

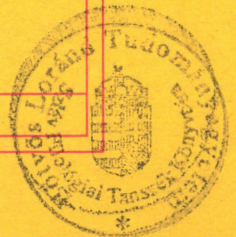
FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1994

XL. ÉVF. 1. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF, SARBU
ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

E szám munkatársai: Bánki Éva továbbképzési ösztöndíjas (ELTE), Dukkon Ágnes főiskolai igazgatóhelyettes (ELTE TFK), Fenyvesi István egyetemi docens (JATE), Fried István egyetemi tanár (JATE), Kerekes Gábor főiskolai docens (BDTF), Kiss Irén egyetemi adjunktus (ELTE), Klemm László szellemi szabadfoglalkozású, Kulcsár Szabó Zoltán egyetemi hallgató (JATE), Kun Tibor egyetemi adjunktus (JPTE), Lukovszki Judit egyetemi adjunktus (KLTE), Mikó Pálné ny. egyetemi docens (ELTE), Toderó Anna egyetemi hallgató (ELTE), Vilesek Béla főiskolai docens (ELTE TFK), Zöldhelyi Zsuzsa egyetemi tanár (ELTE)

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék
Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 28 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest, V., Váci utca 22., a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest, V., Városház u. 1. sz. alatti könyvesboltjában és a Balassi Kiadó Könyvesboltjában, Budapest, II, Margit u. 1.

Előfizetési díj egy évre: 156,- Ft, egy szám ára: 39,- Ft
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
H-1389 Budapest, Pf. 149.

Intuáció-elméletek a német romantikában

KISS IRÉN

Úgy tűnik, az utóbbi kétszáz év egyik legnagyobb filozófiai problémája a tudományos és a művészi megismerés viszonya, illetve a kétféle megismerő tevékenység során bejárható út. Friedrich Nietzsche a tudományos megismerés kockázatának a torzítást tartja, a művészet — azaz imitáció — kockázatának pedig a tettetést. Áthidaló megoldásnak az intuíciót javasolja, amely felfogásában már nem imitáció, még kevésbé absztrakció, hanem vérbeli tudományos módszer.

Mint írja: „Vannak olyan korszakok, amelyekben az értelmes ember és az intuitív ember egymás mellett áll, az egyik rettegve az intuíciótól, a másik gúnyt űzve az absztrakcióból; az utóbbi olyan oktalan, amilyen művészietlen az előbbi. Mindkettő az életen akar uralkodni [...] Ahol az intuitív ember fegyverei diadalmaskodnak ellenfelén — mint mondjuk a régi Görögországban —, ott kedvező esetben kultúra jöhet létre, és a művészet megalapozhatja uralmát az élet fölött”.¹

Nietzsche lényegileg kantiánus. Kantot tudvalevőleg az izgatta, miképpen lehetséges igaz, tehát nem pusztán a tapasztalatból származó, a priori ismeretre szert tenni. A megismerést olyan önálló rendező tevékenységnek tekintette, melynek során a szubjektum valósággal újraalkotja a természet tárgyait. Felfogásának értelmében a tárgyaknak kell ismeretünkhöz igazodni. Forradalmi újdonságot ez az álláspont sem tartalmazott, ha meggondoljuk, hogy a megismerés már Locke szerint sem közvetlenül a külvilágra, hanem saját ideáinkra irányul.

A transzcendentális dialektika megteremtése érdekében tehát Kant azzal az elgondolással lépett a színpadra, hogy a világ csak az én intuícióján keresztül ismerhető meg. Úgy látta, a természet mechanizmusában van valami annak létét meghatározó forma, amely egy világalkotó célját rejtje magában. Ennek a gondviselésnek a különböző formái nyilvánulnak meg a természet folyásában, s ennek nyomait kell kutatnia az ember megismerő tevékenységének — hirdette.²

Elgondolása szerint az ember a lelkében élő intuíció segítségével, erkölcsi kötelességérzetén és esztétikai ítéletein át közel férkőzhet a világ tárgyiasságához, amelyhez maga a lélek is hozzátartozik, összes képességeivel együtt, mint amilyen például a transzcendentális dialektika. Nyomában a romantikusok általában a dialektika transzcendens,

¹ Friedrich Nietzsche: A nem-morális értelmű igazságról és hazugságról: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn, Werke, 1969 — Nagyvilág, 1992/10–11., 1250. l.

² Az örök béke, Európa, Budapest, 1985.



vagyis a lélek sajátos esztétikai és etikai intuíciója révén megvalósuló formájában keresték a megoldást a megismerés problémáira.

Hogy mit kell érteni a lélek esztétikai intuícióján, ezt illetően megoszlottak a nézetek. A német romantika egyik első teoretikusa, August Wilhelm Schlegel, Kant: *Az esztétikai ítélelőerő kritikája* című művéről például meglepő szkepszissel nyilatkozik azonos című tanulmányában.³ A Kant által megalkotott rendszer alapvető hiányosságának azt tartja, hogy az „az értelem szétválasztásait áthidalhatatlannak tekinti és rögzíti, és választóvonalat húz oda is, ahol eredetileg nem választóvonal van, hanem egység. Ezért aztán nem emelkedhet föl ahhoz az abszolút, oszthatatlan aktushoz, amellyel a zseni a műalkotást létrehozta. Hiszen az eszmény éppen azt jelenti, hogy az állati és az eszes természet tökéletessége már nem különböztethető meg egymástól. Mi azt állítottuk a művészetéről általában, hogy éppen azt hozza létre a szemlélet szintjén, amit a legmagasabb rendű filozófia spekuláció útján teremt meg.”⁴

A jénai romantika egyik vezető teoretikusának ez a művészetdefiníciója, a spekulatív elem előtérbe állításával, nyilvánvalóan intuíció-ellenes, és mindenképpen prehegelianus. Állatinak és szelleminek ez az — A. W. Schlegel propagálta — ideális egysége ugyanis a XVIII. század végén semmiféleképpen sem lehetett tartós: épp az ellentétek egységének tűnékenyként való érzékelése hozta létre a jellegzetes romantikus életérzést. Ha a kor művészei valamennyien az antik Görökország után sóvárogtak, az amiatt a feltételezésük miatt volt, hogy ott a szellemi tökéletes harmóniát alkotott az állattal.

Az intuíció embere a német romantikában a zseni. Kant a zseninek azt a meghatározását adja, hogy az olyan lelki alkat, amely által a természet szabályt ad a művészetnek. Vagyis: a zseni a természet működése a művészetben. Schlegel ezzel szemben azt állítja, hogy a zseni azáltal tesz tanúbizonyságot zsenialitásáról, hogy a művészet minden ember szellemében meglévő törvényeinek saját hajlamai alapján tesz eleget, és nem azáltal, hogy éppenséggel saját törvényét kényszerítené rá a művészetre.

Szabályos tyúk-tojás jellegű eszmei vitába keveredett tehát egymással a német romantika két kiemelkedő gondolkodója: a vita végső tétje az, hogy vajon a természet munkál-e a művészetben, vagy a művészet használja a természetet saját specifikus céljaira. Schlegel azzal érvel, hogy az állatok művészet-ösztönének oka is a bennük működő természet. Bírálja azt a kanti nézetet, miszerint a zsenialitás olyannyira természeti adottság, hogy működése teljes mértékben független a szabadságtól: ebből kiindulva nem az embernek volna zsenialitása, hanem a zsenialitáshoz tartozna egy-egy ember. Schlegel úgy véli: a zsenialitás az ember egész belsőjét átfogja, és „nem kisebb dologból áll, mint mindannak az energiájából és legbensőbb összhangjából, ami az ember érzékiségében és szellemiségében önálló és korlátlan képesség, tehát a fantáziának ... és az észnek harmóniájából.”⁵

Kant és A. W. Schlegel vitájában végső soron az „esztétikai eszme” és az ennek ellentmondó „eszemes”, vagyis ráció és irráció csap össze. Kant az esztétikai eszmék

³ A. W. és Fr. Schlegel: Válogatott esztétikai írások. Gondolat, Budapest, 1980.

⁴ Uo., 567. l.

⁵ Uo., 573. l.

megnyilvánulási terepének a költészetet tartja, jelesül azt, hogy a költő képes hangulatát egy bizonyos képzzel kifejezni, és ezzel közölni a kimondhatatlant. A. W. Schlegel „a kimondhatatlan közlésének” igénye kapcsán megállapítja: „ez a kimondhatatlan nem más, mint a nyelv közismert elégtelensége arra, hogy valamiféle belső szemléletet tökéletesen megfogalmazzon. Mert a nyelvnek csak általános és önkényes jelei vannak, amelyeket az értelem megpróbál amennyire csak lehet elsajátítani [...] a nyelv, mint fogalmi jelek gyűjteménye, soha nem tudja teljesen megragadni egy külső tárgynak akárcsak egyetlen individuálisan meghatározott egyéni képzetét.”⁶

Ezzel nagy mértékben összecseng az, amit Nietzsche az emberek igazság iránti hajlamáról mond: „Az emberek illúziók és álomképek világában élnek, tekintetük csak a dolgok felszínén siklik végig, és „formákat” lát, megelégednek azzal, hogy érzékelésük nem vezet semminemű igazsághoz, ingereket fog fel csupán, mintha csak tapogatózva játszadoznának a dolgok hátoldalán.”⁷

A nyelv tehát korántsem fejez ki adekvát módon minden realitást: „Az ember csak a feledékenység útján juthat fel annak a megsejtéséhez, hogy „igazság” van a birtokában, az imént körvonalazott értelemben. Ha nem akarja az üres, tautológiai formájú igazsággal beérni, akkor örökké illúziókat kap majd igazságok helyett.”⁸

Ez a gondolatsor korai nyelvfilozófiai alapvetés a német filozófus részéről. Ehhez képest voltaképpen Wittgenstein sem lépett sokkal tovább, azt állítva: képtelenek volnánk a tényeket észlelni, ha bizonyos felfogási formákkal nem rendelkezünk. Ezeket a formákat a nyelv szolgáltatja — állítja, azt a feltevést sugallva, hogy nyelvünk határai világunk határai.

Schelling — barátjához, Hegelhez hasonlóan — a természetet a látható szellemnek tekinti. A történelmet az Abszolútum tudatos megnyilvánulásának tartja, a Szellemet a láthatatlan természettel azonosítja. Felfogásában abszolútum és ész, szubjektum és objektum, ideális és reális tökéletesen egybeesnek: nem véletlenül minősíti a filozófus saját elméletét „ideál-realizmusnak”. Megismerő-módszere így egészen természetesen az irracionális intuíció: mindenféle racionalizmust mint negatív filozófiát utasít el. A világot lényegileg tartja irracionálisnak, és éppen ezért csak az isteni kinyilatkoztatás misztikus átélésével felfogható.

A művészetfilozófus a maga esztétikai intuíciójával egy olyan egyetemes költészeteszmény megvalósítására törekedett, amely egyesítette volna magában a művészetet, a tudományt, a bölcséletet és a vallást. Ezek határainak az új, szerves egységben értelem szerűen el kellett tűnniük, mint ahogy a szubjektum és a világ határainak is föl kellett oldódniuk. Schelling meg volt róla győződve, hogy az értelem legfőbb aktusa esztétikai aktus, és hogy a filozófusnak éppúgy szüksége van esztétikai erőre, mint a költőnek — annál is inkább, mivel az elsorvadásra ítélt tudományokat és a művészetet csak a költészet fogja túlélni. Ezért is érzett sürgetőnek Schelling egy művészetfilozófiai alapvetést. Ezt illetően így emlékezik vissza a korabeli viszonyokra:⁹ „Közvetlenül a

⁶ Uo., 574. l.

⁷ Friedrich Nietzsche: I.m., i.h., 1244. l.

⁸ Uo., 1244–1245. l.

⁹ A művészet filozófiája, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991.

Kant előtti periódusban, amikor a filozófiában sekélyes popularitás és empirizmus uralkodott, születtek a szépművészetek és a tudományok ama ismert elméletei, amelyek az angolok, franciák pszichológiai alaptételeiből vették elveiket. Az empirikus pszichológiából próbálták magyarázni azt, ami szép, és egyáltalán a művészet csodáját körülbelül éppoly felvilágosító és elhomályosító módon tárgyalták, mint ugyanabban az időben a kísértehistóriákat és más babonákat.”¹⁰

Saját művészetfilozófiai elképzeléseiről így vall: „először nem a művészetet mint művészetet fogom megkonstruálni, mint ezt a különös valamit, hanem az univerzumot konstruálom meg a művészet alakjában, ugyanis a művészetnek a filozófiája nem más, mint a mindenség tudománya a művészet formájában avagy potenciafokán.”¹¹ Úgy látja, a művészet a végtelen ábrázolójaként is egy szinten áll a filozófiával: ahogyan a filozófia az ősmintaképpen ábrázolja az abszolútumot, éppígy a művészet a képmásban: „Azok a tökéletes formák, amelyeket a szobrászat hoz létre, magának az organikus természetnek az objektív módon megjelenített ősmintaképei. A homéroszi eposz maga az azonosság, miként az az abszolútumban végbemenő történelem alapja. Minden festmény az intellektuális világot tárja fel.”¹²

Schelling az esztétikai intuíció működésének módját is leírja. A művészet feltétlen elvének a végtelent tartja, megállapítva: „Miként a filozófia számára az abszolútum az igazság ősmintaképe jelent — éppúgy jelent a művészet számára a szépség ősmintaképe. Kérdés: hogyan megy át ez az abszolútum (= ami magában valóban teljesen egy és egyszerű) valamilyen sokféleségbe és elkülöníthetőségbe, vagyis hogyan lehetséges az, hogy különösen szép dolgok jöhetnek létre abból, ami általánosan és abszolút módon szép. A filozófia erre a kérdésre az ideákról avagy az ősmintaképekről szóló tanításban ad választ.”¹³

A német romantika első „professzionális” művészetfilozófusa a következőképpen határozza meg az irodalmi műfajok ideális egységét: a líra a végtelen beleképződése a végesbe, vagyis a különös. Az eposz a véges ábrázolása a végtelenben, vagyis az általános. A dráma az általános és a különös, vagyis a líra és az eposz szintézise. Maga a művészet az abszolútum kiáradása. Létezésének tere tehát az abszolút azonosság. Ebből már logikusan adódik a következtetés, hogy minden költészet ugyanannak a géniusznak a műve — azé a géniuszé, amely a régi és az új művészet ellentéteiben is csupán két különböző alakban mutatkozik meg.

A műalkotás — állítja Schelling — annál tökéletesebb, minél inkább kifejezésre jut benne a tudatos és a tudattalan tevékenység, vagyis szándék és szükségszerűség azonossága. Az univerzum, ahogyan Istenben létezik, abszolút műalkotás, amelyben áthatja egymást a végtelen szándék és a végtelen szükségszerűség. Ami gyűlöletes, téves vagy hamis, valamilyen pusztá megfosztottságban rejlik.

¹⁰ Uo., 69. l.

¹¹ Uo., 75. l.

¹² Uo., 76. l.

¹³ Uo., 77. l.

Nem lehet ezt az elgondolást egyszerűen „irracionálisnak” minősíteni, hiszen Schelling egyáltalán nem tagadja a rációt, csupán Istennel azonosítja azt. Mint írja: „Aminthogy Isten mint ősmintakép a képmásban szépséggé válik, éppúgy válik szépséggé az ész a képmásban szemléltetve, s ezért az ész viszonya a művészethez ugyanaz, mint Isten viszonya az ideákhoz. A művészet objektíve megjeleníti az isteni alkotást, hiszen emez ugyanazon alapszik, mint amaz, a végtelen idealitásnak a valóságba való beleképződésén.”¹⁴

A német művészetfilozófus voltaképpen nem is egyféle, hanem háromféle rációról beszél: az ember tulajdonának az alacsonyabbrendű értelmet tartja, míg az isteni ráció az észben és a képzelőerőben nyilvánul meg. Úgy gondolja: „Csak az értelem rendeli a dolgokat egymás alá, az észben és a képzelőerőben minden szabad, minden ugyanabban az éterben mozog, anélkül, hogy kiszorítaná és súrolná egymást. Mert minden dolog magáértvalóan az egész is.”¹⁵

Mintha csak Schelling tézisei elevenednének meg a filozofikus hajlamú költőzseni, Novalis regénytörredékében, a *Heinrich von Ofterdingen*ben. A mű egyik kulcsfiguráját, az Írnokot maga a szerző mint a saját káprázatában tévelygő ész jelképét értelmezi *A kereszténység vagy Európa* című tanulmányában: „az észvallás hívei kizárólag abban fáradoztak, hogy a természetet, a földet, az emberi lelket és a tudományokat megtisztítsák a költészettől [...] [az Írnok] lámpása — számtani engedelmessége és orcátlansága miatt — kedvencükké vált. Örültek, hogy előbb lehetett összetörni, mintsem színekben játszott volna, s így nagy ügyüket elnevezték róla felvilágosodásnak.”¹⁶

Ugyanakkor egy másik szimbolikus figurát, „a gyermekek atyját” Novalis az Értelemnek nevezi, és ugyancsak a regényhez fűzött jegyzeteiben leszögezi: az ész koholmányai nem állják meg az Igazság próbáját. Schelling olyan egyetemes költészet-eszményt akart létrehozni, amely minden szellemi területet egyesít, és pozitív következményeként hozza magával objektivitást és szubjektivitást, világ és ember közti határok megszűnését. Meggyőződése volt, hogy az értelem legfőbb aktusa esztétikai aktus, következésképpen, a filozófusnak éppúgy rendelkeznie kell esztétikai erővel, mint a költőnek.

Az új költészet megteremtéséhez azonban új mitológiára volt szükség, ezt pedig Schelling pszichológiailag az intuíció fokozott alkalmazásával, kultúrtörténetileg pedig a vallások hagyományainak, a művészeti örökségnek, valamint a tudományos eredményeknek az ötvözésével, a képzettársítások hajlamának tökéletes felszabadításával vélte megvalósíthatónak. Az új mitológiától nagy, új szimbólumok megteremtését remélte — ezek voltak hivatottak átlépni a határokat értelem és természet, ész és érzélem, tudatos és ösztönös szférája között. Az új költészet központi tehetségének Schelling a szeretet dialektikáját tartotta. Ennek révén gondolta áthidalhatónak az ellentmondásokat, és összekapcsolhatónak a teremtett lényeket. Voltaképpen a világ iránti egyetemes empátiára gondolt, amely nagy mértékben alakíthatja a költői személyiséget.

¹⁴ Uo., 92. l.

¹⁵ Uo., 99. l.

¹⁶ Heinrich von Ofterdingen, Magyarázatok, Helikon, Bp., 1985. 185. l.

Novalis Schellinghez képest a szárnyaló képzelet dialektikáját kívánta megvalósítani, bár a szeretet-elv az ő munkásságában is kitüntetően fontos szerepet játszott. A képzeletet nem a valóság ellenlábásának, hanem szabad értelmezőjének tekintette, versei a birtokba vett lét felett érzett öröm himnuszai. A *Henrich von Ofterdingen* asztrálvilágát a Szív, az Értelmelem és a Fantázia népesíti be, míg az alvilág lakói a már említett Írnok, vagyis az Ész, azonkívül a Párkák és a Szfinx. A Bölcsesség és az ész tehát bizonyos értelemben két szélső pólust képviselnek, s a lét szétszaggatottságának megszüntetése csak a teremtő Fantázia révén lehetséges. A poézis „a valóságos idealizmus”, vagyis az ideák valósága. A költő célja a világot mint egyetlen hatalmas lelket szemlélni, és részesévé válni a világmindenség öntudatának.

Mint Novalis az *Ofterdingen* töredékben maradt, *A beteljesülés* című második részében írja: „A költővel, aki középpontjában ragadta meg művészeté lényegét, semmi sem szegül szembe, semmi sem idegen tőle, felnyílnak előtte a rejtélyek, a fantázia mágiája révén összefonódhat minden korszakkal és világgal, a csodák eltűnnek, és minden csodává lesz.”¹⁷

Ez a tapinthatóvá tett csoda a Fabula. Ennek igazi szelleme Novalis szerint „az erény szelleme nyájas álöltözékben, s az alárendelt költészet voltaképpen célja nem egyéb, mint a legsajátabb létezését életre kelteni [...]. A dologtalan lelkiösmeret egy sima, szembe nem szegülő világban lebilincselő beszélgetéssé, mindent elmesélő fabulává lesz. Ennek az ősvilágnak tornácain és csarnokaiban él a költő, s földi mozgásának és befolyásának szelleme az erény. Amint emez az emberek sorában közvetlenül ható istenség és a magasabb világ csodás visszfénye, úgy a fabula is. Milyen biztosan követheti a költő lelkesültsége sugallatait; vagy, ha magasabb földöntúli érzéke van, követhet magasztosabb lényeket, s engedheti át hivatásának gyermeki alázattal magát [...] s ha fennmaradtak a Szentírásban a kinyilatkoztatás történetei, úgy a fabula tanításában egy magasabb világ lelke képezi le magát csodálatosan keletkezett költeményekben, sokféleképp. Bensőséges barátságban kíséri egymást a fabula és a történelem: kacskaringós ösvényeken, sajátos köntösben, s a Biblia és a fabula tanítása egyazon futamodású csillagképek.”¹⁸

Novalis azt sugallja ebben a csodálatos szépségű gondolatmenetében, hogy ha az emberi történelem Isten álma a világról, akkor a Fabula a költő álma Isten álmáról. Kantiánus gyökerekről és Schelling hatásáról árulkodik Novalis nézeteiben, hogy a költőt Istennel összekötő köldökszínórnak az intuitív lelkiismeretet tartja. Mint írja: „A lelkiismeret hatókörét az alkotja mind, ami a tapasztalást és a földi ténykedést fölfogja; a lelkiismeret köti össze világunkat a magasabb világokkal. A magasztosabb elmében föltámad a vallás, és ami mindeddig legbensőbb természetünk érthetetlen szükségességének látszott, megfogható tartalom nélküli parancsolatnak: most csodálatos, őshonos, végtelenül változatos és maradéktalan békességet hozó világgá változik.”¹⁹

Ami egy évszázad intuíción-felfogásában változott, az az értelmi, logikai faktor fokozott hangsúlyozása az intuitív tevékenységben — végső soron az intuitív módszer

¹⁷ Heinrich von Ofterdingen, II. rész, Helikon, Bp., 1985. 144. l.

¹⁸ Uo., 141 l.

¹⁹ Uo., 142. l.

fokozatos beemelése a megismerés bevett módszerei közé. A legjobb példa minderre Nietzsche, akinek négy Korszerűtlenjét sokan bírálták a benne foglalt állítások hagyományos logikai levezetatlensége, tehát igazolatlansága miatt, ám az azóta eltelt idő mégis fényesen igazolta a Korszerűtlenek intuitív módon elnyert igazát. Nietzsche szelleme vélhetően nem az irráció foglya volt, hanem egy egészen magas rendű ráció nyilvánult meg a költőkéhez rendkívüli módon hasonlító megismerő módszerében. Ez a ráció csak az örök jelenidejűséget ismeri — ezért beszélhetett később a Hegel-követő Benedetto Croce a történelem örök jelenidejűségéről.

Philoktétész (A mítoszértelmezések jellege)

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Mindenfajta mítoszértelmezés magában hordozza az általános világertelmezést nyújtó, pontosabban azt jelentő szüzsé konkretizációjának, aktualizációjának problematikáját. Mint tudjuk, a mítosz, a mitológia egy-egy nép(csoport), közösség általánosan ismert és elfogadott (és ebben a közösségben kialakult, formálódott) „nagy elbeszélését” jelenti, amely általában az embert körülvevő világ összefüggéseit, jelenségeit transzcendens világszint(ek) ábrázolásával magyarázza. A mítosz a különböző kultúrák fejlődésének kezdeti szakaszában alakul ki, így természetesen nagyon sok, teljesen feltáratlan és magyarázhatatlan kérdésre keres választ. Ebből következik, hogy nem határolható el világosan a tudományos és művészeti diszciplínáktól, amelyeknek szintén jellemzője, hogy teljes világmagyarázatot keresnek, rendszereket vagy legalábbis átfogó rendezőelveket, törvényeket állítanak fel, illetve a tárgyi-nyelvi stb. megalkotás révén külön szabályrendszerek által irányított „világot” alkotnak. (A művészetnek nem lehet pusztán mimetikus funkciója: a megalkotás minőségének és a felismerésnek hatásfokként való arisztotelészi magyarázata¹ még erre utal ugyan, de a katharszisz mint az esztétikai hatásfolyamat alapfunkciója² már feltételezi a műalkotásnak, mint önálló szerves világegésznek és a természeti világban elhelyezkedő embernek, a befogadónak „párbeszédét”, azaz maga az utánzott tárgyi-empirikus világ ezen dialógus „csatornáját” teremti meg, ha lehet így fogalmaznunk. Tehát nagy szerepe van a kommunikatív esztétikai folyamatban, de ez sem csupán a mimetikus funkcióknak tudható be. Szegedy-Maszák M. más, inkább szemiotikai szempontú megközelítésben hasonló következtetésre jut, éppen a mítoszokról szóló írásában:

„A mítosz sajátos érzékelési és közlési mód, s mint ilyen, a rítussal és a művészettel együtt a nem diszkurzív, azaz lefordíthatatlan jelrendszerek közé sorolható.”³)

A mítosz tehát egységes világertelmezésnek számított egy kultúrában, a művészeteknek szinte kizárólagos témáját jelentette. Ez arra utalhat, hogy egyrészt a gyakorlati életben felmerülő kérdések, események is valamiképpen a mitológia felől tűntek adekvátan értelmezhetőnek, hiszen a mitológiai cselekvéssorok művészeti konkretizációja, koronként más-más (irodalmi műalkotások esetén) poétikai eljárások, szabályok szerint ment végbe, és az is utalhat az adott mű interpretatív gondolkodásmódjára, hogy a gyakran több variánsban létező mitológiarendszerekből mely elemeket választotta ki, hogy — R. Ingarden elmélete alapján⁴ — az ábrázolt tárgyiasságok rétegét alkossák.

¹ Arisztotelész: Poétika. Kossuth, Bp., 1992. 9. l.

² Uo., főleg 13., a kérdéstről vö. még H. R. Jauss: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Suhrkamp, Frankfurt, 1984⁴, 72–73. l.

³ Szegedy-Maszák M.: Mítosz és történetmondás = uő: „A regény, amint írja önmagát”. TkK, Bp., 1980, 36. l.

Valószínűleg minden mitológiai konkretizáción alapuló műalkotásnak lehetett valamilyen referenciája arra a korra, amelyben létrejött, és minthogy egy kétezer évvel ezelőtti szellemi szituációt lehetetlen rekonstruálni — ezt nemigen lehet pontosan kimutatni. Nem is igazán volna értelme, hiszen a műalkotás még ebben a képtelen esetben is elvesztené kommunikatív funkcióját, és tulajdonképpen át kellene utalni más tudományágak területére, dokumentumanyagként. A ma is olvasott szövegek nyilván rejtenek magukban valamiféle válaszhorizont-struktúrát, amely a mai olvasó recepciós szituációjában valamiért érdekessé válhat. Visszatérve a mítoszokra: a mitológiai anyag nyilván az embert körülvevő világ gyakorlati kérdéseire adható lehetséges magyarázatot jelent. Másrészt a művészet (pontosabban a műalkotás) — mint már fentebb szólítottunk róla — önmagában teremt egy világot a maga szabályszerűségeivel és kérdéseivel. Az, hogy a kultúrák kezdeti korszakaiban a műalkotások döntő többsége mitológiai „anyagot használ”, azt jelzi, hogy a megvalósulási közegben (irodalmi mű esetében a nyelvben) is a mítosz logikai struktúrája érvényesül. Összefoglalólag tehát arra a következtetésre juthatunk, hogy a mitikus konkretizáció során a mítosz világmagyarázati rendszere érvényesül mind a gyakorlati kérdésekre vonatkozó referenciális funkcióban, mind a műalkotás önelvű struktúrájában. Egy egységes kulturális tradícióban élő értelmező közösségben az elfogadott mítosz meghatározza a *sensus communis* (általános, közös érzék, tudat) szerveződését, és a mitológiai síkjára vonatkoztatva alakult ki a *sensus communis*től elkülöníthető, de vele folytonos összjátékban létező „másfajta tudás”⁵, a konkrét gyakorlati szituációban működő *phronészisz* (gyakorlati tudás). Ezzel a két, humanista tradícióból származó fogalommal, amelyeket H.–G. Gadamer fedezett fel a modern hermeneutika számára⁶, fogható fel egy közösség világértelmezése, ami az általunk tárgyalt kérdésben tehát a mitológián alapul. Ez határozza meg tehát a konkretizációban azokat a — hogy ismét Ingarden fogalmait alkalmazzuk — „lényegösszefüggéseket”, „metafizikai minőségeket”, amelyek tulajdonképpen a mű „eszméjét” jelentik, és amelyek feltárása a mű saját szabályrendszere által irányított szerveződésében és közegében megvalósul⁷. Ez az egységes világértelmezés határozza meg tehát az embernek a valóságról és a transzcendenciáról való (vélt) tudását, minden fogalmi és cselekvési szinten, vagy ahogyan Szegedy-Maszák fogalmaz: „egyazon logikai szerkezetet több saját jelrendszerű szinten alakít át.”⁸

Természetes, hogy a mítosztörténet önmaga nagyon nehezen mond ma valamit egy befogadónak, hiszen már nem élő mítoszból van szó. Az élő mítosz persze kirekesztő jellegű, mivel egy értelmező és a mítoszt alakító közösségen kívül más számára nem igazán megközelíthető. Ahogy Kerényi K. írja, az (élő) mítosz „(...) gondolkodás és kifejezés mód, melyet az idegennek éppígy meg kell tanulnia, mint a nyelvet”, és egyúttal „élet- és cselekvési forma”⁹. Ugyanő számol be evvel kapcsolatban egy szemléletes

⁴ R. Ingarden: Az irodalmi műalkotás. Gondolat, Bp., 1977. 226–227. l.

⁵ H.–G. Gadamer: Igazság és módszer. Gondolat, Bp., 1984. 38. l.

⁶ Vö. uo., 37–44. l.

⁷ Ingarden: I. m., 311–312. l.

⁸ Szegedy-Maszák: I. m., 37. l.

⁹ Kerényi K.: Mi a mitológia? = uő: Mi a mitológia? Szépirodalmi, Bp., 1988. 13–14. l.

esetről: egy angol kutató az újzélandi polinéz mitológiát vizsgálva döbrent rá arra, hogy nem érti meg a mitológiai utalásokban beszélő benszülötteket, noha nyelvüket megtanulta.¹⁰ Az élő mitológiáknál könnyebben értelmezhetőek a mítoszokat feldolgozó műalkotások, amelyek műfajkötött jelnyelvük révén egy általánosabb hagyományhoz kapcsolódnak. A kérdés immár az, hogy egy nagyon régen keletkezett műalkotás (melynek horizontját a kanonizáció igencsak leszűkítheti) milyen megközelítési formákban „szólal meg”. H. R. Jauss híressé vált *Iphigénia*-elemzésében kerül szembe a problémával¹¹. Kiindulópontja szerint először a recepció történeti szempontjából kell feltárni a mű horizontját, és ennek tisztázása után (irodalomtörténeti jelentőség, poétikai újítás stb.) lehet szemügyre venni a műalkotásnak — az előbbi „besorolást” meghatározó — szövegi környezetét. Jauss elemzésében Racine *Iphigénia*-ja az a mű, amely segíthet a Goethe-dráma értelmezésében. Ez az interpretációk különbözőségének alapvető hermeneutikai tételéből következik, hiszen épp a két mítoszinterpretáció összevetésével merül fel Goethe drámájának alapvető megoldása: Racine-nal ellentétben a mitikus történet elemeinek felhasználásával új mítoszt alkot, és ez meghatározza a dráma recepciótörténeti utóéletét is, nem függetlenül az „időtlen” esztétikai klasszicizmus irányába fordulástól, amely a kor klasszicizmusának az antik formák imitációját eszményítő felfogásával van kapcsolatban. Persze — és ezt Jauss is elismeri — a mű és kérdéseinek aktualizálása nem lehet teljes, hiszen ez a klasszicizmus nyelvi-formai megvalósulásaira vonatkozó értelmezésének destrukcióját követelné meg, amit viszont gátol a kor műveinek nyelvhasználata.

Jauss elemzése számos problémára rámutat, és kijelöli azt a (lehetséges) módszert, amely egy régen kanonizálódott mű interpretációját „megmentheti”. Ezt az utat itt csak részben követhetjük: azt az alapelvet, hogy a szövegkörnyezet figyelembevétele minden elemzésben gyümölcsöző, mindenképpen követendőnek tartjuk, viszont — a dolgozat jellegénél fogva — nem *egy mű* irányába teszünk fel kérdéseket, hanem *egy mítoszanyag* konkretizációit akarjuk megvilágítani, kiemelve két, recepciótörténetük révén különösen fontos művet.

Szophoklész drámája

A nagy mitológémák interpretációs gyakoriságát talán leginkább az első konkretizáció hatása, jelentősége befolyásolja. Ha ez a mű valamiért nagy jelentőségű, kánonteremtő lesz, egyben az adott korszituáció adekvát szellemi-nyelvi világmépalkotó „dokumentumává” válik, s így önmaga is közelíthet a mítosz szerephez. Egy-egy szellemtörténeti kor ilyen „nagy elbeszélése” (itt említhetjük meg, hogy a „mítosz” szó eredetileg tartalmazza az ’elbeszélés’ jelentését) tehát mindig előidézhetheti egy új szellemi helyzetben kialakult stílusparadigma önértelmezését.

Az ókori görög műveltségben közismertek az ilyen példák: Homérosz eposzai, néhány vers (pl. Szapphó költészeti hagyománya) és a nagy klasszikus drámák (*Leláncolt Prométheusz*, az *Ódipusz*-drámák, *Antigoné*, *Elektra*, *Hippolütosz*, *Iphigénia*-drámák). Szophoklész *Philoktésze* nem tartozik ezek közé. Ugyanakkor a XX. századi recep-

¹⁰ Uo., 12–13. l.

¹¹ Jauss: *Die Partialität des Rezeptionsästhetischen Zugangs* = uő. 1984.

cióban talán fontosabb lehet, mint a szerző más művei. Ennek a recepciótörténeti átalakulásnak okait talán nem érdektelen megvizsgálni.

Több forrás utal rá, hogy ez a mítoszi történet nem foglalkoztatott annyi művészt, mint a görög mitológia legtöbb eleme. Tekintsük végig, hogy milyen irodalmi művek alkotják a téma interpretációs történetét¹². Tudunk róla, hogy Aiszkhülosz és Euripidész is írt drámát a Lemnosz szigetére kivetett hősről, ám ezek nem maradtak fenn teljes szövegükben (mindkét dráma korábbi Szophoklész művéénél). Tudjuk, hogy Aiszkhülosznál Philoktétész fel sem ismeri Odüsszeuszt, aki tulajdonképpen ellopja a nyilat, és ebben a műben a hangsúly az isteni beavatkozás szerepén van. Euripidésznél Odüsszeusz Athéné segítségével egy, szintén méltatlan helyzetbe került görög ifjú képeben egy trójai küldöttséggel verseng az íjért, amit végül ő kap meg, elsősorban Philoktétész hazafias érzelmeire utaló retorikai teljesítményének köszönhetően¹³. Itt az isteni igazságtétellel szembeni szkeptikus magatartás dominál. Ez a mű felhívja a figyelmet a retorika Gorgiasz óta felismert kettős szerepére (és egyben az esztétikai hatás kommunikatív funkciójának lehetőségeire).¹⁴ A téma ezután a XVIII. század klasszicizmusában jelenik meg újra, ami alighanem természetes. Ezek a drámák azonban különösen hatás nélkül maradtak (Chateaubriand, Herder, La Harpe művei), legalábbis a korra jellemző, illetve a művek textuális környezetéből megközelíthető elvárási horizonton sem műfajpoétikai, sem intertextuális, sem a nyelv poétikai és gyakorlati funkciója közötti viszony szempontjából nem változtatnak¹⁵. Feltűnő, hogy ezután már csak a XX. század táján tér vissza Philoktétész története, André Gide prózakölteményében (vagy inkább párbeszédében), valamint Levetzow, Pannwitz, Heiseler és Heiner Müller drámaiban. Ezek közül az utóbbi művét emelhetjük ki, az európai irodalmi köztudatban elfoglalt pozíciója és (bár inkább későbbi) műveinek drámapoétikai jelentősége miatt. Mielőtt közelebről megpróbálnánk néhány kérdést feltenni témánkkal kapcsolatban, érdemesnek tűnik megjegyezni, hogy több diszciplína egyaránt utal a Philoktétész-téma aktualitására a mai befogadói helyzetben.

A klasszika-filológia egyes képviselőinél is meglepő módon egybehangzó vélemény az, hogy századunkban a Szophoklész-drámák közül a *Philoktétész* fontossága nőtt meg. C. M. Bowra több szempontból emeli ki a drámát a Szophoklész-életműből: egyrészt a dráma meglepően összetett etikai problémát alakít ki (melynek jelentősége bizonyos értelmezhetőségében még fontosabb a XX. században), és a helyzet diszkussziója részben a darabban megtörténik, részben a drámában megjelenő szereplők képének, jellemének alakításával, s a mű a cselekmény egyes szakaszainak „jelentésével” (a cselekmény szakaszolásával), formálásával is befolyásolja az ítéletalkotást. Az ítélet sugalmazása direkt úton is megvalósul: az ítéletet egyértelműsítő fordulatot Héraklész (aki félistenként mindenképpen egy magasabb, transzcendens világszint képviselője)

¹² Az adatok több helyről (tanulmányból, lexikonból) származnak: Kerényi K.: *Görög mitológia*. Gondolat, Bp., 1977; Somlyó Gy.: *Philoktétész sebe* = uő.: *Philoktétész sebe*. Gondolat, Bp. 1980; E. Wilson: *A seb és az íj* = uő.: *Az élet jelei*. Európa, Bp., (é.n.); H. Hunger: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Rowohlt, Hamburg, 1974⁶; Paneth G.: *Philoktétész sebe* = uő.: *A labirintus járataiban*. Magvető, Bp., 1985.

¹³ C. M. Bowra: *Sophoclean Tragedy*. Clarendon, Oxford, 1965⁴. 261–262. l. és Wilson: I. m., 9. l.

¹⁴ Vö. erről röviden Jauss: I. m., 1984. 75–77. l.

¹⁵ Vö. Jauss: *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = *Helikon*, 1980. 1–2, 8–21. l.

belépése hozza. Az etikai diszkusszió a *Philoktétész*-en kívül csak az *Élektrában* található meg Szophoklész drámái között, míg az isteni világszint közvetlen megnyilvánulása (egy képviselőjének konkrét drámái szereplővé válása) csak az *Aiaszban*. Egy másik olyan drámában tehát, ahol a közvetlenül érzékelhető, emberi világ jelenségei, eseményei okozzák a konfliktust, és az isteni szint szerepe a drámái szituáció kialakulásában nem kizárólagos¹⁶. A viláértelmezési aspektusok vonatkozását figyelmen kívül hagyva lehet csak ezt a *deus ex machinát* (melynek színpadtechnikai megoldása egyébként is világosan közvetíti ezt a fajta világfelfogást) a dráma hibájának, gyengéjének vagy következetlenségének tekinteni¹⁷. Az ilyen eljárás éppen azt hangsúlyozza, hogy a műalkotásban kialakuló problematika a drámapoétikai szabályok logikáját nem sértve csak a transzcendens szint felől értelmezve oldható meg¹⁸. A *deus ex machina* meg is változtatja a dráma egyes szereplőire kialakult normákat, így pl. — ahogy Bowra figyelmeztet¹⁹ — *Philoktétész*, aki eddig állandó bizalmatlansággal, óvatossággal próbálja uralni a helyzeteket, folytonos kérdésfeltevással elemzi a viszonyát Neoptolemoszhoz (és Odüsszeuszhoz), próbál meggyőződni a dialógusok valóságreferenciájáról, a helyzetét alapjában megváltoztatható *deus ex machina* után már nem kérdez semmit. A drámát tehát egy olyan konfliktusos szituáció uralja, amelynek szerkezete csak transzcendens síkról oldható fel. Talán ez is az egyik oka annak, hogy a mai befogadó számára ez a konfliktus még mindig él — hiszen ma már elképzelhetetlen egy ilyenfajta megoldás (Heiner Müller „végig sem tudja vinni” a mítoszt *Philoktétészében*), a szituáció viszont a mai ember társadalom- és világszemléletében is valós.

Abból a szempontból is érdekes a *Philoktétész*, hogy kérdéses — és ez a drámát elemzők egyik legfontosabb kérdése²⁰ —, voltaképpen ki a dráma főszereplője, fő aktora, aki körül a cselekmény szerveződik. A címszereplő mellé ugyanis Szophoklész egy legalább annyira összetett cselekvéssorozatot végigvezető szereplőt állított, Neoptolemoszt. Az ő etikai horizontváltása eredményezi a dráma csúcspontját, és ekkor még nem is szólunk a harmadik jelentős szereplőről. E három alak cselekvési stratégiái ütköznek össze, és ez két szempontból konstituálja a mitikus viláértelmezés szempontjából a drámái történetesort. Egyrészt fontos összetevő az, hogy a cselekvési stratégiák fő célja az egymásra való hatás (ez a transzcendens szintet kiküszöbölő konfliktusteremtő komponens). Másrészt ezek a cselekvési struktúrák tovább „bonyolódnak” azáltal, hogy Neoptolemosz egy ideig önmagával (normáival, eszközeivel stb.) ellentétben, egy Odüsszeusszal együtt meghatározott cselekvési terv szerint tevékenykedik, tehát voltaképpen egy szerep (amelyet N'-nek jelölhetnénk) is részt vesz a stratégiák eme összecsapásában, ráadásul ez a szerep konfliktusban van az őt alakító Neoptolemosszal. Itt tehát egy meg nem rendülő, általános cselekvési norma és ennek megvalósulásai között is ellentét feszül. Ezért is találhatjuk jogosnak H. D. F. Kitto megállapítását — amelyet ő is a főszereplő-kérdés kapcsán tesz — miszerint *Philoktétész*

¹⁶ Bowra: I. m., 11, 15. l.

¹⁷ Pl. Falus R.: Utószó = Sophoklés. Magyar Helikon, Bp., 1970. 482. l.

¹⁸ Vö. Bécsy T.: Mi a dráma? AKK, Bp. 1987, 47–49. l.

¹⁹ Bowra: I. m., 302. l.

²⁰ J.-U. Schmidt: Sophokles, Philoktet. Winter, Heidelberg, 1973. 7. l.

fellépése, érvei is csak addig tekinthetők jogosnak, amíg ő maga passzív marad, aktivitása már nem nyer igazolást²¹. Szintén helyes megfigyelése J. U. Schmidtnek az, hogy Odüsszeusz sem ítélné el egyértelműen a nem-transzcendens világszinten, hiszen nemcsak, hogy jó cél érdekében cselekszik, de még jóvátételt is biztosít Philoktétésznek (ti. meggyógyíttatja a lábát Trója bevétele után)²². A cselekvési stratégiák egységes normára vezethetők vissza. Az erre való utalás legtisztábban Neoptolemosz szerepéből olvasható ki:

„Aminek már a pusztá hallowása bánt,
Azt gyűlölöm megtenni, ó, Láertidész
Nem arra lettem, hogy galádságot tegyek,
Sem én magam, se, mint beszélnek, hős apám.
Erővel őt elhajtom, — erre kész vagyok,
Csellel soha! (...)”

(310. l. — az oldalszám a jegyzetekben megadott kiadásra vonatkozik.)

Ez a Neoptolemosz az, akinek a három alak közül a legkevesebb érdeke, célja van, így a másik két szereplő folyton őt akarja a hatása alá keríteni; ily módon apellálva az általános cselekvési norma „jóváhagyására”. Ez nem sikerül sem Odüsszeusznak, sem Philoktétésznek (Neoptolemosz végül meggátolja Odüsszeusz megölésében).

A cselekvés kérdése a mitikus világértelmezésre vezethető vissza. Ez — mint a megmagyarázhatatlan, ismeretlen jelenségek indoklásának első megnyilvánulása — világképét normák által meghatározott cselekvési-, történetesorozatok formájában „közvetítette”. Így e normák egy általános értékrendre utalnak, amely Szophoklész drámáiban is a cselekvési stratégiákat meghatározó szemléletnek valósul meg. Igaz, nem mindenki követi ezt az értékrendet, de létezését, jogosultságát Odüsszeusz is elismeri:

„Tudom, fiú, nem vesz reá természeted,
Hogy így beszélj és álnok dolgokat tegyél,
De édes, ha kezvedbe hull a győzelem:
Ráérünk majd utóbb igaznak látszani”

(310. l.)

Viszont — mint már utaltunk rá — egy részben másfajta értékrend igazolja a pragmatikus Odüsszeuszt: a közösség értékrendje, melynek célja az, hogy — Philoktétész segítségével — befejezze a háborút és hazautazhasson (a hazaszeretet is alapvetően a közösségi értékrend eleme, amit Philoktétész is elfogad: neve annyit tesz, mint ’birtokának szerelmese’²³). Itt lép közbe a Philoktétész-jelenségnek sok interpretációban

²¹ H. D. F. Kitto: Greek Tragedy, Oxford UP, London, 1961³. 298-s köv.

²² Az egész kérdést összefoglalja Schmidt bevezetőjében (7–18. l.). Műve ezután tulajdonképpen a dráma strukturális elemzése éppen a cselekvési mozzanatok alapján, nagyon részletes szakaszokra bontás szerint. Ez az elemzés valószínűleg sok kérdésben tisztázó, megvilágító értékű, dolgozatunk terjedelmes, jellege és főleg alapkérdésfeltevése szempontjából ismertetésébe azonban nem bocsátkozhatunk.

²³ Kerényi: l. m., 1977. 208. l.

központi szerepűvé váló mozzanata: a közösségből való kitagadottság. Ez az oka annak, hogy a közösségi értékrend itt az általános etikai értékrenddel szembekerül: megbomlik a világszintek közötti harmónia, ami a mitologikus gondolkodásmód egyik alapját képezi. A közösség értékrendjét képviseli Odüsszeusz (és N’). Philoktétésznek csak az általános, transzcendens bizonyítottságú értékrend maradt (ne felejtsek el, hogy a görög mitológiában erősen jelen van a bosszúállás is!), Neoptolemosz kerül így középre. Ő hordozza tisztán az általános erkölcsi normarendszert, és elfogadja a közösségi értékeket is. Éppen Philoktétész kitesztettségéért miatt ütközik össze benne a két normarendszer. Odüsszeusz a közösségi értékekre hivatkozik (a háborús dicsőség, a görög nép üdvéért stb.) a meggyeréséért vívott küzdelemben, és Philoktétész fő érve is a közösségi normából származik, ti. Akilleusz (Neoptolemosz apja) hősi érdemeit emlegeti. Odüsszeusz azonban maga is utal az általános értékrend dimenzióira, a sorsra és a jóslatra, egy Philoktétészhez intézett felszólításában: „(...) Meg kell járnod útadat!” (352. l.). Ennek azért fontos a szerepe, mert — és itt ismét Bowra elemzésére utalhatunk — a jóslat mint az isteni világszint üzenete alapvető utasításokat tartalmaz a cselekvéseket illetően. Közvetlen drámatechnikai utalás erre — mint Bowra figyelte rá²⁴ — az, hogy amikor Neoptolemosz megtagadja azt, hogy „az isteni jóslatnak ellene cselekedjen” (és elvigye az íjat az alvó Philoktétésztől), hexameterekben — a jóslatok „nyelvén” — beszél:

„Alszik ugyan süketen. De tudom, ha csak íja a zsákmány,
S nélküle tér a hajónk Ilionba: hiába hajóztunk.
Néki ígért koszorút, vele jöjjünk, mondta az isten,
Csúf dolog az, ha kudarcba sikert hazudunk dicsekedve.”
(344. l.)

A drámában ily módon jelen van az isteni sorselrendelés, és ez nyilván még nagyobb hatásértékkel bírt az élő mitológia korában. Bowra gondolatmenetét folytatva megállapíthatjuk, hogy egyik szereplő sem fogadta el a transzcendens síkról érkező irányítást: Odüsszeusz cselekedni akar alkalmazni, amiben Neoptolemosz is részt vesz, kialakítva egy hamis értékrendet (ő végülis megbékül sorsával, a mitológia értékrendje szerint, de neki a legkevésbé kijelölt a feladata ebben a szituációban), Philoktétész pedig a közösségi értékrend elvesztése után evvel egybehangzónak érzi és tagadja az előírt sorsot. Számára így a másik értékrend is összedől:

„Mit mondjak? Míg tetteiket magasztalom,
Azt látom, hogy gonosztevők az istenek.”
(325. l.)

Amellett, hogy Philoktétész személye, sorsa felől mindkét értékrend hamisnak bizonyul, és — mint láttuk — megbomlik a világszintek közötti harmónia, meginog a mitológia világtérképének: a deus ex machina épp ezt állítja vissza, éppen a mítosz segítségével, azaz igazat adhatunk Schmidtnek, aki szerint a *Philoktétész* tulajdonképpen az isteni beavatkozás igazolása²⁵.

²⁴ Bowra: I. m., 281. l.

Az értékek viszonyából következtethetünk (persze más-más mértékben összetett) értékrendszerekre (mint ábrázolt tárgyiasságokra) és egy (vagy több) transzcendens eszmerendszerre, vagy világertelmezésre. Mivel a világertelmezések már mindig értékrendszer, vagy legalábbis értékelveket hordoznak magukban, ezek a mitológiában is megfigyelhetők. Az egészelvű rendszerek világfelfogása általában bináris oppozíciókon alapul, az egyes ember értékrendjében ezeknek méginkább döntő szerepe lehet. Ezt Cl. Lévi-Strauss a mítosz jelenségteremtő szabályainak egyikeként fogalmazta meg, „a két-pólusos szerkezet pedig talán velünk született univerzália”²⁶. Így az értékrendszerek alapján valóban következtethetünk egy világertelmezésre, és ez rámutathat arra a meg-
lepetésértékre²⁷, amely egy mai esztétikai elvárásból kiinduló kauzális gondolkodást akaszt meg, és amely egy mai művelődési horizontú befogadó érdeklődését a *Philoktétész* iránt igazolhatja.

A parabola és a posztmodern között: Heiner Müller Philoktétész

Ha műfaj történeti szerepét tekintjük, valószínűleg Heiner Müller 1964-ben befejezett *Philoktétész*e tekinthető a másik jelentős feldolgozásnak. Még Jauss *Iphigénia*-elemzése kapcsán említettük, hogy egy korban nagyon távol lévő mű „megszólaltatásához” nagy segítséggel lehetnek más — valamilyen okból az adott műhöz kapcsolódó — szövegek. Ez értelem szerűen igaz lehet egyazon mítoszi anyagot feldolgozó művek esetében is. Müller drámájának elemzése így megvilágíthatja a Szophoklész-dráma értelmezhetőségét is, azaz a dráma vizsgálata során óhatatlanul az ókori műalkotáshoz is szólnak a kérdéseink. Ha elfogadjuk minden irodalomhermeneutika egyik alapfeltételét, miszerint „a műalkotás soha nem érthető meg a hatásától leválasztva”²⁸, akkor ez az állításunk talán igazolást nyerhet. Ezeket a hatástörténetileg felfogott, a különböző interpretációk által meghatározott értelmezésszerkezet-változásokat nem tekinthetjük azonban egyszerű, időben lineáris folyamatoknak. Egyrészt maga az interpretáció is értelmeződik, tehát a hozzá való viszony (a bizalom, az értelmezés tágabb viszonylatai stb.) sem állandó, másrészt az a kor, amelynek szellemi helyzete alapvetően meghatározza az egyéni kérdezőhorizontot, szintén befolyásolja annak irányultságát. Interpretációnak tekinthetjük természetesen a szépirodalmi műalkotást, így Müller drámáját is. Egyrészt a mítosz értelmezés okán, másrészt a Szophoklész-drámához való viszonya révén. Az nehezen megválaszolható kérdés, hogy Müllert mi ösztönözte a dráma megírására. Miből indult ki: magából a mitológéból, avagy konkrétan Szophoklész drámája (ennek szerkezete, megoldásai, esetleg nyelvhasználata, azaz drámapoétikai megvalósulása) jelentette az (inter)textuális hagyomány azon elemét, amelynek világertelmezése motiválta a német szerző művét? A kérdés pozitívista módon sem igen dönthető el, viszont hatásesztétikai érvek mellett szólhatnak, hogy a befogadás során a Szophoklész-mű horizontja és Müller drámája között közvetlen kapcsolat (dialógus) áll fenn.

²⁵ Schmidt: I. m., 8. l.

²⁶ Szegedy-Maszák: I. m., 38. l.

²⁷ Ehhez vö. R. Barthes: A napihír struktúrája = Hankiss E. (szerk.): Strukturáliszmus I. Európa, Bp., (é.n.). 178–180. l.

²⁸ Jauss: I. m., 1984. 657. l.

Nyilván nem véletlen, hogy a Philoktétész-mítosz feldolgozásainak műfaji megoszlásában döntően a dráma uralkodik. Ennek bizonyítéka lehet, hogy maga a mitológéma kínálja a drámai értelmezéseket (értelmezhetősége, horizontstruktúrája, a történet megalkotottsága, így pl. a dialógusok jelentős szerepe révén), hiszen az adott mitológia által „uralt” korban, mint említettük, mindhárom nagy görög tragédiaszerző megírta a maga Philoktétész-drámáját, sőt tudjuk, hogy Szophoklész a történet „végkifejletéből” is drámát írt, *Philoktétész Trójában* címmel²⁹. Valószínűleg hatékonyabb — noha az előbbi következtetéssel egyező — érvet nyerünk azonban a mítosz interpretációtörténetéből. A mítosz első jelentős konkretizációja a Szophoklész-dráma, legalábbis a műnem történetének minden eddigi korszakában annak minősül. Ez a tény — recepció-történeti okból — befolyásolta a későbbi Philoktétész-koncretizációkat, ugyanis a mítosz értelmezése során nyilván Szophoklészhez fordulni tűnt „logikusnak”. Főleg akkor, ha figyelembe vesszük, hogy ez a dráma született a mitologikus gondolkodásmód szellemi „uralkodása” alatt.

Müller drámai mítoszértelmezése tehát nem egyszerűen a mitikus történetanyag és a XX. századi befogadási horizont párbeszéde, hanem tulajdonképpen olyan „polilógus”³⁰ jön létre az aktuális konkretizáció, a kanonizált interpretáció és a mítosz horizontja között, amely lehetővé teszi a kor nagy kérdéseinek megfogalmazását, felhasználva a mítoszi formának azt a sajátosságát, mely szerint egy egész-elvű, mindenre kiterjedő világertelmező gondolkodásmód fejeződik ki benne. A befogadó így eleve egy többtényezős „beszélgetésbe” kapcsolódik be, és ezen a „hálózaton” keresztül képes csak eljutni az eredeti „anyag” interpretációjához. Ez az interpretáció maga végzi el az aisztheszisz határesetétikai tényező (Jauss) munkájának azt a részét, amely mintegy jelenvalóvá teszi a régi szerző „hangját”³¹. Ez a „polilogikus” szerkezet így az először Bahtyin által kifejtett dialogicitást³² pontosíthatja megközelítésünkben: nemcsak az adott tárgy és a nyelvi megnyilatkozás közötti párbeszéd, illetve a befogadó „szubjektív látkörébe” behatoló megnyilatkozás határozza meg ezt a dialogikus értelmeződését, hanem a korábbi interpretációk nyelvvel is szembesül a mai olvasó, és ezt a kölcsönhatást pedig alapvetően határozza meg a hozzá jóval közelebb álló interpretáció horizontja.

Ezzel kétoldalú befolyásolás jön létre a két szöveg között. Az értelmezés során mindkét mű interpretációját alapvetően meghatározza a másakra vonatkozó esztétikai tapasztalat. A mítosza irányuló kérdéseket ezek a konkretizációk építik fel, az aktuális kérdések pedig leginkább ezen „aszimmetrikus beszélgetés” jelenkori résztvevőjének (így tehát a Müller-szövegnek) az értelmezésével alakulnak ki³³. A dialogicitás egyébként is alapvető eleme a mítoszoknak. Több felfogás szerint magának a mítosznak, mint egy világmagyarázati elv értelmezhető megnyilvánulásának a szerkezete is a kérdés-válasz logika jegyeit viseli magán (talán ezért is oly jellemző a drámai feldolgozások túlsúlya). Ez világmagyarázati-megismerési funkciójára utalhat. Ennek értelmében nyer

²⁹ Wilson: I. m., 5. l.

³⁰ Jauss: I. m., 1984. 534. l.

³¹ Uo., 385. l.

³² Vö. M. M. Bahtyin: A szó esztétikája, 14–17. l. és uő.: A szó a költészetben és a prózában, 188–198. l. = uő.: A szó esztétikája. Gondolat, Bp., 1976.

³³ Jauss: I. m., 1984. 385–386. l.

magyarázatot az is, hogy a „mítoszokon végzett munka” újra és újra megjelenik minden művészeti diszciplínában, sőt gyakran egyes tudományágak is alkalmaznak mítoszi fogalmakat, neveket. H. Blumenberg szerint a mitológémák nagy szereplői, cselekvéssorozatai éppen a halhatatlanság-motívum miatt maradtak fenn jóval a mitológikus világmagyarázatok kora után is³⁴. A mítosznak így hiába próbálnánk végső formáját meghatározni a konkretizációk „térbeli” összevetésével (ebből a szempontból is bírálja Blumenberg Lévi-Strauss strukturális mítoszfelfogását) hiszen „a mítosz mindig már recepcióba vált át”, és így marad meg élő formaként³⁵.

A mítoszártelmezések kérdésének megvilágításában segíthet A. Jolles definíciója, aki a mítoszt az egyszerű formák közé sorolja, s kialakulását szintén a kérdés-felelet szerkezetből magyarázza: „Ahol ily módon a világ kérdésből és feleletből megalkotja magát az ember számára — ott lép be az a forma, amelyet mítosznak szeretnénk nevezni”. Tehát a mítosz éppen a világ logocentrikus birtokbavételével³⁶, a túlvilági hatalmak megnevezésével tölti be funkcióját³⁷. Így válik a mítoszártelmezés minden korban világértelmezési lehetőséggé is. A történetforma (sok esetben, így a *Philoktétesz*nél is drámai cselekvéssorként) jelenti azt a megvalósulást, amely révén ez a világértelmezés felfoghatóvá válik, hiszen — hogy ismét Jollest idézzük — „a történés a mítosz nyelvi mozzanata”³⁸.

Müller olyan korban fordult — több művében is — a mítoszi történetanyaghoz, amely Magyarországon elég nehezen értelmezhető. A modernség nagy korszakainak „lefutásával” több poétikai törekvés nyert újra teret az ötvenes-hatvanas évek irodalmában. Ezeknek csak egy kis része jelenthetett „formai” újítást, többségük valamilyen módon a modernség nagy poétikai és eszmetörténeti alakulataihoz, vonásaihoz nyúlt vissza. Ma — a posztmodernség tapasztalatával — különösen izgalmas feladatot jelenthet ennek a kornak a „feltérképezése”, újragondolása. A drámákat tekintve világossá válik, hogy ebben az időszakban a parabolikus szerkezetű művek szerepe nőtt meg (ez más műnemekben is igen gyakori volt). Az abszurd drámák nagy részében is kimutatható ez a struktúra, és e művek korabeli recepciója is utalhat arra, hogy mennyire kizárólagos volt a szövegek által — nyilván a valóságreferenciák révén — nagyon erősen irányított befogadási helyzet (az abszurdértelmezéseknél pl. csak később került középpontba az ontológiai kérdésfeltevés). Müller műveit általában Brecht hatására vezetik vissza: korai műveinél egyértelműen a parabola dominál. Tehát az a befogadói kérdés válik döntővé, hogy „mit jelent a dráma cselekménye?”³⁹ A parabolikus szerkezet nagyon egységessé teszi a befogadó stratégiát, mintegy redukálja a feltehető kérdések számát. Az 50-es, 60-as évek irodalmi műalkotásainak jelentős része rendkívül szorosan, közvetlenül kötődik a valósághoz való viszonyulás problematikájához. Itt elsődlegesen említhető a világháború tapasztalata, az ezután kialakult politikai helyzet (ez Müller esetében kü-

³⁴ H. Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp, Frankfurt, 1979. 326. l.

³⁵ Uo., 299–303. l.

³⁶ A. Jolles: *Einfache Formen*. Niemeyer, Halle, 1956², 80. l.

³⁷ Ehhez vö. még Jauss: I. m., 1984. 386. l.

³⁸ Jolles: I. m., 94. l.

³⁹ M. Esslin: *Az abszurd dráma elmélete*. Színháztud. Int. és Népműv. Prop. Ir., Bp., 1967. 169. l.

lönösen fontos, hiszen ő azok közé tartozott, akik nem hagyták el az NDK-t) stb. A parabolikus és a hasonló struktúrájú, ekkor szintén népszerű utopikus műveknél nagyon fontos funkciót képvisel az ezekre való utalás. A parabolikus szerkezet ugyanis ily módon tesz kísérletet a befogadási horizontok egységesítésére, közelítésére is, ezáltal nyelvi magatartásként valósul meg benne az az újfajta közösségvállalás, ami például — más módon — Pilinszky lírájában is domináló elem, és ebben a korszakban nagyon sok műben kifejeződő igény (egészen a beatkorszakig). Ennek a közösségvállalásnak még egy fontos eljárása a mítoszértelmezés, hiszen ily módon a mű a lehető legszélesebb körben ismert kulturális hagyományra (itt mégegyszer említhetjük a párhuzamot Pilinszky lírájával a bibliai idézetek, allúziók okán). Az így kialakított parabolikus szerkezetű mítoszértelmezés a valóságra és a korra való utalás mellett éppen a mítoszok Blumenberg-féle örökérvényűsége révén egyszerre hoz létre egy olyan „univerzális diskurzust” (A. A. Teraoka) is, mely lehetővé teszi a Müller-dráma „megszólíthatóságát” más szellemi szituációkban is. A mítosz-konkretizáció erősíti a parabolikus szerkesztés absztrakt jellegét, hiszen — mint Blumenberg írja — a mítoszok alappéldái — ikonikus állandóságuk révén — mindig érvényesek és alkalmasak az emberi lét elemi mibenlétének kutatására⁴⁰. A mítosz érvényes stabilitásának lehetőségeire hívja fel a figyelmet az ugyancsak NDK-beli drámaíró Peter Hacks is⁴¹, hiszen az NDK-irodalomnak valóban a mítosz jelentette az egyetlen olyan közös művelődési hagyományt, amelyre vonatkoztatva meg lehetett szólalni (a német történelmi, művelődési örökséget és a Bibliát a kultúrpolitika és a cenzúra megpróbálta háttérbe szorítani). Így a görög-római mitikus anyagok felé fordulás általános volt⁴².

Ezek a jelenségek részben az abszurd drámákra is jellemzők, csakhogy azok nyelvfelfogása még nem „nyit” olyan mértékben a későbbi poétikai paradigma felé, mint a német szerző drámája, melynek parabolikusságánál jóval érdekesebb megoldása a nyelvkezelése.

A *Philoktétész* megkülönböztetett helyzetére utal, hogy a kor parabolikus műveinek társadalmi vonatkozásaihoz csak részben kapcsolódik. Míg az említett művekben a szociális-szinkron aspektusú szituációk értelmezésének tendenciája az erősebb, addig Müllernél alapvető szerepe történelemszemléletének van. Müller ma sem ismeri el a posztmodern-elméletek „posthistoire”-felfogását⁴³, és korábbi művei egyértelműen egy dialektikus történelemszemléletre utalnak⁴⁴, amelyben morál és hasznosság elve ütköznek össze. Voltaképpen mégis a történelmi fejlődés tagadására vallhat az, hogy mítikus anyagot választott a parabolikus drámához, hiszen ez önmagában is „örökérvényűséget” sugall és ugyanazoknak a szerepeknek, cselekvéssémáknak továbbélését sejteti. A történelmi helyzetek determinációját fenn is tartja a dráma, de ha megfigyeljük a Szophoklész-mű és Müller-dráma cselekményét, abból kiderülhet, hogy az antik „szereposztás” ma már nem vezethető végig. A cselekményen történt változtatás a parabolikus

⁴⁰ Blumenberg: I. m., 165. l.

⁴¹ P. Hacks: *Iphigenie = u.ö.: Die Massgaben der Kunst*. Claasen, Düsseldorf, 1977. 105. l.

⁴² W. Emmerich: *Antike Mythen auf dem Theater der DDR* = U. Profitlich (Hg.): *Dramatik der DDR*. Suhrkamp, Frankfurt, 1987.

⁴³ U. Wittstock: *Nachwort* = H. Müller: *Revolutionsstücke*. Reclam, Stuttgart, 1988. 119. l.

⁴⁴ G. Schulz: *Heiner Müller*. Metzler, Stuttgart, 1980. 82. l.

ábrázolást világitja meg: Neoptolemosz kénytelen megölni az Odüsszeuszra támadó Philoktétészt, s kénytelen belátni (mintegy a totalitárius hatalom mechanizmusa alapján), hogy ezután is a cselszövő oldalán kell maradnia:

„Lőj, annál hitelesebb a hazugság.
De tudd: ha a trójaiak megöltek
Engem is, hogy ne lehessen tanúd,
Mert egy tanú nem tanú, és szavad mit
Ér úgy ez ügyben: háromezren is
Tudnak, tőled s tőlem gyűlöletről
Mert elvettem az örökségedet, hát
Lőj, de magadra lősz (...)”

(Müller: Philoktétész = Uő: *Drámák*. Európa, Bp. 1978. 43. — A továbbiakban csak az oldalszámot jelöljük)

A drámában tehát megsérül a mítosz értékrendje: Odüsszeusz magyarázatai át-alakíthatják, érvényteleníthetik a jóslat igazságát⁴⁵, így az etikai norma helyreállítása sem történik meg. Nem ironia uralja ezt a parabolát, a hangsúlyozott távolságtartás a helyzetek formálásában a nyelvhasználat terén valósul meg. Mindhárom szereplő egy-egy kizárólagos logikát követő nyelven szólal meg, még a metaforák is ezt a logikai szerkezetet sugallják, és az általánosan elfogadott értékek is viszonylagossá válnak a háromféle beszédmódba ágyazva. Előzetesen meghatározott bázisokra épülő diskurzusok csapnak itt össze, amelyek önmaguk felépítésében a logikai kauzalitás elvét követik. Így voltaképpen a beszédcselekvések sikerén múlik a konfliktus(ok) kimenetele, és ez Odüsszeusz győzelmét hozza, akinek tiszta a pragmatikai viszonya (a valóságvonatkozás tekintetében) a beszédlogikájához, és ezzel a magabiztossággal képes a párbeszédre az ebben a drámában is kételyekre hajlamos másik két szereplővel. Csak két — talán nem is a legjellemzőbb — példát említsünk meg:

„Neoptolemosz:	Én segédnek jöttem és nem hazugnak.
Odüsszeusz:	Ez olyan bolt, ahol hazug segéd kell.
Neoptolemosz:	Az igazság meggyőz —!
Odüsszeusz:	Nem a miénk itt.
Neoptolemosz:	Fél lábával kettőnk ellen mit érhet?
Odüsszeusz:	Míg nála az íj, sajnós túl sokat.
Neoptolemosz:	Keresztezzük hát nyilakkal nyilát.
Odüsszeusz:	Halott vezért ki követ csatába?”

(9.)

„Philoktétész:	Philoktétészt.
Odüsszeusz:	Téged.
Philoktétész:	Én: ó? Ki vagy te?
Odüsszeusz:	Odüsszeusz: S tudod. Ne add a hülyét.
Philoktétész:	Odüsszeusz hazug volt. Ha te vagy az, s rám Philoktétészt mondasz, nem én vagyok.

⁴⁵ Vö. Tandori D.: Utószó = H. Müller: *Drámák*. Európa, Bp., 1978. 271. l.

Odüsszeusz: Lehet, hogy Odüsszeusz olyan hazug, hogy
Elhitei, ő Odüsszeusz, s ha így
Hazudik, s ő valójában nem ő,
Akkor már nem is hazug, így tehát ha
Philoktétészt mond rád, az vagy. De hagyjuk
Ezt a beszédet. Kelj föl és gyere.”

(30–31.)

Ha összehasonlítjuk ezt a dialógust egy, a Szophoklész-drámából vett párbeszéd-
del, nyilvánvaló a nyelvkezelések közötti különbség s így a drámák közötti hangsúly-
eltolódás is. Ez a nyelvhasználat, amely aspektusok felállítása nélkül viszonylagossá
teszi és szerepekre tördeli a dráma nyelvét (és valóságvonatkozásait is), már Müller
későbbi drámáinak posztmodern paradigmája felé mutat. Mai befogadói helyzetből ezért
tetszik lényegesebbnek a *Philoktétész* más parabolikus drámáknál, illetve önmaga pa-
rabolikus értelmezésénél. A parabolikus megoldást tekintve az emeli ki a drámát, hogy
— mint említettük — a konkrét történelmi szituáción túl egy „univerzális diskurzusba”
emeli a mítoszi helyzetet, de ez is leginkább a nyelvkezeléséből származik. Az eddig
uralkodó parabola-értelmezések mellett (G. Schultz is tulajdonképpen csak egyszerű
parabola-értelmezést nyújt Müller-monográfiájában⁴⁶) mindenképpen fontos lenne ebből
a szempontból tovább elemezni Müller korai műveit (Magyarországon még a parabola
szempontjából sem igen foglalkoztak Müllerrel, akinek drámatörténeti jelentősége ma
már egyre vitathatatlanabbnak látszik).

A *Philoktétész* parabolikus mítoszinterpretációjától vezet az út a hetvenes évek
egyik alapvető drámájáig, a *Hamletgépig*, amely szintén egy klasszikus műalkotás át-
értelmezése. És itt már a posztmodern dráma meghatározó sajátosságai figyelhetők meg:
a dialogikus szerkezet végleg felbomlik, a szereplők nem állandó és egységes személyek,
a párbeszéd, a drámai játék szövegek között valósul meg, a „mítoszi” szereposztás pedig
végleg megvalósíthatatlannak látszik.

A *Philoktétész*-mitológémanak az interpretációban való továbbélését, aktualitását
pedig az is bizonyítja, hogy századunk második felében — bár nem művészeti diszciplíná-
kban, fogalomjelölő szerepkörben — Magyarországon is megjelent, pl. Somlyó Gy.
poétikai tárgyú kötetében⁴⁷ (erősen a mítosz Gide-féle konkretizációjához kapcsolódva),
vagy Paneth G. pszichológiai tárgyú tanulmányában⁴⁸ (ahol az újabb társadalomfilozófiai
felismerések pszichológiai magyarázatában alkalmazza a *Philoktétész*-komplexum termi-
nust), valamint 1992-ben Budapesten Szophoklész drámájából színházi előadás is készült.

⁴⁶ Schultz: *Philoktet* = uő.: I. m.

⁴⁷ Somlyó: I. m.

⁴⁸ Paneth: I. m.

Judith. Egy mítosz, Giraudoux felfogásában

LUKOVSZKI JUDIT

„Sous la tutelle invisible d'un Ange
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil”
(Baudelaire)

Egy, a XX. század szellemiségét meghatározó tudományos tendenciák értékelő összefoglalását adó, orientálódást segítő tanulmányában, melynek már a címe — *Le renouveau de l'enchantement* — is sokat elárul a szerző szemléletéről, Gilbert Durand a következő kijelentést teszi: „La <vie> — c'est-à-dire la durée d'une société qui se reconnaît, s'individue en tant que telle — dépend de ces réajustements mythiques.”¹ Természetes tehát, hogy e század francia drámairodalmának számos jelensége terelheti figyelmünket a mítoszok problematikája felé. Más és más kérdésre keres választ Anouilh, Sartre, Gide, Cocteau vagy Giraudoux, amikor mitikus témát választ műve magjáulkeretéül, de a közös érdeklődés e mindnyájunk tudatában jelenlévő ismeretanyag iránt tagadhatatlan. Anélkül, hogy kimerítő listát próbálnánk adni azokról a szerzőkről, akik e forráshoz vagy problémakörhöz fordultak, megemlíjtük Artaud nevét, aki mint a téma nagy teoretikusa ismert, vagy a későbbi abszurd szerzőkét: Beckettét, Ionescoét, akik a még meg nem teremtett modern mítosz létrehozására tettek kísérletet. Giraudoux tehát egy folyamat, egy általánosan jelenlévő törekvés részese, mikor megírja az *Amphytrion* 38. változatát, vagy szintén a görög mitológiából merítve a *Trójában nem lesz háborút*. És ennek a dráma-láncolatnak egy közbülső eleme a mítoszok szempontjából az 1931-ben keletkezett *Judith* is.

Ebben a tanulmányban ezt a bibliai inspirációjú drámát vizsgáljuk meg.² „La question pour l'homme moderne, c'est de dominer la peur ou l'angoisse qui l'étreignent au contact de l'extérieur, d'autant plus que la société, prise dans son ensemble, se débat entre des postulations contradictoires: écartelée entre des cultures et des modes de sensibilité divergents, incertaine de sa morale et de son esthétique, incapable d'offrir aux individus un cadre harmonieux, elle ne se prête au déchiffrement ni par la dérision ni par le sublime”.³ — fogalmazza meg Abirached a modern dráma lényegét. Értékmérője lehet bármely műnek, hogy választ ad-e a fenti kérdésre, s ha igen, milyen természetű ez a válasz. Az a feltételezésünk, hogy a *Judith*-tal egyfajta választ kapunk; ennek a feltételezésnek az igazolásául végeztük el a következő elemzést.

Kiindulásképp célszerű a drámai erők időnként ellentmondásosnak tűnő szövegdékében az aktáns modellek segítségével megkísérelni az összefüggések meglátását. Mint a cím is mutatja, a mű a történetet egy olyan megvilágításban dolgozza fel, melynek

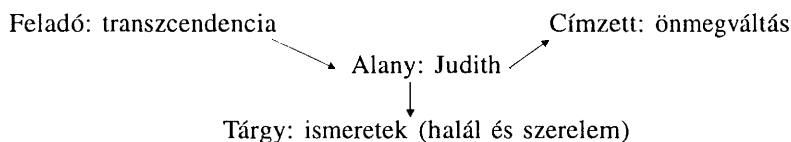
¹ Durant, Gilbert: *Le renouveau de l'enchantement*. — In: *Question de Mythes et Histoire*, 59. szám. Question de/Albin Michel, Paris, 1984. 102. l.

² Giraudoux, Jean: *Théâtre*, II. Grasset, Paris, 1958. A *Judith*-ból való idézetek oldalszáma e kiadásra vonatkozik.

³ Abirached, Robert: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Grasset, Paris, 1978. 141. l.

középpontjában Judith áll. Eredményre tehát az vezethet, ha felfedjük azokat a modelleket, melyekben az alanyi funkciót ez a szereplő tölti be. Az első, melyet nevezhetnénk individuális modellnek, az alany → tárgy tengelyen azt a törekvést jeleníti meg, melyről Monique Borie a modern színház és mítoszok összefüggéséről szóló könyvében így ír: „C’est la quête d’un sens, le besoin de pouvoir se situer dans un monde orienté et significatif qui explique cette <nostalgie d’une nouvelle mythologie> qu’il [Eliade] percevait dans les jeunes générations américaines. [...] Ils expriment leur soif de Réalité, d’Être, ils sont à la recherche de cette <validité ontologique> que ne peut leur offrir une société dominée par le culte de la seule Histoire.”⁴ Mutatis mutandis Giraudoux *Judith*-járól elmondható, hogy egy ilyen jellegű keresés alanya. Az első felvonás második jelenetében már tudjuk róla, hogy minden tapasztalat, ismeret megszerzése érdekes a számára. A fényűző élet, mint alapélmény biztosította számára azt a testi-lelki komfort-érzést, mely minden további kutatás kellemes kiindulópontja lehet. Sorsa nemcsak pénzzel látta el, mely lehetővé tette, hogy „A vingt ans elle a sa cour d’hommes de lettres et sa ferme modèle, son hôpital et ses collections.” (230. l.), hanem vonzó külsővel is. Helyzete tehát a mindennapok realitásának nézőpontjából megelégedéssel tölthető el. Miért vállal ez a látszólag „tökéletes” körülmények közé helyezett lény sok más, örömteli szerepe mellé ápolónői szerepet is? (Kórházakra, ápolónőkre szükség van: a bibliai történetből ismert, hogy Bethulia, Judith városa nehéz politikai körülmények között van, a háború minden erejét elemészti, katasztrófával fenyeget. Az azonban nem szükségszerű, hogy a város leggazdagabb, legszebb nője sebesülteket ápoljon. Nem szükségszerű a materiális élet szempontjából.) Judith ebben a szerepben egy mítoszi feldolgozást igénylő, kortól és helytől függetlenül létező alapvető emberi problémára, a halál abszurditására keresi a magyarázatot. Mégpedig a transzcendens szférákból jövő magyarázatot várja, amelynek a felfogására teljes meggyőződéssel alkalmasnak érzi magát. „Je me suis rapprochée plus près encore de mes blessés [...]. Deux sont morts dans mes bras, et je ne tenais que la mort [...]” (235. l.) A halál rokona, mint hagyományosan számos más helyen az irodalomban, a szerelem. A körülrajongott és érintetlen Judith számára e fogalom szinonímája a transzcendenciával való kapcsolatteremtésnek; nem jelent mást, mint az emberiség történelmével azonos, materiális folyamatból való kilépést, átlépést abba a közegbe, ahol az emberfölötti szava a döntő: a mítoszok világába. Összefoglalva tehát az első modellt: Judith (alanyi aktáns) egy — a történelemből ismert egyetlen isten nevére sem szűkíthető — transzcendens erő parancsára a halál és szerelem szemlélése révén ismertek (tárgyi aktáns) megszerzésére indul. A keresés címettje az önmegváltás. A modell individuális jellegét mutatja, hogy sem segítő, sem ellenlábás nem kap szerepet benne.

