alkotás az 1917-ben keltezett *Homage to Sextus Propertius* (Hódolat Sextus Propertiusnak)? A „Wordsworthian” vagy „frigidaire” szó megfelelője nyilván nem szerepel a latin költő szövegében. Pound Guido Cavalcanti verseit I. Erzsébet korának nyelvére ültette át. Olyan sok szöveget lehet vagy fordításként, vagy „eredeti” műként olvasni, hogy fölmerül a gyanú: voltaképp a fordítás is olvasási mód. Külön osztályt alkotnak az álfordítások. Ha nem tévedek, Magyarországon is megjelennek olyan könyvek, amelyekről azért igyekeznek elhíttetni, hogy angolból készült fordítások, mert így több olvasót lehet remélni.

Az úgynevezett magas kultúrában is találhatók olyan könyvek, amelyeket eredetileg fordításként adtak közre. 1947-ben az *On est toujours trop bon avec les femmes* (Az ember mindig túl jó a nőkhöz, Bognár József fordításában *Mindig agyonkényez-*

*tetjük a nőket*) úgy jelent meg, mint „Sally Mara ír szerző regénye, Michel Presle fordításában”. 1962-ben az *Œuvres complètes de Sally Mara* (Sally Mara összes műve) részeként került ismét forgalomba, egy *Journal intime* (Bensőséges napló, 1950) és egy *Sally plus intime* (Sally bensőségebb alakban) című szöveggel. A három szöveg közül az első élén „A fordító jegyzete” áll, mely arról tudósít, hogy Sally Mara „kislánynak csak egy nevezetes tulajdonsága volt: 1916 húsvétján született” (Queneau 1971, 5). A regény az ír történelem szomorú eseményéről, az 1916 húsvétján kitört és az angolok által kegyetlenül leverte ír fölkelésről szól. Sally Mara és Michel Presle Queneau képzeletének a termékei.

Egyszerű a végkövetkeztetés. Ha a műfajok nem annyira az írás, mint inkább az olvasás módjai, vagy legalábbis azonoságuk szerző és befogadó megegyezésén múlik, „az olvasók ugyanúgy átjárhatnak a műfajok közötti határvonalon, mint az írók” (Saunders 2010, 5). Az *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (Életemből: Költészet és valóság) utalásszerű (referenciális) és kitalált (fikciós) műként, a *Hódolat Sextus Propertiusnak* fordításként és önéletrajzi költeményként egyaránt olvasható.

#### HIVATKOZÁSOK

- Alberca, Manuel (2007) *El Pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Anderson, Linda (1986) „At the Threshold of the Self: Women and Autobiography”, in Monteith, Moira (ed.) *Women's Writing: A Challenge to Theory*. Brighton: Harvester, 54-71.
- Beckson, Karl (ed.) *Great Theories in Literary Criticism*. New York, NY: The Noonday Press.
- Belarbi, Mokhtar (2006) „Auto-alterbiographie des *Les Géorgiques* et *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon”, *Texte* 41-42: 151-166.
- Dobrovsky, Serge (1988) *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*. Paris: PUF.
- Eoyang, Eugene (2003) „*Borrowed Plumage*”: *Polemical Essays on Translation*. Amsterdam – New York, NY: Rodopi.

Fontane, Theodor (1986) *Meine Kinderjahre: Autobiographischer Roman*. Herausgegeben von Christian Grawe. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Ford, Ford Madox (1989) *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*. New York, NY: The Ecco Press.

Forster, E. M. (1954) *Aspects of the Novel*. New York, NY: Harcourt, Brace & World.

Frow, John (2006) *Genre*. London and New York: Routledge.

Gasparini, Philippe (2008) *Autofiction: Une aventure du langage*. Paris: Seuil.

Genette, Gérard (1999) *Figures 4*. Paris: Seuil.

Harfel, S. – A. Jacques – S. St-Amand (dir.) *Le cabinet d'autofictions*. Montréal: Uquam.

Isherwood, Christopher (1962) *Goodbye to Berlin*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

James, Henry (1956) *Autobiography*. Edited with an Introduction by W. Dupee. New York, NY: Criterion.

James, Henry (1962) *The Art of the Novel*. With an Introduction by Richard P. Blackmur. New York – London: Charles Scribner's Sons.

Kibédi Varga, A[ron] (1989) *discours, récit, image*. Liège – Bruxelles: Pierre Mardaga.

Krúdy, Gyula (1985) *N. N.: Roman*. Traduit du hongrois par Ibolya Virág. Paris: L'Harmattan.

Laurent, Thierry (1997) *L'Œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Leavis, F. R. (1967) *New Bearings in English Poetry: A Study of the Contemporary Situation*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Lejeune, Philippe (1990) "Peut-on innover en autobiographie?" in Neyraut, Michel (dir.) *L'Autobiographie: Actes des VIe Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*. Paris: Les Belles Lettres, 67-100.

McGann, Jerome J. (1994) *The New Oxford Book of Romantic Period Verse*. Oxford – New York: Oxford University Press.

Majumdar, Robin and Allen McLaurin (eds.) (1975) *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul.

Mann, Thomas (1967) *Doktor Faustus: Adrian Leverkühn német zeneszerző élete. Elmondja egy barátja*. Ford. Szöllösy Klára. Budapest: Európa.

Merlant, Joachim (1978) *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*. Genève: Slatkine.

Nabokov, Vladimir (1982) *A Russian Beauty and Other Stories*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Nizon, Paul (2000) *La République Nizon, rencontre avec Philippe Derivière*. Paris: Les Flohic Éd.

Queneau, Raymond (1971) *On est toujours trop bon avec les femmes*. Paris: Gallimard.

Powers, Lyall H. (1990) "Introduction", in James, Henry and Edith Wharton *Letters: 1900-1915*. New York, NY: Charles Scribner's Sons.

Reynolds, Stephen (1906) "Autobiografiction", *Speaker*, new series, 5: 366, 28, 30.

Robin, Régine (1997) *Le Golem de l'écriture: De l'autofiction au Cybersoi*. Montréal: ZYZ.

Saunders, Max (2010) *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Senancour [Étienne Pivert de] (1999) *Obermann*. Édition présentée et annotée par Jeanne-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard (Folio).

Strachey, Lytton (1938) *Eminent Victorians*. London: Chatto and Windus.

Vilain, Philippe (2010) *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset.

Woolf, Virginia (1957) *Flush*. Ford. Rónay György. Budapest: Magvető.

Woolf, Virginia (1960) *Orlando: A Biography*. With an Afterword by Elizabeth Bowen. New York, NY: The New American Library.

Woolf, Virginia (1985) *The Diary. Volume 5: 1936-41*. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Woolf, Virginia (1994) *The Essays. Volume IV: 1925-1928*. Ed. Andrew McNeillie. Orlando – Austin – New York – San Diego – London: Harcourt.

## Lehetetlen, de szükségszerű

„[...] every attempt  
Is a wholly new start, and a different kind of failure”

Jeligém T. S. Eliot *Négy vonósnégyese* közül az *East Coker* című másodiknak utolsó, ötödik részéből származik. Vas István így fordította: „mindegyik kísérlet / Merőben új indulás, mind másféle kudarc –”.

Zsákutcába jut, aki legalább időnként nem módosítja kissé az álláspontját. Magától értetődik, hogy egészen fiatalon sok fordítást olvastam. Miután sikerült megismernem olyan műveket idegen nyelven, amelyekkel korábban magyar változatban találkoztam, arra a meggyőződésre jutottam, hogy írói alkotásokat csakis az eredeti nyelven szabad befogadni. Utóbb be kellett látnom: így sok jelentős művet kizártam az érdeklődésem köréből. Közben a fordításról is megváltozott a véleményem. Továbbra is erősen kételkedem a lehetőségében, de egyúttal nélkülözhetetlenségét is érzékelem.

Felfogásom kétértelműségének távlatából értelmezem a következő szavakat:

Mind az egész föld pedig egy nyelven szól vala, és a szólásnak beszéde egy vala.

És mikor napkelet felől kiindultak volna, találának a Sinhár földében egy mezőt és lakozának ott.

És mondának egymásnak: Jer, csináljunk téglákat, és egészük jól meg: és a téglák kő gyanánt valának ő nékiek, és az enyv mész gyanánt.

Mondának annakokáért: Jertek, építsünk magunknak várost és tornyot, melynek magassága az eget érje, és *ily módon* szerezzünk magunknak nevet: mert netalán eloszlunk az egész földnek színére.

Leszálla pedig az Úr, hogy látná azt a várost és tornyot, melyet építének volna az embernek fiai.

És az Úr mondá: Ímé e nép egy, és mindnyájan nékiek egy nyelvek vagon: és mivelhogy ezt kezdték mostan mívelni, ezután semmi meg nem tarthatja őket, hogy szinte ezenképen ne cselekedjenek mindenenket, a melyeket *vakmerőképen* elvégeztek cselekedni.

No *azért* szálljunk alá, és veszítsük eszét ott az ő nyelveknek: hogy egymásnak beszédét meg ne értsék.

*Ilyen módon* szélesztette vala el őket az Úr onnét; az egész földnek színére: és megszűnének építeni a várost.

Annakokáért nevezé *minden* annak nevét Bábelnek; mivelhogy az Úr ott vesztette volna eszét az egész föld nyelvének, és az Úr onnét szélesztette volna el őket az egész földnek színére. (*Szent Biblia* 1914, 13)

E jól ismert történetről legtöbben fordított szövegből tudunk. Ez is okozhatja, hogy nem világos: mennyiben tekinthető utólagos visszavetítésnek a szétszóródás előtti időszakban beszélt egyetlen nyelvre vonatkoztatás. „Nem tudom, miért mondja a Genézis, hogy a Babel zűrzavart jelent, hiszen *Ba* keleti nyelveken apát, *Bel* pedig Istent jelent” – állította Voltaire (Voltaire 1964, 59). Akkád nyelven a Babel valóban „Isten kapujá”-t jelöli, de „balal” a zsidók számára a zűrzavar szó gyökének felel meg (Ost 2009, 42), vagyis maga az ószövetségi történet megfogalmazása is nyelvek különféleségére emlékeztet. Akár arra is lehet utalni, hogy a szétszóródás már az özönvíz utáni állapotra is jellemző, sőt *Mózes első könyvének* elején olvasható, hogy az Úr így szólt: „Gyümölcsözöttek, és sokasodjatok, és töltsétek bé a földet” (*Szent Biblia* 1914, 6). Óhatatlanul is megfogalmazódik a sejtés, hogy a *Biblia* első könyve olyan kettősséget fogalmaz meg, amely a *Kratülosz*-ban szerepel: „az utánzó

nyelvről önkéntelenül föltételezik, hogy legalábbis eredetében egyetemes”, mely „a nyelv különbözőségére vonatkozó s a megszokásra hivatkozó érveléssel” állítható szembe (Genette 1976, 121, 107).

A fordítás akadályait elsősorban azok ismerték föl, akik ábrándnak minősítették a föltevést, hogy eredetileg egy nyelv létezhetett, amelyet bábeli zűrzavar váltott föl. Az egyetlen nyelv ábrándja mindazonáltal időről időre újra hívókra talált. Az észelvű fölvilágosodás különösen vonzódott a nyelvi egyetemesség eszményéhez. Antoine Court de Gébelin 1775-ben megjelent értekezésében azzal érvelt, hogy a különböző „nyelvek egyetlen nyelv tájszólásai” (Genette 1976, 121). Bertrand Barère de Vieusac (1755–1841) a forradalmi Konventben a bábeli zűrzavart a hűbériség megnyilvánulásaként értelmezte, azt állítván: „A breton a födelarizmus és a babona nyelve, németül a száműzöttek és a köztársaság gyűlöli, olaszul az ellenforradalmárok, baszk nyelven a rajongók beszélnek.” Henri Grégoire abbé (1750–1831) 1794-ben javaslatot tett „a nyelvjárások fölszámolására és a francia nyelv egyetemessé tételére” (Ost 2009, 308, 303, 309). A nyelvi egyetemesség eszméjének rendkívüli vonzóerejét és széleskörű elterjedtségét tanúsítja, hogy Liszt Ferenc 1837. december 17-én egyik rokonának azt írja, nagyon örül, hogy franciául tanul, mert csakis így kerülheti el a szűklátókörű parlagságot: „Ez a nyelv manapság mindenkinek szükséges, aki nem óhajt örök időkre a falujába eltemetkezni” (Liszt 1989, 48). A későbbiekben némileg hasonló igény következtében körvonalazódott az eszperantó „együgyű humanista álma” (Berman 1984, 289). Közben a német romantika – melynek nyelvbölcseletét köztudottan Wilhelm von Humboldt képviselte a legmagasabb szinten – olyannyira megingatta a hitet a nyelvi egyetemességben, hogy még a franciáknál is éreztette hatását a viszonylagosság gondolata. A nyelv eredetéről 1848-ban kiadott értekezésében Renan azt írta: „a régi iskola elvét, mely szerint a nyelvek egyetlen nyelv dialektusai, egyszer s mindenkorra félre kell tenni” (Genette 1976, 245).

Az egységesülés (mondialisation, globalization) mindazon-

által újra időszerűséget adhat a nyelvi egyetemesség örökségének. Amennyiben igaz, hogy a mintegy hatezer élő nyelvből évente huszonöt tűnik el, egy évszázad alatt háromezerre csökkenhet a nyelvek száma (Ost 2009, 332). Egyetlen kiragadott példaként említhetem, hogy az Ausztráliához tartozó Bentinck szigeten a kayardild nyelvet a közelmúltban nyolcan használták (Evans 2010, xv). Némelyek ellenpéldaként hivatkozhatnának a héber huszadik századi újjászületésére, de úgy sejttem, e kivétel szinte egyedüli. Az Európai Egység (Unió) állampolgárainak negyvenegy százaléka beszél angolul (Ost 2009, 363), és a piac minden bizonnyal arra fogja kényszeríteni e térség lakosait, hogy minél többen ezen a nyelven érintkezzenek egymással. E folyamatot alighanem a Brit Birodalom sikere indította el, és a huszadik század utolsó harmadában a számítógépek elterjedése gyorsította föl.

Mit fordítanak egyik nyelvről a másikra? A válogatást több tényező is meghatározhatja. Politikai kényszer is érvényesülhet a fordítói tevékenységben. Kínában a kulturális forradalom éveiben (1966-1976) alig fordítottak. Magyarországon 1948 és 1956 között a pártvezetés szigorúan ellenőrizte a fordítható művek körét. 1956 után ez a szigor enyhült, de nem szűnt meg. 1989 óta a piac korlátozó hatása érvényesül.

Az UNESCO adatai szerint 1992-ben franciára 4,679 művet, ebből a nyelvből pedig 6,327-et fordítottak. Németország esetében ugyanez a szám 6,305 és 4,847, japán esetében 2,892 és mindössze 254. Az Amerikai Egyesült Államok és az Egyesült Királyság összevont adatai 2,510 és 26,890, az akkori Szovjetunióé 8,039 és 6,337 (Eoyang 2003, 25). Ez annyit jelent, hogy a szóba kerültek közül a japán a leginkább befogadó nemzet, az angolszászok ellenállása a legkeményebb más kultúrákkal szemben, és a franciák a németeknél kevésbé figyelnek a külföldre. El kell ismernünk, hogy a magyarra fordított szövegek aránya mindig magasabb volt, mint a nyelvünkéből fordított alkotásoké.

Ha valaki a magyar irodalom maradéktalan öntörvényűségét hirdetné, nemcsak tér-, de időbeli korlátoltság vétkének hibáját követné el, feledve, hogy írott kultúránk legkorábbi em-

lékei jórészt latinból átköltött szövegek. Ezt nem lehet elmaradottságnak tekinteni, hiszen az ókori Róma vagy akár még az I. Erzsébet korabeli angol irodalom is fordításokkal kezdődött.

„Egyetlen nyelv sem anyanyelv” – írta Marina Cvetajeva Rilkének 1926-ban (Ost 2009, 149). Noha e kijelentés értelmezéséhez hozzátartozik, hogy sem a megfogalmazója, sem a címzettje nem élt szülőföldjén, az idegenben tartózkodást sokakra jellemző állapotként lehet fölfogni. „Je n'ai qu'une language, ce n'est pas la mienne” – állította Derrida (Derrida 1996, 13), aki köztudottan Észak-Afrikában született, zsidó családból, de csakis franciául tudott igazán jól. Amikor 2000 szeptemberében Pécsen megkérdeztem, nem gondolja-e, hogy műveinek angol fordítása fogyatékos, azt válaszolta: tudatában van ennek, de angolul lényegesen több olvasója van, mint franciául. Rimbaud mondata, melyet Georges Izambard-hoz 1871. május 13-án kelt leveléből idéznek: „Je est un autre” lényegében mindenkinek a nyelvhasználatára érvényesíthető. Ha nem csalódom, Schleiermacher is kétségbe vonta az anyanyelv eszményének mindenhatóságát.

Kosztolányi műveinek tanulmányozása annak a következtetésnek a megfogalmazására ösztönzött, hogy a Ricoeur által könyvcímme emelt „soi-même comme un autre” minden nyelvi megnyilatkozásra jellemző. Félrevezető különbséget tenni eredeti és fordított szöveg között. Az ókori Róma irodalma elválaszthatatlan a görög örökségtől, a középkori művelődés megítélésekor kockázatos volna átköltés és eredeti ellentétéről beszélni, és Novalis teljes joggal állította August Wilhelm Schlegelnek 1797 novemberében írt levelében, hogy „minden költészet fordítás” (Berman 1984, 168). Írás, újírás és fordítás csakis kölcsönhatásként képzelhető el. Ezra Pound munkássága különös hangsúllyal erősítette meg ezt a föltevést, hiszen tudtommal senki nem törekedett olyan sokféle kultúra párbeszédére, mint ő.

Nem tudom elfogadni Jan Assmann föltevést, mely szerint „a fordíthatóság a tapasztalaton és az értelmén (reason), a fordíthatatlanság a hiedelmén múlik” (Assmann 1996, 33).

A nyelvek különbözősége okozza, hogy a fordítás lehetetlen, de szükségszerű tevékenység. „Ami a megszokott jó vagy kiváló fordításokban elvész, pontosan a legjobb” – állította Friedrich Schlegel (Schlegel 1980, 1: 176). Amit irodalmárként megfogalmazok, szakszerűtlen a nyelvészet, a lélektan és a bölcsélet művelői számára, noha e négy terület között mégis kapcsolatot kell föltételezni. Minden fordítás tökéletlen, mert egyfelől egyetlen nyelv verselése, sőt ritmusa, hanglejtése sem ültethető át más közegbe – Bartóknak pótlólagos hangokat kellett beiktatnia énekelt művei német változatába, az időmértékes verselésre nem minden nyelv ad lehetőséget –, másrészt minden nyelv sajátos fogalomrendszert mondhat magáénak. Whorf megfogalmazása szerint „a nyelvek különbözőképpen osztályozzák a tapasztalat tételeit (items). Az egyik nyelven egy szónak és gondolatnak megfelelő osztály egy másik nyelven két vagy több osztálynak felelhet meg” (Whorf 1956, 210). Nem szükséges elfogadni azt a föltevést, amelyhez Whorf sokkal kevésbé árnyalt módon folyamodott, mint Humboldt. Ismeretes, hogy adatainak legalábbis egy részét megcáfolták, így hiteltelennítették azt az állítását, mely szerint a hopi nyelv nem ismeri az idő kifejezését (Malotki 1983), de legyen szabad óvatosan azt sejtetnem, hogy Chomsky hihetőleg nem számolt költői szövegekkel, amidőn egykor a nyelvi átalakítás egyetemességéről így nyilatkozott: „Egy ilyen rendszer közvetlenül azt az eszmét fejezi ki, hogy bármely fogalmi tartalom bármely nyelven közölhető (convey), még akkor is, ha az adott szókinccs erősen különbözik az egyes nyelvekben” (Chomsky 1965, 121-122). Nagyon óvatosan, szakszerűtlenül, részben kétnyelvű unokám példájából okulva, olyasféle föltevést fogadnék el, amely szerint „annak a valóságnak az egymással szemben álló összetevőihöz, melyekből egy adott nyelv válogat, már a nyitott elméjű gyerekek is hozzáférhetnek, csak hogy a világ megannyi kiterjedéseire irányuló figyelmünk összezsugorodik, amennyiben ezeket az összetevőket nem igényli az anyanyelvünk – ha csak nem két- vagy többnyelvű környezetben élünk” (Evans 2010, 180).

Más szerzők is éltek a Whorf által fölhozott példákhoz hasonló hivatkozással, így arra utaltak, hogy a Nigéria középső részén beszélt Nootka nyelv nem ismeri a különbséget főnév és ige között (Steiner 1975, 98), a már említett kayardild pedig nemcsak az igéket, de a főneveket is ellátja időbeli vonatkoztatással (Evans 2010, xvi). Hogyan fordítanánk magyarra olyan szöveget, amelyben hím- és nőnemű „ő” minden közelebbi meghatározottság nélkül szerepel? Nem vagyok bizonyos abban, hogy az *Aufhebung*-nak sikeres megfelelője a „relève” – ahogyan Derrida gondolta. A *Bildung*-ot általában „culture”-nek fordítják, ami fölveti a kérdést: mi legyen akkor a „Kultur” megfelelője. A francia fordításelmélet egyik kimagasló képviselője azt állította, a „self” vagy a „Sehnsucht” nem ültethető át más nyelvre (Berman 1995, 88). J. H. Prynne angol költő verseiben döntő szerepet játszik a „reluctant” szó, melynek a franciában nincs megfelelője. Wolfgang Iser szerint Carlyle „a transzcendentalizmus és az empirizmus egymásra vetítésére (telescoping)” vállalkozott a *Sartos Resartus* megírásakor (Iser 1996, 249). Ez a mű megérdemli, hogy különös figyelmet szenteljen neki bárki, aki a nyelvek közötti viszonyt tanulmányozza.

A könyv „angol közreadója (Editor)”, aki Diogenes Teufelsdröckh tanításait idézi, „azért küzd, hogy szilárd hidat építsen a brit utazóknak”, vagyis „arra törekszik, hogy nyomtatott alkotást állítson elő egy nyomtatott és írt német zürzavarból (Chaos)” (Carlyle 1973, 59). A skót származású szerző könyve két alapvetően különböző művelődés (kultúra) között igyekszik közvetíteni. Tzvetan Todorov szerint „egy élet során az ember legföljebb két, esetleg három kultúrát sajátíthat el – többet nem” (Todorov 1992), 338). Carlyle lefordította a *Wilhelm Meistert*, és értekező művek hosszú sorában törekedett a német művelődés megértésére: a *Nibelungenlied*-ről, a *Reinecke der Fuchs*-ről, Goethéről, Schillerről, Jean Paulról, Novalisról, Tieckről, Hoffmannról és másokról írt eszmefuttatásaiban viszatérő gondolat, miként lehet egyik kultúrát a másikkal érintkeztetni. Szemléletét jól megvilágíthatja a következő részlet a *Sartor Resartus*-ból: „a Nyelv a gondolat Hús-Öltözéke, Tes-

te. Azt mondtam, hogy a Képzelet szötte ezt a Hús-Öltözéket; és nem így van-e? A metafora az anyaga (stuff): vizsgálja meg valaki a Nyelvet; néhány kezdetleges alkotóelemét (a természetes hangokat) leszámítva, nem egyébből áll-e, mint még vagy már nem fölismert metaforákból [...]. Metafora nélküli írásmódot (style) hiába keres” (Carlyle 1973, 54).

Carlyle minduntalan emlékeztet vállalkozásának reménytelenségére. Angol szavai után zárójelben fölűnteti a németet: Head (Verstand), Character (Gemüth), plunged (vertieft), conquer (einnehmen), the Only (der Einzige), downrightness (Geradheit), sőt olykor megfordítja a sorrendet: bezahl (settled), Bauergut (copyhold), mert tudatosítani akarja olvasójával a távolságot angol és német fogalom között. A III. könyv 2. fejezetének második mondata így hangzik: „We here translate it entire”. E kijelentés az elképzelt hős könyvének legrövidebb fejezetére vonatkozik. A kitalált mű fordítása egy Novalistól származó tényleges idézet angolra átültetését is magában foglalja. Ugyanennek a III. könyvnek 6. fejezetében a főszereplő hosszabban is idézi Novalist angolul. A *Sartor Resartus* záradékában azután még azt a kérdést is fölteszi: vajon a német szövegek olvasása nem roncsolta-e angol tudását: „nem vesztett-e sokat a közreadó tiszta angolságából azért, hogy Teufelsdröckh németiségével foglalkozott?” (Carlyle 1973, 220). Vállalva a szerénytelenség kockázatát, megjegyezném, hogy saját tanulmányaimban nyilván érzékelhető angol szövegek hatása, mint ahogy van olyan pályatársam, akinek írásmódjában valószínűleg kimutatható volna német szövegek nyoma. Léteznek magyar irodalmárok, akik rendszeresen semmilyen más nyelven nem olvasnak, ám a környezet hatására az ő írásmódjukba is beszüremkedik az idegenszerűség, függetlenül attól, érzékelik-e ezt vagy sem. Századokon át döntő hatással volt a magyar nyelvre a latin, és a német nyelv sem korlátozódott a nyelvújítás korára. A nyelvtisztító még a „mint a mennyben, úgy itt e földön is” szerkezetben is a „so..., wie” ösztönzését sejtethetné. Aki csak magyarul olvas, kevéssé érzékelheti más nyelven írott művek nyomát irodalomunkban. A kritikai kiadás említi

Thomas Gray *The Bard* című költeményét, melynek nyoma érzékelhető *A walesi bárdok*ban (Arany 1951, 504), ám az efféle tájékoztatás nagyon ritka. Tudtommal egyelőre nincs áttekintés arról, milyen nem magyarul írt költeményekre utalnak Babits, Ady vagy akár Erdélyi József versei.

Yves Bonnefoy úgy véli, „a fordítás és az értelmezés egymástól mélyen különböző tevékenység. Az értelmezés *nyitott* [...]; a fordítás *zárt*” (Bonnefoy 2000, 47). Ezzel szemben az a föltevés, hogy a fordítás az értelmezésnek egyik módja, s rokon olyan más válfajaival, mint meghatározás, körülírás (parafraze), szövegközöttség (intertextualitás), utánzás (pastiche), kicsúfolás (paródia), kölcsönzés, fölhasználás (adaptáció), átdolgozás, hamisítás, hatás, fogadtatás (receptió), összehasonlítás, örökség, hagyományozódás, sőt előadás, megzenésítés, színre, vetítívászra vagy képernyőre vitel. Mint azt Jakobson a huszadik század közepén leszögezte, háromféle fordítás létezik: egy nyelven belüli, nyelvek és jelrendszerek vagy közegek (médiák) közötti (Jakobson 1963, 79). A három változat közül az elsőről és az utolsóról inkább csak érintőlegesen szólok. Lehetne egy negyedik fajtát is megkülönböztetni, amely tolmácsolásnak nevezhető. Ezzel a fordítást eszközként szerepeltető gyakorlatias, haszonelvű változattal egyáltalán nem kívánok foglalkozni.

A réginek minősülő szövegnek jelenkori nyelvre átültetésére példa Muszaki Sibiku korai tizenegyedik században írt *Genzsi monogatari* (magyar fordításban előbb *Gendzsi regénye*, majd *Gendzsi szerelmei*) című művének mai japánra vagy Chaucer sorozatának, a *Canterbury mesék*nek huszadik századi angolra átültetett változatai. Az efféle átírások általában népszerűsítő igénnyel készültek. A ritka kivételek egyike az ír költő Seamus Heaney által megújított *Beowulf*, amely az óangol szöveggel együtt jelent meg 2000-ben.

A nyelvek közötti újrafordítás hívei azzal érvelnek, hogy minden átköltés elavul. Részleges cáfolatként olyan fordításokra lehet hivatkozni, amelyek hosszabb ideje maradandónak látszanak. A *Don Quijote* Tieck által készített változatáról

megállapították, hogy „felülmúlhatatlannak bizonyult” (Berman 1984, 217), az *Antigoné* Hölderlintől származó szövegét pedig nemcsak Brecht, de a zeneszerző Carl Orff, sőt a Living Theatre is élő alkotásként használta föl. „A ma beszélt nyelvre kell fordítani” – hangoztatta Bonnefoy, a kiváló költő és fordító. Nádasdy Ádám is hasonló indokkal fordítja újra Shakespeare színműveit. Nem vonom kétségbe az ő munkájának létjogosultságát. Arra is lehetne hivatkozni, hogy Vörösmarty-nál és Arany Jánosnál jobban tud angolul. Számomra az a kérdés, vajon a magyar néző, aki jelenkori fordításban látja a *Hamlet*-et, érzékeli-e, hogy Shakespeare nyelve távol áll az övétől. A mai angol közönség ugyanis óhatatlanul tudatában van annak, hogy le kell győznie a *Hamlet* vagy a *Lear* nyelvének ellenállását. A görögül jól értő Virginia Woolf arra emlékeztetett, hogy „Shelley huszonegy angol szóhoz kénytelen folyamodni tizenhárom görög szó lefordításakor”. Egyenesen úgy vélte, „hiábavaló és botorság arról beszélni, hogy valaki tud görögül [...], hiszen nem vagyunk tisztában azzal, miként is hangzottak a szavak, vagy pontosan mikor kellene nevetnünk vagy hogyan játszottak a színészek; nemcsak faj és nyelv, de a hagyományok óriási megszakadása választ el bennünket ettől az idegen néptől” (Woolf 1953, 37, 24). Létezik olyan fordítás, amely érzékeltetni tudja, hogy a forrásszöveg nyelve régies, sőt avult. Nemcsak Ezra Pound fordításaira lehet gondolni. La Fontaine meséinek Marianne Moore készítette, 1954-ben megjelent változatában a kiváló amerikai költőnő minduntalan tudatosítja olvasójával, hogy a „grand siècle” francia szerzője nem huszadik századi nyelven írt.

Külön kérdéskört jelentenek az énekelt szövegek fordításai. Richard Wagner példájára hivatkoznék, aki 1882. május 17-én, a *Lohengrin* Párizsban tervezett előadásakor ezt írta Édouard Dujardin-nek: „lehetetlenség lefordítani és franciául énekelni” (Coeuroy 1965, 250). A rendező Adolphe Appia ezt a véleményét visszahangozta, midőn így érvelt: „A zene és a szöveg közötti hatás Wagnernél [...] lehetetlenné teszi a fordítást,” mert „a német nyelv különös dinamizmusa hatja át a zenei



koncepciót” (Appia 2012, 103). Mahler szép engedményt akart tenni a magyar közönségnek, amikor a magyarul énekléshez ragaszkodott a Magyar Királyi Operaházban, de a nyelv megváltoztatása óhatatlanul roncsolja a zenei szerkezeteket, ezért az énekelt zene esetében legföljebb az előadás föliratozására és nyomtatott megjelenésre korlátozható a fordítás létjogosultsága. Kivételt talán csak azok a művek jelenthetnek, amelyeknek két nyelvre készült változatai léteznek – mint például Haydn némelyik oratóriuma. Nagy előadó természetesen fordított szöveget is megrendítően énekelhet – mint ezt Germaine Lubin némely francia nyelvű Wagner fölvétele, vagy Hans Hotter *Boris Godunov* alakítása bizonyítja, ám ez nagyon ritkán fordul elő. Csakis örülni lehet annak, hogy napjainkban már a legtöbb operaház ragaszkodik az eredeti nyelvhez.

Az egyik jelrendszerről vagy közegről másikra fordítás mérlegelését nehezen kivihetőnek vélem. Az irodalmár jó esetben az irodalomhoz érthet. Valamely szöveg zenére fordításáról első sorban énekes (vokális) műveknél lehet beszélni. Hangszeres zene esetében nem könnyű tárgyyszerű fogódzókat találni. Az ösztönzés, ihlet (inspiráció) létjogosultságát természetesen nem vonnám kétségbe, de ez az alkotás folyamatának része, s nem nyilvánvaló, hogy fontos szerepet játszik a befogadásban. Mekkora a jelentősége annak, hogy Richard Strauss *Don Juan* című szimfonikus költeménye Lenau művének alapján készült? Amikor föltettem ezt a kérdést egy nemzetközi ülésen, a zenetudós Richard Taruskin azt válaszolta: – Ennek semmi jelentősége nincs.

Más a helyzet akkor, ha a költői szöveg ténylegesen elhangzik énekelt alakban. Azokkal értek egyet, akik szerint a költemény mint írói alkotás teljesen átlényegül a zeneműben. Csakis ez magyarázhatja, hogy jelentéktelen versből is lehet zenei remekmű és megfordítva. Ambroise Thomas 1868-ban bemutatott nagyoperája, a *Hamlet*, aligha egyenértékű Shakespeare színművével. Schubert dalai közül az *Über allen Gipfeln* is nagy-szerű alkotás és a *Winterreise* is. Kivételt csakis olyan művek alkothatnak, amelyekben a szöveget nem éneklük. Előfordul,

hogy a zenemű élére nyomtatva olvasható a szöveg, sőt az is, hogy a költeményt valaki vagy valakik elmondják. Ez utóbbi jellemző például arra a romantikában elterjedt műfajra, melyet általában melodramának szokás nevezni. Richard Strauss *Enoch Arden* című alkotása Tennyson elbeszélő költeményét szövegezte meg. Liszt 1860-ban készült műve, *A szomorú szerzetes*, azért különösen figyelemre méltó, mert a zongoraszólam az egész hangú skála fölhasználásával már e zeneszerző kísérletezését tanúsítja. Lenau balladája 1862-ben jelent meg magyarul Vajda János átköltésében. Kicsit avított nyelvre talán érzékeltetni tudja a távolságot, mely elválasztja a mai olvasótól. Liszt magyar szövegből is hozott létre melodramát. Jókainak Petőfiről írt verse, a *Holt költő szerelme* művészileg jelentéktelen.

Nagyon ritka a zeneszerző, kinek elsőrendű az irodalmi ízlése. Hamarjában csak két kivétel jut eszembe. Benjamin Britten lényegében csak kiváló költői alkotásokat zenésített meg, az *A Midsummer Night's Dream*-től olyan művekig, mint Donne szent szonettjei, a *Billy Budd*, Crabbe *Peter Grimes*-ről írt költői elbeszélése, Hölderlin töredékei, Puskin versei, a *Les Illuminations* vagy a *The Turn of the Screw*, Pierre Boulez pedig olyan eredeti szerzők verseit használta föl, mint Mallarmé, Henri Michaux vagy René Char. Megkockáztatnám az észrevételt, hogy még az ő műveiben is majdnem eltűnik a vers mint költői alkotás.

Példaként az 1957 és 1989 között készült, több menetben átdolgozott *Pli selon pli* nem egészen tizenkét percnyi harmadik részére hivatkoznék. A cím a *Remémoration d'amis belges* című szonettből származik, és arra a redőről redőre megnyíló ködre utal, amely mögül fokozatosan kibontakoznak, láthatóvá válnak Bruges épületei. A szóban forgó rész, az *Improvisation sur Mallarmé II* szövegét az *Une dentelle s'abolit* (durva fordítással: Egy csipke eltűnik) kezdetű, 1887-ben megjelent szonett adja. A költemény zenei szövetté alakul át. E folyamat több összetevője közül csak kettőt emelnék ki. Míg a második szakasz első két sorát a birtokos szerkezet átkötéssel (enjambement-nal) szorososan egymáshoz kapcsolja („Cet unanime blanc conflit /

D'une guirlande avec la même"), vagyis e két sort szünet nélkül kell olvasni, addig a zeneműben az első sor után hosszabb hangszeres rész következik. Ugyanennek a szakasznak a végén az énekes már egyetlen szótaghoz több hangot kapcsol, s a továbbiakban egyes szótagok olyannyira több és egymástól távoli hanggá vannak széttöredezve, hogy a hallgató már nem annyira a szöveget, mint inkább az egyes hangokat hallja. A dallamvonal díszítettsége olykor szinte érthetlenné teszi a szöveget.

Az egyik nyelvről a másikra fordítás mérlegelésekor Ricoeur azt írta, „mindig lehetséges *ugyanazt másként mondani*” (Ricoeur 2004, 45). Műalkotások esetében nem tudom érvényesíteni ezt az elvet. Wittgenstein szavaival: „Das Kunstwerk will nicht *etwas anderes* übertragen, sondern sich selbst” (Wittgenstein 1980, 58). A huszadik század elején a fordításnak két egymással ellentétes értelmezése fogalmazódott meg Magyarországon. Babits a katolicizmus egyetemességének szellemében a forráshoz való hűség eszményét hirdette, Kosztolányi a célszöveg elsődlegességét vallotta. Sokáig az előbbi felfogás uralkodott. Rába György 1969-ben kiadott könyve, *A szép hűtlenség ezt a szemléletet érvényesítette*. Józan Ildikónak a Sorbonne-on megvédett doktori értekezése hozott lényeges változást. E munka magyar változata 2009-ben jelent meg *Mű, fordítás, történet: Elmélkedések* címmel. A hűség emlegetése azért félrevezető, mert fölveti a kérdést: mihez képest viszonyítunk, ha pedig kiegészül a tartalmi és formai megszorítással, a nyelvek különbözősége miatt kivihetetlen. Arra is lehetne hivatkozni, hogy az egyes kultúrák és korszakok más igényeket támasztanak a fordítással szemben. Mallarmé prózában fordította Poe verseit, Gide ugyanígy járt el a *Hamlet* átültetésekor. Samuel Beckett ennek a fordítottját is megvalósította, midőn Chamfort maximáit verssé alakította. „Vivre est une maladie dont le sommeil nous soulage toutes les seize heures. C'est un palliatif; la mort est le remède.” Ebből hozta létre az ír szerző a következő verset:

sleep till death  
healeth  
come ease  
this life disease

A kérdés végső soron nyilván az, milyen alapon állítható egy szövegről, hogy egy másiktól származik. Omar Khajjám (1048–1131) perzsa költő Edward FitzGeraldnak (1809–1883) köszönheti világhírét. Egy szakértő így jellemzi a *The Rubaiyat of Omar Khayyam* címen ismert versgyűjteményt: „FitzGerald teljes mértékben északi környezetbe, erdei vadonba helyezi, a „paradicsom” fogalma segítségével kereszténnyé alakítja át, ódon dikcióval régiesíti és egy föltételezett női társ révén nemiséggel ruházza föl a költeményt. Az a legmeglepőbb átalakítása, hogy a mérlegelő föltételest szándékolt kötőmóddal cseréli ki” (Eoyang 2003, 152). Ha mindehhez még hozzátesszük, hogy az angol költő a falon megjelenő írásnak *Dániel könyvéből* ismert történetét is fölidézi, nyilvánvalóan kétségessé válik, milyen ismérvek teszik lehetővé „eredeti” és „fordítás” megkülönböztetését.

Az *Eszmélet*-nek legsikeresebb angol változata, melyet a kilencéves korában külföldre került Peter Hargitai készített, az Academy of American Poets díjával jutalmazott, többször kiadott, Harold Bloom és mások által is kiválóan ítélt kötetben olvasható, nem azonos sorszámú szakaszokból áll. Yves Bonnefoy átköltésében az *Ode on a Grecian Urn* első szakasza tíz helyett tizenhárom, a *The Day Is Gone* kezdetű vers tizennégy helyett huszonegy soros, és ezek csak kiragadott példák abból a 2000-ben megjelent kötetből, amely Keats és Leopardi eredeti szövegét a bal-, a francia változatot a jobboldalon tünteti föl, mintegy rákényszerítve az olvasót, hogy lássa a nagyon lényeges eltéréseket.

Magától értetődik, hogy a forrás-, illetve célszöveg elsődlegessége esetében ideáltípusokról van szó. Az egyik nyelvről a másikra átültetés – ahogyan Carlyle említett műve is tanúsítja – egyeztetés, ha tetszik: megalkuvás eredménye. A forrás tulajdonképpen félrevezető metafora, mint arra több külföldi

szerző is emlékeztetett. Szerencsésebb volna olyan torkolatra hivatkozni, „amely számos értelmezésre ágazik, a szövegközöttiség óceánjába vezet” (Ost 2009, 237). A fő nehézséget az jelenti, hogy a fordítás sikere azon múlik, befogadja-e a célkultúra, anélkül, hogy elvesztené idegenszerűségét. „Invention de l'autre dans le même”. Derrida szavaival így érzékeltethető a fordítás létmódjára jellemző önellentmondás (Derrida 1987, 23). Magyarul szólnak-e Heidegger némely szövegei? E kérdésre csakis a hazai bölcselek hivatottak válaszolni. Irodalmárként legfőljebbet annyit mondhatok: Hölderlin, Hopkins vagy Mallarmé alig olvasható magyarul.

Gyaníthatóan John Donne esetében is hasonló a helyzet. Későn kezdtek fordítani magyarra, tudomásom szerint Kosztolányi törte meg a jeget. Legtöbb költeményét alighanem Vas István költötte át. Sok kiváló fordítást készített, de a metafizikusnak nevezett költő művei aligha tartoznak közéjük. Általános igazság, hogy ritkán figyelhet egyéni írásmódokra, ha valaki sokfélét, több nyelvből fordít. Donne hangneme, szóválogatása a beszélt nyelvvel rokon, s nagyon távol áll a kései tizenkilencedik század választékos nyelvétől. A „perc lehel” szókapcsolatnak, a „bús” jelzőnek vagy akár a három pontnak nincs helye a *The Extasie* című költeményben, amelynek Vas az *Önkívület* címet adta. E magyar változat nyilván nem azzal a szándékkal készült, hogy valaki összehasonlítsa az angol szöveggel, ezért méltánytalanságot követek el, amikor ilyesfélével próbálkozom. Első ránézésre föltűnik, hogy a belső ismétlődéseknek nyoma vész: az első szavak éppúgy nem tartalmazzák a hasonlatot, mint a 18. sor, és a lelkek egymásba áramlását sugalló kulcsszónak, a kétszer ismételt „flow” igének sincs megfelelője a magyar változatban. Helyettük suta belső rímek kerülnek a versbe: „voltunk magunk” és „nem a nemiség”. A soron belüli betűrím eltűnik, miközben a sorvégi rím kényszere miatt névszó helyettesíti az igét („Else a great prince in prison lies”, „különben rab fejedelem”). Általában véve hiányzik Donne erős, szokatlan igehasználata: „whom no change can invade”, „imprints the air”, mondja az angol költő, „változtathatatlanok”,

illetve „légen át jut” írja kései magyar pályatársa. Önkényes hozzátoldások („tetszhalálba”, „törzságait”) homályosítják el az újplatonista utalásokat; az égboltra, a világmindenségre utaló „spheres” pótlására a „hatáskör” szolgál. Mellékelem a két szöveget, hogy az olvasó láthassa: a konkrét helyére általánosság kerül, s a meghökkentőt magyarázkodás helyettesíti. „But yet the body is his book.” Ennek a sornak a helyén „de test a könyv, mely róla szól” található. A test és lélek párbeszédét lezáró el-entmondás keltette feszültség is hiányzik. „And if some lover, such as wee, // Have heard this dialogue of one” – így Donne; „Ha valaki e tanítást / megérti, az rokon velünk” – így magyar tolmácsa.

Félreértés ne essék, más fordítók munkáit is lehetne hasonló módon kifogásolni. Nem pusztán arról van szó, hogy sok magyar költő „szelídít”. A szép fegyverkovácsné panasza öregségében (*Les Regrets de la belle Héaumière. La vieille en regrettant le temps de sa jeunesse*) című költemény átköltésében nem található meg a női testrésze utaló „sadinet” megfelelője. Az „Ékes vállamat hol keressen?” kezdetű szakasz utolsó sorait Szabó Lőrinc így fordította:

S széles csipőmet, s a kemény  
combok között a szerelem  
házát a kis kert közepén?

Nagy általánosságban megkockáztatható a föltevés, hogy Szabó Lőrinc szintén rendkívül széleskörű fordítói munkásságában a német költemények átköltése általában magasabb szintű, mint a franciáké, noha Benn *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* című, kötetben először 1912-ben megjelent versének átköltéséről kiváló szakértők megállapították, hogy a német költő „nem metaforizáló” poétikájával éles ellentétben „túlmetaforizálódik”, a fordító a monológot „dialogikus szerkezetűvé” alakítja át, „az ő saját, éppen alakuló poétikájának megfelelően” (Tolcsvai Nagy 1998, 250, 245, 246), tapintatosan fogalmazva, a két szereplőt „talán kevésbé szerencsésen férjként

és *feleségként*” szerepelteti (Kulcsár-Szabó 2010, 321). Jakobson és Riffaterre egykori vitáját a verselemzésről azért nehéz tanítani Magyarországon, mert Szabó Lőrinc fordításában jórészt nem érzékelhető, amire az említett két értekező hivatkozott Baudelaire *Les chats (A macskák)* című költeményében. Gérard Genette eredetileg *Figures III* címmel kiadott munkáját a történetmondásról azért sem lehetett teljességében lefordítani, mert Proust regényének magyar változatában sok olyan részalkotó nem ismerhető fel, amelyről a francia strukturalista könyve szól. Természetesen lehetne úgy érvelni, hogy a francia igeidők (*passé défini*, *indéfini*, *antérieur*, *prétérit parfait* és *imparfait*) megfelelője ugyanúgy nem teremthető meg a magyarban, mint ahogyan a „*thou*” és a „*you*” érvényességi köre is eltér a „*te*” és az „*ön*” vagy „*maga*” használati körétől. Kappanyos András és munkatársainak kiváló, rendkívül szakszerű vállalkozása kétségtelenül rengeteget javított az *Ulysses* fordításán, de szakavatott vállalkozásuk mégsem mondható maradéktalan sikernek, mert Joyce lényegében idegen nyelvként használta az angolt, és több más nyelvre is támaszkodott. Miként lehet érzékeltetni, hogy egy forrásszövegben több nyelv szerepel, különösen akkor, ha a célszöveg nyelve is nyomot hagyott benne – mint Joyce vagy akár Pynchon némely művében?

Korábban két olyan könyvet említettem, amely magyar versfordításokkal foglalkozik. Nem sok hasonló munkát lehetne szóba hozni. Próza fordításainknak szinte alig van szakirodalma. Meglehetősen elterjedt a hiedelem, mely szerint vers és próza fordítása merőben különbözik egymástól. Ez a föltevés arra a meggyőződésre vezethető vissza, hogy a nyelv más, kitüntetettebb szerepet játszik a költészetben. „A költők olyan emberek, akik nem hajlandók *használni* a nyelvet” – állította Sartre 1948-ban (Sartre 1964, 17). Merleau-Ponty ezzel szemben így érvelt: „Minden nagy próza is a jelentő eszköz újraelalkotása, új mondattan irányításával” (Merleau-Ponty 1969, iv). Ennek az utóbbi igazságnak a föl nem ismerése okolható azért, hogy sokkal kevesebb figyelmet szenteltek a próza fordításoknak.

A közelmúltban angol fölkérésre George Eliot regényeinek magyar változatait kellett tanulmányoznom. Az *Adam Bede* 1861-62-ben kinyomtatott fordítását figyelemre méltóbbnak találtam az 1978-ban megjelentnél, mert Salamon Ferenc érzékeltetni próbálta, hogy e mű különböző osztályhoz tartozó szereplői más-más nyelven beszélnek. Szobotka Tibor a paraszt szereplők tájnyelvét és a földesúr beszédmódját ugyanúgy a városi polgár nyelvére ültette át. A *Middlemarch* 1976-ban keltezett kiadása Bartos Tibortól származik, aki köztudottan a korának egyik legmegbecsültebb fordítója volt. Poe, Thackeray, Mark Twain, Jack London, Dos Passos, Henry Miller, William Styron, Tom Wolfe, Ralph Ellison, Jack Kerouac műveit ma is az ő átültetésében olvassa a magyar közönség. Az árnyalatok kivételesen érzékeny érvényesítőjeként tartották számon, aki évtizedeken keresztül gyűjtötte a rokonértelmű szavakat és 2002-ben két kötetben adta ki munkájának eredményeit. George Eliot legjelentősebb művének általa készített fordítását mégis kemény bírálat érte a nyelvészetben és irodalomtudományban egyaránt alaposan tájékozott Bezeczký Gábor részéről, aki bebizonyította, hogy Bartos „téves társadalmi összefüggésbe helyezi az elbeszélőt”, „félrevezető szöveg közötti kapcsolatokat és mellékjelentéseket hoz létre”, „az eredeti szöveg elméleti vonatkozásait konkrét jelenségekként tünteti föl” és „tönkreteszi a regény metaforikus szerkezetét” (Bezeczký 2001, 115, 117, 118).

Való igaz, sokszor nehéz eldönteni a siker mértékét. Tandori Dezső mintegy kijavította Virginia Woolf egyik korai művének a címét: „örök érvényű modellregény az *Éjre nap!* (Csak a címe kicsit fantáziatlan volt: *Night and Day*”. Leleménye ezúttal tagadhatatlanul elismerést érdemel. Másik esetben viszont már nem tud meggyőzni. Így érvel: „*The Voyage Out*. Nem is lett volna jó cím az *Innen el*. (Shakespeare magyarítása nyomán. De volt már egy ilyen Kafka-maradék könyvcím.) *Messzeség*. Jó cím lesz, én találtam” (Tandori 2008, 156-157, 168). Az írónő első regényének ifjú főszereplője, Rachel Vinrace „kiutazik” Londonból számára ismeretlen világba, sőt az életből a halál-

ba. Az angol cím mintegy kulcsot ad a könyv értelmezéséhez. A magyar címből hiányzik ez a jelentés.

A magyar irodalom rendkívül gazdag fordításokban. E hagyomány két kimagasló letéteményese, Babits és Kosztolányi több vonatkozásban másként vélekedett a fordításról. Többek között abban tért el felfogásuk, hogy egyikük inkább a jelentett, másikuk legalábbis olykor a jelentő elsődlegességét próbálta érvényesíteni. Rába György azt állította, Szabó Lőrinc fordításában a rá jellemző hajlam „a fogalmi közlés kiemelésére” gyakran a „hangszimbolika” elhanyagolásával jár együtt (Rába 1969, 395), és Kulcsár-Szabó Zoltán is elismerte, hogy e költő nem törekszik „a jelölők ismétlődésének vagy alliterációknak a visszaadására”. A bökkenő ott van, hogy a jelentett olykor a jelentő révén közelíthető meg. Kosztolányi *Marcus Aurelius* költeményének értelmezésében például kulcsfontosságú a belső rím („az, aki él, és az, aki fél”), tehát a „Celui qui vit et qui a peur” (Kosztolányi 2012, 389) olyan kiemelést tüntet el, amely elválaszthatatlan attól, ahogyan a magyar költő a római császárnak tulajdonított sztoicizmust felfogja; a két jelentett szoros kapcsolatát az egyetlen betű különbsége érzékelteti. Ha a fordítót az „akusztikai effektusok viszonylagos érdektelenségé”-re vonatkozó előföltevés vezeti (Kulcsár-Szabó 2010, 324, 303), néha ezáltal a fogalmi jelentés is hozzáférhetetlenné válik. A *Les chats* elemzéseikhez azért sem használható Szabó Lőrinc fordítása, mert e magyar változatban nem érvényesül a kapcsolat „science” és „silence” között, amely döntő szerepet játszik e költemény jelentésében. Kosztolányi ezzel szemben még Mauriac *Le désert de l’amour* című regényének fordításakor is igyekezett figyelni a szójátékokra. Magyarországon széles körben elterjedt a vélemény, hogy a regények nyelve átlátszó, vagyis e műfajban nem játszik fontos szerepet a jelentő. Ezzel is lehet magyarázni, hogy a prózai művek fordításának nincs számottevő szakirodalma.

Mivel a jelentett és a jelentő együtt nem menthető át a célszövegbe, minden fordítás veszteséggel is jár, nemcsak – jó esetben – nyereséggel. Fordíthatatlanság helyett célszerűbb a for-

díthatóság módzatairól beszélni. (A fokozatok szó túlzottan is kényelmes ál-megoldást jelölne.) A kétnyelvű szerzők talán a fordítás megkerülésére törekedtek, de Rilke franciaságát érte bírálat e nyelv művelői részéről (Berman 1995, 23), Nabokov és Beckett saját műveiből készült fordításai pedig olyannyira különböznek a forrásszövegektől, hogy inkább külön műveknek lehet minősíteni őket.

Annyi bizonyos, hogy „a lefordított mű az eredetivel összehasonlítva *más* (ein *anderes* ist)” (Neumer 1012, 246), miközben fordítás nélkül elképzelhetetlen a nemzetközi érintkezés. Nem teljesen indokolatlan, vagy legalábbis megfontolást érdemel a költő állítása, mely szerint a fordítás „szerencsétlen korunkban egyike az olyan tevékenységeknek, amelyek esetleg hozzájárulhatnak (pourraient) a világ megmentéséhez” (Bonney 2000, 44).

#### HIVATKOZÁSOK

- Appia, Adolphe (2012) *Zene és rendezés*. Ford. Jákfalvi Magdolna. Budapest: Balassi.
- Arany János (1951) *Kisebb költemények*. Sajtó alá rendezte Voinovich Géza. Budapest: Akadémiai.
- Assmann, Jan (1996) ”Translating Gods: Religion as a Factor of Cultural (Un)Translatability”, in Budick, Sanford and Wolfgang Iser (eds.) *The Translatability of Cultures*. Stanford, CA: Stanford University Press, 25-36.
- Berman, Antoine (1984) *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- Berman, Antoine (1995) *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- Bezeczký Gábor (2001) ”Structural Metaphors in the English and Hungarian Versions of George Eliot's Middlemarch”, *Hungarian Studies*, 15: 113-119.
- Bonnefoy, Yves (1988) *La vérité de parole*. Paris: Mercure de France.
- Bonnefoy, Yves (2000) *Le communauté des traducteurs*. Strasbourg: Presses Universitaires.
- Carlyle, Thomas (1973) *Sartor Resartus. On Heroes and Hero Worship*. London: Dent (Everyman's Library).

- Chomsky, Noam (1965) *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA: The M. I. T. Press.
- Coeuroy, André (1965) *Wagner et l'esprit romantique*. Paris: Gallimard.
- Derrida, Jacques (1987) *Psyché: Invention de l'autre*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1996) *Le Monolinguisme de l'autre ou la Prothèse de l'origine*. Paris: Galilée.
- Eoyang, Eugene (2003) *"Borrowed Plumage": Polemical Essays on Translation*. Amsterdam – New York, NY: Rodopi.
- Evans, Nicholas (2010) *Dying Words: Endangered Languages and What They Have to Tell Us*. Oxford – Chichester: Wiley – Blackwell.
- Genette, Gérard (1976) *Mimologiques: Voyage en Cratyle*. Paris: Seuil.
- Iser, Wolfgang (1996) "The Emergence of a Cross-Cultural Discourse: Thomas Carlyle's *Sartor Resartus*", in Dudick, Sanford and Wolfgang Iser (eds.) *The Translatability of Culture*. Stanford, CA: Stanford University Press, 245-264.
- Jakobson, Roman (1963) *Essais de linguistique générale*. Traduit par Nicolas Ruwet. Paris: Éditions de Minuit.
- Kosztolányi, Dezső (2012) *Néron, le poète sanglant, suivi de Nouvelles latines et de Marc-Aurèle, poème*. Traduit du hongrois et présenté par Thierry Loisel. Paris: Non Lieu.
- Kulcsár-Szabó Zoltán (2010) *Tükörszínháza agyadnak: Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*. Budapest: Ráció.
- Malotki, Ekkehart (1983) *Hopi Time: A Linguistic Analysis of the Temporal Aspects in the Hopi Language*. Berlin: Mouton.
- Merleau-Ponty, Maurice (1969) *La prose du monde*. Texte établi et présenté par Paul Lefort. Paris: Gallimard.
- Neumert, Katalin (2012) „Verführt auch die ungarische Sprache das Denken oder lassen sich auch die Ungarn therapieren? Überlegungen, ausgehend von den Problemen der ungarischen und der russischen Übersetzung der Philosophischen Untersuchungen“, in Ramharter, Esther und Mathias Kroß (Hg.) *Wittgenstein übersetzen*. Berlin: Parerga Verlag, 239-276.
- Ost, François (2009) *Traduire: Défense et illustration du multilinguisme*. Paris: Fayard.
- Rába György (1969) *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*. Budapest: Akadémiai.
- Ricoeur, Paul (2004) *Sur la traduction*. Paris: Bayard.
- Sartre, Jean-Paul (1964) *Q'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.

- Schlegel, Friedrich (1980) *Werke in zwei Bänden*. Berlin und Weimar: Aufbau.
- Steiner, George (1975) *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York and London: Oxford University Press.
- Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentumában foglaltatott egész Szent Írás (1914). Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Budapest: Brit és Külföldi Biblia-Társulat.
- Tandori Dezső (2008) *Kilobbant sejtcsomók: Virginia Woolf fordítója voltam*. Budapest. Európa.
- Todorov, Tzvetan (1992) *Nous et les autres: La réflexion française sur le diversité humaine*. Paris: Seuil.
- Tolcsvai Nagy Gábor (1998) „Önmegértés a fordításban, nyelvtani modalitásváltással. Gottfried Benn: *Mann und Frau durch die Krebsbaracke*“, in Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna (szerk.) *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Budapest: Anonymus.
- Voltaire (1964) *Dictionnaire philosophie*. Chronologie et préface par René Pomeau. Paris: Garnier – Flammarion.
- Wittgenstein, Ludwig (1980) *Culture and Value*. Edited by G. H. von Wright in collaboration with Heikki Nyman. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Whorf, Benjamin Lee (1956) *Language, Thought, and Reality: Selected Writings*. Edited and with an introduction by John B. Carroll. Foreword by Richard Chase. Cambridge, MA: The M. I. T. Press.
- Woolf, Virginia (1953) *The Common Reader*. New York, NY: Harcourt, Brace and Company.

