

KALLIGRAM

Szegedy-Maszák Mihály
AZ ÚJRAOLVASÁS KÉNYSZERE

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VÁLOGATOTT MUNKÁI

Szó, kép, zene
A művészetek összehasonlító vizsgálata

Kemény Zsigmond
Megértés, fordítás, kánon
Kosztolányi Dezső
Az újraolvasás kényszere

Előkészületben:

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

Szegedy-Maszák Mihály
AZ ÚJRAOLVASÁS
KÉNYSZERE

KALLIGRAM
Pozsony, 2011

A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta



Tartalom

Előszó helyett 9

ELVI MEGFONTOLÁSOK

A mű önazonossága és az elemzés kockázatai	13
A művészetközi vizsgálódás kísértése és akadályai.....	30
A társművészetek jelenléte az elbeszélő prózában	40
Az első szótól az utolsóig	62
A fordíthatóság határai: tulajdonnév, cím, közmondás.....	100
Magyar és világirodalom	116
Irodalomtörténeti elképzelések a <i>New Literary History</i> című folyóiratban.....	132
Magyar irodalomtudomány a huszonegyedik század elején	151

ESETTANULMÁNYOK

Kemény Zsigmond két röpirata a forradalomról	167
<i>A rajongók</i>	184
Megfordított időrend	210
A szabadelvűség értékőrző bírálata	227
A fordítás hűsége: kísértés vagy ábránd?	259
Babits nemzetfölfogása	270
Babits újklasszicizmus.....	290
Esszéírás és irodalomtörténet	307
Füzészerűség Kosztolányi életművében	338
A kettős Monarchia emléke a magyar irodalomban.....	353

A <i>Hajnali részegség</i> jelentésrétegei.....	373
Kosztolányi művei idegen nyelven	394
Illyés és a francia irodalom.....	410
A történelem elképzelt hitele	434
Képmelléklet.....	445

Előszó helyett

„Ily a, en somme, une lecture que je dirais écrivante” (Bonnetoy 2000, 10). A francia költőnek ez a megállapítása magyarázatul szolgálhat a kötet címének értelmezéséhez. Az újraolvasás mindig újraírásra ösztönöz. Az itt közreadott tanulmányok többsége a közelmúltban, némelyikük viszont másfél évtizeddel ez előtt készült. Amióta számítógépen írok, soha nem tekintem véglegesnek tanulmányaimat. Ezzel magyarázható, hogy az itt olvasható változatok különböznek a korábban megjelentektől. Többségük előadásként hangzott el tudományos ülésszakokon – a Magyar Tudományos Akadémián, az MTA Irodalom- vagy Zenetudományi Intézetében, az Országos Széchényi Könyvtárban, Debrecenben, Kolozsvárt, Szabadkán, Szekszárdon, Újvidéken vagy Veszprémben –, s az alkalomhoz illő nyelvi fordulatok kiiktatása miatt is szükség volt átalakításukra. Közönnetel tartozom mindazoknak az intézményeknek, amelyek lehetővé tették, hogy az itt olvashatók első változata szóban elhangozzék.

Az első nyolc tanulmány az irodalom és a különböző nyelvek, illetve művészetek viszonyának általános vonatkozásait taglalja. E két terület rendkívül szerteágazó kérdéseket érint, amelyeknek megválaszolása esettanulmányokat igényel. Ez indokolja, hogy a kötet nagyobbik része egyes életművek meghatározott sajátosságainak megvilágítására vagy egyes alkotások értelmezésére vállalkozzék. A szóba hozott művek jelentős részéről már korábban is írtam, tehát az itt olvashatók régebben leírtak helyreigazításaként is felfoghatók.

Proust nagy regényének utolsó részében jegyzi meg az elbeszélő, hogy „egy könyv nagy temető, amelyben a síremlékek

többségén már elmosódott a név” (Proust 4: 483). Néhány esetben talán sikerült kibetűznöm a fölíratot vagy legalábbis annak egy részét. Jól tudom, hogy e vállalkozás sohasem hozhat teljes és végleges eredményt.

HIVATKOZÁSOK

Bonnefoy, Yves (2000) *La communauté des traducteurs*. Strasbourg: Presses Universitaires.

Proust, Marcel (1989) *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard (Bibliothèque la Pléiade).

ELVI MEGFONTOLÁSOK

A mű önazonossága és az elemzés kockázatai

Minél nagyobb egy műalkotás, [...] annál kevesebb esélyünk van az értelmezésére (Kolleritsch 1985, 35).

Hans Neuenfels, az 1941-ben született német író s költő e szavaival azt a rendezését értelmezte, mellyel 1981-ben Frankfurt am Mainban mutatták be az *Aidát*. Azóta több munkája – így az 1998-ban Stuttgartban, 2000-ben, illetve 2001-ben Salzburgban, 2003-ban a berlini Deutsche Oper színpadán, 2006-ban az ugyanebben a városban működő Komische Operben, 2008-ban Essenben vagy 2010-ben Bayreuthban színre vitt *Szöktetés a szerájból*, *Così fan tutte*, *A denevér*, *Idomeneo*, *A varázsfuvola*, *Tannhäuser s Lohengrin* – megerősíthette a véleményt, hogy ez az alkotó különösen érzékenyen vesz tudomást azokról az akadályokról, amelyekkel szembe kell néznie bárkinek, aki műértelmezésre vállalkozik.

Mielőtt gondolataimat vázolnám, kötelességem, hogy óvatosságra intsek. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy rokon tudományok olykor alakulásuknak éppen más és más szakaszát élik meg. Elképzelhető, hogy a magyar zenetudománynak jelenleg egyáltalán nem azok az igényei, amelyek az irodalomtudománynak. Ez utóbbiakról is nyilván elfogult véleményem van, tehát nem szabad általánosítani abból, aminek a körvonalazására vállalkozom a továbbiakban.

Mintegy négy évtizeddel ezelőtt, amidőn Hankiss Elemér előbb két magyar vers (Hankiss 1972a), majd négy rövid el-

beszélés (Hankiss 1972b) elemzésére ösztönözte a magyar irodalmárokat, többünket megkísértette annak a lehetősége, hogy e szövegek belső lényegét próbáljuk megragadni. Kezdő irodalmárok egy része hamarosan más költői szövegek vizsgálatára is vállalkozott, s a műelemzés gyakorlata utóbb nemcsak a tudományban, de az oktatásban is érvényesült. Néhányan középiskolai tankönyvek írásával is próbálkoztunk. A törekvés nyilvánvalóan irodalmi alkotásoknak akkoriban uralkodó eszmei kisajátítása ellen irányult, és jórészt lényegesen korábbi külhoni példákban merített ösztönzést. Közülük itt csak egyre hivatkoznék. I. A. Richards *Practical Criticism* címmel 1929-ben kiadott könyvében számolt be kísérletéről. Egyetemi oktatóként arra kérte növendékeit, hogy írjanak a nekik adott versekről. „A költemények szerzőjét nem nevezte meg, s ritka esetektől eltekintve nem is derült fény kilétükre” (Richards 1964, 3). A résztvevők nevét Richards nem fedte föl, és semmilyen vonatkozásban nem kívánta irányítani a véleményüket. Ezt a próbálkozást a New Criticism néven ismert irányzat amerikai és angol képviselőinek egy sor olyan vállalkozása követte, amely igyekezett nem venni tudomást életrajzi és történeti ismeretekről, vagyis azt a hatást kívánta elérni, hogy verseket lehet úgy elemezni, hogy kiemeljük őket az időből. Az 1960-as évek második felében, amidőn egy rövid ideig az angliai Cambridge-ben tanulhattam, némely órán úgy tettek élénk elemzendő verset, hogy fogalmunk nem volt arról, mikor s ki írta.

Hiba volna állítani, hogy ez az örökség nem gyarapította lényegesen ismereteinket. Egyfelől hiteltelentette az olvasói élménybeszámolót – ez jellemezte például Gyergyai Albertnek azokat a szép esszéit, amelyek gyakran három ponttal fejeződtek be – és rákényszerített tudósokat, oktatókat és tanulókat, hogy komolyan vegyék a szövegszerűséget, és ne érzék be életrajzi és történeti tények ismeretével, mely meghatározó szerepet játszott a pozitívista irodalomtudományban. „Milyen zabkását evett John Keats?” Cleanth Brooks Robert Browningnak ezt a gúnyos kérdését idézte 1947-ben kiadott elemzés-gyűjteményében (Brooks 1960, 355), mely egyike volt azoknak

a köteteknek, amelyek ellenhatást hoztak a műalkotásokat társadalmi, történeti vagy lélektani dokumentumként szemlélő felfogással szemben.

Mi okozta, hogy azóta némileg változott a szemlélet? Erre a kérdésre próbálok választ keresni.

Elemezni akkor volna könnyű, ha mű a föltételezett valóságnak olyan megsemmisíthetetlen alkotóeleme volna, melynek azonossága változatlan. Nem hiszem, hogy szerencsés, ha a szöveg helyébe a szövegösszefüggés (kontextus) kerül, mint némely művelődéstudományi (cultural studies) jellegű szakmunkában, de nehezen tagadható, hogy „le contexte fait partie du texte” – ahogyan már egy 1973-ban megjelent, a francia strukturalizmus szellemében fogant regényelméleti könyv szerzője is elismerte (Grivel 1973, 61). Gérard Genette, a strukturalista elemzés kiváló művelője figyelmeztetett arra, hogy „a művészet világa nem öntörvényű tárgyak gyűjteménye, hanem kölcsönhatásos tevékenységek mágneses tere” (Genette 1997, 223). Sőt, mintegy évtizeddel ezelőtt már szinte fölcserélhetőnek tüntette föl a mű fogalmát az értelmezésével, azt állítván: „semmi nem tiltja, hogy Gould vagy Furtwängler valamelyik értelmezését műként minősítsük” (Genette 2002, 110).

A művelődéstudomány egyik hátránya arra vezethető vissza, hogy egy szaktudós legfőljebb egyetlen területhez érthet. Az irodalomárnak nem lehetnek szakszerű ismeretei a nyelvről, a bölcsletről, a többi művészetről, a történelemtől vagy a néprajzról. Egy Bartók munkásságával foglalkozó könyvet azért akarok elolvasni, hogy többet tudjak meg a zenéről. Nem igénylem, hogy egy ilyen munka például Adyval foglalkozzék, mert amennyiben irodalmárként tevékenykedem, van esély arra, hogy több ismerettel rendelkezem Ady költészetéről, mint egy zenetudós. Az irodalomtudományban az új historizmus nevű irányzat hatására elmosódott, sőt szinte megszűnt a különbség irodalmi és nem irodalmi szöveg között. „Az olvasott szövegről föltételezik, hogy valami másnak a nyoma, nem valamely jelentés letéteményese, hanem a ’kultúrát’ tükröző elgörbített, torzító camera obscura” – ahogyan egy irodalmár írta (Swearingen

2007, 150), történetesen éppen abban az amerikai folyóiratban, amelyik talán legnagyobb nyomatókkal vonta kétségbe a szövegelmzés hitelét – igaz, az idézett tanulmány 2007-ben jelent meg, amikor már sejteni lehetett, hogy a folyóirat szerkesztése hamarosan és döntően meg fog változni.

A befogadás esztétikájának és különösen történetének hívei már korábban és más irányból tették kérdéssé a szöveg önazonosságát. Az általánosan elterjedt véleménnyel ellentétben nem a Rezeptionsästhetik második világháború utáni elterjedése hozott fordulatot. Virginia Woolf már 1916-ban azzal érvelt, hogy „a valódi műalkotásoknak van egy sajátossága: minden újraolvasáskor változást érzékelhetünk bennük” (Woolf 1987, 27). Ha valaki, ő igazán észrevehette irodalmi alkotások átminősülését, hiszen több alkalommal apjának, Sir Leslie Stephennek korábbi értelmezéséhez képest, annak ellenében alakította ki a sajátját. A Bloomsbury csoportként ismert közösség irodalomhoz, képzőművészetéhez, sőt zenéhez értő tagjait a korábbi alkotásokról a Viktória királynő idejében elterjedt felfogásnak a megtagadásakor, már az első világháború előtt az a meggyőződés vezette, hogy nem létezik első értelmezés, az olvashatóság a befogadó előítéleteitől, ezek pedig értelmezői tapasztalattól és intézményes keretektől függenek. A nagy múltú angol színházi kultúrában korán megfogalmazódott a föltevés, hogy egyazon mű különböző előadásában legföljebb olyan hasonlóságok kereshetők, amelyeknek utóbb Wittgenstein a „Familienähnlichkeiten” nevet adta (Wittgenstein 2009, 36).

Ugyanez áll a fordításokra. Forrás- és célszöveg között nagyobb a távolság, mint zongora- és zenekari változat között. A *Miroirs* harmadik darabja, az *Une barque sur l'océan* későbbi, zenekari változata alapján ugyan némileg más elemzést igényel, mint a zongoramű, mert Ravel kiválóan hangszerelt, ám a nyelvek egymástól eltérő alaktani tulajdonságainak – például a szóhangsúlynak – eltérései lényegesebbek, nem szólva a történeti hagyományaik különböző voltáról. „Wir Deutschen wissen noch nicht, was der ‚Ulysses‘ ist!” Arno Schmidtnek ez az 1957-ben tett kijelentése a Georg Goyert készítette for-

dításról, amelyet Joyce hitelesített (Schmidt 1994, 48), jellemző példa arra a huszadik században meglehetősen elterjedt fölfogásra, mely szerint a művek élete elválaszthatatlan attól, hogy új összefüggésbe helyeződve elveszítik önazonosságukat. A *Hamlet* angol szövegváltozatai, Arany János, Yves Bonnefoy és Nádasdy Ádám átköltései között olyan alapvető a különbség, hogy csakis nagyon különböző értelmezésekre adhatnak ösztönzést. Jellemző, hogy a Rezeptionsgeschichte egyik ismert képviselője, Wolfgang Iser Carlyle Sartor Resartus című 1834-35-ben megjelent művére vezette vissza a gondolatot, hogy az értelmezés mindig különböző beszédmódoknak – ebben az esetben a német metafizika és a brit empirizmus nyelvének – ütközését jelenti (Iser 1996). Kappanyos András és munkatársai azzal a hallgatolagos előföltevéssel készítették el az *Ulysses* újabb magyar változatát, hogy Gáspár Endre és Szentkuthy Miklós munkája nem ad hiteles képet a többé-kevésbé angol nyelvűnek mondható regényről. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy akad majd olvasó, aki e harmadik változatban is kevesellni fogja a „családi hasonlóságokat”.

Befogadástörténet és fordítástudomány együttes hatása érzékelhető a *The Reception of British and Irish Authors in Europe* című 2002-ben indult nemzetközi könyvsorozatban. Tudtommal eddig tizenhét szerző műveiről jelent meg összefoglalás. Bölcselő (Hume) és természettudományos értekező (Darwin) is szerepel közöttük, de a többséget úgynevezett szépírók képviselik. E sorozat alapföltevése, hogy a műnek nincs önazonossága, hiszen új környezetbe kerülve, más nyelven vagy közegben (médiumban, például mozgókép alakjában vagy megzenésítve) lényegi változásoknak van kitéve. Noha manapság az angol lehet a legelterjedtebb nyelv, valószínű, hogy a *Hamletet* többen ismerik fordításban, mint „eredetiben”.

Lehetne azzal érvelni, hogy a mű elmosódott körvonalú fogalom. „Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff?” – kérdezi a bölcselő. Sőt azt is állítja: „Eine unscharfe Begrenzung, das ist eigentlich gar keine Begrenzung” (Wittgenstein 2009, 38, 50). Talán ajánlatos elismerni, hogy

a műalkotás szót rögzített, állandó jelentés nélkül használjuk. Jellemző, hogy az irodalmárok többsége abban az időszakban folyamodott előszeretettel az „elemzés” szóhoz, amikor úgy látszott, a költészetten voltaképp alkalmazott nyelvészet – ahogyan Jakobson vélte. A „szétosztás szenvedélye”, sőt „a számszerűség rögeszméje” (Barthes 1971, 7), az építkezés, arányteremtés, tagolás törvényei álltak a figyelem középpontjában; átutalások rendszerét, részeknek egymáshoz illesztését, olyan belső ismétlődéseket keresett az elemző, amelyek alapján a befogadó célelvű előrehaladást tételezett föl. Nemcsak a jeltudomány viszonylagos háttérbe szorulásával és a hermeneutika ösztönzésével magyarázható, hogy ma inkább „értelmezés”-ről beszélünk. „Das Verstehen selbst ist ein Zustand, woraus die richtige Verwendung entspringt” – figyelmeztet a már idézett szerző (Wittgenstein 2009, 63). Az elemzés ismeretet kínál, az értelmezés még valami mást is föltételez.

Hadd hivatkozzam Sachs utolsó megszólalásának hírhedtté vált részletére:

*Habt acht! Uns dräuen üble Streich!
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher welscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,
und welschen Dunst mit welschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land;
was deutsch und echt, wüßt keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.*

Ismeretes, hogy e szavakat Cosima tanácsolta. A korábbi változat így hangzik:

*Welkt manche Sitt' und mancher Brauch,
zerfällt in Schutt, vergeht in Rauch,
laßt ab vom Kampf! Nicht Donnerbüchs' noch Pulverdampf
macht wieder dicht, was nur noch Hauch!*

Egy irodalmár joggal állította, hogy a *Meistersinger* palimpszeszthez hasonlít, s példájából azt a következtetést lehet levonni, „mennyre törékeny (brüchig)” „a műalkotásnak mint összefüggő, célirányos egységnek a fogalma” (Sollich 2008, 88). Mivel eszmeileg és zeneileg sem egységes, különböző időpontokban lejegyzett részletei és hatástörténetének ellentmondásai alapján föltehető a kérdés: melyik *Meistersingerről* beszél valaki. Magától értetődik, hogy nem az elemzés helyett van szükség a hatás és befogadás történetének mérlegelésére, hiszen még az összhangzattani vagy szerkezeti elemzést is be lehet építeni az értelmezés történetébe. A régiesítés (archaizálás) másként hatott 1868-ban, és másként az avantgárd, az új (neo-)klasszicizmus, a Darmstadti Iskola vagy a posztmodernség idején. Vajon nem hasonló-e a helyzet Shakespeare megannyi színművével, Proust nagy regényével és sok más írói alkotással?

A fenomenológia legjelentősebb irodalmára a lejegyzést „unvollständige Ausführungsschrift”-nek nevezte, arra hivatkozván, hogy a műalkotás „változásainak történeti folyamata csak a művázlat (Werkschema) lehetséges alakjaihoz tartozó mindig újabb lehetőség fölfedezésének és megvalósulásának (Aktualisieren) folyamata” (Ingarden 1962, 101, 134). Érdemes megjegyezni, hogy ez az észrevétel még a befogadás- és hatástörténetre irányuló vizsgálódások elterjedése előtt fogalmazódott meg. Ingarden a zenét állította példaként az irodalmárok elé, hogy figyelmeztesse őket a mű fogalmának kérdéses voltára. A kottaképhez hű megszólaltatás, a forrásszövegnek megfelelő fordítás, a szöveg szerint megrendezett színházi előadás eszményét sok kifogás érte a legutóbbi évtizedekben. 2002-ben Frankfurtban Christof Nel rendezésében láttam a *Meistersinger*t. Beckmesser sárga csillagot viselt. 2007-ben Bayreuthban Katharina Wagner a harmadik felvonásban könyvek, sőt emberi lények elégetését is megjelenítette, és Sachs végső énekének fölhangzásakor a nemzetiszocializmust is föl idézte. Lehet e rendezéseket nem szeretni, de annyiban létjogosultak, hogy egy művet képtelenség elválasztani értelmezésének, befogadásának változásaitól, sőt általában a történelemtől. Amennyi-

ben az eredetiség művészi érték lehet, csakis annak lehet joga észrevenni, ki történeti ismeretekkel rendelkezik. Teremt-e metaforát egy költő, vagy használja a másoktól örököltet? Ez a kérdés Jakobson és Riffaterre egykori verselemző vitája során is fölmerült, és aligha kerülhető meg Vörösmarty, Arany János vagy akár József Attila olvasásakor. Nem vitás, különböző korok befogadói mást vesznek észre és becsülnek. A zenében bő évszázad hangfölvételeiből sejteni lehet, hogy miként változott az értelmezés, az irodalomban még ennyi bizonyosságunk sincs. Kevés fogódzónk van ahhoz, hogy megállapítsuk, miként olvastak a múltban.

Milyen akadályai lehetnek a műelemzésnek? A töredékszerűség és a befejezetlenség kérdéskörével ezúttal nem foglalkozom, mert bonyolultsága miatt nyilvánvalóan önálló vizsgálódásra tart igényt, melynek a képzőművészetekre is ki kell terjednie. Két példát említenék. Az egyik Vincenzo II Gonzaga arcképe a bécsi Kunsthistorisches Museumban. Eredetileg egy mantuai oltárképhez tartozott, amelyet 1801-ben szétvágtak. Lehet azzal érvelni, milyen ragyogóan festette meg Rubens e fiú arcmását, de az értelmezés óhatatlanul is fogyatékos marad, ha nem számol az eredeti kép fölépítésével – ennek megállapítása pedig maradéktalanul aligha lehetséges. A szakirodalom szerint *A fúga művészete* „Bach halála idején kevésbé volt befejezetlen, mint ahogyan az utókorra maradt, de bármit is tartalmazott az elveszett vázlat, nem lehetett eléggé kidolgozott ahhoz, hogy a négyes fúgát lezárja” (Wolff 2000, 437). Melyik festmény tekinthető abbahagyottnak Turner művei közül? Bajosan lehet egyértelműen eldönteni.

A töredékszerűségtől eltekintve, legalább három olyan tényezőre lehet utalni, amely akadályozhatja az elemzést: a mű változataira (melyek összefüggnek a befejezettséggel), a szövegközöttségre – másként olvassa Donne költeményeit, aki ismeri T. S. Eliot műveit, a *Bleak House* című regényben szereplő végeláthatatlan per felfogható Kafka előzményeként, Mahler lehet a német romantika és a második bécsi iskola vagy Berio felől megközelíteni –, végül pedig a történelemre, mely óhatatlanul

mindig újdonságot hoz az értelmezésbe. Ma már közhelynek számít, hogy az időben későbbi hatással lehet a korábbira. Beethoven *IX. szimfóniájának* legelején Christian Thielemann nagyon halkán játszatja a vonósok szextoláit és kiemeli a kürtöt, ami a hallgatóban akár Brucknert idézheti föl. Az élő hangfölvételek fokozottan tanúsítják a mű képességét az átalakulásra. *A vén cigány* egészen más vers Ódry Árpád és Mensáros László előadásában. Nem érezhet-e rokonszenvet III. Richárd iránt Olivier mozgóképes alkotásának nézője? Egy kiváló Jágó vagy Beckmesser nem győzheti-e meg a közönséget arról, hogy ő a főszereplő a szín- illetve dalműben? Sok előadót foglalkoztató alkotások esetében a változó tulajdonságok még nyilvánvalóbbak. Mondhatnám azt, hogy egy színmű előadói akár sokféle is elvezethetik az értelmezést. Nagyon tévedek, ha a *Meistersinger* 1944-ben Bécsben készült fölvételén a huszonöt éves Irmgard Seefriedet minden más szereplőt elhanyagolva hallgatom?

A strukturalista elemző az alaktani értelemben állandó szöveget tartotta irányadónak. A leírttal szemben már Jean-Jacques Rousseau kifogást emelt. Föltehetően 1756 és 1761 között írt, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* című értekezésében azt állította: az írás, a lejegyzés meghamisítja a szöveget és a zeneművet. Az egyértelműen azonosítható mű klasszicista eszményének elutasításával lényegében a Werktreue cáfolatát fogalmazta meg.

Az utolsó kézjegy (Fassung letzter Hand) elvének érvénye nemcsak azért vitatható, mert sokszor nincs kézirat – *What Maisie Knew* című, 1897-ben megjelent regénye készítése közben Henry James áttért a gépbe mondásra, ezért kései műveinek csak különféle kiadásai léteznek; a *Hajnali részegség* című költeménynek csupán a szerző által javított levonata maradt fenn, s e szöveg különbözik attól, ami a forgalomban levő kiadásokban olvasható –, de azért is, mert a későbbi olykor nem szünteti meg a korábbi létezését. Marianne Moore *Poetry* című költeménye 1951-ben megjelent gyűjteményes kötetben öt hatsoros szakaszból, 1967-ben kiadott kötetében mindössze három sorból áll. Szabó Lőrinc is átírta korábbi verseit, és van

olyan szakértő, aki a korábbi változatokat részesíti előnyben. Ismeretes, hogy Bruckner több műve többféle alakban létezik. A *III. (d-moll) szimfónia* lehetne szélsőséges példa. 1873-as kezdetű, „eredeti”-nek nevezhető változatát csak 1977-ben adták ki nyomtatásban. Mintegy harminc perces első tétele több mint egyharmadával hosszabb az 1890-ben kiadottnál. A *VIII. (c-moll) szimfónia* két kéziratban maradt fenn, az egyik 1887-ből, a másik 1890-ből származik. Nyomtatásban először 1892-ben jelent meg. Két kritikai kiadása van forgalomban. A korábbi 1939-ben került a nyilvánosság elé Robert Haas sajtó alá rendezésében. Először Furtwängler szólaltatta meg, de 1941-ben papírra vetett följegyzései szerint kifogásai voltak ellene. 1944. október 17-én a Wiener Philharmoniker élén a harmadik (Adagio) tételbe nem iktatta be azt a kilenc ütemet, amelyet Haas az 1887-es változathoz emelt át az 1890-ben kelt változat 208. és 209. üteme közé. Ugyanezt tette 1949. március 14. és 15. napján berlini zenekara élén. A fölépítés és a hatás szempontjából döntő fontosságú e kilenc ütem, hiszen pianissimoval kezdődik, s így megszakít egy fortissimóban megírt folyamatot. Ez a folyamat zavartalan abban a kiadásban, amelyet Leopold Nowak az 1890-ben befejezett kézirat alapján adott közre 1955-ben, vagyis egy évvel Furtwängler halála után. Haas arra hivatkozott, hogy a zeneszerzőt mások kényszerítették változtatásokra. „Csak terméketlen szellemek vélhetik komolyan, hogy egy nagy alkotó kényszeríteni hagyja magát, lehangoltsága idején” – írta Furtwängler (Furtwängler 1996, 221). Másként érvel Robert Simpson angol zeneszerző Bruckner műveiről hangsúlyozottan összhangzattani elemzést adó könyvében, azt állítván, hogy a szóban forgó kilenc ütem „létfontosságú (vital) az összetett egész szerves kibontakozása szempontjából” (Simpson 1977, 171).

A *VIII. szimfónia* utolsó tétele sem azonos az 1887-ből és 1890-ből származó kéziratban. Harnoncourt-nak az a véleménye, hogy a két változat lényegében két mű, nem szabad válogatni belőlük. Ismeretes, hogy Liszt egyszer vagy többször is átírta dalainak körülbelül a felét. Nehéz volna megmon-

dani, mikor lehet változatról és mikor új műről beszélni. Az irodalomtudomány is elég nagyszámú hasonló esetről tud. A *The History of King Lear* quarto alakban 1608-ban jelent meg. Az 1623-ban kiadott folio *The Tragedy of King Lear* című színművet tüntet föl. A két cím alapján akár kétféle műfajra is lehet gondolni. A folióból az sejthető, hogy Shakespeare körülbelül háromszáz sort átírt és mintegy kétszázat hozzáadott a szöveghez. A bővítések közé tartozik Kent nyilatkozata, mely szerint Albany és Cornwall egyes emberei francia szolgálatban állnak (III. felvonás 1. jelenet), a bolond szavai Merlin jóslatáról (III. 2.), valamint a bolond és Lear végszavai. E szöveg színpadiasabb, jobban kiemeli a harci eseményeket. Még népszerű összkiadás is létezik, amely két darabot ad közre Lear királyról. Joyce első regényének első változata lényegében önálló műnek számíthat. A *Stephen Hero* 2007 óta magyarul is olvasható. A legutóbbi évtizedekben egyre több irodalmi műnek többféle szövege kapott létjogosultságot. Trakltól József Attiláig egy sor szerzőt lehetne említeni, kiknek költeményei változatok sokaságával szembesítik az olvasót. Egy korábbi alkalommal utaltam arra, hogy *Az ismeretlen remekmű* szövegén Balzac alighanem élete végéig dolgozott, a módosulások lényegesen más irányba terelik az értelmezést, és a korai változatoknál még az a kérdés is föltehető, vajon ösztönzője vagy akár társszerzője volt-e Théophile Gautier (Szegedy-Maszák 2008, 61-63). Wilde több francia anyanyelvű barátjának segítségével írta *Salome* című színművét, melyet azután Lord Alfred Douglas fordított angolra. Melyik változat legyen az elemzés tárgya? Hasonló kérdés Samuel Beckett és Vladimir Nabokov több művénél is föltehető.

A *Hamlet* magyarországi rendezői olykor többféle fordítást válogatnak. Boulez és Thielemann Robert Haas kiadása alapján vezényli Bruckner *VIII. szimfóniáját*, vagyis pontosan azt teszi, amit Harnoncourt helytelenít. 1972-ben Nowak az 1887-ben befejezett változatot is kiadta, s a következő évben Hans-Hubert Schönzeller megszólaltatta Londonban. Azóta ez is mind gyakrabban fölhangzik. Georg Tintner ezt a változatot

is vezényelte, s a bemutató karmesterén kívül Michael Gielen, Denis Russell Davies, Simone Young, Eliahu Inbal és Vlagyimir Fedoszejev is készített fölvételt belőle. Sőt, az Adagiónak fönmaradt egy alighanem 1888-ban keletkezett megfogalmazása is, amelyet már szintén előadtak, sőt hangfelvételen is forgalomba hoztak. Eduard van Beinum 1955-ben a Concertgebouw élén stúdióföltéssel rögzítette, Thielemann 2009-ben a Staatskapelle Dresden hangversenyén, a Semperoperben vezényelte e művet. Ugyanazt a Haas készítette kiadást használták, de teljesen más részleteket emeltek ki. A holland karmester egyenes tempókhöz ragaszkodott, a német gyakran ösztönözte zenekarát lassításra, illetve gyorsításra. A tételek időtartama lényegesen eltért egymástól. Az Allegro moderato 14, illetve 15:45, a Scherzo 13:55, illetve 15:52, az Adagio 23:10, illetve 27:9, a Finale 20:36, illetve 23:23 percig tart. A német karmesternek másik hangversenyét is rögzítették 2007-ben a Wiener Philharmoniker élén. Ezúttal 82 perc 20 másodpercnél is hosszabb volt a szimfónia: 90 perc 30 másodpercig tartott. A majdnem négy perccel hosszabb lassú tétel nagyon másként hangzik, mint a későbbi fölvételen. Thielemann nyilatkozataiból arra lehet következtetni, hogy ő magától értetődőnek tekinti, hogy más zenekar élén, más teremben másként hangzik a zene.

Nowak kiadásának megjelenése óta megoszlanak a vélemények, melyik változat az irányadó. Eduard van Beinum Haas híve maradt, Eugen Jochum, Schuricht, Celibidache és Giulini viszont Nowak értelmezését fogadta el. Böhm 1976-ban a Deutsche Gramophon számára úgy vette föl a Wiener Philharmoniker élén a szimfóniát, hogy az 1890-ből származó változatnak Nowak készítette kiadását a Finaléban Haas egyik részletével egészítette ki. Karajan a *II. (c-moll) szimfónia* esetében Nowak, a *VIII.*-nál viszont Haas kiadása mellett döntött. Mindennek azért van jelentősége, mert a két változat lényegesen eltér egymástól. A *VIII. szimfónia* első tétele a korábbi megfogalmazásban hármas fortéval, a későbbiben hármas pianóval végződik, a második változatban kettős helyett hármas fafúvók szerepelnek, és a Scherzo új triót kapott, amelynek nemcsak

a témái mások, de a tempója is új: az Allegro moderato helyén Langsam áll. A lassú tétel az 1887-es változatban hosszabb, a C-dúrban megfogalmazott tetőpontnál hat cintányérütést ír elő. Az 1890-es változatban e tetőpont E-dúrba került, és csak két cintányérütést tartalmaz.

Kocsis Zoltán nemrégén azt nyilatkozta, hogy „Brucknernek sok gondolata volt, de a szerkesztés nem tartozott erősségei közé” („I Felt [...]”, 2010, 107). Ez a vélemény mind Boulezéval, mind Harnoncourt-éval szöges ellentétben áll. Günter Wand, aki a kéziratokat olyan alaposan tanulmányozta, hogy Haas kiadásában egy hibát is talált, a következő módon határozta meg Bruckner zenéjének lényegét: „az építkezés mintegy láthatóvá, azaz a hallgató számára megismerhetővé (erkennbar) válik, a hangtömbök, tempók és ritmusok világos szembeállítása révén, amelyek nem egymásba folynak, hanem építőkövek gyanánt egymás mellé állnak” (Seifert 1998, 463). Más értelmezőkre is lehetne hivatkozni. Robert Simpson a „perfect sense of architecture” megnyilvánulásaként méltatta a *IV. (Esz-dúr) szimfóniát*, s a *VIII.* Adagio tételéről kimutatta, hogy „egyetlen hangzat szigorúan gazdaságos használatára” épül, amely „mindössze négyszer szólal meg a hatalmas tétel során”, a záró tétel elemzésével pedig azt bizonyította, hogy szöges ellentétben jellegzetes romantikus alkotásokkal, mindvégig „klasszikus egyensúlyt tart fenn a diatonikus és kromatikus harmónia között” (Simpson 1977, 89, 174). Lehetséges, hogy a kiváló magyar zenész öntudatlanul is a befejezett, véglegesnek tekintett mű klasszicista eszményéhez mérte Bruckner alkotásait? Annyi bizonyos, hogy kijelentése kísértetiesen emlékeztet Hanslicknak a *Wiener Zeitungban* 1892-ben, a *VIII. szimfóniáról* írott szövegében foglaltakra.

Irodalmárként csakis azt mondhatom: számtalan versben, regényben, színműben kimutatható a Bruckner szimfóniáira jellemző vagylagosság. Előszeretettel lehetne említeni dadaista vagy a közelebbi múltban létrehozott, interaktívnak nevezett alkotásokat, amelyek állandósága éppúgy kérdéses, mint valamely installációé, melynek élete olykor csak egy kiállítás idejé-

ig tart. Példaként Jean Tinguely (1925–1991) *Homage to New York* (1960) vagy *Study for an End of the World No. 2* (1962) című alkotását említhetném, mely a Museum of Modern Art szoborkertjében, illetve a Las Vegas közeli sivatagban semmisítette meg magát. Kizárólag az egyszeri esemény szemtanúi ismerhették őket. Lényegesen szelídebb változatnak tekinthetők az aleatorikus képződmények, a dobozregények, melyeknek egyes részeit tetszőleges sorrendben lehet olvasni, vagy Raymond Queneau *Százezer milliárd költemény* című 1961-ben kiadott sorozata, melynek tíz szonettjében minden sor fölcserélhető a többi szonett bármelyik sorával, ily módon hangsúlyozva, hogy a befogadónak a társalkotó szerepét kell játszania. Mindezek a példák a műalkotás lényegéből fakadó lehetőségre hívják föl a figyelmet.

Igazat lehet adni Ingardennek: költemények, regények, színművek értelmezője tanulhat a zeneművek tolmácsolóitól. A befogadástörténet nem számol szerzői hitelességgel. A *közelítő tél* című költeménynek Berzsenyi nem ezt a címet adta. Lényegében eldönthetetlen, mekkora szerepe volt Wordsworthnek a Coleridge alkotásaként ismert *The Rime of the Ancient Mariner* megírásában. Egyetlen szövegrészről állítják, hogy esetleg Shakespeare kézírása. A *Macbethet* legalábbis részben nem ő alkotta. A *The Waste Land* Ezra Pound által nagy mértékben lerövidített és részben átírt szöveg. Proust fő művének a szerző halála után megjelent részében található olyan szakasz, amelynek a helye bizonytalan. Wordsworth önéletrajzi költeménye – címe (*The Prelude*) nem a költőtől származik – több változatban maradt fenn, s újabbak még népszerű kiadások is egymás mellett közlik őket. Henry James rendszeresen átírta korábbi elbeszélő műveit. Mindegyik változatnak vannak hívei. A *Hamlet* szövegét teljes egészében szinte soha nem adják elő. Közismert, hogy az angol reneszánsz a zenés színházat ismerte. Ha például az *A Midsummer Night's Dream* magyarázatára vállalkozunk, nem feledkezhetünk meg erről. Miféle zenét vehetünk figyelembe? Lehetetlen pontosan ismerni, mi hangzott el az I. Erzsébet korabeli előadásokon. Mendelssohn kísérő zenéje éppúgy

a befogadástörténet része, mint Britten dalműve, vagy Purcell *The Fairy Queen* címmel játszott alkotása. Purcell Shakespeare szövegét nem megzenésítette a szó szigorú értelmében, hanem inkább kiegészítette hangszeres és énekes részekkel. Tudtommal nem ismerjük a bővítések szövegírójának a nevét. Mi több, Purcell művét is nehéz azonosítani, hiszen az 1692-ben tartott bemutató után a zeneszerző lényeges változtatásokat hajtott végre a későbbi előadások alkalmával. Hol vannak a mű körvonalai, milyen a fölépítése? E kérdésekre nincs válasz. Sir Roger Norrington és William Christie általam ismert fölvételei más-más értelmezésre adnak alapot.

Egy költemény az *Eszmélet*, ahogyan Szabolcsi Miklós vélte, vagy tizenkét vers, amiként Tverdota György gondolja? A kétféle értelmezés szószólói merőben más mű létezését tételezik föl. 2006-ban a harmadik Arden sorozatban a *Hamlet* szövegének sajtó alá rendezői külön jelentették meg az első és második quarto, illetve az első folio kiadás szövegét. A különbség nagyon jelentős: az 1603-ban kiadott első szöveg 2154, az 1604-5-ből származó 3674, az 1623-as 3535 szót tartalmaz. A rendezők még jobban eltávolodnak a mű azonosságának eszményétől. A távolabbi múltban létezett olyan előadás, amely Hamlet és Ophelia esküvőjével zárult. A tizenkilencedik századi Észak-Amerikában oly módon írták át Shakespeare műveit, hogy „a helyzetek vidámsága és bája megmaradjon, de a durvaságot eltávolították” (Woolf 1988, 50). 1999-ben Lengyel György úgy állította színpadra a dán királyfi tragédiáját, hogy az udvaronc Osricnak az első jelenettől az utolsóig szöveget adott, 2007-ben Schilling Árpád mindössze három színészre bízta a szerepeket, és Büchnertől, József Attilától s Pilinszkytól vett szavakat is a dán királyfival mondatott el. Ez az előadás Nádasdy Ádám fordításában szólaltatta meg a szöveget, amely merőben eltér Arany Jánosétól. A fordítás elválaszthatatlan az irodalom létezési módjától és akadályt jelent az értelmező számára. Hivatkozhatom arra a vitára, amely a strukturalizmus fénykorában Baudelaire *Les chats* című szonettjéről folyt. Roman Jakobson és Claude Lévi-Strauss elemzése 1962-ben a *L'Homme* című fo-

lyóiratban jelent meg. Négy évvel később közölte a *Yale French Studies* Michel Riffaterre elemzését. A vita egyik sarkalatos kérdése arra vonatkozott, mi is a viszony a költemény két kulcsszava: „silence” (csönd) és „science” (tudomány) között. Szabó Lőrinc átköltésében nem található ilyen összefüggés. Úgy látom: a műelemzésnek napjainkban az a fő kockázata, hogy korántsem egyszerű megállapítani: mi is az elemzés tárgya, vagyis hol található meg a művet, melyik megvalósulását tartjuk irányadónak.

HIVATKOZÁSOK

- Barthes, Roland (1971) *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.
- Brooks, Cleanth (1960) ”Keats’s Sylvan Historian”, in Abrams, M. H. (ed.) *English Romantic Poets: Modern Essay in Criticism*. New York: Oxford University Press, 354–364.
- Genette, Gérard (1997) *L’Œuvre de l’art ** La relation esthétique*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (2002) *Figures V*. Paris: Seuil.
- Grivel, Charles (1973) *Production de l’intérêt romanesque: Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie*. The Hague – Paris: Mouton.
- Hankiss Elemér (szerk.) (1972a) *Formaalkotó elvek a költői műalkotásban*. Budapest: Akadémiai.
- Hankiss Elemér (szerk.) (1972b) *A novellaelemzés új módszerei*. Budapest: Akadémiai.
- ”I Felt I Was Schoenberg’s Pupil: Judit Rácz Talks with Zoltán Kocsis” (2010), *The Hungarian Quarterly*, 51. 198: 102–114.
- Ingarden, Roman (1962) *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Niemeyer.
- Iser, Wolfgang (1996) ”The Emergence of a Cross-Cultural Discourse: Thomas Carlyle’s *Sartor Resartus*”, in Budick, Sanford – Wolfgang Iser (eds.) *The Translatability of Culture*. Stanford, CA: Stanford University Press, 245–264.
- Kolleritsch, Otto (Hrsg.) (1985) *Oper heute: Formen und Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater*. Wien – Graz: Universal Edition.
- Richards, I. A. (1966) *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London: Routledge & Kegan Paul.

- Schmidt, Arno (1994) *James Joyce – Stanislaus Joyce*. Zürich: Hoffmanns.
- Seifert, Wolfgang (1998) *Günter Wand: So und nicht anders: Gedanken und Erinnerungen*. Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Simpson, Robert (1977) *The Essence of Bruckner: An essay towards the understanding of his music*. 2nd ed. London: Victor Gollancz.
- Sollich, Robert (2008) „Hier gilt’s der Kunst – aber welcher? ‘Die Meistersinger von Nürnberg’ als Katalysator künstlerischer Selbstreflexion im Wandel ihrer Geschichte”, in Sollich, Robert – Clemens Risi – Sebastian Reus – Stephan Jöris (Hrsg.) *Angst vor der Zerstörung: Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*. Berlin: Theater der Zeit, 75–96.
- Swearingen, C. Jan (2007) ”What Is the Text; Who Is the Reader: A Meditation on Meanderings of Meaning”, *New Literary History*, 38: 145–161.
- Szegedy-Maszák, Mihály (2008) ”Unheard melodies and unseen paintings: The sister arts in Romantic fiction”, in Gillespie, Gerald – Manfred Engel – Bernard Dieterle (eds.) *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 53–68.
- Wittgenstein, Ludwig (2009) *Philosophische Untersuchungen*. Revised fourth edition by P. M. S. Hacker and Joachim Schulte. Oxford: Wiley – Blackwell.
- Wolff, Christoph (2000) *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York – London: W. W. W. Norton & Co.
- Woolf, Virginia (1987) *The Essays. Volume II: 1912–1918*. Edited by Andrew McNeillie. San Diego – New York – London: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Woolf, Virginia (1988) *The Essays. Volume III: 1919–1924*. Edited by Andrew McNeillie. San Diego – New York – London: Harcourt, Brace, Jovanovich.

A művészetközi vizsgálódás kísértése és akadályai

Napjainkban egyre többen vállalkoznak a művészetek összehasonlító vizsgálatára. A kísértésre az adhat okot, hogy kétségessé vált a szakterületek különválaszthatósága. A közelmúltban Magyarországon is több ülészakot rendeztek ennek a gondolatnak a jegyében, például 2009. szeptember 21–22-én, az ELTE Művészettörténeti Intézetében *Text and Image in the 19-20th Century of Art of Central Europe* címmel, 2010. január 13-án pedig *Kép/vers, vizuális és konkrét költészet* címmel nyílt nemzetközi kiállítás az óbudai Vasarely Múzeumban. Úgy vélhetjük, sem a képzőművészetnek, sem az irodalomnak, sőt talán még a zenének sem nyilvánvalóan magától értetődő az önazonossága. Kurt Schwitters 1922 és 1932 között készült *Ursonate* című alkotását 1993-ban a Wergo cég 20. századi zeneműveket közreadó sorozatában jelentette meg sugárlemezen (cd-n). Költészet-e vagy zene az 1970-ben New Yorkban, a Guggenheim Múzeumban bemutatott *I am sitting in a room*, Lucier alkotása, mely egyazon szöveg fokozatosan torzított harminckét hangfölvételéből áll? A hovatarozás eldönthetlensége arra is emlékeztet, hogy minden közeg (médiium) kevert; minden művészet a közegek átjárhatóságáról tanúskodik (intermediális). Egy középkori kódex, Blake könyvei, Arno Schmidt *Zettels Traum* (1970) című kötete, az angol születésű Nick Bantock három kiterjedésű („popup”) könyvei vagy a *Bevezetés a szépirodalomba* látványok is, nemcsak szövegek. Másfelől az olvasásnak és a látásnak a kultúrája mégis elválk egymástól. Mindnyájunk ideje korlátozott, s az irodalmárnak – tisztelet a nagyon ritka

kivételnek – nincs igazán gyakorlott szeme, azoknak pedig, akik képzőművészettel foglalkoznak, aligha maradhat elég erejük időigényes szövegek elolvasására. Könnyelműség volna föltételezni, hogy egyazon ember érthet irodalomhoz, festészethez, zenéhez, színházhoz és mozgóképhez. Akinek megadatott az alkalom, hogy Taosban megtekintse David Herbert Lawrence festményeit, könnyen arra a következtetésre juthat, hogy nem mindig szerencsés, ha egy alkotó második művészeti ág iránt is túlzott érdeklődést mutat. Nem ritka a jelentős irodalmár, akinek otthonában a képek s tárgyak a látható világgal összefüggő izlésnek nem a legmagasabb színvonalát képviselik, és ugyan miért lehetne elvárni egy festőtől, hogy ismerje a *Finnegans Wake*-et, Proust fő művének egészét, nem is beszélve Jules Romains huszonhét kötetes *Les Hommes de bonne Volonté* című regényéről.

A nyelv és a képszerűség összehasonlító elemzése sokféle területre kiterjed. A képleírástól (ekphrasistól) a szöveg szemléltetéséig (illusztrációig), az írás és a képalkotás közötti átmenet változataiig, a képversig – amely minden írásban, illetve képben eleve meglévő lehetőség –, a szövegnek a képben játszott szerepéig, sőt olyan jelenségek vizsgálatáig, mint jeligeszerű fölirat (mottó), cím, összeragasztás (kollázs), vágás (montázs), és így tovább. A néma olvasás elsősorban látvány. „Az írás köztes terület két másikhoz, hanghoz és látványhoz képest” – ahogyan W. J. T. Mitchell írja (Mitchell 1994, 114).

Hogyan jelenhet meg valamely kép egy szövegben? Mindekelőtt érdemes különbséget tenni „használat” és „említés” között. Gérard Genette a következő példákkal szemlélteti az elterét: „A ’Párizs nagy város’ mondatban a *Párizs* szót tárgyias módon *használom* [...]; ha azt mondom: ’Párizs két szótágú’, *említem* a város nevét” (Genette 1999, 235-236). Másik megkülönböztetés is bevezethető, annak alapján, hogy a látható a jelentett avagy a jelentő szintjén érzékelhető. Az első kettősség arra vonatkozik, leírás vagy utalás formájában jelenik-e meg a képszerű a szövegben. Nagyon sok, talán a legtöbb esetben nehéz eldönteni, melyikről van szó. A kép lehet elképzelt vagy

„ténylegesen létező”. Petőfi 1844-ben írt költeménye, a *Vándorélet* alcíme szerint „Barabás rajzához” készült. A szöveg olyan fametszettel együtt jelent meg, amely az *Egy utazó cigány család Erdélyben* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) című festmény alapján készült. Kemény Zsigmond első megjelent regénye, a *Gyulai Pál* elképzelt arckép leírásával kezdődik. Báthory István lengyel király firenzei művészt bízott meg azzal a feladattal, hogy arcképet készítsen unokaöccséről, Báthory Zsigmondról. A címszereplő elviszi a képet a lengyel udvarba. A király fogyatékos jellemre következtet a látottak alapján. A címszereplő nem ért egyet ezzel a véleménnyel, s arra hivatkozik, a festő alkot, és nem utánoz. Mindketten szóbeliségbe fordítják át a láthatót. Az uralkodó véglegesen hiteles magyarázatra törekszik, a fiatal költő az értelmezés nyitottságát tetelezi föl. A kép kétféle magyarázata élesen eltér egymástól, s az elbeszélőnek a déli és északi, olasz és németalföldi festészet különbségére vonatkozó megjegyzései azt sugallják, hogy a megértés különböző megszokások (konvenciók) szerint jön létre. A szembeállításra az is rányomja a bélyegét, hogy az államférfit a politikai gyakorlatiasság (pragmatizmus), a címszereplőt viszont az alkotó képzelet vezérli. A cselekmény tulajdonképp e kétértelműséget bontakoztatja ki. A nyelv öntükröző, s ez maga után vonja, hogy a művészet utánzó (mimetikus) jellege kérdésessé válik. Noha Báthory Zsigmond jelleme az unokabátyja által megjósolt irányban alakul, a feszültség utánzás és alkotás között föloldatlan marad. A kép ezúttal a jellemzés eszközeként szerepel.

Ismeretes, hogy az „ut pictura poesis” évszázadokon át meghatározta a nyugati irodalmat. A német romantikusok hozták az erős ellenhatást. Friedrich Schlegel, az 1800-ban kiadott *Brief über den Roman* című fejtegetésében azt állította: a költészetben meg kell lennie annak, amit ő így nevezett: „der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt” (Schlegel 1980, 2: 177). „De la musique avant toute chose” – írta Verlaine 1874-ben keltezett *Art poétique* című költeményében. „All art constantly aspires to the condition of music” – hangoztatta Walter

Pater *The School of Giorgione* címmel 1877-ben közölt eszmefuttatásában (Pater 1986, 86). Hasonló kijelentéseket tett a festő Whistler, valamint Pater tanítványa, Oscar Wilde. Az olykor nem ábrázoló (nonfiguratív) minősítéssel emlegetett művészetet lehet úgy értelmezni, mint a szóbeliség kiiktatását a tiszta láthatóság jegyében. A szobrászatban természetszerűleg nem lehetett nélkülözni az alakszerűséget, de ebben a művészeti ágban is érvényesült a törekvés az elbeszélő jelleg megszüntetésére. „Lényegénél fogva szobrászi, semmilyen más módon nem létező” forma teremtésére törekedett például – saját kijelentése szerint – a fából és kőből faragó Barbara Hepworth (Hamacher 1968, 48). Némileg hasonlóan „tisztító” szándékkal igyekeztek a leírást mellőzni az irodalomban – például a „nouveau roman” képviselői. Érdeemes megjegyezni, hogy a zenei ösztönzést viszont sem a képzőművészek, sem a költők vagy regényírók nem érezték tehertételnek. Az *Ulysses* tizenegyedik fejezetének „fuga per canonem” a szerkesztési eszménye egy olyan táblázat szerint, melyet Joyce sugallt (Gilbert 1963, 38).

Mivel a huszadik század bizonyos mozgalmai a leíró prózát, az elbeszélő festészetet és verset idejét múltnak minősítették, a képleírás sokszor az értekező prózába szorult vissza. Kosztolányi egy cikkében öt kedvelt festményét idézte föl, miközben hangsúlyozta, hogy a láthatót nem lehet szavakra lefordítani. Noha jól ismerte az olaszországi gyűjteményeket, 1911-ben esszét írt a *Mona Lisáról* (Kosztolányi 1997, 76-79), és 1932-ben Giorgione Tiziano által befejezett *Alvó Venusát* (Staatliche Kunstsammlungen Dresden) használta föl példaként egy okfejtésében (Kosztolányi 1999, 300), egyetlen itáliai művet nem vett föl öt legjobban szeretett festménye közé. Holbein VIII. *Henrik*, El Greco *Mater Dolorosa*, Vermeer *Lány gyöngy fülbevalóval*, Degas *Zenekari muzsikuskok* és Cézanne *Kék váza* című képét Rómában, Münchenben, Hágában, Frankfurtban, illetve Párizsban látta. Weöres Sándor, ki gyerekként Kosztolányi hatása alatt kezdte a versírást, 1939-40-ben *Dalok Na Conxy Pan-ból* címmel, a festő Gulácsy elképzelt világát fogalmazta újra másik közegben.

A múlt század utolsó harmada ismét változást hozott. A konceptualizmus visszatért a szövegeknek a képzőművészetben szerepeltetéséhez, a posztmodern irodalom pedig a képleírás-hoz. A cím nélküli festményeket olyan művekkel váltották föl, amelyeknek a címei gyakran olyan tárgyat neveznek meg, amelyet nem ábrázolnak. Ha a cím szójátékot tartalmaz, nehezen vagy egyáltalán nem fordítható. Bukta Imre installációi közül a *Mi tengerin hajózunk* (1992) említhető jellegzetes példaként. Aki nem tud magyarul, aligha értheti nyelv és kép viszonyát, mint ahogyan a „Tengerre, magyar!” szállóigét sem, mely Kosuth Lajos 1846-ban írt egyik cikke nyomán keletkezett.

Az illusztrációk esetében a képet nem szöveggé alakítják, hanem hozzáillesztik a nyelvi képződményhez. A legtöbb esetben nemcsak két közegről, de két alkotóról is van szó. Azt teszi nyilvánvalóvá a kép, ami burkoltan benne rejlik a szövegben, vagy bővíti a jelentést? A viszony némileg a megzenésített szövegeket juttathatja eszünkbe. Értelmezi-e a dal a költeményt, vagy lehetséges, hogy a vers lényegében eltűnik a zeneműben? A válasz gyakran a megközelítésen múlik. Mozgóképi alkotásokban is előfordul, hogy a látható vagy hallható ellentmond a szövegnek, vagy a zene a képnek. Mindnyájan ismerünk olyan illusztrációkat, amelyek tönkreteszik a szöveget. Nyilvánvaló magyar példa erre a Mikszáth szerkesztette „Magyar remekírók” sorozat. A *rajongók* 1904-ben R. Hirsch Nelli elrettentő rajzaival jelent meg. Lényegesen kevésbé bántóak Molnár C. Pál képei, Kosztolányi *Alakok* (1929) című kötetének első kiadásában. Az ellentmondás azonban itt is főnnáll: Kosztolányi nem rokonszenvezett az újklasszicizmussal, amelyet Molnár C. képviselt. Talán a sok rossz illusztráció teszi érthetővé, hogy jelentős költők és írók képek nélkül akarták megjeleníteni a szövegeiket. 1898 januárjában a *Le Mercure de France* a következő nyilatkozatot közölte Mallarmétól: „Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur” (Mallarmé 1956, 878). Egy évtizeddel később Henry James – ki sokat írt a képzőművészetéről – hasonló fönntartásokkal élt. 1906-ban Alvin Langdon Coburnt

(1882–1966) arra kérte, hogy olyan fényképeket készítsen válogatott műveinek kötetéhez, amelyek „mere optical symbols or echoes, expressions of no particular thing in the text” (James 1962, 333). Úgy is lehet fogalmazni, kép és szöveg feszültségét kívánta előidézni.

A látható nem csak illusztrációként nyilvánulhat meg a jelentő szintjén. Az írásnak mindig volt ikonikus vetülete. Az úgynevezett vizuális költészet fölveti a kérdést, mennyiben irodalom vagy képzőművészet az olyan alkotás, mely a nyelvet teszi láthatóvá. Az ide sorolható alkotások hovátartozása bizonytalanságra is adhat okot. Ezt sejteti az a tény, hogy némelyek konkrét, mások látható (vizuális) költészetnek neveznék. Katue Kitasono (1902–1978), ki Ezra Pounddal is kapcsolatba lépett, plasztikus költészetéről értekezett, mások a pattern poetry, Figurengedichte, Textfiguren megjelölést használták. Jellemző, hogy Walter Rupprechter az *In the Spirit of Kit Kat* című kiállítás megnyitóján, 2006. július 23-án Gmundenben a konkrét költészet kifejezéshez folyamodott, de szövegének angol változata konkrét művészetéről szólt. E tevékenység művelői közül egykori bloomingtoni tanártársam, Mary Ellen Solt összehasonlító irodalomtudományt oktatott az Indiana Egyetemen, Siegfried Schmidt, az empirikus irodalomtudomány nevű irányzat meghatározó egyéniségeként szövegelméletet tanított Bielefeldben, és Max Bense a bölcsélet és a tudományelmélet tanára volt Stuttgart egyetemén.

Mikortól eredeztethető a művészetnek az a változata, amelyet képköltészetnek nevezhetünk? A bolíviai születésű Eugen Gomringer és az Innsbruckból származó Heinz Gappmayr pályafutása az 1950-es években kezdődött, de a látható nyelv hagyománya nyilvánvalóan nagyon régi. Különösen olyan kultúrákra lehet gondolni, mint a kínai vagy az egyiptomi, de akár a középkor kézzel írott és festett könyveire is, amelyek nyilvánvalóan rokonságot mutatnak a hipertextussal. 1998-ban Kilián István figyelemre méltó gyűjteményt adott közre *A régi magyar képvess* címmel. Ismeretes, hogy a manierizmus és a barokk idején sokféleképpen bonyolították az akrosztikont, és írtak

verset különféle virágok, kereszt, kehely, emberi testrész, csillag, mértani alakzat (piramis, kúp, kör, csigavonal, háromszög stb.) alakjában. Az üzenetet gyakran úgy fogalmazták meg, hogy a szöveg némely betűit más szedéssel emelték ki. Különös népszerűségnek örvendett a képrejtvényhez hasonlító vers.

Hihetőleg a pozitívizmus és a történeti értelemben vett realista regény okolható azért, hogy a 19. század második fele viszonylag elfordult a képverstől. Sok író eszköznek tekintette a nyelvet, vagyis annak áttetszőségét tételezte föl, s arra törekedett, hogy az olvasó ne érezze a nyelv ellenállását. Az ellenhatás a század végén kezdődött. Mallarmé és Henry James, kik egymástól függetlenül elleneztek, hogy műveikhez képeket (illusztrációkat) készítsenek, a nyelv bonyolításával igyekeztek lassú olvasásra ösztönözni. A francia költő *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* című költeménye a szócsoportoknak a kinyitott könyv két egymás melletti oldalán szétterítve elhelyezésével zárta ki a vonalszerűen előrehaladó olvasás lehetőségét. Ez a mű sokakra döntő hatást tett, így Nagy Pál és Papp Tibor tevékenységére is, akik 1962-ben indították el Párizsban a *Magyar Műhely* című folyóiratot, melynek szerkesztőségéhez Bujdosó Alpár 1978-ban csatlakozott. A tipográfiát kiemelő neoavantgárd természetesen az avantgárd eredményeihez kapcsolódott. Kassák 1920-ban kezdte írni azoknak a számozott szabadverseinek a sorozatát, amelyekbe képszerű (grafikus) elemeket iktatott. Nem hiszem, hogy akkor tudatában lett volna a képvers korábbi örökségének, közvetlenül Apollinaire kalligramnak nevezett szövegeihez kapcsolódott.

A távol-keleti kultúrák képversekben gazdag hagyománya köztudottan hozzájárult az avantgárd költészet kialakulásához. Ezra Pound Ernest Fennolosa (1853–1908) amerikai tudós munkáiból ismerte meg az ideogramákat, amelyeket gesztusnyelvként értelmezett. A *The Cantos* szövegében meghatározó szerepet játszik az íráskép. Magyarországon a Pound által elindított imagizmus képviselői közül Amy Lowellt fordította Kosztolányi, ám az *Ilona* költőjét elsősorban a hang- nem a betűalak foglalkoztatta. Ennek bizonyítéka a futurista

Aldo Pallazzeschi *A beteg forrás* című versének átköltése, mely a *Modern költők* első, 1914-ben megjelent kiadása révén vált ismertté. „A szó mint szemben rögzült emlék (eye-memory) nyilvánvalóan egészen más batéria, mint a szó mint fülben rögzült emlék (ear-memory)” – írta *How to Write* (1930) című értekezésében Pound (Pound 1996, 89), aki elég sokat foglalkozott írás és kép viszonyával, és zeneszerző is volt (Szegedy-Maszák 2007, 302–318). Kosztolányi utóbb Lewis Carroll képversének fordítására is vállalkozott, és kínai, illetve japán versek magyar változatának elkészítésekor ő is szembekerült az ideogrammatikus írásmóddal.

Kosztolányit azért is érdemes szóba hozni, mert az ő tevékenysége olyan általános kérdésre irányíthatja rá a figyelmet, melyet meglehetősen leegyszerűsítve így lehet megfogalmazni: mi a viszony képvers és fordíthatóság között. Seiichi Niikuni (1925–1977) és Pierre Garnier „spatialisme” megnyilvánulásként értelmezte a látható költészetet. „A nemzetek már a folklór körébe tartoznak; a költőknek hazájukból száműzni kell a nyelveket” – állították, arra hivatkozván, hogy „egyazon kor felé haladunk: a technika és a térbeliség felé. [...] A spatialisme célja áttérni a nemzeti nyelvekről egy nemzetek fölötti nyelvre és olyan művekre, amelyek már nem fordíthatók, hanem átszármasztathatók (*transmissibles*) a legkiterjedtebb területre.” Walter Rupprechter 2002-ben a japán vizuális költészet tokiói kiállításának megnyitóján az „eine Art Esperanto der Literatur” (Linschinger 2003, 122–123, 130) kifejezést használta.

Kosztolányi fiatal korában lelkesedett az eszperantóért, de később szembefordult a nemzetközi nyelv híveivel. Hihetőleg azért is döntött inkább a hang-, mint a vizuális költészet mellett, mert az előbbi inkább kapcsolódik az egyes nyelvek sajátosságaihoz. Ez a választása megfogalmaztatja a kérdést, vajon a nemzetköziség utópiája, mely már az avantgárd némely mozgalmát is jellemezte – gondoljunk akár a *Mesteremberek* zárlatára –, valóban megvalósulhat-e a költészetben. Vajon nem bizonyulhat-e ábrándnak e cél abban a pillanatban, amikor nemcsak betűk, de szavak is szerepelnek egy műalkotásban. Tamkó

Sirató Károly *Villanyvers* (1927) című alkotásának két változata létezik. Középpüth, felül az egyikén ez: látható: „BUDAPEST / fény és hangváros”, a másikon ez „PARIS / lumineux et sonore”. Mivel az összes többi szó is a két nyelven szerepel, sőt a szavak eltérő hosszúsága miatt a képi elemek egy része (pl. egyes vonalak hosszúsága) sem teljesen azonos, a két szöveg viszonya némileg hasonlít forrás- és célszöveg viszonyához. Gappmayr és Josef Linschinger egyik közös munkájának *Begriffe* a címe. Angolul a *Terms* szót adják meg, melynek mellékjelentései egészen mások, hiszen a „greifen” igének semmi nyoma. A magyar cím – *Fogalmak* – rokon a némettel, mert a nyelvújítás korában sok magyar kifejezést tükörfordítással hoztak létre németből. Annyi bizonyos, hogy a német nyelv szófejtő jellege sok olyan képversben meghatározó szerepet játszik, mely ebből a nyelvből vesz át szavakat.

Lehet, hogy a nemzeti nyelvek kiiktatása ábránd? Elképzelhető, hogy a vizuális költészet különösen olyan alkotókat foglalkoztat, akik többnyelvű környezetben élnek? A párizsi *Magyar Műhely* szerkesztőire éppúgy lehet gondolni, mint a húszas években, Bécsben működött Kassákra vagy akár az *Új Symposion* némely szerzőjére. Az is kérdés lehet, vajon nincs-e jól érzékelhető különbség képzőművészek (Attalai Gábor, Galántai György, Maurer Dóra, Konok Tamás, Szentjóby Tamás) és költők (Weöres, Nagy László, Páskándi, Tandori, Szkárosi, Bari Károly, Petőcz András, Tatár Sándor) felfogása között. Persze, lehet arra hivatkozni, hogy vannak alkotók, akik egyszerre tekinthetők költőnek és képzőművészeknek. Kassák Lajos és Erdély Miklós bizonyíthatják ezt. Ők azonban ritka kivételek.

HIVATKOZÁSOK

- Genette, Gérard (1999) *Figures IV*. Paris: Seuil.
Gilbert, Stuart (1963) *James Joyce's Ulysses: A Study*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
Hammacher, A. M. (1968) *Barbara Hepworth*. Translated from the Dutch by James Brockway. London: Thames and Hudson.

- James, Henry (1962) *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. With an Introduction by R. P. Blackmur. New York: Charles Scribner's Sons.
Kosztolányi Dező (1997) *Az élet primadonnái*. Gyűjtötte, sajtó alá rendezte és az utószót írta Urbán László. Budapest: Palatinus – Intera.
Kosztolányi Dezső (1999) *Nyelv és lélek*. – Válogatta és sajtó alá rendezte Réz Pál. Harmadik, bővített kiadás. Budapest: Osiris.
Linschinger, Josef (Hrsg.) (2003) *Japanische visuelle Poesie II*. Wien – Klagenfurt: Ritter Verlag.
Mallarmé, Stéphane (1956) *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard.
Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
Pater, Walter (1986) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Edited with an Introduction by Adam Phillips. Oxford and New York: Oxford University Press.
Pound, Ezra (1996) *Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of the Italian Years*. Essays selected and edited, and with an Introduction by Maria Luisa Ardizzone. Durham and London: Duke University Press.
Schlegel, Friedrich (1980) *Werke in zwei Bänden*. Berlin – Weimar: Aufbau Verlag.
Szegedy-Maszák Mihály (2007) *Szó, kép, zene*. Pozsony: Kalligram.

A társművészetek jelenléte az elbeszélő prózában

Évekkel ezelőtt, egy nemzetközi vállalkozás számára társművészeti alkotások irodalmi szerepeltetéséről készített eszme-futatásban, említés és használat, valamint elképzelt és tényleges műalkotás kettős megkülönböztetéséből indultam ki (Szegedy-Maszák 2008). Ezúttal is ezt teszem, de nem romantikus alkotásokkal, hanem a későbbi tizenkilencedik, illetve a huszadik században írt művekkel foglalkozom.

Természetesen meg lehet állapítani, hogy az említés és a használat afféle ideáltípus, és a határt sokszor nehéz közöttük megvonni. Egyetlen példával szemléltetném a különbségtetés kérdésességét. Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow* (1973) című regényéből idézem egy szereplő szavait: „Májusban az amerikaiak lőtték le. Értelmetlenül, véletlenségből – ha az ember hisz a véletlenben – egy Észak Karolinából származó, későn bevonult nyomorult szakács tette egy '45-ös fegyverrel, amelyet alig tudott használni –, a második világháborúhoz képest későn, de Webernhez képest nem. A ház megrohamozására a szolgált ürügyként, hogy Webern fivérének volt köze a fekete piachoz. Kinek nincs? Tudja maga, milyen mítosz lesz ebből ezer év múlva? Jöttek az ifjú barbárok, hogy megöljék az Utolsó Európait, aki a végpontján állt annak a folyamatnak, amelynek Bach volt a kezdete” (Pynchon 1975, 440). Anton von Webern halálának említése felfogható pusztán utalásként, ám Pynchon regénye eléggé előnytelen képet fest az író hazájáról, s az idézeteknek mélyebb értelem is tulajdonítható, amennyiben az átlag amerikaiak az európai magas művészettel szemben tanúsított

közömbösségét érzékeltethetik. Sőt, a merész értelmező akár még Webern variációs írásmódja és Pynchon regényének fölépítése között is sejthet némi párhuzamot.

Lehet-e egyáltalán szavakkal érdemben foglalkozni képzőművészeti vagy zenei alkotásokkal? Egyáltalán nem nyilvánvaló, miként is adható válasz e kérdésre. Henry James *Útitársak* (*Travelling Companions*) című történetében olvashatók a következő mondatok: „A kisfiú megjött a sekrestyével, aki hozta a kulcsot és bevezetett bennünket Tintoretto Keresztrefeszítése elé. Ez a velencei iskola egyik legnagyobb képkepe. A sokat utazott olvasó emlékezni fog arra, hogy Tintoretto két remekművet is alkotott e hatalmas témáról. A nagyobb méretű s összetettebb a Scuola di San Rocco-ban található; az, amelyikről beszélek, kicsi, egyszerű és fönséges. Abban az elhanyagolt kis templomban, a kórus baloldalán helyezkedik el, amelybe beléptünk, és azért is figyelmet érdemel, mert két-három kivételt nem számítva, példátlan alkotójának legépebben fennmaradt munkája. [...] Nincs itt ájuldozó madonna, vigasztaló Magdaléna, velük szembeállított, csúfolódó s kegyetlen csöcselék. A kálvária néma magaslatát látjuk. [...] A kép valósága szavakkal kifejezhetetlen: nehéz megmondani, mi a nagyobb hatása, a megjelenített tény borzalma avagy a művész érzékeltető ereje. Az ember néma hálaímeit rebeg azért, hogy nem rendelkezik a lángelme rettentő tisztánlátásával” (James 1990, 524-525). Olyan szerző érvel itt a kép szavakkal kifejezhetlensége mellett, akiről megállapították, hogy prózájában „minden más regényírónál több” műalkotást, „háromszázötvennél is több festőt” szerepeltet (Tintner 1986, XXV, I).

Kosztolányi Dezső is arra a következtetésre jutott, hogy „céltalan egy festménynek leírását adni” (Kosztolányi 1978, I: 403), pedig ő írta az első érdemi méltatást Nagy-Balogh János művészetéről, jelentős cikket írt Rippl-Rónai, Nagy István és Gulácsy festészetéről, és vállalkozott öt legkedvesebb képének fölidézésére (Kosztolányi 1974, 367–369), sőt közülük az egyikről második leírást is készített, melyet az angol királyról szóló színmű címszereplőjének jellemzéséhez használt föl: „Ó, ez az érzéki

hájtömeg, ez az önérzetes daganat a trónon, úgy, ahogy Holbein feledhetetlen képén jelenik meg [...] a széles bátyafal-mellével, a négyzögletes, rózsaszín arcával, a hideg-fekete szemével és a kis homlokával, a konya szöszbajuszával és szöszszakállával, ez az 'angol Nero', aki gyilkol és zabál, s véres-zsíros kezét a királyi palástjába törli, ez a romlott vérű, kelevényes, sántító idegbeteg, aki felségárulásért nyolcvankét embert ítél halálra, aztán meghal ötvenhat éves korában" (Kosztolányi 1978, 2: 260).

Látható alkotásoknál is kockázatosabb a hallhatókról szóban nyilatkozni. Joggal állítja az irodalmár, hogy amennyiben „a látvány csak elmondható, de nem 'mutatható meg'”, még inkább így van „a költői jel fenomenalitásának másik kitüntetett médiuma, a hang esetében” (Kulcsár-Szabó 2007, 41–42). Így vélte ezt már a fiatal Virginia Stephen is, amidőn 1909-ben bayreuthi élményeiről a *The Times* számára készített beszámolóját annak elismerésével kezdte, hogy „megpróbálja egy műkedvelő benyomásait rögzíteni”, mivel többet nem tehet (Woolf 1986, 288).

Mindezek előrebecsátása után fogalmazható meg a kérdés, miféle szerepe lehet egy társzművészeti alkotásnak elbeszélő prózai szövegben. Csak néhány lehetőségről szólnék röviden.

Előfordul, hogy kép és szöveg kapcsolata kizárólag nyelvi jellegű. Henry James *Daisy Miller* (1879) című történetének címszereplőjét a záró fejezetben egy mellékszereplő a római Doria-Pamphili palotában, X. Ince pápa arcképe közelében pillantja meg. A Velázquez által megörökített pápa neve (Innocent) mintegy előtérbe helyezi a megválaszolatlan kérdést: ártatlan-e a fiatal amerikai lány. A kétértelműséget aláhúzza, hogy a protestáns James nem nagyon tisztelte a pápaság intézményét, és tudta, X. Incéről, azaz Giovanni Battista Pamphiliről (1574–1655) a történészek azt állították, pénzsóvár lánytestvérének a hatása alatt állt, kihez szerelmi kapcsolat is fűzte.

Lényegibbnek nevezhető összefüggésről lehet beszélni akkor, amidőn az elbeszélő valamely regényalakot egy megfestett személyhez hasonlít. Turgenyev *Őstalaj* (Nov, 1877) című regényében az egyik nőalak arckifejezése és szeme alapján Raffaello Drezdában látható *Sixtusi Madonnájának* hasonmása. Henry

James, ki az orosz íróval közeli barátságban volt, több művében folyamodott ilyen megoldáshoz. A *The Aspern Papers* (1888) elbeszélője egy elképzelt amerikai költő leveleit szeretné megkaparintani. A tulajdonos, a költő egykori szerelme meghal, s a leveleket Tita nevű unokahúga örökli. Az elbeszélő a Castel-franco székesegyházban látható Giorgione-oltárkép mellékalakjainak földidézésével jellemzi a szereplők viszonyát. „A két szent Liberale és Ferenc. Liberale harcos és világi volt, kit 400-ban a szírek halálra kínoztak, a vele szembeállított tétlen s gyöngéd Ferenc visszavonult a világtól” (Tintner 1986, 71). Az elbeszélő az erőszakos Liberale személyiségével azonosítja magát, de miután Tita házasságot kér tőle a kéziratokért, Verocchio szobra előtt állva arra a következtetésre jut, hogy voltaképp az öregedő hölgy a határozott személyiség, aki Colleonihoz hasonlóan fizeséget kér a szolgálatért.

A különböző ismerethordozó közegek közötti (intermediális) kapcsolat erősen beleszólhat valamely írott szöveg befogadástörténetébe. James kései nagy terjedelmű regényei közül *A galamb szárnyai* (*The Wings of the Dove*, 1902) XI. fejezetében Lord Mark Bronzino egyik arcképéhez vezet Milly Theale-t, azzal az indokkal, hogy az amerikai lány e festmény hasonmása. E könyv hatástörténetétől elválaszthatatlan, hogy az utóbbi évtizedekben egyre több olyan kiadás jelenik meg, amelynek borítóján ennek a festménynek színes fényképe látható. Bonyolultabb kérdést vet föl az *Útitársak* című, már említett történet, mely voltaképp a műalkotás befogadásáról, a megértés folyamatáról szól. Az olasz földön utazó amerikai lány Giotto Páduában látott műveiből tanulja meg „a különbségtevést valódi és megjátszott érzés, tartalmas és közönséges, lényeges és fölösleges, érzés és érzelgősség között” (James 1990, 529). A befejezés Tiziano *Égi és földi szerelem* (Museo Galleria Borghese, Róma) címmel ismert festményére vonatkozik. Az elbeszélőnek ez a kulcsmondata: „A mű rejtett jelképiség báját a fölépítés biztos nagyszerűségével és szilárd tökéletességével párosítja” (James 1990, 541). 1870-ben úgy gondolták, a ruha nélküli nőalak képviseli az evilági szerelmet. A mai felfogás

szerint ennek a fordítottja a helytálló magyarázat. Tud-e erről az olvasó, s ha igen, miként értelmezi a történetet? A kérdést azért is érdemes fölteni, mert e szövegben nemcsak a jellemek értelmezése múlik a képzőművészeti alkotások szerepeltetésén. A történet a következő szavakkal kezdődik: „Olaszországban a leghatásosabb kép vitathatatlanul Leonardo Utolsó vacsorája Milanóban. Rendkívüli fönsége részben tagadhatatlanul abból származik, hogy egyike azoknak az olaszországi remekműveknek, amelyekkel az észak felől érkező először kerül szembe. Érdekességének másik forrása nagyon erősen megrongálódott állapota. Az elme különös élvezetet talál abban, hogy kitölti a hiányzó részeket” (James 1990, 495).

Leonardo szerepeltetése egyrészt arra szolgál, hogy a hiányokra, a meghatározatlanságokra emlékeztessen, amelyeket a befogadónak kell kitöltenie, másfelől arra, hogy a műalkotásoknak is van kora. Szintén a művészet történetiségének a kérdése érintődik *A Beltraffio szerzője* (*The Author of Beltraffio*, 1884) című történetben. A címe kifinomult ízlésű, sokat utazott íróra vonatkozik, akinek céljai meghökkentően emlékeztetnek azokra, amelyeket Henry James tűzött ki maga elé. Az angol Mark Ambient – tehát egy olyan alkotó, aki sajátos környezetet, légkört (ambiance) tudott maga köré teremteni – harmincnégy éves korában jelentette meg *Beltraffio* című könyvét. Az elbeszélő amerikai, aki arra emlékezik vissza, hogy huszonöt éves korában látogatta meg az angol regényíró, akinek művészetét (akkor?) föltétlenül csodálta. A távlat visszatekintő. A történet elmondója lényegében bizonytalanságban hagyja az olvasót: nem lehet tudni, eltávolodott-e, s ha igen, mennyiben, egykori felfogásától. Lehet, hogy Ambient esetében önarcképről van szó, és még az sincs kizárva, hogy a gúny sem hiányzik belőle.

Talán nem érdektelen arra emlékeztetni, hogy az elbeszélő olyan jellegzetességeket tulajdonít Mark Ambient-nek, amelyekhez hasonlókat H. G. Wells vádlóként fogalmazott meg Henry Jamesszel évtizedekkel később folytatott vitájában. A névtelen történetmondó szerint Ambient „Tehetsége abban tündökölt, hogy a képzeletbelit (fanciful) valódivá s a valódit

képzeletbelivé alakítja át. [...] Olyan művész látószögéből tekintett a dolgokra, amelyből nézve minden emberi erőfeszítés izgalmas látvány volt; az a vágy fűtötte, hogy élettapasztalatát írói formává változtassa” (James 1999, 881–882).

Ambient írásmódjának megvilágításához az elbeszélő a festészet történetét hívja segítségül. Az író felesége, Beatrice, úgy véli: „szükséges, hogy a művészi alkotásnak célja (purpose) legyen”, ezért férje könyveit „erkölcstelennek, hatásukat károsnak (pernicious) tartja” (James 1999, 887). Beatrice külsejét az elbeszélő Gainsborough és Sir Thomas Lawrence festményeivel rokonítja (James 1999, 880), majd anya és gyerek együttlétét Reynolds világával hozza összefüggésbe (James 1999, 898). Mrs. Ambient személyiségét az író Gwendolen nevű lánytestvérének jellemével állítja szembe, akit viszont Dante Gabriel Rossetti képeihez hasonlít. *A Beltraffio* szerzője abban az évtizedben jelent meg, amelyben a kiváló szerző, Anthony Trollope azt állította hosszú pályafutása lezárásaként elkészített önéletrajzában, hogy a regényírónak „tanítania kell, akár akarja ezt, akár nem” (Trollope 1883, 206), s amidőn már elkezdődött az a némelyek által esztétizmusnak nevezett mozgalom, mely a tanító célzatú irodalom leértékelését hozta magával. Magas szinten Henry James, népszerűbb módon Oscar Wilde képviselte ezt a szemléletet, nem függetlenül a francia szimbolizmus kisugárzásától.

A nézőpont értékviszonylagosságot sugalmazó hangsúlyozásával James kétségkívül elbizonytalanítja olvasóját. Két nőalakjának szembeállításával több kérdést is fölvet: először is arra emlékeztet, hogy a preraffaeliták a művészet történetének Vasarítól örökölt célelvű felfogását utasították el – a quattrocento szerepét nem lehetett többé a cinquecento előkészítésére leegyszerűsíteni –, és fölhívja a figyelmet arra, hogy a művészet öntörvényűségének eszményét is lehet fölszínesen képviselni. Thomas Lawrence korábbi alkotások átfestésével mintegy meghamisította a múltat, ám a preraffaeliták művészete is intézményszerűsült, arra a kérdésre pedig már 1884-ben sem lehetett könnyen választ találni, jobb festő volt-e Rossetti Gainsborough-nál.

Történt ugyan arra kísérlet, hogy a történet két női szereplőjének leírását adott festményeknek feleltessék meg – egy amerikai szerző például Miss Ambient külsejét Rossetti *La Pia de' Tolommei* (1868-80, Spencer Art Museum, University of Kansas, Lawrence), Mrs. Ambient és kisfia, Dolcino együttlétének látványát pedig Reynolds *Elizabeth, Countess of Pembroke and Her Son George, Lord Herbert* (1764-5, Wilton House) című képeire vezette vissza (Tintner 1986, 54) –, de talán fontosabb azt leszögezni, hogy *A Beltraffio szerzője* a művészet történetének létmódjára, változás és fejlődés viszonyára is vonatkozik.

Ugyanez mondható *A jövő madonnája* (*The Madonna of the Future*) című, első változatban 1873-ban megjelent történetre, melynek hőse, Mr. Theobald Raffaello *Madonna della sedia* néven ismert, 1514 körül készült s a Palazzo Pittiben látható festményét tekinti példának, de követésére képtelennek bizonyul, sőt arra a fölismerésre jut, hogy az ő korában már nem lehet remekművet létrehozni.

Ezt *Az ismeretlen remekmű* kifordításaként is olvasható történetet Hans Belting már-már a kánonok érvénytelenítésének gondolatával hozta összefüggésbe (Belting 2001, 134–136), James egyik művelődéstörténésznek nevezhető értelmezője pedig a Raffaello képre vonatkozó következő föltevést fogalmazott meg: „E festmény manapság már nagyon keveset jelent a nézőnek. A *Mona Lisa* még megtart néhány elemet a világ képzeletére tett hagyományos vonzóerejéből, Raffaello festményei azonban már eltűntek a széles közönségnek élvezetet hozó nagy mesterek kánonjából, csak a rajzai tartanak továbbra is némi érdeklődésre számot” (Tintner 1986, 28). Noha ennek a minősítésnek az érvénye legalábbis megkérdőjelezhető, tény, hogy Henry James számolt az értékek történeti változóságával. Utolsó befejezett regénye, az eredetileg színműként megírt *A kikiáltás* (*The Outcry*, 1911) a képek árának bizonytalanságáról is szól, és Vermeer művészetének kiemelésével egyértelműen érzékelteti, hogy a jelen olyan alkotásokat is nagyszerűnek tekinthet, amelyek korábban a feledés homályában maradtak. James érzekelte, hogy a századfordulóra megváltozott a kánon:

Az arany kehely (*The Golden Bowl*, 1904) című kései regényében már keleti műtárgyakat is szerepeltetett, az *Egy hölgy arcképe* (*The Portrait of a Lady*, 1881) átdolgozásakor pedig, a huszadik század első évtizedében, a haldokló Ralph Touchett meglátogatására készülő Isabel Archer lelkiállapotának érzékeltetésére a következő szavakat iktatta be: „a saját hamvaikat tartalmazó kőkoporsón fekvő etruszk figurákat idézte föl magában” (James 1956, 458).

Félrevezető volna azt gondolni, hogy James regényeiben csak is remekművek szerepelnek. A *The Spoils of Poynton* (1896), sőt *A galamb szárnyai* lapjain is találkozhat az olvasó a Viktória-kor ízléstelen tárgyaival telezsúfolt otthonoknak már-már nevelő célzattal elrettentő leírásával is. Egészen másféle szerep tulajdonítható a *The Golden Bowl* címében megjelölt kehelynek, amely egyik jelentése alapján a két főszereplő házassági kapcsolatát szimbolizálja. E kései regényben a ritka értékű dísztárgyak már általában metaforikus jelentésűek. Egy aranyozott kalitka például csapdába esést sugall, egy olyan váza pedig, amelynek oldalán Ariadne látható, magányra céloz. A regény többértelműségére jellemző, hogy egyáltalán nem nyilvánvaló, hiszen e tárgyakat néző szereplő szemszögén múlik, kire is vonatkoznak ezek az utalások. Hasonlóan átvitt értelmű az elefántcsonttorony, a róla elnevezett műben (*The Ivory Tower*). Noha e regény befejezetlenül maradt, az 1917-ben közölt töredékből világos, hogy a szerző által kitalált műtárgy tíz fiókja a regény könyvnek nevezett tíz egységének felel meg, vagyis a szöveg szerkezetét, az egyes elemek egymáshoz kapcsolódásának mikéntjét, pontosabban olvasási módot hivatott megtestesíteni: a befogadónak egymás után kell kihúznia az egyes szakaszokat. Akár a későbbi „dobozregények” előzményét is lehet keresni e kései alkotásban.

Mallarméhoz hasonlóan James is idegenkedett attól, hogy műveit rajzokkal (illusztrációkkal) adják ki, mert lényegi különbséget látott festőileg megmutatott és szavakkal elmondott látvány között. Amikor 1907 és 1909 között huszonnégy kötetben kiadták válogatott műveit, Alvin Langdon Coburnt (1882–

1966) kérte meg, hogy részletes utasításainak megfelelően egy-egy fényképet készítsen, amely azután a kötet élére került. Azt várta a viszonylag új művészetnek e kiváló képviselőjétől, hogy önálló műalkotásokat hozzon létre, amelyek mintegy az értelmező jel (interpretant) szerepét játsszák – abban az értelemben, ahogy a Henry James által személyesen is jól ismert Charles Sanders Peirce használta e szót. Egyetlen példára hivatkozva: *A galamb szárnyai* első kötetének élén a londoni Harley Street-re jellemző kapu látható. A főhősnő, az amerikai Milly Theale ebben az utcában keres föl egy orvost, aki azt a gyógyíthatatlan betegségét megállapítja, amely a cselekmény döntő mozzanata lesz. A New York-i kiadás megjelenése után készült művei közül a *Crapy Cornelia* (1909) már nemcsak a fényképészetet, de a mozit is bevonta az irodalomba: a képeket az emlékezet metaforáiként szerepeltette s vágásokat alkalmazott, az *A Round of Visits* (1910) lapjain pedig a városkép gyors megváltozását az építészet hanyatlásának a jegyében jelenítette meg.

Köztudott, hogy Proust fő művében is nagyon sok tényleges műalkotás említődik – a regényíró Bergotte például Vermeer *Delft látképe* című képe előtt hal meg –, ám a regényfolyam világában még fontosabb szerepet játszanak az elképzelt művek. Igaz, a tényleges alkotások egy részének szerepe is több említésnél, Swann Giotto könyörületességet megtestesítő alakjához hasonlítja Françoise-t, a szakácsnőt, de Hooch életképeinek egymásba nyíló szobabelsőiben pedig szerkesztési párhuzamot vélhet az olvasó, mégis több hangsúlyt kapnak a képzeletbeli Saint-Hilaire-de-Combray üvegablakai vagy a szintén kitalált Saint-André-des-Champs homlokzata, mert a regény épületszerűségét érzékeltetik – mintegy visszautalva a *Notre-Dame de Paris* példájára. Az *À la recherche du temps perdu* előzményében, a *Jean Santeuil*-ben még Saint-Saëns műveként szerepel egy szonáta, amely azután a regényfolyamban már kitalált művészetnek, Vinteuil-nek lesz az alkotása. Eleinte zongora-, majd hegedű-zongoraműként szerepel. Egy részlete a *Tristan* részletével kerül kapcsolatba, de Schumann és Debussy zenéje is említődik többszöri leírásakor. Második és harmadik, azaz

két középső tételét andante, illetve scherzo megjelöléssel illeti a regény. Sok szó esik a Szonáta építkezéséről, vagyis a zene térbeliségéről, s az ilyen vonatkozásokat megerősíti egy kitalált festő *Carquethuit kikötője* című képének elemzése. Alkotójának nevében, az Elstir szóban, Michel Butor szerint „Könnyű fölismerni a Whistler névnek a kezdő hangot elhagyó, franciásított anagrammáját” (Butor 1964, 153). A Szonáta azután végül Szeptetté alakul át, s az öt hangból álló témát hét hangú frázis váltja föl – Proust műve a végsőnek tekinthető változatban hét részből áll. Menetközben négyesről, zongoraötösről és orgonára írt változatokról, sőt hatosról is szó esik. Ez a folyamat mintegy a regény megírásának a metaforája.

Némelyek Wagner vezérmotívumos szerkesztéséhez hasonlít is keresnének Proust nagy művében, de a magam részéről nem vállalkoznék ilyesmire a mérlegelésére. Azért sem, mert Ruskin fordítójának lényegesen mélyebb ismeretei lehettek a festészetéről, mint a zenéről. Sztravinszkij kétségkívül elég gonoszkodóan írt róla, de lehetett némi igazság az ő visszaemlékezésében. „A Mavra és a Renard 1922 júniusában tartott bemutatója után egy barátomnak, Violette Murat hercegnőnek az estélyére mentem, ahol Marcel Proust is jelen volt. A legtöbben a Nagyoperában tartott bemutatómról érkeztek, de ő szokása szerint akkor, késő este kelt föl az ágyból. [...] A zenéről beszéltem neki, és ő Beethoven kései vonósnégyesei iránti lelkesedésének adott kifejezést. Osztottam volna e lelkesedést, ha nem lett volna közhely a korabeli értelmiségben, s ha zenei ítélet lett volna, nem pedig irodalmi póz” (Stravinsky 1962, 102).

A zene jelenléte Henry James műveiben is meglehetősen korlátozott. Nemcsak azért, mert ő még kevésbé értett ehhez a művészethez – noha járt hangversenyre, így például hallotta Verdi *Requiemjét* a szerző vezényletével (Edel 1977, 1: 463), és a Covent Gardenban Wagner műveinek előadásait is megnézte, noha többnyire csak élete utolsó évtizedében (James 1987, 334, 346, 391) –, de azért is, mert pontosan érzekelte, hogy a képleírás inkább megvalósítható nyelvi szövegben. Proust fő művéhez vagy Joyce *Ulysses*éhez hasonlóan James regényeiben

is lehet találni zenei utalásokat, de ezek inkább csak említésnek nevezhetők – mint például *A szent forrásnak az a részlete*, amelyben az elbeszélő a magánszórakozás tökéletes példaként gondol „a rendkívüli király mulatságára Wagner operájával” (James 1979, 296). Ennek ellenére létezik olyan értelmezés, mely szerint némely művében a zene szerepeltetése inkább a használat, mint az említés körébe sorolható. *A halottak oltára* (*The Altar of the Dead*, 1895) egyik részletében a szereplők Beethoven és Schumann zenéjét hallgatják, akiket egy elemző „a szimbolisták két zenei hőse”-nek nevez (Tintner 1986, 136), arra hivatkozva, hogy Fernand Knopff *Schumann hallgatásakor* címmel készített képet, Max Klinger pedig Beethoven emléksobrát alkotta meg. *A bársonykesztyű* (*The Velvet Glove*, 1909) című történetre is lehetne hivatkozni, melyben egy szereplő tenor énekest hallgat, s miközben arra gondol, „az énekelt mű szerzője Wagner lehet” (James 1996, 737), a zenének a hallgatóságra tett hatását figyeli.

Édouard Dujardin, ki 1885-ben a *La Revue Wagnérienne*-t alapította, nyilvánvalóan közelebb állhatott a zenéhez. 1882-ben és 1883-ban a *Parsifal*, 1886-ban a *Parsifal* és a *Tristan*, 1888-ban a *Parsifal* és a *Meistersinger*, 1892-ben a *Parsifal*, a *Tristan*, a *Meistersinger* és a *Tannhäuser*, 1896-ban a *Ring*, 1897-ben a *Ring* és a *Parsifal*, 1901-ben a *Parsifal*, a *Ring* és a *Holländer* előadását is látta Bayreuthban (Lavignac 1922, 550, 551, 553, 555, 562, 573, 603, 612). A *Les lauriers sont coupés* (1887) szövegében kétségkívül érzékelhetők Wagner ösztönzésének nyomai, a szeletek közötti határokat eltüntető folyamatosságban és némely elemek módosított ismétlődéseiben.

Bizonyos mértékig hasonló fogantatású ritmikus próza jellemzi Virginia Woolf *A hullámok* (*The Waves*, 1931) című regényét. Ez a szerző 1909-ben látogatott Bayreuthba egyik fivérével és Saxon Sydney-Turner-rel, aki a korban Wagner művészetének egyik legalaposabb értőjének számított. Az angol író nő hihetőleg már korábban ismerte az itt látott műveket, hiszen beszámolójában a bayreuthi előadásokat a londoniaknál egyenletlenebb színvonalúnak ítélte. Élesen szembeállította

a *Lohengrint* az általa ekkor kétszer is megtekintett *Parsifallal*, amennyiben a korábbi alkotásban „törés”-t érzékelt, míg a későbbi Shakespeare érett műveihez fogható, „rendkívülien izzó zökkenőmentes áramlás”-hoz hasonlította, amelyben „alig lehet észrevenni az átmenetet” (Woolf 1986, 289–293). Ilyesféle eszményt próbált megvalósítani említett regényében, amelynek hat szereplője ismételtelen egy hetediket emleget, akinek Percival a neve.

Túlzás nélkül állítható, hogy Virginia Woolf már korai éveitől mindvégig küzdött azzal az eszménnyel, melyet Walter Pater – az író görög tanárjának fivére – így fogalmazott meg: „Minden művészet szüntelenül a zene rangját igyekszik elérni” (Pater 1986, 86). Mintegy félévvel a halála előtt egy levelében írta a következőket: „Különös, hogy noha nem igazán vagyok fogékony a zenére, könyveimre mindig zeneként gondolok a megírásuk előtt” (Woolf 1980, 426). Első regényének főszereplője, Rachel Vinrace műkedvelő zenész. A könyv első változatában Beethoven egyik kései szonátájának kottája fekszik a pianinóján és a *Tristannak* a következő sorait olvassa: „Der zingend vor dem Streiche / sich flüchtet, wo er kann, / weil eine Braut er als Leiche / für seinen Herrn gewann. / Dückt es dich dunkel, mein Gedicht?” Isolde Brangénéhez intézett gúnyos szavai az első felvonás második jelenetében arra utalnak, hogy Tristan azért nem akar szembesülni a hősnővel, mert hajóján másik férfi, Marke király számára viszi őt menyasszonynak. Csakis nagyon körülményes módon lehetne azzal érvelni, hogy a *Tristan* szerepeltetése előre vetíti a regény cselekményének komor kimenetelét. Az elbeszélő „lebilincselő szövegrész”-nek nevezi az idézett sorokat (Woolf 2002, 36), ami egyértelműsíti, hogy a regény a szövegre és nem a zenére vonatkozik. Ez is okozhatta, hogy az átdolgozott változatban már másik zenemű szerepel. A hősnő Johann Sebastian Bach egyik *A-dúr fúgáját* játssza, amikor egy mellékszereplő megzavarja. „Bach fúgájának formája összeomlott” (Woolf 1965, 61). Noha az átdolgozott részlet már zenemű fölépítését idézi föl, végeredményben igazat lehet adni annak az értelmezésnek, mely szerint a szerző-

nőt „ebben a regényben kevésbé foglalkoztatja a zenei gesztus vagy forma, mint a zenésznek mint művésznek az eszménye” (Kelley 2010, 422). Annyi bizonyos, hogy a könyv hősnője a zene művelését a regényírásnál magasabb rendű tevékenységnek tekinti.

1915-ben Virginia Woolf egy hangverseny után azt írta a naplójába, hogy „a zenének bármely leírása teljesen értéktelen” (Woolf 1979, 33). Ennek a józan megállapításnak a fényében fölösleges volna azon vitatkozni, Mozartnak melyik művére céloz a *The String Quartet* című, 1921-ben megjelent elbeszélés. Már csak azért is, mert egy 1920. március 9-én keltezett naplóföljegyzésben ez olvasható: „vasárnap fölmentem Camden Hillbe, hogy halljam Schubert quintettjét, megtekintsem George Booth házát s jegyzeteket készítsék elbeszélésemhez” (Woolf 1981, 24). Ezeknek a szavaknak alapján azt a kérdést lehetne föltenni, vajon a *Pisztráng-ötösként* ismert A-dúr zongorás darab (D. 667) vagy a *C-dúr vonósötös* (D. 956) szolgált-e ösztönzésül. A meglehetősen rövid szöveg néhány párbeszéd-foszlányt leszámítva jórészt a tudatban végbemenő folyamatok első személyű elbeszélése. A Rhône folyó halainak megidézése alapján akár a korábbi műre is lehetne gondolni, de a szöveg értelmezését aligha segítheti valamely adott zenei alkotásra vonatkoztatás.

Bármennyire igaz is, hogy Thomas Mann egész életében viaskodott Wagner örökségével, megítélésem szerint ez a küzdelem főként eszmei volt. Kevésbé vett tudomást a zenéről. „A dráma születése a zenéből, ahogy ez legalább egyszer Wagner művészetének tetőpontján, a Trisztán és Izoldában tisztán és tökéletesen megvalósult, csak a német lélekből jöhet” – állította, sőt egyenesen arra kérdezett rá, „lehet-e az ember muzsikusz, anélkül, hogy német legyen?” (Mann 1965, 117, 38). Ilyen elfogultságokkal aligha lehet árnyalt és szakszerű ítélethez jutni. Célkitűzését kétségkívül meghatározta Wagner példája, ahogyan 1911-ben hangsúlyozta, ám szavai nem bizonyíthatnak sokkal többet, mint amennyire ez a kisugárzás Dujardin vagy akár Proust művében érzékelhető: „korán felismertem, hogy Wag-

ner művei semmi máshoz nem hasonlíthatóan ösztönzően hatottak fiatalkori művészi tevékenységre, újból és újból irigyledően szerelmes vággyal töltöttek el, hogy legalább kicsinyben és halkán valami hasonlót csináljak magam is. Valóban nem nehéz a Buddenbrooksban, ebben az epikus vezérmotívumok által összefűzött és átszőtt nemzedéksorban, megérezni egy lehetétét a Nibelungok gyűrűje szellemének” (Mann 1965, 26). A zene a *Doktor Faustus*ban is inkább külsőség; mintha ez az Adorno eszméinek, sőt talán rögeszméinek hatását eláruló mű is azt erősítené meg, hogy értekező prózában sem könnyű, de regényben kifejezetten kockázatos zenéről szólni.

Tulajdonítható-e annak jelentőség, hogy az *Édes Anna* XII. fejezete szerint Patikárius Jancsi egy pathefonba jegyet vált és *A bolygó hollandit* hallgatja? A szóban forgó szereplő nézőpontjára aligha jellemző e döntés, az elbeszélő szempontjából mégsem lehet közömbös, hogy pontosan erre a műre esett a választás. Lehet azzal érvelni, hogy Wagner dalművének földidézését inkább csak a szöveggönyv indokolja. Ebben az esetben a regény kiferdítésként olvasható. Anna is mindent föláldozna, ám szerelmének tárgya teljesen érdektelen. A megidézett alkotás tehát gúnyos éllel szerepel, hiszen Patikárius Jancsi kisszerűsége élesen ellentmond a hollandi komor magasztosságának. Ennél valószínűbb, hogy a német szerző „romantikus opera”-jának földidézése arra hivatott emlékeztetni az olvasót, milyen távol áll a „magas”-nak nevezett művészet világa e szereplő kisszerűségétől. Kosztolányi türelmet hirdetett a különböző értékrendek iránt, de ez korántsem jelentette azt, hogy nem látott áthidalhatatlan távolságot népszerű és művészi között. Nemcsak *A gésák* szerepeltetése igazolhatja ezt a föltevést a *Pacsirta* című regényben, de az a cikke is, amelyben egy Schopenhauer-ről írt operettet bírált 1923-ban. Végszavai hanyatlás megnyilvánulásaként értelmezik a szóban forgó műfaj sikerét: „A középkor imádta az Istent, s nem tűrte az istenkáromlást. A XIX. század, melyet ’nagy idők’-nek neveztek a háború elején, már az emberkáromlás iránt is érzéktelen. Enyhe, dallamos, rózsaszín agylágyulás borul föléje” (Kosztolányi 1972, 169).

Kosztolányi más műveiben is Wagner alkotásaira tett utalással sugallta a művészet kisajátítását, vagy egyszerűen az értékessel szemben megnyilvánuló közönyösséget. A *Ruhatár* (1932) című tárcanovella két női szereplője későn érkezik az Operába, s miután a ruhatárban megtárgyalt néhány időszerű pletykát, a szünet után már nem is kíváncsi az előadásra. „Benn tovább folyik Lohengrin és Brabanti Elza elcsépelte története” (Kosztolányi 2007, 2: 276). E végső mondat érzékelteti, mennyit is fog fel a két szereplő Wagner művéből.

Hasonló szerep tulajdonítható a Rabló nevű „betérőben” játszódo jelenet egyik csúfondáros mondatának, az *Esti Kornél* ötödik fejezetében („A gépzongora a Tannhäuser nyitányát játszotta”, Kosztolányi 2007, 2: 481). Egy korábbi alkotásban nem ilyen rövid jelzés, hanem hosszabb szöveg emlékeztetett a művészettel szemben megnyilvánuló értetlenségre. A *szerb* (1912) című elbeszélés groteszk humora elválaszthatatlan a következő szavaktól:

„A húszfillérest bedobta a háttér gőzeiben pácolódó zongoraverklibe, mely siralmasan és nyöszörögve rázendített a Lohengrin nyitányra.

Bogumil élvezettel szívta filléres cigarettáját.

– Wagner... A germán félisten... A német tölgyek zúgása...

Minden alkalommal ezt játszatta a verklivel, s hogy szeret-e, abban nem kételkedem. Egyszer azonban elvettette a számot, s a Wagner-nyitány helyett a Ladi-ladikomot nyekergette a szörnyű szerszám. Bogumil ezúttal is áhítatosan mondta:

– Wagner... A germán félisten... A német tölgyerdők zúgása...” (Kosztolányi 2007, 1: 334).

Talán még azt a lehetőséget sem érdemes kizárni az idézetek értelmezésekor, hogy a „rázendített” szó mintegy a kisajátításban rejlő torzítás közönségességére céloz, hiszen a szóban forgó előjáték vonások és fafúvások pianissimo játékával kezdődik.

Idézett és idéző szöveg szembeállításának másféle módjával találkozhat az olvasó az *Esti Kornél* 11. fejezetében. A címsze-

replő „spinétszerű fatokot” talál „a világ legelőkelőbb szállodájá”-ban. „Minthogy szenvedélyes zenész vagyok, s meglehetősen zongorázom, azonnal leültem eléje, és Beethovent kezdtem játszani, a Sonate pathétique-et. Alig értem az allegretto-hoz, halk kopogást hallottam az ajtómon” (Kosztolányi 2007, 2: 533). Kiderül, hogy a billentyűshangszernek vélt tárgy nem egyéb, mint a személyzetnek szóló csengettyűtáblázat. Amit Esti zongoraműként játszik, azt a szálloda alkalmazottjai nekik szóló utasításként hallják.

Ismét másféle, a cselekményt értelmező szerep jut *A bolygó hollandinak* Ottlik *Hajnali háztetők* című regényében. Noha a szerzőt sok évtizedes barátság fűzte az egykori Magyar Vnósnegyes mélyhegedűs tagjához, Koromzay Déneshez, mégsem hangsúlyoznám túlzottan Ottlik vonzódását a zenéhez. Való igaz, hogy a *Hajnali háztetők* főszereplői Wagner korai művét tekintik meg a budapesti Operában. Miután hosszabb szövegrészek vonatkoznak a felvonások közötti szünetekben folytatott beszélgetésekre, az olvasó azt is tudhatja, hogy nem az eredeti változat szünet nélküli előadásáról van szó. Mi is indokolja, hogy éppen erre a darabra utal a regény? Hihetőleg csakis az, hogy a szöveg öntükröző jellegére emlékeztessen. „Ahogyan Senta második felvonásbeli balladája – irtam egykor – mintegy kicsinyítő tükörként sűrítve ismétli meg az opera cselekményét, úgy rejti magában a kisregény történetét Both Benedek festménye” (Szegegy-Maszák 1994, 70). „Nem, Ottlik nem volt festő, mégis beleesett egy meglevő csapdába, ahol a festőség főszerepet játszik” – állította a képzőművészetben is rendkívül tájékozott Tandori Dezső (Tandori 2004, 4). Figyelmeztetése annyiban jogos, amennyiben a kisregény címében megnevezett festmény éppúgy némileg külsőséges szerepet játszik a kisregényben, mint a foxtrott a *Minden megvan* című elbeszélésben vagy az „Ablak” című kitalált kép, illetve Van Gogh egyik rajza a *Buda* című regényben. Korda Eszter kísérletet tett a holland művész alkotásának azonosítására, sőt közölte annak a képét (Korda 2005, 238). A Van Gogh által lerajzolt két fa, illetve Medve és Both Benedek viszonya között látható némi

párhuzam, de talán indokoltabban emlékeztet a mise en abyme jelenlétére a *Las Meninas*-ról készített kép a lépcsőházban, az *Iskola a határon* című regényben. Az alkotó hasonmása maga is benne foglaltatik a műben, és talányosság hatását keltheti a tükrök illetve a megkettőzés. A kitalált és a ténylegesen létező kép szerepe a *Hajnali háztetők* és az *Iskola a határon* című regényben még akkor sem teljesen elhanyagolható, ha tagadhatatlan, hogy szerzőjük viszonylag kevésbé vonzódott a képzőművészethez; „Ottlikék festészeti érdeklődése nem nagyon terjedt túl Picassón [...], Braque-on, Utrillón” (Tandori 2002, 111).

Előfordul, hogy egy író munkásságára valóban rányomja bélyegét a vonzódás a képzőművészethez. Claude Simon *La Bataille de Pharsale* (1969) című regénye kifejezetten Poussin egyik olajképének ösztönzését mutatja. *A vak Orion keresi a fölkelő napot* (1658, Metropolitan Museum of Art, New York) fölidézését az indokolja, hogy „középpontból kifelé tartó fény sugarak képe alkotja a szöveg szerveződésének egyik fő kiindulópontját” (Sykes 1979, 159). A képen látható óriás kelet felé halad. Ennek az égtájnak (l'orient), valamint a szóban forgó csillagképnek a neve ugyanazzal a betűvel kezdődik, és egy sor szójátékra ad alkalmat. Simon következő könyve, a Skira kiadó „Az alkotás ösvényei” című sorozatában képekkel közreadott *Orion aveugle* (1970), a Poussin említett vásznán megjelenített óriás alakjának leírásával kezdődik, s e százötven oldalas szöveg utóbb a *Les Corps conducteurs* (1971) című regény részévé vált, melynek fölépítése csillagképhez hasonló. E mű öntükröző jellegét az is kiemeli, hogy az óriás utazása mintegy leképezi az alkotás folyamatát. A tizenhetedik századi festmény mellé itt már Rauschenberg egyik Amsterdamban látható alkotása helyeződik, arra irányuló törekvésnek a szellemében, hogy az író „meghaladja a nyelv vonalszerűségének akadályát, érvényt szerezvén az egyidejűség igényének” (Simon 1972, 90).

Természetesen nemcsak remekművek szerepelhetnek egy regényben, hiszen mindig a célszöveg határozza meg a forrás szerepkörét. Marguerite Duras *Moderato cantabile* (1958) című története zongoraórával kezdődik. „A gyerek”, aki nem

akar emlékezni a címben megjelölt két szó jelentésére, Antonio Diabelli (1781–1858) egyik szonatináját kénytelen tanulni. Az op. 168. sorszámú F-dúr mű, melynek első tétele élén valóban a „Moderato cantabile” előírás olvasható (a kisregényből Peter Brook rendezésében készült s 1960-ban bemutatott film elején is ez hangzik föl), igénytelen alkotás, mely nemzedékek zene-tanulását keseríthette meg, hiszen a könnyű darabokból összeállított legkülönbözőbb gyűjteményekben is szerepelt és sok tanár adta föl növendékeinek. Miért szerepel éppen ez a darab a könyv első jelenetében? Talán a kényszert és az ismétlést testesíti meg, mely két összetevő mintegy a szöveg szervezőelemévé válik a későbbiekben.

Magától értetődik, hogy némely regények nem meghatározott zeneművekre, hanem valamilyen zenei szerkesztésmódra is vonatkozhatnak. Ismeretes, hogy Joyce barátja, Stuart Gilbert az író szándékait is tükröző könyvében az *Ulysses* tizenegyedik, az Ormond szálló éttermében, délután négykor játszódó eseményekről szóló fejezetének írásmódját ezzel a szóval jellemzi: „Fuga per canonem” (Gilbert 1963, 38). Fölszínesebb a párhuzam Aldous Leonard Huxley *Point Counter Point* (1928) című könyvében, mely az ellenpontnak a zenében jól körülírható fogalmát mintegy kisajátítja, midőn erősen különböző sorsok párhuzamos követésének felelteti meg. Joyce példájához lényegesen közelebb áll Robert Pinget *Passacaille* (1969) című regénye, amennyiben az ostinato basszustémára írt változatokkal közelebbi szerkezeti rokonságot mutat e mű keményen, rendkívül gazdaságosan megszerkesztett, az ismétlődést módosulással társító írásmódja. A passacaglia „nem előre haladó (non évolutive) forma. Az állandóan jelenlevő téma nem halad előre; szigorú értelemben véve nincs kidolgozás, változat (variáció) van” (Boulez 2005, 215). A kisregény a kezdőszavakból („Le calme. Le gris”) kiindulva valósítja meg ezt a szerkezetet.

Noha olyan kiváló elméletíró, mint Ingarden vagy Bahtyin is értekezett írói alkotások többszólamúságáról, nem tartom szerencsésnek, ha valaki ehhez a metaforához folyamodik. A zenében a polifónia egyenrangú szólamok egyidejű megszólalá-

sát tételezi föl. Ilyesféle irodalmi műnek csak egészen kivételes esetben tulajdonítható. Michel Butor „sztereofonikus tanulmány”-a, a *6 810 000 liter víz másodpercenként (6 810 000 litres d'eau par seconde, 1965)* több hangzó szöveg egyidejű megszólalását tételezi föl, amelyek közül a megfelelő, többcsatornás készüléket használó befogadó olykor egyiket, olykor a másikat erősítheti föl. A könyvalakban megjelent szövegben az egyes „szólamokat” különböző betűtípusok jelölik. Butor akkor írta e művét, amikor igyekezett túllépni a regény műfaján. Kísérletének érdekességét hiba volna tagadni, de megkockáztatható a föltevés, hogy nemcsak a néma olvasás, de a nyelvi megnyilatkozás hallgatása is nehezen szabadítható meg attól a kényszertől, mely komoly igénnyel végülis csakis egyetlen szöveg vonalszerű befogadását teszi lehetővé.

Hasonló fölépítésű *A Szent Márk székesegyház leírása (Description de San Marco, 1963)* című alkotás, melyet Butor az akkor nyolcvanéves Sztravinszkijnek ajánlott. A befogadónak ezúttal is választania kell: vagy külön-külön, egymás után olvassa el az azonos betűtípussal szedett részeket, vagy elejétől végig halad, amit erősen megnehezít, hogy az egyes töredékek mondat közepén szakadnak meg. Ebben az esetben azonban eligazít az épület szerkezete, melyet a szöveg szorosan követ, a homlokzattól az oldalkápolnákig. A könyv befogadását mindazonáltal bonyolítja olyan műveknek – Andrea és Giovanni Gabrieli, Alessandro Raverii és Ludovico Grossi Viadana egyes alkotásainak – a megnevezése, amelyek először ebben a templomban hangzottak el. Az író valószínűleg arra számít, hogy az olvasó a megfelelő részhez érkezvén föl tudja idézni magában e műveket.

Lényegesen egyszerűbb dolga van *A szép fogolynő (La belle captive, 1975)* befogadójának. E könyv regény alcímmel jelent meg, René Magritte hetvenhat festményének, közöttük *A szép fogolynő* egyik, 1967-ben készült változatának fényképével. Azt a kérdést természetesen nem érdemes föltenni, mennyiben ösztönözték az írók ezek a festmények, hiszen befogadó a szöveg mellett találja a képeket, s óhatatlanul is kapcsolatot tételez

föl elolvasható és megnézhető között. Olyan végkövetkeztetés mégis levonható ebből a példából, hogy az ismeretközlő közegek (médiák) átalakulása megváltoztathatja a viszonyt különböző művészeti ágak között. Egyre több olyan alkotás keletkezik, amely olyannyira közel hozza egymáshoz a látást, az olvasást és a hallgatást, hogy fölvetődik a kérdés, nem szűnnek-e meg a határok, amelyek e területeket oly sokáig elválasztották egymástól. Az intermedialis alkotások mérlegelése azonban már másik gondolatmenet kifejtését tenné szükségessé.

HIVATKOZÁSOK

- Belting, Hans (2001) *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion Books.
- Boulez, Pierre (2005) *Leçons de musique (Points de repère III): Deux décennies d'enseignement au Collège de France (10976-1995)*. Textes réunis et établis par Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois.
- Butor, Michel (1964) *Essais sur les Modernes*. Paris: Gallimard.
- Edel, Leon (1977) *The Life of Henry James*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Gilbert, Stuart (1963) *James Joyce's Ulysses*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- James, Henry (1956) *The Portrait of a Lady*. Ed. With an Introduction by Leon Edel. Boston, MA: Houghton Mifflin Co.
- James, Henry (1979) *The Sacred Fount*. With an Introductory Essay by Leon Edel. New York: Grove Press.
- James, Henry (1987) *The Complete Notebooks*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- James, Henry (1990) *Complete Stories 1864-1874*. New York, NY: The Library of America.
- James, Henry (1996) *Complete Stories 1898-1910*. New York, NY: The Library of America.
- James, Henry (1999) *Complete Stories 1874-1884*. York, NY: The Library of America.
- Kelley, Joyce E. (2010) „Virginia Woolf and Music”, in Humm, Maggie (ed.) *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 417–436.

Korda Eszter (2005) *Ecset és toll: Az Ottlik-próza vizuális narrációja*. Budapest: Fekete Sas Kiadó.

Kosztolányi Dezső (1972) *Hattyú*. Az írásokat gyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.

Kosztolányi Dezső (1974) *Sötét bujócška*. Írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.

Kosztolányi Dezső (1978) *Színházi esték*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.

Kosztolányi Dezső (2007) *Összes novellái*. A szöveggondozás és a jegyzet Réz Pál munkája. Budapest: Osiris.

Kulcsár-Szabó Zoltán (2007) *Metapoétika: Nyelvszemlélet és önreprezentáció a modern költészetben*. Pozsony – Budapest: Kalligram.

Lavignac, Albert (1922) *Le Voyage Artistique à Bayreuth*. Paris: Delagrave.

Mann, Thomas (1965) *Wagner és korunk: Írások, elmélkedések, levelek*. Ford. Keszi Imre. Budapest: Zeneműkiadó.

Pater, Walter (1986) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Edited with an Introduction by Adam Phillips. Oxford – New York: Oxford University Press.

Pynchon, Thomas (1975) *Gravity's Rainbow*. London: Picador.

Simon, Claude (1972) „La fiction mot à mot”, in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*: 2. Pratiques. Paris: 10/18, 73–97.

Stravinsky [Igor F.] (1962) *In Conversation with Robert Craft*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Sykes, Stuart (1979) *Les romans de Claude Simon*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Szegedy-Maszák Mihály (1994) *Ottlik Géza*. Pozsony: Kalligram.

Szegedy-Maszák, Mihály (2008) „‘Unheard melodies and unseen paintings’: The sister arts in Romantic fiction”, in Gillespie, Gerald – Manfred Engel – Bernard Dieterle (eds.) *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 53–68.

Tandori Dezső (2002) „In mem. P. J. (VI/II. rész) Nyitottság és ismeret”, *Vigilia* 67: 110–112.

Tandori Dezső (2004) „Ottlik, a festő”, *Balkon*, 12. 3: 4–8.

Tintner, Adeline R. (1986) *The Museum World of Henry James*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Trollope, Anthony (1883) *Autobiography*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.

Woolf, Virginia (1965) *The Voyage Out*. London: The Hogarth Press.

Woolf, Virginia (1979) *The Diary. Volume I: 1915-1919*. Introduced by

Quentin Bell. Edited by Anne Olivier Bell. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Woolf, Virginia (1980) *Leave the Letters till We're Dead: The Letters. Vol. VI: 1936-1941*. Editor: Nigel Nicolson. Assistant Editor: Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press.

Woolf, Virginia (1981) *The Diary. Volume II: 1920-24*. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Woolf, Virginia (1986) *The Essays. Vol. 1. 1904-1912*. Ed. Andrew McNeillie. San Diego – New York – London: Harcourt Brace Jovanovich.

Woolf, Virginia (2002) *Melymbrosia*. Edited with an Introduction by Louise DeSalvo. San Francisco: Cleis Press.

Az első szótól az utolsóig Regényművészet és íráskultúra

Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge (Novalis 1960–2: 412).

„Mindenütt a föltétel/fönntartás nélkül keressük, és mindig csak dolgokat találunk”. Fordításom nemcsak gyarló, de egyenesen félrevezető, hiszen a németben a keresés és a találás szembeállítását az „Unbedingte” és a „Dinge” szójátékkal kiemelt ellentéte is erősíti. A választott jelmondat talányosságát a cím nem, de gondolatmenetem remélhetőleg csökkenti. Cím és szöveg között nem annyira kapcsolat, mint inkább feszültség sejthető, noha e tanulmány harmadik részében meg fogom ismételni a címet, melynek lényegéből fakad, hogy olyan rejtvényt adhat föl, amelyre nincs egyértelmű megfejtés, mégis azt remélem, talán a továbbiak közelebb visznek a jelentéséhez.

1. Szóbeliség és íráskultúra

Noha beszéd és írás viszonyáról sokféle véleményt fogalmaztak meg, e bonyolult kérdéskört ezúttal kétféle fölfogás szembeállítására próbálom egyszerűsíteni. Elvonatkoztatásaimnak kizárólag az a célja, hogy esetleges kiindulópontként szolgáljanak egy olyan vizsgálódáshoz, amelynek megkülönböztetett jelentősége lehet akkor, ha az íráskultúra szerepét kívánjuk mérle-

gelni a regény művészetében. A regényírást általában szembeállítják a szóbeliséggel. A „phonocentrisme” bírálatáról, amelyet Derrida körvonalazott *De la grammatologie* című könyvében, megállapították, hogy „szorosán összefügg a rabbinikus hagyománnyal, amely egyedül az írásban rögzített törvényt, a Tórát tekinti kényszerítő erejűnek” (Borchmeyer 2007, 40). Ez az örökség „a nem kánoni irodalom egészét szisztematikus felejtésre ítélte” (Assmann 1999, 120), s erősen különbözik Pál apostoltól, aki a Korinthusbeliekhez írott második levelében így fogalmaz: „a betű megöl, a lélek pedig megelevenít” (Új Testamentom 1938, 187). E szavakat különösen sokat idézték a protestánsok – még Wilhelm Furtwängler is az *Újszövetségre* utalt vissza 1941-ben, amidőn egy följegyzésében „farizeusoknak és írástudóknak” nevezte a leírthoz ragaszkodó értelmezés híveit (Furtwängler 1996, 220).

Az ó- s középkorban a magasnak nevezett kultúrában is meghatározó jelentőségű volt az ars memoriae, „a retorika részét alkotó eljárás, mellyel a szónok képes volt emlékezetének javítására” (Yates 1966, 2), s „a nyomtatás térhódítása volt fatális hatással erre a művészetre, megfosztva látszólagos lényegi létezőkétől” (Roubaud 2007, 40). A tizenhatodik században, részben Erasmus és Melanchton ösztönzésére, majd a puritánok hatására, „a memoria kirekesztődik a retorikából, s ez azt jelenti, hogy az emlékezet művelése (artificial memory) érvényét veszíti, és az ismétlés vagy a kívülről megtanulás lesz az egyetlen javasolt ars memoriae” (Yates 1966, 231). A tizennyolcadik századtól viszont a szóbeliség ismét fölértékelődik, és megsokasodnak a lejegyzéssel emelt kifogások. Hangoztatói gyakran a zenére hivatkoznak. Jean-Jacques Rousseau a következőképpen érvel: „Az írás, melynek látszólag rögzítenie kellene, valójában (precisément) megváltoztatja a nyelvet, nem a szavait, de a szellemét (génie); a pontosságot iktatja a kifejezés helyébe. Amikor beszélünk, érzéseinket, amikor írunk, eszméinket közvetítjük. Íráskor arra kényszerülünk, hogy minden szót a közmegegyezéshez idomítsunk; a beszélő viszont hangnem révén változtat azon, ami elfogadott, tetszés szerint határozza meg azt; kevésbé

törekszik világosságra, inkább lendületes. Az írott nyelv nem sokáig tudja megőrizni a beszéltnek az elevenségét.” Az írást Rousseau a fonológiai elemzés eredményeinek rögzítéseként fogta fel; ezt nevezte „voix”-nak. A beszédnek a „son” az alkotórésze, mely a hang színét és magasságát is magában foglalja. A bölcselelő egyik példája elgondolkasztó: arra hivatkozott, hogy az iróniának nincs nyoma a lejegyzésben (Rousseau 1993, 73), s ezt azzal magyarázta, hogy az írás elfedi a nyelvet, ahogy a zene lejegyzése is meghamisítja a hangzó eseményt. Az éghajlat különbözőségére vezette vissza a nyelvek közötti eltérést, s a francia, angol és német íráskultúrát a keletiek szóbeli kultúrájával állította szembe: „A mi nyelveink írásban értékesebbek, mint beszédben; szívesebben olvasnak, mint hallgatnak bennünket. A keleti nyelvek viszont írásban elveszítik elevenségüket és izzásukat. Ott a jelentés csak félig van a szavakban, a hangsúlyozástól kapja erejét” (Rousseau 1993, 100).

A szóbeliség fölértékelődése minden bizonnyal kapcsolatba hozható a népköltészet megbecsülésével. Vers és próza viszonya mind alkotás, mind befogadás vonatkozásában megváltozott a tizennyolcadik század második felében. A regények elterjedése mintegy szakadást idézett elő az irodalomban, védekezésre kényszerítette a verses költészet híveit. Klopstock azt az igényt fogalmazta meg, hogy „a költészetet az olvasó ne a szemével, hanem hallgatóként, a fülével, egymásutániságban s nem egyidejűségben érzékelje” (Borchmeyer 2007, 55). Rousseau-hoz hasonlóan ő is költészet és zene közeli rokonságára hivatkozott, s a hangjegyvonalást a könyvnyomtatással rokon. Hasonló módon érvelt Herder *Fragmente* (1764–68) címmel ismert sorozatában, azt állítván, hogy az írás az ész nyelve, s ennyiben meghamisítja a nyelv szellemét, tehát ő is „kultúrkritikai mondanó háttéréből” bírálta az írást (Neumer 1978, 49), amiként August Wilhelm Schlegel is, ki elítélte „a halott betű eszközével közlés (Buchstabemittelung) kényelmességé”-t 1803-ban, *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters* címmel tartott előadásában (Schlegel 1964).