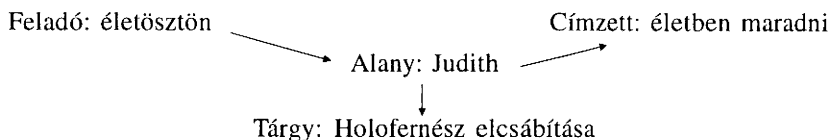
1. (individuális) modell:



⁴ Borie, Monique: *Mythe et théâtre aujourd’hui. Une quête impossible?* Nizet, Paris, 1981. 16. l.

Judith második modelljét nevezhetnénk társadalmi modellnek. Itt a feladó a legáltalánosabb szinten az életösztön. Bethulia (főpapjaival, lakóival) életben akar maradni. Az életösztön fogalma két drámai erőből áll össze egy aktánssá. Az egyik transzcendentális, és Jehova nevét kapja. A másik szociális: a közösség akarata az, hogy Judith elcsábítsa Holofernész-t. Abirached szavaival: a társadalom „bizonytalan erkölcsiségben”; kétes erkölcsiségű gesztus megtételére kényszeríti áldozatát a fizikai túlélés biztosítása céljából. Vagyis:

II. modell:



Ez a folyamat igen dinamikussá válik a bigott Joachim, mint segítő aktáns és a Judith-ot szerető Joseph és Holofernész, mint ellenlábasok működtetésével. A legmarkánsabb erő Holofernész nevét viseli. Ő a mindent átható, intézményesített transzcendencia ellenpólusa, s e két erő ellentétes mozgásának középpontjában áll Judith. Attól a pillanattól kezdve, hogy Judith kijelenti: „Je partirai [...]” (244. l.) érvényét veszteni látszik az első (individuális) modell, s a dráma Judith választásáról szól e két erő között. Mint Robichez írja: „Dans Judith, la présence pesante du divin est [...] lourdement ressentie, et c’est à grand-peine qu’Holopherne réussit à préserver <trente pieds carrés> d’où le grouillement du surnaturel est exclus.”⁵ E két erő ütközésének eredményét foglalja össze egy mondatban Judith: „Et entre son peuple et Holopherne, elle a choisi l’amour, c’est-à-dire Holopherne.” (303. l.) A nép szava, felszólítása nem lehet elég erős, hiszen ez egy, a morál szempontjából kétes értékű tényező. A vallásos indíttatás hitelessége pedig nem tartozik Giraudoux meggyőződései közé. „La foi religieuse paraît radicalement étrangère à Giraudoux.” — írja Robichez, idézett tanulmányában.⁶ A dráma kifejezéseit idézve azt mondhatjuk, hogy Judit útja a szimbólummá válás útja. Választása és a konfliktus abban áll, hogy mit szimbolizáljon az örökkévalóság számára alakja. „Que je sois [...] le symbole du meurtre et de la haine Dieu ne le voudra pas, puisque depuis mon enfance il m’a marquée pour être celui de l’amour.” (312. l.) S ez a szimbólumokban való gondolkodás ismét felidézi a mítikus témák választása mögött meghúzódó nosztalgiát egy új mítoszkincs megteremtésére. Általánosságban állapítja meg Giraudoux színházáról Robichez, de a *Judith*-tal kapcsolatban is igaz: „Il ne se situe pas dans le siècle où il est représenté, il se constitue dans l’univers [...]. La mythologie est son milieu naturel.”⁷

Nem igaz azonban az állítás, hogy az első modell minden érvényességét elvesztette. Az életösztön és halálvágy kettős determináltságában döntést hozó alany ugyanis az a Judith, akit az első modell jellemez. A második modell alanyi aktáns

⁵ Robichez, Jacques: *Le théâtre de Giraudoux*. S.E.D.E.S.–C.D.U., Paris, 1976. 240.l.

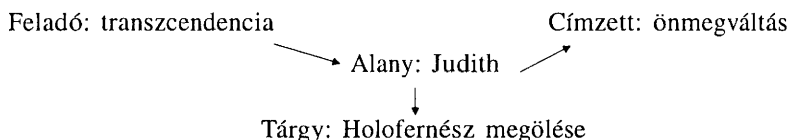
⁶ l. m. 237. l.

⁷ Uo. 237. l.

helyét tehát a teljes első modell segítségével leírt Judith tölti be. Az a Judith indul el a népe továbbélését biztosító drámai gesztus megtételére, akinek az önmegváltás marad továbbra is távlati célja. És itt a halál abszurdításának mítoszi alapkérdése érdekes megvilágításba kerül. Miután megélte Holofernészsel azt, amit ő „un grand moment du monde” (nem de ma/notre vie)-nak (243. l.) nevez, szembekerül a „tökéletes” elkerülhetetlen degradálódásának veszélyével. Itt ismét döntést kell hoznia, de ez a dilemma már egy újabb modellben kristályosodik ki, és úgy szól, hogy túl szabad-e élni egy ilyen tökéletes pillanatot. A dilemma persze nem Judith-ban fogalmazódik meg. Az ő számára egyértelmű a válasz, hogy nem. Viszont a transzcendencia szavát meghallani alig tudó tömegek, a túlélni akaró nép csak mint hőssétevő kegyetlenséget értelmezheti az ölés gesztusát. „Joachim: Que voulais je faire d'elle? Joseph: Une grande Juive, une héroïne: une femme hors de son destin [...]” (228. l.)

Judith, mint a harmadik modell alanya számára „[...] le meurtre comme suprême tendresse” (298. l.) válik elérendő tárggyá, s ha ezt az alany—>tárgy tengelyt visszahelyezzük az első modellbe, megkapjuk harmadik modellünk teljes képét.

III. modell



Tehát az a szerelem-halál, mely az első modellben, mint szemlélt tárgy volt jelen, itt megvalósul. A halálnak ez az idő alattomos, korrodáló hatásáról való megmenekítő, jótekonny funkciója nem sokkal később szinte egy teljes életmű témájává válik Anouilh esetében. A legletisztultabban *Antigoné*jában jelenik meg. Judith halálosztó gesztusa a dráma legpoetikusabb pillanata. Egyben megvalósítása annak, amiről Artaud egy évvel később Jean Paulhannak ír: „Il s’agit de rendre à la représentation théâtrale l’aspect d’un foyer dévorant, d’amener au moins une fois au cours d’un spectacle l’action, les situations, les images, à ce degré d’incandescence implacable, qui dans le domaine psychologique ou cosmique s’identifie avec la cruauté!”⁸ Azt is mondhatnánk, hogy a későbbi idők „kegyetlen színházának” korai felvillanása ez a mozzanat. S mint ismert, a dráma mítoszok irányából való megújításának kulcsszava a kegyetlenség, abban az értelemben, ahogyan azt Artaud a *Le théâtre et son double*-ban meghatározta. Ugyanez a fogalom jelenik meg Ghelderode-nál is, mikor a művészet lényegéről beszélgeti egyik szereplőjét.⁹

Az előbbieken leírt aktáns modellek ennek a mélységnek-magasságnak az elérését szolgálják, ezen a ponton válik a mítoszi minőség kitapinthatóvá. A kegyetlenség megkapja azokat a jelentésbeli árnyalatokat, melyeknek köszönhetően nemcsak Giraudoux művében, hanem a korszak számtalan megnyilvánulásában lényegi kategóriává válik.

⁸ Artaud, Antonin: Oeuvres complètes, V. Gallimard, Paris, 1964. lettre à J. P., le 16. sept. 1932. 161. l.

⁹ Ghelderode, Michel de: Théâtre, III.: L’école des bouffons: „Folial: [...] Le secret de notre art, de l’art, du grand art, de tout art qui veut durer? ... [...] C’est la Cru-au-té! [...]” Gallimard, Paris, 1953. 331. l.

Tonelli szavaival: „Le terme [...] devient un mot-clef qui sert à identifier non seulement la crise spirituelle du XXe siècle, mais aussi ses manifestations littéraires les plus originales.” S mint sok helyütt máshol is: „<Cruauté> évoque [...] de violence, de scatologie, mais aussi d’appréhension métaphysique ou même épistémologique du moi.”¹⁰ Holofernész meggyilkolása az a drámai csúcspont, melyre érvényes mindaz, amit Renée Zenon egy másik Giraudoux hősnő, Elektra kapcsán megállapít: „Son geste, qui se consume dans l’absolu, sans compromis, équivalait à un somptueux accomplissement de soi.”¹¹ Húzzuk alá, a *somptueux* jelzőt, mely rámutat arra, hogy itt a drámai folyamatnak egy olyan pontjához értünk, mely a közönséges fölé emel.

A dráma azonban átgördül ezen a tetőpontra, s visszahúzza a hétköznapi földszintjére, egy folytathatatlan tűző sorhoz újabb láncszem kapcsolódik. Giraudoux ugyanis aligha akarta, mint Renée Zenon látni véli: „déguiser sa pensée sous la forme symbolique propre au mythe”.¹² Vitatjuk Albouynak azt a megállapítását is, hogy a mítoszok korszerűsítése lenne Giraudoux célja: „[...] volonté de moderniser le mythe sans souci des anachronismes, de le traiter sans solennité, en le désacralisant.”¹³ A mítoszok nem igénylik a modernizálást, a modern idők emberének van szüksége mítoszokra, mégpedig eredeti ünnepélyes, szakrális mivoltukban. Hogy sem egyik, sem másik cél elérését nem szolgálja Giraudoux művészete, arra éppen e dráma folytatása a bizonyíték. A folytatás pedig nem más, mint egy rendhagyóan szerkesztett „színház a színházban” szekvencia (III. felvonás, 6., 7. jelenet.) E szerkesztési mód több évszázados tradíció alapján a szerző által különösen fontosnak ítélt üzenet közvetítését, az elkenődött valóság megláttatását szolgálja.

Ha az Anne Ubersfeld¹⁴ által leírt szemiotikus megközelítést alkalmazzuk ennek a két jelenetnek az értelmezésében, akkor a következőt kapjuk: „Színház a színházban” elsősorban azt jelenti, hogy ellentétben a drámák szimpla szerkesztésmódjával, itt bizonyos szereplők maguk is nézőkké válnak. A részeg őr (mint később kiderül jelmezbe bújt angyal) „produkciójáról” van szó, melyet nemcsak az előadás tényleges (vagy iktív) nézői figyelnek, mint produkciót, hanem az előadás főszereplője, Judith is. Ami különlegessé teszi ezt a komplexebb szerkezetet, az az, hogy materálisan más, a színpadon lévő szereplőknek is látniuk-hallaniuk kellene, hogy mi történik, de az ő érzékszerveikből hiányzik valami ehhez. Az az üzenet tehát, melynek formába öntésére a jelenet íródott, nem fogható fel bárki számára. A hivatalos vallás képviselői (Joachim és Paul) nem rendelkeznek azzal az adottsággal, mely a leleplezendő igazság megértéséhez nélkülözhetetlen. Judith viszont „[...] a(s) de sens plus perçants que je ne croyais.” (307. l.) — mondja az angyal, aki őerte lett bukott. A szabályos „színház a színházban” saját teret és időt kíván, melyen belül elhelyezkedhetnek a nézetek, és amelyen kívül (de természetesen mindig a fikció keretei által meghatározottan, tehát a játéktérben és játékidőben) foglalnak helyet a nézők. Maradéktalanul ezeknek a követelményeknek nem

¹⁰ Tonelli, Franco: *L'esthétique de la cruauté*. Nizet, Paris, 1972. 9. l.

¹¹ Zenon, Renée: *Le traitement des mythes dans le théâtre de Giraudoux*. University Press of America, 1981. 120. l.

¹² I. m. 5. l.

¹³ Albouy, Pierre: *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Armand Colin, Paris, 1969. 127. l.

¹⁴ Ubersfeld, Anne: *L'école du spectateur*. Editions Sociales, Paris, 1980.

felel meg a szóban forgó jelenet, mert az őr és Judith dialógusának nincs kijelölve speciális tér. Az idő megállításával, illetve egy „második idő” elindításával jön létre a „színház a színházban” szerkezet. Azok a szereplők, akik nem tartoznak a nézettek csoportjába, mozdulataik, mondataik félbeszakításával jelzik, hogy amit látunk, az nem az ő idejükben és terükben zajlik (Joachim és Paul.) Tőlük elveszi a szerző a néző szerepét. Nem hanyagolható el az a mozzanat, mely a szereplőknek e két, egymással szembeállítható kategóriáját létrehozza. A dráma „második ideje” akkor teremődik meg, mikor az őr (-angyal) feláll. A felemelkedés közismert és sokoldalúan leírt témája a szimbólumokkal, mítoszokkal foglalkozó tanulmányoknak. Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*¹⁵ című könyvében hosszan elemzi ezt az univerzálisan alkalmazott, s szerte a világon azonos jelentésben használt képet. Jelentéseiből itt kiemeljük a kiválás, önmegkülönböztetés szándékát. S minthogy itt egy angyalról van szó, aki — mert angyal — rendelkezik a felemelkedés leghatékonyabb eszközével (szárnyai kell legyenek), a szándék valóraválása biztosítva van. Eliade-ot idézve ezt olvashatjuk Durand könyvében: „Le haut est une catégorie inaccessible à l'homme comme tel, elle appartient de droit aux êtres surhumains.”¹⁶ Vagyis ezzel a felemelkedő mozdulattal a jelenet első pillanatában jelzést kapunk arra nézve, hogy emberi és emberfeletti kategóriák játékának leszünk tanúi. Joachim és Paul, akik számára transzcendencia és földi élet világos határokkal választhatók el egymástól, semmiképp sem lehetnek egy ilyen játék résztvevői. S ami még ennél is több, süketek és vakok lesznek abban a pillanatban, amikor mások ilyen játékba kezdenek. S ha van a XX. századi emberben komoly törekvés önmaga titkainak kifürkészésére, akkor e jelenet egyik leghangsúlyosabb, figyelmeztető üzenete éppen a süketség-vakság.

A dialógus, amely Judith és az angyal között zajlik, külön figyelmet érdemel abból a szempontból, hogy Judith-ot milyen megnevezések illetik. Feltűnő, s némileg ellentmond annak a logikának, amellyel két ember szót váltani szokott, hogy milyen gyakran hangzik el Judith mitológiai jelentéstöbblettel rendelkező neve. „A nous deux, Judith!” — mondja az angyal a jól ismert balzaci mondatot ismételve. (307. l.) Majd: „Dis-moi, Judith [...]” (308. l.); „Telle est Judith [...]” (309. l.); „Mais il éta it bien question que Judith se tuât!” (310. l.); „Ne nous as-tu donc pas sentis, Judit?” (311. l.); „[...] il n'existera plus ce soir de Judith encore douce!” (312. l.) Határozott tehát a mítoszok jelentőségét hangsúlyozó szándék ebben a jelenetben. Árnyalni lehetne azonban a Judith-mítoszi hős állítást, s erre a további megnevezések nyújtanak lehetőséget. Van egy csoportja a megnevezéseknek, mely a Judith-gyermek jelentést hordozza. Ennek a jelentésnek szoros a kapcsolata az előzővel. Jungot idézi Tonelli a következő megállapításában: „L'enfant archétype qui, pour Jung, est toujours présent dans le mythe est caractérisé [...] par l'évolution et l'abandon”¹⁷ — ami Judith-tal kapcsolatban is elmondható. Létrejön egy fölé-alárendeltségi viszony az angyal és Judith között; a jelenet első mondatától kezdve, már a megszólításból tudhatjuk, hogy az angyal parancsol, s a kis Judith végrehajt. Példák a szöveg idevágó elemeiből: „ma petite Judith”; „ma fille” (307. l.); „Judith, première en classe” (309. l.). Továbbra is Jungból

¹⁵ Bordas, Paris, 1969.

¹⁶ Idézet: I. m. 150. l.

¹⁷ Tonelli, Franco: I. m. 72. l.

merítve, Tonelli így ír: „C'est un paradoxe frappant dans tous les mythes de l'enfant que <l'enfant> soit d'une part abandonné à la merci du pouvoir de terribles ennemis et en constant danger d'extinction et que d'autre part, il possède des moyens bien plus puissants que ceux de l'humanité ordinaire.”¹⁸ Ezek a Jung-idézetek magyarázatot adnak a bibliai forrástól való nagymértékű eltérésre (az eredeti Judith özvegyasszony). A Judith-paradigma harmadik, az angyal szavaiból összeálló eleme: „l'ennemi de Dieu” (37. l.). Ezzel a megnevezéssel ellentmondásos helyzet áll elő ebben a jelenetben. Judith ugyanis, mint isten ellensége, *isten akaratából* megöli azt, akit az angyal szintén „ennemi de Dieu”-nek nevez (309. l.), azaz Holofernést. Logikai szempontból ez a folyamat mindenképp hamis, ezt a szót ki is mondja az angyal: „je lutte avec toi pour arracher de ton pharynx le mensonge de Dieu” (313. l.). Ez az a leleplező kijelentés, melynek hangsúlyossá tételére Giraudoux a „mise en abîme” technikához nyúlt. A hamis értékek világát éljük, s az egyetlen, amit tehetünk, hogy az örök visszatérés (itt Judith visszatérése a városba) tisztítótűzében egy meghatározatlanul távoli jövőben az igazhoz eljussunk.

Ebben a tisztulási folyamatban Giraudoux láthatóan nem választ isteni és emberi között. A mozgást azok a drámai erők tartják fenn, melyek e kettő keverékéből állnak össze: Judith, a transzcendenssel kapcsolatban álló földi nő, vagy az isteni természetű angyal, aki ezért a nőért válik kegyvesztetté. Ezt az ambivalenciát olvashatjuk ki abból a párszavas utalásból is, mely Judith további sorsára vonatkozik. Tudjuk, hogy visszamegy a városba, ahol villája lesz kerttel, egy tó partján. Város, ház, kert, tó, mind bármely szimbólum-szótárban megtalálható, s az a jelentés, ami révükön e drámába kerül nem más, mint az ember sorsára vonatkozó, egy lehetséges összefoglalás: transzcendens és földi kapcsolatáról folytatott meditáció révén közlebb jutni létezésünk értelméhez.

¹⁸ I. m. 72. l. A Jung idézet: C. G. Jung és C. Kerényi: *Essays on Science of Mythology*. Harper and Row, New York, 1963. 87, 89. l.

„A fiú — neme nem volt kétséges, bár ...”

VILCSEK BÉLA

Virginia Woolf *Orlando* című regénye ezekkel a talányos szavakkal kezdődik. De miért kell az egyértelműt bizonygatni, s miért kell magabiztosan állítani valamit, ha az a kimondás pillanatában már meg is kérdőjelezhető? Kérdések, amelyek a mű olvasása során és azt követően is vég nélkül sorakoztathatók. Ottlik Géza rendre hangoztatott vélekedése szerint regény nem azért születik, mert írója érti vagy megmagyarázni kívánná az életet. Éppen fordítva, az író nem érti a világot és azért kénytelen írni. Maga az írás, a „hallgatás szövetének” elkészítése a műalkotás lényege. Ennek megértése azonban alapos és sokad-szori olvasást követően történhet csupán. Amikor a felszíni eseménysor, a mese felvétele helyett eljutunk az írás valódi tárgyához, magához a műhöz.¹

Woolf regényének nemcsak megértése, hanem értelmezése és értékelése is rendkívül összetett feladat. Igényli a megszületés körülményeire, az írói szándék rekonstrukciójára vonatkozó és az értelmezést alapvetően meghatározó pozitívista és szellem-történeti ismereteket, illetve megközelítést. De ugyanígy és hangsúlyozottan megköveteli a strukturalista szövegközpontúságot, a formszervező elvek, a különböző előre- és visszautalások, motívumok bonyolult rendszerének vizsgálatát, ha tetszik: a szoros olvasatot. Végezetül pedig a hermeneutikus szövegelmélet körkörös vagy spirálszerű kér-dezz-felelet elve sem kerülhető meg vele kapcsolatban. Az elemzésnek pontosan hírt kell adnia elbeszélő és elbeszélés, elbeszélő és történet, elbeszélés és történet, valamint mű és befogadó, epikai tárgy és olvasó dinamikus, szüntelenül módosuló, aktív viszonyának változásairól. A regényszöveg alakulásának minden egyes fázisában meg kell találni azokat a kérdéseket, amelyekre az adott rész, — az írói szándék és a mű egész struktúrájának ismeretében —, mint válasz megszületett.²

Bizonyára ez a magyarázata annak, hogy irodalomtörténetünkben az *Orlando* elemzésére kevesen vállalkoztak. Többnyire egy-egy — bár önmagában nagyon lényeges — jegy kiemelése és egész műre vetítése történt meg.³ Így azonban a regény sem a woolfi pálya pálya egészében, sem a modern regény történetében nem foglalhatta el a jelentőségéhez méltó helyet.

¹ Vö. Ottlik Géza: Próza, ill. Regény és valóság (1960–79). — In: Próza. Magvető, Bp., 1980. 13–71, ill. 181–288. l.

² A különböző irodalomtudományi iskolák és elemzési módszerek fő jellemzőivel kapcsolatosan haszonnal forgatható néhány friss tanulmány(kötet): Kulcsár Szabó Ernő: A fordulat jellege — Pozitívizmus és szellem-történet — In: Literatura, 1990. l. 77–98. l.; Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban. Vál. és szerk. Bojtár Endre. Akadémia, Bp., 1988.; A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben. Szerk. Szili József. Akadémiai, Bp., 1992.; Bókay Antal: Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok. Szombat hely, 1992.

³ Szerb Antal az elbeszélés egysíkúságának megszüntetését, a linearitást, az időrend megtörését, Bergson, Proust, Joyce hatását és a büszkén vállalt nőies atmoszférateremtést értékeli a woolfi írásmódban. Az *Orlandót* pedig az angol regény és szellem-történet paródiájának tartja. (Magyar irodalomtörténet. Magvető, Bp., 1978. 481. l.; Gondolatok a könyvtárban. Magvető, Bp., 1981. 574–576. l.; A világirodalom története. Magvető, Bp., 1989. 817–818. l.)

Az itt következő áttekintés megpróbálkozik egyfajta komplex megközelítéssel. Arra törekszik, hogy a leíró és az elemző, a tudományos objektivitás és az impressziókra épülő szubjektivitás szempontjait együttesen érvényesítse. A vállalt feladat tehát nagy. Az eredmény könnyen részleges lehet. A kihívás elfogadása azonban — éppen a mű értékei és fontossága miatt — tovább nem halasztható.

„Ott imbolygunk az angol irodalom egyik nagy korszakának legszélén.”

Az *Orlando* — röviden és kategórikusan fogalmazva — a modern próza(írás) alapdilemmájáról szól. Azokat a súlyos tartalmi és formai kérdéseket veti fel és tesz kísérletet a megválaszolásukra, amelyekkel a ma már klasszikus vagy esztéta modernség korszakának, tehát a századforduló és különösen a 20. század első harmadának szinte valamennyi jelentős prózaírója szembetalálkozott, Henry Jamestől James Joyce-ig, Marcel Prousttól André Gide-ig. Magában hordozza a modern regény ezen korszakának lényeges elvi és gyakorlati, tudományos és művészi, prózapoétikai és technikai problémáit. Pontosan tükrözi azt a helyzetet, amikor világossá válik a regény hagyományos kereteinek és eszköztárának kimerülése, az új nemzedék számára való elégtelensége és a váltás-változás szükségességének követelése, egy másfajta szemléletnek megfelelő korszerű regényforma, narráció kialakításának igénye.⁴

Woolf szerint minden regény egy vasúti kupéban velünk szemközt ülő személlyel kezdődik. Akkor, amikor ennek a látókörünkbe kerülő személyiségnek különböző külső és belső tulajdonságait megpróbáljuk a regényíró számára kínáló, korlátozott számú eszköz segítségével megragadni és megjeleníteni. A klasszikus regény kidolgozta erre a maga jól bevált megoldásait. A modern regényírónak nem is ezekkel van gondja, hanem a kortársi eszköztárral. Ha ugyanis, mondja Woolf, egy képzeletbeli utazásra invitálnánk a századelő neves íróit — Arnold Bennettet, H. G. Wellset vagy John Galsworthyt —, azonnal kiderülne, hogy a velük szemközt ülő leghétköznapibb alakról sem tudnának semmi érvényeset mondani. Kitekintetnének az ablakon, elkalandoznának jövőbe és múltba, megragadnának a materiális felszínen, de a hús-vér ember pillanatnyi lélekállapotának, a tudatába érkező ezernyi, akár ellentétes érzéklet visszaadásával mindannyian adósak maradnának.

Németh László is a prousti hatást, a csak női írókra jellemző, szertelenül bátor szerkesztést hangsúlyozza. (V. Woolf: *Orlando*. — In: *Európai utas. Szépirodalmi és Európa, Bp., 1973. 480–482. 1.*); Babits Mihály irodalomtörténetében Woolf egyetlen mondattal, az *Orlando* — megnevezetlenül — egy félmondatnyi utalás erejéig szerepel. (Az európai irodalom története. Szépirodalmi, Bp., 1979. 470.) — Az újabb tanulmányok közül Zemplényi Ferenc a regény szürrealisztikus jellegét és elemeit emeli ki. (V. Woolf: *Orlando*. — In: *A korai szürrealista regény. Akadémiai, Bp., 1975. 120–132. 1.*) Osztovtovs Levente Önkívület és Rend megteremtett egységeként, megszenvedett harmónialátomásként jellemzi a művet. („...Heves szökellésekkel, élettől a halálig...” V. Woolf *Orlando*-ja. — In: *Közvetítés. Írások az angol és amerikai irodalomról. Magvető, Bp., 1979. 11–18. 1.*) Szász János pedig egy költői, érzelmi töltetű totalitás elérésére törő pazar és fölényes játéknak véli a művet. (A szelíd *Orlando*. — In: *A fennmaradás esélyei. Esszék. Gondolat, Bp., 1986. 300–306. 1.*)

⁴ Vö. Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity*. Duke University Press, Durham, 1987.; Ihab Hassan: *The Postmodern Turn*. Ohio State University Press, 1987.; Kulcsár Szabó Ernő: *Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern. Az irodalmi modernség és az „egész”-elvű gondolkodás válsága*. — In: *Kortárs, 1990/1, 129–142. 1.*

Woolf tizes és huszas években készített tanulmányainak, előadásainak éppen ezért visszatérő gondolata az, hogy valami alapvetően megváltozott a világban, az emberek életében és viszonyában. S ha ezt a változást az irodalom nem képes követni, akkor nem tölti be megfelelően a funkcióját. Ennek a ténynek a tudatosulását még konkrét dátumhoz is köti. Véleménye szerint 1910 decemberétől már edwardiánus és georgiánus irodalom, materiális és spirituális stílus kettősségéről beszélhetünk. Akik ezt felismerik, azok mindent elkövetnek annak érdekében, hogy megszabaduljanak úgymond az írói rabszolgaság kötelékeitől. Elvetik a hagyományos értelemben vett és ma már hamisnak ható cselekményt, jellemrajzot, tragédiát, s helyette az ún. telített pillanatnak, élet és személyiség bonyolultságának, többértelműségének, egy átlagos hétfői vagy keddi napnak a megragadására tesznek kísérletet.⁵ Woolf maga is ennek értelmében jelenteti meg 1921-ben, természetesen *Hétfő, kedd* címmel kilenc, rövidebb kísérleti írását, majd pedig nagyregényeit (a *Mrs. Dallowayt* 1925-ben és *A világítótoronyt* 1927-ben). A szándék mindnél ugyanaz, amit Joyce és Eliot sokak által felemlgetett illetlenségének és homályosságának, de a saját törekvésének védelmében is megfogalmaz. A modern ember számára, ha történetesen regényíró és sokáig egy levegőtlen szobába van bezárva, egyetlen lehetőség kínálkozik: fogni egy tárgyat, egy követ, s bezúzni vele az ablaküveget, hogy a fény és a friss levegő végre beáramoljék az áporodott, zárt közegbe.

Az *Orlando* ekkor és e felfogás jegyében születik. Az író nő Naplójának, 1928. március 18-i bejegyzésének tanúsága szerint bevallotta a rend felrúgásának szándékával, egyetlen viccnek, „igazi írói vakációnak”.⁶ Nem is érvényes rá semmi megszokott, illetve semmi sem a szokványos módon és értelemben érvényes rá. Woolf a regény klasszikus összetevőit egyenként és együttesen, alapjaiban robbantja szét, hogy ugyanakkor megkísérelje egy új, összetett műstruktúra létrehozását.

Bármit sugall is a cím, nincs itt körüljárható hős, hagyományos értelemben vett jellemfestés vagy alakábrázolás. A címszereplő antihős, akinek még „nembeli” önazonossága is kezdettől kérdéses. Nincs egységes, ok-okozati alapon nyugvó, lineáris eseménymenet sem. A regény egyes részei között a kapcsolatot közvetett, rejtett eszközök (utalások, tudati villanások, gesztusok, emlékképek) biztosítják. De nem uralkodik a regényben egyértelmű értékrend sem. Nincs olyan viszonyítási pont, amelyből az egyes események, cselekedetek vagy szereplők meg-, illetve elítélhetők volnának. A nagybetűs fogalmakról, eszményekről szinte felbukkanásukkal egyidőben bebizonyosodik követhetlenségük és használhatatlanságuk. Nem beszélhetünk egységes idő- és térkeretről sem. Az egyes fejezetek között évtizednyi, sőt évszázadnyi idő is elmúlhat. A regény játéktere pedig Londontól Konstantinápolyig, nemesi kastélytól az irodalmi szalonig vagy egy cigánykaraván útvonaláig terjed. S végül: mindezekhez nem illeszkedik egy-nemű közlés mód, illetve stílus sem. A képzeletbeli utazás egyes állomásainak leírását különböző elbeszélői pozíciókból, módon és modorban kapjuk a szenvedélyestől a prózaiig, az érzékenytől a puritánig, a túldíszítettől a jelképesig vagy a tudatfolyamatos modernig.

⁵ Vö. Virginia Woolf: A modern próza, ill. Mr. Bennett és Mrs. Brown. — In: A pille halála. Esszék. Európa, Bp., 1980. 480–519. l.

⁶ Virginia Woolf: A Writer's Diary. (Edited by Leonard Woolf.), 1953. 120. l.

Ugyanakkor, ha töredékes vagy módosított formában is, ennek a regénynek is valamiféleképpen jellemezhető a hőse, van története, megjelennek benne üdvözítőnek gondolt eszmények, megragadható azért idő- és térkerete, valamint elbeszélésmódja is. Csak minden egyes jellemzője, összetevője a klasszikus regénytől szándékosan eltérő módon van jelen, s ezért csak az azzal való összevetéssel, az attól való eltéréseiben írható le. De, s a klasszikus modernség poétikájának ez fontos és általános módszerbeli sajátossága: e tudatos különbözőségében még leírható. A század eleji regényíró számára ugyanis az alapvető cél nem változott meg, csak az eszközök, azok alkalmazása bizonyult elégtelennek, követhetetlenek. A külső világban megrendülni látszó egység, teljesség közepette továbbra is — legalább a műalkotás teremtett világán belül — meg kell őrizni, ill. teremteni a rendezettséget, a totalitást. Ehhez azonban radikálisan módosítani kell a művészi alkotásmódot, egyéni megoldások kikísérletezésére kell törekedni.

Prózapoétikai szempontból — mint azt a modern regény tipológiáját elkészítő Ziolkowski állítja — ez azt jelenti, hogy egy egészen más társadalmi, tudományos és művészi helyzetben kell tudni megteremteni totalitás és ábrázolás egységét. A századelő legjelentősebb regényformái ezt a dilemmát az ún. szelektív, kiválasztáson alapuló és a sokrétű totalitás, illetve az ún. esztétikai, a mítikus és a szimbolikus ábrázolás egységének kialakításával érik el. Ziolkowski szerint ezek sorában a woolfi alkotásmódot a szelektív totalitás és az esztétikai ábrázolás jellemzi.⁷ Ennek igazolása vagy cáfolata azonban valóban alapos elemzést követel.

* * *

„— *A vadlúd!* — kiáltotta. — *A vadlúd!*”

Egy *Orlando* című regény másként nem is kezdődhet, mint a főszereplő bemutatásával. Woolf is követi a regényindítások iratlan szabályait. Azonnal a harcias játékokkal foglalatatoskodó ifjú hőst lépteti színre. Leírja élettörténetét, egész családfáját, őseit. Végül az ablakba ülteti egy könyvvel a kezében, hogy jó megvilágításban számolhasson be annak külső tulajdonságairól. A fiú kezdetben ideális regényhősnek látszik. Lába, termete, válla, arca, füle, fogsora, testének minden íze alkalmas a feladat ellátására.

„Boldog anya, aki íly fiat szül, még boldogabb a krónikás, aki ilyen hős életét meséli el! Az anyának sosem kell szomorkodni, s a krónikásnak regényíró vagy költő segítségével esedezni. Hőstettéről újabb hőstetre, dicsőségről új dicsőségre, tisztességből új tisztességbe viszi lépte, nyomában írődeákjával, míg el nem érik, akár mily magasan is, vágyuk teljesülését is.”⁸

⁷ E felfogás szerint a szelektív totalitás és a mítikus cselekmény egységét Franz Kafka, a szelektív totalitás és a szimbolikus modell egységét Thomas Mann, a sokrétűségeen át megteremtett totalitás és a mítikus cselekmény egységét Joyce és Döblin, a sokrétűségeen át megteremtett totalitás és az esztétikai ábrázolás egységét Gide és Broch valósítja meg (Ziolkowski: *Strukturen des modernen Romans, Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge*. München, 1972).

⁸ Virginia Woolf: *Orlando*. Fordította: Szávai Nándor. Az utószó Gyergyai Albert munkája. Szépirodalmi, Bp., 1977. A regényből származó további idézetek is e kötetből valók.

Erre a kezdeti felhőtlen lelkendezésre válaszol majd elkeseredetten az elbeszélő, jó kétszáz oldallal később, látva Orlandónak a regény elképzelt menetét és csúcspontját tönkretevő cselekedetét:

„... mily bosszantó egy krónikás számára, hogy ez a tetőpont, amely felé az egész könyv törekedett, ez a peroráció, mellyel a könyvnek végződnie kéne, így foszlik szét véletlenül, egyetlen közönyös nevetésben ...”

Pedig intő jelek már kezdetben is vannak, s a regény folyamán is szép számmal felmerülnek. Most például a külső jellemzés váratlanul megakad, amikor a krónikás a homlok és a szem leírásához érkezik. Ahhoz ugyanis ama krónikási eszköztár nem elegendő, hiszen látványokról, zajokról, szenvedélyekről és indulatokról kellene számot adni, „költői áradozásba” kezdeni, „márpedig az ilyesmitől minden jó krónikás irtózik”. (Ugyancsak a képek idéződnek fel majd a következő fejezetben is /zaracénefej vagdosása, olvasás az ablakpárkányon/, s ott megerősítést is kap az olvasó, hogy a főhóst valóban már itt, a kezdet kezdetén „sokféle lelkiállapot” gyötörte és jellemezte egyszerre.)

Elbeszélés és leírás, történetmondás és líraiság, metonímikus és metaforikus, krónikási és költői narráció sokat emlegetett és elemzett kettősségéről és dilemmájáról van tehát szó. Annak a ténynek az azonnali felvetéséről, amit a 20. századi poétika azóta többszörösen igazolt. Vagyis, hogy a regényformát hagyományosan jellemző fabuláris-fiktív technikák fokozatosan a líraiság-metaforikusság irányába tolódtak el. Az ábrázolásmód a jakobsoni értelmű kombináció tengelyéről a szelekció, az érintkezéselvetéséről a hasonlóságelv felé fordult. Megnőtt a mű ún. poétikai funkciója, autotelikus jellege.⁹ Tehát, s az olvasó számára egyelőre ez a fontos, az *Orlando* című regény elbeszélése azonnal két ellentétes közlésmód lehetőségét villantja fel, egy alapvetően prózairói konfliktushelyzetet fogalmaz meg.

Nem véletlen, hogy a főszereplő ezt követően egy tintába mártott lúdtollal ragad és sürgősen írni kezd. Mint ahogy az is tudatos szerkesztésnek köszönhető, hogy a regény utolsó fejezetének elején, a külső és belső kalandsorozat lezajlását követően újra csak így, tollal, tintatartóval és papírral övezve látjuk majd viszont. Kettős regényírásról van tehát szó. Orlando írja a maga regényét, s mindeközben az elbeszélő meg a regényt író Orlandóét. A két mindkét esetben azonos: miről írni és hogyan írni.

A főszereplő is e problémával találja szembe magát. A természetről szeretne írni, ám a legelső zöld árnyalat visszaadása is elrontja rímét, megtöri írásának ütemét. Arra a felismerésre készíti, hogy élet és irodalom valahogy „természetes ellentétben” áll egymással. Mint ahogy a regénynek — mindkét regénynek — ez az alapvető problematikája. Ez a már tapasztalatokkal alátámasztott keserű következtetés tér majd vissza az utolsó fejezetben, a híres Hyde Park-i séta alkalmával is:

„Élet? Irodalom? Egyikből leszűrni a másikat? De mily rettenetesen nehéz ez!”

Mindezek után, ismét csak a klasszikus szabályoknak megfelelően, következhet a főhős belső jellemzése. Értésülhetünk sutaságáról, de főként magányosságáról. (Első

⁹ Vö. Roman Jakobson: Hang-Jel-Vers. Gondolat, Bp., 1969.; Thomka Beáta: Regényjelenségek, ill. Metaforikus folyamatok a regényben. In: Narráció és reflexió. Fórum, Újvidék, 1980. 9–18, ill. 35–48. 1.; Kulcsár Szabó Ernő: Metaforikusság és elbeszélés. — In: Műalkotás-szöveg-hatás. Magvető, Bp., 1987. 57–90. 1.; Cs. Gyimesi Éva: Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba. Pátria Könyvek, 1992.

és hosszú ideig egyetlen megszólalása: „Egyedül vagyok”.) Hogy végül az ekkori Orlando lelkivilágának hű tükröképeként mindez a magányos tölgy jelképében összegződjék. A tölgyében, amely egyfelől a mozgás, a hatalmas távlatok, a szenvedélyek, másfelől a biztonság, a mozdulatlanlanság, a nyugalom megtestesítője.

Az előkészítés ezzel végetér, be kell indítani az eseménymenetet. Trombitaszó harsan, érkezik a királynő. Minden mozgásba lendül. Igék ígéket követnek. Rövid, egy-két szavas mondatok követik egymást. Szegény Orlando azt sem tudja, hogyan mosakodjon, öltözzön és rohanjon egyszerre. („Elkészült. Kipirult. Izgatott volt. De rettentően elkésett.”) Apró, villanásnyi jelenetek váltják egymást, de mindig éles ellentétben egymással. Most például az örületes rohanás közepette Orlando elé két, önmagában is ellentétes kép kerül: egy kövér, kopaszodó, kopott alaké, aki ugyanakkor költő és verseket ír; majd egy beteges, sovány kézé, ami viszont a nagy királynő parancsoló keze.

„Valójában oly ellentétes dolgok öntötték el az agyát — az éj és a fénylő gyertyák, a nagy királynő és a kopott költő, a csendes mezők s a csörömpölő szolgahad —, hogy talán semmit sem látott; talán csak ezt az egy kezet.”

Ez a szaggatott, ellentétekből, hirtelen változásokból építkező vagy-vagyos stílus egyértelműen Orlando szenvedélyességét tükrözi. S még valamit: a kort. A királynő megjelenése természetesen Erzsébetre utalás. S valóban, azonnal következik — ismét a jól bevált szabályok szerint — a kor jellemzése. Kiderül, hogy minden, az időjárás, a mindennapi élet és a művészet is ugyanilyen végletes e korban. Mint ahogy, amikor a krónikás végre hozzákezdhet főhőse kalandjainak elmeséléséhez: alig győzi azt alsóbb- és felsőbbrendű társaságok, kocsmák és udvari szalonok, testi és lelki szerelem útvesztőiben követni. S miként a főhős jellemzése a magányos tölgy kettős jelképével zárult, úgy a koré a nagy fagy képével. A fagyéval, ami a falusiak számára kegyetlenséget, pusztulást, jéggé dermedést, a királyi udvar számára farsangi mulatságot és vidám korcsolyázást jelent.

A 16. században vagyunk. Egyértelmű a szándék: a kor megidézése mellett a shakespeare-i, a reneszánsz stílus szenvedélyességét, végleteességét is megidézi. Még egyértelműbbé válik ez akkor, amikor a költő is mesélni kezd. Amikor a főhős az első eszménnyel, a szerelem eszményével szembesül, s amelynek leírásához a krónikási eszközök ismét csak elégtelenek. Orlando gyönyör és mélabú, szenvedély és gyűlölet, élet- és halálvág között őrlődik, de legfőképpen féltékeny. Ennek költői megjelenítése pedig természetesen végletes, túlfokozott, szenvedéllyel teli képekkel történik. Egy hatalmas óriás tartja például kezében a szeretett, törékeny leányt, majd később a karneváli forgatagban a bábszínház egy fekete ember és egy fehér ruhás nő „durva és közönséges színjátékát” adja elő, s mindezt az Othello V. felvonásából vett idézet még illusztrálja is. Végül pedig egyetlen felhőszakadás, a Szent Pál-templom harangjának ütései és egy óriás árvíz, a hullámok vad áradata vet véget mindennek. Takarít el mindent és mindenkit, mint a shakespeare-i tragédiák befejezésekor, hogy egyetlen szomorú, kifosztott szereplő maradjon csak a színen — de az itt éppen a főszereplő.

A személyes kalandsorozat bemutatása mellett tehát egy történelmi és stílustörténeti utazásnak is részesei lehetünk. A regény végén Orlando számba is veszi ennek az útnak az állomásait. Áruházi bevásárlása során merül fel benne a régi, elhasználdott ágyterítő kicserélésének gondolata:

„Sok király és királynő aludt már abban az ágyban — Erzsébet; Jakab; Károly; György; Viktória; Edward; nem csoda, hogy kilyukadt a lepedője.”

Hat név, hat történelmi és irodalmi korszak, a regény hat fejezete. Erzsébet királynő uralkodásától VII. Edward uralkodásáig, vagyis pontosan 1910-ig! Most azonban még csak az elején járunk. Az első fejezet több évtizedet ölelt át, mégis megőrizte belső egységét. Nyáron kezdődött, majd őszi eseményekkel és téli faggal folytatódott, hogy az árvíz, az olvadás már a tavaszt jelezze. A szaracénefes játék délelőtt volt, majd egész nap történtek a kalandok, hogy a templom harangjának tizenkettedik kondulásával és a Themzén felcsillanó hajnal képével záruljon a fejezet. Visszajutottunk oda, ahonnan indultunk. Orlando egyedüllétről panaszkodott, majd viharos kapcsolatai voltak, sőt szerelmes lett; végül azonban csalódnia kellett, s most bánatosan néz a moszkvai követség tengerre kifutó hajója és szerelme után. Egyelőre sem a krónikás, sem a költő nem tudott megbirkózni feladatával, s Orlando sem haladt egy tapodtat sem előre tragikus költeményével. Viszont e műhelygondok lenyomataként elkészült az *Orlando* című regény első fejezete.

A második és harmadik fejezet már egy teljes évszázadot fog át. A történések elbeszélése azonban szükségszerűen ott és úgy kezdődik, mint a regény első lapjain. A krónikás ismét nehézségekkel küszködik, mert képtelen eredendő kötelességét teljesíteni, „vagyis hogy ne tekintsen se jobbra, se pedig balra, hanem csakis az igazság kitörölhetetlen nyomait kövesse; se árnyak ne rémítsenek, se virágok ne csalogassanak, csak előre, módszeresen és mindvégig előre, míg egyszer bele nem hullunk sírunkba, s fejfánkra nem írjuk a *finis* szót”.

A választott főszereplő ugyanis nem átható hétnapos „holmi tetszhalálba” menekülni nagy bánatában. Ezt követően is jobbára magányos, céltalan sétálásokkal, a halál, az enyészet, az elmúlás gondolatával tölti idejét. S ez cseppet sem krónikás tollára méltó téma. Át is veszi a szót a regényíró-költő, aki becsülettel lejegyzí Orlando „romantikus lelkének” képeit: foglalatosságát a családi kriptában koporsókkal, combsontokkal, koponyákkal, sírkamrával, az enyészet pompájával, az ötven cédrusfa fiókban őrzött klasszikus tragédiatémával és a megírt negyvenhét saját romantikus, történelmi drámával, elbeszéléssel és költeménnyel.

A regény azonban ezzel nem halad előre. A krónikásnak és a regényírónak segítségére van szüksége. Az elbeszélő hangsúlyosan, többszöri ismétléssel „szünetet” rendel el. Szándékosan megakasztja az egyébként is alig haladó cselekmény menetét. Eddig Orlandó különböző téblábolásairól, érzéseiről és gondolatairól a nem kevésbé bizonytalan krónikás és költő leírásából értesülhettünk. Felváltva igyekeztek több-kevesebb megbízhatósággal tudósítani az eseményekről. Most azonban a regény írójának, ha nem akarja, hogy műve végképp megrekedjen, drasztikus lépésre kell elszánnia magát.

Gérard Genette elbeszélői tipológiájából tudjuk, hogy történetet kétféleképpen lehet elmondani: vagy az események részeseként (a hős vagy a tanú előadásában), vagy a cselekményen kívülről, külső nézőpontból (az onnipotens elbeszélő vagy a szerző előadásában).¹⁰ Woolf a regénynek ezen a kritikus és hangsúlyos pontján az utóbbi megoldásnak is egy végtelen formájával él: a mű írásának jelen idejéből, a századelő

¹⁰ Gérard Genette: *Nouveau discours du récit*. Paris, 1983.

tudományos ismeretanyagának birtokában szól bele a történetbe („[...] ma sem tudjuk /1927-ben, november hó elsején/, vajon miért is megyünk fel vagy miért jövünk le a lépcsőn [...]”). Mentségre legyen mondva, hogy ezáltal megmenti a hagyományos esz-köztár alkalmazásával kifulladás történetet.

Három szünetet iktat be, s mindben a modern tudomány és művészet egy-egy fontos felismerését hívja segítségül. Az elsőben az emlékezet szerepének elemzésével sikerül a korábbi eszményt, a szerelmet új, nagybetűs fogalmakra váltani (Becsvágy, Költészet, Hírnév). A másodikban az idő viszonylagosságának felvetése hozzájárul a stílus átminősítéséhez. Míg végül a harmadikban az én, a személyiség azonosságának kérdése az átváltozás magyarázatául szolgál. Csak így válik lehetővé, hogy a krónikás beszámoljon a Greenevel, a félművelt, pózoló kritikussal történő találkozóról, az új eszményben való keserű csalódásról. S így lehetséges, hogy Orlando életében a világ minden bonyolultsága végletekig leegyszerűsödjön, szemléletében és stílusában bekö-zöntsön a „próza korszaka”.

Hamarosan kiderül azonban, hogy ez sem jelent végső megoldást. A leltárok készítése és akkurátus felsorolása, a kerti virágok, egymillió vakondtúrás számlálása vagy az ennek megfelelő, végletekig lecsupaszított, puritán stílus („Az ég kék — mondta —, a fű zöld”) sem vezet semmire. A ház így lakhatatlanná válik, a regény pedig a szüntelen kihúzásoktól lassan elfogy. S amikor a nyúlkepű román nagyhercegnő képében újra a bujaság veszedelme fenyeget, Orlando úgy érzi, menekülnie kell.

A konstantinápolyi események leírásánál azután a könyv narrációjában újabb éles váltás következik be, s ezáltal a modern regényírásnak is egy újabb dilemmája merülhet fel: az elbeszélhetőségbe vetett hit megrendülésének, az elbeszélő megbízhatatlanságának kérdése.¹¹ A „megbízhatatlan elbeszélő” különböző áldokumentumok, kortársi vélekedések, beszámolók után kutatók, hogy a történeteket rekonstruálni tudja. A divatos regényes útinaplók, személyes életrajzok megidézésével azonban mindenről értesülhetünk — John Fenner Briggé fáramászási képességeiről, Penelope Hartopp elbűvölő személyiségéről —, de a tényeket nem ismerhetjük meg. Orlando úgy merül hétnapos álomkórba, hogy a valós történetekről mit sem tudhatunk, legfeljebb szóbeszédre hagyatkozhatunk.

Így következik be pátoszos pompával, a Szerénység, a Tisztaság és a Szüzesség asszisztálása mellett az egyetlen bizonyosság kimondása: az átváltozás megállapítása. Újra trombiták harsannak, mint a cselekmény indulásakor, és valóban visszaérkeztünk oda, ahonnan indultunk. A regény első és magabiztos, egy gondolatjel teremtette hangsúlyos megállapítása is — ugyanolyan hangsúlyosan — megkérdőjeleződik: a főszereplőről „meg kell vallanunk — hogy nő volt!”

Szegény nő-Orlando hiába csatlakozna a cigánykaravánhoz, az a közeg nem fogadja be őt, és ő is idegennek érzi azt a világot. A nagykövetségre nem mehet vissza, a cigányok között nem maradhat. Ahogy az első fejezet végén, a nullponton az árvíz mindent elmosott, itt hó borítja be a tájat, s csupán Orlando keserves zokogását hallani.

¹¹ Néhány példa az e kérdéskörrel foglalkozó kiterjedt szakirodalomból: Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1963.; Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*. München, 1976; Borisz Uspenszkij: *A kompozíció poétikája. A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája*. Európa. Bp., 1984.; Maár Judit: *Bevezetés a drámai és elbeszélő szövegek szemantikai vizsgálatához*. — In: *Literatura*, 1989/3–4, 362–379. l.

Használjuk ki ezt az újabb szünetet, s pontosítsuk korábbi megállapításunkat. A regénynek pontosan a közepénél tartunk, s egyre világosabban láthatjuk annak belső szerveződését, a látszólagos ötletszerűség, a meghökkentő fordulatok mögött meghúzódó rendkívül tudatos alkotói szándékot és munkát. A *Tölgyfa* című művén dolgozó Orlandóról szóló regény, — most már összegezhethetjük —, öt szinten szerveződik, és ezzel szoros összefüggésben ötféle prózaírói módszert, műfajsémát, technikát használ fel.¹²

Az első ezek közül Orlando személyes életének, külső kalandorozatának elbeszélése. Miközben a főhős személyisége alig változik, a legkülönlegesebb kalandokba keveredik az Erzsébet-, a Jakab- és a Károly-korban. Az író mintha a pikareszk regények legjobb hagyományait kívánná követni, a címszereplőt minél érdekesebb és változatosabb helyzetekbe hozza. A hangsúly nem is az alakon, hanem az általa elkövetett „hőstetteken” van.

A második a különböző történelmi korszakok megidézése és részletes jellemzése. Orlando életeseményei Anglia történetének más-más korszakában játszódnak, s így válik lehetővé az Erzsébet-kor szenvedélyességének, végletességének és vadságának, illetve a Stuart-kor egyszerűsége, puritánságra törekvésének minél teljesebb ábrázolása. Az író láthatóan a nagyrealista vagy történelmi regények extenzivitásának, „tárgyi totalitásának” megteremtésén fáradozik.

Mindkét szint, a regény első lapjától a krónikás törekvéseként jelenik meg. Ő az, aki a klasszikus szabályok szerinti történet megírására készül, ehhez választ főhőst, helyszínt; ő az, aki lépten-nyomon akadályokba ütközik, eszközeinek elégtelenségére kell rádöbbennie.

A regény harmadik rétege, illetve műfajsémája Orlando személyiségének belső kalandorozata és annak megjelenítése. A különböző eszmények megfogalmazódása, követésük kísérlete és a gyors csalódást követő leszámolás. Tehát egyértelműen a nevelődési, fejlődés- és a tézisregények mintájának felhasználása. Ráadásul mindennek leírása különböző stílusok modorában történik. Az író a stílusutáncot, a pastiche műfajának kipróbálására törekszik. (Woolf maga írja könyvéhez fűzött előszavában: „Sok barát segített nekem e könyv megírásában, többségük már halott és oly híres-neves, hogy említeni is csak félve merem őket; de hát ki olvashat vagy írhat anélkül, hogy ne lenne Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay, Emily Brontë, De Quincey és Walter Pater adása [...]”)¹³

Ez utóbbi két réteg, ugyancsak kezdettől fogva, a költő (regényíró) törekvéseként jelenik meg, hiszen „a krónikás érdeklődési köre meglehetősen korlátolt”.

¹² A különböző prózai műfajokkal és narrációs eljárásokkal kapcsolatosan lásd: Szegedy-Maszák Mihály: Az elbeszélő szövegek rétegei. — In: „A regény, amint írja önmagát”. Elbeszélő művek vizsgálata. Tankönyvkiadó, Bp., 1980. 5–33. l.; Poszler György: Az elbeszélés metamorfózisa. Szempontok az epikai mű elemzésének kérdéséhez. — In: Kétségektől a lehetőségekig. Irodalomelméleti kísérletek. Gondolat, Bp., 1983. 326–359. l.; Thomka Beáta: Narratív poétikai vázlat. — In: A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja. Forum, Újvidék, 1986. 11–37. l.

¹³ Idézi Bécsy Ágnes: Virginia Woolf világa. Európa, Bp., 1980. 181. l.

S végezetül a regény utolsó és legfontosabb szintje e négy réteg rögzítésének, rögzíthetőségének kérdését veti fel. A krónikási és a költői feladat egyeztetésének problémáját. Konkrétan azt, hogy hogyan lehetséges a hagyományos történetelvű, ok-okozati alapon, körülhatárolt idő- és térviszonyokon nyugvó, metonímikus elbeszélésmódot összeegyeztetni a modern próza metaforikus, nem fikciós, atemporális, akauzális, jel-szerűen építkező közlésmódjával. S végső kérdésként: a klasszikus és újabb megoldások felhasználásával a regény (művészet) alkalmassá tehető-e a világ összetettségének ki-fejezésére. Élet és Irodalom viszonyának kettőssége vajon összhangba hozható-e még? Ez pedig szükségszerűen az esszéregény, a reflexiós regény megoldásainak műbe épü-lését követeli meg. A könyv így lesz fokozatosan a regényírás regénye, regény a re-gényről.

„Jó reggelt, James”

A regény tehát kényszerűen újrakezdődik. Jelzik ezt az első fejezet különböző motívumainak (Szása emléke, a kopott költő képe stb.) felbukkanásai. Az átváltozásra azért volt szükség, mert innentől kezdve egyre inkább a személyiség, a tudat kérdése kerül előtérbe. Nem véletlen, hogy noha a korábbi fejezetekben — minden nehézség ellenére — a krónikási beszámoló volt az uralkodó, mostantól a költő-regényíró szerepe válik hangsúlyossá.

Orlandoval egy hajóutazáson találkozunk, ahol fokozatosan döbben rá nemének megváltozására. Külső és belső jelzések (a szoknyaviselet, a hosszadalmas szépítkezés, a kapitány udvarlása, az elővillanó boka hatására vízbe zuhanó matróz) nőiségének átélésére készítetik. Ennek megfelelően módosul az eszmény is. Míg az első fejezetben a szerelem vezérelte, a most maga elé tűzött cél: a szerető. Az azonban az immáron román nagyherceg képében visszatérő udvarlóként jelenik meg. Az unalmas párbeszéd-ek, a mentőötletként kitalált, kockacukorral játszott légyverseny eredménye pedig vég-képp kiábrándító. Orlando csal, majd varangyot csempész a szerető inge alá, hogy elérje annak haragos távozását. Az eszmény tehát kiegészítésre szorul: „Életet és szeretőt”.

S itt újabb „szünet következik, mert úgymond az olvasó figyelmét részletesebben fel kell hívni néhány korábbi megjegyzés fontosságára. Ráadásul már nem is egyszerűen arról van szó, hogy a szerző, illetve képviselője beleszólna az eseménymenetbe. Már egyenesen irányítani próbálja az olvasót, tehát a befogadást. Arra ösztönöz, hogy la-pozzunk vissza a 100. oldalra, vessük egybe a férfi és a női Orlando képét, mert csak ennek segítségével érthetjük meg a nemek viszonylagosságát, a személyiség összetett-ségét. Egyértelmű az alkotói szándék: világossá tenni, hogy nem egy új alakkal talál-kozhatunk, ugyanannak a személyiségnek egy másik oldala jelenik meg előttünk. Az első három fejezetben a férfi-Orlando szemszögéből követhettük az eseményeket, s most a nő-Orlando személyén keresztül láthatjuk a kort és annak megjelenítését.

A 18. században járunk s a kor jellemzésénél azonnal felmerülnek a jól ismert írói gondok:

„Ahhoz, hogy hű képét adja a londoni társaságnak, ebben vagy bármily más időben, a krónikás vagy történész minden eszköze csődöt mond. Csak akik kevésbé vá-gyódnak az igazságra, és semmit sem tisztelnek — vagyis a költők és regényírók

—, csakis ők vállalkozhatnak e feladatra, mert hiszen e területen nincs is semmilyen igazság. De más sincsen. Köd s délibáb minden.”

Anna királynő korában a társasági élet határoz meg mindent. Orlando is átadja magát tehát e különös élvezetnek, s természetesen hamarosan csalódnia kell. Köd és délibáb, idézésre sem méltó, azonnal elfelejthető üres fecsegés a jellemző. Vagyis az, ami egyetlen szóban összefoglalható, s ez a szó: az illúzió. Nem csoda, hogy kitüntetett gyakorisággal rá is telepszik a szövegre:

„Míndez csupáncsak illúzió (s ezt nem megszólásképp mondjuk, mert hiszen az illúzió a leghasznosabb és legértékesebb kincs, és aki ezt tudja adni, a világ nagy jötevői közé tartozik), de mivel az illúziók, tudjuk jól, mindig összetörnek, ha a valóságba ütköznek, ahol az illúzió uralkodik, nem lehet valódi boldogság, valódi szellem, valódi mélység.”

S ennek megjelenítése ismét jellegzetes stílusirányzatok megidézésével történik. Orlando már a hajóról három különös alak, Addison, Dryden és Pope képét pillantja meg. Kastélyában a faliszőnyegen lovagló vadászokat, menekülő Daphnét, delfineket, nimfákat láthat. A kezébe kerülő bársonyba kötött királynői imakönyvben a hajszálaknak, a süteménymorzsnak, a dohánytörmeléknek, a vérfoltnak, tehát a „különböző kis dolgoknak ... oly emberi együttesében” gyönyörködik.

A szalonokban pedig Pope, Addison és Swift urakkal találkozhat; s illusztrációképpen az olvasó is bőséges idézeteket kap a kor e neves szerzőinek munkáiból. Hogy végül főszereplő, elbeszélő és az olvasó szinte egyszerre kiáltson fel: „De szűnjetek, szűnjetek már szavak pörölycsapásai, hiszen agyonverték minket s egyben önmagatokat is!” A kiábrándulást az eszményből még erősíti is a Pope-pal való kocsikázás. A nagy írónak még látványa is csak akkor elviselhető, amikor a gyér megvilágítás homályba borítja alakját.

Orlando bosszút áll választott eszményein, az életen (Pope teájába jó magasról kockacukrot loccsant) és a szeretőn (férfi ruhába öltözik, s a Pope nevét mégcsak nem is ismerő prostituálttal jóízűt beszélget). Fehér köd lepi el a várost, az óra tizenkettőt üt. Az illúzió szertefoszlik. „A 18. század végetért, a 19. század megkezdődött.”

Az ötödik fejezetben újra minden megváltozik, s természetesen a jellemzés is egészen másként történik. Jelképek, szimbólumok szervezik a szöveget. Ilyen jelkép például a pára és a repkény, ami rátelepszik a házakra, hatása áthatja az emberek gondolkodását és életvitelét, burjánzóvá teszi stílusát:

„[...] a mondatok túláradtak, a jelzők megszorodtak, a lírai költemények eposzokká növekedtek, jelentéktelen apróságok, amelyek azelőtt legfeljebb egy hátsót töltöttek meg, most tíz- vagy húszkötetes enciklopédiákká dagadtak.”

A nők krinolint öltenek, hogy állandó terhességüket leplezzék. Orlando meg hiába fog tollat, a szavak ellenállnak; tinta fröccsen és szétárad a papírlapon. A korszellem követelménye a házasság, a társválasztás eszményének követése. Jelképe a jegygyűrű, s ennek felismerése is burjánzó gazdagsággal keríti hatalmába a főszereplőt.

„– Hirtelen megdöbbsentette a világ bonyolultsága. E pillanatban úgy érezte, mintha az egész világot egyetlen aranygyűrű övezné. Vacsorázni ment. Csupa jegygyűrűt

látott. Templomba ment. Mindenütt jeggyűrűk. Kikocsizott. Aranyból vagy rézből, de jeggyűrűk, vékony s vastag, síma, egyszerű jeggyűrűk csillogtak tompán minden kézen. Gyűrűk, csak gyűrűk [...]

Orlando most először hadakozna a korszellemmel; eddig mindig azonnal és lelkesen követte annak előírásait. A küzdelem megjelenítéseként varjak, vadmadarak tollai szolgálnak, hogy mint minden kivételes esetben: a főhős ismét megbotoljék és mély álomba merüljön. A „tetszhalál” nagy változást is jelent, a kétféle én ünnepélyes találkozására teremt alkalmat. A személyiség mostantól nem kérdés, a szerelmesek számára nem a másik neve fontos. A hétköznapi történések, a perek sorsa egyszerűen zárójelbe kerülhet, „mert jelentéktelen semmiség volt Orlandó tulajdonképpeni életében”.

Harang zúg, mennydörgés hallatszik. E különleges pillanatban nemcsak a személyiség, de a jelképek is egyesülhetnek. A jeggyűrű felhúzása az eljegyzést és a házasságot jelenti. A szavak vad sólymökként felfelé törnek, ám addig keringenek egyre gyorsabban, „míg csak össze nem roppantak s darabokban a földre nem hulltak”. A felismerés érlelődik, szavakkal való rögzítése azonban még hátravan.

Ez az utolsó fejezet dilemmája. Orlando ismét ott ül íróasztala előtt. Papírlap fölé görnyed, a tintatartóba mártja a tollát, gondolkodik és ír. („A szavak kissé lassan jöttek, de végül mégiscsak megjöttek. Ó, lesz-e vajon értelmük?”)

Csak a krónikás bosszankodik egyre inkább. Egyetlen feladata, hogy közölje a főszereplő házasságának tényét. Egyébként pusztá révedezésről, tündésről számolhat csak be. Hiába könyörög valami értékelhető, beszámolásra érdemes mozdulatért (legalább egy darázs elpusztítása, egy picinyke vér vagy aprócska szerelem), a hős, úgy tűnik, végképp cserbenhagyja.

„Csak sajnálhatjuk (mert türelmünk már végét járja), hogy a hősök nincsenek több tekintettel krónikáisaikra! Mert hisz van-e bosszantóbb dolog, mint azt látni, hogy egy hősünk, akire máris annyi időt s fáradságot pazaroltunk, kicsúszik a kezünkből, s egészen elengedi magát [...]”

A krónikás nem tehet mást, mint kínjában a hónapokat kezdi sorolni, majd — mint Orlando a regény kezdetén — kitekint az ablakon. Az emberektől, a madaraktól és a bokroktól tudakolja az élet értelmét. De válasz — ez már a zöld szín visszaadásának nehézségekor kiderült — így nem adható. Az életre, a természetre való egyszerű rákérdezés, annak pusztá leképezése nem elegendő. Még szerencse, hogy ekkor a főhős megmozdul. A woolfi teóriának megfelelően természetesen vonatra pattan, Londonba utazik s szembesül a század eleji Élettel és Irodalommal. A Nick Greenevel való újabb találkozás azonban minden illúzióját szertefosztatja. A kritikus semmit nem változott, legfeljebb a „Glaurt” számára most nem a görögök, hanem az Erzsébet-kor jelenti. Viszont, s ez tragikus felismerés a főszereplőnek, most már tetszik neki az elkészült mű, mert „nyoma sincs benne a modern szellemnek — ezt jólesően állapíthatja meg”. Felajánlja segítségét a kiadásban, terjesztésben, irodalmi díjak szervezésében. Évszázadok múltak el, stílusok követték egymást, s mire a *Tölgyfa* című nagy mű elkészült, idejémmúlttá vált. Orlando szemlélete és stílusa fölött eljárt az idő. Táviratozni kell hát a szerelmes társnak („élet, irodalom, Greene utálatos”). A bonyolult lelkiállapotot csak kettejük számára érthető „madárnyelven” lehet kifejezni („Rattigan Glumphoboo”).

Orlando a Hyde Parkban leheveredve érti meg Élet és Irodalom alapvetően megváltozott kettősségét, egymásból való levezethetőségének rettenetes nehézségét. Mint Woolf korábbi kísérleti írásában, a *Kew Garden*ben, itt is egy parknak a tudatot érő, millió hatásból összeálló forgataga szolgál a létezés intenzív átélésének keretéül. S ennek eredményeképpen születhet meg a végső felismerés („Csoda! Rajongás! Önkívület!”), a dolgok, az élet értelmének végső átértékelése:

„[...] nem a John Donne műveinek szentelt Nick Greene-féle cikkek fontosak, sem a nyolcórás munkaidőről szóló törvényjavaslat, sem az ipari egyezmények, sem a szövetségi szerződések; inkább a hirtelen, a haszontalan, a vad dolgok fontosak; aminek emberi élet az ára; ami vörös, kék és bíbor színű; egy buggyanás; egy szökellés; ami e jácintokhoz hasonlít (éppen egy szép jácintos virágágy mellett haladt el); ami tiszta minden folttól, függéstől, emberi szennytől és önzéstől; ami vakmerő és nevetséges, mint ez az én jácintom, akarom mondani, férjem, Bonthrop; ez a fontos — egy játékcsonak a Serpentine-on, csoda, elragadtatás, önkívület — igen, ez a fontos, az önkívület.”

A kortárs írók könyveinek átlapozása bizonyítja — egyértelmű az utalás a Bennettek, Wellsekre, Galsworthykre —, hogy az irodalom jellegtelen semmiségekkel foglalkozik. A kor érvényes kifejezésére alkalmatlan. Legfeljebb az tudható meg belőle, hogy „nem lenne okos dolog egy lízfontos bankjegybe burkolni a cukorfogót, ha Christina Rossetti kisasszonyt hívják teára”.

Döntő pillanathoz érkezünk. Orlando kétségek között hanyódik. Tudata a legvégletesebb „szökellésekre és ugrádozásokra” képes. Most hiányoznak igazán a harmadik fejezetben oly sokat segítő nagybetűs fogalmak. A jégmadár, „ösztönös vágyak teljesülése” közeledik, és akkor hirtelen végetér az álom, a bódult alvás. Valami különleges dolog születik Orlandóban: „egyszerre itt a jégmadár és feltépi, felszaggatja röptével az álom pecsétjét”. A hosszú alagútban tett utazás befejeződik. Minden tiszta és ragyogó lesz. Fény árad be a szobába. Az óra egyre hangosabban ver. Orlando pedig „felugrott, mintha fejbe vágták volna. Tízszer ismétlődött ez az ütés. Mert valóban reggeli tíz óra volt. Október 11-dike. 1928. A jelen pillanat.”

Minden eddigi álom volt csupán, Orlando most döbben rá a jelen pillanatra. Újrateremtette önmagát, és ennek megjelenítéseként egészséges fiúgyermeknek ad életet.

Az álomutazás után egy valóságos kocsiút következik. A főszereplő körutazást tesz az edwardiánus London utcáin. S miközben az idő múlik, az óra ütését halljuk, Orlando — csakúgy mint a korábbi Woolf-regény hősnője, *Mrs. Dalloway* — egyetlen nap alatt újraéli egész életét. Tudatán fergeteges gyorsasággal átviharzanak több évszázad alatt megélt alakváltozásai, eszményei, tulajdonságai. S mindez a megelőző „szünetekben” tisztázott, innen, a századforduló időszakából származó tudományos felismerések segítségével lehetséges.

David Daiches, az angol regény kiváló ismerője szerint a modern regény létrejöttében három alapvető ok játszott szerepet: a közmegegyezés megszűnése azzal kapcsolatosan, hogy mi az igazán lényeges az életben, az újfajta időszemlélet és a tudat

természetének másfajta felfogása.¹⁴ Woolfnak ez a regénye és különösen ezek az utolsó lapok fényesen igazolják az állítás helytálló voltát.

Orlando egy egészen más, személyes értékrend tudatára ébred. Számára az élet, a valóság intenzív és összetett átélése, a bergsoni tartam elvonatkoztatott fogalma teljesen természetes élmény. Benne „legalább hatvan vagy hetven különböző idő” összhangba kerül. Sajátja az egyén és az ősök múltja csakúgy, mint az új időmozzanat és az ehhez járuló különleges tartalom, hisz „a jelen így nem hirtelen szakítás, sem teljes hanyatlás a múltba”.

De ugyanígy sajátja a freudi személyiségfelfogás is. Képes énjét pillanatonként változtatni, újabb és újabb rétegeit előhívni. Tud „Parancsnoki-énről” és „Kulcs-énről”, hogy végül „Valóságos énként” újraterejtse önmagát. Ehhez azonban még egy végső seregszemlére van szüksége. Hangos „Jó reggelt, James”-kiáltással üdvözlő portását, (mellesleg az egész regény folyamán nem volt szokása), hogy azután — szinte a William James-i tudatfolyam-elmélet megjelenítéseként — egész életének valamennyi szereplőjét, mozzanatát, tárgyi kellékét még egyszer utoljára kastélyába (tudatába) idézze.

Az óra azonban fenyegetően ver. Négyet üt, majd negyed ötöt, és már pontosan tudni sem lehet, hogy fél ötöt vagy negyed hatot. A ház minden lakója szétporlad, Orlando pedig különleges élességgel lát és hall minden reccsenést, zörrenést, gombot és fűszálat. A tölgyfához igyekszik, a dombtetőre, ahonnan kalandos utazását kezdte. Szimbolikus szertartásra készül. Szíve fölött hordott, azóta díjat nyert regényének jelképes elhantolására. A toronyóra azonban kilencet, tízet vagy tizenegyet üt.

„Mi köze a magasztalásnak s a hírnévnek a költészethez? Mi köze hét kiadásnak (máris ennyit ért el a könyv) a költemény értékéhez? Nem titkos művelet-e a költészet, hangra válaszoló hang?”

Orlandónak életében először nem kell álomkórba merülnie, hogy mindent világosan lásson és értsen. Igen, már semmi más nem fontos, csak az a bizonyos felismerés — Csoda! Rajongás! Önkívület! —, amit énjének másik felével való végső egyesüléssel valósíthat meg. Az óra elüti az éjfelet, a jelen borzongó fuvallatként jelenik meg. Repülőn érkezik a délceg kapitány. Egyetlen mozzanat van hátra. Annak megvalósítása, amire Orlando gyermekkorra óta sikertelenül törekedett: a szüntelenül a tenger felé repülő vadludak után vetni végre „a szavak hálóját”. De most, mindezek után nyilvánvalóan ez is sikerül:

„És akkor felhangzott az éjfél tizenkettedik kongása; az éjfél tizenkettedik kongása, csütörtökön, ezerkilencszázhuszonnyolc október tizenegyedikén.”

Vagyis akkor és csak akkor, amikor elkészülhetett az *Orlando* című regény, és a szerző büszkén odaírhatta zárásul a „finis” szót. Sikerült tehát megteremtetni élet és irodalom, krónikási és költői szerep, a valóság, a természet intellektuális és intuitív megragadásának, metonimikus és metaforikus ábrázolásának az egységét. Sikerült megírni a georgiánus kornak, a modern életérzésnek megfelelő „spirituális” regényt. A Virginia Woolf által egyedül megvalósíthatónak és megvalósítandónak gondolt regényt: a „telített pillanat” regényét.

¹⁴ David Daiches: A regény és a modern világ. Európa, Bp., 1978.

A kalandok funkciója a *Demanda do Santo Graal*-ban (Aventura vagy ventura?)

BÁNKI ÉVA

Perceval, a 13. századi *Vulgata*-ciklus *La queste del Saint Graal* című regényének hőse döntő próbatétel előtt áll.¹ Az előző összechapásban elvesztette a lovát, ezért ki-merülten, tele halálfélelemmel érkezik a tengerpartra, az „út végére”. Az éjszaka közepén megjelenik előtte egy titokzatos nő — aki tegezve, mintegy a magasabb hatalom képviselőjeként szólítja meg —, s a felajánl egy lovat neki, amely a bajbajutott hősnek a szabadulást, a túlélést jelenti. Perceval gyanútlanul nekivág az erdőnek:

Et il chevauche tant que il vit devant soi en une valee une grant eve rade. Et li chevax vint cele part et se volt ferir dedenz. Et quant Perceval la voit si grant, si la redoute mout a passer, por ce que il estoit nuiz, ne il n'i voit ne pont ne planche. Lors lieve sa main et fet le signe de la croiz en son front. Quant li anemis se senti chargies dou fessel de la croiz, qui trop li ert pesanz et griés, si s'escout et desvelope de Perceval, et se fiert en l'eve ullant et criant et fesant la plus male fin dou monde.

(*Queste*, 92, 16–24.)

Perceval megérzi, hogy a ló az életére tör, ezért a „szakadék szélén” a kereszt mágikus hatalmához fordul segítségül, s így megmenekül, a ló egymaga zuhan a folyóba. Ezek után Perceval egy magányos sziklához vetődik, ahol megpillant egy oroszlánjt fojtogató kígyót. A megszabadított oroszlán — amely már Chrétien de Troyes *Yvain*jében sem csak bátorságot, hanem a hűséget és állhatatosságot is jelképezte — rövid időre társául szegődik. Álmában megjelenik egy kígyó hátán ülő öregasszony és egy oroszlánon lovagló fiatal lány. A látomások értelmét, egy fehér hajón érkező bölcs öregember, a „preudons” fejti meg. (A fiatal nő az Újszövetség, az idősebbik a zsidóság és a sátán allegóriája.) Ez a fehérruhás öreg készíti fel Percevalt a következő megpróbáltatásra.

A nem sokkal ezután fekete hajóval érkező „demoisele” már az udvari szerelem praktikáival próbálja Percevalt lépre csalni. A legelső megkísértés semmiből előbukkanó, személytelen nőalakjával ellentétben, a szép fiatal lány a *courtois* konvenciók szerint társalog a hőssel. Először a „preudons” képmutatására, az isteni gondviselés csalfaságára tereli a szót, de Perceval őszintén hitet tesz vallásossága mellett. A „demoisele” most már a viszony személyesebbé alakításával próbálkozik. Elmeséli a „bajbajutott kisasszony” vagyis a saját történetét, Perceval védelmét és segítségét kéri, majd pihenni és vacsorázni invitálja:

Et il tent la main pour prend la. Et en ce qu'il la vouloit apuier a son lit, il vit ou pont une croiz vermeille qui entailliee i estoit. Et si tost come il la vit, si li

¹ La Queste del Saint Graal: Perceval megkísértése-epizód. Éd. par A. Pauphilet. Paris, Champion. 1949. 91. 16–115. 29.

souvint de soi. Et lors fist et signe de la croiz en mi son front, et maintenant vit le paveillon verser, et une fumee et une nublece fu entor lui, si grant que il ne pot veoir goute, et il senti si grant pour de totes parz qu'il li fu avis que il fust en enfer. Et lors s'escrie haute voiz et dist: „Biax douz peres Jhesucrist, ne me lessiez ici perir, mes secotes moi par vostre grace, ou autrement je sui perduz!” Et quant il a ce dit, si oeuvre les euz, mes il ne voit mie dou paveillon ou il s'ert ore couchiez. E il resgarde vers la rive et voit la nef autretele come il l'avoit ore veue, et la demoisele qui li dist: „Perzeval traie m'avez!”