## Függelék

John Donne: *The Extasie*

Where, like a pillow on a bed,  
 A Pregnant banke swel'd up, to rest  
 The violets reclining head,  
 Sat we two, one anothers best.  
 Our hands were firmly cimented  
 With a fast balme, which thence did spring,

Our eye-beams twisted, and did thred  
 Our eyes, upon one double string;  
 So to entergraft our hands, as yet  
 Was all the meanes to make us one,  
 And pictures in our eyes to get  
 Was all our propagation.  
 As, twixt two equall Armies, Fate  
 Suspends uncertaine victorie,  
 Our soules, (which to advance their state,  
 Were gone out,) hung, twixt her, and mee.  
 And whilst our soules negotiate there,  
 Wee like sepulchrall statues lay;  
 All day, the same our postures were,  
 And wee said nothing, all the day.  
 If any, so by love refin'd,  
 That he soules language understood,  
 And by good love were growen all minde,  
 Within convenient distance stood,  
 He (though he knew not which soul spake,  
 Because both meant, both spake the same)  
 Might thence a new concoction take,  
 And part farre purer than he came.  
 This Extasie doth unperplex  
 (We said) and tell us what we love,  
 Wee see by this, it was not sexe,  
 We see, we saw not what did move:  
 But as all severall soules containe  
 Mixture of things, they know not what,  
 Love, these mixt soules, doth mixe againe,  
 And makes both one, each this and that.  
 A single violet transplant,  
 The strength, the colour, and the size,  
 (All which before was poore, and scant,)  
 Redoubles still, and multiplies.  
 When love, with one another so  
 Interinanimates two soules,

That abler soul, which thence doth flow,  
 Defects of lonelinesse controules.  
 Wee then, who are this new soule, know,  
 Of what we are compos'd, and made,  
 For, th'Atomies of which we grow,  
 Are soules, whom no change can invade.  
 But O alas, so long, so farre  
 Our bodies why doe wee forbear?  
 They are ours, though they are not wee, Wee are  
 The intelligenes, they the spheares.  
 We owe them thankses, because they thus,  
 Did us, to us, at first convey,  
 Yeelded their forces, sense, to us,  
 Nor are drosse to us, but allay.  
 On man heavens influence workes not so,  
 But that imprints the ayre,  
 Soe soule into the soule may flow,  
 Though it to body first repaire.  
 As our blood labours to beget  
 Spirits, as like soules as it can,  
 Because such fingers need to knit  
 That subtile knot, which makes us man:  
 So must pure lovers soules descend  
 T'affections, and to faculties,  
 Which sense may reach and apprehend,  
 Else a great Prince in prison lies.  
 To our bodies turne wee then, that so  
 Weake men on love reveal'd may looke;  
 Loves mysteries in soules doe grow,  
 But yet the body is his booke.  
 And if some lover, such as wee,  
 Have heard this dialogue of one,  
 Let him still marke us, he shall see  
 Small change, when we are to bodies gone.

## Önkívület

(Vas István fordítása)

Egy dombra dőlt viola  
s e bucka-párna tetején  
kettesben, egymás fő java,  
ültünk naponta, te meg én.  
Kezünk között erős cement:  
balzsam, melyet a perc lehel,  
egy erős fonál két szemünk,  
két sugár arra fűzte fel.  
Mi kettőnket eggyé tehet,  
a két kezünk volt, semmi más,  
szemünk fogant festményeket,  
nem volt egyéb szaporodás.  
Mint két egyenlő hadsereg  
között a kétes fátumok,  
köztem és közte lebegett  
lelkünk, mely győzni távozott.  
S míg tárgyalgattak lelkeink,  
két síremlék votunk magunk,  
egész nap egy a helyzetünk,  
egész nap meg se jött szavunk.  
Akinék szellemét a jó  
szerelem úgy nevelte, hogy  
a lélek nyelve hallható,  
s közel mihozzánk állhatott,  
nem tudtam ki beszél, mivel  
két lélek szólt és ért egyet,  
új keverékünk lepte el  
s tisztábban ment, mint érkezett.  
S szóltunk: Szerelmünk lényegét  
ez önkívület mondja el,  
látjuk, hogy nem a nemiség,  
de nem látjuk, hogy mi tüzel.

Mert minden lélek összetett  
s nem ismeri a részeit –  
külön vegyített lelkeket  
a szerelem eggyé vegyít.  
A violát átültetik  
s megsokszorozva adja át  
szegényes, árva kincseit,  
alakját, színét, illatát.  
Ét lelket tetszhalálba hajtz  
a szerelem egy ideig –  
az új lélek nem hordja majd  
a bús magány törzságait.  
Az új lélek most mi vagyunk  
s tudunk mindent, mi alkotott,  
mert lélek minden atomunk  
s mind változtathatatlanok.  
De testeinkről ezalatt  
miért hogy megfeledkezünk?  
Hisz mi vagyunk az öntudat  
és ők a mi hatáskörünk.  
Nekik köszönhetjük, hogy ezt  
először ők adták nekünk:  
erőt és érzéket... a test  
nem salak, hanem eszközünk.  
És mint az ég hatása csak  
a légen át jut emberig,  
a lélek, ha lélekre hat,  
a testekben jelentkezik.  
S mint vérünk hajtja önmagát,  
hogy lelket hozzon létre itt  
(az emberlét finom bogát  
csak ilyen ujjak köthetik):  
szeretők tiszta lelke, kell,  
hogy testi tudássá legyen,  
melyet az érzék ragad el,  
különben rab fejedelem.



Hadd térjünk testünkhöz – ezen  
a gyöngye is láthatja jól:  
misztérium a szerelem,  
te test a könyv, mely róla szól.  
Ha valaki e tanítást  
megérti, az rokon velünk  
s alig fog látni változást,  
ha majd most testekké leszünk.

## Hogyan fordított Kosztolányi Dezső?

„Novella a Naptárba”. Ez olvasható annak a kéziratnak első oldalán, amelyet az MTA kéziratára őriz Ms 4618/102-es jelzettel. Először akkor láttam e kéziratot, amikor a családtól az említett közgyűjteménybe került. 1978-ban – amikor Sáfrán Györgyi jegyzéke készült – már hiányzott a szöveg vége. Réz Pál emlékezett arra, hogy megjelent a fordítás, és Tóth-Czifra Júlia meg is találta a nyomtatott változatot. Mindkettejüknek köszönettel tartozom segítségükért. Kosztolányi rendszeresen közölt fordításokat a *Pesti Hírlap Naptárában*. 1923 és 1936 között huszonnyolc átköltése jelent meg itt. Többségük versfordítás. Nem tartozik közéjük a *Sun and Moon* magyar változata, melyet 1934-ben a *Pesti Hírlap Nagy Naptára* közölt Rudyard Kipling *Ha (If)* kezdetű költeményével.

Kosztolányi fordításainak kézírata általában nem maradt fenn. Az új-zélandi születésű író elbeszélésének magyar szövege a ritka kivételek egyike. 1958-ban, Katherine Mansfield első magyar nyelvű kötetében ez az elbeszélés Szöllősy Klára fordításában jelent meg (Mansfield 1958). Ismerte-e a későbbi fordító Kosztolányi munkáját? Nem tartom valószínűnek. Hiba vagy legalábbis túlzás volna e példából Kosztolányi egész fordítói gyakorlatára érvényes, általános következtetést levonni, de a kézirat, valamint a két magyar változat összevetése mégis alapot adhat ahhoz, hogy föltevéseket kockáztassunk meg.

Kortársai többségével ellentétben Kosztolányi vele egykorúak, sőt nála fiatalabbak műveiből is fordított. Eddigi ismereteim szerint legkorábban ő vállalkozott arra, hogy magyarul jelentessen meg egyet Mansfield elbeszéléseiből. Három évvel

később azután a *Napkelet* adott közre egy másikat az új-zélandi születésű író nő történetei közül, Zaka Sándor fordításában (Mansfield 1937).

Valószínű, hogy Magyarországon Kosztolányi figyelt föl legkorábban Katherine Mansfield tevékenységére. 1936-ban a *Nyugat* közölt egy ismertetést, amelynek szerzője azt állította, hogy ennek az írónőnek „igazi jelentősége csak leveleiben jutott tökéletes kifejezésre” (Végh 1936, 67). Szerb Antal *Hétköznapiak és csodák* (1935) című szellemes kötetében két mondat olvasható róla, mely elbeszélései mellett naplóira és levelezésére is utal (Szerb 1971, 560). A *világirodalom történetében* (1941) már két bekezdésben méltatta az írónő teljesítményét. Cím ugyan itt sincs föltüntetve, de egy szereplő neve igen, a *Prelude (Előjáték)* című történetből (Szerb 1980, 815-816), amely 1916-ban készült és a *Bliss and Other Stories* (1920) leghosszabb szövegeként e kötet élére került. Ugyanebben a könyvben jelent meg a *Sun and Moon*, szerzőjének jellegzetes alkotása. Indokoltan került be Mansfield első magyar nyelvű kötetébe (Mansfield 1958), sőt az elbeszélésekből majd félévszázaddal később készült válogatásba (Mansfield 2004). Báti László joggal emelte ki 1970-ben kiadott pályaképében (Báti 1970, 338), meglepő viszont, hogy Bényei Tamás nem is utalt rá, az utóbb említett válogatásról szóló méltatásában (Bényei 2006).

A címszereplő kisfiú fagyaltot pillant meg vendégeket váró szülei hűtőszekrényében. Kosztolányi szavaival: „Egy pirinyó, rózsaszínű házikó, fehér hóval a tetején és zöld ablakokkal és barna ajtóval és az ajtóba egy dió volt dugva, az volt az ajtó kilincse.” Elkezdődik a felnőttek mulatsága, s a két gyereket fölviszik a hálószobájukba. Nem tudnak aludni, leselkednek. A vendégség vége felé az apa úgy dönt, leviszi a két gyereket, hogy ehessenek valamit a maradékból.

Amikor a kisfiú már csak romjaiban látja viszont a házikó alakú tortát, sírva fakad.

- Borzasztó, borzasztó, borzasztó! – zokogta.
- Na látod – mondta anya. – Na látod.

– Takarodjatok – mondta apa, már nem vidáman. – Takarodjatok innen, egy-kettő!

A kézirat nem nagyon könnyen olvasható; nagyon sok benne az áthúzás és javítás. Két ragasztás is található benne, s két oldalnak a hátlapján is olvasható olyan szövegrész, amelyet a fordító végül is elvetett.

Nem kétséges, bármikor fordította is Kosztolányi ezt az elbeszélést, kialakult írásmódjára már csakis mérsékelt hatással lehetett Katherine Mansfield szövege. Különösen két tényező kelthette föl a figyelmét. Az írónő ugyanúgy a felnőtt világtól merőben különbözőnek tünteti föl a gyerek létszemléletét, mint *A szegény kisgyermek panaszainak* költője, továbbá a tömörítést és a kihagyást tekintette a művészet elidegeníthetetlen sajátosságának. Akik ismerik Kosztolányi önértelmezéseit, amelyek a korai élmények meghatározó erejét hangsúlyozzák, észrevehetik a rokonságot Katherine Mansfield szemléletével, aki 1922-ben így jellemezte önmagát: „Úgy gondolom, íróként élni annyit jelent, hogy az ember saját legmeghittebb családi életére támaszkodik [...]. Titkos életünk, amelyhez minduntalan visszatérünk, az 'emlékszel rá, mindig a múlt'” (Mansfield 1989, 258). A gyermek világot az írónő természetesen a felnőtt nyelven fejezi ki. Kosztolányit minden bizonnyal ez az átfordítás érdekelte Mansfield elbeszélésében, hiszen ő is élt hasonló fogással, versben és prózában.

Voltak prózaírók, akiknek a kidolgozás, a továbbfejlesztés volt a legfőbb erőssége, a már egyszer leírt változatainak gazdagítására törekedtek. Henry James kényszernek fogta fel, ha egy történetet le kellett rövidítenie. *Julia Bride* címmel 1908-ban, a *Harper's Magazine* számára írt elbeszéléséről azt írta: „tragikus módon áldozatul esett annak az erőfeszítésnek, hogy megcsonkított rövid történet legyen, eleget téve [a szerkesztő] Alden kérésének. Úgy fogtam hozzá, hogy hat-hétezer szóból fog állni (az az ember 5000-et kért!) [...] Persze, egy kitűnő kisregény veszett el ilyen módon” (James – Wharton 1990, 182). Katherine Mansfield Kosztolányihoz hasonlóan nem James,

hanem Csehov művészetéből merített ösztönzést – mint arra a fordítást bevezető, minden bizonnyal a költőtől származó sorok is emlékeztettek. A bonyolítás helyett az elhallgatás művészei voltak, ami arra ösztönözte őket, hogy a már leírtakból minél többet húzzanak ki.

Szóllósy Klára köztudottan tapasztalt, kiváló fordító volt. Mi-  
ben különbözik az ő változata Kosztolányiétól? Nem igazán lé-  
nyeges, hogy a költő mellőzi az idegen szavakat: „bross” helyett  
nála „melltű”, „pompon” helyett „bojt”, „pukedlizett” helyett  
„lábán illegett”, „hall” helyett „előcsarnok” szerepel. Talán fel-  
tűnőbb, hogy a költő igyekszik kerülni az érzelgősséget. „What  
a picture!” mondja az anya felöltöztetett lányáról. Szóllósy Klá-  
ra fordításában: „– Milyen édes!”. Kosztolányi a „gyönyörű”  
minősítőhöz folyamodik. Ezt a mondatot azután megismétlik  
a hölgyek s Kosztolányi megtartja az ismétlést. Szóllósynél ez  
olvasható: „Micsoda búbáj!” Durva egyszerűsítéssel azt lehet  
mondani, Kosztolányi első munkaszakaszának eredménye vi-  
szonylag közel áll a későbbi fordító szövegéhez. Az eltérés sok-  
szor a második munkaszakasz következménye. Másként szól-  
va, Kosztolányinál a fordítás hosszabb, több lépcsős folyamat.  
Lefordítja, majd többször is átírja a szöveget.

Sokáig Rába György kezdeményező erejű, *A szép hűtlenek*  
címmel 1969-ben megjelent könyvének az a sarkalatos tétele  
számított irányadónak, mely szerint Kosztolányi többnyire na-  
gyon szabadon ültette át az idegen nyelvű szöveget magyarra.  
Józan Ildikó 2009-ben kiadott munkája, a *Mű, fordítás, törté-  
net* mintegy felülírta ezt a véleményt azáltal, hogy olyan felfo-  
gást tulajdonított Kosztolányinak, amely nem a forrás-, hanem  
a célszöveg elsődlegességét tartja szem előtt. Ez az álláspont  
kétségtől közelebb áll az elmúlt évtizedek külföldi fordításe-  
léletéhez. A két könyv a magyar fordítástörténet két szakaszát  
képviseli. Nyilvánvaló különbségük mellett van egy hasonlósá-  
guk. Mindkettő versfordításokkal foglalkozik – a magyar pró-  
zafordításoknak alig van szakirodalma.

A szóban forgó kézirat alapján árnyalható a Kosztolányi  
fordítói gyakorlatáról kialakult vélekedés és megerősíthető

a föltevés, hogy e költő nem tekintette a prózafordítást köny-  
nyebbnek a versfordításnál és általában véve rendkívül pon-  
tosan érzekelte az egyik nyelvről másikra átalakítás kockáza-  
tait. A kézirat első négy oldala különösen határozottan sejteti,  
hogy először a forrásszöveg pontos megfelelőjét kereste. Ezt  
tükrözi a ceruzával írt első változat, amely tele van kihúzás-  
sal és javítással. Későbbi munkaszakaszt tükröznek a zöld  
tintával írottak. A kéziratnak csak első négy oldalán látha-  
tók ilyenek. Föltehetően olyan módosításokat tartalmaznak,  
amelyeket Kosztolányi azután hajtott végre, miután az egész  
szöveget lefordította. Az ötödik és tizenötödik lapon a ragasz-  
tás alighanem szintén a munkának erre a későbbi szakaszára  
enged következtetni.

Zöld tinta helyett azért dönthetett e megoldás mellett, mert  
hosszabb szövegrészt alakított át. A nyomtatott változat továb-  
bi változtatásokat mutat. Tekintettel arra, hogy az elbeszélést  
olyan cég adta közre, amelynél Kosztolányi házi szerzőnek szá-  
mított, a végső módosítások aligha írhatók a szedő rovására.  
Legfőljebb két szó téves egybeírását („aranszékeket”) lehetne  
így indokolni, továbbá egy mondat kimaradását az elbeszélés-  
nek abban a végső részében, amelynek kézírata elveszett vagy  
lappang. Bő három évtizeddel ezelőtti jegyzeteim alapján még  
ezt sem állíthatom teljes bizonyossággal. Lehet, hogy akkor  
pontatlanul másoltam le a kéziratot, de aligha írtam le olyan  
mondatot, amelynek nem volt nyoma. Más szóval, nincs kizár-  
va, hogy a szedő hagyta el véletlenül a rövid mondatot.

A kézirat különböző rétegei azt sugallják, Kosztolányi fo-  
kozatosan távolította el magától a forrásszöveget. Korántsem  
bizonyos, hogy e folyamat mindig szükségszerűen jobbnak mi-  
nősíthető megoldáshoz vezetett el. Eredetileg a két címszereplő  
nevét így fordította: Nap és Hold. Ez megegyezik azzal, aho-  
gyan Szóllósy Klára nevezi a két gyereket. Mivel Kosztolányinál  
a szöveg későbbi részében is utólagos javítás eredménye a Nap-  
sugár és Holdsugár, joggal állítható, hogy viszonylag sokáig  
habozhatott. A fordítások minősítésének nagy akadálya, hogy  
rengeteg múlik az olvasó ízlésén. Őszintén szólva, úgy sejttem,

egyik változat sem hangzik igazán jól magyarul, de nem tudnék harmadik lehetőséget javasolni.

Más esetben az eltávolítás szebb magyar változatot eredményezett. Az első mondat aranyra festett székek szállításáról tudósít. Szöllősy azt írja: „a lábuk égnek állt”. Kosztolányi így fogalmaz: „óriási szekér jött, telistele apró arany székekkel, melyeknek lába tótágast állott”. Annyi bizonyos, hogy nem állítható, hogy az újabb fordítást bármilyen vonatkozásban inkább hűnek lehet nevezni az angolhoz képest. „Ha az ember fentről nézte, az erkélyről, ahogy viszik a virágokat, a cserepek olyanok voltak, mint valami furcsa kalapok, ahogy végigbólogattak a kerti úton.” Így szól az 1958-ban kiadott fordítás. Az angol elbeszélés hangneme a „mintha” világát sugalmazza. Kosztolányi ezt pontosan érzékeltette a „mintha érdekes, furcsa kalapok bólogatnának az uton” szavakkal.

Amikor Szöllősy Klára szó szerinti megfelelőt használ – az „Out of my way” helyén „Félre az utamból” szerepel –, Kosztolányi így fordítja az anya szavait: „– Ne lábatlankodjatok, gyerekek.” Lehetne kifogásolni, hogy a költő olykor ritkábban használt szóval mintegy választékosabbá alakítja a történetmondást? Az asztalra tett sótartók „were tiny birds drinking out of basins.” Szöllősy Klára átírásában „pici madarak voltak, amik tálkából ittak.” Kosztolányi különbséget tesz független és nem független vonatkozó névmás között. Szerinte a sótartók „kis madarak voltak, melyek egy viztartóból lippentettek.” A szóba hozott esetleges bírálat azért jogosulatlan, mert a költőnek a ritkábban használt szóval sikerült elkerülnie a ragrímet. Fordítói gyakorlatának ismert sajátossága, hogy a jelentőre is figyel, nemcsak a jelentetre. Prózai művek magyar fordításában ez majdnem kivételszerű. Összefügg azzal a meggyőződéssel, hogy a megfogalmazás mikéntjének nemcsak a versben van súlya, vagyis a nyelv az elbeszélő prózában sem átlátszó. 1913-ban, amikor Elek Artúr sérelmezte, hogy a „komor” szó nem szerepel *A holló* című költeményben, Kosztolányi arra hivatkozott, hogy „A szoborról, a komorról” sorkezdettel egy szójátékot fordított le, amellyel korábban adós maradt (Kosztolányi

1999, 498). Hasonló megoldással élt Mansfield elbeszélésének idézett részletében: az ige választékosságát a jelző megszokottságával igyekezett ellensúlyozni. Ezért iktatta a „tiny” jelző helyére a „kis” szót.

Ismeretes, hogy a végződések gazdagsága miatt a magyar nyelvben a szórendnek más lehetőségei vannak, mint az angolban. Kifejezetten szerencsés, hogy Kosztolányi – a későbbi fordítóval ellentétben – messzemenően figyelembe veszi, mit emel ki az angol mondat. „Nearly all the furniture was taken out of the dining-room.” „Csaknem minden butort kihordtak az ebédlőből.” Az is köztudott, mennyire szenvedélyesen érdeklődött a költő a közmondások és szólások iránt. Nemcsak Kertész Manó gyűjteményéről 1922-ben a *Pesti Hírlap*ban közölt méltatása bizonyítja ezt. Amikor egy úr nem képes fölemelni a történetben szereplő kisfiút, így szól: „He’s a perfect little ton of bricks.” Kosztolányi azt írja: „Ez nehezebb, mint egy zsák só.” Betű szerinti megfeleltetés helyett hasonló jelentésű szóláshoz folyamodik.

Előfordul, hogy a különbség a két átköltés között a szöveg teremtette világ lényegét érinti. A címben megjelölt kislányról Szöllősy Klára értelmezésében azt olvassuk, hogy „sose tudta megkülönböztetni az igazi dolgokat a nem igaziaktól”. A kézirat elárulja, hogy Kosztolányi javítás után folyamodott „valódi és nemvalódi” szembeállításához. A „real things and not real ones” nem az igazságra vonatkoztat, hanem azt sugallja, hogy a lány a saját képzelete által teremtett világban él. Ennek a jelentősége jóval később válik nyilvánvalóvá, amikor a lány ezt a minősítést kapja: „Ő mindig utánozta, mit a többiek csináltak.” Ez a szembeállítás a szereplő magatartásának önellentmondását érzékelteti. Az első részlet előkészíti a történet végkicsengését, amely szerint a fiú nem kér a szétronsolt tortából és „borzasztónak” találja, hogy a házikót megették, vagyis a felnőttek beleavatkoztak abba, amit ő elképzelt, tönkretették azt. Katherine Mansfield művészetére jellemző, hogy történeteinek egymással nem szomszédos részletei között kapcsolat teremthetődik. Ezt a sajátosságot érezhette közel magához a *Tengerszem* kötet alkotója.

Egy esetben az a gyanúm, hogy Mansfield kifejezésmódja kétértelmű, ezért mindkét fordításnak lehet létjogosultsága. A dadának a kisfiú felöltöztetése után tett kijelentése így szól: „'Now you're in your Russian costume,' said Nurse, flattening down his fringe.” Az utolsó négy szót Szöllősy Klára így fordítja: „lesimította a fiúcska homlokába vágott haját.” A közvetlen előzmény paszomántos nadrágot ír le. A fiú hajáról egyáltalán nem esik szó, tehát nincs kizárva, hogy itt is Kosztolányinak van igaza, hiszen a „fringe” a ruha díszítésére is utalhat, s akkor a részlet arra vonatkozik, hogy az öltöztetés végén a dada a nadrágon igazít valamit.

Három általános következtetést lehet levonni. Egyfelől nyilvánvaló, hogy Kosztolányi a szövegösszefüggés alapján javít. „Holddal más volt a helyzet.” Szöllősynek e mondata helyén Kosztolányinál ez a zöld tintával írt megoldás található: „Hold-sugárral nem törődtek.” A környező mondatok alapján egyértelműen ez a nyelvi környezethez illeszkedő változat a helyes. Mi több, e mondatnak is későbbi szövegrész ad különös jelentőséget. A gyerekek felöltöztetése után a fiú tapasztalja, hogy a felnőttek egyáltalán nem vesznek tudomást a jelenlétéről. „Sun didn't mind people not noticing him”. „Napsugár nem bánta, hogy ügyet se igen vetnek rá.” Kosztolányinak ez a mondata megerősíti a korábbi állítást. A gyerekek pusztá eszközök a felnőttek számára. Az egymástól viszonylag távoli két mondat egyúttal szembeállítás is jelöl: a fiú érzékeli a felnőttek nemtörődömségét. Igyekszik túltenni magát a vele szemben tanúsított idegenszerűségen, ám a történet vége mégis azt bizonyítja, hogy képtelen elfogadni a felnőttek szemléletét. Mansfield szövegvilágát nemcsak a közvetlenül szomszédos mondatok teremtik meg, és Kosztolányi egyaránt figyel a rövid és a hosszabb távú összefüggésekre. Fordítói munkamódszere olyan történeteinek írásmódjához hasonló, mint például a *Caligula*. Saját alkotásainak és idegen nyelvből készített fordításainak kéziratai olyan hasonlóságot mutatnak, amely kiemeli e kétféle tevékenységének közeli rokonságát.

Mansfield szövege következetesen a gyerekek távlatát juttat-

ja érvényre. Azt érzékelteti, ahogyan ők látnak és hallanak. Szöllősy Klára fordítása nem mindig tükrözi ezt. Amikor a fiú fölébred, „Lentről hangos tapsolás hallatszott fel”. Kosztolányi változata elárulja, hogy a gyerek nem tudja biztosan, miféle zajt is hall: „Hangos, nagyon hangos csattogó zaj hallatszott letről”. A fiú kimegy a lépcsőházba, ahonnet látja a vendégeket. „Körbe-körben járnak, nézik, és gyönyörködnek benne.” Ez olvasható Szöllősy fordításában. Az angol szöveg itt is általánosabb, jelentése kevésbé határozott körvonalú: „Round and round they walked, looking and staring.” Kosztolányi fölismeri, hogy a mondat két rokonértelmű szóval ér véget, amelyek mintegy a vendégek tevékenységének meghatározatlan jellegét sugallják: „Köröskörül járkáltak, nézelődtek és báméskodtak.” Akár úgy is lehet fogalmazni: ő jobban követi az elbeszélőt az alul fogalmazásban. „Amikor újra fölébredtek, apjuk hangját hallották, nagyon harsányan, meg anyjuk csengő kacagását.” Szöllősynek ez a mondata elárulja, hogy olykor egyetlen jelzón múlik a túlfogalmazás. „When they woke up again they could only hear Father's voice very loud, and Mother, laughing away.” Kosztolányi ezúttal is kivételes arányérzékről tesz tanúságot: „Amikor újra fölébredtek, csak apát hallották nagy hangon beszélni és anyát nevetgélni.” Látván, hogy a gyerekek ébren vannak, az apa le akarja vinni őket a földszintre, hogy kapjanak valamit a torta maradékából. Felesége ellentmond neki, de a férfi hajthatatlan. „Megmutatom, hogy nem vagyok papucs.” Az angol mondat így szól: „I won't be bullied.” Kosztolányi változata ennek megfelelően lényegesen visszafogottabb: „Velem nem lehet erőszakoskodni.” A példákat tovább lehetne szaporítani.

A harmadik tanulság annyit jelent, hogy Kosztolányi fordításkor többféleképpen olvassa a történetet. Különböző értelmezései legtöbbször egyaránt jogosak. „Sometimes he just started to play” – olvasható a zongora hangolójáról. „Egyszer-egyszer zongorázott is egy kicsit” – írja Kosztolányi, majd az első szót így javítja: „Hébe-hóba”. Kézirata alapján azt lehet mondani, többször lefordítja a más nyelvű szöveget. Nem mindig mondható egyértelműen szebbnek a javítás eredménye. Amikor például

a „behordták az arany székeket” változat helyére a „bevitték oda az arany székeket” kerül, az „oda” szó egy mondaton belüli ismétlése nem igazán szerencsés; szinte bizonyos, hogy a korábbi változatot éppen az indokolta, hogy ne szerepeljen ilyen fölösleg.

Kosztolányi számára nem befejezhető a fordítás, mert az igényes nyelvi megnyilatkozás értelmezése nem lezárható folyamat. Nyelvek közötti közvetítő tevékenységéről ezért csak a különböző változatokat mérlegelő kritikai kiadás adhat hiteles képet. Mansfield elbeszélésének általa készített magyar változata egyfelől azt bizonyítja, hogy átköltés és eredetinek mondott alkotás nála az írás közös vonásait mutatja, másrészt azt sejteti, hogy a későbbi magyar fordítások nem mindig szükségszerűen kiválóbbak a korábbiaknál. Lehet, olykor könyvkiadóinknak is figyelembe kellene venni ezt a szempontot.

#### HIVATKOZÁSOK

- Báti László (1970) „Katherine Mansfield”, in Báti László – Kristó Nagy István (szerk.) *Az angol irodalom a huszadik században*. Budapest: Gondolat, 1: 323-340.
- Bényei Tamás (2006) „Csehov sehol sincs”: Katherine Mansfield életműve magyarul”, *Holmi*, 18: 121-131.
- Bezeczký Gábor (2001) „Structural Metaphors in the English and Hungarian Versions of George Eliot’s *Middlemarch*”, *Hungarian Studies*, 15: 113-119.
- Henry James and Edith Wharton (1990) *Letters: 1900-1915*. Edited by Lyall H. Powers. New York: Charles Scribner’s Sons.
- Kosztolányi Dezső (1999) *Nyelv és lélek*. Vál. és s. a. r. Réz Pál. Budapest: Osiris.
- Mansfield, Katherine (1934) „Napsugár és Holdsugár”, *Pesti Hírlap Nagy Naptára*, 121-125.
- Mansfield, Katherine (1937) „Álmodozás”. Ford. Zaka Sándor, *Napkelet*, 15: 450-454.
- Mansfield, Katherine (1958) *Egy csésze tea: Novellák*. Ford. Szöllősy Klára. Utószó: Báti László. Budapest: Európa.
- Mansfield, Katherine (1989) *Selected Letters*, ed. Vincent O’Sullivan. Oxford: Clarendon Press.

- Mansfield, Katherine (2004) *Elbeszélések*. Vál. Gy. Horváth László. Ford. Gy. Horváth László, Mesterházi Mónika, Rakovszky Zsuzsa, Szöllősy Klára. Budapest. Európa.
- Szerb Antal (1971) *Gondolatok a könyvtárban*. Budapest. Magvető.
- Szerb Antal (1980) *A világirodalom története*. Budapest: Magvető.
- Végh Hanna (1936) „Katherine Mansfield levelei”, *Nyugat*, 30. II: 67-69.

## Képpé vált szöveg, szöveggé vált kép

Hogyan lehet átalakítani egy képet szöveggé? Több ezer éve foglalkoztatja ez a kérdés az alkotókat és a műértőket. Azok közül a területek közül, amelyeken érzéklni lehet látvány és nyelvi megnyilatkozás érintkezését, talán a leírásra vonatkozik a legtekintélyesebb szakirodalom (Varga 2004), ami természetesen nem jelenti azt, hogy nem léteznének továbbra is olyan ide tartozó jelenségek, amelyek tüzetesebb elemzést igényelnének. „Vannak olyan tájképek Proust művében, amelyek meghaladják a festészet lehetőségeit” – állította a művészettörténész Roger Fry (Fry 1972, 2: 534), ily módon utalva arra, hogy a két művészet viszonyát nemcsak kapcsolat, de feszültség is jellemzi.

Írott, és mintázott vagy festett arckép viszonya is kölcsönhatásként értelmezhető. „A megbízott arcképfestő és a fölkért életrajzíró hasonló nehézségekkel néz szembe” – ahogyan egy irodalmár megjegyezte (Gillespie 1988, 163). Ismeretes, hogy Thomas Babington Macaulay 1825-től egy sor írói és történeti arcképet közölt; *Milton* (1825) után *Machiavelli* (1827), *Byron* (1831), *Horace Walpole* (1833), *Lord Chatham* (1834), *Bacon* (1837), *Sir William Temple* (1838), *Lord Holland* (1841), *Warren Hastings* (1841), *Nagy Frigyes* (1842) jellemének megvilágítására vállalkozott, mintegy műfajt teremtve. Ezeknek a szövegeknek elkészítésekor éppúgy merített ösztönzést az életrajzírás, mint az arcképfestés hagyományából. Carlyle 1840-ben tartott hat előadása, valamint a belőlük *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (Hősökről, a hősök tiszteletéről és a hősieknak a történelemben játszott szerepéről) címmel készült könyv is hatást tett a tizenkilencedik századi angol képzőművészet sorsára. Az 1882-ben (Sir) Leslie Stephen

szerkesztésében indult *Dictionary of National Biography* az angol arcképfestészet hatását mutatta, az 1896-ban megnyílt National Portrait Gallery viszont „a nemzet nagyjainak” életrajzai nyomán szerveződött. Más országok is követték a brit példát. Sainte-Beuve először 1851-ben kiadott „arcképei” a későbbiekben a legtágabb értelemben vett irodalom nagyjait állították az olvasók elé. Szalay László *Státuszférfiak’ és szónokok’ könyve* (1846-47, 1850) című gyűjteménye még a nyugati példák nyomán ismertette meg a magyar közönséget brit, francia és észak-amerikai kiválóságok alkatával, a Csengery Antal szerkesztette *Magyar szónokok és státuszférfiak* (1851) viszont már teljesen önálló, sőt eredeti írásműveket tartalmazott – közöttük Kemény Zsigmond két nagy szabású munkáját, amelyeket korábban történeti forrásműként tartottak számon, újabban már inkább műalkotásként olvasnak. A korszak kiválóságait váznon megörökítő Barabás Miklós jól ismerte e kiadványokat, talán hatottak is festészetére.

Az írott jellemképek hozzájárultak a festmények megalkotásához. A tizenkilencedik század egyik legsikeresebb művésze, George Frederic Watts (1817–1904), 1887-ben a *The Times* számára adott nyilatkozatában Carlyle említett könyvének szellemében állította: arcképeivel azt a célt kívánta szolgálni, hogy „egy nemzet jelleme nagy tettek emberei révén” öröködjék meg (*Victorian Portraits*, 4). 1868-69-ben meg is festette példaképét, s ez a munkája ugyanúgy a National Portrait Gallery tulajdona lett, mint az államférfi Gladstone (1859) és Cecil John Rhodes (1898), a színésznő Ellen Terry (1864), a fényképész Julia Margaret Cameron (1850–52), a költő Tennyson (1858), Robert Browning (1866), Swinburne (1867) és az értekezőként is jelentős Matthew Arnold (1880), a preraffaelita mozgalom képviselői közül William Morris (1870), Dante Gabriel Rossetti (1870-71 k.) és Millais (1871 k.), a regényíró (és költő) Meredith (1893), a történész W. E. H. Lecky (1878), vagy az értekezők sorából John Stuart Mill (1873) és a már említett Leslie Stephen (1878) arcmása. Watts alkotásai 1837-től szerepeltek a Royal Academy tárlatain, mely intézménynek 1867-ben lett a tagja. Az ízlés

változására jellemző, hogy Leslie Stephen lánya, kit az utókor Virginia Woolfként ismer, már 1905-ben irodalmiassága miatt utasította el Watts munkát. Miután nővére, a később festővé lett Vanessa Bell társaságában megtekintette az akkor elhunyt (és általuk személyesen ismert) művész emlékkiállítását, a következőket írta naplójába: „Ma N[essa] és én elmentünk az Akadémia Watts kiállítására. Gyenge és értéktelen – hírnevét tekintve szerfölött az. Egyetlen elsőrendű kép nincs ott, de sok az ötödrangú. 'Eszméi' posványra tették a művészetét” (Woolf 1992, 218). „Watts kiállítása csapnivaló (atrocious)” – írta Virginia Stephen Madge Vaughan nevű barátnőjének (Woolf 1975, 174). Évtizedekkel később, először 1935-ben előadott, *Freshwater* című vígjátékában kegyetlenül ki is gúnyolta a művészt, akit a maga korában mindenki ünnepelt, az általa képviselt intézményt pedig egyik ismert regényében kifejezetten a maradi angol művészet megtestesítőjeként szerepeltette. Clarissa Dalloway öreg barátjaként szólítja meg az Akadémia tagját: „– Drága Sir Harry! – szól, odalépve a finom öregúrhoz, aki több rossz képet festett, mint bármely másik két akadémiai tag a St. John erdőben (mindig teheneket ábrázolt, amint naplementekor a pocsolókból isznak, vagy – mert volt érzéke többféle mozdulat érzékeltetésére – egyik mellső lábukat jelentőségteljesen fölemelik és megrázzák a szarvukat: 'Idegen közelít' –; összes tevékenységének, a vacsorázásnak, a lóversenyezésnek az adta alapját, hogy tehenek álltak és pocsolókból ittak naplementekor)” (V. Woolf é. n., 266). Ez az elképzelt festmény általában a Viktória-kor művészetének silányságát hivatott képviselni, a vígjáték viszont nemcsak arcképeket, de allegorikus műveket is kicsúfol, hiszen Watts olyan alkotásokkal is gyarapította a híret, mint a *Szerelem és Halál* (1875), a *Mammon* (1884-5), a *Remény* (1886), *A Halál megkoronázza az Ártatlanságot* (1899) vagy a *Haladás* (1902-4 k.)

A *Mrs. Dalloway* végefelé leírt giccses mű az életkép műfajához tartozik, s ez az allegorikus vásznakhoz hasonlóan átmenetet jelent szöveg és kép viszonyának harmadik lehetőségéhez, az elbeszéléshez. Lehet-e egyáltalán történetet elbeszélni kép(ek)

alakjában? A válasz nem olyan egyértelmű, ahogy némely szakértők vélik, hiszen a történetmondás nemcsak cselekményt tételez föl, de elbeszélőt is, ez pedig nyelvi képződmény.

Leginkább olyan sorozatok esetében indokolt képi elbeszélésről beszélni, amelyek egy történetnek időben egymást követő szakaszait hivatottak megjeleníteni. Az ilyen jellegű képregények általában szöveget is tartalmaznak. Sőt, még Rubens *Medici Mária* életét bemutató nagy méretű festményeinek (Párizs, Louvre) elolvasását is a képek alatt látható szalagcím segíti, emlékeztetve arra, hogy a képek s szobrok többségének befogadására hatással van a cím. Az is előfordul, hogy időben egyazon képen belül láthatók különböző jelenetek. Giovanni di Paolo *Keresztelő Szent János a vadonba megy* címen ismert alkotásán (London, National Gallery) kétszer látható a szent: amint kilép egy épület kapuján, és ahogyan hegyek között halad előre.

A festő így térré alakítja át az időt, az író pedig szintén hajlik arra, hogy a látottat a saját művészete távlatából szemlélje. Joggal lehet állítani, hogy Virginia Woolf „olykor úgy tekintett festményekre, mintha azok drámák volnának” (Gillespie 1988, 102). Hasonló módon értelmezhetők olyan alkotások, amelyek valamely mitológiai, bibliai vagy történeti eseményt jelenítenek meg. Jellemző példa erre Rembrandt 1635 körül készített műve, a *Baltazár lakomája* (London, National Gallery). A *Dániel könyvében* olvasható történet sarkalatos mozzanatát, a punctum temporis-t jeleníti meg: az ószövetségi király a nézővel szemben, asztalnál ül, de hátrafordítja a fejét. Arca megdöbbenést mutat, tekintete egy kéz által a mögötte levő falra rótt írásra mered.

Ez az alkotás közvetlenül emlékeztet kép és szöveg egymásra utaltságára. Az uralkodó három szót lát maga mögött. Az *Ószövetség* szerint nem tudja megfejteni az írást. Dánielt hivatattja, mert ő képes a magyarázatra. Dániel a következő értelmezést adja: „M e n e, azaz megszámllalta Isten a te országodat, és azt bétöltötte. / T e k e l, azaz, megmérettél a fontban, és híjjával találtattál. / P e r e s, azaz, elosztott a te országod, és adatott a Média és Persiabelieknek” (*Szent Biblia* 1914, 733).



Bánffy Miklós református nevelést kapott, amelyben kiemelkedő szerepet játszott az *Őszösvetség* ismerete. Képzőművészeti tevékenysége folytán széleskörű ismereteket szerzett a festészet történetéről, és Londonban a *Baltazár lakomáját* is alkalmá volt megtekinteni. Fiatalkorában három évig növendék volt a Rajztanárképzőben, s egész életére hatott a tanítványi kapcsolat, amely Székely Bertalanhoz, a történeti festészet jelentős képviselőjéhez fűzte, kiről oly szépen emlékezett meg a Kovács László szerkesztette, 1943-ban kiadott *Erdélyi Csillagok* című kötetben. Bár a közélet ideje java részét igénybe vette, az 1910-es években rendszeresen foglalkozott díszlet-sjelmeztervezéssel, és műpártolóként a zenés színházzal, így Bartók első táncjátékának és egyetlen operájának előadásával is kapcsolatba került. 1912. február 16-án kormánybiztosként nevezték ki a nemzeti dalszínház élére. 1914 nyarától 1916-ig ugyan miniszteri tanácsos helyettesítette, mivel ő bevonult katonának, de a háborúból visszatérve 1916-ban ő lett IV. Károly koronázásának látványtervezője, és ismét átvette az Andrássy úti palota irányítását. 1918. június 1-jéig volt főigazgató. Később is részt vett a művészeti élet irányításában, így 1923 s 1927 között az Országos Képzőművészeti Tanács elnöke volt. Külügyminiszterként, egy 1922-ben Genovában tartott nemzetközi ülésen készítette azt a huszonegy politikai torzképét, melyet Ben Myll álnéven, *Fresques et Fracques* címmel jelentetett meg. 2006-ban egy magánszemély (Bartha László gyógyszerész) és a Balassi Kiadó jóvoltából került forgalomba a többek között Lloyd George angol miniszterelnök, Barthou francia külügyminiszter, Ion I. C. Brătianu román miniszterelnök, Csicserin szovjet külügyi népbiztos, Beneš csehszlovák külügyminiszter, valamint Bethlen István és Bánffy Miklós arcképét tartalmazó gyűjtemény hasonmás kiadása. Több irodalmi műhöz is készített rajzokat, Tamási Áron *Ábel* köteteitől Makkai Sándor református püspök *Ágnes* (1928) című regényéig. *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* (1931) című munkáját a magyar irodalom „legnyugtalanabb kísérletező”-jének (Schöpflin 1932, I. 113) alkotásaként méltatta Schöpflin Aladár, s ez a kötet an-

nyiban majdnem kivételes teljesítmény, amennyiben befogadójától azt igényli, hogy egyazon művésznek rajzait és szövegét kölcsönhatásukban mérlelje.

Noha Bánffy Miklós festőként aligha tekinthető jelentékenynek, a látványszerűség egész írói életművére rányomja bélyegét. Legnagyobb igényű művészi vállalkozásán, a Rembrandt által megfestett őszösvetségi jelenethez kapcsolódó, egyenetlensége ellenére figyelemre méltó *Erdélyi történet* (1934-40) címen ismert három részes regényén is érezhető a szenvedélyes vonzódás a képszerű megjelenítéshez. Virginia Woolf említett regényéhez hasonlóan ez a mű is tartalmaz gúnyos utalást az akadémikus festészetre, tizenkilencedik századi események föllevenítésekor „az akkoriban legdivatosabb művész”-nek minősíti III. Napoleon kedvenc alkotóját, Alexandre Cabanelt (1823-89) (Bánffy é. n. b, 1: 78), és szinte Victor Hugo *A párizsi Notre-Dame* című regényére emlékeztetve, műalkotások földidézését iktatja a szereplők leírásába. Uzdy Pálról azt olvashatjuk, hogy „a francia Mephisto-szobrokra emlékeztetett, amik Gounod Faustja után jöttek divatba” (Bánffy é. n. a, 1: 266), ilyen módon vetítve előre a női főszereplő férjének későbbi szerepkörét, ifjabb Andrássy Gyula megjelenítése pedig ezzel a záradékkal fejeződik be: „Így ábrázolta a spanyol iskola – Zurbaran [sic] vagy El Greco – az aszkéta szenteket” (Bánffy é. n. b, 2: 82). Gál Mihály a regényhármass első részének negyedik fejezetében egyenesen azt sugallja, Barabás Miklós rajza ad igazi fogalmat az ő személyiségéről. Hasonló véleményt hangoztat Absolon Miklós *az És hijjával találtattál...* ötödik részének ötödik fejezetében, amikor egy róla 1885-ben készült fényképre hivatkozik. A leírások többnyire annak a gondolatnak a szellemében fogantak, amely szerint a természet utánozza a művészetet. Példaként a harmadik rész harmadik fejezetét – amelyben Abády Bálint japán vízfestményként látja a Szamos völgyét – éppúgy lehet említeni, mint *az És hijjával találtattál...* negyedik részének hatodik fejezetét, mely „egy régi angol metszet”-ként (Bánffy é. n. b, 2: 104) láttat egy jelenetet. Sőt, akár efféle részlet is idézhető: „egy-egy régen ledült fa csapjai hófehéren írónak

a mindent elborító zöldbe, akárha a képből késsel karmolták volna ki a festéket” (Bánffy é. n. b, 2: 12).

Bánffy regényének eredetisége részben a nyelvvel szemben tanúsított magatartás kettősségéből származik. A látványszerűség olyannyira fontos szerepet játszik, hogy a szereplők megítélésekor ruházatuk, testi fölépítésük, arcuk formája, mozgásuk, taglejtésük, arckifejezésük, tekintetük, nézésük, szemük mozgása megannyi alkalommal inkább latba esik, mint szóbeli megnyilatkozásaik. Milóth Adrienne bizalmatlan a nyelvvel szemben: a „tengeri oroszlán” kifejezés példájával szemlélteti, mennyire félrevezető az elnevezés, a nyelvi megjelölés (Bánffy é. n. a, 1: 274). A másik főszereplő, Abády Bálint ezzel szemben a nyelv elsődlegességét állítja, midőn a „Noblesse oblige” elvét úgy magyarázza, hogy az eredetre, a szófejtésre hivatkozik: „a magyar nyelvben a család és a cseléd ugyanaz a szó” (Bánffy é. n. a, 2: 205), tehát nemesnek lenni annyit jelent, mint vállalni a kötelességet, hogy gondoskodni kell a ránk bízottakról.

Kép és nyelv feszültsége végig érzékelhető az *Erdélyi történetben*. A vadászat, a lóverseny, a testedzés, a bál, az esküvő, a politika, a hadászat s a kártya egyfelől tolvajnyelvként, másrészt mozgó látványként, a változó nézőpont függvényeként jelenik meg. A nyelv gyakran elégtelennek bizonyul. Az egyik társalgó tárgyyszerű kijelentésébe egy másik jelenlevő a megnyilatkozó szándékától teljesen független, trágár kijelentést hall bele. A nyelvi visszaélést kipécéző ironia több jelenetre is rányomja bélyegét.

Az *Erdélyi történet* mai olvasójának föltűnhet a különböző rétegnyelvek, helyi beszédmódoknak a jelenléte. A Maros menti, mezőszegi, kalotaszegi, azaz helyi jellegű nyelvhasználat is gyakran taglejtésekre, a testnek olyan mozdulataira vonatkozik, amelyeket a regény a szóbeli kifejezésnél hitelesebbnek tüntet föl. Miután Abády Bálint felelősségre vonta a román szegényeket kizsigerelő Rusz Pantyilimont, a saját népét sanyargató ember hosszú „lábain ide-oda lóbálta magát lassan, ahogy a ló, mikor ’sző’” (Bánffy é. n. a, 2: 258).

A regényhármás címe – *Megszámláltattál... És hijjával találtattál... Darabokra szaggattatol* – Dániel könyvéből azt idézi, ami Rembrandt képén olvasható. A mulatozásához a jeruzsálemi templom edényeit használó királynak a gőg, a kevélység s az istentelen világiasság a bűne. A fölirat nem figyelmeztetés, de ítélet. Az egyik szakértő szerint a „szétszaggattatol” jelentésű „peres” a perzsa szó arámi megfelelőjére utal (Porteous 1965, 81), tehát a falra írtak azt jósolják, hogy Baltazár országát más nép foglalja el.

Lehetséges azzal érvelni, hogy Rembrandt alkotásának értelmezésekor „a néző változik át elbeszélővé, szavakkal mondja el, amit lát” (Kibédi Varga 1989, 111), s akkor az *Erdélyi történet* felfogható úgy is, mint e festmény értelmezése. Képi elbeszélésről mégis kockázatos beszélni, mert a történet voltaképp csak szöveggként létezik, melyet a néző vagy ismer, vagy nem. Nincs kizárva, hogy a jelenkorban a képtárak látogatói közül egyre kevesebben tudják azonosítani azokat a bibliai, mitológiai vagy történelmi eseménysorokat, amelyeknek egy-egy mozzanata Poussin, Jacques-Louis David vagy Delacroix alakos képein látható, de ugyanez vonatkozhat a szentek életének némely eseményére. Hogyan értelmezi Székely Bertalan *V. László és Czillei* című festményét egy olyan távol-keleti néző, akinek nem sok fogalma van a magyar történelemtől? Mi a történet, amelyet összefüggésbe lehet hozni Watteau Cytheré szigetét fölidező képeivel (Párizs, Louvre; Berlin, Charlottenburg)? Ezúttal még a mitológia ismerete sem adhat egyértelmű kulcsot a megfejtéshez, mivel nem tudhatjuk bizonyosan, elindulnak avagy megérkeznek a képen látható alakok.

Noha a *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* a viszonylag ritka kivételek közé tartozik, Blake-től Wyndham Lewisig, Kassáktól Tandoriig lehet találni olyan alkotókat, akik saját képeik és szövegeik kölcsönhatásaként képelték el alkotásaikat. Kassák nyilvánvalóan a szöveg elrendezését bonyolító képvers több ezer éves hagyományához is kapcsolódott, Tandori viszont köztudottan költőként kezdte pályafutását, és csak

később törekedett arra, hogy rajzokat készítsen a szövegéhez. Az angol születésű, Kanadában élő Nick Bantock (1949– ) festőként eleinte megélhetés céljából könyvborítókat és képes, kihajtható (pop-up) gyerekkönyveket készített, majd *Griffin and Sabine: An Extraordinary Correspondence* (Griffin és Sabine: Egy rendkívüli levelezés, 1991) című, felnőtteknek készített kötetével lényegében új műfajt teremtett. Képkalkotását többek között Marcel Duchamp és Joseph Cornell kollázsai ösztönözték, de munkásságának az a fő sajátossága, hogy a szöveg és a kép megbonthatatlan egységet alkot. Említett könyvének szöveges része a két szereplő kézzel írott leveleiből tevődik össze.

Bantock könyvei arra is figyelmeztetnek, hogy a távolabbi múlt némely műveinél sem szerencsés a szöveget elszakítani a hozzá rendelt képektől. Nemcsak olyan posztmodern alkotásokra lehet gondolni, mint például Donald Barthelme *City Life* (Városi élet, 1970) című, képekkel társított elbeszélésű gyűjteménye vagy a lengyel származású amerikai Mark Z. Danielewski (1966– ) *Only Revolutions* (Csak forradalmak, 2006) című, színekhez és különböző nyomtatási eljárásokhoz, betűalakokhoz folyamodó kötete, amely nyilvánvalóan annak az örökségnek a hatását mutatja, amelyet többek között Mallarmé kései költeménye, az *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Kockavetés), Apollinaire *Calligrammes* (Kalligrammák) című kötete, valamint az Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) mozgalom fémjelez. A számítógépek megjelenése nyilvánvalóan megkönnyítette, hogy a szerzők saját maguk tervezhessék meg a szövegek elhelyezését a könyv lapjain.

Szöveg és látvány kölcsönhatása a konceptualista művészetre is jellemző. Egyik jelentős képviselője, az 1945-ben az Ohio állambeli Toledóban született Joseph Kosuth általában kölcsönzi a szöveget installációihoz, Kafkától, Musiltól, Freudtól, Joyce-tól, Italo Svevotól. Az ebben a kötetben olvasható beszélgetés, melyet röviddel azelőtt folytattam vele, hogy Magyarországot képviselte a velencei Biennálén, talán elárul valamit abból, miért használ föl szívesen bölcséleti szövegeket, így Wittgenstein némely kijelentését. Tevékenysége a korai huszadik század

irányzatai közül nyilvánvalóan a dadaizmus örökségéhez kapcsolódik, amelyet Kosuth élesen szembeállított Picasso múzeumi igényű művészetével.

A huszadik század első felében nemcsak a szigorú értelemben vett avant-garde képviselőit foglalkoztatta kép és szöveg kölcsönhatása. Virginia Woolf könyveit nővére, Vanessa Bell díszítette. Azért használom ezt a szót, mert a *Kew Gardens* 1927-ben megjelent kiadásában Vanessa Bell hozzájárulása mintegy körülveszi Virginia Woolf szövegét – ahogyan Blake egyes lapjain a vers környezetét alakítja a festés. A *Kew Gardens* című történetben szereplő emberalakoknak nincs megfelelője a díszítésben. A két nővér együttműködése a *Jacob's Room* (*Jacob szobája*, 1922) című regénnyel kezdődött. „Ez volt az első könyv, amelynek Vanessa tervezte a borítóját” – írta az író férje a visszaemlékezéseiben. „Úgy gondolom, nagyon jó ez a borító és manapság egyetlen könyvárus sem érezné úgy, hogy égnek mered a haja szála vagy fölmeleg a vérnyomása, ha rátekinthet. Csakhogy nem volt látható csinos nő, sőt még Jacob sem a szobájában. Az efféle borítót 1923-ban rosszállóan posztimpreszionistának bélyegezték. A könyveladók majdnem egyetemesen elutasították, és néhányan ki is nevelték” (L. Woolf 1967, 76).

Sokszor nehéz eldönteni, mennyiben szándékos döntés eredménye, hogy egy kép kapcsolódik a szöveghez, amelyhez készült. 1906-ban Henry James arra kérte Alvin Langdon Coburnt (1882-1966), hogy készítsen egy-egy fényképet a válogatott műveiből New Yorkban készülő kiadás kötetei elé. Noha adott utasításokat e munkához, kérdés, a kiváló művész elolvasta-e James regényeit és elbeszéléseit, mielőtt munkához látott volna. Virginia Woolf könyvei közül a *Flush* (1933) egy spaniel fényképén, egy tizenkilencedik századi metszeten, a címszereplő kutya első tulajdonosának, Miss Mitfordnak, Robert Browningnak egy és Elizabeth Barrett Browningnak két fényképén kívül Vanessa Bell négy rajzával került forgalomba. A második és harmadik rajzon az jelenik meg, amit a kutya lát, vagyis ebből azt lehet sejteni, hogy a festőnő olvasta hűgának

a szövegét, ám aligha van helye általánosításnak. 1932-ben Vanessa Bell a Hogarth Press alkalmazottjaként dolgozó John Lehmannhoz írt levelében arról panaszkodott, Virginia Woolf úgy rendelte meg nála *The Common Reader* (Az átlagolvasó) című esszékötetének borítóját, hogy „szerfölött homályos leírást adott a könyvről és arról, mit is vár” nővérétől, sőt a festőművész egyenesen azt állította: „mindig ez történt, valahányszor borítót készítettem a számára” (Gillespie 1988, 253).

Ritkaságnak számít az olyan szerencsés együttműködés, mint amilyen Jules Verne és Léon Benett (1839–1917) között jött létre. A *Voyages Extraordinaires* sorozat huszonöt kötetének nemzetközi sikeréhez hozzátartozott, hogy nagyon sok fordításban megtartották az eredeti képeket, mert úgy érezték, nélkülük a szöveg veszít a hatásából. Ismeretes, hogy Dickens korai műveinél nem lehetünk bizonyosak abban, olykor nem a képekhez készült-e a szöveg. George Cruikshank (1792–1878) egyenesen azt állította, hogy az *Oliver Twist* az ő munkája volt, s ezért Dickens fölháborodott és visszatért korábbi munkatársához. Phiz, azaz Hablot Knight Browne (1815–1882) és Dickens munkájának viszonyáról a „cultural studies” egyik jelentős képviselője azt állította, hogy „nem annyira szöveg és ’megvilágosító’ magyarázat” kettősségéről van szó, hanem „két párhuzamos és bizonyos mértékig össze nem egyeztethető kifejezési módról, amelyek meglehetősen eltérő hagyomány szellemében határozzák meg a jelentést” (Miller 1992, 101-102). A nyelv anyagosságának előtérbe kerülésével hozható összefüggésbe, hogy az *A Tale of Two Cities* (*Két város története*, 1859) képeivel Dickens már elégedetlen volt, a *Hard Times* (*Nehéz idők*, 1854) és a *Great Expectations* (*Szép remények* vagy *Nagy várakozások*, 1860-61) pedig képek nélkül jelent meg.

Aligha kell bizonygatni, hogy sok írói remekmű hatásának ártottak a rossz képek. Az első világháború előtti évtizedek sorozatai közül a *Magyar remekírók* vagy a Radó Antal szerkesztette *Remekírók képes könyvtára* sorozat olyan képeket (is) tartalmazott, amelyek aligha használtak az irodalomnak. Egyetlen kiragadott példát említve, a Bánffy Miklóshoz hasonlóan Szé-

kely Bertalannál tanult R. Hirsch Nelli (1871–1915), a Franklin-társulat nyomdaigazgatójának lánya olyan rajzokat készített *A rajongók* 1904-ben megjelent kiadásához, amelyek legföljebb a szöveg félreértésére bátoríthattak. Kép és szöveg viszonya az alkotók szándékától függetlenül lehet sikeres vagy nem. James említett sorozatának képeit általában szerencsésnek szokás tartani, arról viszont megoszlanak a vélemények, segítette-e Vanessa Bell közreműködése Virginia Woolf műveinek befogadását. Különböző művészeti ágakhoz tartozó alkotásokat nagyon kockázatos egymáshoz képest értékelni, de annyi talán megállapítható, hogy Virginia Woolf kezdeményezőbb volt a maga területén, mint a nővére.

Nem vitás, hogy ezt az írónőt kora fiatalságától foglalkoztatta kép és írás viszonya. Fiatal lányként rajzolással is kísérletezett. Fönnmaradtak 1904-ben készített másolatai Dante Gabriel Rossetti és William Blake, vagyis két olyan művész képeiről (Gillespie 1988, 26-28), akik egyaránt foglalkoztak versírással és festéssel. Legkorábban hihetőleg William Morris *La Belle Iseult* (1858) című festménye kelthette föl érdeklődését Tristan legendája iránt, és első regényében a festészetet használta föl segítségül a látvány fölidezéséhez. „– Tiszta Whistler!” („It’s so like Whistler!”) – kiált föl Clarissa Dalloway, midőn fölszáll a *Euphrosyne* nevű hajóra s végigtekint a tengerparton (V. Woolf 1965, 40). Az írónő naplója tanúsítja, hogy a *Mrs. Dalloway* szereplőit arcképként képzelte el: „élénk arcképek lógnak az elmém falán” (V. Woolf 1981, 156). „Graham Greene egyebek mellett talán azért is tekintette keménypapír-figuráknak Virginia Woolf szereplőit” – írja Tandori Dezső, „mert megelégedett (a maga befogadói képességei szerint, más idegenkedéseknél fogva) a körvonalakkal” (Tandori 2008, 119). Való igaz, hogy regényeiben kevés szó esik arckifejezésekről, s ezt összefüggésbe lehet hozni azzal, hogy az 1910-es években Vanessa Bell egy sor olyan festményt készített, amelyeken arc-talan nőalakok láthatók. A hűgárol is festett ilyen képeket, s közülük több Virginia Woolf tulajdonába került.