„A nép a keresett, eljövendő új Isten.” Manfred Frank szerint Richard Wagner Schelling *Philosophie der Mythologie* című előadásából vont le ilyen következtetést (Frank 2008, 16). A népet szóbeli hagyomány tartja össze, a mítosz, melynek eredeti jelentése „beszéd”. Egy előadást sokan hallgatnak – mint az eposzokat, a görög vagy reneszánsz színműveket –, a könyv ezzel szemben inkább egyéni fogyasztásra ösztönöz. A szóbeliség romantikus dicséretétől lényegében különbözik az olyan eszmény, mely azt sugallja, hogy a leírt zenét látva érzékeljük, szerkezetéről szemünkkel veszünk tudomást. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy e megközelítésre hatással lehetett a néma regényolvasás. Hanslick munkája, a *Vom Musikalisch-Schönen* ezt a vonatkozást tüntette föl alapvetőnek, szöges ellentétben az elhangzó előadás folyamatszerűségével, amely Richard Wagner célkitűzése volt. „Bizonyos értelemben a valódi tolmácsolás (Interpretation) megfordítja a lejegyzést” – állította Adorno egy hátrahagyott munkájában (Adorno 2001, 182), s e jellemzés összhangban áll a *Ring* szerzőjének *Über die Bestimmung der Oper* című, 1871-ben kelt eszme-futtatásával, mely a rögtönzést „minden művészet kezdetének természetes eljárása”-ként határozta meg (Wagner é. n., 142). A romantikától nem volt idegen a föltételezett kezdethez visszatérés igénye s annak hangoztatása, hogy az ihletett művészet voltaképp a rögtönzés egyszerűségében kereshető. Az eredetiség a szokványinak, a korábban már megtörténtnek, a rögzített jelentésnek elutasítását is jelenti. „Stets Gewohntes // nur magst du verstehn: // doch was noch nie sich traf, // danach trachtet mein Sinn” – énekli Wotan Frickával folytatott vitájában, a *Die Walküre* második felvonásának nyitó jelenetében. A *Ring* összetettségét bizonyítja, hogy Wotan elképzelése végül ábrándnak bizonyul. Wagner művészetét minden egyértelműsítés meghamisítja, hiszen munkásságára a „nagy számú következetlenség és kétértelműség” jellemző (Frank 2008, 155). A regényírás és -olvasás széleskörű elterjedését látva, a tetralógia alkotója nem ringatta magát abban az hitben, hogy vissza lehet

térni a szóbeliséghez, vagy akár újra megvalósítható költészet és zene egysége. Carl Dahlhaus éles elmével jegyezte meg, hogy „Wagner inkább lerombolta, mintsem föltámasztotta a mítoszt, pontosabban azért támasztotta fel, hogy azután lerombolja” (Dahlhaus 1971, 111).

Fönntartásai a lejegyzettel szemben elsősorban annak érzékeltetésére szolgáltak, hogy a mű sosem a leírttal azonos. Cosima 1870. december 4-én kelt följegyzésében található a zeneszerző-költőnek a következő okfejtése: „Mit ér a leírt dolog az inspirációhoz, a lejegyzés a rögtönzéshez képest; a kottairást a konvenciók bizonyos szabályai kötik, míg a fantáziálás szabad, határtalan; és az a félelmetesen nagy Beethovenben, hogy az utolsó vonósnégyeseiben rögzíteni tudta a fantáziálást, amire csak a legeslegmagasabb rendű művészet lehetett képes” (Wagner 1983, 79). A nagy művészet lejegyezhetetlen és elolvashatatlan. Ez a gondolat erősen hatott a prózaírókra. Proust fő művének abban a részletében is kísért, mely Beethoven négy (op. 127., 130., 131. és 132.) vonósnégyesét annak bizonyítására hozza szóba, hogy „az utókor számára írt műveket csak az utókornak kellene olvasnia” (Proust 1: 522). Ezt az okfejtést talán éppen Wagnernek a cisz-moll darabról, mint „befelé látó szem” és „legbelső álmokép” megnyilvánulásáról írt sorai ösztönözheték (Wagner é. n. 96-97). Azért lehet ennek megkülönböztetett jelentőséget tulajdonítani, mert olyan regényről van szó, amely Wagner vezérmotívumos szerkesztését úgy próbálja lefordítani a regény nyelvére, hogy idézeteivel szüntelenül föl hívja a figyelmet arra, milyen sokoldalú és több évszázados hagyományú íráskultúrára támaszkodik.

Wagner a lejegyzést utólagosnak vélte az alkotáshoz képest. 1871. június 23-án a következő kijelentést tette: „fantáziáláskor meggy minden, mint a karikacsapás. De amint le akarom írni, nincs már az ujjamban” (Wagner 1983, 93). A magyar fordítás itt félrevezető, hiszen az eredeti fizikai akadályokra, fogások közbejövételére utal: „da kommen einem die physischen Griffe schon in den Weg” (Wagner 1976, 404). A leírás másodlagos, szükségképpen fogyatékos visszaemlékezés: „Hogy is volt, kér-

dezem ilyenkor, és nem azt, hogy is van, milyennek is kell lennie, hanem hogy is volt, és akkor addig kell keresni, míg az ember újra meg nem találja” (Wagner 1983, 94). Írók is gondolták úgy, hogy a leírás másodlagos a hallott hanghoz képest. „Ritmusra írom *A hullámokat*, nem cselekmény alapján” – jegyezte föl Virginia Woolf (Woolf 1982, 316), s e műve befejezésekor így jellemezte az alkotás folyamatát: „csak botorkáltam a hangozom, vagy valamilyen beszélő után” (Woolf 1983, 10).

A *Meistersinger* első fölvonásában Walter von Stolzing fejből rögtönöz, miközben a Stadtschreiber táblára rója a hibákat. Sachs utóbb némi útbaigazítást ad a lovag számára, majd részben le is jegyzi a dalt, amelyet Walter megálmodott. Amikor a záró jelenetben Beckmesser éneklés közben „lopva előhúzza a lapot”, amelyre Sachs írt Walter éneke alapján, a Stadtschreiber avatatlanságot árul el az ars memoriae hagyományában, mely Arisztotelésznek a középkorban *De anima* címmel ismert munkája, pontosabban annak *De memoria et reminiscencia* című függeléke, az ismeretlen szerzőtől származó *Ad Herennium*, Cicero művei közül a *De oratore*, Quintilianus, Augustinus, valamint Albertus Magnus és Thomas Aquinas nyomán alakult ki (Yates 1966, 61–81). Ez az örökség erkölcsi jelentéssel ruházta föl az ars memoriae-t – mint azt Hans Sachs kortársának, Johannes Romberchnek 1520-ban megjelent *Congestorium artificiosae memoriae* című értekezése is bizonyítja. Beckmesser gyenge emlékező képessége tehát erkölcsi fogyatékosként is értelmezhető.

A Stadtschreiber kudarca az általa eltulajdonított kézirat részint a lejegyzett és megszólaltatott közötti különbségre, másfelől a félreolvasás lehetőségére emlékeztethet. „A nemesi beszéd és halláskultúra áll itt szemben a polgári írás- és olvasáskultúrával” – ahogyan egy német irodalmár megállapította (Borchmeyer 2008, 54). A mesterek mintegy fordított sorrendet állítanak föl: először az írás, azután a mű. „Da sind nur die Namen.” Ezek Sachs inasának, Davidnak a szavai. A Kothner által föl olvasott leges tabulaturae, vagyis előzetes szabályok határozzák meg, mi a mestermű. „Sieben Fehler gibt er Euch

vor.” El lehet töprengeni azon, vajon nincs-e itt összefüggés „a hűségnek alapvetően előnytelen mellékjelentése”-vel a *Ringben*, vagyis azzal, hogy „szabadság és természet, illetve szerződés, hűség, tulajdon és törvény jelentéstani köre egymással határozottan (direkt) szembe van állítva” (Frank 2008, 65, 68). Katharina Wagner 2007-ben bemutatott *Meistersinger* rendezése egy tekintetben voltaképp megfelel a mű szellemének. Azáltal, hogy Walter kívülállóból a Kulturindustrie népszerű csillagává alakul át, Beckmesser pedig hivatalnokból „Performance-Künstler” lesz (Levin 2008, 267), ez az átértelmezés is leírt és megvalósult távolságra hívja föl a figyelmet.

Ismeretes, hogy nemcsak a romantika korában, de a huszadik században is volt kísérlet visszatérésre a szóbeliséghez. A nyomtatott betűtől eltérő közegek (médiák) nemcsak az avantgárd-ban, nem is kizárólag a versírásban, hanem a regényírásban is éreztették hatásukat. Különösen a francia irodalomra érdemes hivatkozni, ahol az írott és a beszélt nyelv az idők folyamán nagyon eltávolodott egymástól – például a „passé simple” csak az íráskultúrában volt használatos. Queneau és Céline a beszélt nyelvet vette alapul, olykor az argot-t is föl idézve. A „megindultságot csak a beszélt nyelven keresztül lehet megragadni és közvetíteni (transcrire)” – ahogyan Céline írta 1955-ben megjelent szövegében, talán álkomolykodóan is célozva arra, miféle vélekedés terjedt el műveiről, nyilvánvalóan nem alaptalanul (Céline 2008, 25). Beckett egy általam más alkalommal (Szegedy-Maszák 2002, 99–100) idézett, 1937-ben németül írt levelében a nyelv tönkretételét hirdette meg célként, egy angol nyelvű levelében pedig „alapvető hangok” megszólaltatásaként jellemezte munkáit (Beckett 1984, 109). Aki meghallgatja azt a hanglemezt, amelyen Joyce az „O // tell me about // Anna Livia!” kezdetű részletet olvassa, könnyen arra következtethet, hogy a *Finnegans Wake* elmondandó szöveg, sőt az „Aeolus” fejezet egy részletének mintegy négy pernyi fölvétele azt sugallhatja, hogy akár az *Ulysses* is ilyen befogadást igényel. Hasonló lehet egy olvasó véleménye Gertrude Stein műveiről, különösen ha ismer fölvételt az író hangjáról. Az

„ellenséges viszony költészet és a tömegek között a nyomtatásra vezethető vissza, melynek következtében a költészet elvesztette ’rugalmasságát’, túlzottan a szemre van utalva”. Virginia Woolf vélhetően a saját írásmódjának kialakításakor is ezt az amerikai irodalmártól 1920-ban idézett fölvetést (Woolf 1988, 167) tartotta irányadónak, hiszen a költészet nyelvéhez közelítette prózáját. A *The Waves* szereplőinek magánbeszédeit következetesen a „mondta” szó vezeti be, s több jelentős huszadik századi regényírónál is létjogosult lehet a hangos olvasás. Ha valaki hallotta Robert Pinget valamelyik fölolvását, könnyen juthatott arra a következtetésre, hogy e szerzőnek színpadra írt és regényszerű alkotásai egyaránt hangos előadást igényelnének – akár Beckett vagy Marguerite Duras hasonló műfajú alkotásai.

Nem könnyű kérdés, vajon mi lehet a szóbeli előadás és az íráskultúra viszonya a hangrögzítés időszakánál korábban keletkezett elbeszélő műveknél. Dickens regényeinek némely részlete közelít a blank verse határához. Ez az író fiatal korában rendszeresen föllépett színészként, és később is sok fölolvást tartott. Műveiben jól érzékelhető az élő előadás nyoma. A szöveg, a szóbeli elmondás írott utánpótlása sok szerzőnél megfigyelhető – nemcsak Mark Twain vagy Mikszáth, de akár Henry James vagy Krúdy egyes alkotásaira is lehet gondolni. Számtalan az olyan mű, amelyben valaki egy történetet hallgatóknak mond el. A betét bevezetésének e módja kivételesen erős megszokás. E. T. A. Hoffmann *Prinzessin Brambilla* (1820) című hat fejezetes történetének harmadik fejezetében az elbeszélő arra kéri olvasóját, „hallgasson meg” egy történetet Ophioch királyról és Liris királynéről (Hoffmann 1985, 816). „Fölhatalmazom arra, hogy hangosan fölolvassa őket az estélyein!” – írta Henry James egyik nőismerősének, a leveleiről 1882-ben (James 1920, 1: 94). „Hamisítatlanul az ő rendkívüli, hatalmas hangját halljuk” – írta Virginia Woolf 1920-ban, amikor az első válogatás megjelent James levelezéséből (Woolf 1988, 204). 1897-től James gépbe mondta regényeit s elbeszéléseit. Nem tévednek azok az irodalmárok, akik kései írásmódját, sok közbeékel

megjegyzéssel bonyolított mondat szerkesztését a szóbeli megfogalmazással hozzák kapcsolatba.

Szóbeli és íráskultúra kettőssége különös hangsúllyal vetődik föl a gyarmatosítás utáni korszakban. „Elárultam anyámat, mivel nem a szóbeliség költője, hanem író lettem, az általa nem ismert angol nyelven” – nyilatkozta Naruddin Farah (1945–) szomáliai regényíró 1998-ban (Casanova, 359). *Gyerekkorom tudathasadása* című szövegében megemlíti, hogy noha szomáli az anyanyelve, kora fiatalságától arabul és angolul olvasott. Előbb arabul írt, majd Cape Townba átköltözve az angolra váltott át, mert e nyelvnek gazdagabb az íráskultúrája. Némileg más helyzetben alkot Seamus Heaney. „Ír nemzeti háttérből származván és északi katolikus iskolában nevelkedvén, megtanultam az ír nyelvet és olyan művelődési és eszmei környezetben éltem, amelynek alapján jog szerint e nyelvet kellene beszélnem, noha megfosztottak tőle” (Beowulf 2001, xxiv). A későbbiekben azonban kénytelen volt fölismerni, hogy nem tudta függetleníteni magát a Hiberno-English íráskultúrától. Bő fél-évszázaddal korábban hasonló örökség nyomta rá a bélyegét Joyce munkásságára. „Nem angolul írok” – állította (O'Connor 1967, 107). E szavait figyelmeztetésként is lehet olvasni. Az *Ulysses* szerzője voltaképp idegen nyelvként használja az angolt, a *Finnegans Wake*-ről pedig szinte közhely azt mondani, hogy több nyelv alapján kitalált jelrendszert érvényesít.

2. Nemzeti irodalmak íráskultúrája

Egy nemzetieskedéstől nem egészen távoli francia szerző jutott arra a fölismerésre, hogy ha valaki gyarmatosított kultúrában él, „csakis a gyarmati beszédmódban (idiome) írhat” (Casanova 2008, 369). Noha talán túlzás azt hangoztatni, hogy „Kafka életműve olvasható úgy, mint a letagadott jiddisből készített fordítás” (Casanova 2008, 382), hiszen e prágai szerző tudtommal nem beszélt jiddisül, lehet azzal érvelni, hogy *A per* azért

készült németül, mert e nyelv íráskultúrája összehasonlíthatatlanul gazdagabb. Celan Hölderlin, Nietzsche, George, Rilke és Trakl örökségéhez is kapcsolódott. Miért döntött úgy Márai, hogy nem próbál német nyelvű íróvá lenni? Hihetőleg azért is, mert úgy vélte, elég bőséges és sokoldalú magyar íráskultúrából meríthet ösztönzést. Akár még azt a kérdést is föl lehetne tenni, nem hasonló okból ír-e Kertész Imre magyarul. Annyi bizonyos, hogy a *Szindbád hazamegy* aligha jöhetett volna létre más nyelven.

Regényt lehetetlen számottevő íráskultúra, művelődési örökség nélkül létrehozni. Erre is célzott Henry James, amidőn így érvelt: „Az a tanulság, hogy művészet csak ott virágzik, ahol mély a talaj, meglehetősen sok történelemre van szükség ahhoz, hogy némi irodalom létrejöhessen, összetett társadalmi gépezet hoz lendületbe egy író” (James 1967, 23). N. S. Naipaultól Salman Rushdie-ig és Milan Kunderáig egy sor regényíróról föl lehet tételezni, hogy azért is döntött úgy, hogy nem az anyanyelvén ír, mert a választott nyelv íráskultúráját kifinomultabbnak találta. Régebbi korban is létezett távolság beszélt nyelv és íráskultúra között. Az európai országok tekintélyes részében volt olyan időszak, amelyben az írás a latin nyelvhez kötődött. Ismeretes, hogy egykor a magyar művelődési intézmények is efféle kétnyelvűsége neveltek.

Jean-Jacques Rousseau nyilván nem a legkorábbi szerző, ki énekelt szöveggé határozta meg a korai költészetet és föltételezte, hogy a próza mindenütt később, a néma olvasás elterjedésével alakult ki. Mérlegelvén a tizenhatodik századi prózát, Virginia Woolf a francia íráskultúráat az angolnál fejlettebbnek minősítette: „szemlátomást egy korszak választja el Sidney-t Montaigne-től. A franciák felnőttiségéhez képest az angolok még gyerekek” (Woolf 1994, 46). Kafka „a nagy tehetségekben gazdag” német irodalomhoz képest, a cseh kultúra példájából kiindulva igyekezett kijelölni a „kis irodalmak jellemzői”-t. „Kis témák”-ról és „a politikával való összefüggés”-ről tett említést (Kafka 1983, 151-154), mintegy föltételezve, hogy a „kis népek”-nek kevesebb esélyük lehet öntörvényű művészet létre-

hozására. Hasonló szembeállításhoz folyamodott Itamar Even-Zohar, aki úgy vélte, a középkori Európában „a központot a latinul fogalmazás tartotta ellenőrzése alatt, míg az ugyanekkor keletkezett, helyi nyelvű (akár írott, akár szóbeli) szövegek peremen levő tevékenység részei voltak.” A későbbi időszaknál így jellemezte központ és peremvidék kettősségét: „A korábban kialakult, olyan nemzetekhez tartozó kultúrák, amelyek tekintélyük vagy közvetlen uralmuk révén hatottak más nemzetekre, a fiatalabb kultúrák forrásai lettek” (Even-Zohar 1990, 24). Hozzá hasonlóan mások is arra a meggyőződésre jutottak, hogy elsősorban a „kisebb irodalmak” kényszerülnek fordításra, sőt az a vélemény is megfogalmazódott, mely szerint „a 'kis' irodalmakban sokszor a fordítók a leginkább öntörvényű írók” (Casanova 2008, 455). Even-Zohar szembeállítása a Kafkánál is kiélezettebb: a „fiatal” irodalmakat nemcsak „peremvidéki”-nek, de egyenesen „gyengé”-nek nevezte. Az ő megítélése szerint a „nagyobb”, „független” irodalmakban a fordítások „peremvidéki”, míg a „kisebb”, „függő” irodalmakban „központi” szerepet játszanak (Even-Zohar 1990, 47–49, 79–80). A „központi” és „központon kívüli (excentrique)” (Casanova 2008, 388) szembeállításnak tehát az a lényege, hogy az utóbbi jelzővel minősített csoportban a fordítás teremti az íráskultúrát. A magyar kultúrában főként versírók foglalkoztak más nyelvű alkotások átültetésével. Talán nem torzítok, ha megkockázatom a föltevést: a prózai fordítást máig kevesebbre becsülik, és hihetőleg ezért is hatott kevésbé a külföldi regényművészet a magyar íráskultúrára.

1973-ban Franciaországban 52,2 új könyv esett százezer lakosra, míg az Amerikai Egyesült Államokban csak 39,7 (Casanova 2008, 36), holott az angol nyelvterület már akkor is lényegesen nagyobb piacot jelentett. Sejtésem szerint a tizenkilencedik századra az angol íráskultúra mérete nemcsak elérte, de talán meg is haladta a franciát, noha egy 1987-ben az Egyesült Államokban megjelent könyv szerint az irodalom megbecsültsége még a huszadik század második harmadában is Franciaországban volt a legmagasabb (Clark 1987). A szigetországban

a gótikusnak nevezett prózai románcok indították el a tömeges olvasást; Agnes Maria Bennett *The Beggar Girl and Her Benefactors* című hét kötetes művét 1797-ben a megjelenés napján kétezren vásárolták meg (Woolf, 303). Később ponyvának nem minősíthető alkotások is széles közönségre találtak. A *Waverley* című eredetileg névtelenül megjelent regény 1814-ben ezer, 1836-ig az akkor körülbelül tizennégy millió lakosú Angliában már negyvenezer példányban jelent meg. 1863-64-ben a mintegy húszmillió országban olcsó („sixpenny”) kiadásban egymillió ötvenegyezer példányban adták el Scott műveit. Ez a siker kivételesnek mondható, hiszen Jane Austen regényei közül a *Pride and Prejudice* 1813-ban és 1817-ben megjelent kiadásairól nincs adat, csak az 1833-ban forgalomba került harmadik kiadásról tudható, hogy kétezeröttszáz példányban vásárolták meg. Lehetne arra gondolni, hogy ebben az időszakban már minden prózai mű kelendőbbnek számított a versenél, de az ilyen föltevést legalábbis árnyalja, hogy Byron *The Corsair* című költeménye 1814-15-ben kilenc kiadást ért meg, huszonötezer példánnyal (Clair 2004, 636, 643, 578–579, 587). Sajnálatos, hogy tudtommal a könyvtörténet divatja még nem érte el Magyarországot, és így nem áll elég adat rendelkezésre ahhoz, hogy átfogóbbnak nevezhető képet alkothassunk az olvasás mértékéről.

Miként kapcsolódott be egy jelentős író abba az íráskultúrába, mely a műfaj virágkorában a legtöbb regényt hozta létre? A könyv- és kiadástörténeti munkák szűkössége miatt e kérdésre legfőljebb igen szerény mintavétellel, afféle esettörténet vázlatával lehet választ keresni. Anthony Trollope (1815–1882), a tizenkilencedik század egyik legsikeresebb, legtermékenyebb és az olcsó kiadások, valamint a sok képernyős feldolgozás következtében ma is nagyon népszerű regényírója 1878-ban fejezte be azt az önéletírását, amely kivételesen sokat árul el a mesterség elsajátításáról. Noha az író ügyvédként dolgozó apjának anyagi helyzete korántsem volt mindig elsőrendű, Trollope hét éves korától Harrow híres magániskolájába járt. Apja készítette föl a tanulmányaira: „reggel hat órakor mellé

kellett ülnöm, s míg ő borotválkozott, a latin nyelvtan szabályait kellett fölmondanom vagy a görög ábécét” (Trollope 1883, 25). Egyik bátyja Oxford, a másik Cambridge egyetemére irakozott be, ahol akkoriban még angol irodalmat nem, csak ókori görög és latin szerzőket tanítottak. A harmadik fiú anyagi okok miatt már nem mehetett egyetemre, de tizenkilenc éves korára így is kiválóan megtanult latinul. Élete végéig rendszeresen olvasta a római auctorokat, és műveiben sűrűn folyamodott latin idézetekhez. Élő idegen nyelvre nem tanították. A brit oktatási rendszer is okozta, hogy Viktória királynő uralkodása idején a francia vagy német nyelvű regényírásnak vajmi kevés hatása volt az angol íráskultúrára. Balzac és Flaubert ösztönzése lényegében Henry James, az angolra fordított oroszoké – Turgenyev kivételével – talán csak Virginia Woolf föllépése idején vált igazán számottevővé. James kiválóan tudott franciául, és francia tárgyú cikkeiből 1878-ban *French Poets and Novelists*, 1884-ben *A Little Tour in France* címmel kötetet is adott ki. Virginia Woolf az Angliába költözött Samuel Koteliantskytól (1882–1955) tanult oroszul az 1920-as évek legelején, majd az ő közreműködésével fordított oroszról, követve Constance (lánynevének Black) Garnett (1862–1946) példáját, aki a Bloomsbury csoport egyik fiatalabb tagjának, a regényíró David Garnettnak volt édesanyja, és orosz szerzők – így Turgenyev, Dosztojevszkij és Csehov – műveinek átköltésével döntő hatást tett az említett értelmiségi és művészi közösségnek az ízlésére.

A tizenkilencedik századi Angliában a német nyelv tudása főként az értekező prózairókra korlátozódott; Carlyle lefordította Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* című regényét és tanulmányokat közölt német romantikusokról. A jelentős regényírók közül egyedül George Eliot olvasott németül. Hasonló bezárkózás jellemezte a franciákat: az ő regényírásuk is kevésbé vett tudomást az angol nyelvűről, inkább csak Scott művei hatottak szélesebb körben. Flaubert kicsúfolta őket az 1876-ban befejezett *La Légende de Saint Julien* című „mesé”ben. A fordításnak csak német nyelvterületen volt jelentős piaca. A franciául és angolul is kiválóan beszélő Fontane német

költemények szintjére emelte fordításaival a skót balladákat – az *Archibald Douglas* és a *Tom der Reimer* ma is él Carl Loewe megzenésítésében.

Az írás az angol középosztályban sokszor örökségként szállt a család tagjaira. Trollope anyja 1832-ben amerikai tartózkodásáról beszámoló könyvvel aratott sikert. Az író egyik bátyja is kiadott saját maga készítette műveket, sőt egyik nővére is megjelentetett egy történetet nevének föltüntetése nélkül. A gyermek íráskészségét nyilván fejlesztette, hogy tizenöt éves korától tíz évig naplót vezetett. Milyen minták ösztönözheték? Korán jutott arra a következtetésre, hogy a *Pride and Prejudice* „a legjobb angolul írt regény”, és e nézetén csak részben módosított, miután másodszor is elolvasta az *Ivanhoe*-t (Trollope 1883, 49).

1834-ben Trollope-ot fölvetették az angol posta alkalmazottjai közé. Vizsga helyett Gibbon nagy történeti munkájából négyöt lapot másolt le, hogy lássák a kézírását. Hét évig dolgozott a londoni Főpostahivatalban, majd 1841-ben postai felügyelői írnoki állást kapott Írországból. 1859-ig maradt e szigeten. Ez az állás állandó utazást igényelt, az írországi élet pedig arra ösztönözte, hogy érdeklődjék a vadászat iránt. E két tevékenységnek hatására látott hozzá első regényének elkészítéséhez. 1848-ban jelent meg második munkája e műfajban. A *The Times* néhány mondatos híradást közölt róla, melyben „közönséges”-nek minősítette. A 375 kinyomott példányból 140-et vásároltak meg, s a kiadó veszteséget könyvelhetett el (Trollope 1883, 81).

Trollope pályafutása annyiban jellemző a környezetrajzot hangsúlyozó, történeti értelemben realista igényű regényírásra, hogy az írói fölkészülést kifejezetten segítette a foglalkozása. Fontane említhető másik jellemző példaként, aki gyógyszer-árúsítóként és hadi tudósítóként szintén széleskörű ismereteket szerzett különböző társadalmi rétegek életkörülményeiről és beszédmódjáról. Trollope első regényei általánosan elfogadott műfajváltozatokat képviseltek: előbb az írországi „couleur locale” megjelenítésére törekedett, majd történelmi regénnyel próbálkozott – lényegesen kevesebb művészi sikerrel, mint né-

met kortársa, aki vele egy évben született, de sokáig nem regényszerű műveket írt. 1851-ben Trollope azt a föladatot kapta, hogy ellenőrizze a postai szolgáltatások megbízhatóságát. Írország után Angliát is be kellett utaznia lóháton. A székes-egyházáról híres, Constable festményein sokszor megjelenített Salisbury-ben jutott arra a gondolatra, hogy az angol vidékről készít regényeket. A Bassetshire nevet adta az általa hat műben megidézett világnak. A maga korában e sorozat annak is köszönhető népszerűségét, hogy időszerű kérdéseket érintett, például ráirányította a figyelmet anyagi visszaélésekre és a sajtó romlottságára, de e kötetek máig széles körben olvasottak, elsősorban a korabeli angol lakosság sokféleségét képviselő szereplők fölvonultatása miatt. 1865-ben újabb hat részből álló, az egyik főszereplő neve után *Palliser* regényeknek nevezett sorozatot indított, amelynek az angol politikai berendezkedés áll a középpontjában. A fűzészerűség a maga korában újszerűnek számított. E köteteket szerzőjük már jórészt vonaton írta. Magasabb beosztásba kerülve, asztalt vitt magával és a vasúti kocsiban róta a sorokat. Amikor a tengerentúlra, Észak- és Közép-Amerikába, majd Ausztráliába és Új Zélandra is eljutott, e célra csináltatott hordozható íróasztalon dolgozott. A két sorozat megírásakor „a jellem előrehaladása (progression)” foglalkoztatta; azt kívánta látni, „miként hatnak az évek és a változó körülmények” az egyes szereplőkre (Trollope 1883, 290). 1859-ben azután Angliába helyezését kérte. Ugyanebben az évben Thackeray folytatásokban közölte egyik regényét az akkor indult *Cornhill Magazine* hasábjain. A folytatásos közlésnek (a franciáknál e műfajnak „roman-feuilleton” a neve) előnye, hogy a szerző a fejezetes osztáson kívül másik tagolást is érvényesíthet. A hátrány közismert: az író könnyen engedhet a kísértésnek, hogy ne egészében tervezze meg a művét. Mikszáth regényeinek laza fölépítésére éppúgy lehet hivatkozni, mint Dickens, Thackeray, Mrs. Gaskell hirtelen bekövetkezett halála miatt befejezetlenül maradt regényeire.

Trollope és Flaubert számára az írás ugyanúgy mindennapi tevékenység volt a szó szoros értelmében, ám a kettejük munká-

ja közötti párhuzam erre a mozzanatra korlátozódik. Az angol íróknak negyven, egyenként 250 szót tartalmazó lap volt a heti átlaga; húsz számított a legalacsonyabb, 112 a legmagasabb teljesítményének (Trollope 1883, 118). Míg Flaubert mindössze öt, addig Trollope negyvenhét teljes hosszúságú regényt jelentetett meg, nem számítva rövidebb elbeszéléseit és útikönyveit, amelyeket a gyarmati postaszolgálat ellenőrzése során készített. (Regényírásról szólva, nem igazán fontos e szembeállítást azzal a megjegyzéssel árnyalni, hogy a francia szerző színműveket is hátra hagyott, amelyek jelentéktelennek mondhatók.)

Trollope így összegezte az eszményt, amely műveinek megalkotásakor ösztönözte: „Egy regénynek a mindennapi (common) életről humorral élénkített és pátosszal nemesített képet kell adnia. Akkor méltó figyelemre, ha valódi arcképeket vonultat föl. Nem a világ vagy a szerző által ismert egyének, de olyan megalkotott személyek arcképét, akik ismert tulajdonságokkal vannak fölruházva. Véleményem szerint a cselekmény csak eszköz mindehhez” (Trollope 1883, 124). Felfogása jellemző a Viktória-kor regényírásának a legjobb részére – a cselekmény elsődleges szerepének tagadása nyilvánvaló főntartást jelez Wilkie Collins népszerű történeteivel szemben –, és szöges ellentétben áll Flaubert eszményével. Trollope Tiziano, Rubens és Shakespeare példájára hivatkozva állította, hogy nem szegény, ha a művész pénzért dolgozik. Ahogyan írta: „Jövedelemre kívántam szert tenni, amely kényelmes életet biztosít nekem és a családomnak” (Trollope 1883, 107). Önéletrajza végén őszintén az olvasók elé tárta, mekkora összeget kapott egyes regényeiért. Érdemes megjegyezni, hogy viszonylag jelentős anyagi sikert hozott számára a *The Way We Live Now* (1875), mely ma is legkiválóbb művészi teljesítményei egyikének, ha nem éppen egyenesen a legjobb regényének számít. Olyan kegyetlen satíra a pénz és a szélhámosság hatalmáról, hogy szerzője úgy érezte, szabadkoznia kell, mivel az általa fősorakoztatott „vádak túlzottak” (Trollope 1883, 323).

A *Madame Bovary* pöre arra emlékeztet, hogy a francia közvélemény egy része sem vette szívesen, ha egy regényben ház-

ságtörés szerepelt. Fontane két évig hiába keresett könyvkiadót *L'Adultera* című regénye számára, mert 1880-ban a folytatásos közlés sokakat fölháborított. A londoni közönség talán még a berlininél is szigorúbb volt, s az utókor nehezen dönthetné el, a tizenkilencedik századi angol regényíró mennyiben alkalmazkodott a kényszerhez. A *Can You Forgive Her?* (1865) voltaképp megfelel annak a korabeli szabálynak, mely előírta, hogy „az 'erkölcsösség' egy olyan 'erkölcstelenségnek' a színrevitele révén lesz bizonyító erejű, amelyet elutasít és kárhoztat” (Grivel 1973, 276). Az a tény, hogy megjelenésekor Trollope tiltakozó levelet kapott, amiért úgymond megengedte, hogy Plantagenet Palliser felesége, Glencora átmenetileg másik férfihöz vonzódjék, elárulja, miért is késett Emily Brontë regényének elismertsége.

A tizenkilencedik századi angolok lényeges különbséget láttak regény és költészet között. „Az olvasók közmegegyezése szerint a költészet foglalja el a legmagasabb helyet az irodalomban” – írta Trollope (Trollope 1883, 202). Ez a szemlélet a huszadik században sem tűnt el nyomtalanul. Sartre *Mi az irodalom?* című 1948-ban megjelent értekezésében ez olvasható: „A költők olyan emberek, akik nem hajlandók *használni* a nyelvet.” A költő „a szavakat dolgoknak s nem jeleknek tekinti” (Sartre 1964, 17-18). Noha a Viktória-kor regényírói általában eszköznek tekintették a nyelvet, torzítás volna azt állítani, hogy egyáltalán nem figyeltek volna a megfogalmazás módjára. Gibbon hosszú mondataira Macaulay rövid mondatos szerkesztése ellenhatást hozott, és Dickens, Thackeray, Mrs. Gaskell Trollope-hoz hasonlóan ebben az íráskultúrában fejtette ki a tevékenységét. Visszaemlékezéseiben Trollope önbírálatot is gyakorolt: „Mindent legalább négyszer elolvastam; háromszor kéziratban és egyszer kinyomtatva. Sőt, munkáim jelentős részét kétszer is végigolvastam kiszedve. Tudom, hogy ennek ellenére maradtak pontatlanságok – nem csekély, de kifejezetten nagy számban” (Trollope 1883, 169).

Általánosságban megállapítható, hogy a tizenkilencedik századi európai íráskultúrában a regény megőrizte saját eredetének emlékét, amennyiben nem szabadulhatott a ponyvától.

Később ez az örökség veszített hatásából, de korántsem tűnt el nyomtalanul. A huszadik század elején a Henry Jamesszel vitatkozó G. B. Shaw és H. G. Wells, később a Virginia Woolf műveit költői erényeik miatt a regényirodalomból kirekesztő Arnold Bennett és Hugh Walpole, kevésbé éles formában a Gide-del eszmét cserélő Martin du Gard, majd a már idézett Sartre, a Joyce és Virginia Woolf örökségét megtagadó C. P. Snow és William Cooper, később a nouveau roman-t elutasító François Mauriac nézeteiben kísért e hagyomány. Remélem, nem nagyon sértek érzékenységet, ha némileg hasonló felfogás nyomát sejtem Babitsnak Kosztolányiról írt szövegeiben, Szerb Antalnak Joyce-ról megfogalmazott véleményében vagy akár Grendel Lajosnak *A modern magyar irodalom története* című könyvének egy-egy részletében.

A tizenkilencedik században legalábbis hangsúlybeli eltérések voltak a többé-kevésbé zárt nemzeti íráskultúrák között. Lehetséges, az irányadó szokványoktól könnyebben szabadulhatott a németül író szerző, a romantikus versírás nagy vonzóereje és a regényírói teljesítmények viszonylagos ösztövérsége miatt. „Minden a költészet volt. A próza – minden lehetséges formájában – ezután következett” – összegezte iskolai tapasztalatait Fontane (Fontane 1986, 192). Versíróként kezdte pályafutását, és csak ötvenkilenc éves korában jelentette meg első regényét. Ebben a műfajban alkotott munkái lényegesen rövidebbek a korabeli angol regényeknél, nyelvükben jelentős szerepet játszik a metafora, az idézet, sőt fölépítésükben a Wagner ihlette vezérmotívumos szerkesztés ösztönzése is érzékelhető. Fontane rövidebb elbeszélések mestereitől – például Stormtól – megtanulhatta, hogy létezhet átjárás vers és próza között. A *L'Adultera* hőse a második fejezetben tréfásan arról beszél, hogy feleségéről balladát lehetne írni, később pedig idézi Bürger *Lenore* című, ehhez a műfajhoz tartozó költeményét. E regény rendkívül gazdaságos nyelvében jól érzékelhető, hogy szerzője maga is balladákat írt, mielőtt regények alkotására vállalkozott volna. Fontane művei mintegy előrevetítik azt a lehetőségét, amelyet 1927-ben Virginia Woolf így körvonalazott:

„Megeshet, hogy a próza át fog venni – valójában már át is vett – néhány olyan föladatot, amelyet korábban a költészet végzett el” (Woolf 1994, 434). A költői prózának az előzményei természetesen már a tizenharmadik században kimutathatók, majd Novalis, De Quincey, Baudelaire és Mallarmé tevékenységében is jól fölismerhetők. E szerzők közül Virginia Woolf bizonyíthatóan csak az angol szerző műveit tanulmányozta.

A franciáknál a tizenkilencedik század derekán a hihetőség, valószínűség (*vraisemblance*) számított a jó regény fő ismérvének. Valószínűnek számított „az olyan történet, amelynek eseményei alkalmazásokként vagy egyes esetekként megfelelnek olyan maximáknak, amelyeket a megszólított közönség valószínűleg fogad el; ám e maximák, mivel elfogadottak, legtöbbször kimondatlanok maradnak” (Genette 1969, 76). Magától értetődik, hogy csakis egy adott korszakban érvényes megszokásról, tehát történeti jelenségről van szó, „mely csak EGY IDŐRE számít józan észnek (*bon sens*), társadalmilag elfogadott törvénynek” (Kristeva 1969, 212). Abban a korszakban, amikor a hihetőségnek ezek az ismérvei érvényesnek számítottak, az olvasóknak legalábbis egy része természetesnek vélhette őket. Az utókor már óhatatlanul is észreveszi a mesterséges vonásokat e regényekben.

Flaubert és Fontane angol kortársainak jelentékeny része a szenvedélyt a kötelességgel állította szembe. A *Férj és nő* főszereplője, Kolostory Albert nem képes föloldani a kettő közötti feszültséget, és öngyilkos lesz. „Ismét békében akarok élni önmagammal, s ha nem békében, legalább meghasonlás nélkül és nem kétféle arcot mutatva” – mondja a Kemény művénel három évtizeddel későbbi *L'Adultera* hősnője férjének, amikor elhagyja a családját. A *Wuthering Heights* majdnem a szenvedély győzelmét hozza, a *Can You Forgive Her?* a kötelességét. A tizenkilencedik században Emily Brontë regénye a kánon peremén helyezkedett el. Túlzás volna azt hangoztatni, hogy a huszadik század Trollope művét szorította a peremre. Abból, hogy ez nem történt meg, arra lehet következtetni, hogy a regény utóbb sem felejtette el eredetét.

1884-ben, *The Art of Fiction* című tanulmányában Henry James a következőképpen írta körül a korabeli olvasók igényét: „Természetesen ragaszkodnának ahhoz, hogy 'jó' legyen a regény, de e szót a maguk módján értelmeznék, akár a nagyon különbözőképpen érvelő hivatásos bírálók. Egyikük erkölcsös és törekvő jellemeknek őket próbára tevő helyzetekben ábrázolására, másikuk 'szerencsés befejezésre', jutalmaknak, díjaknak, férjeknek, feleségeknek, csecsemőknek, millióknak, függelék-szerű bekezdéseknek és nyájas megjegyzéseknek végső kiosztására hivatkoznék” (James 1964, 52–53). Talán elég az 1902-ben megjelent *The Wings of the Dove* végszavait idézni annak igazolására, milyen egyértelműen tagadta James azt a szabályt, amely a regény ponyvaszerű eredetének rendkívül nagy nyomattal hagyományozódó emléke. Merton Densher és Kate Croy szavaival ér véget a regény:

„– Feleségül veszem, higgye el, egy óra leforgásával.

– Úgy, ahogy voltunk?

– Ahogyan voltunk.

A lány az ajtóhoz fordult, és a fejét rázta:

– Többé sosem leszünk úgy, ahogy voltunk!”

A kevésbé ismert viták közül E. M. Forster és Virginia Woolf nézetkülönbségére talán azért érdemes utalni, mert mindkettejüket a Bloomsbury csoport nevű értelmiségi közösséghez szokás számítani. 1927-ben Cambridge-ben, a Trinity College-ban tartotta Forster azokat az előadásokat, amelyekben a korai huszadik század nevezetes vitájáról azt állította: „Az én előítéleteim Wells oldalára állítanak” (Forster 1954, 163). Virginia Woolf meglehetősen gúnyos mérlegelte írótlátását: „Henry James az emberi lényeken kívül valami mást is hozott a regénybe. Szerkezeteket (*patterns*) alkotott, amelyek noha szépek önmagukban, nem kedveznek az emberiségnek. Forster úr szerint James elhanyagolta az emberi életet s ezért művei nem fognak fönnmaradni. // Ezen a ponton a megátalkodott tanuló talán igényelheti, hogy

megmondják, mi is az 'élet', amelyet olyan titokzatosan fölemlengetnek a regényről szóló könyvekben. [...] Ha egyszer erős és valódi élvezetet okoz a *The Golden Bowl* fölépítése, miért volna ez kevésbé értékes annál az érzelemnél, amelyet Trollope idéz elő, mikor egy hölgyet ír le, amint egy paplakban teát iszik? Az életnek ilyen meghatározása bizonyára túlzottan önkényes" (Woolf 1994, 461).

Trollope művei közül első megjelenéskor hat regény érte el vagy múlt a fölül a háromezres példányt (Trollope 1883, 331–332). Franciaországban „jó vásárnak” (une belle vente) számított, ha egy új regényből három-négyezer példányt vásároltak meg. Egy irodalmár az 1870 és 1880 között kiadott 3239 francia regényt négy csoportra osztotta fel. Szerinte a „polgári” regényt a „félművelt polgárság”, a „népszerűt” a „műveletlen kispolgár és munkásság (prolétariat)”, a „realista vagy naturalista” műveket a „polgári értelmiség (bourgeoisie intellectuelle)”, a „becsületes”, azaz erkölcsre nevelő, szokványosnak bélyegzett köteteket a „művelt polgárság” olvasta. E megkülönböztetések-nél talán több figyelmet érdemel a föltevés, mely szerint „ritka kivételtől eltekintve, valamely regény nem került át egyik társadalmi rétegből a másikba” (Grivel 1973, 51–53).

1866-ban az akkor huszonhárom éves Henry James azt írta Trollope egyik regényéről, hogy olyan érzése támadt, „mintha gyerekeknek írt művet olvasott” volna (James 1963, 175). Virginia Woolf hasonló távlatból jegyezte meg egy Tolsztojról 1917-ben közölt cikkében, hogy „némileg megalázó összehasonlítani *A kozákok* címmel 1863-ban kiadott történetet a vele körülbelül egy időben megjelent angol regényekkel. Mintha szeretetre méltó gyerekek éretlen munkáját vetnők össze felnőtt emberekével. [...] Míg Thackeray és Dickens munkásságának jelentős része távolinak és meghaladottnak látszik, addig Tolsztojnak e történetét mintha egy-két hónappal ezelőtt írták volna” (Woolf 1987, 77). 1925-ben Dosztojevszkij, James és Proust olvasójaként tette azt az észrevételt, hogy a *Middlemarch* „a csekély számú felnőtteknek írt angol regények egyike” (Woolf 1994, 175). Két évvel korábban a *New York Evening Post* közölte azt a cik-

két, amelyben a következő kérdést fogalmazta meg: „*A Bűn és bűnhődés* és *A félkegyelmű* elolvasása után miképpen gondolhatta egy fiatal regényíró a Viktória korabeli regényírók 'jellemait' hitelesnek?” (Woolf 1988, 386). Sőt már 1918-ban annak a meggyőződésének adott kifejezést, hogy a tizenkilencedik század legjelentősebb orosz prózáiról „a regénynek szemlátomást új”, az angolokénál „nagyobb igényű, egészségesebb és mélyebb” felfogását képviselték (Woolf 1987, 273). A huszadik század elején a nagy múltú angol regényirodalom ugyanúgy más nyelvű művek ösztönzésére változott meg, mint ahogyan a magyar költészet Babits és Kosztolányi pályakezdése idején.

Az angliai íráskultúra jellegére lehet következtetni abból, hogy legkorábban és legkönnyebben Turgenyev műveit fogadta be. Bizonyos mértékig kölcsönhatásról is lehet szó. „Megbízható ismeretei voltak az angol irodalomról” – állította *A küszöbön* szerzőjéről George Moore, az orosz szerzővel 1879-ben Párizsban folytatott eszmecsereje után. Tény, hogy Turgenyev több angol író alkotásaiból is merített ösztönzést, még Maria Edgeworth regényeiből is (Phelps 1956, 46, 49). Az értekezők közül George Henry Lewes (1817–1878) – később, 1854-től George Eliot élettársa – már 1839-ben megismerkedett vele, föltehetően német földön. 1847-ben Turgenyev el is látogatott a szigetországba, és 1860-ban ott tervezte meg Bazarov alakját. 1863-ban három alkalommal is elment Dickens fölolvasásaira. Noha ezzel az angol íróval nem, de Carlyle-től Thackeray-ig, Macaulay-től George Eliotig és Trollope-ig egy sor angol íróval megismerkedett, sőt 1870-ben Dante Gabriel Rossetti is fogadta otthonában, majd Skóciában Robert Browninggal és Swinburne-nel is találkozott. Elismertségét mutatja, hogy 1879-ben díszdoktorrá avatták Oxfordban, és 1881-ben vacsorát adtak a tiszteletére. Jellemző módon a prózai „románc” mesterét tisztelték benne; 1869-ben a *British Quarterly Review* „lényegében költőként” méltatta (Phelps 1956, 43–45, 52).

A tizenkilencedik században az angolok és amerikaiak túlnyomó része nem eredetiben olvasta orosz irodalmat. Turgenyev legjelentősebb méltatója, Henry James 1874 áprilisában,

a *North American Review* hasábjain két elbeszélésének német változatáról írt, 1876-ban a *Nation* október 5-én megjelent számának franciából fordította egy költeményét, a következő év április 26-án pedig ugyanebben a lapban ugyancsak francia változat alapján közölt méltatást a *Nov (Őstalaj)* című alkotásról. A két író személyes kapcsolata barátságának is nevezhető, ami nem jelenti azt, hogy Jamesnek ne lettek volna fönntartásai Turgenyev regényeivel szemben; „gyakran hiányzik az építkezés” belőlük – ahogyan egy 1908-ban megjelent fejtegetésében megjegyezte (James 1984, 1072).

Más angol nyelvű szerzők műveiben is lehet érzékelni, mennyire részlegesen mondható az orosz irodalom hatása. George Gissing esetében a tizenkilencedik századi angol regény öröksége és a francia naturalizmus példája, George Moore könyveiben előbb Zola elvei, majd a kelta megújulás szempontjai korlátozták, sőt keresztettk Turgenyev ösztönzését, Arnold Bennett és John Galsworthy pedig jószerivel csak a James által észlelt szerkesztetlenséget valósította meg. „Turgenyev számomra Constance Garnett és Constance Garnett Turgenyev” – írta Joseph Conrad, az a kiváló prózaíró, aki Tolsztojról le-sújtó véleményt hangoztatott, Dosztojevszkij műveinek pedig gúnyos kiferdítését adta *Under Western Eyes* (1911) című regényében. Tolsztoj tevékenységének korai visszhangja el-választhatatlan röpiratszerű műveiben kifejtett tanításainak kisugárzásától. G. B. Shaw és H. G. Wells egyaránt szívesen hivatkozott rá a művészet öntörvényűsége ellen folytatott küz-delmében. Maurice Baring-nek egy kiadó 1903-ban azt állította, Angliában nincs piac Dosztojevszkij művei számára (Phelps 1956, 126–7, 156). Jellemző, hogy e megítélés csak a lélektan föllendülésével változott meg. 1912-ben *A Karamazov-testvé-rek* Constance Garnett által készített fordításával kezdődött el azoknak a műveknek sikere, amelyeknek Virginia Woolf vált avatott méltatójává.

1925-ben *Az orosz nézőpont* című eszmefuttatásában meg sem említette Turgenyevet, föltehetően azért, mert így akarta kifejezésre juttatni, mennyire másként értelmezi az orosz örök-

séget, mint elődei. Egyértelmű változásról mégis egyszerűsítés volna beszélni. 1933. augusztus 16-án kelt naplóföljegyzése arra enged következtetni, hogy utóbb módosult a véleménye. Ezt írta: „A Formáról akarok értekezni, miután Turgenyevet olvastam. [...] A Forma azt jelenti, hogy az egyik dolog megfelelő módon követi a másikat. Ez részben logika. T. újrírta azt, amit már egyszer papírra vetett. Hogy eltávolítsa a lényeg-telen igazságát. D[osztojevszkij] azt mondaná, minden számít. Csakhogy D. nem olvasható újra. [...] Egy jelenetben a lényeg megőrzendő. Honnan lehet tudni, hogy mi ez? Honnan tudjuk, hogy a forma jobb vagy rosszabb D.-nél, mint T.-nél. Kevésbé állandónak látszik. T. úgy véli, az író a lényeget állapítja meg, és a többbit az olvasóra bizza. D. minden lehetséges segítséget és sejtetést megad az olvasónak. T. korlátozza a lehetőségeket” (Woolf 1983, 172–173).

3. Az első szótól az utolsóig

E másik íráskultúrából jött hatásnak azért lehet különös jelentőséget tulajdonítani, mert Virginia Woolf éppúgy kimagaslóan széles körű ismeretekkel rendelkezett az angol, mint Babits és Kosztolányi a magyar íráskultúráról. Rendszeresen írt méltatá-sokat megjelent könyvekről, és kevesek által olvasott műveket is alaposan ismert. Az a meggyőződés vezette, hogy „az irodalom útját sokkal könnyebb a kis könyvekben nyomon követni, mint a nagyokban” (Woolf 1988, 217). Átfogó képe volt az angol próza múltjáról; tizenötödik századi levelezést éppúgy végig-olvasott, mint vidéki papnak tizennyolcadik századi naplóját. Voltak fönntartásai hazájának regényíró megszokásaival szem-ben. Már 1912-ben így jellemezte az angol regényírót: „Ahelyett hogy az egyik tetőpontról a másakra ugornék, nagy gondossá-gal tölti ki a köztes részeket. Ez olykor roppant unalmas. Az összhatás lehangoló” (Woolf 1986, 359). Tisztában volt azzal, amit később Bourdieu irodalmi mezőnek nevezett, s amihez

hasonló fogalmat vezetett be Even-Zohar „polysystem”-ként. Mindhárman tevékenységek hálóját tételezték föl, és nemcsak alkotó és fogyasztó kölcsönhatásával, de elsajátított minták tárházával, intézményes keretekkel, sőt piaccal hozták összefüggésbe az íráskultúrát. Bourdieu a következő meghatározást adta: „A mező helyzetek közötti tárgyas viszonyok hálózata” (Bourdieu 1992, 321). „A mező szerkezete erőik, küzdelemben résztvevő mozgató tényezők és intézmények viszonyának állapota” (Bourdieu 1980, 114).

A tizenkilencedik század második felére a jelentős versek és regények piaca elkülönült egymástól. A *Les Fleurs du mal* a Poulet-Malassis nevű kis cégnél, a *Madame Bovary* viszont Michel Lévy nagy kiadójánál jelent meg. Mindkét mű szerzőjét pörbe fogták, de míg Baudelaire számára kudarcot hozott a per, Flaubert győztesként került ki a támadásokból. „Frédéric érzelmi nevelődése két világ, művészet és pénz összeférhetlenségének fokozatosan előre haladó fölismerése” – ahogyan Bourdieu írta a *L'éducation sentimentale* hősről (Bourdieu 1992). Ilyen feszültség az angol regényírásban a tengeren túlról jött Henry James föllépéséig nem volt érzékelhető. Őt viszont már nem igazán kísérte meg a naturalizmus, melyről Mallarmé Nana bőrének rendkívül érzékletes leírását, „csodálatos vízfestéssel” megjelenítését elismerve annyit jegyzett meg: „Az irodalom azért ennél szellemibb” lényegű (Mallarmé 1945, 871). *The Wings of the Dove* vagy a *The Golden Bowl* metaforákkal bonyolított mondattanának párja nem található a századforduló francia regényeiben, de a korábbi évtizedek angol regényeinek nyelve aligha mérhető Flaubert-éhez.

„Amennyiben az ember pénzt akar keresni a tollával, újságírással, tárcák készítésével kell foglalkoznia vagy színházaknak kell dolgoznia.” Flaubert-nek ez az 1867-ben tett nyilatkozata (Flaubert 1926–1933, 5: 264) éles ellentétben áll Trollope korábban idézett kijelentésével. Franciaországban a tizenkilencedik század második felére a hatalom is elismerte a prózaírás teljesítményeit: Sainte-Beuve a szenátus tagja lett, Georges Sand megkapta a francia Akadémia díját, Flaubert és Taine a becsü-

letrendet. Angliában Virginia Woolfnak még évtizedekkel később is saját kiadót kellett létrehoznia kezdeményező erejű angol nyelvű és más nyelvekből fordított regények megjelentetésére.

Ennek az írónőnek a munkássága nagyon szemléletesen mutatja, mennyire előfeltétele a regényművészetnek az íráskultúra. Adeline Virginia Stephen családi körben, apjának irányításával kezdett írni. Leslie Stephen jelentős értekező volt, s meglehetősen korán úgy döntött, hogy gyerekei közül Virginia lesz az örököse az irodalomban. A fönmaradt és már jórészt közreadott szövegek alapján pontos fogalmat lehet nyerni arról a folyamatról, miként alakult ki a huszadik század első felének egyik hangsúlyozottan eredeti regényírói életműve, mely egyúttal szervesen illeszkedik az angol íráskultúra több évszázados hagyományába.

Virginia Stephen szülei a felső középosztálynak legműveltebb rétegéhez tartoztak. Jellemző apróság, hogy amikor a család 1897. február 27-én ingyen jegyeket kapott *A gésák* című zenés színjáték előadására – a *Pacsirta* szereplői ezt az alkotást tekintik meg –, senki sem volt hajlandó elmenni a Daly's Theatre-be (Woolf 1992, 44). Virginia Woolf íráskészségének kialakulása szempontjából előzménynek tekinthetők Leslie Stephen könyvei, melyeket lánya végigolvasott, sőt Julia Stephen 1883-ban megjelent, *Notes from the Sick Room* című kötete mellett azok a mesék is, amelyeket anyaként a gyermekeinek írt. 1987-ben ezeket is kiadták, azokkal az esszékkel, amelyek tanúsítják, hogy a Stephen családban az igényes fogalmazási képesség fejlesztése hozzá tartozott a mindennapi élethez. 1897-től Virginia Stephen maga is írt meséket és meseszerű rövidebb elbeszéléseket. Ezek összefüggése az anyja által papírra vetett történetekkel éppoly nyilvánvaló, mint későbbi esszéinek kapcsolata Leslie Stephen ugyanilyen műfajú írásaival. Amikor Virginia Woolf olyan műveket méltatott, amelyekről apja is értekezett, mintegy a korábbi értelmezéshez képest alakította a sajátját. A viszony egyszerre különbség és hasonlóság. Tanúsítja azt, hogy a megváltozott kor átértékel – mást emel ki és

hagy említetlenül, egyszerre működik benne az ars memoriae és az ars oblivionis –, egyszersmind cáfolja a föltevést, hogy az úgynevezett modernség szakít a tizenkilencedik századdal vagy általában a „múlt”-tal. Amennyiben az irodalomtörténeti eseményt valamely folyamatosság megszakadásaként lehet fel-fogni, más távlatból ez az „újság” akár felejtés, emlékezetkiha-gyás, hagyományszakadás is lehet az íráskultúrában. Ez teszi érthetővé, hogy „több korszakot is jellemeznek modernként” (Ricoeur 2000, 402). Annyit minden esetre föl lehet tételezni, hogy a modernség és a vele szembeállított múlt egyaránt több-jelentésű olvasásra ad lehetőséget.

Noha Virginia Woolf élesen látta nemcsak Tennyson, de Dickens és Trollope művészetének a korlátait is, 1921-ben, vagyis pontosan abban az időszakban, amikor meglehetősen egyértelműen szakított a tizenkilencedik század közepén mű-ködött angol elődeinek örökségével, azt állította Viktória ki-rálynő koráról, hogy „azoknak az időknél férfiai és asszonyai öt hüvelyknyivel magasabbak voltak a jelenkoriaknál” (Woolf 1988, 299). Miközben 1919-ben a *Times Literary Supplement* számára *Modern regények* címmel írt kiáltványszerű cikkében mintegy hadat üzent azoknak a regényíróknak, akik nem a tu-datára irányították a figyelmet, 1923-ban azt a véleményét fogal-mazta meg, hogy „a jelenkor írójának le kell mondania annak a reményéről, hogy olyan teljességet hozzon létre, amelyet re-mekműnek nevezünk.” 1941-ben megjelent utolsó regényének egyik mondatát előre vetítve, „töredékek korának” nevezte a huszadik századot, és a következőképpen jellemezte legőszin-tébbnek nevezett kortársait: „Nem képesek elbeszélni, mert nem hisznek a történetek igazságában.” Noha meg volt győződ-ve arról, hogy „az egyik nemzedék eszközei használhatatlanok a rákövetkező nemzedék számára”, mert idővel valamely „meg-szokás (convention) megszűnik az érintkezés eszköze lenni író és olvasó között, és akadállyá, fogyatékossgá lesz”, úgy vél-te, a jelenkornak „be kell érnie kudarccokkal és töredékekkel” (Woolf 1988, 355, 359, 431, 434–435). 1937-ben az íráskultúrá-ról a BBC-ben tartott előadásában egyértelműen tagadta, hogy

„jobban írunk s olvasunk, mint négyszáz évvel ezelőtt, amikor nem hallgattunk előadásokat, nem olvastunk bírálatokat, és ta-nulatlanok voltunk” (Woolf 1961, 175).

Lehetséges, az idézett nyilatkozatok voltaképp olyan önellent-mondásra engednek következtetni, amelyet egy francia szerző kiélezett alakban, a következőképpen fogalmazott meg: „Va-lójában, történetileg, a modernizmus, a valódi modernizmus, amely megérdemli e nevet, ellenezte a modernséget (a toujours été antimoderne), vagyis tudatában volt önmaga kétértelmű-ségének, és a modernséget rendellenességként élte meg” (Com-pagnon 2005, 12). Annyi bizonyos, hogy a huszadik század több jelentős művésze s írója tudatában volt annak, milyen veszélyt rejthet magában a korábbi túlhaladásának állandó kényszere. 1950-ben Julien Gracq, a szürrealista prózaíró Lautréamont egyik szófordulatát fölhasználva, a következő megjegyzéshez folyamodott: „a jelenkorban az utolsó omnibusz után futásnak a lidérce kísérti az értelmiséget” (Gracq 1989-1995, 1: 541), har-minc évvel később pedig egyenesen így fogalmazott: „A művé-szet vonatkozásában bizonyosan nincs ok 'haladás'-ban hinni” (Gracq 1989–1995, 1: 541, 2: 748). 1954-ben Wyndham Lewis, a vorticismus nevű avantgárd mozgalom festői és írói képvi-selője „az iparosodás korának természetes eredményeként” jellemezte és a művészi egyéniség, az eredetiség elsikkadásáért okolta az alkalmazkodást „a pillanat erőszakos tanaihoz”, „az előrehaladás kánonjához” (Lewis 1954, 25, 40, 80).

Ha valami általánosabb következtetés levonható Virginia Woolf pályafutásából, az éppen az újítás viszonylagosságá-gának a tudata, mely különösen jól érzékelhető a maradiságot elítélő egyik vitairatának abban a változatában, amely csak az író halála után került nyilvánosságra. 1923. március 28-án a *Cassell's Weekly* közölte Arnold Bennetnek azt a cikkét, amelynek kulcsmondata így hangzik: „A jó regénynek a jelle-mteremtés az alapja és semmi más.” Ez a kitétel Virginia Woolf tevékenységének bírálatoként fogalmazódott meg, s egyúttal el-árulja, milyen keveset értett meg a *The Old Wives' Tale* szerzője Turgenev művészetéből. Válaszának első változatában Virgi-

nia Woolf arra hivatkozott, hogy „Ha valaki olvasta Freudot, tíz perc alatt fölismer olyan tényeket – vagy legalábbis lehetőségeket –, amelyekre szüleink nem gondolhattak.” Amint papírra vetette ezt a mondatot, rögtön kételyét is rögzítette zárójelben: „Ez vitatható állítás.” Kétértelműen jellemezte azt, amit „a jellem olvasása”-nak nevezett: „Egyetlen korábbi nemzedék sem tudott annyit a jellemről, mint a mienk. Nem azt mondom, hogy jobban ítéljük meg a jellemet, mert – sajnos – ez nem következik az előbbiből” (Woolf 1988, 437, 504). Óvatossága emlékeztet Kosztolányiéra, aki hozzá hasonlóan jól ismerte Freud egyes munkáit, és mégis a következő szójátékkal jelezte fönntartását: „A lélektani regény nemcsak reménytelen vállalkozás, hanem erősen regénytelen is” (Kosztolányi 2002, 492).

A fiatal Virginia Stephen természetesen Lady (Anne Isabella) Ritchie (1837–1919) regényeit is olvasta, ki apja első feleségének nővére s Thackeray idősebb lánya volt – 1919-ben az ő hosszabb értékelésével búcsúzott tőle a *Times Literary Supplement* –, és még tovább lehetne folytatni azoknak a szerzőknek a sorát, akiknek munkássága mintegy átmenetet alkot a családi örökség és az angol irodalom hagyománya között, és döntően hatott Virginia Woolf művészetére. 1891 és 1895 között Vanessa, Virginia és Thoby Stephen kézírásos családi lapot vezetett *Hyde Park Gate News* címmel, majd tizenöt éves korában, 1896-ban Virginia jegyzeteket kezdett papírra vetni. Ebből az évből nem maradt fenn naplója, de 1897-ből már igen. A följegyzéseket eleinte csakis a maga számára készítette, később azonban már megszólította olvasóját. 1899-től esszéket is írt. Ekkori írásgyakoratai közül az egyik egy három nappal korábbi naplemente megjelenítése, egy másik annak az elbeszélése, miként borult fel három nyaraló gyerek csónakja egy tóban. Az 1990-ben nyomtatásban megjelent történet szerint Virginia Stephen, Adrian nevű öccse és egy unokatestvér vízbe fulladt. Ismeretes, hogy 1941-ben Virginia Woolf az Ouse folyóba ölte magát.

1903-ban a naplót címmel ellátott, helyszínekről, eseményekről szóló, tájakat s műemlékeket leíró esszék váltották föl,

amelyek több vonatkozásban is előrevetítik a későbbi regények nyelvét: szerzőjük kerüli az alárendelt mondatot, sűrűn folyamodik metaforikus kifejezőmóddhoz, a látvány színeinek és alakzatainak megjelenítését pedig a szavak, nevek hangalakjának s a mondatok ívének kiemelésével párosítja. E szövegeket már azzal a hátsó gondolattal készítette, hogy könyv lesz belőlük, noha ezt a tervét utóbb mégsem valósította meg. A harminc írásból álló, többek között az Earl's Court kiállítást, Janet Chase görög nyelvűtanárt, az 1903. szeptember 10-én Anglián végigsöprő vihart, Hampton Courtba, Stonehengebe, a wiltoni szőnyeggyárba illetve birkavásárba tett kirándulást, vagy a birkák társalgását személyes távlatból földidőző gyűjtemény csak 1990-ben jelent meg nyomtatásban. A leírt épületek közül Bemerton templomában volt rektor George Herbert (1593–1633), a metafizikus költő, Longford kastélya szolgált mintaként Sir Philip Sidney 1593-ban megjelent *The Countess of Pembroke's Arcadia* címmel ismert prózai románca számára. Az ilyen irodalmi vonatkozások kiindulópontként szolgáltak az író későbbi esszéi számára. A látványokat az egyes szám első személy használója „művészként” („as an artist”) (Woolf 1992, 204) jelenítette meg.

A későbbiekben Virginia Woolf afféle vázlatfüzetként is használta a naplót, követve Henry James példáját, akinek műveiről hét önálló cikkben és más alkalomkor is nagyon elismerően – noha egy-két elbeszélés esetében kifogást is megfogalmazva – írt, s akit személyesen is jól ismert. Egyetlen példával szemléltetném azt, hogyan jutott el évtizedeken keresztül átfo-galmazásokkal egy-egy regénye elkészítéséhez.

1882-től Leslie Stephen kibérelt egy házat Cornwallban, a St. Ives nevű tengerparti faluban. 1894-ig a család itt töltötte a nyarat. 1892. szeptember 9-én a *High Park Gate News* a következő tudósítást közölte: „Szombat reggel Mr. Hilary Hunt és Mr. Basil Smith a Talland House-ba jött, hogy Mr. Thoby és Miss Virginia Stephen arra kérje, látogassák meg velük a világító-tornyot, mivel Freeman tengerész szerint az árapály és a szél tökéletesen megfelel e kiránduláshoz. Mr. Adrian Stephen nagy

csalódással vette tudomásul, hogy nem csatlakozhat hozzájuk” (Forrester 2009, 190). Talán e híradás tekinthető az 1927-ben kiadott *To the Lighthouse* legkorábbi előzményének.

1895-ben meghalt Julia Stephen, a feleség. Férje 1904. február 22-én követte. Virginia Stephen apja halála után kezdett cikkeket megjelentetni. „Mindennél jobban élvezem, hogy egész nap olvasok, de kezdem érezni a véremben a vágyat az írásra” – említette egy levelében, 1904. december 25-én (Woolf 1975, 169). 1905 augusztusában három testvérével ellátogatott St. Ivesba. Az ottani tartózkodás végén a következőket jegyezte föl: „A múlt este szürkületkor indultunk el, jól megnéztük Gurnard’s Head [erődítményének] ködbe vesző alakzatait, amelyeken keresztül hirtelen ránk világított St. Just világítótornyának szeszélyes fénye. Későre járt, amikor visszafordultunk, igyekezvén, nehogy elveszítsük az utat. [...] E szavakat ottani tartózkodásunk utolsó estéjén írom, holnap ebben az esti órában majd London fényei vetik rám sugarukat, ahogy most a világítótoronyé. [...] Úgy sejttem, más távozásoknál jobban sajnálhatom e mostanit” (Woolf 1992, 297, 299). E naplószerű megfogalmazásnál két hónappal későbbi az a *Guardian* által közölt tárcsa, mely következő nyomként értelmezhető: „Egy kiránduláson, St. Ivestől nyugatra, egy Trevail nevű parti beszögelléshez érven, leszállt az őszi alkonyat, mielőtt a társaság igazán hazafelé indult volna. [...] Időnként egy távoli világítótorony fénye arany színű ösvényként hatolt át a ködön” (Woolf 1986, 80).

Egy évvel később a pályakezdő fiataalt arra kéri, járuljon hozzá rövid visszaemlékezéssel ahhoz az életrajzhoz, amelyet egy hivatásos szerző apjáról készített. Cornwall emléke itt már Leslie Stephen alakjához kapcsolódik, aki utóbb mintaként szolgált a későbbi regény főszereplőjének megalkotásához. „Gyerekkoromban mindig úgy képzeltem, hogy apám nem sokkal idősebb nálunk. Levitt bennünket a Kerek Tóhoz, hogy vízre bocsássuk csónakjainkat, és egyiküket saját kezével fölszerelte árbocokkal és vitorlákkal, cornwalli árbocos halászhajók mintájára; s tudtuk, hogy nem ‘felőtt’ színjátékról van szó, az ő szenvedélye éppúgy igazi volt, mint a mienk, így egymással

tökéletesen egyenlő bajtársak voltunk. [...] Amikor azután már idősebbek lettünk, felolvasott nekünk. [...] sor került az elsőre a piros fedelű könyvek, a Waverley regények harmincegy kötete közül” (Woolf 1986, 127-128).

A *To the Lighthouse*-ban Mr. Ramsay Scott *The Antiquary* című regényét olvassa. Virginia Stephen följegyzése szerint apja 1897. január 27-én kezdte fölolvasni ezt a könyvet. Röviddel ezután lánya egy sor kötetet végigolvasott e szerzőtől. A szóban forgó művét március 31-én fejezte be (Woolf, 23, 63). A *To the Lighthouse*-ban a *The Antiquary* a „mise-en-abyme” szerepét játssza: éppúgy önéletrajzi mű a múlt megalkotásáról, mint Woolf regénye. Természetesen a különbség ezúttal is lényeges: 1924-ben maga az író emlékeztet arra, hogy Scott művére „egyszerűség”, az „árnyaltság teljes hiánya” jellemző, szereplői „csak beszédük révén élnek” (Woolf 1988, 456), mert ennek a szerzőnek nincs nyelve ahhoz, hogy a lelki életükről írjon.

A legutóbb idézett visszaemlékezés idejéből, 1906-ból maradtak fenn az író első rövidebb elbeszélései. 1907 őszén azután elkezdte, 1912-re befejezte első regényének első változatát. Közben írásmódja is változott. 1908-ban, olaszországi útja során ezt írta a naplójába: „Kezdek bizalmatlan lenni a leírással, sőt a napi kalandot mulatságos elrendezés révén elbeszéléssé alakítással szemben is; szeretnék nemcsak a szemmel, de az elmével is írni s fölfedezni a valódi dolgokat a színjáték mögött. [...] Az ember valójában saját elméjének állapotát rögzíti” (Woolf 1992, 384, 396).

Lépésről lépésre, pontosan követhető a regényírói munka folyamata. Az első vázlat naplóban rögzítődik. A levélben körvonalazódott terv már címzett számára készül. Az első regény esetében az értekező Clive Bell, az író sógora (és jelentős művészeti író) a beavatott, kinek véleménye hatással volt a szöveg alakulására. A megjelenésre szánt tárcsa vagy rövid elbeszélés a következő állomás. Ezt a regény tulajdonképpen megírása, majd a többszöri teljes átdolgozás követi. A világítótorony szerepeltetésére nyilvánvalóan hatott a *Manet és a posztimpreszionisták* című 1910-ben látott kiállítás, és amit megrendezője írt

Cézanne-ról ugyanekkor (Reed 1996, 76–80), majd hét évvel később a *Burlington Magazine* hasábjain (Fry 1956, 256–265). Azt, amit a francia festő motívumnak nevezett, Roger Fry tisztán festői, kimondatlan jelentésű alakzatként értelmezte. Ennek megfelelőjét igyekezett Virginia Woolf megteremteni – ahogyan ezt körvonalazni próbáltam a regényről korábban készített értelmezésemben (Szegedy-Maszák 2008, 354–373).

Az író 1925. május 14-én jegyezte föl a naplójába a következő szavakat: „Most már nagyon erős a vágyam abbahagyni az újságírást és hozzálátni a *To the Lighthouse* elkészítéséhez. Meglehetősen rövid: apa jelleme szerepel benne, anyáé, St. Ives, a gyerekkor, meg a szokásom szerinti dolgok – élet, halál, stb. A középpontban mindazonáltal apa, amint egy csónakban ül és azt szavalja: Elpusztulunk, egyenként, miközben agyonnyom egy makrahalat” (Woolf 1982, 18-19). E részletből végül is az idézet került be a regénybe, William Cowper *The Castaway* című, 1799-ben írt költeményének az a sora, mely mintegy el- lentmondásosan vonatkozik a vízbefúlt hajótöröttekre, hiszen a beszélő múlt időben szól a saját haláláról: „We perish'd, each alone.”

Ez a könyv szerzőjének minden korábbi művénél nagyobb sikert hozott. Míg első regénye, a *The Voyage Out* (1915) csak tizenöt év alatt kelt el kétezer példányban, addig a *To the Lighthouse* (1927) egy év alatt négyezer vásárlóra talált. Igaz, ez a szám is szerény ahhoz képest, hogy az *Orlando* (1928) egy hónap alatt ért el ugyanilyen népszerűséget (Woolf 1964, 88). Noha valamely angol író hírnevének a növekedéséhez már a tizenkilencedik században is hozzájárult az amerikai piac, a huszadik századra e tényező egyre inkább döntő hatású lett. A *The Waves* (1931) esetében a New Yorkban megjelent kiadásból a londonihoz képest még csak kétszázhatvanhárom példánnyal több, 10 380 kelt el az első félév során, a *The Years* (1937) viszont már majdnem háromszor annyi, 30 904 vevőre talált a tengeren túl (Woolf 1967, 144-145). Az új regények közül „abban az évben csak a *Gone with the Wind* talált több vásárlóra az Egyesült Államokban” (Forrester 2009, 93). A rövid és

hosszabb távú népszerűség természetesen nagyon különbözhet egymástól, hiszen az ideiglenes, illetve tartós emlékezet függvénye. A *To the Lighthouse* növekvő elismertségét mutatja, hogy míg az első öt évben hétezeren, 1967-ben már harmincezernél is többen vásárolták meg (Woolf 1975, 106).

A folytonos újraírás az első szótól az utolsóig egész pályafutása során végig kísérte Virginia Woolfot. Általában napi tizenöt órát dolgozott (Woolf 1967, 149). Az 1908-ból származó, már idézett följegyzésének a színjátékra utaló szavai úgy is olvashatók, mint az utolsó, immáron az író halála után kiadott regény, a *Between the Acts* (1941) első nyoma. Öngyilkossága előtt egy évvel írta naplójába a következő szavakat: „tollammal és beszédemmel megtettem a magamét az emberi fajért” (Woolf 1985, 276). Munkássága a regényírást életre szólóan folyamatos tevékenységnek tünteti föl. Ahogyan tizenhét éves korában állította, némi öngúnnal, de rendíthetetlen hivatás-érzettel: „az írásnak soha nincs vége; minden alkalommal azt remélem, hogy jobb lesz, amit csinálok” (Woolf 1992, 150).

HIVATKOZÁSOK

- Adorno, Theodor W. (2001) *Zu einer Theorie der musikalischen Interpretation*. Herausgegeben von Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Assmann, Jan (1999) *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz.
- Beckett, Samuel (1984) *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Edited with a foreword by Ruby Cohn. New York: Grove Press.
- Beowulf*. A New Verse Translation by Seamus Heaney. New York – London: W. W. Norton & Co.
- Borchmeyer, Dieter (2007) „Aufhebung der Schrift: Über Geist und Buchstabe in Wagners 'Meistersingern'”, in *Programmbuch der Bayreuther Festspiele*, 40–57.
- Borchmeyer, Dieter (2008) „'Die Meistersinger von Nürnberg' oder die Geburt der Kunst aus dem Geiste des Chaos”, in Sollich, Robert – Clemens Risi – Sebastian Reus – Stephan Jöris (Hrsg.) *Angst von*

der Zerstörung: *Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*. Berlin: Theater der Zeit, 44-60.

Bourdieu, Pierre (1980) *Questions de sociologie*. Paris: Seuil.

Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Casanova, Pascale (2008) *La République mondiale des Lettres*. Préface inédite, édition revue et corrigée. Paris: Seuil.

Céline, Louis-Ferdinand (2008) *Entretiens avec le Professeur Y*. Paris: Gallimard (Folio).

Clark, Priscilla Parkhurst (1987) *Literary France: The Making of a Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Compagnon, Antoine (2005) *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard.

Dahlhaus, Carl (1971) *Richard Wagners Musikdramen*. Velber: Friedrich Verlag.

Even-Zohar, Itamar (1990) "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 11. 1.

Flaubert, Gustave (1926–33) *Correspondance*. Paris: Conard.

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

Forrester, Viviane (2009) *Virginia Woolf*. Paris: Albin Michel.

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

Frank Manfred (2008) *Mythendämmerung: Richard Wagner im frühromantischen Kontext*. München: Wilhelm Fink.

Fry, Roger (1956) *Vision and Design*. New York, NY: Meridian Books.

Furtwängler, Wilhelm (1996) *Aufzeichnungen 1924-1954*. Herausgegeben von Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner. Zürich – Mainz: Atlantis.

Genette, Gérard (1969) *Figures II: Essais*. Paris: Seuil.

Gracq, Julien (1989–1995) *Œuvres complètes*, ed. Bernhild Boie et Claude Dourguin. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Grivel, Charles (1973) *Production de l'intérêt romanesque: Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie*. The Hague – Paris: Mouton.

Hoffmann, E. T. A. (1985) *Nachstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*. Herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

James, Henry (1920) *Letters*. Selected and edited by Percy Lubbock. London: Macmillan & Co.

James, Henry (1963) *Selected Literary Criticism*. Edited by Morris Shapira. Prefaced with a Note on "James as Critic" by F. R. Leavis. London: Heinemann.

James, Henry (1967) *Hawthorne*. With an Introduction and Notes by Tony Tanner. London – Melbourne – Toronto: Macmillan.

James, Henry (1984) *Literary Criticism: French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition*. York, NY: The Library of America.

Kafka, Franz (1983) *Tagebücher 1910–1923*. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Kosztolányi Dezső (2002) *Nyelv és lélek*. Válogatta és sajtó alá rendezte Réz Pál. A harmadik, bővített kiadás változatlan utánnomása. Budapest: Osiris.

Kristeva, Julia (1969) *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.

Levin, David J. (2008) „'Die Meistersinger von Nürnberg': Drastisch oder gnostisch?“, in Sollich, Robert – Clemens Risi – Sebastian Reus – Stephan Jöris (Hrsg.) *Angst von der Zerstörung: Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*. Berlin: Theater der Zeit, 260–271.

Lewis, Wyndham (1954) *The Demon of Progress in the Arts*. London: Methuen & Co.

Mallarmé, Stéphane (1945) *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Neumer Katalin (1998) *Gondolat, beszéd, irás*. Budapest: Kávé.

Novalis (1960–) *Schriften*. Herausgegeben von Paul Kluckhorn und Richard Samuel. 2. Aufl. : W. Kohlhammer.

O'Connor, Ulick (ed.) (1967) *The Joyce We Knew*. Cork: Mercier Press.

Proust, Marcel (1987) *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Phelps, Gilbert (1956) *The Russian Novel in English Fiction*. London: Hutchinson's University Library.

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

Ricoeur, Paul (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

Roubaud, Jacques (2007) *Költészet és emlékezet. Leoprepész fiának talál-mánya: Öt poétikai előadás*. Ford. Seláf Levente. Budapest: Typotex.

Rousseau, Jean-Jacques (1993) *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler. Paris: Flammarion.

Sartre, Jean-Paul (1964) *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.

Schlegel, August Wilhelm (1964) *Über Literatur, Kunst und Geist: Eine Auswahl aus den kritischen Schriften*. Herausgegeben von Franz Finke. Stuttgart: Reclam.

St Clair, William (2004) *The Reading Nation in the Romantic Period*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stephen, Julia Duckworth (1987) *Stories for Children, Essays for Adults*. Edited by Diane F. Gillespie and Elizabeth Steele. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Szegedy-Maszák, Mihály (2002) "Bilingualism and Literary Modernity", in Schmeling, Manfred – Monika Schmitz-Emans (Hrsg.) *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 97–104.

Szegedy-Maszák Mihály (2008) *Megértés, fordítás, kánon*. Pozsony: Kalligram.

Trollope, Anthony (1883) *An Autobiography*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.

Új Testamentom azaz a mi Urunk Jézus Krisztusnak Új Szövevénye (1938). Magyarra fordította Károli Gáspár. Az eredeti szöveggel egybevetett és átdolgozott kiadás. Budapest: Brit és Külföldi Biblia-Társulat.

Wagner, Cosima (1976) *Die Tagebücher: Band I 1869–1877*. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München – Zürich: R. Piper & Co.

Wagner, Cosima (1983) *Napló 1869–1883*. Válogatás. Ford. Hamburger Klára. Válogatta Kroó György. Budapest: Gondolat.

Wagner, Richard (é. n.) *Gesammelte Schriften und Dichtungen: Neunter Band*. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart: Bong & Co.

Woolf, Leonard (1964) *Beginning Again: An autobiography of the years 1911 to 1918*. London: The Hogarth Press.

Woolf, Leonard (1967) *Downhill all the Way: An autobiography of the years 1919 to 1939*. London: The Hogarth Press.

Woolf, Leonard (1975) *The Journey Not the Arrival Matters: An autobiography of the years 1939 to 1969*. New York and London: Harcourt, Brace, Jovanovich.

Woolf, Virginia (1961) *The Death of the Moth and Other Essays*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Woolf, Virginia (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.

Woolf, Virginia (1982) *The Diary. Volume III: 1925–30*. Edited by Anne Olivier Bell. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Woolf, Virginia (1983) *The Diary. Volume IV: 1931–35*. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

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

Woolf, Virginia (1986) *The Essays. Volume I: 1904–1912*. Edited by Andrew McNeillie. San Diego – New York – London: Harcourt, Brace, Jovanovich.

Woolf, Virginia (1987) *The Essays. Volume II: 1912–1918*. Edited by Andrew McNeillie. San Diego – New York – London: Harcourt, Brace, Jovanovich.

Woolf, Virginia (1988) *The Essays. Volume III: 1919–1924*. Edited by Andrew McNeillie. San Diego – New York – London: Harcourt, Brace, Jovanovich.

Woolf, Virginia (1992) *A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897–1909*. Edited by Mitchell A. Leaska. London: The Hogarth Press.

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

Yates, Frances A. (1966) *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.

A fordíthatóság határai: tulajdonnév, cím, közmondás

Mi az, ami ellenáll a fordításnak, vagyis mit kell, vagy ajánlatos a fordítónak változatlanul illetve kisebb módosítással átmennie a célszövegbe? Esetleg a tulajdonneveket, talán a címet és lényegesen kisebb mértékben, csakis részlegesen az idézet-szerűen szereplő, megrögzött nyelvi képleteket, például a közmondásokat. Ezt a föltevést választom kiindulópontnak.

A tulajdonnév meghatározása a bölcselre és a nyelvészetre tartozik. Nem ismervén e területeket, csakis rövid és tétova jelzésekre szorítkozhatom. Az elsődleges és másodlagos jelentés (denotáció és konnotáció) fogalmának bevezetője a következő állításhoz folyamodott: „A tulajdonneveknek nincs mellékjelentésük; egyedekre vonatkoznak s nem jelölnek hozzájuk tartozó tulajdonságokat.” Felfogása szerint a tulajdonnév „jelentés nélküli jel, amelyet elménkben a tárgy eszméjével (idea) kapcsolunk össze”, de ezt a meghatározást kiegészíti azzal a megszorítással, hogy az olvasó a tulajdonneveket „összekapcsolhatja az általuk azonosított egyedekre vonatkozó, előzetesen birtokba vett ismerettel” (Mill 1879, 1: 33, 37). A *véres költő* olvasója mindazt társíthatja Nero nevéhez, amit korábban megtudott e római császárról. Ugyanez mondható Percivalról, aki „Egyiptomban halt meg; Görögországban halt meg”, Virginia Woolf *A hullámok* című regényének Louis nevű szereplője szerint (Woolf é. n., 293), sőt ebben az esetben az értelmezéshez alighanem még más kulturális emlékek is segítségül hívhatók, hiszen Parsifal alakja többféle közeg (médiium) alkotóit is fog-

lalkoztatta. Miként „olvasnánk Joyce *Ulysses*-ét, ha nem ez volna a címe” – kérdezi Gérard Genette (Genette 1987, 8).

A tulajdonnév azért kerülhet át változatlan alakban a forrásnyelvből a célnyelvbe, mert „ritkán tekintünk egy tulajdonnevet egyik s nem másik nyelv részének” – ahogyan a beszédműveletek egyik szakértője állítja, ki egy évszázaddal korábbi elődjéhez képest már árnyaltabban, de úgy is lehet mondani: ködösebben fogalmaz, midőn így érvel: „amennyiben a tulajdonneveknek lehet jelentése, az pontatlan”, miközben továbbra is fönntartja az állítást, mely szerint „a tulajdonnevek intézménye arra szolgál, hogy végrehajtsuk az azonosító utalás (reference) beszédműveletét” (Searle 1969, 169, 172, 174).

Írói alkotások föl hívhatják arra a figyelmet, hogy valamely tulajdonnév a kiejtés vagy betűalak megőrzésével nem tulajdonnévként is olvasható. „Celia, s'il y a” – mondja egy szereplő Beckett egyik regényének első, angol nyelvű változatában (Beckett 1969, 82), emlékeztetvén arra, hogy ami tulajdonnév az egyik nyelvben, az nem okvetlenül az egy másikban. Évtizedekkel ezelőtt egy kiadó vezetője azzal az indokkal utasította el George Eliot kései regényének lefordítását, hogy a *Daniel Deronda* név nevetségesen hat magyarul. A beszélő nevek különösen gyakoriak a vígjátékokban vagy általában a humoros művekben. William Wycherley *The Country-Wife* (1675) című vígjátékában Mr Horner (Szarvazó úr) a cselekmény irányítója, *Az elveszett alkotmány*nak Hamarfy az egyik hőse, *A kőszívű ember fiaiban* Mindenváró Ádám az egyik mellékszereplő, a *Napraforgó* első fejezete szerint Evelin kisasszony Bujdosra utazik, hogy megtekintse a családi sírboltot. Ugyanez a részlet tudósít arról, hogy „Álmoszigetről lóháton jött át a befagyott Tiszán kis- és nagyálmosi Álmos Andor” (Krúdy 1975, 196). Az olvasónak ilyen esetekben nincs szüksége különösebb erőfeszítésre a megfejtéshez. Majdnem ennyire magától értetődő, miért hívják Mrs Malaprop-nak Sheridan *The Rivals* (1775) című vígjátékának szavakat mindig rosszul, nem a megfelelő helyzetben alkalmazó szereplőjét, mint ahogyan a Méséglise

név sem igényel bővebb magyarázatot Proust regényében. Esti Kornél is beszélő név, de már a róla szóló szövegek értelmezőjének nehezebb megtalálni a névadás pontos indokát. Némi szófejtésre van szükség ahhoz, hogy a Bovary nevet a „boeuf” (ökör) köznévvvel hozzuk kapcsolatba. Virginia Woolf *The Years* című regényében a Pargiter név alighanem a kéménybelső gipsztapasztására utaló „parget” szót rejti magában, mintegy azt sugallva, hogy „e családban az erős érzelmeket elrejtik vagy lefedik (papered over)” (King 1995, 487). A *Téli regé*ben a nevek nyilvánvaló vagy rejtett módon szerepköröket határoznak meg: Perdita az elveszett gyerek, Polixenes fia a tavasz virágaira utaló Florizel nevet viseli, Mamillius neve a női mellre célzást rejt magában, a férfi anyára utaltságát sugallja, Leontes az oroszán haragját idézi föl, Paulina pedig mintegy az ő „vezetője”, jelleme óhatatlanul is Szent Pált juttathatja a néző vagy olvasó emlékezetébe. Magától értetődik, hogy egy szó el is veszítheti tulajdonnév jellegét valamely értelmezés következtében. „Mindig a mannát hozta eszembe, azonkívül egy kacér és nagyon nőies feltételes módot is” – írta Kosztolányi Édes Anna keresztnevéről (Kosztolányi 1999, 457). Nehéz megmondani, van-e határa annak, meddig hüvelyezhet ki jelentést a tulajdonnévből az olvasó. Virginia Woolf *Between the Acts* című regényében egy színjátékot adnak elő, melynek szerzőjét La Trobe kisasszonynak hívják. Egy értelmező a „trópus” és a „trubadur” szóval hozza összefüggésbe e nevet (King 1995, 611). Az első lehetőségre talán sok olvasó gondolhat, a másodikra föltehetően meglehetősen elég kevés.

A tulajdonnevek nyelvközi jellegét keresztezi az a tény, hogy a Vladimir és Estragon név a „dire” (mondani) és „go” (menni) szót rejti magában, Clov és Hamm összetartozását pedig a „clou” (szög) és „hammer” (kalapács) kapcsolata hangsúlyozza. Hihetőleg többen ismerik föl, hogy Caliban neve a „cannibal” anagrammája, mint amennyien tudják, hogy az *Ahogy tetszik* mélabús szereplőjének neve, Jacques, 1600 körül az illemhelyet is jelentő „jakes” szóra is utalhatott, vagy a Hamlet ónorvég megfelelője, Amleth, bolondot vagy olyan személyt

jelenthet, aki furfangos módon bolond látszatát igyekszik kelteni. Mindezekből a példákból az a tétova következtetés vonható le, hogy a köznévként is felfogható tulajdonnév szinekdoché szerepét játssza, vagyis azt sugallja, hogy a hős valamiféle értékrend képviselőjének vagy akár egyenesen szócsövének tekinthető. Egyúttal azt az általános tanulságot is meg lehet fogalmazni, hogy a tulajdonneveket általában csak olyan esetekben érdemes lefordítani, amidőn az általuk sugallt jelentés nem érzékelhető akkor, ha az eredeti alakot egyszerűen átemelelik a célnyelvbe. A viszonylag ritka kivételek közé tartozik az „Évariste” Francis Jammes *Il s'occupe* kezdetű költeményében:

*Que c'est triste, que c'est triste,
je trouve, ce temps où on se nommait Évariste.*

Kosztolányi Dezső indokoltan keresett olyan magyar keresztnevet, mely szintén a valószínűtlenül távoli múltat idézi föl:

*Jaj, de szomorú is az a félholt
Múlt, amikor mindenki Edömér volt.*

Fordítandó-e a tulajdonnév, ha címbe szerepel? Wilhelm Busch hét csínytevést elbeszélő műve, a *Max und Moritz* (1865) előbb *Marci és Miska*, majd *Max és Móric* címmel jelent meg, amiből arra lehet következtetni, hogy a korábbi magyar fordítók inkább igyekeztek kiküszöbölni az idegenszerűséget s főként a célnyelvet tartották irányadónak. A *Pacsirta Alouette* címmel jelent meg franciául. Az a tény, hogy az *Édes Annát* franciául *Anna la douce*, angolul viszont *Anna Édes* címmel adták ki, elárulja, hogy a beszélő nevek választás elé állíthatják a fordítót. Meg lehet kockáztatni a föltevést, hogy a jelentés szűkülésével jár, ha valaki *Üvöltő szelekként* ismeri azt a regényt, amelyben a *Wuthering Heights* tájnyelvi jelzős szerkezet és a szintén beszélő névként értelmezendő Thrushcross Grange nemcsak két helyszín, de két értékvilág szembeállítását is hivatott jelezni, némileg hasonlóan ahhoz, ahogyan a *Du côté de chez Swann* és

a *Le Côté de Guermantes* polgári és nemesi gondolkozásmódnak és életformának olyan ellentétét sugallja, amelyet a magyar címek (*Swann* illetve *Guermantes-ék*) nem igazán tudnak kifejezni. Kár, hogy a fordító nem vette figyelembe Kosztolányi ötletét, aki *Swannék oldalán* címmel hivatkozott Proust regényének első részére, két évvel a magyar kiadás megjelenése előtt (Kosztolányi 1999, 242). Emily Brontë könyvének a cím éppúgy lefordíthatatlannak minősíthető, mint a *Germinal*, a *Finnegans Wake* vagy az *H* esetében.

Bármi okozta, hogy Gyergyai Albert a *Közöny* címet adta annak a műnek, amelyet franciák *L'Étranger*-ként ismernek, e döntés lényeges hatással volt e regény magyarországi befogadására. Nem kevésbé kifogásolható, hogy Gide *La symphonie pastorale* című elbeszélése (récit) *Pásztorének* címmel jelent meg. Talán még azt is szóvá lehet tenni, hogy *Az eltűnt idő nyomában* szókapcsolat utolsó szava kissé félrevezető, amennyiben nem idézi föl a keresés, kutatás tevékenységét. Mielőtt valaki esetleg Gyergyai Albertet tenné felelőssé idegenből fordított művek átminősítéséért, sietve megjegyzem, hogy Magyarországon meglehetősen elterjedt a címek szabados átültetése. Az *Egy tiszta nő* eredetileg nem fő-, csak alcím. A *végzet bábjátéka* kifejezés megfelelője ugyan előfordul Aldous Leonard Huxley *Point Counter Point* című regényében, de indokoltsága majdnem annyira megkérdőjelezhető, mint az, hogy Gide említett elbeszéléseinek magyar változata miért nem Beethoven *Hatodik szimfóniájára* utal. Mindkét esetben lényegesen változik a mű hatása, ha nem érzékelhető a huszadik század első évtizedeire különösen jellemző kísértés zeneművek földidézésére. A *zendülők* cím a magyar nyelvben ritkább szót szerepeltet, mint az angol *The Rebels*.

Elvileg természetesen nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy a megváltoztatott cím előnyt is jelenthet. A *gyertyák csonkig égnek* *Die Kerzen brennen ab* címmel 1950-ben és 1954-ben kiadott változata sokkal kisebb visszhangot keltett, mint az 1999-ben megjelent fordítás, amelynek a *Die Glut* címet adták. Az ösztönzés valószínűleg az 1958-as keltezésű francia kiadásnak tulajdonítható (*Les braises*), mert Márai saját átdolgozása,

a föltehetően képernyőre szánt *Parázs*, a szerző életében megjelent kötet szerint az 1960 és 1981 között készült hang- és színjátékok egyike (Márai 1982). A címváltozás a regény értelmezését is átalakította: míg a hangsúly eredetileg a két barát párbeszédének kimerülését emelte ki, addig a parázs Krisztina elolvasatlan vallomásának a megsemmisülésére céloz, azaz végső soron a történet által fölvetett kérdések megválaszolatlanságát húzza alá.

Megkockáztatható a föltevés, hogy viszonylag kevés a valóban fordíthatatlan cím. Olykor az azonos hang- vagy betűalakhoz tartozó kétféle jelentés az akadály. A *Le Cerf-volant d'or* szókapcsolatból hiányzik a sárkány fenyegető mellékjelentése, mely lényeges összetevő lehet Kosztolányi regényének értelmezésében. Hasonlóan szűkít a *Felvonások között* cím, hiszen Virginia Woolf *Between the Acts* című regénye nemcsak a La Trobe kisasszony rendezte színjátékra utal, de akár a két háború közötti időszakra és arra is, ami végbemegy a szereplők tudatában cselekedeteik között, sőt a cím utolsó szava akár a nemi érintkezésre is célozhat. A *L'Éducation sentimentale* „nyelvtani értelemben helytelen” (Proust 1971, 588), s az *Érzelmek iskolája* birtokos szerkezet elfedi ezt az eredetiséget. Ricardou 1965-ben kiadott művének címlapján *La Prise de Constantinople*, a hát-lapon viszont *La Prose de Constantinople* olvasható. Néhány könyvtárban a téma jellegű változatot vélték hitelesnek, a réma jellegű utóbbit mint nyomdahibát kijavították. A regény írásmódjában meghatározó jelentőségű szójáték valószínűleg csakis francia nyelven érzékelhető.

Korábbi tanulmányaimban emlékeztettem arra, hogy *A csavar fordul egyet* akár úgy is tekinthető, mint a *The Turn of the Screw* félreértése, hiszen „a csavarnak még egy fordítása” kifejezés Henry Jamesnek *What Maisie Knew* című – egyébként szintén félrefordított – regényéből vett idézet, s egyfelől kínzásra, másrészt az értelmezésnek újabb fordulatára céloz (Szegegy-Maszák 2007, 228-229). Szokványosan semmitmondó a *Törless iskolaévei* a lényegesen kifejezőbb eredetihez (*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*) képest. Az előbbi éppen a lé-

nyezet fedí el, azt, hogy Törleß sorsa „tévelygéseken keresztül vezet” (Neumer 1995, 13). A magyar cím egyszerű nevelődési regényt ígér, míg a német előre figyelmezteti az olvasót, hogy a címszereplő pályája nem vonalszerű előrehaladáshoz, de útvesztőhöz hasonló, és szorosan összefügg a kimondás kockázataival, melyekre a jelige is utal. Ez utóbbi a magyar kiadásban ezzel a mondattal kezdődik: „Mihelyt kimondunk valamit, sajátos módon megfosztjuk értékétől” (Musil 1980, 7). Maeterlinck „La Morale mystique” című esszéjében ez a mondat a következőképpen hangzik: „*Dès que nous exprimons quelque chose, nous le diminuons étrangement*” (Maeterlinck 1989, 65), azaz: „Amint kifejezünk valamit, különös módon kicsinyítjük azt”. A cím afféle használati utasítást ad a szöveg értelmezéséhez. Ebben az esetben a meghamisított cím az átértelmezett jeligével együtt félrevezeti az olvasót.

Talán másként értékelhető, ha a szerző legalábbis részben önmaga által készített fordításban mintegy átírja a művét. A *Zascita Luzsina* (1930) esetében „már a cím is utal csúfondósan az ’ábrándra’. A regény hőse, Luzsin olyan védelmi eljárást talál ki a sakkjátékban, amely végül is ábrándnak bizonyul.” Míg az orosz cím éppúgy előre vetít, mint az *Ivan Iljics halála*, addig az 1964-ben megjelent *The Defense* olvasója csak a regény végén ismerheti föl azt, ami „az orosz szövegnek már a legelején nyilvánvaló. A *Zascita Luzsina* száműzetésben élők reménytelen helyzetéről szól, a *The Defense* viszont játékos regény, amelyet némelyek a posztmodern irodalommal hoznak kapcsolatba” (Szegedy-Maszák 2000, 103).

Mennyiben van följogosítva a fordító a forrásszöveg átalakítására? „Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak” – írta Kosztolányi 1913-ban (Kosztolányi 1988, 2: 531). A tévedés kockázatát vállalva, csakis azt mondhatom, talán a saját jogán jelentős alkotónak megengedhető ez a felfogás. Beckett Sébastien-Roch Nicolas Chamfort (1741-1794) hat maximáját angol verssé alakította át, Robert Pinget *La Manivelle* (*A forgattyú*, 1960) című, „*pièce radiophonique*” műfajú alkotásának pedig ezt az angol címet adta: *The Old Time*. Pinget írásmódját nagyon kö-

zel érezte a magáéhoz, ezért úgy vélhette, föl van jogosítva arra, hogy szabad átköltést hozzon létre. Saját műveinek a címét is többször lényegesen átalakította. *Krapp's Last Tape* (1959) és *La dernière bande* (1959), *Comment c'est* (1961) és *How It Is* (1964), a szüksézává tárgyilagosságot sugalmazó *Happy Days* (1961) és az érzelmes, sőt szinte érzélgős *Oh les beaux jours* (1963), a kétféle műfajra utaló *Play* (1964) és *Comédie* (1966) éppúgy távol áll egymástól, mint a nyugodt rezdüléseket földéző *Stirrings Still* (1988) és a hirtelen ugrásokra utaló *Soubresauts*, melyet a szerző röviddel halála előtt, 1989-ben készített el.

Természetesen lehet arra hivatkozni, hogy egy szerzőnek joga van arra, hogy átalakítsa saját művét. Egy szöveg azonban nemcsak alkotójához, de valamelyik nyelvhez is tartozik. A kétféle kultúra viszonya különösen feltűnő módon érzékelhető, ha a cím szólást vagy közmondást is magában foglal. Molière korai, 1653-ban Lyonban bemutatott *L'Étourdi ou les contre-temps* című verses ötfelvonásosát 1877-ben *A szeleburdi, vagy Mindent rosszkor* címmel jelentették meg Paulay Ede átköltésében. 1910-ben a Nemzeti Színház *A szeleburdi vagy minden lében kanál* címmel mutatta be, Kosztolányi átköltésében, mely a következő évben nyomtatásban is megjelent. A főcímet kétségkívül pontosabban minősíti Kosztolányi alcíme, melyet a szakirodalom szólásnak tekint (O. Nagy 1966, 425; Szemerkenyi 2009, 903). Megkockáztatható a következtetés, hogy a látszólag szabadon fordító olykor inkább rálel a forrásnyelvi megfogalmazás megfelelőjére a célnyelvben, mint az, aki a szó szerinti hűséghez próbál ragaszkodni.

Közmondások, szólások esetében a fordító sokkal nehezebb döntésre kényszerül, mint tulajdonneveknél vagy akár címeknél. Példám a *Lear király* néven ismert színmű második felvonásának második jelenetéből származik. A folio kiadás szerinti változat 167–169. sorában Kent így jellemzi a király helyzetét:

*Good king, that must approve the common saw,
Thou out of heaven's benediction com'st
To the warm sun.* (Shakespeare 1965, 43)

Yves Bonnefoy a menny áldását frissességgel társítja és a nap sütését izzasztónak tünteti föl, vagyis a szembeállítás két új összetevővel fokozza:

*Bon roi, qui vas donc illustrer le vieil adage,
Le Ciel te bénissait, et toi, tu quittes cette fraîcheur
Pour suer au soleil!* (Shakespeare 2005, 278)

A francia költő a szó szerinti fordítás mellett döntött. Vörösmarty a másik lehetőséget választotta:

*Szegény király! Terajta is betelt
A közmondás: a cseberből a vederbe.*

A megszólítást lehet túlértelmezésként, a második sor második szavát viszont egyértelműsítésként, a jelentés szűkítésként felfogni. Az idézet azt sejteti, hogy a király egyik rossz helyzetből a másikba került. Kosztolányi ritkábban használt formulához folyamodik. Föltehetően azért, mert az angol szöveggel összhangban azt kívánta érzékeltetni: Lear az előnyösebbet adta föl az előnytelenebbért:

*No, jó király, rajta betelt a mondás:
'Eben gubát cserélsz.'* (Kosztolányi 1982, 1: 245)

Alighanem érthető, hogy a közmondásnál hosszabb, de ahhoz hasonlóan valamilyen szóbeli hagyományból vett idézet esetében a többféle fordítás lényegesen közelebb áll egymáshoz. A szóban forgó színmű negyedik felvonásának nyitó jelenetében, a 35-37. sorban Gloucester hallomásból idéz egy hasonlatot:

*[...] I have heard more since:
As flies to wanton boys, are we to th' Gods,
They kill us for their sport.* (Shakespeare 1965, 77)

A helyzetet értelmező általánosítást Bonnefoy egy gyerek kezére vonatkoztatással és rámutatással módosítja:

*Des mouches dans la main d'un enfant espiègle,
Voilà ce que nous sommes pour les dieux.
Ils nous tuent pour se divertir.* (Shakespeare 2005, 331)

Vörösmarty a francia költőhöz hasonlóan egyes számmal keveri a többest, s ami lényegesebb, szabadabban utal a hagyományra, mint Kosztolányi, aki az angol szöveghez hasonlóan szorosan a beszélő korábbi szavaihoz kapcsolja az idézetet:

*[...] Sokat
Hallám régebben: hogy mik a legyek
A pajkos gyermeknek, az vagyunk
Az isteneknek mink: mulatozásból
Öldösnek el bennünket.*

*[...] most többet tudok már,
Mint vásott gyermekeknek a legyek,
Azok vagyunk mi itt az isteneknek,
Játékból ölnek minket ők.* (Kosztolányi 1982, 1: 302)

Kosztolányi nyilvánvalóan ismerte nagy elődjének az átköltését. Fölvetődik a kérdés, miért vállalkozott újr fordításra. Talán azért, mert úgy gondolta: a *Lear király* egyes részletei kiemeltebb hangsúlyt érdemelnek.

Ripeness is all: come on.

Edgarnak apjához intézett szavai az ötödik felvonás második jelenetének 11. sorában köztudottan kulcsfontosságúak a színmű értelmezése szempontjából. Vörösmarty átköltése vitatható, de semmiképpen nem félrevezető:

A fő dolog, hogy elszántak legyünk.

Kosztolányi egyrészt az angol szövegnek megfelelően a helyzetre, másfelől egy másik szövegre vonatkoztat:

fő, hogy készek legyünk. Gyere. (Kosztolányi 1982, 1: 348)

Ez a változat nyilvánvalóan visszaal Hamlet kijelentésére az ötödik felvonás második jelenetében:

The readiness is all.

Ennek a sokat mondó összefüggésnek az érzékeltetése számos átköltésből teljesen hiányzik. Bonnefoy például szó szerinti jelentés részletező, bővítő továbbvitelére vállalkozik:

[...] *Car l'essentiel,
C'est que le fruit mûrisse. Allons, venez vite.* (Shakespeare 2005, 374)

Vörösmarty és Kosztolányi átköltése között az a lényeges különbség, hogy egyikük inkább próbált a betű szerinti jelentéshez ragaszkodni, másikuk viszont közmondások vagy szólások segítségével igyekezett a magyar kultúrába beilleszteni az angol színművet. Három példám egyazon részből, az első felvonás negyedik jelenetéből, közülük az első a 99-100. sorából származik.

[...] *I'll teach you differences:
away, away,*

– mondja Kent Oswaldnak (Shakespeare 1965, 23). Vörösmarty így fordítja:

[...] *Majd megtanítlak én különbséget tenni.*

Kosztolányi megoldása egyfelől átvitt értelmű, másrészt a helyzetre vonatkoztat. E kettősségből levonható a tanulság, hogy

ugyanaz a fordítás egyszerre tekinthető szabadabbnak és hűségesebbnek:

[...] *Majd én megtanítlak kesztyűbe dudálni: szedd a lábad!* (Kosztolányi 1982, 1: 215)

A bolondnak a királyhoz intézett gúnyoros szavait, a 200-201. sorban kulcsszóban rejlő minősítés többértelműsége teszi nehezen fordíthatóvá:

*I marvel what kin thou and thy
Daughters are* (Shakespeare 1965, 25).

Vörösmarty a kulcsszó egyik lehetséges jelentéséhez folyamodik:

Bámulok, mily nagy rokonszenv van közted s leányaid között.

Kosztolányi megoldásával szemben felhozható, hogy az angol szövegben nincs idézet, de az általa használt szólás jobban érzékelteti a többértelműséget:

Ámuldozom, mennyire egy húron pendülsz lányaiddal (Kosztolányi 1982, 1: 216).

A jelenetet lezáró párbeszéd esetében, a 370-373. sorban Shakespeare csak egy közmondásszerű megnyilatkozást idéz, majd kimondatlan jelentéshez folyamodik:

Albany: *How far your eyes may pierce I cannot tell;
Striving to better, oft we mar what's well.*

Goneril: *Nay, then –*

Albany: *Well, well, th' event.* (Shakespeare 1965, 31)

Vörösmarty érdekes módon csak az utóbbi esetben utal közmondásra, s közben mellőzi az asszonáncot:

- *Nem mondhatom, mi messze hat szemed; de Jobbat keresve gyakran jót veszítünk.*
- *Sőt!* –
- *Jó, jó! Multával a napot.*

Kosztolányi az első sornál viszonylag távoli rokonértelműséget idéz föl, utóbb azonban a kimondatlant is közmondással helyettesíti:

- *Majd eldőöl ez. Most kár a szóvitáért.*
Csak azt tudom: 'Ki lassan jár, tovább ér'
- *De...*
- *'Nyugtával dicsérjük a napot.'* (Kosztolányi 1982, 1: 224)

A közmondások egy részének nagyjából pontos megfelelője sok nyelvben létezik. A szállóigék viszont olykor a nemzeti történelem eseményeihez kapcsolódnak. Ezzel is magyarázható, hogy a szállóigék esetében a fordítók sokszor inkább tartanak távolságot a forrásszöveghez képest. Esterházy *Ágnes* című szövegében fordul elő a következő mondat: „több is veszett Mohácsnál (amint azt ezen a nyelven mondani lehet)” (Esterházy 1982b, 107). A német fordításban ez így hangzik: „Noch ist Polen nicht verloren (wie man das in dieser Sprache sagen kann)” (Esterházy 1982a, 47).

Meddig távolodhat el a fordító a forrásszöveg föltételezett eredeti jelentésétől? Ennek a kérdésnek a létjogosultságát legalábbis két szempontból lehet kétségbe vonni. Az egyik ok a forrásszöveg azonosíthatóságának a bizonytalansága.

Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. (Beckett 1957, 33)

Nell mondja ezt Beckett *Fin de partie* című színművében. Az *Endgame*-ben ez olvasható:

Nothing is funnier than unhappiness, I grant you that.
(Beckett 1964, 20)

Kolozsvári Grandpierre Emil fordításában a következő mondat található:

Semmi sem olyan mulatságos, mint a nyomorúság, elismerem.

A magyar változat valószínűleg a francia alapján készült, de a kulcsszó (malheur) fordítását lehet szabadnak nevezni. Némi értelmező akár félreértésre is hivatkozhatna. Annyi bizonyos, hogy a más nyelvekből magyarra fordított művek széleskörű és alapos vizsgálata után célszerű volna föltenni a kérdést, vajon milyen alapon beszélünk világirodalmi olvasottságról Magyarországon.

Magától értetődik, hogy forrás- és célszöveg viszonyának mérlegelését az is bonyolítja, hogy mindkettőben olyan másodlagos jelentések találhatók, amelyek kölcsönösen kizárják egymást. Befejezésül egyetlen mondattal próbálom szemléltetni ezt a föltevést. Megfogalmazója, a karteziánus Arnold Guelincx (1624–1669), előbb Louvain-ben katolikus, majd Leidenben kálvinista szerzőként tevékenykedett. Nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy hitének megváltozása is felelőssé tehető művei többértelműségéért. Egyik maximája így hangzik: „Ubi nihil vales, ibi nihil velis.” Ezt a mondást „fordították így: 'Ahol semmit sem érsz, ott semmit se akarj', de azt is jelentheti: 'Ahol semmit sem tudsz tenni, ott semmit se kívánj'” (Cronin 1999, 229).

Ha egyetlen mondat más nyelvre fordítása ilyen bizonytalan, akkor talán sejtethető, mennyire nehéz eldönteni, mit is őrizzen meg egy költemény, színmű vagy regény forrásszövegéből a célszöveg előállítója.

HIVATKOZÁSOK

- Beckett, Samuel (1957) *Fin de partie suivi de Acte sans paroles*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1964) *Endgame: A Play in one Act followed by Act without Words: A Mime for one Player*. Trans. from the original French by the author. London: Faber and Faber.
- Beckett, Samuel (1969) *Murphy*. London: Calder and Boyars.
- Beckett, Samuel (1998) *Összes drámái*. Budapest: Európa.
- Cronin, Anthony (1999) *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York, NY: Da Capo Press.
- Esterházy, Péter (1982a) *Agnes*. dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke. Berlin: Literarisches Colloquium/Berliner Künstlerprogramm des DAAD.
- Esterházy Péter (1982b) *Ki szavatol a lady biztonságáért? – bevezetés a szépirodalomba –*. Budapest:Magvető.
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- King, James (1995) *Virginia Woolf*. London: Penguin Books.
- Kosztolányi Dezső (1982) *Verses drámafordítások*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1988) *Idegen költők*. Összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1999) *Nyelv és lélek*. Válog. és sajtó alá rendezte Réz Pál. 3., bővített kiad. Budapest: Osiris.
- Krúdy Gyula (1975) *A vörös postakocsi, Napraforgó, Kleofásné kakasa, Az útitárs, Asszonyságok díja, Hét Bagoly, Valakit elvisz az ördög, Boldogult úrfikoromban*. A szöveg gondozás és a jegyzetek Fábri Anna munkája. Budapest: Szépirodalmi.
- Maeterlinck, Maurice (1898) *Le Trésor des Humbles*. 17e édition. Paris: Mercure de France.
- Márai Sándor (1982) *Jób... és a könyve*. München: Újváry „Griff”.
- Mill, John Stuart (1879) *A System of Logic Rationative and Inductive: Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation*. 10th ed. London: Longmans, Green, and Co.
- Musil, Robert (1980) *Törless iskolaévei*. Ford. Petra-Szabó Gizella. Budapest: Európa.
- Neumer Katalin (1995) *Tévelygések a nyelv labirintusában: Filozófiai-irodalmi tanulmányok*. Budapest: Doxa.

- O. Nagy Gábor (1966) *Magyar szólások és közmondások*. Budapest: Gondolat.
- Proust, Marcel (1971) *Contre Sainte-Beuve*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris: Gallimard.
- Searle, John R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, William (1965) *The Tragedy of King Lear*. Ed. G. B. Harrison. New York, NY: The Shakespeare Recording Society.
- Shakespeare, William (2005) *Hamlet, Le Roi Lear*. Préface et traduction d'Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard.
- Szegedy-Maszák Mihály (2000) *Újraértelmezések*. Budapest: Krónika Nova.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007) *Szó, kép, zene: A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram.
- Szemerényi Ágnes (2009) *Szólások és közmondások*. Budapest: Osiris.
- Woolf, Virginia (é. n.) *Jacob's Room, The Waves*. New York, NY: Harcourt, Brace and Wold, Inc.

Magyar és világirodalom

Ha valaki megkérdezi, mi az a terület, amellyel foglalkozom, némileg zavarban vagyok. Kisdoktori értekezésemet Virginia Woolf műveiről, kandidátusi munkámat a tizenharmadik századi angol költészetéről, akadémiai doktori értekezésemet Kemény Zsigmond tevékenységéről készítettem. Első akadémiai székfoglalómban Kosztolányi nyelvszemléletével, a másodikban a világirodalomnak a *Nyugat* című folyóiratban érzékelhető jelenlétével foglalkoztam. Márai Sándorról és Ottlik Gézaról írt kismonográfiám e két szerző életművének első áttekintését adta. Magyarul és angolul is írtam könyvet az irodalmi kánonokról, 2007-ben a festészet, a zene és az irodalom összehasonlító vizsgálatáról adtam ki könyvet, a közelmúltban pedig Kosztolányi Dezső életművéről készített monográfiám került az olvasók elé. Az ő öröksége óhatatlanul is arra kényszerített, hogy nemzetközi összefüggésben próbáljak mérlegelni magyar alkotásokat, hiszen több nyelven olvasott, németből, angolból, franciából, spanyolból s latinból ültetett át jelentős alkotásokat a nyelvünkre, és értekezőként rendszeresen viszonyított egymáshoz magyar és nem magyar írásműveket.

A kettős elkötelezettségű irodalmár olykor két tűz közé szorulhat. Az önelvű nemzeti irodalomtörténet hívei nemzetietlennek, az egyetemes haladás iránt elkötelezett szerzők viszont nemzetieskedőnek tekinthetők. „Azok, akiknek számára a nemzet egyszerűen nem is létezik, túlságosan megkönnyítik a maguk dolgát. [...] De akik nem ismerik a nemzetek felettség eszményét, ők is túlságosan egyszerű megoldást választanak.” Robert Musil írta ezt 1921-ben (Musil 2000, 99, 101). Mielőtt valaki esetleg arra gondolna, hogy ennek az osztrák szerzőnek

a véleményét némi fönntartással lehet fogadni, hiszen nem igazán szerette a magyarokat, hadd idézzem Arany Jánosnak 1856. június 23-án Csengery Antalhoz intézett levelét: „Minél jobban tágult látköröm, minél több műremekkel ismerkedtem meg a világirodalomban: annál jobban meggyőződtem, mi hiányzik költészetünkben” (Arany 1982, 341). „A magyar irodalomban [...] igen nagy az olyan művek száma, melyek bármily mélyek tartalmában s magasak formában, mégis csupán nekünk tudnak szólni, s világirodalmi szerepre igényt sem tarthatnak. [...] a valóban világirodalmi értékű magyar művek száma a rendelkezésre álló és elhasznált erőkhöz képest aránylag csekély” (Babits 1978, 1: 408–409, 420). Ezek Babits Mihály szavai egy olyan tanulmányból, amelyet hihetőleg 1913-ban írt. Öt évvel később Kosztolányi a következőképpen érvelt: „Földünk, égajunk, vérmérsékletünk arra rendelt bennünket, magyarokat, hogy elsősorban a lírában alkossunk nagyot, a többi műfajban eddig még nem termett semmi igazán maradandó, mely a külfölddel is állja a versenyt” (Kosztolányi 1978, 2: 448–449). Noha személy szerint ezt az utóbbi véleményt nem tudom elfogadni – Kemény Zsigmondról írt könyvem, Madáchról az Egyesült Államokban megjelent tanulmányom ennek ellentmond –, legyen szabad arra emlékeztetni: a Babitscsal vitatkozó Németh László nemcsak a sznobokat marasztalta el, hanem azokat is, akiket parasztoknak nevezett. Ez utóbbi minősítéssel az önmagunkba bezárkózásnak olyan kemény bírálatát adta, amely némileg hasonlít Ezra Poundnak 1917-ben kifejtett gondolatmenetéhez, mely szerint a parlagiság (provincialism) „az ember saját faluján, egyházközségén vagy nemzetén kívül élő emberek viselkedésmódjának, szokásainak és természetének nem ismeretét” jelenti és „vágyat arra, hogy másokra egyformaságot kényszerítsünk” (Pound 1973, 159). Ismeretes, hogy Pound látóköre roppant tág volt: japán Noh drámákat és Konfuciusnak tulajdonított szövegeket éppúgy fordított, mint Szophoklész, Cavalcantit és magyar népdalt, értekezőként pedig méltatta Bráncusi szobrászatát, John Jenkins (1592–1678) vagy Bartók zenéjét, sőt maga is foglalkozott zeneszerzéssel (Szegedy-Maszák 2007, 302–318).

Az önmagunkba bezárkózás egyik hátránya onnan származik, hogy hajlamosak lehetünk azt hinni, némely kérdések csak nálunk vetődnek föl. Példaként Joyce *Ulysses* című művéből idéznék. Túlzás nélkül állítható, hogy ahogyan Pound fő műve, a *The Cantos*, úgy ez a regény a magyarságról is szól. Az amerikai költő mintegy százhusz részes költeményében Kossuth Ferenc és Bartók Béla is szerepel, Leopold Bloom nagyapja pedig Szombathelyen született. Joyce regényében olvasható a következő párbeszéd:

„– Egy nemzet? – mondja – Bloom. Egy nemzet ugyanazok az emberek, akik ugyanazon a helyen laknak.

– Szentlélek el ne hagyj – mondja röhögve Ned. – Ha ez így van, én is nemzet vagyok, mivel ugyanazon a helyen lakom öt esztendeje. [...]

– Vagy ha mondjuk különböző helyeken élnek, akkor is.

– Ez volna az én esetem – mondja Joe.

– Mi az ön nemzete, ha szabad érdeklődnöm? – kérdi a polgártárs.

– Írország – mondja rá Bloom. – Itt születtem, Írország. [...]

– Fajhoz is tartozom – mondja Bloom –, és ezt a fajt gyűlölik és üldözik” (Joyce 1974, 412, 414).

A polgártárs és Bloom vitája némileg rokonítható azzal a szembenállással, amely a két világháború közötti időszak magyar szellemi életében döntő szerepet játszott, sőt jelenkori megosztottsággal is.

Ismeretes, hogy a világirodalom fogalmát Goethe vezette be a közgondolkodásba. Eckermann 1827. január 31-én kelt följegyzése szerint a következő kijelentést tette: „szeretek körülnézni idegen nemzetek háza táján, és mindenkinek azt tanácslom, hogy cselekedjék ugyanígy. A nemzeti irodalom manapság nem sokat számít, a világirodalom korszaka van most soron, és mindenkire az a feladat vár, hogy siettesse ezt a korszakot” (1973, 230). A magyar irodalmár kettős elkötelezettségét az a folyamat indokolja, amelyet a *Faust* szerzője megjósolt.

Egységesülés, „mondialisation”, „globalization” névvel illethető. Nemcsak a tőkés berendezkedés, de a nagyméretű elvándorlás is okozza.

Miféle választ ad szellemi életünk erre a kihívásra? Az úgynevezett modern filológia és a magyar irodalomtörténet-írás békésen megfér egymás mellett, anélkül hogy egyikük is számottevő hatással volna a másikra. Nem hiszem, hogy hosszabb távon ajánlatos volna fönntartani ezt a helyzetet. „Sok irodalomtörténész elfogadja, hogy a humán tudományoknak nemzeti nyelvek s irodalmak szerinti hagyományos szerveződése fölött eljárt az idő” (Apter 2008, 581). Ezekkel a szavakkal kezdődik egy amerikai egyetemi tanárnak 2008-ban megjelent tanulmánya. Meggyőződésem, hogy széles körben elterjedt e szemlélet. Példaként megemlíthető, hogy „Svédországban nincs tanszéke a svéd irodalomnak” (Petersson 2008, 464). Annyiban kényelmes a tizenkilencedik században létrehozott felosztás, hogy nemzeti irodalmunk szakértőjének nem kell okvetlenül tudomást vennie a nemzetközi tudományosságról, melyben egyébként nehéz eligazodni. A kulturális termékek nemzetközi elterjedése a világháló korában mintegy zárójelbe teszi az országhatárokat. Az utánzás nemcsak a művészetben, az irodalomtudományban is másodlagos, sőt könnyen utánzás utánzását is előidézheti, de pusztán kényelmesség nemzeti értékek védelmének ürügyén elzárkózni más nyelven írt tanulmányok ösztönzésétől. Ellentétként legföljebb azt lehet fölhozni, hogy az olyan tudós, aki mégis próbálkozik azzal, hogy külföldi szakmunkák szempontjait is érvényesítse a magyar irodalom tanulmányozásában, óhatatlanul egyoldalúságra van kárthatva. Könnyen süketek párbeszédéhez válik hasonlóná, ha egy németes tájékozottságú irodalmárunkat az angolszász tudomány követelményeivel szembesítik. Félreértés ne essék, nem magyar fogyatékoságról van szó. 2010-ben az MTA Zenetudományi Intézete három napos nemzetközi ülészakot rendezett *Opera and Nation* címmel. A német és osztrák előadók merőben más beszédmódot és szemléletet képviseltek, mint az angol nyelvterület képviselői. Régebbi példát is említhetnék. Az

amerikai gondolkodó Richard Rorty élete utolsó szakaszában eltávolodott az ún. analitikus filozófiától. Amikor az Eötvös Loránd Tudományegyetemen egy előadásában az analitikus bölcséletet támadta, e felfogás néhány magyar szószólója elhagyta a termet. Rorty ekkoriban Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéken tanított, mert azon a kaliforniai egyetemen a bölcséleti tanszékről kiiktatták az ún. kontinentális filozófiát.

A világirodalom „vetélkedések története” (Casanova 2008, 31), mely elválaszthatatlan az egységesüléstől. Goethe a világtörténelem és a világpiac kialakulásával hozta összefüggésbe. A két világháború között Paul Valéry a német költő nyomán jutott arra a következtetésre, hogy „a szellemi és az anyagi közgazdaság az értékelések összeütközésében összegezhető” (Valéry 1960, 2: 1081). Franz Kafka 1911-ben a német és a cseh irodalom példájából kiindulva, „nagy tehetségekben gazdag” és „kis irodalmak” kettősségét fogalmazta meg, azt állítván, hogy egy „kis nép” irodalma „politikai jelszavakhoz kötődik” (Kafka 1983, 152-154). Mintegy két évtizeddel ezelőtt a „polysystem” elmélet „nagyobb és központi” illetve „peremvidéki”, s ezért „kisebb” (Even-Zohar 1990, 48), másként szólva „major”, „nagyra becsült” és „minor”, „gyenge” (Toury 1995, 278) irodalmak illetve kultúrák, a közelmúltban a világirodalom mi-benlétét boncoló könyvek egyike „uralkodó” és „uralom alatt levő irodalmi terek” (Casanova 2008, 129) között tett különbséget. Magyaroként nehéz elfogadni e szembeállítást, noha el kell ismerni, hogy léteznek olyan kutatások, amelyek az irodalom megbecsültsége szempontjából döntő különbséget mutatnak az egyes országok között. Egy amerikai kutatónak 1987-ben nyilvánosságra hozott eredményei azt mutatják, hogy az évente megjelent és eladott könyvek, a kiadók, könyvesboltok, olvasással töltött órák, az írókról elnevezett utcák, az emlékükre forgalomba hozott bélyegek száma, a nekik nyújtott anyagi támogatás, valamint a könyveknek a sajtóban és a képernyőn jelenléte alapján az irodalmat Franciaországban becsülték meg legjobban a 20. század második felében (Clark 1987). Szinte bizonyosságra vehető, hogy manapság már a franciák is kevesebbet

olvasnak, de nem tudok olyan kutatásról, amely azt bizonyítaná, hogy elveszítették volna elsőbbségüket.