(*Queste*, 110, 4–18.)

Perceval itt is önszántából, de a kereszt mágikus segítségével szabadul meg. A két megkísértésnek még a következményei is hasonlók: tűz, fényjelek, ördögi bűz. Viszont a kereszt funkciója átalakul, először mint „intő jel” bukkan fel Perceval figyelemztetésére — elég váratlan helyen, az ördög „paveillon”-jában.

Felismerve, hogy az udvari szerelemben is az ördög csábítása rejtőzik, heves imádkozásba merül, míg fel nem bukkan a láthatáron a „fehér hajó”. A „preudons” megingása miatt, vezeklést ró ki Percevalra. Hajnalban felszállhat a kiválasztottságot jelképező „fehér hajóra”, ahol már várja a másik két kiválasztott, Bohort és Galahad.

Ezt a jelenetet megtaláljuk a *Queste* 14. század elején készült, galego-portugál fordításában, a *Demanda do Santo Graalban*² is.

A portugál változatban a jelenetsor alaposan lerövidül: hiányzik az első megkísértés (a mágikus ló elfogadása, a vágatás az éjszakai erdőben), hiányzik az oroszlánkaland, a Perceval álmában megjelenő „két törvény allegóriája”. Míg az ófrancia epizód *aventure* és *explication* ismétlődésére épült, addig a portugál változatból elmaradnak a konkrét megkísértést követő magyarázatok és „felvilágosítások”. Hiányzik a „preudhons”, az utolsó jelenetben egy személytelen égi hang, az „uma voz de Deus” helyettesíti.

Nem találjuk a *Demandában* a *Queste* allegorikus struktúráját sem. Hiányoznak a létállapotot kifejező helyszínek — „roche”, „floreste”, „valee” —, melyek kitágították Perceval megkísértésének értelmét. Az ófrancia műben az időviszonyok is szimbolikusak voltak: [az éjszaka: a megkísértés, a hajnal: a „preudons”, a fehér hajó érkezésének, felbukkanásának ideje], ahogyan az égtájak [a fehér hajó keletről érkezik] és a színek [fehér-fekete] is. Nem kapnak szerepet a *Demandában* a *Queste* fantasztikus állatai, a mágikus ló, az oroszlán és a bibliai kígyó sem. Az allegorikus struktúra szinte teljes hiánya az, ami döntően megkülönbözteti a portugál jelenetet az ófrancia epizódtól.

Míg a *Queste*-ben az is Perceval megkísértéséhez tartozott, hogy nem mozdul el a „szikláról”, nem fogadja el az ördögnek a menekülésre vonatkozó ajánlatait, addig a *Demandában* a hős nincs „egzisztenciálisan magára hagyatva”, nem vesztette el a lovát, nincs miért étlen-szomjan a tengerparton raboskodnia.

Persival megérkezik a tengerpartra, s megpillant egy díszes sátrat, benne egy alvó lányt. Nem a nőalakban megjelenő sátrán, hanem maga Persival a csábító: ő tesz ajánlatot az egyébként húzódo „donzelának”. Itt a kísértés csak a szexuális csábításra korlátozódik:

² *Demanda do Santo Graal: Persival megkísértése-epizód*. Ed. por A. Magne. Rio de Janeiro, 1965. 369–375.

„E el respondeu assi como lhe o demo ensinava a comprir seu desejo e prazer:
– Donzela, nom sei que vos diga mas (se) quiserdes fazer o que vos eu direi, eu vos conselharei em guisa que vós vos tenhades por muito bem pagada.
– Senhor, disse ela, nom há cousa no mundo que por vós nom faça, salvante minha honra.

E el nem respondeu aaquelo, mas demandava-a de amores, e disse que se quisesse seer sua amiga, que a filharia por molher e que faria seer rainha de terra mui rica e boa.

E ela disse que o nom faria, empero tanto aprehiu com ela que lhe veo a outorgar todo o que (de) mandasse, contanto que fezesse o que lhe prometera. E el estando em esto falando, aque-vos vem de contra o céu um tam gram soõ, como se fosse frida de torvam, e fêz ãa tam gram volta, como se movesse a terra, assi que Persival tremeu todo com pavor, e ergueu-se espantado, e ouviu ua voz que dizia:
– Ai, Persival, como aqui há tam mau conselho! deixas toda lidice por toda triteza, donde te vinrá todo pesar e toda maa-ventuira.

(*Demanda*, 373)

Persival az isteni közbeavatkozásig semmilyen gyanakvást vagy félelmet nem érez. Csak az „égi szemrehányás” után vet keresztet, és majd csak a „donzela” ördöggé válása után fogja el komoly félelem. (Egyébként a lányt megszaroló Persival nemcsak az aszkétikus lovageszménynek, hanem a *courtois* normáknak is fittyet hány.) Ennek ellenére az égi hang győztesnek nevezi és felszólítja, hogy foglalja el a kiválasztottságot jelképező „barca misteriosán” az őt megillető helyet.

Míg a *Queste*-ben a szerző még az események világos elmondását is feláldozza, hogy bemutassa hőse félelmét, szorongásait (l. Perceval a szakadék szélén), addig a *Demandá*-ban Persival lélekállapotáról szinte semmit sem tudhatunk meg. A portugál jelenet egyetlen jól pergő (bár félbeszakadt) párbeszéd, ahol a szerző meg sem próbál azonosulni a hős nézőpontjával. Persivalról annyit tudunk: *o demo ensinava a comprir seu desejo e prazer* — vagyis testileg-lelkileg az ördögé, semmilyen konfliktus nincs tettei és szándékai között.

[A portugál epizód egyébként paródia — Galaaz, a makulátlan hős megkísértésének paródiája.³ A két jelenet teljesen hasonló felépítésű, de a szerepek felcserélődnek: ott a nő, egy szerelmes királylány próbálja a lovagot megszarolni és elcsábítani. Jellemző a *Demanda* világiasabb szemléletmódjára, hogy egy döntő próbatétel — az egyik kiválasztott hős utolsó kalandja — parodisztikus tendenciája lehet.]

A *Queste*-ben és a *Demandá*-ban a próbatételnek különös formájával találkozunk: a megkísértéssel. A hős önmagánál hatalmasabb erők személytelen és jellemző módon

³ Luciano Rossi mutatott rá a Persival megkísértése- és a Galaaz Brutus király házában-epizód (ld. *Demanda*, 135–151.) közötti szerkezeti és főként motívumbeli egyezésekre: ld. L. Rossi: *A literatura novelística portuguesa*. Trad. do italiano por Carlos Moura. Biblioteca Breve 38, Lisboa, 1979. 58.

névtelen képviselőivel (*la fame, le preudhons, la demoisele*) szembesül. Nem legyőzni vagy megváltani kell őket — hanem csak választani közöttük. A helyes cselekvés a védekezés, a nem-cselekvés. A hős, akit természetfeletti erők tesznek próbára, itt csak elszenvedője lehet saját kalandjainak.⁴ S a lovag még a *Queste*-ben sem tud isteni segítség nélkül a sátánnal szembeszegülni. Nem Perceval, hanem egy külső erő, a kereszt mágikus hatalma löki a lovat az árokba, és kényszeríti a „demoisele”-t, hogy öltse fel valódi, alvilági alakját.

De ez az égi közbeavatkozás sohasem véletlen. Mindig Perceval „megtorpanása”, istenhez fordulása előzi meg, amelyet a keresztvetés gesztusa szimbolizál. Az „égi segítség” mindig a hős belső fordulata után következik. Perceval pedig ösztönösen is a jóra törekszik, ezt fejezik ki meditációi a sziklán és az oroslánkaland, mikor Perceval azonnal a „nemesebbik” állat segítségére siet. De az *aventure-explication* ismétlődésére épített jelenetsor és maga a „preudons” azt hangsúlyozza, hogy ismernie kell tettének következményeit, tudatosan kell választania jó és rossz között. Az oroslánkalandot a két hölgy látomása követi, a két jelenet közötti allegorikus összefüggéseket (kígyósátán, oroslán–Evangélium) és tettének jelentőségét a „preudhons” tudatosítja Percevalal. A hős megvilágosodása és saját sorsának felismerése itt még elengedhetetlen a lovagi életút, a *queste* kiteljesítéséhez.

A portugál epizódban a hős szándékaitól, „belső felkészültségétől” már független lesz a kaland eredménye. A kiválasztott lovagi létnek, melyet a „barca misteriosa” szimbolizál, nem feltétele a lovag értelmi megvilágosodása sem. Persival elbukik, mégis vezeklés és megtisztulás nélkül szállhat fel a hősök csodálatos hajójára. Ahogyan az égi hang is kifejzi („... nom te espantes de rem que vejas, e Deus te guiará u quer que vaas...”⁵), a kaland az eleve elrendelt sors fátumszerű megnyilvánulása. Az egyén szándékai, törekvései függetlenné váltak tette következményeitől. A jelenet lerövidülése és a vallásos szimbolika háttérbe szorulása is a kaland átértékelődésével áll kapcsolatban.⁶ A kaland végeredménye szempontjából feleslegessé váltak a belső küzdelmet és a fokozatos megvilágosodást kifejező allegorikus jelenetek.

A kaland másfajta felfogásával találkozhattunk a „*matière de Bretagne*”-t feldolgozó korábbi lovagregényekben. Chrétien de Troyes-nál, az udvari lovagregény klasszikus alkotásaiban a kalandok egyre növekvő jelentőségű és nehézségű, egymással felcserélhetetlen próbatételek, melyekben a hős, mint az erkölcsi világrend védelmezője száll szembe a *courtois* világ ellenségeivel.⁷

⁴ Ezt hangsúlyozzák a „preudons” Parcevalhoz intézett szavai: „Perceval, tu es vaincu et es gariz. Entre en cele nef et va la ou aventure te menra.” (*Queste*, 115, 16–17.) Különösen figyelemreméltó a kalandból való „megmenekülésre” célzó „gariz” és a hős passzivitását kiemelő „menra” igealak.

⁵ Demanda, 375.

⁶ Erich Köhler a *La Mort le Roi Artu*-t elemezve mutatott rá a vallásos szimbolika térvészése és a kalandok végzettszerű aspektusa közötti kapcsolatra: *Id. Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*. ZfRPh. Beihefte 97., Tübingen, 1956. 201–202.

⁷ Reto R. Bezzola: *Le sens de l'aventure et de l'amour* (Chrétien de Troyes). Paris, Champion, 1968.; Lakits Pál: *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*. *Studia Romanica*, Debrecen, 1966.; Uő.: *A kaland változásai*. *Modern Filológiai Füzetek* 2. Bp., 1967.

Erecet, Lancelot-t és Yvain-t már a regények elején adott portrék is olyan lovagoknak láttatják, mint akikben a regény kezdetén is eleve „adva van” a kalandok során kivívott tökéletességük összes egyéni feltétele. Perceval, Chrétien utolsó regényének, a *Grál-történetének* hőse sokkal nagyobb utat jár be. Kitérők és buktatók árán változik együgyű kamaszból udvari lovaggá, hogy majd ezen is túlhaladva a Grál hercege lehessen. Fejlődése egy *pré-courtois* állapotból indul, de a Grál-keresésben kifejeződő céljai túl is mutatnak az udvari szerelem tanában kidejezésre jutó értékrenden. Udvari szerelem és lovagi hősiesség — Chrétien korábbi regényeiben szokásos konfliktusát — a lovagszemesny spiritualizálódása szorítja háttérbe.⁸

Perceval a Grál várában, legfontosabb kalandja során elbukik, kudarcot vall, majd mégis felemeltetik, a Grál hercege lehet — de nem az egyéni hősiesség, hanem a kegyelem révén.⁹ Ez a „kalandok fölött álló elv” még nem a későbbi Arthur-regények megváltoztathatatlan isteni akarata vagy vak Fortunája. Percevalnak módja van a kaland megismétlésére, fejlődéssel és változással, saját sorsszabta lehetőségeinek tudatosításával jóváteheti tévedéseit is. A lovagi próbatétel immár nem az önmegvalósítás kizárólagos és egyetlen formája. A kaland — melynek célja a tapasztalatszerzés — itt már alárendelődik a gondviselésnek.

A 13. századi társadalmi változások új irányt szabnak a lovagi ideál fejlődésének. Az arthuri világ nagy összefoglalásában, a *Vulgata* (vagy *Lancelot-Grál* ciklus) regényeiben köznapi és kiválasztott lovagok, udvari és spirituális értékek élesen elkülönülnek egymástól. A Grál hőse, a „chevalerie célestiale” jelképe, Galahad már megjelenésekor, Arthur udvarába belépve rendelkezik a kiválasztott lovag minden jellemvonásával és előjogával. Ő a köznapi kalandok és célkitűzések fölött álló lovagi Messiás.¹⁰ Elképzelhetetlen a Chrétien *Perceval*jához hasonló, többféle értékrendet magába sűrítő emberi életút. A köznapi lovagság értékeinek tett bármilyen engedmény — pl. az *amour courtois*, amely még szükséges lépcsőfok volt Chrétien Percevaljának fejlődésében — megbocsájthatatlan és jóvátehetetlen bűn. A megingást csak vezeklés és büntudat követheti, nem pedig a kaland újraismétlése. (Ld. a *Queste* Percevaljának megkísértését.¹¹)

A kiválasztottak kalandjaira kétféle eseménytípus jellemző. Mindkettő idegen a klasszikus udvari regény (Chrétien) világától. Galahad nem kivívja vagy megszerzi, hanem földöntúli erényeivel betölti a lovagi Messiás státuszát. Galahad legtöbb kalandja kinyilatkoztatásszerű csodatételhez hasonlít. A megkísértés — a „küszködő hős”, Perceval kalandjaira jellemző próbatétel — lényegében erkölcsi választáson alapul, és szintén nem igényel különösebb tettekézséget. Ezek a kiválasztottságot igazoló kalandok

⁸ Szabics Imre: Visszatérő motívumok Chrétien de Troyes Chevalier au Lion (Yvain) c. regényében. Filológiai Közöny, 1978/4. 383.

⁹ E. Köhler: I. m. (6. jegyzet).

¹⁰ Galahad messianisztikus vonásairól ld. Albert Pauphilet bevezetőjét i. m., I. jegyz., XI., Kurt Ruh: Der Gralsheld in der Queste del Saint Graal. Wolfram-Studien, Berlin, 1970. 240–263. A regény allegorikus struktúrájáról ld. Jean Frappier: Le cycle de la Vulgate (Lancelot en prose et Lancelot-Graal). Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters IV/1. Heidelberg, 1978. 536–589.; Albert Pauphilet: Études sur La Queste del Saint Graal. Paris, Seuil, 1980.

¹¹ I. m., I. jegyz.

a köznapi hősök számára elérhetetlenek, hiszen az azokban való részvétel már eleve a kiválasztottságot feltételezi. Lancelot-nak, Gauvainnek és a többi „rossz úton járó lovagnak” nincs is módjuk elhárítani kalandjaik tragikus következményeit. Ez a tendencia erősödik fel az „istentől elhagyott világ rajzában”, a ciklus utolsó regényében, a *La Mort le Roi Artu*-ban.

Nem az egyéni hősiesség a döntő: a lovagi kalandban valamilyen személyfölötti külső erő — végzet vagy a kegyelem — nyilatkozik meg. Az *aventura* így már nem lehet az egyéni sors megváltoztatásának eszköze. Érdemes megjegyezni, hogy a bűvös és csodálatos erdőnek, — a chrétieni kalandok természetes közegének¹² — milyen fenyegető jelentése van a *Queste*-ben. Percevalnak a fönt említett epizódban nem szabadna elhagynia a „sziklát”, és betévednie az „erdőbe”, ahol ördögi hatalmak próbálnak életére törni. Azzal, hogy nekivágott az erdőnek, el is követte egyik mulasztását. A *roche* és *floreste* mint a „jó” és a „rossz” szembeállítás már érzékelteti a kaland aktív aspektusának háttérbe szorulását.

A próbatételnek ezt a változatát hagyja örökül a *Queste* a későbbi kereséssel foglalkozó Arthur-regényekre. Közkelettségüket az Ibériai-félszigeten a 13–14. században készült fordítások bizonyítják. A *Demandának*, a portugál elbeszélő próza első darabjának és a *Queste*-nek részletes összevetését a portugál filológia még nem végezte el.

A vallásos szimbolika a *Demandában*, mint azt a *Persival megkísértése* c. epizódban is láttuk, háttérbe szorul. A Grál elnyerésére méltatlan hősök kalandjai — Lionel története, Bandemaguz és Galvam az egész regényen végigvonuló viszálykodása — a spirituális lovagi út jelképével, a „demandával” egyenrangú cselekményszállá duzzad.¹³ Így a *Queste*-nél lazább szerkezetű regényben nagyobb szerepet kapnak a rosszul végződő, tragikus kimenetelű kalandok. Ezek legtöbbször tragikus helyzetek: köznapi félreértések vagy a spirituális és lovagi értékek összeütközése, ahol képtelenség helyesen cselekedni. Így van ez a rendkívül nagy számú szerelmi epizód esetében is¹⁴, melyek mindig tragikusan végződnek. Nagyon sok összecsapás oka valamilyen *vilania*: bosszú, szerelmi féltékenység, hiúság. Ezek lavinaszerűen vezetnek a lovagok tragikus összeütközéséhez. A regény végén Moordret meg akar erőszakolni egy fiatal lányt, akinek előzőleg már megölte bátyját és fegyverhordozóját. A lovgias Bandemaguz a „donzela” segítségére siet, s halállal fenyegeti a támadót. Moordret, hogy bebizonyítsa, nem fél senkitől, leszúrja a lányt. Az elszörnyedt Bandemaguz erre megsebesíti a fegyvertelen Moordretet, aki rokonához, Galvamhoz fordul, s kéri, álljon bosszút a támadóján. Galvam, aki csak utólag tudja meg, ki volt az ellenfele, megöli Bandemaguzt. Ahogy a legtöbb összecsapást, ezt is kesergés és megbánás, az elháríthatatlan végzet felismerése követi:

¹² Halász Katalin: A párviadal. Elbeszélés és szerkezet Chrétien de Troyes regényeiben. *Modern Filológiai Füzetek* 42. Budapest, 1988. 38–41.

¹³ Massaud Moisés: A margem de Demanda do Graal. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santiago de Compostela, 1962. 8–10. Mário Martins: Alegorias, Símbolos, Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa. Lisboa, Brotéria, 1975. 41–73.

¹⁴ „... as Demandas ibéricas, em particular são o resultado duma complicada mistura da *Queste* com a *Tristao* írja Luciano Rossi, i. m., 4. jegyz., 53.

„...se vos matei muito me pêsá, que morte de tam boõ homem deveria todo o mundo a chorar, e se Deus me ajuda, se vos conheçera ante, como agora, nem metera maõ en vós...”¹⁵. Jóvátenni semmit sem lehet. A *Demandában* található megdöbbsentően sok öngyilkosság¹⁶ érzékelteti, hogy a kaland „megoldása”, pozitív végkifejlete végleg lehetetlenné vált.

A vereséggel végződõ köznapi kalandokból nem lehet kiutat találni. Lançarot, az egyik bukásra ítélt hõs hiába próbál a kiválasztottságot igazoló kalandokhoz férkõzni. Mikor az egyik *aventura maravilhosában* megpróbálja a titokzatos aggastyán” levelét elolvasni, égi hang szólítja megátrálásra:

Senhor se vós falacestes em este aventura, nom vos espantees, ca esta aventura nom é outorgada, fora a uõ cavaleiro, e contém que aquel seja o melhor cavaleiro do mundo.

(*Demanda*, 313–315.)

Galaaz, Perceval és Boorz, a három kiválasztott lovag a gondviselés különös védelme alatt áll. Kiválasztottságukat mi sem bizonyítja jobban mint az, hogy a legtöbb, aktivitást és tettekeszséget igénylõ kaland — mely a *Demandában* szinte mindig „sorscsapás” — õket elkerüli. Galaazt automatikusan. Az õ „kalandok fölötti helyzete”, kivételes voltának bizonyítása nem szorul közvetlen égi segítségre. Ellenfelei a párviadal megkezdése előtt „holtan esnek össze”¹⁷, vagy azonnal feladják a küzdelmet, mikor meglátják az angyalok(!) kíséretében érkező Galaazt. A monostor kalandjában az ellenség így kiált fel a hõs puszta látványától megfélémlítve:

„Ai Galaazt, santa cousa em ti vejo cercado de angêos que nom posso durar contra ti. E porém te leixo meu lugar em que longo tempo folgui.”

(*Demanda*, 77.)

Lionel és Boorz viszályában — mely a *Demandában* egy számtalan epizóddal bővített háborúvá duzzad — a gondviselés lépten-nyomon beleavatkozik az eseményekbe a „jó testvér” és egyben kiválasztott lovag, Boorz érdekében. Mikor a hõs választás elé kerül, hogy bajbajutott bátyján vagy egy üldözött „donzelán” segítsen — Isten csodát tesz:

„Entam tornarom contra os tendilhoões e ali fêz Deus mui fremoso milagre por Boorz que rogara a Nosso Senhor por seu irmão, que Iho guardasse de morte, pois êle ia (a)correr a donzela por seu amor e por nom errar no juramento, que havia acorrer a tôda doncela coitada. E por êsto quis Deus assi que, por amor de Boors, que tanto fezera por êle que ambos os cavaleiros que levavam Lionel, caerom mortos aa entrada do campo.

(*Demanda*, 247.)

¹⁵ Demanda: Deslealdade de Moordret c. epizód. 401.

¹⁶ Néhány példa: Dalidesnek (*Demanda*, 107), Dalides apjának (*Demandam* 109), Brutus királynak az öngyilkossága (*Demanda*, 159).

¹⁷ Egyetlen példa: *Demanda*, 57–59.

Mikor Boorz mégis meginog, s az őt provokáló testvérével párbajba bocsátkozik, isten égi tüzet támaszt köztük, hogy megakadályozza az összecsapást és Boorz erkölcsi elbukását.¹⁸ Az isteni közbelépés teljesen indokolatlan. Mint Persivalnál is, az isteni kegyelem (kegy) független a hős belső elhatározásától, és megingásának mértékétől. Már az erkölcsi választásnak sincs tétje: sem az elbukás, sem a tettek által bizonyított erkölcsi kiválóság lehetősége nem áll fenn.

A lovagok nem kiteljesítik vagy megváltoztatják sorsukat, hanem betöltik — a kalandok önmagukkal való azonosságukat bizonyítják. A *Demanda* célja, ahogyan az egyik remete utal rá a regényben — „... a demanda do Santo Graal é, pois, que el espartiu os boôs cavaleiros dos maaus, assi como o graão da palha...”¹⁹ —, hogy a szereplők eleve elrendelt sorsát, önmagukkal való azonosságát nyilvánvalóvá tegye. A kalandok a megváltoztathatatlanak tűnő sors illusztrálására szolgálnak, és mivel nincs tétjük, korlátlanul növelhetők és egymással felcserélhetők lesznek. „A kaland halála”, funkciójának megváltozása összefügg egy másféle regénytípus kialakulásával.

Az *Amadís de Gaula*²⁰ a félsziget leghíresebb, talán portugál eredetű lovagregénye a *Demanda* fordításának idején már bizonyíthatóan létezett. A lazán összefüggő, egymással felcserélhető epizódokat itt is a hős személye tartja össze. A kalandoknak hasonló a funkciója — vagy hasonlóan nincs funkciója — mint a *Demandában*. Amadísnek nincsenek kitüntetett céljai, sem önmagán, sem a helyzetén nem akar változtatni. Csak meglévő értékeit szeretné elismertetni, önazonosságát bizonyítani a világ előtt — mint királyi sarj és mint Oriana férje. Bizonyítani — nem kivívni vagy megteremteni.²¹ A *Demandában* még a gondviselés által kiszabott szerep volt az az „önazonosság”, amit a szereplőknek kalandjainkkal igazolni kellett. De a spirituális szemlélet, vallásos szimbolika az *Amadísban* eltűnik. A helyét átadja egy csodát csodára halmozó, fantasztikus mesevilágnak.

¹⁸ Demanda, 259.

¹⁹ Demanda, 231.

²⁰ Az *Amadís*, keletkezéséről és a portugál–spanyol eredetvitáról ld. a legteljesebb összefoglalást: Hilbert Weddige: *Die „Historien vom Amadís auss Frankreich“*. Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption. Wiesbaden, Steiner, 1975.

²¹ Armando Durán ezt tartja az *Amadís*-féle lovagregények egyik fő jellemzőjének, mikor Guiraut Ríquer elemzési nyomán egybeveti a Tirant lo Blanch-típusú ún. „realisztikus lovagregényekkel”. Ld. *Estructura y técnicas de la novela sentimental e caballeresca*. Madrid, Gredos, 1973. 154–161.

Heinrich von Kleist: Kohlhaas Mihály A nyelv kérdése és a téma csomópontjai

KLEMM LÁSZLÓ

A *Schriftsteller über Kleist* c. kötetben található olyan vélemények (Ludwig Tieck, Theodor Fontane), melyek szerint Kleist számára nem a történeti hitelesség a lényeg; persze a mű alcíme is erre utal: „Aus einer alten Chronik”. (A krónikák jobbára csak saját koruk számára forrásértékűek, nem pedig az általuk dokumentálni vélt korábbi eseményekre vonatkozóan.) Ráadásul a jelen „krónika” származási ideje meghatározatlan (alt), azaz időben el vagyunk vágva a történettől, így szilárd viszonyítási pont híján ennek a valósághoz való viszonya kérdéses. Az író szándéka minden bizonnyal az, hogy a történet lebegjen. S hogy ez mégsem sikerül, arra Kafka egyik Felice Bauerhoz írt levele világít rá igen élesen: „[...] Das ist eine Geschichte, die ich mit wirklicher Gottesfurcht lese, ein Staunen faßt mich über das andere, wäre nicht der schwächere, teilweise grob hinuntergeschriebene Schluß, es wäre etwas Vollkommenes, jenes Vollkommene, von dem ich gern behaupte, daß es nicht existiert.”¹ Kafka bírál, nem ítél. Kleist bizonyára kifárad a mű végére (szintén kifáradás jellemző a *Penhesilea* c. dráma befejezésére — a nyelvezet felhígul, s valószínűleg van oka rá (Kafka is kedvenc művének legalább tizedszeri elolvasása után kritizál), hiszen a vállalkozás gigászi.

Stílusának egyik fontos alkotóeleme a feszültség. Drámai módon — in medias res — kezd, megteremtve az alapfeszültséget. Már az első bekezdés egy újságcikk tömörségével vázolja Kohlhaas életrajzát, előre sejteti a végkifejletet. Az erre való utalások a mű egészében el vannak szórva. Nem is az esemény, hanem annak mikéntje a kérdés: előre tudni vélünk mindent, az apránként és aprólékosan adagolt részleteket mégis izgatottan várjuk. A kleisti aprólékosság sajátos nyelvezetet kíván, mely egyben maga is a feszültség eszköze.

A feszültség egyik tényezője a sebesség (ld. az első mondat sűrítését). De érdemes akár egy „tetszőleges” mondatot kiragadni a szövegből, pl.: „Der Landvogt, der wohl einsah, daß eine Resolution [sic], dieser Art [sic], das Volk keineswegs beruhigen konnte: denn nicht nur, daß mehrere kleine Vorteile, die der Roßhändler [sic] an verschiedenen Punkten [sic] vor der Stadt erfochten, über die Stärke, zu der er herangewachsen, äußerst unangenehme Gerüchte verbreiteten; der Krieg, den er [sic] in der Finsternis der Nacht [sic] durch verkleidetes Gesindel [sic] mit Pech, Stroh und Schwefel führte, hätte, unerhört und beispielloos, wie es war, selbst einen größeren Schutz, als mit welchem der Prinz von Meißen heranrückte, unwirksam machen können: der Landvogt, nach einer kurzen Überlegung, entschloß sich die Resolution, die er empfangen, ganz und gar zu unterdrücken.”

¹ Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation hgg. von Peter Goldammer, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1976. 563–578. l.

A mondat hosszú — mint Kleistnél általában —, s minél rövidebbre fogja a mellékmondatokat, közbevetéseket, értelmezőket, annál gyorsabban pörögnek a képek. A gyors képváltás eredménye hallatlan dinamika. Ez viszont egyirányú-e? Igen, mert a képzőn végülis egy határozott cél felé hömpölyög; másrészt nem, mert a gondolatmenet egy mondaton belül is oly szerzteágazó, hogy — ugyan minden részegység egy irányba mutat — előfordul, a mondatot kétszer kell indítani, hogy ismét fel tudjuk venni a logikai fonalat. (Der Landvogt, der [...]: der Landvogt, nach [...]) A mondat belső szerkezetét viszont megtöri, hogy Kleist nem feltétlenül a német grammatika szerint helyezi el a mondatrészeket, s amennyiben mégis, úgy olyan távol kerülnek egymástól az egymáshoz rendelt részek — az állandó közbevetések miatt —, hogy a hagyományos mondat szerkezet mintegy recseg-ropog, alig bírja el azt a terhet, amivel az író — maximális közlési igénye folytán — megerhelte. (Az olvasótól is nagyobb türelmet kíván egy ilyen szöveg.)

Ezenfelül Kleist akkor is központos, ha az adott esetben nem igazán szükséges, sőt fölösleges. (Ld. a jelöléseket!) Az önkényes tagolás sajátos ritmikát eredményez. A dinamikának tehát vannak gátjai, valamiféle késleltetésről is szó van.

Mintha az elbeszélő valami fontosat a lehető leggyorsabban szeretne közölni, csak-hogy folyton a kifejezés korlátjába ütközik.

A hagyományos mondat szerkezet logikája mintha nem volna evidencia számára (Heidegger szintén rákérdez a klasszikus mondat szerkezet és a valóság viszonyára), ellenben az egy gondolatmenethez tartozó összes asszociációját felsorakoztatja és bele is préseli a mondatba; nem hajlandó egyetlen részletről sem lemondani. S minél sürgetőbb a tudatban feltoluló képek, gondolatok közlésének belső kényszere, annál inkább szüksége van az írónak formára; s bár ez a már-már túlfeszített koncentrációból táplálkozik, pillanatnyi megjelenési formája még így is „csak” a zihálásra hasonlít (ld. Pilinszky *Intelem* c. versét), de amelynek a mű egészének szemléletében egyé kellene összeállnia (ha ki nem fáradna a végére ...).

Témájában sem kevésbé maximalista Kleist. Érdemes az első mondat „Kohlhaas-meghatározásából” kiindulni: „[...] einer der rechtschaffensten zugleich und enstzlichen Menschen seiner Zeit”. A két jelző igen tág horizontot nyit meg, rendkívüli egyéniség megjelenését várjuk ezek után. S ha figyelembe vesszük a két jelző jelentésárnyalatait, [„*rechtschaffen*”: a „recht beschaffen” fogalomból ered, melynek jelentése lehet: 'jó/igaz/helyes alkatú' (képzésű), ill. 'a törvénynek) jognak/igazságnak megfelelő', továbbá: 'őszinte', 'tisztességes', 'nagy', 'erős', 'megbízható', 'kötelességtudó'; s talán azt sem túlzás feltételezni, hogy a szó alakja: recht = helyes, illeszkedő, illő, ill. Recht = jog/igazság és schaffen = teremteni/teremtett, ill. alkotni/alkotott rejtett jelentést takar a jelen műben; „*entzlichen*”: 'félelmetes', 'rettentő', 'borzalmas', (átv.) 'óriási', 'roppant', 'nagyon; mely utóbbi jelentések összecsengenek a másik jelző egyes jelentésárnyalataival ('nagy', 'erős')], megállapítható, horizontunk nem feltétlen osztható két mezőre, a két tulajdonság nem ellentéte egymásnak.

A téma egy másik tényezője a szabad ember helyzete, helye a világban („seine Stellung in der Welt”).

Kezdjük azzal, hogyan csap át a „tisztességes” „rettenetesbe”. Az elbeszélés meséjének alapja az, hogy volt idő, amikor nem nehezítették sorompók a szabad üzleti

életet, sőt a tronkai vár nemrég elhunyt ura kimondottan elősegítette a jó közlekedést. Hogy a sorompó nem jót jelent, Kohlhaas rögtön utal is rá, amikor a vámossal beszél: „[...] wenn der Baum stehen geblieben wäre, wär's besser für mich und Euch.” Rossz előérzetét látszik igazolni, hogy az új tronkaiak egyáltalán nem méltatják emberhez méltó szóra (ld. a megszólításokat). Az is gyanús, miért oldalról, s nem szemtől-szembe méri végig Kohlhaast a várnagy. Kohlhaas ellenben naív tisztasággal és tisztelettel, egyenes úton keresi a számára érthetetlen és egyre érthetlenebb „új törvények” nyitját. Egy ősi hagyományon nevelkedett és ezt továbbadó („[...] die Kinder, erzog er in der Furcht Gottes, zur Arbeitsamkeit und Treue.”) ember kutatja a régi világképnek megfelelő igazságát, azonban az új közegből — amely a hagyomány szerinti hierarchiában fölötte áll — egyelőre csak megaláztatás éri. A lovagok Kohlhaas személyes panasza helyett inkább a lovaival vannak elfoglalva. A junker hitelét a szeszély, a kiszámíthatatlanság rongja: „Nun”, sprach der Junker, da eben das Wetter wieder zu stürmen anfang, und seine dünnen Glieder durchsauste: „laßt den Schlucker laufen”. — arisztokrata létére nem éppen szabadon megfontolt döntés. S mindez még fokozódik, hiszen végül is a várnagy — az alsóbb „kaszt” — akarata érvényesül a lovak elkobzásában.

Kohlhaas rendkívüli erkölcsi fegyelmére jellemző, míg Drezdában kiderül, hogy az útlevel-ügy „tréfa” volt csupán, s visszatérve Tronkenburgba újabb visszaéléseknek lesz tanúja és áldozata, végig igyekszik megmaradni annak, aki volt: alázatos és udvarias a felette állóval szemben, holott belülről már kezdi emészteni a harag: „Doch sein Rechtsgefühl, das einer Goldenwaage gleich, wankte noch”. A mérleg több mitológiában is szerepel a lelkek feletti ítélet eszközeként. S ez az a pont, ahol először hozható kapcsolatba Kohlhaas Mihály az arkangyallal, aki a lelkek elfogulatlan mérlegelőjeként — legyen az a lélek bár a sátáné — szerepel a Júd 9-ben. Hazatérve először szolgálja lelkét vizsgálja — mintha a sajátját — már-már kínzó alapossággal, a mese logikája szerint — ha már e bibliai fonalat követjük — nem valamiféle szadista-mazochista hajlam folytán, hanem az esetleges gerendát eltávolítandó saját szeméből, hogy aztán tisztaságának tudata annál nagyobb erővel töltse el küzdelmében. Erejét megsokszorozza felesége támogatása is (nincs még egy alak a műben, akinek életében „az asszony” szerepet töltene be, azaz kiteljesítené azt): „[...] sie sagte, [...], daß es ein Werk Gottes wäre, Unordnungen gleich diesen Einhalt zu tun [...]”.

Hogy Kohlhaas panasza jogilag mennyire méltányos, arra a „krónikás” lakonikus megjegyzése jellemző: „Die Rechtssache war in der Tat klar.” Az a tény pedig, hogy különösebb befolyás nélkül igen hamar jogi pártfogóra talál, a közösségen belüli megbecsülésére utal.

Mikor azonban a másodszori, immár a dolgok állása szerint legfelsőbb fokon benyújtott keresetét is durván elutasítják (a hivatal packázik), a tehetetlenség könnyein túl szertefoszlik életéből munkája és családja táplálta öröme.

Mi történik itt? Kohlhaas hite szerint a világi hatalom „fentről” ered (pl. János 19, 11), ebből adódik szinte végtelen tisztelete a hierarchia iránt, holott innen érte őt a sérelem. Ő az ősi törvény szerint — amely egy közösség mércéjéül hivatott szolgálni, s egyben megvédeni azt — jár el hallatlan türelemmel, mégis e kereten belül egyetlen próbálkozása sem képes visszaszerezni becsületét; viszont egyre meggyőzőbben lepleződik le: az új hierarchiának mintha semmi köze sem volna amaz eredetihez, melynek

az igazság közvetítése volt a feladata egykor. Az új „rend” nem közösségi, pillanatnyi szeszélyek mozgatják.

Kohlhaasban szó szerint egy világ kezd összedőlni, itt zökken ki az ő ideje: „[...] der einzige Fall, in welchem seine, von der Welt wohlerzogene Seele auf nichts, das ihrem Gefühl völlig entsprach, gefaßt war.” Ez azt is jelenti, hogy mindaddig fel volt készülve bármilyen eshetőségre!

Tisztasága tudatában és az igazság iránti végletes elkötelezettségétől hajtva fog hozzá, hogy — szembeszállva a megalapozatlan renddel, evvel a veszélyes gépezettel — bármilyen áron helyreállítsa az ősi rendet. Teszi ezt az asszony rossz előérzete ellenében, úgy szolgáltatva ki magát, hogy nem csupán a saját egzisztenciáját veszélyezteti. Ez a lépés, s ezentúl a többi is, ha nem hitből (ld. Máté 19,29) fakad, egyszerűen örültség.

Mindez azonban már kezd elválni attól az erkölcsi síktól, amelyen eddig mozgott, hiszen a törvény, ill. erkölcs nem jut érvényre. A közösség törvények nélkül veszélyeztetve van; ellenben a törvény, szükségképpen rajta kívüli úton menthető csak meg, ha egyáltalán megmenthető ... Ilyen „lehetetlen” körülmények között indul Kohlhaas egy világ ellen, magát csak a sorsnak alávetve; ebben a vákuumban mégis oly szabadon — hagyva? —, mint senki más. (A szabadságot, mint nem éppen irigylésre méltó állapotot, egyedül Kohlhaas képviseli a műben.)

De türelme és bizalma még most sem fogy el, az eddig történetek után sem fél a legkedvesebbet, feleségét kiszolgáltatni ellenségének. A haldokló asszony a szeretet újszövetségi „átkát” hagyja rá: az ellenség szeretetét. S ez a vákuum további légtelenítése: isteni elkötelezettsége (angyali természete) válik kérdésessé, hiszen őt ezentúl a bosszúvágy fűti. Annál is inkább, mert az új rend alkalmatlanságának ismételt megnyilvánulásaként kap kézhez éppen az asszony temetésén (!) egy durva határozatot; azaz: etikettje sincs a hatalomnak, egyszerűen bárdolatlan (ld. ezzel szemben Kohlhaas nemes gesztusát, a fejedelmi temetést).

A bosszúvágy végülis győz: „Der Engel des Gerichts fährt also vom Himmel herab”. (Újabb utalás az arkangyalra, aki a mennybe behatolni próbáló sátánt a Bárány vére segítségével leveti a földre — Jel. 12,7.12. —: „Jaj a tengernek és a földnek, mert oda szállt le a sátán nagy haragjában.” (Csakhogy Kohlhaas, bármennyire igyekszik is azonosulni szerepével — „[...] nannte er sich einen reichs- und weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn.” — mégsem angyal ő, a földön él (mely a Biblia szerint a sátán birtokában van). S hogy Kohlhaas mennyire földi lény, arra tehetlensége a legjobb példa, amikor a junker nővére által vezetett kolostort csoda menti meg haragjától: „[...] so wandte Kohlhaas, in die Hölle unbefriedigter Rache zurückgeschleudert, das Pferd [...]”).

Kohlhaas ég és föld között mozogna tehát — ő egyedül. Mindenesetre egyik szerepével sem tud igazán azonosulni. Hogyan is tudna, hiszen ott jár, ahol előtte ember nemigen járt. Ha viszont földi lény, felvetődhet bűnösségének a kérdése. Igaz, csak amikor szélsőséges igazságérzete végképp nem talál tárgyat magának, fogy el a türelme. Végteére is nem ő, hanem a sorompók építői provokálják az összecsapást. Mégsem lehetséges elszakadnia a földtől; katonái kihágásai, ügyeljen bármily kínosan a rendre, saját mércéje szerint is ellene felhozható érvek. Harca mégis egyre népszerűbb: a meg-

támadott városok lakói is hamarosan mellé állnak, s a junkert egyre kínosabb, egyre megalázóbb helyzetbe hozzák. Magáért beszél a junker testi-lelki összeomlása (lényeges motívum a sok betegség, testi gyengeség Kohlhaas ellenségei sorában; ő maga viszont végig egészséges, s ez utalhat lelke tisztaságára).

A növekvő türelővel szembeni sikerei ismét értelmezhetőek a Mihály arkangyatra, mint Isten népének oltalmazójára (Dán. 10,13.11.; 12,1) való rájátszással. Ismét felerősödik az anyagi szerep, s bizarr módon „Statthalter Michaels”-nak nevezve magát, a következőképp zárja röpiratát: „Gegeben auf dem Sitz unserer provisorischen Weltregierung: dem Erzschlosse zu Lützen.” Normális az ilyen ember? Kleistnél efféle kérdésekre nemigen jut válasz (ld. például a *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* c. elbeszélés megbolondult avagy megdicsőült testvéreit)². Elvégre a társadalmi mindennapok gyakorlatából Kohlhaas viselkedése nem vezethető le.

S egyszerre közbelép Luther. Kohlhaas hithű lutheránus, Lutherhez hasonlóan első röpiratát a felgyújtott Wittenberg egyik templomának kapujára szögezi: mindez érthető úgy, mint Luther eszmei követése, de Luther szemszögéből nézve új lázadás kezdete is lehet; ne feledjük, elvben egy parasztháború után játszódnak az események, melyben Luther a fejedelmek oldalára állt. Luther ennek megfelelően igen energikusan kel ki Kohlhaas elleni válaszlevelében, hogy őt „[...] in den Damm der menschlichen Ordnung zurückzudrücken [...]”, mely ösztönzés maga is elismeri az ő törvényen és társadalmon kívüli helyzetét, ahogyan később a meißeni herceg is. De a megfogalmazás éppenséggel nem a szeretetről, hanem igenis erőszakról árulkodik. Luther Kohlhaas igazságérzetére apellálva úgy állítja be a dolgot, hogy az magára vegye a felelősség súlyát amiatt is, amihez távolról sincs köze (jézus-motívum), hiszen a hivatalnokokon múltott többszörös kudarca. Kohlhaast valóban lehűti a hír, „da deine (ti. Kohlhaasé) Obrigkeit von deiner Sache nichts weiß.” A helyzet abszurd: a „törvény” megközelíthetetlen, de ezt a visszásságot is a sértett fél nyakába varrják, ráadásul Luther még külön megalázza Kohlhaast, amennyiben a lehető legjelentéktelenebbnek tünteti fel ügyét, mindazok után, amiket ez ideig elszenvedett. S a személyes találkozáskor is, a meglepett Luther, akár magát a sátánt, utasítja el azonnal Kohlhaast: „Weiche fern hinweg”. Erélye azonban Kohlhaas elszántsága láttán meggyöngyül. Olyan ez, mint amikor a tanítvány a mester feje fölé nő. Kohlhaas a lutheránus hívő Kleist-féle prototípusaként is felfogható: semmiféle földi közvetítőnek alá nem vetve magát (kivéve a vallási vezetőt), felülről várja sorsa alakulását. Luther, mondhatni, megszeppen látva a szabadság tekintetében őt messze felülmúló tanítványt, s mivel a „mestert” földi érdekek igencsak erősen kötik, nem meglepő, hogy igyekszik visszacsalni az „eltévelyedett juhok” a törvényes (?) keretek közé, ahonnét már irányítható; ez presztizskérdés tekintet nélkül Kohlhaas eredeti magasabb rendű szándékára. A kényszerítés leleményes módja az úrvacsora megvonása. Ez ismét kétértelmű: Kohlhaas junker iránti gyűlöletének esetenként ártatlanok is áldozatul eshettek, de a gyűlölet önmagában is ok lehet a szentség megvonására. Ezt belátva és a végre törvényes rendezés lehetőségét elfogadva, kezdettől hajlik a teljes fegyverletételre: „Der Krieg den ich mit der Gemeinheit der Menschen führe ist eine Missetat [...]” (Ez a mondat önmagában is kétértelmű: ugyanis az emberiséggel együtt — közösen — avagy ellene harcol?) Másrészt viszont Luther csak racionális,

² A kétértelműséghez adalék: Klaus Müller-Salget: Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen — In: ZfdPh 1973/2. 185–210. l.

diplomáciai megfontolások alapján próbál segíteni Kohlhaasnak; annak szabadsága nem-hogy vonzaná, de szédíti. S itt két dolog megint ketté válik: Kohlhaas — mivel Luther ugyanarra a törvényre hivatkozhat, amelyre ő, holott Luther részben a világi szolgálatában áll — ismét kész a törvényes rendezésre, pedig ez megintcsak ugyanaz a törvény, amelytől megaláztatásait elszenvedte. Immár hatványozottan szolgálta ki magát, ámbár töretlen hittel.

Luther által nyilvánvalóvá válik, hogy az egyházból is ki van taszítva, még messzebből kerül mostmár közvetlen, megbonthatatlan kapcsolatba a hatalommal. Itt két Istenre hivatkozó törvény csatázik: az egyik minden bizonnyal elvesztette, a másik még nem találja.

Kohlhaas esetében a tudatos gondolkodás a kitaláltottnak ezen a szintjén teljességgel kérdéssé válik. Mégis el kell dőlnie, érdemes volt-e egyáltalán arra az Istenre alapozni. Ezen a síkon mintaértékű lehet hitének némely kiemelkedő alakja — s Jézusra van is néhány utalás —, de ezek épp abban példaértékűek, hogy küldetésük tetőpontján ők is példa nélkül kényszerültek cselekedni.

Immár nyilvánvalóan két szálon fut tovább a történet. A világi hatalom egyre távolodva Luther befolyásától, különféle egyéni érdekek érvényesítésére „konceptációs pert” indít Kohlhaas ellen, elzárva őt a védekezés bármilyen lehetőségétől. Igazolódnak a még Lutherhez intézett szavak: „Verstoßen [...] nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist.” Kohlhaas egyrészt államapparátusok játszmáinak áldozata lesz, másrészt a lázadást (ítélkezést) fokozatosan levetkezve úgy tűnik, belátja, ez a világ valóban olyan üres és Istentől elhagyatott, amilyenek kezdettől fogva sejtette: „Denn nichts mißgönnte er der Regierung, mit der er zu tun hatte, mehr, als den Schein der Gerechtigkeit, während sie in der Tat die Amnestie, die sie ihm angelobt hatte, an ihm brach.” vagy: „Torheit, du regierst die Welt, und dein Sitz ist ein schöner weiblicher Mund” — szalad ki épp a szász választófejedelem száján. Rá kell döbennie, nem érvényesek rá a törvények, de menekülésének sem lehet földi iránya: megadó magatartása mégsem csüggedés, inkább áldozatként értelmezhető, annyira szelíden képes fogadni az ítéletet.

Kohlhaas végül mégsem egészen légüres térben mozog. Az istenit mindeddig egyedül ő képviselte (Luther racionális alapokon áll), a befejezéshez közeledve Kleist meglepő — Kafka is bizonyára erre az erőltetettségre gondolt — módon menti meg a misztikát a cigány jósnő személyében. Erre nem kis iróniával fel is hívja a figyelmet: „Und wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer aufseiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten, die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen.” — mintegy megosztva az olvasókat: kurucok vagytok vagy labancok?

A cigányasszony talán szándékosan is túl balladisztikus alak. Szerepe arra van kihegyezve, hogy hisszük-e vagy sem (elvégre csak egy krónikát olvasunk). Az öregasszonyt Kohlhaas „anyácskának” szólítja, ugyanakkor hasonlít meghalt feleségére, sőt, utolsó levelét „Deine Elisabeth” aláírással küldi (ti. feleségét is így hívták; több szentnek a neve, többek között Keresztelő János anyjái). Kohlhaas mellé egykori katonái helyébe — bármennyire is esetlen megoldással — valami fajta női gyengédség áll, alighanem a gondviselés szerepét betöltendő.

Ha Kohlhaas Erzsébetekkel van körülvéve, akkor ő maga esetleg rácsúsztható Keresztelő János szerepére (pl. mindkettőt lefejezik). Az angyali, emberfeletti természetből — mely szerep az Isten-hiány és a Messiás-várás megnyilvánulásából adódó türelemvesztésként is magyarázható — megérkeznénk az emberéhez, aki az Úr útját egyengeti. Az ítélethirdetés utáni néhány napot a legnagyobb békességben tölti (Luther is rehabilitálja). Az ő győzelmére utal, hogy még élete utolsó perceiben is hatalmában áll megszegyeníteni a szász uralkodót, amennyiben nem adja ki a titkát (Heródest is meggyötörte Keresztelő János halála!), mi tagadás elég groteszk módon... Viszont csak így, bibliai értelemben érezhetjük beteljesedve a cigányasszony szavait, miszerint majd egy napon megmenti Kohlhaas életét az a bizonyos végzetes cédula. Halála is csak áldozatként nyerhet értelmet, így foglalhatja el helyét ismét a közösség körében. Az eset „utóélete” is ezt látszik alátámasztani: „Vom Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert im Mecklenburgischen einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt.” — így a befejező mondat. Ellenkező esetben Kohlhaas egy szerencsétlenül járt megszállott.

Csakhogy mégse hagyjuk magunkat becsapni; Kleist nem szokott bőkezűen bánni a happy enddel. Ugyan előttünk áll Kohlhaas példája, mégis ez a történet csak nagy jóindulattal mérhető a mítoszok hiteléhez. Valójában csak egy mesés legendát olvastunk: éreznünk kell a „noch im vergangenen Jahrhundert” távolságát, merthogy mihez képest? (Kafka *Ítélet* c. elbeszélésének befejezése mintha rímelve erre a megoldásra: ott is két világ tud egymásról az érintkezés reménye nélkül.)

Nemzetközi Turgenyev-Konferencia (1993. augusztus 26–28., Budapest)

DUKKON ÁGNES—ZÖLDHELYI ZSUZSA

A konferenciát J. Sz. Turgenyev születésének 175. évfordulója alkalmából rendezte az ELTE Orosz Filológiai Tanszéke és az Orosz Nyelv- és Irodalomtanárok Magyarországi Egyesülete. A tíz országból érkezett résztvevők különböző nemzetisékeket, valamint irodalomtörténeti és elméleti iskolákat, irányzatokat képviseltek, ami nagyban hozzájárult a konferencia sokrétűségéhez. Az élénk viták kísérette előadások számos aspektusból közelítették meg Turgenyev életművét, de a konferencia légkörén érződött valami abból a hangulatból is, ami a nagy orosz író körülfogta Magyarországon a múlt század végén s a századelőn: tisztelet, elismerés írásművészetére iránt s egyúttal e művészet titkainak fagatása.

Az előadások négy nagyobb témakörhöz kapcsolódtak: 1. a fölösleges ember, 2. irodalmi kapcsolatok, 3. Turgenyev és a századvég, 4. esztétikai és filozófiai kérdések. (Az előadások oroszul hangzottak el, ezúttal a címek magyar változatát közöljük.)

I. Jurij Mann (Oroszország) előadása — „Valóban fölösleges ember”. *A fölösleges ember naplója* c. Turgenyev-műről — mikrofilológiai kutatások alapján követte végig a Csulkatúrintól Dosztojevszkij odulakójáig vezető „utat”. Különösen figyelemreméltó volt, ahogyan a két figurában a marginalizálódás folyamatát, ill. ennek tudatosodását bemutatta, érzékeltetve egyúttal a két író — Turgenyev és Dosztojevszkij — eltérő alkotói módszerét. Szántó Gábor András (ELTE TFK) a „Mi a dobroljubovscsina? Dobroljubov mint fölösleges ember” c. előadásában a fiatalon elhunyt forradalmi demokrata kritikus naplójegyzetei alapján bebizonyította, hogy a „fölösleges emberek megvesztegethetetlen ostorozója” maga is mennyire szenvedett a „fölöslegesség” komplexusától, s milyen fontos szerepet játszott önértelmezéseiben Turgenyev műve, *A fölösleges ember naplója*. Ny. G. Zsekulin (Kanada) érdekes és finom elemzése az *Apák és fiúk* főhőséről — „Bazarov és a személyiség kérdése” — új szempontokkal járult hozzá a szerző és a hős viszonyáról az irodalomtudományban eddig kialakult képhez, s Bazarov alakjában kiemelte azokat a mozzanatok is, amelyek Schopenhauer nézeteivel mutatnak rokonságot, főleg az individuum tagadásában. Halina Brzoza (Lengyelország) előadása — „Az orosz filozófiai regény műfajának kialakulásához” — szintén érintette a „fölöslegesség” kérdését, de elsősorban a század eszmei és filozófiai áramlatainak tágabb összefüggésében. Rosanna Cazari (Olaszország) pedig a tárgyi világ, a hétköznapi élet kontextusában vizsgálta ezt a sajátos turgenyevi típust, s párhuzamot vont a széthullás,

a „cupio dissolvi” életérzésével küszködő regényhősök és a nemesi udvarházak lassú pusztulása közt. Peter I. Barta (USA) a fölösleges emberek XX. századi orosz utódait, Nabokov és Kazakov alakjait vetette egybe a turgenyevi figurákkal, rámutatva egyúttal a női szereplők problematikusságára is („Fölösleges asszonyok és az olvasás veszélyei. Turgenyev *Faust*-ja”).

2. Sok érdekes összefüggés tárult föl a kapcsolattörténeti témákkal foglalkozó előadások során is. Alexandre Zviguilskiy (Franciaország) Turgenyev és Taine kapcsolatának kevésbé ismert vonatkozásairól beszélt, Marietta Turjan (Oroszország) a *Hamlet és Don Quijote* c. esszé meglehetősen elterjedt köznapi — társadalmi szempontú értelmezésével polemizált, s a mű filozófiai értelmének kibontására vállalkozott, eddig ismeretlen dokumentumok feltárásával. Joan Grossman (USA) „A komikus szerelem Turgenyev műveiben és a komédia európai tradíciója” c. előadásában a menandroszi, plautusi és terentiusi hagyományok és bizonyos Turgenyev-művek szerelmi kollízióinak ironikus megjelenítését kapcsolta össze. Baróti Tibor (Szeged, JATE) a Faust-problémát követte nyomon Turgenyev műveiben. Hetesi István (Pécs, JPTE) a turgenyevi hatásokat elemezte Gozdsu Elek *Köd* c. regényében, kitekintve a századvég magyar prózaíróinak „turgenyevi” vonásaira is.

3. A következő nagy témakör a századforduló irodalmában tükröződő Turgenyev-hatásokkal foglalkozott. Danuše Kšicová (Csehország) „A szecesszió Turgenyev «sejtelmes» elbeszéléseiben” c. előadásában *A diadalmas szerelem dala* elemzésére támaszkodva tárta föl a kapcsolatot a novella és a századforduló egyes íróinak poétikája közt. Hasonló utat járt be N. N. Mosztovszkaja (Olaszország) a nyílt és rejtett irodalmi reminiscenciák értelmének vizsgálatakor a *Klara Milics* c. elbeszélés alapján. Marina Ledkovskiy (USA) érdeklődésének középpontjában Zajcev Turgenyevről írott „művészi biográfiájának” és a nyugat-európai „regényes életrajzok”-nak a különbségei álltak; Nagy István (ELTE) pedig Gersenzon izgalmas Turgenyev-monográfiájának (Mecsta i miszl Turgenyeva) sajátosságait, a személy és a műalkotás rejtélyes kapcsolatát elemezte. Halina Halacinska-Wiertelak (Lengyelország) az *Egy hónap falun* c. színmű dramaturgiai problémáiból kiindulva fölvezette az orosz lírai dráma fejlődésvonalát Puskindól Turgenyevig át Csehovig és Blokig. Rév Mária (ELTE) Csehov drámáinak turgenyevi impulzusaira hívta föl a kutatók figyelmét.

4. Az esztétika, poétika és filozófia kérdéseivel foglalkozó előadások is élénk vitákat váltottak ki, új ötletekkel és szempontokkal járultak hozzá Turgenyev életművének kutatásához. Kovács Árpád (ELTE) és Kroó Katalin (ELTE) dolgozatai a Turgenyev-regényének szemantikai síkjainak föltárásával mutattak rá Turgenyev poétikájának sajátosságaira. Ehhez a törekvéshez kapcsolódott Andrew Kahn (USA) előadása is. — „A paródia szemantikája és a műfajok keveredése az *Egy vadász följegyzéseiben*” —, melyben végigköveti bizonyos műfajok egymásrahatását a ciklus novelláiban. Erwin Wedel (Németország) a Turgenyev-művek címének poétikáját vizsgálta. Két előadás foglalkozott az író prózai költeményeivel: Szilágyi Zsófia (ELTE) „A rózsa virága be szép s üde volt...” c. prózai költemény anagrammatikus szerkezetét elemezte, Szőke György (ELTE TFK) pedig „A turgenyevi epilógusok” c. előadásában a kezdő- és zárósorok összevetése alapján a líraiság fokozatos felerősödéséről beszélt.

Ugyancsak két előadás hangzott el Turgenyev és a zene kapcsolatáról: Fried István (JATE, Szeged) érdeklődését a *Rugyin* c. regény zenei motívumainak és a főhős „zenei ékesszólásának” sajátos kapcsolata vonta magára, Spengler Katalin (ELTE) pedig *A nemesi fészek*-ben követte nyomon a hangok és a csend váltakozását, s a csend szerepét a regény „zenéjében”.

Dukkon Ágnes (ELTE TFK) a „Kétszer kettő négy vagy öt? A romantizmus és a realizmus problémája a fiatal Turgenyev és Belinszkij értelmezésében” c. előadásában az író és a kritikus esztétikai és filozófiai nézeteinek s az általuk fölvetett kérdések dosztojevszkiji visszhangjának elemzésére vállalkozott. Wasilij Szcukin (Lengyelország) Turgenyev „kozmoszának” fölvázolását kísérelte meg a dosztojevszkij „világegyetem” (G. Gacsev tanulmánya — Koszmosz Dosztojevszkovo, 1972) analógiájára, s Turgenyev művészetének, életfilozófiájának érdekes vonatkozásait tárta föl ilyen módon. I. I. Velicskina (Oroszország) az író természetfilozófiájáról beszélt („A tér és idő Turgenyev világában”), A. Coneva (Bulgária) pedig a késői novellák elbeszélésmódját elemezte. Miként az előadások címei is tanúsítják, az esztétika, filozófia és poétika kérdései szorosan összekapcsolódtak, néha egy dolgozaton belül mind a három szempont megjelent, mert Turgenyev életműve, tehetségének gazdagsága kívánta meg az elemzések árnyaltságát és sokoldalúságát.

ZÁGONYI ERVIN

Kosztolányi és az orosz irodalom

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990. (Modern filológiai füzetek 47.)

A hazai ruszista komparatiztika egy félszázad alatt nem csupán a tények teljesen új koordináta-rendszerét tárta fel a kapcsolatok aprópéznétől az egyes írók orosz-magyar tükrének sok-sok egyéni változatáig, de sok tekintetben megközelítette a befogadás törvényszerűségeinek felismerését is. Nemcsak a legnagyobb oroszok magyar „fortunája” lett vizsgálat tárgyává: hasonló intenzitással folyik a befogadó írók szemszögéből végzett kapcsolat- és tipológiai kutatás is. Ez utóbbiak sorában különösen jelentősek Cs. Varga István Németh László-vizsgálódásai, most pedig Zágonyi Ervin Kosztolányi-könyvét lapozhatjuk. Kevés olyan írónk volt, aki ilyen komplex módon lett volna „tükre” az orosz irodalomnak, mint éppen ez a kettő.

A könyvből mindenekelőtt azt látjuk: az évtizedek „skatulyázó” szemlélete folytán csak „nyugatosnak” elkönyvelt író mennyire „oroszos” is volt, azokból a „rajongókból” való, akikről három évtizede írt Komlós Aladár, cseh, lengyel és szerb irodalmi kapcsolatait ismerve pedig a Németh László-i „tejtestvér”-gondolat elődjét is tisztelhetjük benne. Mert ha nem is abszolutizáljuk az olyan mozzanatokot, mint pl. az ifjúkori orosz irodalmi, zenei benyomások — pedig ezek között van az *Iván Iljics halála*, melyhez írónk nem csupán az olvasáshoz való kedve fölébredését, hanem a költővé válás döntő impulzusát is köti (11. l.), vagy éppenséggel az egyetlen, de annál jelentősebb orosz íróval való személyes találkozás ihlette vallomás (az országról, „ahol — lélekben — állandóan élt”, 105. l.) —, orosz-ság-élménye bizonyosan meghatározó a világgép és az életmű számos vonatkozásában.

Zágonyi könyve adatgazdag és koncepciózus mű. Adatbőségét akár az átlapozás is elárulja: állításait félezer lábjegyzettel támasztja alá, s ezek némelyike maga is két-három adatból áll. Sokkal fontosabb azonban az, hogy következetesen végigviszi a maga vállalta hármas összevetést: az író megnyilvánulásait egyrészt a kortársi magyar irodalom párhuzamos jelenségeivel, másrészt a mai hazai és orosz irodalomtörténet állásfoglalásaival, miközben folytonosan rajta tartja a szemét a forrásként vagy párhuzamként szóba jöhető európai mozzanatokon is.

Ilyen mindenekelőtt az írórt ért orosz hatások föltérképezése, a magánélet szférájában keletkezett ismeretségektől (107. l.) pl. a Tolsztoj-hívő Schmitt Jenő Henrikkal való érintkezésen át (13. l.) a sokszínű szellemi élményekig. Ez utóbbiak közül központi jelentőségű az író olvasmányainak — a téma szemszögéből tárgyalt — bemutatása a filozófusoktól a francia, német, orosz stb. irodalomtörténészekig, vagy a Tolsztojra, Dosztojevszkijre, Csehovra vonatkozó szinte teljes magyar előd- meg kortársi szakirodalom (plusz a nagy író-társak, Ady-tól Német Lászlóig) organikus beépítése saját kon-

cepciójába. S e koncepció mentes a választott író idealizálásától, sok-sok idézett véleménye feltétlenül vagy egyedül helyesnek elismerésétől, aminek nem mond ellent az sem, ha, mint például Dosztojevszkij humoráról szólva arról ír, hogy Kosztolányi értelmezése ebben (1920!) annyira egyedülálló, hogy még Bahtyin vagy Fridlender is csak évtizedek múltán jutnak majd hasonló következtetésre.

Kitűnően egyesíti a „holt” (írásos) anyagok és a kérdés részproblémái még élő ismerőinek tanúságtételét. (Utóbbiakból kiemelendők az író fiának a könyv szerzőjéhez Párizsból küldött válaszai.) S a szerző megleli legtöbb Kosztolányi-reflexiónak az életműben is fölcseggő motívumait, s minden esetben gondosan szétválasztja az egyértelműen hatásnak tekinthető (kevészsámú) mozzanatot az orosz íróktól függetlenül keletkező tipológiaiaktól. Ehelyütt csupán utalhatunk a Kosztolányi-hősökben kimutatott hatásokra (75. l.), valamint az életműben föl-fölbukkanó orosz témákra, orosz hősökre (132. l.).

A könyv egy-egy kontaktusvizsgálati és fordításelemzési részre tagolódik. A két rész szinte minden fejezetében számos finom tipológiai megfigyelés is el van rejtve, ezek kibontásával akár egy önálló, a magyar ruszisztikában még annyira hiányzó tipológiai monográfiát is készíthetne a szerző.

Az I. rész (Kosztolányi és az orosz klasszikusok) az írói fejlődés belső időrendjét követi: az a Tolsztoj, Dosztojevszkij és Csehov áll itt a középpontban, aki Kosztolányi számára évtizedeken át állandó szellemi impresszióként rendszeres reagálási kényszert jelentett, míg Puskin, a könyv végén röviden tárgyalt Gorkij (és a könyvön kívül, folyóiratcikkekben vizsgált kisebb oroszok) élménye zömmel egy-egy rövidebb időszakhoz (vagy éppen időponthoz) kötődött csupán. Mintegy száz évnyi orosz irodalom vonul így át előttünk Kosztolányi tudatán és szül különböző mélységű, ám mindig az életmű aktuális mozzanataihoz kapcsolódó reflexiókat.

A Tolsztoj-fejezetben a szerző meggyőzően ír a Kosztolányit csaknem három évtizeden át útítársként végigkísérő íróról: az elején a moralista harmónia megteremtőjének és forradalmárnak látja, akitől sokban merít saját haladáshitéhez, később a meghalás értelmét megokolórol, a humánus morális kereséséről ír, végül a remény felé mutató csodálatos koronatanú lesz a szemében. Dosztojevszkij tanulsága az ő számára — ugyancsak évtizedeken át — az egyéniségnek a tett által való realizálása igazolásától halad a részvétetika és a válságkibeszélés kifejezőjéig. Anyagában is — érthetően — a leggazdagabb a Csehov-élményt tárgyaló fejezet: ő a magyar író „komplex komparatistikai alanya”. Joggal itt a legtöbb az érdekes visszautalás is a Kosztolányi művekre: még futó megállapításai is sok esetben a saját írói gyakorlat tapasztalatát, igazolását vagy éppen vágyát sűrítik magukba. A fejezet zömét indokoltan a magyar, ill. orosz nyelvű színielőadások (a Művész Színház emigrált együttesének 1925-ös budapesti vendégjátékáról írt) recenziói alkotják. A könyv szerzője itt is ugyanolyan beleértő, minden összefüggést és külső kapcsolódást árnyaltan láttató, mint a könyv többi részében, ezért nehéz lenne bármelyik elemzését kiemelni a többi rovására. Egyetlen példa: a „Sztaniszlavszkijék” kapcsán tett megfigyelése, amikor Kosztolányi azokról a „lány, ködös szavakról” ír, melyek „a szürkeség millió és millió színében csillámlanak, időtlenek, el nem múlóak”, s ezzel — tudva-tudatlan — sajátmagát, a *Pacsirta*, a *Hivatal János* stb. szerzőjét is jellemzi. A kései Puskin-esszének is csupán egyetlen gondolatán időzők

egy pillanatig. Az a „magával ragadó ismeretterjesztés”, ahogyan Zágonyi az esszé szerzőjét jellemzi, legjobb íróinknak az orosz irodalomról szóló műveinek is sajátja, Arany Jánosnak a Lermontov-bekezdésétől („*Hadshi-Jurt*”) egészen Németh László Puskin-könyvéig. Filológusi érzékenységre is innen hozok példát: amikor a Kosztolányi-recezióknak még a formai-nyelvi sajátosságaiból is olvas, pl. a 94. lapon a színikritikái mély hangrendjéről, a „türelmetlenül torlódó” kötő-kérdőszavak többretű funkciójáról stb. Lényegében e fejezet részét képezi a könyv végén található *Gorkij asztalánál* is, itt röviden összegzi azt az újat, amelyet az 1924-es sorrentói látogatást megörökítő írás kapcsán 1978-ban közölt tanulmányához képest azóta feltárt.

Az orosz irodalom tolmácsa c. második rész is kétfelé oszlik. Az 1914-ben megjelentetett *Modern költők* c. kötetről szólva helyesen hangsúlyozza: megjelenése idején — mint 17 ország 102 költője 224 versének egyszemélyes átültetése — a legnagyobb ilyen magyar műfordítási vállalkozás volt. Én a hazai irodalmi ruszisztika fejlődésének sajátos mozzanataként azt is aláhúznám: jóllehet itt csupán hat orosz költő szerepel (egy-egy versével), Kosztolányi mégis egycsapásra többet tesz az orosz poézis magyarrá tételéért, mint előtte félszázad alatt négy költői antológiával s a bennük megszólaltatott több mint félszáz orosz költővel Zilahy Imre, Máthé Miklós és Szabó Endre együttvéve. Ugyanis itt végre igazi, jelentős költő „adja kölcsön” a hangját a nagy oroszoknak, s a XX. századi modern magyar költészet nyelvén. Hiszen tény, hogy az egy Bérczy-féle *Anyegin* kivételével az orosz költészet 1841 és 1914 között nem vált igazi magyar olvasóélménnyé (mint, melleleg, az a két-két Blok, Balmont és Brjusov versfordítás sem, amely — Szumerny Lajos neve alatt — a Független Magyarország 1912. december 25-i számában jelent meg: Blokot magyarul Kosztolányi nyelvén érezték meg!), éppen mert bár lelkes, ám valódi költői vénát nélkülöző fordítók próbálták honosítani.

Zágonyi fordításelemzéseinek (Lermontov: *A tőr*, Nyekraszov: *Az orosz dal*, Fofanov: *Néva*, Fet: *Édes kép*, Szologub: *Erdőből jött*. Blok: *Szürke, szelíd nap volt*) külön értéke: az — oroszul jól tudó közvetítők írta német — fordításokhoz visszanyúlva veszi bonckés alá Kosztolányiét, s biztos érzékkel mutat rá mind a (kevés számú) veszteségre, mind az átültetés során nyert (sok-sok) maradandó értékre. Nem a tekintély mögé bújás idézteti vele Tóth Árpádot a Lermontov-fordítás kapcsán: „L. is így írta volna meg”, ha „a magyar nyelv anyagát gyúrta volna” „jellemző formáiba” „sajátos eszközeivel”. Az egyetemes magyar műfordítástörténet számára is tanulságos, amint minden esetben előre is nyúl, az adott vers későbbi magyar fordításáig, s még itt is telik tőle jó tipológiai megfigyelésekre (pl. Blok — Kosztolányi — Ady, 159). Novum a kapcsolattörténet számára a Kozocsa–Radó bibliográfia műfajjelölési tévedése mögül előbányászott Szologub-fordítás, amely újabb (ezúttal magyar-orosz-német) tipológiai összecsengés fölfedésére ad neki alkalmat.

A Három nővér első („az eredetihez a németnél közelebb, hívebb”) magyar fordítása elemzésének kiinduló feladatát (megerősíteni vagy elvetni egy ítéletet, hogy ti. német közvetítéssel fordította) bravúros „nyomozással” oldja meg, amint kontaminációs úton rekonstruálja a költő végezte munkát. E nyomozás térben is folyt (öt-hat kézirat, a gépelt színházi példány, valamint egyéb szövegek összevetése) és időben is, hogy ti. hogyan pontosul a W. Czumikowéból táplálkozó Kosztolányi-szöveg. Zágonyi eljárás-módja ez utóbbiban — három kritérium fölhasználásával — iskolapéldája annak, miként

lehet minimális eszközzel bizonyítani a maximumot. A 178. l. végkonklúziójához („K. D. a maga szövegét tehát W. Cz. német fordításából merítette. Szerencséjére — és a miénkre is — vele találkozott.”) a magam tapasztalatának ellenpéldáját tudom fölhozni. Az *Éjjeli menedékhely* 1903-as fordítói (pedig ezekből jó fél év alatt négy is akadt) mind a Zágonyi által is joggal gyöngö Csehov-fordítóként minősített August Scholz-cal „találkoztak”, az ő *Nachtasyl*-jából készült mind a négy, fakóbbnál fakóbb magyar átültetés. S — mint a színlapok tanúsítják — a teátrumok zöme még ezek közül is a (szintén a színházi körökben „forgolódó”) leggyöngébbet, az Abonyi Antalét szólaltatta meg. Nos, sokszor — és nem csupán a régmúltban — ilyen véletlen mozzanatoktól függött a kapcsolattörténet szerencséje — vagy éppen pechje. (Az viszont a Gorkij-darabon múlt, hogy a gyatra fordítás ellenére is fordulópontot hozott a magyarországi színházi történetében.)

Zágonyi a Kosztolányi-féle Csehov-fordítás minden fontos komponensére kitér, a nézői-kritikusai akusztikai benyomásoktól a stilisztikai alakzatok visszaadásáig. Gazdagon adatolva bizonyítja: jóllehet a magyar író tükrön át érzékelhette Csehovot, nem csupán a kifogástalan „foncsor” tette (Czumikow németül is jól tudó orosz volt), hogy fordítása érzékletes, árnyalt, hangulatteremtő lehetett. Az egész fejezet zárókövetkeztetése („A két utódfordítás — Trócsányi Zoltáné és Háy Gyuláé — nem érte el Kosztolányi szintjét”) ugyanoda utal vissza, ahonnan az egész fordítási részt kezdtem: hiába tudtak ezek az „utódok” jól oroszul (az egyik mint filológus és tapasztalt prózafordító, a másik sok évi nyelvterületi tartózkodás után), az átültetés minőségét csak az azt végző művészi kvalitásai biztosíthatták.

Ez az új Kosztolányi-monográfia az egyetemes magyar irodalomtudomány nyeresége, a ruszisztikában pedig a „hiánycikkek” száma csökkent vele.

Fenyvesi István

J. H. Reid: Writing Without Taboos.

The New East German Literature

Oswald Wolff Books. New York/Oxford/München, 1990. 260 l. ISBN 0-85496-020-1

Ernst Wichner/Herbert Wiesner (szerk.): Zensur in der DDR.

Geschichte, Praxis und Ästhetik der Behinderung von Literatur.

Texte aus dem Literaturhaus Berlin Band 8. Berlin 1991. 206 l. ISBN 3-926433-07-8

Az NDK-ban bekövetkezett fordulat, a *Wende*, és a két német állam egyesülése után egy sor publikáció jelent meg, amelyek a volt NDK irodalmával, a különböző belső folyamatokkal, az irodalmárok és az államhatalom, a szerzők és a cenzúra közti harccal foglalkoznak.

J. H. Reid 1990-ben megjelent könyvében az NDK irodalmát a *Wendé*-t közvetlenül megelőző időig követi nyomon. A különálló kelet-német irodalom kialakulását alapul véve Reid a kultúra és politika egymásra való hatását igyekszik bemutatni egy olyan országban, amelyről a nyugatnémet F. X. Kroetz úgy nyilatkozott: „Számomra az NDK annyira idegen, mint Mongólia.” Nem az Adornóra jellemző, elvont irodalomszemléletet képviseli ez a könyv, amelyben — nagyon is bőséges anyagot felvontatva — többek között a Német Szocialista Egységpárt (SED) kultúrpolitikájában bekövetkezett tömördek változást, inkonzekveniciát követheti nyomon az olvasó. Ugyanakkor Reid minden esetben a német irodalom szóba jövő kontinuitásvonalait is felmutatja, amelyekre az NDK-ban mind hivatalos, mind szerzői oldalról is hivatkoztak. Feltűnően nagy jelentőségű volt az NDK-ás írók számára a német romantika irodalmi hagyatéka mindennapi ellenállásukban — az államilag támogatott kultúrpolitikával és az általa kiemeltként kezelt „haladó” német szellemi hagyományokkal szemben. Nemcsak olyan szerzők tartoznak ide, mint Irmtraud Morgner, hanem olyan neveket is említhetünk, akik esetében az első pillanatban nem is annyira felismerhető a romantikához való kapcsolódás — mint pl. Volker Braun.

A restrikciónak csökkenése, a művek tematikájában és a formai megoldások terén bekövetkezett nagyobb szabadság mégsem feledtette Reiddel: „However independent of Moscow the GDR’s writers and politicians may pretend to be, the fate of GDR’s literature will depend in large measure on the success or otherwise of Gorbachev’s reforms.”

Igaza volt, ahogyan ezt ma már tudjuk.

Reid nagyon komolyan vizsgálja azt a kérdést, hogy az NDK-beli kísérleteket eleve haszталannak, naívnak, dilettánsnak bélyegeznék — pártatlanul vizsgálja a tényeket, amiért az olvasó Reid érveléseit nagy rokonszenvvel és bizalommal követi.

A Reid által felvetett témakörök: a sztalinizmus, Pororszország, ill. Szászország ábrázolása, utópikus művek valamint a kelet-német írók viszonya a múlthoz, a német múlthoz és főleg ahhoz a kérdéshez, hogy mennyiben ért véget a múlt, milyen szerepet játszik a múlt a mában.

Reid könyve nagyon alapos és megbízható munka, amely mindazok számára feltétlenül ajánlható, akik az NDK irodalmat szeretnék behatóbban tanulmányozni.