Abból a tényből, hogy a *The Mark on the Wall* (Folt a falon)

és a *To the Lighthouse* (Tandori fordításában *A világitótorony*) szerzője képzőművészek körében élt, többen is arra következtettek, hogy műveire döntő módon hatott a festészet. „Virginia Woolfnak ez a tiszta, majdnem festői látás az a sajátossága, mely minden kortársától megkülönbözteti” – írta Clive Bell 1924-ben a *Dial* című folyóiratban, majd így folytatta: „látásmódja, sőt a felületen az írásmódja is valakit a francia impresszionistákra emlékeztethet”. Egy évvel később Richard Hughes (1900–1976) brit regényíró a *Saturday Review of Literature* hasábjain Cézanne-ra hivatkozott, arra a művészre, akit az angolok számára az író barátja, Roger Fry fedezett föl: „olyan alkotó formaérzéke van, amelyet szerkesztésnek szokás nevezni, s amely Cézanne-ra volt jellemző. Festőnél természetesen ez tisztán

látható (visual) 'forma', a szem előtti szintézis, ritmus, vagy ahogy nevezni lehet, a költő esetében viszont elméleti alakzat (pattern), amely az olvasó szeme mögött teremődik meg” (Majumdar – McLaurin 1975, 144, 159)

Tandori „lombik-mű”-nek, „tendenciaregény”-nek, „pamfletszerű”-nek minősítette a *Between the Acts* (az ő fordításában *Felvonások között*) című utolsó alkotást, így módon azt sugallván, hogy e regényre nem jellemző az, amit az író más műveiben „gyönyörű szövegalkotás”-ként, „a próza anyagszerűségének” érvényre juttatásaként méltatott (Tandori 2008, 46, 57, 146); 216, 133). Nem tudom osztani ezt a véleményét. Virginia Woolf pontosan a példázatszerűség meghaladását tanulta meg a képzőművészettől és utolsó regénye is ennek az eszménynek felel meg.

Már 1908-ban arra figyelt föl, hogy a festészetben olyan megszerkesztettség érvényesülhet, amelyet alig talált az irodalomban: „Ránézek Perugino egyik falfestményére. Felfogom, hogy a dolgokat csoportosítva, bizonyos láthatatlan formákba foglalva érzékelt; arckifejezés, cselekmény, stb. nem létezik; minden szépséget az emberi lények pillanatnyi megjelenése foglalt magában. Úgy látta, hogy szinte minden le volt pecsételve, semmi nem utalt múltra vagy jövőre. Falfestmény szemlám-

tomást örökre hallgat, mintha a szépség a tetőre fölemelkedett s ott is maradt volna, minden más fölött; nem létezik beszéd, valahová vezető ösvény, agyak közötti kapcsolat. / Minden rész a többinek a függvénye; olyan egyetlen gondolatot alkotnak az ő elméjében, amelynek semmi szavakba foglalhatóhoz nincs köze. A csoport úgy áll ott, hogy semmi kapcsolata nincs Isten alakjával. Vonalaik és színeik összefüggése révén kerültek egymás mellé az alakok, és az ő agyában ezáltal fejeznek ki valami látomást a szépségről” (V. Woolf 1992, 392).

„1910 decembere körül megváltozott az emberi természet” – állította Virginia Woolf egy Cambridge-ben, 1924. május 18-án tartott előadásában (V. Woolf 1978, 96). A szándékoltnak meg-hökkentő kijelentés arra a kiállításra utalt, amelyet Roger Fry rendezett Londonban „Manet és a posztimpresszionisták” címmel, azzal a céllal, hogy a megszerkesztettség eszményét állítsa szembe az impresszionisták hatására elterjedt foltszerűséggel. Cézanne állt a középpontban, akit Fry nyomán Virginia Woolf egyfelől régi mesterek méltó utódjaként, másrészt a példázatos, irodalmias művészet megtagadójaként üdvözölt. A továbbiakban az író az Aix-en-Provence-i alkotó festészetéből igyekezett ösztönzést meríteni. 1918. március 26. és 27. napján az előző évben elhunyt Degas képgyűjteményét a Galerie Georges Petit elárverezte. Virginia Woolf egyik közeli barátja, a közgazdász John Maynard Keynes is vásárolt egy képet Cézanne-tól. Virginia Woolf ezt jegyezte föl a naplójában: „6 alma látható Cézanne képén. Tűnődöm azon, mi *nem* lehet 6 alma. Valamilyen viszonyban vannak egymással, színük és tömörségük (solidity) révén. Roger és Nessa számára sokkal bonyolultabb a kérdés. Tiszta vagy kevert a szín, ha tiszta, smaragdszínű vagy sárgás zöld (veridian), azután milyen rétegben van fölkenve, mennyi ideig dolgozott rajta, hogyan változtatott és miért, és miután megfestette... Átvittük a szomszéd szobába és úgy kimagaslott az ottani képek közül, mintha az ember valódi drágakövet tenne hamisak közé. A többi vászonra szemlátomást olcsó festéket kentek s vékonyan. Az almák egyszerre pirosabbá, kerekébbé és zöldebbé váltak” (V. Woolf 1979, 140-141).

Amikor Lily Briscoe, a *To the Lighthouse* (Tandori fordításában *A világlátótorony*, 1927) című regényben szereplő művész utolsó ecsetvonással befejezi képét, e könyv zárszavai szerint azt gondolja: „I have had my vision” („Megvolt a magam látomása”). Virginia Woolf regényében a világlátótorony, majd a szintén címben megjelölt hullámok (*The Waves*, 1931) Cézanne almáihoz hasonló megszerkesztettséget sugallnak, azaz úgy alakítják át a képet szöveggé, hogy közben megtartják a kép öntörvényűségét és magára zártságát.

#### HIVATKOZÁSOK

- Gróf Bánffy Miklós (é. n. a) *Megszámláltattál... Regény*. Kolozsvár: Erdélyi Szépművészeti Céh.
- Gróf Bánffy Miklós (é. n. b) *És hijjával találtattál... Regény*. Kolozsvár: Erdélyi Szépművészeti Céh.
- Fry, Roger (1972) *Letters*. Edited by Denys Sutton. London: Chatto and Windus.
- Gillespie, Diane Filby (1988) *The Sisters' Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Kibédi Varga, A[ron] (1989) *discours, récit, image*. Liège – Bruxelles: Pierre Margada.
- Majumdar, Robin and Allen McLaurin (eds.) (1975) *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. London and Boston: Routledge and Kegan Paul.
- Miller, J. Hillis (1992) *Illustration*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Porteous, Norman W. (1965) *Daniel: A Commentary*. Philadelphia: The Westminster Press.
- Schöpflin Aladár (1932) „Fortéjos Deák Boldizsár memóriáléja”, *Nyugat* 25: I. 113-114.
- Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott Szent Írás* (1914). Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Budapest: Brit és Külföldi Biblia-Társulat.
- Tandori Dezső (2008) *Kilobbant sejtcsomók: Virginia Woolf fordítója voltam*. Budapest: Európa.
- Varga Tünde (2004) „Képtelen képzelet: Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában”, in Jeney Éva – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) (*Téveszmék bűvölete*. Budapest: Akadémiai, 11-36.

- Victorian Potraits* (1996) London: National Portrait Gallery.
- Woolf, Leonard (1967) *Downhill All the Way: An Autobiography of the Years 1919–1939*. London: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1965) *The Voyage Out*. London: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1975) *The Flight of the Mind. The Letters of Virginia Woolf. Volume I: 1888–1912*. Editor: Nigel Nicolson. Assistant Editor: Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1978) *The Captain's Death Bed and other Essays*. New York and London: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Woolf, Virginia (1979) *The Diary. Volume I: 1915–1919*. Introduced by Quentin Bell. Edited by Anne Olivier Bell. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Woolf, Virginia (1981) *The Diary. Volume II: 1920–4*. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Woolf, Virginia (1992) *A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897–1909*. Edited by Mitchell A. Leaska. London: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (é. n.) *Mrs. Dalloway*. New York: Harcourt, Brace & World.

## A szöveg mint alkotóelem a képzőművészetben

(Angol nyelvű beszélgetés Joseph Kosuthtal 1993. február 24-én Budapesten, az Astoria szállóban)

Szegedy-Maszák Mihály: *Művésznék lenni annyit jelent, mint kétségessé tenni a művészet mibenlétét. 1969-ben nyilatkozott így. Ma is ez a véleménye?*

Joseph Kosuth: Igen.

Sz.-M. M.: *Miért?*

J. K.: Megítélésem szerint magától értetődik, hogy az ember először is bizonyos észrevételeket tesz. A kiinduló észrevétel a gyakorlat mibenlétének valamilyen megértésére vonatkozik. Mivel úgy érzem, a művészet lényegében jelentésteremtő tevékenység, mindenekelőtt magának e tevékenységnek az értelmével kell szembenézni. Nem óhajtott végső célja, de olyan szükségyszerű kiindulópontja ez a folyamatnak, amelytől el lehet jutni annak cselekvő felismeréséhez, mi is az ember helyzete és munkájának kulturális környezete. Ezt látni kell ahhoz, hogy az ember értelmes módon viszonyulhasson a világhoz.

Sz.-M. M.: *Valaha kapcsolatban állt a New School for Social Research nevű intézménnyel.*

J. K.: Tanultam ott.

Sz.-M. M.: *Akkor tehát korai éveiben a marxizmus hatása alá került.*

J. K.: Volt életemnek egy szakasza, amidőn két dolog érdekelt: elsősorban a művészet, másodsorban a bölcselet (filozófia). Közvetlen formában soha nem tettem kísérletet a kettő

egyesítésére. Meglehetősen fiatal voltam. Amikor már nem hittem a festészetben – mivel olyan érzelmes technológiának tartottam, amely *megakadályozta*, hogy átalakíthassuk a művészet és a társadalom hiedelemrendszerét –, úgy próbáltam *művészetet* létrehozni, hogy félretettem a festést, szobrászatot és a közelmúlt hagyományát. Ez annyit jelentett, hogy egyre többet kezdtem elmélkedni a bölcseletről, különösen pedig Wittgensteinről. Nemcsak a *Tractatus* némely vonatkozásairól, de a *Bölcseleti vizsgálódások* egyik részletéről is, amelyben egy székről esik szó. Sosem arra gondoltam, hogy szemléltessem Wittgensteint. Ez egyáltalán nem érdekelt. Hidat akartam verni onnan, ahol szerintem a művészet tartott akkoriban – azáltal, hogy alaktani önmeghatározással alacsonyította le magát – oda, ahová érzésem szerint haladnia kellett volna. Így láttam hozzá művészet és bölcselet összekapcsolásához. Hamarosan egyre jobban elmélyedtem a *Bölcseleti vizsgálódásokban*, és észrevettem antropológiai jellegét. Rájöttem, hogy van valami alapvetően vitatható és ellentmondásos a bölcseletben mint akadémikus vállalkozásban. Ezután aziránt kezdtem érdeklődni, amit mi amerikaiak kulturális antropológiának, a világ többi része pedig etnológiának nevez. Úgy döntöttem, hogy többet kell tudnom, és ekkor kezdtem Stanley Diamond és Robert Scholte előadásait hallgatni a New School for Social Research nevű intézményben. Elsősorban Vico, Rousseau és Marx filozófiája érdekelt, s a bölcseleti antropológia kezdett foglalkoztatni. Létezett akkoriban egy csoport, mely részt vett *Az antropológia újra kitalálása* című munkában, amelyet Dell Hymes fémjelzett. Nagyon sokat tanultam e csoport tagjaitól. A marxizmusnak ez a vetülete s hagyománya állt közel hozzám. Ezután hoztam létre a *The Fox* című folyóiratot, amely önálló fejezetet alkot a tevékenységemben.

Sz.-M. M.: *Azért tettem föl az előző kérdést, mert Magyarországon jelenleg nem túlzottan nagy a marxizmus ázsíója, és azért is, mert szeretném tudni, mi is az összefüggés marxizmus és Wittgenstein között.*

J. K.: Nem szabad elfelejteni, hogy amidőn egy művész ilyes-

féle anyagot használ fel – különösképp amikor *olyan* művész teszi ezt, mint én –, afféle ontológiai váltásról van szó, amelyet maga a művészi gyakorlat hoz magával. Alkotóelemként veszem igénybe ezt az anyagot egy nagyobb működési területen; olyan feladatkört adok neki, mely a szónak a mondatban játszott szerepéhez hasonlít. A szó megtartja ugyan eredeti jelentését, de minden azon múlik, miféle játékba kapcsolja be a mondat ezt a szót. Az a ragyogó paradigmaváltás, amelyet Duchamp a „ready-made” bevezetésével hozott, a tárgyak világában képzelendő el. Noha nagyobb képlékenységet sürgetett, de mégiscsak formai tekintetben tette ezt. Így azután maradi kritikusok is nehézség nélkül képesek besorolni az ő művészetét. Ha viszont mélyebben értelmezzük a „ready-made” fogalmát, vagyis szerkezeti síkon vonatkoztatjuk a művészetben megnyilvánuló jelentésteremtő folyamatra, akkor olyan következményeket ismerhetünk föl, amelyek sokkal mélyebbek annál, amit Duchamp úr elképzelt. Amit ő elképzelt az elején, az operacionális művészetté vált a végén a századnak.

Visszatérve arra, amit másoktól vettem át, kölcsönzéseim nem korlátozódnak a filozófiára. Érdekel az írás, mely része a huszadik század intellektuális „arculatát” meghatározó szélesebb gondolati összefüggésrendszernek, és megváltoztatta azt a kulturális környezetet, amelyben kialakul a tudatunk. Bármely forrásból lehet meríteni. Jómagam eddig főként Kafkától, Musiltól, Freudtól, Joyce-tól kölcsönöztem, most pedig Italo Svevo hatására készítem a Velencének szánt munkámat. Lehetséges, afféle „filozófiai szolgálatot” teszek a filozófiának, amikor mintegy újra feldolgozom, kulturális életet adok neki. A művészet sokat örökölt a bölcelet feladatköréből, miközben mentes a bölceletnek néhány olyan elvont elméleti vonatkozásától, amely bajhoz, akadémikus meddőséghez vezetett. Mindig sajátos módon kapcsolódik egy közösséghez, és e sajátos mód részint a világhoz, a ténylegesen élt élethez fűződő viszonyt jelent – ezért van szükség arra a tevékenységre, amelyet elméletnek nevezünk. Manapság a franciáknál olyan elmélet létezik, amelynek a programja korántsem olyan átfogó, mint a bölcse-

leté volt korábban. A művészet viszont képes a jelentésnek azzal a körével foglalkozni, amely egész tudatunkat alakítja.

Sz.-M. M.: *Olykor kései tőkés rendszert és polgári gondolkozásmódot emlegetett. Összhangban vannak-e ilyen fogalmak Wittgenstein és Kafka közép-európai hagyományával?*

J. K.: Nyilván arra gondol, hogy az ilyen kifejezések az értelmiségi tudálékosság csapdái. Teljesen igaza van. Nem létezik kulturális cselekedet, amely ne volna egyúttal politikai tett. Az említett megállapítások New York kulturális életének meghatározott szakaszára vonatkoztak, és bizonyos embereknek szántam őket, akikkel küzdelmet folytattam. Úgy éreztem, érdekükben állt, hogy sokat foglalkozzanak nem valódi, lényegtelen kérdésekkel. Ezért bizonyos nyelvhasználathoz kellett folyamodnom. Nem tagadom meg szavaimat, de nem tulajdonítanék túlzottan nagy fontosságot annak a nyelvnek, amelyet akkoriban használtam.

Sz.-M. M.: *Összefügg-e a tevékenysége azzal, amit posztmodern helyzetnek neveznek? Látja-e értelmét e megjelölés használatának? Tudom, hogy írásaiban előfordul ez a szó.*

J. K.: Vitatható kifejezés. Először 1970-ben használtam. A Leo Castelli képtárban tartott kiállításomon egy föliratban posztmodernnek neveztem a munkámat. Írásban újra éltem vele a hetvenes évek közepén, amikor e megjelölés még korántsem volt annyira közkedvelt, mint ma. Arra utaltam, amit 1970-ben jelentett számomra e szó, vagyis arra az érzésre, hogy sem az École de Paris-hoz, sem Pollockhoz nincs közöm. Egyikük sem állt közelebb hozzám Velázqueznél.

Sz.-M. M.: *Picasso még élt 1970-ben.*

J. K.: Hát persze. A vietnami háború idején, 1968 körül rá próbáltam venni, hogy kérje vissza a *Guernicát* a Museum of Modern Art-tól, tiltakozásul a háború ellen, ám ő lényegében fütyült ránk.

Sz. -M. M.: *Még mindig konceptualista művésznek tekinti magát?*

J. K.: Nem számít, annak mondom-e magamat, zászlót lobogtatva, vagy hevesen tagadom, hogy az volnék. Az a fontos, hogy a konceptualizmus az én történetem. A művészetszem-



lélet megújítására törekedtem, a színpalak mögött szerveztem kiállításokat, különböző országokból hoztam össze olyan embereket, akiknek munkájáról az volt a véleményem, hogy van közük ehhez a másféle művészettelfogáshoz. Úgy érzem, ha valakinek, nekem van jogom, hogy azt állítsam magamról: én teremtettem e művészeti mozgalmat. Csak a jövő döntheti el, érdem-e ez vagy sem. Feleségemmel sokat vitatkoztunk erről. Ő művészettörténész, aki foglalkozott a „Fluxus” mozgalommal. Ennek során került szembe azzal, hogy Henry Flynt – aki teljesen ismeretlen volt a konceptuális művészet kialakulása idején, hiszen nem létezett gyakorlati tevékenysége, nem vett részt a konceptuális művészet korai kiállításain és azoknak megrendezésében sem – írt egy cikket, amelynek *Concept Art* volt a címe. Erre a cikkre csak *azután* figyeltek föl, miután mi már elvégeztük a munkát, amely érdekességet, érvényt adott neki. Mint szöveg ez az írás éppúgy nem túlzottan érdekes, mint a „Fluxus”, és vajmi kevés köze van a konceptuális művészetnek nevezett mozgalomhoz. Szokás arra hivatkozni, hogy milyen korai ez a cikk – 1961-ben készült. Csakhogy valamely művészeti mozgalom hitelessége jórészt kulturális eseményen, egy közösség történelmi pillanatán múlik. Bármit tett is valaki korábban, ha nem volt hatása, egyszer s mindenkorra jelentőség nélküli marad a nála későbbi esemény felől nézve. Ha hirtelenjében kiderülne, hogy valaki Kansas államban, egy csűrben, az 1930-as években csöpögtetéssel készített festményeket, bajosan tudom elképzelni, hogy e festőt ezután az absztrakt expresszionizmus kezdeményezőjeként lehetne számon tartani.

Sz.-M. M.: *Wittgenstein Közép-Európában született. Amikor a Tractatus szerzője fiatal volt, ebben a térségben már többen is arra a következtetésre jutottak, hogy a modernség kérdésesé vált, s tulajdonképpen nem egy bizonyos irányban haladnak előre a dolgok. Némely értekezők egyenesen azzal érvelnek, hogy Wittgenstein és mások itt, Közép-Európában, már a huszadik század elején megsejtették vagy előrevetítették azt, amit napjainkban posztmodernnek hívnak. Miként kapcsolódhat e felfogás a valamilyen határozott irányban haladásnak a képzetéhez?*

J. K.: Nem létezhet összefüggés a kettő között. Elismerem, van némi szerencsétlen pozitívizmus abban az írásomban, amelynek *Művészet a bölcselet után* a címe. Mentségemre szolgál, hogy mindössze huszonhárom éves voltam, amikor ezt a szöveget írtam. Egyszerűen a visszafelé fordulással szemben próbáltam állást foglalni. A művészetnek olyan meghatározását helytelenítettem, amely konzervatív módon *visszavetíti*, más korban élt, másféle emberek valóságélménye szerint értelmezi a hagyományt. Immáron több, mint húsz éve a haladás ellen próbálok érvelni.

Sz.-M. M.: *Vannak, akik szerint Wittgenstein maradi (konzervatív) bölcselet volt. Tolsztoj iránti csodálatában például volt némi visszatekintő szemlélet.*

J. K.: Ki s hogyan használja fel a gondolatait – ezen múlik, mennyire is volt értékörző.

Sz.-M. M.: *Létezhet jó konzervatív művészet?*

J. K.: Nem, ha az *általam* használt értelemben beszélünk konzervativizmusról. Minden a szövegkörnyezeten múlik.

Sz.-M. M.: *Nyilván a nacionalizmus sem férhet össze a jó művészettel.*

J. K.: A nacionalizmus pontatlan térkép. Politikai s filozófiai alkatomnál fogva általában bosszant a nacionalizmus. Nem sok jót adott a világnak. Manapság a művészet olyan összefüggérendszerben működőképes, amely hidakat épít és nem határt jelentő válaszfalakat.

Sz.-M. M.: *Hadd pontosítsak. Felejtsük a nacionalizmus szót. Mint tudjuk, rengeteg nyelv létezik a világon. Joseph Kosuth nyelvvel is dolgozik. Számol-e a nyelvek különféleségével? A magyar meglehetősen elszigetelt nyelv, tehát e kérdésnek különös súlya lehet ebben az országban, ahol most vagyunk.*

J. K.: Az embernek szinte bele kell születnie e közösségbe, hogy megértse e kérdés súlyosságát.

Sz.-M. M.: *Léteznek, akik úgy gondolják, a kultúra a nyelv függvénye. Lehet túllépni a nyelvi megfontolásokon?*

J. K.: Mivel magát a kultúrát is nyelvi tényezőnek tekintem, nyelv és művészet viszonyát nem korlátozom szó és kép kapcsa-

latára. A kultúra szerkezete sokkal mélyebb értelemben nyelvi jellegű. Az én munkám az egyedi nemzeteknél vagy városoknál nagyobb közösséget tételez föl. Az olyan helyi jellegűnek érzékelt tevékenységek, mint a kézművesség, a népművészet vagy a díszítő művészet elvileg fölhasználhatók egy munkában, de az így létrehozott munkának jelentése részben, ha nem egészen, már egy szélesebb körű, határokat nem ismerő beszédmódhoz fog kapcsolódni.

Sz.-M. M.: *Nagyon egyenetlenül ismerem a munkásságát. Lehet, teljesen hamis nyomon járok, mégis megkockáztatom az észrevételt, hogy korai munkáit bizonyos szempontból „durvának” találtam. Meghökentettek. Újabb művei mintha szépek, szinte túlzottan szépek lennének. Ez – természetesen – nem értékítélet. Újabb munkáit is nagyon szeretem, de számomra kifinomult, századvégi, majdnem szecessziós alkotásoknak látszanak.*

J. K.: Ja, arra a századvégre gondol. Most is egy század végén élünk.

Sz.-M. M.: *Nyilván nem ért egyet e minősítéssel.*

J. K.: Nem értek egyet. Noha gondolkodásom és annak megnyilvánulása munkáimban és írásaimban állandó átalakulásban van, véleményem szerint nem hiányzik belőle a következetesség. Az ízlés szeszélyeinek megfelelően nevezték a munkámat túlzottan száraznak, túl esztétikusnak, ízlés nélkülinek is. Vagyis e kérdés időről időre fölvetődik, különböző pillanatokban, más és más emberek ízlése szerint. Úgy gondolom, az ízlésnek lényegében nincs érvényessége a művészetben. Legföljebb az számít, hogy a művész fölhasználja-e vagy sem a szemiotikai feladatkör bizonyos részeit. Azokra a jelenségekre gondolok, amelyekkel a művész élni tud. Ha ezek fontosak, és ha a művész igénybe veszi őket, akkor természetesen kérdésessé lehet tenni őket a munka befogadása szempontjából. Egészében véve azonban az ízlés kérdése félreértés az esztétikai bölcsélet szempontjából. Lehet-e ízlésről beszélni a bölcséletben? Van-e „ízlésünk” a filozófiában? Ha volna, aligha vallanók be a létezését.

Talán nem is több az ízlés vidékies politizálásnál arról, miként tudja az ember fölhívni a világ figyelmét a saját munká-

jára. A hatvanas évektől kifejezetten arra törekedtem, hogy semlegességre tegyen szert a munkám. Azokra a dolgaimra gondolok, amelyeket sokan csúnyának tartottak. Mellesleg, az amerikai közönség egészen a közelmúltig úgy vélekedett, hogy nem „gyűjthetők” a munkáim. Biztosítottak arról, hogy fontos vagyok, de udvariasan közölték, hogy egyszerűen nem lehet gyűjteni azt, amit csinálok. Olyan alkotásaimra utaltak, amelyeket egyesek túlzottan jónak, mások eléggé megtervezettnek neveztek. Olyan kérdésről van itt szó, amely némileg szóra-koztat. Való igaz, hogy mindig kerültem a díszítő jelleget. Az általam használt elemekből hiányzik a szín, ha csak nincs ok arra, hogy kódként, kifejezés céljából vegyük igénybe vagy rendet teremtő szerepkörrel lássuk el. A színeknek sosem vizuális értelemben vett „kifejező” szerepköre van; egyszerűen jelentéssel bírnak. Szándékosan nem törekszem csúnyaságra, mert ez is esztétizálás volna, csak éppen tagadólagosan, avant-garde célzattal. Ebben az értelemben mondanám azt, hogy munkám „semlegesnek” látszik.

Sz.-M. M.: *Korai munkáiban nyilvánvaló volt a politikai vonatkozás. Újabb tevékenységében mintha kevésbé volna feltűnő. Fiatal éveiben keletkezett tanulmányaiban gyakran hivatkozott Fredric Jameson tanulmányaira, míg újabb szövegeiben – melyek remekül, irigylésre méltó módon szépen vannak megfogalmazva – inkább olyan szerzőket idéz, akiknek nézetei meglehetősen távol állnak Jameson felfogásától. Mostanában mintha nem is emlegetne kései tőkés rendszert vagy polgári gondolkozásmódot.*

J. K.: Pályámnak egyik szakaszán tanultam Jamesontól. Sok más szerzőtől is. A felelősség nem az övék. Jameson későbbi munkáit egyszerűen kevésbé tartom hasznosnak a magam szempontjából. Első állítása azonban meglep. Kétlem, hogy gondolkodásom veszített volna politikai súlyából. Nem tudom, milyen munkáimat látta, mely írásaimat olvasta a közelmúltban. Mostanában megint nagyon foglalkoztat Walter Benjamin. A Brooklyni Múzeumban „A megemlíthetetlen játéka” címmel rendezett kiállításom éppúgy kimondottan politikai volt, mint a Hirshorn Múzeumban az amerikai elnökválasztás előtt meg-

nyitott tárlatom, amelyet majdnem bezártak, arra hivatkozva, hogy politikai jellegű kiállítás nem részesülhet a központi állam támogatásában.

Sz.-M. M.: *Szembekerült-e magyar művészek alkotásaival?*

J. K.: *Hogyne.*

Sz.-M. M.: *Amerikában vagy Európában?*

J. K.: Európában. Mint tudja, a közelmúltig az állam által támogatott tevékenység eredményei jutottak el külföldre. Ezeket érthető módon gyanakvással fogadta a nyugati világ.

Sz.-M. M.: *Rossz, maradi művészetre gondol.*

J. K.: Igen. Persze, több, mint két évtizede kapok küldeményeket postán Magyarországról, mint ahogy Európa más tájairól is. Gépelt anyag mellett olykor fénykép is eljutott hozzám. Létezett tehát kapcsolat, de egyetlen művész munkáival vagy gondolataival sem kerültem közelebbi érintkezésbe. Ennek ellenére úgy érzem, volt általános képem arról, miféle művészi tevékenység létezik Magyarországon.

Sz.-M. M.: *Mi a helyzet a nem kortárs művészettel?*

J. K.: Kézpénznek vettem, hogy kortársakról kérdez. Létezett talán magyar Bernini?

Sz.-M. M.: *A korai magyar avant-garde-ra gondoltam, Moholy Nagyra és másokra. Talán az ő műveiknek egy része hozzáférhető volt Amerikában? Megismerkedett velük?*

J. K.: Ó, igen. Mindazokkal, akik részévé váltak a nemzetközi modernista mozgalomnak, amelyen mindnyájan felnőtünk.

Sz.-M. M.: *Nyilván főként a Bauhaus körére céloz.*

J. K.: Igen.

Sz.-M. M.: *Többször is volt már Magyarországon. Az ilyen látogatások alatt volt alkalma magyar műalkotásokat látni?*

J. K.: Néhány fiatalabb művésszel megismerkedtem. E beszélgetés után is látni fogok valamit. Pereszlényi Rolland és Beöthy Balázs tevékenységét máris érdekesnek találom. Drozdik Orsolya munkásságát hosszabb ideje figyelemmel kísérem. A Squat Színházat, e New Yorkban működő csoportot is támogattam.

Sz.-M. M.: *Nyilván tudja, hogy meglehetősen hatással volt a magyar művészetre annak egy korábbi szakaszában. Ismer valamit*

*abból, aminek a létrejövetelében ösztönző szerepet játszottak a munkái?*

J. K.: Kíváncsi volnék rá. Talán a meghívás a Velencei Biennáléra jó alkalom lehet arra, hogy megtudjak valamit Magyarországról.

Sz.-M. M.: *Hogyan képzeled el a közeljövőt?*

J. K.: *Fiatalemberként azt gondoljuk, hogy a világhoz szólnunk. Valójában tevékenységünk tetemes része befelé fordulás. Manapság afféle váltást érzek. Kényelmesen befelé tudok tekinteni magamba, anélkül, hogy lemondanék arról, hogy a világhoz szóljak. Lehet, ez kockázattal is jár. Aki már eltöltött némi időt a világban, és létrehozott valamit, az már valójában a világ részévé vált. Amikor a magyar bölcselet iránt érdeklődtem, költők kötetét adták a kezembe, és azt mondták, a költők munkái állnak legközelebb a filozófiához. Érdekesnek találom e tényt. Hozzáláttam a költészet olvasásához. Látom, hogy hosszabb távon majd foglalkoztat az, amit e könyvekben találok, de a Biennále túlzottan is közeli ahhoz, hogy azonnal lehessen látni e kötetek hatását a tevékenységemben. Ezért félretettem, elraktároztam azt, ami fölkelte az érdeklődésemet, és olyan belső indítékaim szerint láttam hozzá a föladat megoldásához, amelyek már korábban alakultak ki bennem.*

Sz.-M. M.: *Tökéletesen megértem. Persze, némelyek azt gondolják, amerikai művész sokkal könnyebben lehet nemzetközi, mint az európai. Amerikában született, de élete egy részét Európában töltötte.*

J. K.: *Felnőtt életemnek mintegy a felét.*

Sz.-M. M.: *Egyetért azokkal, akik szerint amerikai művészeknek könnyebb nemzetközi távlatot kialakítania?*

J. K.: *Valamikor ez bizonyára így volt. Azóta már elszakadtunk azoktól a kulturális gyökerektől, amelyek nagyon mélyre nyúlnak. Bizonyos értelemben minden reggel, amikor fölébredünk, újra kell teremtenünk a kultúránkat. Az amerikai kultúra helyét inkább időben, s nem térben lehet megállapítani. Nem a föld teremtette. Az amerikai kultúrának a sajnálatosan „könnyen exportálható” minősége olyan egyetemes folyamatot in-*

dított el, melynek során a helyileg hiteles kultúrákat a hozzájuk tartozó emberek úgy élik át, mint a huszadik század számára már hiteltelen kultúrát. A környezet nemzetközi rombolása ennek a gondolkodásnak egyik mellékterméke. Az „emberarcú kapitalizmus” megvalósításra vár. Jelenleg az a valódi veszély, hogy a tőkés rendszer maradéktalanul meghonosodik, anélkül hogy mód volna történeti bírálatra vagy figyelmeztetésre, és a nyereség parancsa lerombolja a kultúrát abban a formájában, ahogyan ismerjük. Ceaușescu ezeréves falvakat rombolt le. A régi Európát most teszik tönkre a nyereség nevében. Aligha bízhatunk abban, hogy politikusaink megvédik kulturális örökségünket. Ugye, egyetért velem?

## A mozgóképpé alakított szöveg

### Bevezetés a film jelrendszerébe

Közismert tény, hogy rendkívül gyakran készül film elbeszélő prózai szövegből, ám az ilyen átdolgozások között alig akad teljes értékű alkotás. Az 1976-ban bemutatott színes, 106 perces *Smuga cienia*, melyet Magyarországon *Szélcsend* címmel játszottak, a ritka kivételek közé tartozik. Andrzej Wajda alkotó módon értelmezi a lengyel születésű angol író, Joseph Conrad (Josef Teodor Konrad Korzienowski, 1856-1924) *Az árnyékvonat* (*The Shadow-Line*) című kisregényét. Angol színészekkel forgatott filmje tolmácsolás a szó nemes értelmében, s egyszerűsmind választékosan megformált látvány.

Már az első filmkockák a képpé alakított szöveg mély értését tanúsítják. Fényképeket látunk tizenkilencedik század végi kikötőről és hajókról. Wajda így hozza a mozilátogató tudomására azt, amit Conrad úgy közöl olvasójával, hogy a „vallomás” („A Confession”) alcímet adja kisregényének. A rendező a szöveg pontos, majdhogynem elemző elolvasására összpontosítja figyelmét, s csak egy vonatkozásban vállalja a szabadabb átdolgozás kockázatát, amidőn a saját történetét elmondó főszereplőt Conradnak nevezi. A mű önéletrajzi jellege így elveszíti burkoltságát. Lengyelországgal azonosítódik a haza, melyet a kapitány eltávolít magától, amidőn helyette a tenger szabadabb világát választja. Műve elején Wajda a kisregényben nem szereplő jelenetet iktat be. A fiatal Conradot látjuk, amint nagybátyja levelét olvassa. A rokon arra kéri, térjen haza s írjon lengyelül. A néző tudhatja, hogy Conrad Angliában telepedett

le és ennek az országnak az irodalmát gazdagította. Wajda lengyel szemmel olvassa Conradot, s csodálatába némi keserűség is vegyül. A magyar közönség maradéktalanul nem értheti meg ezt a sajátos nézőpontot, hiszen a mi irodalmunk nem ismer Conradhoz fogható veszteséget, mégis együttérzéssel lehet Wajda keserűsége iránt.

Ismeretes, hogy Joseph Conrad több művében is Európa keleti felének sorsával foglalkozott. Nemcsak az *Under Western Eyes* (*Nyugati szemmel*, 1911) című regényre lehet gondolni, mely orosz politikai szervezkedésről szól, de akár még a *Nostromora* (1904) is – mely talán Conrad legnagyobb regénye –, hiszen a benne szereplő seholsincs latin-amerikai ország politikai zűrzavarában az olvasó Kelet-Európának megannyi sajátosságára ismerhet rá. Nem túlzás azt állítani, hogy a történet önéletrajzi jellegének hangsúlyozása ürügyként szolgált a lengyel rendezőnek arra, hogy Conrad egyéb műveinek szellemében *Az árnyékvonal* című kisregényt is történelmi példázatként értelmezze át, azaz lehetővé tegye a néző számára, hogy a vetítívászon látható hajónak és legénységének sorsával Lengyelországnak és népének múltját is jelképezze.

Conrad 1888-ban jutott kapitányi ranghoz. Hajóját Bangkokból Szingapúrba irányította. *Az árnyékvonal* ennek az útnak az elbeszélése. A kisregény azonban majdnem három évtizeddel később, 1916 végén készült, és a következő évben jelent meg. Wajda alkotása azáltal haladja meg a vetítívászonra vitt irodalmi művek szintjét, hogy feszültséget teremt Conrad művének jelképszerűsége és a dokumentumszerűség között. Kimondottá változtatta az önéletrajziséget, de ugyanakkor elmélyítette egyes jelképeknek a szövegben játszott szerepét.

A szélcsend a történet iróniáját húzza alá. A filmbeli Conrad azért vállal életében először kapitányságot, mert legfőbb vágya az irányítás. A hajó azonban szélcsendbe kerül, s kormányozhatatlanul, összevissza sodródik. Az iránya vesztett hajó legénységét súlyos kór keríti hatalmába, mely jelképpé emelkedik. A hős segítőjének a varázsmesékből ismert szerepkörét a kultúrszimbolikus értelemben is fölfogható orvos látja el, ám az

irónia lerombolja e hagyományt. Az orvos mindaddig támasznak látszik, amíg magára nem hagyja a hajót. Kötelességtudó s aprólékos módon ellenőrzi a hajó gyógyszerárát. Saját maga kíséri a beteg első tiszt hordágyát, és a néző sokáig emlékszik arra, milyen jóságos arccal integet a partról a távozó hajó legénységének. Conrad utóbb a hajó gyógyszerárában levelet talál, amelyben az orvos figyelmezteti, hogy olyan betegség terjedésével kell számolnia, mellyel szemben „az egyetlen remény a kinin”. Utólag mindez pokolian ironikus színbe kerül. Conrad észreveszi, hogy a kinines üvegek többsége homokkal van megtöltve. Az orvosról, akit a megbízhatóság mintájának hittünk, kiderül, hogy legalábbis felelőtlen. Látszat és való föloldhatatlan ellentétbe kerül egymással: aki segítőnek tűnt föl, akadályozónak bizonyul.

Conrad kapitány alapvető változáson megy keresztül, amikor kénytelen levonni e fájdalmas következtetést. Belső átalakulása kivetítve, a képek jelrendszerén fogalmazódik meg. A hajóra kerülés napján Conrad szerfölött öntelt, csakis önmagával foglalkozik. A hajó társalgójának legkényelmesebb helyére ül, s önmagát, az újdonsült parancsnokot nézi a tükörben. A gyógyszerhiány fölfedezése után lelkiállapota egyre komorabbá válik. Éjszakai képeket látunk; a sötétben egyedül az elmagányosodó Conrad hangját hallani a fedélzeten.

## Időszerkezet

Egy ember felnőtté érése: röviden így is megfogalmazható a látott hajóút jelképes értelme. Az első háromnegyed órában az új feladatra készülő kapitányt látjuk, akinek olyan nagy az önérzete, hogy biztosra vehetjük: gyerekjáték lesz számára a rá váró föladat teljesítése. A következő félórában a szélcsend és a betegség uralkodik, Conrad személyisége pedig eltörpül. Ebben a szakaszában a film majdnem állóképszerű hatást kelthet a nézőben. Az első esőcsepp hozza a feszültség feloldását. Az utolsó

harminc percben tomboló vihart látunk, amellyel a kapitány nehezen és nem egyedül, de meg tud birkózni. A rendkívül takarékos kísérőzene – a Korzienowskihoz hasonlóan a mai Ukrájna-hoz tartozó „keleti területeken” született kiváló művész, az 1960-as években kibontakozott avant-garde-hoz tartozó Wojciech Kilar (1932- ) munkája – még fokozza a három rész szembeállítását. Zongora és zenekar mérsékeltén gyors dallamot játszik a két szélső szakaszban, míg a középső egységben ennek a zenének néhány hangzata ismétlődik lassan, unos-un-talan. A kihajózás Bangkokból és a megérkezés Szingapúrba folyamatszerű: az egyikben a küzdelemre készülés, a másikban a megpihenés óhaja jár Conrad fejében. A szélcsend nyomasztó holtpontra a főszereplő tudatában. Mivel tehetetlenségre van kárthatva, elveszíti az időérzékét. Egy ízben meg is kérdezi a hajó szakácsától: mennyi ideje vannak a fedélzeten. Hüledezve s egyszersmind fásultan hallja, hogy már két hete.

Wajda olyannyira hátborzongatóan ernyesztőnek, letaglózónak mutatja a szélcsendet, hogy a néző már-már úgy vélheti: a történet a természetfölöttiről szól. A szereplők minduntalan a történet kezdeténél régebbi időre utalnak. Másként szólva, a film az élőknek a holtakhoz fűződő viszonyával foglalkozik, azt sugallva, hogy a holtak velünk vannak. Amikor Conrad kapitányi kinevezését megkapván, az irányítandó vitorlásra lép, s Burns, az első tiszt bemutatja neki a hajót, többet hall az előző, már halott kapitányról, mint a legénységről. Burns szentül meg van győződve arról, hogy e halottat túlélte a gonoszsága. Amikor Conrad megállapítja, hogy nincs légmozgás, és így csak az elemeknek kiszolgáltatva sodródik a hajó, Burns így válaszol: – Ez miatta van. Itt fekszik a fenéken és les ránk.

Egy szép napon Conrad arra ébred, hogy Burns éppen a halott utolsó átkát ismétli: többé ne érjen partot a hajó. Conrad nem hisz babonákban, és legokosabb munkatársához, Ransome-hoz, a szakács-hoz fordul támogatásért. Ransome azonban maga is úgy vélekedik, hogy kár volt az előző kapitányt a hajó útvonalán eltemetni. Conrad nem érti meg, hogy matrózai nem lelketlen gépek. A szélcsend csak azután ér véget,

hogy Burns elhagyja betegágyát, nagy erőfeszítéssel fölmeleg a fedélzetre, s onnan önkívületszerű állapotban, szinte eszelősen beleröhög a tengerbe, amelynek mélyére az előző kapitányt eltemették, majd ájultan összeesik. Conrad csak ekkor eszmél rá, hogy amit ő babonának hitt, az nem más, mint a legénység kötődése a közös múlt-hoz. A szélcsend tehát az egykor létezett fékező hatását is jelképezi.

Öregnek érzem magam – mondja Conrad a film végén. Kapitányként megtett első útjának legfőbb tanulsága: az emberi élet nemcsak előre-, hanem visszatekintés is. Burnsszel folytatott egyik beszélgetésében még hivalkodóan azt állítja, hogy az élőknek nincs közük a holtakhoz. Lassan-lassan azután elveszíti szenttelen józanságát. Amikor végre föltűnik a szárazföld, már maga is úgy véli: Burns eszelős kacagásának köszönhető, hogy a vitorlás ki tudott mozdulni a holtpontról. Véleménye azért alakult át, mert saját bőrén tanulta meg, hogy a szárazföldtől elszakítottág különös lelkiállapotokat eredményez, képzelődésre készíten. Néhány másodperccel azután, hogy fölfedezte: az üvegcsék kinin helyett homokot tartalmaznak, azt képzeleli, hogy Burns öngyilkos akar lenni, pedig az első tiszt csak a szakállát vágja egy ollóval. Egy későbbi jelenetben a fedélzeten hasztalan várja a szelet, és felzaklatott állapotában halálra rémül, mert a hajó belsejéből a fedélzetre mászó alakban nem ismeri fel Burns-t.

A film végére Conrad mintegy Burns hasonmásává alakul át. Megérti, hogy a tengerészek a mitikus idő közegében élnek, amelyben az események örökké ismétlődnek, minden látszólag új helyzet valamely korábbiak a hasonmásává válik. Burns a bolygó hollandival azonosítja előző kapitányát, és a nézőnek eszébe juthat, hogy Wagner művének első felvonásában is fontos szerepet játszik a szélcsend: ekkor ismerkedik meg Daland a hollandival, akinek följánlja lánya kezét. Ez a mozzanat mozdítja el a holtpontról a cselekményt. Conradot a halott legénységgel hányódó hajónak a rémképe kísérti, ami földidézheti a harmadik felvonásból a szellemkórus ijesztő hangjait.

## Szereplők

A film időszerkezete összetett: amit látunk magunk előtt, azt jelenetként vesszük tudomásul, de minduntalan halljuk egy elbeszélő szavait, akinek hangneme a visszaemlékezésé. Más Conradot látunk és mást hallunk, a kettőt évek s talán évtizedek választják el egymástól. A történetmondó úgy mutatja be korábbi önmagát a film elején, mint olyan fiatalembert, aki nincs tudatában, hogy neveltetése még egyáltalán nem befejezett. Föladja állását, hogy hazatérjen, Giles kapitány azonban rákényszeríti, hogy új, nehezebb állást vállaljon. Erkölcileg akkor válik felnőtté, midőn két lehetőség között választ, s nem hátra, hanem előre lép: első tisztból nem utassá, hanem kapitánnyá válik.

Miért is hagyja ott az állását? Fölmondáskor azt válaszolja erre a kérdésre a kapitányának, hogy „nem talált igazságot”. Maga sem tudná megmondani, mire is gondol, de határozottan hiányérzet tölti el, belső üresség, tompaság, sőt világfájdalom vesz erőt rajta. A kikötőben egy sor emberi ronccsal találkozik: egy állandó ijedelemben élő, értelmetlenül hazudozó gondnokkal, egy részeges tiszttel, az önhitt, nagyotmondó és cselekvésképtelen Hamiltonnal. Példájukból arra következtet, hogy a férfiak életüknek egy adott szakaszán rendszerint összeroppannak. Egyedül a deresedő hajú Giles kapitány makulátlanul ép személyisége sugallja egy másik lehetőség létezését, ő ugyanis szemlátomást fölébe tudott kerekedni a körülményeknek. Conrad az ő rábeszélésére vállalja el a kapitányságot, hiszen önérzete elhitheti vele, hogy őt magát ugyanabból a fából faragták, mint Giles kapitányt.

A körülmények azonban letörik az önérzetet. Conrad először Burns példáján látja ennek az igazságnak a beteljesedését. Burns el akarja hagyni a hajót Conrad megjelenésekor, mert önbecsülését sérti, hogy nem őt bízták meg a hajó parancsnokságával. Hamarosan betegség veszi le a lábáról, és kórházba szállítják. Amikor Conrad meglátogatja, Burns rimánkodva kéri, hogy szállíttassa vissza az indulásra kész hajóra. – Ha itt

hagy, meghalok – mondja kapitányának. Arra hivatkozik, hogy mindketten tengerészek, és így Conradnak meg kell értenie őt. Conrad erkölcsi fejlődése akkor veszi kezdetét, amidőn eleget tesz első tisztje kérésének, a közösségi szempontot saját egyéni szempontja – személyes ellenszenve – elé helyezi. A következő leckét is Burnstől kapja. Amikor homokot talál a gyógyszeres flaskákban, érzi, hogy nemcsak az orvost, hanem önmagát is vád érheti. Kénytelen fölismerni, hogy nem alkalmas a kapitány rangjára, mivel a parancsnoki hivatás elemi követelményei közé tartozik a házi gyógyszertár állandó és szigorú ellenőrzése. Önbecsülése azonban még ezután szenved igazán csorbát. Burns ostobaságnak nevezi az önvádaskodást, így figyelmezteti arra, hogy reménytelennek látszó helyzetben a bűntudat nemcsak édeskevés, de egyenesen hibás viselkedésmód.

## Értékek

Ebben a jelenetben Conrad tudata már átesett azon az állapotváltozáson, amelyet utóbb megöregedésnek nevez. Túl van azon a válságon, amelyet a film alapjául szolgáló kisregény címe „árnyékvonalként” jelöl meg. Hogyan is jellemezhető ez az átalakulás?

A történet elején Conrad folytonos előrehaladásként képzelel el az életét, minden porcikáját a jövővel szemben érzett várakozás hatja át. Akkor kezdi elveszíteni belső összhangját, amidőn mások, sőt a maga számára is érthetetlen okból föladja állását. Önmagával szemben érzett elégedetlensége az új állás elvállalása után alakul ki. Megtorpanását az is jelzi, hogy a múlthoz fordul, visszaemlékező magatartást vesz föl. Átalakulása egyrészt fejlődés, másfelől viszont beszűkülés. Gyarapszik értékekben, mert megismeri az elkötelezettséget, felelősséget, céltudatot. Kapitányként megtett első útja előtt nagyralátó reménységek és oktalan várakozások fűtötték. Úgy érezte, minden lehetséges. Mindent végig szeretett volna próbálni, minden embert meg

akart ismerni, az egész világot birtokolni kívánta. A nehéz út hozzáférhetővé teszi számára a bölcsességet, amelyet korábban csak Giles kapitány jellemzőjeként ismert. Ez a bölcsesség azonban értékek elvesztését, a róluk lemondást is maga után vonja. Conrad a saját bőrén érzi, hogy a bölcsességnek ára van, Giles kapitány is csak a lélek fiatalságának tudatos elorvasztásával tudta legyőzni a tengerészelet viszontagságait. Conrad az ő nyomába lép. Mesterségesen idézi elő a lélek vénségét, csakis az érzékenységet eltompítva képes elviselni a megpróbáltatásokat. Története példázat, és az a tanulság vonható le belőle, hogy a parancsnokság elsősorban nem mások, hanem önmagunk fegyelmzését igényli. Conrad hajójának előző kapitánya azért vallott kudarcot, mert nem volt képes lemondani saját egyéni érdekeiről: ragaszkodott egy asszonnyal folytatott szerelmi viszonyához és a hegedűjéhez, holott a tengerre szállt embernek mindazt maga mögött kell hagynia, ami a szárazföldre köti.

A történet elején Conrad még a szárazföldön érzi otthon magát, s a film jelképrendszerének törvényei szerint ez annyit tesz, mint tapasztalatlanul, a ködképek világában élni. A történet végére Conrad kapitány túljut azon a válságon, amely megöregedéssel, tapasztalat és kétely megszerzésével azonosítható. Az ő megöregedése annyiban kivételes, amennyiben a fiatalság bizonyos értékeinek az átmentését is lehetővé teszi. Saját átalakulásából azt a tanulságot vonja le, hogy az emberi értékek ábrándok – Joseph Conrad szövegének élén „az elkeseredésem nagy tükre” („grand miroir / De mon désespoir”) szavak állnak jellegként, Baudelaire egyik költeményéből –, de az ábránd szükséges, sőt az emberi teljesítmény mércéje.

Ez végső következtetés is lehetne, de Wajda kérdőjelet tesz a példázat végére. Conrad kapitány csakis azért tud kikötni Szingapúrban, mert rajta kívül még egy ember, Ransome, a szakács ellenállt a legénységet lábáról leverő betegségnek. Ő Conrad jobbkeze, többet teljesít, mint amennyire bármelyik tengerész képes lett volna. A Szingapúrba megérkezésükkor is egyedül ő van talpon, meg a kapitány. Kikötés után megborotválja Conraddot. Munka közben így szól: – Kérem a fizetésemet. A kapitány

megdöbben, de önkéntelenül tiltakozik: – Nem hagyhat itt. Ekkor a mindvégig szelíd, mindenkivel és mindennel szemben megértő Ransom magából kikelve, dühödten ezt vágja Conrad fejéhez: – Jogom van hozzá. Azonnal visszanyeri önuralmát, de pillanatnyi átváltozása elég ahhoz, hogy Conrad megértse: első parancsnoki útja korántsem könyvelhető el olyan egyértelmű sikerként, mint ahogyan a szélcsend és a betegség ellen folytatott küzdelem után, a megérkezés pillanatában gondolta. Ransome azért mond föl, mert a hajóút során kétszer is szívrohamot kapott. Számára a puszta élet is ajándék. A film végén a legmegbízhatóbb embere hagyja el a parancsnokot, és ez arra készíti Conraddot, hogy korábban levont következtetését keserűbb tanulsággal módosítsa. Abból a tényből, hogy sem a hajó korábbi kapitánya, sem Burns, sem jómaga nem ér föl a jó tengerész eszményéig, csak Ransome, aki állandó félelemben él, arra a gondolatra jut, hogy összefüggésnek kell léteznie a lehetőségként adott értékek megvalósulása és a haláltudat között.

## Az író mint filmrendező

A meglevő dolgok ábrázolása vagy különös szövegvilág teremtése: e két véglet nyilvánvalóan csakis ábránd lehet a regényírásban. Flaubert a realizmus jelrendszerén, az ábrázolás kizárólagosságának eszményén nevelkedett, de fölismerte, hogy az irodalom kétarcúsága a regény műfajára is vonatkozik. Elégedetlen volt a regényírás örökölt szokásrendszerével. A naturalisták nem növelték, hanem csökkentették a megformálás igényét. Az irodalom szövegszerűségét Mallarmé hirdette, aki azonban lírai költő volt. Igaz, tanítványai közül Gide és Valéry a *Paludes*-ben (Mocsarak), illetve a *Monsieur Teste*-ben kísérletet tettek a költészet és a regény között húzódó szakadék áthidalására, ám kezdeményezésüket később nem folytatták. Gide egyedül *A pénzhamisítókban* (*Les Faux-monnayeurs*) próbált visszatérni korábbi célkitűzéséhez, de némileg felemás művet



hozott létre: az eredeti ötleten olykor át-átütött a hagyományosan regényszerű írásmód. A csatornán túl Henry James a belső cselekmény elsődlegességét öntükrözéssel és metaforikus írásmóddal párosította, de hatása Franciaországban csak késve érvényesült. Proust több szempontból hasonló kezdeményezést tett, ám az ő legjelentősebb művét eleinte sokan önéletrajzként olvasták. A szürrealisták fölfedezték Raymond Roussel (1877–1933) szójátékos előadásmódját, de többségük Valéry álláspontjára helyezkedett: a regény annyira művésziellen közhelyekkel terhelt műfaj, hogy a becsületes művésznek távol kell tartania magát tőle. Egyedül a szürrealistáktól eltávolodott Raymond Queneau vállalkozott új szerkesztési mód kialakítására, számszerű összefüggések érvényesítésére. Kezdeményezése azonban eleinte éppúgy hatástalan maradt, mint Céline-é, aki a beszélt nyelvből kiindulva alakította át a mondaszerkesztést. A két világháború között írt francia regények többsége csak kevés távolodott el tizenkilencedik századi regények szokásaitól. Míg Kafka és Joyce a költészetéhez hasonló többértelműséget valósított meg az elbeszélő prózában, addig Franciaországban a regény egészében véve távolabb került a költészettől, miként Flaubert és Baudelaire korában.

Az 1922. augusztus 18-án a Brestben született Alain Paul Robbe-Grillet a negyvenes évek elején körülbelül így vélekedhetett a francia regény helyzetéről. Az uralkodó szemléletet Sartre képviselte: *Mi az irodalom?* (1947) című értekezésében éles határt vont a nyelvet újjáteremtő költő és a kész nyelvet fölhasználó regényíró között. Robbe-Grillet ennek a szemléletnek a cáfolatára indított el egy irodalmi mozgalmat, amelyet 1955-től az Éditions de Minuit cég irodalmi vezetőjeként irányított. 1963-ban megjelent értekező kötete, a *Pour un Nouveau Roman* nyomán e mozgalom egyre szélesebb nyilvánosságot kapott.

A félmúltról nem könnyű nyilatkozni. Az 1956 utáni egyik évtizedben kelet-európai olvasóként azt lehetett keresni a francia új regényben, ami akkor hiányzott az elbeszélő prózánkából. 1967-ben Konrád György válogatásában kétkötetes szemelvénygyűjtemény ismertette meg a magyar közönséget

a mozgalommal, és nemcsak az ő, de más magyar szerzők műveiben is lehetett érzékelni a francia szerzők írásmódjának ösztönző hatását – erre Mészöly Miklós művei közül az *Alakulások* (1973) említhető példaként.

A huszonegyedik század távlatából egészen másként ítéltünk, mint ahogyan évtizedekkel ezelőtt láttuk az „új regényt”. Visszatekintve akár a mozgalom egységességét is kétségbe lehet vonni, hiszen képviselői nagyon különböző irányokba fordultak. Michel Butor (1926- ) az 1960-ban megjelent *Degrés* (Fokozatok, 1960) után fölhagyott a regényírással, és költeményekkel, esszékkel, valamint olyan meghatározhatatlan műfajú alkotásokkal folytatta tevékenységét, mint például a *6 810 000 litre d'eau par seconde* (6 810 000 liter víz másodpercenként, 1965) című „sztereofonikus tanulmány”. A Beckett által nagyra becsült Robert Pinget (1919–1997) kezdettől fogva vonzódott az élő hanghoz. Nemcsak hang- és színjátékai bizonyították ezt, de *Quelqu'un* (Valaki, 1965) című regénye is, amelyből szívesen tartott felolvasásokat. Az 1985. évi Nobel díj nyertese, Claude Simon (1913–2005) térben és időben egymással összeegyeztethetetlen emléktöredékeket mondattani bonyolítással idéz föl olyan szép regényekben, mint a *Les Géorgiques* (Georgikon, 1981).

Robbe-Grillet esetében nem a regényírás volt az első alkotó tevékenység, amellyel kísérletezett. Tíz és tizenöt éves kora között festéssel próbálkozott, majd verseket írt. 1947-ben önként jelentkezett, hogy részt vesz Bulgária újjáépítésében – ottani beszámolója számíthat legkorábbi elbeszélő munkájának.

Első regénye, az 1949-ben befejezett *Un Régicide* (Királygyilkos) a képzelet és a hétköznapi világát állítja szembe egymással. Boris, a főszereplő kettős életet él. Mereven szabályozott társadalom tagjaként üzemben dolgozik, másrészt egy ködbe burkolt sziget partjain sétál. A könyv önéletrajzi jellege nyilvánvaló: az író Bretagne-ban töltötte gyerekkorát, később mezőgazdasági mérnöki oklevelet szerzett, majd a második világháború alatt két évig egy nürnbergi gyárban dolgozott. Itt találkozott Claude Ollier-val (1922- ), aki később társa lett az

„új regény” nevű mozgalom kezdeti szakaszában. 1945 után Robbe-Grillet kutató mérnökként dolgozott a „Gyarmatokról Származó Mezőgazdasági Termékek Intézeté”-ben. Elkészülte után az említett regényt a Gallimard Kiadónak ajánlotta föl, de visszautasításban részesült, s így egyelőre föl sem merülhetett benne a gondolat, hogy megszüntesse életének kettősségét. Az Antillákon a banánt megtámadó betegségeket tanulmányozta. Visszatérésekor úgy döntött, hogy a francia regény uralkodó szabályainak valamivel mérsékeltebb átalakításával próbálkozik. Egymás után írt három regényét egyesek a lélektani regény továbbfejlesztéseként, mások – például Roland Barthes – a technika emberének beállítottságát kifejező aprólékos, szenttelenül tárgyyszerű leírásokért méltányolták. A második könyv megjelenése után Robbe-Grillet fölhagyhatott a mérnöki hivatással, a harmadiknak szűkebb körben kedvező fogadtatása pedig arra készítette, hogy visszatérjen eredeti céljához, és egyértelműen megtagadja a lélektani hitelességnek a francia regényben száz évnél is régebben uralkodó szabályát. 1957-ben látott hozzá kéziratban maradt első regényének átdolgozásához, de az első tíz oldalon végrehajtott módosítások után arra a következtetésre jutott, hogy alkotói fejlődése szempontjából üdvösebb, ha inkább új könyv írására vállalkozik. A *Királygyilkos* végül csak 1978-ban jelent meg nyomtatásban, mikor szerzője néhány apró változtatástól eltekintve eredeti alakjában adta közre első regényét. A keletkezést a megjelenéstől elválasztó majdnem három évtizedes távolság annak megállapítására ad lehetőséget az olvasónak, hogy a *Királygyilkos* egyenetlenebb, ám ugyanakkor nehezebben hozzáférhető, merészebben kezdeményező alkotás, mint az utána írt három regény.

Boris életének kettőssége szervezőelemmé válik a szöveg fölépítésében: a könyv jelen idejű, első személyben és múlt idejű, harmadik személyben írt részek állandó váltakozásából áll. A belső és külső történés ideje hangsúlyozottan különbözik egymástól: a hős egy időben más évszakot él külső és belső világában. A könyv végére egyértelművé válik, hogy a váltakozó részeket nem lehet úgy fölfogni, mint a hős külső, illetve belső

világának ábrázolását. A képzelet hatása a harmadik személyű részekben is érvényesül. Borist attól kezdve foglalkoztatja a királygyilkosság gondolata, hogy egy sírkertben ezt a föliratot pillantja meg: „Ci-gît Red” (Itt nyugszik Red), s ő e betűket más sorrendben olvassa: „Régicide” (Királygyilkos). Később kiderül, hogy a Red név tulajdonosa életben van, tehát az olvasó azt gyaníthatja, hogy Boris nem látta, hanem elképzelte a sírkövet. Az író azután újabb következtelenséggel teszi lehetetlenné, hogy regényét úgy olvassuk, mint egy hivatalnok hétköznapi életének és képzelgéseinek visszaadását. A királyt lelövik, mielőtt Boris leszúrhatná, de Boris mégis véresnek látja saját kezét a bűntény után. Meghalt-e a király? A szöveg nem ad választ e kérdésre, pontosabban kétféle felelettel szolgál: egy ízben halottnak nyilvánítja, máskor viszont azt közli az olvasóval, hogy a puskalövések nem találták el az uralkodót, mivel az ismeretlen tettesek szándékosan a levegőbe lőttek. A királygyilkosság vagy megtörtént, vagy nem; a regény önnön jelentését teszi kérdésessé, s ennyiben szerzőjének lényegesen későbbi alkotásait előzi meg.