Annyi bizonyos, hogy a központi és peremvidéki irodalmak megkülönböztetése összefügg a nyelvek elterjedésével és régebbi előzményekre vezethető vissza. Az *Annales* folyóirat történészei Firenzét tartották a 16., Franciaországot a 18. század kulturális középpontjának. „A tizenkilencedik század végén és a huszadik elején [...] vitathatatlanul Franciaország az irodalomnak és a nyugati festészetnek a központja” – írta egyikük (Braudel 1979, 54). Nem szorul bizonyításra, hogy a kulturális peremvidék gondolata a magyar reformkorban is megfogalmazódott, sőt a németeknél is a 18. század végén, például II., azaz Nagy Frigyesnek *A német irodalomról* írt munkájában. A közelmúltban Grendel Lajos is hasonló elgondolást körvonalazott, azt állítván, hogy „a magyar irodalom lényegében véve követő irodalom” (Grendel 2010, 14).

Magyarországon az 1970-es években, pályakezdésem idején, az összehasonlító irodalomtudomány jórészt az MTA Irodalomtörténeti (ma Irodalomtudományi) Intézetére korlátozódott, mely ekkoriban eszmei és politikai vonatkozásban szemben állt az Eötvös Loránd Tudományegyetem magyar irodalomtörténeti tanszékeivel. Sötér István kutatóintézeti igazgatósága idején készült az a terv, amelyet munkatársai 1967 augusztusában terjesztettek a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság (AILC vagy ICLA) belgrádi kongresszusa elé. A következő évtizedekben *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története* köteteinek sora készült el. A szervezésben Klaniczay Tibor, az Indiana Egyetemen oktató Henry H. H. Remak, Vajda György Mihály és a Sorbonne tanára, Jacques Voisine játszott döntő szerepet. Az expresszionizmust tárgyaló első kötet 1982-ben, a legutóbbi, a huszonhatodik, a reneszánsz alsorozat részeként 2011-ben jelent meg. Némely kötetek közel állnak az egyazon irodalmi mozgalmat különböző irányokból megközelítő tanulmánygyűjteményhez, mások – például az avantgárd két kötetes elemzése (Weisgerber 1984) – kifejezetten rendszerő igényű összefoglalások. Egy 1986-ban megjelent kötetben

a belga szerkesztő azt állította, hogy a sorozat célja eltávolodni „a szűk nacionalizmus csapdájától, amely a tizenkilencedik században megfertőzte az európai irodalomtudomány létrejövését és fejlődését” (Gérard 1986, 1: 20–21). Az a munka, melyből ez az idézet származik, még az Akadémiai Kiadónál jelent meg. Az ún. „détente” azóta már a múlté. Ennek természetesen csakis örülni lehet. A teljes igazsághoz azonban hozzá tartozik, hogy a romantikus iróniával foglalkozó, Frederick Garber szerkesztette nyolcadik kötet után a sorozat átkerült az amsterdami Benjamins céghez. Az újabb köteteket hiába ajánlom az egyetemi hallgatónak, mert nincsenek meg könyvtárainkban.

Az 1980-as években az Akadémiai Kiadó állami tulajdonban volt, és nem sokat törődött a piacképességgel. Egyes fejezeteket magyar anyanyelvűek fordítottak franciára vagy angolra, és a terjesztés nem volt nagyon hatékony. Néhány nyugati bíráló kedvezőtlen volt – Étiemble hibásnak találta a szimbolizmust méltató tanulmánygyűjteményt, François Jost (1984) pedig azt a kötetet, amely a fölvilágosodás és a romantika közötti átmenet fokozatosságát igyekezett bizonyítani a verses költészetben (Vajda 1982). Egyik bíráló sem tudhatta, hogy a kifogásolt részletek a fordítás okozta félreértésekből származtak. Amióta Benjamins a sorozat kiadója, nincsenek nyelvi fogyatékoságok, viszont a magyar irodalom képviselője jórészt megoldatlan. A modernizmus 2007-ben kiadott áttekintésében (Eysteinson – Liska 2007) önálló fejezetet kapott a katalán, a holland és a görög irodalom, miközben összesen tíz lap foglalkozik Közép-Kelet-Európával. A rövid fejezet címe „Közép- és kelet-európai szimbolista irodalom és vállalkozásai”, vagyis a szöveg nem ennek, hanem egy korábban megjelent kötetnek tárgyáról szól.

Hogyan alakult a magyar irodalom sorsa a világban a legutóbbi évtizedekben? Miközben lényegesen több a lehetőség a külföldön kutatásra, az intézmények alakulása nem minden szempontból segíti a fejlődést. Nemcsak a hazai intézményekre gondolok. Több évtizedes észak-amerikai tartózkodásom alatt azt tapasztaltam, hogy az Egyesült Államok egyetemén az összehasonlító irodalomtudomány jórészt a nagy nyugati közösségek

kultúrájára korlátozódik – a kisszámú kelet-európai intézet az orosz kultúra tanulmányozására kap anyagi támogatást –, az area studies pedig általában olyan területek örökségének elemzésével foglalkozik, amelyek politikai szempontból fontosak. A hidegháború idején még ilyenek számítottak a szovjet csapatok által megszállt országok. Azóta a hangsúly áttolódott Ázsiára.

Az összehasonlító irodalomtudomány a kultúrák hasonlóságaival és különbözőségével hivatott foglalkozni. A magyar részvételt az nehezíti, hogy nincs vagy még nincs nemzetközi szaknyelv. A történeti fogalmakat néhány nagy kultúra alapján határozták meg, és korántsem nyilvánvaló, hogy lehet őket magyar jelenségekre alkalmazni. „A magyar Balsac” (sic!). Így jellemezte egy magyar költő s értekező 1900-ban Kemény Zsigmondot (Endrődi 1900, 166). Nemrégiben rendeztek egy kiállítást „A magyar Vadak” címmel. Kérdés, e kölcsönzött minősítések mennyire világítják meg a magyar irodalom, illetve művészet sajtószerepét. Adyt általában szimbolistaként próbáljuk mintegy eladni a nemzetközi tudományosság piacán. Mallarmé, aki a nemzetközi közmegegyezés alapján a szimbolizmus legjelentősebb költője volt, a művészetet emelte a halott Isten helyére és politikától mentes költészet eszményét valószínűsítette meg. Ady köztudottan politikailag elkötelezett költő volt, és istenes verseket is írt.

Az egységes nemzetközi szaknyelv hiánya mellett a magyar intézményes keretek is akadályozzák az összehasonlító vizsgálgódot. Romanistáink többsége ritkán vagy egyáltalán nem vállalkozik magyar művek értelmezésére, és a magyar irodalom történészei általában nem törekednek idegen nyelvű szövegek mérlegelésére. Egykor Eckhardt Sándor egyszerre volt Balassi költészetének és a francia fölvilágosodásnak a szakértője, Gyergyai Albert nemcsak Proustról, de Béczy Károlyról, Ambrus Zoltánról, Kosztolányiról és Kassákról is értekezett, Halász Előd Nietzschének Adyra tett hatásáról adott ki könyvet. Manapság ritka az ilyen kétirányúság.

Nem tölt el meglepéssel, hogy egyre inkább úgy látszik, a világirodalom kialakulása elválaszthatatlan az angol nyelvtől.

Harold Bloom csak jó angol fordítás alapján vett föl műveket a nyugati kánonról 1994-ben kiadott könyvébe (Bloom 1994). Már latin-amerikai, sőt kínai szövegekben is kimutatták az angol mondatszerkesztés nyomát. Világméretű kulturális piacról szokás beszélni. Kevesen emelnek szót más nyelvek érdekében. 2008-ban ausztráliai irodalmár hangoztatta, hogy a jelenkorra „szükségessé vált második nyelv ismerete” (Veit 2008, 430). Ha angol nyelvű ország tudósa sürgeti ezt, föltehető a kérdés, vajon nem még inkább elengedhetetlen-e ilyen követelmény magyar kutatóknál. Megkockáztatom a föltevést, hogy az irodalomértésnek minden szinten akadálya, hogy oktatási és kutatási intézményeinkre a világirodalom – magyar irodalom kettősség nyomja rá bélyegét.

Az összehasonlító irodalomtudomány már évtizedekkel ez előtt is magában foglalta irodalom és nem irodalom együttes vizsgálatát. A „cultural studies” ezt még inkább hangsúlyozza. Részben az Európa-központúság ellensúlyozására szolgál, részint az irodalom öntörvényűségét teszi kérdésessé, s ennyiben ellenhatás a huszadik század szöveg- és szerkezetelemző irányzataihoz képest. Az elmúlt években több olyan nemzetközi kutatásban is volt alkalmam részt venni, mely szó és zene illetve szó és kép kölcsönhatására irányult. 2005 őszén a Pécsi Tudományegyetemen *Az értelmezés történetisége* címmel tartottam előadásokat, melyekben festmények, írói és a zenei alkotások hatástörténetét próbáltam elemezni. 2007-ben *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története* című, már említett vállalkozásnak egyik kötetében a társművészeti alkotások jelenlétét vizsgáltam a romantikus elbeszélő prózában. 2009 szeptemberében az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Intézete által *Text and Image in the 19th-20th Century Art of Central Europe* címmel rendezett nemzetközi ülészak bevezető előadásában kép és szöveg viszonyának lehetséges módjait körvonalaztam. Mivel ezúttal nem kísérletezem zenei szemléltetéssel, csakis e legutóbbi kérdéskörből emelnék ki két példát. Petőfi 1844-ben „Barabás rajzához” írta *Vándorélet* című költeményét, pontosabban egy olyan metszethez, amely e festő *Egy*

utazó cigány család Erdélyben című, 1843-ban készült festménye alapján készült. A vers tehát képleírás (ekphrasis), vagyis a szöveg a megjelenítést értelmezi. Bukta Imre 1992-ben készült installációja, a *Mi tengerin hajózunk* egészen másféle kölcsönhatást szemléltet: a cím szójátékot foglal magában s egyúttal egy szállóigére utal. Úgy is fogalmazhatok: ez a mű némileg olyan értelmezést igényel, amelynek az a művelet is része lehet, amelyet fordításnak szokás nevezni.

A fordítás a világirodalom létezési módjának alapföltétele és az összehasonlító vizsgáldásoknak egyik fontos területe. A már említett „polysystem” elmélet legismertebb képviselője, Itamar Even-Zohar – aki magyar tudósokkal is érintkezésbe került – azt sugallta, hogy főként a peremvidéki irodalmaknak van szükségük más nyelvekből készült fordításokra. Nem szeretném elhallgatni, hogy e felfogás emlékeztethet arra, hogy az összehasonlítás veszéllyel is járhat, amennyiben az átfogó (enciklopédikus) igény az összehasonlítás tárgyait egyneműnek tünteti föl – Mallarmé is szimbolista és Ady is –, vagy némely kultúrákat alacsonyabb rendűnek minősít. Széchenyi István gróf hatalmas, önellentmondásoktól nem mentes, de lenyűgözően sokoldalú életművében lehet olyan megállapításokat találni, amelyek a kultúrák sokféleségét és egyenrangúságát sugallják. Hasonló szemléletet a huszadik században Kosztolányi fejtett ki – *Lenni vagy nem lenni* című 1930-ban írt okfejtésében, jellemző módon éppen nagy elődjének egyik naplóföljegyzéséből kiindulva.

Nem vitás, hogy a *Nyugat* című folyóirat egyes szerzői, így Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád költői fordításaikkal részint a világirodalomhoz fűződő kapcsolatot akarták erősíteni, részben pedig pallérozni akarták a magyar nyelvet – akár korábban Kazinczy. Tudtommal az Egyesült Királyságban az újonnan kiadott regényeknek mintegy három százalékát teszik ki az idegen nyelvből fordított művek. Magyarországon ez az arány nyilvánvalóan egészen más. A fordításnak nálunk hatalmas öröksége van. Ezt az általános igazságot két megjegyzéssel lehet kiegészíteni, sőt árnyalni. Az egyik ennek a hagyatéknak az

egyenetlensége. A hasonló méretű nyelvtérületekkel összevetés azt sugallja: némely szerzőket másokhoz képest többet, másokat viszont kevesebbet fordítottak nálunk. A ritkábban fordított szerzők egy részének nemzetközi megbecsültsége jelentős. A londoni Continuum kiadónak brit és ír szerzők európai fogadtatását föltáró, 2002-ben indított sorozatára hivatkozhatom. A Henry James tevékenységének visszhangját föltáró, 2006-ban megjelent kötet (Duperray 2006) adatai azt bizonyítják, hogy a szerzőtől Romániában sokkal többet fordítottak. Olyan elbeszélőről van szó, kinek regényei döntően átalakították a műfajt, ezért nem képtelenség azt állítani: a fordítások hiánya a magyar irodalom vesztesége.

A másik lehetséges észrevétel általánosabb. Nincs magyar fordítástörténet. Rába György *A szép hűtlenek* című 1969-ben kiadott úttörő munkája Babits Kosztolányi és Tóth Árpád versfordításával foglalkozott, s azóta talán csak Józán Ildikó *Mű, fordítás, történet* címmel 2009-ben megjelent könyve járult döntően hozzá a magyar műfordítások mérlegeléséhez, de prózai művekkel az ő munkája sem foglalkozott, holott ezek alkotják a magyar fordítások túlnyomó többségét. Nagyon kevés tanulmány vállalkozik arra, hogy megvizsgálja fordításaink minőségét. Ritka kivételnek tekinthető a Kappanyos András kezdeményezte, 2010. január 20-án a Magyar Tudományos Akadémián az *Ulysses* című regénnyel foglalkozó ülészak, melynek előadói fölhívták a figyelmet e kiemelkedően jelentős mű Gáspár Endre, illetve Szentkuthy Miklós készítette változatának fogyatékoságaira. Egyetemeinken tanítjuk azt a vitát, amely Roman Jakobson és Michael Riffaterre között az 1960-as években folyt Baudelaire *Les chats* (*A macskák*) című szonettjéről, noha elemzéseikhez nem használható Szabó Lőrinc fordítása.

A tévedés elkerülése végett hangsúlyoznom kell, nem egyszerűen arról van szó, hogy a magyar változatok között sok a szabadnak nevezhető átköltés. Egy fordítás hűségéről azért nehéz beszélni, mert a fordítónak óhatatlanul is választania kell, mit próbál átmenteni egy szöveg sok-sok összetevője közül. Nagyon durva egyszerűsítéssel, a fordító vagy a jelentettet,

vagy a jelentő hang- illetve betűalakot igyekszik megőrizni. Baudelaire említett költeménye szonett, melyben döntő szerepet játszanak a hangalak ismétlődései, illetve hasonlóságai. Ilyen a „silence” és a „science” kapcsolata, amelynek természetesen jelentéstani súlya van: a tudomány csöndes elmélkedést igényel, s ennek jelképei a macskák. Regényekben is található hasonló jelenség. Az *Édes Anna* központi jelenete „rémület”-ről, azaz a címszereplő által elkövetett gyilkosságról szól, és a fejezetnek a „mért” a másik kulcsszava. Georges Szirtes költő 1991-ben megjelent angol fordításában ez a szójáték nem érzékelhető, s így a regény lényege sikkad el, nem válik világossá, hogy nincs válasz arra, mi a gyilkos tett oka.

A forrás- vagy a célszöveg felől közelítendő meg a fordítás? A hűség a cél avagy a honosítás? Ismét nagyon durva egyszerűsítéssel fogalmazva, Babits az előbbire, Kosztolányi az utóbbira törekedett. Az eredmény természetesen nem okvetlenül felel meg a szándéknak. Meg lehet kérdezni, vajon nem játszik-e szerepet a fordításban a nyelvtudás. A fordító hűnek vélheti a munkáját, de az nem okvetlenül mondható annak. Más kérdés, ha valaki a célszöveget tartja elsődlegesnek. „Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak. [...] Műfordításaim nem úgy viszonylanak az eredetihez, mint a festmény a festmény másolatához, inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, melyet ábrázol” – hangoztatta Kosztolányi a *Modern költők* 1914-ben megjelent első kiadásához írt előszavában (Kosztolányi 1988, 2: 531). Nemzetközi viszonylatban is eredetiségre vall, hogy prózai szövegeknél is ez az eszmény vezette. Amidőn Charles Lutwidge Dodgson Lewis Carroll álnéven közölt *Alice in Wonderland* című könyvét fordította, kiiktatta a kultúrára vonatkozó utalásokat, például a következő mondatban: „Egyszer – emlékezett – pofon is ütötte önmagát, mert csalt, amikor önmagával huszonegyest játszott” (Carroll 1936, 12). Szobotka Tibor utóbb átigazította ezt a mondatot, vagyis a „kroket” című játék nevéhez folyamodott, és lábjegyzetben közölte, hogy a szó „angol labdajáték”-ot jelöl (Carroll 1974, 12). Kosztolányi nyilván nem gondolt arra, hogy gyerekeknek szánt könyvben

lapalji jegyzetre van szükség. A célszöveghez általában valamilyen szerep és vélhető közönség társítható. Ha Kosztolányi színművet fordított, fontosnak tartotta, hogy beszélhető szöveget adjon a színészek kezébe, és gyerekkönyv esetében is alkalmazkodott a föltételezett olvasóhoz. Az átírt változatban több mozzanat is található, mely elidegenítheti az angolul nem tudó gyereket. Az ötödik fejezetben Hernyó arra kéri a címszereplőt, szavalja el a *You are old, Father William* kezdetű verset. Ez az *Old Man's Comforts, and how he Gained them* című, Robert Southey (1774–1843) által írt költemény Magyarországon sosem volt szélesebb körben ismert. Egy kiferdítést csakis akkor érzékelhet mulatságosnak az olvasó, ha ismeri a gúnyolódás tárgyát. Ez a meggyőződés vezette Kosztolányit, amikor *Családi kör* torzképet iktatta a saját fordításába:

*Este van, este van, ki-ki nyugalomba,
Rettenve sikolt fel az eperfa lombja.
A legkisebb fiú nekimegy a fálnak,
Homlokát letörli, azután elhallgat.
Ballag a cica is, leteszi a könyvet,
Meg-megáll, körülnéz, elébb, elébb görnyed.
Egy-egy szárnyat-combot nyújt a kicsinyeknek,
Természete ez már a magyar embernek.*

A kultúrák között nem könnyű közvetíteni. A fordítás súlyos kockázattal jár. Mégis szükség van rá. A magyar irodalom viszonylagos ismeretlenségéért a fordítások minőségén kívül a magyar irodalomtörténet-írás a felelős, mert nem eléggé vesz tudomást arról, miként fogadják a magyar alkotásokat külföldön. Nemcsak olyan általánosan megbecsült alkotásokra lehet gondolni, mint a *Pacsirta*, melyet a *The New York Review of Books* 2010. április 8-án „megrázó, tökéletes” alkotásként ünnepeelt. „Remekmű bármely nyelven.” 2007-ben közölt ilyen címmel méltatást Michael Henderson londoni szerző. „Ideje köszönteni Erdély Tolsztoját”. A *The Daily Telegraph* 2010. január 11-én megjelent számában olvasható Charles Moore

méltatása ilyen címmel. A regényhármás záró része megkapta a Weidenfeld díjat, melyet Oxfordban Umberto Eco adott át Patrick Thursfieldnek, aki Bánffy Miklós lányával együtt készítette el a mű angol fordítását. A francia, spanyol és olasz változatot a hírek szerint holland és német fogja követni. 2011. január 20-án az első angol kiadás után második is a közönség elé került. Amikor 1993-ban tanulmányt közöltem Bánffy Miklós műveiről az *Irodalomtörténetben*, némelyek furcsállották, hogy olyan alkotásokkal foglalkoztam, amelyekre alig irányult figyelem az elmúlt évtizedekben. Akkor is egyenetlennek véltem az *Erdélyi történet* című trilógiát, és ma is látok giccses elemeket benne, de erényeket is vélek fölfedezni Bánffy könyveiben. *Farkasok* című elbeszélését figyelemre méltó megalkotottságúnak tekintem, és még annak a lehetőségét sem zárnam ki, hogy hatott Móricz *Barbárok* című történetére. Károlyi Mihályról vagy a román-magyar viszonyról szinte senki nem adott olyan éleslátó elemzést, mint ő. Angliai és franciaországi sikere a fordítás minőségével is magyarázható.

Némelyekkel nem azért nem tudok egy gyékényen árulni, mert magyarkodnak, hanem azért, mert sok magyar értékről nem vesznek tudomást. 1989-ben Kemény Zsigmondról írt könyvemben szóvá tettem, hogy e szerző műveinek nincs hiteles szövegű huszadik századi kiadása. Azóta sem változott a helyzet. Létezik folyóirat, amely Széchenyi István egyik művének a címét kölcsönözte, de e szerző munkáinak kritikai kiadása a második világháború óta nem folytatódott. Ezek a példák arról tanúskodnak, hogy nemzeti múltunk ápolása terén is vannak föladatok, tehát a magyar irodalom külföldi elismertetése korántsem lehet kizárólagos cél. Az egységesülés azonban arra figyelmeztet: a magyar tudósnak mindkét irányban kezdenyéznie kell.

HIVATKOZÁSOK

Apter, Emily (2008): "Untranslatables: A World System." *New Literary History*, 39, 581–598.

Arany János (1982): *Leveleskönyve*. Válog., szerk., a bevezetőt és a mutatókat készítette Sáfrán Györgyi. Budapest: Gondolat.

Babits Mihály (1978): *Esszék, tanulmányok*. Összegejtötte, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi.

Bloom, Harold (1994): *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York – San Diego – London: Harcourt, Brace & Co.

Braudel, Fernand (1979): *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, t. 3, Le Temps du Monde*. Paris: Armand Colin.

Carroll, Lewis [1936]: *Évike Csodaországban*. Ford. Kosztolányi Dezső. Rajzolta Fáy Dezső. Gergely R., Budapest.

Carroll, Lewis (1974): *Alice Csodaországban*. Ford. Kosztolányi Dezső. A fordítást az eredetivel egybevetve átdolgozta Szobotka Tibor. Szecskó Tamás rajzaival. 3. kiadás. Budapest: Móra.

Casanova, Pascale (2008): *La République mondiale des Lettres*. Préface inédite, édition revue et corrigée. Paris: Seuil.

Clark, Priscilla Parkhurst (1987): *Literary France: The Making of a Culture*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

Duperray, Annick (ed.) (2006): *The Reception of Henry James in Europe*. London: Continuum.

Eckermann, Johann Peter (1973): *Beszélgetések Goethével*. Ford. Györfy Miklós. Budapest: Magyar Helikon.

Endrődi Sándor (1900): *Századunk irodalma képekben*. Budapest: Athenaeum.

Even-Zohar, Itamar (1990): *Polysystem Studies, Poetics Today*, 11, 1.

Eysteinson, A. – Liska, V. (eds.) (2007): *Modernism*. Amsterdam: John Benjamins.

Gérard, Albert S. (ed.) (1986): *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*. Budapest: Akadémiai.

Grendel Lajos (2010) *A modern magyar irodalom története: Magyar líra és epika a 20. században*. Pozsony: Kalligram.

Jost, François (1984) „Qui a tué Catulle? Réflexions sur un livre”, *Comparative Literature Studies*, 21, 1, 52–75.

Joyce, James (1974): *Ulysses*. Ford. Szentkuthy Miklós. Budapest: Európa.

Kafka, Franz (1983): *Tagebücher 1910–1923*. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Kosztolányi Dezső (1978): *Színházi esték*. A kötet anyagát összegejtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.

Kosztolányi Dezső (1988): *Modern költők*. Összegejtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.

Musil, Robert (2000): *Esszék*. Pozsony: Kalligram.

Petersson, Anders (2008) ”Transcultural Literary History: Beyond Constricting Notions of World Literature”, *New Literary History*, 39: 463–479.

Pound, Ezra (1973): *Selected Prose 1909–1965*. Ed., with an Introduction by William Cookson. London: Faber and Faber.

Szegedy-Maszák Mihály (2007): *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram.

Toury, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Vajda, György Mihály (dir.) (1982): *Le tournant du siècle des lumières 1760–1820: Les genres en vers des lumières au romantisme*. Budapest: Akadémiai.

Valéry, Paul (1960): *Œuvres*. Édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris: Gallimard.

Veit, Walter F. (2008): ”Globalization and Literary History, or Rethinking Comparative Literary History – Globally”, *New Literary History*, 39: 415–435.

Weisgerber, Jean (dir.) (1984): *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Budapest: Akadémiai.

Irodalomtörténeti elképzelések a *New Literary History* című folyóiratban

A történeti szellemtudományok pontatlansága nem fogyatékoság, de az ilyen kutatás lényegi igényének teljesítése (Heidegger 1980, 77).

1. Irányzatok

Az irodalomtudomány sorsa elválaszthatatlan az intézményektől. Közülük ezúttal a folyóiratokra szeretném irányítani a figyelmet, és tovább szűkítem a vizsgálódás körét arra, miként hatottak a folyóiratok az Amerikai Egyesült Államokban az irodalomtörténet alakulására. Magától értetődőnek veszem, hogy magyar szempontból próbálok értelmezni, vagyis az foglalkoztat, mennyiben érzékelhetők hasonló változások a magyar tudományban.

Valószínű, hogy az 1930-as évektől számítható az a korszak, amelyben a folyóiratok vették át a kezdeményező szerepet az amerikai irodalomtudományban. A New Criticism nevű irányzat szövegelemző gyakorlatának kialakulása az 1935 s 1942 között az értekező Cleanth Brooks és a költő, regényíró s értekező Robert Penn Warren szerkesztette, a Louisiana State University által támogatott *The Southern Review*, valamint az 1938 és 1959 között a költő s értekező John Crowe Ransom szerkesztette s a Kenyon College által fenntartott *The Kenyon Review* közleményeiben követhető nyomon. Ez utóbbi folyóirat sikerét a Kenyon School of English nevű tanároknak tartott

nyári tanfolyam is elősegítette. A New Criticism célkitűzéseiről 1965-ben a magyar olvasók egy olyan kézikönyvből nyerhettek fogalmat, melyet az egykori NDK Akadémiájának egyik hatalmassága, majd amerikai egyetemi tanár s a *New Literary History* tanácsadó testületének tagja írt (Weimann 1962). Noha a könyv eredeti címében szereplő „polgári irodalomtudomány” megjelölést a magyar fordítás elhagyta, a kötet még némileg szelidített változatában is olyan irányzatot bélyegzett meg, amelynek elemző gyakorlatát a magyar közönség voltaképp soha nem ismerte meg. Míg a New Criticism mélyen gyökerezett az angol-amerikai irodalom hagyományában, a későbbiekben az Egyesült Államok irodalmárai jórészt európai törekvések hatása alá kerültek. A hatvanas-hetvenes években a *Yale French Studies* népszerűsítette a francia elmélet tanításait. Az 1966 októberében megjelent szám a „Structuralism” címet viselte. Innen fordítottam annak idején Michael Riffaterre-nek azt a tanulmányát, amely Lévi-Strauss és Jakobson Baudelaire-elemzésének s annak a hatvanas években Magyarországon is nagy hatású felfogásnak cáfolatára vállalkozott, mely szerint a költészetten (poétika) a nyelvészet része. Riffaterre az olvasóra irányította a figyelmet, akár a *New German Critique*, mely a hermeneutika s a befogadásesztétika szellemét honosította meg Észak-Amerikában, s egyúttal mintegy előkészítette az irodalomtörténet rangjának azt a visszaállítását, amely először alighanem a *Studies in Romanticism* közleményeiben fogalmazódott meg. A New Criticism által leértékelt romantika újraértékelése óhatatlanul is fölkelte az igényt olyan folyóirat indítására, mely már címével is az irodalomtörténet elsődlegességét igyekezett érvényre juttatni.

1969-ben indította a University of Virginia a *New Literary History* című negyedévenként megjelenő folyóiratot. Tekintettel arra, hogy az alapító Ralph Cohen a 2008. évi harmadik szám után átadta a szerkesztést egy fiatalabb irodalmárnak, aki a nemzetközit amerikai tanácsadó testülettel váltotta föl, a folyóirat első négy évtizedét lezárt korszaknak lehet tekinteni, melyről már megkockáztatható általános következtetéseket körvonalazni.

A tanácsadó testület egyik tagja, Hayden White az 1980-as évek második felében a történetírás négy vezető irányzatát különböztette meg: az angol-amerikai elemző (analitikus) bölcseletnek, a *Annales* körének felfogására, továbbá a történetírás jeltudományi s hermeneutikai szemléletére hivatkozott (White 1987, 30-31). Az analitikus megközelítésnek – mint azt egy 1962 májusában tartott ülészak anyaga is tanúsíthatja – az a legfontosabb kiinduló állítása, hogy a történetírás nem ismeri valamely föltételezett lényeg elbeszélését. Ahogyan Morton White írta: „a történeti elbeszélés logikájában éppúgy nincs hely valamely lényeg bármilyen választékos bevezetésére, mint a természettudományok s a számtan (matematika) logikájában” (White 1963, 27). A negyedikként említett hermeneutika élesen szembeállítható az *Annales* körének álláspontjával: a „longue durée” szószólói tudománytalannak vélik az elbeszélő történetírást, a hermeneutikusok viszont inkább csak elbeszélő történetírásban gondolkodnak.

Miként viszonyult a magyar tudomány ezekhez az irányzatokhoz? Irodalmár nem lehet illetékes történettudományi munkák megítélésében. Romsics Ignác nagy sikerű *Magyarország története a XX. században* című könyvéről szólva, megkockáztattam a föltevést, hogy a magyar történészek egy része óvakodik töprengeni a szakma elvi alapföltevésein (Szegedy-Maszák 2000a). Talán még az is igaz lehet, hogy Magyarországon eddig viszonylag kevesen elemezték a történeti, s különösen a művelődéssel, művészetekkel, irodalommal foglalkozó szakmunkákat a válogatás szempontjainak s az oksági összefüggések nyelvének alapján, az analitikus bölcselet szellemében. Lehetne arra hivatkozni, hogy a magyar történetírók némely munkája inkább a krónika műfajához tartozik, amennyiben nem történetet mond el, vagy ha mégis, befejezetlenné tünteti föl az elbeszélés eseménysort, de az ilyen érveléssel szemben felhozható, hogy még a közelmúltra vonatkozó munkákból sem hiányzik a történetmondástól alighanem nehezen elválasztható erkölcsi tanulság. Példaként a rendszerváltásról írt egyik könyv végső mondata idézhető: „A forradalom elhasználta vagy megváltoz-

tatta gyermekeit” (Romsics 2003, 322). Ez a mondat mintegy sűrítve foglalja magában az elbeszélő történetírás legfontosabb jellemzőit: egyértelműen megjelöli a történet alanyát s érvényre juttatja az igényt, hogy „valamely saját történetét író kultúra vagy közösség számára létező jelentőség alapján rangsorolja az eseményeket” (White 1987, 10).

Nem kétséges, hogy az elbeszélő történetírás tudománytalanságát hirdető *Annales* körének felfogása is hatott a magyar történészekre, bár fölvethető a kérdés, mennyire terjedt ki ez az ösztönzés a szakma egészére és mely esetekben érvényesült késéssel. A magyar irodalomtudományra a hatvanas évek végétől az a Hayden White által harmadikként említett irányzat hatott, melyet általában narratológiaként tartanak számon. A *New Literary History* 1975 telén illetve 1980 tavaszán megjelent száma is az ösztönzők közé tartozott – mindkettő az „On Narrative and Narratives” címet viselte. Ennek az irányzatnak sajátos leszármazottjaként értelmezhető az, amit új historizmus néven szokás emlegetni.

Ismeretes, hogy a harmincas években a New Criticism kezdeményezői az eszmetörténet képviselőivel szemben léptek föl. Az új historizmus hívei elismerték, hogy az eszmetörténet egyszerűsítette olyan korszakok művelődését, amelyeket nagyonis megosztott társadalmak jellemeztek. A Stephen Greenblatt és mások által képviselt felfogás megkülönböztetett figyelmet szentelt az angol reneszánsz dráma átértelmezésének. Igyekezett bebizonyítani, hogy I. Erzsébet s I. Jakab korában a színház nem valóságosság látszatát kívánta kelteni, ehelyett inkább elidegenítő hatásra törekedett. Az *Oxford English Dictionary* 1812-ből veszi az első idézetet, amely az irodalom szónak ma közkeletű értelmezését adja, s az új historizmus szószólói ebből kiindulva úgy vélték, hogy az angol reneszánsz az irodalmat oktató jellegű és politikai értekezések, történeti, erkölcsi és természetbölcseleti művek nagyon közeli rokonaként fogta föl. Azzal is érveltek, hogy a XVI-XVII. század a nemiségről is egészen másként gondolkodott, mint a későbbi időszakok; nem származtatta egyértelműen a biológiai különbözőségekből, ezért

a homoszexualitás fogalmát sem ismerte. Az emberi én-ről is másféle magyarázatot adott; nem az egyén polgári szemléletének megfelelően értelmezte, hiszen e felfogás csak a tőkés rendszer kialakulása után jött létre. Az új historizmus ellenzői viszont meg vannak győződve arról, hogy a szóban forgó irányzatnak a hívei „egyneműsítik a reneszánsz gondolkodást” (Levin 1990, 437).

Milyen ellenérveket fogalmaztak meg az új historizmus támogatói saját védelmükben? Arra hivatkoztak, hogy nem létezik egyértelmű jelentés, a szerző halottjának nyilvánítható s a szövegek valószerű hatása nem mérhető. Mondhatná valaki, hogy ezeket a föltevéseket akár az „új kritikusok” is magukénak vallhatták volna. Inkább érezhető a történetiség szelleme annak hangoztatásában, hogy az ellenfelek ósdi humanizmus megtestesítői, amennyiben föltelezik, hogy „míg a formai megszokások megjelennek és letűnnek, a dráma *tapasztalata* ugyanaz marad, vagyis a formának nincs hatása (implications) a jelentésre” (Belsey 1990, 452). Másszóval, az új historizmus elítélői abban a tévhitben leledzenek, hogy „az embereknek mindig ugyanazok voltak az eszméi, mindössze a szókincsük volt elmaradott”, vagyis nem számolnak azzal, hogy „a látszólag azonos szavak jelentése is változik” (Goldberg 1990, 457).

Ha megfeledezünk arról, hogy a vita hevében a szembenálló felek mindegyike túlzott egyszerűsítésekre ragadtatta magát, el kell ismerni, hogy az új historizmus hívei sokat tettek az irodalom történeti változékonyságának elismertetéséért, másfelől viszont szemlátomást nem számoltak azzal, hogy a művek későbbi átértelmezései is a hatástörténet részét alkotják. A vita bizonyos mértékig arra a versengésre emlékeztet, amely a zeneművek korhű előadásának hívei s ellenzői között folyik. A *Hamlet* nem tizenkilencedik századi színmű, romantikus előadásai mégis a hagyomány részeivé váltak. A korhűnek tartott értelmezés nem okvetlenül maradéktalanul azonos a jó értelmezéssel. Beethoven *IX. szimfóniája* romantikus alkotás, ha Furtwängler vezényli, de Sir Roger Norrington felfogása e műről nem annyira korhű, mint inkább posztmodern. Másként

szólva, Furtwängler Wagner örökségére, egy igen vitatható, de nagy hagyományra támaszkodott, Norrington föltételezett, de valójában nem hozzáférhető korhűsége törekedvén, semmivel sem kevésbé vitatható értelmezést hozott létre. Mondhatnám úgy is, az a berlini fölvétel, mely 1942 márciusából maradt fenn hangszalagon, megrázó, a brit karmesternek a The London Classical Players közreműködésével készített s 1987-ben az EMI cég által kibocsátott fölvétele éppúgy mulatságos, sőt szórakoztató, mint a posztmodern irodalom némely terméke.

Hasonló megállapítást tehetünk az új historizmus szelleméről. A fölvilágosodás az érzéki tapasztalatot (empíriát) és a haladást, a romantika a szervességet (azaz tulajdonképpen a körköröséget), a posztmodernség a paradigmaváltást állította a történetírás előterébe. A *New Literary History* vitája egyértelműsítette, hogy az új historizmus Foucault tevékenységének ösztönzésére alakult ki. Hayden White kimutatta, hogy az, amit a francia értekező Kuhn paradigmái nyomán episzteméknek nevezett, a történelem folytonosságának a kizárását idézte elő. „A nyugati művelődés történetének minden egyes korszaka a beszéd (discourse) egy-egy sajátos módjába van bezárva” (White 1978, 241).

Vajon a megszakíttottságnak ennyire végletes hangsúlyozása egyáltalán lehetővé teszi-e az elbeszélő történetírást? Hayden White hajlik arra, hogy végső soron tagadó választ adjon e kérdésre, s a *New Literary History* vitájának egyik résztvevője Foucault hatására vezette vissza azt, amit az új historizmus alapvető fogyatékoságának vélt: „nincs módszertan, mely összefüggést adna e mozgalomnak” (Lehan 1990, 535).

Alig egy évvel az itt röviden ismertett vita után a folyóirat olyan tanulmányt közölt, amelynek szerzője, Londonban tanító bölcsele, kétségbe vonta, hogy volna lényegi különbség régi s új historizmus között, és eszme-futtatása végső részének ezt a címet adta: „Az időszerűtlenség dicsérete” (Rée 1991). Lehetséges, hogy az új historizmusról folytatott eszme-cseréből olyan következtetés vonható le, mely szerint a magyar irodalomtudomány némelykor arra van kárhoztatva, hogy késve próbáljon nyugati irányzatokhoz alkalmazkodni? A *New Li-*

terary History egyik 2003-ban megjelent száma megerősíteni látszik e föltevést. „Valóban nem kevés ironia van abban, hogy az előző nemzedékben a történetírás leghatásosabb tárgyalása olyan sok mélyen történetietlen alapföltevésekre épült” – állítja az egyik közlemény szerzője (Phillips 2003, 212). A minősítés félreérthetetlenül Hayden White munkásságára vonatkozik. A szám végén a megbírált eléggé kedvetlenül nyugtázza, hogy a tanulmány szerzője, a történetírás műfajainak alapos elemzője, fordulatot jelent be, vagy legalábbis óhajt a történetírásban. Szemléletén érezni lehet az olasz „microstoria” és a Clifford Geertz által hangoztatott „sűrű leírás” ösztönzését, valamint a „longue durée” bírálatát.

A „microstoria” ösztönzése a magyar történettudományban, sőt irodalomtörténetírásban is érzékelhető. Példaként a fiatalabb nemzedék egyik kiváló tagjának könyvét említhetem Lisznyai Kálmánról. Ez az alapkutatásra épülő, levéltári anyagot is fölhasználó munka egyszerre testesíti meg a nyugati irányzatok meghonosításának erőit és hiányosságait. Hivatkozik Giovanni Levinek arra a magyarul is kiadott tanulmányára, melyben a szóban forgó olasz irányzat egyik képviselője az életrajzírás létjogosultságáért száll síkra, sőt egy olyan magyarul szintén olvasható életrajzra is, amely összefüggésbe hozható a mikrotörténetírással (Szilágyi 2001, 10, 12), de nem tesz kísérletet arra, hogy mérlegelje a „microstoria” kezdeményező egyéniségének, Carlo Ginzburgnak felfogását.

A magyar irodalomtörténetírásnak egyik hiányossága abban rejlik, hogy nem elég alaposan vesszük szemügyre külföldi irányzatok elméleti alapvetését. Még az is előfordul, hogy valamely magyar irodalomtörténeti munka inkább csak ürügyként hivatkozik valamely nemzetközi irányzatra; lényegében régi múltra visszatekintő magyar hagyomány folytatására vállalkozik. A „microstoria” egészséges ellenhatást hozott a „logue durée” s a paradigmaváltás eszményében benne rejlő előföltetéshez képest, mely szerint nincs szükség időben és térben nagyon szigorúan körülhatárolt jelenségek – például egy faluközösség, család vagy akár egyén – vizsgálatára. Szükséges

azonban arra emlékeztetni, hogy e történetírói felfogás az 1970-es években bontakozott ki, és az azóta eltelt évtizedek megmutatták, hogy újszerűsége erősen viszonylagos: bizonyos vonatkozásban az esettanulmányok pozitivista örökségével is alkot folytonosságot. Régi igazság, hogy a szellemi életre előnytelen hatással lehet a rövid távú emlékezet. A paradigmaváltás eszményét ért bírálatnak lényeges alkotóeleme az a fölismerés, mely szerint a korábbi nem okvetlenül korszerűtlenebb a későbbinél. Óvatosabban fogalmazva: az újszerűség hosszabb távon nem alapulhat a korábbinak elfelejtésén. Az orosz formalisták, Ingarden, a New Criticism vagy a francia strukturalisták a szerzői kultusz túlértékelése ellen is léptek föl, amidőn az olvasott művekre – ha úgy tetszik, szövegekre – irányították a figyelmet. Egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy az ő hagyatékuk kevesebbel járult hozzá az irodalom történetéhez, mint az életrajzíróké.

Visszatérve a Hayden White nézeteit ért – valószínűleg nagyon időszerű – bírálatot ösztönző irányzatokra, megjegyezhető, hogy ezeknél a hatásoknál fontosabbnak bizonyulhat annak a kérdésnek a megfogalmazása, milyen elméleti következményei lehetnek a távolságnak, mely a történetíró az általa vizsgált jelenségtől elválasztja. E kérdés fölvetése nem új, hiszen az emlékezés mikéntjére vonatkozik, de a válasz további keresése elmélyítheti azt az önvizsgálatot, mely nélkül aligha létezhet igényes történetírás.

2. Művelődéstudomány és irodalomtörténetírás

A *New Literary History* elindításakor a szerkesztő Ralph Cohen a következőképp határozta meg a közlendő szövegeket: „olyan irodalomelméleti cikkek, amelyek az irodalmi változás okaival, korszakok meghatározásával és az értelmezésben való használatával, írásmódok, megszokások, műfajok fejlődésével és ezek összefüggésével, valamint ahhoz a korszakhoz fűződő kapcso-

latával, amelyben virágoztak, nemzeti irodalomtörténetek kölcsönhatásával, az értékeknek az irodalomtörténetben elfoglalt helyével, stb. foglalkoznak; továbbá olyan más tudományágakat képviselő cikkek, amelyek segítik az irodalomtörténet kérdéseinek értelmezését és meghatározását”. 1976 őszétől a *New Literary History* módosított célszöveggel jelenik meg: „A folyóirat kétféle közleményt fogad: olyan irodalommal foglalkozó cikkeket, amelyek az irodalomelmélet természetével, az irodalom céljaival, az irodalomtörténet eszméjével, az olvasás folyamatával, hermeneutikával, nyelvészeti s irodalom kapcsolatával, az irodalmi változással, irodalmi értékkel, korszakok meghatározásával és ezeknek az értelmezésben való használatával, írásmódok, megszokások és műfajok fejlődésével foglalkoznak; továbbá olyan más tudományágakat képviselő közleményeket, amelyek segítenek értelmezni s meghatározni az irodalomtörténetnek vagy az irodalom tanulmányozásának kérdéseit”. A folyóirat negyedszázados évfordulóján, 1994-ben Jonathan Culler azt állította, hogy nem az a különbség a korai s későbbi számok között, hogy az előbbieken olyan strukturalizmus szelleme érvényesült, amely „vakon bízik abban, hogy metanyelveinek segítségével képes uralkodni a beszédmódon”, míg az utóbbiak „az efféle igényeket játékosan és hangzatosan félretevő posztrukturalizmust” testesítenek meg. A szembeállítás sokkal inkább úgy jellemezhető, hogy az egyik oldalon olyan kritikai világ helyezkedik el, „amely számára az irodalom áll a középpontban”, a másikon viszont olyan, „amelyben az irodalmat érintő kérdések már nem sürgetőek” (Culler 1994, 876). Jellemző, hogy e hangsúlyeltolódást az amerikai irodalmár nem előrehaladásként fogta föl.

Miért lehetett szükség a célkitűzés módosítására? Az 1976-ban megváltoztatott szöveg mintha kevésbé egyértelműen hangoztatná az irodalomtörténet önállóságát. Az irodalom háttérbe szorulása – amit Culler némileg sajnálkozva állapított meg – különösen a kilencvenes évek közepétől vált érzékelhetővé. Példaként Friedrich A. Kittlernek, a Wilhelm von Humboldt Egyetem esztétikával és az ismereteket följegyző (vagy beíró),

továbbító és földolgozó közegekkel (médiákkal) foglalkozó tanárának az ösztönzésére hivatkoznék. „A város mint közeg” című tanulmánya (Kittler 1996a) egy vele folytatott beszélgetéssel és egy médiakutatásra vonatkozó amerikai tanulmánnyal együtt jelent meg, 1996 őszén. A beszélgetésben a kérdezett a „cultural studies”-nak fordított „Kulturwissenschaften”-t állította szembe az irodalomtörténettel. „A művelődés tanulmányozásában minden kánon eltűnik” – állította. „Nincs utalásszerű (referential) minta, mérce s tananyag (curriculum)” (Griffin 1996b, 732).

Kittler nyilatkozatai összhangban vannak azzal az 1970-es években nyugati szociáldemokrata körökben hangoztatott véleménynel, mely szerint „Az új közegek egyenlőséget képviselnek. Bárki részesülhet bennük, egyszerű gombnyomással. [...] Az új közegek cselekvésre, nem pedig szemlélődésre, a jelenre s nem a hagyományra irányulnak” (Enzensberger 1996, 69).

A művelődéstudományok napjainkban erősen rányomják a bélyegüket a nyugati világ felsőoktatására. Az Amerikai Egyesült Államok egyetemeinek összehasonlító irodalomtudományi tanszékein és programjaiban szinte már alig hirdetnek meg szigorú értelemben irodalommal foglalkozó órát. Ahogy a művelődéstudományok egyik amerikai képviselője írja, „az irodalom csak egy szerepkör a sokféle közlési technológia közül” (Griffin 1996a, 709). A hangsúly a tárgyak anyagságára és az ismeretnek az elektronikus kultúrában megfigyelhető technológiai átalakulására helyeződik. Gadamer hermeneutikáját olyan irodalomtudomány váltja fel, mely a közegek tanulmányozásának rendelődik alá. A folytonosság e kettő között kétségbevonható; Kittler könyvében nem is szerepel Gadamer neve. McLuhan egykori tétele – a közeg az üzenet – immáron kevésnek minősül. Annyiban tovább él Heidegger szelleme, amennyiben az a kiindulópont, hogy a technológiák nem pusztán eszközök. A különbség annyi, hogy a német bölcselő, ki munkáit ceruzával írta, hanyatlást tételezett föl, a művelődéstudományok egyes képviselői viszont a számítógépekre hivatkozva hajlamosak előrelépést emlegetni.

Megkockáztatható a föltevés, hogy e szemléletnek az avantgárd némely célkitűzéseire is lehet köze. Talán nem véletlen, hogy az említett cikkekkel egyidőben jelent meg először Ezra Pound 1927 és 1930 között írt „Gépi művészet” című értekezése, melynek kiinduló állítása így hangzik: „A gépek szépsége főként azokban a részekben található meg, amelyekben a legtöbb energia összpontosítódik. [...] A formával foglalkozó kritikust legjobban a mozgó részek érdeklik” (Pound 1996, 57). Pound több vonatkozásban is megelőzte a művelődéstudományoknak a huszadik század végétől kibontakozó változatait. Technének tekintette a művészetet és az antropológus Leo Frobenius ösztönzése nyomán szerves egészként fogta föl a művelődést. Ékesen bizonyítják ezt nemcsak olyan könyvei, mint például a *Guide to Kulchur* (1938), de képzőművészetről s zenéről írt cikkei, sőt zeneszerzői próbálkozásai is. Arra is emlékeztet sokoldalú tevékenysége, hogy a különböző jelrendszerek elkülöníthetlensége nem új fölismerés, hiszen írás és kép keverése Mallarménál, Blake-nél, sőt korábbi alkotóknál, így a középkori s a nem európai gyakorlatban is megfigyelhető, az úgynevezett intermedialitás pedig a művészi tevékenység lényegéből fakad. Egy 1995-ben az intermedialis irodalomról kiadott tanulmánykötet többet foglalkozik a korábbi időszakoknak, mint a huszadik századnak a jelenségeivel (Zima 1995).

Mint ismeretes, a szellemtudományok művelődéstudományokká átalakítására már Magyarországon is történt kísérlet. Ennek legnyilvánvalóbb bizonyítéka a budapesti Képzőművészeti Egyetem Intermedia Tanszékének és a C3 Kulturális és Kommunikációs Alapítványnak a tevékenysége, valamint „Az irodalomtudomány és a kultúra kutatás horizontjai az ezredfordulón” című terv. Ez utóbbinak a keretében jelent meg az a kötet, melyben több tanulmány is méltatja Kittler munkásságát (Kulcsár Szabó 2003).

A művelődéstudományok magyarországi fogadtatását főként két tényező nehezíti. Az egyik a magyar szellemi élet széttagoltságával függ össze. Alig létezik együttműködés a különböző területek művelői között. Az ismerethordozó közegek

képzőművészetinek és irodalminak nevezhető szakértői kevésbé vesznek tudomást egymásról. A másik akadály a külföldi minták többféleségében rejlik. A Kulturwissenschaften nem egészen maradéktalanul feleltethető meg annak, amit Észak-Amerikában cultural studies néven tartanak számon. Az angolszász irányzat azzal a tudományággal kölcsönhatásban alakult ki, amelyet interart studies-nak szokás tekinteni, mivel a különböző művészeti ágak együttes vizsgálatára vállalkozik. Kezdeményezői különösen szívesen foglalkoztak a német romantika irodalmával és zenéjével (Scher 2004), vagy az operával (Halliwell 2005). Régóta ismeretes, mennyi kockázattal is jár az ilyen tevékenység, hiszen nagyon ritkán fordul elő, hogy egy tudós többféle művészetről is képes szakértelemmel értekezni. Az összehasonlítás sokszor egyoldalúnak bizonyul. Wolfgang Kemp például alapos elemzést ad történetet megjelenítő festményekről, de munkájának irodalmi vonatkozásai némi túlzással olyan regényelméleti fogalmak alkalmazására szorítkoznak, mint a kronotoposz (Kemp 1996). Tulajdonképpen még az a tanulmány is inkább érdekes a művészettörténész, mint az irodalmár számára, melyet Gottfried Boehm készített az ekphrasiszról, noha ez a vizsgálódás kétségkívül lényeges észrevételeket tartalmaz kép és szöveg viszonyáról (Boehm 1995). Különösen feltűnő az egyik művészeti ág elsődlegessége, ha e munkákat összevetjük Pierre Boulez eszmeifuttatásával, mely Klee művészetét a zenével veti össze. Noha ez az önálló kötetként megjelent szöveg érthető módon nem tudományos igénnyel készült, szakszerűségét nevetséges volna kétségbe vonni; nem csekély hatással lehet az olvasóra az a következetesség, amellyel a kiváló zenész egymásra vonatkoztatja a kétféle művészet néhány formaalkotó elvét (Boulez 1989).

A szakszerűség szempontjából lényegesen kockázatosabbak a művészetek határait is meghaladó vállalkozások. Példaként Mieke Bal Rembrandt festészetéről írt munkáját (Bal 1991) vagy Frigyesi Judit könyvét említhetem, mely *A kékszakállú herceg várát* a huszadik század eleji Budapest eszmei s művészeti irányzatainak összefüggésrendszerébe illeszti (Frigyesi 1998).

Némelyek bizonyára elfogultnak minősítik azt a véleményemet, hogy a holland tudósnak ebben a könyvében a feminizmusnak és a lélekelemzésnek, az irodalmi retorikának s az elbeszélés elméletének nyelve túlzottan leszűkíti a képek értelmezését. A másodikként említett munkával szemben már korábban megfogalmaztam fönntartásomat (Szegedy-Maszák 2000a). Ha nem tévedtem, a hiányosságok a tudományközi vizsgálódás eredendően nagyon magas követelményeire vezethetők vissza: Bartók tevékenységének művelődéstörténeti helyét csakis úgy lehet kijelölni, ha nagyon alaposan és szakszerűen mérlegeljük azokat a politikai, eszmei, irodalmi s képzőművészeti irányzatokat, amelyek hatottak Magyarországon a korai huszadik században, vagyis egyformán elmélyülten közelítünk Tisza István közéleti szerepéhez, a Vasárnapi Kör tevékenységéhez s Ady, Csontváry és Bartók művészetéhez. Noha hasonlóan tudományközi törekvés Magyarországon is érzékelhető – a legutóbbi évtizedben akadt példa arra, hogy Bartók gondolkodását a hatásnak Harold Bloomtól származó értelmezésének a jegyében vizsgálják (Vikárius 1999), mint ahogy arra is, hogy a mitikus és történeti táj festői értelmezéséhez irodalmi műveket is segítségül hívjanak (Szabó 2000) –, a magyar zene- s művészettörténet művelőinek többsége érthető módon mégis óvakodik attól, hogy túllépjen szaktudománya határain. Még inkább jellemző az efféle önkorlátozás irodalmárainkra. A *Tanulmányok Kassák Lajosról* címet viselő kötet inkább csak érinti a magyar avantgárd központi alakjának képzőművészeti tevékenységét (Kabdó 2000), holott ez az életmű hihetőleg lehetőséget adhat kép és szöveg viszonyának tüzetes vizsgálatára. Magyar nyelven egyelőre még nincs megfelelője az olyan munkának, mely a tudomány s művészet egységének szellemében készült – példaként Christian Wolff Johann Sebastian Bachról írott összefoglaló könyvét említeném (Wolff 2000) –, sőt annak sem, hogy valaki egy korszak festését a költészettel, kertművészettel s kereskedelemmel vagy a társalgás művészetével s a színházzal együtt értelmezze – mint Hogarth s Joseph Wright of Derby vagy Watteau munkásságának újabb értelmezői (Solkin 1992;

Vidal 1992). A piac s a művészetek összefüggésének magyar elemzése is még jórészt várat magára. Bourdieu kései munkájának kettős irányultsága – amit a cím s alcím (*A művészet szabályai: Az irodalmi mező története és fölépítése*) kifejezésre juttat – inkább csak utalásszerű hivatkozásokra ösztönözte a magyar irodalmárokat; egyelőre nem akadt példa arra, hogy valaki ahhoz hasonló összefüggésekre hívja föl figyelmet, mint amilyeneket a francia tudós a művészeti Akadémia s a Szalon közötti feszültség és az irodalom önállósodása, vagy Courbet s Manet illetve Champfleury és Flaubert tevékenysége között állapított meg (Bourdieu 1992, 94, 137). Bizonyos tekintetben rokon e vállalkozással a körülbelül 1800-tól 1960-ig terjedő időszak művészetének Hans Belting által megírt története, mely a modernnek nevezett művészet fogalmát írók, költők és bölcselek által létrehozott mítoszként értelmezte (Belting 1998).

A művelődéstudományok német változatának magyar fogadtatásából jórészt hiányzik a művészeteknek ilyen egymásra vonatkoztatása. Igaz, a Kulturwissenschaften meghonosítása egyelőre még közelebb jár az ismertetéshez, mint a mérlegeléshez. Kivételként tekinthető az a dolgozat, melynek szerzője a következő észrevételhez folyamodik: „fel kell tenni a kérdést, hogy bizonyos történeti folyamatok háttere felől a technikai vívmányok nem inkább indexei-e ezeknek, semmint maradéktalan előidézői. [...] Kittlernél ugyanis túlságosan éles cezúra képződik az 1800-as és 1900-as lejegyzőrendszerek és ezek episztemikus korrelációi között” (Lőrincz 2003, 165).

A német munkák következtetéseként magyar érvényesítése egyelőre kevésbé jár saját önálló nyelv teremtésével. Az eddig megjelent tanulmányok sokszor nem fordítják le a német, sőt az angol kifejezéseket sem. Kittler nagyon sok irodalmi szövegre hivatkozik, ám kiválasztásuk történeti létjogosultságával tudomásom szerint magyar tudós még alig foglalkozott érdemben. Nem vetődött föl a kérdés, miért nem tért ki a német tudós olyan költők munkásságára, akiknél kép és írás elválaszthatatlan – így például nem vizsgálta Blake tevékenységét –, és az is feltűnő, mennyire figyelmen kívül hagyta a zenei lejegyzés kér-

déskörét. Szóba hozta ugyan, hogy Henry James életének kései szakaszában gépirónőt szerződtetett, ki előszóban elhangzott mondatait rögzítette, de nem kereste a választ arra a kérdésre, e lejegyzés vonatkozásában gyökeres változás mennyiben változtatott James írásmódján. Talán még azt is mondhatom: egyes esetekben inkább az alkotásnak, mintsem az olvasásnak a módjára összpontosította a figyelmét.

Megkockáztatható a föltevés, hogy a beírásra, közvetítésre s feldolgozásra alkalmas közegek az irodalomban kevésbé éreztetik hatásukat, mint – mondjuk – a fényképészetben vagy a mozgóképben. Van ugyan annak jelentősége, kézzel, író- vagy számítógéppel készült valamely írói alkotás, de a legtöbb tizenkilencedik századi regény esetében nem igazán döntő jelentőségű, milyen betűtípussal nyomták a könyvet. A valószerűség hatásának értelmezése a regényben nem függ olyan egyértelműen a hordozó közegtől, mint a néma, hangos, fekete-fehér vagy színes mozgókép esetében. Nem becsülném le az ismeretközvetítők szerepét az irodalom megértése szempontjából, csupán annyit mernék megkockáztatni, hogy közülük sem a régebbiek (nyomatás, táviró, távbeszélő, rádió, hangfelvétel, mozi, képernyő), sem az újabbak (műbolygós hírközlés, sugárlemez, világháló, DVD) nem játszanak olyan meghatározó szerepet az irodalom, mint a képzőművészet s a zene értelmezésében. Azzal természetesen számolnunk kell, hogy kérdésesség válik a választóvonal irodalom s nem irodalom között. Már Kurt Schwitters *Ursonate* című alkotása esetében nehéz eldönteni, költészetről van-e szó avagy zenéről.

Függetlenül attól, mekkora jelentőséget tulajdonítunk a közegek szerepének az irodalomban, szóvá lehet tenni, hogy nem mindig egyértelmű, mit is ért egy tanulmányíró az irodalom medialitásán, mennyiben különbözik e fogalom attól, amit régebben jelrendszernek neveztek. Azt is szóvá lehet tenni, hogy maga Kittler olykor inkább kinyilatkoztat, mint érvel vagy bizonyít. „1895. december 28. óta a magas irodalomnak tulajdonképpen egyetlen elhibázhatatlan ismérve van: nem alakítható át mozgóképpé” – olvasható egyik könyvében (Kittler 1995,

314). „Mint jól tudják, már nem az írás a tevékenységünk” – jegyzi meg egy olyan cikkében, mely a számítógépekről szól (Kittler 1996b, 331). Azért lehet megtévesztő az efféle állítás, mert magában rejt a korszellem maradéktalan egységének a föltételezését, amely egykor a szellemtörténetre volt jellemző s egyértelműen kijelölhető szakaszokra osztja a múlt örökségét, nem adván helyt különböző, sőt olykor egymásnak ellentmondó irányzatok egyidejűségének. Tudomásom szerint Esterházy Péter még mindig kézzel írja könyveit.

Természetesen nem állítható, hogy a művelődéstudományok jövőjét ne határozná meg az áttérés a számítógépre. Irodalomtörténészek számára az is kérdés lehet, miként hat a világháló a kevésbé elterjedt nyelvekre. Ismeretes, hogy a számítógépes címekben nem szerepelhet magyar ékezet. Az angol nyelv térhódítása, melyet a brit gyarmatosítás sikere indított el, az elektronikus közegek hatására fölgyorsulhat. Nem tudom, mi a magyar megfelelője az olyan szavaknak, mint software vagy cyberspace. Talán még az interface fordítása sem magától értetődő.

Joseph Kosuth irodalom és képzőművészet kettősségét vonta kétségbe, a számítógépes alkotók egy része – különösen ha nem multi-, de intermediális munkát végez – nem nevezi művészetnek a saját tevékenységét. Művészet és tudomány megkülönböztetése kérdésessé tehető. Lehetséges, hogy visszatérünk a kettőnek olyan szemléletéhez, mely a reneszánszot jellemezte? „Nem alacsonyítjuk le a tudományt, ha megértjük, hogy a művészetnek egyik formája” – állította Vilém Flusser (Flusser 1996, 245). Tagadhatatlan, hogy a számítógép átalakítja az embert, és nemcsak az általa létrehozott termék befejezettségét függeszti föl, de érvényteleníti azt a szembeállítást, amelynek két oldalát egykor szerzőnek s befogadónak, előadónak s nézőnek vagy hallgatónak, alkotónak s értelmezőnek, valóságos és lehetséges világnak nevezték. A művelődéstudományok föladatát e nagyon lényeges változások szellemében lehet újrafogalmazni.

HIVATKOZÁSOK

- Bal, Mieke (1991) *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Belsey, Catherine (1990) "Richard Levin and In-different Reading", *New Literary History* 21: 449–456.
- Belting, Hans (1998) *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*. München: C. H. Beck.
- Boehm, Gottfried (1995) „Bildbeschreibung”, in Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.) *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink, 23–41; magyarul: Thomka Beáta (1998) *Narratívák 1: Képelemzés*. Budapest: Kijárat, 19–36.
- Boulez, Pierre (1989) *Le pays fertile: Paul Klee*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre (1992) *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Culler, Jonathan (1994) "New Literary History and European Theory", *New Literary History* 25: 869–879.
- Enzensberger, Hans Magnus (1996) "Constituents of a Theory of the Media", in Druckrey, Timothy (ed.) *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York: Aperture, 62–85.
- Flusser, Vilém (1996) "Digital Apparition", in Druckrey, Timothy (ed.) *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York: Aperture, 242–245.
- Frigyesi, Judit (1998) *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Goldberg, Jonathan (1990) "Making Sense", *New Literary History* 457–462.
- Griffin, Matthew (1996a) "Literary Studies +/- Literature: Friedrich A. Kittler's Media Histories", *New Literary History* 27: 709–716.
- Griffin, Matthew and Susanne Herrmann (1996b) "Technologies of Writing: Interview with Friedrich A. Kittler", *New Literary History* 27: 731–742.
- Halliwell, Micahel (2005) *Opera and the Novel: The Case of Henry James*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Heidegger, Martin (1980) *Holzwege*. 6., durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (szerk.) (2000) *Tanulmányok Kassák Lajosról*. Budapest: Anonymus.

- Kemp, Wolfgang (1996) *Die Räume der Mahler: Zur Bilderzählung seit Giotto*. München: C. H. Beck.
- Kittler, Friedrich A. (1995) *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 3. Auflage. München: Fink.
- Kittler, Friedrich A. (1996a) "The City Is a Medium", *New Literary History* 27: 117–129.
- Kittler, Friedrich A. (1996b) "There Is No Software", in Druckrey, Timothy (ed.) *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York: Aperture, 331–337.
- Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter (szerk.) (2003) *Történelem, kultúra, medialitás*. Budapest: Balassi.
- Lehan, Richard (1990) "The Theoretical Limits of the New Historicism", *New Literary History* 21: 533–553.
- Levin, Richard (1990) "Unthinkable Thoughts in the New Historicizing of English Renaissance Drama", *New Literary History* 21: 433–447.
- Lőrincz Csongor (2003) „Medialitás és diskurzus: Az 1900-as lejegyzőrendszer: Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesystem 1800/1900*", in Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter (szerk.) *Történelem, kultúra, medialitás*. Budapest: Balassi, 156–173.
- Phillips, Mark Salber (2003) "Histories, Micro- and Literary: Problems of Genre and Distance", *New Literary History*, 34: 211–229.
- Pound, Ezra (1996) *Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of the Italian Years*. Durham and London: Duke University Press.
- Rée, Jonathan (1991) "The Vanity of Historicism", *New Literary History* 22: 961–983.
- Romsics, Ignác (2003) *Volt egyszer egy rendszerváltás*. Budapest: Rubicon.
- Scher, Steven Paul (2004) *Essays on Literature and Music (1967–2004)*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Solkin, David H. (1992) *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. New Haven and London: Yale University Press.
- Szabó Júlia (2000) *A mítikus és a történeti táj*. Budapest: Balassi – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet.
- Szegedy-Maszák Mihály (2000a) „Megszakított folytonosság a magyar történelemben”, in *Újrakezdések*. Budapest: Krónika Nova, 175–184.
- Szegedy-Maszák, Mihály (2000b) "Bartók's Place in Cultural History", *Studia Musicologica Scientiarum Hungaricae* 41: 457–465.
- Szilágyi Márton (2001) *Lisznyai Kálmán: Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*. Budapest: Argumentum.

- Vikárius László (1999) *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában: A hatás jelenségének értelmezéséhez*. Pécs: Jelenkor.
- Vidal, Mary (1992) *Watteau's Painted Conversations: Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. New Haven and London: Yale University Press.
- Weimann, Robert (1962) „New Criticism” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft: Geschichte und Kritik neuer Interpretationsmethoden. Halle: VEB Max Niemeyer Verlag. Magyarul: *Az „új kritika”: Az új interpretációs módszerek története és bírálata*. Ford.: Bizám Lenke. Budapest: Gondolat, 1965.
- White, Hayden (1978) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden (1987) *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- White, Morton (1963) ”The Logic of Historical Narration”, in Hook, Sidney (ed.) *Philosophy and History*. New York: New York University Press, 3–31.
- Wolff, Christian (2000) *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York – London: W. W. Norton and Company.
- Zima, Peter V. (Hrsg.) (1995) *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Magyar irodalomtudomány a huszonegyedik század elején

1. Nemzetközi távlat

Milyen a magyar irodalomtudomány állapota a huszonegyedik század elején? Nehéz helyzetben van, akinek általános véleményt kell megfogalmaznia, hiszen legföljebb töredékét ismerheti a roppant szerteágazó tevékenységeknek. Senki sem tévedhetetlen, és a szellemi tudományok lényegéből fakad, hogy egyetlen képviselőjük sem függetlenítheti magát saját előítéleteitől. Évtizedekkel ezelőtt talán joggal lehetett azért bírálni a magyar irodalomtörténészek többségét, hogy nem tartották számon igazán szakmájuk külföldi, jórészt nyugati teljesítményeit. A mai húszas–harmincas éveikben járó tudósok jelentős részéről ezt már egyáltalán nem lehet mondani. E tagadhatatlanul jelentős változás részint a fiatalok tehetségének, részben annak köszönhető, hogy a mai pályakezdők sokkal könnyebben utazhatnak, mint elődeik. A hazai könyvtárak viszonylag kevésbé járulhattak hozzá ehhez az átalakuláshoz, mert csak igen keveset tudnak beszerezni a külföldi szakmunkákból. Sajnálkozva kell megállapítanom, hogy az MTA Könyvtárában az irodalmár még a nélkülözhetetlen alapmunkákat sem találhatja meg. Egy-két éve néhányan jegyzéket állítottunk össze a hiányzó kötetekből, de beszerzésükre pénzsűke miatt nem kerülhetett sor. Mindennapos gondom, hogy olyan könyveket kellene ajánlanom doktori hallgatóknak, amelyekhez Magyarországon egyáltalán nem lehet hozzáférni. Egyetlen megoldásként a fiatal irodalmár külföldre küldése kínálkozik.

Nem vitás, hogy a pályakezdők többsége sok erőfeszítést tesz a szakma külföldi eredményeinek megismerésére. Legföljebb az tehető szónak, hogy a tájékozódás néha kissé egyoldalú. A szellemi vidékiesség legdurvább változata az elzárkózás a nemzetközi tudományosságtól. Választékosabb módja az a kísértés, hogy valamely külföldi szerzőt vagy irányzatot mások rovására részesítünk előnyben – ami természetesen nagyon is érthető következménye a mostoha könyvtári állapotoknak.

Tagadhatatlan, hogy olyan sok könyv és folyóirat jelenik meg a világ különböző országaiban, hogy még akkor is lehetetlen összképet alkotni, ha eltekintünk a hazai hozzáférhetőségtől. Érthetően erős a kísértés némely szakmunkák előtérbe állítására. Ki is mondhatná, hogy elég tekintélye van annak eldöntéséhez, mi jelentős és mi nem az. Semmiképpen sem formálhatok jogot értékítéletre. Inkább csak nagyon tétova jelzésekre, példaként két föltevésnek a megkockáztatására szorítkozhatom. Veszélyes lehet, ha az értelmezések tanulmányozása az értelmezett szövegek alapos ismeretének a rovására érvényesül. Előfordul, hogy a fiatal irodalmár Jacques Derrida számos könyvét olvasta, de Jean-Jacques Rousseau műveit nem, vagy jórészt csak Paul de Man tanulmányai alapján ismeri William Wordsworth és Rainer Maria Rilke költészetét vagy Marcel Proust regényét, és Friedrich A. Kittler állításait a német tudós által mérlegelt, olvasható, látható s hallható anyag ismerete nélkül idézi. Talán az is igaz, hogy a korábbi évtizedekhez hasonlóan továbbra is kevés a kölcsönhatás magyar irodalomtörténet-írás és úgynevezett modern filológia között. Azok a tudósok, kik valamely külföldi irodalom szakavatott méltatását jelentős magyar irodalomtörténeti munkássággal tudják párosítani, lényegében kivételnek számítanak.

Egykor úgy véltem, annak lehet érvényes ítélete a magyar irodalomról, akinek egy másik nyelvű irodalomról szerves képe van. Ma már nemcsak a „szerves kép” mibenlétét látom igencsak kérdésesnek. Arra is rá kellett ébrednem, mennyire másféle szemlélet alakul ki az egyes nyelvekhez kapcsolódó művelődések hatására. Úgy is fogalmazhatok: a magyar iro-

dalomtudomány összehasonlíthatatlanul sokszínűbb ma, mint amilyen évtizedekkel ezelőtt volt, ám e gyökeres változás fokozódó megosztottságot is eredményezett. Nemcsak az nyilvánvaló, hogy a különböző tudósok végső szóincse – az általuk eleve adottnak vélt, tehát nem bizonyítandó fogalmak halmaza – sokszor összeférhetetlen. Némi túlzással azt lehetne mondani, elég valamely még ismeretlen fiatal irodalmár első cikkéből néhány mondatot elolvasni ahhoz, hogy tudjuk, melyik idegen nyelven olvas több-kevesebb rendszerességgel. Kiemelkedő tudósok vélik ámokfutónak egymást, megfélemlenve arról, hogy a másik megértése a hermeneutika alapelvei közé tartozik. Tanulhatnánk a sajnálatosan korán eltávozott Bonyhai Gábor példájából. Fiatal korában, Rudolf Carnap híveként, „obszcurantistának” nevezte Friedrich Nietzschét és Martin Heideggert, akiknek munkáit később nagyra becsülte.

A József Attila születésének századik évfordulója alkalmából rendezett ülésszakok – beleértve az MTA által rendezettet is – nagyon éles vitához vezettek. Hiba volna ezt főként személyeskedőnek mondani. Sokkal inkább arra lehetne föl hívni a figyelmet: ékesen megmutatkozott, mennyire eltérő nyelven beszélnek s gondolkodnak a magyar tudósok, jórészt azért, mert mindegyikük más irodalomra figyel. Eltérő módon olvasák e költő műveit azok, akik a német, francia vagy angolszász irodalomban mozognak otthonosan. Az általuk használt szaknyelv is távol áll egymástól. Ezért vélhetik tudománytalannak a másik szemléletét. Lehet József Attila verseit Gottfried Benn, a szürrealisták avagy Sylvia Plath művei felől megközelíteni, csak hogy ezek az értelmezések nem érintkeznek egymással. E kísérletek viszonylagos kudarca arra emlékeztet, hogy az összehasonlító irodalomtudomány nem már meghaladott, de még el nem ért eszmény, legalábbis akkor, ha nem a hatások pozitívista tanulmányozásával azonosítjuk. Művelése létfontosságú, amennyiben arról akarjuk meggyőzni a világot, hogy a magyar irodalom nem csak e nemzet számára érték.

2. Irányzatok

Megkülönböztethető-e irányzatok a magyar irodalomtudományban? Elterjedtnek mondható a vélemény, hogy a strukturalizmus után a hermeneutika és a dekonstrukció jelentékeny, az új historizmus viszont jóval kisebb mértékben ösztönözte a hazai tudósokat. Elképzelhető, hogy a szellemtudományok lényegükénél fogva nem ismerhetik a paradigmaváltást. Olyan döntő szerepet játszik bennük a hagyományozódás, hogy erősen kockázatosnak minősülhet a korábbi meghaladásának igénye, pontosabban réginek és újnak egymástól elkülönítése. Szükséges-e emlékeztetni arra, hogy Hans-Georg Gadamer a megértés föltételeiként újra érvényt szerzett a fölvilágosodás némely képviselői által megcáfoltnak hitt előítéleteknek, Derrida pedig azt állította, hogy „az értékörzés és a forradalmiság szembeállítására már nem helytálló” (Derrida, 1990, 261)? Akár még úgy is fogalmazhatunk: e területen nagy kockázata lehet a divatszérűségnek. A művészetekben a későbbi nem szükség-szerűen múlja fölül a korábbi. Shakespeare óta nem volt „jobb” színműíró, Johann Sebastian Bach óta „nagyobb” zeneszerző. Ady Endre nem nevezhető jobb költőnek Arany Jánoshoz képest. Bizonyos mértékig ugyanez vonatkozhat a művészetek értelmezésére, márcsak azért is, mert valamely mű megítélése mindig a hatástörténet függvénye. Heinrich Wölfflin vagy Thielemann Tivadar értekező műveit ma is érdemes olvasnunk. Ahogyan Christian Thielemann nem „szebben”, csak másként vezényli, mint ahogyan egykor Wilhelm Furtwängler tolmácsolta *A nürnbergi mesterdalnokok*-at, ugyanúgy az új historista Stephen Greenblatt sem „hitelesebben”, csak más módon magyarázza Shakespeare alkotásait, mint ahogyan egykor az „új kritikusok” olvasták őket. Melyikünk merné állítani, hogy jobban érti Kemény Zsigmond regényeit Péterfy Jenőnél?

Más kérdés, hogy csakis örülni lehet annak, hogy az irodalomtudomány határozottan nyitottabbá vált a legutóbbi évtizedekben. Félve mondom, hogy talán még a Magyar Tudományos Akadémia szerkezete is okolható az egyes területek indokolat-

lan elkülönültségéért. Aligha eszményi, hogy a történettudomány, a bölcsélet s a művészettörténet más osztályhoz tartozik, mint a zenetörténet s az irodalomtudomány. Természetesen e kettősség nem lehetett a fő oka annak, hogy az irodalmárok és a történészek többsége sokáig nem tudott szakítani igazán az a rossz örökséggel, mely viszonylag kevés lehetőséget adott e két terület művelőinek együttműködésére. Újabban mindkét oldalról történtek örvendetes kezdeményezések. Akadt olyan történész, aki hasznosítani igyekezett az irodalmárok szempontjait, és jött létre olyan munka, amely a történelmi regény újraértelmezésére a két rokon szakma eredményeinek együttes bevonásával vállalkozott.

Mintegy másfél évtizede Magyarországon is érzékelhető az irodalomtudomány közeledése az ismereteket hordozó közegek tanulmányozásához. Két megjegyzés tehető ebben a vonatkozásban. Német tudós figyelmeztetett arra, hogy a „szövegek medialitásának egyoldalú hangsúlyozása beszűkíti a látóhatárt, a nyelvi formák és hagyományok széles körét elhomályosítja” (Assmann 1999, 256). Az is kérdés, vajon a művelődéstudomány (cultural studies) irányában tájékozódó irodalmárok elég alaposan ismerik-e a rokon tudományok eredményeit, sőt a társművészeteket. Míg a zenetörténészek tesznek erőfeszítéseket arra, hogy hasznosítsák az irodalmárok munkáit – példaként Vikárius László *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában: A hatás jelenségének értelmezéséhez* (Vikárius 1999) című könyvére vagy Dalos Anna *Forma, harmónia, ellenpont: Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Dalos 2007) című doktori értekezésére hivatkozhatnánk –, nehéz volna megnevezni olyan irodalmár által készített munkát, mely figyelembe venné a zenetudomány eredményeit. Carl Dahlhaus jelentékeny mértékben járult hozzá a hermeneutika gazdagításához, eredményeinek hasznosítását mégsem találhatjuk meg irodalmáraink munkáiban. Lehet hangsúlyozni az ismereteket közlő s továbbító közegek (médiák) jelentőségét az irodalomban, de ez a látható s hallható lejegyző rendszerek alapos tanulmányozását is igényli. Az irodalomtudomány kitágulásának egyelő-

re három iránya érdemel föltétlen elismerést: azoknak a tevékenysége, akik fordításokkal, eredeti tanulmányokkal, a *Theatron* című folyóirattal és oktatóként határozott kezdeményezést tesznek a színháztudomány önállóodására, azok a munkák, amelyek kép és szöveg viszonyával foglalkoznak a romantika vagy az avantgárd korában, végül az együttműködés néprajztudósokkal, amelyre a szó- és írásbeliség viszonyát elemző, 2004 decemberében rendezett ülészak szolgáltatott példát. A *Magyar színháztörténet* 2005-ben kiadott, az 1920 és 1949 közötti korszakot tárgyaló harmadik kötete, a *Történelem, kultúra, medialitás* (Kulcsár Szabó – Szirák, 2003) nevet viselő tanulmánygyűjtemény, valamint a *Folklór és irodalom* (Szemerkenyi 2005) című kötet tanúsíthatja e vizsgálódások eredményességét.

3. Irodalomtörténet, elmélet, bírálat (kritika)

A régebbi korokkal foglalkozó magyar irodalmárokat olykor azért kárhoztatják, mert „nem tartanak lépést” az irodalomelmélet nemzetközi alakulásával. A szövegkiadások jelentőségét menthetetlen rövidlátás volna kétségbe vonni, tehát a kifogások csakis magyarázó tanulmányokra, történeti eszme-futtatásokra vonatkozhatnak. Korántsem tagadnám a pozitívista örökség, az értelmezést későbbre halasztó adatolás továbbélését, de azért megfogalmaznám azt a sejtést, hogy középkori, reneszánsz vagy barokk szövegeket nem egészen úgy olvasunk, mint huszadik századi műveket. Az irodalom mibenléte nem tekinthető történetileg változatlanoknak. Nem zárhatom ki a *Mária-siralom*nak olyan magyarázatát, amely a nemiséget előtérbe állító szemlélet (feminista kritika vagy *gender studies*) jegyében fogant, de úgy vélem, e szöveget egészen más előföltételekkel olvasom, mint Kukorelly Endre valamely versnek nevezhető alkotását. A legnagyobb nyelvi közösségek művelődésének emlékei még inkább emlékeztethetnek arra, hogy a nyelv – ha úgy tetszik, a történelem – ellenállása, az időbeli távolság, mely a megnyi-

latkozást elválasztja az olvasótól, rányomhatja a bélyegét az értelmezés módjára. Noha a szakszerűség elválaszthatatlan attól, hogy valamely adott korszakban otthon legyünk, nem igazán üdvös, ha a tudósnak szűk az időbeli távlata. Nemcsak a barokk szakértőin lehet számon kérni a huszadik századi irodalomelmélet, de az avantgárdokkal foglalkozókon is a barokk irodalom ismeretét. Mivel a múlt mindig tovább él, aligha szerencsés, hogy a magyar irodalmárok jelentős része enged a piac követelményeinek és kizárólag jelenkori művekkel foglalkozik. Az angolszász „új kritika”, a német hermeneutika, a francia strukturalizmus, sőt a dekonstrukció s az új historizmus képviselői is vállalkoztak különböző időszakokban keletkezett alkotások magyarázatára. A *Sir Gawain és a zöld lovag* másféle megközelítést igényel a befogadótól, mint John Kinsella valamelyik költeménye. Elmélet és történetírás örvendetesen közeledett egymáshoz az elmúlt évtizedekben, de talán nem szükségszerű fölidézni, hogy a hermeneutika fontos összetevője, a hatástörténet szöveg és értelmező távolságára is emlékeztet. Becsüendő minden olyan kísérlet, amely az irodalom létezési módjának történeti változékonyságára, a kánonképző intézmények hatására irányítja a figyelmet.

Lehetséges, minden időszakra jellemző, hogy a múlt valamelyik szakasza háttérbe kerül. Ha nem csalódom, Ady vagy a népi írók műveinek értelmezése meglehetősen hanyatlott a legutóbbi egy-két évtizedben. A tizenkilencedik századi magyar irodalom méltatása viszont örvendetesen föllendült a közelmúlthoz képest, s a Kosztolányi Dezső műveit elemző szakirodalom jelentékeny gyarapodása után Krúdy Gyula alkotásainak újraértékelése is folyamatban van.

Az is figyelemre méltó eredmény, hogy a napi, közéleti bírálat uralmát háttérbe szorította a szakszerűség. A legfiatalabb nemzedék egyes tagjai bátran mérlegre teszik idősebb tudósok eredményeit. Csakis az tehető szóvá, hogy némely folyóiratok és csoportosulások szellemi, sőt olykor eszmei – néha már-már politikai – elkötelezettség s összetartozás jegyében megfogalmazott bírálatokat jelentetnek meg. Nem egészséges, ha előre

lehet tudni, melyik folyóirat s értekező miként fogja értékelni valamely szerző legújabb kötetét.

4. Nyelv

2005-ben, a Magyar Tudomány Napján, Kontra Miklós azt állította, hogy a magyar lakosságot a nyelvi elszigetelődés veszélye fenyegeti. Osztom e félelmét. Kevésbé tudunk jól idegen nyelven. A hangsúlynak e mondat harmadik szavára kell esnie, mivel a szellemtudományok művelőinek, különösen pedig az irodalommal foglalkozó tudósoknak valószínűleg még a természettudósoknál is jobban kell beszélnie angolul, franciául, németül, spanyolul avagy oroszul, hiszen számukra nem esz-köz a nyelv. Az is igaz viszont, hogy ugyanezért a magyar nyelv is sokkal, szinte összehasonlíthatatlanul sokkal többet jelent annak számára, aki költeményeket, regényeket, színműveket vagy akár értekezéseket mérlegel. Ezért sem hagyható teljesen figyelmen kívül, hogy a műveltebb olvasók közül is sokan úgy vélekednek: a magyar irodalomtudósok egy része afféle tolvajnyelven ír. Tagadhatatlan, hogy a szaknyelv megértése mindig erőfeszítést igényel a befogadótól, s az idegen nyelven olvasónak anyanyelvi megnyilatkozásán sokszor érezni lehet a másodikként vagy harmadikként megtanult nyelv nyomát, de aligha mondható szerencsésnek, ha a magyar mondatok fölszíne mögött jól észrevehető azoknak az idegen szövegeknek a nyelvtana, amelyeket a szerző olvasott. Heideggert nem könnyű érteni, de nem azért, mert nem németül gondolkodott. A hermeneutika öröksége elválaszthatatlan a nyelv komoly tiszteletétől. Sem Wilhelm von Humboldt, sem Kosztolányi Dezső nem kedvelte a nyelvközötti megfogalmazást. Valamely nyelven írni annyit jelent, hogy benne állunk egy hagyományban.

Az egységesülés (mondialisation, globalization) óhatatlanul arra is ösztönzi a magyar irodalom szakértőit, hogy próbálkozzanak a más nyelven megszólalással. Ez egyrészt némi küzde-

lemhez vezethet a legelterjedtebb nyelvek között – a CEU angol, az Andrassy Egyetem német nyelvű –, másfelől választás elé állítja a tudósokat: vagy fordítókra hagyatkoznak, vagy saját maguk kísérletezhetnek idegen nyelven fogalmazással.

A természettudósok számára talán nem egészen érthető, mennyire nehéz is az idegen nyelven megjelenés a szellemi tudományok művelőinek esetében. Mivel Magyarországon valójában nem létezik a fordítások szakszerű bírálata, kevesen tudják, mennyire szánalmasan gyenge némely magyarul készült szellemtudományi tanulmány idegen nyelvű változata. Egykor a Corvina Kiadó több idegen nyelven is közreadott egy magyar irodalomtörténetet, nem számolván azzal, hogy az angolul olvasó közönség igényei, hagyományai, megszokásai, szerkezete merőben különböznek attól, amit a németül olvasók várhatnak.

Mivel az irodalomtudománynak (még?) nincs nemzetközileg elfogadott közös nyelve, magyarul írt tanulmány idegen nyelvre fordítása kizárólag akkor lehet jó megoldás, ha az átültetés az úgynevezett szépirodalmi szövegek legjobb fordításaihoz hasonlít, vagyis a célnyelven teljes jogú értekezésnek bizonyul. Elvileg tehát az a szerencsés, ha a szerző maga otthonosan mozog a célnyelv művelődési (kulturális) hagyományaiban. Akkor viszont nincs szüksége fordítóra. Talán nem kell bizonygatni, hogy inkább ábrándról, mintsem megvalósítható lehetőségről van szó. A magyar irodalomról idegen nyelven megjelent munkák sikere a magyar költemények s regények fordításaihoz hasonlít. Inkább tartja számon őket a magyar, mint a külföldi közönség. Fájdalmas ezt leszögezni, különösen akkor, ha tudjuk, mennyi becsülendő erőfeszítésre került sor ezen a területen. A sanyarú helyzetben talán a fordítástudomány segíthet, melynek a napjainkban kibontakozó kezdeményezései különösen sokat ígérnek a magyar irodalomtudomány jövője szempontjából.

5. Tudomány és oktatás

1956 után az irodalomtudomány külföldi eredményeinek magyarországi megismertetését jórészt az MTA Irodalomtörténeti, majd 1969-től Irodalomtudományi Intézete elnevezésű kutatóhely vállalta magára, szemben a felsőoktatással, amely elzárkózott a nemzetközi hatásoktól. A későbbiekben e szembenállás fokozatosan enyhült, bár teljesen nem szűnt meg, mert az egyetemeknek úgy adtak önállóságot, hogy előtte nem mérlegelték, célszerű-e minden oktatót megtartani, aki 1990 előtt kapott állást a felsőoktatásban. A rossz örökség olykor tovább él. Ma is tanítanak olyanok, akiknek tudományos tevékenységük nem jelentős, ezért arra kényszerülnek, hogy ügyintéző döntéseikkel, a szakmai csoportosulások közötti ellentétek kiélézésével biztosítsák saját túlélésüket.

Napjainkra újabb válság is kialakult az egyetemi, sőt a középfokú oktatásban. Félek attól, hogy a zene, a művészetek, sőt az irodalom középiskolai tanítása is csorbát szenvedhet a jövőben, holott mindhárom döntő szerepet játszott a magyar művelődés örökségében. Túlzottan sok felsőoktatási intézmény jött létre, s a tanárok, sőt az oktatás irányítói között olyanok is akadnak, akik nem alkotó tudósok, és úgy hoznak döntéseket, hogy nem veszik figyelembe a szakszerűség igényeit.

Évtizedekkel ezelőtt a Pártközpont egész napos értekezletet hívott össze egy irodalommal foglalkozó középiskolai tankönyv megvitatására. A rendszerváltás utáni időszakban előfordult, hogy egy felelős állami vezető kétségbe vonta az olyan kutató intézetek támogathatóságát, amelyek tevékenysége nem hoz közvetlen gazdasági hasznot. A „bolognai folyamat” ürügyén olyan tervezet is létrejött, amely a felsőoktatásban háttérbe szorította az irodalomtudományt. A hároméves (B. A. szintű) képzés elindítása lényegében a középfokú oktatás szintjére súlyosította le az egyetemi képzés első szakaszát. Olyanok hivatkoztak az észak-amerikai példára, akiknek nem sok fogalmuk volt arról, milyen alacsony szintű a középiskola az Egyesült Államokban, s talán nem is tanítottak amerikai egyetemen.

„A Mesterszakok listája a Dékáni Kollégium 2005. október 26-i ülésén elhangzottak szerint” című, 2005. október 28-án kelt irat tizenöt „alapszak”-ot sorolt fel. Közülük a „magyar” a „magyar nyelv és irodalom, finnugrisztika s nyelvtudomány (alkalmazott nyelvészet, elméleti nyelvészet)” elnevezésű „javasolt mesterszakok”-at tartalmazta. Ezekkel egyenrangúnak tüntette föl az „andragógia” alapszakot, melynek szakirányai az „andragógia, emberi erőforrás fejlesztés, kulturális mediátor, és a pályaszervezési tanácsadó”. Noha utóbb átalakult e tervezet – részben a tiltakozásunk miatt is –, de aligha merő véletlen, hogy létrejöhett olyan változat, amelyben a „magyar nyelv és irodalom” és az „emberi erőforrás fejlesztés” egymással egyenrangú „javasolt mesterszak”-ként szerepelt.

6. Piac és tudomány

Magától értetődik, hogy a magyar irodalomtudomány helyzete a kiadás, megjelentetés is hatással van. Miközben nagyon sok folyóirat közöl cikket irodalmártól, a szigorú értelemben vett tudományos kiadás helyzete korántsem megnyugtató. A 2005 májusában tartott közgyűlésen az MTA elnöke példamutatóan nemes kezdeményezést tett, amidőn társadalomtudományi kiadó létrehozásáért szállt síkra. Sajnálatos, hogy e terv tudomásom szerint nem valósult meg.

A gondok egy része a pályázati rendszer bevezetésével függ össze, ami nem minden szempontból vezetett szerencsés eredményekhez. Nem egyszerűen arról van szó, hogy egyes esetekben kiváló tudósok kényszerültek arra, hogy saját egyéni munkájuk rovására, a szakmai utánpótlás biztosítása érdekében, kissé mondvacsinált vállalkozásokba fogjanak, idejüknek jelentős részét ügyintézésre fordítsák, s a határidő kényszerének hatására olyan tanulmánykötet legyen az eredmény, amelynek egysége nem mondható maradéktalannak. Az is kifogásolható, hogy a pályázati részvétel olykor s bizonyos mértékig újratér-

meli a Kádár-korszakra jellemző hatalmi kiszolgáltatottságot. A benyújtott tervezetek elbírálásakor személyi ellentétek is kereszttezhetik a szakmai szempontokat, a fiatal tudós pedig egy időre óhatatlanul is a pályázat irányítójának alárendeltje lesz. Mindkét félen múlik, hogyan alakul a kapcsolat. Kölcsönös megértés esetében a sikeres doktori értekezés elkészülte után korán önállósulhat a fiatal tudós, az eszmecsere sikertelensége viszont nem szükségszerűen gátolja meg, hogy az emberiség jegyében, *rite* minősítéssel akkor is elfogadtassék a munka, ha a témavezető elégedetlen az eredménnyel. Az idősebb s a pályakezdő tudós eltérő érdekeinek egyeztetésére sincs esély akkor, ha a doktori hallgató alattvalói magatartással hártja el a szakmai tanácsokat; úgy tesz, mintha minden észrevételt elfogadna, holott leperreg róla a bíráló. A múltban nagy színvonalbeli különbség volt egyes kandidátusi értekezések között. A jelenben is nagyon egyenetlen a PhD értekezések minősége, s az állásokra pályázáskor már inkább csak a doktorátus megléte, nem pedig a minősítése számít. Talán csak az akadémiai doktori munkáknál érvényesülhet következetesebben a szakmai szigor, mert ott már értelemszerűen kevésbé juthat szóhoz a személyi függőség.

A huszonegyedik század elején nem hálás föladat mérlegelni a magyar irodalomtudomány helyzetét. Főként azért nem, mert a piaci törvények érvényesülése nem teszi lehetővé igazán a hosszabb távú tervezést. Égető szükség volna arra, hogy az anyagi támogatás döntéshozói fölismerjék: a pillanatnyi haszontól független, lassú, fáradtságos tevékenységgel létrehozható szellemi értékek a magyar művelődésnek nemcsak a továbbfejlődéséhez, de pusztá fönmaradásához is nélkülözhetetlenek.

HIVATKOZÁSOK

Assmann, Jan (1999) *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz.

Dalos Anna (2007) *Forma, harmónia, ellenpont: Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
Derrida, Jacques (1990) *Limited Inc*. Paris: Galilée.
Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter (szerk.) (2003) *Történelem, kultúra, medialitás*. Budapest: Balassi.
Szemerényi Ágnes (szerk.) (2005) *Folklór és irodalom*. Budapest: Akadémiai.
Vikárius László (1999) *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában: A hatás jelenségének értelmezéséhez*. Pécs: Jelenkor.

ESETTANULMÁNYOK

Kemény Zsigmond két röpirata a forradalomról

1. Folytonosság és megszakítottság

Kemény Zsigmond munkái közül a *Forradalom után* váltotta ki a legtöbb bírálatot. Utóéletére rányomta bélyegét az a történetírói hagyomány, mely politikai vonatkozású értekező művek esetében alig tette lehetővé az irodalomtudomány saját szövegértelmező szempontjainak érvényesítését. Az 1850-ben megjelent röpirat értékelése a második világháború utáni évtizedekben süllyedt a legmélyebbre, amikor Keménynek ez a röpirata úgyszólván menthetetlennek számított. Arra hivatkoztak, hogy igazságtalanul minősítette az 1848-49-ben Magyarországon végbement eseményeket, holott az elutasításnak valójában az volt legfőbb oka, hogy a röpirat a kommunizmussal szemben fogalmazott meg ellenvéleményt. Célszerű tehát újraolvasni e szöveget, hiszen mód van annak megfogalmazására, aminek kifejtésére a második világháború utáni évtizedekben nem volt lehetőség. A *Forradalom után* olyan értelmezése, mely a kommunizmust a múlt részeként foghatja föl, nemcsak a kommunizmus alatti, de attól a magyarázattól is különbözhet, amelyet a kommunizmus tényleges tapasztalata nélkül, az attól való félelem jegyében alakítottak ki.

Mint Kemény számos más értekező művénél, ezúttal is jelentékeny szerepet játszik a történetmondás: a gondolatmenet a múlt felől közelít a jelenhez. A nézőpont fokozatos változását az is kiemeli, hogy míg a röpirat végére az egyes szám első személy nyomja rá a bélyegét, a bevezetés kifejezetten távolságot

tart az eseményekkel szemben. A szerző harmadik személyként utal önmagára, midőn Magyarország helyzetére vonatkozó véleményét így összegzi:

„A múlt forradalom alatt is ő kettőt nem tudott elhinni, ti, hogy a győzelem esetében mint független ország fennállhason, s hogy megengedhesse Európa e győzelmet.”

A háttér a világtörténelem; a magyar közösség sorsa mindig nemzetközi összefüggés részeként szerepel. A figyelem e közösség önazonosságára irányul. A kiindulópont a nemzetjellem romantikus eszméje, melyet a röpirat azáltal tesz erősen kérdésessé, hogy még az egyén személyiségének folytonosságát is kétségbe vonja. „Az athenai Timon, a világbarát és a legnyájasabb háziúr, egy perc alatt vált különccé s embergyűlölővé”. Tóth Gyula a *Forradalom után* 1982-ben megjelent kiadásának jegyzetében Lukianosz egyik párbeszédét említi lehetséges forrásként (Kemény 1982, 617). Azt nem lehet okvetlenül föltételezni, hogy Kemény tudott a *The Life of Timon of Athens* című színműről – igaz, ez a mai irodalmárok által többszerzősnek vagy befejezetlennek tartott alkotás Shakespeare műveinek 1623-ban megjelent folio kiadása alapján bekerült a nyugat-európai és a magyar vonatkozásban meghatározó jelentőségű német köztudatba –, de az már legalábbis valószínű, hogy ismerte Plutarkhosz Antonius-életrajzát, melyben szintén szó esik Timon személyiségének hirtelen megváltozásáról. Persze, nincs kizárva, hogy Kemény ugyanúgy Montaigne „De l'inconstance de nos actions” című esszéjének ösztönzésére is jutott arra a gondolatra, hogy a személyiségből hiányzik a következetesség, mint Shakespeare drámájának megírásakor. A magyar szerző mintegy azt sejteti, hogy lehet ugyan a nemzetet az emberi jellemhez hasonlítani, ám e párhuzam korántsem vezethet ahhoz a gondolathoz, hogy a nemzetnek adottnak tekinthető belső összetartozása van. Ellenkezőleg: éppen arra enged következtetni, hogy alakulása tele van váratlan mozzanatokkal, amelyek megszakítottást eredményezhetnek. Az embergyű-

lölővé lett emberbarát példája azt hivatott sugallni, hogy a folytonosság megszakadása elsősorban a másokkal, idegenekkel szemben tanúsított magatartásban észlelhető. A magyarság sorsának kulcsa a viszony „a hazában lakó többi népfajokkal”.

2. Központosítás és megyerendszer

Kemény Zsigmond műveinek állandó jellemvonása, hogy az egyértelműségeket kétséges színben tüntetik föl. Alig néhány lappal azután, hogy az athenai Timon példájából kiinduló gondolatmenet a megszakítotttság hangsúlyozásával bizonytalanná tette a nemzetjellem eszményének tarthatóságát, hivatkozás történik a magyarságnak Petőfi által népszerűsített felfogására. A szabadság az alföld széles látókörével kerül összefüggésbe, s megfogalmazódik egy olyan állítás, mely Petőfi *A kis-kunokhoz* intézett kiáltványának fő tételére emlékeztet: „A Duna és Tisza tere Magyarország szíve és a magyar faj fészke. Ami ott sikertelen, az a más részeken erőre kapni s a hazára nagy befolyást gyakorolni nem fog.”

Keményt köztudottan alig érintette meg a népiesség vonzóereje. A vidékre elsősorban azért hivatkozott, mert a központosítást a magyar hagyományokkal ellentétesnek vélte. Ezért sem gondolta, hogy Franciaország követendő példának számíthat. „Párizs a megyéket nemcsak szellemi felsőségénél, de az éreztelnél fogva is mozgatja, miket a központról a vidékekre a Piraenektől a Rajnáig mindenfelé kiterjesztett.” Kemény a francia hagyománnyal szemben olyan örökség érvényét hangsúlyozta, mely némileg az ugyancsak kálvinista neveltetésű Emerson hirdette önmagára utaltság (self-reliance) eszményével rokonítható: „A táblabíró önmagára volt hagyatva. Ritkán nyert utasítást Bécsből vagy Pestről. A felülről jött figyelmeztetésekre nem is szeretett hallgatni.”

A tényleges vagy vélt központban nem ismerhetik a helyi viszonyokat. A *Forradalom után* a centralistákkal ellentétben

olyan hagyományt láttat a megyerendszerben, mely „megmentette Magyarországot az abszolutizmustól”. Mielőtt azonban egyértelmű igazságot tulajdonítanánk e megállapításnak, azonnal nyilvánvalóvá válik, hogy az idézett kijelentés az éremnek csupán az egyik oldalára vonatkozhat. A röpirat *A falu jegyzője* igazát is elfogadja: „A megyerendszer eltúrte, hogy a politikai kérdések fölött megvesztegetett nyers erők határozzanak.”

A hagyomány kettős lényegű. Egyfelől a művelődés (kultúra) nélkülözhetetlen előfeltétele, másrészt rossz, elavult megszokások tárháza. Az érvelés nem fogadja el a Kossuthnak tulajdonított véleményt, mely szerint a megyék a kantonokhoz hasonlíthatók, de azt is sérelmezi, hogy „a központosítók bizonyos csalhatatlansági hitet tápláltak eszméik iránt”.

3. Kommunizmus

A bírálat a vakbuzgók ellen irányul: „a rajongóknak – kiknek száma óránként nő – doktrínáikban van hazájok, honszerelmök pártbuzgóságból áll.” A röpiratnak egyik alapelve, hogy minden általánosítással szemben bizalmatlannak kell lenni. Tagadhatatlan, hogy e föltevésben sejthető némi pozitivistá felhang. Ha a Világos utáni időszakban mint forradalom utáni helyzetben a pozitívizmus térhódításáról lehet beszélni, úgy Kemény röpirata e vonatkozásban akár kezdeményező erejűnek is mondható.

A vakbuzgóság bírálatát során vetődik föl a többség zsarnokságának Tocqueville által megfogalmazott jóslata. A gondolatmenetnek ebben a szakaszában kerülnek szóba azok, akik „szocializmusról, majd kommunizmusról beszéltek”. A figyelem középpontjában „a tulajdonos eszméjének jogossága vagy jogtalansága” áll, a sarkalatos kérdésnek megfogalmazása pedig így hangzik: „A birtokos tulajdonosa-e birtokának, vagy az állományé minden tulajdon, és az addigi birtokos haszonbérelőnek, sőt többnyire bűnös haszonbérelőnek tekinthető?”

Lehet-e arra gondolni, hogy az idézett szavak csakis a magyar nemesség és jobbágyság érdekegyesítésére céloznak? Nem, mert a föltett kérdés sokkal általánosabb. Előrelátásról tanúskodik, hiszen nem az 1850-ben fönnállt, hanem a később valószínűleg vagy legalábbis várhatólag kialakuló magyar viszonyokat tekinti irányadónak. Nemcsak, sőt nem is elsősorban hűbéri, de tőkés társadalomról fogalmaz meg ítéletet. Azt a kérdést állítja a figyelem középpontjába, „hogy a földbirtokosok, a legnagyobb haszonbérlők, a háztulajdonosok, a tőkepénzesek, a gyárnokok, az iparosok, a mesteremberek és vállalkozók pártja legyőzessék-e, s ha legyőzetenék, a győzedelmes gyármunkások, mesterlegények, napszámosok, szatócsok és határozott jövedelem nélküliek pártja mi módon vezesse a kormányzatot?”

A Forradalom után csak másodsorban szól magyar eseményekről. Elsősorban az európai forradalmaknak arra a várható következményére irányítja a figyelmet, hogy „két lehetséges osztályra fog szakadni a nép, ti. azokra, kik nem proletáriusok és azokra, kik proletáriusok”. A gondolatmenet kettős irányú. Annak hangoztatásában, hogy „európai fogalmak szerint a mi 1848-i radikalizmusunk nagyon mérsékelt volt,” benne rejlik az állítás, hogy másutt a forradalom egészen a kommunizmus lehetőségéig vezetett. *A Hitel*hez hasonlóan Kemény röpirata is a Bentham hirdette haszonelvűségre hivatkozik, vagyis a tulajdonjogot teszi meg a társadalom alappillérvé. A kommunizmusról nem ítélt indulatos elfogultsággal, sőt egyenesen a kereszténységből vezeti le annak eszméit; véleménye szerint „Cabet [...] *Ikáriájának* Palesztinából s a betlehem-i jászol deszkáiból készíti alapjait.” A röpirat csupán annyit állít, hogy a polgárság uralma – melynek bekövetkeztét az eszme-futtatás hallgatólagosan szükségszerűnek, sőt egyenesen magától értetődőnek láttatja – nem okvetlenül zárja ki a királyságot. A fiatal belga állam példáját véli követendőnek, vagyis az alkotmányos monarchia s a tőkés berendezkedés kiegyezését sugallja.

4. Kossuth és a márciusi fiatalok

Kossuth bírálatában – melynek mérlegelésekor nem árt szóvá tenni, hogy a szakirodalom gyakran eltúlozta a támadást s hallgatott a méltatásról, így például a szónok képességeinek magasztalásáról – döntő szerepet játszik a föltevés, hogy ő inkább mozgott otthonosan a magyarországi, mintsem a nemzetközi eszmeáramlatok körében. Ez az értékelés természetesen vitatható, de csakis akkor minősíthető helyesen, ha világosan látjuk, hogy szembeállítás egyik oldalaként kell felfogni. A másik oldalon a márciusi fiatalok tevékenységének magyarázata áll. Róluk azt állítja a röpirat, hogy olykor „francia könyvekből kiszedett és a teke- vagy kávéasztalokról elszónokolt tervekkel” foglalkoztak. A hivatkozás Cabet művére azt sugalmazza, hogy a kommunisztikus elvek magyarországi alkalmazhatósága is a megfontolás tárgya.

A márciusi fiatalok köréről – lapjukra hivatkozva – azt állapítja meg Kemény röpirata, hogy „kevés idő alatt sokat olvasott a forradalomról, és sok francia forradalmi jelenetet akart mielőbb utáncsinálni.” Míg tehát Kossuth ellenében az a vád, hogy ő kevésbé számolt a nemzetközi erőviszonyokkal, a nagyhatalmak érdekeivel, s ezért nem gondolt a magyar forradalom esetleges elszigetelődésére, addig a márciusi ifjak idegen minta követése, utánczása miatt marasztaltatnak el. Ebből arra lehet következtetni, hogy a röpirat nem tartja kizárólagos érvényűnek, de nem is tagadja a szerves fejlődés eszméjét, vagyis korlátozó érvénnyel elismeri szerves és utánczó kultúra kettőségének Kölcsey által a *Nemzeti hagyományok* címmel ismert eszmefuttatásban körvonalazott gondolatát. Azért szükséges megszorítással élni, mert a francia példa követését a *Forradalom után* nem általános érvénnyel, csakis a Kárpát-medence soknemzetiségű jellege miatt véli kivihetetlennek.

5. Szabadelvűség és nemzetiség

Közép-Európa egysége a röpirat szerint hagyományon s előítéleten múlik. Mivel e két fogalom nagyonis kétértelmű minősítést kap, meglehetősen ingatagságot sugall az állítás, mely szerint a Habsburgok birodalmát hagyomány és előítélet tartja össze, ezeknek hiánya pedig a Bécs köré szerveződött államalakulatnak széthullását eredményezheti. E jóslatnak az a föltevés ad súlyt, hogy a Habsburg-birodalom megszűnése a nemzetiségek önállósodása miatt a történelmi Magyarország végét idézheti elő. „Mert a történelmi emlék erős cement, és sokáig összetartja az egybe nem illő részeket is, míg lehet, az óvatosság indokainál, s ha ez a támasz már lehullott, a szív előítéleteinél fogva.”

Nemcsak az a gondolat nem szerepel a *Forradalom után* okfejtésében, hogy az osztrák birodalom vagy akár a Kárpát-medence szerves egységet alkotna, de az utóbb 1867-ben megvalósult kettős monarchia esélyei is gyengének látszanak, mert „aligha lehet kétségbe hozni, hogy a birodalmi viszonyokkal összeférhetőbbnek látszik a föderalizmus, mint a dualizmus.” Az 1850-ben készült röpiratot éppen ezért nem ajánlatos egyértelműen a kiegyezés előrevetítéseként jellemezni.

Mivel a nemzetek önrendelkezési törekvése általában a többnyelvű államok széteséséhez vezethet, a magyarság szempontjából is különbséget kell tenni a környező népek között aszerint, törekednek-e önálló állam létrehozására avagy nem. „Az osztrák monarchiában is jelenleg a zsidón, örményen, cigányon és a Bánátba telepített franciákon kívül a többi népfaj kikerekíteni akarja magát.” Aligha véletlen, hogy a zsidó közösség nyitja a sort, hiszen a forradalom alatt a népképviselői országgyűlés utolsó törvényének előkészítésében Kemény jelentős szerepet vállalt. „Egészséges, demokratikus demagógiától mentes türelem, megértés és nagyvonalúság jellemezte Kemény Zsigmond magatartását.” A történésznek e minősítéséhez (Miskolczi 1999, 72.) legföljebb annyit lehet hozzátenni, hogy Kemény felfogásától elválaszthatatlan a föltevés, mely szerint beolvadásra

csakis az említett közösségeknél lehet számítani, márcsak azért is, mert a többi nemzetiség külső támogatásra is számíthat. Magyarok viszont csakis a Kárpátokon belül élnek nagyobb számban, tehát a Habsburg-birodalom megszűnése esetén az következhet be, hogy a Kárpátokon túli államokhoz csatlakoznak a történelmi Magyar Királyság területének egyes részei.

A fejtegetésben ismételt szerepel a „magyar ajkúak” megjelölés. A társadalmi rétegződést keresztezi a nemzetiségi. Sarkalatos állítás, hogy „a földműves is magát mint magyart az egyenlők közt az elsőnek hitte, és már nemzetiségénél fogva arisztokratikus téren állott.” A röpirat ellentmondást tételez föl nemzetiség és szabadelvűség között: az előbbi lényegében meglevő értékek őrzésével kapcsolja össze: „A nemzetiség inkább konzervatív, mint szabadelvű irány volt.” Megelőlegezve Eötvös József legjelentősebb értekező munkájának egyik alapvető föltevését, a *Forradalom után* szabadelvűség és nemzetiség feszültségének jegyében taglalja az 1825 és 1848 közötti időszak magyar eseményeit: „E két poláris erő egymást kölcsönösen leküzdő hatásából eredt, hogy a pártok néha igazságtalanok voltak a szabadság eszméje iránt a nemzetiség miatt, máskor a szabadság ígéreteiért elhanyagolták a hasznot, a nyereséget, mely a nemzetiség ügyének gyümölcsözőndett vala.” Kossuth elmarasztalásának oka az, hogy e feszültséget ő jóhiszeműen elhallgatta, pontosabban nem látta elég világosan: „A szabadság, mondá ő, akkora olvasztó erővel bír, hogy aki a szabadságot ígéri, a többi népfajok a szabadságért nemzetiségüket fogják odaadni.”

6. Forradalom és nemzetiség

Az 1848-ban kitört magyar forradalom értelmezését a röpirat két történelmi áttekintéssel készíti elő. Az egyik a korábbi magyar eseményeket rendszerezi, azzal a hallgatóságos előföltevéssel, hogy ezekből nem következett szükségszerűen március 15-e.

Különös hangsúllyal szerepel a vukovár-fiumei illetve pest-fiumei vasútvonal terve. Ez nemcsak, sőt nem is elsősorban Kossuth és Széchenyi álláspontjának szembeállítására, mint inkább arra szolgál, hogy kellőképp világossá váljék magyarság és más nemzetiségek viszonyának súlyossága.

Ezután kerül sor az 1848 februárjában Párizsban kitört forradalom rövid jellemzésére. A nemzetközi távlat fölidézését az indokolja, hogy az olvasó megértse: az európai forradalmak nagyon nehéz helyzetbe hozták a magyar nemességet, hiszen saját kiváltságainak, (elő)jogainak fokozatos megszüntetése helyett azoknak hirtelen föladására kényszerítették: „A nemesség töméntelen és aránytalanul vesztett, de oly illedelemmel, oly tiszteletre méltó férfiasággal tűrte a háztartásán és családkilátásain ejtett sebeket, oly kész volt a hazának minden áldozattal szolgálni, hogy az embert e derült rezignáció, a rendkívüli viszonyoknak e józan felfogása önkéntelenül a magyar név iránti büszkeséggel tölté el.”

Az 1850-ben készült röpirat egyik lényeges pontja arra vonatkozik, miként változtatta meg a nem magyar ajkú lakosság helyzetét a hűbéri terhek megszüntetése. Általánosítás helyett különbség tételük a különböző nemzetiségek között. Elsősorban a románságra terelődik a figyelem, másodsorban azokra, akiket a röpirat rácoknak nevez. Mivel utóbb külön szerepelnek a horvátok, a rác megjelölés csakis a szerbekre utalhat.

A *Forradalom után* „egy óriás krízis után és egy beláthatatlan jövőndő küszöbén” keletkezett. Szerzőjét lényegében egy indíték mozgatta, melyet így határozott meg: „nincs szándékom szépíteni a nemzetiségek közti feszültséget.” Nem tagadta, hogy a forradalom alatt történtek emléke súlyos teherként nehezedik a magyarokra, de végkövetkeztetése megfogalmazásakor az a fölismerés vezette, hogy a magyarságnak meg kell békülnie szomszédaival: „mégis azon népek iránt, kikkel folytatott harcai majdnem az irtóháború alakját vették föl, nem lehet még minden visszaemlékezései nélkül a kedvetlen múltnak; de nagyon tévednénk, ha nála rögzött ellenszenvet és fagyűlöletet vélünk találni, mely valaha új kitörések anyagjául szolgálhatna.”

Aligha lehet tagadni, hogy az idézett szavak intést is magukban rejtnek. Bécsnek szóló figyelmeztetés is található az eszmefuttatás végén, mely Kossuth nem csökkenő népszerűségének megállapítása után párhuzamot von Kossuth és II. Rákóczi Ferenc alakja és sorsa között:

„Rákóczi a szatmári béke után huszonnégy évvel halt meg.

Ezen idő alatt a magyar nemzet sebeinek orvoslására igen kevés történt. Annyi legalább nem, mint amennyit a körülmények engedtek, az érdekek felfogása igényelt, és az uralkodóház európai viszonyai javasoltak volna.”

7. Nyitottság és végkövetkeztetés

A *Forradalom után* értékrendje egy vonatkozásban Kemény Zsigmond regényeinek világával rokonítható. Az „Eredmények” alcímet viselő, tanulságokat összegző függelék minden résztvevőt hibáztat a tragédiáért. „Hibáztak ellenfeleink és hibáztunk mi.” A forradalom szereplői közül senkinek nem lehet maradéktalanul igazat adni. „Többé-kevésbé bűnösök, többé-kevésbé ártatlanok... egyikök sem szerencsés.”

Ha valamiben, a népindulat elszabadulásában lehet keresni a magyar forradalom elítélhető sajátosságát. Lamberg gróf meggyilkolása egyértelmű hibának minősül, de e mozzanat inkább kivételként szerepel, s a jellemzés a magyar forradalmat nemcsak a franciához, de az angolhoz képest is kevésbé erőszakosnak tünteti föl: „kisebbség lévén szenvedélyeink, talán kevesebbek valánk bűneink is.”

A röpirat nem tagadja, hogy Bécs követett el igen súlyos hibát – ilyennek láttatja például Jelačić kinevezését Magyarországon kormányzóként –, de fontosságot tulajdonít annak, hogy a magyar vezetőknek nem volt módjuk tájékozódni, miként is fogadják a hadsereg s a külvilág a Függetlenségi Nyilatkozatot.

A *Forradalom után* utolsó szavai arra vonatkoznak, hogy a szerző e röpiratával „inkább irtani [...], mintsem alkotni”

akart. Egyúttal bejelenti, hogy legközelebbi munkáját már építő szándékkal írja. A *Még egy szó a forradalom után* valóban megfelel e célkitűzésnek. A korábbi röpirat végkicsengése mintegy fölteszi a kérdést, amelyre a lényegesen hosszabb fejtegetés hivatott válaszolni.

„Mindig szerettük a hazát; ámbár gyakran rosszul szolgáltuk.” Szándék és eredmény szembeállításából következik a többpártrendszernek olyan indoklása, mely másfél század elteltével sem veszített időszerűségéből:

„Különösen nálunk egyik párt sem kell – kizárólag.

Nem azért fogytunk meg számban, nem azért változtunk meg viszonyokban, hogy még most is a régi ellenszenvet által hasítgassuk magunkat mi, töredékek, még apróbb töredékekre.”

A *Forradalom után* azt a végső következtetést vonja le a történelem megszakításszerű változásaiból, hogy valamely nemzet fennmaradásának két feltétele van: a múlt szigorú megrostálása, egyes részeinek kiiktatása, illetve a korábbi örökség mély ismerete: „Felednünk és tanulnunk kell, de *emlékeznünk* is.”

8. Önértelmezés

Mi a viszony Kemény Zsigmond 1850-ben kelt röpirata s a *Még egy szó a forradalom után* között? Megítélésem szerint az egy évvel későbbi eszmefuttatást szerzői értelmezésként lehet olvasni, ami természetesen korántsem jelenti, hogy a két fejtegetésben ugyanannak a teremtett szerzőnek a hangját kell hallanunk, de a későbbi gondolatmenet mégis különbözik olyan értelmezésektől, amelyek nem Kemény Zsigmondtól származnak. A két szöveg egymáshoz kapcsolódását a címen kívül több részlet is kiemeli, talán még a reneszánsz angol színműre tett utalás is – a *Még egy szó* Banquo szelleméhez hasonlítja Magyarországot halottait. *Hamletre* hivatkozást aligha engedett volna meg

a cenzúra. A *Macbeth* említése kevésbé számíthatott kihívónak, hiszen valószínűleg csak a vajtfülbűbb, tájékozottabb olvasó emlékezhetett a IV. felvonás első jelenetére, melyben Banquo szel-leme arra figyelmezteti a címszereplőt: noha őt meggyilkolta Macbeth, az ő leszármazottai lesznek az ország urai.

1848 minősítését egyértelműen a tisztelet határozza meg. „E században Európa legnagyobb forradalma a magyar volt.” Nemcsak ez a kijelentés bizonyítja ezt, de az utolsó, azaz V. rész is, mely olyan tragikus megszakítottságként jellemzi Világost, mely csakis Mohácshoz fogható. A Béccsel szemben éreztetett dac sem hiányzik a hangnemből:

„Mi ti. alkotmánnyal bírunk.

Ausztria nem. [...]

A magyar [...]soha nem tudta összevegyíteni a királlyal a kormányt. [...] minden koronázást szerződésekkkel és kölcsönös kötelezésekkel hozott kapcsolatba.”

A kiinduló állítás szerint a forradalom még leveretése esetén is merőben új helyzetet idéz elő; a korábbi állapotot már nem lehet visszaállítani. Az erőszakos elfojtást, „a kényuraság minden kórjelenségeit” hosszú távon sikertelennek tünteti föl: „az eszmék, melyek leveretnek, többnyire megbosszulják magukat azokon, kik rajtuk nem az eszmék által diadalmaskodtak.” A forradalom bekövetkeztét azzal is indokolja, hogy azok, akik értékőrzést hirdettek, valójában a meglevő értékek rombolói voltak: „Metternich herceg, midőn kérte Széchenyit, hogy ne illesse könnyelmű kézzel a magyar alkotmány épületét, mert ha egy követ kiveszen belőle, az egész összeomlik, ugyanakkor ő már igen sokat elhordott a szükséges boltívekből, sőt ékkövekből is. Destruktívabb többé alig lehetett valaki irányunkban, mint éppen az európai konzervatív párt vezére vala egészen 1825-ig.”

Széchenyi s Kossuth szembeállítását ugyan reform s forradalom ellentéte magyarázza, de mindkettejük felfogása önértékűnek, a válaszút pedig bonyolultnak mutatkozik, mert aki

„korán lép a gyökeres változtatások élére és aki későn, már terveit semmivé tette, és terveivel együtt igen gyakran magát a hazát is.” A röpirat igazat ad Széchenyinek, ki az 1825 előtti Magyarországot beteg testhez hasonlította. Abból a föltevésből, hogy a „társadalom organikus élet”, nem következik, hogy a forradalom szervesen jelenéség volna, csupán az, hogy Montesquieu helyesen látta: nincs olyan államalakulat, mely a világ minden táján egyaránt mérvadó lehetne.

Hogyan is értelmezi Kemény Montesquieu-t? Semmiképpen nem úgy, mint a savoyard Joseph de Maistre, ki 1797-ben kiadott munkájában a következőképpen érvelt: „Az 1795-ben bevezetett alkotmány, elődeihez hasonlóan, az ember számára készült. Márpedig a világ nem ismeri az embert. Láttam életem során franciákat, olaszokat, oroszokat, s – hála Montesquieu-nak – tudom, hogy perzsa is létezik, (*qu'on peut être Persan*), de kijelentem, hogy az emberrel életemben nem találkoztam [...]. A minden nemzet számára készült alkotmány voltaképp egyetlen nemzet számára sem készült, nem több merő elvonatkoztatásnál” (de Maistre 1980, 123-124.)

Kemény röpiratától távol áll a viszonylagosság egyoldalú hangsúlyozása. A *Még egy szó* gondolatmenete árnyaltabb. Nemcsak az embert, a nemzetet is elvonatkoztatásként szerepelteti, s a kettő között folytonosságot tételez föl. A kultúrák különféleségéből nem következtet arra, hogy ugyanazt a fejlettségi fokot képviselik. A változást föltartóztathatatlanak mutatja, a zsarnokságot s a rabszolgaságot egyértelműen elítéli, s a polgárosodást a hűbériséghez képest magasabbrendűnek minősíti. Érvelése szerint „az európai eszmék kényszerítő erejét” nem lehet kétségbe vonni, mint ahogy azt sem, hogy a célok szükségképpen elavulnak – „Ami ma tündér ábránd, talán egy század múlva mindennapiság, hideg próza lehet”. Igaz, a haladás az eszményeken kívül „az anyag természeté”-n is múlik. Tiziano nem fordítható át Canovába s megfordítva. A nemzet, a társadalom s a politikai rendszer műalkotáshoz hasonlítható, amennyiben létező anyagot alkotó tevékenységgel lényegít át. A röpirat nem állítja, hogy *A törvények szelleméről* írott munka

egyoldalúan a viszonylagosság mellett szállna síkra, csupán annyit, hogy Montesquieu szerint a különféle politikai hagyományok ugyanúgy különböző lehetőségek megvalósítására adnak módot, mint a festészet és a szobrászat. Tizianonál a festék, Canovánál a kő mint anyag tűnik el az alkotó tevékenység eredményeképpen, s e két párhuzam annak szemléltetésére szolgál, hogy a gyakorlat, a társadalom alakulása mintegy eltakarja, fölvaltja, kiszorítja a helyi adottságokat illetve megszokásokat. Az egyetemes törvények nem kérdőjeleződnek meg, mindössze annyit szükséges leszögezni, hogy a haladás nehezen egyértelműsíthető, mert sok tényező eredménye, s éppen ezért „sokoldalú megvitatást” igényel, „mely a figyelmet a politikai viszonyokról a vagyoni viszonyokra, a szabadság érdekeiről a nemzetiség igényeire, a közigazgatásról az állam szerkezetére” is irányítja.

Miközben a *Még egy szó* a korábbi röpirathoz hasonlóan hangsúlyozza a többpártrendszer elengedhetetlen szükségességét, a népképviselőt magyarországi gyakorlatát igencsak fogyatékosnak tünteti föl. Arra emlékeztet, hogy a döntő változásokat kezdeményező intézkedéseket „a hivatalnokok párt-rokonszenvei által paralizálták”, és elszomorítónak találja a „parlamentáris huzakodások látványát”: „Nálunk tíz izenet is váltathaték lényegtelen kérdések, sőt írmodori véleménykülönbségek felett is.” A politika irányzatainak legfőbb fogyatékosága azonban már nem magyar sajátosság, hanem a történeti szemlélet s a bölcséleti igény hiányára vezethető vissza. Ez okozza a politikai élet romlandóságát: „Minden párt megszűnt öntudatában történeti lenni, de egyik sem emelkedhetett filozófiává.” A pártok afféle szükségszerű rossznak bizonyulnak.