Reid olyan művekkel foglalkozott, amelyeket az NDK-ban élő szerzők írtak és amelyek az NDK-ban meg is jelentek. Tehát a hivatalosan létező műveket vizsgálta. A „Literaturhaus Berlin” kiállítása és az ez alapján készült, de önmagában is izgalmas olvasmányt nyújtó *Zensur in der DDR* (Cenzúra az NDK-ban) című kötet viszont éppen azokkal a művekkel, szövegekkel és szövegrészekkel foglalkozik, amelyekkel Reid nem dolgozhatott: az elnyomott, a kihúzott, a cenzúrázott képezi itt a vizsgálódás tárgyát.

A kötet kiadói ugyanakkor tisztában vannak azzal a körülménnyel, hogy amit egykoron a cenzúra tiltott, az nem volt automatikusan minden esetben minőségi irodalom, vagyis a kötetben betiltott intelligens, izgalmas, okos szövegek részben silány — de szintúgy cenzúrázott — „szellemi termékek” mellett található. Ezenkívül az is kiderül, hogyan roppantak össze lelkileg és tartásukban tisztességes szerzők, hogyan kezdtek sokan feladni annak a reményét, hogy valaha még lehet majd szabadon publikálni.

Érdekes az a körülmény, amelyet a felsorolt dokumentumokból ki lehet olvasni, hogy mennyire igyekezett az NDK cenzúrája saját létjogosultságát és munkáját igazolni — ugyanakkor ezeknek az igazolási kísérleteknek a folyamán mennyire irtózott a „restrikció”, és főleg a „cenzúra” szó használatától.

De még e negyven évig tartó cenzúrázás leírása sem egyszerű feladat, mivel itt bonyolult folyamatokkal állunk szemben, hiszen — mint ez most kiderült — a cenzorok nem csak tiltottak és akadályoztak, hanem időnként az apparátussal szemben, művek, szövegek érdekében is dolgoztak — ami bátorságra utal, de persze a cenzúra lényegén mit sem változtat.

Az NDK-ás cenzúrahivatal — akárhány kivétel is létezett a cenzorok között — alapjában véve bornírt hivatal volt, amit nagyon kézzelfoghatóan az akkori kultúrpolitikában mindenható Klaus Höpcke egy konkrét betiltási ügy kapcsán az érintett cenzorhoz intézett levele juttatott kifejezésre: „Ha Kierkegaard a kulturális hagyatékhoz tartozik, akkor Nietzsche, Schopenhauer, Klages, Freud is. De ez talán a hagyatékknak egy túlságosan is bő értelmezése [...]”

A kiállítás és a kötet igyekszik felmutatni az állami nyomás és az öncenzúra, a kompromisszum és a ravasz fogalmazás, a meghátrálás és az ellenállás közti különbségeket. A cenzúrát itt ugyanakkor egy olyan vezetési eszközként leplezik le, amely csak azért tiltott be időről időre bizonyos könyveket, fejezeteket, versszakokat vagy akár csak mondatokat, félmondatokat, ill. szavakat, hogy az írók mindig érzékeljék, itt az történik, amit a cenzúra akar — de ugyanakkor nem tudhatta soha senki biztosan, mit is lehet, mit is szabad leírni és mit nem. Az évek folyamán a cenzúra módszerei változtak, a kultúrpolitika ingadozásait ezeken a változásokon is végig lehet követni. Konkrét számadatként csupán azt lehet tudni, hogy évente kb. 200-250 kéziratot nézett át a „hivatal”, amelyből átlagosan hat művet teljességében visszautasított.

A cenzúra az NDK-ban fontos hatalmi eszköz volt a kultúrpolitika „csinálói” kezében: a renitens szerzők megbüntetése — például az utazási privilégium megvonásával —, a szerzők könyvei eladásának, ill. reklámozásának korlátozása ugyanúgy a cenzúrával függött össze, mint esetleg a további be nem tiltott könyvek előállításának minőségének vagy a kiadási számuk csökkentésének kérdése. Ezenkívül a „hivatal” arra is ügyelt, hogy milyen recenziók jelenjenek meg a megengedett könyvekből, hogy hogyan is vi-

selkedjenek a szerzők nyugati interjúpartnerek feltűnése esetén ... Minderre konkrét példákat mutat be a kötet — bőséges dokumentumanyag alapján.

Meghökkenítő, hogy mennyire alaposan dolgozott a kelet-német cenzúra. Pl. Strittmatter *Csodatevő* című regényével kapcsolatban „stratégia-papírok” készültek arról, mit is kellene, melyik recenzensnek, melyik sajtóorgánumban a könyvről írnia annak érdekében, hogy „regény beillesztése az NDK szocialista nemzeti irodalmának összességébe” lehetőleg zavarmentesen történhessen meg.

Meglepő, hogy milyen sok író vált a cenzúra áldozatává. Olyan neveken kívül, akikre az ember eleve számított, ill. akiknek a nehézségeiről az ember eleve tudott, mint pl. Kunert, Kunze, Biermann, Braun, Wolf, Loest, Fries, Fühmann, olyanokról is olvashatunk, akik esetében ez meglepő, mivel vagy azt hittük, náluk nem is lesz mit cenzúrázni — A. Zweig, Becher, Bredel, Marchwitza, Ludwig Renn, Bodo Uhse, F. C. Weiskopf —, vagy azt gondolhattuk, nem hagyják magukat, mint pl. Brecht vagy Lion Feuchtwanger, aki *Siker* című regényének NDK-beli kiadásakor nem ellenkezett a mű tendenciáját lényegesen megváltoztató szövegkihúzások ellen.

A kötet a szolidaritás sok apró gesztusát éppúgy dokumentálja, mint a szörnyűségeket, a politikai karrierizmus visszataszító példáit.

A kiállítás és így a kötet is csak a lírával és a prózával foglalkozik, mivel az anyag már így is nagyon bőséges volt. Ezenkívül a színházi életen belül meg egy sor további restriktív lehetőség létezett a mindennapi előadásokkal kapcsolatban, amelyekre itt már nem lehetett kitérni.

A kiállításkötet valamivel több is, mint csak a kiállítás katalógusa, mivel a kiállításához képest a dokumentumokat részletesebben idézi és sokkal tágabb kontextusba ágyazva mutatja be őket. Ezenkívül még néhány hajdanában tiltott szerző külön felkérésre a kötetben írt a témáról.

Végző következtetésként annyit mondhatunk, hogy az NDK cenzúrája nem csak olajozottan működött, hanem mindazokat a — relatív — előnyöket, amelyeket a 19. századi „klasszikus cenzúra” nyújtott az érintettek számára, megtagadta a keletnémet írótól: hiszen nem csupán művekkel foglalkozott, hanem olykor személyekkel is, tehát személyeskedett, ugyanakkor anoním volt és végül soha egy pillanatra sem kodifikálta, hogy mit lehet írni és mit nem. Minden esetben a szerzőknek maguknak kellett felkutatni az államhatalom toleranciájának akkor éppen fennálló aktuális határait, aminek — szándékos és remélt — eredményeképpen a szerzők öncenzúrája az adott, de nem ismert lehetőségekhez képest sokszor indokolatlanul nagymértékűvé vált.

A két könyv — Reid és a Literaturhaus Berlin kötete — egymást egészíti ki: az NDK-ban kiadott és kiadatlan irodalmat nagy alapossággal, ugyanakkor előítéletmentesen, sok megértéssel vizsgálják. Aki ezzel a témával foglalkozik, nem mellőzheti a két publikációt.

Kerekes Gábor

V. Bárdosi—S. Ettinger—C. Stölting: Redewendungen Französisch/Deutsch.

Francke, Tübingen 1992. XXVIII+259. 1.

Ha nem állítható is, hogy párját ritkítja — vö. * 'párjukat ritkítják' —, de viszonylag kevés az olyan, magyar szerzőtől való, ám nem a magyar nyelvtudomány kutatási eredményeit bemutató kötet, amelyet külföldi kiadó tesz közzé. (Az utóbbi évtizedekből É. Kiss, Hermann, Kiefer, Papp, Zsilka műveire gondolhatunk.)

Hadd méltassam tehát előljáróban magát a pusztán tény: ezt az igényes Francke-kiadványt, amely tizenöt ismert könyvkiadó közös kezdeményezéseként jelenik meg az UTB (= *Uni-Taschenbücher*) Linguistik sorozatában. A tetszetős külsejű, nyomdatechnikailag is kifogástalan nyelvkönyvek színvonalát az itt csak betűrendben — általam nyilván jórészt ötletszerűen — kiemelt nevek között Brekle, Bühler, Coseriu, Eco, Kempen, Porzig példázhatja.

Az ELTE Francia Tanszékének docenséé, Bárdosi Vilmosé az érdem, hogy a francia frazeológia gazdag kínálatából immár több gyűjteményt állított össze. A jelen opusz 952 szólást tartalmaz. Más, főként nyelvtanulási céllal készült gyűjteményekben kb. 300-1000 idióma található. Az 1990-ben megjelent *Orosz szólások és közmondások képekben* c. Dubrovin–Klaudy kötet 600 egységet tartalmaz, Hessky német példatára (*Deutsch-ungarische phraseologische Sammlung*, Bp. 1987) több mint másfélezret, Fábrián–Ghenno *Italianizmusok* (Bp. 1989²) c. kiadványa viszont 7500-at. Bárdosi huszonöt főtárgykörbe, ezen belül pedig csaknem száz alcsoportba sorolja anyagát. A felosztáshoz, az adott rész-egységek megtanulását-rögzítését könnyítendő tesz közzé kilencvennégy gyakorlatnyalábot, majd megoldási kulcsukat. Az igényes irodalomjegyzéket, mintegy ötven művet, főleg az utóbbi évtizedekből, nem a kötet végén találjuk, hanem a német bevezetőhöz csatolva.

Ne tagadjuk: növeli hírnünket, hazai romanisztikánkét, annak színvonalas elméletéről és gyakorlati értékéről számot adva. A társszerzőktől, Stefan Ettingertől és Cécile Stöltingtől a szólások német feldolgozását kapja az olvasó. Ettinger előszava a kötet létrejöttének előzményeiről tudósít. Utal Bárdosi 1986-os frazeológiagyűjteményére, a *'De fil en aiguille'* címűre, amely szintén tárgykörökbe rendezett szólásokat és a nyelvtanulást szolgáló gyakorlatokat tartalmaz. Hivatkozik ennek, ill. szerzőnk későbbi munkáinak elismerő kritikáira; ezzel egyszersmind indokára annak, hogy, lám, jóformán változtatás nélkül kerülhet a német „fogyasztó” munkaeszközei közé egy annakidején amúgyis csak francia nyelvű magyarázattal ellátott kiadvány, amely tehát már eleve sem csak magyar anyanyelvűnek szól.

A *Redewendungen Französisch/Deutsch* gondos előkészítéséhez szervesen hozzátartozik, írja, hogy a végleges formába öntött nyersanyagot összevetették más szólásgyűjteményekkel; ellenőrizték a *Petit Robert* és a legfontosabb német szótárak idevonatkozó szócikkei mentén. Cécile Stölting személyében a megfelelő anyanyelvi informánst választották ki, aki azonban jóval többre vállalkozott, hiszen a német megfelelőések ún. „problémás” mozzanatainak a tisztázását is rábízták.

A bevezetés után olvasható németnyelvű használati utasítás valamelyes részletezését azért tartom indokoltnak e recenzióban, mert a benne foglalt megjegyzések —

pl. tagolásról, szerkesztésről, kezelhetőségről — szorosan kötődnek a lexikográfia számos, igencsak lényeges elméleti gondjához.

Nemcsak a gyakorlat dilemmáját illeti, hogy a terjedelmet csökkenteni kellett. Indokolttá teszi ezt a megcélzott felhasználók köre, hiszen egyaránt számolni kell a romanisták információéhségével és a francia nyelvet tanuló diákok teherbíróképességével. Szorosan idetartoznak továbbá a kötet tagolására vonatkozó észrevételek. Úgy vélem azonban, hogy a szólások kiválasztásáról és elrendezéséről, a jelentések magyarázatáról, az egyes definíciók és/vagy körülírások típusairól szólva Ettingernek alkalma lett volna néhány gondolatot fűzni ahhoz a jelenséghez, amely a lexikográfia egyik, csaknem megoldhatatlannak tűnő kérdésében lappang. Miben áll az a bizonyos sokarcú nehézség?

Csupán a szelektálás jól ismert feladata áll a szerző előtt? Ha érvényes is ez a tétel a kutatómunka minden szakterületén, a szó- és kifejezésállomány feldolgozásakor másról, többről van szó. Hadd említsem először az elrendezést, ami a válogatástól elválaszthatatlanul okoz fejtörést, még az alapos erudíció és szerencsés intuíció esetében is.

Szótárak, lexikonok egyik jellegzetessége ugyanis, hogy címszavaik miatt (!) linearitásba, azaz a betűrend prokrusztész-ágyába kényszerül sokdimenziójú világunk. Noha tagadhatatlan előnye van az ábécének, hiszen segítségével található meg a leggyorsabban a keresett helyet. A már említett Dubrovin–Klaudy példatár, csakúgy, mint a német és az olasz gyűjtemény, nyilván emiatt alkalmazza a betűrendet. A hátrány „mindössze” annyi, hogy a szoros ábécé mintegy megbontja a szócsalád etimológiai szárait holmi kakukktójások közbeékelésével (pl. 'könny-könnyebb-könnyezik', 'barom—barométer-baromfi' stb.). Az élet adta élményeink összekapcsoltsága, a realitás szegmentumai nem a szótári betűrendben töltik be gondolatainkat, érzelmeinket. Agyunk működését a teaurusz képezi le.

Bárdosi tehát helyesen dönt, amikor a logikus, azaz a tematikus elrendezést választja. Ez az út a járható, annak ellenére, hogy a tárgykörök szerinti csoportosítás akár több helyre is besorolhatná ugyanazt a szólást. Kötetünk végén egyébként ott található a betűrendes index, a német megfeleltetéseké nemkülönben, a francia „iránytűt” az adott idioma első főneve szerint nyújtja.

A címszóanyagba nyilván a fontosnak, a gyakorinak kell bekerülnie a mégoly csábító mélységekig is elmerészkedő leltárból. Összeállnak a kisebb-nagyobb egységek. S itt jön a munka neheze: az elméleti, filozófiai jellegű döntések, érvek. Hiszen a nyelvi anyag tükrözte valóság sávjai kerülnek mérlegre: a tárgyi és gondolati realitás szegmentálása nem más, mint a kiválogatott nyelvi anyag mögöttes alapja. Alkotóelemeket, mint nélkülözhetetlen ingredienciákat kezelünk, de rendbe is kell rakni őket. Rendbe, sorrendbe, mégpedig úgy, hogy sorrendjük tükrözze és kövesse a realitás állandóságát/mozgását. Másszóval: a szólások összetartozó kötegeinek magunkat a bennünket körülvevő világgal együtt kell(ene) átfognia.

Vajon lehetséges-e ez? Hiszen a végtelennel találkozunk. Mi több, korunk tudományelméletének bűvárai éppen nem a rendet észlelik benne. Ellenkezőleg: kaotikusnak vallják. Eleve irreálisnak minősítendő tehát bármely törekvés és döntés? A kompromisszumot kereső kutató csak a maga terhét tetézi? Csak a sikeres megoldást nehezítő tényezőkhöz ütközik? Nem. Pontosabban: nemcsak.

Az ún. nyelven kívüli realitás felismerhető egységei ugyanis elkülönülnek egymástól: megvannak a kategóriákat megszabó kritériumok, s ily módon többé-kevésbé világosan tagolt halmazokban tudunk eligazodni. Hogy szerzőnk milyen megoldást választott a fogalmak szerinti tagolás jegyében? Szólásgyűjteménye az ember és a világ oppozíciójában látja a rendező elvet. Összesen húsz fejezet idiómái szólnak az egyénről: fizikai léte, külseje, élettevékenységei (öltözködés, testápolás, egészség, étkezés, munka, pihenés (I-V.); az egyén és a világ konfliktusai (VI-XI.); az ember viselkedése, kapcsolatai (XII-XV.); mentális és érzelmi jellemzői (XVI-XX.). A maradék (XXI-XXV.) fejezet) a gazdaságra és az időre, valamint értékelés és véleményalkotás eseteire vonatkozó idiómákat nyújt.

S mi a teendő a változás láttán? Ha igaz, hogy a világot őrzi a nyelv, úgy nyilvánvalóan a megmaradó régi kifejezés mellé kell odakerülnie a születő újnak. Az olykor már látszólag csupán ideig-óráig érvényesülő árnyalat(ok)nak éppúgy legyen helyük az adekvát rendszerben, mint a netán csak kósza ötletből, meghökkenteni akaróból (kevés valószínűséggel) elfogadhatóvá válónak; a befogadottnak és a szokatlannak. A nyelvi másságok némelyike — Hadrovics László gondolatát követem — néha már túljut a logikai elemezhetőségen. Fejtegetése figyelmeztet a változás mozgatóerőire, a színes, egyéni jegyekkel is felruházott valóságra, amely az élet szeszélyes fejlődését követi (Hadrovics: *Magyar történeti jelentéstan*. Bp. 1992, 32, 44. kk. 1.).

A bőség zavara a józan ész diktálta mértéktartással szembesül. Igen, a válogatás során a nyelvi formák gyakoriságáé a főszerep. Megfelelő arányokban viszont mégis fel kell venni az ismert stílusminősítések közül néhány ritkábbat (elavult, argó, vulgáris, népi, bizalmas). Így jár el a jelen mű szerzője, bízva tájékozottságában és nyelvérzékében, annál is inkább, mert hiszen még nem végezték el a szükséges gyakorisági vizsgálatokat.

Választani fog persze a nyelvhasználó is. A kötetünkben található francia idiómákkal nyilván élni akar. Döntését nemcsak egyénisége befolyásolja. Függetlenül teszi beszédpartnerétől, az adott helyzettől, élő hagyományoktól, a körülmények adta hangulattól, valamint a gondolatcsere céljától, gondolati-érzelmi hőfokától. Mindeme tényezők, ill. életkora, műveltsége, társadalmi és földrajzi hovatartozása azonban az anyanyelvi biztonság talaján másként aktivizálja idióma-használatát, mint a tanult nyelv(ek)en. Színesebbé akarja tenni nyelvi teljesítményét? Ha ez öncélú, akkor bizony groteszk produktumok veszélye sem kerülhető el.

Hiába tud ugyanis arról az idegen nyelv tanulója, hogy a frazeológia elválaszthatatlan része az általa elsajátítandó nyelvnek, mégsem lehet feltétlenül tisztában minden kifejezés kommunikációs értékével, konnotációival, az idegennyelvi társadalmi és művelődési háttérrel. Előfordul ugyan, hogy felfigyel — ráérez? — egy-egy furcsa fordulatra, mulatságosnak tűnő hangalakra, de mégsem merészkedik ezek használatára, mint-hogy nem ismerős számára a szóláson belüli jelentéselemek viszonyhálózata. Mégis, az ún. haladó fokon mindenképpen rá kell térnie az idiómák használatára. Ez akkor következik be, amikor belátja, hogy mind francia szövegeiben, mind az élő kommunikációban az anyanyelvből ismert jelenséggel találkozik. Nevezetesen: az állandósult szókapcsolat a benne lévő nyelvi építőkövek sajátos — gyakran változtatásra nem al-

kalmas — egységeként alkotja a közlést, mégpedig abban az esetben, ha a mögöttes, a valódi tartalom nem a részek jelentéséből áll össze.

Mindez alaposan indokolja, hogy a szólásgyűjteménynek mindenképpen kellő magyarázatot kell adnia. Esetünkben a frazeológiai egység bemutatása után a francianyelvű meghatározás olvasható, amely a legjobb francia egynyelvű szótárakból indul ki. Ezután következik a német megfeleltetés, ill. körülírás; az viszont nem merülhet ki a francia szólás szó szerinti lefordításában. A sajátos nehézségek kiküszöbölése végett esetenként a diák joggal számíthat tanárára, valamint az anyanyelvi informáns vagy egyéb források nyújtotta segítségre, főleg a stílusrétegek, továbbá a szemantikai és grammatikai kötöttségek dolgában. (Az orosz idiómákat tartalmazó kötet pl. rajzos illusztrációkkal él.)

Igencsak áttételesen kötődik a jelen kötethez Zsilka Jánosnak és az irányítása alatt működő kutatócsoportnak (a Nyelvi mozgásformák dialektikája) számos publikációja. Az eddig megjelent művek a szólások levezetésének önálló útját az Értelmező Szótárból merített magyar anyagon mutatják be. Elméleti tételeik nagyszámú szólás sokoldalú vizsgálatából fakadnak. A *Redewendungen Französisch/Deutsch*, amint a fentiekben jelezni kívántam, jelentős elméleti előrelépést mutat, ám emellett többete, hogy a franciául tanulók a tulajdonképpeni „tananyag” felhasználását előmozdító tanácsokra is támaszkodhatnak. Mintha közhely-számba menne az egyik idetartozó tétel, hogy ugyanis felismerni és megérteni egy idiómát egyben azzal is jár, hogy lássuk, mikor nem ajánlatos a konkrét kommunikáció részévé tenni.

Mivel Bárdosi munkája német felhasználók részére készült, ezért — csupán szemelvényekben, illusztrációként — itt mutatok be néhány ilyen azonosságot, ill. különbséget, francia-magyar és francia-német-magyar viszonylatban.

- a) azonos vagy közeli képi szemléltetéssel
- n'avoir que la peau et les os — csont és bőr
 - avoir une tête à gifles — tenyérbemászó képe van
 - sembler sortir d'une boîte — mintha skatulyából húzták volna ki
 - cela lui va comme un tablier à une vache — úgy áll rajta, mint tehénen a gatya
 - brûler la chandelle par les deux bouts — két végén égeti a gyertyát
 - suer sang et eau — vért izzad
 - être fou à lier — kötőznivaló bolond
- b) eltérő „építőelemekkel”:
- être sourd comme un pot — süket mint az ágyú
 - elle fait tapisserie — petrezselymet árul
 - avoir la gueule de bois — másnapos
 - avoir les cheveux poivre et sel — mákos a hajszíne
- c) a francia/magyar elemek eltérnek, de a német/magyar azonos
- dormir sur ses deux oreilles / den Schlaf des Gerechten schlafen — az igazak álmát alussza
 - passer l'arme à gauche, aller chez les taupes / ins Gras beißen — fűbe harap
 - mener une vie de bâton de chaise / ein Zigeunerleben führen — cigányéletet él
 - (en) donner sa tête, sa main à couper / darauf können Sie Gift nehmen — mérget vehet rá
 - cela lui va comme un gant / etwas paßt jmdm wie angegossen — mintha ráöntötték volna
 - envoyer qn sur les roses / jmdm einen Korb geben — kosarat ad
- d) ugyanaz a „szemléltetés” mindhárom nyelvben:
- se laver les mains / seine Hände in Unschuld waschen — ’mosom kezeimet

- trembler comme une feuille / zittern wie ein Espenlaub — reszket mint a nyárfalevél
- couper les cheveux en quatre / Haarspaltereitreiben — szőrszálhasogató
- dormir comme une marmotte / schlafen wie ein Murmeltier — alszik mint a mormota
- avoir une faim de loup / einen Wolfshunger haben — farkasétvágya van
- (en) mettre sa main au feu / seine Hände ins Feuer legen — tűzbe teszi érte a kezét
- remuer ciel et terre / Himmel und Hölle in Bewegung setzen — eget-földet megmozgat
- se reposer sur ses lauriers / sich auf seinen Lorbeeren ausruhen — pihen a babérjain
- aller se coucher avec les poules / mit den Hühnern zu Bett gehen — a tyúkokkal megy aludni
- faire une toilette de chat / eine Katzenwäsche machen — ez csak cicamosdás
- ne pas savoir où donner de la tête / nicht wissen, wo einem der Kopf steht — azt se tudja, hol

áll a feje stb.

A jelen könyvismertetés szubjektív zárómozzanataként a recenzens afölötti örömeinek kíván hangot adni, hogy egyfelől, értékes és hasznos művel találkozott; másfelől, hogy a hazai kutatás az újabb frazeológia-gyűjtemények dolgában is túljutott az előkészítés szakaszán (angol, holland). Várjuk a további kiadványokat, amelyek mind-mind hasznosan szolgálják, Bárdosi jeles könyvéhez hasonlóan, a nyelvtudományi elmélet és gyakorlat egységét.

Mikó Pálné

Adolph Freiherr Knigge: Ausgewählte Werke in zehn Bänden.

Im Auftrag der Adolph-Freiherr-von-Knigge-Gesellschaft zu Hannover, herausgegeben von Wolfgang Fenner. Band II. Romane II. Fackelträger-Verlag, Hannover 1991. 360 l.; Band IV. Reisen, Literatur, Fackelträger-Verlag, Hannover 1992. 320 l.; Band V. Theater. Fackelträger-Verlag, Hannover 1993. 240 l.

A német (radikális) felvilágosodásnak a maga korában nagyon ismert, mára kissé elfeledett, ám a német és a nem német nyelvterületen, így Magyarországon is a XIX. században a polgári családok által sűrűn olvasott-idézett szerzőnek a róla elnevezett társaság és a német nyelvterületen már jó nevet szerzett, az ifjabb korosztályba tartozó Wolfgang Fenner jóvoltából ismét megjelennek, erős válogatásban, művei. Méghozzá a sajtó alá rendező gondos munkája következtében megbízható szöveggel, tájékoztató magyarázatokkal és rövid, de sokat mondó kiadástörténeti megjegyzésekkel. Az utóbbi három évben kiadott három kötet egy szervesen építkező, a különféle műfajokat nevelési-népfelvilágosítási ideái szolgálatába állító, a koreszméket érthetően-népszerűsítve közlő alkotót mutat, aki akár színművet ír, akár fejlődésregényt, akár a kritikáról elmélkedik, vagy a szerzői jogokért száll síkra a kalózkiadások ellen, a polgári átalakulást tartja szem előtt. Akár olymódon, mint a II. kötetben publikált *Die Verirrungen des Philosophen oder Geschichte Ludwigs von Seelberg* című regénye tanúskodik róla, hogy a nemeseket önvizsgálatra, önnevelésre igyekszik készíteni. Knigge hisz abban, hogy a nevelés által részint az egyes ember, részint ezen keresztül a társadalom megjavítható. Itt jegyzem meg, hogy kapcsolatai a szabadkőművesekkel is ezen a területen bontakoztak ki, ennek irodalmi lecsapódása, hogy németre fordította a *Figaro házassága* című Mozart-opera verseit. Az V. kötet tartalmazza ezt a sokáig népszerű szöveget, mint ahogy eredeti drámáját is (*Warder*), amely a korszak német ízlését követve, a francia klasszicizmus drámaideáljának kissé ellaposított német változata. Knigge franciás érdeklődését igazolja, hogy Mercier-től fordított színdarabot (*Le juge*), illetőleg a német színházi fejlődést *Dramaturgische Blätter* című színikritikákat közlő lappal igyekezett előmozdítani. Innen is kapunk a *Theater* című (V.) kötetben néhány darabot, s ezekből kitetszik, hogy az általános véleménynek megfelelően, Knigge is morális intézménynek tekintette a színházat. A lap egyébként 1788. októberétől 1779. júniusáig létezett Hannoverben, hetente látott napvilágot tizenhat oldalon.

Knigge (a IV. kötetben közölt írásainak tanúbizonyosága szerint) élt az útirajz adta lehetőségekkel, és ezen belül művelte az úti levél műfaját, amely a személyességet, a reflexiót, a távolságtartást és a meghitt olvasói közösséghez szólást egyként lehetővé tette. Lotharingiából Alsó-Szászországba tartó útja beleillik a felvilágosodásnak még a korai XVIII. században kialakított országismereti ismeretterjesztésébe, így a tájleírás mellett bőséges adatokat tartalmaz a lakosság életmódjáról, szokásairól, és a mai hétköznapiélet-kutatások számára is hasznos lehet tanulmányozása. Irodalmi-kritikai írásai közül kiemelkedik az 1793-ban könyvformában megjelentetett *Über Schriftsteller und Schriftstellerey* című műve, amely Knigge irodalom (vagy inkább írásbeliség)-fogalmának tágasságát mutatja, hiszen abba a tudományos és ismeretterjesztő munkák éppen úgy beleférnek, mint a szépirodalmiak. Műfajelmélete eklektikus, nem annyira a hármas, mint inkább a négyes műfaji felosztás híve (a didakszisznak nagy jelentőséget tulajdonít);

s ami még ennél is jelentősebb, kiemelten foglalkozik a könyvek terjesztésével, a könyvkiadással, és mindent elkövet annak érdekében, hogy az írókat emancipálja az irodalomból csak hasznot húzókkal szemben.

Kniggének ez a három műve a német felvilágosodás jellegzetes képződménye, nélkülük aligha kaphatunk helyes képet arról, miféle eszmei mozgások játszódtak le az elitet és a legnagyobbakat követő második vonalban. Ők voltak azok, akiknek szava eljutott a szélesebb olvasórétegekhez.

Fried István

Jean-Joseph Rabearivelo cet inconnu?
Colloque international de l'Université de Madagascar.
SUD, Marseille, 1989. 231 l.

1987. május 25-től 30-ig Antananarivóban (Madagaszkár) nemzetközi kollokviumot rendeztek a madagaszkári irodalom „elátkozott költő”-jének, J.-J. Rabearivelo halálának 50. évfordulója alkalmából, amelynek kitűzött célja e „nagyon ismert, de — rosszul ismert” szerzőnek „felfedezése” volt. E találkozó előadásainak megjelentetésére vállalkozott a marseille-i SUD Kiadó.

A gyűjteményben elsők L.X.M. Andrianarahinjaka beszédét olvashatjuk, aki az öngyilkosságot elkövetett költő ürügyén értekezik általában az öngyilkosságról, annak madagaszkári megjelenési eseteiről (a „trivivai szerető”-ről, a Radama király által ostromlott Ifandana lakóinak tömeges önfeláldozó-tiltakozó öngyilkosságáról), a keresztény mártírokról. Rámutat a szerző arra, hogy a hiedelemmel ellentétben, Rabearivelo nem volt ismeretlen a korabeli művelt malgas értelmiség előtt; bizonyíték erre az a sok költemény, amelyet emlékének szenteltek.

A bevezető előadást S. Rajaona professzor tartotta. Nem a téma specialistájaként kívánja a hallgatóságot bevezetni Rabearivelo költészetébe. Érinti a költő születési dátuma körüli vitát, származásának nemesi voltát, keresztényi érzületét, kiemeli hűségét fajához, nemzetéhez, kulturális örökségéhez. Ő is érzi és érzékelteti azt a harcot, amelyet Rabearivelo saját magával és saját magában vívott azért, hogy megmaradjon malgasnak, s közben francia lett. Bevallja, hogy Rabearivelo kedvenc költőjük, de azért főként közvetlenül malgas nyelven írt költeményeinek köszönhetően.

A Párizsban élő és alkotó másik jelentékeny madagaszkári származású szerző, J. Rabemananjara idézi elődjének és barátjának emlékét, alakját. Pszichológiai megközelítésében megkísérli kikutatni azokat az okokat, amelyek roppant érzékenyek, saját értékének tudatában lévő embernek festik le, akinek „állandó kísértése volt, hogy különbözzön másoktól”. Nem tartja elfogadhatónak azt az érvet, amely szerint Rabearivelo öngyilkosságának oka a sokat emlegetett rossz pénzügyi helyzete lett volna. A környezet sem lehetett tettének egyértelmű oka, hiszen közvetlen főnöke is jó véleménnyel volt róla. Viszont hivatkozik egy olyan esetre-eseményre, amely miatt büszkeségében érezte magát sértve: egy nagyon óhajtott és várt franciaországi utazást ígértek neki, amit az utolsó pillanatban megvontak tőle. Nagy érdeme, hogy ő „írta be az első malgas nevet a költészet egyetlen Enciklopédiájába”. Gesztus értékű Rabemananjara megemlékezésének utolsó gondolata: a fáklyát, amelyet Rabearivelo a halálakor órá bízott, most a malgas ifjúságnak nyújtja át.

J.-L. Joubert neves frankofón-irodalom kutató Rabearivelo *Presque-songes* és *Traduit de la nuit* c. köteteinek egy-egy versét elemzi, s azokon keresztül Rabearivelo és az „énigme” problematikáját veszi nagytító alá. Véleménye a költővel kapcsolatban: „nem akarja (ti. Rabearivelo), hogy olvasása közben megfélekedzenek a csavargó fivérről, a száműzöttről, a saját magától megfosztott emberről”.

Roshmann (vagy Rochmann, kétféleképpen írva két helyen) Rabeariveloról mint a *halál költőjéről* beszél. Verseinek elemzése alapján két típusát találja a Rabearivelo által emlegetett holtaknak: az újabbakat és a régieket, az ősoket. Rámutat, hogy a túl-

világot Rabearivelo „belülről élte meg”. *Traduit de la nuit* c. kötetével kapcsolatban észreveszi a kritikus, hogy itt, az előző művekkel ellentétben, a földrajzi és társadalmi hovatarтоzás kevésbé van jelen; s ez a kötet szinte előre érzékelteti-vetíti öngyilkosságát, hiszen a halált, mint valamilyen elfogadható dolgot említi. E szerzővel ellentétben J. Rambeloson Rabearivelo és az *élet* kapcsolatát helyezi előtérbe. A halál témájának gyakori felbukkanását ő már inkább a nyugati civilizáció „fertőzésével” magyarázza, s ebben Rabearivelo elsősorban a francia romantikusok „folytatója, illetve utánzója”. Meggyőződése e kritikusnak, hogy Rabearivelo az „élet és a halál között az életet választotta”, bár az életnek ez a felfogása „tisztán csak az álmodozás” szintjén jelent meg a költő-írónál.

P. Torreilles költő már újból a halál, azonbelül az öngyilkosság problematikájával foglalkozik Rabearivelóval kapcsolatban, s szinte logikusnak, szükségszerűnek érzi, hogy az a halált választotta. Ennek okát „az ideológiai beakonyulás képében látja”. Saját költői tapasztalatai alapján, s többek között Dantét, Celant, Nerval, Hölderlint, Artaud-t idézve, próbálja Rabearivelo „expérience poétique”-jét magyarázni. Végső ítélete: „Rabearivelo, mint a nemzetek örökségébe föliratkozó költő identifikálható”.

J. Leckius a gyarmatosító társadalom ellentmondása között vergődő szerzőről beszél. Úgy látja, hogy Rabearivelo egész művészetére rányomja bélyegét a halál előérzete. Az írás pedig azt szolgálta, hogy „fölül emelkedjék a gyarmatosítás aljasságain, piti-ségén.” A szerző magát Rabearivelót, annak életvitelét is elítéli, hiszen tudott dolog volt, hogy például ópiumot szívott, és szerencsejátékokat űzött.

Rabearivelo gondolatvilágának és az azt tükröző költészetének egyik legszebb, legnemesebb tartalmi-érzelmi vonulatát rajzolja meg J. Rakaotondradany a költő *Pres-que-songes* kötetének versei alapján: ez pedig a *gyermek* témája. És ez, tartja a tanulmány szerzője, új a régi, sematikus témafelsorolások után (halál, éj, ősök földje, természet, elmenekülés, barátság stb.). A szerző először a gyermek archetipikus képét vázolja, azután a költő sajátos gyermekképét tekinti át, s végül megpróbálja a rabearivelói költészetben a gyermek szimbolikáját vizsgálni. Hivatkozik természetesen a pszichoanalízis olyan nagyjaira, mint Freud vagy Bachelard. Megállapítja: bár a halál gondolata kínozza a költőt, a gyermek — a saját gyermekei — segítségével egy „jobb jövőről álmodik, amely az oktatáson, az öregekkel való cinkosságon alapul majd.”

Rabearivelo költészeténél sokkal kevésbé ismerjük regényeit. Erről szól a követ-kező előadó, D.N. Adrianjafy Ratsiorimihamina. Igaz, ilyen alkotása mindössze kettő van, azok is kiadatlanok: az 1925-ös *L'aube rouge* és az 1928-as *L'interférence*. (Ez utóbbit a kollokvium óta már kiadták, így hozzáférhető a kutatás számára). Ezt elemzi a kritikus, rámutatva, hogy a 19. század francia irodalma szinte valamennyi irányzatának jegyeit magán viseli; talán ennek is köszönhető, hogy a mű gyakorlatilag bukás, mert „egyenetlen és szétszört”. Az 1936-ban publikált, egyik legkevésbé ismert Rabearive-lo-kötet, a „*Chants pour Abéone*” elemzését adja H. Rahaingoson. Ez a luxus-kiadásban megjelent mű, amelyet szerzője ingyen osztogatott szét barátai között, tematikai ellen-tétrek épül, úgymint: feledés-émlékezés, utazás-szülőföld hívása, az új vonzása, a szám-űzetés érzése, múlt-jövő, öröm-bánat, remény-reménytelenség, éj-nappal, álom-valóság. A kötet — mondja a szerző — inkább ifjúkori, semmint érett-kori költészet.

„Szerény összehasonlító költészeti esszé”-nek titulálja S. Meitinger tanulmányát, amelyben retorikai-szintaxikai elemzést ad Rabearivelo *Traduit de la nuit* c. kötetének két verséről, azok francia, ill. malgas nyelvű változatairól. Érdekes megközelítésű L. Ramarosoa előadása. Ő két valiha-típusnak Rabearivelo *Sylves* és *Presque-songes* c. kötetében előforduló változatai elemzésén keresztül követi a költő alkotói tevékenységének folyamatát. Azt bizonyítja, hogy az *érés* egy „állandó dráma” feszültsége alatt megy végbe, és az a költő abbéli nehézségéből ered, hogy „vállalja és normalizálja a művészete és az identitása közötti viszonyt”. Szerinte ugyanis Rabearivelo szeretett volna megszabadulni attól a — ráragasztott, vagy inkább csak annak érzett — cédulától, amely szerint ő egy a gyarmati költők közül, s teljes jogú, a szigete határait is túllépő író státuszát akarta magára vállalni.

Rabearivelo mint fordító is érdekes személyiség. Ezzel foglalkozik M. N. Rakatozafy. Elemzi Verlaine egyik versének Rabearivelo által malgasra történt fordítását, s elismeri, jog a költő „figyelemre méltó munkára képes” ezen a területen is. Mint műfordító, Rabearivelo a következő fordítási eljárásokat alkalmazta: a szó szerintit, az explikációt, implikációt, az amputációt és a fonetikus adaptációt. A szerző további véleménye Rabearivelo műfordítói tevékenységével kapcsolatban, annak indíttatását és céljait illetően (legalábbis amikor malgas műveket fordít franciára): „nevetségessé akarja tenni azokat a gyarmatosokat, akik azt hiszik, hagyományok nélküli vadakkal, primitívekkel állnak szemben.”

B. D. Solohery összefoglaló áttekintést ad a kollokviumról. Abbéli véleményének és reményeinek ad hangot, hogy Rabearivelőt most jobban megismerhettük, mint költőt és irodalomkritikust; kevésbé ismert viszont még most is mint regényíró. A jövőbeni feladatok Rabearivelőt illetően: műveinek — így a *Calepins bleus*-nek, levelezéseinek — összkiadása, a rá vonatkozó kutatások további kiszélesítése és elmélyítése. És, ha még most is vannak tisztázatlan pontok életében, munkájában, az annak következménye, hogy saját vallása, rítusai vannak, s számára a halál mást jelent — jelentett —, mint a többi ember számára.

A kötet utolsó hozzászólójaként P. Torreilles záróbeszédét olvashatjuk. Kiemeli a kollokvium nemzetközi jellegét, és bíz abban, hogy „Rabearivelo költészetén keresztül segít a malgas identitás megszólaltatásában és érzékeltetésében a költészet egyetemességén belül.”

Örölnünk kell e mű megjelenésének és egyáltalán magának annak a ténynek, hogy ilyen nagyszabású nemzetközi találkozót rendeztek J.-J. Rabeariveli életművének bemutatására, tanulmányozására. Hiszen alig-alig ismert ma a költő-író tevékenysége, csak elszórva találkozhatunk kritikai, komoly filológiai precizitású, neki szentelt irodalommal. Izgalmasan érdekes e kötet néhány tanulmánya-előadása, amelyekben szerzőik föllebbentik a leplet e sokszor talán túlságosan „el- és megsajnál” művész bizonyos emberi gyarlóságáról. Illúziórombolás? Aligha! Mindössze objektivabb, pártatlanabb, teljesebb és ettől igazabb, árnyaltabb, emberibb képet kapunk a malgas irodalom e kiemelkedő alakjáról. S B. D. Solohery fentebb idézett gondolatához csatlakozva, bízunk abban, hogy Rabearivelo összes művei minél hamarabb hozzáférhetővé válhatnak mindenki számára — talán Magyarországon is.

Kun Tibor

Nyerges László: Goldoni velencei komédiaszínháza.

Egy XVIII. századi színházi reform története.

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991. (Modern filológiai füzetek 49.)

Nyerges László ebben a művében Carlo Goldoninak az olasz színházat alapjaiban megreformáló művészetével foglalkozik. Ezt a reformtevékenységet már alaposan feldolgozta az irodalomtörténet — ez a munka azonban színházelméleti és színháztörténeti szempontból közelíti meg. Meggyőzően bizonyítja: Goldoni komédiaírói művészete elválaszthatatlan a korabeli Velencétől, s különösen annak színházi életétől.

Ennek megfelelően az első fejezetben alapos képet kapunk mindazokról a körülményekről, amelyek befolyásolták Goldoni tevékenységét. A korabeli kritikáktól szinte napjainkig kísérhetjük végig Goldoni kritikai fogadtatását. A szerző kiemeli azt a Petroniótól származó megállapítást: a társadalmi valóság ábrázolásával, valamint a régi komédia formális megújításával Goldoni a később kialakuló középfaajú színmű, ill. polgári realista dráma előfutárának tekinthető.

Nyerges László részletesen elemzi a színházi reform kérdését a Settecentóban. A nyilvános színházak létrejöttével rohamosan megnő a színházi intézmény társadalmi súlya. Ezzel egyidőben az arisztokrata-tulajdonosi vezetés helyett a színház élére polgári-impreszáriós vezetés kerül, azaz a színház vállalkozássá válik, s a közönség ízlése is nagyobb hangsúlyt kap. Egyre nyilvánvalóbb lesz a nagy hagyományokkal rendelkező *commedia dell'arte* színjátszás válsága, hiszen rég eltűntek már azok a társadalmi-politikai körülmények, amelyek ezt a fajta színházat létrehozták, így nem képesek többé válaszolni az új kor új kérdéseire. Egyre inkább csak kiüresedő formák jellemzik. Újító kezdeményezések jelennek meg ekkor elméleti és gyakorlati téren egyaránt. Ám igazán Goldoni lesz az, aki képes a hagyomány hasznos elemeit megtartva újat hozni az olasz színházművészetbe.

Goldoni komédiaírói útját három korszakra osztva tárgyalja a szerző. A három korszak három velencei színházhoz kötődik. A San Samuele Színház az, ahol Goldoni elindítja reformtörekvéseit. Nyerges László mindvégig hangsúlyozza ennek a reformnak tudatos jellegét. Ám ez nem valamiféle elméleti igényű tudatosság, sokkal inkább a színházi-színpadai gyakorlat alapos ismeretéből fakad. Az újfajta komédiát Goldoni fokozatosan alakítja ki. Eleinte erősen támaszkodik a *commedia dell'arte*-hagyományokra, sikeres szerepeket ír színészeinek, remélve, hogy így nagyobb tekintéllyel szólhat majd bele a szereposztás kérdéseibe. A szerepeket kifejezetten az általa igen jól ismert színészek alkatára szabja. Fokozatosan elszakad azonban a *commedia dell'arte* maszkjaitól, s alakjai karakterekké válnak. Ezekkel az alakokkal a színésznek azonosulnia kell.

Második korszakát a Sant' Angelo Színházban tölti Goldoni. Ekkor írt műveiben már a karakter kiemelésére fordítja minden figyelmét. Alkotásaiban a jellemkomédiák veszik át a főszerepet. Nyerges László részletesen elemzi a *Komédiaszínház* (*Teatro comico*) című manifesztum-komédiát, amelyben drámai formában ütközik a régi és az új színjátszás. A darab egy velencei színtársulatban játszódik, s szinte minden, a régi színházi reformmal kapcsolatos kérdést érint, így például a klasszikus poétikai örökséghez, ill. a komédia-hagyományhoz való viszonyt, a színészi játék megújítását, a színészi mesterség becsületét.

A San Luca Színházban eltöltött időszakot a színház nagyobb méreteihez alkalmazkodó nagyszabású, többszereplős komédiák határozzák meg. Ekkor jelenik meg Goldoni művészetében az esztelenül költekező, a divatot és az élvezeteket hajszóoló polgárság kritikája. A karakterkomédiák helyébe a környezetkomédiák lépnek. Itt már eltűnik a színpadi alakok egy-egy színészi személyiségre szabott megformálása. A színpadi alak egy közösség részévé válik, a színpadon főleg korális jelenetekben tűnik fel. A szerző röviden érinti még Goldoni utolsó, Párizsban töltött éveit, majd a két utolsó fejezetben összefoglalja az írónak a színpadi nyelv és a színpadi játékhely terén bevezetett újításait.

A könyv elolvasásával nemcsak Goldoni művészetéről alkotott képünket egészíthetjük ki, hanem megismerkedhetünk a korabeli velencei színjátszás „kulisszatitkaival” is. Nagy erénye a könyvnek, hogy egy-egy jelenség mögött nemcsak elméleti-poétikai, hanem gyakorlati okokat is keres. (Így például bizonyos komédiák szerepeinek keletkezésében meghatározó volt a társulat két vezető színésznőjének marakodása, féltékenykedése — végülis mindkettőjük számára jelentős szerepet kellett írni.) Arra is felhívja a figyelmet a szerző, hogy Goldoninak szem előtt kellett tartania a közönség ízlését is, hiszen a színház üzleti vállalkozás is volt. Mindezek a mozzanatok olyan élővé, érzékletessé teszik a Settecento színházi életének bemutatását, hogy a könyv szigorú tudományossága mellett érdekes, színes olvasmány is.

Todero Anna

CONTENTS

Studies

Irén Kiss: Intuition Théories in German Romanticism	1
Zoltán Kulcsár-Szabó: <i>Philoctetes</i> (The nature of myth-interpretations)	8
Judit Lukovszki: <i>Judith</i> : Myth according to Giraudoux	21
Béla Vilček: „The gender of the boy was not in question, although...”	28
Éva Bánki: The Function of Adventure in <i>Demanda do Santo Graal</i>	42
László Klemm: Heinrich von Kleist's <i>Michael Kohlhaas</i> : The Question of Language and the Main Points of the Theme	50

Articles

Ágnes Dukkon – Zsuzsa Zöldhelyi: International Turgenev Conference (Budapest, 26-28 August 1993)	57
--	----

Reviews

Ervin Zágonyi: Kosztolányi és az orosz irodalom (István Fenyvesi)	60
J. H. Reid: Writing without Taboos; E. Wichner–H. Wiesner (eds.): <i>Zensur in der DDR</i> (Gábor Kerekes)	64
V. Bárdosi – S. Ettinger – C. Stölting: <i>Redewendungen Französisch/Deutsch</i> (Marianne Mikó)	67
Adolph Freiherr von Knigge: <i>Ausgewählte Werke in zehn Bänden</i> (István Fried)	72
J. J. Rabearivelo <i>cet inconnue</i> ? Colloque international de l'Université de Madagascar (Kun Tibor) ..	74
László Nyerges: Goldoni velencei komédiászínháza (Anna Todero)	77

SOMMAIRE

Études

Irén Kiss: Théories sur l'intuition dans le romantisme allemand	1
Zoltán Kulcsár-Szabó: <i>Philoctète</i> (La nature des interprétations des mythes)	8
Judit Lukovszki: <i>Judith</i> . Un mythe selon la conception de Giraudoux	21
Béla Vilček: „Le sexe du garçon était incontestable, pourtant...”	28
Éva Bánki: La fonction des aventures dans la <i>Demanda do Santo Graal</i>	42
László Klemm: Heinrich von Kleist: <i>Michael Kohlhaas</i> . La question du langage et les points nodaux du thème	50

Communications

Ágnes Dukkon – Zsuzsa Zöldhelyi: Colloque international sur Tourguéniev (Budapest, 26-28 août 1993)	57
---	----

Revue

Ervin Zágonyi: Kosztolányi és az orosz irodalom (István Fenyvesi)	60
J. H. Reid: Writing without Taboos; E. Wichner–H. Wiesner (Hg.): <i>Zensur in der DDR</i> (Gábor Kerekes)	64
V. Bárdosi – S. Ettinger – C. Stölting: <i>Redewendungen Französisch/Deutsch</i> (Marianne Mikó)	67
Adolph Freiherr von Knigge: <i>Ausgewählte Werke in zehn Bänden</i> (István Fried)	72
J. J. Rabearivelo <i>cet inconnue</i> ? Colloque international de l'Université de Madagascar (Kun Tibor) ..	74
László Nyerges: Goldoni velencei komédiászínháza (Anna Todero)	77

Содержание

Статьи

Ирэн Кишш: Теории интуиции в немецкой романтике	1
Золтан Кульчар Сабó: Филоктет (Характер интерпретаций мифа)	8
Юдит Луковски: Юдифь. Трактовка одного мифа Жироду	21
Бела Вилчек: „Пол мальчика не вызывал сомнений, хотя...”	28

Éva Bánki: Funkciója a <i>Demanda do Santo Graal</i> -e	42
László Klemm: Генрих фон Кленст Михаил Коххаас. Вопросы языка и узловые пункты темы ..	50
С о о б щ е н и я	
Ágnes Dukkon –Zsuzsa Zöldhelyi: Международная конференция посвященная Тургеневу (26-28 августа 1993 г., Будапешт)	57
Р е ц е н з и и	
Ervin Zágonyi: Kosztolányi és az orosz irodalom (Иштван Феньевени)	60
J. H. Reid: Writing without Taboos; E. Wichner–H. Wiesner (Hg.): Zensur in der DDR (Габор Керекес)	64
V. Bárdosi–S. Ettinger–C. Stölting: Redewendungen Französisch/Deutsch (Палла Мико)	67
Adolph Freiherr von Knigge: Ausgewählte Werke in zehn Bänden (Иштван Фрид)	72
J. J. Rabearivelo cet inconnue? Colloque international de l'Université de Madagascar (Тибор Кун) ..	74
László Nyerges: Goldoni velencei komédiaszínháza (Анна Тодеро)	77

I N H A L T

St u d i e n

Irén Kiss: Intuitionstheorien in der deutschen Romantik	1
Zoltán Kulcsár–Szabó: <i>Philoktet</i> (Der Charakter der Mythendeutungen)	8
Judit Lukovszki: <i>Judith</i> . Ein Mythos in der Auffassung Giradoux'	21
Béla Vilček: „Das Geschlecht des Jungen war unzweifelhaft, obwohl...“	28
Éva Bánki: Die Funktion der Abenteuer in der <i>Demanda do Santo Graal</i>	42
László Klemm: Heinrich von Kleist: <i>Michael Kohlhaas</i> . Die Frage der Sprache und Knotenpunkte des Themas	50

M i t t e i l u n g e n

Ágnes Dukkon – Zsuzsa Zöldhelyi: Internationale Turgeniew-Konferenz, Budapest 26-28 August 1993	57
---	----

R e z e n s i o n e n

Ervin Zágonyi: Kosztolányi és az orosz irodalom (István Fenyvesi)	60
J. H. Reid: Writing without Taboos; E. Wichner–H. Wiesner (Hg.): Zensur in der DDR (Gábor Kerkes)	64
V. Bárdosi–S. Ettinger–C. Stölting: Redewendungen Französisch/Deutsch (Marianne Mikó)	67
Adolph Freiherr von Knigge: Ausgewählte Werke in zehn Bänden (István Fried)	72
J. J. Rabearivelo cet inconnue? Colloque international de l'Université de Madagascar (Kun Tibor) ..	74
László Nyerges: Goldoni velencei komédiaszínháza (Anna Todero)	77

A kiadásért felel Kőszeghy Péter
a Balassi Kiadó igazgatója
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdája
Felelős vezető Zöldi Gyula
Megjelent: 7,15 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015–1785

Ára 120 Ft

Éves előfizetési ára egy évre 220 Ft

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

Kiss Irén: Intuíció-elméletek a német romantikában	1
Kulcsár-Szabó Zoltán: <i>Philoktétész</i> (A mítoszértelmezések jellege)	8
Lukovszki Judit: <i>Judith</i> . Egy mítosz, Giraudoux felfogásában	21
Vilcsék Béla: „A fiú – neme nem volt kétséges, bár ...”	28
Bánki Éva: A kalandok funkciója a <i>Demando do Santo Graal</i> -ban	42
Klemm László: Heinrich von Kleist: <i>Kohlhaas Mihály</i> . A nyelv kérdése és a téma csomópontjai	50

K ö z l e m é n y e k

Dukkon Ágnes—Zöldhelyi Zsuzsa: Nemzetközi Turgenyev-konferencia (1993. augusztus 26-28., Budapest)	57
---	----

S z e m l e

Zágonyi Ervin: Kosztolányi és az orosz irodalom (Fenyvesi István)	60
J.H. Reid: Writing without Taboos; E. Wichner – H. Wiesner (szerk.): Zensur in der, DDR. Geschichte, Praxis und Ästhetik der Behinderung von Literatur (Kerekes Gábor)	64
V. Bárdosi—S. Ettinger—C. Stöltzing: Redewendungen Französisch/Deutsch (Mikó Pálné)	67
Adolph Freiherr von Knigge: Ausgewählte Werke in zehn Bänden (Fried István)	72
J.J. Rabearivelo cet inconnu? Colloque international de l'Université de Madagascar (Kun Tibor)	74
Nyerges László: Goldoni velencei komédiaszínháza (Toderó Anna)	77

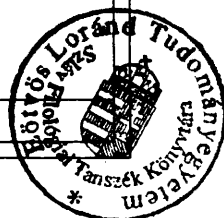
FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1994

XL. ÉVF. 2. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF,
SARBU ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

E szám munkatársai: Breier Zsuzsa egyetemi adjunktus (ELTE), Fried István egyetemi tanár (JATE), Gécseg Zsuzsa egyetemi adjunktus (JATE), V. Gilbert Edit egyetemi adjunktus (JPTE), Hanus Erzsébet egyetemi adjunktus (JPTE), Maller Sándor irodalomtörténész, Merkl Hilda egyetemi tanársegéd (ELTE), Nagy Péter egyetemi tanár (ELTE), Rózsa Mária tudományos munkatárs (OSzK), Szántó Gábor András főiskolai docens (ELTE TFK), Tusnády László főiskolai docens (CTF)

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék

Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 28 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELJR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest, V., Váci utca 22., a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest, V., Városház u. 1. sz. alatti könyvesboltjában és a Balassi Kiadó Könyvesboltjában, Budapest, II, Margit u. 1.

Előfizetési díj egy évre: 156,- Ft, egy szám ára: 39,- Ft
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
H-1389 Budapest, Pf. 149.

Bűn és testiség avagy a „rejtett emberi”.
Thomas Mann Faustus-regényének nőalakjai

BREIER ZSUZSA

Ancsel Évának köszönettel

I.

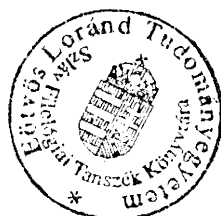
A *Doktor Faustus*-ról sokat és sokféle szempontból írtak; a regény nőalakjairól és azok jelentéséről-jelentőségéről szinte alig esett szó a szekunder-irodalomban. Holott a terjedelmes, sok alakkal és sokféle motívummal és eseménnyel dolgozó műben nyilvánvalóan nem elhanyagolható ez a szempont: a történet főhőse körül nemcsak számszerűen „nagy” a női jelenlét, hanem a nőalakokkal kapcsolatos történetek és jelentések mind Leverkühn, mind pedig a regény egészének „megfejtésében” döntő jelentőségűek.

Számtalan kiindulási pont lehetséges a mű elemzésénél — ez részben a Thomas Mann-i sajátos munkamódszer következménye is, hiszen az író egyrészt szorgalmas tanulmányokat folytatott könyvei témájához, s minden lehetséges anyagot felkutatott és feldolgozott a műben, másrészt, ahogy felesége fogalmazott: a „valóságot [...] egyszerűen magáévá tette”¹ — vagyis az életét érintő, a körülötte zajló eseményeket, embereket is rögzítette. A későbbiekben vissza fogunk térni e sajátos eljárásra, és látni fogjuk, hogy ez a módszer nagyon is meghatározza a Thomas Mann-i jellemeket. Summázva talán Marcel Reich-Ranicki egyik észrevétele fogalmazza meg ezt a „világ-irodalom történetében példátlan aránytalanságot”, miszerint Mann számára az „emberi” ábrázolása mindig hasonlíthatatlanul fontosabb volt az „emberiben való részesedésnél”. „Szinte semmit sem élt meg, ugyanakkor majdnem mindent leírt. A valóságos személyes tapasztalat minimumából a maximumot tudta produkálni az irodalomban.”²

Ám bármely oldalról közelítünk is a műhöz, mindenképpen relevánsak a nőalakok, ill. ami hozzájuk kapcsolódik. Csak néhány gyakoribb megközelítést említve: — Ha Thomas Mann saját művéhez fűzött kommentárja, „A Doktor Faustus keletkezése” nyújt kiindulópontot az elemzéshez, úgy az író maga fogalmaz meg néhány olyan, a műbe „beleírt” problémát, amely szorosan kötődik a regény nőalakjaihoz. Ilyen például a MAGÁNYOSSÁG motívuma és ezzel összefüggésben az a téma is, hogy „hogyan sza-

¹ Katia Mann: 136, 112. l.

² Marcel Reich-Ranicki: 21. l.



badul meg gátlásaitól, ördögien vétkes módon egy — még mindig határozott irányt nélkülöző, de nyilvánvalóan nehéz — művészi pálya”.³

Ha a már szinte közhellyé vált Thomas Mann-i „főproblematikából”, a polgár-művész antinómiából indulunk ki, ez esetben is jelentős helyet kell hogy kapjon az elemzésben a kizárólag hölgytagokat felvonultató Rodde család, mint a polgárból művésszé „fajuló” fejlődés megtestesítője.⁴ — Egy másik Thomas Mannt foglalkoztató dualizmus a szellem-test motívumpár, a világot uraló élet-halál harcának ábrázolása szintén elvezet bennünket a mű női alakjaihoz, ill. Adrian sajátos jelleméhez is: az élet, a világ, az akarat, aktivitás, az élni-tudás, mint az egyik lehetséges princípium, és ezzel szemben a halál, az anyai-érzéki, a démoni. Ennek a sémának különböző variációit találjuk a műben: kezdve a Zeitblom-Leverkühn humánus-démoni, közvetlen valóság-megkísértett természet szembeállítással, a fekete-kék szemeknek a regényt átszövő szim-bolikáján, és az Ines-Institoris pár képviselte pesszimista moralizmus és „vértől és szépségtől párolgó élet” szembeállításán át egészen e két ellentétes princípiumnak a központi figura Adrianban megtestesülő harcáig. — Vegyük a Faust-téma földolgozását kiindulásként. Lukács György elemzi ezt a témát részletesen, és a Marie-Godeau epizódot a regény egyik kulcs-pontjaként értelmezi: míg Goethe Faustja a „Studierstube”-ből kimegy a „világba”, Mann Faustjára a saját kis világába való begubózás jellemző, a német szellemiséget megtestesítő „önmagába-vetettség”. Leverkühn nem tesz igazi kísérletet arra, hogy kitörjön az életbe — nos e jellegzetesség „rendkívül plasztikus” megjelenítését látja Lukács a Marie-Godeau-epizódban, amely kiemeli azt, hogy ez a „hideg” modern Faust nem képes szeretni. Legbelül — mint ahogy ezt furcsa leánykérési stratégiája is jelzi — a bukást akarja. Nem véletlen, hogy nem sikerül Marie Godeauval szerető emberi kapcsolatot kialakítania.⁵ — Amennyiben pszichológiai szempontok kapnak helyet az elemzésben (Thomas Mann a pszichoanalitikus regényelemzést, mint egyedüli üdvös módszert elutasította, „szűkös és doktriner”-nek bélyegezve)⁶, úgy szembevetendő a regénybeli emberi kapcsolatok, nő-férfi viszonyok sikerületlensége — gondoljunk Zeitblom és Helene, vagy Ines és Institoris konvencionális, érzelmentes együttélésére és az utóbbi házasság tragédiájára —, és nem utolsósorban Leverkühn szeretni-képtelensége és ezzel összefüggésben a sátánnal kötött egyezsége egyik tartalmára, miszerint tilos szeretnie. Egy mélypszichológiai közelítés az anya-komplexumot, a női alakok erőszakos kisajátítási vágyát a regény egyik centrális problémájaként kezeli.⁷ A mű olvasása során a rivalizálás-féltékenység problematikája is feltűnő, bár nem kizárólag nő-férfi viszonylatban. — Számatalan elemzés a művészet, a zene regényének tartja a művet, Thomas Mann maga tiltakozik egy ilyen interpretáció ellen, mikor azt írja, hogy a zene „csupán valami általánosabbnak az előtérben álló része, képviselője; példázat, csupán eszköz arra, hogy általában a művészetnek, a kultúrának, sőt magának

³ Thomas Mann: A Doktor Faustus keletkezése: 616, 611. l.

⁴ Egri Péter: 403–404. l.

⁵ Lukács György: Faust und Faustus.

⁶ Ld. Th. Mann A. v. Winterstein pszichoanalitikushoz írt levele, 1947. — In: Peter Dettmering: Dichtung und Psychoanalyse, 9. l.

⁷ Peter Dettmering: Dichtung und Psychoanalyse, 62. l.

az embernek, a szellemnek a helyzetét juttassa kifejezésre.”⁸ A téma azonban vitathatatlanul fontos részét képezi a műnek, s ezzel kapcsolatban sem elhanyagolhatóak a regény nőalakjai. — Hogy a regény egy korszak, egy nép regénye lenne, hogy a fasizmus genézisét mutatná be, hogy párhuzam lenne a „romlást hozó, összeomlásba torkolló eufória” és a „népek fasiszta mómora” között, ahogy azt Thomas Mann véli saját művéről⁹ — ez a műnek egy olyan pontja, ahol véleményem szerint az írói szándék és maga a mű élesen elválnak egymástól. Benedek István szavaival fogalmazva „a pokol-raszállás költői párhuzama elvesztette kollektív és szimbólikus jelentőségét”, és a regény valójában nem a szándékolt Németország—Leverkühn párhuzamot mutatja.¹⁰ Közös vonásaik: szövetségre lépnek a sátánnal, hogy ezáltal kitörjenek egyedüllétükből, magányosságukból a szabadba, (itt különösen sántít a hasonlat mindkét félre vonatkozóan, hiszen Adrian nem igazán kíván és tud kitörni, Németország fasizálódása pedig nem magyarázható vagy menthető „áttörési kísérlet(ként) a világba” a „mérgező begubó-dzásból, ténfergő provincializmusból”),¹¹ végül az erőltetett párhuzam szerint Leverkühnt és Németországot egyaránt „elviszi az ördög” — az írói igazságszolgáltatás szerint a végletek — ez a sátánnal paktálók sorsa és egyáltalán maga a pokol — soha nem vezetnek jóra. A párhuzam lehet, hogy azért sem sikerült, mert az adorni gondolkodás, miszerint a zene, ill. a művészet általában a fasizmus konzekvens tagadása, befolyással volt a műre: sem Leverkühn, sem pedig az általa teremtett zene nem „fasiszta”.¹² Sokkal inkább egy „zseniális zeneszerző megörlésének a regénye” lett tehát a *Doktor Faustus*, semmint egy nép regénye.¹³ Tehát ezen a szálon is Leverkühn személye felé közelítünk, s az ő lényéhez vitathatatlanul hozzátartoznak a regény nőalakjai is.

II.

Leverkühn sorsának, Faustus-mivoltának döntő meghatározója a sátánnal kötött paktum. Lényeges eltérés a korábbi Faust-történetektől azonban az a mód, ahogyan ez a „szerződés” létrejön. Goethe Faustja egyértelműen hívja, megidézi a sátánt, aki ott — Lukács megjegyzése szerint — az objektív valóság része, Thomas Mannál ellenben a „hős belső világának projekciója” csupán.¹⁴ Thomas Mann regényében kétértelművé válik a sátánidézés motívuma: mintha Leverkühn akarná is, meg nem is a paktumot. Nem idézi meg a sátánt olyan nyilvánossággal, mint a goethei vagy a népkönyvbéli Faust. Ugyanakkor kétségtelen az is, hogy nem „ártatlan” a dologban. Menekül előle, s mégis befogadja. S ha már ezen a ponton összevetettük Thomas Mann Faustusát a korábbiakkal: talán nem véletlen az, hogy miért a 20. századi Faust-mű tartalmazza ezt a fajta többértelműséget, amely nemcsak magára a paktumra, hanem alapvetően az egész műre jellemző — ezt részleteiben fogjuk még vizsgálni a nőalakok kapcsán. Egy lehetséges magyarázata e következetesen többféle

⁸ Thomas Mann: A Doktor Faustus keletkezése, 628. l.

⁹ Ua. 620. l.

¹⁰ Benedek István: Thomas Mann a szakadék fölött.

¹¹ Thomas Mann: Doktor Faustus. 376. l.

¹² Hermann Kurzke: Thomas Mann. 280. l.

¹³ Benedek István: I.m.

¹⁴ Lukács Gy.: I.m.

interpretációt megengedő, sőt szinte sugalmazó alkotásnak a modern műalkotásoknak egyik jellegzetessége, nevezetesen egyre növekvő nyitottsága lehet. Radnóti Sándor a következőképpen írja le ezt a folyamatot: „maga a folyamat (a növekvő nyitottság folyamata) nem más, mint a befogadás univerzális szabadságának a műalkotásba való betervezése vagy éppen betervezhetetlenségének tudomásul vétele.”¹⁵ Egy másik lehetséges magyarázata a mű kínálta sokféle értelmezési lehetőségnek — véleményem szerint — a már említett Thomas Mann-i alkotómódszerre vezethető vissza. Az a tény ugyanis, hogy Mann a regényhez milyen elképesztő mennyiségű modellt használt — s itt gondolok irodalmi mintákra és főként különböző kortárs és nem kortárs sorsokból ellesett motívumokra, személyes megfigyelésekből és különféle élet- és önéletrajzi följegyzésekből származó ismeretek felhasználására —, nos, ez a hihetetlenül és talán a világirodalomban legalábbis mennyiségét tekintve páratlanul sok anyagot fölhasználó „kollázs”-technika egyik eredménye éppen az, hogy a sokféle „bevitt” anyag már eleve „annyi konnotációt kódolt a regénybe, hogy ha csupán e nagy tömegű anyag egy részének vonatkozását vesszük figyelembe, már akkor is zavaró lehet a sok egymásnak olykor természetszerűleg ellentmondó és sokszor erőltetetten összekapcsolt matéria, és azok interpretációs lehetőségei az értelmezés során.

Bűn és testiség. Esmeralda és vizisellő, avagy a csábító nők.

Leverkühn nem idézte meg a sátánt, mégis szinte rögeszmeszerűen vallja, hogy ő maga tanúsított készséget a bűnbeesésre. Egyrészt úgy véli, hogy a „bűnbeeséshez nem kell szó vagy hívás, elég a tett is”, másrészt meggyőződése, hogy az ember eleve el van rendelve, „vagy üdvösségre, vagy a pokolra vagyon teremtve [...], én pedig a pokolra születtem [...]”. Szinte megingathatatlan „rögeszme” — erre a végzetszerűségre, erre az elszánt pokolra-elrendeltségre vall Leverkühnnek az a meggyőződése, hogy minden lény, aki iránt szeretetet érzett, el kell hogy pusztuljon —, ahogyan Nepomuk Schneidewein és Rudolf Schwerdtfeger, két általa szeretett lény halálát saját gyilkosságának tekinti; erre vall Leverkühn és Esmeralda története is, ahogyan idegenvezetője a „szűk sikátorba” vezeti (félre) — vagyis nem magától megy, nem keresi az alkalmat, bár testében érzi a „világ lüktetését”, először még ráadásul meg is futamodik, mégsem tér ki azután végzete elől: maga keresi föl Esmeraldáját, utána megy a világ végére is (Pozsonyba), és magára erőszakolja a spirochaeta pallidát. A pokollraszállás e módjában a középkor mágikus gondolkodása, a paradicsom-mítoszról leülepedett testiség és tudás bűne jelenik itt meg.¹⁶ Szerelem és méreg tragikus összefonódásához társul a tudás bűne is: a spirochaeta pallidától szellemibbé válik, a vérbajt „titkos emlékeztetőül” kapja „kapcsolatul a magasabb szférákkal” (Az ideológia hozzá: a művészet lehetetlenné vált az ördög segítsége nélkül.) A hetaera Esmeralda-motívum végigkíséri Adrian életét, rejtjeles motívumként egész művét is. Az Esmeralda-nőalakot egyértelmű feladattal látta el Thomas Mann: ő képviseli Leverkühn életében a sátánnal kötött paktumot. Megtestesíti azt a kettősséget, ami Leverkühnt, ill. Leverkühnnek a démonihoz való viszonyát jellemzi: Egri Péter a „világtól való begubózó félnétség” és a „világ iránti belső szük-

¹⁵ Radnóti Sándor: Tömegkultúra. — In: R. S. „Tisztelt közönség kulcsot te találj...”, Bp., Gondolat, 1990. 274. l.

¹⁶ Ld. Bendek István: I.m.

séglet” kettősségéről beszél.¹⁷ S valóban meghatározó ez a kettősség, holott csak az egyik oldala feltűnő: Leverkühn menekülése a világtól. Hiszen egész életében arra törekszik, hogy elvonuljon a világtól, hogy „elássa magát”, hogy „zavartalanul párbeszédet folytathasson sorsával, végzetével” — ahogyan Zeitblom fogalmaz.

S a kevésbé nyilvánvaló, ám bűvópatakként mindvégig jelenlévő másik oldal: akár-mennyire is gúnyolja és idegennek érzi magától az emberit, vágyik is utána. Nem véletlen, hogy Leverkühn zenész, s a zene a műben és Leverkühn számára is „a rendszerré emelt kétértelműség”-et testesíti meg. Leverkühnt egyrészt a „Ne-nyúlj hozzám!”, az emberi (érzések és érzelmek) megvetése és tagadása jellemzi (hogy erre vonatkozóan csak néhány szimbolikus képet említsünk: a beethoveni szimfónia visszavonása, Leverkühn víziója a bűvargömb-utazásról), másrészt azonban a „visszavonás visszavonása” is, titkos vágy az emberi után. Ez utóbbi talán legpregnansabban a kis vízisellő történetében nyilvánul meg, de más nőalakok kapcsán is szó lesz még erről.

Adrian e kettősségét, mondhatnánk hasadási állapotát jelzi a szemek szín-szimbolikája is a regényben. S érdekes módon egyben az eleve-elrendeltség motívumát is erősíti ez a szimbolika, hiszen Adrianban keveredik az „anyai koromfekete” és az „apai azúrkék”: vagyis a meleg, megértő, emberi az egyik részről, és a démoni, a hideg elemekkel spekulálás vágya és készsége a másik oldalról. Ezért van az, hogy Adriant ez az olyannyira meghatározó két ellentétes princípium ingadozóvá teszi és a „végtelenség” nyűgözi le. Innen pedig egyenes az út a sátán birodalmába, hiszen ennek egyik legfőbb jellemzője éppen a végtelenség: a pokol „lakóinak csupán végtelen hideg és gránitvasztó forróság közt enged választást”. S az sem elhanyagolható szempont, ahogy Adrian életét végigkísérik e szemek: a barna, az emberi Schweigestillné és Marie figurájában, a hideg acélkék a csábító Schwerdtfeger alakjában kísérti, s nem hiányzik a rokon-szem sem: Schildknap szürke-kékeszöld keveréksínű szeme „hajszára ugyanaz [mint az övé], még a pupillát befoglaló rozsdaszínű gyűrű is” — s ezért az a „mély és derűs közönyösség”, amin barátságuk alapszik, hiszen e keverékszem tulajdonosát, Adriant csupán a végtelen tudja lenyűgözni. Az „embertelen” egészen nyilvánvalóan kíséri és kísérteti Adriant: ez végül is a paktum lényege: a zseniális műért, Leverkühn művészetének nagyságáért a „Liebesverbot” az ár, hősünknek nem szabad szeretnie. Ez a követelmény az abszolút embertelent testesíti meg, s mint ilyen, ember számára alapvetően teljesíthetetlen: egy emberi életet a szeretet/szerelem, minden emberi érzelmek legalapvetőbbike teljes nélkülözésével leélni — ez nemcsak hogy háborzongatóan sátáni, de lehetetlennek is tűnik. Leverkühnnek sem sikerül. Annak ellenére, hogy ösztönösen és tudatosan egyaránt az emberi-érzelmi tagadása a crédója: úgy tűnik, születésétől fogva predestinálva van a magányra — egész lénye „hideg”: magányossága mély szakadék, „melyben nesztelen, nyomtalan tűntek el mások érzései”. Kimagasló értelmi és művészi képességeit egyaránt arra használja, hogy kigúnyolja az emberit, hogy bizonyítsa annak idejemúltságát, tarthatatlanságát. S mégis, az emberi kicsúfolásnak és megvetésnek motívuma egyben tartalmazza a másik pólust is, Adrian rejtett vágyát az „emberi” iránt. Jól jellemzi ezt a kettősséget, amelynek egyik pólusa, végzetként, akaratként, eleve-elrendeltségként a felszínen jelenik meg Adrian sorsában, másik pólusa pedig bűvópatakként elrejtve, Shakespeare felsült szerelmesekről szóló történetének leverkühni interpretációja. Már Sha-

¹⁷ Egri Péter: 148. l.

kespeare darabjában is megjelenik mindkét emberi „eszmény”: az ész és az érzelem pellengérré állítása — a „mennyei” tudást éppúgy kifigurázza darabja, mint a szonettfirkáló szerelmességét, az életet, a közvetlen emberi érzést. Leverkühn zenéje azonban „pompásan gondoskodott róla, hogy ez az érzés a végén éppúgy ki legyen pellengérezve, mint az érzelem vakmerő tagadása.” Leverkühn hidegsége és szeretni-képtelensége mindenki számára nyilvánvaló — sőt, e tulajdonságát olyannyira meghatározónak tartja környezete, hogy ez az ítélet (előítélet) szinte beletaszítja Leverkühnt e szerepbe. Gondoljunk arra, hogyan reagál Leverkühn emberi iránti vágyának explicit megfogalmazására még az a Schwedtfeger is, aki előtt Leverkühn éppen szeretni-vágyásának ritka tanújelét adta: „görcsbe rándul benem valami, ha ezt a szót használod [t.i. az „emberi” szót], ha magadra vonatkoztatva használod. Olyan elképesztően nem illik hozzád [...] igen, valósággal megszegyenítően hangzik a szájadból [...]. Nem szeretnék tőled emberi ihletésű művet hallani.” Ez a pólus tehát: a hidegség, az embertelenség, a szeretetlenség Leverkühn szerep-lényege és egyben nagyságának tartozéka. A másik pólus egyik sajátossága, hogy rejtett: ritkán és rejtjelesen tűnik csak föl, másik jellegzetessége pedig, hogy nem is „illik” Leverkühnhöz, ahhoz a kliséhez legalábbis, amit a környezete alakított ki róla. Ezzel vissza is lökik gyakorlatilag az embertelen szférájába: meghatározó „kitörési kudarcai” ebben az összefüggésben éppen Schwedtfeger és Marie Godeau, s nem utolsósorban maga Leverkühn is visszahúzza magát szerepébe „rögeszméjével”: akikhez bármiféle emberi érzelem köti, azoknak el kell pusztulniuk, véli — s ez a dolog kísértetiesen működik is a regényben. Így lesz Leverkühn a kis Nepomuk és Rudi „gyilkosa”, s egyben önmagáé, a benne rejlő, de megnyilatkozni képtelen, a büntetéstől féltő (?) „ember” gyilkosa.