Robbe-Grillet legkorábban megjelent könyve, az 1969-ben Lucien Deroisy és René Micha (1923–1992) által mozivásznonra vitt *Les Gommés* (A rádiók, 1953) a *Királygyilkos*nál sokkal világosabban elárulja az elődöknek a hatását. Hőse, Wallas, számára ismeretlen városba érkezik, hogy kinyomozzon egy gyilkosságot. Az elidegenedés érzékeltetése egyfelől visszautal Kafka műveire, másrészt megelőlegezi Butor *L'Emploi du temps* (Időbeosztás, 1956) és Claude Ollier (1922–) *La mise en scène* (A színrevitel, 1958) című regényét. A város és a nyomozó találkozási során olyan létforma törvényszerűsége lép működésbe, mely kitörli a minőségi emberi kapcsolatokat – innen a cím egyik lehetséges jelentése. Wallas jellemzésekor az író a hasonmás korábbi szerepeltetéseiből merít ösztönzést. A nyomozó egyre inkább azonosul Garinával, a (föltételezett) gyilkossal. Megérkezésekor Laurent, a helyi felügyelő megjegyzi, hogy Wallasnak is olyan pisztolya van, mint amilyenből a Dupont ügyvédre rálőtt golyó származik, és mivel az ő fegyveréből is hiányzik egy töltény, akár

óra is terelődhetnek a gyanú. Egy részeg ember Wallast az eskabátos gyilkosnak véli. A vendéglős gyanúsnak találja és értesíti a rendőrséget. Igazolványát elővéve, Wallas megállapítja, hogy fényképén nem lehet megismerni, végül tévedésből neki adnak át egy Garinatinak címzett levelet.

Robbe-Grillet két irodalmi szöveget is idéz rájátszásszerűen: Sophoklész *Oidipusz királyát* és Graham Greene *Brighton Rock* (1938) című regényét. Kiemeli azt, ami közös a görög tragédiában és a bűnügyi történetben: az álcázott titkot, a peripeteiát, a fölismerést és a katarzist. A bűnügyi történetet roncsolja, hiszen az olvasó tudja, hogy Garinati fegyvere nem ölte meg, csak megsebesítette Dupont-t, akit orvos barátja, Juard, kórházban rejtett el, nehogy Garinati megbízói, egy titkos politikai szervezet tagjai megtudják, hogy kiszemelt áldozatuk életben van. Wallas – ki sem Dupont, sem Garinati külső megjelenését nem ismeri – a vélt gyilkosság helyszínére siet, mert föltételezi, hogy a gyilkos mindig visszatér a tett színhelyére. Este Dupont a lakására megy, hogy magához vegye szükséges iratait, mielőtt végleg eltávoznék a városból. A szobájában rejtőző Wallast a gyilkosnak véli, és rálő. Lövése nem talál. Wallas golyója viszont megöli az ügyvédet. A nyomozó így azonosult a gyilkossal, elvégezte annak föladatát.

Közben ezzel ellentétes folyamat is lejátszódik a nyomozó tudatában. Emlékképek derengenek föl benne: mintha valaha már járt volna ebben a városban. Érzi, hogy emlékeznie kellene valamire, de a várost csatornák szelik keresztül-kasul, és neki szüntelenül a felejtés vizébe kell néznie. Elhasználódott törlőgumija mintegy az önmegsemmisítést jelképezi, hiszen miközben kitöröl valamit, önmagát is elhasználja. Wallas érzékeli, hogy azért kellene emlékeznie, mert az emlékezet az önmagunkkal azonosulás föltétele. A nyomozás közben megáll egy papírüzletnél, és új törlőgumit keres. De hogyan is találjon a régivel azonos márkájút, miképpen lelje meg a folytonosságot a múlttal, mikor elhasználódott törlőgumiján a föliratból mindössze a két középső betű („di”) olvasható, neki pedig nem jut eszébe a radírgumi neve.

A vendéglőben a részeg találós kérdést akar megfajtatni vele: kiről lehet elmondani, hogy „reggel vak, délben vérfertőző, este apagyilkos”. Bejárja a várost, és a fáradságtól képzelegni kezd: szfinxet pillant meg a csatornában. Délben az egyik papírbolt árusában megismeri Dupont külön élő feleségét, aki régi fényképet mutat neki, melyen Dupont egy kisfiúval látható. Wallast a nő erotikus képzelgésre készíti. A rue de Corinthe-on egy térhez ér, ahol görög szekeret ábrázoló szobrot lát, amely az aláírás szerint egy Daulis (a Laius anagrammája) nevű szobrász munkája. A sok apró ismeret fokozatosan összeépül a tudatában. Megsejti, hogy gyerekkorát ebben a városban töltötte, mielőtt messze került a szüleitől. Amikor lelövi az ügyvéd lakásába lépő ismeretlent, már szinte biztosan tudja, hogy Dupontban saját apját találta meg, csak még azt nem gyanítja, kit ölt meg. Az olvasónak viszont tudomása van arról, hogy Dupontnak különélő fia van, akiről gyanúsan keveset lehet tudni, s így nincs kizárva, hogy ő a gyilkos. Wallas az akaratlan gyilkosság után a tükörbe néz, és azt látja, hogy idegfeszültségtől elgyötört arca most már azonos az igazolványképen láthatóval. Fáradtan leül, és kénytelen megállapítani, hogy lába megdagadt az egész napi gyaloglástól.

A cselekmény időszerkezete későbbi művek körmozgását előlegezi. Az előjáték reggel hat órakor kezdődik, az utójáték másnap reggel hatkor végződik. Garinati és Wallas pisztolylövés között egy nap telik el: mindkettő a megfelelő reggel előestéjén fél nyolckor dördül el. A nyomozó órája Garinati lövésének percében megáll, és a második lövés által okozott rázkódás indítja el. Robbe-Grillet szemében a körköröség tökéletesen zárt forma, mely önmagába fordul vissza, s kerületének minden pontja egyenlő távolságra van a középpontjától, mintegy önmagát tükrözi. Az író először a *Visions réfléchies* (Tükröződő látomások, 1954) című három rövid történetben juttatta érvényre a műalkotás öntükröző jellegét, majd az elbeszélést tükröző *Jelenet* (*Scène*, 1955) iktatott a szövegébe.

Hasonló eljárás figyelhető meg a *Le Voyeur* (*A kukkoló*, 1955) című regényben. Mathias mozihirdetést pillant meg. Az

sejthető, hogy a játszott film párhuzamosságot mutat a regény cselekményével. A körköröség itt is érvényesül: a főszereplő hajón érkezik egy szigetre, és ugyanazzal távozik a könyv végén. Mathias ezen a szigeten született, mégis idegenként látogat ide. Találkozik ismerőssel, de az kerül bármiféle utalást, amelyből a hős visszakövetkeztethetne arra, mikor és meddig voltak barátok. A táj egyes elemei az író szülőföldjét, a breton tengerpartot idézik meg. A tér és az idő egyaránt az analógiák útvesztőjévé válik. A szigeten minden ház egyforma, s Mathias hiába akar órákkal kereskedni, mert a lakosoknak már pontosan olyan karórájuk van, amelyet ő árul. Az elbeszélő szüntelen ismétlései – melyek a *Tükröződő látomások A helyettes (Le remplaçant)* című középső szövegétől kezdve az író megannyi alkotását jellemzik – akár Mathias neurotikus torzításai is lehetnek, mert a két nézőpont nem különül el egymástól. Amikor egy szigetlakó hírt hoz Mathiasnak tengerész fivérééről, ő először kijelenti, hogy nincs fivére, majd azt válaszolja: „Mind den fivérem tengerész.”

Roussel és Joyce műveihez hasonlóan, itt is szójátékok hívják föl a figyelmet a szöveg megmunkáltságára. A „voyageur” (utazó) egyúttal „voyeur” (leső). A kamaszlány neve Violette, mely szóban a kicsinyítő képző törékenységet sugall. A szöveg gyakran ismétlődő szavai: fillette (gyereklány), mouette (sirály), bicyclette, cigarette, cordelette (zsinór) vele rímelnek. A szó töve megbecstelenítést jelent, míg két betűt fölcserélve, a voilette (fátyol) szó valamiféle titok leplezésére enged következtetni.

Meggyilkol-e Mathias egy kamaszlányt, vagy csak képzelet, hogy ezt teszi? Bár minden erre a központi eseményre utal vissza, biztosat nem lehet tudni. Egyrészt Mathias és az elbeszélő nézőpontjának egymásra játszása miatt, másrészt azért, mert a történet idejéből hiányzik egy óra. A jelentést fölszabadító kihagyás a *La Jalousie (Rések, 1957)* című regényben is szerepet játszik. A francia cím egyszerre jelent féltékenységet és zsalut. A nő szerelmi kapcsolatát zsalu mögül megleső valaki visszafojtott első személy, jelenléte csak oly módon érzékelhető, hogy a szemlélteteket torzító távlatból látjuk. A banánfák aprólékos és

szüntelenül újrakezdett számolása lelki zavarra enged következtetni. A féltékeny férfi tudatában az egzotikus táj paranoiás elformalódást szenved. A „kukkoló” azonosítja magát a szálábúval, amelyet a nő barátja, Franck a légyott közben megöl. A szerelmespár által olvasott regény cselekménye párhuzamos magának a regénynek a történéseivel.

A hiány Robbe-Grillet három legkorábban kiadott regénye közül mindegyikben formaszervező: *A rádiókban* az eredeti gyilkosság, *A kukkolóban* egy órányi történet, a *Résekben* egy szereplő hiányzik. A nő és barátja, A..., illetve Franck egyazon szinten jelenik meg a szövegben, mindketten szereplők, a harmadik személy viszont csak elbeszélő, és ebben a minőségében jószerivel észrevétlen. Ezúttal az író a szerelmi háromszög történetét és a gyarmati regény műfaját fordítja ki. A valóság itt is kétséges, akár a megelőző regényben; a leírtak közép-amerikai házat mutatnak afrikai banánültetvényen. Míg a hajóra lépő Mathias jelene nyelvtani vonatkozásban is világosan elkülönült a gyerekkori emlékektől; a közeli múlttól („aznap reggel”) és a jövőre utaló várakozástól, addig a szerelmi háromszög megjelenítésekor az író mindvégig egyetlen igeidőt használ. Azt a találgatást, amelyet a megfigyelő csak elképzelt, ugyanabban a síkban ábrázolja, mint az általa hallott beszélgetést. Robbe-Grillet itt Flaubert elbeszélő módjához kapcsolódik, aki a *Bovarynéban* és az *Érzelmek iskolájában* nem választotta el időbeli megszakítással a főszereplő lelki szemei előtt lebegő jeleneteket a ténylegesen megvalósulttól, s így megtette az első lépést az idő távlatos (perspektivikus) ábrázolásától a síkszerűvé átalakításához. A különbség abból származik, hogy Flaubert-nél a befejezetlen múlt, Robbe-Grillet-nél viszont a jelen az uralkodó igeidő, ő már nemcsak az elbeszélő és az elbeszélés idejét azonosítja egymással, hanem e kettőt az olvasás mindig újra meghatározandó idejével teszi egyenlővé. A kilenc fejezet közül öt a „Most” szóval kezdődik. A szöveg egymást keresztező két rendezőelvet követ: egyrészt csigavonalszerű, mindig visszatér ugyanannak a jelenségnek különböző értelmezéseihez, másfelől az egymást követő részleteket a későbbiekben kü-

lön-külön, más összefüggésbe helyezve ismétli meg. A későbbi művek irányába mutat, hogy az író a nézőpont torzító tükrén keresztül a képzelet romboló-alkotó tevékenységét hangsúlyozza: a megfigyelő lelki szemei előtt a fénykép valósággá alakul át, a ház szobáinak a száma pedig minduntalan változik.

Az „új regény” feltűnését közvetlenül megelőző évek nagy hatású szerzője, Camus az emberi léthelyzet megjelenítésére törekedett. Robbe-Grillet azon fáradozott, hogy kizárja azt a kísértést, amely az olvasót a szöveg metafizikai túlértelmezésére, fogalmi kisajátítására ösztönzi. A korai művei mindazonáltal kevésbé állnak ellen efféle magyarázatokkal szemben. Legjobb példa erre a *La plage* (*Tengerparti fövény*, 1956) című rövidebb elbeszélés.

„Három gyerek megy a fövényen.” Ezt az első mondatot mozgások lassú, leíró elbeszélése követi. A leírásnak azonban már a kezdet kezdetén mélyebb jelentés tulajdonítható, mivel a nyelv nem zárja ki a metaforikus értelmezés lehetőségét. A gyerekek „kiúttalannak tetsző sziklafal és a tenger között” gyalognak, s e szembeállítás olvasásakor fölmerülhet a kérdés: vajon a három gyerek gyaloglása nem a kiszolgáltatottság és a szabadság allegóriája-e. A szereplők leírását értelmezés egészíti ki: „A kifejezésük ugyanaz: komoly, megfontolt, talán kissé nyugtalan.” Később a gyerekek vonulásának irányáról, sőt okáról is megtudunk valamit:

– Harangoznak – mondja a kisebbik fiú, aki középen halad. [...]

– Az első harangszó – mondja a nagyobbik. [...] Lehet, hogy ez nem is az első – folytatja a kisebbik – , hátha nem hallottuk az elsőt...

– Pedig azt is hallani kellett volna – válaszolja a szomszédja.

De emiatt nem változtatnak a járásukon és mögöttük ugyanazok a nyomok születnek fokozatosan, a hat mezítelen láb alatt.

– Az előbb még messzebb jártunk – mondja a lány.

Egy perc múlva a nagyobbik fiú, aki a sziklafal mellett halad, azt mondja:

– Még most is messze vagyunk.

Nem esik szó megérkezésről, de kulturálisan kötött jelentésénél fogva a harangszó a tárgyán túli világra (transzcendenciára) is utalhat, s akkor a szöveg úgy is olvasható, mint a transzcendenciát nem birtokló, de igénylő ember életútjának példázata. A transzcendencia lehetősége végtelen távolságba helyeződik. A végtelen képzele már *A kukkolóban* is jelen volt: a feketett nyolcas a számokban a végtelent jelöli, s e jelkép ismételt előfordulásának az is lehet magyarázata, hogy Mathiast állandóan nyugtalanítja, szinte gyötri a végtelen eszméje. Fiatalkorában Robbe-Grillet nemcsak mezőgazdasági mérnökként dolgozott, hanem az imaginárius számokat is tanulmányozta. Ezt föltehetően összefüggésbe lehet hozni azzal, hogy műveit egyre inkább lehetséges világokként és nem a létezőként föltételezett világ értelmezéseiként tervezze meg.

Nem élesen elkülöníthető két felfogásról, inkább egyazon dolog kétféle megközelítéséről van szó. Szemléletesen bizonyítja ezt regényei közül a *Dans le labyrinthe* (*Útvesztő*, 1959), amelyben az író a kaland elbeszélését egymásba játszatta az elbeszélés kalandjával. A cím utalhat Borges műveire, de Henry James *The Turn of the Screw* (A csavar fordulása) című történetére is, melynek főszereplője, a megnevezetlen nevelőnő útvesztőben találja magát, amikor értelmeznie kellene azt a helyzetet, amelybe került. Robbe-Grillet regényének elején egyetlen szereplőről esik szó, aki a szobájában történetet agyal ki, melynek kellékeit a körülötte látható tárgyakból (doboz, szurony, stb.) válogatja össze. A történet kezdetéhez kétféle módon jut el: egyrészt a falon lógó „Reichenfels bevétele” című metszet alakjai elevenednek meg, másfelől a falra vetődő lámpafényt megpillantva lelki szemei elé idézi az utcai lámpát, és hozzá képzel egy neki támaszkodó katonát. A történet végén ugyanennek a katonának a halálát egy orvos állapítja meg, aki azonosul az elbeszélővel. Az utolsó sorok arról tudósítanak, hogy az elbeszélő az asztalán hagyja a katona hátrahagyott emlékeit (azaz a dobozt ismét ott látjuk, ahol a könyv elején) és különböző papírlapokat (ezekre írta volna az egyetlen „valódi” szereplő a kitalált történetét?), majd elhagyja a szobát. A külső

és belső időnek, illetve térnek olyan kölcsönhatása fejlődik ki, mely burkoltan már az *Érzelmek iskolájában* megfigyelhető, hiszen Frédéric Moreau története két szinten játszódik: Mme Arnoux bensőséges szobájában és Párizs útvesztőiben. Csakhogy, míg Flaubert művében a két szint párhuzamosan fut, addig Robbe-Grillet könyvében egymásba toldódik. Az elbeszélő csak azt mesélheti el, ami itt és most vele történik, ugyanakkor az elbeszélés során kikapcsolja magát az őt körülvevő helyzetből, fokozatosan mindig mélyebbre hatol a máskor és másutt világába, s elbeszélőből szereplővé alakul át. A történetet a történet létrejöttének a folyamatával együtt hozza tudomásunkra. Nemcsak a katona téved el a körülmények útvesztőjében, hanem az elbeszélő is elveszíti a fonalat. A katonának fogalma sincs a doboz jelentőségéről, mégis egyetlen cél vezet, át akarja adni e tárgyat valakinek. Nem tudja, kinek és hol, és ezért szüntelenül keresi a végtelen folyosók útvesztőjében minduntalan eltűnő fiút, akitől útbaigazítást remél. Mindez az ellenség által végleg leigázott városban történik. Háború okozta sajátosan szorongatott léthelyzetben az eredetileg jelentéktelennek látszó doboz metafizikai súlyú lesz, a katona sorsa pedig a tragikum határán mozgó pátosz rangjára emelkedik.

Ebből az értelmezésből kiviláglik, hogy az *Útvesztő* úgy is felfogható, mint lélekállapotok és emberi helyzetek kifejezése. Megjelenésekor sokan így olvasták e könyvet. Mivel a közönség fokozatosan elsajátította a korai regények jelrendszerét, az *Útvesztő* már ismerősnek látszott, s a regény sikert aratott. A katolikus François Mauriacól a kommunista Jurij Bondarevig egy sor alkotó kifejezésre juttatta elismerését. Visszatekintve már fölvetődik a kérdés, nem egyszerűsít-e az olvasó, ha úgy értelmezi e regényt, mint a képtelen világban vergődő bűnbak történetét.

Robbe-Grillet nem hitt a szakosodás egyedül üdvözítő erejében. Úgy vélte, a személyiség megtartásának elengedhetlen feltétele, hogy az ember minél több irányú képességét próbára tegye. Kezdetől fogva ez az eszmény irányította tevékenységét. Huszonéves korában mezőgazdasági kutatómérnök lett. Egy

évtized múlva regényírásba fogott, negyvenéves fővel filmrendezésre vállalkozott, majd újabb tíz év múlva ecsetet vett a kezébe. Első szakmáját utóbb kénytelen volt maga mögött hagyni – bár ezt is sajnálattal tette, hiszen számottevő eredményeket, nyomtatásban is olvasható tanulmányokat mondhatott magának –, a háromféle művészi tevékenységet azonban egymással párhuzamosan folytatta.

Nálunk elsősorban az „új regény” képviselőjeként ismert. Miért vállalkozott filmek készítésére? Lehet arra hivatkozni, hogy kortársai közül Marguerite Duras is hasonló utat járt: előbb szintén Alain Resnais számára írt forgatókönyvet, majd saját maga rendezett, sőt Samuel Beckett is forgatott – igaz, csak egyetlen rövidfilmet. A magyarázat talán részben abban rejlik, hogy a mozgókép társadalmilag hatékonyabb művészet az irodalomnál. Franciaországban egy regény az elmúlt évtizedekben általában kétezer példányban jelenik meg; a húszeszes példányszámot már szép sikerként lehet elkönyvelni. Robbe-Grillet filmjeit többen nézték meg meg, mint ahányan olvasták a regényeit. Az 1975-ig ismert franciaországi számarányok alapján azt mondhatjuk, hogy legsikeresebb regényét harmincezer példányban vásárolták meg a kiadás évében, legsikeresebb filmjét viszont az első néhány hónapban már háromszázezer néző tekintette meg. Igaz, másrészt viszont gyanítható, hogy a befogadás mélységét tekintve filmjei kisebb hatást értek az írásainál. Azért érdemes ezt megjegyezni, mert tömörítő filmrendező, a fölvetett anyagnak mintegy tizedrészét használja föl, és filmjei általában többszörös megtekintést igényelnek.

A hatékonyság vágya mellett más is indokolhatta, hogy filmek készítésébe fogott. A szó szigorú értelmében nem tekinthető „író-rendezőnek”. Forгатáskor olyan igényeit élte ki, melyek kívül estek az irodalom körén. Rendezőként a mozgókép anyagában gondolkozott. Nem a lejátszás sorrendjében készítette a jeleneteket: filmjeiben az egymástól távoli részek kapcsolata elsődleges. A képet és a hangot többnyire külön-külön szerepeltette. Léteznek fotografikusnak nevezett filmek, amelyekben a részek elhatárolódnak egymástól, és vannak fo-

togramatikus filmek, amelyekből hiányzik az ilyen elhatárolódás. Robbe-Grillet keverte a szerkesztésnek e két ideáltípusát. A múltból Josef von Sternberget és Orson Welles-t, kortársai közül Jean-Luc Godard-t és Carmelo Benét érezte legközelebb magához, tehát olyan rendezőket, akik nem az éppen létező, hanem a létrehozandó közönségigény kielégítését tartották követendő célnak.

Fokozatosan sajátította el a mozgóképkészítés mesterségét. A *L'Année dernière à Merienbad* (*Tavaly Marienbadban*, 1961) az első film, amelyet összefüggésbe lehet hozni a nevével. Szándékosan fogalmazok ilyen óvatosan, hiszen ezt az alkotást nem lehet kizárólag az ő munkájának tekinteni, annak ellenére, hogy – a magyarul is olvasható – szöveg rányomta bélyegét e filmre. Alain Resnais-vel a „Százhuszonegyek” csoportjában találkozott, abban az értelmiségi közösségben, amelyik tiltakozást írt alá az algériai háború ellen. A film forgatásakor Robbe-Grillet tett kisebb engedményeket Renais-nek. A művet így sem akarták bemutatni. Először André Breton, Sartre és Antonioni számára külön-külön vetítették le, majd titkon csempészték be a velencei fesztiválra. Ott nagydíjat nyert.

A belső tér és idő megjelenítésekor Robbe-Grillet közvetlenül a szürrealizmus, közvetve a német romantika örökségéből merített ösztönzést. Ismeretlen férfi („X”) érkezik a szigorú konvenciókhoz kötött, sötét és útvesztőszerű kastélyba. Fölveszi a játszmat a kastély urával („M”: mari/maitre, azaz férj/gazda?), de ebben a kastélyban a háziúr akarától függetlenül is maga nyer meg minden játszmat. Az idegen férfi nem nyugszik bele a kudarcba. Arról próbálja meggyőzni az asszonyt („A”), hogy tavaly találkoztak Marienbadban, tehát a háziúr ellenőrzése alatt álló jelennel olyan múlt állítható szembe, mely kívül esik „M” hatókörén, azaz a tényleges nem azonos a valóságossal. A nő sokáig ellenáll, mert a kastély egyértelmű számára a biztonsággal. Az idegen férfi azonban nem lankad, és nagy erőfeszítéssel végül is arra tudja készíteni az asszonyt, hogy elhagyják a kastélyt és a fénnel elárasztott, mértani értelemben szigorúan szabályos kertbe lépjenek ki. A valahonnan

valahová vezető folyamat azonban kérdéssé válik, amikor a film végén a kezdő képeket látjuk. A célelvűséget körkörösé teszi kérdéssé.

A *Tavaly Marienbadban* Robbe-Grillet legkorábban vetítívászonra vitt, de nem legkorábban írt filmregénye. A korábbi szöveg megfilmesítését a *Marienbad* sikere tette lehetővé. Ezúttal már maga az író vállalkozott elképzelésének a megvalósítására. A két alkotás annyiban rokon egymással, hogy mindkettő hangsúlyozottan nem létező világot jelenít meg. Marienbad Goethe és Kafka fürdővárosa volt, az első világháború végétől helyette Marianské Láz né található a térképen. A *Tavaly Marienbadban* talán sosem létezett Közép-Európát idéz föl, a másik filmben elképzelt Konstantinápoly látható. Ettől eltekintve a két film különbözik egymástól. „X”-nek legalábbis látszólag sikerült közelednie a másik emberhez, „N” (narrateur: elbeszélő?), a *L'Immortelle* (*A halhatatlan*, 1963) főszereplője viszont teljes kudarcot szenved. A nagy múltú európai civilizáció örökségén nevelkedett tanár Isztambulba, a számára teljesen idegen Kelet világába kerül. Érintkezésbe akar lépni az őt körülvevő emberekkel, de sohasem tud tovább jutni az első lépésnél. Mikor kapcsolatot keres a látszólag független Leilával, eltűnik előle a nő. Kitartó, fáradságot nem kímélő keresés után végre megtalálja Leilát, aki láthatóan megpróbál kitörni környezetéből, de egy sötét szemüveges férfi kutyákkal üldözőbe veszi és a halálát okozza. N. ezután görcsösen ragaszkodik ahhoz, hogy legalább az emlékét megőrizze annak a kapcsolatnak, amely Leilához fűzte, ám a várost a felejtés vize veszi körül, és N. mindenütt azzal találkozik, hogy a jelenségek nem hagynak nyomot.

A *halhatatlan* sokszor utal Robbe-Grillet korábbi regényeire. A rokonság az *Útvesztő*vel különösen nyilvánvaló. Az alap helyzet hasonló: a film elején férfit látunk, akinek fényképei vannak Isztambulról és egy nőről. Miközben ezeket nézegeti, fel s alá járkál szobájában, időnként az ablakhoz lép, fölemeli a zsallat, és kitekint. Nem lehet eldönteni, emlékképekről van-e szó, vagy elképzelt kaland kiindulópontjáról. A történet a múlt földidézéseként éppúgy értelmezhető, mint kiagyalt esemény-

sorként, amely ugyanahhoz a női fényképhez tér vissza a film végén, amelyről az első kockákon elindult.

Az *Útvesztő* és *A halhatatlan* tükrözi alkotójuknak azt a szándékát, hogy megtörje a történet és a jellem folytonosságát. Az őket követő regény, *La Maison de rendez-vous* (A találkák háza, 1965) egyértelműsítette, hogy a történet és a leírás összefüggés-jellegű (metonimikus) kapcsolatait hasonlósági (metaforikus) viszonyok szorítják háttérbe. Ez a könyv nem egymáshoz térben vagy időben kapcsolódó jelenetekből, hanem egyazon jelenet változataiból áll. A szöveg szüntelenül visszatér ugyanahhoz a gyilkossághoz, amelyet az elbeszélő tizenháromszor mesél el és mindig másként: a gyilkos, az eszköz és az áldozat egyaránt megváltozik. A jellemek elveszítik körvonalukat, átalakulásban vannak. Hol több szereplő azonosítódik egymással, hol egyazon szereplőről derül ki, hogy valójában több személy. Ismét hangsúlyozni kell, hogy Robbe-Grillet itt is az elbeszélés természetéből és történetéből adódó lehetőséghez folyamodik. Több jellemnek egymásba játsása már a hasonmásokat szerepeltető korábbi alkotásokban megfigyelhető. Odette de Crécy, a félvilági hölgy és a későbbi Mme Swann, a választékos ízlésű Charlus báró és a mellénykészítő Jupien kiszolgáltatottja között nincs folytonosság, ezek a jellemek nem fejlődnek, inkább hirtelen megváltozva jelennek meg. Swann és Marcel, vagy Gilberte és Albertine személyisége olykor egybemosódik, tulajdonságaikat nehéz szétválasztani. *A találkák házá*nak főszereplője, Manneret Johnsont hol saját fiának, hol Georges Marcha(n)t-nak, hol Tchangnak, hol Sir Ralphnak, hol Boris királynak véli. Ugyanannak a szereplőnek mindig más a foglalkozása – mind Manneret, mind Johnson fölváltva említődik festőként, orvosként, illetve kábítószercsempészként. Az író analógiás rácsot használt a cselekmény rendezőelveként. Kifejtés helyett nevekkel hozza tudomásunkra a szereplők egymásra utaltságát (*Kim* – *Kito*, *Kito* – *Johnstone*, *Manneret* – *Bergmann*, *Marchant* – *Tchang*), és köznevek esetében is a többértelműséget aknázza ki (héroïne: hősnő/heroin).

A könyv élén, a címlap utáni oldalon a következő szöveg áll:

„A szerző fontosnak véli, hogy leszögezze: ez a regény semmi-féle módon nem értelmezhető úgy, mint dokumentum Hongkong angol főhatóság alatti területéről. Bármiben is emlékeztessenek rá a szintér és a helyzetek, csakis objektív és nem objektív véletlenről lehet szó.” Egyet lapozva ezt olvashatjuk: „Ha akad olyan olvasó, aki gyakran látogatja Távols-Kelet kikötőit, s úgy véli, hogy az itt leírt helyszínek nem egyeznek meg a valósággal, akkor az író – aki élete legnagyobb részét ott töltötte – azt tanácsolja neki, térjen vissza oda, és alaposan nézzen körül: az ilyen éghajlat gyorsan megváltoztatja a dolgokat.”

Robbe-Grillet szerint az alkotó voltaképpen mindig ugyanazt a művet teremti újra. A későbbi mű részben fedi a korábbiakat, mert a régebben létrehozott bele akar avatkozni a jelenleg készülő alkotásba. Ez a felfogás hátrányokkal járhat, önismétlést, modorosságot okozhat. *A találkák házá*nak alakjai közül sokan már korábbi művekben is feltűntek: Boris a *Királygyilkosban*, Marchat *A rádiókban*, Jacqueline *A kukkolóban*, A(va) *Résekben* és a *Marienbadban* szerepelt, Manneret neve pedig beilleszkedik az *Útvesztő* nedveinek sorába (Matadier, Montoret, Montaret, Montalet). A könyv az érzelgős bűnügyi történetek és útikalauzok közhelyeit rájátszásszerűen, kifordítva idézi. A történet színészi alakítások sorozata, erre utalnak a nevek (Bergmann: Ingrid Bergman, Lauren: Sophia Loren, Johnson: Van Johnson, Marchand: Georges Marchal, im: Kim Novak, Ralph: George Raft).

*A találkák házá*t követően Robbe-Grillet négy filmet készített. Míg először más használta föl az író forgatókönyvét, majd előre megírt szövege alapján ő maga forgatott, addig ezekben az alkotásokban a leírt szó kiiktatásával közvetlenebb filmszerűségre törekedett. Közülük a *Trans-Europ-Express* (*Transzeurópai expressz*, 1966) nálunk is sikert aratott. A bűnügyi történet feszültsége arra is visszavezethető, hogy a döntő események bekövetkezte előtt a hang elhallgat, és a magára maradó kép fenyegető hatást kelt. A történet a Párizs és Antwerpen közötti vonaton játszódik. A szereplők egyik csoportja a francia fővárostól Belgium felé, a többiek az ellenkező irányban utaznak.



A Jean-Louis Trintignant főszereplésével forgatott bűnügyi történettel párhuzamosan egy Alain Robbe-Grillet által meg személyesített filmrendező is feltűnik a vetítövásznon, aki éppen egy film első terveit készíti, s így a nézők egy része azt hitte, hogy az alkotó önértelmezését látja, holott a filmben látható rendező Jean névre hallgat és nincs tudomása a képernyőn láthatók egy részéről. Jean ötletei és a történet közötti viszony nem összhang, hanem feszültség. A korábbi művekhez képest a *Transzeurópa expressz* annyiban hozott újat, hogy felbontotta azt a keretet, amelybe az elbeszélő történetét az *Útvesztő* óta befoglalta. A történet főszereplője, Elias a kokaincsempészsére alkalmas bőröndöt és a szadisztikus képekkel tele újságot már a rendező feltűnése előtt megvásárolja, tehát nemcsak a rendező teremti a történetet, hanem fordítva is. A bűnszövetkezetet és a rendőrséget látszólag ellentétes cél vezeti, valójában mindkettő arra törekszik, hogy Eliast eltegye láb alól.

Eliast lelövik, de a film végén Trintignant éppúgy hazamegy, miként a rendezőt alakító Robbe-Grillet. A *L'Homme qui ment* (Az ember, aki hazudik, 1968) főhőse azt mondja, hogy elvesztette az felsőkabátját, holott a kérdéses ruhadarabot még Elias hagyta a vonatban. Igaz, mindkét kitalált hőst ugyanaz a színész alakítja. Ettől a kapcsolattól eltekintve a későbbi film annyiban különbözik elődjétől, hogy a szöveg kisebb, a kép és a hang nagyobb szerepet játszik benne. E két utóbbi ellentmond egymásnak: a néző madárszót hall, de híre-hamva sincs madárnak. Robbe-Grillet a vetítövásznon is széttöri a történetet. A vágásokkal a jellem folytonosságát is kétségessé teszi. Boris egy bár pultjára ugrik. Mozdulata közben vágás következik be: Jean ugrásának a végét látjuk, aki hamis földemre érkezik a lábával. Boris Varissa és Jean Robin egymás hasonmása. A kétarcú lény olykor Don Juan, olykor Boris Godunov, olykor *A kastélyban* szereplő K. alakját idézi föl.

A képszerűség lehetőségeinek további bővítése jellemzi a *L'Éden et après* (Az éden és ami utána következik, 1970) című alkotást, amelyben Mondrian vásznai értetik meg a nézővel a tuniszi falvak elrendezésének mértani törvényszerűségeit.

Rendezőjének ez az első színes filmje. Robbe-Grillet korán vonzódott a színek világához, hiszen már nagyon korán festett. 1973-ban újra ecsetet vett a kezébe. Formavilága az amerikai pop art művészetnek (Rauschenbergnek, Lichtensteinnek, Rosenquistnek) a törekvéseivel mutat hasonlóságot. A fokozódó képszerűség növelte a távolságot Robbe-Grillet filmjei és regényei között, de kapcsolatukat nem tüntette el. *Az ember, aki hazudik* és *Az éden* külön-külön azt a két szerkezeti elvet követi, mely a velük majdnem egy időben keletkezett, *Projet pour une révolution à New York* (Egy New York-i forradalom tervezete, 1970) című regényben együtt szerepel: az elsőben az elbeszélés és a történet szüntelenül semlegesíti, kitorli egymást (a néző zsúfolt utcáról hall, de üreset lát), a másodikban a történet tizenkét elem tízféle társításából adódik, kártyajátékhoz és a sorszerű (szeriális) zenéhez hasonlóan. A kép mellett a zene is fontos alkotóelem e filmekben. Messiaen egykori tanítványa, Boulez baráti körének tagja, a zeneszerző Michel Fano (1929-) a rendező egyenrangú társszerzőjének tekinthető, különösen az *N. a pris les dés* (N. kézbe vette a kockát, 1970) című alkotás esetében, amely voltaképp az *Éden* képernyőre átdolgozott változata. Ebben a nem egészen másfél órás alkotásban először két fiatal lányt látunk, akik talán testvérek, majd egy kockákat kezében tartó fiatalembert, aki értelmezőként szerepel a filmben. Az *N.* kezdőbetű többféleképpen magyarázható, éppúgy lehet a „narrateur” (elbeszélő), mint a „nemo” (senki) rövidítése. Több képsor váltakozik egymással, oly módon, hogy a néző aligha tud összefüggő történetet fölépíteni magában. Befejezőként az elbeszélő-értelmező arra figyelmeztet, hogy a játéknak nincs előzetes jelentése, a befogadó a játékos, az ő döntése, milyen jelentéssel ruhazza föl a képek sorát.

A vágás az *Egy New York-i forradalom* tervezetének is legfőbb jellemzője. Ez a regény egymásba átforduló tereket jelenít meg. Közülük hármat emelnék ki. Az első az árucarnok, a jelen, a fiatalok, a szüntelenül forgó pénz, a fogyasztás állandóan ismétlődő világa, melyben az úgynevezett valóság csak mítosz. A modern nagyváros mítosza szerint New York az erőszak és

a reklám megtestesülése. Közhelyek (sztereotípiák) alkotják az itt lakók közös emlékezetét, akik a ponyvaregények kétkiterjedé-  
ses közegében élnek. Egyedül a forradalmárok törődnek a jövő megtervezésével. Az ő gyülekezési helyük, dr. Morgan rendelő-  
je a második színtér, amely fontos szerepet játszik a szaggatott törté-  
tésben. Mivel az árucarnok hatalma korlátlan, a terve-  
zett forradalom csak hamis lehet, mindössze annyiból áll, hogy bizonyos számú termék és nő áldozatul esik. A jövő ironikus,  
a tragikum a múlté, melynek emléke kizárólag az elbeszélő há-  
zában él. Itt, ezen a harmadik színtéren lakik az öreg bolond király, Boris, a történetmondó képzeletének szülőtte. Ide vonul  
vissza az elbeszélő. Valahányszor magára húzza az ajtót, kény-  
telen tapasztalni, hogy nem tudja kizárni a külvilágot. Bent és  
kint, én és nem-én, első és harmadik személy egymásba játszik.  
Hol az elbeszélő találja ki a történetet, hol a történet teremti az elbeszélőt. Hol úgy mutatkozik be az elbeszélő, mint a regény-  
ben megjelenő tér és idő föltétlen ura, hol a maga teremtette  
fikció elől menekül, végtelen csigalépcsőn rohan le, miközben  
a lángokban álló épület bármelyik pillanatban a fejére omolhat,  
és ő hiába próbál visszahúzódní magányába, kénytelen azt ta-  
pasztalni, hogy ajtaját ő maga zárta be belülről. „Elképzelt” és  
„valódi” egymásba fordul át. Egy kulcskészítő egy kulcslyukon  
át gyilkossági jelenetet figyel. Erősen rövidlátó, s nem veszi  
észre, hogy a nyíláson át egy könyv címlapját nézi, vagyis a je-  
lenetet csak elképzele e könyvborító s az általa olvasott ponyva-  
regények alapján. A szereplők átváltozáson mennek keresztül.  
A regény vége felé a kulcskészítő leveszi álarcát, s ekkor kide-  
rül, hogy nem más ő, mint Ben Saïd, a regényben tevékenykedő  
terroristák mindenütt keresett vezére. Az utolsó lapokon Ben  
Saïd az elbeszélővel válik azonossá.

A túlburjánzó ellentmondások azt a hatást kelhetik, hogy  
a szöveg elolvasásával egyidejűleg írja önmagát. A regény ál-  
lóképszerű első négy-öt oldalán a fehér és a fekete az egyedüli  
szín, a cselekmény fokozatos megindulásával más színeket jelző  
szavak kerülnek a szövegbe, majd a vörös lesz uralkodóvá, s et-  
től kezdve a szöveg olyan alapszavak köré szerveződik, amelyek

mind a vörös változatai, a jelentett vagy a jelentő vonatkozásá-  
ban. A vörös egyrészt tűzzel, égéssel társítódik, mely az önmagát  
gerjesztő szöveg önjelképe, másrészt a vérrel, a forradalommal.  
Az ilyen metaforikus, tehát jelentéstani összefüggések alkotják  
a regény egyik formaalkotó elvét. A másik rendezőelv alaktani:  
a vörös („rouge”) vele közvetlenül és közvetve rímelő szavakhoz  
kapcsolódik. Így lesz a szöveg alapszava a család („goure”), az  
arany („or”), a halál („mort”), a Morgan és a kesztyű („gant”).  
A jelentett és a jelentő hasonlósága alapján létrehozott nyelvi  
társítások azután további összefüggésekhez vezetnek. Az efféle  
bonyolításra csak egy példát említenék. Az égést ábrázoló je-  
lenetek egyikében Joan Robeson, a banditák által fenyegetett  
utcalány rajta hagyja a vasalót a ruhán. A megperzselt ruha  
(„robe grillé”) a jelentő hang-, illetve betűalak vonatkozásában  
a szerző címlapon feltüntetett nevének a változata.

Az efféle szójátékoknak értelem szerint nincs helye a mozi-  
ban, de az írott kultúra Robbe-Grillet későbbi filmjeire is ha-  
tott. A *Glissements progressifs du plaisir* (Az élvezet előre ha-  
ladó érintései, 1974) Jules Michelet (1798-1874) *La Sorcière*  
(A boszorkány, 1862) című könyvének, pontosabban a Roland  
Barthes *Michelet par lui-même* (1954) című kötetében találha-  
tó elemzésnek ösztönzésére keletkezett. A kiváló tizenkilence-  
dik századi történész azt fejtegette, hogy a távolabbi múltban  
az egyház és a hűbériség ellen lázadókat bélyegezték boszor-  
kányoknak. A cím többértelmű: első szava a jelentés csús-  
ztatásaira is utalhat. A történet egy része egy lakásban játszó-  
dik, amelynek fehérsége a szabad világot jelképezi. Várbörtön  
képviseli a szembeállítás másik felét. Sötét folyosók vezetnek  
a cellába, de az éppúgy vakítóan fehér, mint a lakás. A cellában  
vízcöpögést hallani, ám a lakás mennyezetén is van egy csap,  
s a belőle csöpögő víz ugyanezt a hangot adja. Különböző tere-  
ket ugyanaz a hang kapcsolja egymáshoz.

A *Marienbad* és *A halhatatlan* előre megírt szöveg alapján  
készült, a következő filmek forgatását viszont nem előzte meg  
nyelvi megfogalmazás. Az *élvezet előre haladó érintései* ismét  
olvasható könyvalakban. A szöveg a bevezetést leszámítva

három részből áll: kivonatból („Synopsis”), párbeszédsorból („Continuité dialoguée”) és a vágások leírásából („Relevé du montage”). Az első a film elkészítése előtt, a harmadik utána készült, a másodikban kétféle betűtípus különíti el egymástól a forgatás előtt és után készült részeket. Lényegében három értelmezést kapunk ugyanarról a filmről. Az elsőben nagy fokú a folytonosság, így a jelentés is világos. A párbeszéd már szaggatottabb, többértelmű, a plánok leírásában pedig tovább nő a töredezettség és a rejtvénytűszerűség. A film egy óra negyvenöt percig tart. Egy Alice nevű kamaszlányt egy nyomozó – akit Trintignant alakít – azzal vádol, hogy meggyilkolta Norát, akivel együtt élt. A nyomozó távozása után egy vizsgálóbíró, egy pap, majd egy apáca keresi föl Alice-t, aki a saját képzelgéseiről mesél vallatónak, annyira hatásosan, hogy mindegyiküknél tudathasadást okoz. A börtönben védőügyvédnő látogatja meg a lányt, és megkísérli fölidézni a múltat. Arra kéri védencét, mutassa meg neki, hogyan is cselekedett a bűntény elkövetésekor. Alice-t a védőügyvédnő Norára emlékezteti. (A filmben a két szerepet egyazon színésznő játssza.) Eleget tesz a kérésnek, és őt is megöli. Ekkor beállít Alice-hoz a nyomozó, és közli a lánnyal, hogy ártatlan, mivel megtalálták Nora gyilkosát. Amikor az ágyon megpillantja a halott ügyvédnőt, egyszerűen annyit mond: „– No jó... Akkor tehát minden előlről kezdődik.”

Robbe-Grillet némely filmjében szerephez jut a humor. A *Le Jeu avec le feu* (Játék a tűzzel, 1974) már a térvágást is használja humoros éllel. Hálósobák sorát látjuk. Mikor kinyitják az egyik ajtót, hangversenyterem tárul elénk. Trintignant bajusszal Franz néven a hős segítőjeként, bajusz nélkül Francis néven ellenfeleként szerepel. Ironikus humor a hatása annak, hogy Sylvia Kristel saját színészi múltjával, pontosabban az *Emmauelle* című erotikus filmben alakított szerepével együtt van jelen.

A hetvenes évek elejétől Robbe-Grillet több kötetben is érvényre juttatta szöveg és kép együttlétét. Midőn *Les Demoiselles d'Hamilton* (Hamilton kisasszonyai, 1972) címmel jelent meg egy könyv, vállalta, hogy a néző-olvasó feszültséget fog találni a brit fényképész David Hamilton (1933– ) aktfényké-

pei és az ő szövegei között. A *La belle captive* (A szép fogoly-nő, 1975) című regény írásakor a belga szürrealista festő René Magritte (1898–1967) hetvenhét festményét vette kiindulópontnak. A cím Magritte egyik 1967-ben készült művének az elnevezése. A kép baloldalán felhős eget látni. A jobboldalon függöny előtt festőállványon olyan vászon fekszik, amelyen a felhős ég folytatása van lefestve. Ily módon műalkotás és valóság viszonyával szembesülünk. A szép fogoly kifejezés tehát átvitt értelemben veendő: a művön belüli alkotás a rajta kívüli világ foglya. Robbe-Grillet szövege ezt a viszonyt kettőzi meg. A „kitalált” harmadik személy a tényleges elbeszélő első személyével azonosítódik: „A férfi egyedül van a csöndben, a cellájában. Lassanként, mintegy óvatosan észreveszem, hogy ő alighanem én vagyok [...] másodszor is érzékelem, hogy megfigyelésnek alávetett alany tulajdon magammá válik.” Csakhogy ez a „valódi” én is „kitalált”. A hangnem, a ki nem mondottra utalás adja a szöveg különösségét. Már a felütés is ezt bizonyítja: „olyan kövel, amely csöndben, függőlegesen, mozdulatlanul zuhan.”

Nyolc évvel *A szép fogolynő* című regény megjelenése után került a közönség elé Robbe-Grillet ugyanilyen című filmje, melyet Magyarországon is sikerrel játszottak. Míg a fölíratokat olvassuk, Wagner zenéje szól, *A Rajna kincse*, azaz *A Nibelung gyűrűje* bevezetése. Az első képek a történetnek néhány olyan elemét sorakoztatják föl, amelyek később többször is fognak ismétlődni. Tengerparti tájat látunk képkerettel, majd fiatal nőt, amint motorkerékpáron száguld. Végig olyan férfi játssza a történetmondó szerepét, aki azonos is, meg nem is a főszereplővel. A hangja szenttelen, s így távolság érzékelhető az elbeszélő és a hős jelene között. „Matchu-club” fölíratú mulatóban vagyunk. A fiatal férfi bárpulnál ül, a többiek táncolnak. „Egyedül voltam. Vártam. Fogalmam sem volt, mióta és mire. Üresnek és áttetszőnek éreztem magam, mint aki fölösleges a táncolást mímelők között. Nemtörődömségből talán kicsit többet ittam a kelleténél. A szervezet nem adott munkát, mint-ha nem bíznék bennem. Haszontalan voltam. Vártam.”

E talányosnak tetsző helyzetből akkor mozdul tovább a történés, amidőn a férfi vodkát kér paradicsomlével. „– Bloody Mary-t... igenis, uram” – válaszolja a kiszolgáló, s a szójáték előre mutat: a hősnőt Máriának fogják hívni, s lájuk majd, amint véresen fekszik a földön.

A férfi csinos szőke lányt pillant meg a mozgó tömegben. Fölkéri egy táncra. A lány kihívóan viselkedik, de nem hajlandó elárulni kilétét. „– Nincs nevem. Sajnos, elveszítettem. Ha majd megtalálom, közölni fogom Önnel... Van telefonom, de éppen elromlott, és így nem lehet fölhívni. Ha mégis megteszi, ezt hallhatja: – Ilyen számon nincs előfizető. [...] Ha kedvem van hozzá, úgyis megtalálom Önt. Talán ma éjjel, talán soha, vagy talán tegnap.”

A tánc után ismét a bárpulnál látjuk a férfit, ahonnan telefonhoz kéri. Ekkor halljuk először a nevét: Walter Naime-nek hívják. A „főnök” beszél vele, akinek neve – Sara Zeitgeist – első hallásra ironikusan játékosnak vélhető, de nem zárja ki a mélyebb értelem lehetőségét: az idő szellemére utal, amely kiemeli a férfit az időtlen álomszerűségből. Éppen ezért érthető, hogy Walter hiába keresi a lányt, amikor visszamegy a táncterembe. Sőt, annak is lehet átvitt értelme, hogy Sara Zeitgeist temetőben ad találkozót Walternak. A jelenet rövid: a főnök utasítja beosztottját, hogy vigyen el egy levelet Henri de Corinthe-nek. A szembeállítás nyilvánvaló: a mulató állapotszerű, tétlen légköréből célképzetes, cselekvő létformába kerültünk.

A történet előrehaladó folytonosságát szüntelenül kifelé irányuló utalások szakítják félbe. A Korinthosz név az európai kultúra távoli korára, a legendák időtlenségére, s egyszersmind az Oidipusz-történetre is visszautal. Amikor Walter a kocsiába ül, hogy teljesítse a föladatot, a sötétben olyan erdei úton hajt tova, mint az Isztambul valóságosvilágban bolyongó tanárember, *A halhatatlan* szereplője. Walter női testet pillant meg az út közepén s ezért megállni kényszerül. Fölismeri a titokzatos lányt, akivel táncolt. Látván, hogy a lány megsebesült, és hátul össze van kötve a keze, a kocsiába emeli őt. Hosszabb keresés után megáll egy ház előtt, hogy orvosért telefonáljon. Vastrácsos

kapun engedik be a kivilágított épületbe, ahol éppen fogadást tartanak. Csupa fekete ruhás férfit látunk magunk előtt.

Zenei átvételek is bonyolítják a jelentést. Az országúton vezetés közben Walter bekapcsolja gépkocsijának rádióját. A hang Schubert *A halál és a lányka* címen ismert, 1824-ben írt (D. 887. számú) vonósnégyesét említi, noha valójában ugyanennek a szerzőnek 1826-ban keletkezett G-dúr vonósnégyese (D. 887) hangzik föl. A titokzatos szertartásra emlékeztető fogadáson *A Rajna kincse* zenéjéből hallunk. Walter orvosért akart telefonálni, mire az egyik vendég annak mondja magát. Dr. Morgan ő, Robbe-Grillet több korábbi művének szereplője, kinek neve a halálra („mort”), sőt s hullakamrára („morgue”) utal. A képsor szakadozottabbá válik, és fölgyorsul a történetmondás. Az „orvos” rázárja az ajtót Walterra és a lányra. A következő pillanatban egy heverőn fekvő, meztelenül látjuk a nőt. Összeölelkezik a férfivel, majd beleharap a nyakába. Walter lidérces álomba merül.

Magritte képeinek változatait látja maga előtt. Képeret s benne függöny jelenik meg, tengerparttal a háttérben. A keret közeledik hozzánk és elválik a függönytől, amelyet meglobogtat a szél. Sirályok rikoltozása hallatszik. Walter fölébred, keserveset kiált, majd újra álomba merül. A lány az ágy végének rácsai mögül nézi a férfi szenvedését.

Másnap reggel magához térvén, a hős teljesen üres házban találja magát. A falon Magritte képe, *A szép fogolynő*, bal sarkán női cipővel kiegészítve. A lánynak hült helye, de Walter megtalálja a láncot, amelyet előző este ő vett le a nő kezéről. Ez olvasható rajta: „Marie-Ange Van de Reeves”. A németalföldi hangzású névben könnyen fölismerhető a túlvilágra utaló „angyal”, valamint az „álom” (rêve) szó.

Walter romokban találja az épületet. Kimegy a kertbe, s ott is pusztulás nyomai veszik körül. Mintha orkán söpört volna a vidéken. Ekkor eszébe jut a küldetése. Kocsiába száll, és elindul, de visszatérnek az álmokképek, és olyannyira megzavarják, hogy eltéved. Végre talál egy kávézót. Amikor bemegy, a kiszolgálónő újságot mutat neki a lány képével. A cikk arról tudósít, hogy a lány eltűnt Henri de Corinthe-tal kötött esküvője után.

A rejtély nem hagyja nyugodni a férfit. Visszatér a házhoz, ahol az előző éjszakát töltötte, de nem tud bejutni a rácsos kapun. Hiába próbál csöngetni, kezében marad a gomb. Egy kerékpáros fiú tűnik fel. Azt állítja, hogy senki nem lakik a házban. Tudakozódják a szomszédnál, bár az különös ember. Walter tekintete egy halom szemétre esik. Vérteljes női cipőt talál a sok kacat között. Némi gondolkodás után a zsebébe rejti.

„Morgan klinika”. Ez a fölirat áll a szomszéd házon. Walter örült lánnyal találja szemben magát a folyosón. Szóba elegyedik vele, de hamarosan jön az orvos, aki ki akarja dobni a betolakodó idegent. Walter őt is a szomszéd házról faggatná, de az orvos csak annyit közöl vele, hogy a „Villa Seconde” már tíz éve lakatlan. Ekkor Walter fölismeri, hogy Morgannal beszél, ám az orvos tagadja, hogy valaha találkoztak volna. Elutasító magatartása csak akkor változik meg, amidőn sebet vesz észre Walter nyakán. Megvizsgálja a férfit, majd italt kényszerít bele.

Waltert nyugtalanság fogja el. Henri de Corinthe irodájába siet, mert azt gondolja, hogy saját sorsának titkát az ő segítségével fejtheti meg. Az irodában közlik vele, hogy Corinthe meghalt. Morgan doktor a holttest fölé hajol, és azt állítja, hogy szívészélhűdés okozta a halált. Ugyanolyan sebet lehet látni Corinthe nyakán, mint Walterén. Hirtelen megjelenik Francis nyomozó, aki részint a neve, részint a szerepét alakító színész (Daniel Emilfork) révén Robbe-Grillet korábbi filmjeinek ármánykodó mellékszereplőjét idézi föl. Arra kéri Waltert, adja oda neki, amit a jobb zsebében rejtett el. A férfi kelleetlenül előveszi a vérteljes cipőt, mire a nyomozó fölmutatja a párját, majd elveszi a „bizonyítékot” Waltertől. Kárpótlásul egy csomó képeslappal ajándékozta meg, amelyek egytől egyig Magritte *A szép fogoly* című festményéről készültek, a cipő képével kiegészítve. Walter föltépi a levelet, amelyet főnöke szánt Corinthe-nek. Vérteljes cipőt ábrázoló képet talál benne, melynek hátlapján ez olvasható: „Drága grófom, nem emlékezteti ez valamire? – Sara Zeitgeist.”

Az újabb képsor a főnök lakásába vezet bennünket. Sara azal gyanúsítja Waltert, hogy titkol valamit előle. A férfi annyit

válaszol, hogy nem érzi jól magát. Hirtelen zaj hallatszik kívülről, és Sara magára hagyja Waltert, hogy megnézze, mi is történt. A férfin ismét úrrá lesznek a lázálmok. Vörös függöny előtt megjelenik Marie-Ange. „Mintha félnél tőlem, a menyasszonyodtól” - mondja a férfinak. Walter riadtan, sőt kétségbeesetten válaszol: „– Miféle... régi bűnért üldözöl, te menyasszonyi díszbe öltözött démon?”

Talán egy fölízgatott, meggyötört lélek belső képeit látjuk magunk előtt. Tengerparti táj jelenik meg, előtte félrehúzott függöny és Marie-Ange, feketébe öltözött férfiakkal. Robbe-Grillet elemeire tördeli szét a korábban már látottakat, majd új társításban, néhány új elemmel keverve tárja elének őket. A fekete ruhások a szoba ablakán tekintenek be, ahol Walter tartózkodik, s ez a rész Magritte egy másik festményét, *A szüretnek hónapját* (1957) idézi: egy szoba nyitott ablakára látunk rá, melyen keresztül sötét ruhás férfiak néznek ránk. Ismét Schubert zenéje szól, miközben a hang azokra a variációkra utal, amelyeket a zeneszerző saját korábbi művének, Mathias Claudius költő *A halál és a lányka* című versére 1817 februárjában írt dalának (D. 531) témájára készített. (Ez a d-moll vonósnégyes második, Andante con moto tétel.) A költemény álom és halál testvériségéről szól. A zenét dörömbölés hangja szakasztja meg. Sara betöri az ajtót, majd felelősségre vonja Waltert, amiért bezárkózott. A férfi tagadja, hogy a kulcshoz nyúlt volna. Ekkor a nő észreveszi, hogy Walter megsebesült a nyakán, és orvost akar hívni, de a férfi hevesen tiltakozik. A főnök közli beosztottjával, hogy Corinthe halála után már nincs értelme a küldetésének.

A férfi ellenállhatatlan kényszert érez arra, hogy visszatérjen a Matchu-clubba. Amikor meglátja az előző napi felszolgálót, azonnal a szőke lány iránt tudakozódik. Előveszi zsebéből az újságot és megmutatja a fényképet. A bárfi fölismeri az arcot, de azt állítja, hogy ez a lány nem lehetett ott előző nap a mulatóban, mert hat vagy hét éve halott. Egy szellemidéző tanárnak, Van de Reeves-nek a lánya, s Corinthe gróf menyasszonya volt. A nászútja során halt meg, homályos körülmények között.

A felszolgáló egy cipőt mutat Walternak. Takarításkor találták. „– Elvihetném emlékébe?” – kérdezi Walter. Azt a feleletet kapja, hogy egyik társa éppen az előbb állt elő hasonló kéréssel. A háttérből előlép Francis. Megállapítja, hogy valaki egyre több hasonló cipő elhelyezésével akarja megzavarni a nyomozást, de őt már nem lehet megtéveszteni, mert egyértelműen Waltert tartja első számú gyanúsítottnak. Ennek leszögezése után Sara Zeitgeist hogyléte iránt érdeklődik, akit egy társügynökség képviselőjeként emleget. Sőt arról is tud, hogy Walter „Morgentodt”-tal is kapcsolatban áll. A névnek ez a változata („morgen”: holnap, „tot”: halott) megerősítheti azt az előérzetünket, hogy a történetnek komor kimenetele lesz.

Francis odaadja Walternak a szellemidéző tanár címét, és a főszereplő azonnal a Chemin des Mortes-ra (a halottak útjára) siet – Van de Rees lakása ugyanis ott található. A tanárt egyáltalán nem lepi meg, hogy valaki előző éjjel az ő meghalt lányával táncolt, hiszen a múlt héten ő is Marcel Proust mellett ült egy moziban. A regényíró éppen egy öreg hölgy társaságában volt, akiben Van de Reeves tulajdon nagyanyját ismerte föl. Waltert rosszul fogja el. A tanár fölajánlja, hogy pihenjen le az ő lakásában. Walter Marie-Ange egykori hálószobájában találja magát. Újból már ismert elemek ismétlődnek, más és más sorrendben. Schubert zenéje szól, a szekrényben Walter női cipőt talál, majd megjelenik a lány. „– Milyen messze vagy, Walter. Gyere közelebb” – mondja. Azután megint a fenyegetően hullámzó tenger képe tűnik föl, és Wagner zenéjét halljuk. A lány a parton táncol, Waltert pedig fekete ruhás férfiak támadják meg.