Noha az érvelés egyáltalán nem hanyagolja el a gazdasági tényezőket, a „fölepítmény” felől közelíti a politikai változásokhoz, lényegében a nyelvújításból vezeti le az eszmei mozgalmakat: „Ily szoros összefüggésben van a nyelv reformja az irodalom reformjával, az irodalom reformja a társadaloméval, a társadalom reformja az államéval.” A nyelvnek kiterjesztett, romantikus szemlélete, mely nem következményként, de alapvető változások előidézőjeként hangsúlyozta, hogy a „francia

klasszicizmust leverte az új iskola”, elfogadható volt a szellem-történet, de nem a marxizmus számára – hihetőleg ezzel is magyarázható Kemény felfogásának marxista elutasítása. A nemzetjellem fogalma is a nyelv jegyében szorul háttérbe: a magyar, szlovák s horvát nacionalizmus esetében egyaránt a nyelvújítás szerepel ösztönzőként.

Mint minden értelmezés, a *Még egy szó* úgy csoportosítja át a magyarázott szöveg egyes részeit, hogy közülük némelyiket alapos elemzésben részesíti, míg másokat csak futólag említ. A szocializmus itt is említődik – a IV. s egyben leghosszabb rész elején található egy elutasító minősítés Proudhon nézeteiről –, de a hangsúly ezúttal a világpolitikára helyeződik. A múlt kevesebb, a jövő nagyobb súllyal esik latba. Afrika vélhető szerepe, a Távol-Kelet várható polgárosodása és Észak-Amerika egyre növekvő hatalma is szóba kerül.

A nemzetiségi kérdés elemzése is a nagyhatalmak világuralmi törekvéseire vonatkozó fejtegetésnek rendelődik alá. Mélyen történeti szemléletre vall az alapgondolat, hogy a megfogalmazottak csakis időlegesen válhatnak érvényessé: a jövő majd igazolhatja őket, de végülis mindegyik föltevés elveszitheti érdekességét. A jóslat, mely szerint Oroszország „Közép-Európa sorsát is különválaszthatja Nyugat-Európától” három-négy évtizeddel ezelőtt időszerűbbnek tűnhetett föl, mint jelenleg, a Balkánra vonatkozó észrevételek viszont a közelebbi múltban érdemelhettek megkülönböztetett figyelmet. Nemcsak azért, mert események bekövetkeztét vetítették előre, de például azért is, mert a keleti kereszténység nem csökkenő erejét a nyugati világ s a magyarság szempontjából is döntő tényezőként méltatták: „Náluk a hit oly meleg, mint e kereszténység első századaiban, s ennél fogva a társadalom fejlődéseinek vezetője, nálunk a filozófia a kedélyekben megtámadta a hitet, és az államtól különválasztván, hatását a társadalom és polgárisodás alakításaira is megcsonkította.”

A *Még egy szó* végkövetkeztetése magyarság és más nemzetiségek viszonyára vonatkozik. Három részből áll. Az első a múltat minősíti, kizárván annak visszasóvárgását: „hazánk régen

sem lehetett inkább magyar nyelvű, mint most.” A második a nemzeti önállósodásról állítja, hogy a történelemnek viszonylag kései szakaszán – Közép-Európában a nyelvújítás korában – jelent meg, végül a harmadik a „fajgyűlölet” ellen szól.

A röpirat végkicsengése szerint a forradalom alatt „támadtak nemzetiségi igények, melyek megoldást követelnek, s abban hasonlítanak a Szibilla könyveihez, miszerint minél később fordítatik rájuk figyelem, annál súlyosabb a díj”. Ezután a megjegyzés után négy lehetőség körvonalazódik. A *Még egy szó* nem hallgatja el „a népiségeknek etnográfiai határok szerinti terjeszkedési és összeolvadási vágyát, melyeknek legalább a szláv és román fajoknál, bizonyos pontokon túl, már a birodalomtöli elszakadásra törekvést kell okvetlenül előidézni.” A többi három lehetőséget röviden így lehet jelezni: föderalizmus, dualizmus és a magyar politikai nemzet fönntartása magyarosítás nélkül.

A jelen távlatából ítélve óhatatlanul is az elkeseredett védekezés hangneme érezhető a legutóbbi lehetőség mellett fölhozott érvekben. Az persze igaz, hogy sokáig Nyugat-Európában sem jött létre nyelvileg egységes állam. Bármennyire is erőszakosan terjesztette a francia udvar a hivatalos nyelvet, a forradalmi Konvent vitáinak tanúsága szerint az ország lakosságának még a fele sem vallotta anyanyelvének a franciát a tizennyolcadik század utolsó évtizedében, Wales déli részén pedig az 1840-es években testi fenytéssel szoktatták le a kisiskolásokat saját nyelvük használatáról. Sőt, bizonyos nyelvi megosztottság némely területeken – így a Brit Szigeteken vagy Spanyolországban – a mai napig fönáll. Az is köztudott, hogy 1848-49-ben a nem magyar ajkúak egy része a forradalom mellé állt. Emlékeztetvén arra, hogy „minden nemzetből, mely földünket lakja, egyaránt támadtak férfiak, kik a seregek élén és a kormánytanácsban dicsőséget árasztottak a magyar hazára”, a röpirat azon „közszellem”-re hivatkozik, mely a pángermán, pánszláv s dákoromán eszmével szemben „a különböző nyelvű, de egy érdekű és egy politikai jövővel bíró népiségeket” egymáshoz kapcsolja. Lehet ezt ábrándnak tekinteni, de aligha lehet

egyértelműen szembeállítani Kossuth vágyálmával. Olyan közösségre vonatkozik, melyet nem leszámazás, de szerződés tart össze. A múltra visszautalás helyett a jövő felé fordulás válik meghatározóvá. Tiszteletet érdemel az „átmagyarosítás” és „fajtürelmetlenség” szabadelvű (liberális) bírálata s az is, hogy Jan Kollár Kazinczy Ferenc egyenrangú társaként említődik. Az Európai Közösséghez tartozó ország számára aligha időszertlen a magyarságnak olyan jellemzése, mely szerint „a közvetítő nemzetnek a múltban többnyire pillanati érdekei ellen volt a nagy fordulatpontok alatt *nyugothoz* ragaszkodni s mégis örökké azt tevő, mi kezesség, hogy *jövendőben* is tenni fogja”.

HIVATKOZÁSOK

- Kemény Zsigmond (1982) *Változatok a történelemre*. Szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta Tóth Gyula. Budapest: Szépirodalmi.
- Maistre, Joseph de (1980) *Considérations sur la France*. Genève: Slatkine.
- Miskolczi Ambrus (1999) *A zsidóemancipáció Magyarországon 1849-ben: Az 1849-es magyar zsidóemancipációs törvény és ismeretlen iratai*. Budapest: Múlt és Jövő.

A rajongók

1. Mű és kánon

A történelmi regény kényes műfajváltozat. Kiváltképp akkor, ha a történet és az elbeszélés idejét hosszabb időköz választja el egymástól – nem hatvan év, mint a *Waverley* és más sikeres művek esetében. A maiaktól nagyon különböző igényeket támaszthatott vele szemben a tizenkilencedik századi magyar közönség. Igaz, a jelenkorban is elképzelhető, hogy az olvasó történelmi tudatának megerősítését keresi Kemény Zsigmond regényében, ám az olvasóknak alighanem csak kisebb része érezheti, hogy olyan közösséghez tartozik, melynek emlékeztétét döntően meghatározza az erdélyi fejedelemség öröksége. Ha viszont arra gondolunk, hogy a posztmodernség eszményének védelmezői kétségbe vonják a művek öntörvényűségét s a műfajok szétválaszthatóságát, akkor történetírás és regény egymásba játszatása korántsem minősülhet elavultnak. Nemcsak az indokolhatja *A rajongók* újraértelmezését, hogy amennyiben a műalkotás nem munkaeszközhöz, hanem játéktárgyhoz hasonlít – mint arra már Kant és Schiller is emlékeztetett –, a vele folytatott párbeszéd elvileg végtelennek tekinthető, s így az ismételt olvasás általánosabb tanulsággal is szolgálhat, amennyiben a befogadás természetét is megvilágíthatja.

Művek befogadásakor nem annyira megfigyelek, mint inkább párbeszédet folytatok. Minden újraolvasás folytatja és kitörli, azaz felejteti és felejteti a korábbi magyarázatokat. Soha nem állíthatom, hogy megértettem valamely alkotást, mert az nem jelenlét, de történet. Ha megtaláltam üzenetét, egyúttal el is veszítettem azt, amidőn kiszakítom valamely összefüggés-

rendszerből és másikba helyezem. Annyiban a magam részére vállalhatónak is tartom a dekonstrukciót, amennyiben az nem egyéb, mint „az új összefüggésrendszerbe helyezés szüntelen mozgása” (Derrida 1990, 252). Ebből nem következik, hogy „minden kritika költészet prózában” (Bloom 1973, 95). Az értelmező és értelmezett szöveg közötti különbségnek ilyen egyértelmű tagadását nem tudom elfogadni. Még akkor sem, ha elismerem, hogy a szövegközöttség általános érvényének tudatosodása immáron kérdésessé teszi, lehetséges-e egyetlen szöveget boncolgatni.

A magyar regény hagyományát úgy képzelem el, ahogyan Yves Bonnefoy a francia festészetét körülírta: „a szellemnek olyan lehetősége, mely a saját logikája szerint alakult ki (c'est développée)” (Bonnefoy 1980, 57). Aligha tagadható, hogy a magyar regényírásban viszonylag kevésbé lehet érzékelni a hagyomány folytonosságának tudatát. Nyitott kérdés, mennyiben vezethető vissza a megszakítottság, örökségvesztés az 1948 utáni évtizedek rombolására. Annyi föltételezhető, hogy ennek a legnagyobb törésnek következményei is hozzájárultak ahhoz, hogy megváltozott a magyar regény szerepköre.

Beszélhetünk-e korszakváltásokról? Kemény építkező, az időt célelvőség jegyében tagoló vagy Mikszáth mellékcselekményszerű, olykor a mulatságos ötlet vagy a hangnem által irányított írásmódja áll-e közelebb a mai olvasóhoz? Minden bizonnyal nehéz általánosítani, hiszen a mai magyar közönség korántsem egységes. Talán nem árt emlékeztetni arra, hogy Flaubert és Henry James kíméletlenül művésziellennek bélyegezte az anekdotikus regényt, és a műfaj néhány jelentős nyugati szakértője úgy fogta föl a bírálatot, mint előrelépést azon az úton, mely a ponyvaregénytől a költészettel egyenrangú elbeszélő próza felé vezetett (Žmegač 1991, Bourdieu 1992). A fejezetcímek megléte Dickens, Thackeray, Jókai vagy akár Mikszáth regényeiben összefügg a szerkezet szakadozottságával, míg ugyanezeknek a hiánya Keménynél éppúgy a vonalvezetés ívét hivatott kiemelni, mint Flaubert, Fontane vagy James műveiben. Az előbbi négy szerzőnél, sőt Dosztojevskij némely művében a re-

torikus kiemelés összefügg a betétszerűséggel, s egyes részletek – mint például „A pütkösdi király” az *Egy magyar nábobban* vagy a „Legenda a Nagy Inkvizítorról” *A Karamazov testvérekben* – akár önmagukban is olvashatók. A *Madame Bovary*, *A rajongók*, az *Effi Briest* vagy *A galamb szárnyai* ezzel szemben azt várja az olvasótól, hogy az egésznek a megtervezettségét kísérfje figyelemmel. Természetesen nem állítható, hogy valamely regényíró egész életművében következetesen képviselt volna akár laza, akár gazdaságos szerkesztést. *A félkegyelmű* például alighanem közelebb áll az utóbbi eszményéhez, mint az *Ördögök* vagy *A Karamazov testvérek*, hiszen fölépítését ugyanúgy egy végső jelenet határozza meg, mint Kemény regényében. Rogozsin és Miskin találkozása az ágy mellett, amelyben a meggyilkolt Nasztaszja Filippovna teste fekszik letakarva, nemcsak végkifejlet, de egyúttal központ, amelybe a cselekmény szálai összefutnak, akár a szombatosoknak Pécsi Simon által egybehívott gyűlése, az a tömegjelenet, mely Kassai Elemér megöletését és a mozgalom véres fölszámolását hozza magával.

A fejlődéstörténeti elhelyezést az is nehezíti, hogy az egyes korszakok megkülönböztetése gyakran értékmozzanattal keveredik. Az „öntörvényűség előtti, öntörvényű és öntörvényűség utáni művészet hármasságáról” utóbb Jauß is elismerte, hogy „napjainkra kérdéssé vált”, pedig korábban ő is használta e megkülönböztetést (Jauß 1991, 56). Nem lehet vitatni, hogy a megértés létezési módjától elválaszthatatlan a történetiség, csakhogy a különböző olvasókban más és más történelem képze-e él.

A festmények, szobrok vagy bútorok, sőt az épületek értéke is általában együtt nő a korokkal, a magyar regényekről viszont ez aligha mondható el. Nem idegenebb-e Fáy, Jósika, Eötvös vagy akár Kemény legjobb műve a mai magyar közönség legnagyobb részétől, mint valamely kortárs nyugati regény? E kérdésnek kielégítő megválaszolásához kiterjedt olvasásszociológiai fölmérésre volna szükség. Ilyennek hiányában legfőljebb saját egyéni tapasztalatomra támaszkodva annak a megvilágítására törekedhetem, mennyiben olvasom másként *A rajongókat*,

mint például Brett Easton Ellis *American Psycho* (1991) című könyvét. Ha azt szeretném kideríteni, miben különböznek a befogadás föltételei, milyen nehézségeket kell leküzdenem, milyen mértékig szükséges másik kultúrába áthelyeződni, s hol is van a befogadás küszöbe egyik illetve másik esetben, először is azt állapíthatom meg, hogy *A rajongókat* már többször, különféle kiadásokban olvastam és korábbi értelmezéseit is jórészt ismerem. Az *American Psycho* később került kezembe, s a róla szóló szakirodalomról alig van fogalmam. Más különbségre is lehet gondolni. Természetesen tudatában vagyok annak, hogy ez utóbbi esetben az olvasóknak sokkal szélesebb köréhez tartozom, melyben a népszerű kultúrának e könyvben szerepeltetett termékeit nálam összehasonlíthatatlanul jobban ismerik. Míg *A rajongók* megközelítésekor a tizenhetedik századi Erdély és a tizenkilencedik századi Magyarország visszahozhatatlansága minősülhet az értelmezést meghatározó tényezőnek, addig az *American Psycho* olvasásakor hátrányban vagyok a közönség tekintélyes részével szemben, mert nem tudom magamban fölidézni Hollywood némely termékét vagy zenezámokat, amelyeknek közismertségét a könyv magától értetődőnek tételezi föl.

Másfelől viszont hasonlóságokra is lehet gondolni. A New Yorkban élő szerző története olyan színhelyeken játszódik, amelyeket jórészt ismerek – mi több, az 1980-as évekből is, amikor a könyv eseményei játszódnak. Az *American Psycho* nyelvét sem találhatom lényegesen bonyolultabbnak *A rajongókénál*, hiszen írásmódja mellékjelentésekben szegény. Az észak-amerikai és magyar elbeszélő próza hagyományairól is van némi elképzelésem és a két könyvben előforduló „valódi”, vagyis nem kitalált nevek tulajdonosának pályafutásáról is. Tudom, hogy Donald Trump roppant gazdag üzletember; magam elé képzelhetem az általa megrendelt épületek egyikét-másikát, emlékezhetek arra, miként szerepelt a képernyőn, mint ahogyan olyan híradásokra is, melyek házasságaira vonatkoztak – ugyanúgy, ahogyan I. Rákóczi György idősebb fiának vagy Kemény Jánosnak későbbi sorsáról is vannak ismereteim.

Mindezek a hasonlóságok mégsem adnak megnyugtató választ a kérdésre, összemérhető-e a két regény. Az alaktani vizsgálódás inkább különbségeket, mint hasonlóságokat mutatna ki – az amerikai könyvben az egyes szám első személyű elbeszélés és a jelen idő a kitaláltság hatását erősíti, s a fölhalmozott jelenetek nyitva hagyott sora ellentétben áll a magyar regény célulvű építkezésével –, ám ezek nem dönthetnék el, olvassa-e egymást a két alkotás. Nagyon nehéz volna megjelölni, miben is segítheti az egyik regény elolvasása a másikat. Amennyiben *A rajongók* kereszténységről, sőt általában katasztrofista vagy fundamentalista világfelfogásról szól, aligha nevezhető kevésbé időszerűnek, mint az *American Psycho*, mely talán úgy is megközelíthető, mint Sade örökségét földidéző szatíra azoknak életmódjáról, akik a fogyasztást egyedüli, kizárólagos érték-ként ismerik és ezért az erőszaknak legkegyetlenebb módjától sem riadnak vissza, mert számukra „csakis a gonosz állandó” és „egyedül a fől színben találhat valaki értelmet” (Ellis 1991, 375) – a két könyv olvasóinak köre azonban gyaníthatóan csak alkalmanként találkozhat egymással. Nehezen hihető, hogy léteznék olyan kánon, amelynek műfajilag ennyire különböző két könyv a részét alkothatja.

Az amerikai művet röviddel megjelenése után azért vettem kezembe, hogy lássam, mi is számít regénynek a legnagyobb nyelvterületen. Miért olvasom újra Kemény alkotását? Nincs kizárva, be kell érnem annak tudomásul vételével, hogy a posztmodern kor nem szívesen különíti el a remekműveket. Ha egyszer nem lehet bizonyosan tudni, melyek a legszélesebb körben mértékadóknak tekintett alkotások – azért sem, mert kérdés, miféle közönséget tételezünk föl –, végső soron teljes nyugalommal foglalkozhatom azzal, ami érdekel. Nehezen megválaszolható kérdés, kik is azok az olvasók, akik eldönthetik valamely írói teljesítmény értékét. Mászt jelent eredeti nyelven illetve fordításban megismerni valamely szöveget, sőt az sem közömbös, milyen mértékben sajátja az olvasónak a szóban forgó nyelv. Mivel nem bizonyos, hogy csakis az eredetiben olvasás jogosíthat föl érvényes ítéletre, legalábbis nem egészen magától értetődő, hogy valamely magya-

rul írott szöveg egyedül az anyanyelvi olvasók véleménye alapján „világirodalmi” jelentőségűnek mondható.

A műveknek viszonylag szűk körét leszámítva aligha lehet nemzetközi közmegegyezést föltételezni, sőt abban sem lehetünk bizonyosak, hogy valaha is létezett ilyesmi. Talán megkockáztatható az észrevétel, hogy míg a korábbi időszakokban a különböző értelmezési közösségek nem okvetlenül tudtak egymás létezéséről, addig ma sokkal gyakoribb a kölcsönös érintkezés, de ez nem zárhatja ki nagyon eltérő értékrendek egyidejűségét. Bármely hozzáférhető mű megérdemelheti az újraolvasást, hiszen „az *élők* halnak meg. Akik írnak, azoknak megadatott a fönnmaradás” (James 1987, 79). Valami csakis akkor minősülhet műalkotásnak, ha át lehet értelmezni. Akár hiszek kánonok érvényében s fönn tarthatóságában, akár nem, ez a kiinduló föltevés mindenképpen indokolhatóvá teheti *A rajongók* újraolvasását.

Korábbi tanulmányaimmal illetve Kemény Zsigmond műveivel foglalkozó könyvemmel ellentétben ezúttal a regény első kiadásának szövegét veszem alapul, melyből egészen nyilvánvaló nyomdahiát leszámítva betűhíven igyekszem idézni (Kemény 1858–1859). Ez a két részre tagolt, négy kötetben megjelent változat több olyan ellentmondást árul el, amely a szedő hanyagságával éppúgy magyarázható, mint a szerző figyelmetlenségével – a fejedelelné távoli rokona kezdetben Serédi, utóbb viszont Szeredi, Szőke Pista fia előbb Elemér, majd Endre néven szerepel. Az ilyen apró hibák mellett súlyosan esik latba, hogy ez a kiadás lehetett az egyetlen, amelyet még maga a szerző is láthatott, hiszen a későbbi sajtó alá rendezők Gyulai Pál kiigazításaihoz alkalmazkodtak.

2. Történet és vonalszerűség

A könyv alcíme „Történeti regény”, a Második részben viszont „beszélyünk”-re utal a szöveg (Kemény 1858-1859, 3: 51). Ez

a kettősség kizárja annak a lehetőségét, hogy Kemény Zsigmond határozottan el akarta volna különíteni egymástól *A rajongók* és a „beszélyfűzér”-nek nevezett *Ködképek a kedély láthatárán* műfaját. Inkább arról lehet szó, hogy a „beszély” általánosabb fogalomra, általában történetmondásra (Erzählung, narrative, récit) utal. A Czuczor Gergely és Fogarasi János szótárában olvasható meghatározás is ezt a föltevést igazolja. Az 1862-ben megjelent első kötetben a következő szócikk található: „BESZÉLY [...] 1) Általán valamely történet dolognak előadása, elbeszélése. 2) Művészeti ért. költői elbeszélés neme, melynek tárgyát valamely újdonság, adoma stb. teszi, s melyet az előadó vagy író sajátos, kedveltető modorban öszveszőve a szépszerű szabályai szerint érdekessé tesz a hallgató, vagy olvasó előtt” (Czuczor – Fogarasi 1862, 611–612). A korszak kétnyelvű szótárai közül az egyik vaglyagosan adja meg a szó tágabb és szűkebb jelentését: „Beszély, fn. die Erzählung, die Novelle” (Ballagi 1864, 57). Mintegy két évtizeddel későbbi az a szótár, mely egyenesen a „beszély” és a „regény” fölcserélhetőségét állítja: „Beszély, fn. Narrative; story; tale, novel; -író, fn. novel-writer, novelist” (Bizonfy 1881, 44).

A beszédevékenység nem annyira követi, mint inkább megteremti az eseménysor fonalát. Ezt sugallják az elbeszélés öntérmetező metaforái. A történetet a szereplők következtetik ki, így például Dajka János Bodó Klára sorsát próbálja megfejteni: „A püspök elakadt. Nem akará kísérni a fonalat. Szégyelte önmagától a szavakat, melyek már ajkain lebegtek” (Kemény 1858–1859, 3: 55). Önmagát viszi-e előre a történet, vagy irányítóra enged következtetni? A szereplők különbözőképpen válaszolnak e kérdésre. Akik már a kezdet kezdetén úgy hiszik, „a koczka elvetve van” (1: 5–6), egyéni akaratok érvényesülését keresik az események alakulásában, amikor azt találgatják, miként döntenek I. Rákóczi György főemberei, „mit főznek benn a tekintetes és nagyságos rendek” (1: 14–15). A fejedelmi palota előtt ácsorgók kérdezik ezt egy lovagtól, akiről azt képzelik, a tanácskozásról jön. Ugyanez a metafora később is visszatér, amikor Szerédi (Szeredi) ezt súgja szomszédjának Kassai István beszéde alatt: „Min-

dent kifőzött már vele a fejedelem; és minket csak a föltalálásra hívtak meg.[...] – Nem, barátom, a megköstölásra is, és ingyünkön sokáig fog izleni a trakta” – feleli Kemény János (1: 53).

Minden szereplőben más történet él. Ennek az alapföltevésnek a jegyében olvasandó Kassai Istvánról, hogy „szötte tovább csendes elmékedéseit” (4: 6). Míg Szerédi Kassainak tulajdonítja az irányítást, addig Kassai arról van meggyőződve, hogy éppen Szerédi „vegyíti”, „keveri a kártyát” (3: 113, 126). A regény nem egyetlen, de több egymástól lényegesen különböző értékrendet teremt. A szereplők más-más távlatból ítélnék, s az idő érzékelése egyéntől s helyzettől függően viszonylagos.

A vonalszerűség célelvű előrehaladást sugall, de ez hamis, megtévesztő ábrándnak bizonyul. A történelem útvesztőhöz hasonlít, kacsaringókkal teli a „vallásháboru, mely annyiszor látszott bevégezettnek, s tört ki mindig újabb erővel és dühhel” (1: 3). A cselekmény több ágra szakad; egy időben vagyunk különböző helyszíneken, mivel az elbeszélő leteszi az egyik fonalat, hogy fölvegye a másikat. Érték s értékelés ellentétbe kerül egymással, s ugyanaz a történet ismétlődik. „– Átok van a megbélyegzetten és családján? Pedig a megbélyegzett néha ártatlan [...]. Régi történet s mindig új!” – jelenti ki a „beteg asszony”, Pécsi Simon testvére, az egykor kegyetlenül kivégzett Géczi András özvegye (1: 85). A történetmondó szembesíti egymással az „akkor” és „most” világát, és egyiket sem látatja jobbnak a másiknál. A vonalszerű folytonosság megszakad – hol ismétléssel, hol oly módon, hogy hézag keletkezik. Kassai Elemér, az ifjú főszereplő átadja Bodó Klárának Szóke Pista levelét. A nő elolvassa férjének üzenetét. Sem Elemér, sem az olvasó nem tudja, mi áll a levélben; csak később válik ismertté a szövege.

Mivel a történet több szálon fut, az is előfordul, hogy az elbeszélő önkényesen vágja el a fonalat, hogy értelmezzén, az előtér eseményeit a háttérben játszódó történés régebbi fejleményeivel hozza összefüggésbe. „Most már, hogy a fejleményeket jobban érthessük, régebbi dolgokra kell visszatérnünk” (1: 99). Egy fejezetnek ilyen bevezetése arra emlékeztet, hogy az időrendi egymásutánat olykor keresztezi, sőt érvényteleníti

az oksági összefüggés. Az is előfordul, hogy egyes szereplők annyira a jövő esélyeivel vannak elfoglalva, hogy a jelent nem folyamatszerűen, de szakadozottan érzékelik. Gyulai Ferenc, a törtető udvaronc, ki csakis saját előmenetelét segítő mozzanatokra figyel, „a változásokra biztos előjel” fürkészője (3: 105), az éjszakai eget vizsgáló Pécsi Simon pedig az égitestek mozgásából próbálja leolvasni az emberi sorsokat. A csillagképek mozgása afféle kicsinyített tükör (mise-en-abyme), a történet egészére vonatkozik, s ennyiben töri meg a vonalszerűséget.

Az öntertelmezés olyannyira rányomja a bélyegét a regényre, hogy a történet két ága is felfogható úgy, mint öntükröző metafora. „Remény és félelem közt viradt” – olvassuk az első fejezetben (1: 7), és az udvar és a székesegyház, a világi és egyházi hatalom, Kassai István „ítélőmester” és Dajka János püspök szembeállítására béke és háború, élet és halál választójaként fogalmazódik meg: „S most az egész czímtan legszeszélyesebb rajzai közé tartozó csoda-állathoz, valami kétfejú óriásgyík vagy teknősbéka-fajhoz hasonlít, melynek törzse lomha, tétlen és alélt, fejei pedig egymás ellen vannak fölingerelve. [...] Az udvarba nézők t. i. többnyire d ü h ö s mérséklettek, míg a szószékhez tekintők csaknem kivétel nélkül mind d ü h ö s tulzók. Azoknak zöld remény, ezeknek fekete gyász színében tűnik fel a híresztelt vallásháború” (1: 10).

Az ellentétnek egyik változata testi és szellemi erőfeszítés feszültségét állítja föl, mely egyúttal valódi és látszólagos érték, külsőlegesség és belső gazdagság kettősségét is magában foglalja mellékjelentésként: „György urfi, a nagy gondolkozó, ha lóra pattant, csakhamar az ablakhoz csődíté az egész nővilágot; míg öcscse Zsigmond urfi, a szorgalmas ifju, másnak alig tartaték, mint oly főrangú íródeáknak, ki a betüvetés helyett hasznosabb, s helyzetéhez méltóbb dolgokra fordíthatná a drága időt” (1: 17-18). A két fivér gúnyos összehasonlítása azoknak a szembeállításoknak a sorához tartozik, amelyek egyszerre biztosítják a regény zártságát és nyitottságát – az olvasó tájékozottságától függően. Az első lapok szerint béke és háború között kell választania Erdélynek. A döntés az utolsó lapokig

halasztódik. Olyan olvasó érzékelheti a háború megindításának végzetes következményeit, akinek van fogalma II. Rákóczi György csúfos bukásáról.

A fölépítés nagyvonalúságát bizonyítja, hogy a cselekmény különböző szálai éppen az Első rész végén, tehát a regény közepén találkoznak. A Második kötet utolsó előtti fejezetében a Pécsitől távozó Szőke Pista véletlenül találkozik a nagybátyjához igyekvő Elemérrel, sőt feleségével, Klárával is. A regény első felének zárata meglepetés, s így afféle kérdőjelet állít föl. Kassai István unokaöccsét várja. Helyette Szőke Pista jelentkezik nála. „A kém meghalt; a szökött jobbágy áll előtted” – mondja (2: 189). Az emberi én nem egységes. Szerepekre hull szét – mint a *Gyulai Pál* hőse, ki egyszerre független értelmiség és a fejedelmek kegyence, tehát a hatalom kiszolgáltatottja, Kolostory Albert, aki két nő között hanyódit, s egyszerre kíván polgár és főnemes lenni, Jenő Eduárd, ki éppoly joggal nevezhető kegyetlenkedő zsarnoknak, mint fölvilágosult népboldogítónak, vagy Barnabás diák, akinek egyik arca angyalra, a másik ördögre vall.

A mérsékelték s a túlzók egyaránt „dühösek”. Ez a ritkított-szedéssel kiemelt minősítés arra figyelmeztet, hogy az ellentétek látszólagosak. A Második rész idegen és közelálló szembeállítását rombolja le. Klára megtalálja a férjét, de Szőke Pista idegenként viselkedik. A nő magához tér az ájultságból, „S íme vele egy idegen van, egészen ismeretlen arczu, s az arczon azon részvétellel és fájdalommal, melyet régi barátainknál keresünk” (3: 1). Még élet és halál ellentétét is kérdésessé teszi a történetmondó Géczi Andrásné temetésének látomásszerű megjelenítésében. Ennek a részletnek értelmezéséhez azok a szavak adják a kucsot, melyek szerint „a halottat a rohadt élők csödülete látszott nyomról nyomra üldözni” (2: 67).

A vonalszerűség a regény második felében új jelentést kap. A szereplők egy része a leszarmazás vonalának hosszúsága alapján értékeli az egyént. Pécsi Simon erről próbálja meggyőzni a leányát: „Gyulai pártában hagy téged, mert a család-régi-ségről n e m s o k k a l t a r t k e v e s e b b e t, mint Pécsi

Deborah. [...] Oh, Deborah! A család régisége silány előítélet annak, ki rá nem vágyik” (4: 35-36). Szavai egyúttal azt is kifejezik, hogy a minőség nem hordozójában rejlik; az értékelő ruhazza föl vele a dolgokat. „Falvaink nagy részét a nép még a régi tulajdonos nevéhez köti. Idegenek vagyunk sajátunkban. Deborah! Az üstökös néha belép a bolygó égitestek körébe; de azért nem tartozik a z o d i a c u s rendszeréhez. Ott volt, ragyogott, eltűnt! Erdélyben az új családok nem vernek mély gyökeret” (4: 43-44).

Lehet, a folyamatosságnak ez a fölértékelése azzal magyarázható, hogy a történet „a polgárisodás határszélén” (1: 32) játszódik. A regény világában a szokás erkölcsé győz a független személyiséggel szemben. Még a gúnyos zárlat is ezt igazolja, hiszen Báthory Zsófia mintegy hozzá kényszeríti Gyulai Ferencet Pécsi Deborah-hoz. A család régisége egyszer s mindenkorra megszabja az egyén helyzetét. A fejedelemné távoli rokona, Szeredi, ki gyakran a közvélekedés szócsöve, azért nézi le Pécsi Simont és Kassai Istvánt, mert mindkettő újjgazdag: hiányzik mögülik a leszármazás folytonossága. Pécsi szücs-, Kassai ereszénykötő mester fia. Mindkét kancellár visszaélt a hatalmával; a fukar Kassai és a pazarló Pécsi voltaképp egymás tükörképe. I. Rákóczi György is a folytonosság jegyében gondolkodik, hiszen György fiát szeretné utódjaként látni, s nyomasztja a tudat, hogy „a rendek a szabad választási jogot bálványozzák” (4: 4). Báthory Zsófiát is azért szemelte ki fia számára, hogy a régibb család fényt adjon a sajátjának. II. Rákóczi György későbbi sorsa mintegy a kívánság hiábavalóságát bizonyítja. Kassai Istvánt is hasonló ábránd élteti: a regény első fele azzal zárul, hogy örökösévé akarja tenni Elemért, s a Második rész e vágy megghiúsulásával ér véget.

Nem kétséges, hogy a regény szövegében a címszó makacs ismétlődése teremt a legerősebb folytonosságot. A szombatosok többször is rajongónak neveztetnek (3: 72, 122, 124), de hiba volna azt hinni, hogy csakis rájuk vonatkozik e minősítés. A szó legelső előfordulása egyáltalán nem kapcsolható vallásos mozgalomhoz. Sokkal általánosabb értelmezésre ad alapot.

Olyan állapotra utal, amelyben látszólagos értékek érvényesülnek. „Maga az uralkodó fejdelem aligha részesült volna e rajongásig felhangolt kedélyüek ekkora kimélyében” – olvassuk I. Rákóczi György idősebb fiának bevezető jellemzésében (1: 18). Néphangulatról esik szó, mely fékezhetetlennek bizonyul. Az elbeszélő Dajka János püspöknek „izgató modorát” (1: 5) is okolja azért, hogy a tömeg indulata fölkorbacsolódik: „A püspök ur szenvedélyesen szónokol. // Soha nagyobb hangja s közönsége nem volt. // A templomba tódult nép ifja s véne mély áhitattal, sőt azon sötét rajongással hallgatja, mely a hitujítás korszakának jellemvonásához tartozik” (1: 11).

A bevezető fejezetek egyszerre sugallják a tömeg szenvedélyének irányíthatóságát és ellenőrizhetetlenségét. Csulai, az udvari káplán már a lengyel trónon látja II. Rákóczi Györgyöt, s az ő „rajongó beszéde” (1: 22) idézi elő azt a tömeghangulatot, amelyet az elbeszélő ezekkel a szavakkal jellemez: „a bösz álmokat történetekké hazudó képzelődés, mely a néplázadások karvezetője szokott lenni, és csalfa állítások által vérfagylaló bünöket nemz s az az aljasra az erény álarczát vonja, – kezdé szemfényvesztő játékait üzni” (1: 23).

A szombatosok Kassai István titkárijának véleménye szerint „névrontás”-t követnek el (3: 129). Átkeresztelik a városokat és az embereket, és nem elfogadott módon olvassák az Írást. Az értelmező távlatától függ, mennyiben tekinthető ez a Biblia félremagyarázásának. A velük szemben álló többség felfogása önellentmondásosnak bizonyul. „– Mi a szombatosok kiirtását akarjuk” – ordítják egyesek, „de akarjuk a vallás és lelkiismeret szabadságát is” (1: 70). Ez a másképpen gondolkozó kisebbség ellen irányuló gyűlölet egyáltalán nem tűnik föl rokonszenves fényben. Szöke Pistának a szombatoság az emberi méltóság érzetét adja. „Minden, minden szellemi elmerül!” – mondja keserűen (2: 31) arról a világról, amelyik ki akarja törölni a mozgalmukat.

A szombatosok létformája kétszeresen kitalált világ. „Előre megjegyezzük, hogy itt semmit sem kell valódi értelemben venni.” Így vezet be a történetmondó Pécsi Simon és „a thyatirai

angyal”, teljes nevén Jonathán-Dávid-Elázer-Judás-Machabeus, azaz Jaskó Pál jelenetét (1: 122). A rajongók közé tartozni annyit jelent, mint külön nyelven beszélni. Ezt a beszédet Pécsi sem érti. „– Boldogok a vértanuk!” kiáltja Jaskó Pál, majd a következő szavakkal fejezi be szónoklatát: „Bizonyára minden igaz szombatos örömtől repeső szívvvel fogja a pallost megcsókolni, mely őt a vértanuság dicsőségében részeltetendi.” E szavak után az elbeszélőnek olyan megjegyzése található, mely a kulcsszó megismérlésével, félreérthetetlenül hozza az olvasó tudomására, hogy az egykori kancellár idegennek érzi magától a mozgalom szellemét: „Pécsi Simonra e rajongás kedvetlenül hatott” (1: 126).

Deborah apja tétovázó, kételkedő alkat, ki rövid időn belül megváltoztatja nézőpontját. A regény utolsó nagy jelenetében – mely Kassai Elemér halálával végződik s így végkifejletnek tekinthető – előbb „rajongó”-nak bélyegzi a szombatosok papját, az öreg Kádárt, majd elfogja a bizonytalanság: „Hátha ő csakugyan látnok? Hátha a választottak rejtélyes adományával bír?” (4: 108, 122). Az ő értékelése mutatja legjobban, mennyire lehetetlen véglegesnek mondani a címben szereplő szó jelentését. Mivel a jövő kiismerhetetlen, Pécsi Simon nem képes eldönteni, örült-e a rajongó, avagy jós. Ma fundamentalizmusnak nevezük azt a jelenséget, amelyet a regény kettős arcúnak tüntet föl.

3. Jellem és értelmezés

E kettősség a történetmondó helyzetének változékonyságából származik. Az első fejezetekben a beszélő együtt sétál a történet befogadójával, vagyis lényegében a vezető szerepét játssza. Mindketten tanúi az eseményeknek. Értelmezésük szüntelenül változik, mert az általuk látott világ nyitott: „nézletünk a meglepetés ingerével röpked ide-oda, új meg új benyomásokat fogadva el és soha be nem telve áltaok” (1: 8-9).

Eleinte azt lehet hinni, hogy a névtelen elbeszélő és társa, a történetbefogadó afféle néma s láthatatlan kísérője a szerep-

lőknek, de hamarosan kiderül, hogy az értelmezett és az értelmező világa nem különíthető el egymástól. Érvényét veszíti külső és belső nézőpont, betű szerinti és átvitt értelem szembeállítás. A tömeg természeti erőhöz hasonlít és megfordítva:

„Különböző irányban vastag erek törtek a népcsoportból ki, s ágaztak a piaczon végig, oly egyénekből szöve mindig s mindig tovább, kik nem találták ámolygásra csábítónak a légmérséket, és hangyagyorsasággal siettek haza.

Nem is volt csoda.

Mert már most a Maros völgyén zúgva száguldott végig az alszél, s míg a könnyű katangot és száraz ágakat tánczoltatá, s míg a fehér és csillámos hóhasábok éléről vékony lemezeket szeldelt le, hogy az utárkok körül új hófuvatagokat alkosson, addig a K e c s k e k ő és k á k o v a i hegygerinczek vihartömlőiből is kiszabadult egyegy légroham, s Gyula-Fehérvárra huzódva, a fejedelmi palota ablakai előtt kezde fütyölni, a házereszekről a vékonyabb jégcsapokat dobálá az ácsorgó utczagyerekek nyakába, s a hol csak szintén a várba fölrepedő róna-széllel találkozék, tüstént összesivalkodott vele, s aztán ketten küzdve kigyózdó örvényt furtak a légkörbe, vagy tölcsereikben forgatták mindazt, mit az utczáról, a kocsmák czégéiről, és a lekaptott süvegek daru- és kerecsentollaiból hirtelen magukhoz ragadhattak” (1: 24-25).

A közvetett belső magánbeszéd lehetőséget ad arra, hogy bizonytalanná válják a határ a szereplő s az elbeszélő nyelve között. Az elbeszélőnek korlátozott tudása. A föltételes mód, a „tán” s az „ugy tetszék, mintha” (1: 76) nyomja rá a bélyegét az Első kötet VII. fejezetére, mely a „beteg asszony” hálószobájában játszódik s így éles ellentétben áll az előbb idézett tömegjelenettel. Térben sőt időben is rendkívül szűk a távlat. Nem tudjuk, mi történt korábban, s ezért a jelen talányosnak tűnik fel. „Látszik, hogy azon pillanatok, miknek tanui nem voltunk, rendkívül hatottak kedélyére” – olvasható a beteg ápolójáról (1: 75). Az elbeszélő azért emeli ki az egyidejűséget, hogy a sze-

replői távlatok különbözőségére emlékeztessen – mint később is megannyiszor, így például abban a részletben, amely szerint Jaskó Pál a szombatosok diadalára gondolva lép ki Pécsi Simon házából: „A szent férfiú ily ábrándokkal érkezett a nagy piacra épen akkor, midőn az óriás alaku herold büszkén lépdelt ki a fejedelmi palotából, hogy a szombatosok ellen hozott végzést fölolvassa” (1: 128).

A jellem mások értelmezéseitől függ. Erre emlékeztet Pécsi Simon, lányához intézett szavaival: „Soha pártütés nem forgott eszemben, s mégis félig lázitonak tartottak” (4: 39). A minősítés általában késéssel követi az eseményeket, mert a tudat korántsem azonnal érzékel, és a képzelet is jelentékeny mértékben hozzájárul a végeredményhez. Jól megfigyelhető ez az utólagosság azokban a jelenetekben, amelyek két szereplő elválásával érnek véget: „Elemér rég ment ki a házból, s már lakására is megérkezheték, ha oda akart; azonban Deborah az elüzlött ifju lépéseit még hallá a tornáczlépcső kövezetén. Oly lassú, oly kísérteti nesz volt ez, mintha a vékony fövény fölött őszi szél járna, s a sulytalan parányokat söprené tovább, tovább” (2: 55).

Általánosan elterjedt vélemény, hogy Kemény regényeiben a jellemek nincsenek eszményítve. Ennek az a magyarázata, hogy a szereplők egymás változó távlatainak függvényei. A titkon eredeti, azaz római katolikus felekezetéhez ragaszkodó Báthory Zsófia úgy látja, hogy „megromlott nép közt”, „eretnek udvarban” kénytelen élni (1: 43). Gyulai Ferenc „a vélemények rabja” (2: 144), s még a főszereplő jelleme is oly módon tevődik össze a regény különböző részeiben megfogalmazott tulajdonságokból, hogy az összkép sem egyértelműnek, sem kifejezetten előnyösnek nem mondható. Korán kiderül Kassai Elemérről, hogy a szavaknak nem művésze, külső vonásai pedig az elbeszélő szerint „szoros értelemben szabályosak nem voltak” (1: 107). Amikor Deborah szakít vele, a főhős „fásult” lesz, s „közönnyel” viseltetik a világ dolgai iránt, nagybátyja hátsó gondolatainak megsejtése után pedig „félelmes undorral” kezd az öregúrra gondolni (2: 71, 74, 87). Kassai István első személyű belső magánbeszédében az unokaöcs olyan minősítést

kap, amelyet a a regény második fele teljes mértékben hitelesít: „– Nem akarnám, hogy Elemér még tiszta lelkiismerete foltot kapjon. Nem az a nagy ész ő, ki a dicsőség babérlombjaival befedhette az üreget, mely jóhiszeműségében támad. [...] Semmi sem maradna rajta, ha megromlanék. [...] Az egyenes utról letévedt középszerűség minden becsét lehullatja magáról” (2: 112–114).

A *rajongók* világában az emberi tetteknek nincs önértéke. Az olvasó egy pillanatig sem felejtethi, hogy e regényben „mind a cselekedet, mind a cselekvő kitalált (fingiert)” (Nietzsche 1964, 333). Ha nem egyik szereplő minősíti a másikat, a történetmondó megfogalmazása általában kétértelmű. Miért vonzódik Kassai István Elemérhez? Eszközként akarja-e fölhasználni a fiatalembert saját politikai céljainak elérésére avagy saját magányát kívánja enyhíteni, amikor közeledést vár unkaöccsétől? A válasz egymásnak ellentmondó felfogások lehetőségét sugallja: „Egyaránt lehetett a fukar táglelküségét szeretetnek vagy ravasz számításnak magyarázni” (2: 107-108). Minden szereplő máshonnan, más szögből tekint a másikra, s a regény állandóan a távlatok viszonylagosságát érzékelteti: „Deborah talán Kassai Elemér kevésbé urias külsője által Gyulai felé hajlítva; Zsófia talán épen e külsőnek férfias és komolyabb jelleme miatt lőn kedvezőtlen elővéleménnyel Gyulai iránt. Melyiknek volt igaza? Nem ide tartozik. Mind ketten helyzetök szempontjáról néztek Gyulaira és Elemérre” (2: 140).

A szereplők lankadatlanul figyelik egymást. Báthory Zsófia attól retteg, hogy kitudódik a titka, azaz valaki észreveszi a fejedelmi udvarban, hogy csak színleg tért át a protestáns felekezetre. Szőke Pista Pécsi Simon, Fridrik mester Szőke Pista után kémkedik. Kassai István „fűrésző éles szemekkel” vizsgálja a vele társalgót s „lélektani következtetés” célja vezérli (4: 11-12). Kiváló emberismeretét tanúsítja, ahogyan Pécsi Simon lányát jellemzi egy Elemérről folytatott beszélgetése során: „Feledd, Elemér Deborahát! Ne gondoldj rá! E hajadont a természet bűbájával ajándékozta meg, döllyfel és érzéketlen szívvel; apja vére és példája. Hódítani tud, boldogítani nem” (2: 103).

Mivel a távolság állandóan változik a szereplők között, viszonyuk nem egyértelmű. A látszólag közelállóak valójában idegenek. Bodó Klára feleségül ment Szőke Pistához, de vajmi keveset tud a férfiről, hiszen még a valódi nevét sem ismeri. Pécsi Simon megrökönyödéssel veszi észre, hogy tulajdon lánya mennyire az övétől különböző világban él. A kapcsolatok kétértelműségére céloz Kassai István, amikor például unokaöccsének vele szemben tanúsított magatartását jellemzi: „– Köszönöm Elemér! szólt fél gúnnyal és fél bókkal. Igen le vagyok kötelezve, Elemér! A te gyöngéd, a te kimélyes, a te engedékeny nézetedért” (2: 97).

A szavak értelmezése mindig a közvetlen szövegösszefüggésnek van alárendelve. A címszó jelentése is bizonytalanná válik abban a jelenetben, amelynek az alamizsnát osztó Pécsi Simon áll a középpontjában. Ez a részlet egyúttal azt a hiedelmet is cáfolja, mely szerint Kemény következetesen hitványnak tünteti föl a tömeget. A felkapaszkodott főúr azt látja, hogy valaki nem fogadja el, pontosabban vén koldusnőnek továbbítja a neki juttatott pénzt:

„Pécsi hirtelen feltárta a kocsiajtót, s néhány körmöczit dobott az ajándékozóhoz. A csillogó aranydarabok épen ennek lába elébe hullottak. Rá se tekintett e csába kincsre, pedig avult ruhája volt; de a helyett gúnyos mosolylyal fordítá szemeit Pécsire. [...]

Ki lehet ő?

A főúr homlokára sötét felleg vonult.

– Rajongónak kell lennie! Gyilkosommá is lehet! Bizonyosan a szombatosok gyűlölője!

Pécsi visszább vonult hintójába, és sokáig, sokáig nem látta, mi történik körülé.

Őt lehangoló az önérzet első nyilatkozása; mert zaklatott kedélye veszélyesnek vélte azt, kit nem vethetett meg.

Pedig az önérző férfiú a jámbor asztalos volt, ki a szombatosok elleni kitérés alkalmával mindent tőn a Pécsi Simonra és Deborahra fölingerült tömeg csillapítása végett” (2: 68-69).

4. Jellem és azonosság

Az eszményítés hiányával magyarázható, hogy *A rajongók* szereplői nem egyértelműsíthetők. Önmozgásukat kevéssé korlátozza az elbeszélő, ezért minőségük jórészt az olvasó ítéletétől függ. „Mit érez most?” – kérdezi a történetmondó Pécsi Deborah bemutatásakor (1: 80), s a választ nekünk kell megtalálnunk. A lány „sűrű fátyol” védelme alatt megy nagynénjéhez (1: 84), de anélkül próbál hazatérni. Ismeretlenként érkezik; visszafelé az utcai tömeg azonosítja. A „beteg asszony” Deborah tükörképe. Az álomban és emlékezésben élő Géczi Andrásné erre ébreszti rá unokahúgát, amikor így szól hozzá: „Deborah, oly fiatal voltam, mint te most, oly ünnepelt és majdnem olyan szép. Nézz arcomra!” (1: 84). Ez az első jel, mely arra mutat, hogy a hősnő nem lehet megbékélve magával, „belső meghasonlást” érez. A hóba tiporja Kassai Elemér arcképét, s önmegszólító magánbeszéde elárulja, hogy voltaképpen kettős tudata van. „Szeretném, ha kevesebbet tartana a világ rólad, Deborah, s te többet tarthatnál magadról!” (2: 54, 56-57). Ezek a szavak vezetik be azt a jelenetet, amelynek ő az egyedüli szereplője.

„Az ember valóságos Narcissus; mindenekelőtt saját magát tükrözi vissza” – olvasható Goethe egyik regényében, s aligha véletlen, hogy ugyanebben a mondatban a „Folie” szó is előfordul, mely egyszerre jelent foncsorozást és féleszűséget (Goethe 1975, 29). Nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy Kemény Goethe művéből is merített ösztönzést, amikor Pécsi Deborah önmarcangoló tépelődését a tükör képével párosította: „Tekintetét véletlenül az átelleni tükröre veté, s a drága velencei üveg, melynek hűségéért annyi pénzt fizettek, nem akart neki hízelegni. Sápadt, dult, sötét vonásokat vert vissza” (2: 57). A lelkiismeret afféle jellem a jellemben, és Deborah számára nincs megnyugvás. „Most meghasonlásban vagy magaddal és helyzetekkel” – veti lánya szemére Pécsi Simon (4: 41), és ez a megjegyzése voltaképpen arra utal, hogy Deborah göggye kisebbségi érzést leplez. Ki van szolgáltatva egy olyan férfinak, aki nem szereti őt. A képzelgésben keres menedé-

ket. „Lábainál térdelve képzelte Gyulait, s hallá saját hangját, midőn az ifjut nevetve utasítja vissza” (2: 147). Kassai Elemér bálványozza őt, de a lány véglegesen szakít vele, méghozzá oly módon, hogy parancsa meghazudtolja a Deborah külső megjelenéséből sugárzó tisztaságot: „Majdnem sátáni göggel és gúnynyal voltak e szavak ejtve” (2: 47). A szerelmi viszonyok ironikus kifordítását adja a regény, amennyiben nem Kassai Elemér, de Gyulai Ferenc veszi észre Deborah lelki romlottságát. Ezért keres ellenképet abban a Bodó Klárában, aki végül is elérhetőnek bizonyul: „nem üzhette ki elméjéből azon gondolatot, hogy [...] alig lehetne az öreg Pécsi számára kedvezőbbet óhajítani, mint Klárát egyetlen leányul és örökösül” (4: 3).

A belső ellentmondás Pécsi Simon személyiségéből sem hiányzik. Deborah véleménye, mely szerint „tudós, és mély felfogásu atyja, a tisztas ősz, bizonyos tekintetben végre is gyerek, ki az ő vezetésére szorul, s ki, ha magára hagyatják, az alvajáróként veszélyes mélységek fölött behunyt szemmel fog bolyongani” (2: 150), egyszerre mindkettejük jellemét beárnyékolja. Pécsi Simon meggyőződése szerint az „égi testek változó fénye, a bujdosóknak egymáshoz helyzete” az emberek viszonyához hasonló (1: 106). A csillagzatok képe azt hivatott sejtetni, hogy a jellem személyek kölcsönhatásának a függvénye. Ahogy a csillagok állása szüntelenül változik, úgy módosul az emberek kapcsolata egymáshoz. Az eget kémlelő aggastyán az emberi viszonylatok esendőségére következtet. „Barátaimból támadnak gyilkosaim!” – vonja le a következtetést (2: 178). Meggyőződése a regény világán belül megerősítést nyer azáltal, hogy mások is elismerik az emberek kapcsolatainak szüntelen átalakulását. Mikéne például így oktatja Pécsi lányát: „Egy jobb nemzetség sincs Erdélyben, mely a lefolyt ötven év alatt esküdt ellensége ne lett volna a másíknak; de a sebeket, melyeket az atyák meghasonlása metszett, többnyire az ivadékok szerelme hegeszté be” (2: 51).

Pécsi Simon csak az árnyoldalát látja ennek az állandó változékonyságnak. Borúlátását a rossz lelkiismeret teszi érthetővé. Lányának tett vallomása szerint azért nem tud megbékélni ma-

gával, „mert alacsony származásom mellett hatalomra törekvém, s mert ismeretek után szomjazó lelkemet kincscsel akartam kielégíteni” (4: 41), ám ez a beismerés legalább annyira leplezi, mint amennyire föltárja szégyenérzetének okát. Az elbeszélő már a regény elején tudatja, hogy sokkal súlyosabb teher nyomja a lelkét: először ő vezette be a perbe fogatás nélküli elzáratást. Ezért is hártja el azoknak a főuraknak az ajánlatát, akik összeesküvésre szólítják föl. Midőn elősorolja kifogásait, a nemesség képviselői arra emlékeztetik, hogy nemcsak múltbeli zsarnokoskodása, de jelenlegi óvatossága alapján is ahhoz válik hasonlóvá, akitől éppen különbözni szeretne: „– Mi ezen aggodalmakat Kassai uramtól is hallottuk: válaszolák az urak gúnyosan” (4: 47).

Pécsi személyiségének önellentmondásait testvérének, Géczinének a temetését megjelenítő fejezet világítja meg a legélesebben. „Szégyelte az élő rokont ismerni, a holtat büszkén vallá magáénak” (2: 60). E megállapítás szerint Pécsi ugyanúgy színlel, mint a lánya. Azért rendez fényűző temetést, hogy saját vagyonát fitogtassa. Ő is álarcot visel; nem vallja be tettének valódi indítékát. Az alakoskodás más szereplőkből sem hiányzik. A más felekezetre illetve vallásra áttértek kettős értékrendre vannak kárhóztatva, s értelmezés kérdése, melyiküknek tulajdonítható őszinte bűntudat vagy kegyetlen számítás. Báthory Zsófia látszólag református, valójában katolikus hitű; Zülfikár, azaz Bene Antal, a nagy hatalmú csauz saját bevallása szerint „ámbár az izlámra tért át, szívében hű evangélikus maradt” (3: 41). A személyiség széttöredezettsége még nyilvánvalóbb annak esetében, aki a szombatosok körében szárdisi anygalként ismert és a világi életben Laczkó Istvánnak hazudja magát, holott nem egyéb szökött jobbágnál, kinek Szőke Pista a neve. Miután Kassai István kiengedi a börtönből, le kell vennie álarcát. Felesége idegennek érzi, és arra a következtetésre jut, hogy férjének jelleme megfejthetetlen titok. Előbb „kénytelen volt valami mélyen ható, valami rejtélyes és bősztörténetben keresni ezen rögtöni átalakulás okát”, majd arra következtet, hogy „férje egész magaviselete talányok szövedékéből áll” (2: 13, 15). Kassai István korlátnok szerint Szőke Pista „egyszerre

akar gaz és becsületes lenni” (4: 23), s e lényeglátó megjegyzés magában rejt a regény egyik alapvető kérdését: felelős lehet-e tetteiért a változó személyiség. „Igen, én Judas Iscariotes vagyok” – mondja magában a származását leplező férfi (3: 36-37), s ténylegesen vállalja a kémkedést. Tudathasadása a végzettel folytatott küzdelem alakját ölti. „Még a fát is odahagyják levelei a hideg őszi szél lehelletére” – mondja feleségének, majd ekként összegzi kiábrándultságát: „öltözzék zsákba és hintsen hamvat fejére az, ki a szabadakaratról tud a világ nagy szolgásgában álmodni. [...] Minden cselekedetünk tükör, melyben a végzet mutatja meg képét” (2: 19, 31).

A regény harmadik részében található Szőke Pistának az első személyű magánbeszéde, melyben a jellem olvasható jellel azonosítódik. Nem utalt, de nyelvi képződmény. Ez a meggyőződés teszi indokolttá a szökött jobbágyból szombatos vezetővé lett férfi érvelését: „arczomra az Isten ezt írta: k é m. A szó arczomon van, tagadhatatlanul ott. [...] mi a bűn? A mi a r - c z o d r a v a n i r v a S z ő k e P i s t a.” Pécsi Deborah-hoz hasonlóan Szőke Pista is tükörbe néz és arcáról olvassa le saját jellemét. „– Millió betű! A sátán tele írta képemet” – állapítja meg (3: 37-38), s ezt a kijelentését azzal a korábban tett megállapításával összefüggésben lehet értelmezni, mellyel azt hangsúlyozta, hogy a tapasztalás elválaszthatatlan a büntől: „– Mit tudja a te tapasztalatlan szived, Klára, hogyan támad a bűn, s hogyan szívta táplálékát gyakran épen azon nedvből, melyből a büszke erény virít?” (2: 20)

A *rajongók* szereplői közül Szőke Pista példázza legfeltűnőbb módon a személyiség egységének a hiányát. „– Árnyéka vagyok annak, ki voltam,... testemnek sorvadt darabja, lelkemnek ördögi része jött hozzátok” (4: 122). Az egykori szombatos vezető tulajdon sorsának töredezettségét fejezi ki e metaforával. Komjáthi Anna udvarmesterné személyének alárendeltségét, függőségét érzékelteti, midőn így fordul Báthory Zsófiához: „– Én nagyságodnak csak árnyéka vagyok” (3: 165). A pusztas szerep másutt is egyértelmű a személyiség föladásával. Bodó Klárának éppen az udvarmesternét kell helyettesíte-

nie Kassai István látogatásakor. Látszólag emelkedik, valójában eredeti énjének fokozatos föladására kényszerül, amikor Laczkó Istvánnéből előbb palotahölgy, majd rápolti földbirtokosné lesz. A végpont még ennél is távolibb. Gyulai Ferenc így számol be erről Báthory Zsófiának a regény záró fejezetében: „– Az a nő, kit fenséged ismert, nem él többé. Találtam Rápolton egy özvegyet, ki betegeket gyógyított, alamizsnát osztott, gyermekeit tanítá, szőrruhát hordott” (4: 200).

5. A realizmus ellentmondásai

Mennyiben lehet *A rajongók* jellemeit összefüggésbe hozni a tizenkilencedik századi realizmussal? Nagy általánosságban azt mondhatjuk, hogy az ehhez az irányzathoz sorolható regények szerzője a krónikás, a történetíró, a szociológus és az erkölcsi nevelő rokonának tekinthető. Ezt az ideáltípust azonban történeti folyamattal célszerű összefüggésbe hozni, melynek során a realizmus állandóan újrafogalmazta magát – előbb a romantikához, majd a művészet a művészetért eszményéhez képest. *A rajongók* írásmódja annyiban közel áll Balzac vagy Trollope realizmusához, hogy hangsúlyozza a részletek hitelességét és olyan elbeszélőt szerepeltet, aki közel kíván állni a történet föltételezett befogadójához. Jókaihoz képest Kemény inkább rokonítható avval a „modern regényíró”-val, akinek célkitűzését Trollope így jelölte meg: „Mellékcselkmények (episodes) nem fordulhatnak elő a regényben. Minden egyes lapon olvasható bármely mondatnak, szónak a történet elmondását kell előmozdítania” (Trollope 1883, 221). Ez a leírás azonban nem ad kielégítő fogalmat *A rajongók* hatásáról. Amennyiben igaz, hogy a huszadik század elején a műfaj a „lélektan elmélyítése” (radikale Psychologisierung) és a „játékos öntükrözés” irányába mutatott (Žmegač 1991, 260, 320), akkor lehetséges azzal érvelni, hogy Kemény műve mintegy előrevetítette a későbbi fejleményeket.

A *rajongók* legalább két lényeges vonatkozásban különbözik a realista eszménytől. Nem fogalmaz meg egyértelmű erkölcsi tanulást és nyelve nem átlátszó. A Viktória-kor regényeinek többsége társadalmilag hasznos munkára nevelt, s ennyiben építő szerepet kívánt játszani a közösségben. Ahogyan Trollope írta, „a regényírónak – ha van lelkiismerete – ugyanazzal a céllal kell elmondania prédikációit, mint a lelkésznek”, és művében „a nyelvnek átlátszónak (pellucid) kell lennie, hogy a jelentés erőfeszítés nélkül jusson el az olvasóhoz” (Trollope 1883, 206, 218). Más szóval ez annyit jelent, hogy a realista regényben „a történetnek az ad hitelt, hogy igazsága olyan történeti, társadalmi, emberi valóságnak felel meg, amely a föltevés szerint nyelven kívül létezik” (Miller 1987, 61), vagyis „létezik nyelv előtti én vagy jellem, és ennek változásai torzítás nélkül kifejezhetők, tükrözhetők vagy lemásolhatók a nyelv segítségével” (Miller 1992, 110). Aki tanító szándékot olvas ki *A rajongókból*, félreérti e regényt. Nyelv és nyelven kívüli megkülönböztetésére nem ad alapot a könyv. Érvényteleníti külső sors és belső jellem kettősségét, hiszen olykor a tudatot szerepelteti fölszínként és a külső megjelenést tünteti föl a lélek tükröként. Jellem és arc azonosítását jól példázza a fejedelemasszony és Bodó Klára első találkozásának jelenete. Mikor Lorántfi Zsuzsanna a Dajka János püspöktől kapott hamis tájékoztatásra utal, Bodó Klára így tiltakozik: „– Asszonyom! Ki mondotta, hogy hűtlen volnék?... Szent istenem! Úgy nézek-e én ki?” (3: 63).

A személyiség, tudat, jellem, erkölcs nem megnyilvánul a tekintetben, sokkal inkább az arc, taglejtés maga a jellem, ahogyan a másik ember olvassa. Az ilyen értelmezések nem nevezhetők igaznak vagy hamisnak, mert nincs mihez mérni érvényességüket. A szereplők egymást olvassák. A tekintet, mozdulat és taglejtés ezért játszik kitüntetett szerepet. Amidőn Laczkónét bevezetik a fejedelemné udvarának nemes hölgyei közé, először az tűnik fel Bodó Klárának, hogy az udvari személyzet „jelekkel is beszél” (3: 69).

A véletlen irányítja-e a cselekményt avagy az okozatiság? Végzetserű vagy indokolt Kassai Elemér sorsa? Szerb Antal-

nak volt-e igaza vagy Sötér Istvánnak? Ha olyan választ akarunk adni, mely nincs ellentmondásban *A rajongók* szövegével, csakis arra következtethetünk, hogy a regény kétségbevonja e szembeállítás létjogosultságát. A történetmondó megengedő hangnemben szól a szabad akaratról, és azt sejteti, hogy nem szándék vagy cél ad értéket valamely cselekedetnek vagy jellemnek. A regény azt látszik sugallni, hogy „a cél s az eszköz értelmezés, mely révén valamely történésnek némely mozzanatai kitüntetett hangsúlyt kapnak más mozzanatok rovására” (Nietzsche 1964, 445).

A jellem azonosságát legalábbis két tényező teszi kétségessé. Egyrészt eldöntetlenül marad a szabad akarat kérdése: „– Az Isten színe előtt nem mindig az a valódi bűnös ki megbotlott: szólt Klára. A nyíl öl-e, vagy az a kéz, mely célzott? Ah! hisz az embernek szabadakarata van!” (3: 22)

A második tényező a szereplők jellemvonásainak ellentmondásaira vezethető vissza. A legtöbb szereplő hol ártatlannak, hol bűnösnek mutatkozik, a főhős személyiségére pedig az eldöntetlenség terhe nehezedik. „Örökös kétség közt hányatom, s nincs szivemben erő merészebb elhatározásokra” – állapítja meg magáról egyik magánbeszédében (3: 23).

A szombatosok mozgalmának megjelenítése azt sugallja, hogy az emberi természet nincs maradéktalanul összhangban az értelem törvényeivel. A történelmi regény mintegy ürügyként szolgál a fölvilágosodás észelvűségének bírálatára. A jellemek önellentmondásai lélektani érdeküktől eltekintve értékviszonylagosságot is sejtetnek. Az emberi természet megosztottságának sugalmazása ugyanúgy a romantika örökségét idézi föl, mint Dosztojevszkij némely művében. Szőke Pista és Pécsi Deborah töredezett személyisége az orosz író egyes alakjainak megformálásával rokon. *A rajongók* világára is jellemző, hogy „minden kettős színben jelentkezik, [...] és az embert örökké fenyegeti az a veszély, hogy az egyiket felcseréli a másikkal” (Bergyajev 1993, 71). A szombatosok mozgalma némi rokonságot árul el az *Ördögök* lapjain szerepeltetett titkos társasággal: mindkettőnek tagjai a személyiség teljes fölálkozásával akarják megváltani a világot.

Felelős-e az ember a cselekedeteiért? Mivel a történet mozganatainak nincs önértéke, az értelmező távlatán múlik, hogy történnek-e a dolgok a szereplővel, vagy ő hajtja végre tettét. A regény nem ad alapot általánosításra, nem mond ki „utolsó szót” a végzettségéről illetve a szabad akaratról. Bodó Klára kérdése: „s z e r e n c s é t l e n s é g - e a neve vagy b ű n ?” (2: 17) olyan eldöntetlenséget fogalmaz meg, amelyet a regény mindvégig föloldatlanul hagy.

Ez az eldöntetlenség okozza azt a nyitottságot, amely újraértelmezésre ösztönözheti *A rajongók* olvasóját.

HIVATKOZÁSOK

- Ballagi Mór (1864) *Új teljes magyar és német szótár*. Második, bővített kiadás. Pest: Heckenast Gusztáv.
- Bergyajev, Nyikolaj (1993) *Dosztójevskij világszemlélete*. Ford. Baán István. Budapest: Európa.
- Bizonfy Ferenc (1881) *Magyar-angol szótár*. Budapest: Franklin-társulat.
- Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Bonnefoy, Yves (1980) *L'Improbable suivi de Un rêve fait à Mantoue*. Paris: Mercure de France.
- Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (1862) *A magyar nyelv szótára. Első kötet*. Pest: Emich Gusztáv.
- Derrida, Jacques (1990) *Limited Inc*. Paris: Galilée.
- Ellis, Bret Easton (1991) *American Psycho*. New York: Vintage Books.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1975) *Die Wahlverwandschaften*. München: Deutscher Taschenbuch.
- James, Henry (1987) *Selected Literary Criticism*. Cambridge, MA – London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jauß, Hans Robert (1991) *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kemény Zsigmond (1858-1859) *A rajongók: Történeti regény*. Pest: Pfeifer Ferdinánd.
- Miller, J. Hillis (1987) *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*. New York: Columbia University Press.

- Miller, J. Hillis (1992) *Ariadne's Thread: Story Lines*. New Haven and London: Yale University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1964) *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte*. Ausgewählt und geordnet von Peter Gast unter Mitwirkung von Elisabeth Forster-Nietzsche. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Trollope, Anthony (1883) *An Autobiography*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.
- Žmegač, Viktor (1991) *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik*. Tübingen: Max Niemeyer.

Megfordított időrend

„A 'történelmi' regény számomra végzetes *olcsóságra* van kár-hoztatva, egyszerűen azért, mert hihetetlenül nehéz főladat elé állítja a szerzőjét, a könnyű megoldás pedig óhatatlanul pusztá ügyeskedéshez vezet és a közönség mélyeséges együgyűségét tételezi föl” (James 1987, 332). Henry James 1901-ben megfogalmazott ítélete jól érzékelteti azt a felfogást, mely szerint a történelmi regény a népszerű irodalom körébe tartozik. Az olyan alkotó, aki a regényt a magas művészet részeként fogja fel – így szól az érvelés – csakis nyersanyagnak tekintheti a történelmi szereplőket, hiszen a történetírói munkákból ismert személyekre vonatkozó ismeretek feszültségbe kerülhetnek a műalkotás belső törvényszerűségeivel. Olyan adott tényként foghatók fel, amelyek az alkotót műve létrehozásának korai szakaszában foglalkoztathatják. „A művész irántuk megnyilvánuló érdeklődésének kilenc tizede abból származik, amit hozzájuk ad, és ahogyan megforgatja őket” (James 1962, 163).

Magyarországon is fogalmazódott meg bírálat a történelmi regénnyel szemben, éspedig némileg meglepően az 1990-es évek elején, tehát olyan időszakban is, amelyben nemcsak az angol nyelvterületen, de Magyarországon is meglehetősen élénk volt a prózairók történelem iránti érdeklődése. „Az ÁLMOK ÁLMODÓJA [...] az első modern magyar regény” – állította egy értekező –, mert „nem *történelmi regény*, ez radikális elkülönülést jelent korabeli pályatársaitól, mindenekelőtt Jókaitól és Keménytől” (Bán 1991, 923). Az idézett állítás értelmezhetőségét nehezíti, hogy nem könnyű elvonatkoztatni az irodalomtörténet ismeretének hiányaitól, amelyekre a megfogalmazásból legalábbis vissza lehet következtetni. Jókai és

Kemény számos alkotásában a történés és az elbeszélő ideje azonos, s közülük *A szív örvényeinek* hatását Asbóth regényére már az 1950-es évek második felében kimutatta Németh G. Béla (Németh 1958, 391). Fontosabb ennél megjegyezni, hogy korántsem magától értetődő, mit értsünk történelmi regényen. Ha a jelen és a múlt távolságából indulunk ki, lehet ugyan arra gondolni, hogy a történelmi regény mibenléte elbeszélő és történetbefogadó meghatározott kapcsolatán, afféle egyezsége múlik, vagyis az ilyen alkotás mintegy azt várja az olvasótól, amit Coleridge „a hitelenség szándékos felfüggesztése”-nek nevezett (Coleridge 1975, 169), s így illeszkedik be a megidézett múltba, de az időbeli távolságot a történés és az olvasó világa közötti viszonyra is lehet vonatkoztatni, s akkor már korántsem könnyű választ adni arra a kérdésre, hogy a huszonegyedik századi olvasó szempontjából mennyiben lehet jogos régebbi múlttal foglalkozó műveket történelmi regényeknek minősíteni, szemben a későbbi, ám szintén egyre távolodó időszakok világát megjelenítő alkotásokkal. Az *Ivanhoe* esemény-sora a tizenkettedik században, a *Waverley* cselekménye 1746-ban játszódik. Mennyiben állíthatók szembe egymással? Milyen alapon választható el a Báthoriak korát fölidéző *Gyulai Pál a Ködképek a kedély láthatárán* című „beszélyfűzér”-től, amelyben fontos szerepet játszik az 1789-ben kitört francia forradalom? Válasz hihetőleg csakis úgy kereshető, ha némi figyelmet szentelünk történetírás és regény viszonyának.

Két olyan regénnyel foglalkozunk mintaként, amely nagyjából ugyanazzal a korszakkal foglalkozik. Az egyik Kemény Zsigmond *Zord idő* című, 1857 és 1862 között megjelent alkotása, mely többek között Verancsics Antal 1857-ben kiadott *Összes munkáira* támaszkodik. A tizenhatodik századi történelmi forrást részint úgy használja föl, hogy ütközteti Horváth Mihály Martinnuzzi Györgyről írt munkájával, melyet szerzője Hatvani Mihály néven először 1859-ben közölt *Rajzok a magyar történelemből* című kötetében. E kiváló történész jórészt a belga fővárosban talált munkák alapján módosította Verancsics „épen nem barát-ságos indulatú” minősítését Fráter György történelmi szerepéről

(Horváth 1872, 75.). Kemény regénye azt sugallja, hogy a történetírásnak különféle értelmezésekkel kell számolnia. Egyúttal arra ösztönzi olvasóját, hogy kételkedjék történelem és regény szembeállításának jogosságában. Részint óvatosan egymás mellé helyezi a történetírást és a regényt – a *Zord időkben* Walter Scott legjobb műveire emlékeztető módon inkább a háttérben maradnak a történeti személyiségek –, részben arra emlékeztet, hogy a történetíró sokszor a regényíróhoz hasonlóan történetileg hihetetlennek vélhető eseményekről számol be. „Ha Verancsics Antal püspök nem írta volna meg – olvasható a regényben –, alig hinnék, hogy a korán rendelete ellenére Szolimán basa fényes terítékű és ízletes étkekkel ellátott lakomáján sok pohár bor ürítettet a török császár jólétéért és különösen a magyar nép boldogságáért” (Kemény 1968, 446–447).

Ugyancsak több történeti forrást vett igénybe Jókai Mór *Fráter György* című 1893-ban kiadott regényében. Nincs kizárva, hogy e kései és viszonylag kevéssé méltányolt művének elkészítésekor a szerző mintegy cáfolni akarta azoknak a véleményét, akik történeti hiteltelenséggel vádolták némely korábbi alkotását, hasonlóan ahhoz, ahogyan az *Ivanhoe*-t bírálták (Wilson 1986, viii-ix), melyről Mikszáth azt állította: „az első regény” volt, amely Jókai „kezébe került” még Komáromban, „a Kultsár-féle kölcsönkönyvtárból” (Mikszáth 1907, 1: 70). Annyi bizonyos, hogy a *Fráter György*ben olyannyira sok a hivatkozás történészekre, hogy a mű szinte a regényesített történeti életrajzzal tart rokonságot, ám az elbeszélőt mégis az egyetlen helyes értelmezés eszménye vezérli. A történetírás mai felfogása felől ez akár még távolabbi szemléletnek is minősülhet a bő három évtizeddel korábbi másik regény világához képest. Ezért a két művet a keletkezésük idejéhez képest fordított sorrendben vesszük szemügyre, mintegy azt sejtetve, hogy korábbi és későbbi viszonya nem mindig egyértelmű, s így megfontolandó, vajon mindig indokolt-e „paradigmaváltások” alapján fölépíteni az irodalom történetét.

Melyek Jókai regényének legfeltűnőbb jellemzői? Mindenekelőtt az elbeszélő hangjának állandó érzékeltetése. „Hol is hagy-

tuk a tanácskozást? [...] Igen! A hazaáruló főméltóságok elkergetésén” (Jókai 1898, 1: 22). Az efféle megnyilatkozások minduntalan arra emlékeztetik az olvasót: könyvet tart a kezében. A kiszólások rendszerint azt sugallják, a történet bevallottan tanító célzatú. „Hanem a férfi életkorát nem az regulázza, hogy mennyit visel a vállán, hanem hogy mennyit bír el. (Ez tendenciósus egy phrasis!)” (Jókai 1898, 2: 183). Az ehhez hasonló értelmezések határozottan cáfolják azt a hiedelmet, mely szerint Jókai nyelve olyannyira átlátszó, hogy az „ember észre sem veszi, hogy olvas”. Sokkal inkább azt igazolják, hogy a „mese a vezéreszmét szolgálja” (Mikszáth 1907, 1: 131; 2: 75). Az események arról tanúskodnak, hogy „Két rossz közül az öregebb jóvá teszi a kisebbet”. Vagy: „A hála férges gyümölcs” (Jókai 1898, 1: 314; 2: 193). A gondolatmenet nem annyira az egyes jelenségtől a végkövetkeztetés felé halad, mint inkább általánosítást szemléltet. Fejezet élén áll a következő megállapítás: „A szerencsétlenség nem marad vén leánynak: mindig akad párja” (2: 268), s a továbbiak ezt az igazságot hivatottak bizonyítani.

A *Fráter György* elbeszélője azáltal is érezteti jelenlétét, hogy előrevetíti a később bekövetkezendőket. Már a nyitó jelenet bejelenti a történet kimenetelét. A címszereplő kérdéssel fordul egy budai katonához:

„– Ejnye, bátya! Hát aztán hogy felejtették azt az érseket ide a kapu mellé, mikor templom is van a várban?

Nevetett ezen az őrmester.

– Hát öcsém, majd megtudod, ha egyszer te is bíboros fogsz lenni, meg érsek, aztán agyonütnek” (Jókai 1898, 1: 2).

Amikor II. Ulászló újszülött fia jövője felől faggatja a címszereplőt, párbeszédüket az elbeszélő értelmezése egészíti ki:

„– Lesz-e neki olyan ősz haja, mint nekem?

– Isten megadja, hogy legyen.

(Úgy is lett. Husz éves korában már ősz hajú volt II. Lajos)” (Jókai 1898, 1: 86).

Martinuzzi sorsának megpecsételtségét időről-időre hangsúlyozza az előreutalás a halálára, közülük csak egyik a Castaldoval folytatott tárgyalás záradéka:

„S aztán kezét nyujtá Castaldonak, az is az övét neki.
Az a kéz ölte meg” (Jókai 1898, 2: 306).

Történelminek nevezhető regényekben gyakran előfordul, hogy az elbeszélő a saját jelenére vonatkoztat. A *Fráter György* sem kivétel. Emlékeztet arra, hogy a szóba hozott fegyverek a bécsi múzeumban láthatók „mai napság”, „az első korteskedés”-nek nevezi a Fuggerek Habsburg-párti tevékenységét, „akkor” és „most” szembeállításához folyamodik, s olyan légköri tüneményt ír le, amelyhez hasonlót maga Jókai „1849-ben, [...] Lőrincz nap tájékán” látott (Jókai 1898, 1: 232, 234; 2: 193; 1: 312). El kell ismerni, hogy az időszerűsítés olykor a történetírók munkáira vezethető vissza. „Ez a pálos barát – olvasható a regény főszereplőjéről –, a korszellemet háromszáz évvel megelőzve, írja e napokban Ferdinánd királynak, hogy hívja össze a magyar országgyűlést és szabadítsa fel a jobbágy népet. (1550! – 1848!)” (Jókai 1898, 2: 299–300). Az idézett szavak előzménye megtalálható Horváth Mihálynál, aki a következőket írta: „Felette nevezetes, és Frater György nemcsak kormánybölcseségének, hanem szívének is egyaránt dicséretére válik ama tanácsa, hogy ügyekezni a király mindenek fölött a parasztságot felszabadítani azon súlyos iga alól, mely annak vállait az 1516-ki kuruczháború óta nyomja. [...] Előadá nekí, miképen a török is e felszabadítás ígéretével csalogatja hódolásra a parasztságot; minek következtében a ráczok közül legújabbban is sokan hódoltak a beglerbégnek” (Horváth 1872, 307). Nem vitás, hogy a *Fráter György* elbeszélője olykor túlértelmez, vagy elragadtatásának ad kifejezést – Belgrád víziváranak ostromát a következő fölkiáltással minősíti: „Szent Jehova Isten atyám! Micsoda hetvenkét magyar volt ez!” (Jókai 1898, 1: 195) –, de az is előfordul, hogy saját tevékenységét mérlegeli, s ez cáfolja azt a vélekedést, mely szerint Jókai művészetéből teljesen

hiányzik az önértelmezés. Ellenpéldaként az a részlet idézhető a *Fráter György*ből, mely kifejezetten a történelmi regény mi-benlétére vonatkozik:

„Talán nem is helyes dolog regényt írni az ilyen alakról? Nem volna szabad egy költött vonást hozzá adni a jellemrajzához. Nincs is arra szükség.

A mit eddig a költői képzelet e regénynek nevezett életíráshoz toldott, az nem volt egyéb, mint kitöltése azon nagy hézagoknak, a miket a történetírók üresen hagytak” (Jókai 1898, 1: 176).

Ha valami kifogásolható a *Fráter György* című regényben, az éppen a történetírók által hagyott hézagok kitöltése. Jókai úgy érezte, közelebb kell hoznia olvasóihoz Martinuzzit. Ezért írt arról, hogy a barát elfojtotta szerelmét Zápolya Borbála iránt, és féltékeny volt Dózsa Györgyre, akit saját maga afféle másik énként tartott számon. Ezek a részletek a népszerűség jegyében regényesítik a történelmet.

Jókai köztudottan vonzódott a népiességhez, s ennek a nyomma még e kései regényén is érezhető. Gyakran szerepelnek olyan utalások a szóbeliség egyszerű formáira, amelyek az elbeszéltek hitelét hivatottak biztosítani. Juricsics Miklóst a „mesebeli csodahős” rangjára emeli az elbeszélő, és a szöveg az általánosítások tekintélyes részét közmondásnak felelteti meg. „Il faut donc faire bonne mine au mauvais jeu” – jelenti ki Zápolya János, a címszereplő magatartását pedig az „a [sic!] un renard – un renard et demi” szokásmondással jellemzi a történet elmondója. A zárlat is francia közmondás: „C'est plus qu'un crime; c'est une faute!” Arra céloz, hogy a bűnért fölmentést adhatott a pápa a gyilkosoknak, de „a hibát megboszulta a nemezis” amennyiben „Fráter Györgyöt elveszítve elveszté Ferdinánd Erdélyt” (Jókai 1898, 2: 154, 204, 318).

A hitelesítésnek ilyen módjaihoz képest másodlagos jelentőségű a hivatkozás a szemtanú Szerémi György latin munkájára, Tinódi költeményeire vagy a „históriairó” följegyzéseire. Jókai kétségkívül tudatában volt annak, hogy hőse életéről

különböző beszámolók készültek, melyek olykor szögesen ellentmondanak egymásnak, ám ő egy részüket „oktondi mesék”-nek nyilvánította (Jókai 1898, 2: 207). Legtöbbször abból az életrajzból idézett, melyet Augustin Bechet kanonok 1715-ben Párizsban adott ki. Ezt a munkát „részhajlatlan”-nak tekintette (Jókai 1898, 2: 104), összhangban Horváth Mihálynak azzal a meggyőződésével, mely szerint a történelem a világnak „részhajlatlan bírósége” (Horváth 1872, 3). A regényíró kihagyott és egyszerűsített annak érdekében, hogy egyenes vonalú és egyértelműen magyarázható történetet mondhasson el. Az események egyetlen érvényes értelmezésének eszményét igyekezett elhíttetni olvasójával, megfélelvezve arról, hogy saját művei sem feleltek meg tökéletesen ennek a szemléletnek. A magyar nemzet történetéről korábban készített népszerű igényű áttekintésében elítélte Zápolya Jánost, amiért „készakarva késett el” a mohácsi csatáról (Jókai 1884, 1: 371), regényében viszont téveszmeként utasította el ezt a véleményt (Jókai 1898, 1: 239). Aligha lehetett tudatában ennek az ellentmondásnak, hiszen később úgy hivatkozott a *Fráter György* című regényére, mint amely tökéletes összhangban van *A magyar nemzet története regényes rajzokban* című munkájával, s mintegy kiegészíti azt (Jókai 1902, 382).

A történelem egyértelmű célelvőségének a hiedelmével is összefüggésbe hozható, hogy a *Fráter György* szerzőjének legjobban szerkesztett regényei közé tartozik. Mivel nincs benne mellékcselkmény, a szerkezet feltűnően egységes. Szerzőjének az a fogyatékosága sem érzékelhető benne, hogy „e g y é n e k e t hibátlanul rajzolni nem tudott, inkább csak t y p u s o k a t”, mert a „belső embert nem ösmerte” (Mikszáth 1907, 2: 79; 1: 130). Az olvasó meggyőződhet arról, hogy a regény szereplői közül „messzelátó perspektívája valóban csupán Fráter Györgynek volt, a többiek mind nem láttak tovább annál a tájhatárnál, a melynek a szélén saját önző vágyaiknak délibábja játszott”, sőt arról is, hogy a barátot „szinjátszói tehetsége”, „alakoskodása” miatt vélték némely kortársai „ördögi karakternek” (Jókai 1898, 2: 156, 23–24, 298). Legföljebb azzal lehet érvelni, hogy

Jókai regénye némi túlzással nem sokkal több, mint Martinuzzi Horváth Mihály által megírt életrajzának kissé leegyszerűsített s ezáltal népszerűbb változata.

A történetíró abban jelölte meg a „lángeszű remetének” legfőbb jellemzőjét, hogy „bevárni tudó” alkat volt, „változékonyságá”-t arra vezette vissza, hogy „az ország egy fej alatti egyesítésé”-t tűzte ki célul (Horváth 1872, 114, 55, 235, 54), s a következő indoklással minősítette „rejtélyes jellemű”-nek: „A hazafiság emlőjén nőtt-e fel benne a nagyravágyás, mintegy azért törekedve magasra, hogy ott többet tehessen a szeretett hazáért? Vagy a nagyravágyás volt-e dajkája hazafiságának, csak ebben találván magához méltó célt, méltó tárgyat. Ki tudná megmondani?” (Horváth 1872, 5, 14–15).

Jókai művében mindaz egyértelművé válik, ami Horváth munkájában még talányosnak tekinthető, a *Zord időben* viszont Martinuzzi jelleme a történetíró felfogásához képest is többértelműbbnek mutatkozik. Egyrészt azért, mert különböző nézőpontokból kap minősítést – Frangepán Orbán vagy Izabella például kifejezetten ellenszenvvel viseltetik iránta –, s e látószögek a regény világában egymással egyenrangúak, másfelől azért, mert az elbeszélő sokkal kevésbé érezteti jelenlétét. Alig található előrevetítés, és ha mégis előfordul, sokkal áttételesebb, mint Jókai regényében. Példaként a Komjáti Elemér közeli halálát némileg sejtető mondat idézhető abból a részletből, mely azt jeleníti meg, ahogyan Werbőczy a törvényszékre igyekszik eljutni: „A menet valamivel lassúbb volt, mint halottaskocsiké” (Kemény 1968, 430).

Kemény regényében a történetmondó szerepköre sokkal kisebb, mint a Jókaiéban. Gyakran csak annyit közöl, amennyit a szereplők tudnak az eseményekről vagy tanúként tünteti föl valamelyik szereplőt, s az ő korlátozott szemszögéből láttat egy jelenetet. Deák István egy dombról nézi végig, mint irtják ki a törökök Komjáti Elemér családját. A történetekből annyit fog fel az olvasó, amennyit a tanú megért belőlük. Hasonlóan szereplőhöz kötött az értelmezés a belső magánbeszédnek esetében. Ha viszont az elbeszélő értelmezi azt, ami a hős tudatában megy

végbe, a magyarázat többnyire talányos. Hogyan is vélekedik Elemér Barnabás diákról? A történetmondó szerint „valószínűleg nem féltékenységből”, hanem egy sor tényező „összes hatásánál fogva volt iránta rossz elővéleménnyel” (Kemény 1968, 71). A számba vett tényezők lehetséges okok, pontosabban inkább csak föltételezések; az elbeszélő nem tudhatja, hogyan gondolkodik a szereplő. Az említett kérdésre nincs egyértelmű válasz, s így lehetetlen határozott jellemzést adni a két „kitalált” főhős közötti feszültség okairól.

A szóbeliségnek azok az egyszerű formái, amelyek Jókai regényében döntő hatásúak, Kemény művében egészen más szerepet játszanak. Azok a szavak, amelyek szerint Barnabás nagynénje, Dorka, azaz Csepi Andrásné Devecsery Dorothea „oly hatást tett Elemérré, mintha a keresztúton boszorkány lépett volna elébe” (Kemény 1968, 54), a főhős bizalmatlanságát s lenézését fejezik ki az általa hóbortosnak tekintett öregasszonnyal szemben. Hasonló megvetés nyilvánul meg abban, hogy Elemér közmondással hárítja el a testi küzdelem folytatását, miután Barnabás diák csúfos kudarcot vallott az első menetben: „– Hagyjuk el, bajnok uram, elég volt már egy sütetből egy lepény” (Kemény 1968, 82). A *Zord idő*ben a közmondás többnyire gúnyt fejez ki, s a szellemileg igénytelen együgyűek beszédmódját jellemzi. Az immáron öreg s igénytelen Deák fivérek és parlagias várnagyuk folyamodnak minduntalan közmondáshoz.

Nem kevésbé különbözik Kemény regénye a Jókaiétól a történeti munkák fölhasználásában. A *Zord idő* is megjelöl forrásokat, de nyitva hagyja a kérdést: mennyiben tekinthetők hitelesnek. A magyarok s a törökök, keresztények és muzlimok értékrendje összeegyeztethetetlen egymással. „A magyar nógatja a fejét, s azon nem-et ért; de a török, midőn fejét nógatja, azzal a beleegyezést, az igent adja tudtul” (Kemény 1968, 169). A török s magyar főbíró csak tolmács segítségével tud vitatkozni, s beszéd módjuk még fordításban is annyira különbözik, hogy Zulfikar és Werbőczy között nincs lehetőség párbeszédre. Viszonyuk két közösség összeegyeztethetetlen értékrendjére emlékeztet. Dzsemil aga a következőképpen indokolja katonái

kegyetlenkedését Deák Istvánnak: „– Hasonlóan bántak az én családommal is Török Bálint portyázói [...]. Engem rabbá tőn. Jól ismerem, magyar urak, hogy néz ki tömlöcötök” (Kemény 1968, 39–40).

Jókai nem vette figyelembe a történetíróknak olyan megálapításait, amelyek akadályozhatták volna a történelem egyértelműsítését. Elhallgatta, hogy Martinuzzi sokszor kudarcot vallott, így nem utalt arra, hogy a barát „mindenek előtt a pápa által óhajta összeköttetni a megszakadt közlekedést” I. Ferdinánddal. „E végett frater Ágoston prédikatori szerzetest 1547 végén levelekkel Rómába küldötte. De a hírnök Ferdinánd kémei által fölfedeztetvén s elfogtatván, küldetésének meg nem felelhetett” (Horváth 1872, 237). Az ehhez hasonló részletek zavarták volna azt a *Fráter György* című regényben kialakított képet, mely szerint a címszereplő ügynökei révén mindig fölényben volt Bécshez és Konstantinápolyhoz képest, és tökéletesen sikerült meggyőznie mindkét felet arról, hogy az ő oldalán van, vagyis meggyilkoltatása egyetlen egyszeri kivételes ballépéséből következett. Az ilyen egyértelműsítés nem felelt meg annak a felfogásnak, amelyet Kemény az emberi jellem többértelműségéről alakított ki. A *Zord idő*ben a történeti személyiségeknek is többértelműeknek kellett bizonyulniuk, különben élesen különböztek volna a kitalált szereplőktől.

Az természetesen igaz, hogy Kemény alkotásában e történelmi személyiségek azért is maradnak háttérben, mert a kitalált szereplők esetében az író több szabadsággal emelheti ki az emberi személyiség állhatatlanságát. A hős korántsem eszményített, az elbeszélő hangsúlyozza fogyatékosait – például akkor, midőn említést tesz róla, hogy Komjáti Elemér fölkelti a budai nők érdeklődését: „Tagadhatatlanul hízelgett hiúságának e kitüntetés, s bár Dora még gyakran jutott eszébe, nem vala érzéketlen a budai szépségek hódító kezei iránt” (Kemény 1968, 409). A vele szembeállított Barnabás diák mintegy görbe tükröt tart a hős elé; kettejük viszonyának alakulásában jól megfigyelhető, hogy a regény jellemei legalább négy tényező: újszerű elemek, ellentmondások, összevetések és átalakulások

kölcsönhatásának függvényeként vannak állandó mozgásban. Barnabás azért minősül „szerencsétlen diák”-nak, mert apjának honárulás miatt kellett meghalnia, s a vád indokoltsága legalábbis kétségesnek mutatkozik, balsorsát éppúgy okozza önkényeskedés, mint törvény, s a regény világának meghatározó törvényszerűsége, hogy e kettő közé egyenlőségjel tétetik: „a kivégzett honáruló uradalmaiba előbb erőszakkal ült be a testvéröcs, s utóbb Ulászlótól új adományt nyert” (Kemény 1968, 42).

A *Zord idő* cím elsősorban nem a török hódoltságra, hanem a magyarok belső romlottságára utal. A legelső fejezet névtelen vándor utazásáról tesz említést, ki egy várat megpillantván, olyan kérdést tesz föl magában a tulajdonosáról, amely mintegy előrevetíti a regény világának jellemzését: „Hogyan lett naggyá e főúr? Hazáját védelmezte-e a közelebbi polgárháborúk alatt a pártosok és az idegen ellen, vagy szomszédját rabolta meg, és a környékre vetett sarcot? [...] Haladjunk tovább és gyorsan, gondolja a vándor, a lég már hűvös, a hold világít, haladjunk!...” (Kemény 1968, 8). Barnabás diákot apja szelleme megtorlásra ösztönzi, ám ő éppúgy nem biztos benne, hinnie kell-e a szellemnek, mint Hamlet, s tetejében azt sem tudja, ki is felelős apja haláláért: „a kísértet, ki atyámnak nevezi magát, s akinek képét több példányban rajzoltam már le, szüntelen arra buzdít, hogy irtsam ki e rablókat. Hol talállok rájuk, kérdezem. Az egész országban, felelte” (Kemény 1968, 121). A történetek súlyát növeli, hogy Barnabás apját nem egy ismeretlen, hanem Kinizsi Pál, vagyis olyan személy ölette meg, akit az olvasó tisztelni tanult: „– Kiszemelt csapattal vendégként szállt hozzá, s midőn előintézkedéseit megtevé, levette az álarcot, a várurat elfogató, megsüttetvé, mint a kost. Azokat pedig, kiket a honárulási bűnben részeseknek tartott, kényszeríté, hogy húsából egyenek” (Kemény 1968, 379).

Az ilyen előzmények távlatából válik érthetővé, hogy Komjáti Elemér kedvezőtlen véleménye Barnabásról némileg változik: „Nem tartotta többé csak eszelős embernek, sőt valami nagyszerűt látott a bosszúban” (Kemény 1968, 122). „Ne taszít-

son el engem magától!” – kérleli Elemért a diák a regény első részének végén, s a rákövetkező középső rész elején Barnabás magatartása is arra enged következtetni, hogy a két ellenfél közeledik egymáshoz: „támadt lelkében bizonyos, bár még elmosódott és határozatlan érzés Elemér iránt, mely némileg hasonlított a vonzalomhoz” (Kemény 1968, 194).

A *Zord idő* szerkezetében az a kulcsfontosságú jelenet, amelyben Barnabás önmagával folytatott tusakodásáról számol be Elemérnek: „– Iszonyú küzdést állottam ki a kőpadon. A sátán szemem elébe hozott egy tornyot, melyhez hasonlót láttam álmaimban még akkor, midőn atyám árnyéka bosszúra hívott föl. Mily dicső tett volna égő kanócot vetni ezen épület szentélyébe [...], mondá nekem a kísértés lelke, és folytatván csábításait, megint így szólt: Ne bízzál a bosszún kívül más ösztönben! Senki sem támogathat az élet meredek ösvényén, csak a szívós gyűlölet! [...] Mint láthatod – folytatá Barnabás, Eleméren nyugtatva szemeit –, a kísértő szellem nagy ékesszólással bír. De nekem eszembe jutott, hogy te, ámbár érdekeddel és irántad tanúsított közönyömmel ellenkezett, segítségemre jöttél, midőn életem veszélyben volt. [...] elűzvé a bős álmaimat, szentül ígéréd, hogy soha nem fogsz elhagyni. [...] A kísértő szellem a levegőbe oszlott szét, én állhatatosan követlek téged, s küzdök azon zászló mellett, melynek színét magadénak vallo” (Kemény 1968, 205–206).

Amikor azután Elemér közli, hogy Werbőczy a számára ismeretlen Barnabást nem tudja kiváltani a török fogságából, és azon töpreng, mit mondjon a magyar főbírónak, a diák mintegy a végső szó jogán kérlelésbe fog, hangsúlyozván, hogy számára minden vagy semmi a tét: „Tudatnám vele társam szerencsétlen természetét, mely az emberek iránti hitét akkor vesztette el, midőn a beszédet érteni kezdé [...]. Tudatnám vele, hogy e boldogtalan egyénnek férfikorában sem volt oka az emberekről más véleményt alkotni, és hogy csak egyetlenegy ígéret szentsége ébresztené föl lelkében az első kételyt világotatásának jogtalansága iránt” (Kemény 1968, 322). Miután Barnabás nem kap megerősítést hitére, kifakadásával annak a meggyőződésének ad kifejezést, hogy a világ romlott és a jó

csak látszólag az: „te esküdet szeged meg, hogy egy kikötést, mely iránt nem kötelezted magadat, teljesíthess? Engem taszítasz a legiszonyúbb kínok közé, csak azért, mert becsületesebb akarsz lenni egy nagy úr, mint a szegény és elhagyott Barnabás diák iránt. Ime a ti erényetek! Az álnokság, hazugság és képmutatás valóban igen hasonlít azon fogásokhoz, mikkel ti mint fényes tulajdonokkal büszkélkedtek. S ha már egyszer kétkednem kell szavadban, ugyan hol álljak meg és melyik fokon alul ne szálljak?” (Kemény 1968, 324).

Barnabás külsejét és viselkedését az elbeszélő következetesen állatokéhoz hasonlítja, s nagynénje így jellemzi a diákot a Deák fivéreknek: „Tigris volt ő, kalitkába zárva, elfárasztva s kiéheztetve, megtörve; kegyelmetek titkon fölnyiták a reteszt, s mondák: eredj a szabadba, s keresd a martalékot, melyet széttéphess” (Kemény 1968, 377). Nem vitás, hogy Barnabás jelleme elejétől fogva magában rejti azt a lehetőséget, hogy félelmetes következményekhez vezethet, ha megnő a cselekvési szabadsága. Ugyanabban a jelenetben, amely Elemér és Barnabás közeledéséről ad számot, a diák a következőképpen körvonalazza kettejük emelkedését: „– Most nekem két kezem van – szakítá meg a hallgatást Barnabás –, de a hatalom által sok kezem lesz [...]. Most két szemem van, de a hatalom módot ad, hogy ezer szemmel lássak. Mind elfoglalom e szemeket, hogy számomra nézzenek. [...] Ragadjuk üstökön, Elemér úrfi, a legelső körülményt, mely megengedi, hogy lábunkat az emberek nyakára tegyük, és por helyett a lelket tapossuk” (Kemény 1968, 124). A szövegösszefüggés alapján eldönthetetlen, mennyiben vonatkoznak e szavak a hatalom lényegére, illetve Barnabás gonoszságára, mint ahogyan azt a kérdést is nyitva hagyja a regény, mennyiben igaz, hogy „az emberek igazságtalansága és az Isten látogatásai a tisztát még tisztábbá s csak a romlottság teszük gonosszá” (Kemény 1968, 72). Születik-e valaki jónak, illetve gonosznak, vagy a körülmények teszik azzá? Eleve elrendelés határozza-e meg az ember sorsát vagy szabad akarat? Azért sem lehetséges a felelet, mert a *Zord idő* lapjain gyakran nem lehet megállapítani, ki is a beszélő.

Ugyanez nehezíti meg a történelmi személyiségek minősítését. Podmaniczky „a mi uralkodónk” megjelöléssel utal Martinuzzira (Kemény 1968, 146), ám bajos megállapítani, mennyi a gúny ebben a szóhasználatban. Vannak, akik „mogorvát”-nak, sőt „kíméletlen”-nek, mások viszont „a szükségben egyedül segíteni tudó egyén”-nek tartják e barátot (Kemény 1968, 131, 132, 136), és a *Zord idő*ben nincs olyan „részhajlatlan” álláspont, amely megkönnyítené az olvasó dolgát. Nemcsak Elemér és Barnabás, hanem Werbőczy és György barát jelleme is kettejük viszonyának függvényeként jelenik meg a regényben. Werbőczy „talpig becsületes ember”, Martinuzzi viszont „csak azt az érzést szokta elárulni, melyre a körülmények szerint szükség van” (Kemény 1968, 255, 160). A barát ironikus alkat; lenézi Werbőczyt, s gúnyal beszél róla. Mikor a szultán arra kéri a magyarokat, vigyék el táborába a csecsemő János Zsigmondot, Martinuzzi a következő kijelentést teszi: „a mi tudós cancellárunk akkora logikával bizonyította be holnapi tisztelgésünk veszélytelenségét, hogy most már magam is valami szerencsétlenségtől kezdek tartani” (Kemény 1968, 165). Fráter György idegenkedik Werbőczytől „mint ideológiától” (Kemény 1968, 255), s e felfogásban benne rejlik az előföltetés, hogy akit eszmeiség vezérel, azt megigézte a hatalom. A későbbiek mintha igazolnák e vélekedést, legalábbis erre lehet következtetni abból a mondatból, amely Werbőczy Komjáti Elemér halálát követő viselkedését írja le: „Fia halálát alig sajnálná inkább, mint Elemérét; azonban mekkora elégtétel volt a magyar törvénykezés megmentése és a gögös Zulfikar lealáztatása” (Kemény 1968, 444). Nem pusztán arról van szó, hogy Werbőczy szerfölött hiú – e tulajdonságával éppenséggel titkárához, Komjáti Elemérhez hasonlít –, hanem arról, hogy Martinuzzinak nem teljesen jogtalanul lehetett fönntartása a főbíró ítélőképességével szemben, hiszen Podmaniczky Markoshoz intézett szavai is ezt erősítik meg: „Tehát a váradi béke körülményeinek fölleplezésén mosolygott a szultán, eszerint ő alkalmasint még együgyűbb, mint a mi nagy tudósunk, Werbőczy István...” (Kemény 1968, 168). „A gyakorlati nézeteknek mindig nagy előnyük van az

eszményi irányokkal szemben” – olvasható a *Zord idő* második részének zárófejezetében, s noha e szavakat egyaránt lehetne az elbeszélőnek s Frangepán Orbánnak tulajdonítani, nagyon is valószínű, hogy Martinuzzi és Werbőczy szemléletének összehasonlítását fogalmazzák meg. György barát felfogását Horváth Mihály is a körülményekhez igazodó gyakorlatiassággal társította, s ennek bizonyítására éppen Buda 1541-ben végrehajtott török elfoglalását hozta föl bizonyítékkul. „A török hűtlen szöszegése nagy fordulatot hozott az ő politikájában” – állapította meg (Horváth 1872, 172), s e példát a *Zord idő* általánosabb következtetés megfogalmazásához használta föl: „György barát rejtélyes, céljaira árutakat is kereső, de kimeríthetetlen segélyforrásokkal bíró jelleme [...] romba dőlt politikai tervei helyébe új építményhez fogott” (Kemény 1968, 252).

Az a tény, hogy Kemény regényének nem ez a végkicsengése, hiszen a zárófejezet Izabella szavaival ér véget, aki Martinuzzi vállalkozásának kudarcát is előrevetíti, ékesen bizonyítja, hogy a *Zord idő* kétségbe vonja a történelem egyértelműsíthetőségét, s ehelyett olyan vélekedést sugall, melyet az utókor „többféle- és egyúttal különbözőképpen értelmezhető múlt egy idejű legitimitásának gondolata”-ként tart számon (Gyáni 2004, 1197). Föltételezhető, hogy ennek a nézetnek a megfogalmazását olyan szerzők művei ösztönözhatték, mint Montesquieu vagy John Stuart Mill, mivel „a normativitás elvetése a klasszikus liberalizmus elvein nyugszik” (Marosi 2004, 1214). Kemény utolsó regénye kétségessé teszi, hogy a történelemnek van folytonossága és iránya. Buda elfoglalása, a cselekmény legfőbb történetinek nevezhető eseménye, visszafordíthatatlanságra, de egyúttal vonalszerűen előre haladó folyamat helyett ugrászerű változásokra is enged következtetni, olyan hallgatóságos előföltételezés alapján, mely szerint „a történelem sosem közvetlen nyers értelemben az, ami ’végbemegy’, hanem az a kifinomult összetettség, amelyet gondolati értelemben beleolvasunk a végbentbe” (James 1968, 182).

Izabella kijelentése a regény zárófejezetében – „életem talány fog maradni a történelem előtt is” (Kemény 1968, 473)

– nem pusztán arra emlékezteti az olvasót, hogy e regény szerint a történelmi személyiségeknek nincs végleges megfejtésük, hanem egyúttal kérdésessé teszi a határt „valóság” és „kitalálás” között. Mindkettőt elképzeltnek tünteti föl – a szónak eredeti értelmében, vagyis azt sugallva, hogy a történelmi munkákból ismert személyiségekről éppúgy megalkotott képek élnek bennünk, mint a regényíró által kitalált szereplőkről. A *Zord idő* mintegy ábrándnak tünteti föl „a hitet, hogy amit ténynek neveznek, megfelel a valóban megtörténtnek, [...] mintha a tények mindaddig dokumentumokban szunnyadtak volna, míg a történészek ki nem vonták volna ez utóbbiakat az előbbiekből” (Ricoeur 2000, 226). A történelmi tény – például Buda török elfoglalása – ebben az értelmezésben nem „valódi”-nak minősíthető esemény fölidézése, hanem értelmezés, mely ily módon, magától értetődően, a jelenre is vonatkoztat. Az esemény folytonosságot szakít meg, s a történelemben majdnem tulajdonnév rangjára emelkedik.

A regény hol közletről, hol távolról láttatja a szereplőket, s a különböző látószögökből más és más értékrend alapján minősíti, különböző színben tünteti fel őket. A nézőpontnak ez a kitüntetett szerepe elválaszthatatlan annak cáfolatától, hogy egyféle történelem létezik, amelyet vagy helyesen, vagy tévesen lehet elmondani. A tényeknek megnyilatkozások vagyis nyelvi képződmények felelnek meg, s így a történelminek nevezhető regény a tárgyilagosság korlátaira emlékeztet. Arra, hogy „a tudományos állítások bizonyos kiterjedésen túl nem mindenki számára érvényesek” és „az egész történelem egyszerre objektív és szubjektív, megfelel a logika és a valószínűség követelményeinek, de valamely egyén vagy korszak távlata ad neki irányt” (Aron 1981, 350).

HIVATKOZÁSOK

Aron, Raymond (1981) *Introduction à la philosophie de l'histoire: Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Paris: Gallimard.

Bán Zoltán András (1991) „Értetlenségünk iskolája”, *Holmi* 3: 922–924.

- Coleridge, Samuel Taylor (1975) *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Watson, George (ed.), London: Dent.
- Gyáni Gábor (2004) „A rendszerváltástól a jövő `várható hatásáig”, *Magyar Tudomány* 111: 1193–1200.
- Horváth Mihály (1872) *Utyeszenich Frater György (Martinuzzi bibor-nok) élete*, Pest: Ráth Mór.
- James, Henry (1962) *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York: Charles Scribner's Sons.
- James, Henry (1968) *The American Scene*, London: Rupert Hart-Davis.
- James, Henry (1987) *Selected Letters*, Cambridge, MA: The Belknap Press.
- Jókai Mór (1884) *A magyar nemzet története regényes rajzokban*, Budapest: Franklin-Társulat.
- Jókai Mór (1898) *Fráter György: történelmi regény I–II*. Budapest: Révai testvérek.
- Jókai, Mór (1902) *A magyar nemzet története regényes rajzokban*, Budapest: Franklin-Társulat.
- Kemény Zsigmond (1968) *Zord idő: Regény*. Budapest: Szépirodalmi.
- Marosi Ernő (2004) „A művészettörténet-írás szépsége”, *Magyar Tudomány* 111: 1212–1216.
- Mikszáth, Kálmán (1907) *Jókai Mór élete és kora I–II*, Budapest: Révai.
- Németh G. Béla (1959) „A próza zeneiségének kérdéséhez (Asbóth János regénye, az *Álmok álmodója*)”, *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 13:355–392.
- Ricoeur, Paul (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil.
- Wilson, A. N. (1986) „Introduction”, in Scott, Sir Walter *Ivanhoe*. London: Penguin Books, vii–xxix.

A szabadelvűség értékörző bírálata

A gyakorlati politika terén nemcsak ideológiának, hanem bűnösnek is tartom az opportunitás teljes mellőzésével elveink érvényesítésének makacs kierőszakolását; mert a magánember a legrosszabb esetben is csak magamagát áldozza fel elveinek, és ehhez mindenkinek joga van; de az államférfiú esetleg a hazát áldozza fel elveinek és ehhez nincsen joga senkinek sem (Asbóth 1875, 4).

1. Konzervativizmus a kiegyezés utáni időszakban

Az idézett kijelentés a kiegyezés utáni évtizedek egyik meghatározó erejű véleményének megfogalmazása. Asbóth János, a korszak kiemelkedően jelentős értekezője, a kor szellemével összhangban állította, hogy az 1848-49-es magyar forradalom elbukása után az „ideologok kora lejárt” (Asbóth 1875, 29). Noha Kossuthtól nem tagadta meg a tiszteletet – úgy tekintvén őt, mint „egy befejezett korszak utolsó alakját”-t, kinek „politikáját akár bámulja, akár vádolja valaki, el kell ismernie, hogy imponáló volt” (Asbóth 1892, 28) –, végső soron „ideológ”-nak minősítette (Asbóth 1875, 40), s vele szemben inkább hivatkozott Széchenyi Istvánra, Dessewffy Aurélna és Kemény Zsigmondra. Szóhasználatában alighanem Kemény Zsigmond ösztönzését követte, akinek utolsó regényében a Werbőczi gondolkodását (habitusát) jellemző sorok utalnak arra, hogy az „ideológ” hajlamot mutat a „rajongás”-ra. E mű a „csodálatos

hatású szónok és nagy törvénytudós” felfogásának értelmezését Martinuzzi nézőpontjához kapcsolja, s a két szereplő távlatának, értékrendjének szembeállítását különös hangsúllyal emeli ki: György barát gyakorlati politikus, kit „rejtélyes, céljaira álutakat is kereső, de kimeríthetetlen segélyforrásokkal rendelkező jelleme” arra tesz képessé, hogy abban a pillanatban, amikor kudarcba fullad valamely vállalkozása, azonnal „romba dőlt tervei helyébe új építményhez” fogjon (Kemény 1968, 255, 252–253). A csanádi püspök felfogásában Asbóth mintegy előképét láthatta annak, amit konzervativizmusnak nevezett. Martinuzzi a regény szerint az egykori Magyarország megőrzésére törekszik, Asbóth pedig a Kárpát-medence közjogi kereteinek megtartásában, a magyar lakta területek egy államban való őrzésében látta célját, szemben a nemzeti átalakítással, amelyet ideológiaként utasított el. Mindez nem jelenti, hogy e szónak értelmét saját országa helyzetének értelmezésére korlátozta volna. Nemzetközi vonatkozásban is elmarasztaló élel használta, például akkor, amidőn Ricardo felfogását így jellemezte: „Ő emeli alapigazsággá a hamis tételt, hogy a munka nemcsak forrása, hanem mértéke is minden értéknek, ő jut ebből arra az eredményre, hogy a munkás csak munkaeszköz, az ő elmélete kárhóztatja a munkást a létminimumra, az ő rendszerében az egyedül ésszerű, a megmásíthatatlan fejlődés a néhány gazdag gazdagodásának, a tömegek nyomorának folytonos fokozódása. [...] A közjólétre és humanitásra való tekintet pedig ezt a haladást csak megakaszthatná, minden efféle csak retrográd ideológia” (Asbóth 2002, 260).

Nemcsak az ideológia, hanem a konzervatív megjelöléshez is sokan eleve bírálatot társítottak. Az értékörzőről még olyan kiváló szerző, mint Hayek is torzképet rajzolt, azt állítván, hogy „a konzervatív magatartás egyik alapvető tulajdonsága a félelem a változástól, a féltélen bizalmatlanság az újjal szemben [...], két másik jellemzője pedig a tekintély szeretete s az értetlenség a gazdasági erővel szemben” (Hayek 1978, 400). A továbbiakban legalábbis kérdésessé kívánom tenni e meghatározást, mint ahogy azt is, hogy minden konzervativizmussal szükségkép-

pen velejár „a nemzetköziség elutasítása (hostility) és a hajlam a harsány nemzetiességre (strident nationalism)” (Hayek 1978, 405). Az sem magától értetődő, hogy Edmund Burke, aki Asbóthon kívül több konzervatív szerző felfogására volt döntő hatással, „a történelmi tradíciókat pusztán történelmiségük miatt tisztelő” írónak számíthat (Ludassy 1994, 1622).

Asbóth jogtudós kortársa, az 1847-ben Milánóban született Heil Fausztin, a következőképpen írta körül a konzervatív szó jelentését: „(lat.) a. m. fenttartó, »maradi«, így nevezik azt, aki valamely fennálló politikai irány vagy társadalmi intézményhez csökönyösen ragaszkodik s az azokon változtatni akaró reformtörekvések ellen küzd. A K. programja a különböző országokban a különböző viszonyok szerint nagyon különböző. Míg Angliában a K.-ek a fennálló alkotmány fentartása mellett korszerű reformok előtt korántsem zárkoznak el, másutt a K. a feudális s klerikális érdekeknek képviselője. Nálunk e néven neveztek a negyvenes években azt a pártot, amely Kossuth reformtörekvéseinek ellensúlyozását tűzte ki feladatul. Vezére Dessewffy Aurél gróf, közlönye a *Világ* volt. V. ö. Die Conservativen in Ungarn (Lipcse 1850); Asbóth J., Magyar konzervatív politika (3. kiad., Budapest 1875)” (Pallas 1895, 757).

A mai magyar nyelvben a konzervatívnek két megfelelője létezik: lehet értékörzőnek vagy maradinak nevezni. Az előbbi több, az utóbbi kevesebb rokonszenvet árul el. A konzervativizmus magában rejti „az örökösödés eszméjé”-t (Burke é. n., 216), vagyis föltételezi, hogy az elődök történetét voltaképp sajátmagunk történeteként olvassuk. Az értékörzés annyit jelent, hogy a lehetőség szerint föl kell fedezni a múlt örökségét a jelenben. Azok, akik Asbóth Jánosnál konzervatív fordulatról beszélnek, nem veszik tekintetbe, hogy az értékörzésnek ez az eszménye szinte minden művében megtalálható. 1866-ban kiadott útikönyve „az ősök tiszteleté”-nek szellemében készült (Asbóth 1866, 1: 330), egyetlen regényének, az *Álmok álmodójának* főhőse és elbeszélője pedig így jellemzi magát: „kerestem a régít az újban”. A konzervatív hajlik arra, hogy a korábban megtörtént ismétlődéseként fogja fel saját sorsát. Darvady Zol-

tán hol Antonius Cleopatra, hol Tannhäuser Venus iránt érzett vonzódásaként éli meg Irma, az énekesnő iránti szerelmét, „érezvén a varázsban a kárhozatot” (Asbóth 2002, 125, 155).

Az értékörzés nyelvében az egyensúly a kulcsszó. Asbóth magyar elődeihez, így Kemény Zsigmondhoz hasonlóan még „súlygyen”-ként emlegeti azt, amit szerinte Kossuth akkor vesztett el, amidőn „hanyatló éveiben annyira jutott, hogy oda-dobta volna Magyarországot a dunai confoederatio karjaiba is, hogy csakhamar majorizált szolgálójukká legyünk azoknak, a kiknek vezetésére vagyunk hivatva egy ezredéves múltnál fogva.” Hasonló vádat emel Petőfi ellen is, mondván, hogy e költő „könnyen csap át cosmopolitaságba, s ábrándozik világszabadságról”. Mielőtt napirendre térnénk e mai szemmel kétségkívül időszerűtlen minősítések fölött, célszerű megjegyezni, hogy a súlygyen hiányát Asbóth két tényezőre: a túlzott sokoldalúságra és következetlenségre vezette vissza. Azzal érvelt, hogy „a széleskörű tevékenység oly erény, mely eddig még mindenütt és mindenkor az alkotás nagyságának esett rovására”. Ez a jellemzés Széchenyire is vonatkoztatható, mint ahogy a következetlenség is, mely ahhoz vezetett, hogy a *Hitel* szerzője „majd a conservatívek, majd a szabadelvűek, majd az ultrák padjára, de nem egyszer két pad közé is került. Maga olyan volt, mint beszédei, iratai. Eltévedt bennük a ki az alapeszmét nem tartotta szem előtt mindig” (Asbóth 1876, 21-22, 24, 26).

Az egyensúly eszménye elválaszthatatlan a folytonosságtól. Az *Álmok álmodója* második könyve a tétlen ellenállásnak, a kivárásnak igen kemény bírálatát fogalmazza meg. Azt sugallja, hogy amennyiben a konzervatív eszmeiség a folytonosság megtartására ösztönöz, ebből a távlatból nemcsak a forradalom, de az önkényuralom is kegyetlen erejű megszakíttóságként, hagyományvesztésként jelenik meg. Azért kegyetlen erejűnek, mert önmaga ellentétébe fordult át, s mindenképpen azt szüntette meg, amit az értekező Asbóth súlygyenként emlegetett: „óvatosnak látszott, hogy minden fiatal ember sajátítson el olyan tudományokat, mellyekkel függetlenül helytől, viszonyoktól, körülményektől, a földnek bármely pontján bármikor

megkeresheti kenyérért. Így vezetett a hazafiság hőfoka a hazán magát túltevő kosmopolitizmusra” (Asbóth 2002, 104).

Az „egyszerre megőrizni és átalakítani” elve föltételezi, hogy „idő szükséges ahhoz, hogy létrejöjjön az elméknek olyan egysége, mely egyedül képes létrehozni mindazt a jót, ami a célunk” (Burke é. n., 386–387). Asbóth helyesli a jobbágyfölszabadtatást, de kárhoztatja, hogy „nem mint szerves fejlődés, hanem mint radikális változás foganatosítotott” (Asbóth 1892, 16), s így a magyar nemesség hirtelen megváltozott helyzetben találta magát, amelyhez a változás gyorsasága miatt nehéz volt alkalmazkodnia. E szemlélet alapján az egyensúlynak a mozdulatlanság éppúgy ellensége, mint a megszakíttottság, amely gyakran valamely „rajongó buzgalom”-ra vezethető vissza (Asbóth 1872, 191). Az értékörzötől távol áll a rajongás, „a rabszolgaság rajongói” éppúgy, mint „a népi önkényuralom új rajongói, akik azt hangoztatják, hogy a közvetlen választás (popular election) a tekintély egyetlen törvényes forrása” (Burke é. n., 228). A történelem azt mutatja, hogy a rajongók valamely csodaszerben hisznek, de „panaceájuk egyoldalú vala, mint minden panacea, és megérzik rajta az osztályérdek, habár öntudatlan és jóhiszemű is” (Asbóth 2002, 256). A világmegváltó eszmék jegyében fogant hirtelen változással szemben „csak azon haladás bizonyul üdvösnek, mely szervileg belőlről fejlődik és nem rögtönzésnek vagy fölforgatásnak köszöni létét. [...] Nagy és szilárd gazdagságot is csak konzervatív módon, nemzedékek fáradsága által lehet teremteni” (Asbóth 1892, 429).

Az értékörzés elméletét azért nehéz megfogalmazni, mert a konzervativizmus olyan eszmeiség, amely a gyakorlatra irányítja a figyelmet; „a konzervatív eszme [...] szükségkép megköveteli a gyakorlatnak a múlton alapulását, a múlttal organicus összefüggését” (Asbóth 1872, 441). Aki „az organicus fejlődés és a békés kiegyenlítés útján” képzei el a változást (Asbóth 1875, 24), „egyaránt veszélyes két ellenség”-ként tartja számon azokat, „a kik a szabadság fejlődését elnyomni” s „a kik erőszakosan kicsikarni, organicus fejlődéseknél mindenkor kárhoztatos módon, mesterségesen siettetni akarják” (Asbóth 1972, 2).

Nem vitás, hogy a romantika örökségével hozható összefüggésbe a gondolat, mely szerint „az eszmék is, és különösen a társadalmi tudományok terén, olyanok, mint a szerves lények. Kínok között születnek, hatalomra fejlődnek, hanyatlanak” (Asbóth 2002, 250). Az a jellemzés, amelyet Asbóth I. Lajos Bajorországáról adott, nemcsak Kölcseyt juttathatja eszébe az olvasónak, de Edmund Burke-öt is, aki figyelmeztetett arra, hogy „az eredeti növény természetétől idegen oltóágat” nem szabad alkalmazni (Burke é. n., 234). Az Asbóth konzervatív fordulatára vonatkozó föltételezést határozottan cáfolja, hogy már egy évvel a kiegyezés előtt megjelent könyvében is elutasította a szervesen beavatkozás lehetőségét: „Ha valami – és legyen az bármi: ember, növény, művészet, mesterség, nép, ország, vagy város – nem fejlődik önmagából, saját erejének fokozatos növekedése által naggyá, hanem rátukmálják a nagyságot; ha a lényeknek életrevalótlan-ságát csak amugy kívülről akarják elfedni bármily nagyszerű és fényes, sőt valóban értékes cifrasággal:– itt is, ott is, fent és lent is szemébe fog ötleni a ferdeség annak, ki látott önmagából kifejtett hasonnemű valamit” (Asbóth 1866, 1: 102).

A kiegyenlítés eszménye, melynek megvalósulását Asbóth Deák és Arany János tevékenységében látta, magában rejti nemcsak a fönnálló, a létező bírálatát, de a változás szükségességének elismerését is. „Az olyan állam, amelynek nincs eszköze a változásra, nem rendelkezik eszközzel a megőrzésre” – írta Burke (Burke é. n., 223), és hasonló szellemben fogalmazott Asbóth, amikor azt állította, hogy „a politikában mitsem lehet conserválni a meglevőnek minden változtatását merőben visszautasító mozdulatlanság által” (Asbóth 1892, 96), majd az országlás lehetséges buktatóinak számbavétele után azt a következtetést vonta le, hogy „azon politikus fogja mind e hibákat elkerülni, a ki azon radicalismussal az elméletben, mely ennek már fogalmában rejlik, össze tudja egyeztetni azon conservativismust a gyakorlatban, mely viszont fogalmában fekszik minden gyakorlatnak” (Asbóth 1872, 443).

Korának pozitívizmusát Asbóth erős fönn tartásokkal szemlélte, mert úgy vélte, a „gondolkodó szociológ”-nak (Asbóth

1892, 14) tudnia kell, hogy értékeléstől mentes szemlélet nincs, „a tudomány ott kezdődik, a hol a tény végződik” (Asbóth 1872, 4). A történeti jelenségek általában különböző távlatokból szemlélhetők, „a reformatio tulajdonkép nem is tekinté magát haladó hanem conservatív mozgalomnak” (Asbóth 1972, 432). Svájci utazásakor Asbóth különös figyelmet szentelt az ott élő protestánsok „igen szabadelvű és előretörő” s a katolikusok „igen conservatív” gondolkodásmódjának (Asbóth 1866, 2: 121), ám e szembenállás másik lehetséges értelmezését adta, mikor az eleve elrendelés és a szabad akarat viszonyát így jellemezte: „a ki a tudományban és az emberiség legmagasabb érdekeiben hinni tud, nem kénytelen vallani sem az egyik, sem a másik tant” (Asbóth 1872, 92).

Az a minősítés, mely szerint Kemény Zsigmond „a haladás harczosa volt, de azon haladásé, mely a fenntartásról nem fedkezik meg elragadtatott hevében” (Asbóth 1876, 73), magában rejte a föltevést, hogy a haladás „az emberiség szent ügye” (Asbóth 1866, 2: 53), de azt is, hogy az értelmező távlata változhat, mert „az ország viszonyai kívánhatnak bizonyos korban szabadelvű, máskor pedig conservatív politikát” (Asbóth 1875, 2–3). Lényegében Montesquieu *A törvények szelleméről* írt munkájának alaptételét fogadta el, amennyiben föltételezte, hogy a kormányzásnak egyetlen változata sem lehet minden országnak megfelelő, mert a helyi körülmények meghatározó érvényűek. „Senki sem tagadhatja, hogy a köztársaság legeszményibb megnyilvánulása az államéletnek, ha ezt abstract szempontból tekintjük” (Asbóth 1866, 1: 321), ám e megfogalmazás vége azt sugallja, hogy a Svájcban megvalósított demokrácia még akkor sem lehet minta más országoknak, ha elfogadjuk, hogy a világ a polgárosodás útját járja.