Újabb szabadulási kísérlet — Maria Godeau

Bár az ördöggel kötött szövetség már Leverkühn számára is nyilvánvaló: tudja, hogy soha nem lehet része emberi melegségben, mégis újabb szabadulási kísérletet tesz akkor, amikor Maria Godeaut feleségül „kéreti”. Hogy a sátánnal kötött paktum után, miszerint Adriannak „tilos szeretnie”, még egyáltalán fölmerülhetett egy kitörési kísérlet a magányos remeteségből, azt a feltevést erősíti, hogy az ördögi szövetség csak lázalom, rögeszme. Ezt cáfolja viszont a kísérlet komolytalansága. Egy fertőző, gyógyíthatatlan betegség hordozója hogyan is gondolhatja komolyan a nősülést? Árukodó jel Adrian közvetett leánykérési módszere is. Nemcsak Thomas Mann előtt voltak ismertek a sikertelen modellek (Nietzsche két ízben is hasonló módon vallott kudarcot ezzel a leánykérési móddal), de Adrian asztalán is ott hevernek Shakespeare művei: ha magától nem is sejtené, milyen kimenetele lesz ennek a leánykérésnek, tudhatja pl. az *Ahogy tetszik*-ből, ahol hasonló a költő-szerető-barát konstelláció: „Terád jobban figyel, mert ifjú vagy / S nem férfi képű és komor követ”. Nem véletlen, hogy Schwedtfegerre bízta Adrian a leánykérést, aki „sugárzik”, akinek „erotikus vonzereje” van, akiről tudja, hogy szintén vonzódik a lányhoz — Zeitblom is szándékosságot gyanít. Ugyan a kudarc után árulásról beszél és ostoba viselkedéssel vádolja magát, szerencsétlenségét mégis mintha szándékosan idézte volna elő, mintha csak egy próbát tett volna anélkül, hogy egy percig is hihetett volna a kitörés sikerében. Az ügy amúgy is igen furcsa: Leverkühn egyrészt hátborzongatóan hidegen beszél erről a „szerelemről”. Amikor Zeitblommal hívogatja meg Marie-t a kirándulásra, „mereven” és „szertatásosan” mondja, hogy „Nagyon leköteleznél ezzel a „szívességgel”, s amikor Zeitblom

lelkendezik Adrian hívős „vallomása” hallatán, Leverkühn rögtön lehúti őt egy „Uralkodj a felindulásodon” tanáccsal. Nem igazán lelkes és meggyőző Schwerdtfegernek tett vallomása sem: „Úgy érzem, mintha mindig látni szeretném, mintha állandóan vele szeretnék lenni”. Furcsa az is, mivel indokolja házassági szádékát: meleg otthonra számít, kitérésre az őt beburkoló magányból, arra hogy a művének is jót tesz majd „emberibb körülménye” — lángoló szerelemről szó sincs, pusztán számításnak tűnik az egész. Marie-ra, úgy tűnik, nem egészen önzetlenül számít: furcsa módon mintha nem is izgatná, mit érez iránta a lány — ő döntötte el, hogy társául kéri. Mintha a lány csupán eszköz lehetne egy emberi odú megteremtésében, s nem egy érző, érzelmet befogadó és viszonzó lény. Ez a lánykérési akció Leverkühn emberi utáni vágyának egyik furcsa, kétarcú megnyilvánulása.

A rejtett emberi megnyilvánulásai: a mese-szféra

Hogy Leverkühn emberi utáni vágya milyen sajátos-rejtjelesen, meseszerűen, valószerűtlenül jelenik meg másutt is, arra a kis vízisellő motívuma az egyik példa, s nem véletlen, hogy bűnvallomásában Adrian maga hasonlítja magát ehhez az emberré válni vágyó és ezért hasogató kínokat is vállaló sellőhöz. Itt kell megjegyeznünk azt is, hogy amikor „emberi” érzéseiről nyilatkozik, Leverkühn nem tudja ezt a hétköznapi közönséges, nagyon is valószerű nyelven megtenni: az Esmeralda-történet és bűnvallomása ófelnémetül hangzik el, egy sejtelmes-titokzatos óveretű nyelven. Ez nagyon is adekvát közeg nemcsak abban az értelemben, hogy megfelel a valószerűtlen szféra alakjainak és történéseinek, mintegy kontrasztként a közönségeshez, hanem azért is, mert Adrian, akinek az ilyenfajta emberi beszéd, az érzelmek alapvetően idegenek (legalábbis ami „külső” életét illeti), szinte elbújhat e kissé ezoterikusan csengő beszéd mögé. S egyben talán ezzel is hangsúlyozza különállását a rossz értelemben vett közönséges, és silány emberi kapcsolatoktól. Ha azonban a vízisellő-szimbolikát következetesen végiggondoljuk, kérdésessé válik, jogos-e a párhuzam. A kis vízisellő története ugyanis inkább más mesehősökkel rokonítható abban a vonatkozásban, ahogyan szabadulni akar egy számára nem kielégítő identitásból egy általa magasabbrendűnek vélt, tetszetősebb, csábítóbb identitásba. Leverkühn „nagyratörő” vágyai ilyen értelemben párhuzamba állíthatók. Abban az értelemben viszont egyáltalán nem, hogy a vízisellő története azt is példázza, hogy az önmagával elégedetlen, megbékélni nem tudó lény „idegen tollakkal” (emberi lábbal) ékesítve mégannyira sem fog boldogulni. Leverkühn vágya az emberi iránt nem idegen identitás iránti hiú vágy, hanem ellenkezőleg: saját emberi azonosságának vágya.

Jellegzetessége ennek a nőalakként megjelenített sellőmotívumnak amorf-volta. A kezdetben még pusztán vízisellőként megjelenő kép egyre tágul-alakul, mígnem alakja összemosódik más „nőalakokkal”: Esmeralda figurájával. Mindkét alak e valószerűtlen meseszférába tartozik, s mindketten a „csábító” szerepében lépnek fel — egyrészt mint bűnös testiségre csábító nők, másrészt azonban — tágabb értelemben — mint a „magasabb szférák” küldöttei, mint Adrian nem pusztán nő utáni vágyát, hanem hallhatatlanság iránti vágyát is gerjesztő motívumok. Hiszen Esmeralda is — a valóságos történeten túl — „pillangó”, „embervesztő boszorkány” is, aki megigézta Leverkühnt. Talán nem túlzó konnotáció a nők és a hallhatatlanság, netán a testiség és a hallhatatlanság összefüggésének lehetőségét kiolvasni a sorok között.

Egy harmadik, szintén ebbe a valószínűtlen szférába tartozó alak Madame de Tolna. S nemcsak a rejtélyes ebben a nőalakban, hogy „láthatatlan” az olvasók, de még az életrajzíró, Zeitblom és egyben Adrian környezete számára is. Bár kétségkívül ebben a momentumban is van valami izgalmasan-titokzatos: Madame de Tolna senki előtt nem mutatkozik, mégis mindenütt jelen van, ahol Leverkühn jelen van. Ott van művei bemutatóján, elzarándokol Adrian lakóhelyére is: ő mindent lát, csak magát nem mutatja. Valóban olyan, mint egy láthatatlan istennő, a regény szavaival szólva, mint egy „sűrűn elfátyolozott védő istennő”. S ezzel el is jutottunk rejtélyessége másik kulcsához. Esmeraldához hasonlóan ő is inspirálója Leverkühn életművének, az ő kapcsolata Leverkühnnel azonban „tisza szellem” —, valójában nem emberi kapcsolat. Az Esmeralda-figura (s talán a vízisiellő is) jellegzetessége éppen az, hogy érintése, testi érintése eredményezi Adrian szellemibbé válását. Történetük egészen a valószerűség szférájában indul, kezdetben csupán egy „pajzán históriá”-nak tűnik, majd Leverkühn különös, a józan ész számára érthetetlen kötődése révén végzetessé válik, ám nemcsak fizikai, hanem szellemi értelemben is. Esmeralda valószínűleg létező nőalakból lassan átcsúszik a valószerűtlenség szférájába: már nem pusztán egy nő — s az egyetlen is egyben —, akivel Leverkühn férfi-nő kapcsolatot létesített, hanem egyben a démoni küldötte és felszolgálója, s a vérbajt okozta „kicsinyek”-kel éppúgy összemosisodik alakja, mint a kis vízisellővel. Adrian életében valószínűleg ugyan soha többé nem jelenik meg egyetlen végzetesnek bizonyuló szerelmi érintkezésük után, ám jellemző módon Leverkühn zenéjének válik részévé. Tolna asszony azonban semmilyen alakban nem jelenik meg Leverkühnnel sem. Érintkezésük kezdettől fogva csupán közvetett és szellemi, ám éppoly meghatározója és inspirálója Adrian művének, mint Esmeralda: ajándékgyűrűjét Leverkühn az alkotáshoz használja. Ugyanakkor Esmeraldával ellentétben Tolna asszony nem démoni ihlető, hanem jóságos inspirátor: amennyire alaktalan, szellemi, tapintatosan és titokzatosan visszahúzódó ez a figura, annyira tiszta is. Képében nem a pokol látogatja Adriant, hanem az alkotó szellem, a művészi ihlet — akárcsak a mesék jó tündére kíséri végig Adrian életét és művét.

Hétköznapi (közönséges?) férfi-nő kapcsolatok

S mi az, ami Adriant teljes valóságként veszi körül? Kik azok a nőalakok, akik nem ilyen távoliak, titokzatosak és amorfak? Mintha két külön világ is állna a tárgyalt „valószerűtlenszféra” kontrasztjaként a regényben. Az egyik nő-csoport, akik Adrian mellett állnak nagyon is valószínűleg, oltalmazón-anyaiak, a gondviselő nők: édesanyja, annak „mása” Schweigestillné és a két kisasszony, ill. bizonyos vonatkozásban Janette Scheurl is idesorolható, bár nem igazán anyai vagy női jellegénél fogva, hanem hangsúlyozottan baráti szálakkal kötődve Leverkühn életéhez. Ám éppoly hűségesen, mint az anyafigurák. Egy másik kontrasztot képez egy olyan szféra, amely bár látszólag nincs közvetlen kapcsolatban Adrian életével, hatását tekintve mégis releváns. Hiszen szerepelnek Leverkühn élete történetében olyan nők is, akiket csupán ismer. S itt érzem a valódi kontrasztot a mese-szféra nőalakjaival, amennyiben azok tartalmaznak olyan vonatkozást is, miszerint Leverkühn számára a valószínűleg realizálható és egyben körülötte lejátszódó közönséges férfi-nő kapcsolatok nem kívánatosak. Ez magyarázhatja az életében valóban nőként megjelenő alakok „furcsaságát”, titokzatoságát, mesésze-

rűségét, kapcsolatukat a „magasabb szférákkal”. Ami kontrasztként — és Leverkühn számára egyértelműen elutasítandóként, viszolygást keltőként megjelenik: a világ, a mindennapos párkapcsolatok, az ezzel kapcsolatos bevett szokások. Feltűnő, hogyan reagál Adrian húga, Ursula esküvőjén: „csak kényszerűen, belső ellenállását leküzdve vett részt a szüzesség ezen áldozati ünnepén ...” „Viszolygása” okaként teológiai megfontolásait említi, miszerint „nevetséges dolog” a „nemiséget, a gonosz természetet” szentségnek nyilvánítani a házasságban. Majd arról beszél, hogy az érzékiség mindig szerelemmel párosul, hiszen ha egy idegen test válik a gyönyör tárgyává, az az én-te viszonylatnak az érzékiség fogalmát meghaladó esete. Innen nézve külön hangsúlyt kap a Leverkühni „bűnbeesés” „ártatlan” jellege” Esmeralda vágyainak tárgya volt, vagyis Leverkühn végzete, betegsége egy furcsa szerelem következményének látszik: annál érthetlenebb a bűnbeesés-nemiség-zsenialitás összekapcsolódása a műben. Jól példázza a műben az abszolút negatív értelemben vett, a „világ” által ugyanakkor tökéletesen szankcionált és „normálisnak” tartott mindennapos férfi-nő kapcsolatot Zeitblom és Helene házassága egyfelől, másrészt pedig Ines Rodde sorsának alakulása. Helene figurája az abszolút „köznapit” testesíti meg: Leverkühn csak egyszer beszél vele a műben, s akkor is „köznapis dolgokról”.¹⁸ Amit még ezen kívül tudunk róla: gondos feleség. S bár házasságuk látszólag harmonikus együttélés (egy abszolút konvencionális házasság-séma), valójában viszolyogtató e kapcsolat hamissága. Zeitblom életében semmit sem jelent Helene, azon kívül, hogy csomagol neki és ellátja őt, kielégíti testi szükségleteit, mint egy tárgy, egy robot. Vagyis Zeitblomra éppúgy jellemző a „Gefühlskälte”, képtelensége valódi, meleg, szerető emberi kapcsolat létrehozására, mint Leverkühnre. Csak míg Leverkühn kitér a látszat-meleg elől, Zeitblom egy humanista-kispolgári házasságban álcázza közönyét. Hogy melyik megoldás taszítóbb, nem kétséges.¹⁹

Adrian szeme előtt zajlik egy másik konvencionális házasság is, amelynek hamissága, látszat-melegsége azonban Zeitbloméék békés életével ellentétben tragédiában végződik. Ines Rodde, aki testvéréhez, Clarissához hasonlóan a talaját vesztett anyamodell elől menekül (bár tökéletesen ellenkező irányba, mint Clarissa), egy abszolút érzelemmentes házasságot köt. A biztonságot nyújtó polgári életforma oltalmát óhajtja így megszerezni magának. Leverkühnnel rokonítható Inesnek az „élettől való beteges elhúzódása”, ám ellentétben hősiükkel, Ines olyannyira retteg az élettől, hogy mindenáron védelmet akar előle. Azt reméli, hogy a házasság „párnázott biztonsága minden csapást” távol tart tőle. Persze ez a védettségi vágy beteges. Gondoljunk a terjedelmes poggyászhalomra, ami ezt jól kifejezi, vagy Inesnek arra a kényszerneurotikus tevékenységére, hogy minduntalan becsöngeti a szobalányt (ez is biztonság — „rólam gondoskodnak”), vagy kislánykái neveltetésére. Az érzelmek helyét itt is betölti, eldugaszolja biztonságot adó tárgyakkal, gondoskodásokkal. S ebben megintcsak felbukkan a regény egyik motívumpárja: gondoskodás és szeretet nem ekvivalensek. S erre Ines is rájön, ám nem tud szabadulni hamis látszat-világától: ahogy hazugság volt a házassága, a kislányai gondozása, a szenvedéstől megszabadító morfium — éppolyan hazug meg-

¹⁸ Helen „Adriant kérdezgette köznapis dolgokról” — Doktor Faustus, 527. l.

¹⁹ Ld. Inge Diersen: „Gefühlskälte in Verbindung mit dem Bildungshochmut des kleinbürgerlich-spießigen Intellektuellen wirkt noch abstoßender”.

oldás (bár a „világ” konvencióiba tökéletesen beleillik!) házasságtörése. Rudi és Ines kapcsolata nem az a szerelem, amelyről Leverkühn húga esküvőjén beszélt, hanem család mindkét részről: Rudi részéről flört, részvét és gyengeség, Ines részéről ugyan a testileg és érzelmileg kielégületlen nő szenvedélye is, ám ugyanakkor abnormális, birtoklási-uralkodási vágyának megnyilvánulása is, s végül a vízbefúló kétségbeesett kapaszkodása is: összeomlik az élete, pedig (mert?) az egész életét arra tette fel, hogy az ne omoljon össze úgy, mint anyjáié. Jellemző — és jól szemléltethető a Rodde család sorsán —, hogy a „boldog” házasság, ill. férfi-nő kapcsolat csupán fantazmagóriaként létezik: Clarissa kezdetben ugyan a művészpálya felé keresi a kiutat, s boldogságát „nem személyi, hanem művészi sikerek”-ben véli megtalálni, ám végül mégis az emberi felé fordul: szerelmes lesz, „polgári” kilátásai nyílnak, de már késő: ő is elpusztul.

A gondviselő nők

Furcsa párijai Tolna asszonynak a Leverkühnt közvetlen közletről őrző és oltalmazó nők: Rosenstiel és Nackedej kisasszonyok. Mindketten önzetlen rajongói, tisztelői Adrianak — s e két tulajdonság az, ami rokonítja őket Tolna asszony figurájával —, mégis egészen más egyéniségek ők. Egyszerűek. Míg Tolna asszony intellektuális híve Leverkühnnek (s ezt testi jelen-nem-léte is hangsúlyozza), s egyben az „örök nőiség szféráját” is megtestesíti láthatatlan és távoli mivoltában is,²⁰ Nackedej kisasszony tevékenysége egyértelműen Adrian „testi” gondozására szorítkozik, s Rosenstiel is elsősorban erre, bár kettejük közül ő az intellektuálisabb : ő az aki „írni” tud, aki muzikális, akinek az az elégikus szokása van, hogy „ó...”-val kezdi mondandóját, aki Leverkühnt szellemi termékkel is ellátja.²¹ Ám kettejük alakja közel sem olyan erősen meghatározó Adrian életében, mint Tolna asszonyé, s annak „isteni” mivoltával ellentétben ők nagyon is a közönséges halandót képviselik a műben. Mindkettejük alakjához társul a közönségesség valamilyen ironikusan jelzett vonása: Rosenstiel kisasszony művészhajlamához az a nem éppen a költőiség szférájába illő élettény társul, hogy egy közönséges hurkabelüzemben dolgozik, Nackedej kisasszony pedig egy „hebhurgia”, „örökké piruló-röstellkedő”, görcsös-barátságosan pislogó vénkisasszony-figura. Zeitblom maga észleli, hogy e két nő viszonya élettrajzának hőse iránt „Adrianhoz való [viszonyának] lefokozott és aggszűziesített imitációja”. S hogy mit keres ez a két nő Leverkühn körül? Zeitblom szerint olyan szűzies nők, akik „magányosságtól és túlérzékenységtől indíttatva elkülönülnek a tömegetől és boldogságukat egy még teljes ritkasági beccsel felruházott rajongásban lelik”. S hozzáteszi még, hogy nem csodálkozhatunk azon, hogy az ilyen lelkek nők. S valóban tartalmaz ez a két nőalak által megtestesített önzetlen, csupán adni kívánó gesztus egy abszolút női vonást: nevezetesen az anyait (bár Zeitblom nem erre, hanem az intuícóra gondol). Ám ahogyan valamilyen furcsa módon rajongásukat tekintve is „lefokozottak”, anyai jellegük sem ér föl a regény két „valódi” anyafigurájának nagyságával.

²⁰ A regényben a „Der Anbruch” c. folyóirat egyik Leverkühnt méltató tanulmányának ihletője Madame de Tolna — ezzel kapcsolatban hangzik el, hogy Adrian művészegyéniségének megítéléséhez a cikk írója „felülről, minden tudománynál magasabb szférából, a hit és szeretet, vagyis az örök nőiség szférájából kapta [...] az ösztönzést. — Doktor Faustus, 472. l.

²¹ Szent Pál látomásának verses fordítását hozza el, s egyben azt is megtudjuk Leverkühntől, hogy „nem ez az első kuriózum, amit nekem kicurkászott”. — Doktor Faustus, 432. l.

Maradjunk egyelőre azonban a pót-anya-figuráknál. Nem maradhat ki a sorból Marie Godeau sem: nem lehet nem észrevenni Marie Godeau hasonlóságát Leverkühn anyjával: mindkettőjük lényét a mesterkéletlenség határozza meg, egyszerű, köznapi öltözék, szorosan hátrafésült, kontyban viselt haj, és nem utolsósorban fekete szemük és meleg zengésű hangjuk: Marie hangja „fekvésében, színezetében annyira hasonlított Elsbeth Leverkühn hangjához, hogy az ember néha szinte azt hitte, Adrian édesanyját hallja beszélni”. Marie Godeau éppúgy a pokolraszállástól mentené Leverkühnt, akár csak Adrian szülőanyja, aki jellemző módon elutasítja Kretzschmart, Adrian „zenei csábító”-ját. S végül Adrian Marie iránt érzett vonzódásában — mint erre már korábban utaltunk — sem a nő iránt érzett lángoló szerelem, nem a vágy és a fékezhetetlen vonzalom dominál (éppen ezért nem hasonlítható Marie alakja a csábító Esmeraldához, vagy a vízisellőéhez), hanem sokkal inkább az anyai gondoskodás iránti vágy.

Az anya-figurák szinte teljesen uralják a regény, ill. Leverkühn sorsát. Hiszen szülőanyjától való „menekülése” második anyjához, Schweigestillnéhez vezet, akinek még a neve is hasonló: Else asszony maga és tanyája is szinte bántóan — Leverkühnnek megnyugtatóan? — imitálja Adrian gyerekkori tárgyi és emberi környezetét: hasonló a kilátóhalom, a tó, a tanya, az udvar, a „családi helyzet”, a házörző eb, és nem utolsósorban Else asszony, akinek Adrian „második fia” lett. Adrian „anyjai” az emberit, az emberi melegséget, a megértést-megvédést testesítik meg azzal a lényeges hangsúlybeli eltolódással, hogy szülőanyja megértése tartalmaz egy mindent megbocsájító gesztust, ami a felnőtt Leverkühn számára elviselhetetlen. Itt is meghatározó egy lényeges kettősség: az anya egyrészt mint uralkodó, erős, erőszakos, akitől gyermeke jobban-rosszban függ, s ilyen értelemben elviselhetetlenül kiszolgáltatott is, a másik oldal a szelíd, szerető, megbocsátó anya. E kettősségnek, az anyai aggodalomnak, az erőszakos-szerető védelemnek erőteljes kifejeződése az a jelenet, amikor Elsbeth asszony Kretzschmar jelenlétében „egészen sajátos mozdulattal” vonja magához fia fejét: „mintegy átfonta karjával, de nem a vállát, hanem a fejét, kezét Adrian homlokára illesztette, s úgy húzta mellére, miközben Kretzschmarhoz intézte a szót, és nem vette le róla fekete szemének pillantását.” Nem is tűri Adrian „szelíd” édesanyja uralkodását. Korán elválnak útjaik. Férfiként, alkotóként, a sátáni inspiráció éveiben Leverkühnnek nincs kapcsolata édesanyjával. Csak „második gyermekkorában”, megtörve, újra anyai ápolásra-gondozásra-ajnározásra szorulva tér vissza az „anyai ölbe”, s még ekkor is föl-fölvillan anyjához fűződő ambivalens érzése: Adrian anyja érkezéséről értesülvén föllázad, dühroham tör ki rajta, holott már elborult az elméje. Ugyanakkor engedelmes fia is marad Elsbeth asszonynak, „reszketve símul” hozzá. Anyja elől próbál kitérni, amikor a gyermekkori „Tehénválú” másában, a „Szurdokvizében” öngyilkosságot kísérel meg. A vízbe merülés azonban megtisztulási vágyként is értelmezhető. Nemcsak Zeitblom sejtelmére gondolok itt, miszerint e kísérlet mögött az ördöggel cimboráló megmenekedésének misztikus eszméje lappangott, hanem általában a vízre mint megtisztító jelképre. Adrian így, ilyen tisztátalanul nem kíván anyjával találkozni — kapcsolatuk az ártatlan, gyermek Adrian és anyja viszonyára korlátozódott. Elviselhetetlen számára bűnökkel terhesen, egy élet kudarcával visszatérni az anyához, különösen ha az mindent megbocsájtvá visszafogadja!

Adrian hasadékos állapotára, kettősségére vall, hogy bár az anyaihoz való (emberi) kötődés olyan elviselhetetlen számára, hogy elvágódik és el is menekül, ugyanakkor leválni sem tud teljesen. Így talál rá anyja hasonmására: azzal, hogy gyermekkorára szín-

terének és anyjának mását választja új életteréül, bizonyos értelemben nemcsak elmenekült, hanem ott is ragadt. Amennyire elvágyódik, annyira marad is. S e kettősség említése kapcsán visszautalunk az Esmeralda-motívumra, ahol ugyancsak megjelent ez a fajta női erőszak — a szabadulni nem tudás, végzetes függés és a menekülés kísérletének kettőssége. Leverkühn még szinte utolsó lehelletével is fellázad a befogadó-visszafogadó anyai öl ellen: ám dührohama múltán megnyugszik anyja „dallamos” hangjától és „reszketve símul” ahhoz a nőhöz, akit tegezett — s ez nem akármilyen intimitást fejez ki Leverkühn életében! —, és „engedelmes fia marad”. Szülőanyjának tehát csak Adrian gyermekkorra jutott, első és második gyermekkorra — férfikorában Adrian másik anyát keresett magának: olyat, aki éppoly megértő és emberi, mint anyja, s akitől mégsem függ. Így jut Schweigestillnének, aki a regényben a legpregnánssabban képviseli az „emberi”-t, tehát Adrian rejtett vágy-énjét, egy egészen magasztos, valódi anya-szerep: ő az, aki, akárcsak a keresztről levett Krisztust sirató Mária, „anyai karjába öleli” a bűnvallomást tett, összeeső Leverkühnt. S ezzel a gesztussal — amely persze Adrian szülőanyjának korábban idézett, bár nem ilyen nyilvánvalóan pieta-jelenetével is rokonítható — mintha megmentené-megváltaná Leverkühnt. Thomas Mann azonban ez esetben is bizonytalanságban hagyja olvasóit: mert bár egyrészt Schweigestillné maga mondja és egész lényével bizonyítja, hogy az életben legfontosabb az emberi megértés, amiből „mindenre futja”, másrészt azonban azt is ő mondja ki, nem tudja, vajon az isteni kegyelemből is futja-e. Az, hogy éppen az ő szájából kell ezt hallanunk, s az, hogy e jelenetben elhangzó utolsó szavaival és tetteivel saját crédójának igaz, embert megértő-megmentő voltát hangsúlyozza, lehetővé teszi a műnek olyan értelmezését, hogy Adrian titkos vágya teljesült: eljutott, hozzáférkezett az ő ridegségéhez is az emberi meleg és megértés, és ez fölemelte, kiemelte őt az éretlenek közül, s ezzel egyben megmentette a pokolraszállástól is.

S ebben az összefüggésben kaphat értelmet a fenti elemzésben hangsúlyozott kettősség Adrian jellemében. Vagyis az ő pokolra-elrendeltsége és a sátánnal kötött bűnös paktuma mellett rejtetten jelen lévő vágya az emberi iránt, s az a Goethe-idézet, amelyet „ő”, a sátán említ: „Mindent megadnak a végtelen istenek kedvenceiknek egészen, minden végtelen örömet, a végtelen kint is egészen”, ez sem csupán a pokol, a démoni végtelenségét jellemezheti, hanem a bűn és a megváltódás kettősségének lehetőségét is.

III.

Leverkühnt furcsa módon nem veszik körül igazi hús-vér nőalakok, életében nem „történik meg” az oly emberi férfi-nő kapcsolat a maga teljességében. Leverkühn említett kettősségének egyik lehetséges vonatkozása és magyarázata egyben, hogy idegen számúra az emberi, de nem a „valódi” emberi, hanem annak közönséges megvalósulása. Ellenben nagyon is vágyja a valódi emberit, nem az elsekélyesített formájában, ahogy az körülötte megvalósul, hanem tisztán, magasztosan — ezért lehetnek meghatározóak életében a mese-szféra alakjai is. Gyakorlatilag oltalmazó-gondoskodó anya-figurák vesznek körül. Ezenkívül csupán távolról és inkább eszmei síkon tart kapcsolatot nőekkel: csábítókkal és inspirálókkal. Tartalmas emberi kötődést azonban nem tud és nem mer vállalni.

Irodalom

Benedek István: Thomas Mann a szakadék fölött. — In: B. I. Bolond világ, Budapest, Magvető, 1967.

Peter Dettmering: Dichtung und Psychoanalyse. Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Richard Wagner. München, Nymphenburger, 1969.

Inge Diersen: Untersuchungen zu Thomas Mann. Berlin, Rütten & Loening, 1959.

Egri Péter: Dekadencia és modernség. James Joyce és Thomas Mann. Budapest, Akadémia, 1967.

Kerényi Grácia: Thomas Mann. — In: Irodalmi Figyelő, 4, Jg. 1 (1955), 342–345. 1.

Kosztolányi Dezső: Thomas Mann. — In: K. D. Ércnél maradóbb. Budapest, Szépirodalmi. 1975.

Hermann Kurzke: Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung. München, Beck, 1985.

Lukács György: Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst. Rowohlt, 1967.

Mádl Antal: Élmény és mű magyar vonatkozásai a Doktor Faustusban. — In: Irodalomtörténet, 2/1970.

Katia Mann: Megíratlan emlékeim. Budapest, Magvető, 1976.

Michael Mann (Hrsg.): Das Thomas Mann-Buch. Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen. Fischer, 1965.

Thomas Mann: A Doktor Faustus keletkezése. 1961.

Thomas Mann: Doktor Faustus. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1977.

Viktor Mann: Wir waren fünf. Buchverlag der Morgen. Berlin, 1961.

Pók Lajos: Thomas Mann világa. Budapest, Európa, 1975.

Marcel Reich-Ranicki: Thomas Mann und die Seinen. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1987.

Marguerite Yourcenar: Humanizmus és hermetizmus Thomas Mann műveiben. — In: Nagyvilág, 6/1985, 889–907. 1.

Oblomov „Casta divá”-ja

FRIED ISTVÁN

Casta diva, che inargenti
Queste sacre antiche piante,
A noi volgi il bel sembiante
Senza nube e senza vel...

(Bellini: Norma I. felv.)

Irodalom és zene kapcsolata az összehasonlító irodalomtudomány viszonylag kevésbé kidolgozott és főleg módszertanilag nem eléggé pontosan meghatározott területnek számít. Már csak azért is, mivel valójában összefoglaló jellegű (rész)diszciplínáról van szó, amelyben például tematológiai, kapcsolattörténeti, stílustörténeti, sőt imagológiai aspektusból egyaránt történhet az elemzés. Tehát megvilágíthatjuk egy téma útját az irodalmi és zenei feldolgozásokon keresztül (Faust a zenében és az irodalomban), egy jelentős író zenei érdeklődésének szépirodalmi visszhangját (például Thomas Mannét), akár zenekritikáinak helyét és viszonyát irodalmi bírálatai vagy esztétikai elképzelései vonzáskörében (például Baudelaire esetében), idegen népi, nemzeti motívumok megjelenését egy másik nemzet zenéjében (törökös vagy magyaros dallamok, témák az osztrák-német klasszikában). Mindezeknél nehezebb kérdésnek tetszik egy par excellence zenei struktúra-elv irodalmi felhasználásának elemzése (Hesse legyen a példa). Külön területként fogható fel a zenei életrajz-irodalom, lett légyen szó valóban élt és működött komponistáról (Franz Werfel *Verdi*je vagy Szentkuthy Miklós néhány regénye), vagy az író képzeletében született, jóllehet a közeli múlt vagy a kor művészeti tendenciáit reprezentáló alakról (R. Rolland *Jean Christophe*; Th. Mann: *Doktor Faustus*). Nem kevésbé tanulságos a megzenésített irodalmi művek zenei anyagának és a mintául szolgáló irodalmi alkotásnak az egybevetése (Kodály Zoltán kórusai Berzsenyi és Vörösmarty költeményeire), illetőleg irodalmi alkotás vagy képzőművészeti műalkotás nyomán létrehozott zenekari mű bemutatása (Liszt szimfónikus költeményei). Ezen a néhány területen sok és érdekes tanulmány született, ez azonban nem feleltetheti el, hogy számos kérdésben még csak próbálkozásoknak vagyunk a tanúi, a célszerű megközelítések inkább kísérleti értekezésekben lelhetők föl. Ha például szemügyre vesszük, hogy Flaubert *Bovary*néljában milyen szerepet tölt be az irodalom, illetőleg a zene, akkor szembetalálkozunk azzal a prózai epikában jelentkező fordulattal, amely az irodalmi realizmus történetének egyik jellemzője: a paródia és az ironia, az időzőjeles előadás egy egyébként hagyományos szerkesztésű regény előadási sajátossága lesz. Lamartine verse vagy akár Walter Scott regényvilága nemcsak része és meghatározója Emma Bovary életének, hanem egy művészet- és irodalomfelfogás reprezentálása is, s a művészetben élés, tehát ennek a művészetnek realitásként való el- és befogadása úgy jelenik meg a *Bovary*nélban, mint parodisztikus ábrázolása a realitás és képzelet viszonya romantikus felfogásának. A kutatás itt nem állhat meg. Ebbe a körbe kell, hogy vonja azt a tényt, hogy a *Bovary*né „operajelenete” szintén hasonló funkcióval jeleskedik. A

Lammermoori Lucia (Donizetti operája) egyébként Walter Scott regénye alapján készült, s a vidéki operaház közönségének viszonyulása az opera műfajához általában, ehhez az operához és az Edgárt éneklő tenoristához különösen társadalom- és erkölcsrajzzá egészül ki. Emellett Emma itt egyetlen jeleneten belül találkozik az operából feléje sugárzó álomvilággal és képzelete által régóta felrajzolt és számára valósággá lett, a világba kisugárzó saját álomvilágával. A tenorista által megtestesített álomlovag hamar jelentkezik az egykori titkos imádó, Léon személyében. S a továbbiakban nyomon követhetjük, hogyan fordul Emma az opera-realitástól a mintegy végszóra felbukkanó és majd a vágyott nagy szerelem realitásával álmodott Léon felé, illetőleg Charles a maga kisszerű világától a csupán Emma kedvéért nézett-hallgatott, számára idegen operálművilág felé. A zene nem valódi lényegében, zeneként, „társ”-művészetként van jelen a *Bovaryné*-ban, hanem egy, a kisszerű-kisvárosi realitással szembeállított, másik, képzelgésekben élő világ részeként.

A kutatásnak minden bizonnyal többet kell foglalkoznia a jövőben az orosz regényírók egyes műveinek zenei „betétei”-vel, azzal tudniillik, hogy az orosz nemesi udvarházakat megelevenítő regényekben a zenélés és maga a zene milyen szerepet tölt be, hogyan járul hozzá egy múltóban lévő világ jellemzéséhez, mennyiben érzékelteti egy társadalmi réteg kultúráját. Azaz: hogyan illeszkedik bele a zene a nemesi életvitelbe. Itt csak utalhatok az 1850-es években lírai kisregényeket író Turgenyevre, aki egyszerre ábrázolja a kiüresedő, pszeudo-kulturális elemekkel jellemezhető nemesi életformát, és a kísérletet ennek a nemesi életformának igazi tartalommal való megtöltésére. Ennek az ábrázolásnak egyik eszköze a zenéhez való viszony, a divatos zene népszerűsége. A *Rugyin* című kisregény egyik szereplője buzgón gyakorolja Thalberg egyik etüdjét, s a „liberális” földbirtokosasszony ekképp kommentálja ezt a tetszetős muzsikát: „Szeretem Thalberget. Il est si distingué”. (Itt nem térek ki arra a problémára, hogy miképpen értelmezhető az orosz regényekben a „nyugatos” nemesség és nemesi értelmiség francia beszéde.) A *Nemesi fészek* című regényben az orosz író szembeállítja az ügyes románcot komponáló üresfejű Pansint a szomorú sorsú, mélyérzésű német zenetanárral. Két elv ütközik össze: Pansin szerint a rajzban és általában a művészetben a fő dolog a „könnyűség és a bátorság”, a német zenész Bach és Händel ígézetében nevelkedett. S ha komponistaként nem arathat is sikereket, Pansinnal szemben a „képzelet elevenség”-ét és a „gondolat merészség”-ét képviseli. A regény kacér-könnyelmű női szereplőjét Balzac művei fárasztják, kedvelt írója: Paul de Kock; Pansinnal, a rászédett udvarlóval a *Don Giovanni* duettjének előadását tervezi, amelynek során a kacér hölgy a naív Zerlinát, a kikoszorózott Pansin Don Giovannit énekelné, Varvara Petrovna végül is Thalberg „darabocskái” mellett marad.

Az idézett Turgenyev-művek írásával-megjelenésével nagyrészt egy időben foglalkozott Goncsarov *Oblomov*-ja végső formába öntésével. A regény általában a „felesleges ember” pontos ábrázolásaként kapott elismerő értékelést, de többnyire háttérbe szorult az átfogóbb-egyetemesebb és főleg az etikai szempontból teljesebb világképet adni látszó Dosztojevszkij- és Tolsztoj-regények mögött. Abból indulhatunk ki, hogy az *Oblomov* történelmi határhelyzetben keletkezett: egy megújulásra váró és az újításra már régen megérett, ám a liberalizmus nyugat-európai változatait csupán felületi jelenségeiben adaptáló orosz társadalom válságtüneteit érzékelve, de éppen a forradalmak

utáni korszak Európájától nem sok biztatást remélve. Goncsarov megteremti a maga „hős nélküli regény”-ét, a jobbra törekvésnek, a szándéknak kudarcos krónikáját, és egyben érzékelteti az ilyen típusú nemesi utópia önmaga karikatúrájába fordulását és a látszat-tevékenység orosz életre jellemző formáit.

A tekintélyes Goncsarov-irodalom egyfelől az Oblomov–Stolz párhuzamos életrajzra koncentrált, másrészt a valóban bravúros szerkesztésre, amely a regény időszemléletét tekintve méltán minősülhet a XX. századi, a biográfiai és a „történelmi” időt szuverén módon kezelő művek előzményének. S bár ezen a téren is bőven akad még értelmezni való, tekintetem másrová fordítom: Goncsarov és a zene kapcsolatára, ezen belül a zene struktúra-szervező erejére az *Oblomov* című regényben. Ami az előbbit illeti: Goncsarov levelezése alapján könnyen rekonstruálható, hogy mikor látogatta a különféle operatársulatok előadásait, milyen zenét szeretett, mely énekesek voltak a kedvencei. Témánkhoz érve: leveleiben ír Bellini operájáról, a *Normáról*, amelyet Pétervárt 1835-ben egy német, 1837. októberében az orosz, 1844-ben egy olasz társulat mutatott be; Moszkvában 1840. áprilisában játszották olasz nyelven. Mindez azonban csak mondandónk háttéranyagául szolgálhat, fontos szerephez juthat viszont az életmű és ezen belül az *Oblomov* monografikus tárgyalásakor. Ezúttal számomra az a tény látszik fontosnak, hogy Oblomov (a figura) legkedvesebb zenedarabja Bellini orosz földön is szerfölött népszerű operájának, a *Normának* bravúráriája, a „Casta diva”, továbbá az, hogy ez az ária több ízben csendül föl a regény folyamán, mindannyiszor Oblomov jelenlétében. Az ária mintegy végigkíséri Oblomov és Olga érzelmi regényét, és az érzelmi regény tragikomikus lezáródása után nem említik sem a szereplők, sem a szerző.

Maga, az ária az opera első felvonásában csendül föl. Valójában két, határozottan szétválasztható és ténylegesen is szétváló részből áll. Az első rész dallama fenséges, méltóságteljes, lassú ütemű, a főpapnő imája a „szűz istennő”-höz, egy valaha volt idilli világ, felhőtlen (senza nube) boldogság álma. Ária — kórusátszővődéssel. A kórus (a nép) azonban arra vár, hogy a főpapnő jelt adjon a gyűlölt római iga lerázásáért vívandó harc megindítására. Norma ezt nem teszi, nem teheti, hiszen titkos férje a római proconsul, akitől két gyermeke született. Az ária második része már a lelki békéjét vesztett Normát ismerteti meg velünk: gyors, indulószerű. A kórus bosszúvágyával szemben Norma a békét áhítja; az elnyomás alól szabadulni akaró nép jogos indulatát fékezni akarja. Már csak azért is, hogy gyermekeinek apját védhesse. Ellentétes érzések csapnak össze egy bravúrária egymással „feleselő” részeiben.

A Casta diva-ária Goncsarov regényében akkor hangzik fel először, amikor Oblomov a maga utópiáját festi le (fél)német származású barátjának, Stolznak. Ebben az oblomovi utópiában a gyermekkor tűnt édene, az *Oblomov álma* című fejezetben újra átélt árkádikus lét ismétlődik meg. A régi, patriarchális, folklorisztikus elemekkel gazdag világ ugyan nem lesz gyökeresen más, pusztán a zenétől színesebb, gazdagabb; Oblomov változatlanul a hagyományos életvitelt őrző felfogás szerint rendezné el hétköznapjait. A zenével, a Casta diva-áriával feldúsult élet mégis lényeges vonásaiban különbözik a gyermekkor idilljétől, ahol az ezt leíró szövegben egy ízben van csak szó zenéről, egy hasonlat szerény részeként, komikus hatást keltve: a falusi kemencében lobogó tüzet hasonlítja az álmodó a szintén sikeres Meyerbeer-operában, az *Ördög Róbertben* égő

tűzhöz. Egyébként a gyermekkori Édenben nem jut hely a zenének, mint ahogy nem lesz helye a regény befejező fejezeteiben sem: Oblomov megvalósult idilljében, amely szerény-alacsony szintű mása annak az utópiának, amelyet valaha ágyában fekve, a semmibe merengve tervezett el.

A három nagy részből álló regény elején és végén tehát zenétlen világba jutunk. Ez Oblomov valósága, a hétköznapok egymásutánja, amelyben az ismétlődés, a sztereotípiák az úr, az egyhangúság, a monotonia, a *dallam* hiánya. A nemes törekvések előbb félénken megbújva élnek áloméletet Oblomov rejtett gondolataiban, majd — a befejező részben — kihúnyanak, s a biológiai elégedettség, a vegetatív lét kultúra alatti szintjébe merülnek. A középső részben annál nagyobb szerepet kap a muzsika, kiváltképpen Bellini bravúráriája, amely a lassú rész himnikus dallamívével jelzi az érzelmek tisztaságát és nemességét, majd a gyors rész lüktető ütemeivel a zavartságot, a zaklatott lelkiállapotot. Oblomov életének vezéreszméje a gondolatok és vágyak nemességében, az önzetlenségben és czen keresztül a becsületes magatartásban való hitben jelölhető meg. Halála után mondja róla a zenére ugyan nem egészen érzéketlen, de a zenét Oblomovnál kevésbé becsülő és érző Stolz: Oblomov szíve egyetlen hamis hangot sem adott; zenei metaforával érzékeltethető a leginkább Oblomov tiszta lénye. A zene Oblomov számára nem könnyed időtöltés, mint általában a nemesi társaságnak, nem a bon ton-hoz illő foglalatosság, hanem jelzése mindannak, ami benne jobb; életének tartalmát és hitet adó része; ahol egy lehet vágyaival, sőt, utópiájával is. Nem életpótlék, hanem az élet ideális fele; nem cselekvést helyettesítő passzív szemlélődés kifejeződése, hanem érzelmi viharokat támasztó és jótékonyan csitító eszköz, énünk igazi képe, élet, valóságnál igazibb valóság.

A két szereplő, Oblomov és Olga, a *Casta diva*-ária éneklésében — hallgatásában találkoznak. Szükségszerűen találkoznak. Míg Oblomov utópiájában az élet teljességéhez szervesen tartozik hozzá a zene világa, a *Casta diva*-ária a megálmódott feleség vallomása lehet titkolt bánatról, addig Olga szinte öntudatlanul éli életét, énekel, zongorázik, mint az nemesi kisasszonyokhoz illik. Oblomov szinte megsemmisülni érzi életét, addig vitt életformáját, mikor a rögtönzött kis koncert végén fölhangzik Norma imája. Ez a kiindulópont, itt kezdődik kettejük regénye. Fokozatosan közelednek egymáshoz. Oblomov „lelke” visszhangozza Olga énekét. Olga érzi, hogy Oblomov nem egyszerűen tisztelettudóan végighallgatta az áriát, hanem az érzelemhullámokat kelt benne, felébreszti szunnyadó energiáit, tette készíteti. Oblomov számára föltárul az élet Olgát megismerve, énekét hallgatva, de Oblomov változása Olgára is hat, társasági hölgyből gondolkodó-érző asszonnyá válik. Kapcsolatuk alakulását a zene kíséri, az írói narráció és kommentár szüntelen hang- és fényeffektusokkal jelzi az eleinte bonyolult, majd egyre tisztuló érzelmek történetét. Egyazon dalról, motívumról, varázslatos hangokról olvasunk, amelyekbe színek és fények, az évszakok változásai, az érzelmi viharok és csöndek mozzanatai vegyülnek. Oblomov és Olga természetesen operába is járnak, de ekkor már túl vannak érzelmeik csúcspontján. Az operaelőadás nem pótolhatja Oblomovnak Olga hangjának közvetlenségét, a személyességet, a hatodszor látott opera inkább fárasztja, mint gyönyörködteti. Az operalátogatás egy a társasági szokások közül, ennek tesz eleget Olga meg Oblomov. Ám mivel nem természetes találkozás a zenével, a zenén túl a páholylátogatás a fontos esemény, itt már nem szólalhat meg a tiszta

dallam, a konvenció mondatai hangzanak el. Ettől kezdve távolodnak el egymástól a szereplők, Oblomov egyre jobban fél a konvencióktól, a pletykáktól, egy neki idegen életformától és viselkedési szabályrendszerrel, amelynek Olga kénytelen-kelletlen aláveti magát. Oblomovot legyőzi saját tehetetlenségének érzése, nincs megfelelő ellensúly: nem Olga éneklé az áriát, nem kerülhet szembe a Casta divában testet öltött nemes erővel. Nincs, ami Oblomovot visszatartsa, kényelemszeretete legyőzi, lassan-lassan visszazüpped abba az életbe, amelyből Stolz, de mindenekelőtt Olga és éneke kiemelte.

Oblomov válságba kerül, de Olga sem képes többé énekelni a Casta divát. Valaminek visszavonhatatlanul vége lett, új szakasz kezdődik életében. Párizsban ismét találkozik Stolzcal, énekel ugyan, de az elbeszélő nem árulja el, mit. Énekel, mint az Oblomovval történt megismerkedés előtt.

Itt kisebb kitérőt kell tennünk. Az orosz anya és a német apa fia, Stolz, a lassú-magathetetlen Oblomovval szemben a nyüzsgést, a tettet, a tevékenységet képviseli. Az értelmezők egy része szerint Oblomov pozitív ellenképe, aki kiragadja barátját a tunyaságból, és aki — miután ez mindig csak egy kis időre sikerül — rendbe hozza Oblomov birtokának ügyeit. Az értelmezők másik része hajlik arra, hogy Goncsarov idegenkedését vagy idegengyűlöletét lássa a fél-német Stolz figurájában. Valószínűleg mindkét vélemény igaztalan. Mérjük föl, mit jelent Stolznak a zene. Megismerkedése a zenével gyermekkorába nyúlik vissza. Édesanyja, mint afféle orosz földbirtokos-asszony, zongorázik, Henri Herz divatos darabjait játssza, olykor egészen belefeledkezve a méla melódiákba. Az édesanya érzelmessége ellentéte az apa rideg gyakorlatiasságának. Stolz látszólag az édesapa jellemvonásait örökölte. Az Oblomov által öntudatra ébresztett Olgába beleszeretve azonban kitetszenek érzelmesebb tulajdonságai. Olga Stolznak is énekel, de Stolz nem úgy érzi a zenét, mint Oblomov. S bár Olga férjhez megy Stolzhoz, kapcsolatukban mindvégig marad valami alig érezhető, zavaró elem, valami tisztázatlanság, valami ami egészen más jellegű, mint Olga és Oblomov felhőtlen, zenekísérettel gazdag együttléte. Stolzban anyja zongorajátékának emléke támad föl, az édes-bús Herz-melódia, muzsikál is Olgával, de csak úgy, mint mindenki (ez Goncsarov szava). Oblomov is valahogy ekképpen képzelte el házasságát, de abban a Casta divának oly kitüntetett szerep jutott, hogy az ábrándot megtestesítő Olga kellett volna, hogy betöltse.

Stolz végül lemond nagy terveiről, nem született sem Manfrédnak, sem titánnak, tevékenységének köre kielégíti. Életvitelében a zenének is jut hely, de csak annyi, amennyi a hozzá hasonló emberek életében. Olga végül is beletörődik helyzetébe, boldog lesz, mint ahogy a maga módján Stolz is átadja magát a boldogságnak.

Oblomov megvalósult utópia-paródiája lemondás az eredeti utópiáról, a testi jólét, a kényelem, a család biztosítva van, de hiányzik a költészet, többé sosem, még gondolatban sem csendül fel a Casta diva dallama. Stolz is alább adta: éli életét szüntelen fáradozások közepette, még muzsikát is hallgat, és minden bizonnyal Olgával operába is jár. Csakhogy ez az élet mindössze a tevékenységi formát, az aktivitást tekintve különbözik az Oblomovétól. Olga nem felejtheti az Oblomovval töltött hónapokat, de feleségként, gondos anyaként a buzgó és törekvő (ki tudja, mire törekvő?) Stolz társa lehet csupán. A méltóságáteljesen áradó dallam, amely indulóba csap át, nem zendülhet fel, s ha mégis, többé nem visszahangozhat költői lélekben.

Ilyen módon egy áriának kulcsfontosságú szerepet tulajdoníthatunk az *Oblomov* című regényben. Jóllehet csak a mű középső részében hangzik föl, itt érzelmi regényt kísérve alakít, éppen hiányával döbbsen rá az első és a befejező rész zenétlenségére. Az a tény, hogy a középső részben a zene, az énekhang, a dallam jelzése egy „pszichológiai” drámának, egy szerelmi történetnek és egyben egy jobb sorsra érdemes, akarttá, tetté válni képtelen, de szándékában nemes gondolatnak, kifejezi a zene nélküli élet sivárságát, pusztán biológiai voltát. Ilyeténképpen a zenét (és hangsúllyal a *Casta diva*-áriát) nem kizárólag egy regényrészletben jelentkező motívumnak, nem egyedül a cselekményben fontos szerepet játszó tényezőnek tekintjük, hanem jelképértékűnek is, amely (*Oblomov* alakját szem előtt tartva) magatartásban, természethez való viszonyban és nem utolsósorban érzelmi gazdagságban konkretizálódik. Nem arról van szó (mint oly sok irodalmi műben), hogy egy író szavakkal kísérli meg érzékeltetni az érzékeltethetlent (ti. a zenét); még arról sem, hogy akusztikai-fonetikai eszközökkel tenné hallhatóvá a muzsikát. Többet nem is ír le az ária szövegéből Goncsarov, mint a kezdő szavakat: *Casta diva* (Szűzies — tiszta — istennő) [...]. Inkább a zene hatását, kisugárzó erejét ábrázolja, például *Oblomov* testi változását, felindultságának jeleit; megszólaltatja főszereplőjét, és zavartságával festi le a benne megindult lelki folyamatot.

Oblomov erről az áriáról álmodozik utópiájában, ő is csak a kezdő szavakat emlegeti. S amikor *Olga* énekel, rögtönzött koncertje végére a *Bellini*-áriával téve föl a koronát, akkor *Oblomov* álmát érzi megvalósulni. Előtte áll a tünemény, egy *casta diva*, testet öltött a zene, lényének nemesebb valója, féltve őrzött és csak a legjobb barátoknak elárult álma. Ez a zene: ima, megidézése az istennőnek, s aki énekl: az istennő oltárának őrzője, az elérhetetlen papnő. Aki képtelen megmaradni a fennkölt magasságban, s a földre leszállva földi érzések foglya lesz. A gyarló, földi emberré váló földöntúli lény drámáját éli át. A romantika nagy témája ez, *Andersen* kis hercegnőjét idézhetjük meg *Vörösmarty* délszaki tündére mellé. *Oblomov* számára az addig álomban létező, tündéri lény kézzelfogható közelségbe került. S az álmot és a valóságot egy ária kapcsolja össze, amely az elérhetetlenség fenségéből a földi érzelmek realitásába jutott papnőről mesél.

Goncsarov regényében a zenének tehát egészen más a funkciója, mint a XIX. század más, hasonló műveiben. Még a hozzá sok vonatkozásban közel álló *Turgenyev*-regények zenei vonatkozásaitól is különbözik írónk szemléletmódja. És természetesen eltér a XX. századi regények „zenei betét”-einek jellegétől. A zene Goncsarov számára szintén fontos jellemzési eszköz, de ennél jóval több. A *Casta diva*-ária lassú-gyors felépítése, majd az áriához szervesen nem tartozó de a jelenetet lezáró rövid kórus, mint kisebb egység, bizonyos vonatkozásban még a regény szerkezetére is enged némileg következtetni. Az első rész, amely *Oblomov* szobájában játszódik le, és egyetlen délelőtti eseményeit, illetőleg eseménytelenségét beszéli el, lassan, hömpölyögve halad, a második rész felgyorsult ütemben, szinte zsúfoltan mondja el néhány hónap, pontosabban szólva: egy nyár krónikáját, a befejező rész több esztendőt von össze, az első résznél kisebb terjedelemben. Jóllehet az áriának és a jelenetzárásnak, valamint a regénynek a felépítését egymásra vonatkoztatni bizonyára túlzott merészség, az áriának fentebb vázolt szerepe talán megengedi e feltételezést is. Sokkal inkább egy véglegesen elmúló világ értékét segít érzékeltetni az ária, s legalább annyira hozzájárul

Olga történetének megértéséhez, mint Oblomovéhoz. Hiszen az éretlen, ám tanulékony Olgának a társasági előírások, a szabályok világából az érzelmek realitásába kell alászállnia, és meg kell tanulnia, hogy még a viszonylagos boldogsághoz is csak szenvedésen keresztül lehet elérkezni. Oblomov megismerése előtt is énekelte Olga Norma áriáját, de másképpen énekelte Oblomovnak, s a szakítás után valószínűleg már sohasem. Akkorra már tudta a leckét: a szűzies istennőben is keletkezhetnek érzelmek, s ezek az érzelmek felboríthatják a gondosan őrzött egyensúlyt. De csak így értheti meg a modernebb idők casta divája az életet, amelybe leereszkedett, és amelynek ezzel a leereszkedéssel részesévé vált.

Oblomov regénye egyben Olga regénye; Olgáé, aki éneklő és érzelmeiben megéli mindazt, amiről az ária szól.

Comenius utópisztikus elgondolásai

MALLER SÁNDOR

Emlékeztetőül: Utópia — vagyis Seholsincs ország, képzeletbeli, tökéletes törvények alapján működő kormányzattal, utópisztikus békében, eszményi politikai és kulturális életet élő társadalommal. Elsőként Platón vázolt fel ilyet, közel ezerkilencszáz év múlva öt Comenius-kortárs utópisztikus munkája követte: Tommaso Campanella *Civitas solis*-a (1602), Trajano Boccalini *Ragguagli di Parnasso*-ja (1514), Morus Tamás *Utopia*-ja (1515), Johann Valentin Andreae *Christianopolis*-a (1519) és Francis Bacon *New Atlantis*-a (1627). Valószínű, hogy ezeket a széles olvasottságú Comenius ismerhette.

Comenius utópisztikus elgondolásainak a végcélja és értelme a béke fenntartása a világban, s az emberi társadalom állapotának megjavítása általános reform, elsősorban a nevelés útján, valamint nemzetközi tudományos, politikai és vallási együttműködést biztosító intézmények működtetésével. Háromszázötven évvel ezelőtt mindez túl merész gondolatnak hathatott, de volt benne rendszer: mára, valamilyen formában, ha nem is egészen Comenius elképzeléséhez híven, de felismerhetően, az elgondolások egy része megvalósulóban-fejlődőben van, a többi nagyrészt csal-áalomnak bizonyult.

Comenius állhatatosan hitt az emberi életet megújító-megváltoztató nevelés mindenhatóságában. Bacon-t ismerte, többször idézte, s ha az ő megfogalmazása: „Knowledge is power”, „A tudomány hatalom” helytálló, esetleg a világ megváltoztatására kivihető módszer, akkor a nevelésből fakadó tudás-tudomány útján a vallási egyenlőség és a világ békéje is fenntartható. Comenius gondolatmenetének ez a sommás foglalata, de több előremutató részletét érdemes szemügyre venni.

Comenius iskolája és tudománya mindenkié: nem osztályiskola, nemcsak a hatalmasok gyermekeié, hanem minden fiúé és leányé, akár gazdag, akár szegény, városi, falusi vagy tanyasi. Korának ő a legdemokratikusabb nevelője, aki mindkét nem anyanyelven történő iskoláztatását, legalábbis a kezdeti években, szükségesnek tartotta: maximalista terve haladó, szó szerinti megvalósítása akkor is lehetetlen volt, ma is az. A „mindenkit mindenre megtanítani”, s a tanulást egész életen át folytatni, a másik utópisztikus terve, ami Comenius korában még eretnek gondolatnak is számított, az idő haladtával mára teljesen kivihetetlen elképzeléssé vált: az általános tankötelezettség követelménye ma is a fejlett országok kiváltsága, ha egyáltalában élnek vele, a fejlődőket, a népességrobbanás méreteinek ismeretében nem is említve. Ismert jelszava: „Omnia sponte fluent absit violentia rebus”,¹ „Minden szabadon folyjék, távol legyen a dolgoktól az erőszak” — az iskolát a példanélküli boldogság szigetévé szerette volna varázsolni, de a valóság századok múltán is sok kívánni valót hagy. Viszont az, hogy vezessük az embert, amennyire lehet, szabadságba, megszabadítva minden dogmától, megkötöttségtől már a felvilágosodás utópisztikus hangja. Kitűnő tankönyvein kívül leghaladottabbak

¹ J. A. Comenius: Opera Didactica Magna. Amsterdam, 1657. A mondat a könyv emblémája.

maig időszerű, megszívlelendő, nagyrészt kivihető módszertani elvei. Összefoglalva: Comenius „Schola pansophica”-ja, egyetemes tudást adó iskolája valójában a magát mindvégig teológusnak valló tudós nevelő gyakorlati teológiájának tekinthető, sok utópisztikus elemmel.

Az önpusztító Európában, a harmincéves háború utolsó harmadától kezdve, Comenius jövő képe egyre inkább úgy alakult, hogy a társadalom békés felépülését nem korábbi állapotához való visszakanyarodásában, hanem a világbékére törekvő, teljesen újszerű, megreformált fejlődésében, megjavításában remélte. A nevelő és teológus mellett ezúttal a politikus gondolkodó is megszólalt: ezt a reformot tervezte, évről-évre ezt fejtette ki összefoglaló életművének számító munkájában, a *De Rerum Humanarum Emendatione Consultatio Catholica* (Egyetemes tanácskozás az emberi viszonyok megjavítására) című művében.

Az *Egyetemes tanácskozás*-nak is megvan a maga története. Comenius 1644-től dolgozott a kéziraton, bizonyára Sárospatakon is folytatta (1650–1654), ahonnan harmadszor is Lesznóba költözött. Lesznót a katolikus lengyel csapatok 1656 áprilisában felégették, ott veszett a tűzben Comenius könyvtára, minden kézírata. Hatvanötévesen, előzőleg Európa nagy részét keresztül-kasul bejárva-lakva, újra menekülnie kellett, előbb Hamburgba, onnan baráti hívásra, Amszterdamba. Életének hátralévő tizennégy esztendejében emlékezetből elsősorban az *Egyetemes tanácskozás* kéziratát fogalmazta újra, de ezen kívül, az évek során sokminden került ki a kezéből.

1657-ben Amszterdamban megjelent az *Opera Didactica Magna* (Nagy oktatás-tan), egy évre rá Nürnbergben a Patakon készült *Orbis Sensualium Pictus* (A látható világ). Az *Egyetemes tanácskozás* két első fejezete, a *Panegersia* (Általános felhívás) és a *Panaugia* (Általános felvilágosítás) 1662-ben Amszterdamban jelent meg, ugyanott a *Lux e Tenebris* (Világosság a sötétségből) 1665-ben, két év múlva ugyancsak ott az *Angelus Pacis* (A béke hírnöke): ez volt a politikus Comenius hozzájárulása az angolok és hollandok breda-i békekötéséhez, amely ha nem is az áhított világbéke, de legalább béke volt a két ország között. Elkészült a *Clamores Eliae*-nak (Élías intőszózata), az *Unum Necessarium*-nak (Egy szükséges dolog) a kézírata, s évről-évre teljesebbé vált az *Egyetemes tanácskozás* szövege, amin Comenius még halálos ágyán is dolgozott. Akkor eskette meg fiát, hogy a kéziratot az ő tervei szerint rendezzi, és gondoskodik róla, hogy a mű csonkítás nélkül jelenjék meg.

Daniel Komenský, apja halálát követően (1670), Christian Nigrin cseh tudóssal együtt összerendezte a fellelhető anyagot, de a kiadásra nem került sor. A kéziratról többen tudtak, sokáig keresték is, de csak 1935-ben találta meg egy ukrán kutató, D. Cyzevskij, a halle-i Francke Árvaház levéltárában.² Az eredeti latin szöveg 1966-ban jelent meg először:³ két részletéből, a *Pampaediá*-ból (Általános képzés) és a *Panorthosia*-ból (Általános reform) válogatás angolul az Unesco kiadványaként az *Opera Didactica Magna* háromszázados évfordulójára.⁴ A *Pampaediá*-t magyarul 1992-ben,

² Dimitrij Cyzevskij: „Comeniana”. — In: Zeitschrift für slavische Philologie, XII, 1935.

³ *De Rerum Humanarum Emendatione Consultatio Catholica*, Edicio Princeps, Tomus I–II. Pragae, MCMLXVI.

⁴ John Amos Comenius (1592–1670). Selections. Introduction by Jean Piaget. Unesco. Lausanne, 1957.

Comenius négyszázadik születési évfordulójára emlékezve a Magyar Comenius Társaság adta ki.⁵

A hétszeres *Egyetemes tanácskozás* első fejezetét, a *Panegersiá*-t már említettük: először ez, egyben felhívás a tudomány, a vallás és a politika területén működőkhöz, de bírálát is addigi részleges és eredménytelen próbálkozásaik miatt a késlekedő általános reform terén, ami, ha megvalósul, mindnyájan egyetlen világ polgárai lehetnének egy békés, megjavított társadalomban.

A *Panaugiáról* is esett szó: hogyan nő az emberiség műveltsége, egyre közelebb kerül az általános megvilágosodáshoz-bölcsességhez, amelynek forrásai a természetben, az emberi értelemben és a Bibliában keresendők. A bőséges ószövetségi idézetek az eddigi szövegben is, de ezután még inkább Comenius igazát voltak hivatva alátámasztani.

A harmadik rész a *Pansophia* (Egyetemes bölcsesség) a világ megértésének a kulcsa, a dolgok közötti összefüggések bemutatása, ember és természet közti kölcsönös kapcsolatok leírása, a természet átalakításának-megváltoztatásának lehetősége emberi ismeret és tevékenység révén, s az emberi kapcsolatok harmonikus fejlesztése, ami a társadalom és a természet közelebb kerüléséhez vezethet.

A *Pampaedia* (Általános képzés) Comenius több évtizedes iskolai és nevelési elmélete és gyakorlati tapasztalatainak, módszertani elveinek az összegzése, az egész emberi életet betöltő permanens nevelésből származó harmónia lehetősége, ami a békés egységben élő társadalom alapját képezheti.

A *Panglottia* (Egyetemes nyelv) az akkorára már visszaszorulóban lévő latin helyébe lépő új, mesterséges világnyelv bevezetésének szükségességét hangsúlyozza — többek között Bacon-höz és Descartes-hoz hasonlóan —, ami az emberek és népek közötti kapcsolat és megértés, egyenesen testvérré válásuk eszköze lehetne anélkül, hogy a nemzeti nyelveket elsovasztaná. Comenius ezt már korábban is hangsúlyozta a Londonban, 1641-ben készült *Via Lucis* (A fény útja) című munkájában, amikor a parlament meghívására két évet töltött Angliában a polgárháborús forradalom előestéjén. Szerinte az új nyelv legyen egyszerű, önként, könnyen elsajátítható, egyik követendő példaként a magyar nyelv sajátóságát is megemlítette, amely nem ismeri a nemeket és ezért egyszerűbb, mint a többi.⁶

A hatodik rész, a *Panorthosia* (Általános reform) az addigi Comenius-írásokhoz képest sok, merészen újszerű elképzelés összefoglalása: erről bővebben a továbbiakban.

A hetedik fejezet, a *Panuthesia* (Általános buzdítás) a fejlődésbe vetett hittel az eddigiekben felsorolt, közös erőfeszítést kívánó reformok útján a világ megjobbításának, az egyetemes békének és jólétnek a látomása.

Érdeemes a *Panorthosia*-t részletesebben is szemügyre venni. Ez a munka Comenius előremutató utópisztikus eszmerendszerének, nemzetközi együttműködés által megvalósítandó nevelési, vallási és politikai reformjának a foglalata, mintegy záróköve. Meg-

⁵ J. A. Comenius: *Pampaedia*. A „De Rerum Humanarum Emendatione Consultatio Catholica ad Genus Humanum” IV. része. (Fordította: Bollók János; Előszó: Kelemen Elemér.) Sárospatak, 1992. (Bibliotheca Comeniana IV.)

⁶ *Panglottia*. Tom. II. Cop. VIII. 5. Vö.: Bakos József: On Comenius the Philologist. — In: *View of the Linguistic, Terminological and Textological Problems Relating to Hungarian. Comenius and Hungary*. Ed. Éva Földes and István Mészáros. Budapest, 1973.

írásakor a westphaliai béke (1648) vallási felekezetekkel kapcsolatos határozatai is ösztönözték, főleg az a tény, hogy korábbi személyes közbelépései ellenére a cseh testvéreket most sem fogadták el bevett vallásúaknak. Már előbb, a *Via Lucis*-ban megfogalmazta, hogy az emberi tudomány és nevelés reformja csakis átfogó nemzetközi tudományos együttműködés útján képzelhető el, egy, az egész világra kiterjedő Akadémia létrehozásával, s ahogyan már említettük, egy mesterséges világnyelv bevezetésével. Ez a gondolatsor vezetett az emberi társadalom általános reformjához, ami a *Panorthosia* tárgya. Ezúttal csak ezt ismertetjük részletesebben, kitekintésként felvázolva, hogy háromszázötven év alatt mindebből mi valósult meg mára, ha nem is úgy, ahogy azt Comenius elképzelte vagy szükségesnek tartotta.

A *Panorthosia* tartalmi vázlata a következő: 1/ a keresztyén népek által készített általános reform terve; 2/ a társadalmi bajok okainak felsorolása, s hogyan lehetne ezeken javítani; 3/ „az emberi ügyek” reformjának vázlata, filozófia, politika, vallás; 4/ a reform megvalósításának módja nemzetközi intézmények segítségével; 5/ az egyén, a család, az iskolák, a vallások és az állam reformja; 6/ s a reform betetőzéseként egy „univerzális tanács”, amolyan nemzetközi parlament létrehozása.

Ha majd egyszer — írta Comenius — minden dolgok úgy reformáltak meg, hogy a tudomány, a vallás és a politika csakugyan egyetemes, általános érvényű lesz, akkor a tanult emberek legjobbjai képesek lesznek megtalálni az igazságot és rávezetni a többieket a józan gondolkozásra, az egyházak vezetői a lelkeket az evilági dolgoktól Isten világához fogják irányítani, és a politikusok mindenütt fenn tudják tartani a békét, mintegy szent versengésben szolgálva az emberi faj jólétét. De addig is, ha el akarjuk kerülni a tudomány és a vallás vezető emberei s a világi uralkodók közötti bármilyen vitát vagy ellenségeskedést, három Tribunal-t, Bíróságot kell létrehozni.

Elsőként a Collégium Lucist, a Világosság Collégiumát, aztán az egyházak ökumenikus Consistoriumát, Tanácsát, s végül a béke Dicasteriumát, Bíróságát. Ezért minden nemzet tudományos akadémiaja — mint jelenleg az olasz Accademia dei Lincei, a francia Collège des Roses, vagy a német Fruchttugender — és minden Collegium egyesüljön a Világosság Collegiumában; a keresztyén egyházak, mint a görög, a római, az abesszin és a protestáns egyház minden presbitériuma és egyháztanácsa csatlakozzék az univerzális egyházi Consistoriumhoz; végül minden ország legyen tagja a béke Dicasteriumának, melynek fontos része egy Nemzetközi Bíróság, hogy egyik nemzet se támadhasson a másik ellen, senki se taníthassa a haditudományt vagy készíthessen harci eszközöket. Gondosan kell kiválasztani a három Tribunal tagjait: az első számára a bölcsek közül a legbölcsebbeket, a vallás terén a legkegyesebbeket, és a harmadikban az uralkodók közül a leghatalmasabbakat. De az a legjobb, ha a legbölcsebb egyszerűmindedű és hatalmas is, s ne csak bölcse, a hatalmas ne csak hatalmas legyen, de bölcse és kegyes is, mert hatalmasnak lenni nem sokat ér bölcesség és kegyesség nélkül. A Világosság Collegiumának tagjai a filozófusok, az emberi faj tanítói; a Consistoriumé a papok, akik a világ világossága és a föld sója; s az uralkodók pedig a föld pajszai, s Isten ügyének védelmezői a földön. Mindezek működjenek együtt egy akarattal, világszerte, békét és boldogságot terjesztve a világban mindenütt.

Comenius a Tribunalok tagjainak számát illetően is tesz javaslatot: minden királyságból vagy köztársaságból kettő, három, négy vagy több vegyen részt a világosság,

ugyanannyi a béke és a kegyesség őrzésében. Mindhárom intézménynek, kontinensenként Európában, Ázsiában, Afrikában legyen egy vezető felvigyázója: ők alkotják a Világ Szenátusát vagy Areopagusát. Az ő gondjuk — Isten munkatársaiként — vigyázni a maguk területén a tudomány, a kegyesség és a politikai világ békéjére és biztonságára. Ők ügyeljenek arra is, ha egy országban túlszaporodna a népesség, kolóniákat szervezzenek számukra, hogy odatelepitve ott éljenek, de nem úgy, ahogy ezt nem is olyan régen, erőszakkal hajtották végre a spanyolok, portugálok, franciák, angolok és a belgák.

Comenius szerint nem szükséges, hogy a Világ Szenátus tagjai egyazon helyen éljenek, tájékoztathatják egymást évente az eredményekről. Ez a tájékoztatás és tájékozódás főképpen a tudósok számára szükséges, akik nemzetenként az emberi értelem fejlődéséért felelnek. A három nemzetközi Tribunal anyagi fenntartása a királyok és az államok feladata, az egyházak tudtával és jóakarásával. A három intézmény kiemelkedő tagjai vagy kiküldöttei tíz évenként világgongresszuson találkozzanak, hogy értékeljék, ment-e előbbre a világ tudásban, mindenek előtt békességben, Isten kegyelmében, Krisztus földi országa építésében — foglalta össze a tennivalókat a cseh testvérek 1648-ban megválasztott püspöke.⁷

A Világosság Collegiuma, ami egyszerre Nemzetközi Akadémia és Nemzetközi Művelődésügyi Minisztériumként működött volna, egy létrehozandó mesterséges nyelv segítségével, Comenius elképzelése szerint mindenki számára rendszeresen tegye hozzáférhetővé és érthetővé a nevelés, a tudomány és kultúra területén létrejött új eszméket, módszereket és megoldásokat. Nem nehéz a Világosság Collegiumában az ENSZ Nevelésügyi, Tudományos és Kulturális Szervezete előképét felismerni: ezt az UNESCO is így vallja. Londoni alakuló gyűlésén, 1945 novemberében mintha Comenius sugallta volna egyik-másik hozzászólást a Szervezet céljáról és jellegéről. „Jelszavunk legyen: arra neveljük népeinket, hogy tudatosan a béke felé forduljanak”⁸ — mondta Ellen Wilkinson, angol delegátus, a gyűlés elnöke. Ehhez csatlakozott a francia Léon Blum: „A nemzetközi bizalom légkörét kell megteremteni, a béke szellemét kell elfogadtatni szerte a világba.”⁹ „A Béke ebben a vonatkozásban többet jelent, mint a nyílt ellenségeskedés egyszerű hiányát. Jelenti a szolidaritás elsőbbtségét, a célkitűzések harmóniáját, a tevékenységek összeegyeztetését, melyben a szabad férfiak és nők biztonságban élnek”¹⁰ — olvassuk a Programbizottság jelentésében. Az UNESCO Alkotmányába, Clement Attlee, akkori angol miniszterelnök hozzászólásának egy része, Archibald MacLeish amerikai delegátus, költő tovább fogalmazásában sokat idézett, szép vezérmondatként így került bele: „Mivel a háborúk az emberi lelkekben keletkeznek, az emberi lelkekben kell a békének védelmet emelni.”¹¹ Újra és újra „neveléssel, kultúrával, együttműködéssel a békéért, amíg nem késő” — fogalmazta meg az UNESCO első főigazgatója, Julian Huxley.¹²

⁷ Panorthosia. Tom. II. Cap. XV., XVII. és XVIII.

⁸ UNESCO, Preparatory Commission. Conference for the Establishment of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation. London, 1945; London, 1946. 49. l.

⁹ Uo.: 52. l.

¹⁰ UNESCO, General Conference, First Session, 1946. Document UNESCO (C) 30, 219. l.

¹¹ Az Egyesült Nemzetek Nevelésügyi, Tudományos és Kulturális Szervezetének Alkotmánya, Magyar Köztársaság, 1948: XL. Törvénycikk.

¹² Julian, Huxley: UNESCO. Its Purpose and its Philosophy. London, 1946. 61. l.

De sorolhatnánk tovább a többi kormányközi szervezeteket is, az ENSZ szakosított intézményeit, vagy a regionális kormányközi szervezeteket, melyek más-más témakörben hasonló feladatot látnak el. Említhetnénk ez elmúlt százhusz esztendő alatt, a szellemi együttműködés igényével létrejött csaknem háromezer nemkormányzati szervezetet is, melyeknek közel a fele már elhullott, vagy éppen csak hogy létezik, olykor igen jól végzi a fenti feladatokat. De az emberi lelkekben létrehozandó béke védelme még várat magára. A Comenius kívánta új világnyelv létrehozása több kísérlet után sem sikerült, az eszperantó sem tekinthető annak. A tapasztalat azt mutatja, hogy ma a tárgyalásokon és a tudományos publikációkban leginkább az angolt használják, de egy-egy ENSZ rendezte világkonferencia vagy közgyűlés csaknem bábeli hangzavarában még ötöt: az arabot, franciát, kínait, orosz és a spanyolt. Az Európa Tanács Parlamenti Közgyűlése az angolon és francián kívül munkanyelvként használja a holland, a német, az olasz, a portugál, a spanyol és a török nyelvet.

Comenius egyházi Consistoriuma ismerhető fel az Egyházak Világtanácsában vagy a különféle ökumenikus mozgalmak összességében, az együttműködést igenlő akarattal és az ehhez mért eredménnyel.

A béke Dicasteriumának feladatát lett volna hivatva ellátni az 1919-től húsz évig élt Népszövetség, s az 1920-ban létrejött hágai Nemzetközi Bíróság, ma pedig a közel ötven éve működő Egyesült Nemzetek Szövetsége. A Világ Szenátus mintha a Biztonsági Tanácsban kelt volna életre: a béke és biztonság fenntartására is szolgált már néhány példával, de hatékonyabbá válására még bőven van lehetősége. Ahogy azt Comenius remélte, a világ összes államának az említett három nemzetközi szervezetben való tagsága és tevékeny részvétele elegendő biztosíték lehet a béke fenntartására vagy visszaállítására, de az Egyesült Nemzetek és a Biztonsági Tanács egyhangú határozatainak sorsát tekintve más a tapasztalat. Ami pedig az ENSZ és szakosított intézményei nemzetközi közalkalmazottainak a létszámát illeti, Comenius eredeti számszerű javaslata mára elképesztően sokszorosára nőtt.

Vajon tudhatott-e Comenius Podjebrád György, a cseh „huszita király” Világbéke Szervezetének tervéről (1464), amely Bizánc eleste után tíz évvel készült el végleges formájában, s a *Panorthosia* írásakor jó százyolcvan esztendőre tekintett vissza?¹³ Ha szövegét, amely az ő idejében másolatban a varsói, párizsi, klagenfurti és danzigi archívumokban hevert, nem ismerhette, feltehető, hogy valamilyen élő forradalmi huszita hagyomány emlékével találkozhatott szülőföldjén, Morvaországban.¹⁴

A tervezetnek kettős célja volt: a háborús konfliktusok megszüntetése együttműködéssel, a világbéke minden áron való fenntartása és fenntartatása az egységes európai keresztény országok között, és közös védelem az akkor már egyre fenyegetőbb iszlám veszély ellen. A javasolt nemzetközi politikai szervezetben, az Unióban, minden társult ország egy szavazattal rendelkezett volna. Az Unió — külön címerrel, pecséttel és pénz-

¹³ The Universal Peace Organization of King George of Bohemia. A Fifteenth Century Plan for World Peace 1462–1464. Czechoslovak Academy of Sciences. Prague, 1964.