Van Reeves és az orvos képernyőre próbálják átvinni az alvó Walter álmait. A villanások nagyon gyorsan váltják egymást. Talán csak egy kivégzési jelenet értelmezhető: Walter a tengerparton áll, és fekete ruhás férfiak tüzelnek rá fegyverükkel.

A következő képsorban fényes nappal van, tehát jó néhány óra kimaradt a történetből. Walter a főnökkal találkozik a temetőben. Sara közli vele, hogy a szöbeszéd szerint Corinthe megölte a kedvesét, hat-hét évvel ezelőtt. A férfi megemlíti,

hogy az előző éjt egy bolond házában töltötte. Figyelmezteti a nőt: úgy érzi, hogy valaki manipulálja őket. A nő erre azt feleli, hogy alkalmasint Walter zavarodott meg. Arra kéri a férfit, hagyja a csodába az egész históriát, hiszen a küldetés meghiúsulásával, a vele kapcsolatos események értelmüket veszítették. Walter azt válaszolja, hogy többé már nem szabadulhat ettől a históriától, már csak azért sem, mert „az ember sosem tudhatja, mi fontos és mi nem.”

Mivel rögeszméi nem hagyják nyugodni a hőst, ismét fölkeresi a Morgan klinikát. Egy árva lelket sem talál az épületben. Sötét termekben – vagy talán saját tudatalattijában – bolyong, miközben Wagner ismétlésekkel előre haladó zenéje szól. Víz – nincs kizárva, a felejtés vizén – gázol át, és újból a „Villa Seconde”-ban találja magát. Manet *A kivégzés* című festményének fekete-fehér másolata lóg a falon, és nyilvánvalóvá válik, hogy a korábbi idevágó jelenet is ezt a képet utánozta. Walter a fekete ruhásokkal találja szemben magát. Ezúttal Francis is közöttük van. Intésére a többiek rárohannak Walterra. Jól megfigyelhető Robbe-Grillet munkáinak egyik visszatérő sajátossága: a mozgókép kimerítésével, illetve az állókép megelevenítésével a rendező arra emlékezteti nézőjét, hogy az idő korántsem egyenletes ütemben halad előre. Manet kivégző osztaga Magritte tengerpartján áll. „– Véget ért a küldetésed” – kiáltja Sara, s eldördülnek a fegyverek.

Walter üvöltve ébred föl. Saját ágyában fekszik, mellette Sara, aki most megértő, sőt gyengéd élettársnak látszik. Walter röviden felsorolja rémálmának egyes elemeit, majd felöltözik, hogy hivatalába siessen. Szemlátomást arra törekszik, hogy éberlétét különválassa álombeli életétől, de már az megzavarja, hogy az ajtóban levelet talál: „Üdvözet Corinthe-től” – ezt írták a cipővel „kiegészített” Magritte-festményt utánzó képeslap hátára. A címzésből megtudjuk, hogy Walter és Sara az Edouard Manneret utcában lakik, és ez a név nemcsak *A kivégzés* alkotójára, de egyúttal *A találkák háza* titokzatos, talán meggyilkolt, talán gyilkos hőisére is utal.

A film a végéhez közeledik. A hős kocsiba száll. Ismét Wag-

ner zenéjét halljuk. Lány holtteste hever az utcán. Egy kocsból öt fekete ruhás férfi meg Sara Zeitgeist száll ki. Walter fölívölt és szájába kapja az öklét. Fölhangzik Duke Ellington *Csavargás* című tangója, melyet a mulatóban játszottak. Mint többször korábban, Sara Zeitgeistet látjuk, amint száguld motorkerékpárján. Az elbeszélő szentelen szavai zárják a filmet: „Előre senki nem tudhatja, milyen arca lesz a halál angyalának. Senki nem ismeri föl, amikor először jelenik meg. Kellemes, gyöngéd ez az arc, és mire az ember hirtelen észreveszi, mi is rejtőzik mögötte, már túl késő...”

A *szép fogolynő* olyan történetet elevenít föl, amelynek legrégebb változatát a második századból ismerjük. Följegyzője, a kis-ázsiai eredetű görög Phlegón, rabszolgának született, de Hadrianus császár fölszabadította, s ő ezután élete hátralevő részében anekdoták gyűjtésével foglalkozott. *Peri thaumasiôn* (Csodálatos történetek) című munkájában beszélt el annak a Philinnion nevű lánynak az esetét, aki öt hónapra a menyegzője után meghalt, miután szülei megakadályozták, hogy szíve választottjához, Machatéshez menjen férjhez. A gyászbeszéd után Machetés, aki egy másik városban élt, útnak indult, hogy meglátogassa a lány szüleit. Ők barátsággal fogadták, megvendégelték, majd szállást adtak az ifjúnak. Amidőn Machetés nyugovóra tért, Philinnion megjelent a vendég szobájában, és reggelig vele maradt. A következő nap a fiú már türelmetlenül várta az éjszakát, és minden úgy történt, mint előző alkalommal. A szolgák kívülről meghallották kettejük beszélgetését, és az ajtó hasadékan keresztül azt is észrevették, hogy az idegent olyan lány látogatta meg, aki meglepően hasonlított elhalt kisasszonyukra. A következő éjszaka azután odahívták a ház urát meg a feleségét, akik sírva borultak Philinnionra. A lány ekkor szemrehányást tett szüleinek, amiért megzavarták boldogságát, és visszatért a halottak közé, Machetés pedig szerelmese elvesztése miatt érzett bánatában öngyilkos lett.

Ezt a történetet sokféleképp dolgozták föl a századok során. A középkorban kereszténység és pogányság összeütközésének allegóriájává alakították át. Joseph Wright of Derby 1782-85

körül festette *A korinthoszi lány* című olajképét, Goethe pedig a vérszívó vámpír történetével ötvözte a legendát, *A korinthoszi menyasszonyról* (1979) írt balladájában. Michelet a szabadelvű történetírás szellemében kisszerűnek nevezte ezt a megoldást *A boszorkány* című, már említett könyvében. Henry James azután jelentékenyen módosított változatot hozott létre. *Maud-Evelyn* (1900) című rövid történetében a szülők nem hajlandók tudomásul venni lányuk halálát, és egy fiatalember az öregek iránti kíméletből a halott szerelmének tekinti magát, mígnem teljesen azonosul a szerepével.

Robbe-Grillet a halál allegóriájává alakította át a történetet. Walter nehezen érti meg, hogy az ügy, amelybe bonyolódott, azonos a rábizott földadattal. Későn jön a fölismerés, hogy aki megpillantja a szellemet, már maga sem tartozik ehhez a világhoz. *A szép fogolynő* nemcsak vámpír történetként magyarázható. Elképzelhető, hogy azt a jelenetet kell kiindulópontnak elfogadnunk, amelyben Walter Sara mellett ébred föl álmából, aki nem más, mint a felesége. Éppen új lakásba költöztek, de bútoraik még csak ezután fognak megérkezni. A szokatlan környezet, a még ismeretlen városnegyed idegenszerű hangjai nem hagyják nyugodtan aludni. Reggel arra ébred, hogy nyomasztó álma volt, melyet hiába próbál elfelejteni. Amikor egy nőt fekete ruhás férfiak társaságában pillant meg az utcán, nem ismeri föl bennük a hitvesét és a bútorszállítókat, ehelyett azt képzelet, a lidérces álom folytatódik.

Az író kijelentése szerint: „amikor egy könyv kezdődik, még semmi nem létezik. Azután valami létre kezd jönni, majd a dolgok fönnállnak, később szétbomlanak, és megint semmi nem létezik.” *A Topologie d'une cité fantôme* (Egy fantom város topológiája) ezt a formaeszményt valósítja meg. Három részlete önállóan is megjelent, az egyik 1972-ben a *Minuit* folyóiratban, két másik a belga szürrealista festővel, Paul Delvaux-val (1897–1994) *La Déesse Vanadé* (Vanadé istennő, 1975), illetve Robert Rauschenberggel (1925–2008) *Traces suspectes en surfaces* (Gyanús nyomok a fölszínen, 1978) címmel kiadott kötetben. A teljes regény 1976-ban vált hozzáférhetővé.

Az *Egy fantom város topológiáját* több szempontból is rokonság kapcsolja a megelőző két regényhez. Azért fantom a megjelölt város, mert az elbeszélő teremti, képzelet el, ez a város hívja életre a történetmondót. Ez a kölcsönösség, megfordíthatóság a jelentett hasonlóságán alapuló anagrammák és a mozgó térszerkesztés lehetőségeinek végsőkig kihasználásával jár együtt. A helyszínek „Klein topológiája” szerint kapcsolódnak egymáshoz, tehát olyan nem euklidészi térszemlélet alapján, amely szerint a külső belsővé, a belső külsővé válik. A matematikában az útvesztő terének szabályrendszerét is szokás topológiának nevezni. Az itt megjelölt városban nem annyira élni, mint inkább bolygani lehet.

Mivel a fantom város az elbeszélő képzetében él, a topológia szó egyszerre utal az imaginárius számok világára és arra, hogy a szöveg alapelemei az álom toposzai. A felszíni szerkezetben lehet kulcs a megfejtéshez, a mély szerkezetben viszont nem lezárható az értelmezés. Az elbeszélő elvesztette önazonosságát: „Egyedül vagyok. Véletlenszerűen megyek magam előtt.”

A fantom város egymás helyén különböző időkben létezett városok együttese. Az elbeszélő úgy érzi magát, mintha Ephészoszban élne, ahol valaha görög, római, szeldzsuk, majd ottomán város állt. Az egymásra épült városok utcái másutt vezetnek. Egyazon helyen, de más időben és térben mennek végbe a történetek. Az elbeszélő nemcsak a jelenben, hanem a múlt városaiban is él: „Vanadium antik városát a mi korszakunk előtti 39. évben a vulkán utolsó kitörése semmisítette meg. [...] A kataklizmát, úgy mondják, csak a halálra ítélték élték túl, akiket földalatti tömlöcbe zártak.” Egyetlen templom maradt meg az elpusztult városból, s ennek falán az a fölirat, amely egyedüli tudósítás a történetekről.

A jelenben az elbeszélő a bűnügyi regény törvényei szerint éli újra a katasztrófát, egy színházi előadáson, ahol meggyilkolnak egy utcalányt. Maga az elbeszélő a gyilkosság előtt távozik. Fölmerül benne a gondolat, hogy csak álmodik, csakhogy „ha álom volna, nem lennének színek”. Mások Vanadának szólítják, holott Susanne a neve. „Egyenesen magam előtt haladok”

– mondja az elbeszélő, majd hozzáteszi: „Ha az ember egyedül van, színlelni kell, hogy ketten vagyunk. Ha ketten vagyunk, úgy kell tenni, mintha hárman volnánk. [...] Ha viszont már háromnál is többen, akkor jobb, ha úgy teszünk, mintha egyedül volnánk.”

Míg az *Egy fantom város topológiája* egyazon térhez kapcsol több eseménysort, addig a *Souvenirs du triangle d'or* (Emlékek az arany háromszögről, 1978) egyazon történet különböző értelmezéseiből tevődik össze. Az „arany háromszög” mindekelőtt annak a titkos szervezetnek a neve, mely után nyomozást indítanak. Három mellékjelentésre lehet gondolni: a cím a hírhedt bermudai háromszögre utal, amelynek határain belül megmagyarázhatatlan dolgok történnek, másfelől a kábítószer-termesztésének háromszögére, tehát Burma, Laosz és Thaiföld közös határvidékére, végül a nők nemi szervére. A történet is háromféleképpen értelmezhető. Egy erőszakos cselekedet miatt elítélt férfit időnként kivezetnek börtöncellájából, és különböző szereket adna be neki, melyek hol igazmondásra, hol képzelgésre készítetik. Egy orvos lélekelemzésnek vet alá kamaszlányokat, akik nyilvánosházból kerültek ki. Pusztító háború után egy tengerpartom fekvő, forróégyövi városban kamaszok bandái romos kastélyokban vernek tanyát és rettegésben tartják a lakosságot, amely azután könyörtelen harcot indít ellenük. A könyv nem fölvaltva beszéli el e három eseménysort; ugyanazok a szövegrészek egyformán olvashatók mindhárom történet részeként.

A regény szerkezetében a mozgóképből ismert áttűnés látja el a szervezőelv föladatakörét. Franck V. Francis egy William Morgan nevű orvos után nyomoz. A rendőr a történetmondó, az ideg orvos a szereplő. A történet során azonban úgy módosul a szereposztás, hogy még az is elképzelhető, hogy voltaképpen egyazon személyről van szó. Az első és harmadik személy egymásba alakulását szemléltetheti a következő két mondat: „A férfi egyedül van a csöndben, cellája közepén. Lassanként, némi óvatossággal megállapítja, hogy talán én vagyok ez a férfi.” A beszélő hangnemét a feltételes mód határozza meg, és egy



darabokra tört üveg szerepel a könyv önemblémájaként. Az *Emlékek az arany háromszögről* azt bizonyítja, hogy szerzője számára a történetmondás hasonlóvá lett ahhoz, amit elképzelt önéletrajzírásnak (autofiction) nevezhetünk.

Robbe-Grillet föltehetően maga is érzekelte, hogy a regény műfajában kimerítette saját lehetőségeit, és ezért át is tért az önéletrajzírásra, de előbb még eleget tett egy amerikai kérésnek, vendégtanárként a California State University számára készített egy kisregény terjedelmű szöveget *Djinn* címmel (1981). E könyv férfi főszereplője, a harmincéves Simon Lecoœur. Az amerikai hősnő neve Jean – innen a könyv címe. A végső soron gyakorlati célt szolgáló könyv franciául tanulók számára készült. Az első öt fejezetben Simon jelen idejű, egyes szám első személyben beszél. A hatodik és hetedik fejezet részben harmadik személyű és múlt időbeli, részint első személyű jelen idejű történetmondást tartalmaz. A nyolcadik és egyben utolsó fejezet az első személyt múlt idővel társítja, de már a negyedik szó elárulja, hogy az elbeszélő nőnemű. A könyv érzékelteti a különbséget a francia és angol nyelv között. Lindsay Vickery (1965-) ausztrál zeneszerző *Rendez-vous: An Opera Noir* (Tálalkozó: fekete opera, 2001) címmel megzenésítette e szöveget.

Ez a mű nyilvánvalóan kitérőt jelentett Robbe-Grillet pályafutásán, miközben megismételte műveinek sajátosságait, megszüntetvén a történet folytonosságát és a szereplők s elbeszélők önazonosságát. Ezután készült az a három kötet, amely a második résztől „romanesques” minősítéssel került forgalomba. „Soha nem beszéltem másról, mint magamról.” A *Le Miroir qui revient* (Fáber András fordításában *Tükörkép: Emlékezet*, 1985) című első résznek e kulcsmondata átminősíti Robbe-Grillet regényeit, arra utalva, hogy jórészt azok a breton legendák és babonák ösztönözték, amelyek döntő hatást tettek a gyerekkorára. A kötet kiinduló föltevése szerint az emlékezet alkot és hazudik. Ez a megszorítás nem érinti annak elismerését, hogy a szerző szülei szélsőjobboldali anarchisták, zsidóellenesek voltak, akik az európai egység híveiként Pétain marsall németbarát kormányát támogatták a második világháború alatt.

A könyv megjelenésekor komoly visszhangot, sőt meglepetést keltett azáltal, hogy Robbe-Grillet elismerte, hogy németországi „fogsága” alatt emberséges körülmények között élt, hangversenyre, operába járhatott, és voltak franciák, akik mindenben támogatták a németeket, majd utólag az ellenállás harcosaiként tetszelegtek.

Az önéletrajzi vállalkozás második kötete, az *Angélique ou l'Enchantement* (Gyárfás Vera átköltésében *Angélique, avagy A bűvölet*, 1988) szintén kétarcú. Egyfelől életrajzának több mozzanatát megvilágítja: leszögezi, hogy a szocializmussal szembeni ellenérzéseit megerősítették összeütközései a cseh-szlovák rendőrséggel akkor, amidőn szlovák területen forgatott filmet, megemlíti, hogy *A halhatatlan* megvalósulását csakis André Malraux tette lehetővé, és hangsúlyozza, hogy amerikai tartózkodásaira rányomta bélyegét, hogy fiatal éveiben angolul nem, csak németül és spanyolul tanult, másrészt hangsúlyozza, hogy regényeinek képzeletbeli világa gyerekkori erotikus képzelgéseire, valamint Heideggernek a szorongásra (Angst) és a sehová nem vezető útra (Holzwege) vonatkozó értelmezésére vezethető vissza.

A *Les derniers jours de Corinthe* (Corinthe utolsó napjai, 1994) az önéletrajzi vállalkozásnak alighanem legkevésbé jelentős része. Nagyon nyilvánvalóan érzékelteti olvasójával az „autofiction” kitaláltságát, hiszen azt állítja: „1889. november 1-én születtem.” Ettől eltekintve a kötet jórészt megismétli azt, ami korábbi művekben Henri de Corinthe-re vonatkozott.

Kevés olyan szerző akad, aki nyolcvanadik évéhez közeledve újat tud nyújtani. Robbe-Grillet aligha tartozott a nagyon ritka kivételek közé. Talán jellemző, hogy hetvenkilenc éves korában *La Reprise* címmel adott ki regényt. Ez a cím újrafölvételt éppúgy jelenthet, mint ismétlést a zenéből ismert szonáta formában. A könyv elején olvasható Kierkegaardtól idézett első jelige mindkét jelentést tartalmazza: „Újrafölvétel [reprise] és visszaemlékezés ugyanaz a mozdulat, de ellentétes irányban; mert amire visszaemlékezünk, az volt, vagyis az ismétlés [répétition] visszafelé fordul; a tulajdonképpeni újrafölvétel [rep-

rise] előre irányuló visszaemlékezés.” Az előhangot (Prologue) első személyű elbeszélés követi. Henri Robin 1949-ben a romos Berlin szovjet megszállás alatti részébe érkezik vonattal. Megpillantja hasonmását, akit így minősít: „az utazó”. Az elbeszélést jegyzetek szakítják meg, amelyek helyesbítik az elbeszélő szavait. A törzsszöveg öt részből áll, majd a könyvet utóhang (Prologue) zárja. A szereplők nem azonosak önmagukkal: „Némely napokon W. voltam, máskor M.,” és nevek (Franck Matthieu, Édouard Manneret, Ralph Johnson, Violetta) emlékeztetnek az író korábbi műveire. Wagner *Parsifal* című művének varázslójára, Klingsorra is utal a regény, akiről tudni lehet, hogy öncsonkítást vállalva akart üdvözülni. Az „5. nap” utolsó bekezdése így kezdődik: „Le calme, le gris... Et sans doute, bien sûr l’innommable.” (Nyugalom, szürkeség... És kétségkívül, hamarosan a megnevezhetetlen.) Robert Pinget Passacaille (1969) című, 133 lapos regényének első szavait Beckett 1953-ban megjelent regényének címe követi.

Az *Újrakezdést* félbehagyva, Robbe-Grillet még egy filmregényt írt, *C'est Gradiva qui vous appelle* (Gradiva szólít, 2002) címmel. A film csak 2007-re készült el. Főszereplője, John Locke, Delacroix rajzait keresi Marokkóban. Egy olyan Gradiva vagy Leïla nevű háremhölgybe szeret bele, akit a legenda szerint egykor lefejeztek, mert egy francia elcsábította. A Gradiva szó latinul sétáló nőre utal. A Vatikánban látható egy dombormű, mely fiatal nőt ábrázol, aki járás közben fölemeli a szoknyáját. Ez a műalkotás szolgált kiindulópontul Wilhelm Jensen (1837-1911) *Gradiva* című regényének (1907) megírásához, amelynek alapján Freud értekezést írt *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* (Örület és álmok W. Jensen Gradiva-jában, 1907) címmel. Robbe-Grillet művét e két szövegen kívül Valéry legismertebb költeménye, a *Le Cimetière marin* (Tengerparti temető, 1920), Ingres, Delacroix, Gustave Moreau és a belga szürrealista, Paul Delvaux képei, valamint Courbet festményei közül a Musée d'Orsay-ban látható *L'Origine du monde* (A világ eredete, 1866) ösztönözték. Ebbe az utolsó mozgóképi vállalkozásába az idős alkotó több idézetet iktatott be saját korábbi

filmjeiből, arra emlékeztetve a nézőt, hogy rendezői munkásságában mindvégig döntő szerepet játszott annak kutatása, miként lehet némely nyelvi jelenséget átültetni a képek világába, például hogyan érzékeltethető a föltételes mód a filmben.

2004-ben Robbe-Grillet a Francia Akadémia tagja lett, de nem volt hajlandó elfoglalni a helyét, arra hivatkozván, hogy ezt a hagyományt elavultnak tekinti. Nyolcvanöt éves korában még egy regényt adott ki. Az *Un roman sentimental* (Érzelmes regény, 2007) elbeszélője megpillant – talán lelki szemével – egy lányt, akivel az apja tizennyolcadik századi erotikus irodalmat olvasat. Alighanem ezek az olvasmányok elevenednek meg a könyv lapjain. A lánykereskedelem és a kegyetlenkedés jelenetei szöges ellentmondásban vannak a címmel. A szöveg de Sade szellemét idézi, a részletek regényekre és operákra utalnak. Gigi, az apjával együtt élő kamaszlány már *Az újrakezdésben* is szerepelt. A számozott bekezdések közül a harminchetedikben ez olvasható: „Lásd *A kukkoló*, 215. lap.” A negyvennegyedik bekezdésben feltűnik Odile, Raymond Queneau 1937-ben kiadott regényének címszereplője. Odile-t Gigi ajándékba kapja rabszolgánőnek. Gigi anyja Violetta, az apa barátjának, Sorelnek egyik szolgálója Zerlina.

Lehet, hogy afféle fricskának szánta e könyvét a szerzője? Nem saját kiadójánál jelentette meg, és 2007. október 24-én a France 3 tévé csatorna *Ce soir (ou jamais!)* (Ma este vagy soha!) elnevezésű műsorában kijelentette, hogy az *Érzelmes regény* nem része írói életművének. Alain Robbe-Grillet, aki 1972 és 1997 között kiváló oktató volt New York és Saint Louis egyetemén, és hosszú élete során nagyon sokszor bizonyította, hogy szellemes vitatkozó, ekkor már szemlátomást nehezen tudott beszélni. 2008. február 17-éről 18-ára virradó éjszaka szívvroham következtében halt meg.

Tevékenységet kétféle közeg szakértőinek együtt kell mérlegelnie. Más írók alkalmanként próbálkoztak filmkészítéssel, ő egymással párhuzamosan végezte kétféle munkáját. Filmjei és regényei között olyan szoros a kölcsönhatás, hogy sem a mozgókép, sem az irodalom történészei nem ítélnének a másik

terület mérlegelése nélkül. Önisméltelése kiagyalt, mesterkél, modoros hatást kelthetnek, de figyelmet érdemelhet az a szenvedélyes fáradozása, hogy megállapítsa, mi nem fordítható le egy szövegből a mozgókép jelrendszerére és megfordítva, hol van a határ film és irodalom között. Talán ebben rejlik munkásságának legfőbb sajátossága.

### A látható zene

„Kinder! Macht Neues! Neues! Und abermals Neues!” („Gyerekek! Csináljatok újat! Újat! és ismét újat!”) Richard Wagner írta ezt Liszt Ferencnek 1852. szeptember 8-án kelt levelében (Wagner 1967-2000, 4: 460). Mindazok szeretik e szavakat idézni, akik a korábbiaktól eltérő módon értelmezik írásban, előadóként vagy rendezőként Wagner valamelyik művét.

A kétszáz éve született szerző munkásságának hatástörténete rendkívül gazdag és szerteágazó. Úgy is lehetne fogalmazni: tele van ellentmondással, s ez érthető olyan művész alkotásainál, aki előbb Bakunyintól és Feuerbachtól, majd Schopenhauertől tanult. Életműve utóéletében kiemelkedő szerepet játszott Adolph Appia (1862-1928), akinek egy 1892 és 1897 között franciául készült, először, 1899-ben német változatban megjelent könyve magyarul is olvasható (Appia 2012), sőt, e kötetről avatott méltatás is megjelent, P. Müller Péter tollából (P. Müller 2013). A kiadvány – amelynek első része általában a rendezéssel mint kifejezésmóddal, a második és harmadik kifejezetten Wagner művészetével foglalkozik, a függelék pedig a *Trisztán* és *A Nibelung gyűrűje* képekkel szemléltetett látványtervét tartalmazza – annak köszönheti megvalósulását, hogy Magyarországon már kiváló szakemberek sora műveli az irodalmár szakmától függetlenül, önálló színháztudományt, akik értekező műveikben és oktatóként egyaránt foglalkoznak Appia tevékenységével. Közéjük tartozik Jákfalvi Magdolna, a könyv fordítója, valamint Kékesi Kun Árpád, aki *A rendezés színháza*

című könyvében nemzetközi összefüggésrendszerbe helyezte Appia tevékenységét (Kékesi Kun 2007). *Színház-utópiák* című kötetével Darida Veronika tovább erősítette azt a véleményt, mely szerint Appiát lényegében a szimbolista színház legjelentősebb elméletírójaként kell számon tartanunk.

Elgondolkodtató, hogy e svájci szerzőt nem Maeterlinck vagy más szimbolistának tekintett színműíró alkotásai, hanem elsősorban Wagner művei foglalkoztatták. Igaz, Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam, a *La Revue wagnérienne*-t szerkesztő Édouard Dujardin, sőt már korábban Nerval, Gautier és Baudelaire is nagy tisztelője volt Wagnernek. Széles körben ismert, milyen fontos szerepet játszik Wagner zenéje Proust fő művében. „A korszak két legerőteljesebb szelleme, Valéry és Gide [...] nem fertőződött meg” – állította a zenedrámák franciaországi visszhangjának tanulmányozója (Coeuroy 1965, 331). Valéry esetében ez az állítás egyértelműen cáfolható, hiszen őt nemcsak a „vég nélküli dallam” és a vezérmotívum mint formaalkotó foglalkoztatta (Valéry 1990, 63, 175), valamint az isméltésnek a *Walkür* utolsó jelenetében játszott szerepe (Valéry 2001, 148), hanem a képzeletbeli színház eszméje is, amelyről készített egyik följegyzése nagyon közel áll Appia felfogásához: „Wagner fortély. / A zenét megírás közben látványhoz és a látvány bizonyos dolgaihoz, járáshoz, taglejtéshez színház nélkül, szükségszerűen és nagyon pontosan társítani a hallgató számára” (Valéry 1992, 161).

Appia pontosan érzekelte, hogy *A Nibelung gyűrűjének* alkotóját nemcsak a zene, de a színház történetében is kiemelkedő művésznek kell tekinteni, hiszen vérbeli színházi emberként hozta létre Bayreuthban az Ünnepi Játékokat. Appiától távol állt Maeterlinck meggyőződése, a nagy színművek előadhatatlank. Wagner műveit a zenének irodalmi alkotás nyomán kezelték, általa alacsonyabb rendűnek ítélt formáival állította szembe, melyeket melodramáknak nevezett. Schumann *Manfrédját* és Bizet művei közül *Az Arles-i lányt* (*L'Arlésienne*) említette példaként, vagyis két olyan zeneművet, amely Byron, illetve Daudet művének ösztönzésére keletkezett. Látványterve-

zöként közelített a zenedrámákhoz, de az a hit vezérelte, hogy „az előadás a zenéből születik, és a zenével ér véget” – ahogy Kékesi Kun írja (Appia 2012, 167). Némely romantikusok nyomán a zenét tekintette a legmagasabb rendű művészetnek, egyenesen azt állítván, hogy „a zene lényegében szent dolog”. Egyik sarkalatos állítása szerint „Amíg a többi művészet azt mondja: ez jelent, a zene azt mondja: ez van” (Appia 2012, 56, 79). Némileg meglepő módon e szavai már-már azt sugallják, mintha rokonszenvezett volna azokkal, akik jelentéstan nélküli művészetnek tekintették a zenét – mint később Sztravinszkij vagy némely fenomenológiai hajlamú értekező.

Appia a rendezésben hozott fordulatot, ám tevékenysége nagyon szorosan kapcsolódik Wagner művészetéhez. Noha nem létezik mozgóképi fölvétel rendezéseiről, könyvei s a bennük közölt képek alapján eléggé határozott fogalmat lehet alkotni arról, miben állt felfogásának lényege. Az eszközök gazdaságos megválogatására és használatára törekedett, mert úgy vélte, a sűrítés a művészet létezési módjának elengedhetetlen feltétele: „A nagy festő például sokkal kevesebb tárgyat lát, mint egy egyszerű ember, mert neki nem a tárgyak közti különbség természetét kell látnia, hanem kölcsönhatásukat, s ez csak úgy lehetséges, ha a látvány mennyiségét csökkenti a minőség érdekében” (Appia 2012, 59). A tizenkilencedik század második felében uralkodó realista vagy naturalista színpadkép meghaladására törekedett. Igyekezett háttérbe szorítani a mozdulatlan eszközöket, amelyek élőképpé merevítik a drámát. Elvont, tömörszerű alakzatokat tervezett, és a fénynek szánt elsődleges szerepet, mert benne látta a zene látható megfelelőjét. A díszletfestészet helyett az elrendezést, a megvilágítást és a színeket hangsúlyozta. Kiemelte a fény téralkotó erejét, olykor függönyökkel határolta a látóhatárt, a zenei ritmus térbeli érzékeltesét tűzte ki célul, és a színész mozgását is a zenének rendelte alá, döntő szerepet tulajdonított a táncnak. Noha barátai közé tartozott Gordon Craig, és kettejük munkásságában kimutatható a kölcsönhatás, távol állt tőle az angol színházi szakembernek az a célja, hogy a színpadot meg kell tisztítani a színészek-

től. Ellenkezőleg, úgy vélte, hogy „a színpadon a színész a zene teste” (Appia 2012, 47). Lehet, nem vagy kevésbé számolt azzal, hogy a nagy énekes ritkán nagy színész. Sokat, talán lehetetlenül is sokat követelt, akár maga a bayreuthi mester, aki egyszerre igényelt bel canto éneklést és nagy hangot az előadóitól.

A újítás szenvedélye néha kissé túlzott kijelentésekre készítette. Wagnerről mint „a valaha élt legnagyobb mesterről” értekezett, és abban a hitben élt, hogy „Wagner drámája a költészet és a zene évszázados fejlődésének létrehozója és bevezetője” (Appia 2012, 79, 93). Ugyan hivatkozott Johann Sebastian Bachra, de talán nem igazán ismerte föl a nagyságát, ellentétben magával Wagnerrel, aki Cosima naplójának tanúsága szerint „páratlan lény”-nek nevezte a *Wohltemperiertes Klavier* alkotóját, sőt azt állította: „ez maga a zene; minden, amit mi csinálunk, csak alkalmazott zene” (C. Wagner 1983, 248-249). Appia úgy vélte, a germánok nevezett hagyomány lényegesen eltér a latintól, de hozzátette, hogy közöttük „cserének kell zajlania”. „Amit kicserélnek, az éppen az lesz, [amire] mindkettőnek szüksége van, hogy gazdagodva visszatérjen saját eredeti közegébe.” Egyedül ahhoz ragaszkodott, hogy a zenedrámák szövegét nem lehet fordítani, mert elválaszthatatlan a zenétől. Hihetőleg érzekelte, hogy Wagner tanult más nemzetek operáiból, és valószínűleg ezért is hangsúlyozta az áthasonítás jelentőségét. Más vonatkozásban is őrizkedett a végletes kinyilatkoztatástól, még azon az áron is, hogy időnként önmagának mondott ellent. „A mise en scène esetében mind a korlátlan realizmus, mind a korlátlan idealizmus halálra van ítélve” – figyelmeztetett (Appia 2012, 103, 112, 100).

Sőt, „a látás kultúrájának germán elégtelenségére” is fölhívta a figyelmet, miközben kiemelt helyen, könyvének második része élén idézte Wagnernek azt a kijelentését, mely szerint „A német lélek sajátossága, hogy belülről építkezik”. Ebből a föltevésből indította elemzését, amellyel sikerült bizonyítania, hogy a *Trisztánban* és a *Parsifalban* a belső cselekmény az elsődleges, sőt, a *Ringben* is az a legfontosabb, ami Wotan lelkében megy végbe. Appia könyvének jelentőségét az is fo-

kozza, hogy megkülönböztetett figyelmet szentelt a befogadónak, mert meg volt győződve arról, hogy a mű „bennünk van” (Appia 2012, 76, 71, 113).

Kékesi Kun példamutatóan szakszerű méltatásában legföljebb azt a föltevését lehet némi kétellyel fogadni, hogy „Wagner rendezései nem 'adekvátak' a művével” (Appia 2012, 168). A zeneszerző rendezéseiről csak nagyon töredékes ismereteink vannak. A színpadképre vonatkozó utasítások nem igazán mondanak sokat. Már a *Lohengrin* második felvonása – különösen Ortrud szerepeltetése – ellentmond a „polgári illúzió színháznak”, a tetralógia pedig egyértelműen szakít ezzel a hagyománnyal. Való igaz, hogy Appia nem fogadta tetsszéllel a Bayreuthban látottakat, de ezeket az előadásokat egy kivétellel már Cosima felügyelte, és a genfi születésű színházi szakember éppen azt mutatta meg, „miként mér végső csapást a költő-zenész a színházi díszítő realizmusra” (Appia 2012, 20), lemondva arról, amit színpadi illúzióknak neveznek. Wagner írásaiból lehet tudni, hogy az, amit elképzelt, nagyon távol állt attól, amit sikerült elérnie.

A zenedrámák változó értelmezéseivel korábban már foglalkoztam (Szegedy-Maszák 2007, 67-79). Ezúttal legföljebb néhány megjegyzéssel utalhatok arra az immáron körülbelül másfél évszázados örökségre, amelyhez képest mintegy viszonyítási pontként értékelhető Appia kimagasló teljesítménye. Mennyiben érvényesültek elképzelései a huszadik-huszonegyedik században, és milyen módon távolodtak el tőle utódai?

Tudni lehet, hogy a zeneszerző nem volt megelégedve azzal, ahogyan az általa létrehozott épületben színre került a *Ring* 1876-ban, majd Pavel Vasziljevics Zsukovszkij (1845–1912) látványtervével a *Parsifal* 1882-ben. A megvalósulást nagyon távol érezte elképzeléseitől, ezért tulajdonképpen nem igazán érdemes rendezéseiről elmélkedni. Nemcsak azért, mert nincs elég ismeretünk ezekről a korai előadásokról. Tagadhatatlan, hogy özvegye annyiban eltért a zeneszerző szemléletétől, hogy nem akart újítást látni a rendezésben, főként a szöveg helyes ejtésére ügyelt – ami érthető, ha figyelembe vesszük, mennyi nem

német ajkú énekes lépett föl. Ismeretes, hogy Kirsten Flagstad – a fölvételek alapján Frida Leider visszavonulása után a legkiválóbb Senta, Elisabeth, Elsa, Isolde, Brünnhilde és Kundry – nagyon nehéznek tartotta a helyes német szövegejtés elsajátítását. Az is igaz, hogy Appia sokáig nem valósíthatta meg elképzeléseit a gyakorlatban, látványterveit csak 1923-ban a Scala Ernst Lert rendezte *Trisztán*, illetve 1924-25-ben, Baselben a *Ring* első két részének Oskar Wälterlin rendezte előadásain ismerhette meg a közönség. Némely elvének hatását azonban mások is érvényesítették. 1908 és 1914 között, majd 1924-től a zeneszerző fia (maga is zeneszerző és karmester) nemcsak az általa csodált Turner festészetének, de az Appiával szoros kapcsolatot tartó Gordon Craig, majd Max Reinhardt munkáinak hatására is fokozatosan változtatott Bayreuth előadásain, s 1903-ban a festőként indult Alfred Roller bécsi *Trisztánja* (Mahler vezényletével), 1905-ben pedig az általa megtervezett *Ring* eltávolodott a realista illúziótól. Az 1912-től kibontakozó expresszionizmus is hasznosított Appia elveiből, például a fény téralkotó szerepének kiemelésével.

1933-tól 1943-ig a bayreuthi közönség jórészt Emil Preeterius, Alfred Roller, majd az eredetileg szintén festőnek készülő Wieland Wagner színpadképeit és a karmester Heinz Tietjen rendezéseit láthatta. A fennmaradt képek, leírások és mozgóképtöredékek alapján el lehet ismerni, hogy a Winifred Wagner irányította fesztivál óvatosan távol tartotta magát a Harmadik Birodalom hivatalos művészetétől, és ebben lehetett némi szerepe Appia örökségének. Amikor azután 1951-ben újraindították az ünnepi játékokat, a zeneszerző idősebb unokája, a rendkívüli tehetségű Wieland, Appia elgondolásaiból kiindulva, a kortárs képzőművészetből is ösztönzést merítve, eredeti módon újította meg a rendezést. Nemcsak Bayreuthban dolgozott és nemcsak nagyapja alkotásait vitte színpadra. Tevékenységéről – mely világszerte érezte hatását – sajnálatosan jórészt csak fényképek és leírások alapján lehet fogalmat alkotni. Ez részben azzal magyarázható, hogy állandóan változtatott a rendezésein, soha nem tekintette őket véglegesnek. „Az ókori dráma

esemény volt, nem előadás” – írta Appia (Appia 1012, 38), és Wieland Wagner ehhez az eszményhez ragaszkodott. Egy évvel halála után, 1967-ben a bayreuthi együttes az ő *Trisztánját* vitte Osakába. 1962 és 1970 között huszonháromszor szerepelt Bayreuth színpadán ez a rendezés. Noha a Japánban készült film fekete-fehér – Wieland Wagner döntő szerephez juttatta a színt –, annyi megállapítható, hogy mindhárom felvonásban egy-egy „lyukas”, némileg Henry Moore szobraira emlékeztető forma látható a háttérben. Az ő munkáiban gyakran szerepeltek olyan elvont, szinte mértani alakzatok (például egy korong a *Parsifal* második felvonásában), amelyek hasonlítanak az Appia látványtervein látható formákhoz. Magától értődik, hogy Wieland Wagnernek elődjéhez képest már sokkal fejlettebb eszközök álltak a rendelkezésére szórt és mozgó – Appia szavával „cselekvő” (Appia 2012, 50) – fény-, valamint színhatások megteremtéséhez.

Társadalmi és politikai jelentésektől mentes, általában kevés díszletet használó rendezéseit olyan kivételes adottságú művészek segítették, mint Hans Hotter, aki a nagy hangerő és a mezza voce közötti átmeneteknek páratlan megvalósítója volt, miközben görög szobrokat fölidéző alakjával, kevés mozdulattal színészként is meg tudta jeleníteni a rendező elképzelését, a lemondásra kész Wotant vagy az észelvű gondolkodás hiábavalóságát tudó Gurnemanzot. A hollandi, Sachs, Kurwenal, Marke, sőt Gunther vagy Amfortas szerepében is megfelelt annak az eszménynek, amely szerint az énekes „a költői szöveg hordozója és a belső cselekmény megtestesítője” (Appia 2012, 97).

Az ezután bekövetkezett ellenhatás – melyben kezdeményező szerepet játszottak az egykori Kelet-Németországban nevelődött rendezők, mint például Götz Friedrich vagy Harry Kupfer – történeti vonatkozásokat és politikai időszűrőket adott a tetralógiának, a világ legkülönbözőbb színházaiban. Kupfer például Csernobil jegyében állította színpadra a tetralógiát. Többeket Adornonak a száműzetésben, 1937-38-ban írt könyve ösztönzött, amely nyilvánvalóan a nemzeti szocialista eszmeiséggel szemben, indulatos válaszként fogalmazódott meg.

Ennek a megközelítésnek az a fogyatéksége, hogy – Appia szemléletével ellentétben – jórészt a szöveg eszmeiségével foglalkozik, és nem igazán segíti a zene megértését.

A némelyek által posztmodernnek nevezett irányzat bizonyos mértékig úgy is értelmezhető, mint elrugaszkodás Appia örökségéről. Rosszmájú nézők olykor megjegyzik – nem alaptalanul –, hogy a rendezés feledtetni igyekszik az éneklésben bekövetkezett hanyatlást. Az ünnepi játékok századik évfordulóján bemutatott *Ring*, amelyet Patrice Chéreau rendezett és Pierre Boulez vezényelt, például nyilvánvalóan másodvonalbeli Wotant, Brünnhildét és Siegfriedet állított színpadra. Ez az értelmezés egyfelől a tökéletes rendszer megjelenítésével George Bernard Shaw *The Perfect Wagnerite* (A tökéletes wagneriánus, 1898) című könyvében kifejtett fölfogást – ez a magyarázat összhangban van magának a zeneszerzőnek 1881 február 15-én Cosimának tett nyilatkozatával, mely szerint „A *Nibelung gyűrűjében* tökéletes képét adta a pénzsóvárság átkozott voltának és a vele összefüggő pusztulásnak” (C. Wagner 1983, 315) –, másrészt Böcklinnek több változatban elkészített művét, *A holtak szigetét*, vagyis annak a festőnek talán legjelentősebb művét idézte föl, akit a zeneszerző eredetileg meg akart kérni a színpadkép megtervezésére. 1976-ban a közönség többsége elutasította, 1980-ban az utolsó előadás végén viszont már hosszasan ünnepelte ezt a változatot. A különbséget csak kis részben okozhatta, hogy a rendező némileg változtatott a munkáján.

A legutóbbi évtizedek előadásaiban mintha azt lehetne érezni, mennyire képtelenség az „összművészeti alkotás” minden igényének eleget tenni. 1993-ban Christof Nehl sárga csillagot viselő Beckmestert állított Frankfurt am Main színpadára. Az általam látott előadás értékét zenei és színészi értelemben is nagyon lerontotta Jan Hendrik Rootering Sachs-alakítása. Hasonlóan felemás élményt okozott 2007-ben a dédunoka Katharina Wagner rendezte *Mesterdalmokok* – melynek záró jelenetében a cipész-költő Hitler hasonmásává válik –, Franz Hawlata gyenge játéka és éneklése miatt.

2006 és 2010 között Christian Thielemann vezényelte a tetralógiát Bayreuthban. Ezekről az előadásokról Tallián Tibor kiváló elemzést adott közre (Tallián 2007). Zenekari játék tekintetében ez volt számomra a legnagyobb Ring, amelyet élő előadásban hallottam, ám az énekesek teljesítménye és az író Tankred Dorst rendezése egyenetlennek bizonyult. A 2008-ban készült hangfölvétel megerősítette azt a véleményemet, hogy az olykor majdnem kamarazenei megközelítés sok olyan részletet, hangszínt tárt föl, amelyet más változatban nem hallottam. A kiváló karmester egyszerre érzékeltette a négy rész közötti különbséget és a teljes mű egységét. Egyes esetekben – például Erda és a „Vándor”, azaz Wotan jelenetében, a *Siegfried* harmadik felvonásának elején – a képi megoldás is sikeresnek bizonyult, a látvány eszköztelensége és színhasználata fölidézte Appia örökségét.

Sajnos, csak fölvételeket ismerek azokról az előadásokról, amelyeket 2001-ben Zürichben, 2005-ben a párizsi Châtelet színházban rendezett Bob Wilson. Franz Welser-Möst, illetve Christian Eschenbach meglehetősen érdektelen vezénylését a látvány szépsége ellensúlyozhatta. A festőként indult kiváló amerikai rendező főként fény- és színhatásokhoz folyamodott, és lényegében visszatért ahhoz a szemlélethez, amely a mitológia színrevitelében keresi a tetralógia lényegét. Ahogyan Carl Dahlhaus írta, Wagner a mítoszt „helyreállítja, hogy azután lerombolja” (Dahlhaus 1971, 111).

Lehet, hogy a rendezők akkor járnak el leginkább szerencsésen, ha Appia elgondolásaiból indulnak ki? Annyi bizonyos, hogy munkássága nemcsak a színház iránt érdeklődőknek, de azoknak is vezérfonalul szolgálhat, akiket Wagner műveiben elsősorban a zene érdekel. Örökségének időszerűségét bizonyítja, hogy még a politikai jelentést hangsúlyozó rendezések elemzői is minduntalan az ő állításait idézik. 2008-ban, amikor a német történelem színreviteleként adták elő a *Parsifalt* Bayreuthban, a rendező Stefan Herheim munkatársa az ünnepi játékok kiadványában Appia *La Mise en scène du drama wagnérien* (A wagneri dráma rendezése, 1895) című könyvéből vett idézettel vezette be az előadást: „Wagner drámáját az jellemzi

s az biztosítja nagy értékét, hogy a zene hatalmával ki tudja fejezni a belső drámát, szemben a beszéddel, amely csak jelentésre képes” (Meier-Dörzenbach 2008, 8).

#### HIVATKOZÁSOK

- Appia, Adolphe (2012) *Zene és rendezés*. Ford. Jákfalvi Magdolna. Utószó: Kékesi Kun Árpád. Budapest: Balassi.
- Coeuroy, André (1965) *Wagner et l'esprit romantique*. Paris: Gallimard.
- Dahlhaus, Carl (1971) *Richard Wagners Musikdramen*. Velber: Friedrich Verlag.
- Darida Veronika (2010) *Színház-utópiák*. Budapest: Kijárat.
- Kékesi Kun Árpád (2007) *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris.
- Meier-Dörzenbach, Alexander (2008) „Die reine Wahrheit die Ware Reinheit: Von Narren und Toren im und um 'Parsifal'”, *Bayreuther Festspiele*, 6-24.
- P. Müller Péter (2013) „Test – fény – ritmus: egy szcenikai újító nézetei”, *Színház* 46. 1: 47-48.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007) *Szó, kép, zene: A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram.
- Tallián Tibor (2007) „Örökösödési ügyek: Bayreuthi Ünnepi Játékok 2007”, *Muzsika*, 50. 11: 16-21.
- Valéry, Paul (1990) *Cahiers 1894–1914 III*. Édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard.
- Valéry, Paul (1992) *Cahiers 1894–1914 IV: 1900-1901*. Édition intégrale établie, présentée et annotée sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard.
- Valéry, Paul (2001) *Cahiers 1894–1914 VIII: 1905–1907*. Édition intégrale établie, présentée et annotée sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Robert Pickering. Paris: Gallimard.
- Wagner, Cosima (1983) *Napló 1869-1883. Válogatás*. Vál., szerk. és előszó: Kroó György. Ford., jegyz. és mutatók: Hamburger Klára. Budapest: Gondolat.
- Wagner, Richard (1967-2000) *Sämtliche Briefe*. Herausgegeben von Gertrud Strobel, Werner Wolf, Werner Berg und Hans-Joachim Bauer. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

## Zene az irodalomban – Virginia Woolf

Lehet-e szavakkal megközelíteni egy zeneművet? Virginia Woolf inkább tagadó, mintsem állító választ adott e kérdésre, de egész élete során foglalkoztatta az „ut musica poesis” eszménye. Egy hangversenyen, miközben Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach és Franz Schubert műveit hallgatta, magában arra a következtetésre jutott, hogy „a zenének minden leírása értéktelen” (V. Woolf 1979a, 33), ám szüntelenül ösztönzést merített a zenéből. Valószínűleg már 1905-ben (V. Woolf 1992, 251) megismerte Walter Pater-nek azt az állítását, mely szerint „Minden művészet állandóan a zene rangját igyekszik elérni” (Pater 1986, 86), és korán olvashatta Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényének előszavát is, amelyben a következő kijelentés található: „A formát tekintve, minden művészetnek a zenész művészete szolgál mintául (type)” (Wilde 1984, 17). „Noha nem igazán vagyok zeneértő, különös módon mindig zeneként képzelem el a könyveimet, mielőtt megírom őket” – jegyezte meg élete vége felé. „Szándékozom megvizsgálni a zenének az irodalomra tett hatását” – tette hozzá néhány hónappal a halála előtt (V. Woolf 1980, 426, 450).

Annak mérlegelése, milyen zeneműveket ismert, némileg segíthet regényei írásmódjának és szerkezetének megközelítésében, annak ellenére, hogy természetesen nem lehet egyirányú oksági viszonyt föltételezni. Kísérletem csakis töredékes lehet, hiszen fennmaradt önéletrajzi művei korántsem adnak teljes tájékoztatást, prózájának ritmusát pedig anyanyelvi olvasónak célszerű elemeznie.

Elvezethet-e egyáltalán zene és irodalom összehasonlítása irodalmi szövegek jobb megértéséhez? A választ nem könnyű megtalálni, hiszen az efféle összevetés különböző vizsgálódásokat jelenthet.

Milyen módon lehet jelen egy társművészeti alkotás az irodalmi szövegben? Gérard Genette „használat” és „említés” között tett különbséget az idézésről írt munkájában. „A 'Párizs nagy város' mondatban a Párizs szó tárgyhasználatban szerepel [...]; a 'Párizs két szótágból áll' viszont említi (idézi) a város nevét” (Genette 1999, 235-236). Természetesen ideáltípusokról van szó, egy társművészeti alkotás tényleges szerepeltetése valamely irodalmi alkotásban sosem tisztán képviseli a két lehetőség közül az egyiket. A *Jacob's Room* című regényben a Cambridge-ben játszódó fejezet két része közötti átmenetet biztosító, a „Holdfény szonátára válaszként felhangzó kerिंगő” szavak (V. Woolf 1959, 43) például inkább „említés”-nek, mintsem „használat”-nak minősíthetők. Ugyanez mondható a *Night and Day* (Tandori átköltésében *Éjre nap*) V. fejezetében olvasható szavakról, amelyek szerint William Rodney „Mozart egyik operájából egy dallam foszlányát dúdolta”, illetve a XXII. fejezetnek arról a tudósításáról, hogy ugyanez a szereplő a hivatalából hazatérve, „leült a zongorához és *A varázsfuvolából* játszott dallamokat” (V. Woolf 1966, 68, 295), sőt arról is, hogy Clarissa Dalloway emlékezetében Peter Walsh és Joseph Breitkopf Wagnerről egykor folytatott beszélgetése is hagyott némi nyomot (V. Woolf é. n., 52).

Megkockáztatnám a föltevést, hogy valamely festmény szavakkal leírása talán inkább lehetséges, mint egy zenei szerkezet irodalmi utánzása. Akár igaz ez az észrevétel, akár nem, annyi bizonyos, hogy Virginia Woolf festők között élt – nővére, Vanessa és Duncan Grant legszorosabb környezetéhez tartozott –, s a két értekező, ki döntő hatást tett írásművészetére, Roger Fry és Clive Bell, képzőművészettel foglalkozott. Részben ezzel is magyarázható, hogy az 1925 körül írt *A Simple Melody (Egyszerű dallam)* című rövid történetben egy elképzelt tájkép fontosabb szerepet játszik, mint az öreg hegedűs által játszott dallam.



Miként lehet körülírni a zenének Virginia Woolf írásmódjára tett esetleges hatását? „Nem sok olyan tény áll rendelkezésünkre, amelyből ki lehet indulni” – írta a szóban forgó kérdéskör egyik megközelítője (Jacobs 1993, 228). A naplókából, esszékből, levelekből és más szövegekből nyerhető anyag olyannyira hézagos, hogy legföljebb tétova következtetések megfogalmazását teszi lehetővé. Hadd hivatkozzam egyetlen példára. 1929. január 16-án az író és férje Berlinbe utazott, ahol nővére és fiatalabb unokaöccse, Quentin Bell, valamint Duncan Grant csatlakozott hozzájuk. „Időnk legnagyobb részét az operában töltöttük” – írta Virginia Woolf egyik rokonának (V. Woolf 1978a, 126), ám sem a napló, sem a levelezés nem tájékoztat bővebben, Quentin Bell pedig egyszerűen kudarcnak minősíti a németországi tartózkodást, és semmilyen opera-előadást nem említ. Ilyen hiányos tájékoztatás alapján nehéz az író zenei tapasztalatairól számot adni.

Nem vitás, hogy a tizenkilencedik század végén a felső középosztálybeli angol családok gyerekeinek neveléséhez hozzátartozott bizonyos képzőművészeti és zenei ismereteknek az elsajátítása. Az író anyja „tudott zongorázni és kedvelte a zenét” (V. Woolf 1978b, 100). „Tegnap láttuk az elsőt a négy opera-előadás közül” – tájékoztatta Thoby bátyját a fiatal lány 1898 júniusában. 1899. augusztus 12-én kelt levelében arra utalt, hogy a Stephen gyerekek „fúgákat játszanak a harmóniumon”, 1904 decemberében pedig egy másik ismerőst arról tudósított, hogy „estebéd után minden nap órákat” tölt rajzolással (V. Woolf 1975, 17, 27, 170). Már 1901-ben emlegeti „régizongoráját”, a következő évben pedig egy pianinó megvételére utal. Föltehetően Adrian öccsének lehetett legtöbb érzéke a zene iránt, hiszen rendszeresen Johann Sebastian Bach, Händel és Schumann műveinek kottáját hozta haza (V. Woolf 1975, 41, 55, 88). Amikor azután Virginia könyvbírálatok írását kezdte meg, zenei tárgyú könyvek méltatását is vállalta: 1905-ben a *The Oxford History of Music* ötödik kötetét ismertette a *Guardian* számára, 1909-ben pedig „Az opera” címmel cikket közölt a *The Times* hasábjain (V. Woolf 1986, 373-374, 269-272). Szóvá tette

az angol zenei élet hiányosságait, 1918-ban „a music hall hihetetlenül szálnalmas ostobaságá”-ról értekezett (V. Woolf 1979a, 144), és bírálta azokat, akik az oratóriumot tekintették „a művészet egyedül megengedhető formájának” (V. Woolf 1987, 262). Nem állt egyedül a brit zenei élet hiányosságaira utaló véleményével, hiszen a zeneszerző Dame Ethel Mary Smyth még 1932-ben is arról panaszkodott, mennyivel kevésbé becsülik e művészetet a szigetországban, mint német földön. Egy ifjú tehetségről így írt Virginia Woolfnak: „kiemelkedő. Hogy sajnálom őt! Angliában kell élnie ezzel az adottsággal – maga nem tudja, milyen magányra van kárhozthatva” (V. Woolf 1983, 69).

A tágabb értelemben vett Stephen családban többen is játszottak hangszereken. Amikor „kértük, hogy játsszon valamit, [...] végigkalapálta Beethoven egyik szonátáját, egy muskétás ezred dübörgésével” – írta a fiatal Virginia Helen Stephen (1862–1908) unokatestvérének a zongorajátékáról (V. Woolf 1975, 343). Barátnői közül Emma Vaughan (1874–1960) hónapokat töltött Drezdában, hogy fejlessze zenei műveltségét.

Bármennyire sokat írtak a fiatal Virginia Stephenről, viszonylag kevesen tértek ki a zenére, és tudósításuk nem is mindig teljesen megbízható. Egy szakértő említi, hogy Oliver Strachey (1874-1960) „Lechitsky növendéke volt Bécsben” (Jacobs 1993, 229). Föltehetően Teodor Leczetyckire (1830–1915) kell gondolni, arra a lengyel zongoristára, aki nagy hatású előadói hagyományt teremtett.

Virginia fivéreinek barátai és tanulótársai között többen is műkedvelő zenészek voltak. „Jellemző vonása volt, hogy legtöbbször Chopin műveit játszotta” – jegyezte föl Leonard Woolf Harry Gray-ról, akiből később hírneves sebész lett (L. Woolf 1980, 1: 112), a bölcselő G. E. Moore-ról pedig azt írta, hogy „az *Adelaidét*, Schubert dalait, vagy a *Dichterliebé*-t énekelte, [...] a *Waldstein* vagy a *Hammerklavier* szonátát játszotta” (L. Woolf 1964, 42), tehát olyan műveket, amelyek közismerten számottevő fölkészültséget igényelnek.

Az említettek nyilván hozzájárultak ahhoz, hogy a fiatal lány zenei műveltségét tudott szerezni, de náluk is fontosabb lehe-

tett Saxon Sydney-Turner (1880–1962) hatása, mert ő nagyon sokat járt hangversenyre és „följegyezte, nemcsak a fejében, de írásban is, milyen operákat látott” (L. Woolf 1980, 1: 66). Minden bizonnyal neki is lehetett köszönni, hogy a fiatal lány különösen vonzódott Wagner művészetére iránt, mindaddig, míg Leonard Woolf nem igyekezett elfordítani Virginia érdeklődését a bayreuthi mester alkotásaitól. 1911-ben, Ceylonból visszaérkezve, Virginia későbbi férje úgy találta, hogy a brit főváros zenei életét külföldiek határozták meg. „Az Orosz Balett kedvelői különös módon Wagnert is csodálták, pedig aligha lehet elképzelni az emberi elmének és léleknek két olyan alkotását, mely ennyire ellentétes (hostile) volna egymással” (L. Woolf 1964, 49).

Virginia Stephen tudomásom szerint legkorábban a „Vázlat a múltból” című szövegében utalt először Wagnerrra, midőn a *Ring* 1900 júniusában tartott előadásait méltatta (V. Woolf 1978b, 155). 1904-ben Párizsból egy Clive Bell és a festő, Gerald Kelly társaságában elköltött olyan estebédéről tudósította Violet Dickinsoont, amelynek során Beatrice Thynner „fejtette ki elméleteit Wagnerról”, heves vitát kezdeményezve (V. Woolf 1975, 140). A következő év elején, egy Wilhelmine örgrófnő életéről készített kétkötetes munka ismertetésében megjegyezte, hogy e hölgy nemcsak egyetemet létesített, de „megelőzte a jelenlegi operaházat”, vagyis a bayreuthi Festspielhaus-ot (V. Woolf 1986, 90). Két évvel később látta *A nürnbergi mesterdalnokok* egyik előadását és hallgatta, mint játszotta Adrian öccse Wagner zenéjét valamilyen átíratban a zongorán. Az a kijelentése, mely szerint „semmi nem vesz rá arra, hogy elmulassam Richtert”, arra enged következtetni, hogy rendszeresen látogatta a Covent Garden előadásait (V. Woolf 1975, 294, 308, 312). 1909-ben méltatást írt Miriam Jane Timothyról (1879–1950), a Londoni Szimfonikus Zenekar tagjáról, aki Hans Richter szerint „egyformán kiválóan játszott hárfán és lanton” (V. Woolf 2003, 23). 1908-ban „meglehetősen kielégítő előadásban” látta az *Istenek alkonyát*, és azzal az indokkal nem fogadta el Lady Robert Cecil meghívását, hogy „operánk 4:30-kor kezdődik.”

Ebben az évben „majdnem minden este operába” ment, és „délutánonként” németül tanult (V. Woolf 1975, 329, 330, 331, 333), mivel meg akarta érteni Wagner szövegeit. Sydney-Turner-től kapott egy hiteles arcképet Hans Sachsról, és arra kérte barátját, szerezzen neki jegyeket további előadásokra (V. Woolf 1975, 352, 362).