Nyilvánvaló, hogy Asbóth a szabadságot tekintette minden érték forrásának, ám érdemes figyelni a megszorításra e fogalomról írt könyvének egyik sarkalatos megállapításában: „a fejlődés folytonosságát nincs a mi biztosítaná, a szabadságon kívül”. A tőkés rendszerrel szemben tanúsított fönn tartása arra vezethető vissza, hogy a szabadságot nem azonosította a gaz-

dagsággal, sőt még a jóléttel sem. John Stuart Mill szellemében azzal érvelt, hogy „a szabadság alapfeltétele az individualizmus, az egyéniség erős érzete; jogosultságának tisztelete, becsének felismerése úgy másokban, mint magunkban” (Asbóth 1872, 160, 114). Mivel szoros összefüggést tételezett föl az egyéni szabadság elve s az egyistenhit között, a görög-latin ókorral szemben a zsidóság és a kereszténység örökségében vélte látni az egyéni szabadság elismerésének fő előzményét.

Az „emberi élet minden elpusztításának feltétlen bűnöségét” fogadta el erkölcsi mértékként, ezért bizalmatlan volt a világmegváltó eszmékkel s történeti célelvvel szemben: „feleslegesek a »végcél«-féle teoriák. Az ember mint öncél önmagában hordja cselekedeteinek úgy célját, mint indokait” (Asbóth 1872, 405, 109). Miközben kigúnyolta a svájci nyárs-polgár kisszerűségét, irigykedéssel szemlélte azt a népet, mely „a szolgaságot csupán hiréből ismeri” (Asbóth 1866, 2: 55), s azt a következtetést vonta le, hogy az egyénnek hazafiúi kötelessége „a szabad véleménynyilvánítás” (Asbóth 1875, IX).

Mélyen történeti szemléletét bizonyítja, hogy az „eszmék fejlődésének” sorsa foglalkoztatta (Asbóth 1872, 257), vagyis bizonyosra vette, hogy az értékörzés természeténél fogva erősen változó eszmeiség, és azért nem nélkülözhető, mert a fejlődés elválaszthatatlan a folytonosságtól, nem lehet átugorni egyes szakaszokat, „a történelem tudományának alapfeltétele a causalitás, s a történelem minden láncszemét csupán az előbbi láncszem magyarázhatja” (343). Távol állt tőle, hogy egyedül üdvözítőnek vélje az általa képviselt eszmeiséget, véleményét szenvedélyes vita részeként képzelte el, arra hivatkozván, hogy „ellenkező, sőt egymást kizáró felfogások hirdetése és vitatása nélkül nincs haladás”. Burke-höz és némely romantikusokhoz hasonlóan erősen megfontolandónak tartotta az előítéletek föl-adását, mert az előítéletet minden értelmezés nélkülözhetetlen velejárájaként fogta föl. „Mi a reform? Új baj a régi helyett” (Asbóth 2002, 250, 251). Ez a kivételesen éles megfogalmazása arra enged következtetni, hogy az értékörzés indokoltságát, legalábbis részben, az eszmékből való kiábrándulás lehetőségé-

gére vezette vissza. Elbukott forradalom utáni kor neveltjeként állította, hogy „Lemondás az ember teljes élete és keserü csalatkozás” (Asbóth 1866, 2: 283).

2. Politikai konzervativizmus

Ha igaz, hogy „Magyarországon liberálisnak elsősorban az tartotta magát, aki a jogegyenlőségnek és a polgári intézményrendszer kialakításának híve volt” (Takáts 1993, 545), kérdés, milyen alapon tekinthető Asbóth konzervatívnak, hiszen az említett két célkitűzést ő is magáénak vallotta. A válasz csakis az lehet, hogy Asbóth azért döntött értékörzés mellett, mert úgy látta, hogy a szabadelvű-értékörző kettősséget az ő korában már a szocialista-liberális-konzervatív hármasság váltotta föl. Munkácsy Mihály *Milton* című festményéről írt eszmefuttatásában „a socializmus korszaka”-nak beköszöntére hivatkozott (Asbóth 1892, 571), és egyértelműen azt az álláspontot tette magáévá, hogy mást jelent konzervatívnak lenni a szocializmus megjelenése előtt és után. Mintegy megelőzte azt a huszadik századi felfogást, mely szerint aki az említett hármasságban gondolkodik, nem lehet bizonyos benne, hogy egyedül a szabadelvűt tekintheti „alapvetően kételkedőnek” (Hayek 1978, 406) és türelmesnek. Azáltal, hogy kettős helyett hármas szembeállításához folyamodott, Asbóth elismerte a szocializmus történeti indokoltságát. Fourier-nak például teljesen igazat adott abban, hogy „mai civilizációnk tele van szegénységgel és nyomorral”. A szabadelvűség szocialista bírálata készítette arra, hogy átértelmezze az értékörzést, és arra következtessen, hogy a liberalizmus nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket: „Főlemelte a közterheket, a nélkül, hogy a népnek munkát és keresetet szerzett volna. [...] Ily körülmények közt természetes, hogy a kiaknázott munkásosztály és az elszegényedett földmivelő nép a socializmus és a kommunizmus vészes ábrándjaiba kergettetett” (Asbóth 1875, 21, 22).

Ez az érvelés már nem a Világos utáni magyar, hanem a párizsi Kommün utáni európai állapotokra vonatkoztat. Konzervatív eszmeiségének hangoztatásakor Asbóth mintegy azzal érvel, hogy Magyarország tizenkilencedik századi története során volt olyan helyzet, amely liberális politikát tett indokolttá, más körülmények viszont a konzervativizmus létjogosultságát sugalmazhatják. „Ki tagadná, hogy 1825-ben oly állapotok közt volt az ország, hogy szabadelvű, haladó politikára parancsolólag utaltak a viszonyok”? Dessewffy Aurél és Szalay László véleményét Asbóth úgy próbálta feltüntetni, mint két egyenrangú vitázó felfogását. A reformkort „a tömegnél meszszebb látó és bátrabb, conservatívek és liberalisok” mozgalma-ként méltatta, a kiegyezés utáni Magyarországon pedig arra figyelmeztetett: „itt az idő nem megtagadni a szabadelvűséget, hanem elkerülni kárhozatos tévedéseit”. Elismervén, hogy merényletek „a szabadság ellen történtek liberalis és conservatív czégér alatt egyaránt”, a következő tanulságot körvonalazta: „A liberalismus bizonyos elvekből indul ki, és bizonyos elvek megvalósítása képezi célját. A conservatív politika az adott viszonyokból indul ki és a helyzet, az állam, a honpolgárok reális szükségében keresi célját” (Asbóth 1875, 9, 138, 13, 95, 94). Az általa képviselt konzervativizmusra jellemző, hogy arra emlékeztetett: az 1848-as forradalmat az értékörzés távlatából is meg lehet ítélni, hiszen a folytonosság további biztosításaként is felfogható az, hogy a magyar nemesség vállalta a demokráciát, „e tettel mindörökre lemondva valamennyi előjogairól, azért tette ezt, mivel érezte, hogy csak ebben a nemzet megmentése” (Asbóth 1866, 1: 223–224). Ugyancsak a megszakítottság elkerülésére hivatkozva figyelmeztetett arra, hogy „a régi birtokos nemesség egy részének végre alkalmazkodnia kell azon kényszerű szükséghez, hogy az úgynevezett polgári keresetekhez forduljon” (Asbóth 1892, 20).

Tekinthető-e az idézetek alapján Asbóth kiábrándult liberálisnak? Korábbi történeti példák alapján nem zárható ki annak a lehetősége, hogy valamely konzervatív ideológiát a csalódottság jegyében fogalmazhatnak meg. Pályafutása elején Edmund

Burke a whig párt híve volt, és ismeretes, hogy a nyugat-európai értelmiség vezetői közül többen a jakobinus rémuralom idején ábrándultak ki a francia forradalomból. Burke példátlan-ként fogta föl az 1789 utáni eseményeket, olyan „tragikomikus jelenetként”, amely különböző „nézőpontok” fölvételét tette lehetővé. A „többség önkényéről” készített jellemzése (Burke é. n., 210-211, 337) alighanem ösztönzőleg hatott Asbóthnak arra az észrevételére, mely szerint „a ki a szabadságot keresi, [...] az első francia köztársaságból meg fogja tanulni, hogy nincs rettentőbb zsarnokság, mint az, melyet a nép gyakorol” (Asbóth 1872, 81).

A kiábrándulás köztudottan rányomja a bélyegét Asbóth János műveire. Egyetlen regényében fontos szerepet játszik az a jelenet, amelyben a gyerek fölismeri, hogy a Mikulás valtaképpen színjáték. Amikor fölbred benne a gyanú, tisztán akar látni: „nem féltém és bizonyosságot akartam”. Megvilágosodása keserűséget vált ki belőle: „hazudtak nekem, bolondítottak” (Asbóth 2002, 94). Hasonló nyelvet talál az olvasó annak leírásában, miként lett a demokratikus Észak-Amerikából „a humbug országa” (Asbóth 1872, 219). Ez utóbbi minősítés emlékeztet arra, hogy Asbóth bírálata nem csupán a kiegyezés utáni Magyarország hamis szabadelvűsége ellen irányult; általában a tőkés berendezkedéssel szemben fogalmazott meg fönntartásokat: „a földesurnak, bármik voltak az egyes visszaélések, mindig érdekében volt jobbágyságának jóléte, míg a gyáros, ha éhen hal az egyik munkás, könnyen fogad másikat, mert éhezõ van a mai világban elég” (Asbóth 1875, 22). Ez az álláspont nem volt összeegyeztethető párthoz való hűséggel. „Megtámadtam minden pártot – írta fanyarul –, szavaztam mindenikkel, a szerint, hogy igazban levőnek láttam. [...] Nem kellettem a pártok egyikének sem” (Asbóth 2002, 115). Az értékörző eszmeiség – ahogyan ő értelmezte – a szellemi minőség föltétlen megbecsülését követelte.

Nyilvánvaló, hogy a szabadelvűségre vonatkozó gondolatai sokat köszönhetnek Eötvös József műveinek. Asbóth nagy tisztelettel viseltetett elődjének tevékenysége iránt, ám azt állította,

az Eötvös értekező fő művében kifejtettek céljukat tévesztik, mert „ezek az eszmék nem is a XIX., hanem a XVIII. század eszméi” (Asbóth 252-253). 1895. október 14-én tartott akadémiai székfoglalójában nem azt állította, hogy a fölvilágosodás és a francia forradalom elvei helytelenek, hanem azt, hogy a rákövetkező korszak nem szerzett érvényt nekik: „A XIX. század távol áll attól, hogy megvalósította volna a XVIII. század e programját, ellenkezőleg, lépésről-lépésre, fokról-fokra, csekély visszaesésekkel, ellenállhatatlan áradattal kiábrándult, elfordult tőle, sőt ellene fordult, megtámadta, lerombolta, rendszeresen, következetesen.” Nemcsak arra hivatkozott, hogy a „laissez faire, laisser passer” elvét a fiziokraták fogalmazták meg, a 18. század közepén, hanem arra is, hogy szemléletük a tizenkilencedik század második felére immár „hyperconservatív”-nak bizonyult (Asbóth 2002, 252–253, 261). Szóhasználatával mintegy arra emlékeztetett, hogy a megőrzés túlhajtása azt a folytonosságot veszélyezteti, melynek biztosítását vélte a konzervativizmus lényegének.

A tizenkilencedik században nem lehet jogosult a fölvilágosodás teljes örökségének a fönntartása. Ez a kiindulópontja annak az eszme-futtatásnak, mely szerint Adam Smith „nagyban mozdította elő azt a szellemi, jobban mondva tisztán anyagi áramlatot, mely általán az emberi törekvés főcéljának a meggazdagodást tekintette. Végre a munkásosztály iránt táplált nyilvánvaló jóindulata, nemes, emberies érzés módja mellett is, elméletében már megvan annak a tannak a csirája, mely a munkást a munka sikerének fölállozza és minden munka méltányos megbecsülése helyett a munkást pusztán munkaeszközzé degradálja a tőke kezében és érdekében.” Annak a folyamatnak a leírásában, melynek során a citoyent a bourgeois váltja föl, jól érezhető a szabadelvűségnek a szocialisták (Marx és Lasalle) által Asbóth szerint „számottevő tudományos felkészültséggel, elmélettel, alaposággal” megfogalmazott bírálata. Asbóth elítéli azt az eszmeiséget, „mely a nemesség megszűnt osztályuralma helyébe a liberalismus nevében a pénzemberek osztályuralmát akarta emelni”, mert ez „csak a socialismust mozdíthatta elő” (Asbóth 2002, 259–260).

Értékközlés és maradiság kettősségéből Asbóth nyilvánvalóan csak az előbbit vállalta, hiszen minduntalan arra figyelmeztetett, a konzervativizmus nem engedheti meg magának, hogy ne figyelje az időszerűt. Kénytelen-kelletlen tudomásul vette, hogy a vallásos hitet kiszorította az anyagelvűség és az üzleti szellem, s a „mindent nivelláló nagyvilág” képzetére vonatkozó észrevételeit Alexis de Tocqueville és a szabadelvű John Stuart Mill félelmei ösztönözhatték (Asbóth 2002, 126) – például az angol szerzőnek a „közösségi közepszerűség”-re vonatkozó sorai (Mill 1963, 190). Úgy is fogalmazhatunk, hogy Asbóth a szabadelvűség ellentmondására irányította a figyelmet: „a liberális jelentheti az erősebbnek a szabadságát arra, hogy a piac szabályait követve legyőzze a gyengébbet, vagy jelentheti mindenkinek a tényleges szabadságát arra, hogy használja és fejlessze a képességeit” (Macpherson 1977, 1). Konzervativizmusát olyan társadalom ösztönözte, amelyben „csupán a pénz határoz a társadalmi állás fölött”. Jól ismerte az ifjabb Mill felfogását, s látta, hogy az visszalépés ahhoz a korábbi elvhez képest, mely elvileg mindenkinek egy szavazatot biztosított. Állítása, mely szerint „az 1848 előtti magyar alsó táblán nagyobb lélekszám, igazságosabb alapokon volt képviselve, mint 1832-ig az angol parlamentben” (Asbóth 1892, 202, 6), nem utasítható el egyszerűen úgy, mint nemzetieskedő történelemhamisítás, hiszen a szigetország képviseleti rendszere is hagyott kívánnivalót maga után, az „Egyesült Királyságban még 1911-ben is csak a férfilekosság 59 százaléka szavazhatott”. Asbóth bírálata mindenképpen vonatkoztatható egyrészt John Stuart Mill szabadelvűségére, melyet tisztelt, de önellentmondásosnak vélt, mert a piac törvényeit összeegyeztethetetlennek tartotta az egyén önkibontakozásával, másfelől olyan 20. századi felfogásokra, melyek szerint „a demokrácia piacként működik: a szavazók fogyasztók s a politikusok vállalkozók” (Macpherson 50, 79). Úgy gyanította, ez a szabadelvűség egyenlőtlenségen alapuló egyensúlyt tételez föl, s így azt a föltevését igazolja, hogy az utókor nem megvalósította, hanem zárójelbe tette az 1789-ben kitört francia forradalom célkitűzéseit.

Csalódását az észak-amerikai polgárháború is fokozta. Üdvözölte a „rabszolgaság rettentő anomáliájá”-nak eltörlését, de azt látta, az északiak győzelme után a pénzarisztokratáknak sikerült „liberalis jelszavak hangoztatása mellett [...] saját zsebük javára kirabolni az államot” (Asbóth 1875, 26). Tizennyolcadik századi elődjének azt az észrevételét visszahangozta, mely szerint „azok, akik egy szintre akarják hozni az embereket, sosem egyenlőséget teremtenek” (Burke é. n., 254). Magyarországon is azt észlelte, hogy a forradalmárokat törtetőkké váltják föl. Kortekedést, rokonsági hivatalserzést, rossz gazdasági döntéseket látott maga körül. Ezért a Szende (Frummer) Béla honvédelmi miniszterhez intézett nyílt levéllel vezette be *Magyar Conservatív Politika* című könyvét, melyben a külpolitikai önállóság földadásával vádolta Andrássy Gyulát. Egy évvel később, 1876-ban önálló tanulmányt szentelt e politikusként súlyos hibaként taglalva az ország eladósítását, a közélet romlottságát, valamint azt, hogy a hármas szövetség létrehozása igencsak leszűkítette Magyarország mozgásterét: „ily politika mellett izolálva leszünk az első esetben, midőn valamely kivánságot nem teljesíthetünk, midőn nem elég az árral úszni, hanem talán közepette megállani lesz szükséges” (Asbóth 1876, 234). Az idézett szavak súlyát, az előrelátás élességét még az sem cáfolja, hogy megfogalmazásukkor Asbóth nem volt teljesen tájékozott, nem tudta, hogy „a külügyek irányítójának korábbi, szövetségre szóló ajánlatát Londonban hüvös elzárkózással fogadták” (Vasas 2000, 249).

Mi okozta elégedetlenségét a kiegyezés utáni évtizedek szabadelvűségével szemben? Legalább négy tényezőre lehet gondolni. Az első a vagyoni helyzetből fakadó jogegyenlőtlenség. A *Magyar Conservatív Politika* egyik sarkalatos állítása szerint „ma már Magyarországon nincs igazság a szegény ember számára” (Asbóth 1875, 114). Nem kevésbé feltűnő a zsidók és a nők egyenjogúsításának fogyatékosága, illetve hiánya. A negyedik szempont a legbonyolultabb, mert egyszerre kapcsolható az ország külpolitikájához és a nemzetiségi kérdéshez. Asbóth egy vonatkozásban mintaszerűnek képzelte Talleyrand magatartását. Ahol mások következetlenséget, ott ő „felvilá-

gosult, józan hazaszeretet”-et látott, „mely mindig felismerte, hogy miben van Franciaország valódi érdeke”. Kállay Benő barátjaként s a balkáni helyzet kiváló ismerőjeként olyan politikát sürgetett, mely a térség népeit az „osztrák-magyar monarchiával való jó viszony”-ra tudná ösztönözni. A környező népekkel szemben tanúsított türelmét bizonyítja, hogy a „túlzodó hazafias irányban” látta a magyarelles mozgalmak „leghatályosabb szövetségesét”. Őva intett attól, hogy a magyarok úgy lépjenek föl, „mint hódítók és elnyomók” (Asbóth 1892, 281, 610, 127, 44), s úgy jellemezte a horvátokat, mint „a kiktől máris igenigen sokat tanulhatnánk” (Asbóth 1875, 137). Abból az elődei által sokat emlegetett fölismerésből kiindulva, hogy a kettős monarchia nemzetiségei közül a magyar az egyetlen, melynek nincsenek számottevő képviselői a birodalom határain kívül, arra következtetett, hogy a Habsburgoktól való elszakadás „a legfényesebb és legteljesebb siker esetén sem vezetne többre, mint egy formailag független, de jelentéktelen és lényegileg szomszédaitól függő államra”. Egy általa olvasott német szerző könyvében találta azt a figyelmeztetést, hogy megvalósulása esetén a dunai konföderáció „mint szervezetlen népvegyülék, csakhamar Oroszország martalékává lett volna”, s e baljóslat igazára saját tapasztalatában is talált bizonyítékot. 1876. július 5-én kelt harctéri naplóföljegyzése szerint „*Belgrádon* az utcán lehet hallani, hogy mostan megcsináljuk a Nagy-Szerbiát és két év múlva az oroszokkal együtt megyünk Ausztria ellen” (Asbóth 1892, 28, 441, 465). Tudván, hogy „a nemzetiségi szóvivők *mindent* nemzetiségi törekvésüknek rendelnek alá”, érzékelvén az orosz sajtó ellenséges hangvételét, számolt azzal a lehetőséggel, hogy „Magyarországot consolidálni nem lehet, hanem föl nem lehet tartóztatni Magyarország szélylyelmállását”, sőt azzal is, hogy „ha az országot elveszítettük, ha a magyar nép pusztulásnak eredt, akkor szabadságot találhat az egyes, meglehet e földön, meglehet túl a tengeren, de Magyarországot nem fog találni sehol” (Asbóth 1875, 99, 107, 28). Ez a félelem indította arra, hogy „az országok közös érdekei miatt” (Asbóth 1892, 180) szükségesnek tartsa a kettős monarchia fönntar-

tását, és Magyarországon sürgesse a központosítást. Kossuth tervét a dunai konföderációról azért sem fogadta el, mert úgy vélte, a száműzetésben levő más helyzetben van, mint az, aki a Kárpát-medencében él. Erősödjék meg a magyarság a kettős monarchia Lajtától keletre fekvő részében, s csak azután lehet sort keríteni átalakításokra. Lényegében így összegezhető az alapföltevése.

Noha értékőrző felfogásából természetszerűleg következett, hogy célnak tekintette a magyarság fönntartását, meg volt győződve arról, hogy „a nemzeti jelleg sincs előre meghatározva és befejezve”, hiszen a körülmények függvénye, s „ha e feltételek változtak, változását megkezdi az is”. Számolt azzal, hogy a jövőben „közelednek egymáshoz mindinkább az európai népek [...] az érzelmekben, sőt a gondolkodásmódban is”. Mi több, különös figyelemmel viseltetett más földrészek lakói iránt: tanulmányozta a hagyományozódást Mexikóban, elismerte, hogy „az egész középkorban a valódi civilisatio egyedüli képviselői az arabok voltak”, és megkockáztatta azt az észrevételt, hogy „nem lehetetlen, hogy a chinaiak egykor új életre fognak ébredni, és emelkedni fognak oda, a hol mi vagyunk – azokban persze, a mikben nem állanak évezredek óta amugy is fölöttünk”. Ezek a megfigyelések érthetővé teszik, miért róttá meg az általa olyannyira tisztelt John Stuart Millt, hogy „a souverain angol vértől elszédítve nyilván” a brit birodalmi politika által előírt elbánást próbálta igazolni „a »kiskorú«, műveletlen, barbár népekkel” szemben (Asbóth 1872, 15, 22, 426, 73, 105). A törekvés más művelődések megértésére ugyanakkor azt a kérdést is fölveti, miként is lehet körvonalazni a viszonyt politikai és művelődési, vagy akár művészeti konzervativizmus között.

3. Konzervativizmus a művelődésben

Szükségképpen konzervatív értékrendet vall-e a művelődésben valaki, aki konzervatív szemléletet képvisel a politikában

és viszont? Asbóth János munkássága alapján legalábbis nem egyértelmű a válasz erre a kérdésre. Regényében fontos szerepet játszik az értékőrzés, de a főszereplő hitetlensége, kiábrándultsága, a szereplők nézőpontjának hangsúlyozása, a szöveg halmazszerű fölépítése és az öntükröző írásmód a tizenkilencedik század végének kezdeményező erejű műveit előzi meg. Más példákra is lehetne hivatkozni, amelyek a politikai és művelődési ideológia feszültségére engednek következtetni. Lukács Györgyöt például egy amerikai történész így jellemezte: „forradalmár, konzervatív irodalmi s kulturális ízléssel” (Congdon 1991, 76).

„A közgyűjteményekben és a palotákban hol radikálisok, hol konzervatívok vagyunk” – írta Henry James (James 1987, 289), aki két évvel fiatalabb magyar kortársához hasonlóan szenvedélyesen látogatta Európa képtárait, és sok időt töltött Velencében. Az amerikai születésű író megállapítása jól érzékelteti, hogy a művészet értése egyszerre követel önállóságot, eltérést a korábbi véleményektől, sőt eredetiséget, és ugyanakkor megkívánja az értelmező hagyományok megőrzését. Ez utóbbinak eredménye a fölhalmozódás, amely a múlt örökségének szigorú válogatását teszi szükségessé. Asbóth utazásai során olyan vidékeket keresett föl, ahol „majdnem minden talpalatnyi földhöz egy-egy emlék van kötve” (Asbóth 1866, 2: 194). Regényének túlnyomó része Velencében játszódik, s a főszereplő úgy mozog e városban, „mintha kanonizált elődök jelenlétében” cselekednék – ahogyan Burke jellemezte az értékőrző magatartást (Burke é. n., 237). A művelődésben a konzervativizmus a kánonok fönntartását, megbecsülését, ápolását írja elő, és e felfogást Asbóth is magáénak vallotta, azt állítván: „az igazi olvasásra sokkal kevesebb könyv sokkal több példányára volna szükség” (Asbóth 1892, 365). Ahogyan Burke erősen megróttá azokat, akiknek rövid az emlékezetük, vagyis nem szívesen ismerkednek meg régebbi korok művelődésének termékeivel, mivel „a tartósság nem cél azoknak, akik úgy vélik, az ő korszakuk előtt keveset vagy semmit nem hoztak létre” (Burke é. n., 296), úgy Asbóth is sérelmezte, hogy „a »műveltek« [...] visszariad-

nak ama gondolattól, hogy »e régi holmikba« ismét, többnyire azonban először belemélyedjenek» (Asbóth 1892, 365). Aki értékőrzést hirdet a kultúrában, a műveltséget jelentős alkotások világosan körvonalazható tárházával azonosítja. Ez azt is jelentheti, hogy nemzetközi kánon eszményéhez ragaszkodik. Asbóth annyiban Babits szemléletét vetíti előre, amennyiben kitérített szerepet tulajdonít az ókor örökségének. „Egyetlenegy modern irodalom sosem fogja azt nyujthatni, amit nyújt a görög” – jelentette ki a képviselőházban 1891. január 23-án (Asbóth 1892, 365, 628).

Asbóth útikönyvei s regénye egyaránt arra emlékeztetnek, hogy a művelődésnek bennük kifejezett értékőrző felfogása a magyarországi állapotokkal szemben megnyilvánuló elégedetlenséget rejt magában. Darvady Zoltán, ki az *Álmok álmodója* lapjain egyaránt elbeszélő s főszereplő, meg van győződve arról, hogy Velencében összehasonlíthatatlanul mélyebb értelme van az értékőrzésnek, mint szülőhazájában. „Minő látvány az otthon megszokott magtár-architectura után!” – jelenti ki (Asbóth 2002, 82), s e minősítés erősen emlékeztet arra, ahogyan Henry James Velence palotáit Észak-Amerika épületeivel hasonlítja össze megannyi olasz földről írt munkájában. Az Újvilágból Európába áttelepült írónak a műgyűjtemények megtekintőjére vonatkozó, korábban idézett észrevétele ugyanakkor azt is sugallja, hogy az értékek megőrzése nem elégséges a művelődés életben tartásához. Asbóth is hasonlóan kétértelmű felfogást képvisel, amikor így elmélkedik a közgyűjteményekről: „A muzeumok, képtárak ép oly szükséges, érdemteljes, mint sajnos jelenségei korunknak. Bizonyítják, hogy nem vagyunk teremtők, hanem gyűjtők, szellemi sirboltok, melyek papjai sirásók”. Riasztotta, ha némelyek üres szólamokkal próbálták kifejezni csodálatukat az iránt, „a mi szépnek vagy dicsőnek el van ismervé”, és megvetéssel szólt „a bajor dicsőség csarnoká”-ról (Asbóth 1866, 1: 184, 2: 216, 1: 127), vagyis a nagyoknak arról az I. Lajos által létrehozott pantheonjáról, amelyet ma Walhallaként Regensburg közelében, a Duna fölött láthat az utazó. Noha Asbóthot 1892. május 5-én a Magyar Tudomá-

nyos Akadémia levelező tagjává választották, a kezdeményezés hiánya miatt nem volt nagy véleménnyel a tudás intézményeiről. „Az akadémiák általán a correct mediocritásnak, a szellemi conventionalismusnak tenyésztői. Az önálló gondolkodást nem kedvelik, mert ez ritkán kerülhet el minden tévedést” (Asbóth 1892, 190).

E kedvezőtlen minősítés összefüggésbe hozható azzal, hogy az értékőrzés gyakran a hanyatlás tudatával jár együtt. Asbóth egész pályafutására jellemző ez az összefüggés. „Élet és öröm kihalt, minden csak árnya a múltnak, de a múltnak ez az árnya is szebb a jelen valójánál” – olvasható az *Álmok álmodója* nyitó fejezetében. Darvady nemcsak a láthatóban, de a hallhatóban is hanyatlást vél fölfedezni. Így értelmezi azt, hogy az egyházi zenét kiszorította az opera, „mint a hogyan nem tudnak ma már MADONNÁKAT festeni” (Asbóth 2002, 83, 140). James öt évvel Asbóth regényének megjelenése előtt adta ki *A jövő madonnája* című elbeszélését, mely szintén azt sugalmazza, hogy a múlt bizonyos vonatkozásokban már nem folytatható.

Az amerikai születésű író bizonyíthatóan, magyar pályatársa alighanem ismerte Ruskin *Velence kövei* címmel 1851 és 1853 között megjelent munkáját. Mindkettejükben fölvetődött a kérdés: vajon a vallás háttérbe szorulása önmagában hanyatlást hozott-e a művelődésben. Burke-től és a romantika megannyi képviselőjétől eltérően inkább csak történeti szükségszerűségként, visszafordíthatatlan folyamatként értelmezték e változást. Asbóth örömmel fogadta, ha a templomokban hangversenyeket rendeztek, „melyek minden egyházi jellem nélkül, tisztán csak mint zenei élvezetek nyujtatnak”. Ha valami zavarta korának művészetében, az kifejezetten a múlt válogató fölidézése volt, azoknak a tevékenysége, akik építenek „bizanc, gót, florenci, renaissance s rococo modorban, és csak olyanban nem – mely a mienk” (Asbóth 1866, 1: 280, 120).

Vallás és művészet korábbi szoros kapcsolatát James és Asbóth egyaránt idejét múltnak tekintette. Ahogyan James „a képzelőerő könnyebb fajsúlyú tevékenységé”-nek nevezte az allegóriát (James 1967, 70), úgy Asbóth is azt hangoztatta, hogy

„az allegória soha nem lehet költészet” (Asbóth 1892, 224), s leértékelte az oktató célzatú műalkotásokat. „Műtárgynál okoskodni egyáltalában nem szabad. Se készítésénél, se élvezésénél”. Ez a figyelmeztetés alapot ad ahhoz, hogy föltételezzük: Asbóth nemcsak az alkotói szándék, de a befogadás vonatkozásában is helytelenítette a tanító célzat eszményét, még akkor is, ha megjegyzései jórészt az előbbire vonatkoztak: „Okoskodással talán mindent lehet készíteni, csak nem költeményt”. Tisztában volt azzal, hogy a „tájkép a történelmi képből fejlődött”, de nem rokonszenvezett az olyan festményekkel, amelyek „történelmi köszvényben szenvednek”. Kaulbach művészetét „szinpadias”-nak, a Neue Pinakothek megannyi képét „érzelgős”-nek bélyegezte, s általában helytelenítette, ha „a festész oly feladatokat tűz maga elébe, melyek ecsettel egyáltalán meg nem oldhatók” (Asbóth 1866, 1: 135, 129, 137, 230, 235, 130).

Az a törekvés, mely arra irányul, hogy az egyes művészeti ágak – költészet, festészet, zene – megszabaduljanak az anyaguktól, közegüktől, jelrendszerüktől idegennek vélt elemektől, nincs összhangban az értékőrzéssel, hanem inkább a tizenkilencedik század vége újító irányzatainak, a költészeti szimbolizmusnak vagy a festészeti impresszionizmusnak eszményeivel rokonítható. Más vonatkozásban viszont Asbóth művészetet illető észrevételei azzal a konzervatív érveléssel függnak össze, hogy az idő felgyorsulása védekezésre kényszerít, ezért a művészet olvasásában a lassúságot próbálja érvényre juttatni a gyorsasággal szemben. Darvady szerint „a lét lázas versennyé fajult”, s a „modern élet rohamában” elsorvad a történelmi érzék. A megváltozott körülmények között a művészet befogadójának ideje „odaadó élvezésre nincs, hanem múzeumokat állít, hogy egy-egy óra alatt futhassa végig annak ezreit, a minék egyikét is fenéig élvezni örök szépségében nem lehet soha” (Asbóth 2002, 84–85). 1891-ben a képviselőház ülésén „americanismus”-nak nevezte az idő kiterjedésétől megfosztott létszemléletet (Asbóth 1892, 624), s jellemző, hogy egy bő évtizeddel később James hasonló módon értelmezte a létformát, amelyet ugyan maga mögött hagyott, de azért is veszélyesnek tartott,

mert félt tőle, hogy hatását a világ többi részében is éreztetni fogja: „Több dolog van a birtokunkban, de egyre kevesebb időt számhatunk rájuk az életünkben és az elménkben, így azután lehet, hogy jobb az ízlésünk, de kevésbé vesszük a hasznát, viszonyainkat kevésbé élvezhetjük. E viszonyokra a mennyiség nyomja rá a bélyegét a minőség rovására; csakis a mennyiséggel büszkélkedhetünk” (James 1903, 1: 17).

Abból, hogy az időbeliség jelentős szerepet játszik Asbóth műveiben, nemcsak arra lehet következtetni, hogy a művelődés értékeinek megőrzését fontosnak tartotta, hanem arra is, hogy pontosan érzékelt e tevékenység bonyolultságát. Nagyon is tisztában volt az ízlés történelmi változékonyságával. „Volt kor, midőn rajongtak értük mindenfelé. Most majdnem feledésben vannak” – állapította meg a bolognai iskola képviselőiről (Asbóth 1866, 1: 221). Úgy vélte: a távlat lényegéből fakad, hogy nemcsak a festői látásmód, de a műértelmezés és a történelem is állandó átértelmezésnek van kitéve, vagyis örökké lezáratlan. „Minden kornak más-más szeme van. Másképp lát embert, eszményt, sőt magát a változhatatlan műremeket is” (Asbóth 1892, 581). 1866-ban kiadott útikönyvének leghosszabb fejezete az Alte Pinakothek gyűjteményével foglalkozik. Nemcsak olyan festők alkotásait méltatja, akiket széles körben ismertek a 19. század közepén – mint Leonardo, Perugino, Raffaello, Michelangelo, az idősebb Cranach, Dürer, Holbein, Tiziano, Coreggio, Caravaggio, Salvator Rosa, Velázquez, Murillo, Memling, Rubens, Poussin vagy Claude Gellée (le Lorrain) –, de olyanokét is, akiket akkoriban még viszonylag kevesebben méltányolhattak. Cimabue, van der Weyden, van der Goes, Altdorfer, Carpaccio vagy Zurbarán mellett Jan van Eyck említhető, akinek művészetét Asbóth korában sokkal kevésbé értékelték, mint a későbbiekben. *A három Mária* című alkotását 1872-ben még 336 angol fontért vette meg Frances Cook. 1940-ben Sir Francis Cook már 225 000 fontért adta el ugyanezt a képet a rotterdami Boymans Múzeumnak, és Hermann Goering még többet, 300 000 fontot ajánlott érte (Reitlinger 1982, 1: 306). Ez a példa azt sugallja, hogy Asbóth ízlése bizonyos mértékig

megalőzte a korát. Nem a hírnév vezette műalkotások értékelésekor, hiszen neves művészek – így Poussin – némely alkotását is bírálta, miközben összehasonlításokat tett különböző gyűjtemények darabjai közt, szerkezeti elemzésre vállalkozott és a hitelesség kérdését is boncolgatta. Némely kijelentései szinte meghökkentően különböznek a maga korának közizlésétől. „Művészettel kezelni egy éji-edényt is lehet” – állította (Asbóth 1866, 1: 135), így érzékeltetvén azt a meggyőződését, hogy a műalkotás értéke teljesen független az ábrázolt rangjától.

„Lángészt csak a nép és a korszellem teremthet; modort csak a lángész”. Az efféle végkövetkeztetés alapján azt lehet sejteni, hogy Asbóth művelődésről kialakított felfogásában az értékőrzés igénye a romantika örökségével ötvöződött. Úgy érvelt, a magyar festészetet nemcsak az egyéni tehetség, de „a nemzeti lét és népszellem alapján” is meg lehet újítani (Asbóth 1866, 1: 107, 121), s noha a magyar irodalom korabeli kimerülését arra vezette vissza, hogy „csak önmagából akar meríteni”, zsákutcának minősítette az idegen minta követését. Látván, milyen sok külföldi regényt jelentetnek meg magyar kiadók, arra igyekezett ösztönözni kortársait, hogy egyetlen nemzeti irodalom esetében se vegyék figyelembe „a világirodalmi szempontból egészen eltűnő” műveket. A tudományban is elítélte a „másodkézből való ismeretgyűjtés”-t, s a magyar Akadémia tagjait kárhóztatta, mert „a legjobb esetben idegen kutatásokat ismertetnek”. A „tudomány mint önczél” eszményéért szállt síkra, s a középiskolát „a tudományos képzés alapja”-ként szemlélte (Asbóth 2002, 192–193, 190, 195). Az idegen művelődés meghonosítását nehéz föladatnak tekintette – Dóczi Lajos magyar *Faustjáról* fanyarul jegyezte meg, hogy „a fordítás nemcsak a magyar nyelvet, hanem kiforgatta *Göthét* is” –, és Csengery Antalt is kedvezőtlenül értékelt, amiért csak közvetített s „alkotónak, kezdeményezőnek soha” nem bizonyult. Általában „pangás”-nak bélyegezte a kiegyezés utáni magyar irodalmat, ehhez képest emelte ki Vajda János költészetét, de hangsúlyozta, hogy a művészetek mindig „oly finom átmenetekben fejlődnek, hogy soha sem lehet a határt pontosan

megszabni: »itt végződik ez az irány, itt kezdődik az új!«” Ami megszakitottságnak látszik közelről nézve, folytonosságnak bizonyulhat más távlatból tekintve. Dickens műveire hivatkozott, mondván: egykor tiszta realizmust láttak regényeiben, ma „minden gyermek észreveszi, hogy mennyire romantikus, sőt phantastikus volt” (Asbóth 1892, 192, 190, 253, 269).

E legutóbbi példa is igazolja, hogy általában Angliát tekintette a szerves fejlődés, a folytonosság mintapéldájaként, melynek hiánya arra készteti Darvady Zoltánt, hogy külföldön szerezzék meg képzettségét. Bírálataiban Asbóth arra hivatkozott, hogy Magyarországon e hiány is okozza, hogy a korabeli irodalom alkotásai egyenetlenek. Arany László *A délibábok hőse* (1873), Ábrányi Kornél *A dicsőség bolondja* (1874) és Beöthy Zsolt *Kálozdy Béla* (1875) című művéről készített méltatásában arra a végkövetkeztetésre jutott, e három alkotás közös vonása, hogy „a végén ellapúl, [...] elvész a költészet a prosa homokjában” (Asbóth 1892, 193).

Kérdés, mennyiben felel meg Asbóth regénye azoknak az igényeknek, amelyeket szerzője a művészetekkel szemben támasztott. A válasz annyiban is tanulságos lehet, amennyiben tovább erősítheti azt a véleményt, mennyire bonyolult olykor a viszony politikai és művelődési értékőrzés között.

4. Álmodók álmodója

Tagadhatatlan, hogy egy vonatkozásban az *Álmok álmodója* kivételes könyv a magyar irodalomban: az 1878-as évszámmal, de az előző év végén megjelent regényt a legutóbbi évtizedekben többször adták ki és többet magyarálták, mint a megelőző bő évszázadban.

Jelentős kortársai közül Arany László csak értekező munkáiról írt, meglehetősen talányosan állítván, hogy a *Három nemzedék* című eszme-futtatásban „a fényes máz alatt nincs belső erő” (Arany 1901a, 389), de elismervén, hogy a *Magyar Conservatív*

Politika lapjain megfogalmazott „panaszokban igen sok igazság van” (Arany 1901b, 417). Jókai Asbóth Boszniáról s Hercegovináról készített, németre és angolra is lefordított munkájának ösztönzésére írta meg *Kassári Dániel* című történetét, mely a forrásaként fölhasznált két kötet után három évvel, 1890-ben a *Képes Családi Lapok*ban jelent meg. Az ennek szövegében olvasható szavak – „Asbóth János kitűnő íróársunk hirhedett monografiája nyomán” (Jókai 1898, 149) – aligha adnak alapot bővebb értelmezéshez. A regényről korán megjelent névtelen cikkek, megítélésem szerint, szintén nem érdemelnek különösebb figyelmet.

A hatástörténet első érdemleges szakasza az 1930-as évek-re esik. Németh László 1932-ben készült áttekintése a *Nyugat* elődeiről nem ejt szót a regényről, de kétségkívül arról tanúskodik, hogy e szerző fölfigyelt Asbóth némely értekezéseire. Különösen Asbóth eszmeiségének jellemzéséből érdemes idézni: „Ez a konzervativizmus az ő elméletében már kiemelkedik jobb és bal ostoba vagy-vagyából, közelebbi szomszédja a szocializmusnak” (Németh 1969, 656). Nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy sznobok és parasztok kettősségének megfogalmazására ösztönzőleg hathatott a fővárosnak és a vidéknek Asbóthtól korábban idézett szembeállításai.

Öt évvel későbbi Halász Gábor vázlata a magyar századvégről, amelyben már szó esik az *Álmok álmodójáról*, sőt szerepel olyan értékítélet, melyet utóbb többen is meg fognak ismételni: „A finom elemzés után a regény végén eltűnik az írói érdekesség, hogy helyet adjon a sablonos önmegnyugtatsáknak” (Halász 1977, 361).

Farkas Gyulának a tizenkilencedik-huszedik század fordulójáról írt könyvét jogosan bírálták, de el kell ismerni, hogy e szerző különös figyelmet szentelt Asbóthnak, meglehetősen sokszor idézte értekező munkáit, és két alkalommal regényének jelentőségére is kitért, egy kiábrándult nemzedék világszemléletének megnyilvánulásaként értelmezve azt (Farkas 1938, 131, 165). A második világháború után Rónay György vetett föl új szempontot a regény olvasásához. Kijelentése, mely

szerint „szórend, központosítás, szavak az akusztikus hatás eszközei” (Rónay 1985, 136), tudomásom szerint először hívta föl a figyelmet az *Álmok álmodója* nyelvi megalkotottságára. Talán az ő könyve adhatott indítást Németh G. Bélának, aki 1957-ben készített elemzésével évtizedekre meghatározta a regény értelmezését. Egyrészt annak megfigyelésével, hogy „a határozók, illetőleg értelmezők mindenike önálló külön hangnyomattal rendelkezik, megszakítja a mondat egységes hangmenetét, nagy szüneteket” hoz létre, azt sugalmazta, hogy a regény szövege hangos felolvasást igényelhet, másfelől Eötvös József *Magyarország 1514-ben* című regényével összehasonlítva arra következtetett, hogy Asbóth regényében mintegy kétharmaddal kevesebb az okságot jelölő mondatok száma, s „elsősorban a kapcsolatos mondatok arányszáma emelkedik”. Ez utóbbi jellegzetesség nyilvánvalóan azt a véleményt fogalmaztathatja meg az olvasóval, hogy az elbeszélő nem biztos a történetek értelmezésében. Talán még az a föltevés is megkockáztatható, hogy Németh G. Béla azért is vonzódott e regényhez, mert az általa verses költészetben vizsgált önmegszólítás itt is kitüntetett szerepet játszik. Más vonatkozásban lényegében megismételte Halász Gábor ítéletét, hiszen ő is azzal érvelt, hogy az *Álmok álmodójának* befejezése „megtöri, tönkreteszi a regényt” (Németh 158, 379–380, 368). Bő három évtizeddel később, a regény 1990-ben megjelent kiadásához írt előszavában aztán még végletesebben fogalmazott, kijelentvén, hogy a mű akkor értékelhető jelentős művészi teljesítménynek, ha „»első« és »harmadik könyvét« mintegy önállóan tekintjük” (Németh 1995, 38).

Németh G. Béla első tanulmányának hatása legközvetlenebbül abban az 1985-ben megjelent munkában érezhető, melynek szerzője *A magyar irodalom modern irányjai* címet adta. Az Asbóth regényéről szóló rész végső mondata a következőképpen hangzik: „A próza krízise benne adott jelt magáról, a formai újítások itt jelennek meg először a magyar irodalomban, a szimbolizmus benne kap először formát, az esztétikai gondolkodásnak jól körvonalazott álláspontja is itt kristályosodik

ki” (Bori 1993, 18). Anélkül, hogy kétségbe vonnám a Németh G. Bélánál előnyösebb értékelés létjogosultságát, nehéz volna tagadni, hogy az idézett fejlődéstörténeti elhelyezés bizonyítatlan, sőt talán nem is igazolható elemeket tartalmaz.

Az 1990-es évek elején az *Álmok álmodója* végletes ítéletek megfogalmazására szolgált ürügyként. Akadt értekező, aki azt állította: „Mint regény alig olvasható” (Lánczi 1991, 926), majd Asbóth más műveiből kiragadott idézetek alapján túlzott következtetésekre jutott: „Asbóth gondolkodásmódjában a modernség, liberalizmus és erkölcstelenség szinonim fogalmak voltak. [...] szinte minden elemét ismerte a nyugati modernségnek” (Lánczi 1992, 1130). A történeti összefüggések hasonló figyelmen kívül hagyása érzékelhető annak kinyilatkoztatásában, hogy az *Álmok álmodója* „az első modern magyar regény”. Magának Asbóthnak az emlékezet hiányára vonatkozó félelmeit igazolja az az állítás, mely szerint műve „a magyar regényfejlődést figyelmen kívül hagyja”, hiszen „nem történelmi regény, ez radikális elkülönülést jelent korabeli pályatársaitól, mindenekelőtt Jókaitól és Keménytől” (Bán 1991, 923–924). Nem csak a történelmi regény fogalmának tisztázatlanságra lehet gondolni, vagy arra, hogy Kemény és Jókai számos regényének eseményei a tizenkilencedik században játszódnak; azt is érdemes szóba hozni, hogy Asbóth regénye Kemény *A szív örvényei* című művének újraírásaként is értelmezhető – mint arra már Németh G. Béla is föl hívta a figyelmet (Németh 1958, 391). Aligha véletlen, hogy Asbóth még 1895-ben is „az én kegyelt mesterem”-ként emlegette Keményt (Asbóth 2002, 254), hiszen a párhuzamok a két mű között egészen föltűnőek. *A szív örvényeiben* is döntő szerepet játszanak Velencében látható festmények, itt is a főszereplő nézőpontjából látjuk a hősnőt, s a cselekmény szerkezetét itt is megválaszolatlan kérdés irányítja: a hős nem tudja megfejtetni az általa szeretett nő jellemét.

Mennyiben gazdagították Asbóth regényének értelmezését a legutóbbi évtizedekben ahhoz a közmegegyezéshez képest, hogy „a főhős számára azok a liberális eszmények is kérdésessé válnak, amelyek a haladás, az egyén és közösség viszonyát

harmonikusan összeegyeztethetőnek mutatták” (Szilágyi 1994, 375)? Létrejött olyan Lacan műveire hivatkozó lélektani magyarázat, mely szerint a regény „az apa hiánya miatt az anyától elválni nem tudó fiú tiltott vonzódásai”-ról szól, s a Mikulás szerepét alakító „bonne”-nal kapcsolatos jelenet után az „ablak betörése, és az ennek következtében megjelenő vér egy olyan szublimált defloráció, amely sem az öreg szűzön, sem a fiútól magát testileg megtagadó anyán nem történhet meg, ezeket helyettesíti” (Lappints – Palkó 1996, 76, 78). A kérdés az, vajon szöveg és kontextus viszonyának megítélésakor mennyiben indokolható olyan elemek bevonása, amelyeknek kevés nyoma lehet a szövegben, miközben figyelmen kívül hagyjuk a jól észrevehető idézeteket. Lehet-e arra gondolnunk, hogy Darvady „az annyira akart értelem megadásának lehetőségét Irmára, mint szövegre testálja át, és ezzel a lemondó gesztussal veti alá magát véglegesen a nőnemű szöveg (textura, ae f.) hatalmának”, ha egyszer maga a regény nem emlékezteti az olvasót a latin szóra, mint ahogy arra sem, hogy a kézben tartott penna „már magában is nyilvánvaló fallosz-szimbólum” (Milbacher 1998, 64–65)?

Meggyőzőbb és Asbóth értekező műveire is vonatkoztat az a felfogás, mely szerint a regény első könyve „a modern életnek és a régmúltnak” szembeállítására vonatkozik, s „kulcsfogalmi a rohanás, hajhászat az egyik oldalon, s a nyugalom, béke a másikon” (Takáts 1996, 1124). Jogosult arra emlékeztetni, hogy a kamélia „a kintartottságnak a jelképes megfelelője” (Pozsvai 1998, 107), hiszen a regény szövege utal is az ifjabb Dumas művére, de bizonyosságot hiba volna föltételezni, hiszen „a regényből ki sem derül, hogy Irma valóban hűtlen volt-e” (Gergye 1996, 57). Azt a megismételt vádat, hogy a befejezés „erőltetett formai lezárás” (Tarjányi 2002, 189), mert „nem illeszkedik szervesen az előzőekhez” (Gergye 1996, 63), nemcsak az teheti kérdésessé, hogy Asbóthra bizonyíthatóan erősen hatott Schopenhauer fő műve, s „»Az élet kötelesség« felismerés [...] nem mond ellent a filozófiai mű *negyedik könyvében* olvasható gondolatmenetnek” (Szajbély 1997, 98), hanem az is, hogy

a zárlat különböző módokon értelmezhető, ha „ironikusan olvassuk Asbóth művének utolsó mondatát, átértelmeződik a regény végkicsengése is, és sokkal szervezettebben köthető az előzményekhez, mint akkor, ha egyenesben értelmezzük” (Milbacher 1998, 67).

Egykor főként értekezőként tartották számon Asbóth Jánost, az utóbbi másfél évtizedben viszont többen is írtak úgy a regényéről, hogy nemcsak a tizenkilencedik századi magyar elbeszélő prózát, de Asbóth más műveit sem vették figyelembe. A legutóbbi években ugyan ismét foglalkoztak értekezőnek nevezhető munkáival, ám jogos az észrevétel, hogy „az eszmetörténeti és irodalomtörténeti elemzések kevésbé utalnak egymásra” (Mester 2004, 376). Azért sem fogadható el az ítélet, mely szerint az *Álmok álmodója* című regényének „nem sikerült megfelelnie sem a korabeli, sem a mai olvasó elvárásainak” (Szajbély 1997, 98), mert korántsem egyértelmű, hogyan is olvasandó ez a mű. Félrevezet, ha egy másik könyvével így tesszük föl a kérdést: „Tudományos erényein túl milyen irodalmi értéket képviselt a maga korában Asbóth műve?” (Vasas 2000, 268).

Útikönyvei, tizenkilencedik századi magyar kiválóságokról írt jellemképei és esszéi szoros kapcsolatot mutatnak a regényével. Az *Egy bolyongó tárcájából* versbetétet tartalmaz, kitüntetett szerepet juttat a nézőpontnak illetve a távlatnak, a regény második könyvéhez hasonlóan olvasónőhöz intézett szöveg, és a benne szereplők egy részéről – például Alináról – nehéz volna eldönteni, mennyiben tekinthetők kitaláltak. Az *Álmok álmodója* az útikönyvekhez hasonlóan laza fölépítésű, amennyiben mind a négy könyv más írásmódot képvisel. A legelső közeli rokona az útikönyveknek, a második viszont történeti vonatkozású, ugyanúgy a Világos utáni helyzet értelmezése, mint az *Egy régi udvarház utolsó gazdája*, s hangnemét az „emlékezem” és a „lett volna” határozza meg (Asbóth 2002, 101–102). A két első könyv összefüggése okozat és ok viszonyához hasonlítható. E visszatekintő távlatot a regény második felében előre haladó váltja föl; a szerelmi történetet zárójelbe tevő befejezés következmény, s mindkét rész a levélregény hagyományát idézi föl.

Aki a zárlatot hibásnak véli, kudarcnak tekintheti a tizenkilencedik századi európai regények többségét, közöttük az Asbóth által legtöbbször becsült Anglia elbeszélő prózájának legjavát. Ettől eltekintve megjegyezhető, hogy az *Álmok álmodója* befejezése kevésbé egyértelmű, mint Dickens vagy George Eliot legtöbb művének zárlata. Egyrészt hallani lehet benne a hagyomány szavát; a konzervatív szerző előszeretettel hivatkozik olyan korábbi szövegre, amelynek tekintélyt tulajdonít. De lehet másként is olvasni a végszavakat: „»Munkálkodó légy, nem panaszkodó!«”. Bánk a harmadik felvonás második jelenetének elején teszi az idézett kijelentést, válaszként Tiborcnak, aki ezt mondta:

Időm eljárt, jaj s panasz közt.

Bánk ekkorra már saját maga is bőven lát okot elégedetlenségre. Hamarosan így szól:

Beszélj, beszélj; igen

Jól hallom én panaszod; de a magam

Panasza is beszél –

A szövegösszefüggés alapján tehát korántsem lehet egyszerűen megnyugtatónak vélni Asbóth regényének végkicsengését. Olyan önvigasztalásnak is érthető, melyből hiányzik a bizonyosság. A főszereplő teljes kudarcként éli meg addigi harminc évét; „kapkodtam elérhetlen ködképek, kezeim közt szétfoszlók után” (Asbóth 2002, 182). Ez az utalás Kemény Zsigmondnak arra a művére vonatkozhat, amelyben szintén szerepel forradalom, és amely veszedelmesen közel áll az értékeknek ahhoz a tagadásához, amelyet a 19. század második felében nihilizmusnak neveztek.

„A protestans nem oly szerencsés, mint a katolikus; ez a bánat és lemondás küzdelmét belsejéből gyóntatójára hárítja” (Asbóth 1866, 1: 265). Asbóth katolikus volt. Indokolatlan pálfordulást tulajdonítani neki, nem jogos azt állítani, hogy le-

írja „mindannak az ellenkezőjét, amit alig három évvel azelőtt gondolt” (Mester 2004, 389). Regényének befejezése összhangban áll évtizedekkel később tartott akadémiai székfoglalójának végkövetkeztetésével: „a meddig a tudomány nem mondja meg, hogyan keletkezik az élet, miért halunk és mind ennek mi a célja és végoka? [...] – addig a megoldást követelő gondolkodó elme, a megnyugvásért kiáltó zaklatott szív, mindannyiszor vissza fog térni a hithez. [...] van egy határ, a hol a megfoghatatlan előtt állunk [...]. Mert a társadalmi kérdés nemcsak biológiai kérdés, nem is közgazdasági kérdés csupán, hanem mindenekelőtt és mindenekfölött etikai kérdés [...]. Az emberi nemnek a »struggle for life« biológiai törvényén kívül szüksége van más igazságra is, [...] mely a szeretettel és áldozattal végzett kötelességből ered.” (Asbóth 2002, 262, 264).

Összeegyeztethető-e a konzervatív politikai eszmeiség a művészi kezdeményezéssel? Asbóth János munkássága tanúsítja, hogy lehetséges ilyen társítás, mert a politikai és művészi értékörzés között bonyolult az összefüggés. Egyúttal arra is emlékeztet ez az életmű, hogy a tizenkilencedik századi magyar művelődésre nem ajánlatos vonatkoztatni az úgynevezett szépirodalom és értekező próza szigorú elkülönítését.

HIVATKOZÁSOK

- Arany László (1901a) „Három nemzedék”, in *Összes művei III*. Budapest: Franklin, 387–391.
- Arany László (1901b) „Magyar conservatív politika”, in *Összes művei III*. Budapest: Franklin, 409–420.
- Asbóth János (1866) *Egy bolyongó tárcájából I–II*. Pest: A szerző.
- Asbóth János (1872) *A szabadság*. Pest: Ráth Mór.
- Asbóth János (1875³) *Magyar Conservatív Politika*. Budapest: Légrády testvérek.
- Asbóth János (1876) *Irodalmi és politikai arcképek*. Budapest: Légrády testvérek.
- Asbóth János (1892) *Jellemrajzok és tanulmányok korunk történetéhez*. Budapest: Athenaeum.

- Asbóth János (2002) *Válogatott művei*. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar.
- Bán Zoltán András (1991) „Értetlenségünk iskolája”, *Holmi* 3: 922–924.
- Bori Imre (1993) [1985] „Asbóth János”, in *Prózatörténeti tanulmányok*. Újvidék–Budapest: Forum–Akadémiai, 5–18.
- Burke, Edmund (é. n.) „Reflections on the Revolution in France”, in *Selections from his Political Writings and Speeches*, London: T. Nelson and Sons, 203–476.
- Farkas Gyula (1938) *Az asszimiláció kora a magyar irodalomban, 1867–1914*. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Congdon, Lee (1991) *Exile and Social Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919–1933*. Princeton: Princeton University Press.
- Gergye László (1996) „A magyar művészregény kezdetei. Asbóth János álmai”, *Világosság*, 37: 48–64.
- Halász Gábor (1977) [1937] „Magyar századvég”, in *Válogatott írásai*, Budapest: Magvető, 347–389.
- Hayek, Friedrich August von (1978) *The Constitution of Liberty*. Chicago: The University of Chicago Press.
- James, Henry (1903) *William Wetmore Story and His Friends: From Letters, Diaries, and Recollections I–II*. New York: Grove Press.
- James, Henry (1967) *Hawthorne*. London – New York: Macmillan – St Martin’s Press.
- James, Henry (1987) [1909] *Italian Hours*. New York: Ecco Press.
- Jókai Mór (1898) *Napraforgók. Újabb beszélek*. Budapest: Révai.
- Kemény Zsigmond (1968) *Zord idő: regény*. Budapest: Szépirodalmi.
- Lánczi, András (1991) „A költő és a Gründerzeit”, *Holmi* 3: 925–927.
- Lánczi, András (1992) „Eszmék kora: Asbóth János és a modernség”, *Holmi* 4: 1128–1138.
- Lappints Eszter – Palkó, Gábor (1996) „»Anyám, az álmok nem hazudnak«”, *Iskolakultúra* 8: 76–86.
- Ludassy Mária (1994) „Emberi jogi fundamentalizmus versus utilitarizmus: Benjamin Constant Bentham-bírálat, avagy kísérlet a liberalizmus nem haszonelvű megalapozására”, *Holmi* 6: 1621–1625.
- Macpherson, Crawford Brough B. (1977) *The Life and Times of Liberal Democracy*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Mester Béla (2004) „Mill magyarországi recepciója és a 19. század magyar politikai gondolkodása”, in Mester, Béla – Percz, László (szerk.) *Közelítések a magyar filozófia történetéhez. Magyarország és a modernitás*. Budapest: Áron, 351–391.

- Milbacher Róbert (1998) „»valamit jelenteni akartam«, *Alföld* 49: 53–69.
- Mill, John Stuart 1963 [1859] "On Liberty", in *The Six Great Humanistic Essays*. New York: Washington Square Press, 127–240.
- Németh, G. Béla (1958) „A próza zeneiségének kérdéséhez. (Asbóth János regénye, az Álmodók álmodója)”, *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 13: 355–392.
- Németh G. Béla (1995) „Ábránd, csalódás, sztoicizmus. (Egy kétrarcú regény két stílus határán), in *Kérdések és kétségek: Irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest: Balassi, 29–40.
- Németh László (1969) [1932] „A Nyugat elődei”, in *Az én katedrám: Tanulmányok*. Budapest: Magvető – Szépirodalmi, 641–668.
- A Pallas nagy lexikona. Az összes ismeretek enciklopédiája X* (1895), Budapest: Pallas.
- Pozsvai Györgyi (1998) *Visszanéző tükörben. Az Álmodók álmodója ezredvégi olvasata*. Budapest: Argumentum.
- Reitlinger, Gerald (1982) *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices 1760–1960, I–III*. New York: Hacker Art Books.
- Rónay György (1985) *A regény és az élet: Bevezetés a 19–20. századi magyar regényirodalomba*. Budapest: Magvető.
- Szajbély Mihály (1997) [1995] „Asbóth, az Álmodók álmodója és Schopenhauer”, in *Álmodók álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest: Magvető, 83–121.
- Szilágyi Márton (1994) „Utószó”, in *Régi magyar regények II*. Budapest: Unikornis, 374–378.
- Takáts József (1993) „Mit jelentett liberálisnak és konzervatívnak lenni 1875 táján Magyarországon?” *Jelenkor* 36: 542–548.
- Takáts József (1996) „A kötelességeszme regénye”, *Holmi* 8: 1123–1134.
- Tarjányi Eszter (2002) *A szellem örvényében: A magyarországi meszmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*. Budapest: Universitas.
- Vasas Géza (2000) „Utószó”, in Asbóth János *Bosznia és a Hercegovina: Útirajzok és tanulmányok*. Budapest: Tertia, 229–272.

A fordítás hűsége: kísértés vagy ábránd?

Aligha tehet érvényesnek szánt megállapítást Joyce valamelyik művéről olyan olvasó, aki nem több évtizede foglalkozik e szerző munkásságával. Egyedüli mentségem, hogy a fordításnak mint értelmezésnek néhány jellemző vonására igyekszem fényt deríteni, s csak szemléltető példámat merítem az *Ulysses*ből. Kappanyos András egy évtizednél régebben is jelezte, hogy nem elégíti ki az a magyar változat, amelyet Szentkuthy Miklós készített. Csakis a legnagyobb elismerést érdemli azért, hogy munkatársaival e könyv megújított átköltésére vállalkozott. Példámat a regény 1974-ben megjelent fordításából kölcsönzöm és nem a Bartos Tibor által átdolgozott későbbi változatból, noha úgy sejtem, a szöveg már első változatában is bizonyos mértékig két ember munkájának eredménye volt. Általában véve, szerencsésebbnek tartom az újrafordítást a korábbi szöveg módosításánál.

Kappanyos azt írta 1998-ban megjelent tanulmányában: Szentkuthy „a maga művének akarja ezt a könyvet” (Kappanyos 1998, 214). Bírálataival csak árnyalatnyi vitám volna: túlzottan tapintatos volt. Érthető ez, hiszen nagyon kevés szakszerű elemzés készült a magyarra fordított szövegekről, különösen a regényekről, ezért óhatatlanul is kegyeletsértésnek minősülhet, ha valaki mégis arra vállalkozik, hogy mérlegre tegyen egy átköltést, amely hiányosságai ellenére komoly művészi teljesítmény. Georg Goyert német változata 1927-ben úgy jelent meg, mint „vom Verfasser geprüfte Ausgabe” (Joyce 1927), majd átdolgozás után úgy, mint „vom Verfasser geprüfte definitive deutsche Ausgabe” (Joyce 1930), 1957-ben Arno Schmidt mégis azt írta róla, hogy „nagyreszt az eredeti paródiájaként hat”,

sőt azt a végkövetkeztetést fogalmazta meg, hogy „Mi németek még nem tudjuk, mi is az *Ulysses!*” (Schmidt 1994, 43, 48). Úgy sejtem, Joyce német nyelvismerete aligha volt elégséges ahhoz, hogy meg tudja becsülni ennek az átköltésnek a minőségét.

Nem azért hibáztatható az *Ulysses* második, Gáspár Endre munkájánál szűk három évtizeddel későbbi magyar átköltése, mert Szentkuthy kisebb író volt Joyce-nál – ezt nem vélném bizonyíthatónak. Amikor a kiváló magyar író leadta munkáját az Európa Kiadónak, a sajnós azóta már elhunyt Osztovits Levente néhányunk előtt ezt mondta: „– Kiderült, hogy Szentkuthy nem tud angolul.” Hadd idézzem föl azt az ünnepséget, amelyet egykor a magyar PEN Club Robert Graves tiszteletére rendezett a később lebontott Vörösmarty téri épületben. Szentkuthy egy karosszékbe süppedve rendkívül hosszú és részleteiben többnyelvű szöveg fölolvásával köszöntötte a néhány szavas üdvözlésre számító s ezért állva maradó költőt. Nem én voltam az egyetlen a viszonylag kisszámú hallgatóságban, aki nem mindig tudta eldönteni, mikor milyen nyelven hangzottak el a bizonyára nagyon szellemes körmondatok. A lényeg mégsem Joyce és Szentkuthy írói rangjával vagy ez utóbbi nyelvismeretével függ össze – egy kiváló írónak nem okvetlenül kell kifogástalanul beszélnie valamely megtanult nyelven –, hanem az erősen különböző művészi alkatban rejlik. A kétségkívül nagyon eredeti magyar szerzőnek nem az önfegyelem volt a legfőbb jellemző tulajdonsága – szöges ellentétben az *Ulysses* szerzőjével.

Azért is méltánytalan bírálni a szóban forgó fordítást, mert az 1974-ben kiadott magyar változat elkészítője sokkal hátrányosabb helyzetben volt, mint a jelenkori fordítók. Nem ismerte jól a regény helyszínét. Ezzel magyarázható, hogy például a nyolcadik fejezetben a következő mondatot olvashatjuk Leopold Bloomról: „A Butler-emlékház felől végignézett a Bachelor's Walkon” (Joyce 1974, 184). A regény egyik kiváló ismerője emlékeztet arra, hogy a szóban forgó épület az a ház volt, melyben a George Butler és fiai cég hangszereket árusított. Mivel ez az épület O'Connell emlékművének a közelében állt, a helybeliek

„monument house”-ként emlegették (Senn 1984, 25). Nehezebb föladattal kerül szembe a fordító akkor, ha nem egészen bizonyos, hogy a forrásszövegben található szó utaltjának van megfelelője a célkultúrában. „Van ez a szó, hogy fülemüle, és ez a legjobb rá” – mondja magában Bloom (Joyce 1974, 113). Joyce regénye nem fülemülére utal. Megvallom, még abban sem vagyok bizonyos, hogy Dublinban van fülemüle. ”There is a word throstle that expressed that” (Joyce 1960, 116). Ha nem csalódom, a „Hadész” fejezetnek ez a mondata az énekesrigónak egy változatát említi. Annyi talán megkockáztatható: a „throstle” ritkább szó, mint a fülemüle. Talán kissé régies is, mert közelebb áll az óangolhoz. Annyit sikerült angol anyanyelvűektől megtudnom, hogy a „throstle” nem általánosan ismert szó. Ebből arra lehet következtetni, hogy a magyar mondat szokványosabb. Szentkuthy átköltéséből hiányzik a nyelv történeti vetülete. A szóban forgó fejezetben a szereplők temetésre mennek kocsival. „A kerekék recsegték-ropogtak a macskaköves úton, és a laza üveg zörgött az ajtókeretekben” (Joyce 1974, 106). Joyce a „crazy glasses” kifejezést használja, melyben a jelző régies nyelvhasználat szerint „törött”-et jelent (Senn 1984, 208).

Az *Ulysses*ben nagyon sok nyelvi réteg érzékelhető. Az átváltás közöttük döntő szerepet játszik a regény hatásában. Szentkuthy szövege ehhez képest sokkal inkább egysíkúnak mondható. Nincs különbség gyakran és ritkán használt nyelvi elemek között. A „Nausicaa” fejezetben szó esik Gerty MacDowell harisnyáiról. Megtudjuk, hogy „there wasn't a brack on them” (Joyce 1960, 468). A magyar változat szerint „egy szem se szaladt le rajta” (Joyce 1974, 447). A „brack” gél szó, amely szinte idegen elem az angol nyelvi környezetben. Foltot jelent (Senn 1984, 172). Több angol anyanyelvűt is megkérdeztem. Olyanokat is, akik irodalomból szereztek doktori címet, sőt irodalommal foglalkoznak. Egyikük sem tudta megmondani, mit jelent ez a szó. Legyen ez az egy példa elég annak szemléltetésére, hogy az *Ulysses* nyelvének némely alkotói a képzett anyanyelvű számára is idegenek. Eszményi esetben a fordításnak is hasonló ellenállást kellene éreztetnie az iskolázott olvasóval szemben.

Az ábrázolt tárgyiasság ilyen alkotóelemeinél talán még fontosabb szerepet játszanak olyan összefüggések, amelyek a regény szövegének sokszor meglehetősen távoli részeit kapcsolják össze. Szentkuthy nem rendelkezik szómutatóval. A számítógépek rendkívüli módon megkönnyítik, ám egyszermind meg is nehezítik a fordító munkáját, hiszen fölvetődik a kérdés: ismétlődésnek kell-e szerepelnie a célszövegben azon a helyen, ahol a forrásszövegben ismétlődés érzékelhető. E kérdést könnyű megfogalmazni, de nehéz megválaszolni, hiszen sok, sőt szinte minden azon múlik, minek az ismétlődését vesszük figyelembe.

Természetesen lehetnek viszonylag egyszerű esetek. Az „Aeolus” fejezetben Lenehan a sajátmaga által fölített mulatságos kérdésre: „Melyik operát nem illik megenni?” – maga adja meg a választ: „– A *Sevillai*-t. Ha egyszer nincs hozzá se villa, se kanál, se tányér!” A következetlenség kifogásolható, hiszen később, a „Szirének” fejezetben Szentkuthy szó szerint lefordítja a „Kasztília rózsája” címet (Joyce 1974, 164, 361). A „Sevillai” a magyar olvasó számára Rossini operája. Joyce mindkét szövegrészben Michael William Balfe (1808-1870) dublini születésű szerzőnek *The Rose of Castille* című 1857-ben bemutatott alkotására utal. Balfe zenéjét kedvelte Joyce, a *Dubliners* és a *Finnegans Wake* is utal a műveire. Huszonnyolc operája közül egyet Pesten is játszottak. Ma is számon tartott zeneszerző, olykor előadják műveit, s közülük néhánynak a fölvétele is forgalomban van. A *Kasztília rózsája* Bloom történetének értelmezőjeként is felfogható – a szónak Peirce által használt értelmében –, de ennek igazolása külön tanulmányt igényelne. Ezúttal csak úgy hivatkozom a rá vonatkozó utalásokra, mint egyikre a sok szövegrész közül, amellyel lehet bizonyítani, hogy Szentkuthy szövegéből hiányzanak azok a belső összefüggések, amelyek Joyce regényének szigorú megszerkesztettségét biztosítják.

Az említett opera mellett sok más műalkotásról mondható, hogy nemcsak ismételten szerepel a regényben, de egyúttal a szövegek közöttiség hatását is kelti. Az idézésnek legismertebb megnyilvánulása természetesen az *Odüsszeiára* vonatkoztatás,

melynek említésekor érdemes leszögezni, hogy a regény közvetlenül nem kölcsönöz az eposzból, hiszen Joyce nem igazán tudott ógörögül, főként S. H. Butcher és Andrew Lang 1879-ben kiadott fordítására támaszkodott. A párhuzam sokszor látszólagos, inkább szembeállításról van szó.

A nem angol nyelvű idézeteket a fordítók meg szokták tartani, ami persze fölveti a kérdést, kiknek is készül valamely átköltés. Kappanyos Andrásnak tökéletesen igaza van, amidőn azt állítja: „a legsúlyosabb elméleti dilemma, ha a forrásnyelv közegében a célnyelv töredékei bukkannak fel” (Kappanyos 1998, 215). Szerencsére ez az észrevétel viszonylag kevés szövegre vonatkozik.

Az idézetekhez hasonlóan a tulajdonneveket is át szokás emelni a forrásszövegből a célszövegbe. Az *Ulysses* esetében nem könnyű eldönteni, mi tulajdonnév. Már az első mondatnál föltehető a kérdés, vajon Buck Mulligan első neve nem becézésre vezethető-e vissza és/vagy nem csúfondáros-e a hatása. Ha igen, akkor beszélő névről van szó. A szó jelenthet hím állatot – „bak”-ot –, és kevésbé nyilvánvaló módon ficsurat. Az elsőnek a fölismeréséhez az angol nyelvnek viszonylag csekély ismerete is elégséges, a másodikat inkább olyan olvasó érzékelheti, aki forgatott tizennyolcadik századi szövegeket (Senn 1984, 201). Mindkettő része a tulajdonságok halmazának, melyet az olvasó Mulliganként értelmez. Megkülönböztetett jelentőségük onnan származik, hogy az általuk jelölt tulajdonságról már az első mondat tudósít. Később sokat megtudunk erről a szereplőről, de ez a név mindvégig jellemének alapvonására utal. Magának Bloomnak a neve minduntalan változtatja a helyzetét, és az átjárszásoknak más nyelven nehéz következetesen érvényt szerezni. A „Kirké” fejezet olyan arcokról tesz említést, amelyek „break blossoming into bloom” (Joyce 1960, 658). A „bimbózva kivirágzanak” (Joyce 1974, 658) sem a hármas betűrímet, sem a főszereplő nevének köznevesítését nem érzékelteti. Talán a magyar olvasó még azt sem okvetlenül ismerheti föl, hogy az „Eumaeus” fejezetben a zenész Arnold Dolmetsch (1858–1940) azért is szerepel (Joyce 1960, 741), hogy arra

emlékeztessen: ebben a regényben szinte minden nyelvi megnyilatkozás „tolmács”-ot igényel. A Franciaországban született Dolmetsch régi hangszereket készített és a korhűnek nevezett előadás kezdeményezője volt. Ismeretes, hogy Joyce, Pound s a művészként és művészeti íróként egyaránt ismert Roger Fry is vásárolt tőle hangszert. Nevének ismételt föltüntetése a regényben ahhoz a kérdéshez kapcsolódik, az utókornak mennyiben föladata a műalkotás keletkezése idején érvényes értelmezését földeríteni; ha úgy tetszik, mennyiben szükséges és lehetséges a történeti összefüggésrendszer újratemtése.

A „Scylla és Charybdis” fejezet magyar változatában találhatók a következő szavak: „Dunlop, a Bíró, mindnyájunk között a legnemesebb római, A. E., Arval, a Kifejezhetetlen Név, egek magasságaiban, K. H., a mesterük, kinek kiléte nem titok a beavatottak előtt” (Joyce 1974, 228). A magyar olvasó aligha értheti a mondat második felét. Miféle beavatottakról is van szó? A szakirodalom alapján nyilvánvaló a félrefordítás. Dunlop nevét nem értelmező követi, ő nem bíróként tevékenykedett. Az ír származású William Q. Judge (1851-96) az 1875-ben létrehozott *Teozófus Társaság* alapítója volt, Daniel Nicol Dunlop (1896k. – 1915) kortársa, aki az *Irish Theosophist* című folyóiratot szerkesztette. Az Arval szó a teozófus mozgalom vezető szervének a nevéként került be a művelődéstörténetbe, K. H., azaz Koot Hoomi pedig egy másik alapítónak, Helena Petrovna Blavatszkájának (1831-1891) egyik mestere (Gifford 1988, 197). Írorszában a teozófia szorosan összefonódott a függetlenségi törekvással és az irodalommal – Blavatszkája tanai Yeats költészetére is erősen hatottak. Az *Ulysses* lépten nyomon támaszkodik a teozófiára, melyet ugyanúgy ironiával értelmez, mint több más eszmeiséget, mintegy bizonytalanságban, sőt zavarban hagyva az olvasót. Joyce tudhatott arról, hogy a teozófia történetében a magyarok is szerepet játszottak. Blavatszkája Kőrösi Csoma Sándor munkáira is támaszkodott, s egyik unokatestvérének férje, Vay Ödön báró 1880-ban a Nemzetközi Teozófiai Társulat Főtanácsának a tagja lett. Az 1906-ban megalakult Magyar Teozófiai Társulat két évvel később folyóiratot is indított.

A szövegközöttség olykor egészen apró részletekben is fölismerhető. A „Calypso” fejezetben említődik egy lány „playing one of these instruments what you call them: dulcimers, I pass” (Joyce 1960, 68). Hihetőleg arra utalnak e szavak, amit Bloom elképzel. Szentkuthy fordítása szerint „Egy lány játszik azon a valamelyik hangszeren, izé, dulcitón. Tovább” (Joyce 1974, 68). A „dulcimer” szerepel Coleridge meglehetősen jól ismert költeményében. „A damsel with a dulcimer // In a vision once I saw”. A *Kubla Khan* megfelelő részét Szabó Lőrinc így költötte át: „Ismertem egy lányt valaha, // látomás lehetett: // Abesszília lánya volt, // Abora hegyéről dalolt // s cimbalmot pengetett.” A cimbalmot illetve a ducimer-t nem pengetik, hanem kalapáccsal ütik, de ez a tévedés nem Szentkuthy számlájára írható. A „Proteus” fejezetben Stephen két hölgyet pillant meg. „Numero Egy lelódította lajha ólom bábacuccát, a másik parapléjával holtvizet piszkál” (Joyce 1974, 47). A most készülő fordításban ez a mondat így hangzik: „Numero egy bábatáskáját lóbálta súlyosan, a másik parapléjával böködté a parti homokot.” Ez a változat kétségkívül szerencsésebb a korábnál, de nem tud érvényt szerezni egy apró idézetnek. Joyce a második hölgyről ezt írta: „the other’s gamp poked in the beach” (Joyce 1960, 46). Sarah Gamp és hatalmas esernyője a *Martin Chuzzlewit*-ben szerepel. Ami másutt tulajdonnév, az Joyce regényében már köznévvé. Az *Ulysses* megjelenésekor elég sokan fölidézhették magukban Dickens regényének szereplőjét. Talán még manapság is akadnak olvasók, akiknek eszébe jut a kapcsolat a két regény között. Agyafurtabb, kifordított az idézet a „Kirké” fejezetben. Stephen mosolyogva énekel „to the air of the bloodoath in the *Dusk of the Gods*”: „Hangende Hunger, // Fragende Frau, // Macht uns alle kaput” (Joyce 1960, 667). Szentkuthy megőrzi a német szöveget, de az ő fordításában a hős „a véres eskü dalamára énekel” (Joyce 1974, 641). A rigmus a *Die Walküre* első felvonásának második jelenetét idézi, melyben Siegmund ezt éneklie Sieglindének: „Nun weißt du, fragende Frau, // warum ich Friedmund – nicht heiße!” Ezt a részletet vágja össze Joyce a *Götterdämmerung* első felvonásának második jelenetével.

A „bloodoath” nem „véres eskü”, hanem Gunther és Siegfried vérszerződése, a „Blut – Brüderschaft”, mely végső soron valóban mindenki pusztulását idézi elő. Joyce föltehetően azzal a céllal emlékeztet a tetralógia két egymással egyáltalán nem szomszédos jelenete közötti összefüggésre, hogy saját művében is távoli szövegrészek közötti kapcsolatra figyelmeztessen.

Joggal lehet arra gondolni, hogy a burkolt, rejtett, módosított idézetek többségét még a hozzáértő olvasó is nehezen ismeri föl. A nyitó fejezetben Buck Mulligan így szól: ”– And going forth he met Butterly” (Joyce 1974, 20). „– És előremenvén látá Butterlyt” (Joyce 1974, 22). Lehetséges, e szavak *Máté evangéliumára*, a huszonhatodik rész hetvenötödik versére utalnak: „És kimenvén onnan, keservesen síra”. ”And he wept out, and wept bitterly.”

Mihez lehet hű egy fordítás? Könnyű volna azt válaszolni, vagy a jelentetthez vagy a jelentőhöz. Szentkuthy sokszor az utóbbi mellett döntött. Az „Aeolus” fejezetben például ez olvasható: „éjkéj – limbóbimbó” (Joyce 1974, 169). Joyce a részlet címével – „RHYMES AND REASONS” – is figyelmeztet arra, hogy a jelnek mindkét összetevője egyformán fontos. A „tomb – womb” szópár (Joyce 1960, 175) – mely alighanem Shakespeare nyolcvanhatodik szonettjére (“Making their tomb the womb wherein they grew?”) utal vissza – végigvonul a regény szövegében. ”Bloom in gloom, looms down.” A „Pénélope” fejezetnek ez a mondata nyilvánvalóan Odüsszeusz feleségének a szövőszékére utal. A „Bloom a bánat, sóhajt hányat” mondat (Joyce 1974, 676) ékezen bizonyítja, hogy Szentkuthy valóban saját műveként fogta fel az *Ulysses*t. A „Proteus” fejezetben sem gondolt arra, hogy a regény különböző részei egymáshoz tartoznak. ”To no end gathered: vainly then released, forth flowing, wending back: loom of the moon” (Joyce 1960, 62). Ebből a mondatból is kimaradt az utalás Pénélopéra: „Értelmetlen összegyűltek, felbomolva hiába hulltak, előrefolyva, visszakanyarodva, párkák pusztá partja” (Joyce 1974, 63). A most készülő fordítás kiküszöbölte ezt a hiányosságot: „Értelmetlen összegyűltek: majd hiába lehulltak, előrelebegve, visszazúdulva: hold szövőszéke.” A „loom – moon

– tomb – womb” összefüggés így mintegy helyreállítódott. Joyce azonban mindig akadályt állít olvasója elé: valahányszor azt hisszük, végre elértük a bizonyosságot, keresztül húzza a számításunkat. A „loom” kétértelmű. Megnagyobbodott vagy köd által homályossá tett körvonalat is jelenthet. Ez a kétértelműség mintha az újabb fordításból is hiányoznék.

Nehéz szívvel azt mondanám: az *Ulysses* meghatározó sajátosságai közül némelyek aligha teremthetők újra a magyar szövegben. Közismert tény, hogy a végzések viszonylagos gazdagsága miatt a magyarban szabadabb lehet a szórend, mint az angolban. A legelső mondat két jelzővel kezdődik: ”Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead” (Joyce 1960, 1). Ezt a kissé szokatlan szórendet nehéz átmenni a magyarba. A most készülő fordítás munkatársai az egyik jelzőből határozót formálnak, a másikat pedig az állítmány mögé helyezik át: „Szertartásosan lépett a legfelső fokra a vaskos Buck Mulligan”. ”Nice name he has” – mondja Molly Bloom a „Kalüpszó” fejezetben (Joyce 1960, 78). A Szentkuthy szövegében olvasható „Édes neve van” mondatban kevésbé érzékelhető a rendhagyó szórend (Joyce 1974, 77). Arról csak melleleg tennék említést, hogy számomra megfoghatatlan, miért cserélte ki a fordító ebben a részletben az egykor Magyarországon is olvasott Paul de Kock nevét Paul de Basoche-ra.

Lényegesen súlyosabban esik latba a fordíthatatlanság szempontjából a kórházban játszódo tizennegyedik fejezet, amelyben egyébként a „womb” szó érthetően meghatározó szerepet játszik, hiszen egy gyermek megszületéséről van szó. Közismert, hogy Joyce itt Malory, Sir Thomas Browne, Bunyan, Pepys, Defoe, Addison, Sir Horace Walpole, Gibbon, Sterne, Goldsmith, Burke, Charles Lamb, Landor, De Quincey, Carlyle, Macaulay, Dickens, Newman, Ruskin, Pater és mások írásmódját csúfolja ki. A gúny tárgyát némely angol olvasó fölismerheti, de nagy kérdés, lehet-e ezeket az írásmódokat utánozni és egyúttal kicsúfolni magyarul.

Milyen olvasónak készül egy kritikainak nevezett fordítás? Lehetséges, hogy ilyen munkában akár arra is föl kell hívni a fi-

gyelmet, mikor tévednek Joyce hősei? „– Mendelssohn zsidó volt, és Marx Károly zsidó volt, Mercadante és Spinoza ugyan-csak” (Joyce 1974, 426) – vágja a polgártárs fejéhez Bloom a „Küklopsz” fejezetben. Ismét az egymástól távoli részek összefüggése alapján is tudható, hogy a hős összetéveszti Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante (1795–1870) olasz zeneszerzőt és Meyerbeert. A „Kalüpszó”-fejezet belső magánbeszédének egy mondata igazít el: „Mercadante: seven last words” (Joyce 1960, 101). A „Szirének”-ben már Bloom tévesen emlékszik. „Jézus hét szava a kereszten. Meyerbeer, ez tőle van” – gondolja (Joyce 1974, 361). Ekkor még fölidézi az oratórium címét, de tévesen tulajdonítja Meyerbeernek. Később eszébe jut a szerző neve, ekkor viszont a származását téveszti el. Kell-e jegyzetelni egy regény fordítását? A Penguin kiadó Dickens regényeit is a kötet végén olvasható magyarázatokkal adja az olvasók kezébe. Talán az *Ulysses* fordításánál is lehetne ilyen megoldáshoz folyamodni.

Az egyik – még a kiváló Fritz Senn által is terjesztett – tévhit az, hogy e regény fordításánál csak a *Finnegans Wake*-é nehezebb földadat. Henry James *The Wings of the Dove* című regényének néhány éve megjelent magyar változatát emlékezetem szerint Bényei Tamás méltatta az *Élet és Irodalom* hasábjain. Nagyon kevés hasonló minőségű fordításról írták meg, mennyire fogyatékos. Méltánytalan olyanokat bírálni, akik hálátlan és nehéz földadat megoldására vállalkoznak, de szükség volna magyar fordítástörténetre. Talán akkor nemcsak az derülne ki, milyen sok jelentős műnek hiányzik a magyar változata, de az is, mennyire sok a rossz fordítás. Egyetlen példára utalnék. 1984-ben Raymond Queneau egyik regénye *Ikárosz repül* címmel jelent meg. A fordító nem tudta érzékeltetni, hogy már a cím is kétértelmű, hiszen a „vol” szó elrablást is jelent, és ez a regény egy szereplő elrablásáról szól. Kénytelen vagyok arra következtetni, hogy a fordítás hűsége értelmetlen irányelv. Az *Ulysses* korántsem az egyetlen olyan alkotás, mely arra emlékeztet: annyiféle hűségre lehet gondolni, hogy talán ideje félre-tennünk ezt a szót, ha jelentős irodalmi alkotások fordításáról

beszélünk. Nincs végleges értelmezés. Fritz Senn azt állította: „minél *tudományosabb* a kutatásunk, annál inkább el kell riadnunk a tudálékos egyszerűsítéstől” (Senn 1984, 117).

Az *Ulysses* kétségkívül több vonatkozásban is megvilágítja irodalom és fordítás viszonyát. Egyfelől arra emlékeztet, hogy a fordítás elválaszthatatlan az irodalom létezési módjától. Görög eposz hőseit latin fordításban nevezi meg. Angolul beszélő ír szereplőnek a latin miséből vett idézetével kezdődik, ám ez a szöveg maga is héber zsoltár átírása. Nagyrészt olyan nyelvre fordítja le Odüsszeusz történetét, amelyből éppúgy kiérezhető az ír jelleg, mint azokból a hangfölvételekből, amelyeken Joyce a műveiből mond el részleteket. Lehetséges, hogy az *Ulysses* fordítása azért különösen időszerű, mert arra a sajnálatos tényre emlékeztet, hogy a huszonegyedik században minden nyelv idegennek bizonyulhat.

HIVATKOZÁSOK

- Gifford, Don (1988) *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. 2nd ed., rev. and enlarged. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Joyce, James (1927) *Ulysses*. Basel: Rhein Verlag.
- Joyce, James (1930) *Ulysses*. Zürich: Rhein Verlag.
- Joyce, James (1960) *Ulysses*. – Sydney – Toronto: The Bodley Head.
- Joyce, James (1974) *Ulysses*. Ford. Szentkuthy Miklós. Budapest: Európa.
- Kappanyos András (1998) „Ulysses, a nyughatatlan”, in Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna (szerk.) *A fordítás és az intertextualitás alakzatai*. Budapest: Anonymus, 203–218.
- Schmidt, Arno (1994) *James Joyce – Stanislaus Joyce*. Zürich: Hoffmanns.
- Senn, Fritz (1984) *Joyce's Dislocations: Essays on Reading as Translation*. Ed. John Paul Riquelme. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Babits nemzetfölfogása

Babits nemzetfölfogásának alakulásában meghatározó szerepet játszott Julien Benda (1867–1956) *La trahison des clercs* (1927) című könyve. 1928-ban közölte a *Nyugat* azt a tizenhét részes eszme-futtatást, amely címével is kiemelt hangsúllyal kapcsolódott a francia kötethez. Mivel az ismertetés szokásos kereteit messze meghaladó terjedelemben foglalkozott a méltatott könyvvel, némely olvasó könnyen arra következtethetett volna, hogy a költő maradéktalanul osztotta az idegen szerző véleményét. Alighanem ezt akarta elkerülni azáltal, hogy a következő jegyzet mellékelte a közlemény első lapjához: „Itt a küszöbön jelzem már, ami ez írásból ki fog tűnni: hogy távolról sem azonosítom magam a Benda könyvével, s annak egyes állásfoglalásaitól teljesen szabad vagyok” (Babits 1928, 335).

Benda és Babits is abban a korszakban nevelődött, amelyben sokan hittek a tudomány mindenhatóságában és derűlátóan gondoltak a jövőre. „Valójában egyetlen hatalom fogja kormányozni a világot, a tudomány szelleme.” Az az okfejtés, amelyből ez a mondat származik, 1863-ban keletkezett és 1906-ban Magyarországon is megjelent franciául (Renan 1906, 18), így Babits is ismerhette. Szerzőjét, Ernest Renan-t (1823–1892), 1859. december 16-án a Magyar Tudományos Akadémia is tagjává választotta. Nemcsak hivatalos kapcsolatai voltak Magyarországgal, hiszen arra is volt példa, hogy magyar tudóssal levelet váltott (Király 1892, 734). Abban a beszédben, amelyet 1885. április 23-án tartott, a szuezi csatornát megtervező Ferdinand de Lesseps (1805–1894) párizsi akadémiai székfoglalója után, azt állította, hogy az emberiségnek „a világ észelvű és tudományos földterítését” („l'exploitation rationnelle et scien-

tifique”) kell megvalósítania. E nemzetközi célt „a Nyugat magasabbrendűsége” jegyében fogalmazta meg, abban a hitben, hogy „a barbár mindig gyerek”, s példaként arra hivatkozott, hogy „Egyiptomot mindig a civilizált népek összessége fogja kormányozni” (Renan 1885, 21, 24).

A gyarmattartó országokra jellemző szellem természetesen nem vonatkoztatható Babitsra, de az európai művelődést ő is vitathatatlan mércének tekintette. Renan jellemzése *Az európai irodalom történetében* arra enged következtetni, hogy e szerző munkássága különösen közel állt a magyar költőhöz: „alapjában vallásos lélek volt, tele tisztelettel a múlt iránt. [...] Taine és Renan nagyszerű írók is voltak, a tiszta, világos francia stílus mesterei. De Renan a költészet nagyobb és finomabb hatalmának is birtokában volt. Egy-egy tájrajza, jellemzése, elmélkedése magukban is költői remek, s könyvei egészükben is az esszéirodalom legremekőbb alkotásaihoz sorakoznak” (Babits é. n., 617).

A tudomány jövője című értekezés, amelyre Babits irodalomtörténete is hivatkozik (Babits é. n., 717), Julien Benda önéletrajzi művében is megkülönböztetett szerepet kapott. Saját nevelődéséről ezt írta: „Berthelot és Renan tanítványaként, apámat elfogultság jellemezte, hitt abban, hogy egy szép napon a tudomány minden nehézségre megoldást hoz.” E meggyőződést „a korszak egész polgárságára jellemző”-nek vélte, és később is Renan-t említette elsőként azoknak sorában, akiket „lángelmének” tartott (Benda 1936, 184, 34, 15, 79).

Renan munkásságának egyik legismertebb darabja egy 1882. március 11-én, a Sorbonne-on elhangzott, a nemzet-mibenlétével foglalkozó előadás. Arra a kötetre, amelyben e szöveg megjelent, a tizenkilencedik század végének legjelentősebb magyar ismerettára is utal (Pallas 1897, 476). Noha nincs adatom annak bizonyítására, hogy Babits olvasta ezt az előadást, a benne foglaltak feltűnő párhuzamosságokat mutatnak a magyar költő érvelésével. Nem arra a kérdésre szeretnék választ adni, mennyiben származtathatók Babits nemzetre vonatkozó nézetei Renan olvasásából. Inkább azt próbálom megvilágítani,

mennyi a hasonlóság kettejük álláspontja között. E vizsgálódást az is indokolhatja, hogy Renan hatása akár Benda könyvének közvetítésével is érvényesülhetett.

Renan kiinduló állítása szerint súlyos hiba, ha valaki „összekeveri a fajt a nemzettel”. Ezt a figyelmeztetést Babits is megfogalmazta, sőt azt a felfogást is osztotta, mely szerint a faj „létrejön és szétbomlik”, egy nemzet viszont „szellemi kútfő, mely a történelem mély bonyolultságainak eredménye” (Renan 1887, 278, 296, 305). „A nemzetek nem örökkévalóak. Létrejöttek és meg fognak szűnni.” Ilyesféle állítást a tizenkilencedik század magyar szerzőinél is lehet találni, és ebben a tekintetben Babits is hasonlóan gondolkozott. Renan azt a véleményt képviselte, hogy Nyugat-Európa „Nagy Károly birodalmának fölbomlása óta tagolódik nemzetekre” (Renan 1887, 308, 279).

„Az igazság az, hogy nincs tiszta faj, s az etnikai elemzésre támaszkodó politika agyrémre épít.” Ez a kijelentés közel áll Babits szemléletéhez, ám annak a pozitívista természettudománynak a szellemét tükrözi, amely azt sugallta, hogy „az emberiség zoológiai eredete mérhetetlenül korábbi, mint a kultúra, a civilizáció s a nyelv eredete” (Renan 1887, 294, 179), s amely örökségtől a magyar költő igyekezett eltávolodni.

Nem zárható ki a lehetőség, hogy Babits azért nem hivatkozott a *Mi egy nemzet?* című előadásra, mert ugyanolyan ellentmondást látott benne, mint Benda könyvében. „A francia, német kultúra előtt létezik az emberi kultúra.” A nemzetek fölötti eszménynek ilyen föltételezése nincs teljes összhangban olyan kitételekkel, amelyek némi elfogultságra engednek következtetni. Ezeket természetesen lehet azzal magyarázni, hogy Renan egy háború és Elzász-Lotaringia elvesztése után némileg közeledett a francia nemzetiességhez (Renan 1887, 301). „Szent István koronája alatt a magyarok és szlávok éppúgy elkülönülnek egymástól manapság, mint ahogy elkülönültek nyolcszáz évvel ezelőtt.” Nemcsak ezzel a sommás ítélettel lehetne vitatkozni. Az írek évszázados függetlenségi törekvéseivel szembeállítható a kijelentés, mely szerint „Anglia, Írország és Skócia egyesülése az uralkodóház jegyében megtörtént”, és történelmi

tények hasonló elhallgatása vehető észre a francia történelemre vonatkozó okfejtésben. Igaz, ez utóbbi olyan hagyományra is visszavezethető, mely a nyelvek közös mélyszerkezetét tételezi föl: „Becsületére válik Franciaországnak, hogy nyelvét sosem igyekezett kényszerítő intézkedésekkel egységesíteni. Nem lehet-e ugyanazokat az érzéseket és gondolatokat birtokolni, ugyanazokat a dolgokat szeretni különböző nyelveken?” (Renan 1887, 285, 299).

Való igaz, hogy Babitsot is megkísértette a nyelvi egyetemesség eszméje, s az ő gondolataiban is észrevehetők ellentmondások, amelyek nála is jórészt a történelmi változásokra vezethetők vissza. Aligha kell bizonyítani, hogy az 1920-ban kötött békeszerződés következményei még súlyosabbak voltak, mint a poroszokkal vívott háború utáni francia területvesztés.

A vizsgálódást nehezíti, hogy Babits műveinek összkiadása még befejezetlen, s a cenzúra maradandó kárt tud okozni valamely életmű hagyományozódásában. Babits *A háború háborúja* című 1939-ben keletkezett cikke csak 1967-ben kerülhetett a közönség elé, mert annak idején a hatóság kihúzott belőle, s a szerző végül elállt a közlésétől. 1978-ban, amidőn érkező prózájából két kötetes válogatást jelentettek meg, több szövegét is megcsonkították; a már halálos betegen írt, *Gondolatok az ólomgömb alatt* címmel 1935. december 25-én a *Pesti Napló*ban kinyomtatott rövid cikket például három kihagyással vették föl ebbe a gyűjteménybe (Babits 1978, 2: 595-599). 1973-ban a *Könyvről könyvre* anyagából három részt iktattak ki, és hét évvel később a *Beszélgetőfüzetek* sem hiánytalanul jelent meg (Babits 1980a, 90). A kifogásolt részek többsége Magyarországnak 1920-ban elveszített területeire utalt, így a Szekfű Gyula szerkesztette *Mi a magyar?* Babitstól származó eszme-futtatásából a következő mondatok nem olvashatók az eddigi legteljesebb és máig széles körben használt gyűjteményben: „Ez a 'szent korona területe', egységes és változhatatlan, ezer esztendő óta. Más nemzetek növelhetik, vagy elveszíthetik birtokaikat. Magyarország olyan, mint egy eleven test, melyet sem vagdalni, sem toldani nem lehet” (Szekfű 1939, 70).

Babits értekező munkáinak még nem jelent meg hiteles kiadása. Fönmaradt leveleinek kiadása is csak folyamatban van. Nemzetfölfogásáról ezért csakis ideiglenes mérleget lehet készíteni. Öt szempont alapján próbálkozom e kérdéskörnek vázlatos megközelítésére. Jórészt megfelelnek olyan kulcsszavaknak, amelyek következetesen előfordulnak eszmefuttatásaiban. Faj és osztály általa adott értelmezését saját és idegen, illetve Kelet és Nyugat viszonyának magyarázata követi, s a történetiség szerepének vizsgálata zárja e rövid gondolatmenetet.

1938-ban Babits „szellemi kötelék”-ként határozta meg és a faj illetve az osztály érdekközösségével állította szembe a nemzethez tartozást, két évvel korábban pedig Széchenyi Istvánra hivatkozva az emberiség, a nemzet és az egyén gazdagításáról értekezett (Babits 1978, 2: 569, 507). 1937-ben arra hivatkozott, hogy először a Fogarason töltött időszakban, tehát 1908 és 1911 között szembesült a nemzetnek a sajátjától lényegesen eltérő értelmezésével: „Én a magyarságban kultúrát láttam, de lehetetlen nem volt éreznem, hogy más nézőpontok is vannak” (Babits 1939, 43). Változott-e felfogása az idők folyamán? Már 1927-ben, tehát évekkel Hitler uralomra jutása előtt elutasította a fajelméletet, melyet a tizenkilencedik század „materialista és determinista világnézetének egy sajnálatos maradványa”-ként tartott számon (Babits 1978, 2: 174). Fiatalkorában ő is használta a faj megjelölést, fogarasi tanársága idején például az „indoeurópai faj”-ra hivatkozott (Babits 1978, 1: 51). Való igaz, hogy már 1913-ban emlékeztetett arra, hogy a magyar nép „számtalan apró fajtörődéknek egyetlen erősebb törzsbe való beolvadásából keletkezett” (Babits 1978, 1: 395), de el kell ismerni, hogy az első világháború előtt ő is komolyan vette magyar írók származását, vagyis olyan szempontot érvényesített, amelyről 1939-ben, Németh Lászlóval folytatott éles vitájában már azt állította, hogy „voltaképp egyetlen szót sem érdemelne”, mert „balkáni tünet” (Babits 1978, 2: 605-606). 1913-ban viszont még így érvelt: „a józanság nagy képviselői a magyar irodalomban többnyire a legtisztább fajú magyar írók (Arany, Deák); a szalmatűz képviselői kevésbé tiszta magyar fajtól származók (Petőfi, Kos-

suth)” (Babits 1978, 1: 405). Ez a megkülönböztetés lényegében nem különbözik olyan minősítésektől, amelyeket Babits utóbb kifogásolt a *Kisebbségben* című röpiratban. Németh László ki zárólag az apától örökölt vezetéknev alapján tekintette szláv származásúnak Babitsot. *Magyar irodalom* című áttekintésében a fiatal Babits hasonló szempontot érvényesített, amidőn német ajkú anyja miatt a magyarságtól majdnem elkülönítette azt az értekezőt, akit korai éveiben saját elődjeként tisztelt: „Az irodalmi esszé és kritika nálunk majdnem mindig igen szűk és egyoldalúan nemzeti szempontokat követett, s jellemző, hogy az egyetlen írónk, akire e jellemzés egyik részében sem illik, Péterfy Jenő, nem magyar származású” (Babits 1978, 1: 413).

Közismert, mennyire nem rokonszenvezett Babits a zsidóellenességgel. Álláspontját nyilvánvalóan árnyalták a politikai változások. „A *Velencei kalmár*-t, ha akarom filozemita, ha akarom antiszemita darabnak fogom fel” – írta 1909-ben (Babits 1978, 1: 58). Fönntartásokkal élt a gyorsan magyarrá lett zsidó származású írók nyelvhasználatával szemben. Nemcsak Balázs Béla és Lukács György korai munkáinak bírálatában érzékelhető ez, de abban is, ahogyan Gábor Andor egyik fordításában az általa mesterkéltnak érzett szófordulatokat azzal hozta összefüggésbe, „amit Tóth Béla rabbinusmagyarságnak nevezett” (Babits 1978, 1: 454).

Hiba volna elhallgatni, hogy nem rokonszenvezett a Vasárnapi Kör törekvéseivel. Kun Béla rendszerében „rajongó és okoskodó zsidók” tevékenységét is látta. „Tabula rasát akartak csinálni” – állította (Babits 1919, 926), s e kifogását pontosan az teszi érthetővé, hogy a nemzetet nem azonos származásból eredeztette, de közös emlékezetként határozta meg. Renan is azt hangsúlyozta, hogy „egy haza azokból áll, akik megalapították, és akik a folytonosságot képviselik” (*Séance* 1885, 37).

Tagadhatatlan, hogy Babits ezt az örökséget a magyar közne messég hagyományaival azonosította, mégpedig nemcsak a Németh Lászlóval 1939-ben folytatott vita alkalmával. Már 1915-ben így válaszolt a sajátmaga által fölített kérdésre: „s a nagy szellemi erőket nem ez az osztály adta-e országunknak? Ez az

osztály, melyben a nemzet *lelke* él, az ép nemzeti lélek. S ez az osztály pusztul” (Babits 1978, 1: 425). 1919 tapasztalata kétségkívül hozzájárult ahhoz, hogy „közös lelki ősök”-re vezesse vissza a nemzethez tartozást, és arra hivatkozzék, „származása arra jelölte ki”, hogy az egykori nemesség gondolkozásmódját őrizze meg (Babits 1919, 912, 925). Érthető, hogy szemlélete feszültségbe került azoknak az értékrendjével, akik a paraszti kultúrát vélték a művelődés alapjának. A halállal küzdelmet folytató költő 1940-ben tett elszólása – „nekem most csömöröm van minden népiestől” (Babits 1980b, 251) – magától értetődően következett már 1912-ben vallott meggyőződéséből, mely szerint „az egyetlen voltaképpeni különbség, amit népköltés és műköltés között felállíthatunk, az, hogy a népköltészet irodalmilag műveletlen egyének költészete” (Babits 1978, 1: 266). Ha nem tévedek, az eddigi értékelések nem, vagy legalábbis nem eléggé hangsúlyozták, mennyire szöges ellentétben állt *A magyar jellemről* készített eszmefuttatása Kodálnak ugyancsak a Szekfü szerkesztette kötetbe készített esszéjével, hiszen a költő megismételte negyedszázaddal korábban hangoztatott véleményét: „a parasztkultúra nemzetközibb a magas kultúránál” (Babits 1978, 2: 637). Nem tagadnám e nézetben rejlő részgazságot, de aligha hallgathatom el, hogy Babits föltehetően nem értette meg, hogy a magyar népzene korai eredetű rétege lényegesen különbözik a környező népekétől. *A Kisebbségben* elfogultságaival szembeállított véleménye, mely szerint „a magyar kultúra eredetében és ősi alkatában nem paraszti, hanem nemesi kultúra” (Babits 1978, 2: 621), aligha kevésbé egyoldalú, s mindenképpen értetlenséget árul el sok huszadik századi művészek az úgynevezett primitív kultúrák iránt megnyilvánuló érdeklődésével szemben. Nemcsak *Az európai irodalom története* tanúsítja ezt, hanem például *Az írástudók árulása* is, mely – összhangban Benda véleményével – a primitív kultúrákhoz vonzódást olyan törekvésként ítéli el, amely „valami testi és szinte állati művészetben” keres ösztönzést (Babits 1978, 2: 227).

Kosztolányi halála alkalmával Babits azt írta: „egy kicsit én is meghaltam vele” (Babits 1978, 2: 516). Tagadhatatlan, hogy

Babits nyelvszemlélete mutat rokonságot Kosztolányiéval, bár elsősorban a korai években. „Gondolkodni és beszélni: volta-képp egy. [...] Miért beszélnek az emberek ily sokféle módon? Mert sokféle módon gondolkodnak” (Babits 1909, 1: 88). Ez az 1909-ben tett kijelentés akár *A szegény kisgyermek panaszai* szerzőjétől is származhatnék. A két költő szemlélete azonban hamarosan különvált. 1910-ben közölte a *Nyugat* a *Bergson filozófiája* című tanulmányt. A francia bölcseletről már 1889-ben kiadott és Babits által is tanulmányozott első jelentős munkájában azt állította, hogy a nyelv nem tud mit kezdeni a belső étellel, a lényegi én-t „nem tudja megragadni anélkül, hogy meg ne merevítene mozgékonyágát”. Bergson egyáltalán nem tagadta a nyelv hatását, de már-már akadályt látott benne, mely „érzékelésem és tudatom közé ékelődik”. E nyelvvel szemben tanúsított bizalmatlanság arra a föltevésre vezethető vissza, hogy „tudati állapotaink mozgalmas (dynamique) és fölöszt-hatatlan folyamata”, a „belső, a tudat által érzékelt időtartam” „olyan minőségi változások egymásutánja, melyek [...] pontos körvonalak nélkül hatolnak egymásba”, „úgy szerveződnek, mint egy dallam hangjai” (Bergson 1963, 85, 87, 83-84, 72, 70). A folyamatszerű „durée” meghatározásakor az ismételt hivatkozás a zenére egyetemességet sugall, mely zárójelbe teszi a nyelvek közötti eltéréseket. Föltételezhető, hogy Babits szemléletére döntő hatást tett Bergson fölfogása, melyből arra lehetett következtetni, hogy a tudat működése független a nyelvtől. „A bergsoni filozófia ’szabadító’ eszményének korai s legszemléltetőbb példája az *Esti kérdés*” – írta Rába György az 1909-ben megjelent költeményről (Rába 1981, 315). Sem Bergsonról, sem Babitsról nem állítja a szakirodalom, hogy zeneértő lett volna, de kétségtelen, hogy a fölöszt-hatatlan időtartam eszményére vonatkozó idézett állítás összefüggésbe hozható a romantikusoknak a szerves formára és az ut musica poesis-re vonatkozó örökségével.

A magyar irodalomról 1917-ben kiadott, ám szerzője állítása szerint négy évvel korábban készült áttekintés nyelvre vonatkozó kijelentései kettősséget mutatnak. Babits egyfelől

kiemeli: „Mindenhez az irodalomban, ami nem külsőleges és technika, köze van a nyelv géniuszának – és lefordíthatatlan”, másrészt viszont a művelődés és a gondolkodás nemzetközi irányainak rendeli alá az általa mérlegre tett örökséget, s ennyiben már a későbbi évtizedekben többször is kifejtett véleményét vetíti előre: „Az irodalom mindig kultúrának a kifejezése a szó legtágabb értelmében: érzelmi és gondolati kultúrának és a világirodalom kifejezője annak, ami több nemzet kultúrájában közös, valamely nagy internacionális kultúrfolyamatnak” (Babits 1978, 1: 362, 368). A kis nyelvi közösségek eltűnésével ő is számolt, de végső soron beletörődött ebbe az előre sejtett változásba – szöges ellentétben az Antoine Meillet-vel vitakozó Kosztolányival. Az első világháború kitörésének az évében így fogalmazott: „A provinciák, a kis különbségek, népek, nyelvek pusztulnak, s remélünk kell, hogy az új, nagyobb egységek, melyek elnyelik őket, jobb eszközei lesznek az emberiség haladásának” (Babits 1978, 1: 422). A mondat második felében körvonalazott lehetőség a művelődés egyetemes eszményére vonatkozik, és ennyiben hasonlít Renan föltevéséhez, viszont kibékíthetetlen ellentétben áll a Kosztolányi által eléggé következetesen képviselt nyelvi viszonylagosság gondolatával, melynek az a lényege, hogy minden nyelv külön világot teremt s hiánya ezért pótolhatatlan veszteség.

1919 és 1920 tapasztalatai azután megrendítették az egyetemes haladásba vetett hitét. Közelebb került ahhoz a szemlélethez, amelyet a huszadik század második felének egyik jelentős szerzője így fogalmazott meg: „a haladás eszméje csúfot űz az értelemből” (Cioran 1995, 1353). A harmincas években Babits is leírja a sokak által szóba hozott s le is járattott föltevést, hogy „egyedül vagyunk a világon, s a legkönnyebben feláldozhatók” (Babits 1978, 2: 460), ám ez a figyelmeztetése ekkor közvetlenül az akkori európai politika helyzetére s nem a nyelvre vonatkozik. 1919-ben tartott egyetemi óráin tesz olyan nyilatkozatot, amely nyelv és művelődés különválasztására enged következtetni. „Olyan közös jellemző vonást, mely eggyé tudja fogni a francia irodalom tömegét – nem találtunk” – hangoztatja,

majd általánosít: „Bármelyik irodalomnál ugyanaz az eredmény.” Magyar példát is felhoz vélt igazának megerősítésére: szerinte *Az ember tragédiája* „formailag közelebb áll *Faust*-hoz és tartalmilag a XIX. század pesszimizistáihoz (Byron, Leopardi, akiket pedig talán nem is ismert), mint a magyar irodalom reprezentánsaihoz, mondjuk Aranyhoz” (Babits 1978, 1: 576, 579). A nyelvtől elvonatkoztatás az egyik nyelvből a másikra átültetésről vallott nézetein, sőt fordítói gyakorlatán is nyomot hagy. 1917-ben megfogalmazott föltevése, mely szerint „az új formába átültetés voltaképp nem fordítás többé, hanem inkább ugyanazon tárgynak egészen más költői művé való feldolgozása” (Babits 1978, 1: 812), akár úgy is tekinthető, mint a *Modern költők* bírálata.

„Ha irodalmunk nagy szellemeinek igazi hagyományait követni akarjuk, magyarság és európai kultúra sohasem lehetnek szemünkben ellentétek” (Babits 1978, 2: 173). Ez az 1927-ben leírt mondat olyan elv megfogalmazása, melyhez Babits mindig igyekezett ragaszkodni. 1909-ben Schopenhauert és Kemény Zsigmondot együtt említette a lángelmékről adott általános jellemzése alkalmával (Babits 1978, 1: 50), és európai irodalomtörténetében is szüntelenül arra próbálta emlékeztetni olvasóját, mennyire szervesen illeszkedtek magyar alkotások nemzetközi folyamatokhoz. A *Nyugat* szerzői között már az első világháború előtt észrevehető jelentős véleménykülönbségek egyikét bizonyítja az óvatos bírálat, mellyel Babits 1912-ben a nemzeti bezárkózás miatt illette Móriczot, a következőképpen érvelve: „S mert a nemzetnek, mint mindennek a világon, mennél nagyobb önérvényesítés és elkülönülés a törekvése, mindig érthető az oly írók hatása, akik kizárólag (mintegy tisztán és szűzen) a saját népük formai (ritmus-, nyelv- és mesebeli) kincsével élnek. A mai magyar írók közül kétségkívül a leginkább ilyen Móricz Zsigmond” (Babits 1978, 1: 267).

Amennyiben önellentmondás érzékelhető Babits nézeteiben, részben a pozitívizmus következtelen megtagadására vezethető vissza. Egészen feltűnő a biológiai szemlélet hatása például a következő, 1930-ban kelt megnyilatkozásban: „Élet-

erős fajok kívülről házasodnak, s a magyar kultúra története egész folyamán kiváltképpen és szükségszerűen exogám természetű” (Babits 1978, 2: 281). Másféle tizenkilencedik századi örökségtől származtatható a *Magyar irodalom* című okfejtés kiinduló kérdése: „Milyen lehet a magyar irodalom *kívülről tekintve?* melyek azok a vonások, melyek a külső szemlélőnek rajta azonnal szemébe tűnnének, számára újak és érdekesek volnának?” Az áthallás ezúttal Széchenyi István munkáihoz irányíthatja az olvasót, kinek idevágó gondolataira a mintegy két évtizeddel később, a *Szép Szó* fölkerésére írt esszé hivatkozik is (Babits 1978, 1: 385, 2: 504). A bökkenő abban rejlik, hogy a *Hitel* szerzője inkább lehetett abban a helyzetben, hogy kívülről is próbálja szemlélni a magyarságot, és végső soron mégis úgy vélekedett, még az ő számára sem lehetséges a kétféle távlat érvényesítése.

„A destrukció nem mindig rossz dolog: néha rombolni kell, hogy építhessünk.” Ezt az 1922-ben megfogalmazott mondatot minden bizonnyal azok a támadások kényszerítették ki Babitsból, amelyek nemzetietlennek tüntették föl. Hat évvel később is alighanem ezért tartotta szükségesnek leszögezni, hogy „Szereti hazáját hibáiban is, de szó sincs róla, hogy *hibáival együtt* szeretné!” (Babits 1978: 1: 718, 2: 215). Köztudott, hogy háborúellenes versei sokakat fölháborítottak, s ezért tarthatta szükségesnek, hogy önmagát igazolja 1919 őszén, a nemzethez intézett szavaival: „gyilkosnak neveztelek háborúdban! [...] – n e k e m a h h o z i s j o g o m v o l t ! m e r t é n é s t e e g g y e k [sic!] v a g y u n k !” (Babits 1919, 923). A történész megállapíthatja, hogy a magyar írók s művészek többsége nem érezte magáénak az Osztrák-Magyar Monarchia államát – ellentétben az osztrákokkal, akik Traktól Musilig bevonultak katonának. Példaként az 1874-ben született, tehát 1914-ben már nem katonaköteles korú Schönberg 1950-ben kelt visszaemlékezéséből lehet idézni: „Amikor elkezdődött az első világháború, büszke voltam arra, hogy behívtak és egész katonai szolgálatomat úgy teljesítettem, mint aki őszintén hitt a nyolcszáz éve bölcsen kormányzó Habsburg házban és az ural-

kodó élettartamában, melyhez képest minden köztársaság rövidebb ideig létezik” (Schoenberg 1984, 505).

Ha volt közös cél, mely a *Nyugat* szerzőinek többségét vezette a folyóirat létrehozásakor, az minden bizonnyal a más nyelvű irodalmak iránti kíváncsiság lehetett. A második évfolyamban Babits egyértelműen azzal érvelt, hogy „ami külföldi, az új!”, s csak az első világháború után értékelte át visszatekintő távlatból e korai időszakot, azt állítván, hogy „bizonyos szempontból a *Nyugat* inkább visszatérés volt az ősök szabadabb, bátrabb, magasabb, európaiabb szelleme, mélyebb, önismerőbb, fájdalmasabb magyarsága felé.” A húszas években a proletárdiktatúra és a békeszerződés, illetve az avantgárd is védekezésre készítette, s már arra a következtetésre jutott, hogy „Gyulaiék szigorúsága a sovinizmus túlkapásai iránt” mintegy saját tevékenységének előzménye volt (Babits 1978, 1: 36, 2: 133, 1: 714). Az efféle értékörzés ellenhatásként jelentkezett saját tevékenységében a tízes évek nemzetköziességéhez képest. 1917-ben a *Világ* hasábjain még azt hangoztatta, hogy „a filozófiának, ha tudomány, éppoly kevés a köze nemzeti szellemhez, mint akár ahogy nem lehet 'nemzeti matematika', mert az igazság csak egy”, s 1918 szeptemberében, az Euópa Lovagjai kiáltványának általa készített változatában annak az álláspontját vallotta magáénak, akinek „igazságérzete minden önzésen felül áll. Faj, nemzet vagy osztály önzésén is” (Babits 1978, 1: 500-501, 542). Noha hasonló elvontság későbbi értekezéseiben is előfordul, ekkor már inkább csak szemléletének történeti hiányosságaira enged következtetni, ha alkalom adtán arra próbál hivatkozni, hogy „az áldozat csak akkor lehet hasznos, ha az igazságnak hozzuk és az igazság nevében” (Babits 1978, 2: 433).

Fölfogásának egyik sebezhető pontja abban a különbségtevében lelhető meg, melynek alapján „egészen más a világirodalmi érték, és más a nemzeti”. Az ördög a részletekben van, s az általa felhozott példákat mai távlatból meglehetősen kérdéses hitelűnek lehet minősíteni: „Matthew Arnold és még inkább Wordsworth, az angol kritikusok ítélete szerint, kétségkívül az angol lírikusok legelső vonalában állanak, és ha az

angol irodalmat csak mint *angol* irodalmat tekintjük, valóban oda kell őket helyezni. De mint *világirodalmi* jelenségek, csak megközelítőleg sem jöhetnek oly súllyal számításba, mint például Shelley, Keats vagy akár csak Rossetti vagy Swinburne is” (Babits 1978, 1: 381, 366). Nem pusztán arról van szó, hogy ezek az ítéletek a mai, szintén esendő, távlatból elavultnak mondhatók – ma aligha akad olvasó, ki Dante Gabriel Rossetti vagy akár Swinburne verseit nemzetközi távlatból jelentősebbnek vélné Wordsworth költeményeinél –, de sokkal inkább arról, hogy Babits éppúgy nem riadt vissza attól, hogy hamisítson, mint az általa elmarasztalt Németh László. „Az angol költészet dicsősége Chaucerrel kezdődik, az olasz importtal” – olvasható a *Pajzssal és dárdával* című indulatos kifakadásban (Babits 1978, 2: 609). Azt még lehet ismeret hiányával menteni, hogy a *Le Roman de la Rose* angol változatának elkészítőjét az itáliai művelődés utánczójaként említi, hiszen ebben van részigazság, de a teljes óangol költészet mellőzése már nehezebben elfogadható. Különösen azért, mert Babits az angol irodalmat tekintette mintaszerűnek.

Ezt az elfogultságát nem szabad feledni annak, aki azokat az ellenérzéseket mérlegeli, amelyeket Babits Lukács György és Balázs Béla műveivel szemben hangoztatott. A „ködös és sokszor magyatlan modern metafizikát”, „affektált német terminológiát”, „metafizikus elvontságokat, misztikus életrezdüléseket” elítélő szavak (Babits 1978, 1: 159, 344) némileg előrevetítik a harmincas években már nagyon is indokolt németellenességét, amely még arra is ösztönözte, hogy úgy vélje: „Trianont is a német szövetségnek köszönhetjük.” A „homály”-lyal „a francia józanságot és *clarté*-t” állította szembe, ám „a román és germán faj szellemének szembenállása” csak addig foglalkoztatta, míg a német gondolkozásmódnak a magyartól idegen voltát igyekezett bizonyítani. Abban pillanatban, amikor önmagában vizsgálta a franciák magatartását, bírálta „deduktív és formális” hajlamukat, sőt már 1912-ben „megértésre alig képes sovinizmus”-t tulajdonított nekik (Babits 1978, 2: 428, 1: 350, 351, 327, 275). Még az általa egyébként meglehetősen túlérté-

kelt Julien Bendát is megróttá azért, mert „az 'európai nemzet' nem is tudja másként elképzelni, mint a racionális francia nyelv tökéletes vehikulumával élve” (Babits 1978, 2: 432). Az a tény, hogy *Az európai irodalom története* sokkal nagyobb súllyal foglalkozik Swinburne, mint Mallarmé műveivel, szorosán összefügg annak hangoztatásával, hogy „Anglia minden nagy forradalomban megelőzte a franciákat”, a Viktória-kor derűlátásának magasztalásával, mely „optimizmus valami transzcendens demokratizmuson alapul”, a föltevésével, mely szerint az angol nyelv „szótára gazdagabb, mint bármely más nyelv a görög óta” s az angol nemzet „a legmodernebb, éppen azért, mert a legkonzervatívabb: legősibb erejét tudja jövőbe vinni. Egy nemzet, mely az Emberiség és Haladó Kultúra reprezentánsa, mint hajdan a római volt” (Babits 1978, 1: 182, 288, 2: 530, 532). Jellemző, hogy röviddel halála előtt, a kórházi ágyon is kifejezést ad annak a bizonyosságnak, hogy az angol költészet „a legnagyobb a világon” (Babits 1980b, 58).

Babits nemzetfölfogásának meghatározó sajátossága, hogy Széchenyihez és néhány tizenkilencedik századi szabadelvű szerzőhöz hasonlóan Angliát tekintette mintaszerűnek. Miközben a francia észelvűségnél és a német metafizikánál többre becsülte a tapasztalati (empirikus) hagyományt, nem gondolt arra, hogy Viktória királyné birodalma elválaszthatatlan volt a gyarmati elnyomástól. Nem igazán lehettek közvetlen élményei a szigetország életmódjáról. Ennek ellenére, gyakran Angliára vonatkoztatott, amidőn kijelölte a magyarság helyét.

Az általa legnagyobbnak tekintett magyar költő *Zrínyi* című költeményének kezdő sorait annak igazolására szerette idézni, hogy Vörösmarty megérti a magyar „tragikumot, mely a Nyugatra és Keletre való örök nézdelésben rejlik.” (Babits 1978, 1: 217). Attól az időtől számította a nemzet történelmét, amikor a Kárpát-medencében letelepült közösség maga mögött hagyta a pogányságot és a rovásírást: „Evvel a felejtéssel kezdődik az európai magyarság kultúrája”, sőt egyenesen úgy vélte „nálunk a nemzeti irány tulajdonképpen egy világáramlattal jön létre” (Babits 1978, 2: 186, 1: 579), és Balassit nevezte „az első

nagy 'nyugatos'-nak, olyan „nemes irány” megteremtőjének, „melyhez legnagyobb költőink szegődtek” (Babits 1973, 89). Szemléletének összetettségéről tanúskodik, hogy ugyanakkor egy másik örökséghez is kapcsolódott, úgy gondolván, hogy a magyarság „keleti lelke tarkaságra vágyik”, „hajlamunk van a fatalizmusra”, s a „keleti flegmá”-ban, a „flegmatikus és mégis tüzes, ázsiai lélek”-ben, „nagy folyamok közt és végtelen sztyep-péken kinyílt realiztikus szemlélet”-ben, „szemlélődő nemtörődomség”-ben vélte utóbb megtalálni a német terjeszkedéssel szemben tanúsítható ellenállás esetleges forrását (Babits 1978, 1: 21, 713, 396, 2: 185, 650).