¹⁴ V. Vaněček: Eine Weltfriedensorganisation nach den Vorschlägen des böhmischen Königs Georg von Podiebrad und nach den Ideen des Johannes Amos Comenius. Sitzungsberichte der deutschen Akademie des Wissenschaften zu Berlin, Kl. für Philosophie Geschichte, Staats-, Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, 1962. No. 3. Berlin, 1963.

nemmel — három szervezetet foglalt volna magában: a delegátusok közgyűlését, a Congregatiót, az uralkodók tanácsát, a Consiliumot és a nemzetközi bíróságot, a Generale Consistoriumot. Az országok tagdjából hozták volna létre az adminisztratív és pénzügyi titkárságot, a levéltárat, mindezeket egy Sindicus, főtitkár irányításával. Ha az iszlámmal egy fajta békés együttélésben meg lehetett volna egyezni, a háborúság szükségtelenné vált volna.

A tervezetből, amelyet György cseh, IV. Kázmér lengyel és Mátyás magyar király — az akkori „visegrádi hármak” — terjesztett elő XI. Lajosnak, hogy hívja össze az európai hatalmakat egy Bázelen tartandó tanácskozásra 1464-ben, kimaradt a birodalmi császár, de a pápa is csak mellékes szerepet kapott: újabb tagországgként Velence, vagy más városállam, a német hercegségek, Castilia és Hispánia uralkodói jöhettek még számításba. A franciaországi, eléggé előkészítetlen diplomáciai tárgyalásokat a cseh Albrecht Kostka és a tervezet egyik szövegezője, a francia Antonius Marini vezette az ottani katolikus főpapok erős ellenállása közepette, végülis siker nélkül. A „huszita királyt” már II. Pius pápa megfenyegette. II. Pál pedig mint veszedelmes eretneket ki-
közösi-tette, és a cseh trónra Mátyást, Pobjebrád György korábbi vejét támogatta, aki azt 1469-ben el is foglalta. A Világbéke Szervezet tervét, amely a maga idejében erősen utópisztikusan hathatott, úgy is fel lehet fogni, mint a Páneurópai Unió vagy a jelenleg fejlődő Európai Unió irányába tett első lépést, de úgy is, mint a „huszita király” önvédelmét elszigetelésének megszüntetésére.

Comenius utópisztikus tervei óta nemzetközi kormányközi szervezetekben nincs hiány, inkább a közös akaratban, elhatározásban és a határozatok végrehajtásában.

Magyar irodalom — világirodalom

NAGY PÉTER

Önvallomással kell kezdenem: amikor a fenti címet leírtam, meg voltam győződve arról, hogy Babitsot plagizálom: az ő nevezetes, első világháború előtti tanulmányának, amelyben a magyar irodalom világirodalmi helyét keresi, ez volt a címe. S amint önmagam ellenőrzésére a könyvet kinyitottam, kiderült, tévedtem; bizony az ő címe pusztán „Magyar irodalom” volt, s így önkéntelenül is eredeti lettem, bár plagizálni akartam. Annak ellenére, hogy ez a helyzet, s ez mindenestre jobb, mint a fordítottja, mégis arra figyelmeztet: nem lehet eléggé körültekintőnek lenni. Nincs az az adat, bármilyen bizonyosak legyünk is benne, amelynek ne kellene utánanéznii, mielőtt leírjuk.

Babits tanulmánya önmagában is elgondolkasztató. Először is az egyik legbátrabb dolgozat, amely megpróbál nyíltan szembenézni a magyar irodalom európai helyével, gőzök és illúziók, önáltatás és hízelgés nélkül. De ugyanakkor ugyanegy lélegzettel elmondhatjuk róla azt is, hogy ebből a kritikus-önkritikus attitűdből szinte észrevétlenül, de hamar átcsúszik az ismertető-apologizáló magatartásba: a „Sein” helyébe nála is már-már a „Sollen” lép. S ez nemcsak nála van így, sőt mondhatni, nála a legkevésbé; minden magyar szerző, aki e téma fölé hajolt eddig, így járt. Nem utolsó sorban jómagam is, korábbi e tárgyú dolgozataimban, előadásaimban. Ez a jelenség is figyelemre méltó; de ennél is inkább az a filológiai tény, hogy Babits ezt a nagy esszéjét saját datálása szerint 1913-ban írta, de csak 1917-ben, s kötetben adta ki vagy tudta kiadni. Reméljük, hogy ennek a rejtélynek a nyitját a készülő kritikai kiadás majd megadja; addig csak töprenghetünk azon, hogy ő maga tartotta-e mondandóját a háború előtt túl merésznek, vagy pedig Osváték tanácsolták el, nem akarván a fejükre a nemzetietlenség további eleven szénét gyűjteni? A tény tény marad, s elgondolkodtató; mint ahogy az is, hogy a „Magyar irodalom” két évre rá születik, mint Szabó Dezső Nyugatbeli dühös szösszenete „Magyar vonatkozások” címmel, amelyben egy akkortájt megjelent irodalmi tanulmánykötet suta szellemi imperializmusáról rántotta le a leplet. A kettő között sok az egybecsengés; s bár kizárni nem lehet, de valószínűsíthető is aligha, hogy egymást ihlették volna. Inkább arra lehet a két jelenségből következtetni, hogy egy annak idején igen virulensen jelenlévő szellemi irányzattal vette fel akkor, ki-ki a maga eszközeivel, a mérkőzést.

Míndezen persze csak filológusi ábrándozás; de az már ennél több, tényként megállapítható, hogy aki csak foglalkozott eddig a magyar irodalom világirodalmi helyével, mindenki — még Szabó Dezső is! — hamarosan vágyairól kezdett beszélni a valóság helyett s a saját értékítéletét ültette a világ ítélete helyébe. Ebben persze kettősség nyilatkozik meg. Egyfelől az a — gondolom, mindnyájunkban meglévő, természetes — érzés, amely a szemünkben legfontosabbá, mindenek előtt valóvá teszi a saját irodalmunkat, annak eredményeit, szépségeit. Ebből fakad az a kissé sértődött, kissé szepegő magatartás, hogy a világ nem akar bennünket úgy elismerni, ahogy megérdemelnénk, hogy mi ebben a vonatkozásban is az európai kulturális közösség mostohagyermekai

vagyunk. S ebből a kettősségből két jellegzetes magatartás következik: egyfelől az elismertség örökös tantalozsi szomjúsága, amely mindenen kap, amit külfölditől jó szónak nézhet — s ugyanakkor minden kevés neki az elismerésből, hiszen ő tudja s ő tudja csak, hogy mennyivel több; jobb, szebb, gazdagabb mindaz, amit irodalmunk adott a világnak.

Másfelől viszont és ugyanakkor másoknál megfigyelhető a sértődött bezárkózás: a mi finnugor eidoszunk érthetetlen a bennünket körülvevő indoeurópai kultúrvilág számára, sőt irodalmunkból csak az érthető nekik, ami tőlünk többé-kevésbé idegen: ez a gyökere a „mélymagyar — hígmagyar” elméleteknek, nézeteknek s egy olyan elméleti magatartásnak, amely talán úgy fogalmazható meg, hogy mennél kevésbé fontos valami a világnak, annál drágább és fontosabb kell legyen nekünk.

Talán itt lenne már az ideje, hogy elfogulatlanul, tiszta szemmel próbáljuk megvizsgálni irodalmunk, kultúránk helyét, szerepét az európai kultúrák koncertjében. Eleve s természetesként kell tudomásul vennünk a számunkra kétségtelenül nem előnyös tény, hogy a kis irodalmak, a kevesek vagy relatíve kevesek által gyakorolt nyelveken írott irodalmak hátránnyal indulnak az ismertségi versenyben. Nagy elterjedtségű, széles körökben — és nemcsak az autochtón nyelvi közegben — ismert nyelveken írottak eleve természetesen ismertebbek, ismertségük és tömegük következtében nagyobbaknak tetszenek, mint más irodalmak. Alkotóik, iskoláik, irányzataik azonnal nemzetközi visszhangra lelnek; s nem okvetlenül azért, mert annyival többek és jobbak más irodalmakénál. Hiszen a kisebb, periférikusabb irodalmak — legalábbis az azokat ismerők, értők szemében — sokszor felérnek, vagy túl is haladják a nagyobb irodalmak eredményeit, produkcióját.

Ennél a jelenségnél mindig figyelembe kell vennünk a történelmi helyzetet: a fejlődés középpontjában vagy perifériáján helyezkedik-e el egy nemzet, egy kultúra. S a periférikus helyzet visszhang szempontjából eleve előnytelen. Emlékezetes az az anekdota, hogy a harmincas években egyszer Szabó Lőrinc a kávéházban elsírta magát, arra gondolva, hogy ha ő német költő lenne, akkor már olyan híres lenne, mint Stefan George. Ez az anekdota nemcsak groteszk: mély igazságot is hordoz. Kis irodalmak alkotójának sokkal nagyobbat kell ugornia, hogy arra a szintre jusson, amelyen a nagyobbak — ha úgy tetszik, a szerencsésebbek — vannak.

Efölött azonban nem keseregni kell, illetve lehet keseregni is, de az sehová sem vezet, legfeljebb némi szesszel locsolt búsmagyar darvadozáshoz; okosabb a hosszú történelmi sorozatokon keresztül bebizonyosodott tény tényként elfogadni s azt vizsgálni: mikor és miért tudtak bizonyos kis irodalmak alkotói mégis bekerülni a világ-irodalom áramába, helyet szorítani maguknak — s ezáltal irodalmuknak is — az európai tudatban.

S ha ezt próbáljuk meg vizsgálni, akkor hamarosan arra az eredményre kell jutnunk, hogy bizony a kisebb irodalmakból alig van egy-kettő olyan, amelyik jobban járt volna, mint mi magunk. Mit tud a világ a lengyel irodalomról? Aligha sokkal többet, mint Mickiewicz nevét; s azt is hamarabb s inkább szabadságharcos mivolta következtében, mint amiatt, hogy művei ma is közkézen forgó olvasmányok lennének. Reymont, a valaha oly híres és Nobel-díjjal is kitüntetett regényíró nevét akár irodalomszakos hallgatónk közül is ma hányan tudják? Mert azt már kérdezni sem merem, hányan olvas-

hatták a *Parasztokat*? Az újabb írók közül Mrożek Gombrowicz ma kétségtelenül Európa-szerte ismertek, de várjunk egy-két generációt, hogy ismertségük kitart-e?

A szerb-horvát irodalomból, amely pedig a múlt század első harmadában-felében akkora feltűnést és rajongást keltett Európa-szerte népköltészete értékeivel, mi került az európai irodalmi köztudatba? Ivo Andrić nevén és művén kívül aligha valami is. S ezek szláv irodalmak, amelyek elméletileg eleve nagyobb olvasóközönségre, akusztikai hatásra számíthatnak, mint a rokotalan nyelvek.

Tulajdonképpen a nagy irodalmak mellett egyetlen európai kis irodalom alkotói, alkotásai kerültek valóban az európai irodalmi köztudatba: a dáné, illetve a norvégé. Ibsen, Andersen, Björnholm, Strindberg, Hamsun, Lagerlöf, ha felőlük való ítéletünk hol előnyükre, hol hátrányukra változott is azóta, amióta éltek s alkottak, a tény megmaradt: már akkor magukra hívták a nemzetközi irodalmi világ s a szélesebb publikum figyelmét, s ennek következtében mind a mai napig az irodalmi érdeklődés erőterében maradtak. Aligha képzelhető el valamilyen európai kultúrtörténet vagy összehasonlító irodalomtörténet, amely a tizenkilencedik századdal foglalkozik, s ne említene az ő nevüket.

Ez a tény egyébként rácáfol arra a szívós babonára is, hogy a nyelvi akadály elsőrendű lenne egy irodalom, egy mű, egy alkotó nemzetközi megismerésében. A szanszkrit, a kínai, a japán irodalom ismertsége, híre élesen ellentmond ennek; s aligha állítható komolyan, hogy az angolok, franciák, németek között több a dánul vagy norvégül tudó, mint aki szerbül vagy magyarul tud. A nyelvi nehézségre való hivatkozás valójában csak kibúvó; kényelmes és nemzeti hiúságunkat kényeztető ürügy arra, hogy ne kelljen szembe néznünk a mélyebb okokkal. Márpedig ha a saját irodalmunkat reálisan akarjuk látni a nemzetek koncertjében s ezáltal a saját helyzetünket is a népek tudatában, akkor el kell vetnünk az ürügyeket s meg kell keresnünk az okokat és következményeiket.

Valójában nem tudjuk, hogy középkori irodalmunk — vagy annak véletlenül megmaradt darabjai — hogyan viszonyulnak a saját koruk irodalmi eszményeihez és eredményeihez. Vizsgálatuk a filológiai sohasem ment túl; lapszerkesztő koromban tán egy évtizeden át tettem meg-megújuló kísérletet arra, hogy e témában — tudniillik a magyar és a korabeli nyugat-európai kódexirodalom szembesítésére — szerzőt találjak, de mindvégig siker nélkül. Janus Pannonius kétségtelenül európai irodalmi jelenség volt, tudott lenni, s ennek következtében alig hihető, hogy az európai reneszánsz irodalmat komolyan tárgyaló mű megjelenhetnék neve említése nélkül. De utána? Balassi elmúlik anélkül, hogy a világ észrevenné; s aztán, ami van, amit a törökdúlta évszázadok meghagynak, az még a nemzeti tudatot is csak lokálisan tudja befolyásolni, nemhogy utat találna idegen fülekhez. Ez, nyugodtan mondhatjuk, így van egészen Petőfiig. Petőfi az első magyar költő, akinek a neve világszerte ismert. Erre büszkéek lehetünk — arra már kevésbé, bár szegyenkeznünk miatta nincs okunk, hogy a neve inkább mint szabadsághőse ismert, semmint verseit is ismernék és becsülnék; így sorsa bizonyos mértékig Mickiewicz-csel rokonítható. Kortársai közül egyedül Jókai jut el a külföldi olvasóhoz, de ő is inkább csak lektúr-szinten: egzotikus Eugène Sue, nem sokkal több. És Mikszáth-tal sem sokkal jobb a helyzet: egy nemzedéknyi idővel később ő sem jut be az irodalmi köztudatba, legföljebb az olvasók éjjeliszekrényére, azt is legföljebb német nyelvterületen s a maga korában.

A múlt századi írók közül a legsajátosabb a helyzet Madách-csal: szinte az egyetlen írónk, akit az államhatalom komoly eszközökkel próbált rábeszélni a világ köztudatára, de sajnos a Faust-epigon hírnevén aligha vergődött túl a világban, s hol hivatalos, hol amatőr kísérletektől eltekintve színházi valósággá változni sosem bírt.

A mi századunkban sem jobb a helyzet. Akit mi a legnagyobbra tartunk, Ady, nem lépi túl Dévényénél a határt: világa annyira zártan magyar, hogy olvasása idegen nyelven filológusi szórakozás marad, nem pedig olvasói élvezet. Mintha József Attila sorsa előnyösebb lenne: ha csak a költők közösségében is, de ő már európai nevet vívott ki magának. Kosztolányi költőként ennyire sem vitte, de ő is, Krúdy Gyula is prózaíróként újabb írói-értelmiségi körökben kezdenek olvasottabbakká lenni — bár hogy a nemzetközi irodalmi tudat részeivé lesznek-e, azt ma még nem tudhatni, legföljebb remélhetni.

A század második felének íróival sem sokkal jobb a helyzet. Déry Tibor nemzetközi híre inkább szólt börtönének, mint műveinek; Németh László sikere sosem lépte túl a német nyelvterületet és ott is efemernek tetszik, Szabó Magdának komolyabb sikere volt, de úgy tűnik, ez is elsősorban a lektúr színvonalán; ha valaki, akkor Pilinszky és Örkény az, aki mintha a nemzetközi irodalmi elismertség küszöbén állna, némi eséllyel a kapun belül jutásra. A náluk fiatalabbakról e pillanatban nem sokat mondhatni, legföljebb kívánhatjuk nekik, hogy e tekintetben — e tekintetben is — szerencsésebbek legyenek, mint idősebb pályatársaik.

Lehangoló ez a kép? A kérdés maga is érzelmmel töltött. S ha magunkat, helyünket, irodalmunkat igazán akarjuk ismerni, akkor éppen az effajta érzelmektől menten kell szemlélnünk ezeket. Én inkább azt mondanám, reményt keltő: kevés kis nép hitvatkozhatik többre, jobbra. S miért lennének mi e tekintetben más helyzetben, mint a többi kis népek? Erre persze kész a válasz: mert lírai nagyhatalom vagyunk. Ez lehet, hogy igaz; de csak a magyar szívekben az.

Hamvábaholt busongás és inggomb-pattanásig feszült nemzeti öntudat helyett próbáljuk, ha nem is érzelmetlenül, de némi objektivitással azt vizsgálni: mik is a feltételei annak, hogy egy-egy író, irodalmi áramlatot, vagy uram bocsá', irodalmat a környező kultúrák tudomásul vegyenek?

Azt hiszem, az első és legfontosabb annak tudomásul vétele: aligha képzelhető el utóélet egyidejű vagy közel egyidejű siker nélkül. Ennek legbeszédesebb példája a korábban említett norvégok, dánok utóélete; de úgy vélem, a bizonyító példák szaporíthatók is lennének. Elsősorban a saját korának, a vele közel egykorúaknak kell mennél többet mondani tudnia az írónak: ha saját tulajdonságai vagy a kor viszonyosságai következtében ebből kiesik vagy kicsúszik, akkor ez már többé be nem hozható. Ennek legjobb példája Balassi az én szememben. Ez keserves tanulság, de jobb szembenézni vele, mint groteszk szélmalomharcot folytatni ellene.

Mint minden irodalom, a magyar irodalom is kifejezése és terméke saját korának, társadalmi állapotának, konfliktusainak, viszonyainak. Minden más irodalom, irodalmi tudat annyiban hajlandó érdeklődni iránta, felvenni tudatába, amennyiben az ő saját problémáira az visszhangzik vagy felel. A magyar irodalomnak, mint a magyar társadalomnak is sajátossága — ha úgy tetszik, tehertétele — az elmaradás, a követés: ritka pillanatai a magyar történelemnek s a magyar irodalomnak, amikor nyugodt lélekkel azt mondhatjuk: ekkor s

itt valóban eléje ugrottunk az európai fejlődésnek. S az összeurópai irodalmi tudat számára igazán csak ezekben a pillanatokban, ezekben az alkotókban vagy művekben válunk érdekessé, maradandókká. Ilyen pillanat volt Janusé, talán Balassié ilyen, József Attiláé: adja isten, hogy legyen ilyen pillanata mai irodalmunknak is.

Az irodalomtörténésznek nem az feladata, hogy azon sajnálkozzék vagy átkozódjon: miért csak ezek s miért csak ennyi, amikor vágyunk, ambíciónk vagy ítéletünk szerint ezeknél több és jobb is lenne; hanem hogy keresse az okokat és igyekezzék elhárítani az akadályokat a megértés elől.

Nem hiszem, hogy egy nemzeti irodalomnak feltétlenül értékmérője az, mi s mennyi jutott be belőle a világ irodalmi tudatának áramába. Természetesen ezt sem akarom lekicsinyelni; a nemzeti irodalom azonban mégiscsak azért nemzeti, hogy elsősorban a saját kor-, nyelv- és hazabéli társaihoz szóljon, azoknak a gondját-örömét mondja. Az író akkor teljesíti a saját hivatását, ha ennek megfelel; s nem akkor, ha mindenáron utánozni akarja a világ irodalmának a maga korában leginkább portált divatjait, abban a reményben, hogy az a divathullám majd őt is fölkapja. Lehetne idézni a magyar irodalomból is alkotót, aki igazán még saját lehetőségeit sem valósította meg a görcsös igyekezettől, hogy korszerű és modern legyen. S ez feltehetően még jódarabig így lesz: az írónak a társadalom kihívásaira kell felelnie, nem az esztétika-tankönyvekére.

Nyilvánvalóan jó dolog a világhír. Nem megvetendő dolog a világ különböző tájairól befolyó honorárium sem. De semmi biztosíték nincs arra, hogy aki ma sikeres, holnap is az marad; mint ahogy arra sem, hogy akinek a neve ma mindnyájunk fülében cseng, arra még a fiaink is emlékezni fognak. A világirodalmi folyamatba való bekerülés nem akarati tényezők eredménye: Ibsen nem azért lett Ibsen, mert feltette magában, hogy világsikerre tör. Mondta a magáét, a legjobban, ahogy tehetsége lehetővé tette; s ha ezt utolérte a világ, az öröme szolgált, de a pályáját nem változtatta meg.

Talán ez a röpké áttekintés, amely korántsem lép fel azzal az igénnyel, hogy a témát ki is mérítse, valamit hozzásegít ahhoz, hogy kifejezzük meggyőződésünket: minden írónak elsősorban nemzeti feladatai vannak; s a történelem ritka szerencsés pillanata ha egy, a történelem perifériáján mozgó nemzet olyan helyzetbe kerül s ugyanakkor olyan alkotót szül, amely és aki a nemzetközi mozgás élére tud állni — akár ha csak a történelem egy pillanatára is. Ha tudtunk már néhány ilyen alkotót felmutatni, akkor nem nevezhetjük irodalmunkat ismeretlennek; s csak bízhatunk abban, hogy — saját nemzeti feladatát teljesítve továbbra is — irodalmunk a megváltozott történelmi és akusztikai helyzetben talán több eséllyel pályázhat a nagyobb világirodalmi visszhangra.

Értéktöbblet avagy kulturális kényszerhelyzet (Szempontok a dán–norvég közös irodalom megítéléséhez)

MERKL HILDA

„A négyszázéves éjszaka”¹

Dánia és Norvégia története, a földrajzi adottságokon, a nyelvi és kulturális kapcsolatokon túl, évszázadokon át politikai szempontból is összefonódott. Norvégia 1380-ban dán fennhatóság alá került, és mintegy Dánia északi provinciájaként tartották számon. Az európai feudalizmusnak azonban számos jellemzője nem volt érvényes Norvégiára. A legnagyobb különbség a norvég paraszt, az „odelsbonde” szabad státuszában rejlett. Az ország parasztságának többsége, az európai feudalizmus hatására kialakult állapottal ellentétben földtulajdonnal és szabadságából fakadóan évszázadok óta politikai öntudattal rendelkező paraszt volt.

„A norvég paraszt büszke volt és önbizalommal teli, lojális volt a királyhoz [...] A nép király iránti hűsége és szabad gondolkodása egységet alkotott.”² A dán fennhatóság 434 esztendeje alatt, főként az irodalom természet felé fordulásának, ill. a nemzeti értékek fokozott hangsúlyozásának hatására a parasztság a norvég szabadság szimbólumává vált. Annak a ténynek, hogy Norvégia történetében a jobbágyság intézménye hiányzott, másik oka a feudális nagybirtokos réteg hiányában keresendő. Az európai értelemben vett nemesség sem létezett Norvégiában. Az ország gazdái a nagypolgárság soraiból kerültek ki, akik jelentős hatalomra tettek szert. A teljes nyersanyagkitermelés és kereskedelem mindössze néhány család kezében összpontosult (Angell, Collett stb.). Norvégia a nyersanyagtermelés terén és az ebből származó kereskedelmi adó révén minden kulturális elmaradottsága ellenére a XVI–XVII. századtól egyenrangú félnek számított az ikerállamban.

Az ország politikai szabadságának elvesztése számos hátránnyal járt. A gazdasági fejlődés lelassult. A kultúra és az oktatás Koppenhágában összpontosult. Felsőfokú képzést csak a Koppenhágai Egyetem adott. Az egyháznak, mint a középkori és a későbbi kultúra legfőbb intézményének irányítása szintén Koppenhágából történt. Norvégiában vagy dán származású, vagy Dániában képzett norvég papok működtek. (Közülük csak keveseknek lehetett részük a reformáció fellegvárában, Wittenbergben, esetleg Rostockban vagy Halleban tanulmányokat folytatni, mint Absalon Peterssøn Beyernek, vagy

¹ „firehundreårignatten” (Ibsen: Peer Gynt 4. felvonás)

² L. Dietrichson: Omrids af den norske Poesis Historie. Literærhistoriske Forelæsninger. København, 1866. 2. l.

Petter Dassnak.)³ A dán nyelv hatása, ahol erre egyáltalán mód nyílt, meghatározó volt. A völgyekben elszórtan, egymástól elszigetelten élő nyelvi közösségek, az egymáshoz viszonyítva is jelentősen eltérő dialektusokban őrizték norvégiségüket. A hivatalok, intézmények nyelve nem befolyásolta őket döntően. A dán és a norvég nyelv esetében köztudottan igen közeli rokonynevekről van szó. A történelmi helyzet azonban a norvég nyelv önálló fejlődését szinte megbénította. Ebből a történelmi, politikai és kulturális helyzetből következik az a tény, hogy még Henrik Ibsen és Bjørnstjerne Bjørnson 1860-70 körül született műveinek nyelve is azonos volt a dán irodalmi nyelvvel. Kiadjuk és műveik népszerűsítője a mindmáig jelentős dán Gyldendal Kiadó⁴ volt. A norvég írók, művészek sikere, pozitív koppenhágai fogadtatása gyakran járult hozzá európai, sőt hazai népszerűségükhöz.

Ebben a több évszázados összefonódásban élt, alakult és hatott az irodalom a kettős birodalomban 1814-ig, amikor Norvégia függetlenné vált Dániától.

A nemzeti irodalom fogalma

A fogalom és társadalmi megítélésének súlya a romantika idejéből származik. Tartalma többféleképpen definiálható, mint ahogyan koronként változott is. (Maga a nép, mint gyűjtőfogalom tartalma is tisztázandó, hiszen történelmi értelmezésben a parasztságot jelentette, vagy bővítve a fogalmat, a nem uralkodó, nem vagyonos réteget. Ma többnyire egy ország teljes polgárságát értjük rajta.)

A nemzeti irodalom fontos részének tekinthetjük a népköltészetet, melyben leginkább kifejezésre jutnak olyan sajátosságok, mint például a néplélek, anyanyelv, nemzeti vonások, nemzeti öntudat stb.

A nemzeti irodalom alapegységként is kezelhető. Ebben az értelmezésben természetes módon kialakult alapegységként. A fogalom létjogosultságát az etnikai sajátosságok mellett a közös nyelv, az anyanyelv is alátámasztja. A fenti szempontok mérlegelése, különösen az irodalomtörténetírás historiografikus megközelítésének napjainkban egyre problematikusabb volta miatt, igen fontos.⁵

³ A legnagyobb veszélyt a kulturális fejlődés szempontjából az alapoktatás rendszerének összeomlása jelentette. A katolikus Norvégiát csak kényszerrel lehetett a protestantizmus felvételére szorítani. Ahogyan a kereszténység felvétele után még hosszú időn át ragaszkodtak pogány „asa” hitükhöz, úgy a lutheri hullámhosszra is csak igen nehezen álltak rá. Az iskolarendszer azonban megszenvedte a vallásváltást. Kevés volt a tanító, „azokat is nagyon rosszul fizették, többet kerestek ha henyéltek, vagy halásztak, s ezenkívül még hadviselési kötelezettségük is volt”. (Dietrichson: uo., 9. l.)

⁴ 1925-ben Francis Bull professzor közreműködésével kezdte el működését a Gyldendal Norsk Forlag, azaz a Norvég Gyldendal Kiadó Kristiániában. Ezt az akciót nevezi az irodalom „hazavásárlásnak” („hjemkjøp”).

⁵ Az európai irodalmak irodalomtörténetei mind a történetírás szabályai szerint születtek, mára azonban — ahogyan H. R. Jauß „Literaturgeschichte als Provokation” c. művében megfogalmazta —, az irodalomtörténet „nur vorgebe eine Form der Geschichtsschreibung zu sein, in Wahrheit sich aber außerhalb der geschichtlichen Dimension bewege und dabei zugleich die von Ihrem Gegenstand der Literatur, als einer der Künste erforderte Begründung des ästhetischen Urteils verfehle”. (Frankfurt am Main, 1974, 145. l.) Jauß ebben az összefüggésben többször hivatkozik R. Wellek—A. Warren: Theorie der Literatur. Berlin, 1966. c. művére. A fenti szerzők megítélése szerint a legtöbb neves, az utóbbi évtizedekben megjelent irodalomtörténet vagy kultúrtörténetnek vagy kritikai tanulmányok együttesének tekinthető. Az irodalomtörténetírást a 70-es évek táján érte a legerősebb kritika, hiszen ez idő tájt a „nemzetépítés”, a nemzeti identitás megfogalmazása az irodalomban és ennek megerősítése az irodalomtörténetben már elveszítette aktualitását.

Jelenleg azonban olyan paradigmaváltás látszik kibontakozni, mely az egységesülő Európa más, főként gazdasági, politikai területein szerveződő közös történések irányába hat, míg a kelet-európai változások nyomán előállt helyzet gyakran a romantika irodalmának nacionalista jellegű, nemzeti identitást építő újraeledését látszik erősíteni.

A norvég irodalom fejlődését tekintve a felvázolt fogalmi problémák még bonyolultabban jelentkeznek. A nemzeti irodalom létjogosultságát folyamatosságával bizonyítandó, a jelentős irodalomtörténészek, L. Dietrichson 1866, F. Bull 1937, H. Beyer 1952, E. Beyer 1963 (s ennek több javított kiadása), nyíltan vagy burkoltan „bekebelezik” az óizlandi, más terminológiával a norrøn irodalmat, Snorri Sturlusont és a szagákat saját irodalomtörténetük kezdeteinek tekintve. Az irodalmi szempontból csendes időszakokban a népköltészetre és a szájhagyomány útján terjedő irodalomra hivatkoznak, mint a folyamatosság, az „indre linje”, az ún. belső vonal megőrzésének zálogára, esetleg figyelmen kívül hagyva a motívumok európai oda-visszaáramlását.⁶

Vizsgáljunk meg néhány mozzanatot, melyekkel rávilágíthatunk a nemzeti irodalom fogalmának formai vagy tartalmi kritériumaira, ezek meghatározására, valamint alkalmasságukra avagy éppen alkalmatlanságukra. Lehetséges a történelmi múlt, az anyanyelv, az írók születés szerinti hovatartozása, a művek „nemzeti” tematikája stb. szerinti csoportosítás, hogy csak néhányat említsünk. Azonban az említett kategóriák bármelyikének merev alkalmazásából problémák sora következik.

A történelmi múlt tisztázása, megjelenítése az irodalomban fontos eszköze a nemzeti identitás építésének vagy megőrzésének. A romantika idején az izlandi irodalom korai korszakára ugyanolyan joggal és vehemenciával hivatkoztak, belőle egyformán és azonos joggal építkeztek és ugyanúgy saját múltjuknak tekintették a dán és a norvég irodalom nagyjai, A. Oehlenschläger, H. Wergeland, N. F. S. Grundtvig, H. Ibsen és B. Bjørnson. Sőt a romantika idején fedezték fel mindkét országban a múlt említett gyökereit. A történelmi gyökerek felfedezése, az azonosulás a múlt hőseivel erőforrásai a jelennek. A „visszacsatolási törekvések” a dán–norvég irodalomban is — mint sok más európai nép irodalmában — a múlt heroizálása, idealizálása során figyelmen kívül hagyják azt a hatalmas különbséget, amit a pogány, barbár hősök gondolkodásához viszonyítva az államiságot, a fennmaradást biztosító, a pogányságot felváltó világnézet, a kereszténység jelent. Ezen nyilvánvaló, szinte tudathasadásosnak mondható helyzet felett a cél érdekében tulajdonképpen átsiklanak.

Hasonlóképpen problematikus az írók, költők születése szerint meghatározni hovatartozásukat, hiszen ismét megoldhatatlan és értelmetlen dilemmákkal szembesülünk. Vegyük például a bergeni születésű, de Dániában élő és alkotó Ludvig Holberget, a dán születésű, de norvég hazafias érzületű, Trondheimbe delegált Anders Arrebo püspököt (1587–1637), az 1772-ben Koppenhágában alakult Det Norske Selskab-ot (Norvég Társaság), melynek tagjai sorából kerültek ki a norvég alkotmány, a norvég szabadság előkészítői. Közülük például E. Storm sohasem látogatott Norvégiába, J. H. Wessel, a Társaság irodalmi szempontból legjelentősebb tagja, nem sokat törődött a norvég politikai szabadság kérdé-

⁶ Ezek körül csak egyet említek, a J. W. Goethe feldolgozásában világhírűvé vált Erlikönig (Elverskud) motívumot, melyet korábban Herder és Humboldt is feldolgozott, és amelynek kétirányú vándorlástörténetét ld. Maria Winkler: *Der dandse fire og der dandse fem.* — In: *Papers in Scadinavian Studies*, 5. Ed. A. Masát. Bp., 1992. 35–54. l.

sével, J. N. Brun, a kor egyik legmerészebb hangvételű hazafias tragédiájának, az *Einer Tambeskielver*-nek szerzője csalódott, amikor a két állam politikailag elszakadt egymástól, mert szíve mélyén híve volt egységüknek. Itt említhetjük H. Ibsent és Bjørnsont, akik ezer szállal kötődtek Dániához, és az egyik legjelentősebb norvég írónőt, Amalie Skramot, aki norvégiai megnemérettisége miatt végrendeletében így határozta meg saját sírfeliratát: „Dán polgár, dán alattvaló, dán író.”

A korszakolás kérdései. A közös irodalom kezdete

A jelen több mint négy évszázados távlatából tekintve a közös irodalmi korszakot tényként kell kezelnünk. Létét a norvég önállóságot, a nemzeté válást, a nemzettudat kialakulását erőteljesen hangsúlyozó irodalomtörténetek sem vitatják. A periodizálás kérdésében azonban jelentősek a nézetkülönbségek, melyek a nemzeti irodalomtörténetek korszakának már említett leáldozásával, az ún. „aranykor” konstrukciókkal szemben megnyilvánuló nagymértékű kritikával aktuális, dán–norvég vonatkozásban szinte központi kérdéssé váltak.

„A norvég történettudomány, néprajz, nyelv és irodalomtudomány területéről egészen napjainkig mindig akadtak a norvég nemzetépítésnek támogatói. Ha elfogadjuk is a célt, ki kell mondanunk, hogy az 1800-as években természetes és szükséges volt, hogy egy kis nép saját nemzeti identitásának megteremtésére törekedjen. Az én kiindulópontom azonban az, hogy ez a folyamat immár lezárult [...] Végre el kell érkeznie az időnek, amikor a norvég irodalomtörténetek ugyanolyan tárgyilagos formában képesek visszatekinteni hosszú együttélésünkre, mint ahogyan a történészek ezt már régóta teszik.”⁷

A kérdés azonban a jelenlegi európai politikai aktualitáson kívül, mondhatni gyakorlati oldalról is kapott ösztönzést. Az egyetemi oktatás tudományos és szakmai tartalmának újragondolása, a sokhelyütt forrongó tantervi és módszertani kérdések visszahatása a tananyagra provokálták a folyamatot. A tantervi súlyozások, különösen a középiskolai tantervekben, messzemenő következményekkel és ideológiai tartalmakkal bírnak. A dán irodalom részaránya a norvég, ill. a norvég irodalom részaránya a dán tantervekben igen változó és sok mindenről árulkodó képet nyújt.

A „pensum”, az oktatás tudományágakénti tartalmának, az aktuális tantervi előírásoknak vizsgálata során, az irodalom oktatása terén sok meglepetés érte a kutatókat.⁸ E. Østerud véleménye szerint: „Ahhoz, hogy e téren (a dán–norvég közös irodalom elemzésében — M. H. megj.) változás történjen, egységes gondolkodás és átfogó történelemértelmezés szükséges.”⁹

Ez az a feladat, melynek elvégzése nem várthat túl sokat magára.

⁷ S. Aa. Aames: Omkring den dansk-norske felleslitteraturen. — In: Prøveboringer i norsk litteratur. Alheim & Eide Akademisk Forlag, 1983. 21. l. (ford. M. H.)

⁸ A nyolcvanas évek közepétől számos, a norvég szak létjogosultságát és jövőjét vizsgáló konferenciát tartottak Norvégiában. A kérdéssel több szakfolyóirat és cikkgyűjtemény is foglalkozik. A konferenciák a skandináv országok egyetemi oktatóinak és más területen dolgozó szakembereinek, nyelvészeknek, szociológusoknak, oktatáskutatóknak, tudományos szervezőknek a találkozóinak voltak.

⁹ E. Østerud: Literaturstudiets selvforståelse. — In: A. Fjelstad (Szerk.) Fagdidaktikken i norskstudiet. 1988. 40–76. l.

Aranykor konstrukciók

A kifejezést dán–norvég viszonylatban mind a művészetekben, elsősorban a festészetben, mind az irodalomban, ill., irodalomtörténetben megtalálhatjuk. A múlt századbeli klasszikus korszak jelölésére szolgál.¹⁰ A művészet és az irodalom közös terminológiájának tudománytörténeti magyarázatát az esztétika területén kell keresnünk. Az irodalom is az esztétika területéhez tartozott, közös tanszékeken működött a skandináv egyetemeken, kezdetben olyan író professzorok vezetésével, mint a svéd P. D. A. Atterbom, a norvég J. S. Welhaven és a dán A. Oehlenschläger.

L. Dietrichson *A norvég poézis történetének körvonalai* c. korábban idézett művének első kötete már címében definiálja a történeti korszakot: *Norges Bidrag til Fællelitteraturen* (Norvégia hozzájárulása a közös irodalomhoz). Az elemzett periódust az 1400–1814 közötti időszakban határozza meg, s ezzel mintegy 400 évre becsüli a közös irodalmi korszakot.

F. Bull szerint: „Az irodalomtörténetben gyakran, mint évszázadokra kiterjedő jelenségről beszélnek a dán–norvég közös irodalomról. Ha ezt az elnevezést egyáltalán alkalmazzuk, akkor helyesen csak a Holberg–Wessel korszakot (ca. 1700–1800) öleli fel. Minden, a Dániával közös korszakban született, egyéb szépirodalom világosan vagy az egyik, vagy a másik nemzethez tartozóként nyilatkozik meg.”¹¹

E. Beyer *Fra fellelitteratur til nasjonallitteratur* (A közös irodalomtól a nemzeti irodalomig) címmel jelöli irodalomtörténetében a ca. 1814-től 1860-ig terjedő időszakot, ami azt jelenti, hogy a közös irodalom kezdetét kifejezetten nem jelöli, végét pedig az 1814-es függetlenséggel vonja meg.

Willy Dahl irodalomtörténete, mely 1985-ben jelent meg, szintén 1814-ig számítja a közös irodalmi korszakot.

A közös irodalmi korszak megítélésem szerint azonban a reformáció idejétől számítható, kezdete a Biblia dán nyelvre fordítása lenne. Először az Újszövetség jelent meg 1524-ben Hans Mikkelsen és mások fordításában, majd 1529-ben ismét kiadták Christjern Pedersen fordításában. A Biblia és a vallásos íráások, melyekhez az olvasó Norvégiában is csak dán nyelven férhetett hozzá, jelentősen meghatározták a norvég nyelv és ezzel az önálló irodalom sorsát. Az írásbeliség nyelve a dán lett. A Biblia vallási, kulturális, irodalmi és nyelvi szerepét a késő középkorban felesleges hangsúlyozni. Az egyetlen könyvről van szó, mely minden házban fellelhető volt, s melynek kizárólagos használata miatt hihetetlenül fontos szerep jutott az európai kultúrtörténetben. Az irodalom intézménye, amelynek az író, a fordító, a könyvnyomtatón kívül az olvasó a legfontosabb eleme, tehát szintén közös volt. Ha a jelentős norvég irodalomtörténetek idealista historizmusától eltekintünk és recepcióesztétikai szempontokat

¹⁰ J. F. Jensen, dán irodalomtudós „Az aranykor konstrukciók összeomlása után” c. előadásában (1978 Koppenhága) rámutat, hogy az „aranykor” általában konzervatív ellenpélda egy radikális társadalmi vagy irodalmi irányzattal szemben. Dániában az aranykor fogalmának használatát a G. Brandes vezette Modern áttörés mozgalommal való szembenállás provokálta. Norvégiában S. Aa. Aarnes szerint az aranykor irodalma vált „kulturális, társadalomkritikus normává”, a „négy nagy” azaz, Ibsen, Bjørnson, Kielland és Lie munkássága pedig tartóoszlopát képezte a svéd–norvég unió feszült légkörében végzett „nemzetépítő” munkának.

¹¹ F. Bull—F. Paasche—P. Houm—A. Winsnes: *Norges litteraturhistorie* I–VI. 135. l. (ford. M. H.)

is figyelembe veszünk, azaz az irodalom intézményéhez a lehetséges teljesség igényével közelítünk, ill. ha az irodalmi közösséget kölcsönhatású és nem hatalmi-politikai kényszernek tekintjük, akkor a dán–norvég közös irodalom a Biblia 1529-es megjelenésével kezdődik. A vallásgyakorlathoz szükséges szövegek, műfajukat tekintve zoltárok, prédikációk és az istentiszteletekhez nélkülözhetetlen énekek nagy része szintén közös volt. Az e téren mindmáig meglévő közösségről a napjainkban Dániában és Norvégiában használatos zoltárkönyvek is tanúskodnak.

A közös kereteken belül is létjogosultsággal bíró nemzeti irodalom fejlődésének hullámhegyei és hullámvölgyei voltak. A kulturális intézményrendszer kiépítettsége, a kulturális hatásmechanizmusok természetesen folyamatosan és erőteljesebben jelentek Koppenhága ingergazdag környezetében. (Dánia amúgy is évszázadokon át egyfajta északi kapuként működött az európai áramlatok útjában, mint ahogy Bergennek is kulcsszerep jutott a kettős állam kereskedelmében a Hansa-korszak óta.)

Természetesen ellenpélda is található. A dán központtól távol fekvő város, Trondheim, fejlődésére ösztönzően hatott a távolság. A püspökség mindig a vallási élet központja volt és ma is az. Számos fontos történeti kiadvány, iskola stb. alakult a városban és végül itt jött létre a *Det Kongelige Norske Videnskaberne Selskab* 1767-ben, azaz a (Norvég Királyi Tudományos Társaság) a Norvég Tudományos Akadémia elődje. Tagjai kiváló dán és norvég papok, valamint értelmiségiek voltak. Ebből a körből indult útjára a majdani norvég egyetem alapításának gondolata is. A kívánság, később követelés, 1813-ban valósult meg.

A *Det Norske Selskab* (Norvég Társaság), más néven *Det Norske litterære Selskab* (Norvég Irodalmi Társaság) Koppenhága szívében alakult, ott tanuló és alkotó, irodalmi vénával rendelkező norvég értelmiségiek kezdeményezésére. Fő céljuk a Klopstock nyomát követő Johannes Ewald költészetének mesterkéltége elleni tiltakozás volt. Később azonban a *Det Norske Selskab* a norvég hazafiság irodalmi megfogalmazásával, versbeöntésével, dán értelmiségiek számára is példát mutatott. A Társaság működése mérföldkő volt az önálló norvég irodalom létrejöttének útján, miközben a közös irodalom létének egyik legkézenfekvőbb bizonyítékát szolgáltatta.

A közös irodalmi korszak vége

Az 1814-es esztendő korszakhatár jellegét az említett legismertebb irodalomtörténetek a következő fejezetcímek alatt szerepeltetik: E. Beyer, a már említett „A közös irodalomtól a nemzeti irodalomig” címet használja, míg L. Dietrichson, az első jelentős irodalomtörténet szerzője, aki skandinávista lévén igen átfogó szemlélettel rendelkezik, a *Danmarks og Norges politisk Adskillelse* (Dánia és Norvégia politikai szétválása) címet választja. Ez utóbbi cím egyértelműen a politikai szétválást említi, mert az évszázadokon, de legalábbis évtizedeken át előkészített kulturális és irodalmi szétválás nem köthető egyetlen évszámhoz.

F. Bull a közös korszakot Holbertól–Wesselig számítja, tehát 1800 körül lezárja. A megfogalmazás érdekes, mert Wessel, noha a Norske Selskab vezetője és legtehetségesebb tagja volt, nem törődött sokat a hazafias szempontokkal. Tehát 1814-hez csak közvetett köze van. Bull nemzetépítő vezérfonalába szervezettebben illeszkedhetett volna

C. Fasting (aki azonban nem Wessel formátumú költő). Tehát a lehetséges korszakzáró eseményben, az 1814-es alkotmány megfogalmazásában, amely a Dániától való elszakadást eredményezte, Wessel nem vett részt.

A korszak lezárása a norvég alkotmány elkészülte és a politikai függetlenség kiáltásának időpontja is lehetne, azaz *1814. május 17.* A felemás helyzetet, a radikális szakítás lehetetlenségét, s egyben a korszakolás problematikus voltát mi sem jelzi jobban, mint az a tény, hogy az elszakadás után Norvégia Kristian Frederik norvégbarát dán trónörököszt kéri fel és kiáltja ki királyának. Egyetlen hónap alatt azonban egy többszáz éves korszak nem zárható le. (A függetlenség amúgy is csupán 1814. augusztus 14-ig tartott, amikor Svédország a nagyhatalmak döntése értelmében a Kieli-békében megkapta Norvégiát. A svéd–norvég unió 1905-ben ért véget, Norvégia tényleges függetlensége tehát csak ettől az évtől számítható.)

Az irodalmi és kulturális fejlődés nem ismer merev korszakhatárokat. Ezért L. Dietrichson irodalomtörténetének idevonatkozó fejezete — *Danmarks og Norges politisk Adskillelse* — mind irodalmi, mind történelmi szempontból helytállóbb. Az 1814 előtti és utáni korszak jelentős „irodalmi” alkotása, történelmi szempontból mérföldköve, az alkotmány volt. Ezután azonban irodalmi alkotásokban szegény korszak következett és csak Henrik Wergeland *Digte-Første Ring* c. első verseskötetének 1829-es megjelenése sejtette az új korszak kezdetét.

„A Szabadság 1814 után főképp a svéd uralommal szembeni szabadságot jelenti, sokkal ritkábban a függetlenséget. Így volt ez 1814 első hónapjaiban, sőt az egész év sem hozott jelentős irodalmi értéket jelentő műveket. Többnyire királydicsőítésről volt szó, augusztusig Kristian Frederiket dicsőítették, azután két hónapos méla csend után, pontosan ugyanazokkal a frázisokkal XIII. Károlyt, majd Karl Johant éltették. Később a polgári szabadság helyett a politikai szabadságot említették, de a költészet csak lassan emelkedett a wergelandi költészet mozgásterének magasságába.”¹²

Az 1814-ben induló korszak azonban rögtön megosztotta az értelmiséget éppen a jövő, a fejlődés irányának és hogyanjának kérdésében.

A „kulturvita” (Kulturstrid)

Az 1814 utáni viszonylagos önállóság a Svédországgal fennálló unióban központi kérdéssé tette a norvég állami és kulturális fejlődés irányát és jellegét.

Henrik Wergeland az ifjú zseni hevességével hivatkozott a norvég nép őszerejére, rátermettségére, népi kultúrájára és a radikális politikai, kulturális és irodalmi önállóság mellett érvelt. Nézeteit az akkori értelmiség jelentős része osztotta és az ún. Norvég pártban (Norskhedspartiet) együtt harcoltak az ország meggyőződésük szerinti fejlődéséért.

A realista szemlélet hívei szerint nem bölcs dolog elvágni az élő, közös gyökereket mindaddig, amíg szükség van rájuk. J. C. Welhaven szerint fontos a dán kulturális csatornák megtartása és ezzel párhuzamosan az önálló, norvég út építése. Sok energia és

¹² Fr. Bull: Frihet i norsk skjønnlitteratur mellom Holberg og 1814. — In: Kunst og kultur. Festskrift til L. Dietrichson. 152. l. (Ford. M. H.)

tanulópénz takarítható meg ily módon. Dánia közvetítő szerepére Európa felé pedig még fokozottabban van szükség, mint korábban. (Tulajdonképpen ugyanezt az álláspontot képviseli néhány évtizeddel később a Németországból hazaérkező Georg Brandes is a „dán elmaradottság” láttán.)

A két álláspontot és igazságukat nem kívánom kifejteni vagy értékelni. Témánkhoz csak annyiban kapcsolódnak, hogy sok norvég értelmiségi, kultúrabarát arisztokrata és művész vélte úgy, hogy a Dániához fűződő viszony sok hasznot rejt, tehát fenntartandó. Ennek a tovább élő kulturális közösségnek pozitív és negatív következményei voltak. A mából visszatekintve azonban gyakorlati realitása csak ennek az álláspontnak volt, hiszen a több évszázados kapcsolatrendszer nem építhető le és nem pótolható egy csapásra. Hogy Norvégiának mennyire szüksége volt a dán kulturális intézményekre, mint például a könyvkiadókra, a Krisztiániai Egyetemen hiányzó tanszékek miatt a Koppenhágai egyetemre, a művek sorsát meghatározó, az európai ízléshez közelítő szalonok közönségére, a friss európai levegőt hozó közvetítőkre, azt lemérhetjük H. Ibsen, B. Bjørnson, A. Kielland, K. Lie és sok más korabeli író, költő és művész munkásságában, és a Brandes nevével fémjelzett Modern áttörés (Det moderne gennembrud) irodalmi mozgalmának szerepében. Ezenközben, az 1850-es évek körül gyors léptekkel indult el a norvég nemzeti irodalom fejlődése tematikai, műfajbeli és nyelvi vonatkozásban egyaránt. Ekkor már joggal beszélhetünk nemzeti irodalomról. Ugyanakkor, ha a közösséget kölcsönös gazdagodásnak, az egymásra szorultságot (ami norvég részről tagadhatatlan) ténynek, az irodalmi fejlődés jellegét pedig szerteágazó, bonyolult folyamatnak ítéljük, akkor a közös irodalom határát talán az 1860-70-es évek környékén kell megvonnunk. Megkockáztatható, hogy valójában csak az 1830-40-es évektől van értelme a kérdés felvetésének: mi norvég és mi dán az irodalmi művekben. Ezt a helyzetet politikai oldalról a *skandinavizmus* eszmevilágának népszerűsége is erősítette, hiszen 1864-ig Dánia és Norvégia, ill. Svédország haladó szellemű polgárai életképes mozgalomnak, egy lehetséges integrációs eszmének tekintették. Tehát az irodalmi kapcsolatok a skandinavizmus gondolatvilágának népszerűsítéséhez is hozzájárultak, ill. gyökereikben összefonódtak.

A dán–norvég közös irodalom kérdéskörének megítélésében — talán érthető módon — lényegesen különbözik egymástól a dán és a norvég álláspont. Ez azonban a politikai közösség idejére is érvényes (még akkor is, ha leszámítjuk a két fél pozícióbeli különbségét, hiszen nem Dánia kényszerült Norvégia részévé lenni, hanem fordítva). Az álláspontokat vizsgálva, és e téren az érzelmi szempontok sem zárhatók ki, megállapíthatjuk, hogy a dánok inkább érezték gazdagodásnak, színfoltnak a közös irodalmi korszakot, mint a norvégok. Dán részről gyakran éppen a közösséget hangsúlyozzák.

„A norvég irodalomtudomány számára vitathatatlanul egyre nehezebb lesz eltekinteni azoktól a generációktól, amelyeknek irodalmi feltételei mindenekelőtt dánok voltak” — állítja Aage Kabell, a legnorvégabb norvég költőről, H. Wergelandról szóló monográfia dán szerzője. Herluf Møller az írófejedelem, B. Bjørnson munkásságát elemző tanulmányában ezt írja: „Belőle (a *Synnve Solbakken* c. novellából. M. H. megj.) mind máig fény árad, immár több mint száz esztendeje szeretik és csodálják Norvégiában és Dániában, és amely sokkal inkább mint Bjørnson más művei, hozzájárult az irodalmi tradíció ellen megnyilvánuló minden lázadó tendencia ellenére, annak az elképzelésnek a fenntartásához, miszerint a két nép között mélyen gyökerező rokonság és közösség létezik.”

V. Andersen és Carl J. Petersen irodalomtörténete így ír a XIX. századi modern irányzatokat talán leginkább előkészítő irodalmi társaságok tevékenységéről: „A szép-irodalom új korszaka egyszerre közelít Wessel Læder-utcájából és Ewald Vingaard-utcájából.”¹³

L. Dietrichson professzor, művészet- és irodalomtörténész 1860-ban, tehát a kritikus korszak közepén, ill. annak végén, a következő szavakkal zárja a dán irodalomról szóló Uppsalában, az 1860-as esztendő tavaszi szemeszterében tartott nagyszerű előadássorozatát: „[...] Lássuk meg egyszer mindannyian annak a kornak hajnalát Északon, amikor a nap nyomorúságos viszálykodásai végetérnek és a szemek megnyílnak az igazi északi egység [...] előtt.”¹⁴

Camilla Collett, a kor egyik legjelentősebb regényírója és esszéistája, aki egyedülállóan jártas volt a skandináv és a világirodalom területén, így fogalmaz életrajzírásában édesapja, Nicolai Wergeland Károly János svéd király iránti szimpátiájáról: „[...] apám egy volt a négy legkiválóbb férfi közül, akinek az országgyűlésben volt olyan előrelátása és annyi bátorsága, hogy a Svédországhoz való kapcsolódás mellett szóljon, miközben a régi testvérország (Dánia, M. H. megj.) iránt a szimpátia még oly mélyen gyökerező volt, hogy tette szinte már hazaárulásnak tűnt.”¹⁵

A dán–norvég irodalmi közösség sajátosságainak, kölcsönhatásának vizsgálata tehát szükséges és változatlanul időszerű. A nemzeti irodalom, mint kategória, a nemzet, nemzetiség kérdése azonban éppen széleskörű aktualitása miatt szinte provokálja a kutatást mind Dániában, mind Norvégiában, és paradigmaváltást sürget. A kérdéskör irodalmi és kultúrtörténeti megítélését az előrehaladottabb történelmi kutatásokhoz kell igazítani, ill. a dán–norvég együttműködésben újra kell értékelni a teljes korszakot. A külföldi skandinavisztika a „kívülálló” szerepében minden bizonnyal értékes adalékokkal járulhat hozzá, főként recepcióesztétikai oldalról, egy teljesebb, L. Dietrichson követelménye szerinti „igazabb kép” kialakításához.

¹³ V. Andersen—C. J. Petersen: *Illustreret dansk Litteraturhistorie II. Det attende Aarhundrede*. København, 1934. Nordisk Forlag. 521. l. Wessel norvég író, a Det norske Selskab alapító tagja és legjelentősebb költője. A Társaság Mme Juel Læder-utcai házában tartotta találkozóit. Johannes Ewald, a Dán Irodalmi Társaság alapítója és a legjelentősebb tagja, A Társaság a Vingaard-utcában ülésezett.

¹⁴ L. Dietrichson: *Inledning i Studiet af Danmarks Literatur. Vort Aarhundrede. Litterærhistoriske Forelæsninger*. Holdne i Upsala Vaarterminen Upsala, 1860. Esaias Edquist & K. 171. l.

¹⁵ C. Collett: *I de lange Nætter*. Kristiania, 1906. 118. l. C. Collett, szül. Wergeland, a Dániával minden kapcsolatot megszakítani akarók pártja vezérének, H. Wergelandnak a húga volt. Apjuk, N. Wergeland, evangélikus lelkipásztor, író és politikus a norvég alkotmány megszüvegezésében is részt vett, az Eidsvoll-i alkotmányozó nemzetgyűlés egyik legerkötelezettebb alakja. Az író nő férje, Jonas Collett, a Welhaven vezette Intelligenspartiet (Értelmiségi Párt) tagja, a dán kapcsolatok megőrzéséért szállt síkra.

Irodalom

Dietrichson, Lorentz: Omrids af den norske Poesis Historie. Literærhistoriske Forelæsninger. København, 1866.

Dietrichson, L.: Inledning i Studiet af Danmarks Literatur. Vort aarhundrede. Literærhistoriske Forelæsninger. Holdne i Upsala Vaarterminen 1860. Upsala. Esaias Edquist & K.

Dietrichson, L.: Camilla Collett og hendes Indlæg is Kvindesagen. Kristiania-Köbenhavn, 1984.

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main. 1974.

Rømhild, Lars Peter: Den danske æstetik ca. 1860–1910. — In: Nordisk estetisk tidsskrift, 1991. No. 6. 74–90. 1.

Østerud, Erik: Litteraturhistorieskrivning og mytene. — In: Vinduet, 1982, No. 4. 62–69, 1.

Østerud, Erik: Norsk litteraturhistories „svundne tider”. Skandinavistens L. Dietrichsons pionerarbeider.

Svendsen, Paulus: Guldalderdrøm og utviklingstro. En idehistorisk undersøkelse. Oslo, 1979.

Amundsen, Leiv: Camilla Collett og Peter Jonas Collett. Dagbøker og brev. I–IV. 1926–34.

Sars, Ernst: Norge under Foreningen med Danmark. 1858–65.

Aarnes, Sigurd A.: Prøveboringer i norsk litteratur. Alvheim Eide Akademisk Forlag, 1983.

Baumgartner, Walter: „Centrallyrik-ein obskurer Begriff im skandinavischen Diskurs über Lyrik”. — In: Edda 1991, No. 4. 334–344. 1.

A lírikus és epikus Tasso

TUSNÁDY LÁSZLÓ

Négy évszázad homályából izzik fel Torquato Tasso szeme. Két közeli évfordulója is figyelmeztet arra, hogy emlékezzünk rá: 1994. március 11-én volt négyszázötven éve annak, hogy megszületett, és 1995. április 25-én lesz négyszáz éve, hogy Rómában meghalt.

Mennyire van jelen közöttünk rohanó életünkben? A mindennapok reklámfényei nem az ő nevét, nem az ő világát lobogtatják elénk. Az szinte elhúzódik, mint a család nevét már egynegyed évezreddel az ő születése előtt is adó borz, vagy oly csendben van meg, mint a „tiszafa” (tasso); a véletlen egyezés (azonosalakúság) adja ezt a jelentést. Valami jelképes vonást látok abban, hogy így kötődik ő a természethez, egyrészt az ősök címerén szereplő állat, másrészt a véletlen egyezés miatt. Ő, aki a nemesi, fejedelmi udvarok világában élt, s vándor kedve sodorta ide-oda (és sodorta volna még többfelé, ha nincs a hétévi keserves rabság), boldog pillanatait a természetben élte át, és öröm csendül a hangjában, ha róla szólhat.

Hogyan él ő most közöttünk? Fő művének utolsó teljes, de nem formahű magyar fordítása 1893-ban jelent meg (Jánosi Gusztáv munkája), de a fellelhető egyéb fordítási részleteken túl, tovább élteni közöttünk Zrínyi Miklós eredeti tehetsége: szellemujját ott érezzük a magyar barokk költészet legszebb soraiban, mindenséget átölelő lelke Monteverdi és Liszt zenéjéből is szól hozzánk, s több olyan más esetben is, amikor talán fogalmunk sincs arról, hogy vele találkozunk.

Sok-sok alkotása óceánmélységet őriz. Kis vödörrel mit lehet onnan kimeregetni? Tudom, hogy töredék az, amit elmondhatok róla, a címben megjelölt téma is sokkal gazdagabb annál, mintsem hogy ily rövid keretek között ki lehetne fejteni igazán. Ha mégis szólok róla, azt azért teszem, mert remélem, hogy így is közelebb jutunk hozzá. Bízom abban, hogy káprázatos napsugárzásának valami halvány holdvilága visszafénylik majd az itt bemutatott néhány fordításomból is.

Hogyan jutunk őhozzá? Mit rejtenek az ő mélységei? Legtöbbször maga az ember sem tudja mindazt elemezni, megmagyarázni, amit saját lélekbugyraiiba merülve talál, s ha oly kivételes egyéniségről van szó, aki képes arra, hogy a legnagyobb alászállásból drágagyöngyöket hozzon fel, akkor ezeket a kincseket szemlélve is nehéz pontosan látni azokat az erővonalakat, melyek az alkotás pillanatában a végső formát megadták.

Mennyiben lírikus és mennyiben epikus Tasso? A válasz első megközelítésben fölöttébb könnyű és természetes. Seregszemlét kell tartani a sok száz lírai alkotáson, s

a kérdés egyik részére a válasz napnál is világosabb lesz, és elég *A megszabadított Jeruzsálem* epikus rendjét szemügyre venni, hogy az elbeszélő költő arcát is felismerjük.

A dolgok izgalmas része mindig a skatulyák mögött van. Milyen a kettőshangzat? A világirodalom legzeneibb eposzát hogyan szövik át a lírai elemek? Hogy van az, hogy ezek mégsem zavarják meg igazán az elbeszélés harmóniáját, jóllehet magának a költőnek is sokféle kételye volt fő műve kapcsán, s az utókor sem látta oly egyértelműnek ezt a kérdést.

Nem láthatta annak, mert nem is az.

Első megközelítésben helyes az a tétel, hogy a lírai alkatú költő felismerte a kor igényét, s ennek akart eleget tenni. Ám a dolog mélyén az a tény is ott honol, hogy Tassónak személyes ügye is volt az eposz. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a műfajban a hír, a dicsőség lehetőségét kereste elsősorban (bár a reneszánsz ember számára oly fontos érték őt sem hagyta hidegen), hanem volt olyan életélménye, amelynek elsősorban az epika segítségével tudott hangot adni.

Bernardo Tassónak, az édesapának a sorsa nagy hatással volt érzékeny lelkű gyermekére. Bizonyíték nélkül csak feltételezhetjük, hogy apai hatásra az eposzírás vágyából, gondolatából már eszmélésének hajnalán beivódhatott valami Torquato Tassóba, hiszen Bernardo is írt eposzt. Arra viszont 1557-ből maradt meg adat, hogy Torquatóban nagy eposzának a csírája már megvolt: egy urbinói vitájában említette. Ezt a vágyat a történelmi események felerősítették.

1558-ban törökök dúlják fel Sorrentót. Cornelia Tasso, (a költő leánytestvére) férjével kénytelen elmenekülni a veszedelem elől. Tasso tehát családtagjai sorsában élte át azt a döbbenetet, melyet nálunk, hazánkban, Európának ebben a térségében oly sok embernek kellett megismernie.

A kutatók azt is fontosnak tekintik, hogy Tasso gyermekkorában a Benedek-rendieknek Cava dei Tirreniben levő kolostorában időzött, itt láthatta annak a II. Orbán pápának a földi nyughelyét, aki az első keresztes háborút meghirdette. A szerzetesektől hallott történetek felcsigázhatták a fűrge észjárású gyermek képzeletét.

Ily módon természetes az, hogy az eposz magja, lényege valahol a lélek mélyén a költő egyéni élménye volt, s a hajdani eseményeket nem valami áttörhetetlen időkövület vette körül.

A fentieket mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az élmény hatására az ifjú költő már a következő évben, 1559-ben tizenöt évesen elkezdte írni a *Gierusalemme* című művét. Ez fontos esemény még akkor is, ha ez a kísérlete még csak előképe a későbbi nagy alkotásnak, *A megszabadított Jeruzsálem*-nek; ahhoz hat évvel később lát hozzá, és tízévi megszakításos munka után fejezi be 1575 áprilisában.

A korban oly erős volt az igény az európai sorsot érintő nagy hőskölteményre, hogy Tasso követőinek még jócskán volt esélyük arra, hogy az adott kérdésről zengjenek hősi éneket, s ha rangban nem érték is el a nagy példaképet, munkájuk nem volt haszontalan. Így örökítette meg Buda visszafoglalását két olasz eposz: Antonio Constantino: *Buda conquistata* (A meghódított Buda), Federico Nomi: *Buda liberata* (A megszabadított Buda).

Mindez persze egybeesett az ellenreformáció programjával. Tasso fő művében ritkán lehet példát találni az őszinte, mély vallásosságra. Ott, ahol ily kivételes esettel találkozhatunk, erősen van jelen a líra.

Ráadásul Tasso nem érte be azzal az epikai élményanyaggal, amelyről már szóltam. A harcok komor világát a szerelem leírása teszi színössé, a halál-árnyakat az életnek ez a nagy ünnepe teszi oly feledhetetlenné. Ahogy az ünnep különlegességét sem mindig az esemény zárt ideje adja csupán, hanem a várakozás, ugyanúgy *A megszabadított Jeruzsálem*-ben szereplő hősök esetében is ez az epekedés, sóvárgás fokozza az elkövetkező nagy nap varázsát, szépségét. Ám az élet nemegyszer a remények ellentétét hozza, beteljesedés helyett tragédia zúdul az emberre: ez Tankréd sorsa is, párviadalban halálra sebzi álruhában vívó szerelmét, Clorindát, mielőtt még felfedezné kilétét. Tankréd gyászában mély líraiság szólal meg:

„Hívja napkeltén s a nap éjbe szálltán,
fáradt hangon zeng hozzá hó imája,
a fülemüle így zokog magányán,
fióka nélkül — vad pór tört reája,
panasz-ének kél bánat méla szárnyán
az éjbe, mélybe hull, erdei tájba.
Hajnal felé álom száll a szemére,
sírás között jön végre őt elérve.”

(XII. ének 90. stanza)

Az eposz fő ívét a harcok, csataesemények adják. A gazdag epizódok is színes, érdekes történésekre épülnek. A lélek mély rétege bűvópatakszerűen tör felszínre a pergő események sodrában is: ilyen a XIII. énekben az elvarázsolt erdő bemutatása. Félelmes, kavargó látomás ez, melynek cselekedet-sorozatát csakis a lélek mélyen lévő rugóinak az ismeretében tudjuk igazán felfogni: különben az egész csak üres gépezetnek látszana, és nem derülne ki, hogy itt maga a végzet ölt testet. Iszonyú útvesztő ez, a képek külső valóságot mutatnak, de a belső, a lélek homályába lövik rőt, komor fényüket. Valójában kint van-e a végzet, vagy önmagukban hordják a hősök? Tankréd mindenestre önmaga elől nem tud elmenekülni. Nem véletlenül ő hasonlít a leginkább Tassóra.

A végzet, mint egy önmagába tekeredő spirál, csak az örvény poklát, szédületét mutatja. Ennek a gyökeres tagadása csendül fel a XIII. ének 73. stanzájában, s ez hozza a döntő fordulatot: „Következzék immár a dolgok új rendje...” Goffredo imájára így születik meg az égi határozat. Az Isten számára kedves csapat ellen pokoli erők feszültek, de ezeknél keserűbb a belső meghasonlás; a küldetés sokak számára feledésbe merült; a hívságos szerelem meddő délibábja után rohantak, így lettek Armida foglyai. Mások irigyelték a főkapitány „jó sorsát” — bőségben való dúskálását, ellene lázadtak. Széthúzás, meghasonlás, eltévelyedés az úr. A műben az elvarázsolt erdő, mint valóság, tény szerepel. Ha ezt bárki mesének tekinti is, akkor is el kell ismernie, hogy ez a káprázat a hősök lelkében csakugyan él, s ettől váltak olyanokká, hogy isteni beavatkozás nélkül nem győzhetnek.

Maga az Isten dönt, hogy legyen immár a dolgoknak új rendje. Így lesz kigázolás a lelkek labirintusából, így feslik fel az érdekek önös szövevénye egy magasabb cél érdekében. Magában a labirintus-világban az emberi szívek többszólamú szimfóniája szól. A szerelemnek hányféle lírai hangja csendült fel! Ezt a hangot váltja fel valami óriási egyszólamú epikus kórus: a végkifejlet csak így lehetséges.

Goffredo álmában már értesül a jövőről, így azt is tudja, hogy a megoldás isteni lehetőségét majd Guelfo mondja el. Az ő szavaiból körvonalazódik majd a megoldás, és a költői remeklés mily finom árnyalata van előttünk abban, hogy az álom leírásának a vége felé az egész mű legelső strófájának utolsó két sora tér vissza változatként.

Végre a bolygó társakat visszavezérli az ég a szent jelek (zászlók) alá: ez a legfontosabb a vezérnek, enélkül nem győzhet.

„Così al fin tutti i tuoi compagni erranti
ridurrà il Ciel sotto i tuoi segni santi.

(XIV. ének, 18. stanza, 7–8. sor)

A hangsúlyt az is fokozza, erősíti, hogy az első ének első stanzájának 7. és 8. sora kicsit megváltoztatott elemei itt úgy jönnek elő újra, hogy a sorok részben felcserélt rendben szerepelnek, következésképpen ugyanaz a rím, de először: „santi-erranti”, másodszor „erranti-santi”. A kezdő stanza utolsó két sora így hangzik:

„Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
segni ridusse i suoi compagni erranti.”

A változás mozgást jelent. Az is figyelmet érdemel, hogy a legkisebb a ridusse (visszavezette) és a ridurrà (vissza fogja vezetni) helyzetváltoztatása. Ez azt sugallja, hogy a visszavezetés a helyes útra térés a legbiztosabb pontja az egész műnek.

Az egyes ember vagy embercsoportok, de olykor népek is úgy érezhetik, hogy hosszú ideig nem lelik az „igaz utat”, de amikor keserves bolyongás után a véletlenek erdejéből (annak legmélyéből esetleg) felcsillan valami pislá fény, amikor már nyilvánvaló, hogy van megoldás, akkor az ide-oda vergődés helyett a vágy már olyan, mint a győzelmet hozó nyíl, büszkén és feltartóztathatatlanul röpi a cél felé.

Mindezzel persze nem akarom elmosni a mű fény-árnyék hatását. Az egyéni érzelmek kapcsán említettem a sokszólamú lírát, de az epikai háttér is hasonlóan zegzugos, s mikor minden szinte egy szívdobbanásúvá válik, a nagy cselekmények mellett is ott vannak a szelíd, kedves lírai mozzanatok. Az egészben az a legfontosabb, hogy a dolgok új rendjének az eldöntése után az eposz menetében, szerkezetében következik be változás.

Az emberi sorsokat esemény-tenger veszi körül, a táj nem közönyös része, díszlete ennek a kavargásnak, hanem emberi szellemmel áthatva, — lelkesítve van jelen. Az egész műből könnyen lehetne olyan gyöngyfűzért összeállítani, amellyel Tasso tájlíróját tudnánk bemutatni: a déli táj álmosító csendjében ott honol az az érzés, amely oly meghatározatlan, melyre alig van szó, s a „nem tudom, mi” bizonytalansága hangzik el a költő ajkáról.

A szerelmi intrikák sorában Tasso korának a fejedelmi udvara tárul elénk szokásaival, színes, jellegzetes szerelmi életével.

Az irodalmi helyeket, a műbe beépülő motívumokat a kutatók szorgos munkával rég feltárták. A lélek tája a rejtélyesebb. A valóságos, gyakran nagyon is e világi ábrázolást különös ragyogás vonja be. Az olvasónak gyakran az az érzése, mintha a mese varázsa érintette volna meg. Robusztus, idegen harcosokról olvasott, s mégis oly szelíd, kedves élmény maradt utánuk. Tasso ezt többnyire a líraiságával éri el. A két tábor között óriási a szakadék. Vér és vér zúdul időnként, s mindezt valami szelíd fény övezi,

nem a közöny cinizmusával, hanem az élet örök szeretetével. Valamilyen megnevezhetetlen tiszta dallam győzi le a borzalmakat. A dolgoknak, tárgyakkal, a tájnak a megjelenítése adja ezt a bűvöletet — az ábrázolás módja, mely feledteti olykor a történelmi tények nyersségét, mely szívárvánnyal vonja be őket.

Gondoljunk a XIII. ének szárazság-leírására: nyers, valós képek villódnak. A nélkülözés megalázza az embert. Az emésztő szomj hatására a hősök szinte elvesztik emberi méltóságukat. Fizikai erejük is elszállt, aléltak. Ám Goffredo imájára megszületik az új rend, és megerednek az ég csatornáit. Ezt élvezik a harcosok is, de a durva bajnokok fürdőzésében vajon mi lenyűgöző is lehetne? A kacsatábor képe ez.

„Mint nyáron olykor, ha lezúg a zápor,
és az égből a várt eső leárad,
száraz parton cserfelve kacsatábor
köszönt rekedt hápháppal egyre vártat,
szárnyat kitár, a hús nedv hogy reáfoly,
abban fürödni egyikük se fáradt,
odagyűl, ahol legnagyobb a mélye,
fejfel merül: enyhét szomjára érje; ...”

(XIII. ének, 76. stanza)

Így tesznek a vitézek is.

Az ilyen leírások láttán az az ember érzése, mintha a gyermekkor emlékei élednének újra. Az a kor, amelyben az ember a külvilág eseményeit saját történéseiként tudta annyira átélni, hogy a kinti és a benti világ szívverése szinte egy ütemre dobbant. Az elsüllyedt emlék-Atlantisz emelkedik ki a felejtés-hullámokból, amelyek az ember boldog létét őrzik. A gyermekkori nyugalom-védettség-madár-fészekből kihullott költő az ilyen képekkel igyekszik feledtetni a való sivárságát; az ilyenekkel akarja magában is visszafojtani azt a keserű emléket, hogy az élet túl korán és nagyon keserves módon érlelte felnőtté.

A szelíd tintorettoi boldogság-színek mellett ott a feszültség is, sőt maga az ellentét is, minden hiába, a magas Karthágó is ledől:

„Hős Karthágó hever, hírt róla adnak
hiányosan a nagy romok a parton;
hálnak városok, hálnak birodalmak,
sok díszre fű nő s porlepel kitartón.
Az ember lázad, mert vak éjbe lankad,
ó büszke elménk, úzöl vágyra hajtón.”

(XV. ének, 20. stanza, 1–6. sor)

A létnek ez a sivatag-semmibe hullása az a szakadék, amely feneketlen mélységébe vonzza a káprázat, a szépség, az öröm és a dicsőség magaslatain járó hősöket.

A címben külön nem említettem a drámát, most mégis idekívánkozik a „Torrisondo” zárókórusa:

„Jaj, könnyek, szenvedések:
 elszáll az élet, lankad és hanyatlik,
 mint jég olvad, patakzik.
 Minden magas hajlik, széthull a földön,
 minden szilárd alapja,
 minden nagynak hatalma,
 békén hunyt, bár zengett harci kürtön.
 Mint sugár a télben, úgy enyésznek
 dics- s egyéb fény-vetések,
 mint az Alpoknak száguldó patakja,
 mint lobbant szikra-villám,
 éj-derűben e csillám,
 mint szellő, füst, vagy gyors nyíl zúg robogva,
 hírünk elszáll, és mind a becsülésnek
 rózsái földre néznek.
 Mit is reméljünk, vagy még mire várjunk?
 Dicsőség s hírverések,
 végül mit lel a lélek?
 Gyászt és panaszt meg könnyeket találunk.
 Szerelem vagy barátság ó, mit ér meg?
 Jaj, könnyek, szenvedések!

Az adott hely indokolja ezt a szívettépő líraiságot, s az idézet egyben azt is igazolja, hogy a műnemek, műfajok bizonyos elemei erősen keverednek Tasso alkotásaiban. Itt a keveredés mértéke a lényeges, hiszen épp „vegytiszta” irodalmi művet nehéz találni. Tasso remekeiben viszont a különben távoli elemek szinte egyszerre vagy túl közeli felcsendülése gyakorta olyan, mint Bernini *Szent Teréz ekstázisa* című alkotásán a fényhatás s a térforma szokatlan összekapcsolása.

Egymástól távoli művészeti területek fonódnak össze: mindezt leginkább a költő lelkéből lehet megmagyarázni. Nem véletlen, hogy az opera születésének a hajnalfénye lobog előttünk: vers (ének), zene és hangszerek egybecsendülése színpadi képpel vegyül, s az egészet segíti, színezi, elmélyíti a színészi játék. A testvérműzsák ily nagy és szeretetteljes összejövedele és találkozása ritka szép pillanata, ünnepe az egész emberi művelődésnek, s mindennek a mélyén nem valami céltudatos számítás van, hanem az emberi lélek teljességigénye, végtelenbe áradása.

Befelé fordulása révén a költő igen nagy mélységekbe jutott le, olyan gyökerekhez, ahol a titok még forma nélkül, határtalan térben lebeg, sokféle megvalósulás tarka köntösét veheti magára. Ez a magábanzés fokozza a felelősségtudatot, Tankréd önvádja a költőé is:

„Magamtól félek, egyre futva tengek,
 mégis mindig magam mögött kerengek.”
 (XII. ének, 77. stanza, 7–8. sor)

Michelangelo már korábban átélte azt a drámát, melyben az esendő test sehogy sem tud a lélek fősúlyos röptéhez igazodni, s ez utóbbi pedig gyakran szenved a bezártság

miatt. Tasso ezt éli tovább: tökéletességet akar, s közben azt kell látnia, hogy amit lelkéből lelkedzett kivételes remeknek, legszemléletibb szárnyalásnak kívánt, a fő művet is valami anyagi teher, nehézkedési erő vonja le a porba. Ebben a hitében bírálói, támadói jócskán megerősítették még akkor is, ha logikával tudott ellenük védekezni, de szívét emésztette a kétely, s remekműve ellen fordult, mert az elérhetetlen tökély reménye csillant fel benne.