1909-ben Sydney-Turner és Adrian társaságában Bayreuthba látogatott. „Most a *Parsifal* szövegét olvassuk, majd ebéd után meghallgatjuk a halhatatlan művet”, tudósította nővérét augusztus 7-én. A következő nap így számolt be az élményeiről: „Saxon és Adrian szerint nem volt jó előadás, ám csak akkor fogok valamit is tudni, ha már négyszer hallottam a művet. [...] Egész reggel a *Parsifal* nehezen érthető részéről beszélgettünk” (V. Woolf 1975, 404). Augusztus 11-én újra látta Wagner utolsó művét. Szinte „könnyezett”, és azt a következtetést fogalmazta meg, hogy „ez minden más operánál figyelemre méltóbb; majdnem észrevétlenül vezet a zenétől a szöveghez” (V. Woolf 1975, 406). Abban az évben Siegfried Wagner és Karl Muck vezényelte a művet. A fennmaradt hangfelvételek azt sejtetik, hogy értelmezésük erősen különbözhetett egymástól. A zeneszerző fia (maga is zeneszerző) mintha áttetsző zenekari játékokra törekedett volna (Archipel 02888-1 és 2), Muck viszont lassú és súlyos előadások hagyományát teremtette meg (Naxos Historical 8.110049-50). Érdekes volna tudni, melyik változatot érezte vonzóbbnak Virginia Stephen.

Az a tény, hogy a *Lohengrint* „roppant nehézkes operá”-nak találta (V. Woolf 1975, 409), némi magyarázatot igényelhet. Fialtal és viszonylag beavatatlan személy véleményét nem kell okvetlenül túlzottan komolyan venni, de mivel a *Parsifal* nem igazán könnyen érthető alkotás, elismerhető, hogy amennyiben élvezte ezt a művet, érzékelhette Wagner művészetének némely sajátosságát. Nem szabad feledni, hogy a *The Times* augusztus 21-én megjelent számában hangsúlyozta, hogy csakis „egy műkedvelő benyomásai”-ról tud beszámolni. Elismerést érdemelhet, hogy azért vélte a későbbi alkotást magasabb rendűnek, mert „alig vesszük észre az átmenetet” (V. Woolf 1986, 288–289). Ez a tétó-

va észrevétel egyáltalán nincs ellentmondásban Wagner céljával. A *Lohengrin* természetesen többféle történeti távlatból értékelhető: lehet a Hoffmann, Weber, Marschner, Lortzing képviselte német romantikus dalmű tetőpontjának vagy *A kékszakállú herceg vára* egyik ösztönzőjének vélni, hiszen Bartók egyfelvonásosában a fiz-c szembeállítás éppúgy összefüggésbe hozható Wagner művének fölépítésével, mint a vér motívuma az Ortrud alakjához kapcsolódó zenével. E két történeti összefüggés közül Virginia Stephen egyikről sem tudhatott. Színház-történeti ismeretei sem lehettek elégségesek ahhoz, hogy ilyen vonatkozásban fölismerje a zeneszerző utolsó „romantikus opera”-jának átmeneti jellegét: Ortrud „mitikus figurává nő”, s így már ez a mű távolodott az „illúziószínháznak” a megszokásaitól és közeledett a „zenedrámai-összművészeti” elgondoláshoz, amely azután a tetralógia révén megújította a zenés színházat (Fodor 2009, 45). Arra is lehet gondolni, hogy a rendezés tévesztette meg, hiszen annak alapján még Wagner kiváló szakértője, a svájci Adolphe Appia (1862-1928) is úgy vélte, a zeneszerző „a látást realista érzéknek tekintette”, 1897-ben megjelent könyvének tanúsága szerint (Appia 2012, 80).

Bayreuthból a három angol utazó Drezdába látogatott, ahol a *Salome* egyik előadását tekintették meg. „Nagyon fölízgatott; azt hiszem, új fölfedezés. Úgy sikerül nagy emóciót előidéznie, hogy mellőzi a szépséget” (V. Woolf 1975, 410). Ebből az elismerésből arra lehet következtetni, hogy a fiatal író nő észrevetése: a megszokott szépség nem okvetlenül szükséges a kifejezőerő eléréséhez.

Londonba visszatérve, Virginia Stephen 1910-ben valószínűleg látta a *Tristan*-t (V. Woolf 1975, 425) és az *Elektrát* (Lee 1997, 239), Richard Straussnak összhangzattani (harmóniai) vonatkozásban legerősebben kezdeményező operáját, sőt talán 1911-ben a *Ring*-nek egyik előadását is. Leonard Woolffal 1912-ben kötött házassága után azonban már nem sokszor hallhatta Wagner zenéjét. 1913-ban Katherine Coxhoz írt levele férjének hatásáról tanúskodik: „Tíz nappal ezelőtt feljöttünk a fővárosba, hogy megtekintsük a *Ring*-et – soha többé nem

kívánom látni [...]. A szemem megsérült, a fülem eltompult, az agyam merő péptömeg – Ó, a zaj és a hőség, a bömbölő érzélgősség, amely egykor teljesen elbűvölt és most tökéletesen hidegen hagy. Szemlátomást mindenkinek ez lett a véleménye, noha néhányan még mindig hívók maradtak” (V. Woolf 1976, 26). 1923-ban már úgy írt egy fiatal nőnek, hogy inkább a cselekményre, mintsem a zenére vonatkoztatott: „A minap elmentem a *Tristan* előadására, de a szeretkezés untatott. Amikor az ön korában voltam, úgy véltem, ez a legszebb dolog a világon – vagy csak Saxonhoz alkalmazkodtam?” (V. Woolf 1977, 56). Ennek a megállapításnak a hitelét némileg kétségessé teszi egy Sydney-Turner-hez szóló levél: „Ott voltam a *Walkür* előadásán [...]. Maradéktalanul legyőzött – állapítottam meg magamban –, csak kicsit untam – nem vagyok képes hosszú érvelést élvezni a zenében –, amikor az nyilvánvalóan nem több, mint üzleti ügyekről tárgyalás Wotan és Brünnhilde között. A többi viszont nagyszerű volt” (V. Woolf 1977, 186). Ha eltekintünk a látványra vonatkozó bírálattól, a második felvonás második jelenetének minősítéséből – melyet szerzője „az egész tetralógia legfontosabb jelenetének” nevezett (Donington 1974, 155) – azt lehet sejteni, hogy az író nő nem ismerte föl a mű fordulópontját, Wotan kifakadásának dramaturgiai szerepét, vagyis azt, hogy a főisten keserűségét annak fölismerése okozza, hogy nem képes olyan lényt támogatni, aki merőben különbözik az istenektől, mert szabad az akarata. Wotan magánszáma fokozatosan vezet majdnem kíséret nélküli beszédűtől a zenekari kísérettel párosított ének összetett zenei szövetéhez, miközben az önvizsgálat a múlt ellentmondásait világítja meg. Ahogyan Pierre Boulez fogalmaz: „Wotan teljes vallomása Brünnhilde jelenlétében nélkülözhetetlen ahhoz, hogy megértsük jellemét, amely ily módon sokkal mélyebben lelepleződik, mint bármely *cselekvényesebb* eljárással” (Boulez 2005, 176).

Bár röviddel a *Walkür* előadása után Virginia Woolf eszmét cserélt Hans Richter vejevel, Wagner rendíthetetlen hívével, Sydney J. Loebbel (1876–1964), akkoriban készült egyik rövid történetében Clarissa Dalloway a *Mesterdalmokokra* utalt

(V. Woolf 1989, 194), és 1931-ben meghallgatta Ethel Smyth hosszú elemzését a *Parsifal*ról (V. Woolf 1983, 49), mégsem ment el 1935-ben a *Tristan*, sőt a *Ring* 1937-ben és 1938-ban Wilhelm Furtwängler irányította előadására sem, melyen Frida Leider, Kirsten Flagstad, Maria Müller, Tiana Lemnitz, Margarete Klose, Franz Völker, Max Lorenz, Lauritz Melchior, Herbert Janssen és Rudolf Bockelmann énekelte a főbb szerepeket. A brit sajtó rendkívüli módon magasztalta ezeket az előadásokat, és a két sorozatból forgalomba hozott hangfelvételek (Music & Arts CD-1035 és Eklipse EKR 62) megerősítik azt a véleményt, mely szerint alighanem ezek szinte páratlan tolmácsolások lehettek. Vélhetően férje hatására is vissza lehet vezetni, hogy Virginia Woolf föladta a német nyelv elsajátítását és Wagner műveinek rendszeres hallgatását. Nincs kizárva, hogy veszteséget érzett, hiszen már 1915-ben sajnálattal állapította meg, hogy „volt idő, amikor hetente legalább háromszor mentem operába és esti hangversenyre” (V. Woolf 1979a, 19). Későbbi éveiben alig hallott 1800 után készült operát. 1928-ban Gluck *Armida* című alkotását nem találta nagyon érdekesnek (V. Woolf 1977, 497), 1931-ben Purcell leghosszabb operaszerű művét, *A tündérkirálynőt* nagyon élvezte (V. Woolf 1978a, 290, 292), a következő évben a *Dido és Aeneas*t a Sadler's Wells színházban „teljesen kielégítő” tolmácsolásban látta, az *Orpheus és Euridikét* pedig – föltehetően angol nyelvű előadás alapján – „a valaha írt legszebb operának” nevezte (V. Woolf 1979b, 135, 259). Ezekről a művektől eltekintve jórészt Mozart műveit látta: 1918-ban a *Don Giovanni* és *A varázsfuvola*, 1926-ban a *Figaro házassága*, 1930-ban *Az álruhás kertészlány*, 1931-ben ismét *A varázsfuvola* előadásán jelent meg, majd 1933-ban unokahúgát, Angelica Bellt vitte el a Sadler's Wellsbe, ahol a *Don Giovanni* került színre. 1934-ben Glyndebourne-ba utazott, ahol a *Figarot* Fritz Busch vezényelte, Willi Domgraf-Fassbänder énekelte a címszerepet, Aulikki Rautawaara a grófné és Luise Helletsgrüber Cherubino szerepét. Fritz Busch vezényletét annyira vonzónak vélte, hogy a következő évben is meghallgatta

az ő irányításával *A varázsfuvolát*, sőt a kiváló karmester egyik hangversenyén is ott volt.

Az általam ismert források alapján úgy gondolom, Virginia Woolf Richard Strauss egy vagy két egyfelvonásosán kívül nem ismerte meg a Wagner utáni időszak jelentős operáit. 1926-ban esetleg hallotta Rimszkij-Korszakov 1907-ben *Legenda a láthatatlan Kityez városáról és Fevronyija szűzleányról* címmel bemutatott operájának hangversenyszerű előadását (V. Woolf 1982, 72), 1931-ben pedig Vita Sackville-West és a zeneszerző elvitte Ethel Smyth *A hajórombolók* (*The Wreckers*) című alkotásának előadására (V. Woolf 1983, 48), melyet már ismert a drezdai bemutatót három évvel követő, 1909-ben Sir Thomas Beecham vezényletével tartott előadásból. Egyik mű sem vonzotta, a brit zeneszerzőnek Art(h)ur Nikisch és Bruno Walter által becsült háromfelvonásos operája sem, pedig annak szövege Cornwallból, tehát olyan vidékről származó legendát idéz föl, amelyhez Virginia Woolfot gyerekkori emlékek fűzték. Saját korának zenéjét alig hallotta. Ezzel magyarázható, hogy az *Ariadne és a kékszakállt* „fonnyadt, mesterkelt operá”-nak nevezte, a Covent Garden-ben Philippe Gaubert vezényelte előadás meghallgatása után (V. Woolf 1985, 81). Paul Dukas egyetlen énekes színpadi művét 1907-ben mutatták be. Schönberg és Alban Berg is nagyra értékelte. Annak ellenére, hogy idézi a *Pelléas és Mélisande*-ot és *A tengert*, vannak benne olyan alkotóelemek, amelyek inkább az expresszionizmushoz állnak közel, mintsem Debussy művészetéhez. 1936-ban Messiaen „félreértett fő műnek” nevezte, s különösen dicsérte a középső felvonást, „az árnyékból a fényre vezető crescendot, melynek eredményeképpen e második felvonás Dukas és a zene egyik fő műve” (Messiaen 1936, 79, 84).

Virginia Woolf és Sydney-Turner kapcsolata idővel lazulhatott, de az író nő továbbra is számított e barátjának hozzáértésére. 1920-ban egyik hozzá intézett levelében első regényének egyik részletére vonatkozó kérdéssel fordult hozzá: „Szeretném, ha ismét megmondaná, mi a száma annak a Beethoven

szonátának, amelyet Rachel játszik – Amerikába küldtem az általam jegyzetelt példányt, és most itt is új kiadást jelentetnek meg – nem emlékszem, mit is mondott nekem – én op. 112-re utalok – ami nem lehet helyes” (V. Woolf 1976, 418). Nem emlékezett arra, hogy az op. 112 a *Meerestille und glückliche Fahrt* kantáta, s ez elárulja, hogy Sydney-Turner volt legfőbb zenei tanácsadója. Még a későbbi években is többször együtt mentek hangversenyre, így hallották 1923-ban az „isteni Bach” *Geschwinde, ihr wirbelden Winde* kezdetű (BWV 201) világi kantátáját (V. Woolf 1977, 39).

Bármennyire is változhatott felfogása a későbbi években, a művészetről kialakuló szemléletére hatással lehetett Wagner zenéje. „[K]ételkedem abban, hogy valóban élvezte a bayreuthi tartózkodás feszült légkörét”, állította egyik méltatója (Jacobs 1993, 234). Ennek a vélekedésnek ellentmond annak megelevenítése, hogyan viselkedett a közönség a „felvonások között”, sőt általában a helyszín leírása az „Impressions at Bayreuth” című cikkben. Cáfolatként lehetne idézni a következő szavakat: „mikor véget ér az opera, már meglehetősen későre jár; ha az ember a dombról lefelé haladva félúton visszanez, sötét színű kocsik áradatát látja, egymás fölött imbolygó, szabálytalan fáklyákhoz hasonló lámpákkal.” A cikk a város hangulatának hatásáról is szól: „éjszaka üres utcákon kóborlunk, fejünkben a *Parsifal* zenéjével; az Eremitage kertjeiben a virágok csodálatos parzszakhoz hasonlóan fénylenek, a hang színbe vált át, a szín szavakat vált ki, s kiemelődünk a mindennapi világból” (V. Woolf 1986, 289-292). Ha félreértelmezzük a korai hatáskat, a korai műveket sem megfelelően olvassuk.

Hadd említsek egy példát. Rachel Vinrace, a *The Voyage Out* (Tandori Dezső átköltésében *Messzeség*) főszereplője műkedvelő zenész. A regény *Melymbrosia* című első változatában azt olvassuk, hogy Beethoven egyik kései szonátája „fekszik a kis zongorán”, miközben ő egy „lebilincselő részletet” olvas:

Der zingend vor dem Streiche  
sich flüchtet, wo er kann,

weil eine Braut er als Leiche  
für seinen Herrns gewann!  
Dünkt es dich dunkel,  
mein Gedicht? (V. Woolf 2002, 36)

Izolda gúnyos szavai a második felvonás második színében arra céloznak, hogy Tristan nem szívesen szembesítődik vele, mert a hajón egy másik férfi számára viszi menyasszonynak. A következő fejezetben a Rachellel egy hajón utazó Clarissa Dalloway a társalgóban meglátja a *Tristan* partitúráját, és ez Bayreuthot juttatja az eszébe: „soha nem fogom feledni életem első *Parsifal*ját – forró augusztusi nap, testes öreg német asszonyok, magas nyakú, hosszú kabátokban, majd az elsötétített színházban egyszer csak megszólal a zene [...]. Ez semmi más-hoz nem hasonlítható” (V. Woolf 2002, 54).

A regény későbbi változatában csak az szerepel, hogy Rachel Vinrace Bach egyik fűgáját játssza. Kopognak, és belép Mrs. Dalloway. „A Bach fűga hirtelen darabokra tört” (V. Woolf 1965, 61). „Rachel érettsége Virginia Woolfét tükrözi vissza, ki maga mögött hagyta a népszerű Wagnert Beethoven, Bach és Mozart régebbi műveiért” – érvel egy irodalmár (Kelley 2010, 422). E magyarázat legalábbis három szempontból nem állja meg a helyét. A regény korai változatában Wagner úgy szerepel, mint Beethoven örökségének folytatója – a romantikus zeneszerzőnek elődjéről írt esszéinek a szellemében. Másodszor nem lehet feledni, hogy az első világháború előtt Wagner zenéje korántsem volt népszerűbb Mozart vagy Beethoven alkotásainál, hiszen ez utóbbiakhoz sokkal könnyebben lehetett hozzáférni. Végül a regény szóban forgó részlete inkább irányítja a figyelmet a szövegre, mint a zenére. Az idézett szavak némileg rejtélyes jelentésük miatt foglalkoztathatták az írónt.

Virginia Stephen már korán érdeklődött Sir Tristram és Lady Iseult legendája iránt. *Mistress Joan Martyn naplója* című, 1906-ban készült művében az olvasható, hogy „Master Richard” „magas, dallamos hangon” mond el egy történetet. „Félretéve a vidámságot, mozdulatlan szemmel elnézett a fejünk

fölött, mintha a szavait valami közeli látomásból merítette volna. Amint szenvedélyessé vált a történet, megemelte a hangját, ökölbe szorította a kezét, fölemelte a lábát és széttárta a karját. Amikor ahhoz a részhez ért, amelyben a szerelmesek elválnak egymástól, mintha látta volna, ahogyan a Hölgly eltávolodik tőle, mind távolabbra nézett, míg a látomás szerte nem foszlott, ekkor karját üresen leeresztette. Sebesülten fekszik, Britanniában és hallja, hogy a Hercegnő eljön hozzá a tengeren keresztül” (V. Woolf 1989, 55-56). A német idézet a *Melybrosiában* arra emlékeztet, hogyan ruházta föl Wagner összetettséggel a szerelmi történetet.

A fiatal Virginia Stephen tudhatott arról, hogy a kései tizenkilencedik századtól költemények, esszék és regények hosszú sorában vált érzékelhetővé Wagner ösztönzése. Nemcsak Nerval, Gautier, Baudelaire vagy Mallarmé körének műveire, de akár még Zola regényeire is lehet gondolni. A *L'Œuvre* (A mestermű, 1886) című regényben Wagner név szerint is szerepel, s kimutatták, hogy a *Le Ventre de Paris* (Párizs gyomra, 1873) „sajtok szimfóniája” néven ismert részletében, sőt a *La Faute de l'Abbé Mouret* (Mouret abbé vétke, 1875) lapjain is érzékelhető a vezérmotívumos szerkesztés hatása (Coeuroy 1965, 293-297). A költők mellett *Le Crépuscule des dieux, mœurs contemporaines* (Az istenek alkonya, jelenkori szokások, 1884), Élémir Bourges (1952–1925) regénye is példa lehetett Proust számára, aki már 1893-ban keletkezett, *Mélancolique villégiature de Mme de Breyves* (Mamade de Breyves mélabús nyaralása) című történetében írt *A nürnbergi mesterdalkok* egyik dallamképletéről (frázisáról), amely azután egyik mintául szolgált az *À la recherche du temps perdu* lapjain szereplő kitalált zeneszerző Vinteuil művének „petite phrase” elnevezésű részletéhez.

„Mosolyogva gondolok vissza utólag arra – noha számárság elismerni –, hogy főként a szövegekönyveket csodáltuk” – írta Léon Daudet, *Devant la douleur* (A fájdalom előtt, 1915) című visszaemlékezéseiben (Coeuroy 1965, 274). Nemcsak Proust, de Virginia Woolf esetében sem könnyű eldönteni, mennyiben tekinthető zeneinek a Wagner művei keltette élmény.

Leonard Woolf azt sugallta az önéletrajzában, hogy Gyagilev balettja nagyon másféle modernséget képviselt, mint Wagner. Virginia Woolf általam ismert naplóiban és leveleiben nem találtam utalást a korai huszadik század legjelentősebb táncjátékaira. A *Tűzmadár* „csak Gyagilev harmadik brit vendégjátéka” alkalmával, 1912. június 18-án került színre a Covent Garden operaházban, a *Petruska* angliai bemutatójára 1913. február 4-én került sor, a *Le Sacre du Printemps* pedig ugyanabban az évben, július 11-én hangzott föl a Drury Lane színházban (Thomas 2010, 69, 70, 72). Quentin Bell szerint a Woolf házaspár 1913 júliusának elején látta az Orosz Balett valamelyik előadását, de bővebb tájékoztatást nem ad (Bell 1972, 2: 12). Lytton Strachey megnézte az utóbb említett művet, és életének „egyik legfájdalmasabb tapasztalataként” jellemezte az előadást, hozzátéve: „nem tudta elképzelni, hogy lehet az unalmat és a merő kinszenvedést ilyen magas fokon párosítani egymással” (Holroyd 1994, 291). Noha *A csalogány* előadásra került Emil(e) Cooper vezényletével 1914-ben (Stravinsky 1962a, 52), nem találtam nyomát annak, hogy a Woolf házaspár részt vett volna Sztravinszkij első operájának előadásán, melyet szerzője 1908-ban, tehát zenei írásmódjának megváltozása előtt kezdett írni.

Azok a táncjátékok, amelyekkel Gyagilev megismertette az angolokat, többségükben a Wagnerénál lényegesen szokványosabb és érzelgősebb romantikát képviseltek. „A londoni közönséget Pavlova érdekelte a *Giselle*-ben. [...] Londoni őszi évadunk másik nagy sikere Keszinszkaja föllépése volt *A hattyúk tavában*” (Grigoriev 1960, 69). Csajkovszkij zenéje köztudottan nagyon eltér Wagnerétől, de összhangzati vagy szerkezeti vonatkozásban aligha nevezhető „kezdemenyezőbbnek”, Wagner és Adolphe Adam művészetének összevetésére pedig talán nincs szükség. Ismeretes, hogy a fiatal Wagner Rigában tizenhatszor vezényelte e francia szerző *A Longjumeau-i postakocsi* (*Le postillon du Longjumeau*) című vígoperáját (Coeuroy 1965, 91), és saját műveivel éppen az ilyesféle zenétől igyekezett minél jobban eltávolodni.

Elképzelhető, hogy Gyagilev úgy vélte, a brit közönség nincs fölkészülve a legmerészebb alkotások befogadására. 1918-ban

Virginia Woolf csak *A karnevál* balett-pantomimot és a *Seherezádé* egyfelvonásos koreográfiai drámát láthatta (V. Woolf 1979a, 222, 288), melyek a társulat legkorábbi tevékenységéhez tartoztak, hiszen 1910-ben mutatták be őket. Az egyikhez Robert Schumann zongorára írt füzérét Rimszkij-Korszakov, Ljadov, Glazunov és Cserepnin hangszerelte, a másik Rimszkij-Korszakov népszerű szvitjét vitte színpadra. Virginia Woolf levelezéséből (V. Woolf 1976, 367) arra lehet következtetni, hogy 1919-ben a *La Boutique Fantastique* című alkotást látta az Orosz Balett előadásában, mely „Rossini sajátos darabjainak gyűjteményéből”, Respighi hangszerelésével készült, Lydia Lopokova és Léonide Massine főszereplésével (Grigoriev 1960, 154-155). Roger Fry írt egy cikket az orosz táncosokról, de a zenével nem, csakis Larionov színpadtervezésével foglalkozott (Reed 1996, 296). Öt évvel később az író nő részt vett *A pásztorlány kísértései avagy A győztes szerelem* (*Les tentations de la Bergère ou l'Amour Vainqueur*) című alkotás előadásán, melynek Broniszlava Nizinszka készítette a koreográfiáját és Juan Gris a díszletét. Virginia Woolf azt jegyezte föl, hogy „kevésbé népszerű, de érdekesebb táncjáték, mint a 'Cimarosiana' és 'A kék vonat'”, egy Cimarosától származó táncszíven alapuló egy felvonásos balett, illetve egy Jean Cocteau szövegére Darius Milhaud által írt „táncos operett”. *A pásztorlány kísértéseiről* a *Nation & Athenaeum* számára írt cikkében Virginia Woolf a látottakra hívta föl a figyelmet, és nem is említette Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737) zenéjét, amelyet a hangszeres művész, karmester és zeneszerző Henri Casadesus (1879–1947), a Société des Instruments Anciens egyik alapítója hangszerelt. Hermione Lee azt állítja, hogy 1926-ban Virginia Woolf és Vita Sackville-West „megnézte Sztravinszkij új táncjátékait a Haymarket színházban” (Lee 1997, 501), ezzel szemben Gyagilev munkatársa csak *A menyegző* előadásáról ad számot ebből az időből (Grigoriev 1960, 229).

G. E. Moore-ral, Sydney-Turner-rel vagy Adrian Stephen-nel ellentétben Leonard Woolf nem volt gyakorló zenész. Nem játszott hangszeren, és nem próbálkozott zeneszerzéssel. Járt

hangversenyre, de ízlését eszmei fönntartások korlátozták. Önéletrajzában így írt: „1911-ben semmit sem tudtam Wagnerről, de felfogtam, hogy itt az ideje komolyan szembenézni vele. Ezért kibéreltem egy páholyt a *Ring* októberi előadásaira, s Virginia el is jött megnézni *A Rajna kincsét*, a *Siegfriedet* és *Az istenek alkonyát*, sőt a *Walkür* előadásán Rupert Brooke és Adrian is megjelent.” Leonard Woolf emlékezetére hatottak a későbbi történeti események, de kezdettől fogva bizalmatlan volt Wagner műveivel szemben. Írásaiban nem foglalkozott a német szerző zenéjével. „Értem, hogy a *Ring* a maga módján mesteri alkotás, de nem szeretem, ahogyan Wagnert és a művészetét sem. [...] A németek a tizenkilencedik században létrehozottak egy hagyományt, egy élet- és művészetbölcseletet, amely barbár, fennkölt, de hamis (phony). Wagner egyszerre volt előidézője és következménye ennek a visszataszító folyamatnak, amely azután az emberi állatiasság és lealjasodás tetőpontjához és megdicsőítéséhez, Hitlerhez és a nácikhoz vezetett” (L. Woolf 1964, 50).

Az 1920-as évek második felében Leonard Woolf hanglemezeket ismertetett a *The Nation and Athenaeum* hasábjain. A hangfölvételek egy részét mai szemmel is értékesnek lehet nevezni. Talán azért is különös figyelmet szentelt a Dolmetsch család tevékenységének, mert tudhatta, Virginia féltestvérének, az 1897-ben meghalt Stella Duckworthnek „Arnold Dolmetsch volt a hegedűtanára” (V. Woolf 1978b, 113), aki 1917-ben készített egy (napjainkban a Courtauld Képtárban kiállított) virginalt Roger Fry számára, de Leonard Woolf nem látta meg a történetileg tájékozott (historikus) előadás jelentőségét. Nem igazán érthető, miért szűkítette válogatását öt cég (Parlophone, Beltona, His Master's Voice, Columbia, Decca) termékeire, nem figyelve olyan jelentős gyártók lemezeire, mint a Telefunken, Homocord, Odeon, Polydor vagy Gramophone. Az általa méltatott anyagnak mintegy a felét viszonylag jelentékenynek lehet mondani. *A Lohengrin* első felvonását záró jelenetnek angolul énekelt, Sir Hamilton Harty vezényletével fölvert tolmácsolása például aligha tekinthető jelentős hozzájárulásnak a befogadás

történetéhez. Noha a méltató rövid értékelései nem értékele-  
nek, megjegyzései elsősorban a fölvétel műszaki erényeire és  
fogyatékoságaira – például a zenekar, a kórus és a szólisták  
egyensúlyára – vonatkoznak. A *Fantasztikus szimfóniának* a Co-  
lumbia által kibocsátott fölvételéről szóló viszonylag hosszabb  
cikkből szinte teljesen hiányzik Felix von Weingartner vezény-  
lésének a méltatása.

Ha eltekintünk az eszmei, sőt politikai tényezőktől, két to-  
vábbi észrevétel lehet tenni Leonard Woolf zenére vonatkozó  
nézeteiről. Olykor előfordulnak tévedések – *A két gránátos* című  
dal Schubert műveként szerepel (L. Woolf 1967, 201) –, és néha,  
például Beethoven kései vonósnégyeseinek magasztalásában,  
érezkelni lehet a korabeli divatos vélemények hatását. Mivel ez  
utóbbi művek esetében a méltató a Léner és Capet együttes föl-  
vételeiről írt (Woolf 1929a, 252; 1929b, 1543), Virginia Woolf  
is gyaníthatóan ezeket a tolmácsolásokat ismerhette. Férje állí-  
tása szerint az író nő különösen szerette ezeket az alkotásokat:  
„Egy alkalommal azt mondtam neki: ha szól valamilyen zene az  
ember hamvasztásakor, az legyen a Cavatina az op. 130. jelzetű  
B-dúr vonósnégyesből. Van egy pillanat, amikor a koporsó las-  
san becsúszik a kemence nyitott ajtaján, és a Cavatina közepén  
néhány hihetetlen szépségű ütem szelíden lüktető mozgással  
mintha tétovázna – ha e kettő egybeesik, a zene szelíden elő-  
reviszi a halottat a feledés örökkévalóságába. Virginia egyet  
értett velem.” Virginia Woolf testének elhamvasztásakor „mel-  
lesleg a 'Boldog Lelkek' zenéje hangzott fel Gluck Orfeuszából”  
(L. Woolf 1975, 95-96), de tagadhatatlan, hogy az 1920-as és  
30-as években Beethoven vonósnégyesei okozták a legnagyobb  
élményt a házaspár számára. Ezen nem változtat, hogy abban  
a korban szokás volt dicsérni e műveket. Több forrás is meg-  
erősíti ezt. Közülük egy visszaemlékezést idéznék olyan íróval,  
akit Virginia Woolf sokra tartott: „A Mavra és a Renard 1922-  
ben tartott bemutatója után egy összejövetelre mentem [...].  
Marcel Proust is ott volt. A legtöbben az Operából, az én bemu-  
tatómról jöttek, de Proust éppen akkor kelt föl az ágyból [...].  
A zenéről beszélgettünk, és ő lelkesedve szólt Beethoven kései

vonósnégyeseiről. Osztottam volna e lelkesedést, ha nem lett  
volna közhely a kor értelmiségi köreiben, ha zenére vonatkozó  
ítélet lett volna s nem irodalmi póz” (Stravinsky 1962b, 102).

A fönmaradt írások azt sugallják, hogy a háború utáni évek-  
ben Virginia Woolf zenei élményeit már nem operai előadások,  
hanem hangversenyek és fölvételek jelentették. „Mozart zené-  
jét játszották egy hangversenyen” – mondja az 1919-ben írt  
*Rokonszenv (Sympathy)* elbeszélője, s ugyanennek a zeneszer-  
zőnek a neve szerepel *A vonósnégyes* (1920) című történetben  
(V. Woolf 1989, 108, 140). A második esetben egy szereplő az  
éppen hallott mű szerzőjét említi. Nincs kizárva, hogy téved,  
és akkor nincs ellentmondás azzal a naplóföljegyzéssel, amely  
szerint ezt a szöveget Schubert egyik ötösének előadása ihlette  
(V. Woolf 1981, 24).

A *Csúcsos tetőket*, Dorothy Miller Richardson regényfüzéré-  
nek első részét, Duckworth körülbelül hat hónappal Virginia  
Woolf első regénye előtt jelentette meg. A Németországban ne-  
velőnőként tartózkodó hősnő tud zongorázni, és nagy hatással  
van rá, hogy Hannoverben „a hét minden napján mindenütt  
szól a zene” (Richardson 1976, 1: 66). Talán az ebben a regény-  
ben olvasható leírás Beethoven, Weber és Chopin műveinek  
előadásáról adhatott ösztönzést *A vonósnégyes* megírására.

Noha egy 1915-ben, a Queen's Hallban Sir Henry Wood  
(1869-1944) vezényelte délutáni hangverseny műsorán szere-  
pelt Wagner zenéje – César Franck szimfóniája és Lalo *Spanyol  
szimfóniájának* három tétele mellett (V. Woolf 19979a, 5, 20) –,  
e karmester legtöbbször a bécsi klasszikusok műveit szólaltat-  
ta meg. „Promenade” hangversenyein Johann Sebastian Bach  
alkotásai is gyakran szerepeltek, ami még akkor is figyelemre  
méltó, ha tolmácsolásai elavultnak minősíthetők a huszon-  
egyedik század távlatából. Virginia Woolf e zenekari hangver-  
senyeken kívül a Shelley House kamaraműsorait is kedvelte.  
1919-ben az Allied String Quartet estjére ment el a Wigmore  
Hallba (V. Woolf 1979a, 307), majd 1921. április 25-e és 30-a  
között az Aeolian Hallban Beethoven összes vonósnégyesét  
hallotta a London String Quartet előadásában (V. Woolf 1981,



113). Schubert művei közül az *Oktett* és a *Vonósötös* okozott számára nagyon mély élményt (V. Woolf 1979a, 63; V. Woolf 1981, 24).

Óvatosan megkockáztatható a föltevés, hogy Virginia Woolf ízlését a korszak brit zenéjének maradisága is korlátozhatta. Annak ellenére, hogy Ethel Smyth zenéjét „túl irodalminak – túlfeszítettnek – túlzottan kioktatónak” találta (V. Woolf 1983, 12), kötelességének érezte, hogy meghallgassa a rádión a zeneszerző által 1930-ban vezényelt Promenade hangversenyt, amelyen az 1908-ban írt *Anakreoni óda* hangzott fel néhány dal kíséretében. Nehéz megállapítani, mennyiben a kényszeredett udvariasság készítette arra, hogy „nagyon kielégítőnek” nevezze e műveket a szerzőjükhöz intézett levélben (V. Woolf 1978a, 209). 1931 elején a Woolf házaspár megjelent *A börtön* című oratórium bemutatóján, két évvel később pedig Virginia Woolf a rádión meghallgatta a Canterbury Fesztiválon rendezett szerzői estet, majd biztosította a zeneszerzőt arról, hogy „nagyon” élvezte a zenéjét. 1934-ben elismerő szavakat küldött egy olyan hangverseny után, amelyet Sir Thomas Beecham teljesen Ethel Smyth művészetének szentelt. „Remélem, most már vége a Smyth fesztiválnak” – írta megkönnyebbüléssel Quentin Bellnek január 10-én. 1934-ben elment az 1893-ban írt, később némileg átdolgozott késő romantikus *d-moll mise* előadására, de az a levél, amelyet egy 1935-ben tartott hangverseny előtt írt a zeneszerzőnek, elég határozottan érzékelteti, hogy a személyes kapcsolat miatt járt a hangversenyekre: „Igen, 3-án eljövök, ha tudok, de nem lehetek egészen biztos ebben, mert utálom a délutáni hangversenyeket. Mindazonáltal az irántad érzett szeretetből ott leszek, ha tudok” (V. Woolf 1979b, 193, 267, 269, 280, 370).

Családi kapcsolat magyarázza, hogy igyekezett megjelenni olyan hangversenyeken, amelyek műsorán szerepeltek Vaughan Williams művei, mint ahogyan a barátság indokolta, hogy Lord Berners zenéjét is meghallgatta, nem szólván a Sitwell testvérek és William Walton együttműködésével készült *Faade* című alkotásról (V. Woolf 1981, 245-246) vagy Leonard Cons-

tant Lambert (1905–1951) *Pomona* című húsz perces táncjátékáról, amelyhez Vanessa Bell készítette a jelmezeket (V. Woolf 1983, 144). 1934-ben Lytton Strachey másodfokú unokatestvére, és Clive Bell barátnője, Mary Hutchinson vitte el a Woolf házaspárt, hogy meghallgassa a Sadler's Wells Opera fő karmestereként ismert Lawrence Collingwood (1887–1982) egyik operájának a bemutatóját (V. Woolf 1983, 207).

Mindent összegezve, valószínű, hogy a huszadik század leginkább kezdeményező műveinek többségét nem hallhatta Virginia Woolf. Ravel 1903-ban készült, 1910-ben átdolgozott *Vonósnygyese* (V. Woolf 1979a, 226; 1981, 39), Debussy Rameau szellemében 1915-16-ban írt *Triószonátája* (V. Woolf 1976, 140), *A katona történetének* 1928-ban színpadra került változata (V. Woolf 1994, 564) és a *Petruskának* Beecham orosz operáknak és balettnek szentelt sorozatában elhangzott részletei (V. Woolf 1983, 31) tartozhattak a kisszámú kivételek közé. Egy Clive Bellnek 1919-ben küldött levél ugyan arra utal, hogy Virginia Woolf tervezte megnézni a *Petruskát* (V. Woolf 1976, 375), de jelenlegi ismereteim alapján nem tudom, valóban elment-e az Alhambra Színházba. Tekintettel arra, hogy „az Alhambrában az évad július 30-án véget ért” (Grigoriev 1960, 157), és az író még október 27-én is habozott megtekinteni „az orosz táncosokat”, mivel „túlzottan drágák” voltak a jegyek (V. Woolf 1976, 393), nem valószínű, hogy látta Sztravinszkij második jelentős táncjátékát. 1921-ben a *Le Sacre* kétszer is előadásra került az angol fővárosban, előbb egy Leon Aynsley Goossens (1893–1962) vezényelte hangversenyen, a zeneszerző jelenlétében, majd Gyagilev együttesének egyik színházi föllépésekor. A Debussy emlékére írt *Fúvósszimfónia* bemutatója a Queen's Hall hatalmas csarnokában megbukott. „A művem és Kuszevickij”, a karmester „áldozattá” váltak, ahogyan Sztravinszkij mintegy másfél évtizeddel később megjegyezte (Stravinsky 1962a, 94, 96). 1927-ben azután maga a zeneszerző vezényelte el *Oedipus Rex* című opera-oratóriumát és Gyagilev is előadta a balettjeit (Stravinsky 1962, 133), de nem találtam nyomát annak, hogy Virginia Woolf elment volna ezekre az alkalmakra.

„Szereti a népzene?” Amikor ezt kérdezte Ethel Smythtől, félreérthetlenné tette, hogy sem a zenében, sem az irodalomban nem látja hasznát a folklór fölélesztésének. „Véleményem szerint ez tönkre teszi a modern zenét – ahogyan Synge és Yeats is tönkre tette magát a kelta siratóénekekkel” (V. Woolf 1978a, 406). Egy 1934-ben írt levele szerint még Ethel Smyth zenéjét is „kakofónnak” érezte (V. Woolf 1979b, 360). Talán Walton és Lambert újklasszicizmusa is ösztönözhetette arra, hogy az 1930-as években visszatért „az ábrázoló formához”, „a tények rögzítéséhez”, „Jane Austen tárgyias, realiztikus írásmódjához, a történet folyamatos előreviteléhez” (V. Woolf 1983, 142, 147, 168). Lambert síkra szállt Schönberg és Sztravinszkij művei ellen, és Virginia Woolf többször is azt kérte Ethel Smythtől, jelentesse meg esszéjét e brit szerző zenéjéről (V. Woolf 1978a, 214, 215, 226). A Preludio, Corante, Pastorale, Menuetto, Passacaglia, Rigadon, Siciliana és Marcia nevű utánezésekből álló *Pomona* olyan szerző műve volt, aki Sibeliust tartotta számon „a jövőbeli zene igazi őreként”, azt a finn zeneszerzőt, „akinek árnya rávetítődött Walton *Első szimfóniájára* (1935)” (Wood 1961, 156). Lambert 1927-ben írta balettjét, de Virginia Woolf 1933-ban látta, amikor *Flush* életrajzát igyekezett befejezni és *Az évek első, The Pargiters* című változatával folytatott nehéz küzdelmet. Ő maga úgy jellemezte e műveit, mint „kakukktojásokat” (V. Woolf 1983, 143). Mindehhez még azt is hozzá lehet tenni, hogy azok a művek, amelyeket 1927-ben, 1929-ben és 1934-ben vezényelt Sztravinszkij Londonban, az *Apollon Musagète* és *A tündér csókja* című balett, valamint a *Perséphoné* című melodráma, korábbi írásmódokat utánoznak és olyan újklasszicista eszményt testesítenek meg, amelyet a brit közönség fönntartás nélkül el tudott fogadni. Egyiküknek eredetisége sem fogható a tízes évek alkotásaihoz. Ahogyan maga a zeneszerző mondta, olyan stílust és hangszerezést igyekezett megvalósítani, „amely révén a zenét első hallásra fel lehetett fogni” (Stravinsky 1962a, 149).

Miközben Virginia Woolf elmulasztotta a két háború közötti időszaknak alighanem legkiemelkedőbb opera-előadásait,

kiváló szólistákat volt alkalma hallani. 1919-ben Alfred Cortot (1877–1962) zongorázását élvezhette, 1924-ben a nagyszerű mezzo Elena Gerhardt (1883-1961) előadásában ismerhette meg Brahms dalait, és a portugál csellista Guilhermina Suggia (1888-1950) művészetéről is fogalmat alkothatott magának. 1932-ben a Busch vonósnégyes Brahms, Dvořák és Beethoven műveivel lépett föl, a következő évben pedig négyszer is hallotta ezt az együtttest (V. Woolf 1979a, 311; 1981, 298, 320; 1983, 78, 147), sőt a Westminster Apátságban Arányi Jelly Bach-tolmácsolását is élvezhette (V. Woolf 1979b, 163). 1934-ben, az akkor nyílt Glyndebourne-i Fesztiválon Fritz Busch vezényelte délutáni hangversenyen vett részt, 1939-ben pedig Adolf Busch együttesével a Wigmore Hallban Schubert korai (D. 112) *B-dúr*, Mozart *g-moll* (K. 516) és Beethoven *cisz-moll vonósnégyesét* (op. 131) hallgatta meg – tehát azt a művet is, amelyben Wagner szerint „a legfelsőbb álmkép legkedvesebb emlékekben ébred föl” (Wagner é. n., 97).

Korántsem mindig lelkesítette az előadás. 1918-ban lassúnak és érzelgősnek, „siránkozóan nyúlósnak” találta, ahogyan Julian Clifford (1877–1921) Mozart *g-moll szimfóniáját* (K. 550) vezényelte, és a „közönséges” jelzővel illette azt, ahogyan Henry Wood J. S. Bach, Beethoven, Mozart, Gluck és Dvořák műveit megszólaltatta (V. Woolf 1979a, 142, 206). A karmesterek színészkedését, így Beecham „fintorait, csitító, táncoló, himbáló mozdulatait” fölöslegesnek és zavarónak találta (V. Woolf 1983, 284). A rádióon hallottakat is gyakran bírálta: „túl lassan játszanak”, jegyezte meg a Menaghten nevű (női) vonósnégyes Haydn-játékáról (V. Woolf 1980, 54).

A hanglemezek elterjedésével a házaspár egyre inkább otthon hallgatott zenét. Egy utalás Artur Schnabel egyik Beethoven-estjére, egy 1932. november 8-án kelt levélben arra enged következtetni, hogy az is távol tarthatta Virginia Woolfot a hangversenyektől, hogy a hőségben könnyen elájult, szíve és érverése szabálytalanná lett (V. Woolf 1979b, 122). „Haza, zenét hallgatni.” „Hamarosan megszólal a harang, eszünk és azután zenét hallgatunk [...], bármennyire jó is ezt a levelet írni, men-

nem kell, hogy betegyem a pástétomot a sütőbe [...]. Azután bekapcsoljuk a hangszórót – ma este Bach lesz.” „Számomra az a rádiózás öröme, hogy otthon ülhetek és magam vezényelhetem *A mesterdalnokokat*. Elöttem a kotta és vezényelek és dühös vagyok, amikor nem engem követnek. Így az ember észreveszi, milyen gyakran hibáznak az énekesek – egy ütemmel előbb lépnek be vagy késnek.” „Feketék a fellegek, miközben Brahmsot tettük föl.” „Éjszaka Bach”; „tekézünk, majd Madame de Sévigné-t olvasom, azután sült sonka gombával estebédre; majd Mozart” (V. Woolf 1982, 108, 247; 1979b, 88; 1883, 107, 241, 336; 1980, 286). Az efféle szavak a naplókban és a levelekben némi fogalmat adhatnak a házaspár napi szokásairól.

Schönberg *Öt zenekari darabja* (op. 16) 1912. szeptember 3-án megtartott londoni bemutatója „rendkívül ellenséges fogadtatásra” talált (Heckert 2010, 49), de e szerzőnek több műve is elhangzott Angliában. 1923 novemberétől sok hangversenyt közvetített a rádió (Doctor 1999, 337-351), ám Schönberg nevével nem találkoztam a naplókban, levelekben vagy életrajzokban. 1929 és 1936 között Anton von Webern négyszer is vezényelt a BBC-ben. A Lewis Foreman által a Continuum Records (SBT 1004) számára készített tájékoztató füzet szerint J. S. Bach, Beethoven, Schubert, Brahms, ifjabb Johann Strauss, Bruckner, Wolf, Mahler, Krenek és Milhaud művei mellett a második bécsi iskola három tagjának alkotásai is megszólaltak. Az sejthető, hogy a kortársak közül Berg fogadtatása volt viszonylag kedvezőbb. 1934. március 14-én sor került a *Wozzeck* hangversenyszerű előadására, 1936. május 1-jén pedig Webern hangversenyt vezényelt elhunyt pályatársa és barátja emlékére. Virginia Woolf naplóiban nagyon sok méltánylás található rádióban közvetített hangversenyekről, ám az említett hangversenyekre egyetlen utalást nem találtam.

A harmincas évek második felében, amikor már érzékeltetni lehetett a fölkészülést a háborúra, és Leonard Woolf egyre sokoldalúbb tevékenységet folytatott a Munkáspártban, Virginia Woolf „a politika egyetlen ellenszerének” nevezte a zenét (V. Woolf 1980, 19). Esténként még a légítámadások alatt is

használták a lemezjátszót, ahogyan például az 1940. október 22-i följegyzés is tanúsítja ezt: „olvasás, zene, ágy” (V. Woolf 1984, 333).

Mivel a házaspár hanglemezeinek jegyzéke később Leonard Woolf hagyatékával Sussex egyetemére került, és ő olykor följegyezte a napot, amikor egy lemezt meghallgattak, tétova föltevéseket lehet megfogalmazni arról, milyen műveket hallgattak legtöbbször. A harmincas években előszeretettel tették föl lemezjátszójukra J. S. Bach műveinek Edwin Fischer és Alfred Cortot készítette fölvételeit, Beethoven vonósnégyeseit a Busch, Capet és Léner együttes előadásában, ugyanennek a zeneszerzőnek szonátáit Artur Schnabel, Adolf Busch és Fritz Kreisler tolmácsolásában, a Pro Arte vonósnégyes Haydn sorozatát, a Szymon Goldberg és Lili Kraus által játszott Mozart-szonátákat. A jegyzékben Debussy *Hegedű szonátája*, valamint Richard Strauss, Ravel és de Falla neve is szerepel, de erős a gyanúm, hogy e lemezek már 1941 után kerültek be a gyűjteménybe. Egyetlen számottevő huszadik századi zenemű céduláján van feltüntetve, hogy 1935 április 10-én meghallgatták, s ez Bartók 1908-1909-ben készült *Első vonósnégyese* (op. 7).

A lemezhallgatás fokozatosan átalakította Virginia Woolf munkamódszerét. „Kicsit dolgozom a szövegen este, mikor a lemezjátszó Beethoven kései szonátáit játssza.” „Tegnap éjjel Beethoven egyik vonósnégyesének hallgatása közben arra a gondoltam, hogy a közbeiktatott részeket mind Bernard végző beszédébe ömleszttem.” Az efféle kijelentésekből az sejthető, hogy a zene segíthette *A hullámok* megírását (V. Woolf 1982, 139, 339). Annyi bizonyos, hogy élete utolsó évtizedeiben Virginia Woolf Beethoven vonósnégyeseit Shakespeare műveihez hasonló remekművekként tartotta számon. „A Hamlet vagy egy Beethoven vonósnégyes az igazság erről az általunk világnak nevezett hatalmas tömegről” – ahogyan élete végén állította (V. Woolf 1978b, 84).

A zenei ösztönzés elismerése mindazonáltal nem jelenti, hogy az ember elfogadja az olyan kijelentéseket, amelyek szerint *A világtótoronyhoz* „szonáta formában írt regény” (Forster

1961, 381), az íróőnek Roger Fryról írt életrajza „szonáta föl-  
építésű” (Jacobs 1993, 253) vagy „a hosszú életű Orlandóra vo-  
nakozó elgondolást” a *Le Sacre du Printemps* ösztönözte (Hal-  
ler 1993, 226). Egyike azoknak a cikkeknek, amelyek az íróő  
művészetét a zenével igyekeznek összefüggésbe hozni, óva-  
tosságra int. Tanulmánya elején Gerald Levin azt hangoztatja,  
hogy *A hullámok* megírásával Virginia Woolf „ellenpontos stí-  
lust” valósított meg, de utóbb maga hívja föl a figyelmet ennek  
az érvnek a fogyatékoságára: „Egy regényben a szólamokat  
nem lehet egy időben hallani” (Levin 1983, 165, 166). A hét  
szereplő magánbeszédeit csakis egymás után olvashatjuk, tehát  
a fűgával vont párhuzam félrevezető. Néhányan azok közül,  
akik amellet kardoskodnak, hogy Wagner hatását Beethovené  
váltotta fel, angol forrásokra hivatkoznak. Nem bizonyos, hogy  
fölsimerték: a matematikus J. W. Sullivan (1886-1937) *Beetho-  
ven szellemi fejlődése* (1927) című könyvét alighanem Wagner  
1870-ben megjelent, leghosszabb esszéje ösztönözhetta.

Roger Fry már 1918-ban fölsimerte, hogy Virginia Woolf  
művészetének a ritmus a legfontosabb sajátossága. Nem volt  
elégedett a *The Mark on the Wall* befejezésével, de észrevette az  
eredetiséget a szöveg megalkotottságában: „Természetesen sok  
valamilyen módon jó író létezik, de mióta Henry James eltávo-  
zott, maga az egyetlen, aki a nyelvet művészi közegként hasz-  
nálja, a szavak szövetének jelentést és minőséget ad, majdnem  
teljesen függetlenül attól, miről is beszél” (Spalding 1999, 198).  
„*A hullámokat* nem cselekmény, hanem ritmus jegyében írom”  
– hangsúlyozta az íróő (V. Woolf 1982, 316). Egy Ethel Smyth-  
nek küldött levél elárulja, hogy tudatában volt annak: szembe-  
helyezkedett a műfaj megszokásaival: „a ritmus közelebb áll  
hozzám a történetmondásnál, s ez élesen ellentmond a regény  
hagyományának” (V. Woolf 1978a, 204). *A felvonások között*  
*Pointz Hall* című első változatának írása közben úgy érzékelt,  
„egy könyv ritmusa, ahogyan az ember fejében lüktet, az embert  
gombolyaggá alakítja, és ezáltal elcsigázza. A PH utolsó fejezete  
annyira belém ivódott, hogy szinte minden általam kimondott  
mondatban ezt hallottam” (V. Woolf 1984, 339). 1930-ban ar-

ról panaszkodott Ethel Smythnek, hogy „nincsenek írásjelek  
a hangnem érzékeltetésére” (V. Woolf 1978a, 225-226), és egy  
1936-ban megjelent esszében azt hangsúlyozta, hogy „a próza-  
író ugyan azt színleli, hogy az ész hangjának engedelmesked-  
ve józanul halad előre, mindazonáltal állandó izgalmat okoz  
a ritmus szüntelen változtatásával” (V. Woolf 2011, 418). Louie  
Everest, a Woolf házaspár „főszakácsa” följegyezte, hogy für-  
déskor az íróő magához beszélt. „Mind csak beszélt, beszélt,  
beszélt [...]. Amikor Mr. Woolf látta a meglepetést az arcomon,  
közölte velem, hogy Mrs. Woolf mindig hangosan mondogatja  
azokat a mondatokat, amelyeket aznap este leírt. Tudnia kellett,  
jól hangzanak-e, és a visszhangos fürdőszoba megfelelő hely  
volt arra, hogy kipróbálja őket” (Noble 1975, 189).

A hangnem és a mondatok egymáshoz illesztése döntő sze-  
repet játszik Virginia Woolf regényeiben, de túlzás volna őket  
meghatározott zenei műfajokhoz vagy szerkezetekhez kap-  
csolni. Tétova magyarázatainkat általánosabb alakban célszerű  
megfogalmaznunk. Mivel *A hullámok* stilizáltsága rokon a vers  
ritmusával, helyénvaló lehet azzal érvelni, hogy „a hat szereplő  
között a különbséget inkább lehet *hallani*, mint látni” (Caughie  
2010, 345). Lily Briscoe-t „valami ritmus irányítja”, de ez leg-  
alább annyira térbeli, mint zenei, visszhangozva Roger Fry  
föltevését, mely szerint „a ritmus a festészetnek éppúgy alap-  
vető és nélkülözhetetlen életeleme, mint minden művészetnek”  
(Reed 1996, 102). Festményével *A világitótoronyhoz* szereplője  
„táncszerű ritmikus mozgást valósított meg, melyet a kihagyá-  
sok és az ecsetvonások viszonya idézett elő” (V. Woolf 1963,  
184, 182).

A jelentős művész sosem felejt el az őt korán ért hatásokat.  
Virginia Woolf esetében hiba volna azt gondolni, hogy szakadék  
választotta el a Wagner színpadi művei által előidézett ifjúkori  
élményeket Beethoven alkotásainak későbbi hatásától. A *Jacob*  
*szobájában* arról esik szó, hogy egy előadáson a Brangäne sze-  
repét alakító énekeső „kissé rekedten” énekel (V. Woolf 1959,  
68). 1926-ban a tőzeg égetésének a látványa Virginia Woolfot  
*Az istenek alkonya* hősének a halálára emlékezteti (V. Woolf

1977, 309). Öt évvel később egy Ethel Smyth-hez intézett levélben azt írja, hogy a *Siegfried* második felvonásában az erdőzsongást a ritmus teszi különössé: „a rádióból Wagner szól, párizsi közvetítésből. Az ő ritmusa megsemmisíti az enyémet. [...] Az írás nem egyéb, mint szavakat találni a ritmushoz” (V. Woolf 1978a, 303). Az *évek* egyik szereplőjének, Kittynek a *Siegfried* a „kedvenc operája” (V. Woolf 1937, 196). Ha valaki ezt úgy értelmezi, hogy a szóban forgó zenemű „az önkényt és az erőszakot szemlélteti” ebben a regényben (Lee 1997, 242), akkor ez nem egyéb, mint a szövegre erőszakolt eszmei előítélet. Noha Virginia Woolf leghosszabb regényének a Covent Garden operában játszóató jelenete nem teljesen cáfolja, hogy az író egy előadás megjelenítésénél elsősorban a közönséget és csak másodsorban a zenét állítja előtérbe, hiszen műveiben az előbbire utaló mondatok „száma nagyobb, mint a zenére és az előadókra” vonatkoznak (Jacobs 1993, 241), általánosabb síkon a zene segíthette annak fölismeréséhez, hogy a „ritmusérzék” – melynek jelentőségét már *Az utca zenéje* című korai esszéjében kiemelte (V. Woolf 1986, 30) – minden prózaírás nélkülözhetetlen formaalkotója. Míg apja, „a Viktória kori hitetlenség egyik nagy kezdeményezője”, az „elkötelezetlen értelem eszközt” vélte központi értéknek, Virginia Woolf a zenét s így Wagner romantikus „expresszionizmusát” (Taylor 1989, 402, 413) állította szembe apja nemzedékének tudományos eszményével. Legalábbis részben a zenéből merített ösztönzésnek köszönhető, hogy a korai huszadik század egyik kiemelkedő művészevé válhatott.

#### HIVATKOZÁSOK

- Appia, Adolphe (2012) *Zene és rendezés*. Ford. Jákfalvi Magdolna. Budapest. Balassi.
- Bell, Quentin (1972) *Virginia Woolf: A Biography*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Boulez, Pierre (2005) *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise. Paris: Christian Bourgois.

- Caughie, Pamela L. (2010) „Virginia Woolf: Radio, Gramophone, Broadcasting”, in Humm, Maggie (ed.) *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 332-347.
- Coeuroy, André (1965) *Wagner et l'esprit romantique*. Paris: Gallimard.
- Doctor, Jennifer (1999) *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922–1936: Shaping a Nation's Tastes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Donington, Robert (1974) *Wagner's „Ring” and Its Symbols*. Third edition. London – Boston: Faber and Faber.
- Fodor Géza (2009) „Wagner ‚kettős látása”, in Bardoly István, Juraskó László, Sümegi György (szerk.) *„A feledés árnya alól új földeket hódítok vissza”: Írások Tímár Árpád tiszteletére*. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – MissionArt Galéria, 40-46.
- Forster, E. M. (1961) „Virginia Woolf”, in Schorer, Mark (ed.) *Modern British Fiction*. New York: Oxford University Press, 376-390.
- Genette, Gérard (1999) *Figures IV*. Paris: Seuil.
- Grigoriev, S. L. (1960) *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Translated and edited by Vera Bowen. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Haller, Evelyn (1993) „Her Quill Drawn from the Firebird: Virginia Woolf and the Russian Dancers”, in Gillespie, Diane F. (ed.) *The Multiple Muses of Virginia Woolf*. Columbia and London: University of Missouri Press, 180-226.
- Hockert, Deborah (2010) „Schoenberg, Roger Fry and the Emergence of a Critical Language for the Reception of Musical Modernism in Britain 1912–1914”, in Riley, Matthew (ed.) *British Music and Modernism, 1885–1960*. Farnham, Surrey – Burlington, VT: Ashgate, 49-66.
- Holroyd, Michael (1994) *Lytton Strachey: The New Biography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Jacobs, Peter (1993) „The Second Violin Tuning in the Ante-Room: Virginia Woolf and Music”, in Gillespie, Diane F. (ed.) *The Multiple Muses of Virginia Woolf*. Columbia and London: University of Missouri Press, 227-260.
- Kelley, Joyce E. (2010) „Virginia Woolf and Music”, in Humm, Maggie (ed.) *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 417-436.
- Lee, Hermione (1997) *Virginia Woolf*. London: Vintage.
- Levin, Gerald (1983) „The Musical Style of The Waves”, *Journal of Narrative Technique*, 13: 164-171.

Messiaen, Olivier (1936) „Ariane et Barbe-Bleue”, *La Revue Musicale*, 132-136: 79-86.

Miller, J. Hillis (1983) „Mr Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in To the Lighthouse”, in Kiely, Robert (ed.), assisted by John Hildbidle *Modernism Reconsidered*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 167-189.

Noble, Joan Russell (ed.) (1975) *Recollections of Virginia Woolf*. London: Sphere.

Pater, Walter (1986) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Edited with an Introduction by Adam Phillips. Oxford – New York: Oxford University Press.

Reed, Christopher (ed.) (1996) *A Roger Fry Reader*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Richardson, Dorothy M. (1976) *Pilgrimage*. With an Introduction by Walter Allen. New York: Popular Library.

Spalding, Frances (1999) *Roger Fry: Art and Life*. Norwich, Norfolk: Black Dog Books.

Stravinsky, Igor (1962a) *An Autobiography*. New York: W. W. Norton & Co.