Aligha tekinthető eredetinek az a gondolata, hogy a magyarság „történelmi jelenség”, s ezért „lényege csak teljes időbeliségében ragadható meg” (Babits 1978, 2: 628, 637). Óhatatlanul is következett ebből az előföltevésebből az a meggyőződés, hogy a költőnek az értékőrzés a főadata, „csak úgy hozhat igazában újat, ha legteltesebben megélt minden régít, ha minden régi élte benne magát újjá” (Babits 1919, 925). Költőként nem törekedett arra, hogy saját történetfelfogást alakítson ki. 1919 után lényeges vonatkozásokban átvette Szekfű Gyula tételeit. Mivel nem teljesen tagadta meg a pozitivizmust, magától értetődőnek tekintette, hogy éles különbség tehető tények és ábrándok (téveszmék) között, s ennyiben nem érvényesített Nietzsche örökségéből levonható következtetéseket. Nem gondolt arra, hogy a tények mindig értelmezés függvényei, s a történész mindig saját előítéletei alapján válogat a számára hozzáférhető anyagból. Talán még azt a föltevést is meg lehet kockáztatni, hogy újklasszicizmusának is a *Magyar történet* lehetett egyik ösztönzője. Az avantgárd és a népi mozgalom elutasítását az a gondolat vezérelte, mely szerint „könnyű belerohanni az új rosszba, de nehéz megtartani a régi jót” (Babits 1973, 163). Noha az újklasszicizmus szót a többi művészet s az irodalom történetében is némileg félrevezető módon használják, amennyiben általában korábbi – sokszor egymástól különböző – írásmódok fölidézését jelölik vele, Babitsnál annyiban indokolt ez a szóhasználat, amennyiben a görög és latin művelődésben látta a nemzetieskedések ellenszerét.

„A klasszikus nyelvek és ismeretek lassú kiirtása az iskolából – ez a közös gyökértől való egyre bevallottabb elszakadás – egyik legjelentősebb és legszomorúbb tünete századunknak.” Ez a mondat abban az 1928-ban megjelent eszmefuttatásban található, melyet Julien Benda *La trahison des clerc* című könyve ösztönzött (Babits 1978, 2: 225). „Nekem vakáció, ha latint vagy görögöt olvasok” – írta Babits 1933-ban –, „kiszökni ebből a modern világból” (Babits 1973, 164). 1918 szeptemberében, az Európa Lovagjai kiáltványának megfogalmazásakor hajlamot mutatott elvont igazság létének történetetlen föltételezésére, *Az európai irodalom történetének* megírásakor vonzónak találta az eszményt, amely szerint a nagy szerzők korokon át kezet nyújtanak egymásnak, és a *Nyugat Könyvről könyvre* rovatában is folyamodott olyan megfogalmazáshoz, amely mármár a történetiség zárójelbe tételét sugalmazza: „Egy hónap éppoly keveset változtat a világ folyásán, mint hatszáz év vagy ezerkilencszáz év. Ha Dantét olvasom, vagy, mondjuk, Horatiust, megdöbbsz, hogy mennyire nem változik semmi lényeges: az ember szellemi vágyai, félelmei, hitei és szektái lényegileg egyformák maradnak” (Babits 1973, 172-173). Németelenségét nyilván erősíthette Benda említett könyve, melyben olyan vitatható állítás is olvasható, mely szerint „a nemzeties (nationaliste) írástudó lényegében német találmány” (Benda 1927, 71). Babits érdeklődését e francia szerző iránt az is fölkelthette, hogy Benda is a klasszikus ókort tartotta a műveltség zálogának. „Mestereim nagy hatással voltak rám azzal, hogy nyilvánvalóan előnyben részesítették a régieket a modernekkal szemben.” „Tanáraink XIV. Lajost, Napoleont, sőt a Harmadik Köztársaság vezetőit a római konzulok utódainak tekintették”. Ezek a mondatok, melyekkel a Charlemagne középiskolában szerzett tapasztalatát összegezte, legalábbis részben érthetővé teszik, hogy Benda a „querelle des anciens et des modernes” néven ismert több évszázados vitában a modernnek ellen foglalt állást. Büszke volt arra, hogy „hihetetlenül kevés kortárs művet” tartott a könyvtárában, több könyvet írt az irodalmi modernség ellen, és meg volt győződve arról, hogy „Európa csakis

akkor mentheti meg magát, ha visszatér a görögség és a kereszténység eszméihez” (Benda 1936, 87, 82, 88, 90).

Babits is föltételezte, hogy a klasszikus ókor eszményének fönntartásával ellensúlyozni lehet a nemzeti elfogultságokat. Azért bocsátotta előre a korábban idézett jegyzetet *Az írástudók árulása* közlésekor, mert minden bizonnyal sértették az általa méltatott szerző franciás elfogultságai, melyekről azt gondolhatta, összefügghettek az 1920-ban kötött békeszerződés létrehozóinak felfogásával. A francia középiskolában első-sorban nemzeti történelmet tanítottak. Benda szavaival: „ha véletlenül szóba került a svájciak, németek, oroszok, magyarok történelme, legföljebb annyira figyeltem, amennyire illik olyanokkal törödni, akik nem részei művelt világnak.” A *La trahison des clerc* írója ismerte Georges Clémenceau-t, kiről így nyilatkozott: „csodáltam, amint ez az ember szabadjára engedte a vad függetlenségét, a csak önmagára hagyatkozást, a képességét arra, hogy célhoz érjen anélkül, hogy zavarná az érzelmesség s törödnék a kutyák ugatásával” (Benda 1936, 84, 160). A klasszicizmus föltétlen csodálata olykor a tekintélyelvű politika elfogadásával is párosulhat. „Julien Benda egész írói pályafutása során egyetlen rögeszméhez ragaszkodott: a modern bölcseletet és irodalmat a fölvilágosodás észelvű és egyetemes igénye nevében cáfolta” – ahogyan egy huszonegyedik századi méltatója állapította meg, miközben emlékeztetett arra, hogy ennek az eszménynek a hirdetője „1945 után a kommunisták játékszere lett”, „helyeselte a prágai hatalomátvételt és a budapesti pöröket” (Compagnon 2005, 290, 292, 355).

„A magyarság élete nem egy és folyamatos élet: minduntalan meghal, és makacsul föltámad” (Babits 1978, 2: 191). Ez az 1927-ből származó észrevétele tanúsítja, hogy torzítás volna eltúlozni a történetietlenség szerepét Babits felfogásában. Tény, hogy olykor Németh Lászlóhoz hasonlóan ő is hallgatott jelentős történeti jelenségekről. Amikor Kazinczy szerepét azzal az érveléssel próbálta kiemelni, hogy föllépése előtt „a magyar nyelvű irodalom majd egy évszázad óta jóformán szünetelt, s a magyar nyelv irodalmi használata valóban naivnak és ügyefogyottnak

látszhatott” (Babits 1978, 2: 609), nyilvánvalóan mellőzte az utalást Mikes és Faludi általa bizonyára méltányolt munkáira és felekezeti elfogultság miatt kisebbítette Bethlen Kata jelentőségét. Az idézett minősítésnél lényegesebb a föltevés, hogy a magyarság a legnagyobb „szolgálatot akkor teszi a világnak, ha megörzi nemzeti sajtóságait [...]. Nem átváltozásra, magunkból való kikelésre van szükségünk. Inkább magunkhoz való visszatérésre”. A Szekfű szerkesztette kötet számára megfogalmazott végkövetkeztetés rokon az 1939. január 18-án a Baumgarten-díjak kiosztásakor körvonalozottakkal, melyek szerint a föladat „a nemzeti kultúra folytonosságát és tisztaságát övni az idők minden változásai és veszélyei között” (Babits 1978, 2: 665, 600-601). Ez az álláspont olyan szemléletet tükröz, amely a művészetet a kultúrának rendeli alá. Közelebb áll a Viktóriakor angol költőinek, mint olyan huszadik századi költőknek a véleményéhez, akik fiatalkorukban rokonszenveztek valamely avantgárd mozgalommal. „A művészet nem kultúra”. Babits olyan német kortársának szavait idézném összehasonlításként, aki különbségtevését azzal indokolta, hogy a kultúra hordozója „hisz a történelemben; pozitívista. A művészet hordozója statisztikai értelemben társadalomidegen, alig tud valamit arról, ami előtte s utána van, csak a saját belső anyagának él, gyűjti a hatásokat, s addig szívja magába őket, amíg nyugtalanná vált anyaga nem kényszerül arra, hogy fölszínre törjön. A művészet hordozóját nem érdekli a terjesztés, a fölszíni hatás, a fogadtatás, a kultúra” (Benn 1975, 4: 1150-1151).

Ez a szemlélet összefüggésbe hozható a művészet a művészetért oly sokszor eltorzított eszményével. Babitsnak is tulajdonítottak hasonló értékrendet, de teljesen alaptalanul. Nemzetfölfogása verseire is rányomja a bélyegét. Ezért vélhették némely fogarasi románok a *Vásár* szerzőjét „véres magyar soviniztának” (Babits 1939, 44), emiatt nem engedélyezték a román hatóságok 1935-ben a beutazását és tiltották Csehszlovákiában az *Ezüstkor* terjesztését (Babits 1980a, 430, 436). 1919 és 1920 Babitsot is mélyen megrázta, akár magyar kortársai túlnyomó többségét. „Amit gyűlöltünk, azt most sajnáljuk és visszasírjuk”

(Babits 1939, 18). Ez a mondata fájdalmas önvizsgálatra enged következtetni. Ugyancsak a harmincas évek végéről származik a következő kijelentése: „nem is tudok pontosan visszaemlékezni a csonkaország formájára, holott milyen tévedhetetlenül látom magam előtt ma is a régi, nagy Magyarországot!” (Babits 1939, 18, 180)

Már 1909-ben „történelmi emlékezet”-ként határozta meg a nemzetet. Bő negyedszázaddal később azt írta, Széchenyi Istvánról „bajos lenne más arcképet adni, mint hamisat. Hacsak többet nem adnék egy helyett: hogy az ellentmondások egymástól nyerjenek plasztikát” (Babits 1978, 1: 94, 2: 509). Úgy sejttem, Babitsról hasonló módon vélekedhet az utókor.

HIVATKOZÁSOK

- Babits Mihály (1919) „Magyar költő kilencszáztizenkilencben (Vita és vallomás)”, *Nyugat*, 12: 911–929.
- Babits Mihály (1928) „Az írástudók árulása”, *Nyugat*, 21. II: 335–376.
- Babits Mihály (1939) *Keresztülkasul az életemen*. Budapest: Nyugat.
- Babits Mihály (1973) *Könyvről könyvre*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Belia György. Budapest: Magyar Helikon.
- Babits Mihály (1978) *Esszék, tanulmányok*. Összegyűjtötte, a szövegeket gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi.
- Babits Mihály (1980a) *Beszélgetőfüzetei 1938*. A szöveget gondozta, a bevezetőt és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi.
- Babits Mihály (1980b) *Beszélgetőfüzetei 1940–1941*. Összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi.
- Babits Mihály (é. n.) *Az európai irodalom története*. Budapest: Nyugat.
- Benda, Julien (1927) *La trahison des clercs*. Paris: Bernard Grasset.
- Benda, Julien (1936) *La jeunesse d'un clerc*. Paris: Gallimard.
- Benn, Gottfried (1975) „Soll die Dichtung das Leben bessern?“, in *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Hrsg. Dieter Wellershoff. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 4: 1147–1154.
- Bergson, Henri (1963) *Œuvres. Textes annotés par André Robinet*. Introduction par Henri Gouhier. Seconde édition. Paris: Presses Universitaires de France.

- Cioran, Emil (1995) „De l'inconvénient d'être né”, in *Œuvres*, Paris: Gallimard (collection „Quarto”).
- Compagnon, Antoine (2005) *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard.
- Király Pál (1892) „Renan és Árpád”, *Vasárnapi Ujság*, 39: 734.
- A Pallas Nagy Lexikona XIV. kötet* (1897). Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság.
- Rába György (1981) *Babits Mihály költészete 1903–1920*. Budapest: Szépirodalmi.
- Renan (1887) *Discours et conférences*. Deuxième édition. Paris: Calmann Lévy.
- Renan, Ernest (1906). *Les sciences de la nature et les sciences historiques*. Kiadta Kármán Mór. Budapest: Lampel R. könyvkereskedése.
- Schoenberg, Arnold (1984) *Style and Idea: Selected Writings*. Ed. Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Séance de l'Académie Française du 23 avril 1885: Discours de Réception de M. F. de Lesseps. Réponse de M. Ernest Renan*. Paris: Calmann Lévy.
- Szekfű Gyula (szerk.) (1939) *Mi a magyar?* Budapest: Magyar Szemle Társaság.

Babits újklasszicizmusa

A világ csak félreértés révén halad (marche) (Baudelaire 1964, 432).

Az irodalom mindig, rendszeresen mások által végrehajtott félreértelmezés (de Man 1983, 280).

Sztravinszkij *Le sacre du printemps* néven ismertté vált táncjátéka 1913-ban, ugyanennek a szerzőnek fúvósokra írt *Oktettje* 1923-ban hangzott fel először. Mindkét művet Párizsban mutatták be. Picasso *Karszékben ülő keménykalapos férfi* című olajképe (Chicago, Art Institute) 1915-ben, a *Karosszékben ülő Olga arcképe* (Párizs, Musée Picasso) 1917-ben készült. A korábbi művet mindkét esetben avantgárd, a későbbit újklasszicista alkotásnak szokás tekinteni. Babits művei az első irányzatnál nem, csakis a másodikkal hozhatók összefüggésbe.

Új klasszicizmus felé című értekezésében, a *Nyugat* hasábjain, 1925-ben a következőket írta: „Az írónak választania kell idő és örökkévalóság, korszerű mondanivalók és örök emberi közt: a kompromisszum mindinkább lehetetlen. [...] büszke daccal fordítva hátat a kornak, alkotásokba menekülünk, melyeknek igazsága mélyebb, mint a Kor változó igazságai.” Célkitűzését így összegezte: „klasszicizmus, túl már minden modernségen” (Babits 1978, 2: 136, 139).

Létezik olyan föltevés, mely szerint az újklasszicizmus az első világháború után bontakozott ki az európai művészetekben. Való igaz, hogy az 1920-as évektől nagyon erős volt ennek az irányzatnak a hatása, de a történések korábbi eredetet állapít-

tottak meg. „Az élvezetes’ (delicious) újklasszicizmus Mozarttal kezdődik és megszakítatlan, noha másodlagos áramlatként folytatódik. Sztravinszkij *Oktettje* ennek az áramlatnak a része” (Taruskin 2005, 451). Richard Taruskin sok példát hoz fel ennek a megállapításának igazolására, a salzburgi születésű mesternek a Köchel jegyzékben 574. számot kapott, zongorára írt *Gigue-jétől* Anton Rubinstein ugyanerre a hangszerre készült *Szvit-jéig* (op. 38, 1855), Massenet *XVI. századi sarabande* (1875) című darabjáig és Csajkovszkij „Mozartiana” alcímet viselő *IV. szvitjéig* (op., 61, 1887). A többi művészetre is lehetne hivatkozni. Turner Claude Gellée (le Lorrain), Manet Goya, Cézanne Poussin, Chardin és Ingres képeinek újrafestésére, Thackeray pedig tizennyolcadik századi regény utánzására vállalkozott, *The History of Henry Esmond, Esquire* (1852) címmel.

Az újklasszicizmus megjelölés kissé félrevezető, hiszen általában a korábbi írásmódok fölidézéséről van szó. Babits már fiatalkorában mutatott ilyen irányú érdeklődést. „Aki múltját mindig magában hordja – írta 1910-ben –, annál a lelkiismeretesség lényege a múlthoz való ragaszkodás és erkölcsi következetesség, mert minden legkisebb ellentét múlt és jelen közt új seb és örök lelkiismeretfurdalás” (Babits 1978, 1: 175). Ugyanabban az évben ezekkel a szavakkal kívánta zárni költeményeinek második gyűjteményét:

*Még egy csokor verset küldök nektek
szép verseket, szép mértékben, rímben
klasszikus verseket
klasszikus álmokat.*

Végülis az *Egy verseskönyv epilógusa* kimaradt a kötetből, s a könyvnek nem lehetett *Klasszikus álmok* a címe, mert a folyóirat anyagi támogatói „a hagyományra utalást [...] szürkének és érdektelennek” ítélték (Rába 1981, 287). Célját azonban továbbra is következetesen a múlthoz kapcsolódásként fogalmazta meg. „Való igaz – érvelt 1913-ban –, hogy az ember lelke (amit a művészet kifejez) folyton változik, és minden pillanat-

ban valami egészen új. De ennek az újságnak a titka éppen az, hogy az egész múlt benn foglaltatik a jelenben; a jelen volta-képp éppen a múltak összege, éppen ezért különbözik minden eddigi stádiumtól, mert a múlt még sohasem volt *ennyi*. Aki új lelket akar a világnak ajándékozni, annak előbb az összes eddigieket végig kell élni, mint aki új lépcsőfokra akar hágni, előbb átmegy az alábbiakon. Ez az irodalmi palingenezis. Fellelkező ugránozással éppúgy nem lehet eljutni az újhoz, mint ahogy az emlékezés nélküli anyag élete, éppen mert minden pillanatban voltaképp újra kezdődik, örökös ismétlődés marad. S az élet fokát – az irodalmi élet fokát is – mérni lehetne az emlékezés mértékével” (Babits 1978, 1: 338-339). A sajátmaga által is képviselt tevékenységet így jellemezte: „ez ifjak forradalma nem a hagyományoktól való elszakadás, hanem azokhoz való visszatérés volt. Az elfelejtettet újra megtanulni: ez volt egyik fő törekvésük legjobbjaiknak” (Babits 1978, 1: 339-340). E megállapítás tanúsítja, hogy nem tekinthető utólagos átminősítésnek az, ahogyan a költő 1928-ban tekintett vissza pályakezdésére: „Az akkori irodalom valóban rendkívül szegényes volt: egy nagy korszak után beállott ernyedés. [...] Minden erőmmel azon voltam, hogy elszakadjak ettől az irodalomtól. A múltba menekültem előle, Vörösmartyhoz kapcsolódva és Arany Jánoshoz [...]. Konzervatívnak éreztem magamat” (Babits 1997, 228). E szemlélet feltűnően hasonlít ahhoz, ahogyan Kodály körvonalazta vállalt föladatát 1925-ben: „Nem szakítani a múlttal, hanem megújítani a vele való kapcsolatot és intenzívebbé alakítani” (Kodály 2007, 1: 27).

Köztudott, hogy a múlt a fiatal Babits számára külföldi ösztönzéseket is jelentett, melyeknek megvilágításában Szerb Antal volt a kezdeményező. Tanulmányának ezt a címet adta: „Az intellektuális költő”. Ehhez a jelzőhöz nagyon különböző jelentéseket lehet kapcsolni. Rába György meggyőzően bizonyította, hogy a fiatal Babitsra jelentékeny hatást tettek William James művei. Ez az amerikai bölcselelő a következőképp határozta meg az általa képviselt pragmatizmust: „Összhangban a nominalizmussal, mindig különösségekre (particulars) vonatkoztat, a ha-

szonelvűséggel is, hiszen gyakorlati vetületeket hangsúlyoz, és a pozitívizmussal is, amennyiben megveti a külsőségesen szó-fecseklő (verbal) megoldásokat, haszontalan kérdésfölvetéseket és metafizikai elvonatkoztatásokat. Mindezek láthatóan anti-intellektuális irányok. [...] minden elméletünk inkább *eszközjellegű (instrumental)*, a valósághoz *alkalmazkodás* elmebeli módja, mintsem megvilágosodás vagy gnosztikus válasz valamely isteni indíttatású (divinely instituted) világrejtélyre” (James 1991, 26, 85-86). William James ösztönzését figyelembe véve, Rába György indokoltan nevezte a fiatal Babits költészetét „tudatlírának” s nem intellektuális költészetnek (Rába 1981, 69), utalva az amerikai bölcselelőnek arra az állítására, mely szerint a tudatot „a ’folyó’ vagy ’áram’ metaforájával lehet a legtermészetesebben leírni” (James 1952, 155). Még akkor is igaz ez, ha bajosan fogadható el a párhuzam William James egykori tanítványának, Gertrude Steinnek írásmódjával, részint azért, mert a föltevés, hogy ez az amerikai szerző „a tudatmozgást Babits tudatlírájához teljesen hasonló szerialitással adta vissza”, magában rejtje azt az igencsak vitatható előföltevést, hogy egy költemény vagy prózai elbeszélés valamely „lelkiállapotnak közvetlen lekottázása” lehet (Rába 1981, 242, 369), másfelől azért, mert Stein a mondatszerkesztésnek olyan gyökeres ronszolását valósította meg, amelyhez hasonlót Babitsnak egyetlen művében sem lehet találni.

Általában véve, megkérdőjelezhetők a Babits költészetének első két évtizedét taglaló kiváló könyvnek azok a jelzései, amelyek az avantgárdhoz közelítik a szóban forgó műveket. Példaként a *Páris* (1908) első szakaszának minősítése említhető, amelynek beszédhelyzetét az elemző olyan „korszaknyitó poétikai leleménynek” nevezi, mely „öt évvel előzi meg képzőművészeti megfelelőjét, a kollázstechnikát, Braque-nak, Picassónak a műalkotás ’eldologiasítására’ tett, eredményes festői kísérleteit” (Rába 1981, 147).

*Más vidékre vágyol innen, szemmel látom néha rajtad:
Jelzi színnel sápadt arcod, biggyenéssel néma ajkad,
únalom-szőnyegre hímzed álmokból a kézimunkád,
nem hevít meleg kedélyünk, nem hat fesztelen szavunk rád.
Új városunk friss hangjai ködfátyolképek előtted,
Mik a régi magyar róna únt borújára vetődtek,
És a villany kék lángjai s kocsicsengők, szent harangok,
Mélák mint a pásztortüzek, tompák mint a nyájkolompok .*

Sokkal meggyőzőbb Rába Györgynek két évvel későbbi munkájában tett észrevétele, mely szerint ebben a költeményben „középkori latin himnuszok kompozíciós elvének mintájára a messzi város bűvös hatását litániaszerű felsorolások toposzai érzékeltetik” (Rába 1983, 33).

Talán nem szorul bizonyításra, hogy szoros kapcsolatot tételezhető fel a közvélekedés szerint „eredetinek” nevezett költemények és fordítások között. A magyar nyelvű Dante készítésekor, 1912-ben meghirdetett, igencsak vitatható megkülönböztetésen alapuló elvhez – „mennél hívebbek maradunk a szöveghez formailag, annál több kilátásunk van arra, hogy tartalmilag is hívek maradhatunk” (Babits 1978, 1: 278) – ugyanis ő sem tudott ragaszkodni, hiszen a *Pávatollak* némely darabja alig kapcsolódik szorosabban a mintához, mint egy-egy sajátjának tekintett költeménye. Példaként Verlaine *Un grand sommeil noir...* kezdetű tizenkétsorosának (1873) középső szakaszát idézném Babits átköltésében:

*Már semmi se fáj
ó szomorú óra!
Nem gondolok már
Se rosszra, se jóra.*

Szabó Lőrinc ugyanezeket a sorokat így fordította:

*Pillám nehezül.
Lassan szerteszéled
Jó s rossz, menekül...
Óh, be fáj az élet.*

A nagyon nagy eltérésből már lehetne sejteni, mennyire saját alkotásként fogható fel Babits szövege (mellesleg Szabó Lőrincé is), és e gyanút csak fokozhatja, ha elolvassuk a francia verset:

*Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
O la triste histoire!*

A *Levelek Iris koszorújából* több szövegrészét lehetne hasonló átköltésként felfogni. „Ami hasonló, a maga korában istenkáromlásnak számító alkotás bátoríthatta, azt korábban Richopin *Les Blasphèmes* kötete argot-val ízes, városi népiességében már megjelöltük” – írta Rába György a *Golgotai csárda* című költeményről, és egyes költemények között is szoros megfeleléseket állapított meg, például a *Páris* című „fantáziát” a *Reggeli szürkület* (*Le crépuscule du matin*, 1852), *A világosság udvara* IV. részét a *Spleen II* (1857) szövegével hozta összefüggésbe (Rába 1981, 206, 151, 127). „Baudelaire modernsége [...] magában hordja az ellentétét, az ellenállást a modernséggel szemben” – figyelmeztet a jelenkori francia irodalmár (Compagnon 1990, 15). Hasonlóan nyilatkozott már Kosztolányi is 1913-ban a *Les Fleurs du Mal* szerzőjéről: „Semmi köze a dekadensekhez. [...] Nem modern költő, inkább középkori és klasszikus” (Kosztolányi 1916, 118). E francia szerző az irodalmi avantgárdról azt írta egyik naplójában, hogy „az ilyen katonai metaforák nem harcias szellemekre utalnak, hanem olyanokra, akik fegyelemre, azaz alkalmazkodásra teremtettek” (Baudelaire 1964, 420), sőt 1855-ben arra a kérdésre, „mi a biztosíték a holnapi haladásra?” a művészetekben, ezt a választ adta: „csakis az önök hiszékenysége és elbizakodottsága” (Baudelaire 1971, 1: 382).

Baudelaire verseit éppúgy lehet a korábbi – például tizenhetedik századi – költészet felől értelmezni, ahogyan Robert Browning drámai magánbeszédeit, amelyek a Rába György találó kifejezése szerint „álarcos alakrajz” (Rába 1981, 231) jellegű költeményeket ösztönözték. Ez utóbbiak jellegzetes példája a *Zrínyi Velencében* (1908).

A magyar irodalmár olykor kísértést érezhet arra, hogy a nemzeti értékek jogos védelmét a külföldi ösztönzés lefokozásával párosítsa. Rába György vitatkozott Szerb Antallal, aki a *Laodameia* negyedik kórusának első antistrófáját Swinburne *The Garden of Proserpine* (1866) című költeményével hozta összefüggésbe, mondván, hogy az angol költemény „az alvilágnak a mal du siècle hangulatával átítatott és dekadens reflexiókkal kísért, színes vizualitású tájképe, semmi más” (Rába 1981, 295). A sommás minősítésen lehet vitatkozni, de azon aligha, hogy a *Laodameia* negyedik kardalának és a *The Garden of Proserpine* szakaszainak rímképlete egyaránt ababcbb. Rába szerint Szerb „a lényegét illetően téved, mert saját ízléséből próbálja megérteni Babitsot” (Rába 1981, 174). Ez az érvelés különösen azért nevezhető kissé ingatagnak, mert megfogalmazója a bírált elődnél is feltűnőbben képviselte az általa kifogásolt szemléletet, amidőn így hasonlította össze a Tennyson és Robert Browning kialakította drámai magánbeszéd két továbbfejlesztőjét: „Pound termékenyítő forrás lett, de élvezhetetlen maradt – Babits nemcsak egy kis nemzet költészetének tanítója, hanem egyre több szellemi indítást ad ma is” (Rába 1981, 203). Alighanem szintén vitatható a párhuzam két újszövetségi indíttatású drámai magánbeszéd, a *Golgotai csárda* (1908) és a *The Journey of the Magi* (1927) között: „Babits drámai szemléletéhez eltávolító, de életigenlő értékmozzanat tartozik, Eliot látásmódját pesszimista dezilluzionizmus hatja át, mely későbbi világnézeti elsodródásának csirája” (Rába 1981, 244). Az efféle erőszakolt és föltehetően az 1980-as években még hivatalos politikai utasítások hatását is eláruló összevetéseknél történetileg sokkal indokolhatóbb az észrevétel, mely szerint a *Csipkerőzsa* (1910) című költeményben „a preraffaelita Burne-Jonesnak

ma a dublini képtárban látható festményét 'fordította le' Babits a költészet formanyelvére” (Rába 1983, 58).

Az 1909 márciusában keletkezett költemény, a következő évben megjelent *Danaidák* méltatói közül többen is írtak áthallásokról. A *Pokol* XIII. énekében fáva varázsolt bűnhődő lelkek szerepelnek. Közelebbi a rokonság a *Faust* II. részének 3. felvonásával, melynek végén Faust és Heléna fia holtan bukik az alvilágba. A Panthalis kérését visszautasító kórus szövege ritmus vonatkozásában is hasonlít Babits költeményéhez.

Bármennyire igaz is, hogy Szerb Antal 1927-ben megjelent tanulmánya mai távlatból mutat hiányosságokat – például az egyik idegen nyelvű idézet pontatlan –, azóta sem mérlegelte irodalmár alaposabban Babits első verseskötetének viszonyát az angol költészethez. A címben is megjelölt kiinduló föltevés elfogadhatónak tetszik, ha megengedjük, hogy Szerb szóhasználata eltér a manapság közkeletűnél. „A belső rokonság elsősorban költészetüknek *intellektuális voltában* áll. [...] Attitűdjük távol áll a XIX. század költőjének sorsját szövege hangszer-beállítottságától és közel áll a régibb századok *művéséhez*” (Szerb 1971, 196, 197). Ez az értelmezés magától értetődően a huszadik század első felének szemléletét tükrözi, de Swinburne és Babits korai pályaszakaszának jellemzése tanulságosnak mondható: „Szeretik a dekoratív allegóriát, a középkor sokat bántott nemes tradícióját, melyet kiszorított testvére, a szimbólum. A szimbólum nem dekoráció, a szimbólum a vers testéhez tartozik: az allegória kívülről hozott, kezelhető, körüljárható, és éppen ez adja meg technikai varázsát. A szimbólum együtt születik az él-ménnyel, az allegória intellektuális munka eredménye” (Szerb 1971, 199).

Ez a szembeállítás minden bizonnyal Goethe s a német romantikusok felfogására vezethető vissza, mely örökség még a huszadik század második felére sem veszítette el hatását. „Az allegória tárgyias, a szimbólum tárgyatlan”. Tzvetan Todorov a következőképpen magyarázta e kiinduló állítását: „a szimbólum jelentése természetes, tehát azonnal mindenki számára érthető; az allegóriáé viszont önkényes' konvencióból származik,

tehát csak megtanulás után érthető; [...] a szimbólum hatást fejt ki s csak ennek révén van jelentése; az allegóriának átadható, megtanulható értelme van”. Mivel az „allegóriában a kimondható, a szimbólumban a kimondhatatlan (Unaussprechliche)” nyilvánul meg, „az allegória értelme véges, a szimbólumé végtelen, kimeríthetetlen”. „A szimbólumban maga a jelentett válik jelentővé, a jel két vetülete mintegy egymásba olvad. Az allegóriában viszont a kettő elkülönül egymástól. [...] Az allegória egymásutániság, a szimbólum egyidejűség” (Todorov 1977, 237, 239, 242, 243, 250, 254). Hasonló szembeállítás a zenetudományban is használatos; Carl Dahlhaus is Goethe meghatározását fogadta el, amidőn azt állította: „Egy allegória olyan jelentést közöl, amely bizonyos előfeltételek – esetleg Bach nevének zenei megfejtéséhez a hangok német nevének – ismerete nélkül nem érthető” (Dahlhaus – Eggebrecht 1983, 135). Ebben az összefüggésben talán nem fölösleges arra emlékeztetni, hogy a németben a szimbólumnak „Sinnbild” (jelentő kép) is lehet az elnevezése.

Ha ezúttal a szimbólumnak ezt az értelmezését vesszük alapul – ellentétben a klasszicizmus előtt e szóval jelölt fogalommal vagy a Peirce által a jel tudományba (szemiotikába) bevezetett meghatározással, és eltekintve Paul de Man következtlen szóhasználatától (Kulcsár-Szabó 2007, 166) –, aligha fogadható el fönntartás nélkül az állítás, mely szerint a „*Levelek Iris koszorújából* Babitsának költészete bizonyíthatóan a szimbolizmus vonulatába illik” (Rába 1981, 235). Szerb Antal a maga igazát a kötetben először 1866-ban megjelent *Ballad of Life* és az 1909 márciusában írt, 1910-ben közölt *Két nővér* példájával igazolja. Swinburne költeményében a következő szavak olvashatók:

*Then Fear said: I am Pity that was dead.
And Shame said: I am Sorrow comforted.
And Lust said: I am Love.*

Saját, magától értetődően gyarló fordításomban:

*Akkor szólt a Félelem: én vagyok a Szánalom, mely meghalt.
És szólt a Szégyen: Én vagyok a megvizsgált Bánat.
És szólt a Kéj: Én vagyok a Szeretet.*

Babits versének első és utolsó, azaz ötödik szakasza így végződik:

*S szól néha könnyezve a Vágy: 'Én vagyok a Bánat.'
S szól néha nevetve a Bánat: 'Én vagyok a Vágy.'*

A szövegközöttségnek lényegesen összetettebb megnyilvánulását állapította meg Rába György a *Laodameia* esetében, olyan szakértelemmel, amelynek alighanem csak olyan irodalmár lehet birtokában, aki maga is figyelemre méltó költő: „Mintája és helyenkénti szövegforrása Swinburne *Atalanta in Calydonja* [...], interziaszerűen azonban régi magyar költők (Kölcsey, Berzsenyi, Fábchich) és antik szerzők (Homérosz, Aiszkhülosz, Horatius, Szappho) sorait is művébe építi Babits, sőt Catullus Artémisz-himnuszának szép fordítását egyik 'semichorus'-ául olvashatjuk” (Rába 1983, 60).

Az irodalmi művek hatástörténetének a külföldi olvasók véleménye is részét alkotja. Aurélien Sauvageot, 1923-tól az Eötvös Collegium tanára, a következőképpen jellemezte Babits költészetét: „Állandóan nagyon bonyolult klasszikus metrumokhoz folyamodott és szüntelenül a görög mitológiára utalt. Leconte de Lisle-t, sőt néha Herédiát juttatta eszembe. Művészi csiszoltsága mellett is hiányzott belőle a spontán emóció. Nyilvánvalóan nem ezt nevezték mélyből jövő költészetnek. A kultúra, a mienkével rokon, ugyanazokból a forrásokból táplálkozó klasszikus kultúra tette súlyossá” (Sauvageot 1988, 61-62). A költőnek alighanem többször is szembe kellett kerülnie a Parnasse-ra hivatkozással, mert 1928-ban a következőképpen nyilatkozott, miután beszélgetőtársa azt állította, „hogy sokan a 'magyar Leconte de Lisle'-nek nevezték akkoriban”: „– Sokkal közelebb jár az igazsághoz [...] azoknak a véleménye, akik az én görögségemet Swinburne-ével vetik egybe. Leconte de Lisle

szónokias, hideg, Swinburne lázas, forró. Ehhez érzem magam közelebb” (Babits 1997, 231).

Lőrincz Csongor – Szabó Lőrinc nyomán – Hofmannsthal 1896-ban megjelent, *A külső élet balladája* (*Ballade des äusseren Lebens*) című költeményének ösztönzését mutatta ki az *Esti kérdés* (1909) című költeményben (Lőrincz 2007). Nem vitás, hogy Babits versbeszédére döntő hatást tettek a kései tizenkilencedik század némely költőinek versei, de elsősorban nem német nyelvűek. Teljesen jogos a megállapítás, mely szerint a *Turáni induló* (1908) Richepin *Marches Touraniennes* című költeményének „valóságos átköltése” (Rába 1981, 208), és legtöbb ösztönzést az angol nyelvű lírának néhány képviselője, az általa fordított Tennyson, Poe, Robert Browning, Swinburne és Wilde műveiből merítette. Közülük Swinburne munkásságához azért vonzóthatott különösen, mert az *Atalanta* szerzője hozzá hasonlóan szorosán kapcsolódott a klasszikus ókorhoz – görögül és latinul is írt költeményeket. Talán még az *Esti kérdés* többszörösen összetett, késleltetett mondatfölépítése is köszönhet egyet s mást a Swinburne versbeszédében döntő szerepet játszó hasonló szerkezetek ösztönzésének.

A két költő szemléletének rokonsága arra vezethető vissza, hogy egyikük sem óhajtotta, hogy a múlttal szakítás biztosítsa műveiknek létjogosultságát. Németh G. Béla a *Cigánydalról* (1911) írta, hogy szerzője „az európai cigánymítosz rásugárzásának s a reformkori magyar életkép-émlék föltolulásának egybejátszásával” alakította ki, Rába György pedig *A vakok a hídon* (1913) című költeményről állapította meg, hogy Fábchich József átköltései ösztönözték, „aki Pindaros-fordításainak könyvében verset rombusz alakra, bordalt serleg formájára szedetett” (Rába 1983, 93). Ahogyan Swinburne nem igyekezett szakítani az angol romantikusok örökségével, Babits is Vörösmarty s Arany hagyományát kívánta folytatni. A *Mozgófényképről* (1909) teljes joggal mondható, hogy „rájátszás Arany *A kép-mutogató* című balladája” (Rába 1983, 35), s a *Régi szálloda* (1909) szövegében is indokoltan mutatták ki az *V. László* és a *Híd-avatás* földidézését. Már Horváth János is

észrevette a folytonosságot Arany János és Babits költészete között, és Rába György könyveinek egyik nagy érdeme, hogy sok vers elemzésével sikerült igazolnia ennek a föltevésnek az igazságát.

Bármennyire igaz, hogy az 1910-es években Babits versbeszédében olykor érzékelhető némi közeledés az expresszionizmus-hoz, fontosabbak a szakirodalomnak azok az utalásai, amelyek szerint a disztichonban írt *Május huszonhárom Rákospalotán* (1912) a nenia néven ismert gyászdalra, a *Játszottam a kezével* (1915) zárata Ábrányi Emil *A harmadik gránátos* (1902) című Heine-átköltésére utal, a *Húsvét előtt* (1916) és a *Fortissimo* (1917) Pindarosz verselését idézi föl, és a *Zsoltár férfigangra* (1918) sem szabadvers, hanem „anapesztusokkal szöktetett, meg is nyújtott hét-nyolc lábú jambusai”-val a görög karénekek örökségéhez kapcsolódik (Rába 1981, 404, 479, 505, 521, 531).

Az elmondottak alapján levonható a következtetés, hogy az 1925-ben meghirdetett újklasszicizmus nem fordulat Babits költészetében, de szervesen következik korábbi tevékenységéből. Tagadhatatlan, hogy a háború utáni helyzet kedvezett ennek az iránynak. A „világ soha nem tudta kevésbé, merrefelé is megy” – állította ezekben az években Paul Valéry (Valéry 1931, 179). Európa-szerte döntő hatásúvá vált a visszatérés korábbi írásmódokhoz – nemcsak az irodalomban, hanem a többi művészetben is. Picasso ebben az évtizedben kezdte el korábbi művészek – Louis le Nain, El Greco, Henri Rousseau, Tiziano, Velázquez, Zurbarán, Rembrandt, Poussin, Murillo, Chardin, Goya, Ingres, Delacroix, Puvis de Chavannes, Manet, Degas, Cézanne, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec és mások – alkotásainak átértelmező újraalkotását, azt a tevékenységét, amelyről a párizsi Grand Palais-ben 2008-ban „Picasso és a mesterek” címmel megrendezett kiállítás adott összképet. 1923-ban Kodály a *La Revue Musicale* hasábjain még Bartók munkásságából is a „klasszikusabb”-nak nevezett eszmény alapján igyekezett válogatni – efféle indoklással nevezte „nyugodtabb, tisztultabb” alkotásnak a *Második hegedű-zongoraszonátát az Elsőnél* (Kodály 2007, 2: 440). Babitsnak az ókori

görög-latin művekhez és a Bibliához fordulása azzal is magyarázható, hogy a közös európai örökségben kereste a gyógyírt a nemzeti feszültségekre.

„Egyáltalán mi az a haladás? Középszerű szellemek a saját századukat különbnek hiszik minden előzőnél [...]. Akinek még köze van az Igazsághoz [...], annak először is abból a babonából kell kigyógyulnia, mely szerint [...] modernnek lenni nemcsak hasznos, de dicsőség is; mintha oly biztos lenne, hogy az emberiség folytonosan és egyenes vonalban halad valami Jobb felé.” E szavak leírására (Babits 1978, 2: 230) minden bizonnyal Julien Benda *La trahison des clercs* könyve is készítette Babitsot. A francia könyvől 1928-ban írt hosszabb értekezésében hivatkozik arra, hogy Benda Bergson bölcséletében is az általa elítélt modernség megnyilvánulását látta. Tudhatott a *Le bergsonisme, ou une philosophie de la mobilité* (Paris: Mercure de France, 1912), *Une philosophie pathétique*. (Paris: Cahiers de la quinzaine, 1913) és *Sur le succès du bergsonisme* (Paris: Mercure de France, 1914) című kiadványokról, sőt talán az irodalmi modernséget elítélő *Belphégor* (Paris: Émile-Paul, 1918) című kötetéről is. „A romantikával, intuícióval és egyénnel szemben Benda a klasszicizmus, az ész és az egyetemes, a hagyomány, a rend és a tekintély hirdetője volt” (Compagnon 2005, 300). „Nem tesz különbségeket; minden fát fölőlet, s ez nagyon árt tételének” – ahogyan Gide jellemezte kortársát (Gide 1997, 1007).

Más ösztönzésekre is lehet gondolni. „A haladásba vetett hit a lusták tantétele” (Baudelaire 1964, 411). Babits föltehetően ismerte a *Les Fleurs du Mal* költőjének efféle kijelentéseit, sőt talán arról is tudott, hogy Proust gúnyos színben tüntette föl regényében Madame de Cambremer-Legrandin-t, amiért e fiatalasszony azt képzelte, hogy a művészet, „a zene egyetlen vonalon halad előre, így Debussy még Wagnernél is előbbre van” (Proust 1988, 3: 210).

„Amit gyűlölünk, azt most sajnáljuk és visszasírjuk” – írta Babits 1939 elején (Babits 1939, 18). Ez a megállapítás kétségkívül kiábrándulást sugalmaz az 1918 szeptemberében Babits, Jászi és Szabó Ervin által az Európa Lovagjai nevű társaság

nevében készített kiáltványban körvonalazott, nemzetek fölötti eszményhez képest (Babits 1978, 1: 541-544). Babits már 1919-ben eltávolodott az ebben a szövegben megfogalmazottaktól. Hihetőleg megértőbb lett a politikai konzervativizmus iránt is, noha tudomásom szerint legalábbis egyelőre nem lehet tudni, milyen volt viszonya Bethlen István kormányával. Mindaddig, amíg nem kerül elő olyan bizonyíték, amely hitelesítené a föltevést, mely szerint „elvi meggyőződése is arra készítette, hogy visszautasítsa Tormay Cécile kettős ajánlatát: a kultuszminiszter kezdeményeként az egyetemi katedrát és a *Napkelet* főszerkesztését” (Rába 1983, 209), nem lehetünk bizonyosak abban, miként is ítélte meg Klebelsberg művelődéspolitikáját.

Annyi bizonyos, hogy 1920 után az avantgárdhoz még kevesebb köze lehetett, mint a tízes években. Számomra nem igazán meggyőző az érvelés, mely „valósággal dadaista szóköltészet”-et tulajdonít az *Egyfajta kultúrájának* (1927) (Rába 1983, 216).

„Pénztár” és „rátz nép”: van értelem ebben?

Semmi.

De mindig lehet

beletenni

költő módján, ki rímet összefűz. –

Hisz minden összefügg,

manap kivált,

mikor Belgrádot és Indiát

egyetlen vasháló kötözi

– s benne téged is: mit tehetsz ellene? –

Lehetne *Az európai irodalom történetének* bevezetésére hivatkozni, mely szerint: „A Dada-féle romantikus kísérletek: meddő álmok” (Babits é. n., 13), de hitelesebb arra emlékeztetni, hogy a dadaizmus nem szavak betűinek megfordítását jelenti. „Tantaris”, éneкли Isolde, „Falparsí”, éneкли Kundry, ám Richard Wagner aligha hozható összefüggésbe a Dadával, mely a nyelv megsemmisítésére, a művészet megszüntetésére törekedett. Beckettnek talán volt köze ehhez a törekvéshez, Babitsnak aligha.

1920 után írt versei egyértelműen a korábbi költészetre rájátszás jegyében készültek.

*Nem előre kell nézni a magyarnak:
A régi erkölcs jobb volt, régi mód,
Régi szavak, régi ész, régi oltár.*

– olvasható *A jobbak elmaradnak* (1922) című költeményben. Sokszor régies műfaj idéződik fel, mint az *Eklogában* (1925) vagy a „históriás ének” alcímű *Imre hercegen* (1929). A sorok gyakran azonos ríműek – szélső példa erre a *Hús-szigetek a kőtengerben* (1925) tizenhét soros végkicsengése vagy akár a *Mint a kutya silány házában...* (1930). A korai időszakban Babits inkább csak közöletlen versekben folyamodott az appozícióhoz – „maradj, Remény, te vén család!” – olvasható a *Reggeli szél* (1909) című költeményben –, a későbbi időszak versbeszédére viszont már rányomja a bélyegét ennek a régies alakzatnak ismételt használata. Bizonyítékként a *Mint különös hírmondó...* (1930), az 1932-ben keletkezett alkotások közül a *Verses napló*, *Az Isten és az ördög...*, a *Dobszó s a Karácsonyi ének*, a későbbiek sorából *A meglódult naptár* (1936), a hátrahagyottakból a *Mi van veled ember?...* (1932?) említhető. Az *Ősz és tavasz között* (1935) haláltáncénekekre, jeremiádokra, virágénekekre játszik rá, a *Balázsolás* (1937) könyörgésként, fohászként, litániaként is olvasható. A *Mint különös hírmondó...* a hexameter hangzatemlékét idézi föl, s a *Jónás könyve* régies, sőt már-már latinus mondatszerkesztéshez is folyamodik:

*[...] és fölkele Jónás, hogy szaladna,
[...]
Az Ur pedig len készített vala
Jónásnak egy hatalmas cethalat
S elküldte tátott szájjal hogy benyelné,*

Az avantgárd a művészet lényegének a megváltoztatására törekedett. Babitstól egész pályafutása során távol állt efféle szán-

dék. Az úgynevezett modernnek túlnyomó többsége úgy vélte, a tegnap művészete már nem igazi művészet. Ez a szemlélet nem állt összhangban azzal, amit a költő egyik értő méltatója „Babits konzervatív liberális világképének” nevezett (Németh 1987, 5). A *Csak posta voltál* (1932) zárzata:

*Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy
magad is, kit a holtak lépte vet.*

olyan költőnek az önértelmezése, aki nemzetközi kánon szerves részeként fogta föl a magyar irodalmat. „A törekvés arra, hogy azt, amit az ember maga alkotott, beágyazza a másutt létrehozottba, arra készítette, hogy összehasonlítsa, mérlegelje mindazt, amit ismeretei alapján összegyűjtött. Utánozta azt, ami jobbnak látszott, sőt megpróbált ugyanazokkal az eljárásokkal még jobbat előállítani.” Így jellemezte Babitsot egy francia kortársa (Sauvageot 1988, 209). *Az európai irodalom története* s a *Jónás könyve* szerzője fönntartással élt a semmiből világot teremtő művész romantikus eszményével szemben. Életműve arra készítheti olvasóját, hogy mérlegelje azt, amit Antoine Compagnon „az evolúció dogmájának” nevezett (Compagnon 1990, 171), s ezáltal az eddiginél árnyaltabb képet alkosson magának irodalom és modernség viszonyáról.

HIVATKOZÁSOK

- Babits Mihály (1939) *Keresztülkasul az életemen*. Budapest: Nyugat.
Babits Mihály (1978) *Esszék, tanulmányok*. Összegyűjtötte, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi.
Babits Mihály (1997) „*Itt a halk és komoly beszéd ideje*”: *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*. Celldömölk: Pauz – Westermann.
Babits Mihály (é. n.) *Az európai irodalom története*. Budapest: Nyugat.
Baudelaire, Charles (1964) *L'Art romantique, suivi de Fusées, Mon coeur mis à nu et Pauvre Belgique*. Présentation d'Hervé Falcou. Julliard.
Baudelaire, Charles (1971) *Écrits sur l'art*. Édition selon l'ordre chronologique établie, présentée et annotée par Yves Florenne. Paris: Le livre de poche.

- Compagnon, Antoine (1990) *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
- Compagnon, Antoine (2005) *Les antimodernes de Joseph Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard.
- Dahlhaus, Carl – Hans Heinrich Eggebrecht (1983) *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- De Man, Paul (1983) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd ed., revised. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gide, André (1997) *Journal II 1926-1950*. Édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- James, William (1952) *The Principles of Psychology*. Chicago, IL: Encyclopaedia Britannica.
- James, William (1991) *Pragmatism*. Buffalo, NY: Prometheus Books.
- Kodály Zoltán (2007) *Visszatekintés: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum.
- Kosztolányi Dezső (1916) *Tinta*. Gyoma: Kner Izidor.
- Kulcsár-Szabó Zoltán (2007) *Metapoétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Budapest – Pozsony: Kalligram.
- Lőrincz Csongor (2007) „A 'szó' médiuma az esztétizmusban”, in Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.) *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Budapest: Gondolat, 723–737.
- Németh G. Béla (1987) *Babits, a szabadító*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Proust, Marcel (1988) *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Rába György (1981) *Babits Mihály költészete 1903–1920*. Budapest: Szépirodalmi.
- Rába György (1983) *Babits Mihály*. Budapest: Gondolat.
- Sauvageot, Aurélien (1988) *Souvenirs de ma vie hongroise*. Budapest: Corvina.
- Szerb Antal (1971) *Gondolatok a könyvtárban*. Budapest: Magvető.
- Taruskin, Richard (2005) *The Oxford History of Western Music. Vol. 4: The Early Twentieth Century*. Oxford–New York, NY: Oxford University Press.
- Todorov, Tzvetan (1977) *Théories du symbole*. Paris: Seuil.
- Valéry, Paul (1931) *Regards sur le monde actuel*. Paris: Stock.

Esszéírás és irodalomtörténet

*Ein Zeichen sind wir, deutingslos,
Schmerzlos sind wir, und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.*
(Hölderlin: *Mnemosyne*)

1. Az irodalmár önazonossága

Köztudomású, hogy a két világháború között megjelent irodalomtörténetek közül Szerb Antal és Babits Mihály munkája hatott legerősebben a magyar olvasóközönség ízlésére. Olyan szerzőként vállalkoztak a magyar, illetve európai irodalom történetének összefoglalására, aki elsősorban nem értekezőnek tekint magát. Babits esetében ez magától értetődőnek számított, de Szerb is az ő példáját követte. „Kellemetlen, ha azt mondják nekem, irodalomtörténész vagyok – jelentette ki 1943-ban. – Én író vagyok, akinek a témája átmenetileg az irodalomtörténet volt” (Szerb 2001, 280). Babits is érzekelte ezt a különbséget, amikor még Szerb Antal munkájának csak egy részletét ismerte: „Ez a mű inkább intuitív, mint tudóshajlamú szerzőre vall” (Poszler 1973, 147). E szavak abból a véleményből származnak, amelynek alapján Szerb megnyert egy pályázatot, s hozzálátott munkája egészének kidolgozásához.

Szerb Antal igen korán, már 1918-ban olvasta Walter Pater *A reneszánsz* címmel kiadott előadásait (Szerb 2001, 41). Nagy hatást tett rá az angol szerző esszéírása, mint ahogyan Pater tanítványának, Oscar Wilde-nak hasonló műfajú szövegei is

különösen vonzották. Közülük a legismertebbnek ez a jellemző címe: *A kritikus mint művész* (Szerb 1980, 728). Noha később szellemtudományi elvek alapján igyekezett megírni magyar irodalomtörténetét, az utókor joggal állapította meg, hogy „következetlenül alkalmazta saját szempontjait”, s ezért „szigorúan megkomponált szellemtörténész szintézise sok esetben pompás portrék sorává esik szét” (Poszler 1973, 208, 155). Az a minősítés, melyet Szerb életművének legrészletesebb földolgozásában az 1941-ben kiadott világirodalom-történetről találhat az olvasó, a *Magyar irodalomtörténetre* is vonatkozhat: „nem erős oldala az elmélet” (Poszler 1973, 370). Szerb Antal is a következő jellemzést fogalmazta meg saját magáról 1924-ben: „éreztem iszonyodásomat minden absztrakt és messzire elvezető spekulációtól” (Szerb 2001, 220).

Az esszé írásmódjának s az irodalomtörténetnek szerencsés egyeztetése okozza, hogy nemzedékek nevelődtek a *Magyar irodalomtörténeten*. E sorok írója is nyilvánvalóan a hatása alá került fiatal éveiben, s számára ezért nehéz higgadtan szólni róla. Egyetlen példára hivatkozva: máig sem tudja eldönteni, valóban eredetibbnek mondhatók-e Balassi istenes versei a szerelmi költészeténél, vagy csak arról lehet szó, hogy nem tud eltávolodni Szerb véleményétől.

1930 júniusában Marosvécsen határozták el az *Erdélyi Helikon* című folyóirat munkatársai egy olyan munka megírására ösztönző pályázat kiírását, melynek célját Makkai Sándor utólag így határozta meg: „Bontakozzék ki belőle a magyar irodalom és a világszellem kölcsönhatása, de éles körvonalakban emelkedjék ki a műben a magyar zseni minden más néptől különböző sajátossága” (Szerb 1935, 5). Az egész munka tervezetét, a bevezetést és kijelölt fejezeteket kellett elkészíteni. 1932 augusztusában ugyancsak Kemény János báró marosvécsi birtokán született meg a döntés, amelynek alapján a tizenegy beérkezett pályamű közül az „Invitis nubibus” jellegűnek a benyújtója kapta a megbízást. A munka két kötetben 1934-ben jelent meg, majd a következő évben átdolgozott alakban került a piacra.

A szerzőről az egykori közönség a mainál lényegesen kevesebbet tudhatott, s ezt óhatatlanul is figyelembe kell venni a munka hatástörténetének a mérlegelésekor. A fél évszázadnál is később kiadott naplóföljegyzésekben nyomon követhető az a küzdelem, amelyet Szerb Antal saját maga hovátartozásával, önazonosságával folytatott. 1915-ben cserkészként a „hazaszeretet”-et a lelkiismeret-vizsgálat lényeges részeként tartotta számon, 1919 után viszont a megváltozott politikai helyzet hatására így fogalmazott: „A valaki mivoltom adva van, zsidó vagyok. Az öntudatom adva van, mert ember is vagyok; ha az öntudatom valaki mivoltomra ráeszmél, akkor már csak egy igazság van, egy harcos igazság: hogy én zsidó vagyok, egy a választott népből, a népem ellenségei az én ellenségeim, a népemnek megtagadói engemet tagadnak meg és gyűlölnöm kell őket a szükség-szerűség egész gyűlöletével, mely nem kérdez miértet.” Két évvel később egy zsidó származású, költőként és értekezőként ismert pap tanár példája tett döntő hatást szemléletének átalakulására: „nagyon megszívleendő Sík t. úr tanácsa: keresni katolikus emberek társaságát (nem »faj-keresztények« stb., hanem pozitív vallásosságú katolikusokét)”, majd más vonatkozásban is átértékelte önazonosságát: „A magyarság és az én magyar-mivoltom újra élménnyé vált”. 1924-ben papírra vetett sorai azt tanúsítják, hogy már eltávolodott a vallástól, élete „egészen ellentétes irányban halad, mint a katolicizmus”, miközben más vonatkozásban is bírálattal illette korábbi felfogását: „zsidó üldözési mániám elmúlt, és teljesen a túlsó oldalra valónak tudom érezni magam” (Szerb 2001, 12, 93, 100, 135, 210, 217). A naplójegyzetek alapján arra lehet gondolni, körülbelül a legutóbbi idézetekből kikövetkeztethető távlatból írta meg a *Magyar irodalomtörténetet*. Elképzelhető, hogy később, a zsidótörvények árnyékában ismét át kellett értékelnie saját helyét a magyar társadalomban, de egyetlen ilyen vonatkozású vallomása maradt fenn 1942-ből: „A zsidóknak nincs joguk ahhoz, hogy kommunisták legyenek, mert faji ressentimentjüket vetítik álságos módon a proletariátus kérdésébe. Nem azért akarnak viláforradalmat, hogy az alsó osztályoknak jobb legyen, hanem azért, hogy megszűnjék

a különbség zsidó és nem-zsidó között. Tisztátlanok a motívumok. [...] Megtaláltam a definíciómát: magyar anyanyelvű zsidó vagyok” (Szerb 2001, 279).

E legutóbbi megnyilatkozás utólagos a *Magyar irodalomtörténethez* képest, és így aligha segítheti annak értelmezését, de az nem tagadható, hogy az önazonossággal folytatott küzdelem nyomát érezni lehet e munkának némely kiszólásként felfogható részletében, például Zrínyi méltatásában, melynek sarkalatos tétele szerint „az ember nemzetiségét nem a vér határozza meg, hanem az elszánás” (Szerb 1935, 132). Az is észrevehető a mű szövegében, hogy szerzőjére mély hatást tettek a tízes-húszas évek fordulójának tapasztalatai. Következtetése egyrészt teljes joggal hívta föl a figyelmet magyarság és zsidóság viszonyának történeti változékonyságára, másfelől viszont hihetetlenül merev szembeállítást tartalmazott: „A XX. század elején a magyarság és a zsidóság áthidalhatatlan különbségei a fejlődés szempontjából áldásosnak mutatkoztak. A magyar eleve tisztel mindent, ami régi, azért mert régi – a zsidó eleve tisztel mindent, ami új, azért, mert új. A kétfelé húzó életritmus a XX. század elején szerencsés fázisban találkozott össze, kölcsönösen kiegészítette egymást helyes tempóvá. Később a különbség mindkét fajtára bénítólag hatott” (Szerb 1935, 428).

2. Célelvűség

A *Magyar irodalomtörténet* három alfejezetre tagolódo bevezetésének kiinduló föltevése így fogalmazza át a pályamunkával szemben támasztott igényt: „Magyarnak lenni ma nem állami hovátartozást jelent, hanem az érzésnek és gondolatnak egy specifikus módját, ami ezer év értékeiből szűródött le” (Szerb 1935, 7). Szerb arra törekedett, hogy ne írók történetét írja meg. Azt hangoztatta, hogy az irodalomtudománynak „az igazi területe a Nem-én, a személyfölötti” (Szerb 1935, 10). Eszmékben és formákban kereste a személyfölöttit, és az eszme- és

stílustörténet együttesét nevezte szellemtörténetnek. Utólag nemcsak e célkitűzés és a megvalósulás közötti különbség, sőt talán ellentét állapítható meg – munkája nem annyira szakít az alkotói arcképrajzolás hagyományával, mint inkább folytonosságot képvisel ehhez az örökséghez képest –, de az alapföltevés is vitatható, mely szerint az irodalmi mű valamely eszmét fejez ki. Figyelmet érdemel viszont az, hogy az irodalomszociológia szempontjait igyekezett érvényre juttatni, még akkor is, ha ez olykor együtt járt azzal a leegyszerűsítő föltevessel, mely szerint az ízlés történetét az osztályok életformájára lehet visszavezetni. Tanárai közül Horváth Jánoshoz és Thienemann Tivadarhoz hasonlóan szerző, szöveg és közönség hármasságában gondolkodott. „Szellemtörténet, irodalomszociológia és lélektani elemzés” célja vezette (Szerb 1935, 13).

Jellemző módon már a bevezetés első alfejezetében Babitsra hivatkozott. Az ő szemléletének lényeges vonása volt az örök értékeknek a föltelezése. Hasonló szellemben állította Szerb, hogy „a legmélyebben emberi, a lelki realitás, múlhatatlan” (Szerb 1935, 13). Az is Babits véleményével rokon, hogy „a keresztény-európai kultúra” (Szerb 1935, 14) egységének a jegyében igyekezett mérlegelni a magyar irodalmat. Abból kiindulva, hogy „nálunk mindig a leginkább európaiak voltak a leginkább magyarok”, a Nyugathoz igazodást fogadta el irányadónak. Nehéz volna tagadni, hogy e megközelítés összefüggésbe hozható a Trianon utáni Magyarország helyzetével, és bizonyos mértékig olyan nézettel is, mely szerint a magyar művelődést Európa nyugati felének a legjobb teljesítményeihez kell mérni. Szent István a Nyugathoz csatolta a magyarságot, melynek „arculatát azóta is az európai szellemben való intenzív részvétel különböztette meg leginkább a környező szláv népektől, melyek Kelet felé fordultak; és a nyugati orientáció szellemi ereje tette úrrá a magyarságot a szomszédok fölött” (Szerb 1935, 16). Megkockáztatható az állítás, hogy e tétel inkább van összhangban Babits európai irodalomtörténetével, mint nemcsak Németh László, de akár Bartók Béla nézeteivel.

Nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy némi párhuzam Szerb és Kosztolányi felfogása között is vonható, bár ebben a vonatkozásban szigorú megszorításhoz kell folyamodni. A *Magyar irodalomtörténet* egyik alapgondolata szerint „nem a költő teremti a nyelvet, hanem a nyelv a költőt” (Szerb 1935, 36). Ez a föltevés a kiindulópontja annak a gondolatmenetnek, mely szoros kapcsolatot látta a latin s magyar nyelvű középkor, sőt a középkor és a reneszánsz között. Szerb mindazonáltal Kosztolányinál sokkal kevésbé mélyen érzekelte a költői alkotás nyelvi lényegét. Csakis ezzel magyarázható, hogy ellentmondást tételezett föl ott, ahol éppen következetességet észlelhetett volna. „Különös és nehezen érthető ellentmondás, hogy a nyelvkezelés titkainak ez a mestere újabban a nyelvtisztító purizmus művészetellenes laposságainak a hívéül szegődött” (Szerb 1935, 480). E Kosztolányira vonatkozó minősítés megfogalmazója a nyelvet eszmék hordozójának, azaz végső soron eszköznek tekintette. Ezért tisztelte Aldous Huxley-t „a modern angol próza legnagyobb mestere”-ként, s tette a következő nyilatkozatot Joyce-ról 1941-ben: „halottakról jót, vagy semmit. Most már talán sohasem szabad bevallani, hogy blöff volt az egész” (Szerb 1980, 812, 817).

Pontosan látta, hogy az irodalom fogalma változott az idők során, és kezdeményező lépést tett a kitágítása irányában – jól tudván, hogy ezáltal korábbi felfogáshoz tér vissza –, de a régebbi és újabb századok örökségének számbavételekor olyan szembeállításra folyamodott, amelynek fogalmi tisztázását elmulasztotta: „A régiség tárgyalásánál be fogjuk vonni a nem tisztán szépirodalmi anyagot is [...]. De a XVIII. század közepétől kezdve, amennyire lehet, csak a szépirodalommal fogunk foglalkozni” (Szerb 1935, 17). A négy fejlődési szakasz – az egyházi, főúri, nemesi és polgári irodalom kora – egyértelmű célelvet sugall. A korabeli magyar irodalomtörténetek közül Farkas Gyuláé és Féja Gézáé is hasonló arányban foglalja az 1800 előtti időszakot. A különbség abban rejlik, hogy ők mindketten hosszabban méltatják a kereszténység előtti örökséget. Szerb Babits véleményét visszhangozza, amidőn így fogalmaz:

„A magyar kultúra születése egybeesik a kereszténység felvételével. [...] A magyar kultúra eredendően keresztényi kultúra, mint az egyház legidősebb leányáé, a franciáé, és nem »megtért« kultúra, mint a germán népeké” (Szerb 1935, 23-24).

A célelv biztosítja a kifejtés vonalszerűségét. Az értekező sokszor elbeszélő is, ki az éppen szóba hozott jelenségek minősítését gyakran egészíti ki előreutalással, annak jelzésével, milyen későbbi fejleményeket készítenek elő. Ennek fényében megkülönböztetett figyelmet, sőt kifejezetten elismerést érdemel, hogy Szerb nem hallgat olyan folyamatokról, amelyek keresztetik a célelv érvényesülését. „Az emberek nagy többsége úgy van megalkotva, hogy szereti a reakciót” (Szerb 1935, 225). E súlyos, szomorú történeti tapasztalatokat is sejtető kijelentést a történeti kifejtésben számos részlet igazolja. Időről időre szó esik megtorpanásról, kezdeményezések elakadásáról, sőt kudarcáról. A tizenkilencedik század elejéről szóló részben például azt állítja, hogy „a magyar irodalom teljes Európa-közelsége, amiről Kazinczy ábrándozott, nem következett be, hanem ellenkezőleg, egy fokozott tudatos izoláció, az öncélúság elszigeteltsége” (Szerb 1935, 236). E sommásnak ható ítélet mindazonáltal nem eredményezi haladásnak és maradiságnak a későbbi marxista vagy annak mondott szembeállítását: a pallérozott mű nem okvetlenül sikeresebb a parlaginál az utókor számára. Szerb sokkal tisztábban látja az *Etelka* jelentőségét, mint némely későbbi értekező, Gvadányi legfontosabb alkotását pedig így jellemzi: „a konzervatív generális műve máig sem avult el, holott a korabeli avantgarde írókat nem lehet tudományos apparátus nélkül olvasni” (Szerb 1935, 210). Talán Petőfi s Arany is hasonlóan vélekedhetett.

3. Értékelés

A *Magyar irodalomtörténet* értékítéletei mellékesnek, már-már odavetettnek látszó mondatokban találhatók, de valójában nagyon súlyosak. „A magyar költészetben a két legnagyobb költő,

Vörösmarty és Ady, volt leginkább a halál rokona” (Szerb 1935, 296). Ez a mondat más költők műveinek azt a minősítését is magában rejt, melyet 1930-ban a *Minerva-könyvtárban* közreadott *Vörösmarty-tanulmányok* bevezetése így körvonalazott: „Bonyolultságok, meghasonlottságok, különös lélekkutak, a gyötrően finommá lett ember belső végzetei revelálódnak előttünk, világok, melyek csak a XX. században tudatosodtak, nekünk mindennél fontosabb világok, melyeket hiába keressünk Arany vagy Petőfi verseiben” (Szerb 1971, 357). A magyar romantika legnagyobb költőjének műveit Szerb később is következetesen a magyar irodalom egyik csúcsaként méltatta – 1940-ben a következő szavakkal zárta róluk készített összefoglalását: „képelete révén sosem fog elavulni, amíg csak magyarul olvasnak és beszélnek” (Szerb 1948, 120).

A Vörösmarty tevékenységét méltató fejezet töretlen egységével szöges ellentétben áll Ady életművének következtelen bemutatása. A minősítések egy része bizonyítatlan kinyilatkoztatásként hat. „A nemzedék többi íróját is Ady Endre magyarázza meg.” Ez a kiindulópont, valamint annak hangoztatása, hogy Ady „a magyar irodalom legtudatosabb költője volt”, nehezen összeegyeztethető a versek érdemi jellemzésével, melynek lényegét a következő szavak alkotják: „verseinek egy része vezércikk [...]. Nem volt kritikája önmagával szemben” (Szerb 1935, 449, 455, 452).

Magától értetődik, hogy ma sokkal többet tudunk a magyar irodalomról – a nagykorúsi évek lírájáról alig esik szó Arany János tevékenységének méltatásakor, Gyulai Pál kisregénye csak lábjegyzeti felsorolásban szerepel, Rákosi Jenő tanulmánya, *A tragikum* még ott sem, Ungvárnémeti Tóth László, Asbóth János vagy Petelei István szóba sem kerül –, de talán azt is érdemes észrevenni, hogy némely kezdeményezései máig visszhangtalanok maradtak. Méltányolta Vörösmarty „kevésé ismert, felfedezésre váró, nagyszerű” novelláinak groteszk humorát (Szerb 1935, 299).

Amennyiben egyetlen szerző készít mérleget évszázadok irodalmáról, egyes fejezetekben óhatatlanul is arra kényszerül,

hogy átvegye valamely elődjének némely ítéletét. A Vörösmartyról írt fejezetben Babits, Kemény Zsigmond méltatásában Péterfy és Prohászka Lajos szelleme kísért. Előfordul, hogy a mástól meg gondolás nélkül átvett fogalom torzítást eredményez a műértelmezésben. „Az Ember Tragédiája a nemzeti klasszicizmus utolsó nagy állomása” (Szerb 1935, 388). E nyitó mondat annyira félrevezető, hogy az olvasó később már aligha lepődik meg azon, hogy a római jelenet szintézisnek minősül a két korábbi szintézise, illetve ellentézise után. A kölcsönzött szempont itt nem megvilágítja, inkább elföldi a művet.

Noha túlzás volna azt állítani, hogy Szerb elfogulatlanul értékel – a kódexirodalmat például lényegesen többre becsüli a hitvitázó műveknél, és túlzott egyszerűsítéshez folyamodva jelenti ki, hogy amikor „a doctrinaire idealista II. József személyében a trónra lép, az országra rászabadul a Felvilágosodás minden áldása és átka” (Szerb 1935, 103) –, érdemes megjegyezni, mennyire sokoldalú a szakirodalmi tájékozódása: Szekfű Gyulától Szabó Dezsőig, Alexander Bernáttól Laczkó Gézáig, Mályusz Elemértől Szabolcsi Bencéig, Zolnai Bélától Németh Lászlóig, Farkas Gyulától Barta Jánosig a legkülönbözőbb irányú értekezőkre támaszkodik.

Ha összegezni kell a *Magyar irodalomtörténet* értékét, két erősségre lehet utalni. Olykor kifejezetten a nehézkessé tartott olvasmányokra irányítja a figyelmet. Kiragadott példaként a következő szavakat idézném: „Még a formában legjobbaink, Balassa vagy Gyöngyösi sem ismerik a tömör kifejezést. Egyedül Zrinyi az, aki nem beszél feleslegesen. Az igazi művész a kompozíción ismerszik meg, és éppen ebben a tömörségben, az érződő, célra siető akaratban, a stílus férfi-erényeiben, Zrinyi magasan felette áll nemcsak elődeinek és kortársainak, hanem a későbbi epikusoknak is, egészen Arany Jánosig” (Szerb 1935, 138). A másik erény annak szüntelen érzékeltetése, hogy a magyar művelődést a nyugat-európainak a legmagasabb szintjéhez kell mérni. „Mint államférfi talán Saint-Simon-ra emlékeztet. [...] Mint temperamentum Montaigne-nyel rokon” – írja Bethlen Miklósról, s mindkét minősítését érvelés

követi (Szerb 1935, 159). Előfordul, hogy az összehasonlítás magyarul írott művek megemelésére szolgál, de az is, hogy megkésettiségre figyelmeztet. „Az új írók, akiket Krúdy megelőzött, Giraudoux vagy Virginia Woolf, összevissza keverik az időrendet, egy napba belefér az ember egész múltja, és egy ember élete évszázadokig tart néha.” Ezután a fölértékelés után néhány lappal következik a *Nyugat* című folyóiratnak meglehetősen óvatos, egyáltalán nem indokolhatóan, de hihetőleg nagyon is szigorú minősítése: „talán az is túlzás, hogy megtalálta a kapcsolatot az aktuális nyugati irodalmi áramlatokkal, eleven Európával, azoknak csak egy kis részével volt érintkezése, azokkal, amelyek éppen az elavulás pillanatában voltak” (Szerb 1935, 443, 446).

Mekkora lehet a magyarok hozzájárulása az európai irodalomhoz? Ez a kérdés fogalmazódhat meg Szerb munkájának olvasójában. Nyilvánvalóan tudott arról, hogy Babits Mihály éppen erre keresett választ, hiszen az általa olyannyira tisztelt szerző európai irodalomtörténetének első fele éppen a *Magyar irodalomtörténet*tel egy időben került a közönség elé. Bizonyára voltak olyanok, akik együtt olvasták e két munkát, s fölismerték, mennyire hasonló szempontokat érvényesítettek az értékelésben. Szerb kiinduló föltevése, mely szerint „a magyar irodalom az európai irodalom miniatűr mása” (Szerb 1935, 16), tökéletes összhangban állt Babits munkájának alap gondolatával. A fiatalabb szerző az összehasonlító irodalomtörténetre hivatkozott, amidőn munkáját a módszerre vonatkozó fejtegetéssel indította, s az idősebb pályatárs lényegében ennek a tudományágnak az igényeit kívánta teljesíteni legterjedelmesebb értekező munkájának elkészítésekor.

4. A világirodalom fogalma

Mi indokolja a különböző irodalmak együttes, összehasonlító vizsgálatát? Ennek a kérdésnek a fölvetésekor Babits arra hivat-

kozott, hogy az ő korában a nemzeti irodalmak egyre távolodtak a közös örökségtől. „A világirodalom egységes, összefüggő folyamat, egyetlen hatalmas vérkeringés” – írta bevezetőjében. „Mikor Goethe először észrevette, és nevet adott neki, már réges-régen létezett: mert sokkal régibb, mint a nemzeti irodalmak” (Babits é. n., 5). Az 1930-as években e kijelentésnek nyilvánvaló politikai mellékjelentései lehettek, melyekre Babits külön is fölhívta olvasójának a figyelmét: „A világirodalomnak, mint egy hagyományos egységnek, képét megrajzolni, egyáltalán nem modern feladat. Aki ma erre vállalkozik, tisztában kell lennie azzal, hogy törekvése konzervatív, sőt reakciós. Az európai hagyomány ereje egyre csökken, a nemzetek szellemi téren is ellenségek módjában akarnak farkasszemet nézni, irodalmi kultúránk a fölbomlás tüneteit mutatja” (Babits é. n., 7).

Egyszerűsítés volna azt állítani, hogy a nemzeti s világirodalom megkülönböztetésekor Babits nem vette tekintetbe az Európán kívüli világ kultúráját. Sosem tagadta, hogy más földrészeken is jöttek létre nagy művészi értékű alkotások, ám ezeket jobbra nemzeti irodalmak megnyilvánulásainak tekintette. Hangsúlyozta, hogy a világirodalom nem Európában jött létre, és mindenképpen kiterjedt a világnak nem európai részeire. Nem földrajzi szempontot érvényesített, amidőn arra hivatkozott, hogy több olvasónak lehetnek közvetlen élményei Dante, Shakespeare vagy Goethe műveiről, mint más földrészek költészetéről. Noha európai nézőpontja a huszonegyedik század távlatából már indokolatlannak és szűkösnek látszhat, nem szabad feledni, hogy a maga korában inkább kivételesnek, mintsem megszokottnak számított az a felfogás, hogy az irodalom nemzetközi jelenség. Ízlése „katolikus” volt a szó eredeti értelmében, és a vidékiesség elleni támadása Ford Madox Ford, Ezra Pound és T. S. Eliot, Valéry Larbaud vagy Ernst Robert Curtius hasonló tevéységével állítható párhuzamba. Afféle elképzelt gyűjtemény örénekképzelte magát, aki a műveket megfosztja helyi jellegüktől és eredeti feladatköruktől.

A helyi s egyetemes értékek szembeállítása *Az európai irodalom történetének* legfontosabb alapelvei közé sorolható.

„Igazában nemzeti esemény ez inkább, mint világirodalmi – állapította meg az *Hernani* bemutatójáról – [...] ami szabadságot ez a győzelem hozott, az a francia nyelv határain kívül alig jelentett volna már sokat” (Babits é. n., 498). A Babits által elképzelt világirodalomnak az elsajátítás, az áthasonítás a fő mozgatója. Pál apostol azért fontosabb ennek az eszménynek a szempontjából, mint Mózes, mert római polgárként a héber kultúrából merített ösztönzést és a görög nyelvet használta. A világirodalom kezdettől fogva sokféle kultúra összeegyeztetését igényelte. Ezt a távlatot Babits már az ókor esetében is érvényesítette, pusztán vidékiesnek, időben s térben helyhez kötöttnek minősítvén azokat, akikből hiányzott a kíváncsiság más kultúrák iránt: „A nagy római irodalmat nem ezek a »nemzeti szellemek« teremtették meg, nem ezek az »igazi rómaiak«, akik elzárkózva minden idegentől, türelmetlen és tősgyökeres honi kulturát kívántak.” A latin irodalomból az vált világirodalom-má, aminek „dicsősége olyan írók nevéhez fűződik, akik az idegen, görög szellem legnagyobb avatottjai és terjesztői voltak” (Babits é. n., 82).

Babits kultúraszemléletét szokás T. S. Eliotéhoz hasonlítani. Noha az amerikai születésű költő neve nem fordul elő *Az európai irodalom történetében*, tagadhatatlan, hogy létezik rokonság a magyar szerző némely megállapításai és a *Tradition and Individual Talent* (1919) című eszmefuttatásban megfogalmazott néhány sarkalatos észrevétel között. A magyar költő felfogásához nyilvánvalóan elég közel állt a hagyománynak a következő meghatározása: „Elsősorban történeti érzéket jelent, [...] annak érzékelését, hogy a múlt nemcsak múlt, de jelen is. A történeti érzék arra készlet, hogy valaki ne kizárólag a saját nemzedékének megtestesítőjeként írjon, hanem annak érzése is eltöltse, hogy Homérosztól kezdve az egész irodalom s ezen belül a saját országának irodalma is egyidőben létezik és egyidejű rendet alkot. [...] Egy új mű megalkotásakor egyidejűleg minden korábbi művel történik valami. A már létező műalkotások eszményi rendet alkotnak, amely módosul az új (valóban új) mű megjelenésekor” (Eliot 1960, 49–50).

Mindkét értekező szemléletet úgy vélte, hogy az európai örökség az egész emberiség számára hozzáférhetőnek bizonyulhat, szemben a korlátozottabb érvényű nemzeti irodalmakkal. Kettejük közül Babits talán még erősebben elkötelezte magát az európaiság mellett. Noha Eliot nem érdeklődött olyan erősen a Távols-Kelet irodalma iránt, mint Ezra Pound vagy akár Kosztolányi Dezső, a *The Waste Land* indiai idézettel végződik. Egyes alkalmakkor Babits is tett utalást az ázsiai kultúrákra – a „novella” műfajának bevezetésekor említette a *Pancsatantrát* és az *Ezeregyéjt* –, de lényegében magától értetődőnek fogadta el, hogy a világirodalom azonos az európaival, görög földön született, a latin nyelv használóinak, a keresztény középkornak és a latinnal rokon nyelvek művelőinek köszönhetette továbbélését. Igaz, elismerte, hogy később más nyelvi közösségek is csatlakoztak e hagyományhoz – csakis így keríthetett sort az anyanyelvén írott művek szerepeltetésére –, ám felfogása még így is némileg szűk körűnek bizonyulhat, ha irodalomtörténetét Ford Madox Ford *The March of Literature* (1938) című hasonló terjedelmű s szintén nem tudományos igényű vállalkozásával vetjük össze. Noha Ford tíz évvel idősebb volt Babitsnál, munkája némely szempontból kevésbé avultnak nevezhető. Tágabb látókörének egyik nyilvánvaló bizonyítéka, hogy figyelme kiterjed a szóbeliségre, népdalokra, mesékre, legendákra, mítoszokra s egyúttal más földrészek kultúrájára is, az amerikai indiánok szájhagyományától az egyiptomi fölíratokig, a mezopotámiai, perzsa, héber, arab, kínai s japán költészetig. E nagyobb igényű összehasonlítás igényét azzal indokolta az angol szerző, hogy a nyugatinak nevezett irodalom csakis más kultúrákkal együtt szemlélhető, mert a kölcsönhatások rendkívül fontosak, hiszen „bizonyos fokig minden nemzeti irodalom az összes korábbi irodalomnak a terméke” (Ford 1994, 17), vagyis az európai hagyományt nem lehet megérteni, ha elvlasztják más földrészekétől. A népszerű irodalom sem rekesztődik ki Ford válogatásából – foglalkozik például Simenon-nal –, sőt az irodalom intézményeit is tekintetbe veszi. Nemcsak folyóiratokra, de még kiadókra s könyvkereskedőkre is hivatkozik, arra emlé-

keztetvén, hogy az irodalom olyan közlésforma, amely nem független a piactól.

Babits kevesebb tényezőre összpontosította a figyelmét. Az irodalom nemzeti szemléletének bírálata mellett a magas kultúra önállóságának s az európai művelődés jelentőségének egyoldalú hangsúlyozása is erősen jellemzi a szemléletét. „Aki egy nemzeti irodalom történetét írja, annak fontosabb lehet a nemzet, mint az irodalom” (Babits é. n., 11). Ehhez hasonló szembeállítás már Babits 1919-ben tartott egyetemi előadásában is szerepelt: „ha a *magyar irodalmat* mint magyart jellemzem, nem végeztem *tisztán* irodalmi tanulmányt, és tulajdonképpen nem az irodalomról beszéltem, hanem Magyarországról.” (Babits 1978, 1: 576). Felfogása azt az előföltévet rejti magában, hogy csakis a legnagyobb művészi értékű alkotások tartozhatnak a világirodalomhoz. *Az európai irodalom története* a kánon pontos kijelölésének a szándékával készült. Aki ebből a távlatból választ, csakis remekművekben gondolkodhat. „Az átlagirodalom nem érdekli: az időhöz s helyhez tapad. A nagy egyéniségek érdeklik, akik felelnek egymásnak, korokon és országokon át. A »világirodalom« arisztokratikus fogalom: értékbeli kiválasztást jelent. Az igazi világirodalomhoz csak a legnagyobbak tartoznak. S az igazi világirodalomtörténet ezeknek története. A nagyoké, akik folytatják egymást századról-századra, s kezet nyújtanak egymásnak a népek feje fölött” (Babits é. n., 11).

A figyelmes olvasó önellentmondást vehet észre ebben az állásfoglalásban. A világirodalom egyfelől folyamat, folytonosság, másrészt olyan alkotások kánonja, amelyek művészi értéke nem változik. A kánon központi magját alkotó művek lassú és sokszor ismételt olvasást igényelnek. A remekmű kimeríthetetlen, ezért értéke nem csökken az újraolvasások következtében. Az efféle jelentésgazdagság azonban meglehetősen ritka az újabb keletű szövegeknél. Babits hanyatló kor születtként írja irodalomtörténetét.

Az időtlen kánon újklasszikus eszményének hívei gyakran visszasóvárognak a múltat. Babits mélyen meg volt győződve ar-

ról, hogy a két világháború közötti időszak színvonalcsökkenést jelentett a korábbiakhoz képest. Minduntalan olyan kitételekkel szakította félbe gondolatmenetét, melyek arra emlékeztetnek, hogy az európai irodalom történetének elbeszélője a hanyatlás távlatából értelmezi a múltat. Horatius korszakának jellemzése után például a következő kiszólás olvasható: „Mi lehetne az emberiségből, ha a XIX. század kulturája nem hullott volna hirtelen a mai végletes sötétségbe! S mi lenne ma már, ha a római kultúra nyugodtan fejlődhetett volna tovább!” (Babits é. n., 102).

A történelem nem különíthető el az értékítélétől, ám az európai irodalom kibontakozása nem úgy jelenik meg, mint meghatározható célok irányába vezető előrehaladás. Babits nem fogadja el Hegel s Burckhardt nézetét, amennyiben nem gondolja úgy, hogy a reneszánsz minden vonatkozásban fejlődést hozott a középkorhoz képest. Mivel mélyen aggasztja a világirodalomnak mint egésznek a széttöredezése s a közös emlékezet elvesztése, nem osztja azoknak a hitét, akik fenntartás nélkül képviselik a fölvilágosodás szellemét. Lehetséges, kételyei legalábbis részben az első világháború, 1919 és Trianon élményei nyomán fogalmazódtak meg. Annyi bizonyos, hogy a húszas évektől Babits egyre kevésbé bízott a kultúra fejlődésében. További hanyatlástól félt, s ez is arra készítette, hogy védekező álláspontot foglaljon el, s nemzetek fölötti kánon eszményéhez ragaszkodjék.

Bármennyire is elképzelhető, hogy valamely olvasó nem érzékeli némely alkotások nagyszerűségét, ez nem változtat a művészi értékek időtlen érvényességén. Ezzel az előföltéssel indítja Babits az európai irodalom történetét. Az irodalom fogalmát Homérosztól változatlanul tartja, s ez teszi érthetővé, hogy könyvének bevezetőjében már előre elmarasztalja az avantgárd olyan irányzatait, amelyek kérdésessé tették a művészet mibenlétét. „A Dada-féle romantikus kísérletek: meddő álmok” – jelenti ki (Babits é. n., 13), s a továbbiakban következetesen kirekeszti a népszerű kultúra termékeit, a szóbeliséget s azt, amit népköltészetnek szokás nevezni – mivel ezeknek tárgyalása óhatatlanul elvezetne ahhoz a kérdéshez, nem változikony-e az irodalmi mű mibenléte.

A nemzeti s világirodalom közötti szembeállítás az első történeti fejezet élén is megismétlődik. „A nemzeti irodalomnak története primitív kezdetekkel szokott indulni, népi ősköltészetrel, kollektív és névtelen próbálkozásokkal. A világirodalom kezdetén semmi ilyesmi nincs” (Babits é. n., 15). Jól érzékelvén, hogy a népi mozgalom fölemelkedése veszélyezteti az általa képviselt eszményt, Babits elutasítja annak a lehetőségét, hogy a „magas” irodalom ösztönzést meríthet a „népi kultúra”-ból, sőt egyúttal a „primitív”-nek az avantgárdra jellemző fölértékelését is a hanyatlás jeleként ítéli el. Értelmezése szerint az *Iliász* s az *Odüsszeia* egyetemessége abban rejlik, hogy nagyon korán sokra értékelték őket, megőrizték és kanonizálták a szövegeket. Nyelvük és szerkezetük kifinomult, s ezért sem tekinthetők valamely „primitív”-nek nevezhető kultúra megnyilvánulásainak. Csakis iskolázott közönség képes kellőképpen olvasni őket. Nemzetek fölötti jellegüket az is megerősíti, hogy elbeszélőjük a trójai háború egyetlen résztvevőjével sem azonosítja magát.

Általánosan elfogadott vélemény, hogy az újklasszicizmus meghatározó szerepet játszott a két világháború közötti művészetben. Az is sokak által képviselt nézet, hogy 1920 után Babits egyik, ha nem éppen legjelentősebb képviselője volt ennek az irányzatnak a magyar irodalomban. Az *európai irodalom története* azzal a szándékkal is készült, hogy a nemzetközi újklasszicizmus érvényét hitelesítse az első világháború utáni időszakban. Más újklasszicistákhoz hasonlóan Babits is olykor kísértésbe esett, hogy zárójelbe próbálja tenni a történetiséget. Míg az avantgárd és a népi mozgalom egyaránt kétségbe vonta a klasszikus műveltség időszerűségét, addig Babits az ókori Hellász és Róma, valamint a latin nyelvű középkor örökségét állította a középpontba. Olyan társadalomba született, amelyben orvosok, papok, államférfiak, sőt tisztviselők és bankárok is eredetiben olvasták Vergiliust és Horatiust, Liviust és Tacitust, Cicerót és Senecát, sőt olykor még görög szerzőket is. A gimnázium, amelyet előbb diákként, majd tanárként ismert, meggyőzte arról, hogy a görög-latin ókorban keresen-

dő a kánon fontos, szinte meghatározó része. Ifjú oktatóként 1909-ben a fogarasi főgimnázium értesítőjében azzal érvelt, hogy a nevelés elválaszthatatlan a kifejtéstől, s ezért a retorika tanulmányozása elengedhetetlen a kultúra elsajátításához. „Gondolkodni és beszélni: voltaképp egy. [...] Akinek több szava van, több ismerete van.” Ha ez igaz, „akkor megértjük, miért volt a művelt ókor szellemi nevelésének egyetlen és fő tárgya a retorika, s be fogjuk látni, hogy ami a lényegét illeti, manapság sincs ez másképp” (Babits 1978, 1: 87–89). Később elégedetlenséggel szemlélte, mint szorul a háttérbe a klasszikus műveltség, a kánon megőrzését vélte a történész elsődleges föladatának, s annak a meggyőződésének adott hangot, hogy a világirodalom legalábbis részben a hozzáférhetőségtől függ. A görög s latin szövegeket az emelte egyetemes érvényre, hogy a legkülönbözőbb nemzetek fiai olvasták őket. Az *Ószövetség* jelentőségét végül is elsősorban a protestantizmus hívei bizonygatták. Babitstól idegen volt a reformáció szelleme, melynek pedig oly sokat köszönhet a hermeneutika, hiszen lehetővé tette annak a fölismerését, hogy a műalkotás jelentése az idő munkájának az eredménye. Olyan mozgalomnak a szószólóit látta a protestánsokban, akik a közös európai hagyomány ellenében a nemzeti kultúrák fölemelkedését kezdeményezték. Érvéle szerint e nemzeti kultúrák eleve korlátozott érvényűek voltak, mivel csakis saját értelmező közösségük számára bizonyulhattak elérhetőnek. Ez a következtetés vonható le a *Szentírás*sal foglalkozó fejezetből. „Az Ó Szövetség idegen számomra. A Mózes barbár regéiben, a család és üzlet patriarchális kapcsolataiban, a szerelmi könyvek sűrű érzékiségében, a Jób embertelen türelmében, a próféták dühkitöréseiben, az Istennel való nemzeti viszonyban, a *Prédikátor* cinikus szkepticizmusában egy magába vonult fajnak zárt és füledt levegőjét érzem” (Babits é. n., 114).

Babitsot érte már az a vád, hogy inkább kulturális, mintsem vallási érdeklődéssel közelített a kereszténységhez (Reisinger 1983). Az ilyesféle bírálat nem teljesen indokolatlan. Annyi bizonyos, hogy irodalomtörténetének megírásakor nem látta elég

világosan, milyen gyakran vetíti előre az *Ószövetség* az *Újszövetséget*. Néhány évvel később a *Jónás könyvének* szerzője már óhatatlanul is másként értékelhette a *Biblia* két részének a viszonyát, ez azonban nem feledtetheti, hogy az előbb idézett szavak minden bizonnyal ellentétben állnak azzal a nagy múltra visszatekintő hagyománnyal, mely szerint a *Szentírás* egységet alkot. Hegel vagy Northrop Frye szellemében egyaránt lehet érvénytelennek vélni Babits ítéletét.

Bármennyire vitatható legyen azonban *Az európai irodalom történetében* adott Biblia-értelmezés, tagadhatatlan, hogy összhangban van nemzeti és világirodalom szembeállításával. Noha Babits szemlélete több vonatkozásban is rokonságot árul el a romantika örökségével, egy tekintetben feltűnő, mennyire eltávolodott ennek az irányzatnak a szellemétől: elutasította a felfogást, mely az irodalmat a „Volksgeist” kifejezésével azonosította. Számára az egyén a közösséghez képest mindig fontosabb értékeket testesített meg. Felfogása azért mondható önellentmondásosnak, mert noha a változatlan művészi értékek platonista eszményével indította irodalomtörténetét, munkájának előrehaladtával arra kényszerült, hogy figyelembe vegye az olvasók változó ítéletét. Hallgatólagosan azt tételezte föl, hogy az alkotó művész a leginkább hivatott arra, hogy érvényes értelmezést adjon saját művészetéről. Ez az előítélete némileg Pound, T. S. Eliot s az angolszász „új kritikusok” szemléletére emlékeztet. Munkájának tudományos értéke – kissé furcsa módon – éppen abból származik, hogy egy jelentős európai költőnek s elbeszélő prózaírónak a nemzetközi kánonra vonatkozó nézeteit tükrözi. Ebben az értelemben nemcsak Halász Gábornak az a kijelentése nem tekinthető komoly bírálatnak, mely szerint *Az európai irodalom története* „lényegében önarckép” (Halász 1977, 684), de még Németh Lászlónak a következő megjegyzése is elveszíti az élet: „Babits európai irodalomtörténetet ír s munkájában nagy segítség az az axióma, hogy amit ő nem ismer, az nem lehet európai irodalom” (Németh 1970, 490). Halász vitájának érvénye azért is kétségbe vonható, mert ő önellentmondásba keveredik: ha egyszer elismeri, hogy „az

előítélet magában hordozza igazságát”, akkor hiteltelen, sőt értelmetlen a szembeállítás, mely szerint Babits ítéleteiben „a *miért* érdekes, és csak másodsorban a *mi*” (Halász 1977, 687, 685). Ford Madox Ford korábban említett könyvével is az rokonítja a magyar költő munkáját, hogy nemcsak történetírásként, de szellemi önéletrajzként is olvasható. Egyes műveknek egymásra tett hatása helyett inkább azzal foglalkozik előszeretettel, milyen hatással voltak e művek a róluk szóló történet elmondójára. Csakis ez teszi érthetővé, hogy Babits időben s térben helyi értéket tulajdonít Pindarosznak, szemben Alkaiossszal, annak ellenére, hogy Pindarosz ódái fönnmaradtak, és számos költő merített ösztönzést belőlük.

Senki sem róhatja föl Babitsnak, hogy nem figyelmeztette olvasóit, mennyire saját egyéni ízlése határozta meg a válogatását. Igaz, átvette a szaktudósok némely eredményeit – így például elismerte, hogy az *Iliász* jóval korábban keletkezhetett, mint az *Odüsszeia*, tehát a két mű nem származhat egyazon szerzőtől –, de magától értetődőnek vette, hogy pozitívista tudós nem írhat világirodalom-történetet. Ez teszi érthetővé a következő megjegyzését: „A világirodalom benneél minden olvasójában, s én megpróbálom itt leírni, úgy ahogyan énbennem él” (Babits é. n., 14).

Noha egyetlen személy nem vállalkozhat az európai irodalom történetének összefoglalására, csakis egyazon személy jelenítheti meg a világirodalmat szerves egészként. Ez az ellentmondás teszi érthetővé, hogy Babits többször is beismeri olvasottságának hiányait. Nem tudván portugálul s gyengének vélvén a rendelkezésére álló fordítást, képtelen volt elolvasni Camões eposzát, s ugyancsak a nyelvtudás hiányával magyarázta, hogy nem alkothatott véleményt Lope de Vega s Calderón színműveinek értékéről.

5. A történetíró távlata s az elbeszélés üteme

Az önellentmondás kétségkívül *Az európai irodalom története* legfeltűnőbb jellemvonásai közé tartozik. Szerb *Magyar irodalomtörténetéhez* hasonlóan itt sem maradnak teljes érvényűek a bevezetésben megfogalmazott elvek. A gondolatmenet elején fontos alapelveként fogalmazódik meg, hogy mivel csakis a közvetlen élmény számít az irodalom megítélésében, a könyv kizárólag személyes olvasmányokról ad számot. A tizennyolcadik század általános minősítésekor a szerző mintegy fölfüggeszti ezt a kiinduló állítást: „én e századról kevés újat tudnék mondani. De igyekszem lelkiismeretes krónikás lenni. Újat csak arról lehet mondani, ami mindig új tud lenni. Angliában már itt a *Pamela*, Richardson regénye. Ki tudna újat mondani a *Pameláról*? Pláne, ha nem olvasta! [...] Egyszer belenéztem. Azt hiszem, képtelenül unalmas. S a többi Richardson még inkább” (Babits é. n., 293). Másutt ez olvasható: „»Ki olvasta a Klopstock *Messias*-át?« Szerette kérdezni hajdani diákélcünk. // Én nem olvastam” (Babits é. n., 315).

Szerencsére viszonylag ritkán fordulnak elő ilyen félresiklások. Általában véve Babits egyértelműen különbséget tesz a történetíró háromféle távlata között. Az eredeti nyelven olvasott művekről gyakran rövid elemzést ad. Ilyen közeli távlat érvényesül a szerző kedvelt költőinek méltatásakor. Valéryhoz s Heideggerhez hasonlóan Babits is hajlamos a prózát a költészethez képest másodrangúnak tekinteni. A próza nyelvének nagy művészei sokszor elkerülik a figyelmét. A záró fejezetben a Joyce-ra vonatkozó három mondat alig több a belső magánbeszédre tett meglehetősen szokványos utalásnál, Fontane neve nem is szerepel a könyvben, Henry Jamesé pedig csak a föltehetően Gellért Oszkár készítette névmutatóban található meg. Néhány kivétel mégis akad. „Carlyle elsősorban *egy hang*” (Babits é. n., 521). Ezt a megjegyzést a nyelvteremtés eredetiségének figyelemre méltó jellemzése követi.

Kevesbé közeli a nézőpont olyan szövegek esetében, melyeket Babits nem tudott eredetiben elolvasni. Byron s Puskin

összehasonlítása a *Cigányoknak* ilyen minősítésével végződik: „Ha semmi mást sem írt volna Puskin, akkor is az lenne az érzésem, hogy igazabb valaki ő a mesterénél. Noha híres, zengzetes verseit sajnos, nem ismerhetem eredetiben” (Babits é. n., 478). Teljesen érthető, hogy Babits minduntalan az eredeti s a fordítás közötti távolságra emlékezteti az olvasót. Kissé meglepő viszont, hogy hasznos közvetítőnek, megtermékenyítőnek, azaz nem önálló alkotónak tekinti a fordítót. „A műfordító is a világ munkása; mintahogy a méh, ki egyik virágot a másikkal termékenyíti, munkása a virágtenyészetnek, bár maga nem virág” (Babits é. n., 395). A példa August Wilhelm Schlegel, Shakespeare nagy hatású fordítója, kinek saját költészete jelentéktelen. Babits álláspontja ebben az esetben kétségkívül maradiabbnak, sőt talán egyenesen elavultabbnak is nevezhető Kosztolányiénál, hiszen fiatalabb kortársával ellentétben inkább keresett befogadást, közvetítést, sőt szinte másolatot, mint teremtést az átköltésben. Távoll állt tőle a gondolat, hogy a fordítás a szövegközöttségnek olyan megnyilvánulása, mely nem teszi lehetővé, hogy az „eredeti” egyértelműen többre becsüljük a „fordításnál”, hiszen aligha lehet őket könnyűszerrel két külön tartománynak tekinteni. Nem tudatosodott benne, hogy rendkívül szoros a kapcsolat olvasás – azaz értelmezés – és fordítás között; a kettő lényegében elválaszthatatlan egymástól. Nem volt hajlandó félretenni az „eredeti” s a „fordítás” szembeállítását, holott az végső soron a „tartalom” és „forma” ásatag kettősségéből származtatható.

A harmadik látószög olyan műveknél érzékelhető, amelyeket a szerző egyáltalán nem olvasott. A távolságtartás különösen akkor feltűnő, ha olyan alkotásról esik szó, melynek nyelvét Babits jól ismerte. Félicité de Lamennais *Paroles d'un croyant* című könyvének esetében az olvasó úgy érezheti, az efféle munkák egyszerűen kívül esnek az európai irodalom kánonjának a határain.

A háromféle távlat egyaránt azt sejteti, hogy a történetírás párbeszéd múlt s jelen között. Nem egyértelmű, mennyiben tételvezhető fel részleges átfedés, kölcsönhatás, illetve feszültség az

egykor s a jelenlegi világ között. Hol az egyik, hol a másik lehetőség kerül előtérbe. A műfaji besorolás esetében például határozottan érvényesül az a szempont, hogy a későbbi fejlemények alapján át lehet rendezni a korábbiakat. Horatius ódái Babits szerint inkább dalként olvasandók a jelenkorban. Ugyanilyen átminősüléssel indokolja a szerző bizalmatlanságát a modernséggel szemben. E fogalom kétes értékét több szövegrész is kiemeli. Lucretius gépies anyagelvűsége a múltban korszerűnek látszott, mai szemmel nézve viszont korlátolt és elavult. A *Vita nuova* s a *Fiammetta* összevetése már egyenesen azt hivatott bizonyítani, hogy a huszadik századi távlat is esendő. Boccaccio művét Dante alkotásához képest így minősíti Babits: „Annyival modernebb, amennyivel középszerűbb. [...] A modern olvasóhoz mindenesetre közelebb áll – ami nem dicséret” (Babits é. n., 198). Más alkalommal arra emlékeztet a történetíró, hogy nem okvetlenül az jelent komoly értéket, ami megelőzi, előrevetíti a későbbieket. „Mert nem igaz az, hogy mindig a jó képviseli a jövőt” (Babits é. n., 294). E sommás kitétel a *Manon Lescaut* méltatásakor fordul elő, melyet Babits sokra becsül, s lényegében hagyományörző regényként jellemez. Mivel a modernség a mindenkor jelen függvénye, értelemszerűen lehet újszerű egy korszak távlatából nézve olyan mű, mely egy másik időszak felől megközelítve ódivatúnak látszik. „Bizonytalán igaz, hogy »a modernség avul el leghamarabb«. A modernség egy kor bélyegével való cégjegyzettség” (Babits é. n., 499). Az újszerűség érvényére vonatkozó kétely Babitsnál ugyanúgy összefügg az avantgárral szemben tanúsított bizalmatlansággal, mint Valéry esetében, aki *Regards sur le monde actuel* (1931) című kötetében magyar költőtársához hasonlóan értekezett Európa hanyatlásáról, egy évvel korábban pedig így fogalmazott: „Az új, meghatározásánál fogva, a dolgok mulandó (périssable) része. Ki van szolgáltatva annak a veszélynek, hogy önkénytelenül (automatiquement) elveszíti újdonságát és egyszerűen veszendőbe megy. Akár a fiatalság és az élet” (Valéry 1930, 79).

Jellemző módon Babitsnak a modernség elavulását hangoztató véleménye saját ítéleteire is vonatkoztatható – például

arra az állítására, mely szerint a tizenkilencedik század közepén Musset látszott modernebbnek Tennysonnál, később viszont fordult a kocka, s az angol költő művei bizonyultak marandóbbnak. Az olvasó könnyen levonhatja azt a következtetést, hogy a különböző nyelveken írott művek értékének összehasonlítása igencsak kockázatos, a modernség pedig szüntelenül változó távlat függvénye. Taine számára Musset, Babits számára Tennyson látszott megtestesíteni. A mai kor alkalmasint mindkét szerzőt egyformán távolinak, illetve közelinek is érezheti. Nemcsak elavulás, de újraéledés is lehetséges a jövőben. Ahogy a közelmúlt szellemtudományának egyik jelentős képviselője írta: „A később érkezettnek mindig eggyel több távlat van. A későbbi fényében újnak láthatja a korábbit” (Jauß 1994, 399).

Mint ismeretes, *Az európai irodalom története* először két önálló kötetben jelent meg. Önellentmondásai részben ebből is származtathatók, s mindenképpen elárulják, hogy szerzője a munka során ismerte föl vállalkozásának igazi nehézségeit. A mű 1934-ben közreadott első fele az *Iliász* méltatásával kezdődik s a tizennyolcadik század második feléig, az egy évvel később megjelent második rész 1760-tól a „jelenkorig”, pontosabban az első kiadás címlapja szerint 1925-ig kíséri nyomon az irodalom alakulását. Érdemes megjegyezni, hogy Ford Madox Ford csak a tizenötödik század végéig jut el *The March of Literature* című könyvének első felében. Babits jól tudta, hogy az ő felosztása aránytalanságot rejt magában. Azzal magyarázta, hogy az elbeszélőnek óhatatlanul lassítania kell, ha ahhoz a korszakhoz ér, amelynek az irodalmán nevelkedett.

Nemcsak az elbeszélés ütemében vehető észre a váltás. Az első rész Homérosszal kezdődik, a második Ossziánnal. Az első esetben az alkotó tevékenység s az időtlen művészi érték, a másodikban a befogadás a vezérelv. E kettősség fontos és bonyolult elméleti kérdéseket vet föl. Miként tehető különbség értelmezés és értelmezett között, megtarthatja-e a műalkotás önazonosságát az idők folyamán, és milyen mértékig változhat a kánon a történelem során? *Az európai irodalom történetének* belső ellentmondásai arra vezethetők vissza, hogy szerzője nem tudott

megnyugtató választ találni e kérdésekre. Macpherson példája arra emlékeztette, hogy a jelen nem mozdulatlan, egy helyben álló „most”, a műalkotásnak élete van, s értéke mulandó lehet, sőt talán még annak a lehetőségét sem lehet teljesen kizárni, hogy némely művek elhasználódnak, s a nekik tulajdonított értékek veszendőbe mennek.

Míg az irodalomtörténet első felében valamely alkotó életműve általában egységként szerepel, a második részben sokkal inkább a művek időrendje irányítja a történetmondást. Goethe munkásságáról nem kevesebb, mint nyolc fejezetben esik szó. Noha a művek mindvégig személyekhez vannak kapcsolva, amennyiben a helyük, jelentőségük s értékük elválaszthatatlan attól a gondolattól, hogy minden költemény, színmű vagy regény valamely egyén alkotótevékenységének az eredménye, a tizenkilencedik század tárgyalásakor az egyes életpályák mégis szétdarabolódnak, mert csakis így juttatható érvényre az olyan mozgalmak közötti váltások elsődlegessége, mint romantika és realizmus.

Napjainkban a magyar s a világirodalmat külön tanszékeken tanítják a hazai egyetemeken. Babits eszményével szöges ellentétben van ez az intézményesült felosztás. Az *európai irodalom története* kísérlet arra, hogy a magyar irodalom nemzetközi folyamat részeként szerepeljen. Ez a törekés önellentmondáshoz vezet. Amennyiben az a szerző célja, hogy szót adjon arról, miként él a világirodalom az ő képzetében, vállalkozása sikeresnek mondható. Ha viszont a nemzetközi viszhang a kiválasztás alapelve – márpedig a könyv számos részlete erre enged következtetni –, következetlenségnek minősülhet az, hogy egyes művek azért kapnak méltatást, mert Babits hisz a művészi értékükben. A Berzsenyire vonatkozó sorok jól szemléltetik ezt az önellentmondást: „Sohasem híg, mint Byron, s nem színészes, mint Chateaubriand. Mi magyarok ismerünk véletlenül egy igazi nagy költőt azokból az évekből, ahonnan másoknak talán csak a Lord köpönyege s a vicomte nyakkendője lobog szemükbe az eltelt század távlatában” (Babits é. n., 435). *A közelítő tél* és a *Síron túli emlék-*

iratok műfaja olyannyira távol esik egymástól, hogy szerzőjük összehasonlítása különösen vitatható.

Babits elégedetlenül, sőt keserűen vette tudomásul, hogy a nagyvilág nem ismeri a magyar irodalmat. Vörösmartyról írt szavai lemondásra, sőt majdnem reménytelenségre engednek következtetni: „Utolsó versei bizonnal a legnagyobb dolgok közül valók, amiket e század lírája alkotott. De hát ez Európa számára »ismeretlen irodalom«. S mentség vagy vigasztalás nincsen ebben” (Babits é. n., 588).

T. S. Eliot Dantét, Harold Bloom Shakespeare-t helyezte a nyugati kánon közepére. A *Commedia* s a *The Tempest* magyar fordítója igazán tisztában volt e két költő nagyságával, ám mégis több teret szentelt Goethe munkásságának. Az „Intermezzo Goethéről” című fejezet nem egyszerűen a művekről korábban adott értelmezéseket összegzi, hanem egyúttal hangsúlyozottan személyes hódolat egy olyan szerző iránt, akinek munkássága mintegy megtestesíti a világirodalmat, amennyiben mind műfaj, mind ihletforrás vonatkozásában összefoglaló igényű. Babits számára azért különösen fontos szerző Goethe, mert sokféle hagyomány által előrealakított anyaggal dolgozott.

6. A célelvűség elvesztése

Goethe műveinek tanulmányozása vezette el Babitsot ahhoz a következtetéshez, hogy a nyugati kánont a romantika részéről érte a legélesebb kihívás. Ezért is foglalkozott bővebben ezzel az irányzattal, mint bármely más mozgalommal. Aligha véletlen, hogy a Goethe által elutasított Kleistet szerepeltette a romantika egyik legmélyebb képviselőjeként, és különös hangsúllyal foglalkozott a *Germania an ihre Kinder* című költeménnyel. „Rettenetes vers, és szerencsétlen a nép, amelyik ezt a verset tanítja iskoláiban. // Vajjon »európai« irodalomban vagyunk-e még? Nem lehet tagadni: igen! Ez is Európa. És a szellemi irányzat, amely ezeket a hangokat megtűri, sőt létrehozza, a nacionaliz-

mus, az is európai irányzat. Nem a németek privilégiuma, hisz nem is német földről indult. Európai irányzat, noha szét akarja, s talán szét is fogja darabolni a szellemi Európát, kicsi, barbár, nemzeti »kulturákra«. És a költőt, aki ennek a rettenetes irányzatnak ilyen barbár és őszinte hangon kifejezést adott, nem szabad vádolni: ő Európa költője” (Babits é. n., 421).

Talán ez a szövegrész enged leginkább arra következtetni, hogy Babits megsejtette: önellentmondás lehet elítélni a nemzeties felfogást és ragaszkodni ahhoz, hogy Európa adta az emberiség kultúrájának a legjavát. Az idézett szavak legalábbis arra engednek következtetni, hogy nem volt teljesen érzéketlen a kérdéskör iránt, amellyel talán Hölderlin kiindulópontként idézett sorait is összefüggésbe lehet hozni. Nincs kizárva, fölismerete „azt, ami mélyen egymáshoz kapcsol egy bizonyos humanizmust, egy bizonyos nacionalizmust és egy bizonyos Európa-központú univerzalizmust” (Derrida 1987, 422).

A romantikát Babits kísérleti, megismerendő, föltevészerű, heurisztikus fogalomként vezeti be, s úgy véli, különösen feltűnő módon nyilvánult meg benne a történelem ellentmondásossága, előrehaladás és visszafordulás, nemzetiség és nemzetekfölöttiség kettőssége. Nem sokat törődik a korszakolás és a hatáskutatás szokványos szempontjaival, nem nevez egyes szerzőket „romantikusabbnak” másoknál, és a klasszikus eszmények és romantikus elutasításuk közötti örök szembenállás gondolatához sem folyamodik – ellentétben a szellemtörténet némely képviselőivel. Általában véve nem szembeállítja az irányzatokat. A realizmust sem a romantika ellenhatásaként taglalja, ehelyett arról értekezik, hogy a hangsúly áttevődött a távoli „helyi színre”-ről a megszokottéra. Míg a romantikát a helyi értékek és a képzelet egyetemes jellemzői közötti feszültséggel társítja, a realizmust egyoldalúbb mozgalomnak véli, mely szerinte bizonyos mértékig kétségessé tette az európai kultúra egységét. „Annak, hogy az európai irodalom mindinkább külön nemzeti irodalmakká tagolódik szét, mindenestre egyik oka az uralomra jutott realizmus. Ahol a helyi színre, a részletigazságra

kezdenek figyelni, ott már közel áll a szellem az elszakadáshoz és a nemzeti öncélúsághoz” (Babits é. n., 515).

Ezt a változást némileg keresztezi s ellensúlyozza egy másik célelvű folyamat, mely a művészet a művészetért irányába mutat. Ennek az utóbbi eszménynek a jegyében illeti Babits szemrehányással Dickenst az érzelgősségeért, George Eliotot, Tolsztojt, sőt még Dosztojevszkijt is a tanító célzatért. Közben Babits megkísérli fönntartani a látszatát annak, hogy az irodalom meghatározott irányban mozdult el a kései tizenkilencedik században, kénytelen észrevenni, hogy ez az előítélete jelentős művek kirekesztésére kényszeríti. Félvén attól, hogy elvész a részletekben, elhatározza, hogy az 1870-es években megjelent alkotásokat szigorúan időrendben veszi sorra. E hosszú fejezet ahhoz a tanuláshoz vezet el, hogy rövid távon a naturalizmus győzött, hosszú távon viszont azoknak lett igazuk, akik szembefordultak ezzel az irányzattal. Megelégedéssel azonban ez a következtetés sem tölti el. Bizonytalansága jól észrevehető a következő fejezet első mondataiban: „A történetet, mint történetet, alig lehet itt folytatni. Nem egységes történet többé. Vagy a közelség optikája teszi ily káosszá? Csak messziről létezik irodalom: közletről csupán könyvek” (Babits é. n., 641).

Az irodalom történetét Babits utazás formájában beszéli el – akárcsak Ford Madox Ford. Ennek végpontjánál a magyar költő azt állapítja meg, hogy a szövegek önmagukban véve még nem tekinthetők irodalomnak, az irodalomvá válás folyamat. Az időben közletről csak nagyon személyes hangnemben lehet szólni. „Mikor én olvasni kezdtem, még a naturalizmus uralkodott. A romantika fölélesztésének új kísérletei hozzánk el sem értek. [...] A kor jellegzetes írója Maupassant volt. [...] Én csak tízéves voltam, amikor meghalt, de novelláskönyveit úgy olvastam, mint csúcsát mindannak, ami *mai*” (Babits é. n., 649).

Bizonyos vonatkozásban ez a rendkívül személyes értelmezés nemcsak roppant tanulságosnak, de kifejezetten érvényesnek is mondható a jelen távlatából. A Tolsztoj és Nietzsche közötti hatalmas párbeszédnek a körülírása például azt bizonyítja,

hogy Babits kivételes éleslátással olvasta a kései tizenkilencedik század szerzőit. Más tekintetben viszont a könyv záró fejezete Babitsnak azt a következtetését erősíti meg, hogy a kortárs irodalom önmagát megsemmisítő fogalom. Swinburne nagyobb teret kap Mallarménál. Anatole France, Oscar Wilde és G. B. Shaw túlértékelődik, Jarry, Gerald Manley Hopkins vagy Henry James ellenben még szóba sem kerül – jöllehet a fiatal Babits forgatta a regényíró bátyjának bölcséleti munkáit, tehát tudhatott a *The Ambassadors* szerzőjének munkásságáról. Noha az 1880 után születettek közül nem jelentéktelen szerzők – Martin du Gard, Joyce, Virginia Woolf, Giraudoux, D. H. Lawrence, François Mauriac, Aldous Leonard Huxley, Julien Green, Malraux – tevékenysége is érintődik, a korai századról adott kép mégis roppant vázlatos. A dadaizmusnak a könyv bevezetésében megfogalmazott elutasítását leszámítva csak egy-két utalás vonatkozik az avantgárd mozgalmakra. A sommás kijelentést, mely szerint „a szabadvers [...] a művészfintorok és kapkodó kísérletezések eszköze lett” (Babits é. n., 686), nem egészíti ki tárgyyszerű jellemzés. Latin-Amerika s a kisebb népek kultúrája teljesen kimarad a számvetésből, és Észak-Amerikát is csak Washington Irving, Emerson, Thoreau, Longfellow, Poe és Whitman képviseli. Emily Dickinson neve ugyan előfordul a könyv végén, ám csakis az utolsó előtti bekezdésben, amely azokról tesz említést, akiket a szerző sajnálkozva kihagyott a könyvből. A németek közül Thomas Mann a legfiatalabb, az oroszokon kívül Sienkiewicz az egyetlen szláv író, akit Babits figyelemre méltat. Unamuno, Kafka, Reymont vagy Faulkner mellőzése éppúgy azért meglepő, mint a régi kínai s japán költészeté, az olasz futuristáké vagy a német expresszionistáké, mert műveikből többen is fordítottak Babits kortársai közül.

Természetesen lehet azzal érvelni, hogy az efféle fogyatékoságok szinte minden hasonló vállalkozást jellemeznek. Melville nevét Ford Madox Ford említett irodalomtörténetében is hiába keresné az olvasó, s általában véve az angol szerző munkájában is észrevehetőek feltűnő hiányok és/vagy elfogultságok – Proust munkásságára például még utalás sem tör-

ténik. Az egyenetlenségek tehát a műfaj természetéből is fakadnak, és semmiképpen nem feledtethetik, hogy igényei alapján *Az európai irodalom története* a nyugati kánon kijelölésére tett úttörő kísérletnek tekinthető. A hangsúlyeltolódás, az út az időtlen művészi értékek platonikus szemléletétől a történetiség érvényének elismeréséig azt tanúsítja, hogy a szerző mérlegelte az irodalom működésének módozatait. Az örök értékek s a változó befogadás kettőssége nem egyszerű ellentétként, hanem átmenetként, átalakulásként jelenik meg Babits könyvében. Noha a történetmondás időrendhez igazodik, Babits nem azonosítja a történetiséget a vonalszerűséggel. Felfogása szerint a nagy költő nem a jelenben, de a múltban s a jövőben él. Némely kortársával – például Ernst Robert Curtiusszal – ellentétben nem tud következetesen hű maradni az irodalom platonikus felfogásához, s távol tartja magát attól a kísértéstől, hogy az irodalmat a történelemnek rendelje alá. Az irodalomtörténet legmélyebb megnyilvánulásaiént tartja számon, hogy a nagy alkotók, Homérosz és Vergilius, Vergilius és Dante, Dante és Goethe kölcsönösen felismerhetők egymásban, a későbbi költő önmagát érti meg a korábbiiban. Kosztolányival ellentétben – ki lényegesen nyitottabb fogalomként értelmezte az irodalmat, de hajlamos volt az egyes szövegeket önmagukban vizsgálni –, a szövegközöttséggel társítja az irodalmiságot. Azért helyezi Goethe életművét a kánon középpontjába, mert úgy látja, a *Faust* szerzője egyfelől elődeiben látta meg önmagát, másrészt új területeket jelölt ki utódai számára. Az így felfogott történetiség az irodalomnak olyan belső tulajdonságaként jelenik meg, amelynek nincs köze politikai eseményekhez. A világtörténelem s a világirodalom egyenrangú felek egy olyan párbeszédében, amelyre éppúgy jellemző a folytonosság, mint annak megszakítotttsága. Ez az előföltéves teszi érthetővé azokat a megállapításokat, amelyekkel Babits Chénier költészetének a méltatását zárja: „Rímei, versének lejtése nagyobb hatással voltak a Költészet jövőjére, mint a Világkatasztrófa, mely életének véget vetett. [...] Téved aki az irodalom jelenségeit a kor eseményeiből magyarázza” (Babits é. n., 372).

Az európai irodalom története olyan szellemi utazás, melynek kezdetén a művészi értékek időtlenségébe vetett platonista hit szolgál kiinduló föltevésenként, s ennyiben a szerzőnek a „sui generis világirodalmi érték”-be vetett korábbi hiedelmét idézi fel (Babits 1978, 1: 65). A végpont azonban már eltávolodást jelez ettől az eszménytől, s a művészi értékelésnek a változékonyságára, múltnak és jövőnek olyan lezáratlan párbeszédére figyelmeztet, mely feszültséget, idegenséget is magában rejt. A könyv első felében az a felfogás érvényesül, melyet a közelebbi múltban E. H. Gombrich így összegezett: „A művészet történetét [...] remekművek történeteként lehet felfogni” (Gombrich 1979, 152). A későbbiekben viszont a történetíró arra kényszerül, hogy elismerje, léteznek olyan alkotások, amelyek egykor vitathatatlanul jelentősnek látszottak, utóbb mégsem bizonyultak maradandó értékűnek. Az alkotótevékenység tekintélyét a gondolatmenet során fölváltja, kiszorítja a befogadásé, s a meggyőződés, mely szerint az élmény nem valamely eredeti jelentés újrafelismerése. Fiatalkorának némely bálványa elavult, s ez arra ösztönözte Babitsot, hogy fölismerje: a kánon fogalma összefügg azzal a hiedelemmel, hogy az irodalmi mű mibenléte egyszer s mindenkorra adottnak tekinthető. Magyarországon nem létezett az oroszhoz, prágaihoz vagy amerikaihoz fogható szövegelemző iskola a század elején, s ez a fogyatékos furcsa módon megkönnyíthette Babits számára az eltávolodást az önmagában zárt mű fogalmától. Az európai irodalom története utolsó fejezeteiben már nem tud érvényt szerezni annak a vélekedésnek, hogy az egyszer megírt műveknek maradéktalanul befejezett, állandóan létező azonosság tulajdonítható. Az utolsó lapokon olvasható kitekintés azt sugallja, hogy a műalkotások jelentése értelmező tapasztalatokban keresendő. Mivel az irodalomnak mint önmagában létező lényegnek a fogalma sebezhetővé vált, a kánoni rang távlat függvényeként jelenik meg, időbeli folyamat eredménye, s a kánonhoz tartozó mű olyan változónak minősül, amelyet nem lehet a történelmen kívül szemlélni. Bármennyire is vannak Babits könyvében hiányosságok, a szerző eljut az irodalmi műnek mint

átértelmezhető összefüggésrendszernek a szemléletéhez, és ennyiben megkérdőjelezi a kánon állandóságát, előrevetítvén azt a felfogást, melynek lényegét Paul de Man 1981-ben így foglalta össze: „Noha az irodalom feltartóztathatatlanul halad a kánonalkotás felé, annyiban mégsem kánoni lényegű, hogy maga után vonja a kánoni minták bírálatát vagy akár lerombolását” (de Man 1993, 191).

HIVATKOZÁSOK

- Babits, Mihály (1978) *Esszék, tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi.
- Babits, Mihály (é. n.) *Az európai irodalom története*. Budapest: Nyugat.
- De Man, Paul (1993) *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques (1987) *Psyché: Invention de l'autre*. Paris: Galilée.
- Eliot, T. S. (1960) *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen.
- Ford, Ford Madox (1994) *The March of Literature From Confucius' Day to Our Own*. Normal, IL: The Dalkey Archive Press.
- Gombrich, E. H. (1979) *Ideas and Idols: Essays on Values in History and Art*. Oxford: Phaidon.
- Halász, Gábor (1977) *Válogatott írásai*. Budapest: Magvető.
- Jauß, Hans Robert (1994) *Wege des Verstehens*, München: Wilhelm Fink.
- Németh, László (1970) *Két nemzedék: Tanulmányok*. Budapest: Magvető–Szépirodalmi.
- Poszler, György (1973) *Szerb Antal*. Budapest: Akadémiai.
- Reisinger, János (1983) „»Hanem hát ki vált meg engem?« (Babits és a kereszténység; Babits és a katolicizmus)”, in Kelevéz Ágnes (szerk.) *Mint különös hírmondó: Tanulmányok, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 45–67.
- Szerb, Antal (1935) *Magyar irodalomtörténet*. Budapest: Révai.
- Szerb, Antal (1948) *A varázsló eltöri pálcáját*. Budapest: Révai.
- Szerb, Antal (1971) *Gondolatok a könyvtárban*. Budapest: Magvető.
- Szerb, Antal (1980) *A világirodalom története*. Budapest: Magvető.
- Szerb, Antal (2001) *Naplójegyzetek (1914–1943)*. Budapest: Magvető.
- Valéry, Paul (1930) *Littérature*. Paris: Gallimard.

Füzerszerűség Kosztolányi életművében

Hogyan születik a vers és a regény? címmel 1931-ben közölt eszmefuttatásában Kosztolányi „versfüzér”-nek nevezte *A szegény kisgyermek panaszait* (Kosztolányi 1999, 455). A „füzér” szó legkorábbi előfordulását egyik szófajti szótárunk 1557-ből jegyzi, azzal a megszorítással, hogy e szó „mai jelentésében” először 1658-ban fordul elő (Bárczi 1941, 90). Czuczor Gergely és Fogarasi János szótárának 1864-ben kiadott második kötete „Fonálra, zsinórra, madzagra, zsinogre stb. fűzött valami”-ként (Czuczor – Fogarasi 1864, 1000), a közel száz évvel későbbi értelmező szótár pedig a következőképpen határozza meg a jelentést: „Sorba v. koszorú alakba összefűzött (egyne-mű) tárgyak (főleg virág, növényi termés) egésze”, majd átvitt, választékos használatként a következő jellemzést adja: „Egyne-mű v. hasonló tárgyú szellemi termékek gyűjteménye” (A magyar nyelv értelmező szótára, 1960, 981). Ez utóbbi akár műfaj megjelöléseként is felfogható; Kemény Zsigmond művei közül a könyvalakban 1853-ban megjelent *Ködképek a kedély láthatárán* címlapja zárójelben a „Beszélfüzér” kifejezést tünteti föl.