Már többen hangsúlyozták, hogy Tasso számára az ellentábor hősei, a „pogányok” rokonszenvesebbek, mint a keresztények. Bemutatja nagyságukat, elszánt küzdelmüket, minden cselekedetüket az az emberi hit jellemzi, hogy a nagy tettet végbe kell vinniük, mert ez a küldetésük — bár a végétüket, bukásukat semmiféleképpen sem kerülhetik el.

Valami titokzatos zene árad Tasso tájaiból, magányos szereplőinek a lelkéből, mintha ezek a lények egy teljesebb, igazabb világból szakadtak volna ide. Az ember teljességében ehhez a boldog világhoz tartozik, s az adott földi keretek között csetlik-botlik, nem találja az igazi helyét, de öröm számára az, hogy a hullám, a víz minden kicsi fodra, a madarak tavasz-hajnali éneke is ebből a tökélyből ad vissza valamit: erre emlékezteti az embert, ez vigasz is, öröm, mint a felhőn áttörő napfény, de itt is, ott is bánat honol a mélyben, nincs boldogság a szomorúság árnyéka nélkül. A búskomorságon áttündöklő angyal-fény az, ami széppé teszi a létet:

„Úgy látszik, angyal-fény vetül az égre,
a vihart, a szelet fékezve fogja,
tükröt feszít az orkán-dúlt vidékre,
s az égi utat derűvel ragyogja:
kéklik a tenger s a habos szegélye;
és algát dob ki a finom homokra:
szellő fodrozza, gőg nem tör előre,
békés hullám hull zord sziklára, kőre.”

Ez a teremtett világ örök szépsége és bővölete a költő szerint. Az idő-óceánból ez ragyogtatja a vigasz szívárványszíneit.

A hullámmoraj, a hajnali fények tündéri játéka, a szellő s mind az a szép, amely ezekhez járul, igazi erő: a tört szívet étellel hatja át:

„Ecco mormorar l'onde, ...
A hullám hogy morajlik,
a lomb susogva hajlik
s a cserje a reggel fuvallatában,
s zöld ág fölött a madarak dalában
zengés oly lágyan árad,
s kelet: mosoly, sugárhad;
ím, feldereng a hajnal,
s tenger-tükörbe langall,
s kél ég derűje tőle,
és finom jég-gyöngy hull le a mezőre,
s aranylik hegy palástja.

Ó, szép Hajnal, te drága,
a szél hírnököd, s te az enyhe szélnek,
a tört szív tőle éled.”

A lelkesítő szél, a víz, a tűz (az előtörő napfény) s a föld találkozik. Az őselemek nyugalma, biztonsága veszi körül a kicsiny lényeket, s azok megittasulva köszöntik a mindenséget, s az ember számára jelzik az időt is, az új nap érkezését, amelyben talán boldog is lehet: minden azt sugallja, hogy valóban az legyen. Ez a kicsi remek Claudio Monteverdit ihlette zenére.

A költő is hallja a természetből a tiszta hangokat, a szavak elveszítik szürke, hétköznapi kopogásukat, mintha most születnének az énekmondó ajkán, s arról a gyönyörűségről zengenek, mely az alkotó lelkét betölti.

„Soavissimo canto, ...
Ó, kedves, tiszta ének,
hangod csak zengve halljam,
s belém hinted a cseppjét könnyezésnek.
Boldog, kit ér a dallam!
Boldog, ki megtekinti
a lengő rózsát, onnan szállsz te halkan.
Boldog, de vég szerinti
lettem harmóniában:
a sorsom édes illatorgiában.”

A következő madrigálban a természet ábrázolása és a szerelem kapcsolódik össze:

„Qual rugiada o qual pianto,...
Mi e sírás s a harmat
s a könny, mely ideére,
s láttam, hullatja, mit az éj takarhat
s a csillag-orca tiszta hófehére?
Miért hinté a fakó hold világa
a kristálycseppjét üde bevonattal
a friss füvek sorára?
Miért e fuvallattal
zendül már-már fájón a barna légben
szél-dal hajnal-vidéken?
Jelei tán az elmenetelednek
élete életemnek?”

A bánatos szél elhallgat. Titok és rejtelem érik a csöndben. Ennek a némaságnak a szépsége és öröme hatja át a következő madrigált:

„Tacciono i boschi e i fiumi...
Csönd száll erdőn s folyókon,
tengeren semmi hullám,

a szelek nyugszanak barlangba hullván,
és a barna éjben
a fehér hold száll a csöndes vidéken:
őrizzük rejtekében,
mit tettünk vágy hevében!
Ámor, te meg se szólalj,
legyenek némák csókok s mind a sóhaj!”

Külön elemzést lehetne szentelni annak a líraiságnak, amely az Aminta 1996 sorát áthatja; a pásztorjáték szereplőit Tasso kortársaival lehet azonosítani. Jelen van a költő is Tirsi alakjában. Szinte hangsúlyozza otlétét, hiszen az egyező és jellemző jegyekkel nem éri be, mint fő azonosító elemet teszi szóvá, hogy fegyverekről és vitézről (kapitányról) zeng éneket. A fő mű és a szerző ilyen kapcsolata szinte mélyebb és igazabb annál, mintha közvetlenül a saját nevét mondaná meg.

Mindez külön fokozza az alkotás líraiságát.

Tasso többször foglalkozott írásaiban a költői mesterséggel. Alapelve az volt, hogy a fő gondolatot el kell rejteni a műbe. Az alkotás a maga teljességével győzi meg az embert, és nem tételek harsogtatásával. A rejtezésnek számtalan arca van, és a költő célját nem is oly nehéz felfedezni, mint lelke mélyének felfénylő annyi és annyi titkát, mert az változatosabb, mint a tenger hullámjátéka, mint a szellő sok tónusú hangja, susogása, de még a lenyűgöző madárdalnál is tovább röpti a lelket, a legvarázslatosabb földi tájnál is többet mutat meg, hiszen a saját lelkét tárja elénk, s közben önmagunkban is többet, sokkal többet fedezünk fel, mint ahogy azt eredetileg sejtettük.

Talán bennünk is ott fészkel az a szomorúság, melynek a sok gyökere közül az egyiket az az érzés táplálja, hogy mily messze vagyunk az igazi tökélytől. A tündéri fény örömragyogásának is részesei lehetünk, s egyúttal az az érzés is ránk zúdul, hogy mind ez a szép mily könnyen elillanhat előlünk.

De Sanctis Tasso arcáról írva arról beszélt, hogy az „elégikus és zavart, olyan emberé, aki keres és nem talál”. A szemek az egész térben szétvetődnek, befelé néznek, ezért vész el a tekintet. Nem lehet látni a „dantei arc hangsúlyos, energikus vonásait”.

Kik az évszázadok kaptatóján döbbenetn álltak meg Tasso keserves sorsára meredve, és kifejtették érzéseiket, gyakran beszéltek a költő iszonyú és félelmes védetlenségéről, gyermekszerűségéről. Ennek a véleménynek ad hangot Enrico Nencioni is: „Dante és Milton [...] ezeknek az óriásoknak van válluk, hogy ellenálljanak, és vannak fegyvereik a bosszúra, [...] de szegény Tasso! Azt a hatást kelti az emberben, mint amikor azt látja, hogy egy gyermeket vernek.”

A fentiek után is felmerülhet az a kérdés, hogy mi az adott alkotó időszerűsége. Végső soron erről akartam beszélni: egy rendkívül zaklatott lelkületű, nagy művész szíve mélyéről zene árad, és ez szavakban ölt testet, ennek a szellemi áradásnak leszünk mi is részesei, amikor az alkotásaiban elmerülünk, és elég hamar rájöhethetünk arra, hogy a kavargó indulat, a roppant feszítő erő korunkban is jelen van, s a megtalált művészi rendnek ily gyönyörű, akkordszerű felcsendülése teszi lehetővé azt, hogy az ellentétes erők malomkövei közt őrlődő lélek a harmóniát megtalálja.

Magyar irodalom Franciaországban: XIX. század első fele

HANUS ERZSÉBET

Márai Sándor 1947-ben Budapesten a következőket írja Naplójába: “[...] Vad és keserű világ ez az itthoni. Ez a főzet, magyarból, svájból, zsidóból, szlávból, milyen keserű főzet! De ereje van, valóságos íze! Aki egyszer bekanalazott ebből, minden más kosztot diétásnak érez.

Néhány export-íróról hallott a világ; s egy-két klasszikusunk nevét ismeri — Petőfit, Jókait, de csak a nevet, nem a művet! —, s az Arany-nemzedék, majd a Nyugat-nemzedék süketen kallódott el a világirodalomban.

Ezt a végzetet nem lehet *csak* magányos nyelvünk titokzatosságával magyarázni. Norvégül hárommillió ember beszél, de az egész világ ismeri Knut Hamsun, Ibsen nevét. Nem lehet mindent azzal magyarázni, hogy nincsenek fordítók. Néha akadtak fordítók, s lefordították németre, angolra, franciára legjobb újkori íróink jelentős műveit; Mikszáth, Babits, Kosztolányi, Móricz legszebb prózai munkái megjelentek világnyelven; de a magyar irodalom *mégsem történt meg* a világ számára. A nyelvi magány, a fordítók hiánya, mindez nem magyarázza ezt a süket, tragikus sorsot. Valószínűbb, hogy a magyar irodalom legtitkosabb tartalmában — talán nyelvének, magányos, gyönyörű, de keleti és távoli nyelvének szellemében — valahol, valamiben *nem kapcsol a világirodalomhoz*.¹

A továbbiakban azt a folyamatot igyekszem bemutatni, hogy Magyarország és a magyar irodalom miképpen marad inkább ismeretlen, mint periférikus a francia irodalmi ismeret és ízlés számára. Ugyanakkor azt is szeretném bemutatni, hogy milyen erőfeszítések történtek a XIX. század első felében Franciaországban a magyar irodalom és nyelv, egyáltalán Magyarország megismertetése érdekében.

A XVIII. és a XIX. század első felében Franciaország kissé közömbös a többi nép irodalma iránt, melyek nem hatottak rá közvetlenül. Általánosabbnak tekinthető ez a jelenség, mint más nemzeti irodalmak esetében.

Jóllehet a magyar nyelv létezett és ismerhették volna a XVIII. században, mégis a század 30-as éveinek végéig kellett várni, hogy ismeretük legyen róla. A Habsburg Birodalom az egységet maszkírozta, mint arról Montesquieu tanúskodik a maga korában. A két ország közötti kapcsolatok történetében vannak azonban szép fejezetek: királyi és hercegi házasságok a középkortól XIV. Lajos időszakáig, találkozások Peire Vidaltól Rákócziig, Voltaire-ig és Feketéig, Rousseau-ig és Telekiig.²

A XVIII. század fordulóján a kibontakozó romantika jegyében Franciaország mégis szükségét érzi a nyitásnak, más népek, kultúrák és irodalmak megismerésének. A tekintet először Észak felé fordul, majd az ossziánizmus jelensége felé. Az *Ezeregy*

¹ Márai Sándor (1900–1989): Napló 1945–1957. Budapest, 1990. 47. l.

² Minderről és a következőkről: H. Tronchon: Les débuts de la littérature hongroise en France. — In: Revue des Etudes Hongroises et finno-ougriennes, Paris, 1925., I. fejt. 165–166. l.

éjszaka meséi és a *Gulistan ou L'empire des roses*³ kelet arab folklórával gazdagítja a francia irodalmat. Lowth⁴ héber irodalomról szóló munkájának franciára fordítása Chateaubriand és Mme de Staël műveivel együtt a Biblia újbóli népszerűségének útját egyengeti. Amerika, a távoli szigetek, a kolonizációs irodalom is megtalálja helyét a francia irodalomban. Bernardin de Saint Pierre (*Paul et Virginie*) és Parny⁵ (*Les Mardécasses*) Dél-Kelet Afrika nagy szigeteihez vezetik el az olvasókat. A század sajtója szintén az egzotikus irodalom helyét segít megtalálni.

Ugyanakkor Franciaország közvetlen szomszédai iránt is érdeklődik. Németország után Anglia következik. Újra felfedezik Itáliát és Spanyolország felé is fordulnak. Belföldön épp úgy, mint külföldön, a költői teremtés erejét keresik a primitív dalokban. A francia tájnyelv, Walter Scott, a romancero-k, Észak balladái vagy a Dél dalai, a Homéroszra vonatkozó viták a francia közlés vegyességét mutatják, a megismerés igényével természetesen. A tudománytalan felfedezéseknek Fauriel⁶ munkássága vet véget.

Magyarország a XIX. század második feléig az utazások és bizonyos kapcsolatok (Galánthai, Fekete, Teleki), valamint „jakobinus szimpátiája” ellenére sem kerül ebben az időszakban sem a felszínes, sem később a tudományosabb igényű kutatások körébe. Pedig Franciaország a különböző nemzeti irodalmak felfedezése során kapcsolatba került Magyarország szomszédaival. Az illirizmus imertté tette a Guzlát. A *Catholique* és a *Globe* című újságok a szerbeket népszerűsítik, Vuk Stefanovity dalgyűjteményéről írnak. A század 30-as éveiben több újság és Jean-Jacques Ampère *Littérature et Voyages 1832.* című műve foglalkozik a cseh irodalommal. Az *Anecdotes du Nord*-ban, melyet az *Année littéraire* adott ki, Lengyelország és Oroszország került sorra.

Az 1800-as évek közeledtével a francia közönségnek fordításban rendelkezésére állt egy szláv mitológia is. H. de Coiffier az északi regényeket utánozta francia nyelven. Számos szemle a legjobb orosz szerzők választását dicséri, de maga az orosz nyelv is észrevételek tárgya. Az *Europe littéraire* 1933-ban, valamint az *Époque* és utána a *Globe* együttérzően nyilatkozott a felkelt és levért Lengyelországról.⁷

³ Az Ezeregy éjszaka arab mesegyűjteményt először A. Galland (1646–1715) orientalista, a Collège de France tanára fordította franciára 1704-ben. — *Gulistan ou l'Empire de la Rose Saadi* (1184? 1193?–1290) perzsa költő műve. A. du Ryer (1580?–1660) diplomata, orientalista fordította franciára, 1634-ben jelent meg Párizsban. A *Les Mille et une nuits* és Saadi, valamint A. Galland és A. du Ryer című szócikkeket ld. Laffont-Bompiani: *Dictionnaire des oeuvres, Dictionnaire des auteurs*. Paris, Robert Lafont, 1980; Ph. Van Tieghem: *Dictionnaire des littératures*. Paris, Quadrige/PUF, 1968; J.-P. de Beaumarchais–D. Couty–A. Rey: *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987.

⁴ R. Lowth: *De sacra poësi Hebraeorum*. Oxford, 1753. című művét 1813-ban fordította latinból franciára F. Roger (1776–1842).

⁵ Bernardin de Saint Pierre (1737–1814): *Paul et Virginie*, 1788; Parny, Evariste-Désiré de Forges (1753–1814).

⁶ Cl.-Ch. Fauriel (1772–1844) Mme de Staël, Schlegel, Manzoni barátja, 1824-25-ben adja ki *Chants populaires de la Grèce moderne* című könyvét. Összehasonlító nyelvtörténeti előadásokat tartott a Collège de France-ban. A külföldi irodalom megismertetését segítette elő műveivel. (A 3. számú jegyzetben említett irodalmi lexikonok alapján.)

⁷ Minderről ld. H. Tronchon idézett művének II. fejezetében.

Ami Magyarországot illeti, ritkán említik és csak bizonyos célzattal. Például 1834-ben Elise Voïart,⁸ amikor a *Chants populaires serviens* előszavában néhány szót szentel Magyarországnak történetének. A magyar nyelv ismeretlen marad. Az 1777-ben kiadott *Essai sur les langues* említi ugyan a magyar nyelvet, de csak azért, hogy a kozák, albán, finn, ír, gall és biscayai nyelvhez kapcsolja.

Az *Encyclopédia* a távoli irodalmak divatját segíti elő (arab, török, héber, kínai), de Európában ismeretlen marad Magyarország. A magyar nyelv számára csak egy „szláv” dialektus, amely rokonságban van Cseh-, Lengyel- és Oroszország nyelvével.

A forratalom vége felé a reakciós Bonald⁹ védi a regionalizmust a *Théorie du pouvoir politique et religieux* című művében, így a magyar nyelvet is, mint Ausztria egyik nyelvjárását.

1813-ban a *Magasin Encyclopédie* bejelentvén Büsching művét, a *Recueil des Traditions populaires*-t, szűkszavúan csak ennyit közölt: „[...] quelques extraits des chroniques de Bohême et de Hongrie.” Az 1813-ban induló *Mercur étranger* Charles de Bérny aláírással több, elemi ismereteket nyújtó cikket is szentel a magyar nyelv és irodalom bemutatásának. Rövidesen visszatérek erre a kiadói eseményre. Közel húsz évig nincs folytatása ennek a kezdeményezésnek. Néhány újság ad rövid hírt Magyarországról. Az első információk Németországból és Angliából¹⁰ érkeznek, amelyek segítik felfedezni Franciaországnak a magyar irodalmat. Az 1840-es évekig kell várni, hogy más is megjelenjen, ne csak súlytalan írások. Ebben az időszakban fordulóponthoz érünk.

Magyarország nem egy tragikus esemény következtében kerül a nemzetközi érdeklődés homlokterébe — ez később következik csak be —, hanem egy egyszerű geopolitikai változás vonzza a francia intelligenciát: a teljesen hajózható Duna.

A magyar irodalom ismerete Franciaországban 1780-tól 1830-40-ig csaknem teljesen sivatagnak tekinthető egyetlen oázissal, amelyet Batsányi–Bérny cikkei jelentenek. Hogy továbbra is Márai szóhasználatával éljek, egy francia az ő segítségével „kanalazhatott” bele a magyar irodalomba a XIX. század első felében. Mint utaltam rá, az 1848-49-es forradalom és szabadságharc bukását követő magyar emigrációs hullámig a franciák igen csekély érdeklődése a magyar irodalom iránt még csak „diétás kosznak” sem tekinthető, inkább annak a „böjtnek”, amely megelőzte a kiegyezés előtti időszak (1851–1861) és az 1879-89-es évek közötti lelkesedéshullámot a magyar irodalom iránt. Ha a magyar irodalomnak „ereje [...], valóságos íze” lesz a Reformkorszakban Magyarországon, ennek híre csak a múlt század második felében válik ismertté Franciaországban inkább elégtelen, mint elégséges fordítások és kiadások révén. A XIX. század közepéig szerény kísérletek születtek tehát a magyar irodalom megismertetésére Franciaországban.

Ennek hátteréül a tárgyi feltételek közül a francia sajtóról és folyóiratokról azt említhetjük meg, hogy a XVIII. század eleje óta léteztek olyan periódikák, amelyek a

⁸ Idézi Tronchon: i. m., uo.

⁹ L. de Bonald (1754–1840) író és filozófus. A *Théorie du pouvoir politique et religieux dans la société civile* [...] című munkája 1796-ban jelent meg (III. kötet, 44. l.).

¹⁰ Például: La Revue Britannique 1825-től jelenik meg Párizsban. Az angol irodalom és kultúra megismertetése volt a célja. La Revue Germanique alapítva 1826-tól. Néhány változás után 1868-tól La revue moderne címmel jelenik meg.

külföldi irodalmat voltak hivatva megismertetni (*Bibliothèque anglaise*, 1717–1728, majd ennek folytatásaként 1733–1747 között a *Bibliothèque britannique*, *Journal historique*, 1732–1733). Valójában a *Journal étranger* (1754–1758, 1760–1762) specializálódott először az irodalomra. Alapítói közül Arnaud abbé (1721–1784) és J.-B.-A. Suard (1733–1814) létrehozta a *Gazette littéraire de l'Europe*-ot (1764–1766). A *Journal* előszavában ezt írják célkitűzésükről: „[...] point commun de réunion, où toutes les connaissances acquises viennent s'éclairer mutuellement; où les génies des diverses nations viennent se réunir pour instruire l'univers, où les écrivains de tous les pays viennent épurer leurs goûts en les comparant, où le public cosmopolite puise des mémoires impartiaux pour décider, s'il le faut, ces vaines disputes de préférence qui divisent les peuples de l'Europe.”¹¹

A XIX. században a hasonló célzattal életre hívott irodalmi újságok száma megsokszorozódik. Az 1825-ben alapított *Revue britannique*¹² angol magazinokból fordít és adaptál cikkeket elsősorban az angol irodalom és kultúra megismertetése végett. Az 1835-ös szeptemberi és 1837. februári és júniusi számában magyar irodalommal is foglalkozik (*Mouvement de la littérature en Hongrie, depuis le neuvième siècle de l'ère chrétienne jusqu' à nos jours*).

Az első francia nyelvű tanulmány, amely a magyar nyelvet és irodalmat mutatja be, 1813-ban jelent meg a *Mercure étranger* hasábjain Párizsban. (A folyóirat teljes címe *Mercure étranger ou Annales de la littérature étrangère*.) 1813 és 1816 között jelent meg négy kötetben, s egyben a *Journal étranger* folytatásának is tekinthető, hiszen Amaury-Duval az előszóban hasonló célkitűzéseket fogalmaz meg a különböző nemzeti irodalmak megismertetése végett.

Szerkesztői között találhatóak az Institut Impérial de France tagjai: Langlès, Ginguéné és Amaury-Duval, valamint Vanderbourg, Sevelinges, Durdent, Catteau-Calleville és más irodalmárok, franciák éppúgy, mint külföldiek. Közöttük van Batsányi János is, akinek köszönhetően a magyar nyelvet és irodalmat is bemutatja a lap egyéb kisebb magyar vonatkozású információk mellett.

A *Mercure étranger* szerkesztői elvei között a következőket találjuk: „Etablir entre les nations qui cultivent les lettres des relations plus faciles, une correspondance continue et plus active; fixer un centre, un foyer commun où les lumières, éparses en Europe, seront réunies, conservées pour l'avantage général: tel a été notre principal but lorsque nous avons entrepris de publier un journal de littérature étrangère [...]. Ces systèmes littéraires plus ou moins différens, leurs causes, leurs résultats méritent d'être observés, médités: ils pourront, sans peine, être comparés les uns aux autres, à l'aide des exemples que nous citerons, des renseignemens que nous aurons recueilli, enfin des productions de tout genre que nous mettrons sous les yeux des lecteurs.”¹³ Az előszó további részében megfogalmazódik, hogy a népek közötti kommunikáció legnagyobb akadálya a nyelvek különbözőségéből adódik. Természetesen mindez el fog

¹¹ A francia sajtóról és periódikákról ld. P. Brunel, Cl. Pichois, A. M. Rousseau: *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin, 1983. La presse című fejezetben (49–51. l.).

¹² Ld. a 10. számú jegyzetet.

¹³ *Mercure étranger*, 1813. Préface, 3. l.

tűnni, hiszen egy világosságáról ismert nyelven írják az újságot, mely minden egyetemességet biztosít. Szinte patetikus hangnemben fogalmazódik meg az is, hogy a Múzsákat a háború idején is tisztelik (1813 még a napóleoni háborúk időszaka). Az előszó kifejezi azt a reményt is, hogy így nem szakad meg minden kapcsolat a háborúban egymás ellen harcoló népek között, és talán egymás irodalmát megismerve jobban becsülik majd egymást.

Az újság alapításával a külföldi munkák és szerzők megismertetésére törekcszenek, mert a meglévők elégtelenek (*Journal de la littérature étrangère* és a *Bibliothèque britannique*). Amaury-Duval bemutatja a szerkezeti felépítést is. Minden szám tartalmaz: 1. Különböző nyelvekből készült vers- és prózafordítási részleteket (Mélanges). 2. A külföldön megjelent fontosabb munkák elemzését (Analyses). 3. Tudományokra, művészetekre vonatkozó kérdéseket, akadémiai gyűjtemények részleteit (Dissertations). 4. A különböző népek ízléséről, történelméről, híres embereiről szóló ismertetéseket (Notices). 5. Életrajzi jegyzeteket, anekdotákat stb. (*Gazette littéraire ou Extrait des Journaux étrangers*). Végül türelmet kér az olvasóktól mindezen célok megvalósításához, utalva néhány nehézségre, többek között a külföldi tudósítók szerepkörét is említve.¹⁴

A személyi feltételek a magyar nyelvről és irodalomról szóló francia nyelvű tanulmány megírásához Batsányi János (1763–1845) személyében adottak. Életrajzi adatai közül csupán arra utalok, hogy a jakobinus összeesküvés leleplezése után Kufstein börtönébe kerülve egy Maret nevű francia a társa, akit I. Ferenc börtönöztetett be. Kutatásai alapján Kont Ignác összefoglalóan ismerteti,¹⁵ hogy amikor Napóleon csapatai elfoglalják Bécset, Maret, Bossano hercege Batsányit kéri fel Napóleon kiáltványának magyarra fordítására (1809). Tény, hogy a napóleoni csapatokkal elhagyja Bécset, Párizsban telepedik le, és 1811-től 2000 frank járadékot kap élete végéig. Amikor az osztrákok elfoglalják Párizst, a költőt Dijonba, Brünnebe majd Spielbergbe viszik.¹⁶ Öt esztendei párizsi tartózkodásának témánk szempontjából a *Mercuré étranger*-beli cikksorozata a legfontosabb mozzanata.

Az 1813-as I. kötet 104. oldalán találjuk a Charles de Bérony nevet, mint a magyar nyelvről és irodalomról szóló cikkek szerzőjét. A kutatások alapján Batsányi ezt az álnevet több szempontból vehette föl.¹⁷ Az e sorozatot indító bevezetőjében jellemzi a magyar nyelv és irodalom gazdagságát, mely megérdemli, hogy kilépjön az ismeretlenségéből: „[...] la Littérature hongroise. C'est une mine inconnue, mais très riche à exploiter. Les écrivains tant Français qu'étrangers se sont peu occupés jusqu'à présent de la langue et de la littérature des Hongrois. On ne peut pas attribuer cette indifférence pour une nation aussi intéressante qu'à l'ignorance presque générale où l'on est de sa langue, très peu répandue en Europe: de là ce silence profond que les écrivains français et autres ont gardé depuis environ cinquante ans sur un pays digne d'être mieux connu. Cependant la nation Hongroise appartient à la grande famille européenne; elle a des hommes savants et distingués dans la littérature: la poésie est cultivée chez elle avec

¹⁴ Uo., 4–10. l.

¹⁵ Kont Ignác: La première étude française [...] — In: *Mélanges Picot*, 1913., I. 175. l.

¹⁶ Magyar irodalmi lexikon (Főszerk.: Benedek Marcell), I., Bp., Akadémiai Kiadó 1963. 118. l.

¹⁷ Kont I.: i. m., 478. l. jegyzete.

beaucoup de succès; sa langue est riche et harmonieuse, et parmi toutes les langues européennes elle seule a l'avantage d'avoir un prosodie semblable à celle du grec et du latin ...”¹⁸

Batsányi munkája a következő négy részből áll: Notions préliminaires sur l'origine, la langue et la littérature des Hongrois (I. kötet, 174–188. l.) Suite des observations sur la langue et la littérature des Hongrois (I. kötet, 218–225. l.). Examen de plusieurs poèmes hongrois et traduction de quelques fragments de ces poèmes (I. kötet, 355–363. l.) Suite des observations sur la littérature hongroise (II. kötet, 32–37. l.).

Az első és második részben a magyarok eredetéről beszél, néhány sorban foglalkozik a magyar történelemmel, majd megemlíti a XVI. századtól Magyarországon megjelent legrégebb nyomtatott műveket. Sajnálkozik afölött, hogy nem ismerik a magyarokat, és hogy a francia szerzők, főleg geográfusok (Vosgien, Depping) összekeverik a magyarokat a németekkel és a szlávokkal. Ebben a hibában Európa más népeivel osztoznak. Pedig több mint 900 év óta a magyarok is Európa nagy családjába tartoznak, és gazdag történeti kapcsolataik miatt méltók arra, hogy jobban megismerjék őket. Utal Magyarországot sokszor említett „kereszténység védőbástyájára” szerepére is. Ennek múltával azonban Magyarországot Ausztria egyik provinciájaként létezik csak a nyugat számára. Sacy 1778-as *Histoire générale de Hongrie*-ja óta nincs méltó említés hazánkról.

A történelmi megjegyzések után a magyar nyelvről ad áttekintést. Nem igazán nyelvész lévén általánosságban utal arra, hogy egyes kutatók a lapp, finn és a héber nyelvvel rokonították a magyar nyelvet. Példaként szólistát ad (lapp-finn: vár-vár, voj-vaj, stb.; héber: pazár-pazárló, parazi-paraszt, stb.), majd a magyar kiejtéssel foglalkozik.

Nagyobb részletességgel ír Batsányi a XVIII. század végén megújuló magyar irodalomról. Magyar szövegeket is idéz Baróti Szabó Dávid (1739–1819) Vergilius-, Rájnás Józsefnek (1741–1812) egy görög fordításból (Óda a rómaiakhoz), és egy kéziratos Voltaire-fordításból (Henriade).

A harmadik-negyedik részben csak magyar irodalomról ír. Révai Miklós (1749–1807), Virág Benedek (1752–1830) és saját, mármint Batsányi műveit mutatja be. Több fordítást is közöl, így az 1795-ös fogsága alatt írt *A rab* című versét, valamint említi saját Osszián fordításait is.

A folyóirat második kötetében részletes cikket közöl Gyöngyösiről (1629?–1704), bemutatva költői tevékenységét és műveit. Ígéri, hogy kedvenc költőjét is megismerteti a francia közönséggel, nevezetesen Faludit (1704–1779). De erre már nem kerül sor Párizsból való távozása miatt.

Így Batsányi igen értékes, bár kevésbé ismert kezdeményezése a magyar irodalom megismertetésére a *Mercure étranger* hasábjain is folytatás nélkül maradt. Az erre irányuló törekvések csak az 1840-es években erősödnek fel újra. Az első francia nyelvű tanulmány megjelenésével a magyar irodalom azonban további távlatokra kapott lehetőséget.

¹⁸ *Mercure étranger*, 1813. 103–104. l.

Le Grand Atlas Universalis des Littératures
Párizs, Encyclopaedia Universalis, 1990. 436. l.

Szokatlan címmel és szokatlan formában közelíti meg a párizsi Encyclopaedia Universalis Kiadó a világ irodalmait. Irodalmi atlással nemigen találkozhatunk a világ könyvkiadásában. Ez a mű egy olyan híres és nagyszabású sorozat tagja, amelyben eddig archeológiai, építészeti, asztrológiai, földrajzi, világtörténeti, űr-, ill. tengertudományi, vallástörténeti atlaszok láttak napvilágot. Maga a kiadó a kevésbé ismert Encyclopaedia Universalis c. hatalmas lexikonsorozatával is jelen van a világban.

Valószínűleg csalódnai fog az, aki ettől az irodalmi atlasztól valamiféle világ-irodalom-történetet vár. Erről szó sincs. A szerkesztők célja: „[...] komparatív megközelítésben, az egész világra kitekintéssel, most először gyűjti egybe a művelt nagyközönség számára harminc év szakkutatásainak eredményeit, amelyek teljes egészében megújították az irodalom tradicionális megközelítését.” Népes szerzőgárda dolgozott a könyv cikkein, többségükben francia egyetemek oktatói, de vannak közöttük svájci, olasz, USA-beli ausztrál specialisták is. Íme néhány név közülük: P. Alexandre, J.B. Bencheikh, A. Boschetti, L. Dällenbach, J. Dubois, P. Hamon, H. Mitterand, D. Oster, A. Viala, P. Zumthor.

Az atlasz hat fő fejezetre oszlik. Az elsőben az irodalmi formákat tanulmányozhatjuk a következő alfejezetekben: textus — intertextus, műstruktúra, formák és szubjektivitás, irodalom és realitás. A szerzők felvázolják a hagyományos irodalmi műfajokat, a retorikai figurákat, a textus „stratégiai pontjait”, elemzik a közlés olyan formáit, mint a leírás, az elbeszélés, a beszélgetés és a dialógus, a költői mű, a személy(iség) olyan irodalmi jellegű megnyilvánulásait, mint a stílus, az önéletrajz, a levelezés, az anagramma és az aláírás, a lírai szöveg, az ironia. Az irodalom és a realitás kapcsolatában olvashatunk a realizmus, a filozófiai beszéd, az irodalom és a vallás közötti kapcsolat problematikájáról. Kevésbé ismert és népszerű kérdéskomplexummal foglalkozik a „Hang irodalma” c. fejezet. Témája az orális irodalom, azon belül a szimbólum, a folklór, a színház. Bepillantást kapunk Afrika, India és Dél-Kelet Ázsia szóbeli irodalmaiba, az európai és a keleti színház világába, valamint az utolsó fél évszázad ún. hangos költészetébe, s a tömegtájékoztatás által terjesztett irodalomba is. Bő választást találunk a különböző speciális ábécékről, amelyek sajátosságok irodalmakat hordoznak, mint a hieroglifák, az amerindiai, a semita, a görög, a szanszkrit, a japán, a kínai írás, az ékírás, az arab kalligráfiák (és a Korán), a héber nyelv (és a Biblia).

Kik írnak? Ez a negyedik nagy egység témája. Alkotó és ihlet, mint az egyik legrégebb és legvitatottabb alkotói kapcsolat. Majd a következnek a költők, a drámaírók, a szónokok és a történetírók — mindannyian az Ókorból. A Középkor írói az írástudó papok, a költők és a mesélők, az utazók és a földrajztudósok, a történetírók és a kró-

nikások. A szerzők külön megemlékeznek a középkori arab irodalomról. A modern kor az európai humanistákkal indul, követik őket az Egyházak harcos írói, a drámaköltők, az „honnête homme”-írók, a nyugat-európai filozófusok és a társadalmi utópisták. A forradalmak kora egyúttal a 19. századi „mágusok” és „próféták”, a művészek, a regény- és folytatásregényírók, a modernizmus költőinek a kora, amelyben már az irodalmi identitás kérdése is fölbukkan. S végül a jelenkor, a maga, csak erre a korra jellemző irodalmi-eszmei áramlataival: avant-garde, intellektualizmus, cselekvő elkötelezettség, kritikai gondolkodás és alkotás egybefonódása, a költészet a kutatás és a kiábrándultság határán. Az írók-költők után: kik olvasnak? Milyen volt az olvasóközönség az ókorban, a középkori arab világban, s végül milyen ma? Kik olvasták-olvassák a Bibliát, milyen a modern arab és iszlám kultúra olvasóközönsége, s milyen az olvasás helyzete Japánban? Ki az autodidakta olvasó, s milyen az olvasás szociológiája? Az olvasóközönség szociológiai-történeti elemzése a hellén kortól a középkoron át a Francia Forradalomig, külön kiemelve az itáliai nemzeti egység és a forradalmi Oroszország alatti irodalom és olvasóközönség helyzetét. Majd újabb kérdés: mi vonzotta-vonzza az olvasót? Természetesen a távoli tájak, az utazás: ennek megfelelően tárgyalják a szerzők az útleírások sorsát a Felvilágosodás korában és ma, illetve a tudományos-fantasztikus irodalom híveinek elvárásait e műfajjal szemben.

A könyv utóélete, avagy hogyan védjük meg a kész művet, amely könyvalakban a világ elé került? Hiszen utánozzák, engedély nélkül terjesztik. Ezzel a — csak kevesek által ismert és tanulmányozott — kényes kérdéssel is foglalkoznak a tanulmányok szerzői, hogy végül, az utolsó nagy, átfogó részben az irodalom terjesztését, „konzerválását”, életben tartását elemezzék. Végigvezetnek bennünket az Ókortól az ipari civilizációig, Egyiptomtól Kínán, a Közel-Keleten át a nemzetek Európájáig, érintve a görög és a római könyvtárakat, a középkori lovagi irodalmat és egyetemeket, a politikai hatalom és a könyvkiadás viszonyát, az akadémiákat és irodalmi köröket, az irodalmi folyóiratokat, a színházat és a mozit, a best-sellert; mindez ma az irodalom világméretűvé válásába torkollik, azon túl pedig új irodalmi formák irányába mutat. Ez a nagyvonalú ismertetés természetesen elfedi azokat az apróbb kérdéseket-problémákat, amelyeket az Atlasz írói még ezen kívül érintenek-tárgyalnak.

Mondtuk, nem világirodalom-történetet kap az olvasó, legalábbis nem a hagyományos értelemben vett irodalomtörténetet. Az irodalom itt mint „jelenség” szerepel, a maga sokféle és sokágú összefüggésében, de főleg saját magával és a befogadó közegével, a világgal való relációjában. Sok kérdés merül fel a szerzők előtt: irodalomról vagy irodalmiságról beszéljünk-e, és egyáltalán, milyen kritériumok alapján határoljuk körül az irodalmat? Pszichológiai vagy politikai szempontokat részesítsünk-e előnyben bizonyos szükségszerű meghatározások esetében? A tanulmányok alapján rádöbbenhetünk, mennyire körülményes az irodalmi műfajok elkülönítése, vagy hogy mennyire felületes az a nézet, melyet követve a kritika és a kritikusok a kutatásaik alapjául a kinyomtatott, és ezáltal véglegesnek tartott művet tekintik, gyakran megfeledkezve annak előéletéről, éréséről, megszületéséről. Fontos lehet például a cím tanulmányozása (a „titologie”, „titrológia”, ami csak „címtant”, „címtudományt” jelenthet, maga a szó azonban föllehetetlen több francia értelmező szótárban [Hachette, Larousse, Petit Robert]). Több, alapvetőnek, nélkülözhetetlennek hitt írói eljárás kritikájáról is tudomást

szerezhetünk: a leíráséről, a retorikai kidolgozás technikájáról, a poétika hasznosságáról. Test, irodalom, pszichológia — mindez izgalmas egységben olvad össze a „test-retorikában”, vagyis abban, hogy mit ábrázol a test, annak különböző megnyilvánulása: mimika, gesztusok, hang stb. [...]. Többnyire ezek jelenléte — s hordozóik, az emberek — alapvető feltétele az orális irodalom létezésének, működésének, ellentétben az írott irodalommal, ahol mindez csak másodlagos, esetleges. S az orális irodalom és a teatralitás közötti kölcsönös kapcsolat ezek alapján már logikusnak látszik; a modern mai világban ez azonban sokszor már csak a folklór hagyományörző formáiban létezik (így sok európai országban, köztük Magyarországon is a szabadtéri múzeumokban), sőt, a legutóbbi néhány évtizedben a médiák (rádió, televízió, mozi) vették át ezt a megőrző szerepet.

Az írott irodalomra áttérve, jogosan szögezik le a szerzők, hogy az ezt megelőző rendszerek — így az orális irodalom is — elősegítették azt, vagyis oralitás és írásbeliség nem egy minőségi fejlődés különböző szakaszai, hanem fejlődésük párhuzamos, és kiegészítik egymást.

Mint ahogy sok nagy ókori civilizációban (Kína, Japán, Róma) a képzőművészet szinte egyenlő szerepet játszott az irodalommal, hiszen ott a betűk, az azokból kialakuló irodalmi művek — elsősorban költemények — a festményekkel együtt, azok illusztrációjaként jelentek meg, ezt az egybefonódott művészetet a középkori Nyugat-Európa illusztrált kódexeiben találjuk meg, természetesen itt latin betűkkel. Ezen írásművek minden kultúrterületen először az írástudó, művelt papok, a mindenkor hivatalos vallás(ok) beavatottjai számára voltak elérhetőek, s az Istenséghez vezető utat igyekeztek felvázolni, egészen a 19. századig; ekkor, a forradalmak utáni évtizedek azonban véget vetettek mindennek. A romantika pedig magának az irodalomba vetett hitnek a végét is jelentette, s vele a nyelv válságát, a modern irodalom megszületését, amelyben megjelenik az „entellektüel”, a cselekvésben megvalósuló elkötelezettségével. S az irodalomkutatásban, a művek vizsgálata mellett megjelent az olvasó ember kutatása is, ami az olvasás szociológiáját hozta létre, mint új tudományágat.

Érdekes fejezetek szólnak az irodalmi alkotások utóéletéről: az iskolai — tehát oktatási — célú feldolgozásokról, a filmadaptációkról vagy a könyvterjesztés különböző formáiról, az Ókortól (Görögország, Róma, Kína) napjainkig, az ókori könyvtáraktól napjaink szupermodern „médiatékáiig”. Némileg nyugtalanító a kérdés, amelyet az utolsó oldalak szerzője az új irodalmi formákkal kapcsolatban feltesz: igaz ugyan, hogy soha ekkora *mennyiségű* kultúra nem létezett a világban, de vajon milyen a *minősége* az elfogyasztott verbális műveltségnek, amelyben a klasszikus műveket szépszerével képregények alakjában ismeri meg a közönség? És hogyan dolgozza föl az olvasóközönség a zsebkönyvek formájában már mindenki számára hozzáférhető ismeretanyagot? És mi lesz a könyv sorsa most, amikor az új ismeretterjesztési formák is megjelentek, vagy amikor a műveket „digest”-ekben kapja kézhez az olvasó? A szerző beismeri: a könyv a nyugati világban veszélyben van, s ez a veszély a világ más részeiről támad, más gondolkodási formákat és tartalmakat hoz, amelyek esetleg megingathatják a biztosnak hitt értékekhez szokott nyugati értelmiséget.

Az Atlasz felépítéséről már szólunk: alapjaiban véve az egyes részek tisztán elkülönülnek, mégis vannak nehezen magyarázható, furcsának tűnő „besorolások” a fő-

és mellékfejezetek megállapításánál. Vajon a „conte” miért az Olvasmányok és olvasóközönségek főfejezet Művek utóélete alfejezeténél szerepel, s nem például az Irodalmi formák vagy A beszéd irodalmainál? Miért tartották szükségesnek a szerzők kiemelni egyes földrajzi egységek (Amerika, Olaszország, Oroszország, India, stb [...] irodalmait? Az olvasó-kutatónak olyan érzése lehet, mintha nagyon sokat szerettek volna elmondani a szerzők (ami sikerült is), de itt-ott az összehangolás hiányzott. Mindezzel szemben óriási „kultúrpolitikai” érdeme ennek a könyvnek — s szerkesztő-szerzőgárdájának —, hogy a hagyományos irodalom-történetek kétségtelenül egyszerűbb, könnyebben áttekinthető, mégis bizonyos hiányérzetet maga után hagyó vizsgálódási eljárása helyett egy olyan metódust alkalmazott, amelynek segítségével a világirodalom egészének mélyebb, valamennyi kontinensre kihatóan érvényes áttekintését adja, amiből kiderül, hogy gyakorlatilag és *grosso modo* ugyanazok a belső és külső rugók szabályozzák, jellemzik a különböző területek irodalmi mozgását, mégha időbeli, megjelenésbeli és — magától értetődően szerzők szerinti — eltérések léteznek is. A komparatistikának mint kutatási eljárásnak ez az egyik érdeme: rámutat, hogy az emberi kultúrák az egész világon a legalapvetőbb megnyilvánulási formákban és tartalmakban azonosak vagy csaknem azonosak.

Ebben a műben is találkozunk a világirodalom jelentős szerzőinek neveivel, a hozzájuk fűződő fontosabb tevékenységek megemlékezésével; de ezt is — jó értelemben véve a kifejezést — egybemossa a közös jegyek-jellegek kidomborítására irányuló szándék. Ezzel az egyes szerzők nagysága nem homályosodik el, sőt! S a legfontosabb írók-költők, gondolkodók, az ugyancsak legismertebb, legfontosabb irodalomelméleti-irodalomtudományi kategóriák, iskolák, irányzatok, fogalmak rövid ismertetését mégis megtaláljuk a kötet végén, gazdag bibliográfiai adathalmaz kíséretében az egyes tárgyalt témák bővebb kutatása megkönnyítése végett, a legfrissebb szakmunkák felsorolásával. S végül, a sorozat többi darabjához hasonlóan, ez az irodalmi atlasz is óriási mennyiségű, kiváló minőségű kép- és térképanyaggal kíséri a mondanivalót.

Kun Tibor

Anne Abeillé: *Les nouvelles syntaxes. Grammaires d'unification et analyse du français*

(Az új szintaxis-elméletek. Az unifikációs grammatikák és a francia nyelv elemzése.)

Armand Colin, Paris, 1993. 327. l.

Mintegy tizenöt éve olyan szintaxis-elméletek jelentek meg elsősorban angolszász nyelvterületeken, amelyek kétségbe vonják az uralkodó nyelvészeti irányzat, a chomskysta iskola elméleti programjának egyik kulcsfontosságú elvét, nevezetesen azt, hogy a grammatikában a szintaxis autonóm, elválasztható mind a fonetikai, mind a szemantikai összetevőtől. Ezen új elméletek célja ezért egyrésztől egyesíteni a szintaxis, a lexikon és a szemantika elemzését, másrésztől pedig pontos és explicit formalizmus kidolgozásával (korlátozva a fonetikailag nem realizált, üres elemek használatát, és csökkentve a mondat generálásának közbülső fázisait) lehetővé tenni a természetes nyelvek leírására megalkotott rendszerek számítógépes alkalmazását. A nyelvészeti szakirodalomban *unifikációs grammatika* néven ismertek, és közös jellemzőik közé tartozik az, hogy egyszintesek (közvetlenül „felszíni” szerkezeteket generálnak), információsak (a generált jelsorokat egy információs tartomány elemeivel kötik össze), induktívak (a jelsorok és az információs tartomány egymáshoz rendelése rekurzívan történik), deklaratívak (a szabályok és kényszerek alkalmazása nincs valamiféle sorrendiséghez, folyamathoz kötve, hanem egyszerre érvényesülnek), valamint az, hogy a jelek és jelsorok jegykomplexumokon alapulnak, amelyek a jegyekhez egy jól meghatározott, esetenként strukturált halmazból rendelkeznek értéket.

Az unifikációs grammatikák első francia nyelvű ismertetése 1986-ban jelent meg Philip Miller és Thérèse Torris szerkesztésében *Introduction au Traitement Automatique des Langues Naturelles* címmel (Hermes, Paris, 1986). Ez túlnyomórészt az angolszász szakirodalomban született általános bevezetők fordítását tartalmazta, és a cikkek — jóllehet a fordítók a példamondatok nagy részét francia nyelvi megfelelőikkel helyettesítették — voltaképpen kizárólag az angol nyelv különféle fordulatainak elemzésére épültek. Márpedig a francia nyelv számos szerkezete — hangsúlytalan személyes névmási rendszere, kérdő és vonatkozó mondatainak felépítése stb. — az angol nyelvű szerkezetektől lényeges eltéréseket mutat, így esetenként egészen más struktúrát, illetve szabályokat kell hozzájuk rendelni, mint az angol megfelelőikhez.

A következő francia nyelvű ismertetés 1992-ben született C. Fuchs és P. Le Goffic tollából *Les linguistiques contemporaines: Repères théoriques* címmel (Hachette, Paris, 1992). Az egyébként igen jó bevezetés — érthető okokból, hiszen az egész XX. század nyelvészeti irányzatainak bemutatását célozza — csupán egyetlen fejezetet szentel az unifikációs grammatikáknak, azon belül is csak két irányzatot ismertet, Miller és Torris előbb említett könyvére támaszkodva.

Az első valóban francia nyelvre épülő általános bevezető az unifikációs grammatikákba Anne Abeillé *Les nouvelles syntaxes, Grammaires d'unification et analyse du français* című munkája, amely 1993 decemberében jelent meg az Armand Colin könyvkiadó gondozásában.

Anne Abeillé 1962-ben született, tanulmányait az *Ecole Normale Supérieure*-ben (Fontenay — Saint-Cloud) végezte, jelenleg az *Université de Paris VIII* oktatója. Doktori értekezését 1991-ben készítette el *Une grammaire lexicalisée d'Arbres Adjoints pour le français* címmel. Rendszeres előadója a *COLING* (Computational Linguistics)-konferenciáknak, előadásainak és publikációinak témája a TAG-grammatikák francia nyelvre való alkalmazása. 1992-ben elnyerte a Larousse kiadó Nyelvtudományért díját.

Most megjelent könyve elsősorban pedagógiai célzatú, és az *Université de Paris VII*-en, az *Université de Paris VIII*-on, valamint a *CNRS*-ben tartott előadásainak és szemináriumainak anyagára épül. Mivel művét nyelvészeknek és nem matematikusoknak szánta, a matematikai formalizmusok használatát szándékosan kerüli, de minden esetben utal a bibliográfiában a pontos matematikai megfogalmazások lelőhelyeire. Négy fő modellt mutat be:

1. J. Bresnan és R. Kaplan Lexikális-Funkcionális Grammatikáját (LFG)
2. G. Gazdar és I. Sag Általánosított Frázisstruktúra-Grammatikáját (GPSG)
3. C. Pollard és I. Sag Fej-Vezérelt Frázisstruktúra-Grammatikáját (HPSG)
4. A. Joshi Fa-Hozzáadó Grammatikáját (TAG)

A bevezetőben rövid történeti áttekintést ad az unifikációs grammatikák megszületéséről, majd közös jellemzőiket mutatja be, elsősorban elméleti síkon. A bevezető végén röviden felvázolja a formális nyelvészet néhány alapfogalmát (a frázisstruktúra-grammatika, valamint a Chomsky-féle grammatika-hierarchia definícióját), majd az unifikációs grammatikák megértéséhez szükséges főbb terminusokat (az extenzió illetve szubszumpció, valamint az unifikáció fogalmát) ismerteti. Ugyanebben a fejezetben egy tömör táblázatban összehasonlíttja a bemutatandó négy modellt, a következő szempontok szerint: a kategóriák felépítése, a beágyazott szintaktikai jegyek használata és típusa, a kombinációs elvek, az elemzés eredményeként kapott szerkezet típusok, a szemantikai reprezentációk, a szintaktikai általánosítások eszközei, valamint az egyes modelleknek megfelelő matematikai grammatika-típusok szerint.

Minden egyes további fejezet az adott modell általános jellemzőinek ismertetésével kezdődik, majd néhány olyan nyelvészeti probléma kezelését mutatja be, amelyek a Chomsky-féle iskola megjelenése óta a legtöbb szintaktikai szempontú nyelvtudományi központi szerepet töltenek be, és amelyek esetében első látásra nincsen lényeges eltérés az angol és a francia nyelv elemzése között: a szenvedő és a személytelen szerkezetek, a távoli függőségek, illetve a kontroll jelenségei. Ezután néhány tipikusan francia szerkezetet vesz sorra, mint például a prepozíciós szerkezetek vagy a hangsúlytalan személyes névmások rendszere. Ezek a szerkezetek — néhány más szerkezettel együtt — oly mértékben eltérnek az angol megfelelőiktől, hogy az unifikációs elméleteket felvázoló munkákban szereplő szabályok és megkötések nem érvényesek rájuk, és új jegyek, új kényszerek bevezetését igénylik. Anne Abeillé a csekély számú francia nyelvre alkalmazott munka ismertetésén túl maga is tesz módosító javaslatokat a francia szerkezetek kezelésére. Hipotézisként fogalmazza meg többek között azt, hogy a francia mondatstruktúra „laposabb”, mint az angol, és nincs szükség a franciában az igei csoport fogalmára. Így például az alapszórendű, tárgyias igei tartalmazó kijelentő mondat közvetlen összetevőinek a névszói csoport — ige — névszói csoport sort tekinti. Hipotézisét számos empirikus és elméleti érveléssel támasztja alá.

Minden fejezet gyakorlatokkal végződik, amelyek a fejezetekben szereplő fogalmak és elemzési módok megértésére és továbbgondolására épülnek. A gyakorlatok a formális nyelvészeti ismeretek begyakoroltatásán túl konkrét francia nyelvi szerkezetek elemzését tartalmazzák, olyanokat, amelyekre az adott fejezet nem tér ki: többek között az idő-segédigék, a birtokos determinánsok, valamint az alá- és mellérendelő kötőszavak alkalmazását célozzák. A gyakorlatok megoldását a könyv végén találjuk.

A szerző igen részletes bibliográfiával is szolgál, külön csoportosítva az általános szakirodalmat és az egyes elméleti keretekben készült munkák jegyzékét. A bibliográfiát egy glosszárium követi, amelyben a főbb elméleti nyelvészeti alapfogalmak tömör és pontos meghatározását adja meg, egyes esetekben az adott terminus angol megfelelőjét is feltünteti.

Anne Abeillé művének jelentősége nemcsak abban ragadható meg, hogy egy, a francia nyelvterületen viszonylag kevésbé ismert nyelvészeti irányzat világosan és didaktikusan felépített ismertetését adja, hanem abban is, hogy ötleteket és útmutatást nyújt arra vonatkozóan, hogyan alkalmazhatók ezek az elméletek a specifikusan francia szerkezetekre, lendületet adva így a további kutatásoknak.

Gécseg Zsuzsanna

Dukkon Ágnes: Arcok és álarcok
(Dosztojevszkij és Belinszkij)
Tankönyvkiadó, Budapest, 1992.

Dukkon Ágnes nemrégiben megjelent könyve újabb bizonyítéka a szerző személyiségszerkezetet és szellemi találkozásokot megérteni s megrajzolni tudó képességének. A most, könyvével közel azonos időben újra kiadott, 1942-es Vatai László-féle Dosztojevszkij-értelmezés Bahtyin szemléletével történt párhuzamba állítása (egy pécsi Bahtyin-konferencián hangzott el) is kifejezte, hogy Dukkon Ágnes szívesen, jó érzékkel követ kibontakozó dialógusokat. Az orosz irodalom egyes alkotóinak a magyar kritikus-olvasóra gyakorolt hatását tükrözte az „*Orosz írók magyar szemmel*” III. című tanulmánygyűjtemény is, melynek egyik szerkesztője.

Jelen esetben ugyancsak sokrétűen, ötletesen történik Belinszkij, a kritikus, gondolkodó, az ember s Dosztojevszkij, az író egymásra hatásának, kapcsolatrendszerének kibontása. Valóban sikerül árnyalnia mind a Belinszkij-képet, mind az író és kritikus viszonyáról szóló közkeletű vélekedést. Dukkon Ágnes tömör, a lényeges elemre rámutató megállapítása egy Belinszkij-levél kapcsán magába foglalja több viszony tanulmányát is: „A Dosztojevszkijhez kapcsolódó problémák közül a legizgalmasabb ez a paradoxonokra olyannyira érzékeny világlátás: önmagát is, a világot is az *ellentmondásban való létben* tudja igazán megfogalmazni, de erősen hat rá Bakunyin dialógus nélküli, merev dualizmusa (bár állandó vitában van vele), másrészt mindazok a nézetek, filozófiai irányzatok [...], [...] melyeket maga Belinszkij is csak a föltétlen elfogadás és a teljes elutasítás egymást váltogató kettősségében — és nem dialogikusan — tudott fölfogni. A lelke a dialógust szomjazta (mégpedig azt a dialógust, melynek csak a XX. század tudott igazán nevet adni — így Martin Buber az „*Ich und Du*”-ban, Bahtyin a filozófiai és poétikai írásaiban, Simone Weil misztikus elmélkedéseiben), tudatával pedig teljesen korának gyermeke volt, s ezt a belső kettősséget az öngizolás és önkorbácsolás polarításában élte át, egy lényegében helyben járó igen-nem rendszerben.”

Szövegek alapján nyer tehát bizonyítást az a feltételezése, hogy Belinszkij sokkal vívódóbb, gyötrődőbb, reflexívebb alkat, mint az kritikáiból kiviláglik. 1875-ben kiadott leveleit Dosztojevszkij is megismerhette, s így betekintést nyerhetett egy, a magától mégsem oly távoli gondolat- és érzésvilágba. A kortársak visszaemlékezései is alátámasztani látszanak a kritikus kettősségére, illetve a Dosztojevszkij-párhuzamra vonatkozó elképzelést. Dukkon Ágnes végigköveti a Dosztojevszkij-regényekben, *Az író napló*-jában s más publicisztikai írásokban, levelekben megjelenő Belinszkij-alakmásokat, s a Belinszkijéivel valóban erős hasonlóságot mutató szövegrészek egymás mellé tételével (ahol van, közös forrás kimutatásával) győz meg arról, hogy az író nem tudott elszakadni egykori felfedezőjétől, majdani ellenségétől, ingadozik megítélésében. A jól ismert s minden újabb alkalommal méltán csodálatot kiváltó dosztojevszkiji polifonikusságnak e vonatkozásban is tanúni lehetünk; Dukkon Ágnes láttatja, miképpen kerül Belinszkij egy-egy eszméje, gesztusa a nagy dialógusba.

A problémakör kínáló mellékszálaként a szerző bevonja vizsgálódása körébe Belinszkij egy másik „hasonmását”, Bakunyint, s így szerencsésen egészül ki a kép. Dukkon Ágnes jogosan alkalmazza a Bakunyinak tett fájdalmas szemrehányást: „te csak

az A, B, C, D stb. embert ismered bennem, de nem ismered Visszariont, az embert — [...]” Belinszkij Dosztojevszkijhez fűződő viszonyára is. (A probléma érdekes s a kiadás idejének okán szintén aktuális továbbgondolása lehet az ugyancsak 1992-ben megjelent *Hasonmás. Az ember kettőssége* című könyv Bakunyinról, s részben Belinszkijről szóló néhány oldala. Halász László, a szerző mint pszichológus foglalkozik az emberi meghasonlottság, kettősség eseteivel, s általános szakmai következtetései is összhangban állnak Dukkon Ágnes fejtegetéseinek szemléletével.)

Belinszkij és Dosztojevszkij, a szerző látásmódja szerint, kölcsönösen szembesíthetők volna egymást a fenti állítással, amire azonban részben a kritikus korai halála miatt sem kerülhetett sor. Írásaik látensen tartalmazzák viszont a „választ”: a mélyben rejlő — Dukkon Ágnes és néhány más elemző, még inkább kortárs szerint is — a „hasonmás-komplexussal” megjelölhető okokat. Korábbi, meghaladott énjük jeleit véljük, nem alap nélkül, felfedezni egymásban. E tudatos vagy tudattalan ráismerés többnyire különösen zavaróan hat, más esetekben, éleetszituációkban azonban megértésre találhat s — a könyvben bizonyítottan — talál is. Érzékeltes formában jelenik meg előttünk, hogy míg Dosztojevszkij, az író műveinek, hőseinek egyes szólamaiban, addig Belinszkij a kritikus maszkja, szerepe mögött, magánleveleiben közelíti meg a másik mélyebb, „belső” lényét. Dukkon Ágnes differenciáltan írja le e viszonyrendszer mozgását több szinten, vállalva annak bonyolultságát: könyvében több helyütt is rögzíti a két személyiség újtjának alapvető irányultságbeli különbségét, miszerint Belinszkij megmarad egy személyiségközpontú humanizmusnál, míg Dosztojevszkij a hit, a transzcendencia irányába mozdult el. Dosztojevszkij késői utópikus elképzeléseit pedig már alapjában *nem* a belinszkiji szocializmus-képből, hanem a szolovjovi univerzális kereszténység-eszményből vezeti le. Itt újabb elágazása képzelhető el a témának, hiszen Szolovjov Dosztojevszkij-beszédei hatására maga az író is változik, némileg hasonló a róla festett képhez.

Otthonosan mozog Dukkon Ágnes a hasonmásjelenség, a maszkok, szerepek világában, pontos s elégséges háttérrel ad minden felvetett motívumhoz, viszonyhoz. Problémacentrikusan, rendszerezetten ismerteti a kérdés szakirodalmát, a maga felfogásának újdonságát pedig, ahol szükséges, polemizálva emeli ki. Igen jól ismeri a témájáról s annak holdudvaráról írt könyveket, cikkeket, hivatkozik orosz, német, angol, lengyel, olasz s cseh nyelvű anyagokra. Jártas az irodalomtörténetben csakúgy, mint a filozófiában, esztétikában, s ennek megfelelően foglal állást a XIX. század orosz eszméit illetően, kellően definiálva azok eredetét, sajátosságait, így a személyes átéltségét és az önálló rendszer hiányát.

Filológiai tekintetben is pontos, korrekt, áttekinthető a munka, s megfelelően orientáló a jegyzetekkel és a bibliográfiával. Véleménye a probléma egészéről jól kirajzolódik, kifejtésének módja előre-hátrautaló, illetve nyomatékosító, pontokba gyűjtő jellegű. Viszonylag sok az egyenes idézet, egyetérthetünk azonban a szerzővel ezek szükségességében; Dukkon Ágnes hangsúlyozza, hogy gyakran éppen a közölt részletek *stílusá*-ban nyilvánulnak meg az összecsengések, illetve a helyenként csaknem szó szerinti egyezések — pl. egy Belinszkij-levél s egy Dosztojevszkij-regényhős monológjában — kitüntetett figyelemre érdemesek. Ilyen esetekben természetesen indokolt a részletes közlés. Ezeken a pontokon talál csemegét az elsősorban az irodalmi szöveg létrejötté

íránt érdeklődő olvasó, hiszen szembetűnő stilisztikai egyezéseket, fordulatokat, „poé-
nokot” lel, Belinszkij egyes leveleiben pedig valóban a Nagy Inkvizítor gazdag és mo-
numentális, szenvedélyes, gyötrődő személyiségének építőkockáit fedezheti fel.

Igen árnyalt az *Odúlakó* elemzése is. Megfogalmazza azt az olvasói élményt,
amelyre többek között jellemző a zavar, a „nehéz azonosulás”, s alapjában meggyőző
a struktúra, mellyel ennek okát tárja fel. Dukkon Ágnes a narratológia „vizsgálati
alanyai”, a szerző, az elbeszélő s a szereplő viszonyában talál olyan sajtóságot köz-
eliséget, érdekeltségi fokot, mellyel a „*Feljegyzések...*” értelemszerűen bekapcsolódnak
gondolatmenetének fő sodrába; elfogadhatja velünk például e pozíciót a szerepjátszás
köztes esetének, a szerző bujkálásának szövegében; „eljátssza hőstét, és nem a hőst
használja saját szócsövének”. A polifónikus regényszerkesztéshez vezető úton vagyunk
tehát, ha nem is ezt hangsúlyozza Dukkon Ágnes. Finoman közelíti viszont a kisregény
sajátos műfaját a nem-fiktív levelekéhez, s ismét nagyon szerencsés Vatai László idé-
zése e helyen, miszerint „Dosztojevszkij műveiben él, művei pedig bennünk eleve-
nednek meg”. E megállapításban a Vatai- és Dukkon-féle koncepció, megközelítésmód
valóban mélyen érintkezik. A könyv egyes részeiben revelációszerűen tárulnak fel
összefüggések, érzékelhetővé válik, milyen élményanyagból szövődött irodalom, mi-
féle áttételekkel valósult ez meg, s milyen más írásos megnyilvánulási formák szoros
közelségében. Dukkon Ágnes mintegy átjárhatóvá teszi a határt az említett területek
között. Az effajta odaforduláshoz jó értelemben vett beleérzés kívántatik, mellyel a
szerző kétségtelenül rendelkezik. Pontosak és szuggesztívek irodalmi elemzése is, nem
sérül e szint a határok átlépésétől, hisz e „háttéranyag” bevonása elegáns termé-
szetességgel s az összefüggések valóságosságában való hittel történik. A különféle
szférák mégsem mosódnak össze soha, nem téved el a fogalmi rendszeréhez követke-
zetesen hí szerző. Az általa elemzett művek így tehetnek szert egy bizonyos, más
módszerekkel rejtve maradó „testességre”, újabb jelentéskörökre, az olvasó személyt
több irányból megérintő hatásra. E felismerésekhez nem biztos, hogy a könyv első
olvasata eljuttat. A látszólag egyszerű, jól érthető rendszer s gondolatmenet mégiscsak
sokágú, s csomópontjai közül a személyre szabott — jelen olvasóé például a fentebb
idézett irodalommal való sor — több-kevesebb bolyongással fedezhető fel.

A könyv sokoldalúan közvetíti felénk a hasonmásjelenség működését mind az
irodalom, mind az emberi létszférák más terein is, felmutatja két élet és pálya alakulását,
érintkezéseit, különbözőségeit. Mindemellett elsősorban — a szerzői szándéknak meg-
felelően — valóban Belinszkij arca rajzolódik meg erőteljesebben s kap eddig homályban
maradt árnyalatokat. A magyar olvasó, ha ismerte is a kritikust, valószínűleg erről az
oldaláról: levelei, belső énye alapján tényleg nem. Üdvözlendő a kötet az orosz tárgyú
írások között azon okból is, hogy most a „másik” oldal bővíthetett: ha nem is jelent
még meg a párja a szlavofil gondolkodókat bemutató fordításgyűjteménynek, kiegészül
a főként Köves Erzsébet és Tallár Ferenc nevével fémjelezhető sor egy „nyugatos” szer-
zővel sajátos nézőpontból foglalkozó tanulmánnyal. A szintén nemrégiben napvilágot
látott csodálatos Herzen-elmélekedések is bepillantást engedtek az úgynevezett nyuga-
tosok világába, s talán nem lenne hiábavaló vállalkozás néhány tanulmányukat — újra
vagy magyarul először — ugyancsak kiadni. Belinszkij Puskinról, Lermontovról és Go-
golról szóló írásait 1979-ben jelentette meg a Magyar Helikon; Dosztojevszkijre vo-

natkozó nézeteiről is szívesen olvasnánk. Ma, a kultúrtörténeti témák felértékelődésének s a történelem jelenidejűségének órájában pedig talán érdeklődés övezné a két orosz főváros mind Belinszkij, mind Herzen által megírt összehasonlítását (*Pétervár és Moszkva; Moszkva és Pétervár*).

V. Gilbert Edit

In Gdansk unterwegs mit Günter Grass — Sladami gdanskich bohaterów Güntera Grassa

Gdansk, Wydawnictwo „Marpres” 1993. 276. l.

A kötetben gdanski germanisztika-hallgatók és néhány tanáruk — a város szülöttei vagy szerelmesei — mutatják be a várost Grass nyomdokain járva. Mint az előszóból megtudhatjuk, Grass a legtöbbit lengyelre fordított kortárs német író, ezen kívül pedig fontos összekötő kapocs, kultúrákövetítő a két nemzet között. Közismert, hogy Günter Grass minden regényének színtere Gdansk, a régi Danzig. A Grass-művekben szereplő gdanski helyszínek mind valóság, változatlan formában, vagy vizonyos változásokkal ma is megtalálhatók. Grass precíz topográfiai leírásai azonban nem olvadnak össze Heimatliteratur-jellegű idillé, hanem a gyakorta fantasztikus történeteken keresztül a múlt ironikus, távolságtartó képe rajzolódik ki belőlük.

A könyv első fejezete az „Utazások egy megváltozott városban” címet viseli, a Gdanskba érkezés lehetséges módjait mutatja be (a repülőtéri leszállópálya helyén fogant Oskar Mazerath), és a városi „tömegközlekedési eszközökhöz”, főleg a különböző villamosjáratokhoz, ill. villamosmegállókhöz kapcsolódó történeteket idéz fel. Ezután „Danzig szabad város” 1920 és 1939 közötti történetéből kapunk rövid összefoglalót és e téma köré csoportosított idézetsokrot Grass regényeiből. A várost ekkor még többségében német lakosság lakta, de a lengyel népesség rendelkezett az őt megillető kisebbségi jogokkal (pl. iskolák, óvodák, kórusok, tornacsapatok), jegyzik meg tárgyilagosan a kötet összeállítói. 1933, a nemzeti szocialisták hatalomra jutása után megváltozott a lakosság összetétele. A zsidó lakosság nagy része, főleg az 1937-38-as pogromok után kivándorolt (lásd a játékkereskedő, akinél Oskarnak a bádogdobot vet-ték), a maradékot pedig kiutasították. Ezek után kezdődött meg a lengyel értelmiség szisztematikus megsemmisítése, sokakat lelőttek, mint a lengyel posta védőit, másokat koncentrációs táborba küldtek, kényszermunkára ítélték, a kasubokat pedig elnémetesítették. (Oskar kasub nagymamája is Volksdeutsch lett). 1945-ben azután megfordult az arány a lakosságon belül, sok lengyelt betelepítettek, a németek pedig elhagyták a várost.

A könyv nagy részét a város különböző részeiben, ill. Gdansk környékén (Kasubia, Oliva, Sopot) ajánlott séták leírása és az ehhez kapcsolódó idézettöredékek teszik ki. A könyvvel a kezünkben, a pontos leírások birtokában járhatjuk végig a várost. A kötet összeállítói mindig felhívják a figyelmet arra, mi változott meg a Grass gyermekkorától eltelt időben, vagy mi maradt a régi, valamint, hogy mit milyen közlekedési eszközzel érhetünk el. Az egyes helyek rövid bemutatása után következnek minden esetben a rájuk vonatkozó idézetek Grass műveiből, legtöbbször a *Danziger Trilogie*-ből (*Blechtrommel*, *Katz und Maus* és *Hundejahre*) és a mai Gdanskban játszódó *Unkenrufe* című regényből, hivatkozással a kötet elején megadott német, ill. lengyel Grass-kiadások pontos oldalszámaira, a régi és új utcanevekre.

Mivel a kiadvány kétnyelvű, és az idézetek és utcanevek mindkét nyelven szerepelnek, így a csak a német, vagy csak a lengyel nyelvet ismerők számára is rendkívül könnyen kezelhető, jól áttekinthető. A kötet az olvasóközönség több rétegét célozza meg: a turisták, a Grass-művek kedvelői, a város lokálpatrióta lakói egyaránt élvezettel

forgathatják. A könyv 30-as évekbeli és mai fotókkal, térképekkel gazdagon illusztrált. Befejezésül gdanski fiatalok Grass-olvasmányaiból összegyűjtött szemelvények zárják a kötetet. Ezeket olvasva nyilvánvalóvá válik számunkra, hogy a fiatalok ezeken az olvasmányokon keresztül ismerkedhettek meg városuk történetének egy személyes nézőpontból bemutatott korszakával. Végezetül utca-, hely- és dülőnévmutató zárja a Grass- és Gdansk-rajongók számára mindenképpen érdeklődésre számot tartó könyvet.

Számos topográfia látott napvilágot különböző nyelveken egy-egy város irodalmi, művészeti életével kapcsolatban, sok-sok író kötődik művein keresztül kedves városához, de e kiadvány azért is egyedi, újszerű vállalkozás, mert egyetlen író művein keresztül nyújt útikalauzt egy város megismeréséhez.

Rózsa Mária

Hetesi István: Turgenyev

Tankönyvkiadó, Bp. 1990. 318. l.

Hetesi István Turgenyev-könyvének alcíme — A hősök és a „randevú” az írói pálya első felében — Turgenyev alakjainak szerelmi „próbatételére”, e „próbatétel” sajátos teszt-jellegére utal. „Turgenyev hősei a szerelmi konfliktusban «mértetnek meg» — írja a szerző művének bevezető fejezetében — és ez a «megmértetés» meghatározza társadalmi értéküket is.” (6)

Ami a tétel első felét illeti, úgy hisszük, Hetesi Istvánnak alighanem igaza van, amikor a szerelmi konfliktusoknak alapvetően fontos szerepet tulajdonít az orosz irodalomban nagy karriert befutott és az ő könyvében is igen részletesen tárgyalt „felesleges ember”-probléma megjelenésében és kialakulásában. Magának az elnevezést meghonosító Turgenyev-műnek, az 1850-ben írott *Egy felesleges ember naplójának* a tanulságai szintén ebbe az irányba mutatnak: a hős itt is egyértelműen szerelmi szempontból bizonyul „fölösleges — ötdik — keréknek”, miután Liza nem őt, hanem szürkébb, de kiegyensúlyozottabb vetélytársát választotta.

Az eredeti, nem továbbfejlesztett turgenyevi feleslegességnek ezt a szerelmi megalapozottságát támasztja alá a köztudomásúan önéletrajzi ihletésű híres kisregény, az *Első szerelem* is, ahol az ideálja után nyomozó fiatal főhős szintén úgy érzi, „mintha egy *találkára* ment el volna — és ott *egyedül maradt*, s elhaladt volna *a más boldogsága mellett*”.

A szerelmével magára maradt vagy elutasított ember problémája természetesen nemcsak turgenyevi, hanem általános emberi probléma: a hősök mind az irodalomban, mind az életben könnyen feleslegeseknek bizonyulhatnak ebben az értelemben, különösen első szerelmeik és első randevúik idején.

De mi köze mindehhez a „társadalmi megmértetésnek”? — kérdezhetné joggal a mi korunkban született, naív olvasó. A szerelmi találkán hoppon maradt hősök — mondjuk, a soha meg nem nősült Deák Ferencnek vagy épp az „idegen fészkek szélén üldögélő Turgenyevék” — miért lennének amúgy társadalmilag is fölöslegesek? Honnan ered a szerelmi és a társadalmi feleslegességnek ez a szigorú kritikusi egymáshoz rendelése, sőt azonosítása?

Mindjárt az elején le kell szögeznünk, hogy Hetesi István szerencsére nem marad abszolút következetes ehhez a könyve elején megfogalmazott és már a múlt századi orosz forradalmi demokrata kritikusok, majd Lukács György és mások által is képviselt „axiómához”. A későbbiekben arról is ír, hogy Turgenyev „csak az önmaguk búvköréből kilépni nem tudó hősöket nevezi »felesleges embereknek« (pl. a járási Hamletet vagy az *Egy felesleges ember naplójának* főhősét, Csulkaturint), az élet végső kérdéseit kutató hősöket már nem”, mert őket „a társadalmi létezés mozdulatlansága viszi kényszerpályára”, ők „a kor cselekvési lehetőségeket nem biztosító viszonyai miatt »feleslegesek«” [282]. Az efféle hősök „paradox módon olyan «felesleges emberekké» válnak, akikre — az írói vélemény szerint *szüksége lenne* az orosz társadalomnak”. (11)

Ez utóbbi megállapításaival mi is messzemenően egyetértünk, de egyben azt is konstatáljuk, hogy az iménti pontosításokkal a szerző által használt „felesleges ember”-fogalom legalábbis megkettőződik, illetve kétféle válik: egy idézőjel nélküli, szerelmi és intim szférába tartozó *igazi* felesleges emberre, akire lényegében továbbra is érvényes

a kezdeti, fölöttébb szigorú megállapítás ('a szerelmi megmérettetés egyben társadalmi értékét is meghatározza'), továbbá egy idézőjeles — társadalmi — „felesleges emberre”, akinek vitathatatlan erényeire és értékeire — esetleges szerelmi fiaskói ellenére is — szüksége lehetne, de valójában még sincs szüksége a XIX. századi orosz társadalomnak.

A terminológiai elbizonytalanodás veszélyét Hetesi István itt oly módon kívánja ellensúlyozni, hogy — a terminus által képviselt változatos esetekből kiindulva — magát a terminust is „változatossá” teszi, kijelentvén: „felesleges ember terminus korántsem homogén kategória.”

Nos, abban az értelemben bizonyára nem az, hogy valamennyi ilyen egyedet szőke haj, kék szem vagy egyfajta nálunk szokásos félreértés szellemében a vodka iránti csilapíthatatlan szomjúság jellemezze. Ilyesmit természetesen Hetesi István sem állít. De azzal, hogy egymást követő, sokszor igen megkapó műelemzésekben mutatja be az olvasóknak a turgenyevi hősök változatos egyedeit, érzésünk szerint még nem határozza meg azt az általános ismérvet, amely oly végzetszerűen fölöslegessé teszi magukat e változatos egyedeket.

A következő — és alighanem döntő — lépés itt annak határozottabb hangsúlyozása lenne, hogy e változatos hősök épp a változatosságuk és épp a különbözőségük miatt bizonyulnak *társadalmilag* „feleslegesnek” egy lehetőleg mindent és mindenkit homogénizálni kívánó orosz közfelfogás számára.

Mikor a forradalmi demokrata Dobroljubov — Hetesi István indító tételéhez fölöttébb hasonlóan — arról beszél, hogy a fölösleges („oblomovi”) emberek „éppúgy nem tudják, mit várjanak a szerelemtől, mint az élettől általában”, akkor csupán annak a jellegzetesen orosz és lényegében erősen archaikus logikának megfelelően ítélik meg, amelyet éppen Turgenyev mutat be az *Apák és fiúk* Bazarovának — szerzőnk által is helytálló kritikával illetett — szavaiban (vö. 243, 250): „Valamennyi ember hasonlít egymáshoz testileg is, lelkiileg is [...]. Az emberek olyanok, mint a fák az erdőn [...]. *Élég egyetlen példány ahhoz, hogy valamennyiről véleményt formálhassunk*”.