Stravinsky, [I. F.] (1962b) *In Conversation with Robert Craft*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Taylor, Charles (1989) *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Thomas, Gareth (2010) „Modernism, Diaghilev and the Ballets Russes in London, 1911–1929”, in Riley, Matthew (ed.) *British Music and Modernism, 1895–1960*. Farnham, Surrey – Burlington, VT: Ashgate, 67-91.

Wagner, Richard (é. n.) *Gesammelte Schriften und Dichtungen: Neunter Band*. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Berlin: Bong & Co.

Wilde, Oscar (1984) *The Complete Works*. With an Introduction by Vyvyan Holland. London – Glasgow: Collins.

Wood, Hugh (1961) „English Contemporary Music” in Hartog, Howard (ed.) *European Music in the Twentieth Century*. Revised edition. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 145-170.

Woolf, Leonard (1929a) „New Gramophone Records”, *The Nation and Athenaeum*, May 18, 252.

(1929b) „New Gramophone Records”, *The Nation and Athenaeum*, July 20, 543.

(1964) *Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911–1918*. London: The Hogarth Press.

(1967) *Downhill All the Way: An Autobiography of the Years 1919-1939*. London: The Hogarth Press.

(1975) *The Journey Not the Arrival Matters: An Autobiography of the Years 1939 to 1969*. New York and London : Harcourt, Brace, Jovanovich.

(1980) *An Autobiography*. With an Introduction by Quentin Bell. Oxford: Oxford University Press.

Woolf, Virginia (1937) *The Years*. London: The Hogarth Press.

(1959) *Jacob's Room. The Waves*. New York: Harcourt, Brace & World.

(1963) *To the Lighthouse*. Introduction by D. M. Hoare. London: Dent (Everyman's Library).

(1965) *The Voyage Out*. London. The Hogarth Press.

(1966) *Night and Day*. London: The Hogarth Press.

(1975) *The Flight of the Mind. The Letters of Virginia Woolf. Volume 1: 1888–1912*. Editor: Nigel Nicolson. Assistant Editor: Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press.

(1976) *The Question of Things Happening. The Letters of Virginia Woolf. Volume II: 1912–1922*. Editor: Nigel Nicolson. Assistant Editor: Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press.

(1977) *A Change of Perspective. The Letters of Virginia Woolf. Volume III: 1923–1928*. Editor: Nigel Nicolson. Assistant Editor: Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press.

(1978a) *A Reflection of the Other Person. The Letters of Virginia Woolf: 1929–1931*. Editor: Nigel Nicolson. Assistant Editor: Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press.

(1978b) *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*. Edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind. Frogmore, St Albans, Herts: Triad Panther.

(1979a) *The Diary. Volume I: 1915-1919*. Introduced by Quentin Bell. Edited by Anne Olivier Bell. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

(1979b) *The Sickle Side of the Moon. The Letters of Virginia Woolf. Volume V: 1932–1935*. Editor: Nigel Nicolson. Assistant Editor: Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press.

(1980) *Leave the Letters Till We're Dead. The Letters of Virginia Woolf. Volume VI: 1936–1941*. Editor: Nigel Nicolson. Assistant Editor: Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press.

(1981) *The Diary. Volume II: 1920–1924*. Edited by Anne Olivier

- Bell. Assisted by Andrew McNeillie. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1982) *The Diary. Volume III: 1925–30*. Edited by Anne Olivier Bell. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1983) *The Diary. Volume IV: 1931–35*. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1985) *The Diary. Volume V: 1936–1941*. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- McNeillie. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1986) *The Essays. Volume I: 1904–1912*. Edited by Andrew McNeillie. San Diego, CA: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- (1987) *The Essays. Volume II: 1912–1918*. Edited by Andrew McNeillie. San Diego, CA: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- (1988) *The Essays. Volume III: 1919–1924*. Edited by Andrew McNeillie. San Diego, CA: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- (1989) *The Complete Shorter Fiction*. Edited by Dusan Dick. 2nd edition. San Diego, CA: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- (1992) *A Passionate Apprentice: The Early Journals of Virginia Woolf*. Edited by Mitchell A. Leaska. London: The Hogarth Press.
- (1994) *The Essays. Volume IV: 1925–1928*. Edited by Andrew McNeillie. Orlando, FL: Harcourt, Inc.
- (2002) *Melymbrosia*. Edited with an Introduction by Louise DeSalvo. San Francisco, CA: Cleis Press.
- (2003) *Carlyle's House and Other Sketches*. Edited by David Bradshaw. London: Hesperus Press.

## Irodalom a zenében – Liszt Ferenc

Nem vagyok zenész, csak zenekedvelő, ezért legföljebb azt mérlegelhetem, miféle szerepet játszhat egy szöveg a zenében. Ez a kérdéskör könnyen kapcsolatba hozható Liszt és Wagner összehasonlításával, de csak érinthetem ezt a zenei szakértelmet igénylő tárgyat. Közismert, hogy Liszt merészen kísérletezett összhangzattani (harmóniai) vonatkozásban, noha a tudósok egy része némi óvatosságra int ennek túlzott értékelésében. A kései zongoraművekről készített egyik elemzés szerzője például a következő megjegyzést teszi a *Hangnem nélküli bagatell*-ként ismert *Negyedik Mephisto keringőről*: „Kétséges, vajon sikerül-e a darabnak az alcímbe meghirdetett módon elkerülnie az alaphangnemi (tonális) központ vonzóerejét” (Baker 2005a, 117). Wagner nyilvánvalóan merített ösztönzést Liszt harmóniai újításaiból, ám e hatást aligha lehet függetleníteni a fiatalabb zeneszerző érett műveinek fölépítésbeli sajátosságaitól, „rendkívüli szerkesztő tehetségétől”, „a harmóniát irányító és polarizáló ellentétől”, a hangszerelés szerepkörétől, a hangszínnek elosztásától. Ahogyan Boulez írja, „minden hatás csakis akkor jótékony, ha valaki túlemelkedik rajta” (Boulez 2005, 186, 185, 586). A *Wagner sírjára (Am Grabe Richard Wagners)* elejére írt szavak tanúsítják, hogy maga Liszt is pontosan érzékelte, miként haladta meg Wagner ezt a hatást: „Egy alkalommal Wagner arra emlékeztetett, hogy a Parsifal-motívum ‚Excelsior’ (Einleitung zu den Glocken von Straßburg) című korábban írt alkotással rokon. Hadd maradjon ez emlék. A nagyságot és fennkölséget a művészetben ő tette teljessé.” Az itt következő gondolatmenet szempontjából elég annyit megjegyezni, hogy mivel Wagner költő is volt, magától értetődően nem úgy

közelített az irodalomhoz, mint apósa. Ez még akkor is igaz, ha „távolság (déalage) választotta el meglehetősen állóképszerű irodalmi ízlését szüntelenül mozgó zenei elképzeléseitől (réflexion)” (Boulez 2005, 185-186, 170).

Hogyan válogatott Liszt a költői alkotásokból? Az irodalomtörténész kétféle választ adhat e kérdésre. Egyfelől a zeneszerző magáévá tette Goethének a világirodalomra vonatkozó elképzelését, és nemzetközi kánon remekműveire igyekezett támaszkodni, másrészt viszont bajosan tagadható, hogy az általa megzenésített szövegek egy része nem a jelenkori fül számára készült.

*Tasso* című alkotásának francia átköltéséről elmélkedvén, 1827-ben Goethe kifejezést adott a meggyőződésének, hogy „általános világirodalom fog kialakulni” (Goethe 1902–12, 38: 97). Ugyanebben az évben, január 31-én kelt Eckermann egyik följegyzése, mely azt igazolja, hogy a költő a jövőt tekintette a világirodalom korszakának: „A nemzeti irodalom manapság nem sokat mond, a világirodalom korszaka van soron (ist an der Zeit), és mindenkinek azon kell munkálkodnia, hogy sietesse e korszak eljövételét” (Eckermann 1986, 207). Mivel Liszt három férfikart írt Goethe szövegére (*Studentenlied aus Faust* 1841, *Über allen Gipfeln*, első változat 1842 és *Soldatenlied aus Faust* 1845), egy vegyeskart (*Chor der Engel aus Faust* 1849) és hat dalt (*Mignons Lied aus Wilhelm Meister* három változatban, 1842, 1856, 1860; *Es war ein König in Thule aus Faust*, két változat, 1842, 1856; *Der du von dem Himmel bist*, négy változat, 1842, 1856 k., 1860 k. és majdnem az utolsó napokban; *Freudvoll und Leidvoll aus Egmont*, első változat 1844 k., átdolgozva 1860 k., második változat 1848; *Wer nie sein Brot mit Tränen ass aus Wilhelm Meister*, első változat 1845 k., második 1860 k.; *Über allen Gipfeln*, első változat 1848 k., második 1859 k.), a *Faust szimfóniát* pedig a költő leghíresebb tragédiájának második részéből vett nyolc sorral zárta, talán majdnem kicsit túlzás azt állítani, hogy „Goethét nem szerette” (Hamburger 2010, 190). Lehetséges, hogy feszélyezte a költő városbeli kultusza, de a Weimarer Klassik örökösének tekintette magát – ahogyan azt

Detlef Altenburg meggyőzően bizonyította (Altenburg 1997, 9-32). Négy kézre írt zongoraművei között van egy *Festmarsch zur Goethejubiläumsfeier*, és több kijelentése arra enged következtetni, hogy lényegében megkérdőjelezhetetlennek tartotta Goethe tekintélyét. Amikor 1859-ben Bülow elkeseredett a Schiller költeménye által ösztönzött *Die Ideale* című szimfonikus költemény kedvezőtlen fogadtatása miatt, Liszt a *Faust* szerzőjének tulajdonított szavakkal zárta vejehez írt levelét: „A kutyaugatás legfeljebb azt bizonyítja, hogy mi lovagolunk” („Dass die Hunde bellen, beweist nur, dass wir reiten”) (Liszt 1989, 213). 1847-ben arra kérte Karl Hugo Bernsteint, hogy találja meg neki Goethének egy olyan költeményét, amelyet ő csak a francia fordításban tartott az emlékezetében és nem talált az általa birtokolt kiadásban (Liszt 1966, 61). Leveleiben lépten-nyomon idézett Goethétől (Liszt 1989, 189, 232). „Dante Commediája és Goethe Faustja különböző utakon ugyanarra a mennyei magaslatra vezetnek” – mondta egyszer August Stradalnak (Szabolcsi 1956, 10). 1837-ben Marie d’Agoult-val „felváltva Dantét, Shakespeare-t, Goethét és Tassot” olvasta (Walker 1970, 5). Minden bizonnyal a német költőnek a világirodalom eljövételére vonatkozó jóslata ösztönözte arra, hogy különböző nyelveken írt költéssel ismerkedjék meg. Talán a különböző művészeteknek Goethe életművében gyakori egymásra vonatkoztatása miatt is fordult szívesen képeket kísérő szövegekhez, például azokhoz a négysorosokhoz, amelyek Holbein *Haláltánc* néven ismert fametszeteihez készültek.

A jelenkor úgy vélheti, hogy a romantikusok kicsit merészen, sőt olykor szinte elhamarkodva vontak párhuzamot a különböző művészeti ágak között. „Minden nap jobban átjár az érzés és a gondolat, hogy a lángelme alkotásait rejtett kapcsolat fűzi egymáshoz. [...] Dante Orcagnában és Michelangelóban találta meg festői kifejezését, s talán egy napon a jövő Beethovenjében leli majd meg zenei kifejezését.” Ez a Berlioznak írt levélben megfogalmazott és a *Gazette musicale* 1839. október 24-én megjelent számában közölt állítás azt sejteti, hogy a zeneszerző nagy jelentőséget tulajdonított „a megfelelőeknek



saját művei és az őket ösztönző alkotások között” (Le Diagon-Jacquin 2009, 27, 29).

Régóta ismeretes, hogy rossz irodalom is ösztönözhet elsőrendű zenét és megfordítva. Irodalmárként nem tudom elfogadni a föltevést, amely szerint „az értéktelen költeményeknek megzenésítése végeredményben értéktelen, míg a szép költeményeké szép” (Cooper 1938, 173). Elim Metscheresky *Bist du!* című verszetének irodalmi értéke elhanyagolható, ám a második megzenésítése a bővített hármashangzat használata miatt figyelmet érdemelhet (Arnold 2002, 409). Más zeneszerzőknél is akad ilyen ellentmondás. A *Winterreise* szövege nem fogható a zenéjéhez, ahogyan Thomas dalműve sem egyenrangú Shakespeare *Hamlet* című színművével. Kevés zeneszerzőnek volt kifogástalan az irodalmi ízlése. Kodály a magyar versnek értő olvasója volt, Britten és Elliott Carter legtöbb szövege jelentős irodalmi alkotás, és Boulez szakértő módon értelmezte Mallarmé, Henri Michaux vagy René Char meglehetősen bonyolult költeményeit. Hiba volna lebecsülni egymástól annyira eltérő művészetek összehasonlító megközelítésének az akadályait, mint a zene és az irodalom vagy a képzőművészet. Olykor közepszerű versből lett nagy zene és másodrangú festmény ösztönzött kiváló muzsikát. Eduard Jakob Steinle (1810–1886) *Paulai Szent Ferenc* képét ma főként Liszt *Második legendájának* ihletőjeként tartjuk számon. Ugyanez mondható a Kaulbach (ma már csak egykor készült fényképekből ismert) *Hunok csatája* című alkotásáról. Ez utóbbi azt a történeti festészetet képviselte, amelyet Liszt egyik kedvelt szerzője, Senancour mélyen elítélt. Kevés jelentős zeneszerző talált rá kezdeményező erejű kortársaira a társművészetekben. Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy Steinle szóban forgó képét Liszt azért is becsülhette, mert Paulai Szent Ferenc volt a védőszentje. Hasonlóan egyéni (szubjektív) elfogultság készíthette némely költemény megzenésítésére. A melodramák („recitations”) egyikét, *A holt költő szerelmét* már néhány nappal az 1874. március 16-án tartott bemutató után kigúnyolták (Somssich 1925, 372). A zene-

szertőt valószínűleg csak a regényíróhoz fűződő barátság indíthatta Jókai igénytelen, érzelgős verszetének megzenésítésére.

A jelenkori távlatból nézve Liszt költői válogatása egyenletlennek mondható. Érdeemes hangsúlyozni e mondat első szavaival kifejezett megszorítást. Rückert még Mahler s a fiatal Alban Berg számára is érdemes költőnek számított. A Liszt által megzenésített versek egy része az irodalom későbbi alakulása folytán veszítette el kifejező erejét. Ne feledjük, hogy az irodalmi kánonok éppúgy változnak, mint a zenei repertoárok. Nagyon is elképzelhető, hogy Liszt meg tudta különböztetni a remekműveket a kevésbé jelentős alkotásoktól, hiszen Canova egyik szobrát „förtelmesen közepszerűnek” („détestablement médiocre”), Thorwaldsennek a Szent Péter templomba készült pápai emlékművét „hidegnek és meglehetősen fellengzősnek” („guindé”) találta Michelangelo alkotásaihoz képest (Le Diagon-Jacquin 2009, 80). Ahogyan egy amerikai tudós megjegyezte, „Liszt olykor a legnagyobb német költőkhöz, Goethehez és Schillerhez, máskor viszont olyan kevésbé ismert szerzőkhöz folyamodik, mint Georg Herwegh (1817–1875), sőt harmadrangú versek földhözragadt szerzőihez” (Wendland 2002, 370). Talán nem minden zenetörténész gondol arra, hogy olyan versfaragókkal ellentétben, mint Ludwig Rellstab (1799–1860), Josef Müller (1802–1872) vagy Charlotte von Hagn (1809–1891), a Liszt által megzenésített kortárs szövegek szerzőinek többségét – olyanokat, mint August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874), Ferdinand Freiligrath (1810–1876), Friedrich Martin Bodenstedt (1813–1892), Emanuel Geibel (1815–1884) vagy Oskar von Redwitz (1823–1891) – kis mesterként ma is számon tartja az irodalomtörténet. Hebbel mellett az ő költeményeik is szerepelnek abban a tíz kötetes német lírai gyűjteményben, mely a huszadik század második felében széles körű megbecsülésnek örvendett (Wuthenow 1970). Herweghnek egyik szövegét Liszt férfikarban használta föl. A talán 1845 körül írt *Der Gang um Mitternacht* (*Az éji menet*) inkább politikai, mintsem irodalmi jelentőségű. Fonto-

sabb az *Ich möchte hingehn* kezdetű költemény. Némely szakvélemény szerint Liszt a *Tristan*ból vett idézetet iktatott e dal második változatába, a „Du wirst nicht stille wie der Stern versinken” szavakat követően (Rehding 2000). Akár így van, akár nem, annyi bizonyos, hogy ez a költemény nem mondható sílánynak. Herwegh politikai versei elavultak, de némely művében érzékelhető Schopenhauer és Hölderlin ösztönzése.

Bürger, Uhland és Rückert verseit más füllel hallgatták a tizenkilencedik században, nem szólva Béranger műveiről. Kicsit óvatosabban majdnem ugyanezt mondanám Lamartine költeményeiről. Az 1963-ban megjelent Pléiade kiadásban a szerkesztő elismerte, hogy e szerző verseit „kevesen olvassák és már senki nem szereti”, majd így írt a költő 1820-ban megjelent verseskötetéről: „Ne firtassuk az *Elmélkedések (Méditations)* rendkívüli sikerének okát: az olvasók kinyitottak egy könyvet, amelynek szerzője egyetlen nyelvi vagy retorikai megszokást sem zavart meg” (Lamartine 1963, ix, xv). Amidőn elismerjük, hogy a *Les préludes* címmel ismert szimfonikus költeménynek „látszólag Lamartine költeménye szolgált mintául” (Saffle 2002, 247), nem szabad felednünk, hogy e zenemű Bülow által fogalmazott programmal, az 1823-ban kiadott *Nouvelles Méditations* tizenhatodik darabjának prózában írt parafrázisával jelent meg. Lamartine *Les préludes* című költeménye különböző hosszúságú és verselésű foszlányok laza egymásutánja. Több utalást tartalmaz a zenére, kezdve az első résznek a következő szavaival:

[...]Ô lyre! ô mon génie!  
Musique intérieure, ineffable harmonie,  
Harpes, que j'entendais résonner dans les airs  
Comme un écho lointain des célestes concerts,

Bülow programleírása összehasonlíthatatlanul rövidebb a francia költeménynél. Lamartine szövegével ellentétben, nagyon egyértelműen megszerkesztett. Ellentmondást is föl lehet fedezni a francia költemény és Bülow szövege között. Richard Taruskin találóan jegyezte meg, hogy „a programban indító

okként megnevezett Kérdésnek nyoma sincs Lamartine költeményében” (Taruskin 2005, 3: 425). Liszt valószínűleg nem érzékelte, hogy Lamartine dikciója, retorikus mondatszerkesztése és halott metaforái a tizennyolcadik század örökségét képviselik, mely korszak a francia kultúrában nem éppen a líra kiválóságáról ismeretes.

Még óvatosabban az a föltevés is megkockáztatható, hogy a huszadik században Hugo megbecsültsége is hanyatlott. „Hugo élénk és mozgalmas (grouillant) pillanat a tizenkilencedik századi kultúra színpén, de ennek a századnak költői tudatában nem számít határozott előrelépésnek” – nyilatkozta a huszadik század egyik kiváló költője 1952-ben. René Char kegyetlen minősítése Hugo retorikájáról korántsem példátlan; széles körű fönttartást árul el az olyan moralizálással szemben, amelynek a társadalmi haladásba vetett korlátlan bizalom a kiváltó oka. „Korunkban ő a legkevésbé nélkülözhetetlen költő [...]. Témái minden kornak és eszmének megfelelnek, de senkit nem elégítenek ki” – állította egy irodalmár a közelmúltban (Brunel 2007, 112).

Liszt irodalomfelfogásának fő erőssége a szinte példátlan nemzetköziségben rejlik. Ismeretes, hogy az olasz, francia, német és magyar zene elemeit egyaránt hasznosította. Egyik életrajzírója szerint „valójában sosem volt állandó lakhelye, [...] Berlioz kifejezésével élve, mindig ,fáradhatatlan kóborló’-ként élt” (Bory 1936, 12). A zenetörténészek általában úgy vélik, hogy franciául tudott legjobban. 1839. december 29-én és a következő év január 9. napján a pesti Nemzeti Kaszinóban ezen a nyelven fordult magyar híveihez (Somssich 1925, 129, 137, 140), és január 4-én a Pesti Magyar Színházban is francia nyelven tartott beszédet (Walker 1983, 325-326). Wagner is említi, hogy első találkozásukkor, 1840-ben franciául hallotta Lisztet beszélni (Wagner 1976, 251). Fiatalkorában Liszt – hihetőleg jórészt Marie d’Agoult-nak köszönhetően – több francia romantikussal is megismerkedett. Senancour-ral, Sainte-Beuvevel, Lamartine-nal, Hugoval és másokkal is találkoztak. Ennek fényében kissé meglepő, hogy Barabás Miklósnak – aki 1846-

ban arcképét festette meg – németül írt, noha föltehetően tudta, hogy e festő szívesebben használta a franciát, mely feleségének, Susanne Bois de Chesne-nek anyanyelve volt (Liszt é. n.).

Annyi bizonyosra vehető, hogy a zeneszerző főként franciául és németül olvasott. Dalai közül a legtöbb német szövegre készült és csak tizenkettő franciára. Némely hiányosság egyes alkotásaiban arra enged következtetni, hogy a többi nyelven kevésbé tudott. A Petrarca „I vidi in terra angelici costumi” kezdetű szonettjéből készített dal első változatában a „soglia” szó „három szótagként szerepel”, az 1846-47-ben írt *Isten veled* esetében pedig a „szerelmed” második szótagjára esik a hangsúly (Walker 1970, 226).

Magától értetődik, hogy az énekes zenének a nyelv természetes ritmusához kell igazodnia. Hangszeres művek esetében viszont sokkal nehezebb tárgyszerűen nyilatkozni valamely szöveg esetleges hatásáról. Nagy művek ösztönző forrásait különösen nehéz megállapítani, hiszen hatásuk mintegy eltűnik az alkotó folyamat során. „A zeneszerző, művének megvalósítása felé haladván, megsemmisíti a forrásait, melyek az ő titkai maradnak. E titok környezetét ki lehet lehet tapogatni, de soha nem lehet földérinteni” (Boulez 2005, 254). Szakmai elfogultságom, hogy nem nagyon bízom a hangszeres zene irodalmias magyarázatában. Nem hiszem, hogy be tudnám bizonyítani, mennyiben alakítja át zenévé egy bizonyos „átmenet Lamar-tine ‚Invocation’ című költeményének 4-7. sorát” a *Költői és vallásos harmóniák* első darabjában (Grabócz 1986, 103). Milyen mértékben fontos a hallgató vagy akár az előadó számára, hogy az 1877-ben készült, *Első Mefisztó keringőként* ismert *Der Tanz in der Dorfschenke* (Tánc a falusi csapszékben) ösztönzője Lenau volt és nem Goethe? Mennyiben segíti a Breitkopf és Härtel *Nagyzenekarra írt szimfonikus költemények* kiadásában *Prométhée* címmel feltüntetett mű megértését az a tény, hogy a zeneszerző eredetileg nyitánynak szánta Herder *A láncaitól megszabadított Prométheusz* című színművéhez? A szimfonikus költemények elején kinyomtatott programok szövege utólag készült. Van rá „bizonyíték, hogy Carolyne hercegnő-

nek része volt a megfogalmazásukban”, ezért megszívlelendő Alan Walker következtetése: „Az utókor túlbecsülte a nem zenei gondolat jelentőségét Liszt szimfonikus költeményeiben” (Walker 1989, 307). Legyen szabad Mahlerra emlékeztetni, aki végül is elhagyta a *III. szimfóniájához* írt programot. Majdnem hajlanék arra a meggyőződésre, hogy az ösztönző források és a programok inkább használhatnak az alkotó folyamatnak a boncolgatásában, mint a kész mű értelmezésében. Nagyon is valószínű, hogy Liszt némely zongoradarabjának kialakuló formája („Entfaltungsform”) „a kortárs irodalom hatására” jött létre (Grabócz 2009, 232), de kérdés, vajon-e források mennyiben fontosak e művek előadója vagy befogadója számára.

Mi érdekelte a zeneszerzőt az *Obermannban*, pontosabban milyen szerepet játszhat ez az irodalmi alkotás az eredetileg *Egy utazó albuma* című sorozat 1835-36-ban készült negyedik darab értelmezésében? Senancour vallomásszerű alkotása olyan-nyira laza fölépítésű, sőt töredékes, hogy nehéz volna szerkezeti párhuzamot kimutatni. A levélforma majdnem külsőség, hiszen hiányzik a megszólított „barátom” jellemzése. Maga Obermann ismeri el, hogy levelei „nagyon emlékeztetnek az értekezésekre” (Senancour 1999, 278).

„Az ember ott újra megleli változó, de elpusztíthatatlan alakját; a társadalom kisugárzásától távol a vad levegőt szívja; egyszerre létezik önmaga és a világmindenség számára; való életet él a fennkölt egységben” (Senancour 1999, 95). Bár az Alpok magaslatain élő Obermann alakjával társított létforma föltehetően ösztönzőleg hatott a zeneszerzőre, a cím inkább álombeli tájra utal. Eleinte a völgy olyan szépséget mutat, amely nem tapasztalható a mindennapi létben, de a második álomban démonikus látomássá alakul át. „Több héttel ezelőtt bájos völgyet láttam, amely annyira tökéletesen az ízlésem szerint volt elrendezett, hogy kételkedtem abban, létezik-e hozzá hasonló. A múlt éjjel újra láttam, és egy magányos aggastyán rossz kegyeret evett egy nyomorult kunyhó előtt” (Senancour, 429). Az álom úgy folytatódik, hogy Senancour egy csónakban találja magát, amelyik elsüllyed.

Elvontabb síkon Senancournak az a hite lehetett vonzó hatással Lisztre, hogy a látomás átalakítható zenévé. A művészetek kölcsönhatásának romantikus eszménye nem függetleníthető a programzene s az összművészeti alkotás („Gesamtkunstwerk”) fogalmától. Obermann a különböző ismerethordozó közegek (médiák) közötti fordítás lehetőségéről is elmélkedik. A tájképnek zenévé átalakítására vonatkozó föltevéseit minden bizonnyal vonzónak találhatta a zeneszerző. 1811-ben Senancour cikket „Rachel érettsége Virginia Woolfét tükrözi vissza, ki maga mögött hagyta a népszerű Wagnert Beethoven, Bach és Mozart régebbi műveiért” közölt a *Mercure de France*-ban *A leírások stílusáról*, melyben újra fogalmazta a régiek és modernnek vitája során fölvetődött gondolatokat. Jean-Jacques Rousseau műveinek egyes részleteire támaszkodva, a hajnalnak az *Émile* harmadik könyvében található leírását tekintve kiindulópontnak, szembeállította egymással „a történeti festőket” és „az életelen tárgyak festészetét” (Senancour 1999, 505, 503).

Nehogy a torzító leegyszerűsítés hibájába essünk, el kell ismerni, hogy Senancour a szöveget a zene részének tekintette, de csakis „a kifejezés másodlagos eszközeként”. Aligha kerülhetett el Liszt figyelmét a harmincötödik levél, amelyben Obermann egyenesen azt állítja, a zene független a szövegtől. Az „elvesztettem Euridikémet” szavakat veszi példaként, majd így érvel: „Ha valaki (vous) az elvesztettem szót a megtalálttal cseréli ki, a fájdalom helyére az örömet iktatja. Megőrzi ugyanazokat a hangjegyeket, de gyökeresen (absolument) megváltoztatja a kifejezés másodlagos eszközeit. A hangjegyek vitathatatlanul önkényesek” (Senancour 1999, 158).

Senancourhoz hasonlóan Liszt is Rousseau szemével látta a természetet. George Sand-hoz 1836. február 12-én írt levelében a zeneszerző olyan formákról értekezett, amelyeket „a magányos sétáló képzeleté” hívott életre (Le Diagon-Jacquin 2009, 54). Abból kiindulva, hogy „van valami szigorú a természetről elmélkedésben”, Senancour a leírás anyagosságára irányította a figyelmet. E francia szerző legjelentősebb műve nem regény, hiszen lényegében hiányzik belőle a történetmondás: „Ezek

a levelek nem alkotnak *regényt*” („Ces lettres ne sont pas un roman”) (Senancour 1999, 52). A bevezető „Észrevételek”-nek e szavai arra figyelmeztetik az olvasót, hogy ne várjon elbeszélést. A hatvanadik levél egyenesen azt állítja, hogy a kalandoknak és jellemeknek nincs helye Obermann vallomásaiban: „A magányos egyáltalán nem beszél olyan emberekről, amilyenekkel Ön érintkezik. Nincsenek kalandjai, nem életének regényével ismertet meg” (Senancour 1999, 306).

A hordozó közeg (médiák) sajtószerepének hangsúlyozásával Senancour arra igyekezett föl hívni a figyelmet, hogy nem szabad közös mély szerkezetet tulajdonítani a különböző művészetekhez tartozó alkotásoknak, vagyis óvott attól a föl-tételezéstől, amelyet Daniel Russo így fogalmazott meg: „minden motívum megtalálható szóbeli és nem szóbeli alakban, függetlenül a fölhasznált, nyelvi vagy nem nyelvi jelentőtől” (Le Diagon-Jacquin 2009, 24). Obermann szerint az anyagi meghatározottság „helyi szint” is jelent, s ez a romantika egyik megkülönböztető sajátossága: „a csalogány másként szól a Don partjain” (Senancour 1999, 506).

Némileg „bölcseleti” vonatkozást is lehet az *Obermann völgye* címnek tulajdonítani. A levelek írója tele van nagyravágyással. „Tudom, hogy némelyek (plusieurs) elegendő állandóságot találnak a pillanat jótéteményében, mások meg tudnak elégedni rend és ízlés nélküli létezési móddal.” Senancour fő művére rányomja bélyegét az elégedetlenség kortársainak „nevetséges létezésével”, „némely városok kispolgárainak” életmódjával, akik „saját szokásainak rabjai” (Senancour 1999, 125, 373). Senancour, E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Richard Wagner és más romantikusok megvetése a nyárspolgárral szemben Lisztől sem volt idegen. A *Tannhäuser* szerzőjének visszaemlékezése szerint e mű egyik próbája után Lisztet annyira fölingerelte Weimar társadalmának szűklátókörűsége, hogy idegrohamot („Nervenfall”) kapott (Wagner 1976, 426). 1855. május 2-án Liszt arról panaszkodott Wagnernak, hogy az angol közönség éppolyan nyárspolgár, mint a német (Liszt 1989, 176). Az *Obermann* minden bizonnyal a fennkölt látomásával is ösztö-

nőzhette, melyet a francia író – alighanem Burke és Kant hatására – három esztétikai érték közül a legmagasabb rendűvel társított: „A csinos szórakoztatja a gondolatot, a szép támaszt ad a léleknek, a fennkölt megrendít és fölemel”. Az *Obermann völgye* fölfogható úgy, mint kísérlet olyan minőségek kifejezésére, amelyek Senancour szerint „kevésbé ismertek, soha nem kifejtettek, titokzatosak és szavakkal el nem mondhatók”. A hangsúly a legutóbbi jelzőre esik, és a következő bekezdés azt sugallja, hogy a fennkölt inkább megvalósítható „hangzatok”, mint szavak segítségével.

Előfordul, hogy írók ürügyként utalnak a zenére, zeneszerzők vagy zenetudósok pedig bizonyítás nélkül hoznak szóba ösztönző forrásokat. Példaként a *Les préludes* említhető. Ismeretes, hogy több előzménye volt. Egyikük *A négy elem* (*Les quatre éléments*) című kórusmű. Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy Lamartine neve ismertsége miatt került összefüggésbe a szimfonikus költeménnyel. Némileg más a helyzet a *Mazeppa* zongora etüddel, melynek 1838-ban készült első változata cím nélküli volt. Később a befejezés átalakult, annak a történetnek a jegyében, amelyet Voltaire *XII. Károly* című munkájában beszélt el. Nem aaptalan az észrevétel, amely szerint „először jött létre a zene, mely utóbb módosult, alkalmazkodva a történethez” (Walker 1970, 293).

Az olyan minősítéseket olvasva, amelyek szerint a szimfonikus költemények közül a *Hamlet* „jellemvázlat” (Walker 1970, 298) vagy „a mélabús hercegnek és végzetre ítélt szerelmének kettős arcképe” (Saffle 2002, 258), nem szabad feledni, hogy a tizenkilencedik században a legtöbben – különösen akik fordításban olvasták vagy látták a darabot – inkább érdeklődtek a dán herceg lelke, mint a színmű iránt. A szövegszerűség eszménye távol állt olyan korszaktól, amelyre Balzac, Dickens vagy Trollope jellemteremtése nyomta rá a bélyegét. Az *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)* cím is arra emlékeztet, hogy a huszadik századnak olyan szövegelemző irányai, mint az orosz formalizmus, angolszász új kritika vagy francia strukturalizmus, merőben különböztek a megelőző szá-

zad jellemközpontú szemléletétől. 1838-ban a *Társalkodó* úgy számolt be Liszt Milánóban megrendezett szólóestjéről, hogy Thalberget Goethehez, Lisztet Byronhoz hasonlította. Szövegszerűsége nevelt olvasó aligha vonna ilyen párhuzamokat.

2011. októbert 2-án Nike Wagner a Magyar Tudományos Akadémián európai „utazónak” nevezte ükapját, aki „nem volt dogmatikus, sem purista”, hiszen „az áthasonítás képessége” („Assimilationsfähigkeit”) jellemezte. A hangszeres zenében inkább érvényesülhet a világirodalom eszménye, mint az énekes műveknél. Dalok vagy kórusművek esetében a zeneszerzőnek tudomást kell vennie a szövegről. 1861-ben Bülow változtatást kért a *Faust szimfónia* „Chorus Mysticus” részletében, a német nyelv természetes ritmusára hivatkozva. Bármennyire is igaz lehet, hogy Liszt „örök ideálja Byron maradt” (Hamburger 2010, 190), talán érdemes ehhez hozzátenni, hogy Byront lényegesen könnyebb olvasni eredetiben Shakespeare-nél, akinek a műveit a zeneszerző talán inkább franciául forgatta – legalábbis 1835. június 28-án kelt leveléből ezt lehet föltételezni (Liszt 1989, 39). Noha nyilván igaz, hogy Liszt nem tudott tökéletesen németül, de Goethét minden bizonnyal könnyebben érthette, mint Byront, sőt még az is elképzelhető, hogy ez utóbbi költő műveit jobbra nem eredetiben olvasta. Marie d’Agoult-hoz 1842. január 25-26-án intézett soraiban azt említi, hogy 1842-ben Adolf Böttger Lord Byron műveinek „Sämtliche Werke” címmel 1839-ben Lipcsében kiadott változatát küldte el neki.

Tudtommal Liszt csak egy angol szöveget használt föl, 1879-ben. Tennyson *Maud* című monodramájából a „Go not happy day” kezdetű tizenhetedik rész megzenésítését Alan Walker „meglehetősen kiábrándítónak” nevezi (Walker 1970, 239). Noha Liszt nemcsak Goethe színművére, hanem Byron *The Lament of Tasso* című költeményére is hivatkozik az olasz szerző nevét viselő szimfonikus költemény esetében, sőt e mű „Lento” része is „Lamento”, valószínűnek vélném, hogy Goethe alkotását jobban érthette. Byron nemzetközi hírneve nyilván vonzotta – a *Zarándokévek* első kötetének három darabja (*A wal-lenstadti tónál, Vihar, Ekloga*) a *Childe Harold zarándoklásából*

vett idézettel jelent meg. Legföljebb annyit kockáztatnék meg, hogy Byron műveinek szövegszerű hatását nem volna célszerű túlhangsúlyozni. Egy esetben föltehetően közvetett ösztönzésről lehet szó. Hugo 1828-ban írt költeménye, a *Mazeppa*, jellegként mindössze egyetlen szóismétlést kölcsönöz Byron elbeszélő művéből („Away! – Away! –”). Liszt Hugonak ajánlotta 1840-ben készült zongoraművét. Nagyon is elképzelhető, hogy a zeneszerző a *Les Orientales* felől közelített Byron elbeszélő költeményéhez.

Némelyek talán arra gondolhatnának, hogy olykor valaki más választotta ki a szövegeket a zeneszerző számára, de ugyan létezik-e olvasó, aki teljesen független mások hatásától. Alan Walker emlékeztet arra: „Caroline javasolta, hogy zenésítse meg Longfellow valamelyik művét. Liszt kérésére azután elkészítette a nevezetes *The Golden Legend* német fordítását” (Walker 1997, 168). A *strassburgi székesegyház harangjai* (*Die Glocken des Strassburger Münsters*) című kantátát ez a drámai költemény ösztönözte, a mű első része pedig Longfellow 1841-ben megjelent, 9 szakaszos *Excelsior* című költeményének megzenésítése. Alan Walker szerint ez utóbbi „korábban minden amerikai iskolás gyerekek kötelező olvasmánya volt.” Igaz, hozzátette, hogy „ez még a tegnapi irodalomértő világában volt így” (Walker 1997, 281). Thomas R. Lounsbury még valóban fölvette az általa szerkesztett *Yale Book of American Verse* (1912) gyűjteménybe, később azonban Longfellow megbecsültsége majdnem annyira lehanyaglott, mint Béranger népszerűsége. Louis Untermeyer (1885–1977) zsidó amerikai költő már kihagyta az Albatross Verlag számára készített, 1933-ban közreadott angol-amerikai verseskötetből, és ugyanígy tett két jelentős „új kritikus”, Cleanth Brooks és Robert Penn Warren, akiknek először 1938-ban kiadott munkája, az *Understanding Poetry*, a huszadik század egyik legnagyobb hatású kézikönyve lett, nem szólva a kiváló irodalmár F. O. Matthiessen első kiadásban 1950-ben közreadott *The Oxford Book of American Verse* vagy a költő Oscar Williams 1955-től szintén több kiadásban piacra került *The New Pocket Anthology of American*

*Verse* című válogatásáról. „A maga idejében oly magas hírneve súlyos veszteséget szenvedett és soha nem jött ellenhatás” – ahogyan egy költészeti ismerettárban olvasható (Spender – Hall 1963, 191). A *The Golden Legend* manapság nem számít jelentős költeménynek, és Carolyne zu Sayn-Wittgenstein által készített fordítása meglehetősen gyenge, de ez nem minősíti az 1874-ben készült, mintegy húsz perces kantátát.

Arra is akad példa, hogy ugyanannak a költőnek hozzávetőlegesen hasonló minőségű költeményei közül az egyik nem különösebben eredeti, a másik viszont kifejezetten merészen kezdeményező alkotásra ösztönözte a zeneszerzőt. A *három cigány* (*Die drei Zigeuner*) népszerű alkotás, olyan díszítő és ritmikai elemekkel, amelyek a korai rapszódiaakra emlékeztetnek, A *szomorú szerzetes* (*Der traurige Mönch*) című melodráma kísérete viszont egész hangú skálát és bővített hármashangzatot tartalmaz. Emilie Genasthoz, a kiváló énekesnőhöz 1860-ban írt levelében Liszt hangsúlyozta, hogy Lenau másodikként említett költeményének megzenésítésében tudatosan „hangnem nélküli disszonanciák” megszólaltatására törekedett (Liszt, 232).

A többnyelvűség azt is jelentette, hogy Lisztnek a szó szigorú értelmében nem igazán volt saját nyelve. 1837. december 17-én Eduard Lisztnek küldött levelében örömét fejezte ki, hogy nagyapjának legidősebb fia úgy döntött, megtanul franciául, azzal érvelve, hogy ez a nyelv „mindenkinek szükséges, aki nem óhajt örök időkre a falujában eltemetkezni” (Liszt 1989, 48). Talán a fölvilágosodás örökségéhez tartozó nyelvi egyetemesség eszménye hatott rá, amelyet Descartes is képviselt, valamint a forradalmi Konvent, amelynek tagjai közül Bertrand Barère (1755–1841) a többnyelvűséget a hűbériséggel és a babonával hozta összefüggésbe, Henri Grégoire (1750–1831) pedig megfogalmazott egy előterjesztést, amelyben a tájnyelvek fölszámolását és a francia egyetemessé tételét sürgette (Ost 2009, 303–309). Az említett levélben a zeneszerző azt a félelmét is szóba hozta, hogy elfelejt németül. Valószínű, hogy életének egy szakaszában, különösen a weimari évek előtt, könnyebben és szívesebben használta a francia nyelvet. Alan Walker még

ennél is többet állít, amidőn így fogalmaz: „Sok olyan esszét, amely Liszt nevével jelent meg az 1850-es években (Wagnerről, Schumannról, Chopinról és másokról) [Peter] Cornelius fordította franciából németre” (Walker 1989, 194). Mégsem lehet feledni, hogy nem a francia volt Liszt anyanyelve. Marie d’Agoult-nak 1840. január 6-án azt írta: „lehet, hogy úgy találja, a franciaságom tele van hibákkal”, 1842. október 30-án kelt soraiból pedig arra lehet következtetni, hogy barátnője úgy vélte, a zeneszerző megsérti a francia nyelvtan szabályait (Liszt 1989, 63, 79). Nem teljesen cáfolható a föltevés, hogy a különböző művészetek összeolvadását sugalló sorozat, a *Lettres d’un bachelier* „inkább d’Agoult, mintsem Liszt munkája” (Ellis 2005, 3). Akár igaz, akár nem, hogy „legtöbb prózai írását vagy társszerzővel írta, vagy valamelyik barátnőjének mondta tollba” (Rehding 2005, 16), valószínű, hogy némely esetben számított élettársának közreműködésére. 1837. február 22-én, például, arra kérte Marie d’Agoult-t, hogy készítsen el egy olyan cikket, amely azután a zeneszerző nevével jelent meg. Kétségkívül részletes utasításokat adott, de barátnőjétől várta, hogy kidolgozza a cikket (Liszt 1989, 43-44). Nem kétséges, hogy Weimarban azután sokszor Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek mondta tollba írásait. Alan Walker vitathatatlanak tartja Liszt szerzőségét az ekkor írt cikkek esetében, arra hivatkozva, hogy „Churchill, Napoleon, Kossuth, Marco Polo és Henry James is szívesen mondott tollba [...]. Tudtommal senki nem vitatta prózájuk szerzőségét” (Walker 1989, 376). Legalábbis egy e hivatkozott példák közül vitatható, hiszen James csak kései időszakában használt gépirót, miután 1896-97-ben „csuklója felmondta a szolgálatot” (Edel 1977, 2: 230).

1824-ben Pierre Erard-hoz írt levelében Liszt angol szavakat használt (Bory 1936, 53), Wesselényi Miklóssal és Richard Wagnerral részint franciául, részint németül érintkezett, s előfordult, hogy Marie d’Agoult-nak angolul kezdett egy mondatot, majd franciára váltott át (Liszt 1989, 40). Általában véve, gyakran keverte a franciát a némettel, olykor egyazon mondaton belül is. Ahogyan Alfred Cortot megjegyezte, „a társada-

lom egyik hiteles arslánjaként” csodálták Párizsban, kinek „isteni szépsége szíveket hódított meg” (Bory 1936, 19), de azért nem a francia civilizáció nevelte. Noha a fiatal Liszt nagyon népszerű lehetett a hölgyek körében – „egy nő arról álmódott, hogy Chopin legyen a férje, Hiller a barátja és Liszt a szeretője”, ahogyan egyikük megjegyezte –, túlzás volna föltételezni, hogy az egész francia társadalomban otthon érezhette magát. „Szemlátomást nagy zavarodottság jellemzi e fiatalember gondolkozásmódját.” A történész François Mignet (1776–1884) e kijelentésével jelezhető, mennyire nem egyértelműen vélekedett a párizsi értelmiség a fiatal Lisztről (Bory 1936, 24, 23). Nemzeti távlatból a nemzetek fölötti egyén valamely másik közösség tagjának mutatkozhat. Chopin szavai Lisztről mint zeneszerzőről – „művei egyszer s mindenkorra emlékalbumokba lesznek eltemetve, a német költészet megannyi kötetével együtt” (Walker 1970, 80) – azt sejtetik, hogy Párizsban egyesek németnek tarthatták Liszt Ferencet. Későbbi éveiben távolodhatott a francia kultúrától. 1870-ben egy saját műveiből összeállított lipcsei hangverseny után, amidőn Olga Janina franciául szólott hozzá, hódolóját félbeszakítva ennyit mondott: „Itt nem franciául beszélünk” (Walker 1996, 210).

Végeredményben szöveg és zene viszonya többféleképpen valósulhat meg. A különbség énekes és hangszeres művek között viszonylag könnyen meghatározható. Harmadik csoportba sorolhatók az olyan művek, amelyek élén egy szöveg van feltüntetve. Az irodalmár kísértésbe eshet, hogy próbálkozzék annak földérintésével, mi is a viszony a nyelvi megnyilatkozás és a zene között olyan alkotásokban, mint például a Schiller idézettel megfejtelt *Forrásnál* (*Au bord d’une source*), vagy a Michelangelótól kölcsönzött mottóval ellátott *Il Penseroso*. A legkorábbi szimfonikus költemény, az *Amit a hegyen hallani* (*Ce qu’on entend sur la montagne*) élén az ugyanilyen című költemény van feltüntetve, Victor Hugo *Őszi lombok* (*Feuillets d’automne*, 1832) című kötetéből. A zenemű első kiadásában Liszt rövid előszóban értelmezte a szöveget, hangsúlyozván, hogy a lírai én egymásnak ellentmondó két hangra figyel, egyikük dicséri,

másikuk átkozza az Urat. A zenét nyelvi magyarázat előzi meg, amely kettős célt szolgál: egy költői s egy zenei alkotáshoz kínál kulcsot. Az olvasónak, illetve hallgatónak nem kell okvetlenül elfogadnia a szerző értelmezését. Liszt figyelmét elkerülhette, hogy a költemény zárzata kérdéssé teszi a célelvüiséget:

Et je me demandai pourquoi l'on est ici,  
Quel peut être tout le but de tout ceci,

Idézetek Schiller *Az ideálok (Die Ideale)* című költeményéből föl vannak tüntetve az ugyanilyen elnevezésű szimfonikus költemény egyes részleteiben. Felületes olvasó úgy gondolhatná, hogy a költemény töredékei eligazítást adnak a zenei folyamat megértéséhez. Célszerű megjegyezni, hogy a szövegrészek nem az eredeti sorrendben követik egymást. A zeneszerző kiválasztotta a költemény egyes részleteit, majd új sorrendbe rakta őket, tehát a szöveget alárendelte a zenének.

A *Költői és vallásos harmóniák* Lamartine szavaival bevezetett harmadik darabja kivételnek tekinthető, ha igaz, hogy a bal kézzel megszólaltatott kezdő dallam „Lamartine költeményének szavaihoz idomult” (Walker 1970, 129). Amennyiben ez így van, a *Bénédiction de Dieu dans la solitude (Isten dicsérete a magányban)* előre vetíti a *Dante szimfóniára (Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia)* jellemző eljárást. Az „Inferno” tételben szövegtöredékek alakulnak át zenévé. A *Canzonetta del Salvatore Rosa* hangjegyei fölé írt olasz szöveg párhuzamot sugall a zongoramű fölépítésének egyes részleteivel. Ez az eljárás mintegy átmenetet képvisel a *Zarándokévek* három Petrarca szonettjéhez, amelyek bizonyos mértékig az énekes zene szabad hangszeres átirataiként is felfoghatók.

Nem igazán szerencsés föltételezni, hogy valamely művet „hűen” át lehet írni egyik közegből (médiumból) a másikba. Ahogyan a „műfordítás” a forrásszövegnek alkotó újragondolását tételezi föl, az énekes zene is csak alapvető átalakítással, hozzáadásokkal és veszteségekkel alakítható át hangszeres zenévé. Kimutatták, hogy a 47. szonett (*Benedetto sia ,l giorno*)

szinkópás jellege „nem található meg a dalban” (Walker 1970, 123). A *Zarándokévek* második évjázatának negyedik, ötödik és hatodik darabja erősen különbözik a a Petrarca szövegeire írt daloktól.

Az irodalomtudomány nézőpontjából nem lehet föltételezni, hogy valamely énekes zene „hűen tolmácsolja” a szöveget. „Valamely vers megzenésítésekor a zeneszerző megsemmisíti a költeményt, hogy dalt hozzon létre. [...] Egy tökéletes költemény, amelyben minden ki van mondva és semmi nem marad vázlatos (nothing merely adumbrated), egy teljesen megvalósított és zárt műalkotás nem kínálja magát megzenésítésre. Nem adja föl irodalmi formáját. Ez érvényes Goethe legtöbb költeménye esetében” (Langer 1953, 153-154). Ha elfogadható a szoros olvasáshoz alaposan értő amerikai bölcselőnek ez az állítása, akkor mérlegelendő, mennyiben bánik „önkéntesen” Liszt a „Der du von dem Himmel bist” (Szabó Lőrinc meglehetősen szabad átköltésében „Égi vendég, ki a bút”) kezdetű költeménnyel, amikor az első változatot készíti 1842-ben (Hamburger 2010, 452). Bartók is megváltoztatta Ady szövegét, és számtalan hasonló példa idézhető.

Megkockáztatnám a föltevést, hogy hangszeres mű esetében ritkán lehet hasznos kiinduló pont valamely szöveg, énekes zene esetében pedig a gondolat, mely szerint a dal afféle „hozzáadás” a szöveghez képest, vagy akár a benne rejlő feszültség „fokozása”, könnyen ahhoz a kísértéshez vezethet, hogy némileg lebecsüljük a zenei alkotás öntörvényűségét. Az utóbbi évtizedekben a fordítás és a közeg (médiium) tanulmányozása önálló szakterület rangjára emelkedett. A forrásközpontú megközelítést fölváltotta a célközpontú elemzés. A megzenésítés közegek közötti (intermediális) fordítás. Az üzenet a közeg függvénye. A zeneszerző mintegy fölbontja, ízeire szedi szét (dekonstruálja) a szöveget. Ezért nem igazán szerencsés azt gondolnunk, hogy a zenemű egyes alkotórészei „idegenek a költeménytől”, vagy „össze nem egyeztethetők a szöveggel”. Zeneszerzői gyakorlatára tekintéllyel ruházhatja föl Pierre Boulezt, aki szerint „a költemény megtartja öntörvényűségét: együtt él a zenével,



de független a hangtól, amellyel a zeneszerző összekapcsolta” (Boulez 2005, 710-711). Az énekes zenének nem az a föladata, hogy értelmezze az irodalmat. A zeneszerzőtől nem várható, hogy tiszteletben tartsa az irodalmi alkotás önazonosságát, vagy azonosítsa magát azzal, amit a vers mond. Ha szöveggel szemben tanúsított visszaélésről beszélünk, könnyen abba a kísértésbe eshetünk, hogy nem vesszük elég komolyan a zenei alkotás létezési módját.

Jól ismert igazság, hogy egy költemény üzenete sosem adott, mindig az olvasónak kell megfejtenie. Egy énekes vagy hangszeres zenemű értelmezése másféle tevékenység. Akkor méltányoljuk Liszt művészetét igazán, ha nem feledjük ezt. Ahogyan Susan K. Langer majd hatvan évvel ezelőtt hangsúlyozta: „Mind a jó zeneszerző úgy cselekszik a nyelvvel, hogy tudomást vesz jellegéről, de nem alkalmazkodik a költői törvényszerűségeihez, ehelyett a teljes nyelvi anyagot – hangot, jelentést, az egészet – zenei alkotórészekké alakítja át. Amikor a szó zenévé válik, többé már nem próza vagy költészet, hanem zenei alkotóelem” (Langer 1953, 150). Hasonlóan, bár kissé árnyaltabban jellemezte a szöveg szerepét az énekes zenében Boulez, egy 1962-ben, Baselben tartott előadásában: „a költemény a zene középpontja, de már *nincs jelen* a zenében (il est devenu *absent de la musique*), ahogyan a látásban ott a nyoma egy tárgy alakjának, miközben maga a tárgy már eltűnt, ahogyan egy tárgy kövülete egyszerre FÖL- és FÉLREismerhető (REconnaissable et MÉconnaissable)” (Boulez 2005, 87).

Az irodalmár a legtöbb, ha nem éppen minden zeneszerző irodalmi kánonját kérdéses értékűnek találhatja, de az ő távlata nem igazán érvényes, hiszen valamely szöveg költői értéke abban a pillanatban eltűnik, amikor egy zeneszerző úgy dönt, hogy fölhasználja a saját céljaira. Az ösztönzést vagy ihletet (inspirációt) természetesen nem lehet figyelmen kívül hagyni, de a zene művészi értéke nem a zeneszerző által használt szöveg költői értékén múlik. Az irodalmár számára nagyon tanulságos lehet Liszt életműve. Alan Walker arra figyelmeztet, hogy akik úgy vélik, e zeneszerző művei „végleges” alak-

jukhoz jutnak el, „félreértik Liszt művészetét” (Walker 1983, 306). Ismeretes, hogy még Izolda szerelmi halálának parafrázisa is három változatban maradt fenn. Olykor azt sem lehet eldönteni, két változattal vagy két különböző művel állunk szemben. A *La Notte* (1866) úgy kezdődik, mint a lényegesen rövidebb *Il Penseroso* (1838-39), de azután a korábbi darabra nem jellemző „magyaros” sajátosságokkal folytatódik. Lisztnek sok alkotása azt sugallja, hogy a befejezett mű eszményét meg lehet kérdőjelezni. Egy szakember egyenesen azt állítja, hogy „egész pályafutása során sok példa mintha azt mutatná, hogy Liszt alkotói elképzelései nem adott közeghez (medium) társhatódtak” (Baker 2005b, 120). Ez talán túlzás, de az igaz, hogy nem mindig könnyű megmondani, melyik változat a szerencsésebb. A *Benedetto sia, l giorno* és a *Pace non trovo* második változata figyelmet érdemelhet az egész hangú skála használata miatt, de a zeneszerző itt „csökkenti a dallamformálás változatoságát, fölhívítja a ragyogó zongorakíséretet és eltávolítja annak a forró szenvedélynek nagy részét, amely az első változatokat olyan csodálatossá tette” (Arnold 2002, 416). Egyet tudok érteni azokkal, akik szerint az *Eroica etüd* esetében lehet az 1837-ben készült változatot az 1851-esnél jobban kedvelni (Hamilton 2005, 74).

A közelmúltban megfogalmazódott olyan érv, amely szerint Liszt zeneszerzői rangját a „forma esztétikája” szállította le, majd a kései huszadik században a „posztmodern kultúra” állította helyre (Le Diagon-Jacquin 2009, 15). Ehhez csupán annyit jegyeznek meg, hogy a „forma esztétikája” kifejezés tartalom és forma kettősségét idézi föl, amelyet már Roman Ingarden érvénytelenített *Az irodalmi műalkotás* címmel 1931-ben kiadott könyvében. Inkább Bartókot idézném, aki szerint „a Liszt kora előtti és Liszt-korabeli nagy zeneszerzők közül egy sem volt, aki annyira engedett volna a legkülönfélébb, a legkülönbözőbb, a legheterogénebb hatásoknak, mint Liszt” (Bartók 1936, 4). „Liszt olyan művészeti formát alkotott, amelyet korunk szükségképpen elhibázottnak tekint, ám egy későbbi kor talán ismét kizárólag a lángelme éleslátását fogja észlelni”

(Schoenberg 1984, 443). Lehetséges, hogy Schönberg 1911-ben megfogalmazott jóslata beteljesedett. Korunk elfogadja a stílus ellentmondásait, amelyek oly nyilvánvalóak annak a munkásságában, aki sokféle lehetséges választ adott a régi kérdésre: hogyan fogadhat magába a zene irodalmi alkotásokat. 1860-ban így határozta meg legfőbb törekvését: „a Zene megújítása a Költészettel való bensőbb szövetsége által” (Liszt 1989, 235). Legjobb műveivel elérte ezt a magas célt.

#### HIVATKOZÁSOK

- Altenburg, Detlef (Hrsg.) (1997) *Liszt und die Weimarer Klassik*. Laaber: Laaber.
- Arnold, Ben (2002) „Songs and Melodramas”, in Arnold, Ben (ed.) *The Liszt Companion*. Westport, CT – London: Greenwood Press, 403-438.
- Baker, James M. (2001a) „Liszt’s late piano works: a survey”, in Hamilton, Kenneth (ed.) *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 86-119.
- Baker, James M. (2001b) „Liszt’s late piano works: larger forms”, in Hamilton, Kenneth (ed.) *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge University Press, 120-151.
- Bartók Béla (1936) *Liszt-problémák: Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémiában (némileg bővítve)*. Budapest: Hornyánszky V. R.-T.
- Bory, Robert (1936) *La vie de Franz Liszt par image*. Précédée d’une introduction biographique par Alfred Cortot. Genève: Alexandre Jullien.
- Boulez, Pierre (2005) *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattier et Sophie Galaise. Paris: Christian Bourgois.
- Brunel, Pierre (2007) *Baudelaire antique et moderne*. Paris: Presses de l’Université Paris – Sorbonne.
- Cooper, Martin (1938) „Liszt as Song Writer”, *Music & Letters*, 19: 171-181.
- Eckermann, Johann Peter (1986) *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Herausgegeben von Heinz Schlaffer. München – Wien: Carl Hanser.
- Edel, Leon (1977) *The Life of Henry James*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

- Ellis, Katherine (2005) „Liszt: The Romantic Artist”, in Hamilton, Kenneth (ed.) *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-13.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1902-12) *Sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausgabe. Herausgegeben von Eduard von der Hellen. Stuttgart: Cotta.
- Grabócz, Márta (1986) *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: Influence du programme sur l’évolution des formes instrumentales*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- Grabócz, Márta (2009) *Musique, narrativité, signification*. Paris: L’Harmattan.
- Hamburger Klára (2010) *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi.
- Hamilton, Kenneth (2005) „Liszt’s early and Weimar piano works”, in Hamilton, Kenneth (ed.) *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 57-85.
- Lamartine [Alphonse de] (1977) *OEuvres poétiques*. Édition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Langer, Susan K. (1953) *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Scribner’s.
- Le Diagon-Jacquin, Laurence (2009) *La musique de Liszt et les arts visuels: Essai d’analyse comparée d’après Panofsky illustrée d’exemples, Sposalizio, Totentanz, Von der Wiege bis zum Grabe*. Paris: Hermann.
- Liszt, Franz (1966) *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886*. Gesammelt und erläutert von Margit Prahács. Budapest: Akadémiai.
- Liszt Ferenc (1989) *Válogatott levelei: Ifjúság – virtuóz évek – Weimar (1824–1861)*. Válog., ford. és jegyz. Eckhardt Mária. Budapest: Zeneműkiadó.
- (é. n.) „Levél Barabás Miklóshoz” (magántulajdon)
- Ost, François (2009) *Traduire: Défense et illustration du multilinguisme*. Paris: Fayard.
- Rehding, Alexander (2000) „Liszt und die Suche nach dem ‚Tristan‘-Akkord”, *Acta Musicologica*, 72.2: 169-188.
- Rehding, Alexander (2005) „Inventing Liszt’s life”, in Hamilton, Kenneth (ed.) *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 14-27.
- Saffle, Michael (2002) „Orchestral Works”, in Arnold, Ben (ed.) *The*

- Liszt Companion*. Westport, CT – London: Greenwood Press, 235-279.
- Schoenberg, Arnold (1984) *Style and Idea*. Edited by Leo Stein. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Senancour [Étienne Pivert de] *Obermann*. Édition présentée et annotée par Jeanne-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard (Folio).
- Ifj. Somssich Andor (1925) *Liszt Ferenc élete*. Budapest: Magyar Irodalmi Társaság.
- Spender, Stephen and Donald Hall (eds.) *The Concise Encyclopedia of English and American Poets and Poetry*. London: Hutchinson & Co.
- Szabolcsi Bence (1956) *Liszt Ferenc estéje*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Taruskin, Richard (2005) *The Oxford History of Western Music*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Wagner, Richard (1888) „Über Franz Liszt’s Symphonische Dichtungen”, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Zweite Auflage. Fünfter Band. Leipzig: E. W. Fritsch, 182-198.
- Wagner, Richard (1976) *Mein Leben*. Vollständige, kommentierte Ausgabe. Herausgegeben von Martin Gregor-Dellin. München: List.
- Walker, Alan (1970) *Franz Liszt: The Man and His Music*. London: Barrie & Jenkins.
- Walker, Alan (1983) *Franz Liszt. Volume One: The Virtuoso Years 1811–1847*. New York: Alfred A. Knopf.
- Walker, Alan (1989) *Franz Liszt. Volume Two: The Weimar Years 1848–1861*. London: Faber and Faber.
- Walker, Alan (1997) *Franz Liszt. Volume Three: The Final Years 1861–1886*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Wendland, Kirstin (2002) ”Secular Choral Works”, in Arnold, Ben (ed.) *The Liszt Companion*. Westport, CT – London: Greenwood Press, 365-401.
- Wuthenow, Ralph-Rainer (Hrsg.) (1970) *Gedichte 1830–1900*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

## Művész és műkedvelő párbeszéde

(A beszélgetésre Szegedy-Maszák Mihály budapesti otthonában, 2012. január 5-én került sor. Először Kocsis Zoltán leült a Blüthner-zongorához, majd annyit mondott: lehet ezen játszani.)