Számolni lehet azzal a lehetőséggel, hogy Kosztolányi a „ciklus” helyett folyamodott az igéből képzett névszóhoz. 1906-ban megjelent nyelvhelyességi könyvében Kelemen Béla egyszerűen a „sorozat” szót ajánlotta a ciklus helyett (Kelemen 1906, 24). A Kosztolányi által szerkesztett, 1932 karácsonya előtt *A Pesti Hírlap Nyelvőre* címmel forgalomba került kiadvány szerint a ciklus „1. kör, körforgás; - 2. évkör; - 3. sor, sorozat; - 4. ülészak” (Kosztolányi [1932], 112). A 2007-ben kiadott *Idegen szavak szótárában* a görög-latin örökségből eredeztethető szóról előbb ez olvasható: „körfolyamat, amelyben a folyamat

részei meghatározott sorrendben követik egymást, mindig újból előlről kezdődve”, majd a fogalomnak általános bevezetését kifejezetten irodalomra és más művészetre vonatkoztatás követi: „műalkotások v. műalkotásrészletek valamilyen szempontból összetartozó sora” (Tolcsvai Nagy 2007, 176).

Nincs kizárva, Kosztolányi nemcsak nyelvtisztító törekvése miatt mellőzte a ciklus szót, de azért is, mert nem kívánta műveit a ciklikusságnak az ókorig visszavezethető örökségéhez kapcsolni, és ki akarta zárni a körkörösség eszményét. Annyi bizonyos, hogy a füzér megjelölés életművének egyik fontos szervezőelvére utal, melyet röviden úgy lehet jellemezni, hogy különböző időkből készült szövegek utólagos elrendezése az egyes elemek módosításával jár együtt. A költő első verseskötetében *Ük-anyám*, *Clementi szonáta* illetve *Reminiszcencia* címmel közölt vers más sorrendben, *Öreganyó*, *Halottak napján* illetve *Miért zokogsz fel* kezdetű szövegrészként lett *A szegény kisgyermek panaszai* része, s a változtatások általában kiiktatták az utalásokat az érzelmős jelenetszerűségre, s közelítették a mondatszerkesztést az élőbeszédhez. A szövegmódosulásoknál azonban lényegesebb az új környezetbe s összefüggésbe helyezés, s ebben a vonatkozásban a *Négy fal között* jelentősége a következő kötet előkészítésében rejlik. Első – még tétova, sikertelen – kísérlet versfüzerek (ciklusok) kialakítására.

A szegény kisgyermek panaszai abban a formában, ahogy az utókor ismeri, másfél évtizednél is hosszabb időszak termése. 1910-ben még csak 34, 1923-ban már 64 részből állt e versfüzér. A huszadik század elején megjelent magyar verseskötetek közül kimagasló teljesítménynek tekinthető. A Parnasse örökségétől az expresszionizmusig többféle irányzattal összefüggésbe hozható, mégis kivételes egységet tudott megvalósítani, s egyúttal Ady prófétikus írásmódjától és Babits nagyon eltérő beszédmódokat megszólaltató első kötetének némileg már az újklasszicizmust előre vetítő eklektikájától is merőben különböző költészetszemléletet érvényesített. A *Nyugat* című folyóirat jelentőségét tanúsítja, hogy három olyan költőnek tudott háttérrel biztosítani, akiknek lényegesen eltért a költészetfelfogása.

Kosztolányi elválaszthatatlan a füzérszerű szerkesztésmódtól, melynek *A szegény kisgyermek panasza* a legkorábbi megvalósulása. Tévedés azt hinni, hogy e kötetben „spontán esetlegességgel követik egymást az egyes darabok” (Kiss 1998, 118), sőt az is félrevezető állítás, mely szerint e verseskötet „gyűjtőmedencéjévé lett az 1920-ig terjedő költői fejlődés eredményeinek” (Szauder 1962, 7). Kosztolányi már egészen fiatalon, 1901-ben „költeményfüzér” alcímmel látta el *Sírvirágok* címmel Reviczky emlékére írt nyolc részes versét. Föltehetően Robert Schumann zenéjének ösztönző hatása is hozzájárulhatott ahhoz, hogy foglalkoztatta a füzérszerű elrendezés. Tudtommal minden zeneszerző közül őrá hivatkozott legtöbbször. 1912-ben egy cikkében utalt e romantikus alkotó „imponálóan megkomponált” dalaira, amelyeket otthon, gyerekkorában gyakran hallott (Kosztolányi 2004, 505), s 1935-ben Radákovich Máriának küldött egyik levelében megerősítette, hogy Schumann dalait gyerekkora „családi összejövetelein” ismerte meg (Kosztolányi 1996, 734). 1916-ban, fiatal német hadiönkéntesekről írva ugyanezt a zeneszerzőt nevezte meg a német művészet nagyjaként (Kosztolányi 1997a, 108), és három évvel később, Csáth Géza halálakor is az ő zenéjét idézte föl (Kosztolányi 2004, 565). *A rossz orvos* végén Vilma a *Kinderszenen*-re hivatkozik (Kosztolányi 1921, 61), amely a ciklikus zongoraművek egyike, Novák Hilda Schumann-füzetet szorongat az *Aranysárkány* nyitó fejezetében, majd később édesapja ugyanezt a szerzőt ajánlja a fiatalok figyelmébe (Kosztolányi 1925, 9, 124). A *Mostoha* vázlatja, a talán 1930 körüli töredék szerint Winter Bandika az „Erster Verlust” című tizenhatodik számú darabot zongorázza az *Album für die Jugend* (op. 68, 1848) című sorozatból (Kosztolányi 1997b, 220, 245). 1934-ben Babits *Anyám nevére* című költeményének elemzője ismét a *Kinderszenen*-t hozza szóba, midőn okfejtését lezárja (Kosztolányi 2004, 475), és Schumann neve szerepel a *Szeptemberi áhítat*ban.

„Schumann magában foglalja Eichendorffot, Uhlandot, Heinet, Hoffmann, Tiecket” – olvasható Nietzsche-nél (Nietzsche 1964, 79). Való igaz, hogy az ő zenéje rendkívül szorosán kö-

tődik a költészethez. Mi indokolhatja, hogy Kosztolányi kétszer is a német zeneszerzőnek ugyanarra a művére hivatkozik. A *Kinderszenen* ciklus, amelyet alkotója önálló műfajként képzelt el, s írásban is foglalkozott a meghatározásával, Carl Löwe dalfüzérééről 1836-ban megjelent méltatásában (Ferris 2000, 15). A zongorára vagy énekhangra és zongorára készült ciklikus művek Schumann életművének a legjavához tartoznak – talán elég közülük a *Davidsbündlertänze* (op. 6, 1837), *Carnaval* (op. 9, 1834-35), *Kinderszenen* (op. 15, 1838), *Kreisleriana* (op. 16, 1838) és *Waldszenen* (op. 82, 1848-49), valamint az Eichendorff, Chamisso, illetve Heine szövegeire készült *Liederkreis* (op. 39, 1840), *Frauenliebe und Leben* (op. 42, 1840) és *Dichterliebe* (op. 48, 1840) című alkotásra utalni. Mindegyikük töredékszerű részekből tevődik össze, amelyekre a „gyenge indítás” és a „nyitott befejezés” jellemző. „Nincs arra bizonyíték, hogy Schumann olvasta volna a Schlegel-fivérek munkáit, de [...] kétségkívül ismerte eszméiket Jean Paul Richter és E. T. A. Hoffmann olvasása révén” (Ferris 2000, 22, 23, 61), s foglalkoztatta a töredék mibenléte. Az egyes részek külön készültek, vagyis a szerző utólag rendezte sorba a már kész elemeket. „A ciklus összetartozása nem az egészre kényszerített szerkezet, hanem a rész belső adottságaiból teremtődik meg” (Ferris 2000, 80). A töredékhalmozású együttes egyes részeit külön-külön kevésbé szerencsés előadni. A műfaj egyik értelmezőjének szavaival: „A ciklus alkotásra kényszeríti az olvasót. A szerző egy szerkezetet ajánl föl az olvasónak ahhoz, hogy kialakítson valamilyen megértést [...]. Ez az egyedi olvasó feladata, lehetősége és öröme. Ily módon alkotó lesz, túllép saját megértésének és intellektuális érzékelésének kulturális korlátain” (Peckham 1995, 11-12).

Lényegében hasonló befogadást igényel *A szegény kisgyermek panasza*. Lehet, Kosztolányi ismerte Friedrich Schlegelnek azt a „töredékét”, amely így hangzik: „A töredék legyen akár egy kis műalkotás, elhatárolódva a környező világtól és önmagában teljes, mint egy sündisznó” (Schlegel 1980, 1: 214). Minden bizonnyal tudott arról, hogy Hoffmann nemcsak Schumann,

de Baudelaire számára is kiindulópontul szolgált. „Schumann különösen szerette a rövid darabot, amelyet más rövid darabok mellé helyezett, s így alkotta meg a tulajdonképpeni művet”, Baudelaire pedig a *Les Fleurs du Mal* elkészítése után „rakéták-kal (fusées) fejezte ki magát” (Brunel 2007, 148). Nietzsche töredékszerű megfogalmazásaival bizonyíthatóan már igen fiatalon megismerkedett. Az sem kerülhette el a figyelmét, hogy Dorian Gray a *Waldszenen* megtanulására készül Wilde regényének második fejezetében (Wilde 1966, 27). Föltehetően a töredék romantikus példáitól és Schumann ciklikus műveitől kapott ösztönzést ahhoz, hogy különböző időpontokban keletkezett szövegeiből utólagos elrendezéssel hozzon létre olyan egységet, amely megnöveli, sőt átlényegíti az egyes részek jelentőségét. Önértékük alapján egyenetlen részek így válnak olyan folyamat alkotóivá, mely többlet jelentéssel ruhazza föl őket.

Némileg hasonló eljárást Krúdy egyes műveiben találhat az olvasó. „Amikor maga Krúdy állított össze köteteket elbeszéléseiből, az egyes darabokat soha nem megjelenésük sorrendjében közölte” – állapította meg a Krúdy műveiből a korábbiaknál teljesebb és hitelesebb kiadás egyik sajtó alá rendezője (Bezeczky 2003, 17). Ezúttal hatásról nem lehet szó, legföljebb arról, hogy két kortárs nagyjából egy időben jutott arra a fölismerésre, hogy már kész anyagok különböző elrendezése magukat a részelemeket is átminősíti. Kosztolányi esetében ezt annyiban célszerű kiegészíteni, hogy ő olykor nemcsak új összefüggésbe helyezte, de módosította is a korábban írtakat, így például „a *Szegény kisgyermek* legutolsó kiadásában a ’búst’ hol bölcscsel, hol rúttal, hol vaddal, hol némával, hol lassúval helyettesítette” (Gyergyai 1936, 440).

Újabb fejlődési szakasznak tekinthető-e a költő pályafutásában *A bús férfi panaszai*? A választ egyáltalán nem könnyű megadni, s nemcsak azért, mert Kosztolányi gyakran átírta verseit, de amiatt is, mivel a két versfüzér anyaga nem egymás után keletkezett; a második 1912-ben, a korábbi viszont 1923-ban írt részletet is tartalmaz, vagyis joggal figyelmeztetett arra

Gyergyai Albert már 1936-ban, hogy „*A szegény kisgyermeknek javarésze A bús férfi idejéből való*” (Gyergyai 1968, 184).

Hirtelen változás helyett fokozatos hangnemből váltásról célszerű beszélni, annak a fölismerésnek a szellemében, mely szerint „aki képes élmény befogadására, életének minden évtizedében más világban találja magát, más szemmel néz, és művészetének anyaga folytonosan megújul” (Eliot 1957, 257). A kettős én, mely *A szegény kisgyermek panaszai*ban inkább rejtett alakban érzékelhető, a kötetből kimaradt versekben egyre fontosabb szerephez jutott. Másszóval a korábbi versfüzérből kihagyott költemények a későbbi ciklus beszédmódját készítették elő, vagy annak részeivé váltak. *A Mágia* (1912) költeményeiben az önmagától elidegenedett beszélő szólal meg. Már az *Arcom a tükörben* (1908) ezt példázza, különösen pedig a *Párbeszéd magammal* (1909), melynek utolsó sora így hangzik: „Nem értelek”, vagy a *Groteszk* (1909):

*Mentem a kávéház tükrös éjjelébe,
százezer tükör közt s hirtelen megálltam.
[...]
S ingadozva, úszva, elterülve szépen –
széttört életemnek romjai köröttem –*

A „mély tükörök mélyiben” önmagának „furcsa-gonosz arcát” fürkésző ént, mely az oratóriumszerű fölépítésű *Őszi koncertben* (1911) szerepel, föltehetően összefüggésbe lehet hozni azzal, hogy a költő elidegenedett a szabadkai életmódtól.

*Az esemény... Mi az esemény?
Az, hogy kisült a sütemény.*

A *Mák* (1916) című kötetben még *Ének régi otthonokról és egy régi fájdalomról* (1914) címmel olvasható költeménynek e két sora jól érzékelteti annak a kétértelműségét, hogy a beszélő eltávolodott a szülőhelyétől, amely második verseskötetének ihletője volt. Ez a vers – címétől megfosztva, csekély változ-

tatással – a tíz évvel később megjelent versfüzérbe, *A bús férfi panaszaiba* került be. Négy évvel a békeszerződés aláírása után új jelentéssel ruházták föl a Szabadkára vonatkozó sorok. Arról is tanúskodnak, szerzője úgy érezte, saját életének pótolhatatlan része semmisült meg a bácskai világ elvesztésével. A korábban készült részletek így tökéletes összhangot alkotnak az 1920-tól írottakkal, amelyekben a proletárdiktatúra és a történelmi Magyarország vége a célérzet általános megszűnését előidéző tényezőként, de megnevezetlenül, csakis utalásszerűen idéződik föl:

*Megállni, menni, mondd, mi célja van?
Nézz jobbra, balra, minden céltalan.
[...]
mit is sejtettük, hogy ez itt a minden.
És ami aztán jött, a semmi, a semmi.*

Mennyiben különbözik *A bús férfi panasza* a tízes években írt, de e kötetben nem szereplő versektől? Az eltérés főként, sőt majdnem kizárólag a versfüzér műfajában kereshető. A második versfüzér megalkotottsága olyan eljárásra enged következtetni, mely rokon az első ciklus, sőt az *Esti Kornél* című kötet és az „Esti Kornél kalandjai” elrendezésének a mikéntjével. Az 1924-ben írt fölütés visszatekintő távlatot ad a kötetnek, verses naplójegyzetek sorozatához közelíti azt:

*Csak hús vagyok. Csak csont vagyok.
Gép a fejem. Gép a kezem.
De ami elmúlt, azt tudom.
Sírtam, nevettem az uton.
Én, ember, én. Emlékezem.*

A szegény kisgyermek panaszaival ellentétben és az *Esti Kornél* kötethez hasonlóan ezúttal is a legelső sorok készültek legkésőbb. A költő kiemelt jelentőséget tulajdoníthatott ennek az előrebocsátott összegzésnek, hiszen amikor a kaposvári leány-

gimnázium önképzőköre megkérte, hogy küldjön gyűjteményük számára emlékszüveget, „jellegzetes zöld tintájával ezeket a sorokat róttá a papírra” (Biczó 1937, 4).

Miként célszerű olvasni *A bús férfi panasza*it? E kérdésre ugyanúgy nem magától értetődő a válasz, ahogyan *A szegény kisgyermek panasza*i esetében sem nyilvánvaló, a szövegeknek milyen egymásutánja alkotja a versfüzért. Az 1924-ben megjelent első kiadásban a „Múlt este kissé lehajoltam, // feleségem azt mondta halkán, // őszülsz, fiam” kezdetű, tíz háromsoros szakaszból álló, 1917-ben írt részletet az 1920-ban megjelent *Kenyér és borból* átemelt *Hitves* (1918) és a *Boldog, szomorú dal* (1917) cím nélküli szövege követi. Az összkiadások e két verset a korábbi kötet önálló költeményeiként szerepeltetik, akár a *Verést* (1918). Mindhárom kapcsolódik *A bús férfi panasza*i többi részéhez, sőt hozzájárul annak az egységnek kiemeléséhez, amelynek alapján azt lehet mondani: az egyes szövegek változó színvonalától úgyszólván el lehet tekinteni, mert a kötet egységként igazán jelentős.

Kosztolányi e második versfüzér megalkotásakor ugyanúgy járt el, mint az elsőnél. Nem a keletkezés időrendjét követte a sorrend kialakításakor. Utólag létrehozott fonálra fűzte föl az egyes részeket. A *Van már kenyérem, borom is van* kezdetű vers éppúgy része *A bús férfi panasza*inak, mint a vele körülbelül egyidős *Most harminckét éves vagyok*. Kölcsönösen értelmezik egymást. Ha az előbbit is a ciklus részeként olvassuk, súlyt kaphatnak Nemes Nagy Ágnesnek szavai: „Véget ért az a fényes, ködös, zavaros korszak, amit ifjúságnak lehet nevezni, amikor az ember – és különösen a költő – még otthon van az égben, a gyermeki boldogságban, vagy a kamasz végtelen eshetőségei közt, otthon van a határtalanban” (Nemes Nagy 1989, 168).

A második versfüzér annak a hangját szövegezteti meg, aki elszakadt a gyerekkortól. A viszonylag korai, 1914-ben írt s a már idézett előhangot nem számítva harmadik versben ez egészen nyilvánvaló:

*Ha volna egy kevés remény,
a lelketek megmenteném,
[...]*

*Kik ültök otthon tétován
Az elhagyott szobák során
S este sétálni mentek.*

*De nincs remény, de nincs remény,
Az élet az kemény, kemény,
Én száz mérföldre estem.*

Az *Esti Kornél* kötet és az „Esti Kornél kalandjai” a két versfüzérhez hasonló fölépítésű. Az Esti Kornélról írt elbeszéléseknek három csoportját lehet elkülöníteni. Az elsőt az a tizennyolc szöveg alkotja, amely 1933-ban a Genius kiadónál *Esti Kornél* címmel megjelent kötet fejezeteiként ismert. A kritikai kiadás előkészületei során 60 olyan szöveg került elő, mely különböző lapokban jelent meg, s e fejezetek változatainak tekinthető. Közülük jelenlegi ismereteim szerint egyedül a Harmadik fejezet egyik változatának kézírata maradt fenn: a „Csók” a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában található (MTA KT Ms. 4613/3). Mivel az „Esti Kornél kalandjai” tizenhét szövegéből tizenegy már 1933 előtt megjelent, nem volna helyes azt gondolni, hogy az *Esti Kornél* megjelenése után Kosztolányi mintegy folytatta a sorozatot. Helyesebb azt föltételeznünk, hogy lapokban közölt szövegeinek egy részéből kötetet alakított ki 1933-ban, majd három évvel később újabb füzért hozott létre. Azt a huszonkét szöveget, amelyet egyik kötetbe sem vett föl, alighanem kisebb jelentőségűnek tartotta. Hiba volna csakis anyagi okra visszavezetni a változatoknak viszonylag nagy számát. Az Esti Kornélról szóló történeteken szerzőjük sokat változtatott. Noha a módosítások többsége részletek átfoglalmasására, olykor egy-egy szó kicserélésére korlátozódik, az is előfordul, hogy Esti neve az első változat(ok)ban még nem fordul

elő, s olykor a cselekményt is érinti az átalakítás. A Tizenhatodik fejezet – „melyben Elinger kihúzza őt a vízből, ő viszont Elingert belöki a vízbe” – a kritikai kiadás munkatársai által talált hírlapi közlésekben még annak elbeszélésével végződött, hogy a címszereplő elfut a helyszínről, vagyis a szalagcímbe megfogalmazott szembeállítás kizárólag a kötetben található meg. A szalagcímek természetesen szintén lényeges változtatást jelentenek, és az is számottevő átalakításnak tekinthető, hogy egyes fejezetek korábbi megjelenéskor római számmal jelölt részekre tagozódtak. Azokra, kik annak idején lapokban olvasták az egyes szövegeket, nyilvánvalóan a szöveg környezete is hatott. Példaként a Hetedik fejezet említhető, „melyben Kücsük tűnik föl, a török leány, aki egy mézes cukrászsüteményhez hasonlít”. A *Magyar Magazin* 1930. december 15-én forgalomba került száma képek társaságában közölte a Kücsük szövegét, amelyeket mulatságosnak találhatott az egykori olvasó.

Létezik olyan felfogás, mely szerint „a mű zártságáról még akkor sem lehet az interpretáció során lemondani, ha számolunk az összes kétséggel” (Szilágyi 2005, 49). Az értelmezőnek kétségekívül könnyebb dolga van, ha határozott körvonalú alkotással áll szemben, de a romantika óta egyre kevésbé érvényesült e végső soron klasszicista eszmény. A huszadik század második felének egyik nagy hatású gondolkodója egyenesen úgy fogalmazott, hogy „A ’mű’ szó és az az egység, amelyet jelöl, valószínűleg éppoly problematikus, mint a szerző individualitása” (Foucault 1999, 124). „Egy mű teremtése a világ teremtése” – állította Kandinszkij (Kandinsky 1974, 116), mintegy azt sugalmazva, hogy a mű folyamatos alkotás (Gestaltung), sőt bizonyos értelemben akár leszámazásnak is tekinthető. Az elbeszélésfüzért ennek az eszménynek lehet megfeleltetni, arra hivatkozva, hogy ez a műfajváltozat „a regénynél (vagy persze a novellánál) sokkal nagyobb aktivitásra számít az olvasó részéről” (Hajdu 2005, 150). Maga Kosztolányi egy évvel az *Esti Kornél* megjelenése után arra hivatkozott, hogy „a költői teremtés éppen abból áll, hogy keresünk valamit, amit magunk

sem tudunk, vagy választ várunk egy kérdésünkre, megoldást egy kétségünkre, melyet csak végül kapunk meg, miután munkánk már elkészült” (Kosztolányi 1996, 1048-1049).

Nem vitás, hogy a szóban forgó kötet olyan előzményekre is visszatekint, amelyek nagyon régi hagyományokkal függnek össze. Közülük talán a rögzített elemekből ösztevődő mozaik és a mozgó részeket magában foglaló kaleidoszkóp a legismertebb. Történeti értelemben közelebbi minta a már említett romantikus töredék. Az *Esti Kornél* jellemezhető úgy, mint „önmagát menet közben is folyamatosan alakító, az időben előbb keletkező szövegek logikáját valamiképpen ’folytató’ szövegszerveződés példája” (Lengyel 2000, 226), de csakis akkor, ha töredezett útvo-nalhoz hasonlítjuk. Kosztolányi a romantika művészetében ismerhetett meg olyan töredékszerű alkotásokat, amelyek mintha valaminek „a közepén kezdődnének” és befejezésük „egyszerre nyitott és csodálatosan kielégítő” – ahogyan Robert Schumann már említett alkotásainak egyik elemzője írta (Rosen 1995, 419). A Tizenötödik fejezet, „melyben Pataki a kisfiáért aggódik, ő pedig az új verséért”, olyan mondattal záródik, amely függőben hagyja a szalagcímben elsőként megjelölt esemény kimenetelét: „Lacikát, aki előzőleg morfinoltást kapott, s már félig aludt, épp akkor tolták be egy magas, keskeny kocsin a fényesen kivilágított műtőbe” (Kosztolányi 2007, 2: 581).

Debussy példája – kinek művészetére található hivatkozás Kosztolányinál (Kosztolányi 2002, 80) – arról győzhette meg a költőt, hogy e francia szerző azért nem írt szimfóniát, mert a maga szempontjából használhatatlannak vélte e műfaj szabályait. „A különböző darabokat adott forma szerint egymáshoz kapcsoló nagy forma [...] számára kimerített lehetőségnek látszott.” Sőt, Kosztolányi talán még arról is tudhatott, hogy a huszadik század elejének két kiemelkedő alkotása, a *Pierrot lunaire* és a *Le Sacre du Printemps* „valójában töredékek egymáshoz illesztése” (Boulez 2005, 263, 704). Sztravinszkij zenéjét több ízben is említette hivatkozási alapként (Kosztolányi 1999, 478; Kosztolányi 2002, 371). A *Tengerszem* című szövegében körvonalazott és az „Esti Kornél kalandjai”-ban ér-

vényesített eszményre alighanem ösztönzőleg hatottak a Hans Bethge (1876–1946) fordította távol-keleti költemények, amelyek annak az alkotónak a tömörítő zeneszerzői gyakorlatát is alakították, aki 1924-ben a mennyiségnek és a tartalmasságnak a szembeállításával ajánlotta Alban Bergnek egyik fűzészéről művét: „Non multa sed multum” (Galliari 2007). Kosztolányi fordította, Webern megzenésítette a német szerzőnek távol-keleti versekből készített átköltéseit.

Ahogy Debussy a szimfóniát, úgy az *Esti Kornél* alkotója a regényt vélte kimerített lehetőségnek. „Minden regény így kezdődik: ’Egy fiatalember ment a sötét utcán, feltűrt gallérral.’ Aztán kiderül, hogy ez a feltűrt gallérú fiatalember a regényhős. Érdekszigás. Borzalmas” (Kosztolányi 2007, 2: 431). Ezek a szavak rokoníthatók Gide 1931-ben tett kijelentésével: „Semmi nem könnyebb, mint a többi regényhez hasonlót írni! Egyszerűen irtózom ettől, és éppúgy nincs szándékomban írni azt, hogy ’A márkiné öt órákor ment el’, mint Valérynek, vagy azt, hogy ’X hosszú ideje tűnődött, vajon...’ – ami egészen más, de szememben még inkább rossz hírű (compromettant)” (Gide 1997, 298). A *Nyugat* köztudottan kapcsolatot tartott a *La Nouvelle Revue Française* körével, és Kosztolányi hivatkozott is Gide-re (Kosztolányi 2004, 74).

Noha tagadhatatlan, hogy „a ciklusszerűség nemcsak egyes irodalmi szövegek, szövegcsoportok sajátossága, hanem olvasásmód is”, mégsem ajánlatos „a szerző életében publikált könyv szempontját technikai jellegű és lényegében indokolatlan önkorlátozásnak” nyilvánítani. (Hajdu 2005, 154, 137-138). Talán szerencsésebb, ha egy elképzelt mű töredékeinek véljük az Esti Kornélról írt történeteket. Krúdy Szindbádöt szerepeltető elbeszélései föltehetően lazább halmazt alkotnak, róluk inkább elmondható, hogy „a ciklust alkotó elbeszéléseknek sem a száma, sem a sorrendje nem állapítható meg pontosan” (Bezeczky 2003, 19). Az *Esti Kornél* kötet és az „Esti Kornél kalandjai” az alkotás későbbi szakaszának eredménye, az egyes részek egymásutánja nem véletlenszerű. Ahogy a két korábban említett versfüzérnél, itt is lehet némi hasonlóság Robert Schumann

olyan műveivel, amelyeknél „a dalok létrehozása és füzérbe (ciklusba) elrendezése az alkotó folyamatnak két különböző átlomása” (Ferris 2000, 181), s az „egyes részek jelentőségét csak visszatekintve lehet fölismerni” (Rosen 1995, 194).

A tizennyolc fejezet összetartozásához nyilvánvalóan hozzájárulnak a szalagcímek. A *Pacsirta* esetében ezek az előrevetítő összefoglalók a felosztás eszközei, az *Esti Kornél*ban viszont kifejezetten a részek összetartozását hivatottak érzékeltetni. Boccaccio legismertebb műve is elbeszélésfűzér, de tudtommal kétséges, vajon a szerzőtől származnak-e az apró történeteként fölfogható szalagcímek. „Nehéz megmondani, a közép-korban mikor jelent meg a címféleségnek ez a típusa” (Genette 1987, 277). Talán a *Rókaegény* (*Roman de Renart*) néven ismert, még a tizenkettedik század vége s a tizenharmadik első fele között keletkezett huszonhét, versben elmondott történetből álló fűzér a legkorábbi példa.

Tagadhatatlan, hogy az *Esti Kornél* kötetben feltűnőbb az egyes részek összetartozása, mint az „Esti Kornél kalandjai”-ban, de az 1933-ban megjelent könyvben is maradtak némi „következetlenségek”. Közülük legfeltűnőbb Esti és a névtelen elbeszélő barátságának kezdetével kapcsolatos. Az Első fejezetben a megnevezetlen történetmondó a következőket állítja: „Emlékezetem nem olyan régi, mint barátságunk. Ennek kezdete még csecsemőkorom ősemberi homályába vész el”. Sőt, még arról is értesülünk, hogy a név nélküli barátot kisiskolás korában egy „zöld kabátos úr” összetéveszti Estivel (Kosztolányi 2007, 2: 422, 426). A Hatodik fejezetben viszont arról esik szó, hogy Esti azért nem adott barátjának pénzt harminc éves korában, mert csak később ismerkedtek meg. A Hatodik fejezet szerint Estinek nincs testvére, az Ötödik végén viszont így kezdi a levelét: „Édes szüleim és testvéreim” (Kosztolányi 2007, 2: 486). A fűzérszerű alkotásban a folytonosság minduntalan megcáfolódik. A rend teremtése és lerombolása egyidejű egymással. Talán ez is okozza, hogy az ilyen művek hatástörténete tele van ellentmondással.

HIVATKOZÁSOK

- A magyar nyelv értelmező szótára* (1960). Második kötet. Budapest: Akadémiai.
- Bárcki Géza (1941) *Magyar szófejtő szótár*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
- Bezczky Gábor (2003) *Krúdy Gyula: Szindbád*. Budapest: Akkord.
- Biczó Ferenc (1937) *Kosztolányi Dezső (A magyar impresszionista vers)*. Kaposvár: Szalai-nyomda.
- Boulez, Pierre (2005) *Leçons de musique (Points de repère III): Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995)*. Textes réunis et établis par Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois.
- Brunel, Pierre (2007) *Baudelaire antique et moderne*. Paris: Presses de l'Université Paris – Sorbonne.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (1864) *A magyar nyelv szótára. Második kötet*. Pest: Emich Gusztáv.
- Eliot, T. S. (1957) *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.
- Ferris, David (2000) *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*. New York: Oxford University Press.
- Foucault, Michel (1999) „Mi a szerző?” Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt, in *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok előadások, beszélgetések*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 119–145.
- Galliari, Alain (2007) *Anton von Webern*. Paris: Fayard.
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gide, André (1997) *Journal II: 1926-1950*. Édition établie, préfacée et annotée par Martin Sagaert. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Gyergyai Albert (1936) „A stílusa”, *Nyugat*, 29, II: 438-443.
- Gyergyai Albert (1968) *A Nyugat árnyékában*. Budapest: Szépirodalmi.
- Hajdu Péter (2005) *Csak egyet, de kétszer: A Mikszáth-próza kérdései*. Budapest – Szeged: Gondolat – Pompeji.
- Kandinsky (1974) *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*. Édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon. Paris: Hermann.
- Kelemen Béla (1906) *Jó magyarság: Tanácsadó a magyar nyelvten és helyesírás kétséges eseteiben*. Budapest: Athenaeum.
- Kiss Ferenc (1998) *Kosztolányi-tanulmányok*. Miskolc: Felsőmagyarország.
- Kosztolányi Dezső (1925) *Aranysárkány*. Budapest: Légrády.
- Kosztolányi Dezső (szerk.) [1932] *A Pesti Hírlap Nyelvére*. Budapest: Légrády Testvérek.

- Kosztolányi Dezső (1996) *Levelek – Naplók*. Gyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezső (1997a) *Az élet primadonnái*. Gyűjtötte, sajtó alá rendezte és az utószót írta Urbán László. Budapest: Palatinus.
- Kosztolányi Dezső (1997b) *Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színpadi játéka*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Réz Pál. Budapest: Balassi.
- Kosztolányi Dezső (1999) *Nyelv és lélek*. Válogatta és sajtó alá rendezte Réz Pál. Harmadik, bővített kiadás. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezső (2002) *Bölcsőtől a koporsóig*. Szerk. Réz Pál. Budapest: Noran.
- Kosztolányi Dezső (2004) *Tükörfolyosó: Magyar írókról*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Réz Pál. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezső (2007) *Összes novellái*. A szöveggondozás és a jegyzet Réz Pál munkája. Budapest: Osiris.
- Lengyel András (2000) *Játék és valóság közt: Kosztolányi-tanulmányok*. Szeged: Tiszatáj.
- Nietzsche, Friedrich (1964) *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Peckham, Morse (1995) *The Romantic Virtuoso*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Rosen, Charles (1995) *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Schlegel, Friedrich (1980) *Werke in zwei Bänden*. Berlin – Weimar: Aufbau.
- Szauer József (1962) „Kosztolányi Dezső költészete”, in *Kosztolányi Dezső Összegyűjtött versei*. Sajtó alá rendezte Vargha Balázs. Budapest: Szépirodalmi, 1: 5-45.
- Szilágyi Zsófia (2005) *A féllábú ólomkatona: Irodalmi mű-hibák*. Pozsony: Kalligram.
- Tolcsvai Nagy Gábor (2007) *Idegen szavak szótára*. Budapest: Osiris.
- Wilde, Oscar (1966) *Complete Works*. London – Glasgow: Collins.

A kettős Monarchia emléke a magyar irodalomban

„Péter-Pál délutánján izgalom hatotta át a nyaraló-különítmény idilljét: anyám, s a többi szakértő hölgy véleménye szerint minden jel az örömteljes pillanat közeledtét mutatta. Biztosra lehetett venni, hogy ezen a délutánon az elegáns, fiatal pesti ügyvéd nyilatkozik és megkéri a házasságában csalódott, puha-édes városunkbeli szépasszony kezét. [...] Az udvarló tűzijátékot hozott bőröndjében Pestről: az urak cigányt rendeltek estére a városból, a savanyú bor és a szóda már ebédidő óta hűlt a vízefazekakban. [...] Tetszett is nekem, hogy ilyen ünnepélyes esemény színhelye a mi nyaralónk; az alispán is nálunk uzsonnázik, ez a nagy úr... s ha jó a kedve, talán hegedül majd. [...] Asztalhoz ültünk, mikor az alispánt elhívták a kertbe. Megyei huszár állott odalenn feszes vigyázzban és levelet adott át neki.

Föltépte a levelet, visszajött a tornácra, megállt a küszöbön, hallgatott. Nagyon sápadt volt; fekete Kossuth-szakállt viselt; s ebben a gyászkeretben halottfehéren világított most riadt arca.

– Mi az? – kérdezte apám és eléje ment.

– Megölték a trónörökösöt – mondta s idegesen legyintett.

A nagy csendben a cigányzene oly közel hangzott, mintha itt a kertben játszott volna. Az asztal körül, kezükben a hagyományok-csészékkel, mozdulatlanul ültek a résztvevők, valamilyen holtpontra megmerevedett mozdulattal, mint egy néma-játékban. Apám tekintetét követtem; tájékozatlan pillantással néztem az égre.

Az ég világoskék volt, híg, nyári-kék. Báránnyelű sem úszott rajta” (Márai é. n., 1: 302–304).

Az idézet olyan könyvből származik, mely először 1934-ben jelent meg, de más szöveggel, mint az itt kiindulópontként vett harmadik kiadás, mely 1940-ben, azután került forgalomba, hogy a szerző változtatásra kényszerült, mert „Stumpf György, aki két évig házitanítója volt, pert indított az *Egy polgár vallomásai* öt érintő fejezetei miatt” (Mészáros 2003, 528).

A részlet kulcsfontosságú; a szóban forgó önéletrajzi alkotás közepén, az első kötet záró fejezetének a végén található. A második kötet teljesen más világra vonatkozik, s a mű két fele közötti alapvető különbséget az is kiemeli, hogy a második rész hosszabb időbeli kihagyás után folytatja az események elbeszélését. A trónörökös meggyilkolása idején tizennégy éves a történet főszereplője, a második kötet elején viszont már huszonharmadik évét is betöltötte. A színhely is áthelyeződött Kassáról és környékéről Aachenbe. Az idézett szövegrész várható események beteljesülését ígéri, ám egy váratlan történés bejelentése teljesen érvényteleníti a korábban mondottakat. Annak az életmódnak, amelyre a részlet elejének szavai vonatkoznak, maradéktalanul nyoma vész. A jelenet állóképpé merevedik. A szavaknak megkülönböztetett súlyt ad, hogy az olvasó tudja: az Osztrák-Magyar Monarchia megszűnéséről van szó.

Voltak írók, akiknek életét kerékbe törte ez a történés. „Én a világháború megindulása napján már túl voltam ötvenedik esztendőmön és olybá vettem, hogy túl vagyok már mindenem” – írta egyikük (Herczeg 1940, 341). Kérdés, milyen nyomot hagyott maga után a történelmi folytonosságnak e megszakadása az első világháború utáni évtizedek irodalmában.

Kosztolányi kisregény terjedelmű alkotása, a *Pacsirta* még úgy idézi meg a Monarchia világát, hogy inkább csak kimondatlanul érzeteti olvasójával annak megszűntét. Ez a mű „egyszerre olvasható az irónia, a gúny, valamint a komoly, a tragikus modalitásának jegyében” – állítja a legrészletesebb elemzés szerzője (Bónus 2006, 138). Való igaz, hogy Sárszeg az elvetélt lehetőségek világának bizonyul. A gimnáziumi latin tanár, Szunyogh sorsa példázatként jelenik meg: „Noha csodálatos tehetség volt, de Sárszegen ivásra adta magát.” A parlagságnak

a nagyvárosi élet az ellentéte, melynek képviselői csak átutaznak a kisvárosra, anélkül hogy kiszállnának a vonatból, ám a szembeállítást kérdéssé teszi Ijas Miklós jellemének minősítése: nincs kizárva a lehetőség, hogy a „budapesti közönség”, amelyet ő mérceként használ színibírátaiban, inkább ábránd, mintsem mély értékekben gazdag másik létforma. A pallérozottság, a tág látókör utáni sóvárgás mintha maga is a vidékiesség változata volna, legalábbis ezt sugallja Sárceveitsnek nemcsak a neve, de a minősítése is: e „gazdag magánzó, szófukar agglegény” az egyetlen, ki a kaszinó olvasótermében ül. „Mindig a *Le Figarót* olvasta. Ezért városszerte európai műveltségű férfiúnak tartották.” Nehéz eldönteni, mennyi a komolyság, s mennyi a csúfondórosság abban a jellemzésben, mely szerint a tág látókör szükségképpen a Monarchiától nyugatra, Párizsra irányuló figyelemmel azonos, hiszen a nézőpont kettős, egyrészt a szereplőnek, másrészt az elbeszélőnek a hangját lehet hallani abban a kijelentésben, mely szerint „a Szajna partján ennyi jó szándékból, ennyi szívből és érzésből építmények emelkedhetnének, könyvek íródna”. Arra a kérdésre sem könnyű válaszolni, mennyiben tekinthető érdektelenség, s mennyiben akár bölcsesség megnyilvánulásának a kaszinóbeli asztaltársaság némely tagjára jellemző nemtörődömség: „Füzes Feri azt állította, hogy van isten, Hartyányi Olivér pedig azt, hogy nincs isten. [...] Keserű, csúf szavakkal a pusztulást rajzolta [...]. Hangosan beszélt, hogy megbotránkoztassa asztaltársait. De azok sem rá, sem Füzes Ferire nem hederítettek. Mindkettejüket egyformán unták.”

Nem vitás, a Monarchia kettős minősítése összefügg azzal, hogy a *Pacsirta* szerzője 1848 föltétlen tiszteletét kapta családi örökségül. Apai nagyapjáról egy 1934-ben megjelent kötetben a következőket írta: „Az 1848/49. szabadságharc alatt a 27-ik honvédezászlóaljban harcolt, azok között, akik a székelyekkel együtt legutoljára rakták le a fegyvert. [...] Kossuthal együtt menekültek Törökországba, negyedfél ezren. Látom őt Viddinben, a fogolytáborban télvízidőn dideregni, vitorlavászon zubonyában, 50 piaster napi zsolddal a zsebében, faggyús juhúst

rágcsálni a kolerások között, fanyergen lovagolni, aztán Sumlában a fáklyásmenetben s hallom az idők messzeségében, amint a Szózat-ot éneklő honvédek fölött röpköd tenorhangja. 1851-ben Konstantinápolyban van, az ottani magyar egylet elnöke. De a menekülteket hiába védelmezi a Fényes Porta és a szultán, egy szervezett osztrák bérenchad még ott is üldözi őket, rajtuk üt a magyar egyletben. Liverpoolba szállítják őket, onnan Amerikába.” A nagyszülő sorsának elképzelését hirtelen saját emlék megidézése váltja föl: „Egy tavaszi napon, amikor öcsémmel, húgommal künn játszom a kertben, kézenfog bennünket, behív a tisztaszobába, mely teljesen el van sötétítve. Letérdepeltet mindhármunkat, s arra kér, sohase feledjük, ma halt meg messze idegenben Kossuth Lajos” (Kosztolányi é. n. 178–179).

Arra a képre, melyet a *Pacsirta* ad a Monarchiáról, rányomja bélyegét 1848-1849 emléke. Vajkayék „sirtak a március tizenötödiki ünnepélyeken, mikor a zászlók, szavalatok, szónoklatok magasabb légkörbe emelték lelküket”, s amidőn lányuk eltávozása után hazatérnek, lakásuk faláról a forradalom első szakaszának s végkimenetelének képei merednek rájuk, „az első magyar minisztérium és Batthyány, kopasz fejével, ki térdre ereszkedett, és karjait kitérve várta az osztrák zsandárok gyilkos golyóját”. Az a politizálás sem független 1848 megítélésétől, amellyel a vendéglőbe látogatáskor találkozik a Vajkay-házaspár:

„Lenn az urak politizáltak. Exlexről, delegációról, Széll Kálmánról beszéltek.

– Á, – szólta Környei – nagy koncepciójú államférfi. Óriási koponya.

Priboczay, ki régi negyvennyolcas volt, tüzeskedett.

– Azért talán, mert elment a bécsi Albrecht-szobor leleplezésére? Ő, a magyar miniszterelnök. Szégyen, gyalázat.

– Ez taktika volt – felelt Környei.

– Taktika – bólongatott keserűen Priboczay. – Hát az is taktika, hogy Pesten a Hentzi-szoborhoz a mi fiainkat, a mi honvédeinket vezényelték ki? Bánffy ilyent nem tett volna, soha. Ez közönséges mameluk. [...] Svarcgelb zsoldos, bécsi lakáj.

Füzes Feri mégsem tűrhette, hogy egy hatalmon lévő magyar miniszterelnökről így beszéljenek. [...]

– És a ti híres Kossuth Ferencetek? Talán az tálcán hozza majd az önálló vámterületet, meg a magyar vezényszót?

– Azt ne bátsd. Ő a mi Kossuth apánk fia.”

Tagadhatatlan, hogy ebben a párbeszédben is érezhető gúny. A visszaemlékezés mintegy kisajátításnak mutatkozik. 1848 és 1867 képviselete ugyanúgy kétes színben tűnik fel, mint Füzes Feri és Hartyányi Olivér vitája Isten létéről. A múlt elhasználódása döntő szerepet játszik a regényben. Ladányi Lászlóról, Sárszeg függetlenségi képviselőjéről ez olvasható: „Nagyapját 1849-ben a császár katonái fölakasztották egy körtefára. Gyakran emlegette ezt, mikor úri portája előtt megjelentek a választók, fáklyákkal, zászlókkal, és kiengedte hangját, mely a sok nemzeti keservtől mindörökre megrepedt. Ákost pedig jól ismerte. Tudta, hogy állandóan kormánypárti jelöltre szavaz, [...] s kedveli a kiegyezést, mindenféle kiegyezést és így a 67-es kiegyezést is.”

Található-e olyan mozzanat a múltra emlékezésben, amelyet nem tüntet föl kétes értékűnek a regény egészét meghatározó gúnyos hangnem? Talán csak egyedül a Párducok összejövételének helyszínén látható arckép idézi föl a tizenkilencedik századnak olyan személyiségét, akit nem tud kicsinyíteni az idő. Azok a szakasok, melyek szerint Széchenyi „nézte, mi lett nemes gondolatából, az eszmeváltó körből, a kaszinóból, melyet az úri társaságok pallérozására, a társas érintkezés tüzetesbé tételére honosított meg” nem nélkülözik a komolyságot. Négy évvel a *Pacsirta* megjelenése után, „a Magyar Írók Egyesületének 1930. február 2-i közgyűlésén hangzott el” (Kosztolányi 1976, 300), majd a *Nyugat* február 16-i számában jelent meg *Lenni, vagy nem lenni* címmel az az eszmeváltás, mely egyértelműen arra enged következtetni, hogy a *Kelet népe* szerzőjének munkássága döntő hatást tett arra, ahogyan Kosztolányi a magyarságról vélekedett.

Azt természetesen hiba volna állítani, hogy a *Pacsirta* csakis magyar szemszögből értékeli a Monarchia világát. Sárszeg sok-

nemzetiségű város. A színházi hegedűsök német ajkúak, Werner vadászfőhadnagyak morva az anyanyelve, az uraknak „régis ismerőse, jó barátja” a cigányprimás Csinos Jancsi, s megkülönböztetett figyelem irányul a Weisz és társa bődízműkereskedés tulajdonosára. „Kitalált” jellemek és a korszak „valódi” szereplői egyaránt emlékeztetnek arra, milyen döntő szerepet játszottak a nem magyar származásúak a korszak népszerű művelődésében és magas kultúrájában. Vajkay Ákos a németből magyarrá lett Rákosi Viktor (1860–1923) 1894-ben indított *Kakas Márton* című élclapját olvassa a fodrásznál, Ijas Miklós pedig Freund Ferencsel sétálgat, „piros arcú, mosolygó, éles eszű zsidó fiúval, ki megértette, buzdította és maga is irogatott”.

Arra a kérdésre, miben is nyilvánul meg Sárszeg parlagisága, úgy lehet válaszolni: a nyitottságban, sőt védtelenségben a népszerű művelődés külföldi divatjával szemben. Kosztolányinak meglehetősen lesújtó véleménye volt a népszerű zenének a regényben földidézett műfajáról. „Enyhe, dallamos, rózsaszín agylágyulás borul föléje.” Ezzel a mondattal zárta az operetről írt cikkét, egy évvel a *Pacsirta* megjelenése előtt (Kosztolányi 1972, 169). Környey Bálint azzal biztatja a Vajkay-házaspárt *A gésák* megtekintésére, hogy az jobb, mint a *Szulamit*. Abraham Goldfaden (1840–1908) *Shulamit* (1880) című darabjához képest mai megítélés szerint is sikeresebb alkotás az a mű, mely mintegy a regény világának torzképeként szerepel. Zenéjét jó részt Sidney Jones (1861–1946) készítette, az ugyanilyen néven ismert karmester fia, ki előbb klarinétos volt apja zenekarában, majd az *Aladdin II* megírása után a Gaiety Színház zenei irányítójaként 1891-ben bejárta Amerikát és Ausztráliát, végül olyan színművek zeneszerzőjeként lett világhírű, mint *Our Family Legend* (1892), *A Gaiety Girl* (1893), *An Artist's Model* (1895), *A Greek Slave* (1898), *San Toy*, *The Emperor's Own* (1899), *My Lucky Molly* (1902), *The Medal and the Maid* (1903), *See-See* (1906), *King of Canodia* (1908), *A Persian Princess* (1909), *A Girl from Utah* (1913) s *The Happy Day* (1916). Közülük ma is a *The Geisha: a Story of a Tea House* címmel 1896-ban bemutatott művét adják elő leggyakrabban, mely az első előadással

egy évben a londoni Aschenberg, Hopwood and Crew, illetve a berlini Bode und G. Bock cégnél is megjelent. Hangfölvételei közül a Helios cég által forgalomba hozott változat jelenleg is forgalomban van.

A felsorolt címekből sejthető, hogy Sidney Jones operettjei előszeretettel röpitették távoli vidékekre, Kinába, Perzsiába, az észak-amerikai vadnyugatra a nézők képzeletét. *A gésák* is egyértelműen ilyen szándékkal készült. Az eredeti kiadvány címlapján ez olvasható: „A Japanese Musical Play”. „Japán, Sárszeg” – az elbeszélő megállapítása szerint. Olyan zárt számok laza fércetele, amelyeknek csak egy részét készítette Sidney Jones, az Owen Hall művészi nevet használó Jimmy Davis (1853–1907) szövegére, némelyikük más szerzőktől származik. A dalok szövegét Harry Greenbank írta. A különböző előadásokon más-más válogatásban hangzottak el a dalok s kórusok, amelyeket általában a helyi körülményeknek megfelelően alakítottak át. Fáy Béla és Makai Emil átköltése is meglehetősen szabad. Példaként Wun-Hi, azaz Vun-Csi második felvonásbeli kuplóját lehet idézni:

<i>Chin Chin Chinaman</i>	<i>Csúf, csúf, csakugyan</i>
<i>Muchee muchee sad!</i>	<i>A kínai tincs.</i>
<i>He afraid allo trade</i>	<i>Node volt s van-e nép,</i>
<i>Wellee wellee bad!</i>	<i>Hol ilyesmi nincs?</i>
<i>Noee joke, brokee broke</i>	<i>Van-e föld, hol a copf</i>
<i>Makee shutee shop!</i>	<i>Nem ismeretes.</i>
<i>Chin Chin Chinaman,</i>	<i>Hip-hop csúnya copf</i>
<i>Chop, chop, chop!</i>	<i>Hess, hess, hess!</i>

Ismeretes, hogy Kosztolányit erősen foglalkoztatta a jelentő hang szerepe a költészetben, és fordítóként is igyekezett érvényre juttatni ilyen irányú vonzódását. Némi túlzással azt lehetne mondani: az idézetek is ezt a rögeszméjét látszanak igazolni. Az angol szöveget a jelentett alapján nem lehetett átültetni magyarrá, hiszen a zene arra kényszerítette a fordítót, hogy lehetőleg ugyanolyan szótagszámú és legalábbis hasonló

hangzású szöveget állítsanak elő. A *Pacsirta* kiváló angol fordítója az operett eredeti szövegét idézi (Kosztolányi 1993, 95). Visszafordíthatta volna a magyar szöveget, ám akkor egészen másféle hangzású lett volna a betét.

Az átköltés szükségképpen átértelmez, új összefüggésbe helyez. Erre figyelmeztetnek a regénynek azok a mondatai, amelyek a kuplé idézését követik:

„Utána az időszerű strófák következtek, melyeket a helyi és politikai viszonyokra alkalmaztak ügyesen. Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf csakugyan, mert csupa sár, nincs csatornája, a színházának nincs villany-világítása. Tomboltak.

Maga a főispán is elérte a tréfát [...]. Csak akkor ugrott föl, [...] mikor a Hentzi-szoborról meg a sárga-fekete zászlóról is megállapították, hogy csúf.”

A *Pacsirta* első két bekezdése pontosan megjelöli a cselekmény kiinduló helyzetének időpontját: az 1899. szeptember elsején, pénteken történekről ad számot. Vajkay Ákos a Dreyfus-pör második tárgyalásáról, Vilmos császár Elzász-Lotaringiában tett látogatásáról s kommunizmusról olvas az általa járatott hírlapban. „Csak nem lesz megint háború” – sóhajt a felesége. A pontos tárgyyszerűséget Vajkay Ákos hangosan vagy belső beszéd formájában megfogalmazott szavai keresztezik: egy ízben azt állítja, hogy 1871-ben negyvenéves volt, utóbb, a kanzsúrból hazamenet viszont arra gondol, hogy öreg csontjai „ötvenkilenc éve” szolgálják őt.

Cím és szöveg viszonya többféle lehet. A *Pacsirta* című regénynek Vajkay Ákos az igazi hőse – a Ranódy László rendezte filmben is ezt sugallta Páger Antal, ki 1964-ben a legjobb férfiszerepnek járó díjat kapta Cannes-ban ezért az alakításáért. A regény a tizenkilencedik század s a Monarchia előregedését állítja előtérbe. Mályvádi, a gimnázium fizikát oktató tanára veret tesz üvegbura alá, s kiszivattyúzza belőle a levegőt. Kosztolányi, ki egy alkalommal a „koponyánk színes kolibrik kalitkája” szavakkal zárta le a világ különböző képtáiraiban látható

festményeinek méltatását (Kosztolányi 1974, 369), ismerhette Joseph Wright először 1768-ban kiállított s a londoni Nemzeti Képtárba került, *Kísérlet madárral és levegőszivattyúval* című nagyalakú festményét, amelyen Európától távol honos madár (kakadu), koponya s kalitka is látható. Annyi bizonyos, hogy a *Pacsirta* világában fontos szerepet játszik a halál: „A Széchenyi utcán három koporsós üzlet is volt egymás mellett és két sírköves-bolt”; Vajkay Ákos lelkiállapotát pedig így körvonalazza az elbeszélő: „A halálra való készülődés utolsó éveit job-bára lefoglalta.”

Az olvasó Kosztolányi két versével is összefüggésbe hozhatja azt, ahogyan a regény az elmúlást értelmezi. Közülük az egyik 1913-ban készült, s ezután került *A szegény kisgyermek panasza*i című sorozatba:

*A napraforgó, mint az örült
röpül a pusztán egymaga,
a tébolyító napsugárban
kibomlik csenevész haja.
Bolond lotyó – fejére kapja
a sárga szoknyáját s szalad,
szerelmese volt már a kóró,
a pipacs és az iszalag,
elhagyta mind, most sír magában,
rí és a szörnyű napra néz,
a napra, úri kedvesére,
ki részeg s izzik, mint a réz.*

A regény hetedik fejezetének végén Ijas Miklós hazakiséri a Vajkay-házaspárt. Elválásukat követően a kertet figyeli. A következő mondatnál már eldönthetetlen, kinek a nézőpontja érvényesül a látvány leírásakor: „Egy napraforgó lecsüggesztette fejét a sötétedő éjszakában, mintegy vakon, keresve a földön a napot, melyet bámulni szokott, a napot, melyet most nem talált sehol.” A második részlet az utolsó előtti fejezet végén található. *Pacsirta* már visszaérkezett a sárszegi házba.

„Ákos összehúzta mogyorószín őszikabátját, mert fázott. Valami motozást hallott fönn, magasan fönn a levegőben.

– Ez az ősz – gondolta.

Milyen hirtelen jött. Nem fönségesen, nem halálosan, nem nagy pompájában, arany levélszőnyegével és gyümölcsös koszorújával. Kis ősz volt ez, alattomos, fekete, sárszegi ősz.”

A regény itt is mintegy tagadja a versbeli megnyilatkozásban foglaltakat. Ezúttal a vers a későbbi; az *Őszi reggeli* 1929-ben keletkezett:

*Ezt hozta az ősz. Hús gyümölcsöket
üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd
szőlőt, hatalmas, jáspisfényű körtét,
megannyi dús, tündöklő ékszerét.
Vízcsöpp iramlík egy kövér bogyóról
és elgurul, akár a briliáns.
A pompa ez, részvételen, derült,
magába-forduló tökéletesség.
Jobb volna élni. Ámde túl a fák már
aranykezükkkel intenek nekem.*

Vajkay Ákos e műalkotásszerű ősznek éppen az ellenkezőjét látja maga körül. Belső látása elválaszthatatlan az idő körkörrőségétől: „Ismét sovány lett, vézna és színtelen, mint mikor elutazott leánya.” Korábban nyomasztó álmái voltak, a kanzsúr utáni napon viszont már az ébrenlét lesz szemében olyan, mint holtakkal betelepített álom: „úgy rémlett, hogy álmodja, ami itt van és alvilági árnyak között ül maga is, mint valami kísértet”. A megsemmisülés látomásának nyomasztó hatását legföljebb a regény önmagára utalása enyhíti: a Vajkay-házaspár s lányuk gyászos hazatérését kívülről szemlélő Ijas Miklós előveszi a jegyzőkönyvét, hogy fölvezolja a regény kiindulópontját: „Szegény *Pacsirta* szüleivel éjjél után megy. *Széchenyi ucca. Hordár.*”

Noha a hat évvel később megjelent *Boldogult úrfikoromban* című regényre nem éppen jellemző a tragikum – a „Végszó”-

ban Kacs Kovics úr összeboronálja a két szepességi fiatait, és rájuk bízta a Bécs városához címzett fogadót –, Krúdynek ez a műve még visszavonhatatlanabb módon letűntnek láttatja a Monarchia világát. A címben megjelölt műltra először Kriptai úr kabátjának említésekör történik utalás, majd Onkel Plac, a „bukott árendás”, az „alföldi zsidó” Bécsre, a megnevezetlen történetmondó pedig a keringő korszakára vonatkoztatja a megjelölést. A szereplők kitaláltsága ezúttal sokkal feltűnőbb, mint Kosztolányi alkotásában – „a történetnek a szereplői nem olyan emberek, akik inkognitójukat mindjárt megjelenés alkalmával elárulják” –, és nehezebb az egyes megnyilatkozások érvényét eldönteni, mert sokszor ellentmondanak egymásnak. Lehetetlen kideríteni, melyikükkel azonosítaná magát az elbeszélő, sőt magának a történetmondónak a komolysága is meglehetősen kétséges. „Pestnek nincs őslakossága, az köt ki most is ebben a városban, akinek eszébe jut” – jelenti ki „az úriember” a regény legelején. Ezt az állítást érvényteleníteni látszik Kacs Kovics édesanyjának a második fejezet elején szóba hozott véleménye: „Az öreg asszonyság a legkülönbözőbb kalandok után került vissza otthonába, és fogadalmat tett, hogy egyetlen lépést sem tesz többé ebben a városban, ahol tudtán kívül új neveket adtak az utcáknak, új házakat építettek, új boltokat nyitottak, anélkül hogy kellő időben értesítették volna erről a régi bennszülött lakosságot.” A regény vége felé pedig olyan mondat fogalmazza újra bennszülöttek és idegenek szembeállítását, melyről nehéz volna megmondani, vajon Dallosi, „a hírhedt éjjeli pincér” felfogását tükrözi, avagy a történetmondóét: „Utóvégre a pestieknek össze kell tartani, hiszen az idegenek bármely percben elutazhatnak a városból.”

A jellemek bizonytalan körvonalú önazonossága s a változó nézőpont okozza, hogy a *Boldogult úrfikoromban* kevésbé olvasható kortörténetként, mint a *Pacsirta*. Más vonatkozásban is lényeges a különbség a két alkotás között. Krúdy regénye emlékezteti olvasóját a birodalom fővárosára. Nemcsak Burg báró neve, a „Ring, ring, ringerei...” kezdetű dal vagy Pista úrnak, az „elnöknek” a bécsi Rothschildre vonatkozó hivatkozása

említhető ebben a vonatkozásban, de az is, hogy Vájsz úr „fiatal korában sörfőzőlegény volt az öreg Dreher Antal sörgyárában”, s onnan költözött Pestre, hogy schwechati sört mérjen. Az ilyen előzmények után nem meglepő, hogy a „Bécs városához” nevet adta Pesten található vendéglőjének. Az 1848-as magyar forradalomra tett utalások ebben a regényben sokkal szerényebbek, mint a *Pacsirtában*, sőt kifejezetten tétovának mondhatók. Az egyik szereplőt így vezeti be az elbeszélő: „Görgei A. Ennyi volt a neve. Boldog volt, ha az átutazó idegenek az A. betűt néha Artúrnak gondolták. Pedig, sajnos, csak Albert volt.” Ennél is halványabb emléknymunka minősülhet „az elnök” célzása az *Egyetértés* című lapra, hiszen a regény csak Fejér Jenő népdalköltő és gyógyszerész egyik egészségügyi hirdetését említi, vagyis legföljebb a vájtfülvű olvasónak juthat eszébe, hogy 1884. június 11-én ebben a sajtótermékben ajánlotta Eötvös Károly Kossuth Lajost képviselőjelöltnek a nagyváradi választókerületben.

Az olvasó könnyen gondolhatja, hogy a *Boldogult úrfikoromban* előnyösebben értékeli a Monarchia világát, mint a *Pacsirta*. A címben megjelölt létforma, melyet „napjainkban már nem lehet látni”, egyértelműen Ferenc József korszakával azonosítható. „Bolond mindenki, aki túlélte Ferenc Józsefet” – jelenti ki Pista úr. Arra céloz, hogy a Monarchia eltűnése után másféle időszámítás került forgalomba. „A lyukas óra kulcs pedig mindig divatban lesz Magyarországon, amíg ebben az országban finom úriemberek élnek, akik szívesebben viselik apjuk, nagyapjuk zsebóráit, mint azokat az órákat, amelyeket pontos ébresztőkészülékkel látnak el a modern órák.”

Az értékeléseknek a komolyságát az csorbítja, hogy már a bevezető sorok nyilvánvalóvá teszik: a földidézett múlt a képzelet terméke. „Ferenc József volt a király és a varjaknak, jégtáblának kijelölte a maguk kaszárnáját.” A nyitó fejezet ismétlésekkel juttatja kifejezésre azt, amit utóbb Pista úr így fogalmaz meg: „azóta felborult minden rend a világon”. Az ő szavai – „ha vittem valamire az életben, azt Ferenc József királyunk jószágos, atyai szeretetén kívül annak köszönhetem, hogy léhaságokon, bajszokon, bajszpödrőkön, hajkenőcsökön nem jártattam az

eszemet” – éppúgy érzékeltetik a múlt valóságatlanságát, mint számos más megnyilatkozás a regényben. „Milyen név alatt ír maga »Szerkesztő« úr?” Amikor Pista úr ezt a kérdést teszi föl, a következő választ kapja: „Én Polkásiné Nagy Edit néven írok [...]. Mert nem akarok Ferenc Józseffel pereskedni.” A regény kitalált szereplőként értelmezi az uralkodó személyét. „Ferenc József intézkedett a Márton-napról [...]. A pozsonyi zsidók legszebb libájukat vitték ő felségének ajándékba” – mondja egy középkorú úriember. Az elbeszélő sok zárójeles közbeszólása közül az egyik szerint Tiller, a katonaszabó az Andrássy úton úgy köszönt „a cégtábláknak, a palotáknak, a liget felől áramló jó levegőnek, mint ahogy Ferenc József is mindig köszönt, amikor kocsija az Andrássy útra fordult”. A „Bécs városához” címzett sörház portása azt hangoztatja, hogy „Wienben senkinek se jut eszébe, hogy csodálkozzon a friss csapoláson, már csak azért sem, mert »minden bécsi gyerek« tudja, hogy őfelségének, a császárnak, Franz Józsefnek is ugyanekkor csapolnak egy félhektós hordócskával abban a kis vendéglőben, amelyet a császár »tart fenn« a maga személyes használatára”.

A hihetőség kérdésességét, mely elválaszthatatlan a regény humorától, az is fokozza, hogy noha Krúdy regényének cselekménye a *Pacsirta* történéseinél is lényegesen rövidebb időtartamú, a bő huszonnégy órányi esemény sor akár több évtizedes időszakra is vonatkoztatható. Egy ízben arról esik szó, hogy Hegyesi Mari – az 1861 s 1925 között élt színésznő, 1886-tól a Nemzeti Színház tagja, Portia, Hermione, Melinda, a *Vadka*-csában szereplő Gina, Lady Windermere s Rose Bernd kiváló alakítója – „1890-ben a *Magyar Hírlap* pályázatán első díjat nyerte, mert a versenybírók szerint az ő lába volt a legszebb Magyarországon”, másutt a „Szerkesztő” Freudra hivatkozik, Jenőke pedig azt állítja, hogy „Tiszának rosszul áll a szénája”. Egy szövegrész bizonyos Palkonyainé „19×× február havában” küldött üzenetére céloz, a trafikos az operett- és dalszerző Serly Lajos 1905-től számítható észak-amerikai tartózkodását említi, majd Vázsonyi Vilmos polgári demokrata politikusra (1868–1926) terelődik a szó, ki 1917-ben igazságügyminiszter, 1919

után legitimista volt. Ady Endréről s Bányai Elemérről megtudjuk, hogy már nem élnek, Pista úr kijelenti, hogy nem „bolsevista”, a „középkorú úriember” pedig a következő szavakat intézi a Szepességről a fővárosba jött Podolini Lajosnak és Vilmosi Vilmának: „Maguk eljöttek arról a vidékről, ki tudja, mikor mehetnek ismét vissza, hogy megszokott környezetüket újra lássák.” A célzás föltehetően arra vonatkozik, hogy az egykori Felső-Magyarország már idegen megszállás alá került, sőt talán más országhoz tartozik. Vilma kisasszony azért „elárvult tanítónő”, Podolini pedig volt alszolgabíró, mert mindketten arra kényszerültek, hogy elhagyják otthonukat s állásukat. Lehetséges, de korántsem egyértelmű, hogy igaza van annak az értelmezőnek, aki szerint „húszas évekbeli” a regényben emlegetett Dorottya-nap (Bori 1978, 237). Biztonsággal csak annyit lehet állítani, hogy Ferenc József korszaka nyilvánvalóbban visszatekintő távlatból jelenik meg, mint Kosztolányi regényében.

A két művet a Monarchia városainak népszerű művelődését meghatározó operett szerepeltetése is egymáshoz kapcsolja. A Jacques Offenbach *La Grande-Duchesse de Geroldstein* (1867), Robert Planquette *Les Cloches de Corneville* (1877) és *Rip van Winkle* (1882), Karl Milöcker *Gasparone* (1884), valamint Karl Zeller *Der Vogelhändler* (1891) című alkotásából vett idézetből akár még arra is lehetne következtetni, hogy Krúdy pesti szereplői a sárszegi közönségnél kevésbé tartanak lépést a divattal. A magasabb zenére tett utalások emlékeztetnek arra, hogy az ilyen föltevés legalábbis egyoldalú. A „lovag” kifejezetten vájtfulúnek mutatkozik: nemcsak bécsi keringőt zongorázik, de a *Szöktetés a szerájból* egy részletének átíratát is megszólaltatja e hangszeren, Pista úr Ney Dávid éneklésére, a trafikos *A szicíliai vecsernye* mellett Wagner műveire is utal, sőt a történetmondó a „végtelen dallam” eszményét is fölidézi Vilma kisasszony táncának megjelenítésekor. Némi párhuzam sejthető a *Pacsirtának* azzal a részletével, amelyben a kanzsúr idején otthon maradt Vajkayné a *Hullámzó Balaton tetején* után Beethoven op. 2. no. 1. f-moll szonátáját próbálja megszólaltatni a zongorán. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét,

hogy a választékosabb zene mindkét regényben olyan szövegrészben kerül említésre, sőt leírásra, mely a szereplő tudatának mélyebb rétegéhez vezet az olvasót.

Hasonló szerep tulajdonítható annak, hogy Márai Chopin op. 61. számot viselő *Asz-dúr polonézfantáziáját* társítja *A gyertyák csonkig égnek* egyik jelenetével. Márai regényének főszereplőjét, Henriket a zene iránti érzéketlenség választja el tulajdon anyjától, a francia grófnőtől és Konrád nevű lengyel barátjától. Némileg Thomas Mann műveinek utánérzése sejthető abban, ahogyan *A gyertyák...* szembeállítja a művészetet a cselekvő magatartással. A Bécs melletti katonai intézet, ahol Henrik és Konrád nevelkedik – a Monarchiának az a jellegzetes intézménye, amely Robert Musil 1906-ban megjelent *Die Verwirrungen des Jünglings Törleß* című kisregényének megírására is ösztönözte, s amelynek utóéletéről írta Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényét – Márai regénye szerint lázadásként fogta fel, és ezért nem tűrte meg a zenélést.

Márai írásmódja köztudottan sokat köszönhet Kosztolányi s Krúdy művészetének. *A gyertyák...* kulcsjelenete, a vadászat is 1899-ben játszódik, ám a távlat ezúttal már feltűnőbben visszatekintő: Henrik és Konrád végső találkozására a második világháború kitörése után kerül sor. Ferenc József kora mindkettejük számára távoli múlt. Henrik anyja egyszer táncolt az uralkodóval, de senki sem „tudta meg, mit mondott a király az asszonynak, aki idegenből jött és tánc közben elsírta magát”.

Kosztolányi regényéhez hasonlóan *A gyertyák...* sem hallgat a Monarchia többnemzeti jellegéről, de eszményinek tünteti föl a sokféle népesség együttélését. „Nagy család volt ez – mondja az elbeszélő –, Bécs, a Birodalom, a magyarok, németek, morvák, csehek, rácok, horvátok és olaszok.” A két barát nézetkülönbsége abból eredeztethető, hogy egyikük lezárt fejezetnek tekinti a múltat, a másikuk ellenben továbbra is benne él. „Volt egy világ, amelyért érdemes volt élni és meghalni. Ez a világ meghalt. Az újhoz nincs közöm.” Ez Konrád véleménye. Henriké viszont így összegeződik: „Ez a világ számomra él, akkor is, ha a valóságban megszűnt.” Saját és idegen szembeállítás,

mely Krúdy művében a szereplők távlatának függvényeként változik, Henrik számára gyerekkortól egyértelmű. Az anyai család kastélyában, Bretagne-ban, „mikor az idegenek följe hajoltak, elhatározta, hogy inkább meghal”.

Az egyértelműsítés okozza, hogy *A gyertyák csonkig égnek* példázatos regény. Ebben különbözik Kosztolányi s Krúdy művétől. „Ez az emberi feladat” – nyilatkozta Henrik anyja, majd így folytatja fiának szánt tanítását: „Egy napon el kell veszíteni azt, akit szeretünk. Aki ezt nem bírja el, azért nem kár, mert nem egész ember.” Henrik is kizárólagos igazságokban hisz. „El kell viselni, ennyi a titok” – vonja le a tanulást saját sorsából, s később is így érvel Konráddal szemben: a „végzet az ajtón át lép be, melyet mi tártunk fel, s magunk előtt tessékeltük a végétet. [...] Krisztinát végül is te mutattad be nekem.”

Márainak ezt a regényét már a második világháború után kiadták németül, Eugen Görz fordításában, de ez a *Die Kerzen brennen ab* címmel, a Bécsben s Berlinben működő Neff Verlag kiadásában 1950-ben, majd 1954-ben megjelent változat tudtommal jelentősebb visszhang nélkül maradt. 1999-ben a müncheni Piper Verlag kiadásában azután nagy sikert aratott a frankfurti könyvvásáron. Ehhez az elismeréshez alighanem a Christina Viragh készítette új fordítás, a megváltoztatott cím (*Die Glut*) s az is hozzájárult, hogy Marcel Reich-Ranicki a képernyőn ezt a könyvet emelte ki első helyen a könyvvásárra vitt kötetek közül.

A címadáshoz végső soron alighanem Marcelle és Georges Régnier francia változata is adhatott ösztönzést. A *Les braises* 1958-ban jelent meg a Buchet-Chastel-Corréa párizsi kiadónál, s annak ellenére nem aratott sikert, hogy a *L'Express*, illetve a *Le Monde* hasábjain ismert szerző, Bernard Pingaud, illetve Marcel Brion méltatta. A milánói Adelphi cég 1998-ban adta közre a *Le braci* című változatot, melyből 2002 októberéig „mintegy 250 000” példány került forgalomba (Mészáros 2003, 474). Nem a „francia változatból ültették át a regényt olasz nyelvre” (Mazán 2005, 58); Marinella d’Alessandro magyarból fordította a szöveget.

Márai egyik magyar értelmezője szerint *A gyertyák csonkig égnek* szerzőjének egyik „legsikertelenebb vállalkozása” (Rónay 1998, 145). Nincs-e ellentmondásban ez az ítélet a regény olasz s német sikerével? E kérdésre kevésbé nehéz a válasz, ha nem hallgatjuk el, hogy egyfelől a német fogadtatás nemcsak az eladott példányszámokban fejeződött ki, de abban is, hogy némely lap giccsesnek minősítette a könyvet (Kocsis 2005, 74), másrészt a második német fordítás alighanem igen szerencsésnek mondható. Maga a cím is lényegesen módosítja a hatást. Márai biztosan tudott a francia fordításról, és föltehetően ennek hatására adta a *Parázs* címet annak a színjátéknak, mely az 1982-ben megjelent kiadás szerint 1960 s 1981 között készült (Márai 1982). Ez a rövid szöveg lényeges vonatkozásokban eltér a regénytől. Konrád a tábornok magánbeszédét nem pusztán meghallgatja, de párbeszédet folytat vendéglátójával, a kilencvenéves Nini helyett pedig egy személytelen inas a harmadik szereplő. A fordítók zöme nem vette figyelembe ezt a függöny említése miatt vélhetően színpadra készült változatot, némelyikük talán nem is tudott róla.

Tévedés azt hinni, hogy az új cím „Krisztinát helyezi az események középpontjába” (Kocsis 2005, 73), hiszen nemcsak arra utal, hogy Henrik és Konrád kései találkozásának vége felé a férj „parázsba hajtja” néhai feleségének naplóföljegyzéseit, miután Konrád közölte, hogy nem akarja, hogy elolvassák őket. A szó már jóval korábban, a tizenötödik fejezetben is előfordul, amelyben az olvasható, hogy a vendég mozdulatlanul hallgatja a tábornok magánbeszédét. „A szivart, melynek parazsa kialudt, letette az üvegtálca szélére, karjait összefonta.” A módosított cím mintegy a hiány metaforájává lép elő, mely meghatározó elem a regényben. Nemcsak az írás marad olvasatlanul, mely talán megvilágíthatná, mi is történt egykor, a vadászaton, de Konrád sem válaszol Henrik kérdéseire.

Valamely fordítás nemcsak rosszabb, de akár még jobb is lehet a forrásszövegnél. Ez is hozzá tartozik az irodalom létezési módjához. Különösen vonatkoztatható ez az igazság az *Embers* című 2001-ben New Yorkban megjelent kötetre. Fordítója,

a Nagy-Britanniából New Yorkba költözött Carol Brown Janeway a második német fordítás alapján készítette el átköltését. Magyarul tudó fordítók jegyzékben tiltakoztak az ellen, hogy az Alfred A. Knopf néven ismert kiadó – mely már 1952-ben tervezte Márai valamelyik könyvének megjelenését (Márai 2009, 130) – nem közülük kért föl valakit a feladat elvégzésére. Az amerikai változat értő olvasója nem oszthatja e kifogást. Természetesen veszteséggel is járt az átalakítás – például csakis magyarázat hozza az olvasó tudomására, hogy „killing” és „embracing” „magyar nyelvben összezseng [...]”: ölés és ölelés”. Az ehhez hasonló részletekhez képest viszont nagyobb súllyal esik latba, hogy az angol szöveg nemcsak jól olvasható, de hiányzanak belőle azok az ismétlődések, amelyek a magyar szövegben modorosságként hatnak.

Christopher Hampton brit szerző kétfelvonásos színművet írt Carol Brown Janeway fordításából, amelyet ugyancsak *Embers* címmel 2006. március 1-jén mutattak be a West End Duke of York nevű színházában, a Shakespeare, Csehov, O’Neill, Brecht és mások darabjainak rendezőjeként sokak által tisztelt Michael Blakemore irányításával. A sikerhez nyilvánvalóan döntő módon hozzájárult a színpadról és mozgóképről egyaránt jól ismert Jeremy Irons, aki lényegében Henrik magánbeszédévé alakította át a szöveget, mintegy azt sugallva, hogy megválaszolatlan kérdések nyomják rá bélyegüket a főszereplő sorsára.

A színműíró érthető módon megváltoztatta az események elbeszélésének időrendjét, de legtöbbször pontosan idézte a regény angol nyelvű változatának a szövegét. Ezért kapott különös hangsúlyt a kevés lényegi módosítás. „Talán menekülni akar innen valami vagy valaki elől – s ez a valaki lehetek én, de lehetsz te is” – mondja Henrik a regényben. A színműből hiányzik a Konrádra vonatkoztatás, vagyis egyértelmű, hogy a feleség Henriket akarta elhagyni. A jelentésnek e szűkítésével éles ellentétben van az, hogy a színmű londoni elsötétítésekről tesz említést. A regényben csak arról esik szó, hogy Konrád Londonból érkezik magyar barátja meglátogatására. A bővítés célja világos: a színműíró Anglia második világháborús törté-

netéhez kapcsolja, vagyis a londoni színház közönségéhez közelíti Márai szövegét. Tudtommal az angol nézők egy részében még az a kérdés is megfogalmazódott, nem tekinthető-e Konrád olyan kémnek, aki a második világháború idején a nyugati hatalmaknak dolgozik. Óvatosan megkockáztatnám az észrevételt, hogy a regény alapján egyértelműen nem nevezhető jogosnak, de teljesen hiteltelennek sem ilyen föltevés.

A *Pacsirta s a Boldogult úrfikoromban* a magyar nyelvű elbeszélő próza kiváló teljesítményei közé tartozik. Noha Kosztolányi regénye is talált olyan értő olvasókra, akik csak fordításban ismerhették meg, Márai műve nagyobb sikert aratott külföldön. A *Pacsirta s a Boldogult úrfikoromban* olyan vonatkozásokat is tartalmaz, amelyek a Közép-Európától távol élő olvasók számára nehezen megközelíthetőek. A *gyertyák csonkig égnek* azért is alakítható át könnyebben idegen nyelvű szöveggé, mert az Osztrák-Magyar Monarchia nevű egykor létezett államalakulatról csak annyit közöl, amennyinek megértéséhez nem igazán szükségesek bővebb történeti ismeretek. Bizonyosra vehető, hogy a *Le braci*, a *Die Glut s az Embers* népszerűsége elválaszthatatlan a Habsburg Monarchiának a jelenkorban meglehetősen elterjedt kedvező megítélésétől.

„Nem is az a fontos, ami ott künn történik velük. Az a fontos, ami itthon történik” – nyilatkozta egykor a *Pacsirta* szerzője a magyar írók alkotásainak külföldi s magyarországi értékeléséről (Kosztolányi 1976, 18). Márai nagyobb művészek tartotta magánál Krúdyt s Kosztolányit. E sorok írója is az ő véleményét osztja. Nyitott kérdés, vajon egységesülés felé haladó világunkban mennyire kell figyelembe venni a nemzetközi piac igényeit, azt, hogy a magyar közönség által sokra tartott műveknek kisebb, az általunk kevésbé becsült alkotásoknak viszont nagyobb lehet a visszhangja.

HIVATKOZÁSOK

Bónus Tibor (2006) *A csúf másik: A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról* – Kosztolányi: *Pacsirta*. Budapest: Ráció.

- Bori Imre (1978) *Krúdy Gyula*. Újvidék: Forum.
- Herczeg Ferenc (1940) *Emlékezései: A gótikus ház*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Kocsis Lilla (2005) „Modern nosztalgia – nosztalgikus modernség”, in Bernáth Árpád–Bombitz Attila (szerk.) *Posztumusz reneszánsz: Tanulmányok Márai Sándor német nyelvű utóéletéhez*. Szeged: Grimm, 68–80.
- Kosztolányi Dezső (é. n.) [1933] *Bölcsőtől a koporsóig*. Budapest: Nyugat.
- Kosztolányi Dezső (1972) „Schopenhauer-operett”, in *Hattyú*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi, 168–169.
- Kosztolányi Dezső (1974) „Képek a képekről”, in *Sötét bujócška*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál, Budapest: Szépirodalmi, 367–369.
- Kosztolányi Dezső (1976) *Látjátok, feleim*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál, Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1993) *Skylark*. Transl. Richard Aczel. London: Chatto and Windus.
- Márai Sándor (é. n.) [1940] *Egy polgár vallomásai*, I–II. Budapest: Révai.
- Márai Sándor (1982) *Jób...és a könyve*. München: Újváry „Griff” Verlag.
- Márai Sándor (2009) *A teljes napló 1952-53*. Budapest: Helikon.
- Mazán Vilmos (2005) „A siker komponensei: A gyertyák csonkig égnek német nyelvű befogadásáról”, in Bernáth Árpád – Bombitz, Attila (szerk.) *Posztumusz reneszánsz: Tanulmányok Márai Sándor német nyelvű utóéletéhez*. Szeged: Grimm, 57–67.
- Mészáros Tibor (2003) *Márai Sándor bibliográfiája*. Budapest: Helikon – Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Rónay László (1998) *Márai Sándor*. Budapest: Korona.

A Hajnali részegség jelentésrétegei

[...] egy szövegnek nincs valódi jelentése. A szerző tekintélye nem számít. Bármit is akart volna írni, azt írta, amit írt. Attól kezdve, hogy megjelent, valamely szöveg olyan készülék, amelyet mindenki saját kedvére és a rendelkezésére álló eszközökkel vehet igénybe. Egyáltalán nem biztos, hogy a létrehozója jobban használja, mint valaki más (Valéry 1957, 1: 1507).

1. A vers előzményei

Kosztolányi munkásságában nincsenek gyors váltások. Korábbi műveit a későbbiek felől is lehet olvasni. Fordításai és úgynevezett eredeti alkotásai között szoros a kapcsolat. A *Hajnali részegség* is ezt bizonyítja. Paul Valéry *Le Cimetière marin* című költeményének általa készített magyar változata 1933 júniusának elején, a *Nyugat* 10-11. számában, a *Hajnali részegség* november 16-án, a 22. számban jelent meg. Noha a francia költőnek *Aurore* című verséből is meríthetett ösztönzést Kosztolányi – mely először 1917. október 16-án jelent meg, a *Mercur de France* hasábjain s különnyomatként is forgalomba került, majd 1920-ban két másik költeménnyel együtt az *Ódák* című kiadványban szerepelt, utóbb pedig a *Charmes* című kötet első darabja lett –, a kapcsolat mélyebb a *Hajnali részegség* és a *Le Cimetière marin* között. A francia költő azt állította, hogy ez a verse „az én’ magánbeszéde, melyben érzelmi és szellemi életem legegyszerűbb és legáltalánosabb témái [...] fölidéződ-

nek, egymáshoz szövődnek, szembeállítódnak” (Valéry 1957, 1: 1503). „Életművemnek legszemélyesebb darabja” – írta egy 1922. április 29-én kelt levelében (Jarrety 2008, 462).

A *Le Cimetière marin*-t 1920. június 1-jén közölte a *La Nouvelle Revue Française*. Még ugyanannak a hónapnak utolsó napján önálló kiadványként is megjelent. E második változatban a szakaszok sorrendje és néhány részlet is megváltozott. A *Charmes* című 1922-ben közreadott kötetben a tizenegyedik és huszonegyedik szakasz hiányzik, és a szövegben négy apró módosítás található. E versgyűjtemény 1926-ban forgalomba került mindkét újabb kiadása tartalmaz további átalakításokat, sőt egy-egy részlet még a *Poésies* című könyv 1929-es, 1938-as és 1942-es szövegében is új. A Pindarosztól vett görög nyelvű jelige a *Nyugatban* szerepel, s ebből azt lehet sejteni, Kosztolányi vagy az 1920-ban, vagy az 1926 decemberében megjelent változatot használhatta, mivel a többiből hiányzik ez az idézet (Valéry 1957, 1: 1671–1673).

Mennyiben tulajdonítható ösztönző hatás a francia költeménynek? Kosztolányit foglalkoztathatta az ellentétes jelentőknek hasonló jelentővel összekapcsolása, mely már a kezdő sorokban megfigyelhető:

*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;*

A magyar átköltésből sem hiányzik a szembeállítás, noha kevésbé hangsúlyos, mivel két rímelő szó nem azonos szófajú. A fönt és lent, a szárnyalás és a halál ellentéte kevésbé feltűnő:

*Nyugodt Tető, hol járnak a galambok,
fenyők, sírok közt s ő remeg alattok,*

A *Hajnali részegség* több vonatkozásban is más felépítésű, ám a szóban forgó alakzat döntő szerepet játszik benne, különösen a második „szakasz”-ban:

*Tárt otthonokba látsz az ablakon.
Az emberek feldöntve és vakon
[...]
s ők a szobába zárva, mint dobozba,
melyet ébren szépítenek álmodozva,
[...]
Egy keltőóra átketyeg a csendből,
sántítva baktat, nyomba felcsörömpöl*

A jelentő kiemelése óhatatlanul is összefüggésbe hozható Mallarmé örökségével. Valéry följegyezte Degas és Mallarmé párbeszédét, amely a festő panaszkodásával kezdődött:

„– Nem tudom megmagyarázni, miért nem vagyok képes befejezni a versemet, holott tele vagyok eszmékkal.

Mallarmé erre azt válaszolta:

– Csakhogy Degas, a verseket nem eszmékkal, hanem szavakkal csinálják” (Valéry 1957, 1: 784).

Valéry és Kosztolányi verse egyaránt ódának tekinthető, s a természetfölöttivel érintkezést fogalmazza meg. Az egyik döntő eltérés abban áll, hogy a francia versben e kapcsolat végül is elérhetetlennek bizonyul. A hatodik szakasz eleje kibékíthetetlennek mutatja az ellentétet az örökkévaló és a változó között:

*Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!
Szép ég, igaz Ég, nézz te rám, ki másul!*

Valéry költeményében a temető, Kosztolányiéban a csillagos ég látványa játszik meghatározó szerepet. A magyar vers a beszélt nyelvet utánozza, azt a hangvételt, amelyet Tandori „társasági csevegés”-nek, „hangos gondolkodás”-nak nevezett (Tandori 1981, 81). A különbséget mindazonáltal hiba volna eltúlozni: egyfelől mindkét mű a halált idézi meg, másrészt a francia vers tizenegyedik szakasza juhnyájként láttatja a sírokat és visszatér a galamb képéhez, amelyet némely olvasó akár

a szentlélekkel is társíthat. Igaz, a rá következő szakasz „lassú-lusta álom”-má fokozza le a jövődöt, és mintha olyan pusztaságot jelenítene meg, mely némely olvasónak az *Also sprach Zarathustra* negyedik részében szereplő „DIE WÜSTE WÄCHST” föliratú éneket vagy akár a Bibliát is eszébe juttathatja.

Valéry hat tíz szótagú sorokból összetevődő versszakai élesen szembeállíthatók Kosztolányi szabálytalan hosszúságú soraival és szakaszaival. A *Hajnali részegség*ben vannak három és tizenegy szótagos sorok, a szakaszok pedig 18, 28, 15, 4, 20, 22, 7, 9, 8, 11 sorból állnak. Míg a francia versben következetesen ugyanaz (aabccb) a rímképlet, addig a magyarban meglehetősen szeszélyes, a második szakaszban például a következőképpen jelezhető: aabccbddddefefghhiiijjkkllkkk, vagyis háromszori, sőt ötszöri ismétlődés is akad. Az is fokozza a kötetlenség hatását, hogy Kosztolányi rímei nagyon különböző fajtájúak. Tiszta rím éppúgy található a versében, mint asszonánc. A rím általában két szótagra terjed ki, de van kivétel, hiszen a mindössze négy soros negyedik szakaszban két egyszótagos rím fog közre két háromszótagosat.

Túlzás nélkül állítható, hogy Valéry rendkívül magas igényeket támaszt. A pindaroszi jelige a halhatatlanságra törekvő lelket állítja mércének. A tizenhatodik szakasz utolsó sorának szavaival „mind föld alá jut”. „Dalolsz-e majd, ha átválsz pára-köddé?” – kérdezi a következő versszak, a tizennyolcadik pedig egyértelműen „kegyes hazugság”-nak nevezi a nem tagadó választ. A huszonegyedik szakasz már-már Akhillészhez hasonlítja a gondolkodó lelket, aki az Éleai Zénó szerint sosem érheti utol a teknősbékát. A befejezés meglepő módon ismét kínál némi párhuzamot a *Hajnali részegséggel*. A szerkezetet afféle „mégis” zárja le. A kicsengés ezúttal is visszafogott, mintegy a jelige szellemében, hiszen a halhatatlanság helyett a lehetséges kimerítését jelöli meg végpontként. Talán nem árt arra emlékeztetni: Kosztolányi verse is csak vendégségről szó. Mi több, az ő olvasója nem felejtheti, hogy a *Számadás* kötetet nem ez a költemény, hanem az *Ének a semmiről* rekeszti be. Ha valaki megkérdezi, lehet-e a *Hajnali részegség*et az őt követő vers nélkül értelmezni, a magam részéről

csakis azt válaszolhatom: e költemény megítélésekor nem célszerű feledni, hogy a *Halotti beszéd* és az *Ének a semmiről* között szerepel. A három közül az elsőben a szövegeközöttség (intertextualitás), a harmadikban a sűrítés az elsődleges. A középső költemény belső történést elbeszélése, melyből feltűnően hiányoznak a tömörítést előidéző metaforák. Talán ez is okozza, hogy a kötet záróverséhez képest sokkal könnyebben megközelíthető. Annyi bizonyos, hogy a három vers jelentése kölcsönhatásukban bontakozik ki. Összetartozásukat jelzi a megszólítás: „Édes barátom”, „barátom” illetve „Pajtás”, mely távoli rokonságba hozható egy igen régi megszokással, amely Villon balladáinak ajánlásaiban is megnyilvánult.

A francia költeményhez hasonlóan a *Hajnali részegség* is összegező alkotás. Király István azt állította, hogy két korábbi szöveg átírása e költemény. Egyikük *A bús férfi panasza*i című versfüzérnek „Hajnal, éjfél között ocsúdva” kezdetű részlete, a másik a *Pesti Hírlap*ban „Ember és világ” címmel közölt sorozatnak 1933. június 11-én *Hajnali utca* fölirattal ellátott szövege (Király 1986, 286-287). E két származtatás közül voltaképp az első tekinthető hitelesnek, annyi megszorítással vagy kiegészítéssel, hogy a *Hajnali részegség*nek sok előzménye van a költő életművében. Szauder József már közel félévszázaddal ezelőtt olyan észrevételt tett, mely szerint „Kosztolányi lírájában a *csillagok s az ég* jelentése szinte teljes egészében az ifúság vagy a gyerekkor számára foglalható le” (Szauder 1961, 442). Az ösztönzők között akár még Seneca is számításba vehető, kinek *Helvia vigasztalása* című szövegében a következő mondatok találhatóak: „Mindenünnen egyaránt az égre röppen tekintetünk, a menny a földtől mindenütt egyforma távolságra van. Tehát amíg szemem élvezheti azt a látványt, amellyel betelni nem bír soha, [...] amíg csodálhatom az éjszakában tündöklő millió csillagot, amelyek közül egyesek mozdulatlanul vesztegelnek, mások csak szűk térben mozognak és megszabott pályájukon keringenek szüntelen, némelyek hirtelen feltündöklenek, némelyek meg lángcsóvával kápráztatják a szemet, mintha lehullanának, vagy ragyogva messze száguldanak s hosszú fénysáv

rajzolja ki útjukat: amíg ezekkel közösségben vagyok s amennyire embernek szabad, az istenekkel társalkodom, amíg lelkemmel, amely igazi hazájának szemléletére óhajtozik, mindaz égi magasságokat járhatom, mit törődöm velem, hogy lábaim mi-féle földet taposnak?” (Seneca 1959, 80-81). A *Négy fal között* első kiadásában a III., „Pasztellek” című alfűzér *Álmatlanság* című szonettjében is lehet távoli előzményt sejteni, a kötet öt részes záróverse, az 1905 és 1907 között írt *A csillagokhoz* pedig már éppúgy korai megfogalmazásként jöhet szóba, mint a *Reggeli áldás*, mely ugyan 1909-ben készült, de a *Kenyér és bor* (1920) részévé vált. Lent és fönt világa, a „menny ivén” repülés és a „gránitkövön” ballagás a szintén 1909-ben keletkezett *Groteszk* című versben is meghatározó szerepet játszik:

*Már nem tudtam állni, csak repülni, szállni
és éreztem, éj van, aminő sosem volt.
Fönn a menny ivén is lámpa lángja, nem hold
és bolyongtam, mint egy bujdosó királyfi,
bujdosó királyfi, csendes éji herceg,
aki minden kedves kincsét elvetette
s mostan a szemére könnyek permeteznek
és csak nézni tud már s bámul-bámul egyre.*

Ez a költemény a *Mágia* című, 1912-ben megjelent kötetbe került be, akár a szintén 1909-ben írt *Síppal, dobbal, nádi hegedűvel*, mely olyan valakinek a hangját szólaltatja meg, ki „sötét halálarc”-ot öltött magára, s „játék-batárban” járt. „Hogy merre jártam, merre mentem? // Ha elmondanám azt tinektek.” E szavak annak a magánbeszédéhez tartoznak, aki „bálterembe” ért, s utóbb látomásban részesült:

*Az ég lassan derült felettem,
sírtam, temettem és feledtem,
és szédelegve
járáltam egyre,
de merre tértem, nem tudom.*

Nyolc évvel későbbi a jól ismert *Boldog, szomorú dal*, mely előbb a *Kenyér és bor* ímú, 1920-ban kiadott kötet élén szerepelt, majd cím nélkül a négy évvel később kiadott versfüzér, *A bús férfi panasza* negyvennegyedik részeként jelent meg. Gyakran idézett végszavai: „Itthon vagyok itt e világban // s már nem vagyok otthon az égben” a közvetlenül érzékelhető s a tapasztalatot meghaladó világ szembeállításával mintegy előkészítik a költő fiának egy hónapig tartó torokgyíkos betegségét elbeszélő hosszabb résznek azt a két sorát, mely a beteg megszólítását a földi létnek és a természetfölöttinek a viszonyára utaló sorokkal zárja le: „Vigasztalásod eltold fanyalgón // S társalkodol a láthatatlan Úrral”.

A *bús férfi panasza* versei közül a „Diákkoromban, vékony kis legényke” (1918), „Már elmondtam, mint kezdtem el” (1920) és „Nem tudtam én dalolni nektek az újról, csak a régiről” (1921) kezdetű szöveg egyes részleteinek emléke is fölismerhető a *Hajnali* részegségben, a már említett, szójátékokkal („hálóingbe hallgatom”, „álmos elmém”) megemelt hangvételű, 1918-ban írt huszonnyolcadik részt pedig túlzás nélkül e költemény előképének is lehet tekinteni:

*Hajnal, éjfél közt ocsúdva mély sötétbe fölriadtam
S az ablakból kihajolva bámultam, két óra tájt.
Mind aludtak, langyos éj volt, nesztelen, halotti-csöndes
És a gáz arany dzsidával silbakolt az úton.
A másik ház emeletjén szembe vélem egy ebédlő,
Az ablakja tárva-nyitva, halkan ég a villanya.
Végzetlen, érthetetlen áll a kép az éjszakában,
Mint üres és furcsa szinpad, a szereplők nyugszanak.
A pohárszék hosszú árnya mozdulatlan nyúl a falra,
A márványlapon darab sajt és fölötte sajttharang.
A falon szorgalmasan jár egy polgári ingaóra,
Sétálója sárgarézből és egész hozzám ketyeg.
Arra gondolok, kik élnek itt, akiknek házi titkát
Egy szorongó éji órán mindörökre ellopom.
S megriadva kémlődöm, mért e zajgás, mért e fájás,*

Hogy a szám se tud beszélni s száj helyett beszél a szív.
Volt nekünk is sajtóharangunk és volt kedves ingaóránk,
Mely szelíden járt az éjben, míg aludtunk gyermekek.
Most, álomtalan kesergő, nézem ezt a titkos órát,
Itt a hangtalan magányba, hálóingbe hallgatom
És azon jár álmos elmém, hogy a föld száguld az úrben,
Óriás, zúgó robajjal mind ijedve vágatunk,
Én, ki nézem, az, ki alszik, sajtóharang és ingaóra
S reszketek, hogy életünk csak negyven, ötven, hatvan év.

2. A költemény helye a kötetben

A folyóiratbeli közlés után a *Hajnali részegség* a költő életében megjelent verseskötetek közül a legkésőbbinek, a *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei 1907–1935* feliratú válogatás *Számadás* című utolsó egységének utolsó előtti költeményeként került az olvasók elé. Az ide tartozó versek összességét a továbbiakban kötetnek nevezem, így különböztetvén meg az ugyanilyen című szonettekétől. E kötet folytonosságot mutat a hat évvel korábbi *Meztelenül* kötettel, ha elfogadjuk, hogy amennyiben a vers „ritmikailag tudatos (self-conscious) beszéd”, „lehetetlen megmondani, hol végződik a metrikus és hol kezdődik a ’szabad vers’” (Sapir 1921, 224, 222). A kései költemények verselésének egyik elemzője joggal hangsúlyozta, hogy olyan hosszabb lélegzetű szövegek, mint a *Hajnali részegség* vagy a vele egyazon évben keletkezett *Halotti beszéd* „noha jambikus lejtésű, a sorhosszúság tekintetében egyáltalán nem követ szabályos képletet” (Ferencz 1988, 37–38).

Bármennyire sokat fordított Kosztolányi más nyelvekből, a *Hajnali részegség* írásmódjában elsősorban francia költészet kisugárzása érzékelhető. Amennyiben a ritmus úgy fogható fel, mint „a nyelv kényszerének a metrikai képletre tett hatás okozta eltérések együttese”, (Kristeva 1985, 214), vagyis a metrikai és nyelvtani kötöttségek összjátéka, leginkább a francia nyelv

példája szolgálhatott ösztönzésül, amelyben a szóhangsúly ugyanúgy állandó, mint a magyarban – ellentétben a német, angol, olasz, vagy akár orosz nyelvvel. Mallarmé által hivatkozott és Kosztolányi által fordított költők – például Jules Laforgue vagy Émile Verhaeren – adhattak példát olyan viszonylag szabad beszédmód kialakításához, melyben „a szigorú vers emléke kísért” (Mallarmé 1945, 362). Huysmans legnagyobb hatású regényében az olvasható, hogy des Esseintes „mély örömmel szívta magába” Mallarmé költeményeit (Huymans 1977, 331). Ez a mű 1921-ben Kosztolányi fordításában jelent meg. A *Hajnali részegség* szerzője a húszas-harmincas években nemcsak hivatkozott a francia szimbolizmus legjelentősebb költőjére, de idézte is verseit és elvi megállapításait, s nemcsak naplójegyzetben (Kosztolányi 1985, 79), de még az *Alakok* címmel közölt beszélgetésekben is (Kosztolányi [1929], 136).

A *Tengerparti temető* könnyebben teszi lehetővé a következetesen előre haladó olvasást, mint Mallarmé *Un coup de dés* kezdetű költeménye. A *Hajnali részegség* még Valéry Kosztolányi által fordított művéhez képest is vonalszerűbb. Óvatosan azt is lehetne mondani: kevésbé újszerű, szorosabban kapcsolódik sok korábbi vershez. Nagyobb a folytonossága, mint akár a *Számadás* kötet élén álló szonettfűzérnek. Kosztolányi utolsó kötetében szerephez jut a megszakítottság, töredezettség – Mallarmé szavaival a „korántsem egyenes vonalú mozaik-szerű munka” (Mallarmé 1945, 1026) –, de a folytonosság is. Az előbbi különösen a *Negyven pillanatkép*ben érzékelhető, az utóbbi a *Hajnali részegség*ben. A kötet jellege a kétféle írásmód feszültségére vezethető vissza.

Kosztolányi egész pályafutása során nagy jelentőséget tulajdonított kötetek megismerésének. A *Hajnali részegséget* ezért nem szerencsés a *Számadás* kötetétől függetlenül értelmezni. Először 1984-ben közölt tanulmányában Németh G. Béla így határozta meg e versgyűjtemény egységét biztosító tulajdonságot: „talán egyetlen metaforikus-szcenikus, képies jelentésű elem sem fordul elő annyiszor e kötetben, mint az álarc, a maszkos játék, felöltött vendégruha, a színház, a festett

mosoly, a színlelt közöny, s a szerep megannyi szinonímája.” Négyféle szerep megnyilvánulását látta a versekben. „Az első közülük: a lét intenzitásának felfokozásával, életteljességgel, ha mindjárt csak egy percnyivel is szembeszegülni a megsemmisüléssel”. A *Harsány kiáltások tavaszi reggel*, az *Őszi reggeli*, az *Esti Kornél éneke s A vad kovács* című költeményt sorolta ide. „A második domináns magatartás és szerep a halált előrejelző szenvedésnek s a kényszerű végesség egyre tisztuló tudatának sztoikus bölcsességű és méltóságú elfogadása”. A *Bologna* s a *Marcus Aurelius* olvasásából vont le ilyen következtetést. „A harmadik csoportja a szerepeknek az álomba, [...] a gyermek- és ifjúkor védett s a végsőkre még nem gondoló biztonságába átlépés.” A *Hajnali részegség*en kívül a *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei* megjelenése után, 1935-ben írt *Szeptemberi áhítatra* is vonatkozott ez a jellemzés. „A negyedik csoportba a közös emberi sorshordozás, a közös emberi létvállalás szerepei, magatartásai tartoznak.” Ez a kijelentés a *Számadás* hét szonettjét és az *Ének a semmiről* című költeményt, vagyis a kötetet elindító és lezáró szöveget emelte ki, s a kissé retorikus mondatból kihüvelyezhető, hogy az irodalmár ezeket becsülte legtöbbszörre (Németh 1985, 296, 302-303, 305-307). Magától értetődik, hogy e fölött az egyoldalú: szerkezeti vonatkozásban egymástól erősen elütő költeményeket helyez egymás mellé.

Bő negyedszázad távlatából annyit kockáztatnék meg, hogy az idézett jellemzések közül a harmadik a *Hajnali részegség*nek az indokoltnál felhőtlenebb létértelmezést tulajdonít. Ismeretes, hogy Kosztolányinak ez az alkotása a *Korunk* folyóirat 2001-ben költőkhöz s irodalmárokhöz intézett körkérdése alapján harmincöt szavazattal a huszadik század legszebb magyar versének minősült. Nem válaszoltam a körkérdésre, tehát nem volt részem e döntésben. Nem is vagyok egészen bizonyos abban, hogy ez Kosztolányi legjelentősebb költeménye, de figyelemre méltónak tartom azt, hogy a kötetet lezáró *Ének a semmiről* csak hét szavazatot kapott. Összegző jellege mellett az is indokolhatja a *Hajnali részegség* nagyobb elismertségét, hogy zárlatával bizonyosság reményét ígéri, ami szerzőjének nem

sok jelentős alkotásáról mondható el. „Mindig szükségünk van [...] egy pár illúzióra. És ez egyúttal érv Nietzsche ellen, s a keresztény morál mellett” (Kosztolányi 2001, 92). Ezek az 1906-ban papírra vetett szavak elárulják, hogy Kosztolányi már egészen fiatalon képes volt kívülről nézni saját felfogását. 1933-ban azután már így vélekedett: „Az öregkor hinni akar”, és e kijelentésének külön súlyt adott, hogy Shakespeare kései színművének, a halálból az életbe visszatérést sugalló *Téli regé*nek lefordítása után tette (Kosztolányi 2006, 26).

A vers értelmezője nem kerülheti meg azt a kérdést, vajon nem lehetséges-e szövegromlásról beszélni az utóbbi évtizedek kiadásaiban. Az egyik kérdéses részlet a *Nyugat* említett számában ilyen központozással olvasható:

*s mozgás riadt, csilingelés, csodás,
halk női suttogás,*

a *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei* című 1935-ben megjelent kötetben és a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött levonatban viszont hiányzik a vessző a „riadt” szó után. A későbbi kiadások az első vesszőt e szó elé helyezték át. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy a *Nyugat*ban megjelent változat a hiteles, vagyis a „riadt” ige múlt idejű alakjáról van szó. Nem ilyen egyszerű a helyzet a másik változtatással. A hatodik szakasz vége a *Nyugat*ban, a levonatban s az említett kiadásban is így szerepel:

*aztán amíg vad paripái futnak
a farsangosan lángoló Tejutnak
arany konfetti-záporba sok száz
bazár között, patkójuk fölsziporkáz.*

Bő félévszázada olyan kiadások jelennek meg, amelyekben a „batár” szó szerepel. Latinovits Zoltántól Sinkovits Imréig a színészek is ezt a változatot mondják el – félve teszem hozzá, olykor szöveghibákkal. Kitől származik a kiigazítás? Nem

tudom. 1979-ben Réz Pál amellet érvelt, hogy „mozgás riadt” (vessző közbeiktatása nélkül) és „bazár” a hiteles (Réz 1979). Kiss Ferenc nem fogadta el ezt a véleményt. A javított szöveg mellett tette le a garast, de döntését meglehetősen ingatag érvel igyekezett alátámasztani: „mérget vetnék rá, hogy Kosztolányi is erre szavazna” (Kiss 1979). A költő fiának Zágonyi Ervinhez 1979. augusztus 28-30-án intézett levelében a Kiss Ferencre vonatkozó részlet ezzel a mondattal zárul: „Olvastam az ÉS-ben megjelent, Réz Pálnak szóló válaszát, s azt hiszem, neki van igaza, nem az egyébként kitűnő Réz Pálnak” (Zágonyi 2008, 43-44). Az első szövegrészről 2001-ben Réz Pál azt írta: egyik költő kortársa meggyőzte, hogy a Kosztolányi életében megjelent változat a helyes. Várady Szabolcs „a *riadt*at igeként értelmezte: miért volna *riadt a csilingelés?* kérdi, a *riad* viszont nem feltétlenül rokon jelentésű és hangulatú a melléknévvél, másfelől a szóban forgó versszak telis-tele van múlt idejű igékkel” (*Hajnali részegség*, 277). Megítélésem szerint a jövőben még népszerű kiadásokban is föl kellene tüntetni mindkét változatot.

A közelmúltban megkérdeztem Réz Pált, nem változott-e a véleménye a másik szövegrészről, s ő azt válaszolta, maga is ingadozik a kétféle értelmezés között. Amennyiben a „batár”: „Üveges úri díszhintó” (Czuczor – Fogarasi 1862, 454), nem nevezhető indokolatlannak a kiigazítás. A Magyar Rádió hangtárában fennmaradt a versnek egy hangfölvétele Kosztolányinéval. Ő „batár”-t mond, ám e versmondás hitelét csorbítja, hogy meglehetősen kései, 1968-ban készült, vagyis elképzelhető, hogy Harmos Ilona az akkoriban forgalomban levő kiadások valamelyikét vette irányadónak. Bollobás Béla (1910–1985), ki annak idején az Új Szent János Kórházban kezelte a költőt, a kéziratból megtanulta s a betegnek fölmondta a verset. Kosztolányi meghallgatta, és nem javította, mikor „bazár”-t mondott (Bollobás 1979). Ezt a változatot valószínűsítene a lehetséges összefüggés a *Számadás* szonettjével, amely így kezdődik:

*Igen, kiáltsd ezt: gyáva az, ki boldog,
kis gyáva sunnyogó, mindent bezár,
bezárja életét is, mint a boltot,
mert benne van a csillogó bazár*

A *Hajnali részegség* írásakor, 1933 második felében Kosztolányi már beteg volt. Felesége szerint az ínyrák, „a piros folt június elején mutatkozott először” (Kosztolányiné 1938, 306). A *Számadás* kötet vége felé az a vélemény alakulhat ki az olvasóban, hogy egy betegség történetét olvassa, pedig a versek nem időrendben követik egymást. Más szóval a kötet elrendezése költői célvívés hatását kelti.

3. A költemény szerkezete

A *Hajnali részegség* többszintű versnek nevezhető, s ez annyit is jelenthet, hogy nem minden sorát kell egyazon ütemben olvasni, nem minden szava tart igényt nagyon alapos mérlegelésre. Vannak szabadabb és tömörebb részletei. Tandori Dezső joggal jegyezte meg, hogy nem hiányzik belőle a „köntörfalazás” és a „körülmenyeskedés” (Tandori 1979, 28), ám ez hangneméhez tartozik. Az elsőnek nevezhető szinten feltűnő az egyes szám második személyben megszólított többfélesége. „Elmondánám ezt néked.” E fölütéshez képest a „te” másféle használata vehető észre az „ébredj a valóra” idézetben, amely az álom és az álmodozás vagy ábránd erőteljes szembeállítását követi: „s ők a szobába zárva, mint dobozba, // melyet ébren szépítnek álmodozva”. Később azután a „hát te mit kerestél // ezen a földön” szavakban a második személy az első helyett szerepel, vagyis önmegszólításról van szó, akár a *Ha negyvenéves...* (1929) kezdetű költeményben E tizenöt soros vers egyébként ékesen bizonyítja, hogy a *Hajnali részegség* értelmezését jelentékenyen gazdagíthatja, ha a *Számadás* más részeivel kölcsönhatásban olvassuk.

A jelentésnek egészen más síkját alkotják a beszédhelyzet keretein kívüli utalások. A második „szakasz” a jövőre vonatkoztat:

*A ház is alszik, holtan és bután,
mint majd száz év után,
ha összeomlik, gyom virít alóla
s nem sejtí senki róla,
hogyan otthonunk volt-e vagy állat óla.*

A következő versszak előbb egyre régebbi múltra vonatkozik, majd visszatér a közelebbire, ahhoz a kiindulópontához, amely a közben megidézett távolival szemben a beszélő számára valóságosnak, általa megéltnek nevezhető múlt. E sorok különöségét fokozza, hogy a visszatekintésbe majdnem rejtve, de mégis kimondva utalás van olyan jövőre, mely a halált jelentheti. Kapcsolat teremődik a kötet következő, utolsó költeményével, majd két szó látszólag váratlanul, de nagy nyomatékkal a létbe taszítottságra céloz. Az át-, pontosabban visszaváltás könnyebb hangvételre a mindössze négy soros negyedik szakaszban csak még jobban kiemeli az „ide estem” szavakat:

*Az égbolt,
egészen úgy, mint hajdanába rég volt,
mint az anyám paplanja, az a kék folt,
mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt,
s a csillagok
lélekző lelke csöndesen ragyog
a langyos őszi
éjjelbe, mely a hideget előzi,
kimondhatatlan messze s odaát,
ők, akik nézték Hannibál hadát
s most néznek engem, aki ide estem
[...] úgy rémlett, egy szárny suhan felettem
s felém hajol az, amit eltemettem
rég, a gyerekkor.*

Egy harmadik szinten a vers mintegy önmagába fordul, hiszen a hetedik-nyolcadik illetve tizedik szakaszban „a boldogságtól föl-fölkiabáltam, [...] Egyszerre szóltam: [...] dalolni kezdtem ekkor az azúrnak” szavak arra emlékeztetnek: a költemény beszéd a beszédben és a beszédről. Akár még negyedik szint is megkülönböztethető, hiszen „a házigazda a lépcsőn bucsúzott, // előkelő úr, az ég óriása” sorok az ötödik szakaszban előrevetítik az összegzést, mely szerint a „lent” lelkiállapot s a „fönt” is az, a beszélő pedig önmagát ítéli meg, amiért késett ezt fölismerni:

*úgy érzem én, barátom, hogy a porban,
hol lelkek és göröngyök közt botoltam,
mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak
vendége voltam.*

Időhasználat alapján is lehet tagolni a költeményt, és ez akár ötödik az egymást keresztező, mintegy összecúsztatott szerkezetek között. A kezdő sor föltételes jelen idejét a második sortól múlt idejű elbeszélés váltja föl. A tizenkettedik sorból hiányzik az ige: „Meg más egyéb is. A fekete. Minden.” Ez az átmenet vezet a történetmondás jelen idejű folytatásához. A harmadik szakasz már idézett részlete három sor erejéig a „rég volt”-ra tekint vissza, majd a létbe vetettséget jelző, szófejtő ismétléssel (figura etymologicával) és betűrímmel kiemelt súlyos szavakkal készíti elő azt, hogy a jelenben elmondottakat a múltba helyezze át. Csak a kilencedik szakasz vált vissza a jelen időre, hogy a végső két sor azután az egész magánbeszédet a múltba távolítsa.

A záró szakasznak legtöbbször a végét idézik, megfeledezve arról, hogy e résznek a fölütése olyan szembeállítás fogalmaz meg, amelynek egyik fele korántsem sugall derűlátást, inkább az *Ének a semmiről* című költeményt előlegezi meg. Tandori szavaival: „nem a mennybolt ívé”, sokkal inkább „a magába roskadás” (Tandori 1979, 29) nyomja rá a bélyegét a hangnemre:

*Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe hinned
s azt is tudom, hogy el kell mennem innen,
de pattanó szívem feszítve húrnak
dalolni kezdtem ekkor az azúrnak,*

A legutolsó szó mintegy magába sűríti a költemény beszéd-módjának lényegét, amennyiben jelentő és jelentett, szójáték és idézés, saját és idegen nyelv, játékosság és létértelmezés szoros összefüggésére emlékeztet. Egyrészt „az Úrra” céloz, kinek vendége a beszélő, másfelől alighanem egy olyan francia költőnek két 1864-ben keletkezett költeményére utal vissza, kit Kosztolányi feltűnő nyomatékkaal idézett utolsó éveiben. A *L'Azur* első szavai az örökkévalóval azonosítják a címszó jelentettjét („De l'éternel azur”), a *Soupir (Sóhaj)* című, tíz soros költeményben pedig az ismétléssel és nagy betűvel kiemelt Azúr „a sosem elérhető” Esmény jelképe (Rolf 1997, 192). Radnóti Miklós így tolmácsolta Mallarmének ezt a költeményét:

*A lelkem homlokod felé mereng, ahol
ó álmodó leány, egy szeplős ősz honol
s a bolygó égre száll csodálatos szemedből,
akár a mélabús kertből esengenek föl
a tág Azúr felé fehér szökőkutak!
– A lány Azúr felé, mely tükröket kutat
s bágyadtan bánatát csillantja lent a vízben,
hol hús barázdát váj, míg rőt uszálya zizzen,
a szélről fútt avar s hol minden oly halott,
vonszolja most az ég a sárga nagy napot.*

Nem lehet kétséges, hogy Mallarmé jelképét a Kosztolányi által is jól ismert *Les Fleurs du Mal* ösztönözte. A költő hasonmásait, az albatroszokat „az azúr királyai”-nak nevezi a jól ismert költemény, a kötet címtelen ötödik verse pedig úgy jellemzi az azúr mint a madarak, a virágok, az illatok és az énekek tartózkodási helyét. A tizenkettedik költemény, a *La vie antérieure* szerint az azúr a megelőző élet létformája, a *La Beauté* című ti-

zenhetedik pedig a szfinx rejtélyes, „meg nem értett” otthonát azonosítja vele. Ez utóbbi vers egyértelműen a költészet időtlenségével kapcsolja össze Baudelaire verseskönyvének e kulcsszavát. A „Je hais le mouvement qui déplace les lignes” sort Kosztolányi így fordítja: „gyűlölöm a mozgást, a formabontót”. Lehet kifogást emelni e változat ellen, de találób, mint Tóth Árpádé, mely így hangzik: „a vonal-szagató mozgást gyűlöli lényem”, mert határozottabban sugallja, hogy az azúrban trónoló szfinxtől, ki „hószívet a hattyúk fehérségével egyesít” („J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes”), merőben idegen a vonalszerűség képzetét sugalló történetiség. A huszonkettedik költemény, a *La Chevelure*, térben és időben egyaránt végtelennek tünteti föl „az ég hatalmas és kerek azúrját”. A szonettek közül a huszonhetedik vers második szakaszának első fele az azúr világot ridegnek („morne”), az emberi szenvedés iránt érzéketlennek („insensible”) minősíti, a lelki hajnalról írt negyvenhatodik szerkezetében pedig ugyanezt a helyet foglalja el az a két sor, mely az átszellemült egék elérhetetlen azúrját a földre sujtott emberrel állítja szembe, ki még álmodik és szenved:

*Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,
Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,*

Ez a költemény nyilvánvaló bizonyíték arra, hogy a *Hajnali részegség* szövegébe mélyen beágyazódtak magyar és nem magyar költemények nyomai. Talán fölösleges is arra emlékeztetni, milyen kitüntetett szerepet játszik az álom a *Számadás* kötet utolsó előtti versében. Általánosabb szinten is kapcsolódott Kosztolányi költészete Baudelaire, Mallarmé és Valéry munkásságához. Más költők lehettek bárdok, jövendőmondók, közéleti szerepvállalók, akik kényszert éreztek a közlésre. Akik az ilyen alkotókat érzik közel magukhoz, őszintétlennek, ingadozónak, köpönyegforgatónak vagy egyenesen jellemtelennek bélyegezték Kosztolányit. Ő elsősorban művész volt, s akik ezt nem tartják fontosnak, megkerülik az alkotások mérlegelését, hasonlóan azokhoz, akik John Milton vagy Richard Wagner emberi

gyarlóságaival vannak elfoglalva. A *Hajnali részszegség* után egy évvel írt *Könyörgés az ittmaradókhöz* kezdő sorai – „Ha meghalok majd, mélyre ássatok, // gyarló valómban meg ne lássatok” – az ilyen megközelítés érvénytelenségére emlékeztetnek.

Kosztolányi amerikai kortársa, John Crowe Ransom (1888–1974) körülbelül a *Hajnali részszegség* keletkezésével egy időben háromféle: „Dinglichkeit”-re irányuló, eszmékkel telített platonikus és metafizikus költészetet különböztetett meg (Ransom 1968, 111–142). A természetfölötti megidézésével a *Hajnali részszegség* a harmadiknak az örökségéhez kapcsolódik. Lehetséges, hogy értelmi, fogalmi, gondolati, bölcséleti (logikai vagy intellektuális) vonatkozásban nem eléggé feszes szerkezetű, nem maradéktalanul fegyelmezett a költemény? A huszadik századi magyar költő nem igazán támaszkodhatott olyan hagyományra, amilyen a német irodalomban az 1800 körüli vagy az angolban a metafizikusnak nevezett költőké.

A *Hajnali részszegség* lényegében azt sugallja, hogy a közvetlen megfigyelésen túli, a „fönt” olyan ismeret, amelyet a „lent” világa mintegy elföd. A végtelent állítja szembe a végelessel, vagyis az epifániát írja újra. Az égi bábra vonatkozó szavak „a hitetlenség önkéntes felfüggesztését” igénylik az olvasótól, vagyis a fennköltnek, a magasztosnak ahhoz az örökségéhez kapcsolhatók, amely a Kant, Friedrich és August Wilhelm Schlegel hatása alatt elmélkedő Coleridge szerint a „willing suspension of disbelief” magatartását várja a befogadótól (Coleridge 1975, 109). Jellemző, hogy Jorge, azaz George Santayana (1863–1952), a szimbolizmussal rokonszenvező spanyol költő és gondolkodó, 1896-ban kiadott művészetelméleti könyvében a zene mellett a csillagos eget nevezte a belső lényegéből fakadóan fennkölt legtermészetesebb megnyilvánulásának, azzal az indokkal, hogy „a sokféleség egyformaságának erejét” juttatja kifejezésre (Santayana 1961, 60, 80, 83). A bizonyosság sejtetését mindazonáltal lefokozza a halálra utalás, s ennyiben még a költemény zárata is az *Ének a semmiről* című verset készíti elő. Kosztolányi, ki Tennyson *Semmi nem fog meghalni* és *Minden meghal* című, a *Poems Chiefly Lyrical* (1830) kötetben kö-

zölt párverse közül jellemző módon csak az utóbbit fordította le, ugyanúgy nagyon régi örökséget elevenít föl, mint az angol költő *Tears, idle tears...* kezdetű négy szakaszos, a *Számadás* kötetnek az őszre vonatkozó verseivel összefüggésbe hozható szövegében, mely a *The Princess* 1850-es keltezésű harmadik kiadásának betétjeként jelent meg:

*Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy Autumn fields,
And thinking of the days that are no more.*

„Az égbolt, // egészen úgy, mint hajdanába rég volt” szavak meghatározatlanul távoli múltra utalnak vissza, mely akár történelem előtti is lehet, olyan létállapot, amelyet a vers élesen szembeállít a „lent” világával, a költemény beszélőjének a mindennapi létformájával, a „por”-ral, „hol lelkek és göröngyök közt botoltam”. A *Hajnali részszegség* cím a költészetre mint magasabb ismeretre is vonatkoztatható, mely kibékíthetetlen ellentmondásban van a prózáinak nevezhető ismerettel. „A tudás fája, melytől az ember eredetileg tartózkodott, és általa megőrizte a boldogságát, a prózának, azaz a tudásnak mint készségnek és hatalomnak a fája volt” – ahogyan egy költő kortársa írta (Ransom 1968, 238). A „lent”, a „hiteltelen mindennapiság” (Heidegger 1976, 178) világa úgy jelenik meg, mint hanyatlás egy magasabb létformához képest. A térbelit időbeli szembeállítás is nyomatékosítja: a költészet lényegénél fogva visszafelé tekint, olyan létforma tudatával függ össze, amely elfelejtődött. A *Hajnali részszegség* a létfelejtés költeménye.

HIVATKOZÁSOK

Bollobás Béla (1979) „A beteg Kosztolányi”, *Élet és Irodalom*, 23. 36: 2.
Coleridge, Samuel Taylor (1975) *Biographia Literaria or Biographical*

Sketches of my literary life and opinions. Ed., with an introduction, by George Watson. London, Melbourne and Toronto: Dent.

Czuczor Gergely – Fogarasi János (1862) *A magyar nyelv szótára. Első kötet.* Pest: Emich Gusztáv.

Ferencz Győző (1988) „Kettős tanulmány Kosztolányiról”, *Jelenkor*, 31. 1: 32–40.

Hajnali részegség: In memoriam Kosztolányi Dezső (2002). Válogatta, szerk., összeállította Réz Pál. Budapest: Nap Kiadó.

Heidegger, Martin (1976) *Sein und Zeit.* Dreizehnte, unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer.

Huymans, J. - K. (1977) *A Rebours.* Texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli. Seconde édition revue et augmentée. Paris: Gallimard.

Jarrety, Michel (2008) *Paul Valéry.* Paris: Fayard.

Király István (1986) *Kosztolányi: Vita és vallomás (Tanulmányok).* Budapest: Szépirodalmi.

Kiss Ferenc (1979) „Egy betű meg egy vessző – Réz Pálnak”, *Élet és Irodalom*, 23. 34: 2.

Kosztolányi Dezső [1929] *Alakok.* Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

Kosztolányi Dezső (1985) *Napló: Igen becses kéziratok (1933–1934).* Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Kelevéz Ágnes és Kovács Ida. Budapest: Múzsák Közművelődés Kiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum.

Kosztolányi Dezső (2001) *Gyémántgöröngyök: Versek, műfordítások, publicisztikai írások, nyilatkozatok, riportok, melyek először jelennek meg kötetben!* Szerk. Urbán László. Budapest: Magyar Könyvklub.

Kosztolányi Dezső (2006) *Szabadkikötő: Esszék a világirodalomról.* Szerk. és a jegyzeteket készítette Réz Pál. Budapest: Osiris.

Kosztolányi Dezsőné (1938) *Kosztolányi Dezső.* Budapest: Révai.

Kristeva, Julia (1985) *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé.* Paris: Seuil.

Mallarmé, Stéphane (1945) *Œuvres complètes.* Établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Németh G. Béla (1985) *Századutóról – századelőről: Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok.* Budapest: Magvető.

Ransom, John Crowe (1868) *The World's Body.* Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Réz Pál (1979) „Egy betű meg egy vessző”, *Élet és Irodalom*, 23. 33: 6.

Rolf, Marie (1997) „Semantic and structural issues in Debussy's Mal-

larmé songs”, in Smith, Richard Langham (ed.) *Debussy Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 179–200.

Santayana, George (1961) *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory.* New York, NY: Collier Books.

Sapir, Edward (1921) „The Musical Foundations of Verse”, *Journal of English and Germanic Philology*, 20: 213–228.

Seneca, Lucius Annaeus (1959) *Vigasztalások.* Ford., az utószót és a jegyzeteket írta Révay József. Budapest: Európa.

Szaunder József (1961) „A Hajnali részegség motívumának története”, in *A romantika útján: Tanulmányok.* Budapest: Szépirodalmi, 438–452.

Tandori Dezső (1979) *A zsalu sarokvasa: Irodalmi tanulmányok.* Budapest: Magvető.

Tandori Dezső (1981) *Az erősebb lét közelében: Olvasónapló.* Budapest: Gondolat.

Valéry, Paul (1957) *Œuvres.* Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Zágonyi Ervin (2008) „...minden élet, mint olyan, tragikus’: Kosztolányi Ádám levelei Zágonyi Ervinhez”, *Duna-part*, 4: 32–45.

Kosztolányi művei idegen nyelven

Hogyan érvényesülnek Kosztolányi művei fordításban? Erre a kérdésre elsősorban az idegen nyelvű közösségek anyanyelvi olvasói hivatottak válaszolni. A magam részéről csakis tétova föltevéseket fogalmazhatok meg, néhány általam ismert példa alapján. Előre kell bocsátanom azt az észrevételt, hogy sem a magyarból, sem a magyarra fordításoknak nincs elégséges szakirodalma. Hálátlan dolog átköltéseket bírálni. A magyarból fordító áldozatos munkát végez, és nincs hozzá szokva ahhoz, hogy szigorúan mérlegeljék a tevékenységét.

Kosztolányi sokat fordított, de erős főntartásokkal élt a fordítással szemben. Véleményével korántsem állt egyedül. Egyetlen párhuzamként az amerikai születésű Henry Jamesre hivatkoznék. Francia fordítója, Auguste Monod arról panaszkodott, hogy rendkívül nehéznek tartja James egyik kései kötetének átültetését. James 1913. szeptember 7-én kelt levelében némi meglepéssel szögezte le, hogy művei „a fordíthatatlanság aranyketrecébe vannak zárva”. Így érvelt: „forma és szövet (texture) még a legkevésbé összetett irodalmi alkotásban is azonos a lényeggel; a húst nem lehet elválasztani a csonttól. A fordítás – bármennyire dicséretes is – arra tesz erőfeszítést, hogy a szerencsétlen húst *leszakítsa*, ami annyit jelent, hogy az élőlény elájul a vérveszteségtől” (James 1955, 107).

Kosztolányi aligha ismerte e levelet. Jamestől függetlenül, de két szempontból is hasonló módon gondolkodott: ő is a szervesség romantikus eszményét fogadta el, és úgy vélekedett, a prózában a nyelvnek semmivel sem kisebb a jelentősége, mint a verses költészetben. A *Nyugat* 1930. február 16-án megjelent száma közölte *Lenni vagy nem lenni* című eszme-

futtatását. Ez a szöveg lényegében tagadja a magyarból készült fordítások jelentőségét: „Ne áltassák magukat azok a kiválóbbak vagy szerencsésebbek, kiknek könyvei esetleg külföldi piacokon is futnak, hogy ott buzogányukkal beverhetik a dicsőség érckapuit. Különlegességek maradnak arrafelé, örökre, szívesen vagy nem szívesen látott vendégek. Nem is az a fontos, ami ott künn történik velük. Az a fontos, ami itthon történik. Ha mégoly mesterkéz ültette át idegen idiómába verseiket, rímeik bágyadtabban csengnek, párbeszédek lötyögnek, célzásaik fele elsikkad. Boszorkányos mesterségünkben a forma a lényeg, az árnyalat. Mindnyájan messzire visszanyúló, tétova emlékekből táplálkozunk, víziókból és hallucinációkból, egy-egy szó hallucinációjából, mely évszázadok sziklabarlangján sejtelmes echót ver. Sajnálom, hogy nem mondhatok eredetibbet, de minden irodalom csak a nyelv lelkéből lelkezhethet” (Kosztolányi 2004, 15). Hasonló okfejtéshez folyamodott a második világháború után Raymond Queneau: „Az olasz nyelvhasználat alkotta meg Dante költői teológiáját, a németé hozta létre Luther egzisztencializmusát, a reneszánsz újfranciasága alapozta meg Rabelais és Montaigne szabadság érzését” (Queneau 1965, 63).

Kosztolányi verseiből viszonylag már korán jelent meg fordítás. *Lámpafény* című szonettjét Horvát Henrik átköltésében Hans Bethge fölvette *Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit* című 1907-ben kiadott gyűjteményébe (Bethge 1907). Nem magyar nyelven írott versekből csakis jelentős magyar költők készítettek jó fordítást. Mivel Kosztolányi verseiből az általam ismert nyelvekre eddig egyetlen igazán kiemelkedően jelentős idegen költő sem fordított, talán érthető, hogy egyetlen versének sincs valóban sikeres átköltése. E roppant egyetlen igazságot még azzal is ki lehet egészíteni, hogy versei túlnyomó többségét magyar anyanyelvűek szólaltatták meg idegen nyelven. Nem tudok olyan a legutóbbi évszázadokban élt magyar anyanyelvű, magyarul verselő költőről, aki valamely általa megtanult nyelven is kiváló verseket írt volna. Félreértés ne essék, ez nem a magyar alkotók hibája. Nagyon ritka az olyan életmű, amelyben több nyelven írt remekműnek tekinthető versek találhatók.

Általában véve rendkívül kevés olyan költő akadt, akinek több nyelven sikerült egyforma értékű verseket létrehozni. Nemcsak T. S. Eliot, de talán még Rilke francia nyelvű költészetében sem találni kimagasló értékű darabokat. Úgy is lehet fogalmazni, hogy Kosztolányi verseinek hatástörténetében nem jutottak számottevő szerephez a fordítások.

Csakis sajnálni lehet, hogy még az a három angol változat sem lehet kivétel, melyet a magyar születésű brit költő és tapasztalt fordító, George Szirtes készített (Kosztolányi 2010), aki 1948-ban Budapesten született, de 1956 óta Angliában él, s ott megbecsült költőnek számít. Lehetne úgy fogalmazni: ő volna az eszményi fordító, hiszen versíróként a célnyelv irodalmának figyelemre méltó művelője. Lehetséges, nem ő írta az első költemény alá az 1910. évet, noha *A napraforgó, mint az örült...* kezdetű vers 1913-ban keletkezett, de azért már csakis a fordító tehető felelőssé, hogy az első sort így ültette át angolra: „The sunflower like a crazy thing”, holott a további sorok szerint teljesen egyértelmű, hogy megszemélyesítésről van szó. Olyan ellentmondás van az angol szövegben, amelyre semmi alapot nem ad a magyar: a negyedik sor még semleges neműnek tűnneti föl a napraforgót – „its stringy hair coming undone” –, az ötödik-hatodik viszont már nőre utal: „Delirious whore – she throws // her bright skirts over her head and off she goes”.

A célnyelvet elsődlegesnek tekintő irodalmárként nem szívesen kifogásolom valamely átköltés szabadságát, de azt nehéz volna nem kívánni a fordítótól, hogy figyelmesen elolvasa a forrásszöveget. Az *Októberi táj* első szava nyilvánvalóan a vérre utal, amelyet azután meg is nevez: „Piros levéltől vérző venyigék.” Az angol változat – „Scarlet leaves bloody the white-shoots.” – nem szerez érvényt a jelentettnek, és a jelentőnek sem, hiszen nem próbálja átmenteni a betűírimet.

Amikor a három verset kiválasztottam a folyóiratnak, amely fölkerlte a fordítót, szándékosan mellőztem a *Hajnali részegséget*, sejtven, hogy e költemény érzelmessége nehezen menthető át egy nagyon másik verskultúrába, és alighanem távol áll Szirtes saját költői beszédmódjától. Döntésemet az *Ének a semmi-*

ről mellett azzal indokolhattam, hogy talán e költemény angol változata inkább megvalósítható. A „Song of Nothing” helyett alighanem szerencsésebb lett volna, ha a fordító az angol költészet hagyományához alkalmazkodik; John Wilmot (Earl of Rochester) egyik legismertebb költeménye az „Upon Nothing”. A kissé ódon árnyalat összhangban lett volna Kosztolányi versének némileg régies, talán még Villon balladáira is visszaemlékező beszédmódjával. Lényegesen súlyosabban esik latba, hogy az angol szöveg nem ismétli meg az utalást a semmire, holott Kosztolányi versében ez mindig kulcsfontosságú helyen szerepel. „Annál, mi van, a semmi ősebb, // még énnekem is ismerősebb” – mondja a második szakasz. A „Whatever exists, the void was before, // the present is near but the void is next door,” éppúgy nem ismétli a címben szereplő kulcsszót, mint a negyedik szakasz eleje. Az „Én is öröktől ebbe voltam, // a semmiségre ráomoltam” sorok rendkívül hangsúlyos utolsó két szava helyén körülményeskedő magyarázat olvasható az angolban: „I seem to have worn it right from the start, // so snugly it fits you can't tell us apart”. A második illetve a többes első személy teljesen idegen Kosztolányi szavaitól, amelyek a beszélő én és a semmi közvetlen szembekerülésére vonatkoznak.

A félrefordítás nemcsak hiányokra vezethető vissza, de főlökre is. A harmadik szakaszt nyitó sor kevéssel sokat mond („Szokatlan-új itt ez a köntös”), szöges ellentétben az angol változat közhelyszerűségével („The garment is strange because it is new”). Ugyanennek a szakasznak utolsó előtti sora („beh ott-honos lesz majd a régi,”) kiemelten hangsúlyozza, hogy a rövid emberi létezés a végtelen semmi előzi meg s követi. A bőbeszédű angol sorból („and soon it is comfy and fitting and true,”) óhatatlanul az sejthető, hogy a fordító nem értette meg a költemény lényegét. Az átköltés utolsó két szakaszában is feltűnően sok az olyan szövegrész, amely idegen testként meghamisítja az eredeti költemény hangnemét. A „de nem felelnek, úgy felelnek” tömörsége nagyon távol áll a „no answer's the answer that side of the pond” utolsó öt szavának leíró kiegészítésétől, és hasonló szószaporítás található a zárlatban. „Mi fájit szíved-

nek és szívemnek // Caesar, Napoleon korában?” E szavakhoz képest a „did our hearts ever break, were those hearts ever free // when Caesar or Boney played fiddle-dee-dee?” egyszerre hat elcsépeltnek és komolytalannak.

A mérleg tehát kedvezőtlen: a versíró Kosztolányi eddig aligha talált megfelelő tolmácsra más nyelven.

Annak ellenére nem egészen ugyanez a helyzet az elbeszélő prózájával, hogy félre kell tennünk azt a hiedelmet, mely szerint a jó regények fordítása okvetlenül könnyebb, mint a jó verseké. Mennyiben hatott a fordítás a regények nemzetközi megítélésére? A továbbiakban erre a kérdésre próbálok tétova választ találni.

Kosztolányi első hosszabb regényét, *A véres költőt* 1921-ben közölte a *Nyugat*, s még ugyanebben az évben könyvalakban is megjelent. Miért lett az 1929-ben forgalomba került második kiadásnak *Nero, a véres költő* a címe? Talán Thomas Mann levele s az amerikai kiadás ébreszthette rá Kosztolányit arra, hogy könyve inkább fölkeltheti a tájékozatlan olvasók figyelmét, ha címében szerepel a történelemből ismert név. Mann leveléből az sejthető, hogy Stefan J. Klein fordítását már megjelenése előtt olvasta. A „Kaiser- und Künstlerroman”-t „Nero”-ként említi (Mann 1990, 637), noha az *Der blutige Dichter* címmel jelent meg (Kosztolányi 1924). Az amerikai változat az első német kiadáshoz képest három évvel később került forgalomba (Kosztolányi 1927). Fordítója, a Columbia Egyetemen végzett Clifton P. Fadiman (1904-1999), akkoriban a Simon and Schuster nevű ismert New York-i kiadó alkalmazottja volt, s kritikusként komoly hírnévre tett szert. Kifinomult ízlésére vall, hogy utóbb Henry James történeteiből készített válogatást, saját bevezetésével (James 1945). Kosztolányi regényének általa készített változata *The Bloody Poet, a Novel about Nero* főlirattal s Thomas Mann „bevezető levelével” jelent meg, minden bizonnyal a német fordítás alapján. Egy évvel később a londoni Gollancz cég már a *Nero* cím mellett döntött. Ugyancsak 1928-ban került az olvasók elé az utrechti kiadás *Nero's Tragische Dood* címmel. Az említett német fordítás nemcsak a Baden-Badenben működött

Merlin cég 1929-es kiadásában, de a második világháború után is sokáig megőrizte a három szavas címet, csak 1979-ben döntött úgy a Verlag der Nation berlini cég, hogy a régi fordítást kissé magyarázkodó címmel (*Nero: Historischer Roman aus der römischen Kaiserzeit*) jelentesse meg.

Minden bizonnyal a témaválasztás okolható azért, hogy Kosztolányi regényei közül sokáig ez a mű keltette a legnagyobb nemzetközi visszhangot. Az amerikai kiadással egy időben Leningrádban is közreadták (Zágonyi 1982, 339). Az egy évvel későbbi, poznani lengyel és az 1931-ben megjelent zág-rábi változat a rövidebb, az 1933-ban a milánói Genio cég által a fiumei születésű költő és prózaíró Antonio Widmar (1899-1980) átköltésében közreadott olasz, vagy az 1942-ben Prágában s az 1944-ben Párizsban illetve Jyväskyläben megjelent változat a hosszabb címet szerepeltette. A második világháború óta a legtöbb fordítás ez utóbbi megoldást választotta. Kivétel a George Szirtes készítette változat, mellyel a Corvina kiadó 1990-ben ismertette meg az olvasókat. Ennek címét – *Darker Muses, The Poet Nero* – nehéz volna nem önkényesnek minősíteni. Úgy előlegezi meg a regény üzenetét, hogy közben le is szűkíti, s ezáltal meg is hamisítja azt.

A nemzetközi visszhangot bizonyítja, hogy amikor R. V. Cripps ötfelvonásos színművet írt a római császár utolsó szerelméről, Kosztolányi regényének német változatát is fölhasználta (Kosztolányi 1978, 2: 240). Lion Feuchtwanger Hitlert kipellengérező regénye, a *Der falsche Nero* (1936) elég sokat kölcsönzött a magyar szerző művéből (Kepes 1988, 110), Danilo Kiš pedig 1989-ben azt nyilatkozta, hogy „Kosztolányi Flaubert-rel állítható párhuzamba, három regénye – nevezetesen a *Nero*, a *Pacsirta* és az *Édes Anna*– csúcsa az európai irodalomnak” (Babić 2007, 167).

A *Pacsirta* más nyelven megszólaltatása sokkal nagyobb akadályokkal jár valamely fordító számára. Ezért szinte meglepő, hogy ez a mű mindazonáltal komoly nemzetközi sikert ért el a legutóbbi évtizedekben. Az 1991-ben megjelent és azóta is forgalomban levő francia kiadás (Kosztolányi 1991a) vissz-

hangját bizonyítja, hogy 2008-ban Daniele Douet színész a Párizshoz közeli Vincennes Théâtre Daniel-Sorano színpadán, Sylvia Folgoas rendezésében fölolvasta a regénynek általa készített másfél órás változatát. A hetente háromszori előadásokat a méltatások szerint a közönség elisméssel fogadta.

Kosztolányi regényeinek általam megítélhető fordításai közül azt a változatot vélem legjobbnak, mely először 1993-ban a Timothy Garton Ash szerkesztette Central European Classics sorozatban jelent meg (Kosztolányi 1993b). Azóta többször is kiadták, legutóbb 2010-ben a New York Review Books egyik köteteként. „Csöndes, megrázó, tökéletes”: ez a címe Deborah Eisenberg magasztaló cikkének, a *The New York Review of Books* 2010. április 8-án megjelent számában (Eisenberg 2010). Fordítója, Richard Aczel (1959-) angol anyától, a London környéki Beckenhamben született. Doktori címet magyar irodalomról készített értekezésével 1990-ben a londoni egyetemen szerzett, s 1993 óta docensként angol irodalmat tanít Köln egyetemén. „Port in Air” néven színházi együtttest hozott létre. Eddig öt angol nyelvű színművét mutatták be. Értekezőként s rendezőként is működik; 2009-ben Shakespeare *Twelfth Night* című vígjátékát vitte színre. Bodor Ádám, Nádas Péter s Esterházy elbeszélő műveit is fordította angolra. Az általa fordított *Pacsirtát* Magyarországról szinte semmit nem tudó amerikai egyetemi hallgatóim szép angolul írt regényként méltatták. Egy fordítás akkor sikeres, ha az idegen kultúra befogadta, s a *Skylark* ilyen kivételes teljesítmény.

Magától értetődik, hogy amikor szólásszerű megfogalmazás fordul elő a magyarban, hasonlóhoz folyamodik e fordító. Az ötödik fejezetben olvasható, hogy Füzes Feri „nem volt ott, ahol az észet osztogatták”. Az angolban ”had less than his fair share of grey matter”. Richard Aczel jól ismeri Kosztolányi munkásságát, melynek szellemében olykor szójátékkal él, mintegy megkettőzve a jelentett szintjén érzékelhető kapcsolódásokat. „Lehorgasztották fejüket, a pálya kavicsait bámulva, nem kevésbé búsan, mint egy váratlanul-gyorsan behantolt sírdombot.” Az állomásról hazatérő Vajkay-házaspár lelkiállapotának e közve-

tett jellemzését az angol szöveg a kavics és a sírdomb hasonlótának betűrímes kiemelésével hangsúlyozza: ”They hung their heads and stared at the gravel on the track as mournfully as at an unexpectedly and hastily filled grave.”

A célszöveg ezúttal szinte többet ad a forrásszövegnél. Hasonló esettel találkozhat az olvasó az ötödik fejezetnek a színiigazgatóra vonatkozó részletében. „Folyton panaszkodott bajról, nyomorúságról.” Az angol változat belső rímei fokozzák a mulatságos hatást: „He constantly complained of gloom and doom.” Az operett szünetében történtek elmondásakor is fokoz az angol szöveg. „Acetilinlámpa világította meg a díszletek vászonzárait, rikító fénnel.” Az angol betűrímek megemelik a mondatot lezáró jelzős szerkezetet: „Acetylene lamps illuminated the canvas backs of the stage sets with a garish glow.”

Az ilyen gazdagítás tökéletes összhangban van Kosztolányinak a fordításról kifejtett nézeteivel, amennyiben más szövegrészek hiányainak a pótlására szolgál. „Vérré vált benne, mint barátban a lencse.” Ehhez a mondathoz hasonlót hiába keressünk az angolban. „Hanem most következett a bosszú, a hadelhadd, az új párti.” Ennek a mondatnak a hetedik szava sem érzékelhető az angolban. “But now it was back to business, to the new game, and revenge.” A hatodik fejezetben a „rubbish” szó csak az igénytelenséget sugallhatja, a parlagiságot nem, amely Ijas Miklós véleményének másik fő összetevője, amiként azt a „mucsa” szó világossá teszi.

Mi az, ami megtartható, s mi nem a magyar szövegből? A *Pacsirta* angol változatának a kiválóságát arra is vissza lehet vezetni, hogy a fordító közelíti a nyelvet az operett eredeti szövegéhez, a történeti utalások többségét átmenti, és csak ritkán honosít – például amikor *Kakas Márton* helyett *Saucy Simon*-hoz folyamodik. Kosztolányi meg volt győződve arról, hogy a nyelv gondolkodik, ami azt is jelenti: minden nyelvnek saját megszokott fordulatai (idiómái) vannak. *Pacsirta* azt írja levelében, „semmi szín alatt” nem marad Tarkón. Az angol szövegben ez áll: „I wouldn't stay for all the tea in China.” Ennél is merészebb a szintén meggyőző erejű honosítás Vajkay Ákos

nótájának verses fordítása. „Cserebogár, sárga cserebogár, // Nem kérdezem tőled, mikor lesz nyár...” Az angol változat így hangzik: „May beetle, may beetle, softly you hum, // I shall not ask you when summer will come...”

A kilencedik fejezet szalagcímében „kanzsúr” szerepel. Richard Aczel a „shindig” szót használja. A Webster's New Collegiate Dictionary 1981-ben megjelent kiadása az angol szónak két jelentését adja meg: „1) a social gathering with dancing, 2) a large or lavish party.” A Párducok mulatozására legföljebb az utóbbi illik, ám az angol szó nem érzékelteti, hogy férfiak együttlétéről van szó. Abban sem vagyok bizonyos, hogy a „shindig” összhangban volna az 1899 körüli világgal, s nem olyan szó, amelyhez későbbi időszakot társít az angol anyanyelvű olvasó.

Mi az, ami egyértelmű veszteségként könyvelhető el a fordításokban? Mindenekelőtt a beszélő nevek többsége említhető. A délszláv fordító a címet is megváltoztatta (Papp 1985, 1357), és a Sárszeg város- illetve Sárcevíts személynevet még Richard Aczel sem vélte fordíthatónak. A levéltáros nevének a múltban, adományozó levelekben, pöriratokban, származás- és címertani adatokba „vájkaló”-val társítása, az Arácsy névben rejtőző „harácsoló” (Horváth 1961, 345), vagy a Cifra latin formájának „számjegy” jelentése (Szitár 2000, 55), a Lator vagy Ijas köznévként használata már szinte minden fordító figyelmét elkerülte, ami azért sajnálható, mert a beszélő tulajdonnevek egyfelől arra emlékeztetnek, hogy a jellemek nyelvi képződmények, másrészt szervesen illeszkednek a hangnemhez, amelyben a könnyed humortól a keserű iróniáig az árnyalatok sokasága érzékelhető.

Nincs kizárva, hogy az *Aranysárkány* szerzőjének legösszetettebb regénye. Ha ez így van, Kosztolányi véleményének, ha tetszik, rögeszméjének a létjogosultságát sugallja, hogy nagyobb terjedelmű elbeszélő művei közül alighanem ez vált legkevésbé hatásossá nemzetközi viszonylatban. Már a cím is fordíthatatlannak bizonyulhat. Az 1993-ban megjelent francia változatban a *Le Cerf-volant d'or* kizárja a többértelműséget,

nem utal a sárra, sőt a mesebeli lényre sem. A magyar cím-szó második felének első tagja magától értetődően vonatkozik a történet helyszínére, a második szótaggal együtt pedig szil-lépszisz, „olyan trópus, mely egyazon szó egymást kölcsönösen kizáró jelentéseinek használatában áll” (Riffaterre 1990, 131). A franciában a „dragon”, „cerf-volant” és „boue”, az angolban a „dragon”, „kite” és „mud” hármassága adott. Kicsit más a helyzet a német nyelvvel, ahol a „Drache” a mesebeli szörnyet és a gyerekjátékot egyaránt jelölheti, de e szó hangalakja nem rokonítható a „Schlamm”-mal. A három szó hangalaki rokonsága tehát nem érvényesíthető olyan nyelvekben, amelyek döntő szerepet játszottak a nemzetközi könyvpiacra. Márpedig e hármasság meghatározza azt, miként is értelmezheti az olvasó a címben szereplő jelképet.

Az *Édes Anna* fordításának megkülönböztetett jelentőséget ad, hogy George Szirtes készítette. Az egy évvel később Párizsban kiadott változat címe *Anna la Douce* (Kosztolányi 1992a). Kosztolányi ebben a művében is elhomályosítja, kétségessé teszi a különbséget tulajdonnév és „közzzó” (Farkas 2009, 24) között. Ennek komoly jelentősége van az *Édes Anna* értelmezése szempontjából.

A tulajdonnevek fordíthatóságának a kérdésével Kosztolányi már korán szembekerülhetett. Abban a több kötetes francia versgyűjteményben, amelyből a *Modern költők* anyagának számottevő részét fordította, olvashatott arról, hogy Leconte de Lisle lefordította az Agamemnón, Akhilleusz, Oresztész és Klütaimnesztra nevet (Anthologie s. d., 1: 78). Sőt, arról is tudhatott, hogy Hölderlin, Szophoklész és Pindaros nagyszerű átköltője, Zeusz „Az idő atyja”-ként szerepeltette (Berman 1984, 278). Vizyné lánykori neve Patikárius Angéla, Jancsi anyját Jámbor Teréziának, a bábát Karvaly Erzsébetnek, Vizyné korábbi cselédeit Mennyei Margitnak, Ökrös Mihálynénak, Tulipán Ilonának, Rózsás Böskének hívják, és nemcsak Dru-ma Szilárd neve értelmezhető, de Moviszterébe is „belecseng a latin *moveo* (‘megindítva érzem magam’), valamint a *magister* (‘mester’) szó” (Király 1986, 139), s e kettő közül az előbbinek

„számtalan, végig jelentőségteljes értelme van: 'megmozgat, megráz, felkavar, mérlegel, megfontol, tevékenységre indít, elindít, benyomást tesz, (hitet, véleményt) megingat'" (Kállay 2008, 191). Talán még azt sem teljesen érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy „az Anna eredeti héber jelentéseinek egyike – 'bájos, kedves', s a szó „a magyar 'édessel' rokon értelemben is használatos" (Kovács 1999, 22).

Az angol fordítás ebben a vonatkozásban szegényebb a franciánál. Megjegyezhető, hogy a Szirtes munkájáról megjelent alapos bírálat sem tette a cím fordíthatóságát szóvá, pedig utalt arra, hogy „a regénynek az angol olvasó világához közelítése és a magyar összefüggések sajátosságától távolítása" lehetett a cél (Sherwood 1998, 37). E nagyon vitatható felfogás eredményeképpen a tárgyalási jelenet szövegében a címszereplő „együgyűséggel hatalmas műveletlenségét" (Kosztolányi 1992b, 189) az angol költő úgy értelmezte, hogy az ítélet Anna „egyszerűségét és alacsony értelmi képességét" vette enyhítő körülménynek (Kosztolányi 1991b, 189). Moviszter minősítése is megváltozott. Kosztolányi ezt írta: „A közönségnek az volt a benyomása, hogy ez a sír szélén álló agg doktor korlátolt ember" (Kosztolányi 1992b, 187). Az angol változat visszafordítva így hangoznék: „a közönség úgy érezte, hogy az orvos a halál kapujában áll, közel a gyengeelméjűséghez (senility) vagy legalábbis súlyos beszűkültséghez (handicapped)" (Kosztolányi 1991b, 212). Nem lényegtelen, hogy az elbeszélő mindkét esetben mások véleményét, sőt beszédét közvetíti. A változtatás tehát egyúttal a szereplők között főnnálló viszonyt is átrajzolja.

Azok, akik furcsállják a magyar irodalom nemzetközi visszhangtalanságát, vagy meglepődnek olyan művek külföldi sikerén, amelyeket ők nem sorolnak nagy nemzeti értékeink közé, jobban tennék, ha olykor visszafordítanák magyarra az idegen nyelven kiadott alkotásokat, s akkor talán legalábbis részleges választ kapnának kérdéseikre. Közhely, hogy a fordítások esendősége gyakran arra vezethető vissza, hogy a jelentő hang- vagy betűalak elválaszthatatlan a jelentéstől. Az *Édes Anna* keletkezése idején Kosztolányi a *Pesti Hírlap* számára beszélgetéseket

készített a társadalom különböző rétegeinek tagjaival, egyes foglalkozások művelőivel, melyek egy részét azután a Molnár C. Pál képeivel kísért *Alakok* (1929) illetve a *Bölcsőtől a koporsóig* (1934) című kötetébe is fölvette. Az egyik ilyen beszélgetés arra emlékeztet, hogy a cseléd „derék régi szó, mellyel már a tizenhatodik században is váltakozva jelezték a családot s a cselédet, aki a famíliához tartozó családtag" (Kosztolányi 2002, 99). A két szó hasonlósága érzékelteti Édes Anna helyzetének kétértelműségét, önzonosságának bizonytalanságát, amely döntő szerepet játszik a cselekményben. Az angol változat nem tud érvényt szerezni ennek.

A tizenharmadik fejezetben „A rémület" a kulcsszó. Ez szerepel a címben és abban a mondatban, amelyik a helyszínre érkezett bűnügyi bizottság tagjaira vonatkozik. „Amikor egyikük-másikuk átment a szalonba, arcán behozta oda a rémület visszfényét, mint egy tükörben." Az angol szövegben nincs nyoma ennek az összefüggésnek. A címben „terror", az idézett mondatban viszont „horror" olvasható. Nemcsak e fejezetnek, de az egész regénynek egyik kulcsszaváról van szó, mely a gyilkosság indokára utal: „Minden arcon a rémület volt, mert nem értették, hogy mért történt, s igyekeztek megérteni. Csak Anna arcán nem volt rémület. Ő sem értette, hogy miért tette, de ő elkövette, amit tett, és minthogy már elkövette, ott belül, mélyen, nagyon mélyen bizonyára lehetett valami, amiért föltétlenül, szükségképpen meg kellett tennie" (Kosztolányi 1992b, 166). Az angol változat a „mért" – „megért" szójáték helyett a „clear" szót szerepelteti kétszer. A regény értelmezése szempontjából egyáltalán nem lényegtelen részletről van szó, hiszen az utolsó előtti fejezet címében föltett kérdésre – „Miért?" – a könyv nem ad választ.

Úgy sejtem, a magyar kiadót lehet azért hibáztatni, hogy nem megfelelő szöveget adott az angol fordító kezébe. George Szirtes nyilván nem tudott arról, hogy előszavában téves következtetést fogalmazott meg, amidőn azt állította: „Horthy admirális ünnepélyes budapesti bevonulását alig érinti" a regény (Kosztolányi 1991b, vii). Az 1991-ben kiadott angol for-

dítás a Kádár-korszak szemléletének megfelelően két helyen is csonka, így a következő szavak is hiányoznak belőle: „Csöndes, megindító vizontlátás volt. A bujdosók, mint annyiszor a magyar történelemben, hazaérkeztek” (Kosztolányi 1992b, 129).

A nyelvtisztító Kosztolányi kizárólag az anyanyelvet fogadta el igazinak, mert úgy gondolta, másik nyelven csakis tökéletlenül lehet tudni. Némileg mulatságos módon, az is e véleményét erősíti, hogy egyik történetének a címe hibás franciaságú. 1931. december 15-én megfelelő módon, *Omelette à la Woburn* címmel jelent meg a *Revue de Hongrie* hasábjain, a fordító megnevezése nélkül. Alighanem François Gachot (1901–1986) készíthette a francia szöveget, amelyet azután a *Revue de Belge* is közölt, 1933. október 1-jén. Kosztolányinak tudnia kellett a javításról, ám ez a történet a magyar kiadásokban azóta is helytelen címmel jelenik meg.

„Jóllehet a neveket nem szoktuk lefordítani, ám én *Esti Kornél* családi nevét mégis lefordítottam, mert egy szerb ember nem tudja azt, hogy az *Esti* mit jelent” (Babić 2007, 164). A szerb költőnek ez a nyilatkozata messzemenően indokolt. Nagy kár, hogy nyugat-európai fordítók nem követték a példáját.

Az Esti Kornélról írt történetek francia fordításai jól szemléltethetik, miként nem szabad és hogyan célszerű Kosztolányi műveit idegen nyelven kiadni. Szerencsétlen példa az a kötet, mely egy magyar anyanyelvű és egy magyarul nem tudó francia fordító nevével jelent meg (Kosztolányi 1985). Válogatás az *Esti Kornél* című kötetnek és az „Esti Kornél kalandjai” sorozatnak az anyagából. Nemcsak a sorrend önkényes, de az egyes történetek címe is. A *kleptomán fordító és más történetek* aligha tett jó szolgálatot Kosztolányinak. Összehasonlíthatatlanul magasabb színvonalú az 1933-ban kiadott könyvnek az a fordítása, melyet a Párizsban francia anyától és magyar apától született regényíró, Sophie Képès készített el az 1999. évi Frankfurteri Könyvvásárra. Legföljebb azon lehet tűnődni, vajon maradéktalanul helyes volt-e „regény” alcímmel közreadni e kiváló fordítást (Kosztolányi 1999). Természetesen lehet úgy érvelni, hogy e változat minden szempontból meggyőzheti az olvasót

arról, hogy a magyarul 1933-ban megjelent könyv öntörvényű alkotás. E kötet visszhangját bizonyítja, hogy 2001 márciusában az *Atelier du Roman* folyóirat különszámot szentelt Kosztolányi műveinek. 2004. december 6-án François Soulages, a Paris VIII professzora ülészakot rendezett Kosztolányi műveiről, melynek anyaga 2006-ban meg is jelent a *Cahiers d'études hongroises*-ban. Ez egyébként már a második olyan találkozó volt Párizsban, amelyen franciák és magyarok Kosztolányi műveit elemezték, az elsőt Bertrand Boiron szervezte 1985-ben, s ennek anyagát önálló kötetként 1988-ban adták közre. A két ülésen kívül egy kerekasztalt is rendeztek Kosztolányi műveiről a francia fővárosban, amelyen a közönség egyik tagja, egy magyarul nem tudó francia hölgy azt a kérdést tette föl nekem: miért tekintik a magyarok Márai Sándort nagy írónak, hiszen az ő olvasói élményei alapján ez a rang sokkal inkább Kosztolányit illeti meg. Csakis azt válaszolhattam: bizonyíthatóan Márai is egyet értett ezzel a véleménnyel.

HIVATKOZÁSOK

- Anthologie des poètes français contemporains: Le Parnasse et les écos postérieures au Parnasse (1866–1909). Morceaux choisis, accompagnés de notices bibliographiques et de nombreux autographes par G. Walch (s. n.). Paris – Leyde: Ch. Delagrave – A.-W. Sijthoff.
- Babić, Sava (2007) „Kosztolányi Dezső és Danilo Kiš”, ford. Sinkovits Péter, in Hóza Éva – Arany Zsuzsanna – Kiss Gusztáv (szerk.) *Az emlékezés elevensége: Kosztolányi Dezső Napok a szülőföldön*. Szabadka: Városi Könyvtár, 163–167.
- Berman, Antoine (1984) *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- Bethge, Hans (1907) *Die Lyrik des Auslandes aus neuerer Zeit*. Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Eisenberg, Deborah (2010) „Quiet, Shattering, Perfect”, *The New York Review of Books*, 57. 6, <http://www.nybooks.com/articles/23788>.
- Farkas Tamás (2009) „A tulajdonnevek fordításának alapkérdéseiről. *Diadal* vagy *Viktória*, *Eugén* vagy *Jenő?*”, *Fordítás-tudomány*, 11.2: 22–35.
- Horváth Mária (1961) „A nyelvi formák szerepe Kosztolányi prózájában

ban: A *Pacsirta* című regény elemzése”, in *Stiliztikai tanulmányok*. Budapest: Gondolat, 330–407.

James, Henry (1945) *The Short Stories*. Selected and ed., with an Introduction by Clifton P. Fadiman. New York, NY: Random House.

James, Henry (1955) *The Selected Letters*. Ed. with and Introduction by Leon Edel. New York, NY: Farrar, Straus & Cudahy.

Kállay Géza (2008) *Semmi vérjel: Szövegbe helyező kísérletek*. Budapest: Liget.

Kepès, Sophie (1988) „Néron, le poète sanglant et Absolve Domine – Enquête sur l’histoire de deux traductions”, in *Regards sur Kosztolányi*. Textes réunis et publiés par Bertrand Boiron. Paris – Budapest: A.D.E.F.O. – Akadémiai, 109–119.

Király István (1986) *Kosztolányi: Vita és vallomás (Tanulmányok)*. Budapest: Szépirodalmi.

Kostolanyi, Desider (1927) *The Bloody Poet: A Novel About Nero*. Trans. Clifton P. Fadiman with a Prefatory Letter by Thomas Mann. New York, NY: Macy-Masius.

Kosztolányi, Dezső (1924) *Der blutige Dichter: Roman*. Aus dem Ungarischen von Stefan J. Klein. Konstanz: Möhrle.

Kosztolányi Dezső (1978) *Színházi esték*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest. Szépirodalmi.

Kosztolányi, Dezső (1985) *Le traducteur cleptomane et autres histoires*. Texte français: Maurice Regnant en collaboration avec Péter Ádám. Aix-en-Provence: Alinea.

Kosztolányi, Dezső (1991a) *Alouette*. Texte français: Maurice Regnant en collaboration avec Péter Ádám. Paris: Viviane Hamy.

Kosztolányi, Dezső (1991b) *Anna Édes*. Translated from the Hungarian and with an Introduction by George Szirtes. Budapest: Corvina.

Kosztolányi, Dezső (1992a) *Anna la Douce*. Traduit du hongrois et préface par Vingiano de Piña Martins. Paris: Viviane Hamy.

Kosztolányi Dezső (1992b) *Édes Anna*. A kötetet szerk., a mű szövegét sajtó alá rendezte, a szemelvényeket és a képeket válogatta, a jegyzeteket írta Veres András. Budapest: IKON.

Kosztolányi, Dezső (1993a) *Le Cerf-volant d’or*. Traduit par Eva Vingiano de Piña Martins. Paris: Viviane Hamy.

Kosztolányi, Dezső (1993b) *Skylark*. Translated by Richard Aczel, Introduction by Péter Esterházy. London: Chatto & Windus.

Kosztolányi, Dezső (1999) *Kornél Esti*. Roman traduit du hongrois par Sophie Képès. Paris: Éditions Ibolya Virág.

Kosztolányi Dezső (2002) *Bölcsőtől a koporsóig*. Szerk. Réz Pál. Budapest: Noran.

Kosztolányi Dezső (2004) *Tükörfolyosó: Magyar írókról*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Réz Pál. Budapest: Osiris.

Kosztolányi, Dezső (2010) ”Poems”, translated by George Szirtes, *The Hungarian Quarterly*, vol. 51, no. 200, 65–66.

Kovács Árpád (1999) „A költői beszédmód diszkurzív elmélete”, in Kovács Árpád – Nagy István (szerk.) *A szótól a szövegig és tovább: Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből*. Budapest: Argumentum, 11–66.

Mann, Thomas (1990) „Ein ungarischer Roman”, in *Reden und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Fischer, 2: 637–639.

Papp György (1985) „Pacsirta idegenben: Egy Kosztolányi-regény szerbhorvát kiadásának fordítástörténeti tanulságai”, *Híd*, 49: 1355–1362.

Queneau, Raymond (1965) *Bâtons, chiffres et lettres*. Edition revue et augmentée. Paris: Gallimard.

Riffaterre, Michael (1990) *Fictional Truth*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

Sherwood, Peter (1998) ”Crater into Well: Sex and Violence in Kosztolányi’s *Édes Anna* and Its English Translation”, *Translation Review*, 55: 34–38.

Szitár Katalin (2000) *A prózanyelv Kosztolányinál*. Budapest: ELTE Bölcsészettudományi Kara Doktori Tanácsa.

Zágonyi Ervin (1982) „Kosztolányi szlávság-élménye”, *Studia Russica*, 5: 321–340.

Illyés és a francia irodalom

Az irodalomtörténetek ontják a példát arra, hogy a természettől nagy tehetséggel s ráadásul termékeny, hosszú élettel megáldott, a társadalomtól pedig dicsőséget, népszerűséget nyert írók a temetésük után – az országos gyászban lefolyt nagy elhantolás után – a közöny valamiféle limbusába jutnak (Illyés 1964, 2: 47).

1934. március 11-én a *Pesti Hírlap* hasábjain jelent meg Kosztolányi Dezső cikke, a *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz*. Illyés Gyula *Nép és költészet, meg egy kis verstan* címmel válaszolt. A fiatalabb költő a francia irodalomra hivatkozva védte a népi mozgalom híveinek álláspontját, a következőképpen: „Van köztük, aki egyenesen párizsi szövetből öltözködik. Talán nem a legfrissebből, de mindenesetre frissebből, aminőből ön öltözködött. // Az önök öltönyét Gautier szabta és Heredia, a múlt század ötvenes éveinek modorában! [...] már Rimbaud is elképesztette a fél-értőket, olyan rímekkel, mint sentinelle és nulle, vagy amik valóságos forradalmat okoztak: blème és Béthléem. Azóta az ilyenfajta rímeknek egész irodalma támadt. // Én önnél körülbelül tizenöt-húsz évvel később voltam okulni Párizsban; engedelmével tudatom, hogy ott mostanában így rímelnék:

*Le marchand de julep
Chassé de l'archipel.”*
(Illyés 1964, 1: 212,–215-216).

Talán érdemes hangsúlyozni, hogy a francia irodalmat Illyés hozta szóba. Érvelésében két előföltevés rejlett: az irodalom megítélésében döntő szerepet játszik az időszerűség, mivel a költészet alakulása valahonnan valahová vezet, másrészt pedig, ami megengedhető a franciáknál, azt nálunk is el kell fogadni.

Az utalás Gautier-ra és Herediára burkoltan magában rejt a bírálatot, mely szerint Kosztolányi nemzedéke fiatal korában is a tegnap ízlését képviselte. Ha az égi bálról szóló sorokra gondolunk a *Hajnali részegség*ből, el kell ismerni, hogy nem volt indokolatlan Illyés észrevétele. Amennyiben viszont az *Ok-tóberi táj* című háromsoros költeményt idézzük föl, kissé már egyoldalúnak mondható a megrovás.

Ismeretes, hogy Kosztolányi halála után Illyés módosított az ítéletén. Az *Erős várunk a nyelv* elé 1940-ben írt bevezetés azt is elárulja, hogy Illyés nyelvszemlélete talán kissé maradibb volt, mint annak a felfogása, kinek értekező prózáját a fiatalabb költő oly nagy tisztelettel rendezte kötetekbe. A francia példa e későbbi szövegben is szerepel, egy Kosztolányival folytatott eszmecsere fölidézésekor:

„– Te kitől tanultál magyarul? – kérdezte, hirtelen fordulattal félbeszakítva saját fejtegetését.

– Én, jobbadán, Jules Renard-tól – feleltem mosolyogva”
(Illyés 1964, 1: 221).

Illyés mintegy utánament Kosztolányi nyelvszemléletének, amidőn azt állította, hogy pályatársa „felfedezte azt a titkos viszonyt, amely az eszköz és a művé dolgozandó anyag közt van, majd azt a még rejtelmesebbet, amely az eszköz és az alkotó között van, amidőn a nyelv szinte munkatárs: segít, tanácsot ad, ötletet sug és ellenőriz” (Illyés 1984, I. 219). A különbség abban rejlik, hogy míg Illyés többször is eszköznek nevezi a nyelvet, föltételezvé, hogy az „ellenőriz” valamit, ami hozzá képest elsődleges, addig Kosztolányi kétségbe vonja nem nyelvi lényegnek a létezését. Az ő rögeszméje szerint a nyelv gondolkozik,

s a verset sem a költő, hanem a nyelv írja. Ezért állította, hogy „Mi a nyelvünket, melyet ükapáinktól örököltünk, úgy beszéljük, mint a kisgyerekek. Sok mindenre nem emlékszünk. De a nyelv, rejtetten, mindenre emlékszik” (Kosztolányi 1990, 53). Ezért tett különbséget anyanyelv és más nyelvek között: „csak az anyanyelvem az igazi, a komoly nyelv. A többi, melyen sokszor olvasok, és néha beszélek is, csak madárnyelv” (Kosztolányi 1990, 44). Kosztolányi már 1913-ban a nyelvet tekintette anyagnak ahelyett, hogy valamely nem nyelvi lényegű, megformálható anyag létezését tételezte volna fel. „A nyelvek materiája különböző” – állította, s fordítói célját így határozta meg: „Nekem a legfőbb ambícióm, hogy *szép magyar verset adjak*” (Kosztolányi 1990, 561).

Ebből a szemléleti különbségből következett, hogy a harmincas években Illyés nem egészen úgy gondolkodott a fordításról, mint idősebb pályatársa. Említett vitairatában ezt írta: „Francis Jammes, akit oly pompásan remek rímekbe fordítva ön ismerttetett meg a magyar közönséggel, franciában csapnivalóan bájos rímeket farag. Olyan szavakat hangol össze, mint grave ment és main, parc és hagarde, immobile és bible” (Illyés 1984, 1: 215). A *francia irodalom kincsháza* összeállításakor viszont mintha már nagyobb együttérzést tanúsított volna Kosztolányi szemlélete iránt: „Az ember lélegzetfojtva követte, mint vágja át magát a legbonyolultabb elméleti fejtegetés »nemzetközi« fogalmain” – írta az idegen szavakat kerülő Kosztolányiról (Illyés 1984, 1: 222). Hihetőleg ezzel magyarázható, hogy a *Nyugat* első nemzedékének tagjai közül tőle vette föl a legtöbb fordítást, tizenhét költeményt, míg Tóth Árpádtól csak tizenegyet, Babitstól pedig mindössze hármat szerepeltetett.

Más vonatkozásban természetesen hiba volna eltúlozni a rokonságot Kosztolányi s Illyés álláspontja között. Illyés kezdetől fogva vonzódott az értékörzéshez, s föltehetően ez a hajlama is okozhatta, hogy olyan jól megértették egymást Babitscsal. Nemcsak arra gondolhatunk, hogy későbbi évtizedeiben gyakran idézett korábbi magyar verseket, előszeretettel használt régies beszédmódot, és írt olyan hagyományos műfajokban, mint

óda, elégia, gyászének vagy akár ditirambus, de akár arra is, hogy 1925-ben, tehát még párizsi tartózkodásakor, értékörzés miatt méltányolta Cocteau verseit. A *Le Journal littéraire* június 27-iki számában a szürrealistákkal állította szembe s a francia klasszicizmus hagyományának megtestesítőjeként dicsérte e költőt: „Dans la poésie moderne dont il se méfie tant, Cocteau représente l'esprit français, l'esprit pur, clairvoyant, souvent atrocement cruel, qui ne s'égare jamais par défaillance ou impatience dans les nuages surréels. Depuis Lafontaine, c'est lui qui manifeste le mieux cette mentalité française d'équilibre. Voici son classicisme” (Illyés 1964, 1: melléklet). Ugyanez az értékörzés készíthette Illyést Molière, Racine s Beaumarchais fordítására. Sőt, talán még azt az észrevételt is meg lehet kockáztatni, hogy *A francia irodalom kincsháza* Apollinaire-válogatása is annak a bevallott szempontnak alapján készült, mely szerint „legnagyobb verseit a francia klasszikus vers törvényei szerint írta” (Illyés 1942, 401).

Magától értetődik, hogy Illyés és a francia irodalom viszonya csakis hosszabb lélegzetű munkában tárgyalható kellő alapossággal. Tudomásom szerint e kérdéskört eddig meglehetősen elhanyagolták a szakírók, pedig irodalomszemlélete s versbeszéde kialakulására döntő hatással lehettek francia olvasmányai. Tétova kísérletem nem egyéb első megközelítésnél. Köszönet Illyés Máriának, hogy lehetővé tette a betekintést a hagyatékba, amelynek ismerete nélkül még ezt az első lépést sem tehettem volna meg.

A francia irodalom kincsháza, a *Hunok Párizsban* s az értekező szövegek egyaránt arra engednek következtetni, hogy Illyésben kettős arculatú kép élt a francia irodalomról. Egyrészt kisebbségi érzés töltötte el, másfelől a magyar irodalom jelentőségének a bizonyítására törekedett. Az előbbit kétségkívül indokolja a francia irodalom rendkívüli gazdagsága. Legföljebb azt lehet szóvá tenni, hogy Illyés – Babitshoz hasonlóan, de Németh Lászlóval ellentétben – a legfejlettebb országok örökségét fogadta el az európaiság mércéjének. 1968-ban is ennek az eszménynek a jegyében nyilatkozott így: „A magyar irodalom

európai irodalom, de a magyar nép még nem teljes jogú tagja az európai közösségnek” (Hornyik 1982, 176).

A francia irodalom kincsházát bevezető *Előszó* hangnemét is kettősség jellemzi. Szerzője egyfelől azt igyekszik bizonyítani, hogy a magyarság nem megkésett közösség, másrészt nem tudja túltenni magát némi kisebbségi érzésen. „Az ugor és a turk már évezrede együtt hált, amikor a gall és a frank még ölte egymást” – olvasható a kötet legelején, ám e minősítést majdnem semlegesíti egy alig két bekezdéssel később tett megállapítás: „A barbár és a művelt, a keleti és nyugati, – ami a magyarság örök kettőssége is – sőt a »népi« és az »urbánus« először a franciában került abba az egyensúlyba, amit ma Európának nevezünk” (Illyés 1942, 1).

A gyűjtemény szerkesztője nyilvánvalóan hangsúlyozni kívánta, milyen sok kapcsolat fűzte a francia művelődést a magyarhoz. Előszeretettel választott ki magyar vonatkozású szövegeket, de korántsem akarta országának dicséretét szolgálni. 1942-ben különös üzenete lehetett például Eustache Deschamps 1385-ben keltezett balladájának, melynek visszatérő sora így hangzik: „Eleven földi pokol ez az ország”. Ugyanennek a költőnek olyan egy évvel későbbi balladáját is szerepeltette a válogatásban, melynek négy versszaka így fejeződik be: „koporsót látok mindenütt”. A *Ballada Magyarországra és Lombardia ellen* és a *Ballada a Magyarországra ment franciákról* külön hangsúlyt kapott azáltal, hogy mindkettőt erre az alkalomra fordította le a kötet szerkesztője.

A magyar vonatkozások kiemelése mögött kétféle szándék sejthető: Illyés arról igyekezett meggyőzni a közönséget, hogy a franciák mindig számon tartották, s egyáltalán nem nézték le a magyarokat, s egyúttal Babits szellemében egységes európai tudatra próbált nevelni. E kettős cél vezette, midőn a flamand Philippe de Commines emlékirataiból Mátyás és Mahomet jellemképét közölte. Későbbi éveiben is minduntalan hangsúlyozta, hogy nem általában a francia művelődés méltatására formál jogot, mindig saját nemzetének a távlatából vizsgálódik. Jól példázza az értékelésnek ezt az elfogultságát *La leçon poétique*

de Baudelaire vue par un poète étranger című előadása, melyet 1967 októberében a belgiumi „Journées Baudelaire” alkalmával tartott.

Az 1942-ben kiadott válogatás szemelvényeihez írt bevezető mondatokkal óvatosan a francia mellé igyekezett emelni a magyar szellem teljesítményeit. Bossuet méltatását például így vezette be: „a franciák Pázmánya, legnagyobb hitszónoka és hitvitázója s ugyanakkor, mint nálunk Pázmány, egyik legragyogóbb írója is” (Illyés 1942, 171). A kicsit művelt olvasó akár még arra is gondolhatott, hogy a szóba hozott magyar szerző a franciánál mintegy félévszázadnál korábban született, tehát az összehasonlítás mintegy ellentmondott annak a közhiedelemnek, mely szerint a magyar művelődésre megkésetttség a jellemző. Illyés vállalkozása arra is emlékeztette olvasóját, hogy az ösztönző korántsem mindig képvisel nagyobb művészi értéket, mint az, akire hatást tett. Béranger méltatása így záródik: „Legnagyobb érdeme kétségkívül az, hogy Petőfire is hatott” (Illyés 1942, 260). Persze a kisebbségi érzéséből eredő elfogultságra is lehet gyanakodni abban a minősítésben, mely szerint Marot „száraz és sivár zsoldárfordításait Szenczi Molnár Albert mesterien ültette át magyarra” (Illyés 1942, 87). A különböző nyelvű irodalmakhoz tartozó művek összehasonlító értékelése nagyon nehéz föladat. Azt olvasván Albert Samain-ról, hogy „első fordítója nagyobb, mint ő” (Illyés 1942, 371), óhatatlanul is arra lehet gondolni: egy nemzeti irodalom egészét bemutató gyűjtemény szerkesztője a hályogkovács szerepére vállalkozik, hiszen választ kell adnia olyan kérdésekre, amelyekkel a tudomány nehezen tud megbirkózni.

Illyés saját fordításai olykor megvilágító erejűek a magyar költői nyelv története szempontjából. Lamartine *Ház a szőlőkertben* című versének átültetése például azt sejteti, hogy e francia költőnek lehetett némi szerepe a reformkori versbeszéd alakulásában. A tizenkilencedik századnál korábbi szövegek átköltéseiben – márpedig ezek alkotják a kincsházában közölt saját fordításainak zömét – nem törekszik régiességre, viszont szerepeltet régi magyar fordításokat. Boileau-t Erdélyi János,

a *Marseillaise*-t Versegly Ferenc, Béranger-t Petőfi, Fénelon-t Haller László gróf magyarításában közölte. Ebből arra lehet következtetni, hogy a célnyelv történetiségét juttatta érvényre s a forrásnyelv történetiségét lényegében elhallgatta. Ez teszi érthetővé, hogy Molnár Albert átültetési mellé Radnóti Miklós, Szabó Lőrinc és saját zsoltárfordítását helyezte. Kisebb ugyan, de azért jól érzékelhető az eltérés Kazinczy s Arany László nyelve között a Molière-től vett szemelvényekben. A célnyelv elsődlegességéről tanúskodik, hogy nagyon különböző időkben készült átültetések olvashatók a kötetben, vagyis erősen változik az időbeli távolság a francia s a magyar szöveg között. Bertrand de Born esetében mintegy hét és fél század, Fénelon esetében viszont száz évnél is kevesebb. Mi több, ez utóbbi szövegnél Illyés megtartotta a tizennyolcadik századi magyar helyesírást.

Aligha szükséges bizonygatni, hogy egy 1942-ben kiadott kötet mind a franciákról, mind a magyarokról olyan képet rajzol, amely már a múlté. Az arab betelepültek s az angol nyelv világméretű térhódítása átalakították, sőt némileg védekezésre kárhoztatták a franciákat, s a kommunizmus után, az Európai Egységhez csatlakozott magyarság is egészen más helyzetben van, mint amilyenben a második világháború idején volt. Illyés vállalkozása olyan fölfogás jegyében készült, melyet a nemzetjelleme s a nyelv sajtószereplésére vonatkozó korabeli elképzelések ösztönözhettek. Az *Előszó* Rivarolt idézi, akit a szerkesztő kihagyott a válogatásból. E tizennyolcadik századi szerző a francia nyelvtan világosságára hivatkozott. Rivarolt tudta, hogy az értelem inkább a prózának kedvez, mint a költészetnek.

A fölvilágosodás egyes képviselőinek nyelvszemléletét elfogadva – a megszorítás indokolt, hiszen például Jean-Jacques Rousseau nyelvről szóló értekezésének ismeretében egészen más következtetésre juthatott volna – Illyés azt az igencsak vitatható véleményt fogalmazta meg, hogy igazi költészet jobbára csak a középkorban található francia nyelven. A későbbi költőket így jellemezte: „Nem adják ki magukat, nem feledkeznek meg magukról. [...] Megfogták az értelmet s többé nem szabadulhatnak tőle” (Illyés 1942, 4).

Ennél a megállapításnál érdemes arra emlékeztetnünk, hogy Illyés életművének mérlegelésekor különösen célszerű elkerülni az egyoldalú ítéleteket. Az idézett föltevés tette lehetővé, hogy minden korábbi magyar kiadványnál határozottabban hívja föl a figyelmet a francia középkor irodalmának gazdagságára. Előítélete egyúttal azt is jelzi, mennyire egyértelműen törekedett arra, hogy eltávolodjék a líra romantikus értelmezésétől, mely olyannyira rányomta bélyegét irodalomszemléletünkre. Egy évvel a kincsház megjelenése előtt egyenesen azt hangoztatta: „Teremteni, verset írni csak értelmünk képes” (Illyés 1964, 1: 384). Akár még azt az észrevételt is megkockáztatnám, hogy Illyés a magyar költészet legprózaibb költői közé tartozik, ha nem félnék attól, hogy a nálunk máig erősen ható romantikus hagyomány miatt ez óhatatlanul értékítéletnek minősülne. Ennek a prózaiságnak a szellemében értelmezhető az a kettős előföltevés, mely szerint „Minden vers alkalmi vers” és „A valamás önfitogatásra ferdül” (Illyés 1973, 623), mint ahogy az a megállapítás is, hogy „nem »ihletett költő«, sem a romantika költőeszménye, sem a modern felfogás szerint” – miként Béládi Miklós írta, majd négy évtizeddel ezelőtt (Béládi 1974, 218). Jellemző, hogy Illyés azért fordult francia kortársai közül különös figyelemmel Jean Follain költészetéhez, mert az ő „lírája van tán legtávolabb az egyéniségközpontú lírától, melyet romantikus örökségünk nevezhetünk” (Illyés 1964, 2: 421–422).

Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy *A francia irodalom kincsháza* mai értelmezését megnehezíti, hogy nagyon szorosan kötődik a korhoz, amelyben megjelent. Talán a népi s polgári tábor harcainak nyoma is sejthető abban az irigységben, amellyel a szerkesztő a francia művelődés egységét méltatja: „a francia irodalom – ellentétben a csak jelenben élő parvenü népek irodalmával – milyen szervesen egy a múltjával. [...] Tegyük egymás mellé a 15. századi és a 19. századi szimbolistákat, vagy Scève körét és Mallarmé körét s látni fogjuk, hogy újítói jószerivel csak visszaemlékezők” (Illyés 1942, 6). A mondat meglehetősen mélyértelműséggel veti föl azt a kérdést, vajon a nagy kultúrákra nem jellemző-e a kivételes belső összetarto-

zás, mely abból származtatható, hogy a későbbi nem annyira megtagadja, mint inkább folytatja a korábit.

Napjainkban szokás azzal vádolni Illyést, hogy többször is alkalmazkodott a politikai helyzethez. Bármennyire is indokolt lehetett az efféle magatartás nehéz időkben, az utókor ritkán mutat hálát iránta. A kincsház *Előszavát* záró mondat így szól: „Hálánk jeléül szeretném felmutatni ezt a tisztelgés-gyűjteményt a francia népnek, sorsa nehéz pillanatában” (Illyés 1942, 9). 1942 augusztusában rövid távú túlélés aligha vezérelhette azt, aki így fogalmazott.

A vállalkozás – melyet létrehozója utólag élete „legnagyobb odaadással készített műve”-nek nevezett (Illyés 1966, 297) – nyilvánvaló politikai üzenetet hordozott. Nem a *Perzsa levelekből*, nem a *Törvények szelleméről* írt nagy munkából származik a Montesquieu-től vett szemelvény, hanem e francia szerző sokkal kevésbé ismert naplóföljegyzéseiből. Itt olvasható a következő két mondat: „Ha valami használna a nemzetemnek s ártana egy másiknak, nem javasolnám uralkodómnak, mert elsősorban ember vagyok s azután francia; szükségszerűen vagyok ember s véletlenül francia. [...] Mindenkinek meg kell halni a hazáért, senkinek sem kell hazudni érte” (Illyés 1942, 205–208). A németekkel szemben álló ország művelődésének méltatása afféle intés volt a magyar nemzethez. Ez érzékelhető abban az ismertetésben, melyet François Gachot közölt a *Gazette de Hongrie* 1942. december 19-i számában, mint ahogy abban a cikkben is, mely a *Magyarország* hasábjain jelent meg december 24-én, Németh László tollából, ezzel a jellemző címmel: *Tankönyv a nemzetnek*. Illyés a legnehezebb időkben is folytatta a francia irodalom népszerűsítését: 1943. december 28-án szerződést kapott a Franklin-társulattól Racine *Pereskedők* című alkotásának a lefordítására, melyre a kincsházban olvasható szemelvény hívta föl a figyelmet.

Hatvankilenc év távlatából nem könnyű kideríteni, milyen mértékig okolható a politikai célzat az értekező próza viszonylagos túltengéséért, a regényszerű és vallomásos irodalomhoz képest. Descartes-től két, Napoléontól három szemelvény is ol-

vasható a kötetben. Fléchier szerepel a válogatásban, Madame de La Fayette vagy Senancour viszont nem. Talán az is a prózai hajlam megnyilvánulásaként értelmezhető, hogy Voltaire-től éppúgy három költemény került be a gyűjteménybe, mint Mallarmétól. Voltaire versei nyilvánvalóan nem felelnek meg a romantikus líraeszménynek, s fölvételüknek külön hangsúlyt ad, hogy mindhárom versét maga Illyés fordította.

A *francia irodalom kincsháza* ékesen bizonyítja, mennyire szükségképpen elfogult, sőt egyoldalú az idegen művelődés befogadása. Mallarmé három verse a forráskultúra felől kevés Laforgue négy, Heredia és Verhaeren öt és Jammes hét verséhez képest. Jól ismert tény, hogy Mallarmé versbeszédének nyelvezetéhez kötöttsége más országokban is megnehezítette jelentőségének fölismerését. Nemcsak Szabó Dezsőre, de T. S. Eliotra is nagyobb hatást tett Laforgue költészete. Illyés gyűjteményének sajátos távlata természetesen a népi író elkötelezettségéből is adódik. Rutebeuf *A szegénységről* írott verse vagy Bossuet elmélkedése *A szegények elsőrangú méltóságáról* csak a legnyilvánvalóbb bizonyíték erre. Nem kevésbé érzékelhető a sajátos szempont a későbbi századok megközelítésénél. Jellemző például, hogy a *Madame Bovary*-ből az a részlet olvasható a kötetben, melyben egy tanyai cseléd szerepel, ki ötvennégy évi szolgálatáért huszonöt frank jutalmat kap. Noha éles elmére vall az észrevétel, mely szerint Zola „korának egyik legszertelenebb romantikus regényírója” (Illyés 1942, 332) volt, sőt a *Germinal*-ból valamint a *Thérèse Raquin*-ből származó részlet tökéletesen igazolja e vélemény létjogosultságát, mégis elsősorban társadalmi, sőt politikai felfogással magyarázható, hogy Zola művészetét két szemelvény képviseli – melyek közül az egyik terjedelmesebb –, míg Balzac műveiből csak egy olvasható a kötetben. Illyés nyilvánvalóan kereste a népi mozgalom megfelelőjét a francia irodalomban. Ezért fordította Eugène Dabit és Jean Giono műveit, sőt még Jammes költészetében is a rokon vonásokat próbálta kiemelni.

Elfogultságai nem akadályozták, sőt bizonyos mértékig éppen elősegítették, hogy hézagpótló művet adjon a magyar olva-

sók kezébe. Rutebeuf, Eustache Deschamps, Charles d'Orléans, Maurice Scève, Agrippa D'Aubigné, Jean de Sponde vagy Théophile de Viau költészetének szépségeire ez a gyűjtemény hívta föl először a hazai közönség figyelmét. Vállalkozása sikeréért személyes feszültségeket is hajlandó volt félretenni, hiszen nemcsak Cs. Szabó Lászlót és Gyergyai Albertet kérte meg némely szövegek lefordítására, de még az idős Radó Antalt is, aki egy letűnt korszak ízlését képviselte, sőt Bóka Lászlót is, aki – a hagyatékban található, 1942. április 19-én kelt levél tanúsága szerint – még a kötet szerkesztőjétől kapott fölkérésre adott választ is a személyes ellenszenv kifejezésére használta föl.

Az a tény, hogy Illyés gyűjteménye elsősorban a középkorról adott értelmezésével újította meg a magyarországi irodalomszemléletet, különösen a Halász Gábor szerkesztette angol gyűjteménnyel összehasonlítva válik nyilvánvalóvá. A *francia irodalom kincsháza* 407 lapból 71-et, az angol szövegek gyűjteménye viszont 342 lapból csak 21-et szentel a tizenhatodiknál korábbi századoknak. Illyés kifejezett szándéka lehetett a korai időszak kiemelése, hiszen az általa szerkesztett kötet első huszonnégy szemelvényéből tizenkilencet ő maga fordított. Lehet, a francia középkor megszállottjai arra hivatkoznának, hogy a szigetország korai művelődése szegényebb volt, de ezt az indoklást aligha lehet elfogadni, hiszen a *Chanson de Roland*-ból olvasható részlet Illyés kötetében, a *Beowulf*ot viszont Halász éppúgy kihagyta, mint az óangol költészet más remekműveit, sőt a középanyol költészet egyik csúcsaként számon tartott *Sir Gawain and the Green Knight* című alkotást is.

Nehéz volna tagadni, hogy a költő válogatása a későbbi korszakoknál is lényegesen szakszerűbb. Halász gyűjteményéből hiányoznak a tizenhetedik századnak olyan jelentős metafizikus költői, mint George Herbert és Richard Crashaw, az úgynevezett lovag költők (Carew, Suckling, Lovelace), a restauráció korának legkiválóbb vígjátékírója, Congreve vagy a tizennyolcadik század egyik legeredetibb költője, Christopher Smart. Az utolsó huszonnégy lapon olyan szerzők művei szerepelnek, akik ugyan 1900 után is éltek, ám Hardy, Housman, Yeats, Fran-

cis Thomson, Kipling és Conrad esetében jórészt vagy kizárólag 1900 előtt keletkezett alkotásokból olvasható szemelvény, s a huszadik századra, Galsworthy, Chesterton, Lytton Strachey, Rupert Brooke és D. H. Lawrence életművéből kiválasztott igen rövid részletekre mindössze kilenc lap jut. Illyés gyűjteménye még annak ellenére is hitelesebb képet ad a közelmúltról, hogy eléggé értékőrző hatásúnak mondható a huszadik századi szerzők sora: Barrès, Renard, Henri de Régnier, Rostand, Jammes, Proust, Péguy és Apollinaire művei zárják a kötetet.

Az 1942 óta eltelt évtizedek olyannyira megújították a középkor értelmezését, hogy magától értetődik, mai szemmel Illyés megközelítése ellentmondásosnak vélhető. Igyekezett távol tartani magát a romantikától, s ezt nem lehet eléggé méltányolni, egy vonatkozásban mégis a korai tizenkilencedik századtól örökölt igény kielégítését fürkészte a középkorban: „őszintesége” miatt dicsérte Berrand de Bornt, Ruteboeuföt és Villon-t, Colin Muset költészetéről pedig megjegyezte, hogy „némi színészkedés, derűs szerepjátszás sem hiányzik” belőle (Illyés 1942, 41).

Találhatók olyan utalások a kötetben, amelyek elárulják, hogy a szerkesztő félig-meddig tudatában volt elfogultságának. Azért félig-meddig, mert annyiban következtetlenül járt el, amennyiben nem zárta ki annak a lehetőségét, hogy történeti távlata általános érvényű. „Igyekeztem elsősorban azoknak helyet adni – írta –, akiknek működése, ráadásaként értékükhöz, lépést jelentett az irodalom előmenetelében. Ezért áll Sand, Daudet, Dumas neve helyén Nerval, Nouveau, Laforgue” (Illyés 1942, 8). Sand nélkül Proust sem képzelhető el, s a meghirdetett elvnek ellentmond, hogy Béranger-től két vers is olvasható a kötetben. Coppée s Sully-Prudhomme is szerepel, miközben a prózavers kezdeményező erejű művelője, Aloysius Bertrand vagy Lautréamont kimaradt, sőt de Sade is, kit Illyés tizenöt évvel *A francia irodalom kincsháza* megjelenése előtt, a *Dokumentum* 1927. márciusi számában *Sub specie aeternitatis* címmel megjelent közleményében „minden idők legnagyobb és legőszintébb moralistájá”-nak nevezett.

Természetesen lehet azzal érvelni, hogy a hiányokért a terjedelem korlátozottsága is okolható. Fönnmaradt egy részint géppel, részben kézzel írt tartalomjegyzék, amelyben nemcsak Bourget, de Gide, Valéry, sőt Jarry is szerepel. A hagyatékban található egy ötsoros méltatás Corbière-ről, kinek *Sír-felirat* című költeménye Kosztolányi fordításában eredetileg be is került volna a gyűjteménybe. Richepin *Miért öltöznél már...* kezdetű és Jean-Marc Bernard (1881–1915) *De profundis* című első világháborús verse is mérlegelés tárgya lehetett, Radnóti illetve Szabó Lőrinc fordításában. Reverdy, Tzara s Éluard saját maga készítette átköltései föltételezhetően azért maradtak ki, mert a könyvsorozat végül is nem tartalmazta élő szerzők műveit. Talán a kiadó döntött e korlátozás mellett? Az utókor már csak annyit állapíthat meg, hogy a könyvsorozatnak csakis hátránya származott abból, hogy jelentős életművek nem szerepeltek, amelyeket 1942-ben már lezártnak lehetett tekinteni, s mire a kötetek megjelentek, néhány kiváló író – például Joyce vagy Virginia Woolf – már meg is halt.

A hagyaték alapján arra lehet következtetni, hogy Illyés nagyon sok fordításból válogatott. Ronsard és Agrippa d'Aubigné esetében például úgy döntött, hogy nem közli Horváth Henrik fordítását. Helyettük saját maga vállalkozott a föladatra. Mivel nem ugyanazt a verset költötte át, nem lehet eldönteni, a változással volt-e elégedetlen vagy a magyar változattal. Megkapta La Bruyère eszme-futtatását *A divatról* Sötér István fordításában. Ceruzával belejavított a gépiratba, s ebből arra lehet következtetni, hogy nem tetszett neki a fordítás. Végül is három szemelvényt közölt az említett szerzőtől, Gyergyai Albert, illetve Lovass Gyula magyarításában. Noha rendkívüli módon tiszteletben tartotta a korábbi nemzedék teljesítményét – *A farkas halála* esetében Zempléni Árpád változata mellett döntött Gulyás Pál és Jankovich Ferenc föltehetően erre az alkalomra készített kísérletével szemben –, mindig a magyar vers megformáltságát tartotta elsődlegesnek. Hugo esetében ezért tette félre Szász Károly munkáját és fogadta el Vargha Gyuláét. Valószínűleg sok kortársát kérte arra, hogy támogassa a vállalkozást, de a följajánlott változatoknak jelentős részét nem hasznosította

– Marconnay Tibor sok próbálkozásából például csak Heredia és Jammes egy-egy versének átköltését jelentette meg.

Rendkívüli körülményekre vall, hogy a szerkesztő olykor csak hosszas mérlegelés után tudott dönten, mint amidőn Gautier *A művészet* illetve Baudelaire *A dög* című versét nem Tóth Árpád, illetve Kosztolányi régebben készült, de Szabó Lőrinc újabb fordításában közölte, mert élő költőtől még kérhetett változtatást. *A macskák* című szonett esetében viszont nem tudta elfogadni általa nagyrabecsült kortársának munkáját, ezért nem vette föl e verset a gyűjteményébe. Akik ismerik Jakobson és Riffaterre elemzését, tudhatják, mennyire hiányoznak a költemény lényeges sajátosságai Szabó Lőrinc szövegéből, és így indokoltnak vélhetik Illyés elutasító véleményét. Hugo *L'Expiation (Bűnhődés)* című három részes költeményéből a császári csapatok oroszországi visszavonulását elbeszélő első részt ugyan Juhász Gyula fordításában közölte, de hiányolta a magyar szövegből a látomás nyelvének a szürrealizmust előlegező félelmetességét, s ezért 1952-ben saját átköltést jelentetett meg, amely messze felülmúlja elődjének munkáját.

Ha tekintetbe vesszük, milyen nagymértékben igyekezett Illyés saját maga pótolni a hiányzó fordításokat – gyűjteményének kétszáznyolcvan szemelvényéből hetvenhetet ő maga költött át –, könnyen arra lehet következtetni, hogy a kötet arányait a megfelelő magyar szövegek létezése is meghatározta. Mallarmé műveiből kevés fordítás állt rendelkezésére, ám ő a nyomtatásban megjelentekről és a neki gépiratban megküldöttekről is meglehetősen rossz véleménnyel lehetett. Egy korai költeményt Tóth Árpád tolmácsolásában vett föl, két későbbinek átültetésére ő maga vállalkozott.

Saját munkájának sikerével szemben is kétségei voltak. Calvintól hosszabb szöveget fordított, majd mégis Cs. Szabó László munkáját közölte. Musset *Szomorúság* című költeményéből maga is készített magyar változatot, de végül úgy döntött: saját munkája kevésbé jó, mint Szabó Lőrincé. Louise Labé *Élek, halok...* kezdetű szonettjének a hagyatékban található gépirata elárulja, hogy nem tekintette késznek a már letisztázott szöveget.

Eustache Deschamps *Ballada Magyarország és Lombardia ellen* című költeménye esetében a kézzel javított gépirat arra enged következtetni, hogy vagy nem vette figyelembe saját javításait, vagy később módosított a nyomtatásban megjelent szövegen. A kinyomtatott könyvnek a hagyatékában levő példányába beírt változtatások elárulják, hogy a kötet megjelenése után is foglalkoztatták az egyszer már lefordított költemények.

Illyésnek nem volt köze az 1900 körüli évek érzelmességéhez, ezért másként fordított, mint Tóth Árpád. Ez azonban nem jelenti, hogy az eredetihez való hűség vezette. Közelebb állt Kosztolányi eszményéhez; ő is elsősorban szép magyar verset akart létrehozni. Elődjének a szellemében határozta meg a fordítás mibenlétét, amidőn azt állította, hogy az eredetit szét kell bontani: „Van egy mese: az obsitos szétdarabolja a sorvadó lányt, aztán összerakja, s az százszorta szebben lép le az ágyról. A méltó fordítás is így készül [...]. Mert nem azt a nyelvet kell igazán ismernünk, legfinomabb rezzentéig, amelyről, hanem azt, amelyre fordítunk” (Illyés 1964, II. 365–366).

Másként fordít, mint Kosztolányi, amennyiben tárgyi megfoghatóságra, érzékelhetőségre törekszik, s ennek jegyében bővít. Nemcsak a kincsházban olvasható átköltések tanúsíthatják ezt, de olyan költemények magyar változata is, amelyeket a szürrealizmussal szokás összefüggésbe hozni. Először Éluard két versére hivatkoznám. Az újraalkotás tényét Illyés egyáltalán nem próbálta leplezni, hiszen a francia költőről szóló esszéjében a saját fordítását az eredetivel együtt közölte.

*Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard*

A magyar változat első sorában olyan második jelző található, mely teljesen más irányt ad a jelentésnek:

*Önkényes és szabad tájról tért a szemed meg
Hol vagy mi a tekintet nem tudta senki sem
(Illyés 1964, II. 17).*

A másik versnek mindhárom sorában meglehetősen erős az ellentét a francia és a magyar változat között:

*Le ciel s'élargira
Nous aborderons tous une mémoire nouvelle
Mais parlerons ensemble un langage sensible*

*Megtágul felettünk az ég
Új emlékezet partjait éri lábunk
És ízesebb lesz közösből a szó is
(Illyés 1964, II. 12).*

A „felettünk” s „lábunk” olyan bővítés, mely mintegy szűkíti a jelentést. A „sensible” és az „ízesebb” közötti viszony akár rész-egész kapcsolatként is jellemezhető.

Talán nem túlzás azt mondani: fordításaiban Illyés megszelídítette az avantgárd verseket. Reverdy *Les ardoises du toit* című 1918-ban megjelent kötetéből a *Calme intérieur* (*Belső nyugalom*) című költemény első sorai az eredetiben így hangzanak:

*Tout est calme
Pendant l'hiver
Au soir quand la lampe s'allume
A travers la fenêtre où on la voit courir
Sur le tapis des mains qui dansent
Une ombre au plafond se balance*

A magyar szövegben a „la voit courir” helyén „nő szalad” található:

*Télen
Este midőn a lámpa kigyúl
Az ablakon át látni nő szalad
A szőnyegen táncoló kezek
A mennyezeten árnyék inog
(Illyés 1978, I. 396)*

A magyar nyelv lényegében nem ismeri a nyelvtani megkülönböztést hímnem s nőnem között. Ezt természetesen figyelembe kell venni a fordítás mérlegelésekor. Némi túlzással azt is lehetne mondani, a magyar nyelv természete is megnehezíti, hogy újra megteremtődjék az eredeti vers rejtvényyszerűsége. Mindez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a francia vers hatása szempontjából kulcsfontosságú, hogy a „la” utaltja nem nyilvánvaló. A „nő” beiktatása érthetővé, szinte köznapivá teszi a jelentést. Mintegy megszünteti annak a lehetőségét, hogy szürrealista versként olvassuk a szöveget.

Karafiáth Judit, egyike azon keveseknek, akik föltették a kérdést, volt-e Illyés valaha szürrealista, óvatosan arra a következtetésre jutott, hogy a költő párizsi tartózkodása alatt is írt olyan verset, amelynek semmi köze sincs a szóban forgó mozgalomhoz. Sőt, egyenesen azt állította, hogy talán még Déry egyes szövegei is inkább összefüggésbe hozhatók a szürrealisták írásmódjával: „il me semble que Tibor Déry mériterait ce titre autant et même davantage” (Karafiáth 1992, 69). Az a tény, hogy az avantgárd és Illyés kapcsolatáról érdemi fejtegetés helyett többnyire csak ki nyilatkoztatások találhatók a tekintélyes mennyiségű szakirodalomban, mintegy a költőnek azt az észrevételét erősíti meg, mely szerint sok a közhely életművének méltatásában,

*Szólam. Szólam. Elég a szólam.
Rólam.*

– olvasható a *Mozgó világ* című versfüzérben, mely a hatvanas évek elején keletkezhetett.

Karafiáth egyértelműen haladáselvű történetiség jegyében állította a következőket: „Az ember úgy vélheti (On a l'impression), hogy a *Dokumentum* egyike a – sajnálatosan igen ritka – pillanatoknak, amidőn a magyar irodalom s művészetek teljes mértékig lépést tartottak (se trouvaient de plein pied) azzal, ami az európai kultúra központjában történt” (Karafiáth 1992, 67). A központ szó használatából arra lehet következtetni, hogy a peremen elhelyezkedő művelődések általában késéssel köve-

tik a nemzetközi fejlődés törzsanyagát. Nagy hatású fölfogásról van szó, mely magának Illyésnek a szemléletére is hatott. „Az irodalom örök unokatestvérségben van a szocializmussal” (Illyés 1970. 115). Ez a kijelentés a *Hunok Párizsban* című regényként közreadott visszaemlékezésben olvasható, tehát alig későbbi keltezésű, mint *A francia irodalom kincsháza*. Világosan mutatja Illyés kapcsolatát baloldali politikai mozgalmakkal, s ennyiben történeti indokoltóságát nem lehet kétségbe vonni. Más kérdés, vajon megfeleltethetők-e ilyen felfogásnak Illyés legjobb versei. Mint elvi álláspont azért vitatható, mert benne rejlik az előföltevés, mely szerint az irodalom központ és peremvidék kettősségével jellemezhető. A huszadik század elején a francia főváros kétségkívül jelentős szerepet játszott az irodalomban, ám a társadalmi haladás még a francia íróknak is csak egy részét foglalkoztatta. Prousttól Céline-ig, az Illyés által igen nagyra becsült Reverdytól Michaux-ig számos jelentős alkotóra lehetne hivatkozni, s talán ennél is fontosabb, hogy Párizson kívül is sok olyan jelentős író működött e korban, aki vagy nem hitt társadalmi haladásban – Yeatsre, Hamsunra, Poundra, T. S. Eliotra, D. H. Lawrence-ra, Bennre, Nabokovra, Borgesra s Gombrowiczra is gondolhatunk –, vagy teljesen közömbös volt politikai kérdésekkel szemben, mint például Joyce és Wallace Stevens. 1956-ban, sőt talán már korábban mintha Illyés hite is megrendült volna. 1952-ban még azt állította, hogy „aki egy korszakban érdemet nyert, annak érdeme örök, mert hisz egy örökösen fejlődő, haladó folyamat szerves része lett” (Illyés 1964, 2: 58), de 1968-ban már úgy látta, hogy az irodalmi haladás eszménye a műszaki fejlődés mintájára kialakult tévképzet: „Ez a naiv hiedelem a gépiparból származott át, annak a megfelelőjeként, hogy az ideai autó szükségszerűen jobb, mint a tavalyi” (Hornyik 1982, 174).

Mindez nem cáfolja azt a föltevést, hogy ha valahol keresni akarjuk magyar szürrealizmus nyomát, valóban a *Dokumentum* című háromnyelvű folyóirat némely közleményére gondolhatunk. Itt jelent meg Illyés Éluard-nak ajánlott verse, a *Voiliers*, 1927 áprilisában.

Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy öt éves franciaországi tartózkodásakor Illyés szembenézhetett a nyelvcsere vagy a kétnyelvűség lehetőségével. Prózáirónak is nehéz nyelvet változtatni, versírónak talán még reménytelenebb vállalkozás. A szürrealizmus bizonyos mértékig a francia nyelvhez kötődött. Magyar szürrealizmusról aligha szerencsés beszélni. Az ösztönző hatást természetesen nem zárnám ki. József Attila költeményeiben gyakran fordul elő az áttétel (metatézis) (Hankiss 1969, 15–16) – némileg talán a franciák hatására, bár viszonylag csekély nyelvtudása miatt sem célszerű ezt túlbecsülni. Évtizedekkel később, 1963-ban Illyés azt állította, lényegében más ok készítette a francia nyelv kölcsönzésére, mint kortársait: „[...] – ellentétben másokkal – nem nemzeti elszigeteltségből akartam kitörni, hanem egy osztályból” (Illyés 1964, II. 353). Ugyanebben a cikkében rendkívül józanul, nagyon csekélynek mondja a nyelvcsere kísértését: „Franciául természetesen sose tanultam meg [...]. Írtam franciául huszár-rohamszerűen prózát és interpunkció nélkül és szürrealista-mód verseket – ami utóbbi a nyelvtan terére is kiterjeszti a poetica licentiát –, de erre riadva pontosan az az érzésem, ami a holdkórosé lehet, ha a háztetőn ébred rá, mire vállalkozott” (Illyés 1964, 2: 357). Egyik 1925-ben keletkezett prózai szövege akkori barátjának, Achille Dauphin-Meurier-nek a javításaival maradt fenn, s ebből arra lehet következtetni, hogy másokhoz – így Joseph Conradhoz vagy Samuel Becketthez – hasonlóan Illyés is olyan személy segítségét vette igénybe idegen nyelvű alkotásainál, akinek ez volt az anyanyelve. A különbség abból adódik, hogy ő csak elindult azon az úton, amelyen néhány pályatársa továbbhaladt.

Amennyiben az automatikus írást véljük a szürrealizmus fő jellemzőjének, Illyés franciaországi műveiben ennek kevesebb nyomát látom, mint Jánosy István *Prometheus* (1948) című kötetének álomleírásaiban. „Képtelen voltam mondataimat megszabadítani az értelem súlyos homokzsákjaitól; alant repültem, közelében a hitvány földnek” – állapította meg utólag (Illyés 1970, 130).

„A levegő üvegburka alatt élünk, ő alakít minket, mint halakat a víz.” Így kezdődik a háromrészes prózavers, a *Ma* 1924. április 14-i számában közölt *Atmoszféra*, melyet utóbb maga a szerző is próbált átültetni franciára. A szimbolisták és az expresszionisták kerülték a hasonlatot, a szürrealistáknál viszont a kételemű metafora ismét érvényt kapott. Illyés idézett hasonlata nincs rokonságban a szürrealista írásmóddal. A különbség érzékeltetésére talán elég Breton három verséből idézni, hevenyészett fordítással:

Les torpeurs se déployaient comme la buée
A kábultságok úgy bontakoztak ki, mint a pára

Les saisons lumineuses comme l'intérieur d'une pomme dont on a détaché un quartier
A világító évszakok mint egy alma belseje, melyet megfosztottak egy negyedétől

Rouge comme l'oeuf quand il est vert
Vörös mint amikor a tojás zöld

Az első sor a *Clair de Terre* című 1923-ban megjelent kötet *Tournesol* (Napraforgó) című darabjából, a második a *Le Revolver à cheveux blancs* (Fehér hajú lőfegyver) című 1932-ben kiadott költeményből, a harmadik a *Xénophiles* sorozat *Tiki* elnevezésű részéből származik. A szürrealista hasonlat éles és hirtelen síkváltást, olyan ellentmondást rejt magában, amely lehetetlenné teszi, hogy az olvasó maga előtt látott képként fogja fel a szavakat. Illyés műveiben erre alig akad példa.

Más kérdés, hogy olvasmányainak s fordításainak hatása érzékelhető költészetében, leszámítva a második világháború vége s az 1956-os forradalom között megjelent verseit. Az olyan kötetek, mint *Rend a romokban*, *Kézfogások*, *Új versek*, *Dőlt vitorla* vagy *Fekete-fehér*; arra figyelmeztetnek, hogy célszerű volna egy szerző eredetinek nevezett műveit fordításaival együtt olvasni, mert e megkülönböztetés némely esetben meglehetősen vitat-

ható. Illyés átköltései a magyar irodalom jelentős teljesítményei közé tartoznak. Fordítói munkássága egyedülálló; szemben Szabó Lőrincsel és Weöres Sándorral, akiknek átköltései sokkal egyenetlenebb színvonalúak, főként egy nemzeti irodalomra összpontosította figyelmét és nagyon különböző írásmódok átültetését valósította meg: Molière *Don Juan*jának magyar szövege éppúgy elmélyültségre vall, mint versfordításai.

Noha lényegében egyetlen szürrealista művet nem hozott létre, ennek az irányzatnak bizonyos elemei bekerültek lírájába. Hasonló és hasonlított feszültségét a *Rend a romokban* kötet verseiben is lehet érzékelni.

Furulyaszó kél, mint sebből a vér

– olvasható a *Rend, béke...* kezdetű, 1936-ban keltezett költeményben, s az egy évvel későbbi négysoros, a *Divat* így végződik:

*A hátulsó ablakban két magyar-ruhás
baba hintál, mint öngyilkos a fán.*

A beszédhelyzetet azonban legtöbb alkalommal elképzelt közösség eszménye határozza meg. A „népet képviselem” kifejezés dőlt betűvel olvasható a kötet egyik versében, hangsúlyozván, hogy idézetről van szó; nem az újszerűség vezérli a költőt. Az *Ég kék* című költemény vége éppúgy gunyorosan hivatkozik a „hit – remény – szeretet” szokványára, mint Arany nagykőrösi lírájának némely darabja. Bármennyire is ragaszkodott Illyés Petőfi példájához, sokszor inkább Arany örökségéhez kapcsolódott – akkor is, midőn harmincöt évesen „közelgő aggságot” emlegetett a *Botok* című költeményben, és amikor későn született költőként elődeinek nyelvhasználatát tekintette irányadónak.

*Utat nyit végre, diadallal
ünnepel, ural a világ.*

– olvasható az *Örökség* című 1933-ban írt versben, ahol az „ural”

szó „úrnak tart” értelemben szerepel, mint Kisfaludy Sándortól Kosztolányiig oly sok írónknál, nem pedig a „beherrschen” fordításaként, mint újabb szerzőknél. Számtalan más példával lehetne szemléltetni, milyen szorosan kötődik Illyés beszédmódja a múlthoz.

Hiba volna elhallgatni, hogy az értékörzésnek másik oldala is létezik. Az életképszerű versek megközelíthetők egy nagy hagyomány fenntartásaként, de a fölhívó-tanító költemények – a *Nem menekülhetsz* vagy a *Dózsa György beszéde a ceglédi piacon* – mai olvasója nehezen tudja függetleníteni magát attól a véleménytől, hogy a tiszta szándékot is beárnyékolhatja a történelem. A műalkotások jelentős része elhasználódik, és némelyiküknek jót tehet a pihenés.

Ugyanazokkal a politikai elfogultságokkal hozhatók összefüggésbe sokat szavalt versei, mint amelyek a francia irodalom megválogatásakor érvényesültek. Az irodalom természetesen nem különíthető el a politikától s az előítélettől. Illyést saját politikai szempontjai vezették, amidőn Dabit, Giono vagy akár Duhamel prózáját fordította s nem például Céline műveit, amelyek mai távlatból jelentősebbnek látszanak. Ismeretes, hogy 1934-ben a szovjet írók első ülészakánának meghívottjaként Illyés Moszkvába utazott. Noha könyve, az *Oroszország* egyáltalán nem földi paradicsomként írta le a látottakat, tudtommal nem váltott ki ellenkezést a kommunisták körében. Céline két évvel később saját költségen utazott a Szovjetunióba. E látogatás után írt röpirata, a *Bagatelle pour un massacre* elítélhető véleményeket is tartalmaz, de az általa „nemtelen szemfényvesztés”-nek (bluff ignoble) nevezett világról mai ismereteinknek inkább megfelelő értelmezést adott. Ugyancsak politikai okok is indokolhatták, hogy Illyés Éluard verseit népszerűsítette s nem Char vagy Michaux költészetét.

Anélkül, hogy kommunista lett volna, fiatal korában elfogadta a haladás elvét. A szürrealizmushoz, majd később a népi mozgalomhoz azért vonzódott, mert mindkettőt a társadalom jobbító átalakításával hozta összefüggésbe. Lehet, ma már indokolt volna mérlegelni olyan irodalomtörténeti megközelíté-

seket, amelyek akár az avantgárdnak, akár a népi mozgalomnak önértéket tulajdonítanak. Még az a kérdés is föltehető, vajon nem igaz-e, hogy sok rossz művet is írtak az avantgárd illetve a népi elkötelezettség jegyében.

Illyés munkásságának vitathatatlanul szerves része, hogy a francia irodalom legszakszerűbb magyarországi meghonosítói közé tartozott. Az általa fordított francia szövegek – így szürrealista versek is – nyomot hagytak írásmódján. Ebben az értelemben igaza lehetett, amidőn azt állította 1968-ban, hogy „a legújabb verseim között is van annyi szürrealista, mint azelőtt volt” (Hornyik 1982, 173). Példaként a *Fekete-fehér* című kötetből idéznék egy rövid verset, amelyben föl lehet ismerni szürrealista versek távoli emlékét:

RENGETEG

*Állatszem, zsványtűz villog ki.
Melletted nyúltam el erdőül.
Ha adnál tisztást vadjaimnak,
kézhez-szokást madaraimnak.
Vágj rajtam át, ha istened van.
Vagy itt keresd.*

A *Megtalált karaván-napló* című drámai magánbeszédűtől a *Lábnymok*, *Hangtalan*, *Esti dal*, *Derengés* vagy *Alkonyi út* című leírást elbeszéléssel ötvöző versig vagy a *Két álom közt* című négysorosig számos olyan költeményre hivatkozhatnánk a hatvanas évekből, melynek talányossága nagyon távol áll a *Megy az eke* írásmódjától. A legutóbbi egy-két évtized során mindenütt, s így Magyarországon is lényegesen változtak az irodalommal szemben támasztott igények. Illyés költészetének vonatkozásában erre leghatározottabban Kulcsár Szabó Ernő emlékeztetett 1997-ben írt tanulmányában (Kulcsár Szabó 2000). A fiatalabb nemzedékek mást vélnek fontosnak a megelőző időszakok irodalmából, mint amit elődeik értékelték. Ez korábban is így volt, mert természetes következménye annak, hogy az ember történeti lény. A jelen távlata is mulandónak fog bizonyulni, de ez nem

jelentheti, hogy ne vegyünk tudomást róla. Valószínűnek tartom, hogy Illyés költészetének sokat ártott a célzatos válogatás. Újraértékelése – melynek lehetőségét Petőfi Sándor János már 1968-ban szóba hozta (Petőfi 1968, 23–25) – eddig elhanyagolt versek kiemelését teszi szükségessé, amelyek alapján olyan alkotónak lehet tekinteni, akinek jelentősége elválaszthatatlan attól a rendkívül tartalmas párbeszédűtől, amelyet a francia költészettel folytatott.

HIVATKOZÁSOK

- Béládi Miklós (1974) *Érintkezési pontok*. Budapest: Szépirodalmi.
- Halász Gábor (1942) *Az angol irodalom kincsháza*. Budapest: Athenaeum.
- Hankiss Elemér (1969) *A népdaltól az abszurd drámáig: Tanulmányok*. Budapest: Magvető.
- Hornyik Miklós (1982) *Beszélgetés írókkal*. Újvidék: Forum.
- Illyés Gyula (szerk.) (1942) *A francia irodalom kincsháza*. Budapest: Athenaeum.
- Illyés Gyula (1964) *Ingyen lakoma: Tanulmányok, vallomások, I–II*. Budapest: Szépirodalmi.
- Illyés Gyula (1966) *Szíves kalauz: Útjegyzetek, külföld*. Budapest: Szépirodalmi.
- Illyés Gyula (1970) *Hunok Párizsban*. Budapest: Szépirodalmi.
- Illyés Gyula (1973) *Teremteni: Összegyűjtött versek 1946–1958*. Budapest: Szépirodalmi.
- Illyés Gyula (1978) *Nyitott ajtók: Összegyűjtött versfordítások II*. Budapest: Szépirodalmi.
- Karafiáth, Judit (1992) „A la recherche du surréalisme hongrois” in Judith Karafiáth et György Tverdota (éd.) *Les avant-gardes nationales et internationales: Libération de la pensée et des instincts par l'avant-garde*. Budapest: Argumentum, 65–72.
- Kosztolányi Dezső (1990) *Nyelv és lélek*. Válog. és sajtó alá rendezte Réz Pál. Budapest – Újvidék: Szépirodalmi – Forum.
- Kulcsár Szabó Ernő (2000) „Az (ön)függőség retorikája (Az Illyés-líra kriptotextusai)”, in *Irodalom és hermeneutika*. Budapest: Akadémiai, 198–223.
- Petőfi S. János (1968) „Műelemzés – strukturalizmus – nyelvi struktúra”, *Kritika* 6: 10. 18–28.

A történelem elképzelt hitele

Mi a különbség történetírás és (szép)irodalom között? Erre a kérdésre általában azt szokás válaszolni, hogy az előbbi ténylegesen végbement, az utóbbi viszont kitalált eseményekre vonatkozik. Bentham „valódi” és „kifundált létezők” szembeállításához folyamodott, és a következőképpen határozta meg az általa bevezetett fogalom párt: „Valódi az olyan létező (entity), melynek az érvelés (discourse) alkalmával és céljából valóban létezését (existence) tulajdonítanak. [...] Kifundált (fictitious) az olyan létező, melynek a róla való beszédben használt érvelésmód nyelvtani alakja révén nem igazán és nem valójában tulajdonítanak létezését” (Ogden 1959, 10, 12).

Bentham a fölvilágosodás örököseként valódi és kitalált szétválasztására törekedett. A tizenkilencedik század második évtizedében fogalmazta meg gondolatait, amikor a romantikus költészet már erősen érezte hatását. Föltehetően ennek tudatában nevezte a kifundált létezőket „a képzelet termékei”-nek (Ogden, LXV). A fölvilágosodás és a romantika együtt járult hozzá történeti és irodalmi elbeszélés egyértelmű szétválásához. A huszonegyedik században e szembeállítás legalábbis kevésbé látszik egyértelműnek, s a kétféle beszédmód viszonyának bonyolultságát utólag, visszafelé tekintve már Bentham okfejtésében is föl lehet fedezni (Iser 1993, 110–130). Az angol bölcselő két vonatkozásban előzte meg a jelenkor szemléletét: a hittel és a nyelvvel hozta összefüggésbe az általa tett megkülönböztetést. Esterházy e két (szó szoros értelmében vett) összefüggésnek alapján törli ki a választóvonalat tényleges és elképzelt között. Szenvedélyes küzdelmet folytat az Istennel, és fölídézi a nyelvi viszonylagosság hagyományát, az ahány nyelv, annyi világkép gondolatát.

A Harmonia caelestis két fele közül első tekintetre a *Számozott mondatok az Esterházy család életéből* alcímet viselő „Első könyv” a töredezettebb s „kifundáltabb”. A beszélő személye gyakran cserélődik, s viszonylagos jelöletlensége miatt kérdéses lesz. Össze nem illő események kerülnek egymás mellé. Egymást kölcsönösen cáfoló változatokkal találkozik az olvasó. Különösen a beszélő szüleinek megismerkedésére vonatkozó történetek sokaságánál feltűnő, hogy kioltják, érvénytelenítik egymást. Az események „hiteltelensége” elválaszthatatlan attól, hogy az egyes szám első személyt használó történetmondó minduntalan képtelenségeket állít a szüleinél. „Édesapám” azonossága változik, hiszen kiléte mindig a beszélőtől függ, ki a könyv első felében jobbra azonosíthatatlan. „A szakirodalom huszonkét féle édesapámat ösmer, ebből tizenkilenc mondható fontosnak” (131). Hol Cimabue kortársa „édesapám”, hol püspök, hol a Nyugaton élő bolgár Georgij Markov gyilkosa, ki „álcázott esernyővel” szúrja le áldozatát, hol gimnazista, ki tizennyolc éves korában öngyilkosságot követ el, hol Paskievich (sic!) seregével érkezik Magyarországra. Előbb „két álarcos édesapám” pisztolyt fog egy benzinkút kezelőjére, majd „három édesapám”-ról esik szó, kik egy gépkocsiban ülnek. Egyik részlet szerint „édesapám” azonos Quin-Quinnel – aki ugyebár kitalált személyként maga is többféle alakot ölt, olykor fiatal férfi, „Graf Octavian”, olykor Mariandel, a Feldmarschallin szobalánya –, „anyám” pedig „egy Tótpataki Róza nevű delnő [...] a kolozsvári színháznál” (161). Az is megesk, hogy „apám” már-már mintha Nagy Imre alakjával mosódnék össze: „Ősz volt. A beállt halálos csöndben édesapám kihúzta a kardját, és teljes hangerővel így kiáltott. Elvtársak. A tömeg felbődült” (210). A 371 számozott részlet némelyike álomleíráshoz hasonlít – a 70. például „fekete lovag”-ról szól, aki rémlátomászerű jelenet részese. A végső mondat így hangzik: „A fájdalom titkos várába jutottam, mondja apám, de annak első megnyilatkozása rögtön túl sok volt nekem” (81). Az álomszerűség lehetőségét adhatna arra, hogy az olvasottakat visszavezessük a lélektani hitelességre, ám ez legalábbis egyoldalúsághoz, de lehet, félre-

magyarázáshoz is vezetne. A *Harmonia caelestis* előtérbe állítja az apa s fiú közötti viszonyt – „Álmodott is, hogy ő az apja” (298) –, de e kapcsolat lélektani bonyolítását „az elbeszélés nehezségei” (Ottlik) kérdéskörének rendeli alá.

A történetmondás köztudottan elválaszthatatlan az okozatiságtól. Queneau-hoz, Becketthez – vagy akár Krúdyhoz és Kosztolányihoz – hasonlóan Esterházy is érvényteleníti a harmadik kizárásának törvényét. Ez a tagadás határozza meg a rövid szakaszokra szabdalt történet. „A papámat elhurcolták Mauthausenba. Megölték rendben, ahogy mindenkit. Negyven kiló volt, amikor hazatért [...]” (213). Az állítást itt tagadás cáfolja. Ennek fordítottját példázza a következő szavakkal kezdődő részlet: „A papám soha, soha életében, semmikor, sehol nem volt éjjeliőr. Váltótársa rendre késett (...)” (270). Az apró történetek egyike hitelteleníti a másikat, s mintha különböző idők s terek fényképeződnének egymásra. Ez is okozza, hogy a kitaláltság a könyv első felében annyira feltűnő. A folytonosság állandó megszakadása nemcsak játék, de előkészíti a magyar történelemnek a *Harmonia caelestis* második felében megfogalmazott minősítését: „itt soha semmi nem folytatódik, mindig mindent újra kell kezdeni” (694).

„Gott weiß, wie das geschah?” – éneklí Sachs a szentivánéjéről, amely mindenkit arra készítetett, hogy kivetkőzzék magából. A megtörtént – már csak az állandó szerepcserék miatt is – mindig elbeszélhetetlen. Ez okozza, hogy történet- és regényírás nem különíthető el egymástól olyan biztonságosan, ahogy a fölvilágosodás és a romantika neveltjei gondolták, pontosabban (ismét a szó szoros értelmében) képzték. Esterházy „nem talál szavakat” halott apjának a jellemzésére. Nem tudja, voltaképpen ki volt ő. Mivel regényhősről van szó, értelmetlen volna megkérdezni, mi az igazságértéke azoknak a részleteknek, amelyek iszákosnak, trágárnak, nőcsábásznak festik le. A főszereplő kilétének megállapítására irányuló rögeszmés kísérletekből legföljebb azt a következtetést lehet levonni, hogy a *Harmonia caelestis* éppúgy magasztos és megindító emléket

állít az író apjának, ahogy *A szív segédigéit* is kapcsolatba lehetett hozni a halott anya iránt érzett szeretettel.

Ez utóbbi mozzanatnak általánosabb érvénye is van: a szövegszerűség nem zárja ki a világra vonatkoztatottságot. Az apa sokféle és alighanem egyaránt tökéletlen jellemzése maga is tény és kitaláltság összeszövődését bizonyítja: „a történelem folytonosan kitérte a saját életéből. Mintha egy színészt egy másik darabból, egy másik darab felől instruálnának. Van egy nagypofájú, büdös lehű rendező, és lökögeti apámat a balfenek felé... Édesapám egy királydrámában játszik, és egy könnyű bretli felől irányítgatják. Vagy fordítva. Ő meg sodródik, mit tehetne...” (395). Az elképzelt tényszerűvé alakul át: a miniszterelnökből éjjeliőr lesz, a földesúrból útkaparó.

Az átmenetet a „Második könyv”-höz szövegszerű ismétlések is biztosítják, akár a *Termelési-regény* vagy a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* esetében. Az *Egy Esterházy család vallomásai* mintha a történeti hitel oldalára billentenék az egyensúlyt – már az alcímbe szereplő névelő általánosító ereje révén is. Több részletre osztva, de hosszabb összefüggő történetek mondatnak el Esterházy Móric, Mátyás és Péter életéből, s a két világháború, az 1919-ben bevezetett proletárdiktatúra, a német megszállás, kitelepítés, 1956, sőt a Kádár-korszak fölidézése olyannyira hangsúlyos, hogy nem lehet kizárni annak lehetőségét: valaki akár úgy is olvashatja a *Harmonia caelestis*t, mint valamely történetírói munkának – például Romsics Ignác *Magyarország története a XX. században* című áttekintésének – kiegészítését, ellenpárját. A két könyv nagyjából egy időben készült, és kölcsönösen értelmezheti egymást valamely elképzelt olvasó tudatában. Ahogy az „Első könyv”-ben „történeti tények” zavarták a kitaláltságot, úgy a „Második”-ban vélhetően a képzelet szüleménye – például „húgunk” szerepeltetése – zavarja a „történeti hitelt”. Önértelmezésként, különösen pedig a könyv első felének magyarázataként is felfogható az az észrevétel, mely szerint „a játékot mindenki komolytalannak tekinti, alsóbbrendűnek, csak játéknak, miközben nekem homlokegyenest ellenkezőek

a tapasztalataim” (612). A labdarúgás is játék, s az olvasás is – föltéve, hogy játékon nem holmi fölszínes, felelőtlen külsőséget értünk. A „Mensch ärgere dich nicht” ismételt szerepeltetése is a játék halálosan komoly jelentőségére hivatott emlékeztetni. „Apám” a német elnevezést a magyarral, a „Ki nevet a végén?” kérdéssel így veti össze: „A Nyugat, az örök győztes megengedheti magának, hogy a vesztes szempontjából szemlélje a helyzetet, és őt, a vesztest kedélyes nagyvonalúsággal vigasztalja, öregem, ne bosszankodj, ärgere dich nicht, ez csupán játék, és egyébként is, egyszer fönt, másszor lent, most ugyan vesztetél, majd máskor nyersz. A magyar kérdésnek iránya, pozíciója sem világos. Mintha ártatlan érdeklődés volna csupán, elvi tájékozódás, ki is nevet a végén. De nem. Ez a vesztesek kérdése, mert az ember vesztes, ezért a reményeit a jövőbe helyezi, van, ami van, történik, ami történik, ám a végén, akkor majd én nevetek, én röhögök ki mindenkit, mert csakis ez számít, az, hogy kicsoda nevet a végén” (644).

Játék és élet kettőssége ugyanúgy lerombolódik, mint ki találság és tény szembeállítása. Nagyon hangsúlyos helyen, a „Második könyv” „Hetedik fejezeté”-nek fokozásos záradékában a látszólagos tényközlés öntükröző játékosságba fordul át, melyet azután komor sorsszerűség vált föl. Molnár őrnagy közli az elbeszélővel: az „első pillanattól tudják”, hogy EP írja a róla szóló jelentéseket, amelyek elkészítésére egyik katonatársát kérték föl. Ekkor fogalmazódik meg a következő fölismerés: „Egyszer csak mindennek részese lettem, a saját történetemnek, melyet röhincselve, vihogva esténte eszeltem ki, és az ország történetének, melyet nem tudom, ki eszelt ki. Sok tréfa nincs benne” (639). Az elbeszélésnek a lényegéhez tartozik, hogy a történet mondója nem szemlélő, hanem résztvevő. Elszenvedti az általa elbeszélte eseményeket. Esterházy regényesíti saját élettörténetét. Fontane, Proust, Virginia Woolf, Joyce, Kosztolányi, Céline, Nabokov, Beckett, Ottlik, Duras, Robbe-Grillet, Thomas Bernhard, Nádas és mások művei emlékeztethetnek arra, hogy az utóbbi bő évszázadban milyen fontos szerepet játszott e műfajötvozet az európai prózában.

Önéletrajz s regényszerűség rokonságának módozataival ezúttal nem foglalkozhatom bővebben (Szegedy-Maszák 1986), csupán néhány jelzésre szorítkozhatom. Fontane például a *Meine Kinderjahre* (1893) lapjain megjelenített várost alakította át az *Effi Briest*-ben (1895), Virginia Woolf a gyermekkori nyaralásokat idézte föl a *To the Lighthouse*-ban (1927). Nabokov a *Speak, Memory* (1966) megszerkesztettségével, illetve a *Look at the Harlekins!* (1974) önéletrajyszerű írásmódjával már a két műfaj megkülönböztetésének hiabavalóságát sugallta, Robbe-Grillet pedig három olyan „romanesques”-nek nevezett kötetet (*Le miroir qui revient*, 1985; *Angélique ou l'enchantement*, 1988; *Les derniers jours de Corinthe*, 1994) adott közre, amely utólag önéletrajzíva minősítette át korábbi regényeit. Esterházy írásmódja – igencsak elvont szinten – talán még leginkább a Beckettéhez hasonlítható. Ha egyszer elkészítik az életrajzát, hihetőleg láthatóvá válik, hogy az írországi születésű szerzőhöz hasonlóan ő is szüntelenül „szétírja”, átértelmezi az életét. „A regény, amint írja önmagát” mintegy együtt halad „az önéletrajz, amint írja önmagát” tevékenységgel.

Természetesen a protestáns neveltetésű, befelé forduló Beckettre jellemző, nem éppen könnyed, vigaszt általában nem ismerő humor meglehetősen távol áll Esterházy világától. A játék s a „képtelenség” a *Harmonia caelestis*-ben inkább az Esti Kornélról írt történeteket idézheti föl. Az életmű alakulásának belső öntörvényűségét bizonyítja, hogy az író utóbb mintegy újraírja Kosztolányi elbeszéléseit, melyeket azután *Esti* (2010) címmel foglal kötetbe.

Önértelmezésként is lehet olvasni a következő szavakat: „Olyan törzsből származom, amely sír, ha örül, s nevet, ha fáj neki valami? Soha nem vagyok olyan jókedvű és tréfás, mint amikor boldogtalan vagyok” (593). A könyvet átjáró könnyed humor s ironia fényében meg lehet kérdezni, komolyan veendő-e ez a kijelentés. Esterházynek már szemére vetették, hogy túlzottan derűs író. A Lenin-fiúk, a második világháború alatti zsidóüldözők, az ÁVO vagy akár az 1956 utáni megtorlók tevékenységéről írottakat nehéz volna mulatságosnak találni. Ma-

gyarország történelme olyannyira rávetíti árnyékát a *Harmonia caelestis* második felére, hogy Kosztolányinak az a megállapítása juthat eszünkbe, melyet *A nagyidai cigányok* méltatásakor tett: „A tragikum váratlanul komikumba billent, és a komikum váratlanul a tragikum fönségét sejteti” (Kosztolányi 1976, 163).

Azáltal, hogy a huszadik század eseményei a középkorig visszanyúló történések összefüggésébe ágyazódnak, a könyv a családrege, sőt a saga műfajával kerül rokonságba. A „Második könyv” immáron egyetlen történetmondója így jellemzi magát: „én nem rokonságban állok a családommal, hanem része vagyok, az vagyok, én vagyok az” (616). A *Harmonia caelestis* oly módon foglalkozik a magyar történelem legsúlyosabb megosztottságaival, kuruc és labanc, protestáns és katolikus ellentétével, valamint későbbi leszármazottaikkal, hogy a történelmi regény hagyományát is lehetséges segítségül hívni az értelmezéshez. Regény és történelem együttléte akár még az *Erdélyi történetre* is emlékeztetheti az olvasót.

A különbség mind a család-, mind a történelmi regényekhez képest nyilvánvalóan a műfaji örökségek lerombolásában keresendő. Önpéldázatszerű szerepet játszanak (megint az ige szoros értelmében) azok a családi fényképek, amelyek egy megbolondult önkiodóval készültek: „Az előhívott felvételek azután groteszk gabalyodásban mutatták a családot, amely kuszában túlszárnyalta a Laokoón-csoportot is” (283). A kigyók által megfojtott apának s fainak sorsát fölidéző szavak éppúgy érzékeltetik a játékszerűség komor mellékjelentéseit, mint az, hogy a könyv második felének hasonló öntükre a legsötétebb események elbeszélésének a szomszédságában, a „Második könyv” 158. részében található: „Élvezettel cincáltam szét az életemet, szedtem darabokra, akár egy legóépítményt vagy öltöztethető babát, s a darabokat ide-oda hajigáltam, nagyítottam, kicsinyítettem, eltüntettem őket, a megtörténtekeket kevertem a képzelet szülőtteivel, a képzeletet valóságnak tekintettem, a tényeket pedig kifundálnak, és fordítva, őszinte vallomásokat helyeztem velejéig hazug keretbe, és a füllentéseket ellenőrizhetően megtörtént eseményekkel párnáztam” (633).

A széttöredezettség, a történetírás és regény nyelvének keverése nem feledteti, hogy a *Harmonia caelestis* kitüntetett szereppel ruhazza föl az értékörzést. A „nagyapa” 1919-ben tett nyilatkozataként szereplő szövegrészből is kihallható önértelmezés: „A megmentés elve engemet gyakorta vezérel, mondhatom vezérlő elvem, minden bizonnal családi eszmének is mondható, a megtartani, az összefogni, a megmaradni, az átmenteni” (404). A hagyománynak nem önértéke van, csakis az emeli föl, aki magáénak vallja. Ez indokolja, hogy a könyv mindvégig az Esterházy-családdal foglalkozzék. „A múlt nem azért a miénk, mert dicső; de mert a miénk, gazdagok vagyunk, és ez a fajta gazdagság növeli a szabadságot” (50). Az öröklés a tagadva megőrzés, a „fittyet hány a tradícióra, így épít rá” (272) magatartás révén emelkedik általánosabb szintre. Nemcsak egy nevezetes család földi javairól van szó, de általában a hagyományozódás a tét. „Létezni annyi, mint múltat fabrikálni magunknak. (Nagypapa mondása)” (364). Nem felejtendő az igenév: a hagyomány nem adott, de teremtett. E teremtés, „kifundálás” azonban – lehet – általában az érték előfeltétele. Az örökség teremtődik, de el is veszhet – amit viszonylag csak utólag lehet észrevenni, tehát akkor, midőn már helyrehozhatatlan a veszteség. „Az utolsó pillanat utolsósága az utolsó utániból látszik, szükségszerűen későn” (368). A kommunizmus ebből a távlatból mutatkozik hiteltelennek, egyrészt azért, mert egyenlőség helyett pusztá hatalomátvételt jelent – akik korábban „fönt” voltak, ezután „lent” lesznek, és megfordítva –, legfőképpen pedig azért, mert ki akarja törölni a hagyományt. „Nincs múlt, nincs történelem, nincs ország, nincs hagyomány” (390).

Történelmi s nyelvi emlékezet összefonódása okozza, hogy Esterházy művei rendkívül erősen kötődnek a magyarul beszélő közösséghez. Ezért is fordíthatók nehezen más nyelvre. Mint korábbi műveiben, a *Harmonia caelestis* lapjain is a legkülönbözőbb beszédmódok keverednek egymással. Olyan nyelvjátékok is, amelyek távol állhatnak némely olvasótól. Esterházy nyelvének roppant bőségére jellemző, hogy egyrészt az ikes igéknek olyan alakjait is használja, melyek manapság már ré-

giesnek számítanak, másfelől a beszélt s írott nyelvnek igencsak mai fordulataival is él. Kemenes Géfin László megirigyelhetné a nem éppen kifinomult szólamokat, és a maradi nyelvtisztító kipellengérezhetné a néha előforduló nyelvhelyességi kihágásokat. „Édesapámat nagy káosz uralta” (177) – olvasom egy helyütt, máshol pedig a következő mondatot találom: „a világot nem a szeretet uralja” (462). Kosztolányi szerkesztette azt a nyelvőrt, amelyben a következő szócikk olvasható: „*ural vmit*, legtöbbször rosszul használják. A szó igazi, régi jelentése az, hogy úrnak tart vagy mond valakit. Ma épp ellenkező jelentésben mondják, a német *beherrschen* fordításaként; uralkodik vkin, vmin. Nem helyes: *A hegy uralja a vidéket*. Helyesen: *A hegy uralkodik a vidéken*. *N. N. uralja a helyzetet*, helyesen: *ura a helyzetnek*” (Kosztolányi [1932], 96).

Lehet-e kárhoztatni Esterházyt a példaként fölhozott vagy ahhoz hasonló fordulatokért? Nemcsak azért nem, mert tükörfordítások nélkül szinte lehetetlen írni magyarul, de azért sem, mert az Esterházy könyvéből kölcsönzött két mondat idézőjeles is lehet – csakúgy, mint a 712 lapos *Harmonia caelestis* bármelyik részlete. A jelöletlen idézés, pontosabban „eredeti” és „kölcsönzött” szöveg megkülönböztetésének kitörlése is okozza, hogy képtelenség megállapítani, mikor is veendő „komolyan” valamely kijelentés. Példaként a következő eszmefuttatás idézhető: „az arisztokraták a statisztikailag várhatónál kevésbé nacionalisták és antiszemiták, no, nem azért, mert jobb emberek volnának, vagy nyugodtabbak, esetleg körültekintőbbek, nem, inkább mert mondott körök nem zavarták a köreiket, a jobbágy jobbágy volt, mindegy, hogy magyar-e, román-e, a zsidókkal meg nem volt dolguk, hosszú időig a pénz nem számított, pénz nélkül is lehetett gazdag lenni” (256). Az idézés átvitt értelemmel ruházza föl a megnyilatkozást, nyitottá teszi a jelentést. Eltávolít, és meghatározatlanságot eredményez. A rámutató szavak még csak fokozzák az olvasó bizonytalanságát – például az efféle mondatokban: „Szeretnénk erről a helyről beszélni, de nincs ilyen hely, nincsen ilyen hol” (187). Lehetséges, hogy e megnyilatkozás a jelenkori magyarság

képviselétére vonatkoznék? A kérdés már csak azért is eldönthetetlen, mert a műalkotás sosem „utal” egyértelműen. Nincs befejezve, nem egyetlen alkotó akarata „hitelesíti”. A *Harmonia caelestis* cím is erre emlékeztet, amennyiben olyan tizenhetedik századi kantátagyűjteményhez is kapcsolódik, melyet az Esterházy-család egyik tagjának szokás tulajdonítani, holott „föltételezhetően a dallamok földolgozását, a darabok komponálását sem ő (vagy nem egyedül) végezte” (10). Jellemző módon az elbeszélő is olyan műalkotással találja szemben magát, amely bizonyossággal nem tulajdonítható egyetlen alkotónak: „Ma délután Giorgione Alvó Vénusza előtt álltam, amelyet Tizian fejezett be” (204). Mivel a mű nem eleve adott, hanem lezárhatatlan értelmezési tevékenység során „kifundált” tárgy, tehát minősége sem lehet egyértelmű, „sokszor ugyanaz jó, ami rossz” (205).

A nyitottság teszi lehetővé az átjárást egyik szövegből a másikba. 1919-hez érve, a „Második könyv” 45. részében az elbeszélő átvált az *Édes Anna* első fejezetére. Patz Károly József, ki megtalálja a Kun Béla által a repülőgépről leejtett ékszer, „dédapám jó embere”. Az ékszeren az Esterházy-címer látható, tehát Patz jogos tulajdonosának adja át az aranyláncot. Az 1950 utáni események elbeszélése során, a „Második könyv” 130. számú részletében tűnik föl Szabek Miklós az elbeszélő „távolli, fantasztikus és titokzatos” nagybátyjaként – ki Ottlik Géza több elbeszélésében is szerepel. Esterházy korábbi műveiből is vannak áthallások. Többször „mozog a pofacsont”, és a „tisza Amerika” kitétel is elő-előfordul. A *Harmonia caelestis* nemcsak más szerzők műveit s a magyar történelmet, de a *Termelési-regényt* és a *Bevezetés a szépirodalomba* egyes részeit is újraolvasa s átértelmezi. Nem számít, „mi idézet és mi eredeti”, mivel a hagyományhoz való hűségből éppen az következik, hogy e különbségtéves hiteltelen. Minden művész „hozott anyagból dolgozik”. Nem posztmodern sajátosság ez, hiszen például T. S. Eliot költészetének is lényegi jellemzője. A szövegközöttségből származtatható az értelmezés szabadsága. Ha a *Harmonia caelestis* végső, nem egészen nyolcsoros részének első s utolsó

szavait összeolvassuk, a következő mondatot kapjuk: „A haza [...] nem is volt, nem is lesz” (712). Olyan könyvben, amelynek lapjain minden és semmi sem véletlenszerű, súlya van a szállóigévé vált híres, tizenkilencedik századi jóslat visszavételének. Felkavaró hatással lehet az olvasóra. Egyedül az szolgálhat vigaszul, hogy e nem éppen derűlátó, ám a könyv második felének történelmi jeleneteiből meglehetősen szervesen következő végkicsengésnek cáfolata is megtalálható a korábbi fejezetekben. „Van, ami nincs” (377).

HIVATKOZÁSOK

Iser, Wolfgang (1993) *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Kosztolányi Dezső (szerk.) [1932]: *A Pesti Hírlap Nyelvőre*. Budapest: Légrády testvérek.

Kosztolányi Dezső (1976) *Látjátok, feleim*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.

Ogden, C. K. (1959) *Bentham's Theory of Fictions*. Paterson, N. J.: Littlefield, Adams and Co.

Szegedy-Maszák, Mihály (1986) "The Life and Times of the Autobiographical Novel", *Neohelicon*, 13, 1:83–104.

Képek



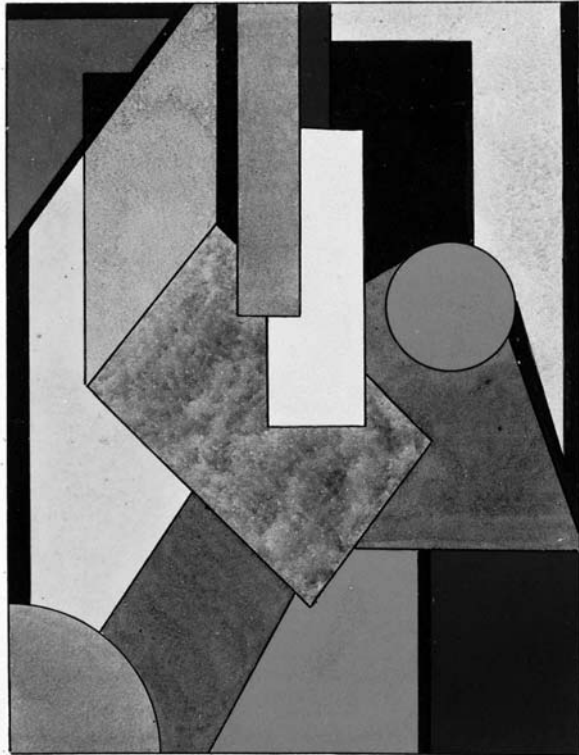
Angolo Bronzino: *Lucrezia Panciatichi*, 1503–1572
Firenze: Uffizi



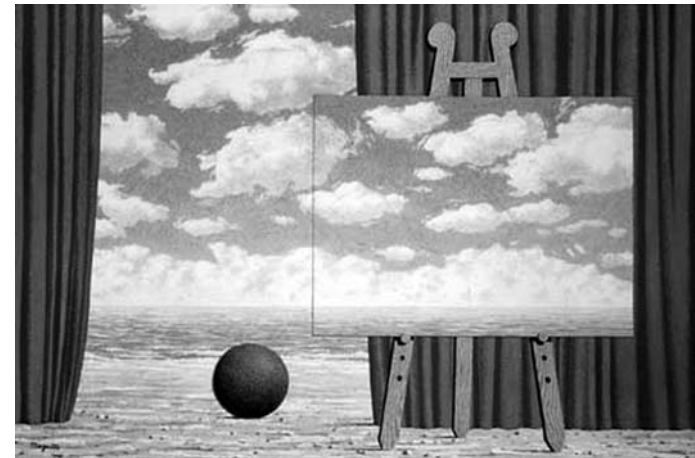
Tintoretto: *Cristo e l'adultera*
Roma: Galleria di Palazzo Barberini



Jan Vermeer: *La vue de Delft*
The Hague: Mauritshuis



Kassák Lajos: 18., 1921
Budapest: Kassák Múzeum



René Magritte: *La belle captive*, 1967
Bruxelles: Musée Magritte



Barbara Hepworth: *Forms in echelon*, 1938 (Tulip wood H. 40 ins)
London, Tate Gallery



Bukta Imre: *Mi tengerin hajózunk*, 1992
(Fotó Bukta Imre)



Franz Hawlata (Hans Sachs), *Statisterie*.

Foto: Enrico Nawrath, in: *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung Berlin: Theater der Zeit*, 2008, 11. kép.

Kiadta a Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony, 2011. Első kiadás.
Oldalszám 456. Felelős kiadó Szigeti László. Felelős szerkesztő Mészáros
Sándor. Borítóterv Hrapka Tibor. A borítón: Rene Magritte: *La belle captive*
(1967) – Bruxelles: Musee Magritte. Nyomdai előkészítés Shift – Martin
Gajdosík. Nyomta a Nikara – Róbert Jurových, Krupina.

Vydal Kalligram, spol. s r. o., Bratislava 2010. Prvé vydanie. Počet strán 456.
Vydavateľ László Szigeti. Zodpovedný redaktor Sándor Mészáros. Návrh
obálky s použitím malby Magrittea, Tibor Hrapka. Grafická úprava Shift
– Martin Gajdosík. Vytlačila Nikara – Róbert Jurových, Krupina.