Sz.-M. M.: *Számomra a fiatal és az öreg Liszt között lényeges a különbség, ami persze egyoldalúság, mert a Mazeppa etűdöt nem, a Szürke felhőket el tudom játszani. Van-e folytonosság a kettő között, s ha igen, miben rejlik?*

K. Z.: Az jut eszembe elsőnek, hogy nagyon sokan magyarázzák a Schumann–Mendelssohn-féle iskola elhidegülését Liszttől azzal, hogy öncélúan virtuózkodott. Na, most én az öncélú virtuózkodást sem tudom elítélni en bloc, mert abban van valamiféle tiszteletre méltó – hogy is mondjam csak ezt úgy, hogy pontos legyen – tehát egyfajta tevékenységnek a végső-kig való kidolgozása és tökéletesítése. El tudom képzelni, hogy a fiatal Lisztet annyira lázba hozta Paganini – és nem feltétlenül a tökéletessége, mert hiszen Paganininek biztos nem volt első számú jellemzője a tökéletesség –, például az addig lehetetlennek ítélt futamok, frázisok, skálák, lejátszása hegedűn (most más kérdés, hogy milyen technikával, elhangolás, stb. stb.), hogy ezt a maga módján transzformálta át zongorára – miután ugye a zongorának sokkal nagyobbak a lehetőségei, mint a hegedűnek –, aminek sokkal látványosabb, illetőleg sokkal megdöbbentőbb, hihetlenebb eredménye született, mint Paganini esetében. És igenis, el tudom azt is képzelni, hogy ezt ő egy kicsit öncélúan is csinálta. Feljegyezték róla, hogy technikai gyakorlatok közben nyelveket tanult, meg irodalmi műveket olvasott a kottatartóról – mert ugye a technikai gyakorlatokhoz

nem kell okvetlenül odanézni. Viszont azt már nem hiszem, hogy adott esetben a legüresebb bravúrdarabot is ne mint költő szólaltatta volna meg. Véleményem szerint tehát Lisztnél az lehetett a legfantasztikusabb, hogy még a rossz minőségű zenét is úgy tudta tálalni, hogy fogyasztható volt. És azt gondolom, hogy talán ez a legfőbb oka a sikerének. Persze az is tény, hogy ő emiatt nagyon sokáig nem állt elő olyan saját művel, amit jelentősnek, korszakalkotónak lehetett volna nevezni, inkább átiratokkal jelentkezett. De ennek is meg volt az oka. Ott volt a közvetlen környezetében Chopin, aki olyan par excellence zongoraszerző volt, akit lehetett utánózni, lehetett így vagy úgy értelmezni, de megkerülni nem. Lisztnak is bizonyára sokáig tartott, ameddig Chopin le tudta nyelni. Állítom, hogy Berlioz a maga érdekességével, vagy csúnyaságával – de nem akarom Berliozt se megsérteni, mert én nagyon szeretem a zenéjét, elmentésben Chopinnal, aki nem szívlelte...

Sz.-M. M.: *Berlioz nem tudott zongorázni.*

K. Z.: Berlioz nem. De azt hiszem, sokkal nagyobb, alkotóbb értelmű hatással lehetett Lisztre, mint Chopin, ugyanakkor Chopinnek meg ijesztő a tökéletessége, valljuk be őszintén. Magában véve az a tény, hogy...

Sz.-M. M.: *Hangszerelni ugyan nem tudott, hiszen a zongoraversenyeinek a zenekari része...*

K. Z.: Azt nem, de nem is akart, ő zongorára akart írni. Tehát önmagában véve a tény, hogy Liszt mazurkát például 1853-ban ír először, amikor Chopin már négy éve halott, és polonézt is körülbelül ilyentájt kezd írni, nem csupán a Chopin iránti respektust, hanem a Chopin ítéletétől való tartást is jelentheti. Talán valamiféle nyomás alól is fölszabadulhatott ő Chopin halálával. Valahogy olyan módon, ahogy Haydn is hirtelen remekműveket kezdett komponálni 1791 után, amikor Mozart meghalt.

Sz.-M. M.: *Hát azért előtte is írt.*

K. Z.: Igaz, de ugrásszerű, ami Haydn művészetében – elsősorban a mozarti hangvétel beolvasztására gondolok – bekövetkezik 1791 után. Hasonlóképpen Liszt is gyakorlatilag Chopin

halála után kezdi el nagy számban írni a saját gondolatait tartalmazó műveket. Szóval az, amit a beszélgetés elején mondtál, az tulajdonképpen igazán a kezdő- és végpontot reprezentálja. A kettő között mindig óriási a különbség. Viszont, ha akármilyen szerző művészi fejlődését kronologikus rendben vizsgáljuk, akkor nem olyan kirívóak ezek a különbségek. Ez különben is vesszőparipám: például Bartók *Mandarinját* úgy lehetne igazán megszerettetni az emberekkel, hogyha elkezdenénk a fiatalkori zongoradarabokkal, folytatnánk az *Első hegedűversennyel*, szép lassan eljutnánk *A kékszakállúig*, *A fából faragott királyfin* és a zongorára komponált *Szvit*en keresztül azokig a művekig, ahol már tudatosan vállalja, hogy ő igenis megpróbálja feldolgozni Schönberg és az új bécsi iskola hatását, és akkor máris ott vagyunk a zongorára írt *Etüdöknél* és a *Mandarin*nál. És ha így haladunk végig ezeken a műveken, már egyáltalán nem olyan idegen a *Mandarin* világa, mint ha előzetes stúdiumok nélkül, közvetlenül zúdul ránk.

Sz.-M. M.: *Bartókra majd még kitérünk.*

K. Z.: Liszt esetében azt gondolom, hogy, ha nagyon vulgárisan akarnék fogalmazni, akkor ő francia zeneszerzőként indul, később átvált németesre...

Sz.-M. M.: *Lényegében Weimarban.*

K. Z.: Igen, áttér német zeneszerzővé, és ebből lassan-lassan magyarrá, kozmopolitává, és futuristává lesz.

Sz.-M. M.: *Nyilván egy alkotót a csúcsteljesítményei minősítetek.*

K. Z.: Persze, persze.

Sz.-M. M.: *De azért vannak mélypontjai.*

K. Z.: Valóban, vannak kínos mélypontok.

Sz.-M. M.: *Te is utaltál ilyenre. Hát ott van az Ünnepi előjáték (Festvorspiel), azt hiszem 56-ból, és a Dante szimfónia is 56-os. A különbség nagy.*

K. Z.: Liszt talán elkövette azt a hibát – persze, nem tudom, hogy hiba-e ez, rögtön előre bocsátom, mert rengeteget kell kísértelmezni ahhoz, hogy valami jó kijöjjön az egészből; nézzük meg a fazekast, az is alakítja, alakítja és addig alakítja a formát,

amíg összerombolja az egészet, aztán felépít egy újat –, hogy nem semmisítette meg a zsengeit, a szösszeneteit, experimentális próbálkozásait.

Sz.-M. M.: *Borzasztó sokat írt.*

K. Z.: És egyáltalán minden zenei impulzust nemcsak közel engedett magához, hanem rögtön tovább is gondolt. Belekerül emiatt olyan zsákutcákba, amilyenekbe biztosan nem került volna bele akkor, hogyha koncepciózusan, egy bizonyos irányvonalon dolgozik. Például állítom a *Szent Erzsébet legenda* és a *Krisztus* alapján, hogy ő igenis ugyanúgy meg tudta volna teremteni a német nemzeti operát, mint Wagner, csak hát Wagner sokkal alkalmasabb volt erre a feladatra. Mert Lisztnek valahogy sokkal szélesebb, heterogénebb volt a világa. Wagner végső soron megreked egyfajta stílusnál, egyfajta...

Sz.-M. M.: *Hát azért a Parsifal nem rossz.*

K. Z.: Nem erről van szó, és valamilyen szempontból Wagner is futurista, de addig nem jut el, mint Liszt. Például Wagnernél talán a sárkányjelenet, a Siegfried sárkányjelenetének kivételével soha nem érzem azt, hogy igazán torzát próbálna csinálni, míg Lisztnél ezt a hajlamot nagyon is érzem, és ez igenis Bartókig mutat már előre, mert az ellentétpárok, amelyeket Liszt olyan zseniálisan kidolgoz, válnak majd Bartóknál modellértékűvé, legalábbis a korai művekhez. Liszt ugyanabból az anyagból meg tud írni kétféle zenét, s ezt ilyen zsenialitással csak Bartók csinálta később. Én azt hiszem, hogy ha Liszt ugyanúgy tesz, mint mondjuk Brahms, aki rengeteg mindent megsemmisített – többek között a Clara Schumann-nal való levelezés nagy részét is, amelyet állítólag egy patak partján égetett el –, akkor Lisztet sokkal magasabb polcra helyezné az általános zenei közvélemény, igaz, hogy jóval kevésbé lenne érdekes az életműve, mert bevallom őszintén, hogy nekem pontosan ezek a szösszenetek, illetőleg műalakok a legeslegérdekesebbek, nem pedig az, amit esetleg ő kész műként kiadott a kezéből. Van például a *VI. rapszódia*nak egy egészen korai változata, még nem is magyar rapszódia, hanem *Magyar dal* címen jelent meg, és nekem hasonlíthatatlanul érdekesebb, mint a végső műalak.

Sőt megkockázatom, hogy Liszt esetében nincs is olyan, hogy korai és végleges verziók, hanem eleve csak változatok vannak.

Sz.-M. M.: *Bizony, erre majd rá is szeretnék kérdezni. Szóba hoztad Wagnert. Sajnos, elkerülhetetlen az összehasonlítás, noha én nem szeretem. Végül is még Alan Walker is elismeri a háromkötetes életrajznak utolsó részében, hogy Liszt rajongói néha kicsit eltúlozták Wagner vele szembeni méltánytalanságát. Megvallom, mivel nem vagyok zenész, ez a kérdés nem nagyon érdekel, de Noked föltehetem a kérdést: mennyire kell egy előadónak tudomást vennie egy zeneszerző személyiségéről? Amikor Cosima elolvasta szülei levelezését, arra a következtetésre jutott: sem anyja, sem apja nem volt. Nehezen cáfolható, hogy Liszt egy időben alig látta a gyerekeit.*

K. Z.: Az tény, hogy egy ilyen nő, mint d'Agoult grófné, abban az értelemben véve, ahogy az anyákat akkor tekintették, nem volt anyának tekinthető, plusz a kapcsolat sem volt legalizálva. Egy turnézó művésztől meg nem lehet várni, hogy apa legyen.

Sz.-M. M.: *Igaz, igaz, visszavonultam. Köztudott, hogy harmóniai tekintetben Liszt sokat újított, de vajon nem lehetséges-e, Wagner némely művében inkább van többszólamúság?*

K. Z.: Igen, Bartók is aláhúzza, hogy Lisztnek komoly gyengéje a polifónia. Nagyon érdekes, hogy már a korai Bartók-művek, például az opus 1. *Rapszódia* is, amely bevallottan a liszti rapszódia-stílusnak az utángondolása, mennyivel több polifonikus elemet tartalmaz, mint Liszt művei. Igaz, hogy azért egyes darabokban határozottan megfigyelhető a polifóniára való törekvés és adott esetben nem is a legkésőbbi kompozícióiban. Ott van a *Krisztus*, vagy a *Szent Erzsébet legenda*, ahol kifejezetten úgy érzem, hogy polifonikus csuklógyakorlatokat végez.

Sz.-M. M.: *Igen, kétségkívül. Most talán térjünk vissza a változatok kérdésére. Nekem manapság már szinte rögeszmém, hogy a mű nem kész tárgy. Liszt esetében rengeteg a változat.*

K. Z.: Kurtágtól hallottam először ezt a mondatot: semmi soha sincs kész. És ha ezt tovább gondolom, akkor ez számomra azt jelenti, hogy például Schubert *Pisztráng ötöse* nem fel-

tétlenül csak a leírt kottát, vagy a belső hallásomban előhívott hangzásélményt jelenti, hanem a mű keletkezése óta történt összes előadást, beleértve a gyakorlásokat és a próbákat is. Minden, ami a darab utóélete során történik, a darabot alakítja.

Sz. M. M.: *A Liszt-kiadás némely régebbi kötetében csak a művek végsőnek tekintett változatát közlik. Helyes ez?*

K. Z.: A pótkötetekben – amelyekkel a legújabb kutatások szerint most előrukkol a legfiatalabb zenetudós-generáció – nagy gondot fordítanak arra, hogy igenis, a különböző műalakok is jelenjenek meg, mégpedig a főszövegben, nem pedig függelékként. Én azt javasoltam volna kezdetben – de hát hol vagyunk attól már –, hogy csinálják a dolgot egy kicsit úgy, mint a Schönberg-összkiadás esetében, tehát legyen egy főszöveg- és legyen egy appendix-formátum. Adott esetben az appendix terjedelmileg tízszer akkora is lehet, mint a főszöveg. Ebben a dologban azonban elbizonytalanodtam egy kicsit, pontosan azért, mert Liszt esetében nagyon ritka az a műalak, amelyen félreérthetetlenül ott van a szerző pecsétje, sugallván: befejeztem, ezt nem kívánom tovább folytatni. De nem ritka ez az alapállás más szerzőknél sem. Beethoven élete végéig dolgozott a darabjain, javítgatta a szimfóniáit, metronóm-jelzésekkel látta el őket. Adott esetben frázisokat, ha nem is témákat, de témafejeket változtatott. Még egy olyan egyetemes és nagyrészt fejben komponáló zseninél is előfordul, mint Bach. Szóval csak ismételnem tudom, hogy ilyen képlékeny zenei jelenség esetében, mint Liszt, tényleg csak műalakok vannak, nem szólva arról az egyáltalán nem elhanyagolható tényezőről, hogy Lisztnek az előadásai is különbözhetnek egymástól. Annyiféle improvizatív elem, pillanat szülte megoldás, körülmények diktálta tudatos változtatás lehetett jelen ezekben az előadásokban, amely komolyan megkérdőjelezi még a leírt és/vagy publikált kotta hitelt is. De nemcsak Lisztnél. Ha végigtekintünk azokon a darabokon, amelyből szerzői felvétel áll rendelkezésre, a lehető legkevesebb esetben történik meg az, hogy pusztán a leírt kotta kel életre, ezzel szemben nagyszámúak az ilyen vagy olyan változtatások. Egyébként a mostani összkiadások ezeket a szerzői

előadásokat már messzemenően figyelembe veszik és jobbára a főszövegben közlik, mint lehetséges alternatívákat. A Debussy-összkiadás már ezt az elvet követi és a tervezett, 48 kötetre rúgó Bartók-összkiadással is ez a terv.

Sz. M. M.: *Én nagyon örültem annak, hogy a Bartók Új Sorozat legújabb CD-jén szerepel a II. hegedűverseny záró tételének mindkét változata.*

K. Z.: Hát ez magától értetődik. Ráadásul a zenekari befejezés az eredeti. Székely Zoltán beszélt rá Bartókot arra, hogy változtassa meg a befejezést. Általában ezt a megváltoztatott formát játsszák a hegedűsök, de a szerző mégis fontosnak tartotta, hogy a nyomtatott partitúrában ott legyen a zenekari befejezés is. Azt hiszem, Bartóknak abban is igaza van, hogy Liszt zeneszerzői teljesítményeit a maga idejében szakmai szempontból nem illette komoly, építő kritika. Pedig, ha mástól nem, Wagnertől biztosan elfogadott volna tanácsokat, egyrészt formai...

Sz.-M. M.: *Elfogadott, mert a Dante szimfóniához nem írt Paradiso-t.*

K. Z.: Na jó, de úgy értem, hogy formai szempontból. Igaz, az is formai dolog. De például egészen biztos vagyok abban, hogy a szimfonikus költemények színvonalban föltétlenül magasabban állnának akkor, legalábbis a nagy részük...

Sz. M. M.: *Ez egy elszólás, rá akartam kérdezni.*

K. Z.: ...ha Wagner egyáltalán hajlandó lett volna elmondani a véleményét. Csak az is lehetett a baj, hogy úgy látszik, Liszt és Wagner barátsága mégsem volt igazán mély, vagy mégis sok minden el volt titkolva, mert Wagner nagyon sokszor Cosimának, vagy a saját naplójának, *A barna könyvnek* megvallja, hogy neki ez meg ez nem tetszik, de ugyanakkor Lisztnek meg nem mondja meg.

Sz.-M. M.: *Többször nagyon szépen beszélt róla a nyilvánosság előtt.*

K. Z.: Az más. De hogy egy *Via crucis*-t, vagy egy *Karácsonyfa*-ciklust ő nem tud elfogadni, azt meg lehetett volna esetleg apósának is mondani.

Sz.-M. M.: *Csak azért kérdeztem rá a Liszt-kiadásra, mert*

abban a régebbi kötetben, amely nekem van meg, az Eroica etüdnek például csak a véglegesnek mondott változata található, s megvallom őszintén, egy korábbi változatot jobban szeretek. De itt van a Második legenda. Friedheim fölvételén – aki Liszt tanítványa volt – másként fejeződik be, mint az összkiadás 1980-ban megjelent tizedik kötetében. Idén megnéztem Bayreuthban, az ottani Liszt Múzeumban kiállított példányt, amelyben Liszt keze írásával bele van írva az a befejezés, amelyet Friedheim játszik. Az ilyenekkel talán számolni kell.

K. Z.: Biztos, hogy számolni kell, ma már Beethoven *Diabelli-variációinál* is figyelembe veszik a Ries-féle kéziratot, mint elsődleges forrást.

Sz.-M. M.: *Térjünk talán át Liszt hatására. Bartókról már volt szó.*

K. Z. – Én azt gondolom, hogy Liszt hatása – hogy mondjam csak – sokkal, de sokkal szélesebb körű, mint ahogy azt általában hiszik.

Sz.-M. M.: *Nemcsak Debussy, Ravel, hanem például Richard Strauss, Busoni vagy Rahmanyinov?*

K. Z.: Jó, az természetes, de én azt hiszem, hogy talán Wagnerrel kellene kezdeni. Tehát Wagner volt az, aki zseniális érzéssel levette Liszttől, amire szüksége volt, és adott esetben tökéletesebben prezentálta.

Sz.-M. M.: *Életműve azért összefogottabb.*

K. Z.: Így van. Az tény, hogy egy olyasfajta operai stílus, amelyet például a *Szent Erzsébet legenda* második felvonásában tapasztalhatunk, Wagnernél teljesebb ki igazán. De az is igaz, hogy a *Walkür* viharja sem lenne a *Szent Erzsébet* vagy a *Krisztus* viharja nélkül. Ha Wagnerrel kezdtük, akkor nyugodtan lehet Richard Strauss-szal folytatni, mert a szimfonikus költemények stílusát meg ő tökéletesítette a maga módján, úgy, hogy adott esetben (Don Juan) még Cosimának sem restelli megmondani, hogy véleménye szerint az „öreg” valami ilyesmit szeretett volna írni. De a hangkészlet, az akkordika tekintetében is kimutatható a közvetlen hatás. Akkor, hogy ne ugorjunk túlságosan messze időben és térben, ott van Mahler. Manapság

senki nem beszél a Mahler–Liszt relációról. Talán nem illik? Én azért tartom ezt nagyon fontosnak megemlíteni, mert Mahler zenéje az utóbbi időben olyan népszerűséget ért el, amely tulajdonképpen elhomályosítja azokat a gyökereket, amelyekből Mahlernek táplálkoznia kellett, és amiben vastagon benne van az ő operai karmesterkedése, de a hatás is, amelyet Liszt rá gyakorolt. Ha megnézzük azt, hogy micsoda fantasztikus azonosságok vannak például az *Amit a hegyen hallani* és Mahler *VIII. szimfóniája* között – legjobban ott csapódik le Liszt szimfonikus költeménye –, akkor megértjük azt, hogy Mahlernek adott esetben egy gyengébben sikerült Liszt-mű is milyen fontos lehetett, saját stílusának kiművelése szempontjából.

Sz.-M. M.: *A Liszt-év nyitó hangversenyén, ha jól emlékszem, vezényelted a művet.*

K. Z.: Igen. Na, most, ha egy kicsit messzebbre ugrunk, jön Saint-Saëns, aki ráadásul tanítványa is volt Lisztnak, és aki bevallottan a liszti zongoratechnikának, a liszti kompozíciós módszereknek, a liszti akkordikának, a liszti formáknak a továbbfejlesztője. Azt az apróságot nem is említve, hogy Saint-Saëns legalább olyan virtuóz zongorista lehetett, mint Liszt. Nemcsak Welte-Mignon tekercei, hanem valódi lemezfelvételei is vannak. Olyan virtuozitást árul el, hogy az valami elképesztő. Például az *Afrika* című zongoraversenyéhez játszott kadencia valamit fellebbent abból a fátyolból, amely olyan enigmatikusan veszi körül Lisztet. Tehát az ember megsejtheti, mi lehetett e mögött, hogy ki lehetett az a Liszt, akinek Beethoven-előadásáról Wagner egy helyütt azt írja, hogy ez már nem is zongorajáték, ez már szellemidézés.

Sz.-M. M.: *Esetleg korai Schönberg? Verklärte Nacht, Első vonósnégyes, Pelléas és Mélisande?*

K. Z.: Éppen akarom mondani. Tehát a Mahler–Richard Strauss-i vonalnak megint csak az egyenes ági örököse lenne Schönberg, és nem is feltétlenül a *Verklärte Nacht*ban, bár én abban is felfedezek Liszt-hatásokat. De, ha például Schönberg tudományos munkáit megnézzük, akkor azokból is kiderül, hogy neki mennyire fontos és esszenciális zeneszerző Liszt.

Sz.-M. M.: *Van egy 1911-ben keltezett érdekes, nem minden szempontból dicsérő értekezése Lisztről.*

K. Z.: Jó, de Bartók is bírálta Lisztet.

Sz.-M. M.: *Ugyanabban a korszakban.*

K. Z.: Később is, de tulajdonképpen Liszt el is bírja ezeket a bírálatokat. Szóval azoktól nem lesz az ő értéke kisebb. De meg kell, hogy mondjam, még a Gurrelieder-ben is érzek Liszt-hatásokat, sőt érdekes, hogy az az operett-ízű hang, ami a Gurrelieder nem egy dalában benne van, az is valahol Liszttől eredeztethető. De hogy megint ugorjunk egy nagyot térben. Ott van az orosz iskola. Most nem akarok mindenféleképpen a Balakirjevvel meg a többiekkel előhozakodni, akik természetes módon örökösei Lisztnek, de ott van például Rahmanyinov, aki őt nem ismerhette, jóllehet Siloti összekötötte őket.

Sz.-M. M.: *Ő Lisztnél tanult, ugye?*

K. Z.: Siloti Lisztnél tanult, igen, és a nagybátyja volt Rahmanyinovnak. Például Rahmanyinovnál érzem azt, hogy egy bizonyos liszti stílust sokkal érzékenyebb módon vett át és fejlesztett tovább, mint Chopin zenéjét. Mert Chopin zenéjének örököseként inkább Szkrjabint tudnám megjelölni. Az is, persze, egy zsákutca, mert azt sem lehetett folytatni, de Rahmanyinov sokkal inkább a liszti vonalat követte. Ha megnézzük például Liszt *Fisz-dúr impromptujét* és összehasonlítjuk bármilyen, ugyanolyan zsánerű Rahmanyinov-darabbal, akkor megkérdőjelezhetetlen a hasonlóság...

Sz.-M. M.: *Ez teljesen meggyőző.*

K. Z.: ...sőt kiáltóak azok a harmóniafűzések, azok a formai megoldások, a kadenciáknak bizonyos kulminációs pontokon való elhelyezése, amelyek mind a két szerzőre jellemzők. És: akár tetszik, akár nem, még a nagy Csajkovszkij sem tudta kivonni magát Liszt hatása alól, hiába hord össze róla hetet-havat. Az *Anyegin* részletei, a b-moll zongoraverseny eleje feltétlenül erre engednek következtetni. De nézzük, hogy a francia zeneszerzők mit profitáltak Liszttől. Saint-Saëns-ról már volt szó.

Sz.-M. M.: *Debussyvel találkozott.*

K. Z.: Debussy, akivel, ugye, Rómában találkozott, ezt a ta-

lálkozást életre szólóan megjegyezte magának. Nem is az a legfontosabb, hogy ő Lisztet zongorázni hallotta – és ez akarva-akaratlanul beépült saját zongoratechnikájába, illetve későbbi zongoraműveinek stílusába –, de például ha összehasonlítunk bizonyos részleteket, mondjuk a *Pelléas* harmadik felvonásában azt a jelenetet, amikor följönnek a vár pincéjéből, ezt összevetjük az *Assisi Szent Ferenc prédikál a madaraknak* című darabnak a visszavezető...

Sz.-M. M.: *Mármint, amikor Pelléas és Golaud feljönnek.*

K. Z.: ...rész előtti fokozásával, akkor szembeötlő a hasonlóság. Sőt: majdnem mindegy, hogy az utángondolás milyen mértékben tudatos.

Sz.-M. M.: *És ez majdnem fontosabb, mint a közmondásos Reflets dans l'eau – Villa d'Este szökőkútjai párhuzam.*

K. Z.: Így van. De még nem esett szó sok szerzőről. Előszörban megemlíteném Smetanát, aki bevallottan és nyíltan utánozta Liszt szimfonikus költeményeinek stílusát. De Smetana nyomán Dvořákot is, aki ugyan Brahms barátja volt egészen Brahms haláláig, utána villámgyorsan a liszti szimfonikus költemény-stílus felé fordul, amelyet a késői szimfonikus költemények igazolnak, tehát *A vadgalamb*, *A déli boszorkány*, *Az aranyrokka* és *A vízimanó*.

Sz.-M. M.: *Ezeket gyakrabban lehetne hallani Magyarországon!*

K. Z.: Hát azt hiszem *A vadgalambot* és a *Vízimanót* mintha én is csináltam volna....

Sz.-M. M.: *Én még az Ives Concord-sonátában is hallom Lisztet, de lehet, hogy ez elfogultság.*

K. Z.: Lehetséges.

Sz.-M. M.: *Csak azt nem lehet hallani Magyarországon. Egyáltalán Ives-ot nem nagyon gyakran, a Concord-sonáta pedig jelentős műve.*

K. Z.: A Nemzeti Filharmonikusok az elmúlt évek folyamán két jelentős művét is játszották, de elismerem: több kellene. De visszatérve Lisztre, az eddig említetteknél sokkal későbbi szerzők munkáiba is, szóval én például valamilyen módon Edgard



Varése-be is belehallom. De menjünk tovább. Tulajdonképpen azt hiszem, hogy más szerzők sem tudták ezt a szimfonikus költemény-stílust, programzenét kikerülni, szóval gondolok itt a kisebb kaliberű mesterekre is.

Sz.-M. M.: *Mint például?*

K. Z.: Corneliusra gondolok...

Sz.-M. M.: *Akit Liszt személyesen is jól ismert.*

K. Z.: ...vagy Humperdinckre stb. Ők mind-mind a liszti stílus nyomán komponáltak, nem is szólva a tanítványok légiójáról, akik majdnem mind – hogy milyen kaliberűek, most mellékes – zeneszerzők is voltak. És aztán később, jóval később is érződik a hatása: Bartókot már említettük, de valahol Enescu-ban, Kodályban, Dohnányiban is ott van. tehát joggal gondolhatjuk, hogy Liszt hatása időben és térben egy óriási nagy kisugárzást jelent. A zene föltétlenül más lenne nélküle.

Sz.-M. M.: *Zongoristaként zenekari hatásra törekedett. Lehete erről bővebbet mondani?*

K. Z.: Hát hogyan. És ezt sokféle oldalról meg lehetne világitani, bár egy kicsit már a zenetudomány tárgykörébe tartozik. Tény, hogy magam is hasonló cipőben jártam már egész kisgyerekkoromban. Amikor az ember zenekari hatást próbál előidézni a zongorán, megpróbálja utánozni a zenekari hangzást, igenis másképp nyúl a billentyűkhöz. Nemcsak a billentyűkhöz, a pedálhasználat is más lesz, de tulajdonképpen még a játék fiziológiája is megváltozik valamilyen szempontból. Szóval én azt gondolom, hogy amikor Liszt ezeket a sokak által lejátszhatatlannak, életre kelthetetlennek ítélt átíratait írja, akkor lejegyez belőle annyit, amennyi lejegyezhető.

Sz.-M. M.: *Egyáltalán, hogyan kell játszani Liszt műveit? „Egy növendék az egyik rapszodiáját játszotta. Miért nem így játszsa – kérdezte Liszt, majd leült a második zongorához és a szóban forgó részletet szabadabban játszotta. – Az én példányomban nem így van, ellenkezett a fiatal. – Ó, nem kell ennyire betű szerint érteni – válaszolta Liszt.”*

K. Z.: Abszolút nem kell betű szerint érteni. És azt hiszem, hogy semmit.

Sz.-M. M.: *Hát az operafantáziákat nyilván nem. 1886-ban azt nyilatkozta: „Ezeket a darabokat mindig egészen szabadon játszottam, nem ahogy megjelentek nyomtatásban.”*

K. Z.: De hát vannak egyszerűbb példák. Ugyanazt a szöveget, megkapjuk ugyanazt a szöveget. Te biztos, hogy másképp fogod fölolvadni, mint én. De nem azért, mert a hangunk különböző, hanem mert értelmezés, mondatfűzés, akkor egyikünknek ez a szó a fontos, vagy fontosabb, a másikunknak a másik. Tehát én azt gondolom, még ha nagy százalékát a dolognak automatizáljuk is a főbb szempontokból, akkor is bőven marad improvizációra lehetőség egy igazán tehetséges ember esetében. Aki pedig nem igazán tehetséges, az talán profi módon ne foglalkozzon előadóművészzel. Ez utóbbit csak zárójelben jegyzem meg.

Sz.-M. M.: *Teljesen így van.*

K. Z.: Mindenesetre azt gondolom, hogy megint csak Bartók találja fejen a szöveget, és éppen talán Liszttel kapcsolatban, mikor megjegyzi, hogy kottairásunk többé-kevésbé fogyatékos. Nem rögzíti pontosan a zeneszerző szándékait. És valóban. Hogy lehet egy bartóki agogikát leírni egészen pontosan? Vagy, hogy lehet azt visszaadni, ahogy például Gershwin játssza a saját műveit zongorán? Hogy lehet azt visszaadni a kottairás jelenlegi szintjén? Sehogy! Vagy, hogyan lehet visszaadni, ahogy egy népdalénekes énekel? A legtökéletesebb lejegyzés talán a Lajtha Lászlóé. Ő tudta talán ezt legjobban csinálni. De az sem érzékelteti 100%-ig azt, ahogy egy népdalénekes énekel.

Sz.-M. M.: *Említetted a pedáljelzéseket.*

K. Z.: Igen.

Sz.-M. M.: *Van, ahol rengeteg, van, ahol alig van.*

K. Z.: Igen.

Sz.-M. M.: *Íme ez a kilencedik darab a Költői és vallásos harmóniák sorozatban. Összesen két pedáljelzés van. Ez azt jelenti, hogy az ember csak ott pedálózhat?*

K. Z.: Nem, természetesen nem. Más kérdés az, hogy én nem erőltetném a darab első felében a pedált. Nyilván emlékszel, hogyan játszotta ezt a darabot (az *Andante lagrimoso*-ról

van szó) annak idején Szvjatoszlav Richter a Vigadóban. Ő sem erőltette. Ugyanakkor léteznek meglepő dolgok. A *Tánc a falusi kocsmában*, amit, ugye, első *Mefisztó-keringő* címen ismerünk, pedállal kezdődik. Senki nem játssza pedállal, mert senki nem veszi a fáradságot magának, hogy meghallgassa a zenekari verziót, talán mert ellenkező esetben rögtön kiderülne, hogy Liszt tulajdonképpen mit akart. És itt kapcsolódik egybe a pedál szintjén a leglátványosabbban az, amiről az előbb beszéltél, hogy tudniillik, hol végződik a zongora, és hol kezdődik a zenekari illúzió. Erről azt gondolom, hogy a zongora nem végződik, és a zenekari illúzió nem kezdődik, hanem a kettő gyakorlatilag egy és ugyanaz. Rengeteg olyan zongoramű van az irodalomban – és különösen Liszt Ferenc esetében nagyon sok ilyen mű került ki a műhelyből –, amely nyugodtan lehetett volna akár még szimfonikus költemény is. Gondolok itt például az *Obermann völgyére*, de beleférne a sorba a *Benediction* vagy akár a *Dante-szonáta* is. Úgy vélem, hogy ő folyton-folyvást a belső hallására támaszkodva, olyasmit valósított meg a zongorán, amit egy „csak zongorista” nem tudott volna, biztos, hogy nem lett volna erre képes. Más kérdés az, hogy ez egyben hátrányt is jelentett a számára, mert amikor hangszerelni kellett, a saját zongorateljesítményeiből indult ki, feltételezve azt, hogy hasonlóan zseniális muzikusok fogják életre kelteni az ő zenekari műveit. Sajnos ez nem így volt, és ezért van az például, hogy amennyiben zongorafaktúrák megjelennek nála zenekaron és nem tökéletes meggyőző erővel játssza őket a zenekar, akkor nem keltenek nagy benyomást, legalábbis hiányérzete támad az embernek. Nos, ezt a hiányérzetet töltötte ki Wagner zseniálisan a saját műveiben, amelyekről aztán igazán nem lehet elmondani, hogy zongoraszerűek. Miért? Mert ő elsősorban zenekarban gondolkodott. Más kérdés, hogy később Liszt is megtanult rendszeresen hangszerelni.

Sz.-M. M.: *Csak az elején nem igazán tudott.*

K. Z.: Lisztnél az is volt a baj, hogy rengetegszer sameszek végezték el a munkát helyette.

Sz.-M. M.: *Raff például.*

K. Z.: Meg a Doppler testvérek, nem említve a névtelen hősoket.

Sz.-M. M.: *Visszatérve egy korábbi kérdésre, megkérdezném, hogy mennyi rubato szükségeltetik egy zongoramű előadásában, ha azt Liszt írta? Mennyire kellene a 19. századi zenélés szellemét egyáltalán figyelembe venni? Hozok egy példát: a Második rapszódia előadásakor Alfred Cortot lényegesen több rubato-t használ, mint...*

K. Z.: Állapodjunk meg annyiban, hogy Cortot általában lényegesen több rubato-t használ, mint mások.

Sz.-M. M.: *Igen, de nekem, akinek – megmondom őszintén – a Második rapszódia nem a kedvence, élvezetes, ahogy ő játssza.*

K. Z.: Igen, érdekes, hogy azok az előadások állnak hozzánk közel, vagy azokra emlékszünk, amelyeken az előadó egyéniségét is érezzük. Egy nagyon ismert zongoraművésszel hallgattam a múltkor együtt Cziffra György játékát, aki egyszer csak elkezdte kifogásolni, hogy hát... nem tartja meg a kotta előírásait. És én erre pedig – vérbeli zenefilológusként is – azt mondom, hogy úgy jó az egész, ahogy van. Ne tartsa meg a kotta előírásait, ha az nem válik ínyére, mert rosszabb lesz tőle az előadás, legalábbis kevésbé lesz hiteles. Én úgy érzem, hogy Lisztnak nagyon igaza van abban, amit mondott annak a lánynak, tudniillik, hogy ő belekódolta a különböző előadások lehetőségét ezekben a művekbe, illetőleg nagyon sok esetben nem írt le többet, mint egy vázat. Mondhatni, egy műalakot, amely ebben a fázisban befejezetlen, pontosabban valamiféle kényszermegoldás. Gondolok itt például az *A-dúr mazurkára*, amelyről már szintén esett szó, ott még külön ossza sorba be van írva a feltételezett zenekari hangszerelésnek a lehetősége is!

Sz.-M. M.: *Lehet-e visszakövetkeztetni arra, hogy miként zongorázott Liszt abból, amit a Liszt-tanítványok fölvételein hallunk. Például Sauer vagy Lamond lemezeire gondolok.*

K. Z.: –Az előbb Friedheimet említetted, akinek a játéka a fültanúk szerint a legjobban hasonlított a Lisztére. Akkor ott van valóban Sauer.

Sz.-M. M.: *A Ricordanza etüdöt 79 évesen játszsa. Számomra nagyszerűen.*

K. Z.: Tudod, mennyit ér az a lemez? 350 fontot ért 20 éve.

Sz.-M. M.: *Van két zongoraverseny-fölvétele. Weingartner vezényel, akit szintén tanított Liszt.*

K. Z.: Nagyon érdekes, hogy Sauer abban a két zongoraversenyben olyan szabadságokat enged meg magának, olyan tempóváltozásokat, hogy az ember tényleg nem tudja eldönteni, hogy ezek most Lisztől származnak, esetleg Liszt hitelesítette őket, vagy nem. Mert azért ilyen kaliberű művészekre már nem lehet elmondani, hogy persze lelassít, mert nehéz a szöveget. Nézzük az *A-dúr zongoraversenyt*. Emlékszem a végére, ahogy Sauer játszsa: lelassít egy ponton, aztán megint felgyorsít, ami egyáltalán nem szerepel a kottában. És azt gondolom, hogyha ezt ő hitelesen meg tudja csinálni, ám csinálja meg. Ez a zene kibírja. Egyébként meggyőződésem, hogy mindegyik stílusnak, illetve minden zeneszerző zenéjének meg van a maga agogika-rendszere. Mondok egy példát. Ha Brahms *IV. szimfóniájának* első tételét te egy tempóban végigdarárod, akkor vagy az eleje lesz érthetetlen, vagy a vége dögunalom. Hát, ha azt nézed, hogy milyen tempóban, milyen strettával fejezi be az ember az első tételt, és hogy kezdi, akkor ott több mint kétszeres a különbség. A szerzőnél ugyan utalás sincs erre vonatkozóan, mégis a legtöbb előadásra ez a tempókülönbség a jellemző. És ez a zene nemcsak elbírja, hanem meg is követeli ezt az agogika-rendszert. Azt gondolom, ha ez így van Brahmsnál – az, ugye, szigorú német zene –, Liszt miért ne lehetne lényegesen szabadabb, engedhetne meg jóval többet az előadónak? Igenis mindez bele van kódolva a műveibe.

Sz.-M. M.: *A Liszt-tanítványok kiadásokat is csináltak. Én sokáig – valószínűleg bennem van a hiba – nem értettem, hogy Horowitz a h-moll szonáta elején az oktávokat miért staccato játszsa. Ugye két fölvétele van, s mindkettőn lényegében staccato kezd a szonátát. Aztán valaki mutatott nekem egy d'Albert szerkesztette kiadást, ahol az olvasható: „wie pizzicato”. Sauer kiadása sok vonatkozásban más.*

K. Z.: Horowitz vagy nem Horowitz, az első két hang *staccatissimo* van jelölve.

Mellesleg a *Les Préludes* is ugyanazzal, a két megismételt hanggal kezdődik. Gondolom, azt sem utánzengetéses pizzicatonak szereted, hanem száraznak. Nem?

Sz.-M. M.: *Igen. Így van.*

K. Z.: Nos, ugyanez a *h-moll szonáta* eleje, csak ott „G” a kezdőhang. Sőt, a visszatérést előkészítő fugato előtt ez még egyszer jelentkezik, ott is inkább rövid hangnak érzem, amit – nem utolsó sorban – a kézirat is megerősít.

Tehát a mű elején, illetve a fugato előtt, ahol az első ütemben világosan látszanak a *staccatissimo*-jelek:

De, hogyha már a *h-moll szonátáról* szó esett, akkor vizsgáljuk meg, hogy is végződik a darab?

„H”-„C” konfrontáció, amely nem kerüli ki a „H”-ra vonatkoztatott tritónuszt (a 755. ütem F-dúrja) sem. Miért olyan rettenetesen fontos ez? Mert Richard Strauss 1896-ban megcsinálja ezt ellenkező előjellel – „C”-„H” konfrontáció a „C”-re vonatkoztatott tritónusszal (harsonák) – az *Imígyen szóla Zarathustrában*. Eképpen:

Azt is mondhatnók, több a hasonlóság, mint a különbség, hiszen az emelkedettség hangneme mindkét helyen a H-dúr, míg a földhözragadtságot a „C” hang szimbolizálja. A fő különbség a művek alaptonalitása. Ez a Strauss-partitúraoldal – véleményem szerint – semmiképpen sem íródhatott volna meg a *h-moll szonáta* ismerete nélkül.

Sz.-M. M.: *Több, mint meggyőző.*

K. Z.: Olyan hatások ezek, amelyek sokkal, de sokkal lényegesebbek, mintsem a látványos formai, motivikai vagy tematikai hasonlóságok. S valami egész rejtélyes módon át és át járják annak a stílusát, aki ezeket fölhasználja, és asszimilálja.

Sz.-M. M.: *Nem sajnálatos az alkotó és az előadó szétválása a jelen korban? Ez rád nem áll, szerencsére.*

K. Z.: Hát, de, de, valóban sajnálatos.

Sz.-M. M.: *Busoni, Rahmanyinov, Dohnányi, Bartók még ellenpélda. Talán még Boulez is. Most félve mondom, hogy*

*Furtwängler, mindegy, hogy nem volt jelentős zeneszerző, de sokszor úgy érzem, a műveket a zeneszerző szemszögéből közlétette meg.*

K. Z.: Hát hogyne. Klemperer is. De ezt jószerivel minden jelentős régi előadóművészről el lehet mondani. Mert valamilyen szinten mindenki értett a komponáláshoz, tanulták is. Aztán nem beszélve azokról az előadókról, akik miniaturisták voltak, de abban nagyszerűek. Gondolok itt Kreislerre, Hofmannra, Rosenthalra vagy akár Griegre. Amit mondasz, azon lehetne segíteni. Főiskolai szinten kötelező jelleggel visszaállítanám a zeneszerzést mint kötelező tárgyat. A zeneszerzőknek pedig évi több hangversenyfellépés szintjén kellene tudniuk a hangszeret.

Sz.-M. M.: *Milyen hangszeren kellene játszaniuk?*

K. Z.: Hát zongorán mindenféleképpen kellene tudni. Ismerek olyan hegedűművészt, aki kiválóan zongorázik.

Sz.-M. M.: *Grumiaux volt ilyen.*

K. Z.: Hát Grumiaux volt ilyen, de itt van például Julia Fischer.

Sz.-M. M.: *Úgy van, valóban.*

K. Z.: Zongorázik és hegedül. Vagy itt van Kelemen Barnabás, akinek nem probléma eljátszani egy Bartók *Ostinato*t.

Sz.-M. M.: *Milyen hangszeret kell használni annak, aki Liszt műveit szólaltatja meg? Némely zongorista Erard hangszeren játszik.*

K. Z.: Én nem hiszek ebben az egészben. Én ebben a Pleyel-örületben sem hiszek, Chopinnel kapcsolatban. És egyáltalán a historizmusban annyira hiszek, amennyiben az eredeti hangszer vagy hangszeres valóban rávilágítanak egyes esszenciális szegmenseire a zenének. Például el tudom képzelni, hogy a viola de gamba sokkal jobban rá tud tapintani a lényegre adott esetben, mint a cselló, de Perényi Miklóssal tudok egyet érteni, aki azt mondja, hogy igenis a csellistának meg kell tanulni viola de gamba-szerűen játszani és kész. Hát, megtehetném, hogy akkor Haydnt és Mozartot ezentúl csak fortepianón játszom. De az egyrészt egy másik hangszer, másrészt elő tudom idézni

a mai zongorán is azokat a hangzásokat. Hát nekem ne mondja senki, hogy ezt nem lehet megtenni, persze, speciális erőfeszítést igényel.

Sz.-M. M.: *Jó, ez világos.*

K. Z.: Úgyhogy én Lisztet nem játszanék okvetlenül Erard zongorán. Liszt boldog volt, hogyha igazán komoly hangszerhez juthatott. Azért ott van a weimari háza két Bechsteinnel.

Sz.-M. M.: *A későbbiekben még Steinway is állt rendelkezésére.*

K. Z.: Weimarban Bechsteint, majd valóban Steinway-t használt, de Bösendorfer mellett is feltűnik korabeli fotókon és rajzokon. Szóval én azt gondolom, hogy Liszt ilyen szempontból nagyon is nyitott volt, és olyan igénnyel komponált, olyan igénnyel építette fel a zongorafaktúráit, hogy azok önmagukért beszélnek.

Sz.-M. M.: *Kik játszottak emlékezeted szerint szépen Lisztet? Őszintén szólva én olykor untam Brendel játékát, például a Beethoven-szonátákat. De emlékszem nagyon szép Bénédiction-ra, sőt a Két legendát is játszotta Pesten.*

K. Z.: Igen. Egy elég unalmas Schubert-szonáta után játszotta a *Bénédiction*-t, katartikus élmény volt. És én elvittem utána vacsorázni egyébként, mert másnap indultam Ausztráliába, és előtte akartunk még egyet vacsorázni, és képzeld, az történt – ez, persze, nem tartozik ide –, hogy fölvittem a Citadellára, az egyetlen helyre, ahol nem volt zene, mert étteremben utálta a zenét-; és képzeld el, hogy beülünk, megrendeljük a vacsorát, és abban a pillanatban egy 15 tagú jazz band bejön és elkezdnek játszani. Szerencsétlen Alfred, el tudod képzelni. Visszatérve, az a *Bénédiction* valóban csodálatos volt, de azzal, a neki tulajdonított mondással nem tudok egyet érteni, hogy Chopin összes művét odaadná egy Liszt kompozícióért. De az biztos, hogy ő a maga intellektusával nagyon közel került a Liszt-zene lényegéhez. Nem tudom, ismered-e, van 1951-ből neki egy Vox felvétele a *Karácsonyfából*.

Sz.-M. M.: *Remek.*

K. Z.: Na, az például nagyon jó. Úgyhogy, mondjuk, az intel-

lektuális alapállásúak közül Brendel. De aztán valamilyen szempontból azért mégiscsak Cziffra György neve jut az eszembe.

Sz.-M. M.: *A fiatalágod a hátrány. Mert én még Mazeppa etűdöt hallottam vele Pesten. Elképesztő volt akkor.*

K. Z.: Elhiszem.

Sz.-M. M.: *Sok mindent nem hallgatnék meg veled, de Lisztet igen.*

K. Z.: Később is hogy játszott egy *Második magyar rapszodiát!* Az fergeteges volt. Vagy, hogy játssza azt a hatodikot a filmen. Szóval én azt hiszem, hogy bizonyos szempont(ok)ból ő, aztán megint csak más szempontokból Richter megkerülhetetlen.

Sz.-M. M.: *Bár egy kijevei fôlvételem van a h-moll szonátából, s az nem éppen sikerült.*

K. Z.: Jó, speciál pont a *h-moll szonáta* neki nem volt akkora nagy száma.

Sz.-M. M.: *Bizonyos műveket, persze, nagyszerűen játszott.*

K. Z.: Az *A-dúr zongoraverseny*, az a fajta megközelítés, ahogy ő ahhoz a nyolc transzcendentális etűdhöz közelített, amelyeket játszott – mert ő négyet kihagy a sorozatból – egészen elképesztő. Meg az a felfedező kedv, amellyel aztán a késői meg a korábbi műveit is Lisztnek feltérképezte magának. Például pont ezen a Vigadóbeli koncerten nemcsak az *Andante lagrimoso*t, de a Lebert und Stark zongoraiskolája számára írt *Ave Maria*-t és a *Pensées des morts*-t is játszotta, és azok nagyon-nagyon megrendítő erejű előadások voltak.

Sz.-M. M.: *Ezekről 1984-ben lemezt is készített.*

K. Z.: De említhetném a korábbi felvételeit. A *Scherzo és Indulót*-t gyakorlatilag ő fedezte fel számomra. Ha egy *Feux follets*-t meg akarok hallgatni, akkor Richter neve elsők között jut eszembe.

Sz.-M. M.: *Cziffra is játszotta.*

K. Z.: Hát igen, de én Richtert valahogy virtuózábbnak érzem éppen a *Feux follets*-ban, mint Cziffrát. Többet kockáztat, mondhatni kevésbé kiszámított. Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy a Liszt-művek előadásához óriási erő kell. És például, most nem akarok a nőkre semmit sem mondani,

mert fantasztikus női előadóművészek is vannak, de a legnagyobb része a női előadóknak emiatt ki van csukva a Liszt-repertoár nagy részéből.

Sz.-M. M.: *Számos Liszt-művet játszottál, illetve vezényeltél.*

K. Z.: Igen.

Sz.-M. M.: *Tervezed-e a jövőben akár ezt, akár azt? Ez ugye régen volt, és én sok mindent kihagytam, mert nagyrészt Amerikában tanítottam, de ha jól emlékszem, egyszer a Zeneakadémián Haydnt játszottál és Lisztet.*

K. Z.: Én arra már nem emlékszem, de tulajdonképpen, ami nekem fontos volt Lisztben, illetve amiről úgy éreztem, hogy méltatlanul keveset játszzák, azt azért elő-előszedegettem időről-időre.

Sz.-M. M.: *Az első szimfonikus költemény is ilyen.*

K. Z.: Igen, ilyen az *Amit a hegyen hallani*, de tulajdonképpen ilyen a *strassburgi katedrális (dóm) harangjai* című kórusműve is, és még a *13. zsoltárt* is ide helyezném. Bár az előbbi szerintem jóval modernebb. Az olyan, minthogyha egy Wagner-opera részlete lenne. A *13. zsoltár* sokkal szakrálisabb.

Sz.-M. M.: *Nem gyakran lehet hallani.*

K. Z.: Sajnos, nem. Ezek a darabok nekem nagyon fontosak, de hát fontos más is. A *Nagy koncertszóló* úgy is, mint a *h-moll szonáta* elődarabja, korai megfogalmazása, de persze önmagában is zseniális. Számomra revelációszerű élmények voltak a *Zarándoklásévek* harmadik kötetének darabjai, amelyeket szintén teljes számban eljátszottam.

Sz.-M. M.: *Nagyon sokszor megjelent az a lemez.*

K. Z.: Vagy a parafrázisok, átiratok közül a *Norma*.

Sz.-M. M.: *Bellinitől sokat tanult, azt hiszem, fiatal korában.*

K. Z.: Hogyne, de nemcsak ő.

Sz.-M. M.: *Wagner is.*

K. Z.: És hát Chopin is. Chopin kifejezetten imádta Bellinit, sőt jóban is voltak. Nem is csodálom.

Sz.-M. M.: *Ha most visszatekintünk így a Liszt-évre, mert ugye elkerülhetetlen, hogy erről beszéljünk, elégedett vagy az eredményekkel?*

K. Z.: Megmondom őszintén, hogy sokkal több tudományos jellegű kiadványt vártam, olyan revelációszerű publikációkat, amelyek kiteljesítették volna a Lisztről kialakult képet. Például nagyon-nagyon hiányolok egy igazán profi fényképikonográfát, nagyon hiányolom azt, hogy a teljes levelezése nem jelenik meg. Mert az ráadásul nagyrészt irodalmi értékű is.

Sz.-M. M.: *Nem volna könnyű összegyűjteni őket. Még nekem is van egy levelem. Barabás Miklóshoz, az ükapámhoz írta.*

K. Z.: Liszt leveleinek csak túlnyomóan kis hányada és az is igen szórványosan jelent meg. 1911-ben a Liszt-centenárium alkalmából készült egy kiadvány Csapó Vilmos szerkesztésében, amely viszont változtatás nélkül és minimális jegyzetanyag kíséretében jelentette meg a leveleket, ráadásul eredeti nyelveken, tehát még a fordítással sem vesződtek. Aztán van a Hankiss Jánosnak egy kétkötetes összeállítása.

Sz.-M. M.: *Az is borzasztóan régi.*

K. Z.: Egyrészt régi, másrészt nem teljes. Az ezt követő időszakból az Eősze László római kutatásai alapján kiadott gyűjtemény és P. Eckhardt Mária válogatása érdemel említést, de iszonyatos a hiány. Ugyanúgy, ahogy Debussy leveleit kiadták vagy Bartók leveleit Demény János gondozta, ugyanígy Liszt leveleit is össze lehetett volna szedegetni. Ráadásul azt gondolom, hogy azokból már lényegesen kevesebb van meg, mint Bartók leveleiből.

Sz.-M. M.: *Hát én is nagyon fájjalom ennek a hiányát. És azt is, hogy létezik ez a lemez-díj, és az a fura megtiszteltetés ért, nyilván elfogulatlanságom miatt, hogy bekerültem ebbe a bizottságba, sőt elvileg én voltam az elnök... szóval nem voltak jók a beérkezett lemezek. A nagydíjat alig tudtuk kiadni, Haselböcknek egy lemeze kapta végül, amelyen legalább 19. századi hangszereken játszanak.*

K. Z.: Orgona?

Sz.-M. M.: *Nem, szimfonikus költemények.*

K. Z.: Haselböck elsősorban orgonista.

Sz.-M. M.: *Igen. Korábban fölvette az összes orgonaművet.*

*Most 19. századi hangszereken játszó együttes élén vezényli a szimfonikus költeményeket. Eddig három lemezt hallottam.*

K. Z.: Én egyet sem..

Sz.-M. M.: *A Te lemezed ahhoz már későn jelent meg, hogy tekintetbe vegyük, mert 2011-ben a 2010-es lemezek futottak. Remélem, 2012-ben sokkal jobbából lehet majd válogatni. A 2011-ben bírált zongorista lemezek sem voltak jók.*

K. Z.: Hát ez érdekes. Van egy zongorista, Leslie Howard...

Sz.-M. M.: *...aki az összes zongoraművet fölvette. 95 lemez?*

K. Z.: Én nem tudom, hány lemez, de a múltkor meghallgattam egy felvételét, és hát olyan semmilyen. Szóval 2013. április 17. olyan volt, mint egy...

Sz.-M. M.: *...összkiadás.*

K. Z.: Mint egy olyan összkiadás, ahol vannak az előadó számára fontos művek, és van a reszli. És ez nyilván a reszliből volt. Na, most ezt szerettem volna a Bartók összkiadásomban elkerülni, hogy ne legyen ilyen, és tartott is 10 évig. És ha valaki tényleg nekivág Lisztnak, és 95 lemez, akkor az tartson 100 évig. Hát nem tudom. Egyébként Mező Imre mintha azt mondta volna, hogy 2080-ra lesz kész a Liszt-összkiadás.

Sz.-M. M.: *Egyik baj az, hogy például a daloknál olyan kiadvány kellene, amelyben az összes változat benne van. Hiszen van olyan énekes, vagy volt olyan énekes – Brigitte Fassbaender tudtommal még él, de már nem énekel –, aki sokszor nem a legutolsó változatot énekelte, és alaposan megindokolta, hogy miért.*

K. Z.: Hát, sok ilyen van a zeneirodalomban. Boulez például kizárólag a Petruska első verzióját vezényli. Vagy én a Rachmaninov *b-moll szonátából* az 1913-as változatot játszom, mert a másodikat egyszerűen nem tartom jónak. Szóval van ilyen. Lisztnél is. Van, aki például az *Album d'un Voyageur*-t jobban szereti, mint az *Années de Pèlerinage*-t. Megértem.

Sz.-M. M.: *Nagyon szépen köszönöm a beszélgetést.*

## Képmelléklet



Velázquez: *Las Meninas*.  
Oil on canvas, 318 x 276 cm. Madrid: Museo del Prado.



Giovanni di Paolo: *St. John the Baptist Goes into the Wilderness*.  
Tempera on wood, 31 x 39 cm. National Gallery, London.



Rembrandt: *Belshazzar's Feast*.  
Oil on canvas, 167 x 209,5 cm. National Gallery, London.





Joseph Kosuth: Installáció a Velencei Biennáléra (részlet).



Joseph Wright of Derby: *The Corinthian Maid*.  
Oil on canvas, 106,3 x 130,8 cm.  
National Gallery of Art, Washington, D. C. Paul Mellon Collection.





Paul Cézanne: *Pommes (Apples)*.  
Oil on canvas, 17 x 24 cm.  
Fitzwilliam Museum, Cambridge, United Kingdom.



Kiadta a Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony, 2013. Első kiadás.  
Oldalszám 392. Felelős kiadó Szigeti László. Felelős szerkesztő Szilágyi  
Zsófia. Borítóterv Hrapka Tibor. A borítón: ????????. Nyomdai előkészítés  
Studio GB, Dunaszerdahely.





Vydal Kalligram, spol. s r. o., Bratislava 2013. Prvé vydanie. Počet strán 392.  
Vydavateľ László Szigeti. Zodpovedná redaktorka Zsófia Szilágyi. Návrh  
obálky s použitím malby????????? Tibor Hrapka. Grafická úprava Studio  
GB, spol. s r. o., Dunajská Streda.