Vagy mint egy másik forradalmi demokrata kritikus, Ny. Csernisevszkij mondja a mi könyvünk alcímére részben emlékeztető, *Orosz ember a randevún* című írásában: Turgenyev *Aszja* című kisregényének „szomorú érdeme abban áll, hogy *a férfi főhős jelleme hűen tükrözi társadalmunkat*”.

Az ilyen kifejezetten ősi jellegű — az ókori és a középkori mikrokozmosz és makrokozmosz viszonyára emlékeztető — logikában *a rész mindig misztikus módon azonosul az egészsel: a fa az erdővel, a hős a társadalommal*. A világ dolgai e fölöttébb archaikus felfogás szerint úgy helyezkednek el egymásban, mint az orosz matrjoska-baba héjai: minden baba egyforma és azonos természetű, csupán méreteiben különbözik egymástól. Ami létezik, annak csak matrjoskának szabad lennie, s ami nem matrjoska, az csakis a babák közti levegő lehet, ami természetesen fölösleges — sőt „tulajdonképpen nem is létezik”.

Vagyis: ha a hős fölöslegesnek bizonyult a szerelemben, felsőbb — mondjuk társadalmi — szinten is fölöslegesnek kell lennie, és megfordítva. Az „egyneműsítő” logika ugyanis nemcsak alulról fölfelé, hanem felülről lefelé is működik, azaz ha a felső, társadalmi szintet megváltoztatjuk, ennek automatikusan maga után kell vonnia az egyén megváltozását is! „Nagyon valószínű, hogy más körülmények között, egy más társada-

lomban Anyeginből igazán derék férfiú lenne, Pecsorin és Rugyin nagy tetteket vinne véghez” — jelenti ki Dobroljubov, vagy mint barátja, Csernisevszkij állítja: „minden a társadalmi szokások és körülmények függvénye, vagyis végső soron minden kizárólag a körülményektől függ.”

E szemlélet „mechanisztikus” voltát Hetesi István is joggal kifogásolja könyvének 287. oldalán, de e problematikus gondolkodásmód veszélyeit sajnos ő sem mindig tudja elkerülni. Bár jogosan helyteleníti a forradalmi demokraták „felülről lefelé” irányuló, deduktív következtetéseinek mechanikusságát, lényegében ő maga is a rájuk jellemző archaikus gondolkodásmód ellenkező irányú — „pars pro toto” szabályai szerint jár el, mikor a korai Turgenyev-hősök szerelmi és társadalmi feleslegességét azonosítja.

Pedig az orosz közfelfogásban érvényesülő archaikus logika — a fentebb vázolt „matrjoska-szemlélet” — szerepének tisztázása nemcsak az efféle logikai csapdától óvhatná meg a szerzőt, de segíthetne a könyvében tárgyalt egyik legfontosabb kérdésnek, az orosz felesleges ember általános problémáinak megvilágításában is.

Hetesi István a Turgenyev-kutatók túlnyomó többségéhez hasonlóan sajnos nem tér ki arra a fölöttébb mehökkentő tényre, hogy az iménti másfél évszázados kritikai hagyományt elindító egyik forradalmi demokrata, nevezetesen Dobroljubov — a szerelmi és a társadalmi feleslegesség azonosításával és nagyhangú elítélésével éles ellentétben — titokban önmagát is felesleges embernek tekintette, méghozzá épp turgenyevi *Egy felesleges ember naplójának* megjelenését követően (ld. Dobroljubov naplóját, amelyet tudomásunk szerint csak a Turgenyevről szóló visszaemlékezések jegyzetei idéznek és említnek. (Szerzőnk a nyilvánosan hirdetett dobroljubovi és csernisevszkiji nézeteket részben cáfolja, részben pedig átveszi, holott a „felesleges ember” terminus születéstörténete szempontjából bizonyára nemcsak annak valóban rendkívül gondosan megvizsgált turgenyevi alakváltozatai, hanem a megítélésükre egykor felhasznált és részben még ma is ható elvi „axiómák” szemrevétele is igen-igen tanulságos lehetne. (Személyes komplexusok megideologizálása és önfeloldozás, mint egy mélysegesen „elvi” álláspont születésének melegágya stb.)

A forradalmi demokrata kritika persze egészen a közelmúltig olyan hagyománynak számított, amelyet csak módjával illet és lehetett kritizálni. Ennek következtében mind az orosz, mind a magyar irodalmi közvélemény előtt lényegében rejtve maradt az az olykor döbbenetes párhuzamosság, amely egyrészt a hivatalos cári Oroszország, másrészt a Hetesi István könyvében is emlegetett forradalmi demokraták felfogásában érvényesült, többek között épp az orosz felesleges emberrel kapcsolatban.

I. Miklós cár például a *Korunk hőisével* kapcsolatban ugyanarról a „mélységesen megvetendő”, „külföldi regényekből átvett” Pecsorinról és ugyanarról az „eltorzult gondolkodású” Lermontovról írt igen lekezelő szavakat, akiket Dobroljubovék szintén csak „ostoba tiszteknek” tituláltak; a cár ugyanazt a Puskint üldözte és cenzúrázta, akinek műveit e forradalmi demokraták úton-útfélen lesajnálták, s akit ugyanők csak „mulya Puskin”-ként emlegettek — NB. olyasféleképpen, ahogy lényegében a „tehetetlen”, „pipogya” és „liberális” Turgenyev-hősöket, illetve az orosz irodalom „időszerűtlen puskinai vonalát” követő Turgenyevet értékelték!

Mivel a cári és a forradalmi despotizmus hivatalos megítélése a maguk korában természetesen pozitív volt, az ilyen despotikus hierarchiából „kilógó” „felesleges embert

nyilvánosan csakis negatív figurának minősíthették. S bár az idők enyhülésével nem kis mértékben csökkent ez az elmarasztalás, a „mentő körülmények” felsorakoztatásának szinte napjainkig valamilyen védekező, a korábbi elítélést „finomítandó” álláspont nevében illett felhangzania.

Hetesi István ehhez képest kétségtelenül tovább tágítja könyvében a korábbi határokat — különösen műve egyik legjobb és legizgalmasabb részében, az *Apák és fiúkról* írott oldalakon. Ennek ellenére az az érzésünk, hogy e valóban kitűnően megírt fejezet tanulságait nem mindig hasznosítja könyve egyéb résziben.

Ha ugyanis „*Turgenyev életbölcseleti credója szerint* [...] az általános emberi és természeti törvények szempontjából mindegy, hogy gyenge a hős vagy erős, felesleges ember vagy sem” (255), akkor e szerintünk is igaz és helyes tétel ellenében kissé nehezen bizonyítható a szerzőnek az az állítása, miszerint „az írói felfogás szerint” (!) az 50-es évek második felében „a cselekvő hősök ideje jött el [...]” (282).

A magunk részéről úgy véljük, hogy „egy valóságtól távolságot tartó romantikus életszemléletnek”, illetve az ezzel együtt járó „szkeptikus töprengésnek és reflexiónak” (23) Turgenyevnél még a „saját búvkörében” megmaradó felesleges ember esetében is volt és lehetett annyi pozitívuma, amely egy általános szolgálásra épülő világ viszonylatában egy ettől eltérő — mai szóval az elemi emberi jogokat igenlő — magatartásként jelentkezhetett.

A „felesleges ember” megítélésének korról korra változó illemtanában kezdettől fogva fontos szerepet kaptak az ilyen hőst kísérő nőalakok. Dobroljubov és társai a maguk archaikus logikája révén nemcsak valamilyen mélyen elítélendő társadalmi feleslegességgé mitizálták az eredeti szerelmi konfliktust, hanem e szerelmi kapcsolatok nőalakjait is egyfajta romantikusan idealizált társadalmi ítéletmondó az ítéletvégrehajtó szerepével ruházták fel. (Ebből lett a híres-nevezetes „anyégimi szituáció”, amely persze nem feltétlenül „puskíni szituáció” is egyben.)

A „felesleges emberek” erkölcsi-társadalmi megítélésére kárhozottat szegény nőalakok hagyománya sajnos Hetesi István könyvében is visszatér. A turgenyevi kissasszonyokkal kapcsolatban a szerző Merezkovszkij „találó”, de nem egészen pontosan fordított véleményére hivatkozik („Turgenyev az örök szűziesség költője” — az eredetiben: a „nőiesség”, vö. „Poet vecsnoj *zsensztvennosztyi*”), s ezt fejleszti tovább egyfajta végletes idealitás irányába: „e szűzies lányalakok a nőtlen író álmai is az ideális nőről, aki ily módon a fantázia terméke, és aki megmarad ábrándnak, eszménynek, az egyéni sorsból fakadóan titokzatosnak, elérhetetlennek” (8). Az ilyen nőalakokban úgymond „ellentmondásmentes egységet alkot az érzelem és az értelem, a személyes és az általános, a magánélet és a közélet”, olyannyira, hogy például a *Rugyin* című regényben megjelenő Natalja, akiben „először nyilatkozik meg teljes szépségében a turgenyevi nőideál” (171), „eszmei, erkölcsi emelkedettsége révén a főhős bírájává válik” (174).

Hát igen. Ez olyan szép, hogy sajnos hihetetlen. Az ilyen földreszállt „turgenyevi” angyalok már az egyébként szelíd Csehovot is enyhe rosszmájúságra készítették. Hetesi István állításaitól és az évszázados kritikusi „axiómáktól” eltérően mi úgy véljük, hogy az ilyen eszmeire stilizált hősnőknek se a *Rugyin*-ban, se máshol nincsen hiteles érték-mérő funkciójuk.

Csak utalhatunk rá, hogy ezt az állításunkat épp a *Rugyinnal* és épp a szerzőnk által használt szellemes elemzési módszerekkel lehet igazolni.

Az a térvizonyok nyelvén alapuló jellemzés ugyanis, amelyre éppen Hetesi István hoz remek példát a főszereplő *Rugyinnal* kapcsolatban (vö. 178), meggyőződésünk szerint a főhőstől megváló Natalja, sőt a regény végén felbukkanó *Rugyin* esetében is igen lényeges szerepet játszik. Szerzőnk nem mindennapi szövegérzékenységgel veszi észre a kisasszonyához forduló szobalány szavaiban a Natalja és *Rugyin* közti szakítás előkészítését. A daliás *Rugyinnak* valóban nemcsak az *Avgyuhin-tó* mellett magasodó töltről kell hamarosan leszállnia, ahogy ezt Natalja gyakorlatias szobalánya említi, hanem arról az átvitt értelmű magaslatról is, ahová a randevú előtt Natalja képzelete helyezte.

Őszintén sajnáljuk, hogy szerzőnk elmulasztja e fogás további alkalmazásainak vizsgálatát, pedig ez jelentősen módosíthatná az ún. „anyégin-i szituációról” alkotott hagyományos véleményét. *Turgenyev* ugyanis nemcsak *Rugyin* e képletes „leszállítását”, hanem Natalja *saját* „avgyuhin-tavi” *alászállását* is megírja a regényben. A lány *Rugyin* búcsúlevelének csendes szemrehányásait és tanácsait olvasván az elbeszélő szerint úgy érzi, hogy „sötét hullámok csapnak össze nesztelenül a feje felett, és ő némán és megdermedve leszáll a vízfénekre” [...]

(NB. Nataljának ezt a nem „szobalányi szintű”, immár az elbeszélői szövegben megvalósuló „leszállítását” nemcsak a „hideg mosolyú”, „határozott” és „okos” Natalja egész további sorsa és viselkedése, hanem az általa „találomra” kiválasztott Anyégin-idézet „ha úgy tetszik, a maga „*tatjánai szituációja*” — is megerősíti: „Ki érzett, azt [...] *bűnbánatnak* s emlékezetnek *kígyója marja szüntelen*” [...] stb.)

Rugyin szobalányi „leértékelése” és Natalja elbeszélői „leszállítása” után *Turgenyev* harmadszor is felhasználja ugyanezt a térvizonyok nyelvén kifejezett értékelési módszert a párizsi forradalmi barikád *tetejére* kiálló főhős halálának ábrázolásában. Úgy véljük, hogy *Turgenyev egy pillanatra sem* hajlik itt a rugyini önfeláldozás „értelmetlenségének” vagy a *pincék mélyén* menedéket kereső társak „célszerű” viselkedésének érzékeltetése felé, ahogy ezt Hetesi István feltételezi (185). Sokkal inkább e *Don Quijote-i* figura csendes, de egyértelmű felmagasztosításáról van itt szó, amit az imént említett módszer ismételt alkalmazása — az őszülő *Rugyin* végleges „piedesztálra emelése” — is megerősít. Az értékelés ezúttal is az elbeszélői szövegben valósul meg, akárcsak Natalja esetében, és mintegy válaszol a korábbi, „nem egészen hiteles” — mondhatnánk „földhözragadt” — magyarázatokra és véleménynyilvánításokra. Az a „*Don Quijote*” hal itt hősi halált, aki nem egyszerűen „*ismeretlen*” — azaz „lengyel” — volt a maga legtöbb kortársa számára, hanem akit egész életében és még a halálában is *félreismertek*.

Az *ember-szerelm-társadalom-természet* problémakörön belül Hetesi nagyon jól látja, hogy a természeti törvények viszonylatában *Turgenyevnél* nem az egyéni célkitűzések érvényesülnek, hanem az ezeket korlátozó világegész harmóniája. Az *Apák és fiúk*-at vagy *A küszöbön-t* elemezve azt is meggyőzően igazolja a dobroljubovi boldogságfelfogással szemben, hogy a kötelesség és a boldogság harmonikus egybekapcsolását az ún. *raznocsinyec*, „cselekvő” hősök ugyanúgy nem tudják megvalósítani, mint a korábbi művek történetesen nemesi alakjai.

Szerzőnk tehát nemcsak az „ember–szerelem–természet” viszonyban, hanem az „ember–szerelem–társadalom” összefüggésben sem mindig von le olyan „célirányos” következtetéseket, amilyenekre ez utóbbi téren néha-néha hajlamos. A magunk részéről csak azt kívánjuk, hogy rögződjék minél előbb ez a jó szokása a társadalmi szintre emelt „szerelemi próbakövek” és „anyéigini-tatjánai szituációk” esetében is, hisz könyve tanúsága szerint az ezeknél átfogóbb és lényegesebb „természeti” tudásnak és szemléletnek már ma is a birtokában van.

Szántó Gábor András

CONTENTS

Studies

Zsuzsa Breier: Sin and Carnality, or the „latent human element”. Women-characters of Thomas Mann's Faustus-novel	81
István Fried: Oblomov's „casta diva”	94
Sándor Maller: Utopian Ideas of Comenius	101
Péter Nagy: Hungarian Literature — World Literature	108
Hilda Merkl: Surplus Value or Cultural Necessity (considerations concerning the evaluation of Norwegian literature)	113

Articles

László Tusnády: Tasso as Lyric and Epic Poet	123
Erzsébet Hanus: Hungarian Literature in France: the first half of the 19th century	132

Reviews

Le Grand Atlas Universalis des Littératures (Tibor Kun)	138
Anne Abeillé: Lés nouvelles syntaxes. Grammaires d'unification et analyse du français (Zsuzsa Gécség)	142
Ágnes Dukkon: Arcok és álarok (Dostoevsky and Belinsky) (Edit V. Gilbert)	145
In Gdansk unterwegs mit Günter Grass — Sladami gdanskich bohaterów Güntera Grassa (Mária Rózsa)	149
István Hetesi: Turgenjev (Gábor András Szabó)	151

SOMMAIRE

Études

Zsuzsa Breier: Vice et sensualité ou „l'humain caché”. Les figures féminines du roman Faustus de Thomas Mann	81
István Fried: La „Casta diva” d'Oblomov	94
Sándor Maller: Les vues utopiques de Comenius	101
Péter Nagy: Littérature hongroise — littérature mondiale	108
Hilda Merkl: Plus-value ou état de contrainte culturel (Points de vue pour l'étude appréciative de la littérature dano-norvégienne commune)	113

Communications

László Tusnády: Le Tasse lyrique et épique	123
Erzsébet Hanus: Littérature hongroise en France: première moitié du XIX ^e siècle	132

Revue

Le Grand Atlas Universalis des Littératures (Tibor Kun)	138
Anne Abeillé: Les nouvelles syntaxes. Grammaires d'unification et analyse du français (Zsuzsa Gécség)	142
Dukkon Ágnes: Arcok és álarok (Dosztojevskij és Belinszkij) (Edit V. Gilbert)	145
In Gdansk unterwegs mit Günter Grass — Sladami gdanskich bohaterów Güntera Grassa (Mária Rózsa)	149
Hetesi István: Turgenjev (András Gábor Szántó)	151

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Жужа Брейер: Грех и плотское или скрытое человеческое? Женские образы в романе Томаса Манна Фауст	81
Иштван Фрид: Цанга дива Обломова	94
Шандор Маллер: Утопистические взгляды Яна Коменского	101
Петер Надь: Венгерская литература — мировая литература	108
Хильда Меркл: Прибавочная стоимость или культурное принудительное состояние (Аспекты к обсуждению общей датско-норвежской литературы)	113

Сообщения

Ласло Тушпади: Лирический и эпический Тассо	123
Эржебет Хануш: Венгерская литература во Франции — первая половина XIX-го столетия	132

Рецензии

Le Grand Atlas Universalis des Littératures (Тибор Кун)	138
Anne Abeillé: Les nouvelles syntaxes. Grammaires d'unification et analyse du français (Жужа Гечер)	142
Dukkon Ágnes: Arcok és álarok (Dosztojevszkij és Belinszkij) (Эдит В. Гилберт)	145
In Gdansk unterwegs mit Günter Grass — Sladami gdanskich bohaterów Güntera Grassa (Мария Рожа)	149
Hetesi István: Turgenyev (Андраш Габор Санто)	151

I N H A L T

St u d i e n

Zsuzsa Breier: Schuld und Körperlichkeit oder „das versteckte Menschliche“. Die Frauengestalten in Thomas Manns Faustus-Roman	81
István Fried: Oblomows „Casta diva“	94
Sándor Maller: Comenius' utopische Vorstellungen	101
Péter Nagy: Ungarische Literatur — Weltliteratur	108
Hilda Merkl: Mehrwert oder kulturelle Zwangslage (Gesichtspunkte zur Beurteilung der gemeinsamen dänisch-norwegischen Literatur	113

M i t t e i l u n g e n

László Tusnády: Tasso — der Lyriker und der Epiker	123
Erzsébet Hanus: Ungarische Literatur in Frankreich: erste Hälfte des 19. Jahrhunderts	132

R e z e n s i o n e n

Le Grand Atlas Universalis des Littératures (Tibor Kun)	138
Anne Abeillé: Les nouvelles syntaxes. Grammaires d'unification et analyse du français (Zsuzsa Gécseg)	142
Ágnes Dukkon: Arcok és álarok — Dosztojevszkij és Belinszkij (Edit V. Gilbert)	145
In Gdansk unterwegs mit Günter Grass — Śladami gdanskich bohaterów Güntera Grassa (Mária Rózsa)	149
István Hetesi: Turgenyev (Gábor András Szántó)	151

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdája. Felelős vezető Zöldi Gyula
Megjelent: 7,15 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

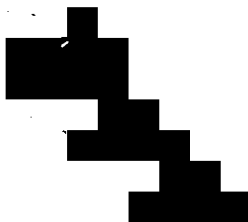
Breier Zsuzsa: Bűn és testiség avagy a „rejtett emberi”. Thomas Mann Faustus-regényének nőalakjai	81
Fried István: Oblomov „Casta divá”-ja	94
Maller Sándor: Comenius utópisztikus elgondolásai	101
Nagy Péter: Magyar irodalom — világirodalom	108
Merkl Hilda: Értéktöbblet avagy kulturális kényszerhelyzet (Szempontok a dán–norvég közös irodalom megítéléséhez)	113

K ö z l e m é n y e k

Tusnádý László: A lírikus és epikus Tasso	123
Hanus Erzsébet: Magyar irodalom Franciaországban: XIX. század első fele	132

S z e m l e

Le Grand Atlas Universalis des Littératures (Kun Tibor)	138
Anne Abeillé: Les nouvelles syntaxes. Grammaires d’unification et analyse du français (Gécseg Zsuzsa)	142
Dukkon Ágnes: Arcok és álarcok (Dosztojevszkij és Belinszkij) (V. Gilbert Edit)	145
In Gdansk unterwegs mit Günter Grass — Sladami gdanskich bohaterów Güntera Grassa (Rózsa Mária)	149
Hetesi István: Turgenyev (Szántó Gábor András)	151



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

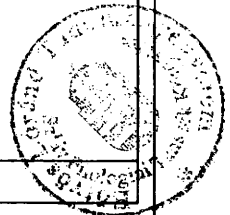
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1994

XL. ÉVF. 3-4. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF,
SARBU ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

E szám munkatársai: Balogh Tamás tud. ösztöndíjas (ELTE), Hetényi Zsuzsa egyetemi adjunktus (ELTE), Katona Judit egyetemi adjunktus (JATE), Kónya Dezső tud. ösztöndíjas (BDTF), Kurdi Mária egyetemi docens (JPTE), Lukovszki Judit egyetemi adjunktus (KLTE), Maár Judit egyetemi docens (ELTE), Rózsa Mária tud. munkatárs (OSzK), Vígh Éva egyetemi adjunktus (JATE), Zilahi Lilla egyetemi tanársegéd (ELTE).

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék

Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 28 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest, V., Váci utca 22., a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest, V., Városház u. 1. sz. alatti könyvesboltjában és a Balassi Kiadó Könyvesboltjában, Budapest, II, Margit u. 1.

Előfizetési díj egy évre: 156,- Ft, egy szám ára: 39,- Ft
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
H-1389 Budapest, Pf. 149.

Néhány szempont az irodalmi szövegekben elbeszélte történet elemzéséhez

MAÁR JUDIT

1. A drámai és az elbeszélő szöveg az irodalmi szövegtípusoknak egy-egy alapvető, nagy hagyománnyal bíró, változatosságában is állandóságot őrző, többé-kevésbé behatárolható és egymástól megkülönböztethető, noha számos egyezést mutató változata. Mindkettőben közös, hogy valamilyen történetet mutatnak be, s mindkettő szemantikai struktúrájában az egyik alapvető jelentésegységet a történet alkotja.

Feltételezésünk, melyet a jelen tanulmányban szeretnénk kifejteni, kettős: 1/ az irodalmi szövegtípusok meghatározásában eredményesen alkalmazható egy deskriptív szemantikai módszer; 2/ a történet mint jelentésegység – ha nem is kizárólagosan – műfajteremtő tényező, tehát lényeges különbségek vannak a drámai és az elbeszélő szövegben bemutatott történetek között.¹

E feltételezés alátámasztására hasznos lehet egy összefüggő fogalomrendszer kidolgozása és gyakorlati alkalmazása, amely segítségünkre van abban, hogy a történetet, valamint annak alkotórészeit mint szemantikai egységeket pontosan meghatározzuk. Természetesen, számos jól körülhatárolt fogalom áll már rendelkezésünkre; ezeket mi is megőrizzük, esetlegesen újabbakkal is kiegészítjük őket.

2. Nincs most lehetőségünk arra és nem is célunk, hogy a műfajelmélet hagyományait, főként a dráma és az elbeszélés összehasonlítására vonatkozó megállapításait akár vázlatosan is ismertessük. Annyit azonban meg kell említenünk, hogy már a klasszikus görög szerzők, Platón és Arisztotelész, a drámát és az elbeszélést, pontosabban a tragédiát és az eposzt aszerint különböztették meg egymástól, hogy melyik mit és hogyan ábrázol; mi sajátos tárgyuk és melyek sajátos kifejezőeszközeik. A műfaji különbségeknek e kettős alapja későbbi gondolkodóknál is fellelhető, bár gyakran vagy az egyik, vagy a másik szempontot tekintik elsődlegesnek. Így például A. W. Schlegel a dráma és az epika esetében az ábrázolt tárgy azonosságát és az ábrázolásmód különbségét emeli ki. Hegel szerint viszont a dráma és az eposz megkülönböztetésének alapja az ábrázolt tárgyak közti eltérésben van. A kortárs kutatók véleményei is megoszlanak: Petersen mind a közlésmódot, mind a közlés tárgyát műfajteremtő tényezőnek

¹ A drámai és az elbeszélő szöveg több szempontú összehasonlításának lehetőségével foglalkozom a „Bevezetés a drámai és az elbeszélő szövegek szemantikai vizsgálatához” című dolgozatomban – In: *Literatúra* 1989/3–4., 362–380. l.



tartja, Genette viszont vitatja, hogy a közlésmódon kívül bármi különbség lenne drámai és elbeszélő szöveg között.²

Vessünk egy pillantást azoknak a klasszikus szerzőknek a meghatározásaira, akik a közlés tárgyát is műfajteremtő tényezőnek tekintik; idézzünk fel néhány gondolatot, – lássuk, hogyan értelmezik ők a különbséget a szóbanforgó két irodalmi szövegtípus között. Arisztotelész ezt írja: „(...) a tragédia befejezett és teljes cselekmény utánzása, amelynek meghatározott terjedelme van. Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme.”³ Arisztotelész azt is hangsúlyozza, hogy a tragédiában az események szükségszerűen következnek egymásból, nem pedig esetlegesen. A. W. Schlegel, Lessing, Schiller és Goethe valamint Hegel is rámutat arra, hogy a drámai cselekmény sűrítettebb az epika cselekményéhez képest abban az értelemben, hogy az események szigorúbb logikai összefüggés szerint követik egymást. Megállapítják továbbá, hogy a tragédiában (Arisztotelész), illetve a drámában (Hegel, Lessing) a cselekmény célirányos, s ez az említett szigorúbb logikai rendet, valamint a kollízió (Hegel) kialakulását eredményezi.⁴ Arisztotelész központi fogalma a fordulat is, amely a végbemenő dolgok ellenkezőjükre változása a szükségszerűség vagy a valószínűleg alapján. A tragédia cselekményének központi eleme a fordulat.

Míg a klasszikus szerzők a történetben érvényesülő szigorúbb logikai rendet a dráma ismérvének tekintik, addig a mai kutatók ezt a sajátosságot éppúgy érvényesnek tartják az elbeszélő szövegre nézvést is. Todorov például ezt írja: „Az elbeszélés előrehaladásának olyan felfogásából kellene kiindulni, (...) amikor az az oksági összefüggés törvényének engedelmeskedik. Ebben az esetben az elbeszélés minden pillanatát egy egyszerű mondat segítségével írhatnánk le, amely következményes vagy következésszerű kapcsolatba kerül a megelőző, illetve az utána következő mondatokkal.”⁵ Tomasevszkij megállapítását idéznénk még az időbeliség és az oksági összefüggés viszonyáról: „(...) hangsúlyozni kell, hogy a cselekményt (fable) nemcsak időbeliség, hanem ok-okozati kapcsolat is jellemzi. Minél gyengébb az oksági viszony, annál nagyobb fontosságot kap az időbeli összefüggés.”⁶

3. A történet és a történet domináns részének fogalma.

A történet a drámai és az elbeszélő szöveg olyan szemantikai egysége, mely az alábbi összetevőkből épül fel: eseményisor; az eseményeket végrehajtó vagy elszenvedő alanyok; az idő és a tér meghatározott pontjai. Ha a történetet csakis mint a szöveg egészének egyik

² Vö. Platón: Az állam; Arisztotelész: Poétika; Hegel: Esztétika; A. W. Schlegel: Válogatott esztétikai írások; G. Genette: Introduction à l'architexte.

³ Arisztotelész: Poétika, 14. és 19. l.

⁴ Vö. A. W. Schlegel: i. m.; Hegel: i. m.; Lessing: Hamburgi dramaturgia; Goethe és Schiller levelezése.

⁵ Z. Todorov: Poétique de la prose, 34. l. „Il faudrait (...) partir d'une certaine image de la marche du récit, lorsque celui-ci obéit à la loi de l'enchaînement causal. On pourra alors représenter tout moment du récit sous la forme d'une proposition simple, qui entre en relation de consécution ou de conséquence avec les propositions précédentes et suivantes.”

⁶ M. Sternberg: What is exposition? In: Theory of the Novel. 39. l. Sternberg idézi Tomasevszkijt: „(...) il faut souligner que la fable exige non seulement un indice temporel, mais aussi l'indice de causalité. (...) Moins ce lien causal est fort, plus l'indice temporel prend d'importance.”

egységét tekintjük, melyet maga a szöveg teremt meg s így anélkül nem is létezik (tehát ha következtetések maradunk egy strukturalista szemléletmódhoz), akkor azt mondhatjuk, hogy a történetnek minden esemény része, amelyről a szöveg tájékoztat, viszont nem részei azok az események, amelyekkel a befogadó tetszés szerint kiegészítheti a történetet, de amelyekre a szöveg sem közvetlen, sem közvetett módon nem utal.

Tomasevszkij „fable/sujet” megkülönböztetése az elbeszélte történet és annak szövegbeli közlésmódja közti eltérésre mutat rá. Todorovnál ugyanezzel a fogalompárral találkozunk; hasonló gondolatot fejeznek ki Benveniste „histoire/discours”, valamint Bremond „récit raconté/récit racontant” elnevezései. Cesare Segre értelmezésében Tomasevszkij megállapítását így olvashatjuk: „(...) a cselekmény a motívumok együttesét jelenti, amint időbeli és logikai rendben követik egymást, míg a szüzsét ugyanezeknek a motívumoknak az együttese, de abban a sorrendben, ahogyan a műben követik egymást”.⁷

A fentiekhez kapcsolódva, azt mondhatjuk, hogy az általunk használt történet fogalom megfeleltethető Tomasevszkij „fable” fogalmának: a történet egymást követő események sora, melynek felépülésében ok-okozati és időbeli kapcsolat érvényesül. Mint látni fogjuk, a történet egésze tovább bontható, elemi részek kapcsolódásából áll. Feltételezésünk szerint lényegi különbség van a vizsgált két irodalmi szövegtípus között aszerint, hogy a történet egészéből mely elemeket hangsúlyozzák, melyeket állítják középpontba. A történet kiemelt részeit nevezzük a történet domináns részének, s úgy véljük, a két szövegtípus különbsége a közlés tárgya szempontjából pontosan a domináns történetrész eltéréseiben mutatkozik meg. A történet egészéből más válik dominánssá a drámában, más az elbeszélő szövegben.

A történet domináns része fogalom éppen úgy szemantikai kategória, mint a történet fogalma, hiszen az előző beletartozik a másodikba. Vajon minek a függvénye a domináns történetrész, mi eredményezi a történet bizonyos elemeinek hangsúlyosabbá válását más elemeihez képest? Az a tény, hogy a történet kapcsolatban van a szöveg egészének más egységeivel, pontosabban: a történet a szöveg egy másik szemantikai rétegének van alárendelve, ez utóbbit a szöveg gondolati-érzelmi rétegének nevezzük, melyben a célzatosság, az intencionáltság mozzanata is helyet kap. Ez a gondolati-érzelmi sík, ez az intencionáltság határozza meg, hogy a történet egészében mely rész válik dominánssá. Egyébként a szöveg közlésmódja különféle módokon jelezheti és jelzi is, hogy az adott történetben mit kell a domináns részhez tartozónak tekintenünk: például a narráció ritmusának változásaival, különféle nézőpontok alkalmazásával, a történetidő és az elbeszélés ideje közti kapcsolat sokféleségével.

4. A szituáció fogalma, típusai.

A történet legkisebb alkotóelemét szituációnak nevezzük.⁸ A szituáció olyan egység, amely cselekvő vagy cselekvéseket elszenvedő alanyokból – a továbbiakban az

⁷ C. Segre: Du motif à la fonction et vice versa. – In: Communications 47/1988. 11. 1. „(...) la fable apparaît comme l'ensemble des motifs dans leur succession chronologique et causale; le sujet apparaît comme l'ensemble des mêmes motifs, mais selon la succession qu'ils respectent dans l'oeuvre.”

⁸ A szituáció fogalmának meghatározásában támaszkodom J. Barwise és J. Perry elméletére. Vö. J. Barwise–J. Perry: Situations and Attitudes.

egyszerűség kedvéért: individuumokból, azok egymás közti kapcsolatából, a szituációhoz való viszonyulásukból, valamint a tér és az idő adott pontjaiból áll.

A szituáció a történet alapegysége. Több szituáció különféle kapcsolatban állhat egymással. E lehetséges kapcsolatok közül mi most azokat vizsgáljuk, amelyeknek segítségével a történet egy újabb, a szituációhoz képest összetett egységét, az eseményt lehet azonosítani. Az eseményt két ellentétes szituáció által meghatározott változásnak tekinthetjük. Azt az eseményt például, hogy „Emma Rouault feleségül ment Charles Bovaryhoz” a következő két, egymással ellentétes szituáció egymásutánisága írja le: 1. Emma nem felesége Charles-nak; 2. Emma Charles felesége. Képlettel ezt így ábrázolhatnánk: $E = Sz - Sz$; azaz E esemény az a változás, amely az Sz szituációból a vele ellentétes szituációba való átmenettel azonos. Megjegyezhetjük még, hogy a történet komplex szerkezetében a szituációk mint elemi egységek és az általuk leírt események makro-szituációkat alkotnak, ezek pedig makro-eseményeket határoznak meg; végső soron minden történet mint globális szemantikai struktúra kevés számú makro-szituációval és makro-eseménnyel leírható. Szituációtípusokat a szituáció említett összetevőinek segítségével határozhatunk meg. Jelen pillanatban csak a gondolatmenetünk szempontjából lényegeseket említjük, különös figyelmet szentelve azoknak a szituációtípusoknak, amelyek változást eredményezhetnek, pontosabban, amelyek magukban hordozzák a változás lehetőségét, netán szükségszerűségét.

5. Szituációtípusok az individuumok közti kapcsolat szerint.

Ebből a szempontból három alapvető típust különböztethetünk meg, aszerint, hogy az individuumok aktívan cselekszenek; elszenvednek egy akaratuktól független cselekvést, azaz történik velük valami; vagy pedig valamely éppen érvényes lelki, testi, stb. állapotban vannak. Egy szituáció megjelölhet tehát egy cselekvést, egy történést vagy egy állapotot, illetve ezek kombinációit is: e lehetőségeket mindig egy kitüntetett individuum szempontjából határozhatjuk meg. Vegyük példánkat ismét a *Bovarynéből*; azt a jelenetet, melyet úgy foglalhatunk össze, hogy Rodolphe elhagyja Emmát. Ez a szituáció, ha Emmát tekintjük „kitüntetett individuumnak”, történés: Emma elszenvedi, hogy a férfi becsapta és elhagyta. Ám ha Rodolphe nézőpontját tüntetjük ki, ugyanez a szituáció cselekvés, melynek elgondolója és végrehajtója a férfi. (Természetesen mind az Emmával való történést, mind Rodolphe cselekvését kíséri valamely jellemző lelki-állapot.) Tisztán állapotot megjelölő (tehát sem cselekvés, sem történés révén változás irányába nem mutató) szituációnak tekinthetjük a regény cselekményének ugyanezt a szeletét Charles szempontjából: míg felesége életében jelentős, felkavaró változás zajlik le, Rodolphe pedig életének egy kellemes, ám nem túlságosan fontos szakaszát zárja le, addig Charles kis világa – mivel ő semmit nem érzékel a mondottakból – változatlan marad: a megelégedettség békés állapotaként jellemezhetjük.

A fenti három szituációtípus közül legkevésbé az okoz vagy segít elő változást, amelyik egy állapotot körvonalaz, hiszen minden változás közvetlen feltétele az azt előidéző cselekvés vagy történés.

6. Szituációtípusok az individuum fajtái szerint.

A következő individuum fajtákat különböztetjük meg: 1/ konkrét személy; 2/ absztrakt individuum; 3/ természeti környezet; 4/ mesterséges tárgyi környezet. E fogalmak segítségével minden olyan élőlény, tárgy vagy elvont tényező leírható, amely egy adott szituációban a többé-kevésbé aktív vagy passzív alany szerepkörét betöltheti. A felsorolt individuum fajták közül talán az absztrakt individuum fogalmához fűznénk magyarázatot: létezik olyan szituáció, amelyben egy konkrét személy nem egy másik konkrét személlyel áll döntő kapcsolatban, hanem valamely transzcendens világgal, a társadalom egészével vagy annak egy intézményével, stb. Az irodalmi művekben az ilyen értelemben vett absztrakt individuum nagyon gyakran konkrét személyek vagy tárgyak által kerül megjelenítésre, allegorikus vagy szimbolikus eszközökkel, s mivel most nem ez a probléma áll tanulmányunk középpontjában, csak utalunk rá, hogy – többek között – itt válik nyilvánvalóvá a műalkotások többjelentésű volta, konkrét és szimbolikus értelme. Alfred de Vigny jelképes erejű költeményében, a *Mózes*-ben (melyben sok a narratív elem, ezért említhetjük ebben a tanulmányban) az absztrakt individuum, Mózes „partnere” a minden konkretizáltságot nélkülöző, paradox módon hiányában jelenlévő Isten. *Chatterton* című drámájában a főszereplő ellenlábasa szintén absztrakt individuum: a társadalom a maga igazságtalan és önző, álerkölcösökre épülő mivoltában, ám ebben a műben az absztrakt individuumot, melynek fontosságát a darab előszava oly egyértelműen megmutatja, egy sor konkrét személy jeleníti meg. A változás lehetősége szempontjából a fenti típusok közül elsődlegesek azok a szituációk, amelyekben az individuumok konkrét személyek, ők ugyanis a változásokat eredményező cselekvések vagy történések végrehajtói illetve elszennvedői.

7. Szituációtípusok az individuumok szituációhoz való viszonyulása szerint.

E következő és egyben legfontosabb szempont azt mutatja meg, hogy az individuum hogyan viszonyul az adott szituációhoz, hogyan értékeli önnön, szituációbeli helyzetét. Ez az értékelés, s így az individuum viszonyulása lehet pozitív, negatív és semleges. A pozitív viszonyulás természetesen azt jelenti, hogy az individuum számára a szituáció fennállása kedvező, megváltoztatása nem kívánatos; a negatív viszonyulás ennek ellenkezőjét. Ha az individuum viszonyulása a szituációhoz pozitív, akkor a szituációt egyensúlyhelyzetnek nevezük; negatív viszonyulás esetén pedig ellentmondásról beszélhetünk. A változás, az esemény bekövetkezésének szempontjából egyértelmű, hogy az egyensúlyhelyzet nem mutat semmiféle változás irányába, az ellentmondás viszont igen. Ebből a szempontból a semleges viszonyulás a pozitívval rokon, amennyiben ez sem hordja magában szükségképpen a változás lehetőségét, noha adott esetben nem is zárja ki azt. Ha a szituációban több individuum szerepel, a szituáció csak akkor egyensúlyhelyzet, ha valamennyi individuum pozitívan viszonyul a szituációhoz, ugyanis csak ebben az esetben nem érvényesül egyetlen, a szituáció megváltoztatására irányuló törekvés vagy lehetőség sem. Az ellentmondás esetében viszont különbséget lehet tenni aszerint, hogy – több individuum jelenlétekor – valamennyi viszonyulás negatív-e vagy sem. Ha igen, akkor a szituációt tiszta ellentmondásnak, ha nem, akkor pedig részleges ellentmondásnak nevezzük. A tiszta ellentmondás egyértelműen változás felé mutat, a részleges ellentmondásban viszont van olyan törekvés vagy lehetőség, amely a szituáció

fennmaradását célozza. Példáinkat vegyük most Racine *Phaedra*-jából: egyensúlyhelyzet, a dráma szavával, az az időszak, míg meg nem érkezett Troizen városába Minos és Pasiphae leánya, Phaedra. Részleges ellentmondás Phaedra és Hyppolitos vonatkozásában az a periódus, amikor a nő még elrejtí szivedélyét mostohafia előtt; s végül tiszta ellentmondássá válik a szituáció kettejük vonatkozásában Phaedra vallomása után.

Általános érvennyel mondhatjuk, hogy a drámai műben a történet domináns részét döntő többségükben olyan szituációk alkotják, amelyek a változás irányába mutatnak, tehát az ellentmondás valamely csoportjába tartoznak, s bennük konkrét személyek mint individuuumok cselekvései vagy a velük való történések játszódnak le. Ennek oka, hogy a drámabeli történet domináns részének középpontjában egy olyan radikális változás áll, amelyet Arisztotelész nyomán fordulatnak nevezünk.

8. A fordulat értelmezése.

Arisztotelész fordulat fogalma a dolgok ellenkezőjükre való változását jelenti. A fentiek értelmében az ellenkezőre változást saját fogalmunkkal viszonyulás változásának nevezhetjük: az individuuumok szituációhoz viszonyulása változik meg, pozitív vagy negatív irányban. Miért csak a viszonyulás változása fordulat értékű, miért nem alkothat bármilyen esemény fordulatot? Azért, mert csak ez az egyetlen olyan döntő változás, amely a történet egésze szempontjából meghatározónak minősül. Ha például megváltozik egy szituációbeli cselekvés vagy állapot, akkor ezt korábbi definícióink szerint eseményként kell értékelnünk, ám ez nem jár együtt szükségszerűen viszonyulás változásával; egymást követő szituációkban az individuuumok viszonyulása változatlan maradhat akkor is, ha mások a cselekvések, történések és állapotok. A változatlan viszonyulás makro-szituációt határoz meg a korábban használt értelemben, míg a viszonyulás változása a makro-szituáció megváltozása, azaz makro-esemény, mely nem csupán a történet egy kisebb szelete, hanem egésze szempontjából döntő fontosságú.

A fordulatnak tehát két típusa lehetséges: ellentmondásból egyensúlyhelyzetbe való változás, illetve ennek fordítottja. A drámai történet domináns részének középpontjában az ellentmondásból egyensúlyhelyzetbe való változás áll. Konkrét szöveg-elemzésekkel kimutatható, hogy egyensúlyhelyzet a drámai történet domináns részében alig szerepel; az ellentmondás kialakulása pedig gyakran nem a domináns történetrészben, hanem annak előzményében vagy előtörténetében kap helyet. Így szükséges értelmeznünk a fordulat azon típusát, amely az ellentmondásból egyensúlyhelyzetbe való változással azonos.

Fentebb, a szituációtípusok meghatározásakor nem említettük a szituáció egyik fontos összetevőjét, az időt. Az idő aspektusát is figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy vannak szituációk, amelyek hosszabb-rövidebb ideig érvényesek, azaz fennmaradnak, még az ellentmondás is. Az ellentmondás tartalmazza ugyan a változás lehetőségét, de ez nem jelenti minden esetben annak azonnali bekövetkezését. Ismét első példánkra, a *Bovaryné*-ra hivatkozunk: a történet előrehaladtával Emma helyzete egyre tarthatatlannabbá válik (csalódások, anyagi romlás), viszonyulása a szituációhoz természetszerűen negatív, ám ez a helyzet bizonyos ideig tartható, mígnem a döntő lépésre, az öngyilkosságra el nem szánja magát.

Van azonban olyan ellentmondás, amelyben a változás szükségszerűvé válik, be is következik, a szituáció tehát időben nem tartható fenn. E szükségszerűség konkrét megvalósulása, oka rendkívül sokféle lehet (lásd például Emma halálának okait). Az, hogy egy szituáció mikor éri el önnön fennmaradási lehetőségének határát a benne szereplő individuumoktól függ, egyedi körülmények határozzák meg. Általános érvény-nyel mondhatjuk viszont, hogy amikor az individuum számára a szituáció tovább nem tartható fenn, akkor az szükségszerűen megváltozik, új szituáció jön létre. Mindezek alapján kényszerhelyzetnek nevezzük azt az ellentmondást, amelynek megszűnt a fennmaradási lehetősége, amely időben nem tartható fenn, ezért érvényessége nem valamely időintervallumra, csupán egyetlen időpontra terjed. Tehát a kényszerhelyzet éppen most változó szituáció, melyben egy tovább fenn nem tartható ellentmondás egyensúlyhelyzetbe vált át. Az esemény pedig, amely ezzel a változással azonos, a fordulat. A fordulatnak ez a most leírt változata képezi a drámai történet domináns részének legfőbb elemét. Phaedra számára az ellentmondásos helyzet akkor válik végképp tarthatatlanná, amikor vallomása után váratlanul hazaérkezik halottnak hitt férje. Ekkor már semmi nem tarthatja vissza a teljes összeomlástól, előbb helyrehozhatatlan vétséget követ el azzal, hogy az ártatlan Hyppolitost vádolja, ekkor alakul ki számára a kényszerhelyzet, mely azonnali változást követel, melyben az öngyilkosság bekövetkezik. A világból való távozásával visszaáll az egyensúlyhelyzet. És ha most összevetjük az Emma és Phaedra sorsát elbeszélő két történetet szerkezetük szempontjából, szembetűnő az eltérés: a drámai történet domináns része a kényszerhelyzetet, annak közvetlen előzményét és a fordulatot mutatja meg; ezek időtartama szükségszerűen jelentéktelen, mondhatni pontszerű. A regény domináns történetrészében viszont elsősorban és túlnyomó többségükben azok a szituációk kapnak helyet, amelyek ellentmondásnak tekinthetők ugyan Emma szinte állandó negatív viszonyulása miatt, de mivel nem kényszerhelyzetek, időben tartósan fenntarthatók, további alakulásuk többféle lehetőséget is magában rejt, és csak a történet legvégén jön létre az a kényszerhelyzet, amelytől kezdve Emma sorsának folytatása – valóban nem pusztán metaforikus értelemben – drámainak tekinthető.

A kényszerhelyzet mint időben fenn nem tartható, épp most megváltozó szituáció, továbbá a fordulat mint kényszerhelyzetből egyensúlyhelyzetbe történő változás fenti meghatározásai kapcsán szeretnénk utalni Bécsy Tamás drámaelméletére, amelyben a szituáció szintén kulcsfogalom. Bár a jelen dolgozat nem ontológiai megközelítést alkalmaz, hasonló észrevételekhez jutott el. Bécsy Tamás ezt írja, többek között: „A szituáció (...) az emberek között lévő, most változó viszonyrendszer. A szituáció létrejöttét mindig megelőzi egy állapot, amely ugyancsak viszonyrendszer, de amelynek az a jellemzője, hogy az időben sokáig képes fennmaradni változatlan tartalommal.”⁹

9. Konklúziók.

A szituációk mint a történet legkisebb alkotóelemeinek meghatározása azt mutatja, hogy a történet egésze eltérő sajátosságú szegmentumokból áll: egyensúlyhelyzetek, tiszta vagy részleges ellentmondások építik fel. A történet egészéből az adott irodalmi szöveg fókuszába, a történet domináns részébe más és más elemek kerülhetnek. A drámai szöveg

⁹ Bécsy Tamás: A dráma lételméletéről. 115. l.

nagyfokú kötöttséget mutat az elbeszélő szöveghez képest, amennyiben a drámai történet domináns részét ellentmondásos szituációk alkotják, centrumában pedig a fordulat áll, az időben fönn nem tartható kényszerhelyzetből „itt és most” egyensúlyhelyzetbe való változás. Ebből a tényből számos következmény adódik, csak néhányat említve:

1. A klasszikus szerzőktől idézett gondolat, mely szerint a drámai cselekmény szigorúbb logikai rend szerint épül fel, mint az epikai, nyilvánvalóan jól magyarázható a drámabeli történet domináns részét felépítő ellentmondásos szituációk természetével, azzal, hogy ezek mindig magukban hordják a változás lehetőségét, illetve kényszerhelyzet esetén annak szükségszerűségét. Az esetlegesség, a véletlenszerűség így nagymértékben kizáródik az ellentmondásos szituációk egyfajta öntörvényűsége miatt: a bekövetkező események motiváltak előzményeik, az ellentmondásos szituációk által, a fordulat esetében pedig ez a motiváció a szükségszerűséggel azonos; a fordulat az a makro-esemény, amely önnön előzményéből, a kényszerhelyzetből szükségszerűen következik és más esemény nem helyettesítheti.

2. Szokás a drámában közölt történet időbeni rövidegéről szólni, szemben az elbeszélésbeli történet „korlátlan” időtartamának lehetőségével. Látnunk kell, hogy az időbeni rövideg nem a drámai történet egészére vonatkozik, hiszen az éppúgy lehet korlátlan időtartamú, mint bármely elbeszélő szövegben közölt történet. Vonatkozik viszont a rövid időtartam a drámai történet domináns részére, mert annak középpontjában egy olyan fordulat áll, amely, mint megmutattuk, pillanatszerű, szükségképpen zárja ki a hosszabb időtartam lehetőségét.

3. A drámához viszonyítva az elbeszélő szöveg „szabadsága” éppen abban áll, hogy a fenti jelenségeknek bármely módon ellentmondhat. Természetesen, az elbeszélő szövegbeli történetnek is lehetnek sajátjai a fentebb leírtak, különösen az úgynevezett rövid történet esetében. Ám hangsúlyozni kell, hogy az eltérések lehetséges szinte korlátlan. E tény okainak magyarázata viszont már olyan, elsősorban pragmatikai szempontokat igényel, melyekre jelen tanulmányban nem térhetünk ki.

A dolgozatban említett művek jegyzéke

- Arisztotelész: Poétika. Budapest, 1984.
Barwise, J.–Perry, J.: Situations and Attitudes. Cambridge, Mass. – London, 1983.
Bécsy Tamás: A dráma lételméletéről. Budapest, 1984.
Genette, G.: Introduction à l'architexte. Paris, 1979.
Goethe és Schiller levelezése. Budapest, 1963.
Hegel: Esztétika. Budapest, 1979.
Lessing: Laokon. Hamburgi dramaturgia. Budapest, 1963.
Platón: Összes művei. Budapest, 1984.
Schlegel, F. és A.: Válogatott esztétikai írások. Budapest, 1980.
Segre, C.: Du motif à la fonction et vice versa. – In: Communications 47/1988.
Sternberg, M.: What is exposition? – In: Halperin: The Theory of the Novel. New York–London–Toronto, 1973.

Nyelv és hagyományok Brian Friel drámaiban

KURDI MÁRIA

Írországból a 17. századtól rohamosan erősödő angol befolyás majd gyarmatosítás mellett a nemzeti kultúra helyzete sajátosan alakult. Egészen a modern korig előtérben maradt például a szóbeliség, elsősorban a történetmondás. A mesélő (írül „seanchai”) technikája sok tekintetben hatott a kialakuló írott elbeszélőművészetre. A szóbeliség jelentőségével hozható összefüggésbe az a tény is, hogy az ír drámának meglehetősen általános jellemzőjévé vált a beszéd dominanciája a cselekvéssel szemben. Ismeretes, hogy a politikai és gazdasági nyomás hatására az angol nyelvhasználat már a 19. század második felére uralkodóvá vált az országban. Az írt anyanyelvként beszélők számának folyamatos csökkenése ellenére az ősi nyelv mint kulturális szimbólum azonban ma is támogatást élvez, legalábbis a katolikus lakosság körében.¹ Ugyanakkor az Írországból beszélt angol (az ún. Hiberno-English) szerkezetein és szókincsén jól érzékelhetően átüt a gael emléke.

Az irodalom számára áldásos feszültséget jelent az angol használata és a nem angol, vagy csak részben anglicizált kulturális háttér kettőssége, amelynek természetesen köze van mind az egyéni, mind a nemzeti identitástudathoz. Alighanem a nyelvvel kapcsolatos ambivalenciák következménye, hogy egyes ír szerzők semleges nyelven (franciául) is alkottak: Wilde, George Moore s természetesen Beckett idézhetőek ebben a vonatkozásban. Flann O’Brien, Brendan Behan és mások pedig kétnyelvű szerzőkként gaélül és angolul egyaránt írtak. A legnagyobb kísérletező, Joyce a *Finnegans Wake*ben egy új (keverék) nyelv megteremtésére vállalkozott, amely nem kíván kötődni nemzethez és identitáshoz, tehát az írhez vagy angolhoz sem.² A szóval, nyelvvel folytatott művészi játék, az eszköz céljá, lényeggé avatása már az angol betörése előtti gael hagyományban jelen volt, amint azt az ősi találókérdések, epigrammák, szójátékok s természetesen az ír szóbeli költészet vizsgálata mutatja.³ Mindez a későbbi angol–ír szerzők számára termékenyítő háttérként szolgált, s hozzájárult a nyelv lehetőségeit messzemenően felhasználó írói magatartás kialakulásához. Wilde és Shaw sziporkázóan szellemes drámai párbeszédei a legnagyobb sikert Angliában aratták éppen azzal, hogy a nyelv gazdagságát ott nem ismert mértékben és mélységben aknázták ki. A nyelvi humor világviszonylatban is legnagyobb mestere pedig kétségtelenül Joyce.

Napjaink ír drámairodalmában, mindenekelőtt Brian Friel műveiben a nyelv olyan mértékű tematikai jelentőségre tesz szert, amelynek háttérében már nemcsak a nyelv sajátos írországi helyzete áll. Meghatározó itt az ulsteri politikai megoldatlanság közepette meglévő igény a párbeszédekre, a gondolatok egyeztetését lehetővé tevő közös

¹ Seán MacRéamoinn: Words. Written. Spoken and Sung. – In: Sharon Gmelch (ed.): Irish Life and Traditions. Syracuse University Press, Syracuse, New York, 1986. 211. l.

² Wolfgang Zach: Blessing and Burden: The Irish Writer and His Language. – In: Birgit Bramsback/Martin Croghan (eds.): Anglo-Irish and Irish Literature. Aspects of Language and Culture. Vol. 1. Uppsala, 1988. 189. l.

³ Lásd Vivian Mercier: The Irish Comic Tradition. Oxford University Press, New York, 1969. 80–92.

nyelvre, a nemzet megújított definíciójára.⁴ Találkozik ezzel, hogy „mint elődeik az írói irodalmi reneszánsz idején, a Field Day-hez kapcsolódó írók magukba szívták az európai filozófiát, különösen ami belőle a nyelvre, s annak kultúrával, politikával való összefüggésire vonatkozik”.⁵ Napjaink gondolkodásának pedig Wittgensteintől kezdődően egyik sarkalatos kérdése a nyelv és valóság viszonya és összefonódottsága, mivel szinte mindenfajta információ másodkézből, főként nyelvi közvetítéssel jut el az egyes emberhez. Friel és kortársai a Heideggertől származó nyelvszemléletet teszik magukévá, miszerint a valóság elsajátítása mindig nyelvi úton történik, s a nyelvnek valóságalkotó szerepe van. Az íreknél nem véletlenül talál otthonra ez a nyelvfilozófia. A gyarmati időkben a szó erejével teremtettek maguknak külön (mese, fikció) világot, amelyben lehetséges volt mindaz, amit a valóság nem nyújtott. Így a mai író szerzőknél a szó teremtő fontosságának gondolatát és tematizálását saját eleven örökségük is támogatja.

Friel *The Freedom of the City (Díszpolgárok)* (1973) című drámájában a különböző nyelvi (jogi, politikai, szociológiai, hétköznapi stb.) értelmezések nemcsak az eseményekről alkotott képet befolyásolják, hanem azok tényleges alakulását is. A *Making History (Történelemformálás)* (1988) főhőse, Hugh O’Neill a nacionalista történetírás valóságot átfestő nyelvezetével perlekedik. Személyessége miatt számos Friel-szereplő mondandója nem jut el igazán senkihez: ilyen a Külsőre és Belsőre szakadt Gar a *Philadelphia, Here I Come! (Philadelphia, itt vagyok!)* (1964) lapjain. A *Living Quarters (Kvartély)* (1977) és *Aristocrats (Arisztokraták)* (1979) című drámákban pedig családok tagjai birkóznak múltjuk megértésével, de ez a nyelvben rögzült emlékek felidézésének és értelmezésének szubjektív természete miatt lehetetlennek bizonyul.

Az 1979-es *Faith Healer*-rel (*Csodadoktor*) kezdődően a nyelv mint drámaszerző téma olyannyira meghatározóvá válik az író életművében, hogy a kritikusok jelentős része egyenesen a „language plays” („nyelvi drámák”) megnevezést alkalmazza az újabb művekre.⁶ Dolgozatom címében a „hagyományok” szó arra utal, hogy ezekben az író nemzeti kultúra más és más arca képezi a hátteret és közeget, amelyben a nyelv és közlés különleges hangsúlyt kap. Formáját tekintve a *Csodadoktor* a Friel-életműben váratlanul, előzmény nélkül bukkan fel,⁷ ugyanis három szereplő négy egymást követő monológjából épül fel, hagyományos értelemben vett cselekmény nélkül. Maga a monodráma, mint például az íreknél maradvány Beckett *Krapp’s Last Tape*-je (*Utolsó tekercs*) (1958), Manfred Pfister szerint az emberek közti kommunikáció lehetetlenné válását, az egyén elszigeteltségét, elidegenedését tudja hitelesen színre vinni.⁸ Az egymás után helyezett monológok ennél lényegesen többet közölhetnek: Beckett *Play (Játék)* című művében (1963), ahol urnákba temetve két nő és egy férfi beszél ugyanarról, de nem

⁴ Vö. Ginette Verstraete: Brian Friel’s Drama and the Limits of Language. – In: Joris Duytschaever and Geert Lernout (eds.): *History and Violence in Anglo-Irish Literature*. Rodopi, Amsterdam, 1988. 85. l.

⁵ F. C. McGrath: Language, Myth and History in the Later Plays of Brian Friel. – In: *Contemporary Literature* XXX., 1989. 4. 535. l. Az angol nyelvű szakcikkekben vett idézeteket saját fordításomban közlöm.

⁶ Legkövetkezetesebben Richard Kearney: *Transitions. Narratives in Modern Irish Culture*. Manchester University Press, Manchester, 1988.

⁷ Seamus Deane: Introduction to *The Selected Plays of Brian Friel*. The Catholic University of America Press, Washington D. C. 1989. 19. l.

⁸ Manfred Pfister: *Das Drama*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1977. 188.

egymással, a nyelv és a valóság összefüggései hívják fel magukra a befogadó figyelmét. Hasonló történik a *Csodadoktorban* is annyiban, hogy itt két férfi (a csodadoktor Frank Hardy és menedzsere, Teddy) és egy nő, Grace Hardy monologizálnak az egymással töltött évekről. A drámai művet jellemző, „emberek között levő, most változó viszonyrendszer”⁹ szokatlan módon formálódik: a befogadó gondolkodásában, aki a hallottak alapján megpróbálja ezeket a viszonyokat rekonstruálni. Az előadottak a szereplők egymáshoz, önmagukhoz és a történetekhez való viszonyulásának a variációi, s az egymásnak ellentmondó részletekből nem ismerhető meg a teljes történet, azaz az igazság. Friel drámája azonban éppen erre a posztmodern tapasztalatra épít: nincs egy valóság, csak annak nyelvben szubjektivizált variációi.¹⁰ Hangsúlyozottan a nyelv konstituálja az így létrejövő fikciókat, s a monológok közötti párbeszéd (ugyanis az egyes történetek keresztezik, kiegészítik egymást) egy olyan cselekményt adnak ki, amely nyelvben létezik és állandóan mozgásban van, s ahol, világunk analógiájaként nem személyek, hanem fikciók érintkeznek egymással. Az ezzel járó pluralizáltság és a szubjektív igazságok szálai között az az egyetlen objektív bizonyosság rajzolódik ki, hogy érzelmi és egzisztenciális szempontokból mindegyik szereplőnek szüksége van a tények saját maga által alkotott és fikcionált egyéni verziójára.¹¹ Friel itt az évszázadokon át fennmaradt és tisztelt történetmondás hagyományát úgy építi drámába, hogy az egyben a valóság megismerhetetlenségét érzékelteti.

Az angol eredeti cím szó szerinti jelentése „hittel gyógyító”. Monológja szerint Frank saját belső szükségletétől motiváltan próbál „előadásain” másokat gyógyítani, s így tevékenysége a szóval dolgozó művész szerepének metaforájává válik.¹² Frank csodadoktorkodását egészen másképp mutatja be Grace története: intim kapcsolatuk ellenére számára az mindvégig megfoghatatlan, ütközatos marad. Teddy megint a maga módján kételkedik és hisz egyszerre Frank adottságaiban. Egyfelől középszerűnek tartja, másfelől lelkes elismeréssel emlékezik egyik kiugró teljesítményére, amikor egy walesi faluban egyszerre tíz embert gyógyított meg, s ráadásul lélekben is átalakította őket: „Mintha nemcsak a bajukat űzte volna el, hanem valami jelentős meglepedést is kiváltott volna belőlük.”¹³ Hármójuk közül Teddy a kívülálló, az egyetlen túlélő, míg a másik kettő kihordja végzetét. Frank mint művész, Grace pedig a művész társaként, akinek életében a férfi elvesztése öngyilkosságba taszító úrt jelent, a legendabeli Deirdre-hez hasonlóan. Monológja zárzávaiban mondja, hogy ő csupán a férfi fikciója, teremtménye volt, s ezért semmi nélküle. Frank művész mivolta viszont az ő fikciója is, mert férje foglalkozására ezt a megnevezést adja. A megnevezés egyben teremtés.

A dráma másik fontos fikciósora Grace és Frank halvaszületett gyermekének története köré fonódik. Ez a magánéleti esemény Frank számára látszólag annyira háttérbe szorul a gyógyító művészet mellett, hogy meg sem említi. Érzelmi igényeitől vezetve

⁹ Bécsy Tamás: A dráma lételméletéről. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984. 115. l.

¹⁰ Vö. Elmer Andrews: *The Fifth Province*. – In: Alan Peacock (ed.): *The Achievement of Brian Friel*. Colin Smythe, Gerrards Cross, 1993. 29. l.

¹¹ F. C. McGrath: I. m. 537. l.

¹² Vö. George O'Brien: *Brian Friel*. Twayne Publishers, Boston, 1990. 102. l.

¹³ Brian Friel: *Faith Healer*. – In: *Selected Plays*. 359. l. A továbbiakban a lapszámokkal erre a kiadásra hivatkozom, az idézeteket saját fordításomban közlöm.

az asszony viszont úgy mondja el ezt a sajátos „játék a játékban” eseményt, mint amelynek tragédiájából Frank is kivette a részét. Teddy monológja keresztezi a másik kettőt. Egyfelől a befelé nyelt, nem hétköznapi szenvedésre utal Frank általa érzékelt távolmaradásával és hallgatásával kapcsolatban. Másfelől a születés és temetés történetében önmagát teszi Grace mellé a másik főszereplőnek, ami az ő legbensőbb érzelmi motívumát, az asszony iránti vonzalmát jelzi. Míg a dráma korábban vizsgált fikcióegyüttese a kivételes képességű ember, a művész önmagához és másokhoz való viszonyáról ad többretegű képet, itt az élet másik alaphelyzetéről, az örök háromszögről van szó, amely ismét Beckett két nőt és egy férfit színre vivő *Játékára* rimel.

A halvaszületett gyermek szimbolikus jelentésű motívum, előrevetíti a művész tragédiáját. A *Csodadoktor* legjelentősebb fikciósorozata az Írországra hazatérést és végzetes következményét, a sikertelenség miatt Frank ki nem mondott, de sejthető megölését járja körül. Teddy, az örök kívülálló csak annyit érzékel belőle, amennyi Grace alakjának figyelésével eljut hozzá. Grace számára a ballybegi kudarc a Frank s közötté tántorgó távolság végtelenségéig feszítése: még ő sem tudja Franket visszatartani attól, hogy tehetsége maradékát egy tolokocsis nyomorékon próbálja ki, lehetetlen feladatra vállalkozva. Frank először ironikusan jegyzi meg, hogy a nyomorék McGarvey gyógyításának vállalása tulajdonképpen önmaga gyógyítását célozza. Majd a drámát záró monológja ironia nélkül, filmszerűen aprólékos részletességgel szól a hazajövetelről, amely egyben az életét kitevő bizonytalanságok megszűnéséhez, azaz a halálba vezet. „S amint az udvaron át mentem feléjük s magamat nekik ajánlottam, akkor először [...] az őrjítő kérdések elcsendesedtek. Végre lemondtam a lehetőségről.” (376. l.) A rítust gyakorló, sámánhoz hasonló művész saját tevékenységének rituális áldozatává válik.¹⁴ Frank végzetes hazatalálása egyúttal a szóval dolgozó ír művész sorsának a parabolája: más vidékeken sikerrel próbálkozhat, mint megannyian (Wilde, Shaw, Joyce, O’Casey, Beckett stb.) akik jórészt külföldön alkottak.¹⁵ Övéhez térése megoldhatatlan feladat elé állítja, de paradox módon az önkilító beteljesülést is meghozza.

Mivel a halál után „mondják el” őket, Frank és Grace monológjai a mű világának fiktiiv voltát még inkább aláhúzzák, önreflexiók jellegűek. Ahogyan Beckett *Játékában* a szereplők létét hangsúlyosan a nyelv, a beszéd teremti meg,¹⁶ létmóddá válik Friel alakjainak esetében is, hiszen ezzel hozzák létre önmagukat és valóságukat. Az önreflexió pedig visszavezet a műhöz mint nyelvből komponált világhoz, amelyben, a posztmodernként leírt késői Pinterhez hasonlóan, a valóság szubjektívizáltsága a tulajdonképpeni téma.¹⁷ A történetmondás mellett egy másik ősi ír szóbeli hagyomány, a helyneveket versben vagy prózában megörökítő ún. „dinnsheanchas” jelenik meg a *Csodadoktorban*. Walesi helynevek litániájával kezdődik Frank első monológja, s másutt mintegy önmaga művészetbe búvólására mormolja a falneveket. Grace-nél a

¹⁴ Marilyn Thorne: Brian Friel’s Faith Healer: Portrait of a Shaman. – In: The Journal of Irish Literature. Vol XVI., No. 3., Sept., 1987. 23. l.

¹⁵ Vö. Michael Etherton: Contemporary Irish Dramatists. St. Martin’s Press, New York, 1989. 182. l.

¹⁶ Vö. Paul Lawley: Beckett’s Dramatic Counterpoint: A Reading of ‘Play’. – In: Journal of Beckett Studies. No. 9., 1984. 39. l.

¹⁷ Vö. Rodney Simard: Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain. University Press of America, Lanham, New York, London, 1984. 34. l.

hasonló helynévsor kántálása az emlékezés ösztönzője, szerepe lélektani. Teddtyől viszont sosem halljuk: ő a kívülálló és túlélő angol, aki a másik kettőhöz közel áll, de nem igazán részese világuknak. Richard Kearney szerint hármójuk együttese az angol–ír viszonyt allegorikusan jeleníti meg.¹⁸ A helynevek mágikus hatású ír művészete a *Csodadoktorban* hangsúlyozottan nyelvi s földrajzi megfogalmazása annak a határnak, ameddig az angol megértés terjedhet.

A helynévfoklór jelentéshordozó gazdagságára még teljesebben világít rá a Friel-életmű következő darabja, az egyedülállóan nemzeti témájú *Translations (Helynevek)* (1980). Megírását az íreket általában, s Friel magát az északi katolikus kisebbség tagjaként különösen érzékenyen foglalkoztató angol–ír viszony, nyelv és identitás élő problematikája inspirálta. A történelem folyamán az angolok és skótok betelepülése, s az őslakó parasztok gyakori kilakoltatása, vagy annak kilátása növelték az írek ragaszkodását földjükhöz, s ezzel együtt tovább virágoztatták a helynevek folklórját.¹⁹ A *Helynevek* magyar címe e hagyomány jelenlétére is utal a műben. „Irodalmunkban a toponímia mind ősi, mind modern példái világosan mutatják, hogy a helyneveknek mágikus ereje van és krízis idején idézik fel őket.” – írja Patrick Sheeran.²⁰ A *Helynevekben* a Donegal megyei Baile Baeg (angolosított nevén a már korábbi Friel-drámákból ismert Ballybeg) körüli területek helynevei angolra fordításuk, azaz a burkoltan előrehaladó gyarmatosítás keretében hangzanak fel. A nyelv, s benne a nevek a nemzeti kultúra és identitás hordozói, anglicizálásuk egyben az ír kultúra háttérbe szorítását jelenti. S éppen ez a dráma témája: a nyelvi változtatások során keresztül, amely az ír nyelv kiszorításának metaforája, megragadni az angol–ír viszony többarcú lényegét.

A cselekmény 1833-ban játszódik, amikortájt az angolok valóban helynévegységését végezték Írországbán. Az eredeti cím (*Translations*) szó szerinti jelentése „fordítások”, amely az angol szónak a magyar megfelelőnél tágabb tartománya miatt átalakítást, áttételt, ártértelemezést, tolmácsolást is idéz, s jó összefoglalója a műbe ágyazott sokoldalú nyelvi eseményeknek, változtatásoknak. Friel művészetének lényegi eleme a széles értelemben vett fordítás, ugyanakkor több korábbi drámát (például Csehovtól és Turgenyevtől) ültetett már át (többnyire szabadon) ír-angolra. A *Helynevek* esetében is ártértelemezést végzett a történelmi anyag olyan művé alakításával, hogy a befogadó ne csak az 1830-as időket lássa az ábrázoltakban, hanem az angol kolonializmus és az ír nacionalizmus közös gyökerű, a mába nyúló tragédiáját.²¹ A mű nyelvi dráma, mert itt a történelmi és politikai, valamint az azonosságtudattal kapcsolatos tartalmak az emberi élet kérdéseit magába sűrítő, kifejező és generáló nyelv drámájaként jelennek meg. Sajátos nyelvi eszközök révén Friel a nemzeti tragédiát az emberi világ menetét általában jellemző hódításokban, nyelvvesztésekben és interkulturális jelenségekben megnyilvánuló változások kontextusában helyezi el. Hangsúlyozza például az angol latinizáltságát, érzékeltetve így a befogadóval, hogy az épp itt gyarmatosítók nyelvét is alaposan meg-

¹⁸ Richard Kearney: I. m. 121. l.

¹⁹ Lásd Seán Ó Tuama: Stability and Ambivalence: Aspects of the Sense of Place and Religion in Irish Literature. – In: Joseph Lee (ed.): Ireland: Towards a Sense of Place. Cork University Press, Cork, 1985. 25. l.

²⁰ Patrick Sheeran: Genius Fabulae: The Irish Sense of Place. – In: Irish University Review, Vol. 18, No. 2, Autumn, 1988. 201. l.

²¹ Vö. Seamus Deane: I. m. 21–22. l.

változtatta valamikor egy hódítás – a normannoké.²² Ezzel nem az ír tragédiát mutatja kisebbnek, hanem elszigetelt szemléletét oldja fel. A dráma születését rögzítő naplójában a következőket mondta: „Nem akarok az angol utászoktól legyőzött ír parasztokról írni. Nem akarok siratóéneket írni az ír nyelv haláláról. [...] A darabnak a nyelvhez, s egyedül a nyelvhez van köze.”²³ Heidegger-tanulmányai szintén hatottak a készülő műre, amelyben nyelvi mozzanatokon keresztül szólal meg az ír valóság, változásai, s a világ hasonló változásai tükrében. A gael nyelvű iskolába („hedge school”) vezető nyitó jelenetben látható három szereplő a nyelvet hangsúlyozó tevékenységet folytat. Manus, az iskola-mester fia nevének kimondására tanítja a néma Sarah-t, a hatvanéves Jimmy pedig görögéből, az *Odüsszeából* fordít. A színen kívül is hasonló folyik, az iskolamester, Hugh ugyanis egy keresztelőn van, ahová az innivaló a Hazudós Annától érkezik.

A gael helynevek kivételével angol nyelven írott dráma különlegessége, hogy azt az illúziót kívánja kelteni, az angolul hallott falubeli szereplők gaelül beszélnek. Az egy nyelven ábrázolt kétnyelvűség a gael és angol viszonylatban történelmileg kialakult változásokra utal: az ír nyelv visszaszorulására.

Egyedi jellemzője Friel dramaturgiájának, hogy a konfliktust nyelvi, megnevezési problémák sorozatán keresztül bontakoztatja ki. Az I. felvonás végén az ír parasztok és az angol katonák csoportja a drámai illúzió szerint nem beszél azonos nyelvet, tolmácsolni kell közöttük. Valójában a tolmácsolás angol és angol között zajlik, s miközben a kétfajta világ szembesül, azonosan hangzó nyelvük, amely talán a közös emberi lényeg meglétére is utal, potenciális, de ki nem használt összekötőként lebeg közöttük. A különbség több mint nyelvi.

Történelmi tény, hogy az új nyelv átvételével kapcsolatban egyre gyöngült az írek ellenállása, természetesen elsősorban gazdasági, érvényesülési megfontolásokból.²⁴ Megintcsak nyelvi meghatározottságú cselekvésekben érzékeljük ezt a drámában, elsősorban a kényszerű kivándorlást fontolgató Maire-nél, aki a korabeli politikust, Daniel O’Connellt idézi: „A régi nyelv a modern fejlődés gátja,”²⁵ s az angol tanulása mellett érvel. Maire mellett Hugh másik fia, a Dublinban szolgáló Owen az, aki a két nyelv és kultúra közötti átjárás és megértés (fizetett) híve, sőt tevőleges előmozdítója. Ennél fogva ellentmondásos, kettős lojalitás jellemzi. Látszólag eredményesen tolmácsolódik, valójában a lakosság érdekeinek szerinte elképzelt védelme céljából megmásítja, szépíti az angol tiszta, Lancey által mondottakat. A kialakuló konfliktusban így az objektív gyarmatosító-gyarmatosított ellentétén kívül szerepe lesz az értelmezések közötti eltéréseknek is. A későbbi névváltoztatások során okozott kulturális és azonosságbeli veszteségek prefiguráját láthatjuk emellett abban a tényben, hogy Owent az angolok a Yolandra rímelő Rolandnak szólítják.²⁶

²² Vö. Jochen Achilles: Intercultural Relations in Brian Friel’s Works. – In: Joseph McMinn: The Internationalism of Irish Literature and Drama. Colin Smythe, Gerrards Cross, 1992. 14. l.

²³ Idézi Richard Pine: Brian Friel and Ireland’s Drama. Routledge, London and New York, 1990. 146. l.

²⁴ Vö. Tom Paulin: A New Look at the Language Question. – In: Tom Paulin: Ireland and the English Crisis. Bloodaxe Books, Newcastle, 1987. 185. l.

²⁵ Brian Friel: Helynevek. – In: Philadelphia, itt vagyok! Három dráma. Ford.: Mesterházi Márton. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990. 125. l. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom, a lapszámot zárójelben megadva.

²⁶ Vö. Ronald Rollins: Friel’s Translations: The Ritual of Naming. – In: The Canadian Journal of Irish Studies. Vol. XI, No. 1, June, 1985. 39. l.

A 2. felvonásban kibontakozik az ír–angol ellentét, mégpedig az új helynévadás keretében, kulturális és nyelvi különbséggként. Míg az eredeti gael helynevek a táj jellegzetességeit, az ott élők közösségi világát fejezik ki, a Névkönyvbe bekerülő angol átírásuk elszakad azoktól és politikai felhangot kap. A művet magyarul megszólaltató Mesterházi Márton első látásra mehökkentő módon lefordítja mind a gael helyneveket, mind anglicizált változatukat. Így lesz például Druim Dubh-ból Feketekő, a Névkönyvbe beírt Dromduffból pedig a hasonlóan értelmetlen, sőt az Orwell-féle Újbeszédbe illő Feketekő. Ezzel azonban a nevek angolosításának kétes és természetellenesen ható eredményét a fordítás valószínűleg jobban érzékelteti, mintha a magyar anyanyelvű befogadó a fülének egyaránt keveset mondó gael és angol neveket változatlanul kapná a számára készült változatban. A nevekben megőrzött gael világ elleni burkolt támadást legteljesebben az átkeresztelési aktusok között utolsóként megvitatott Tobair Veer (Vri-kútja) esete mutatja. A név egy keresztutat jelöl, amelynek a falu múltjához kapcsolódó története van. Ha megváltoztatják a nevet, a falu történetének, vagyis a gael kultúrának egy darabja tűnik el. A konfliktust azonban Friel egy nagyobb összefüggésrendszer részeként is láttatja. Vri-kútja nevének etimológiát Owen így adja elő: „És vajon miért hívjuk Vri-kútjának? [...] Nos, ez a Vri a Brian – (gael ejtéssel) Brian – romlott alakja, az egész tehát a Bhriain kútja név romladéka.” (150–151. l.) Utalás ez arra, hogy a helynevek erőszakos változtatás nélkül is változnak, eredeti alakjukat és jelentésüket egy idő után elvesztik. A Brian egy kelta név már anglicizált változata.

A 2. felvonás kulcsfontosságú szerelmi jelenetet mutat be a fiatalabb angol tiszt, Yolland és az ír Maire között. Anyanyelvükön nem, de a költői fogantatású helynevek sorolásával, vagyis egy közös kötődés segítségével megértik egymást. Wolfgang Zach írja, hogy ebben a jelenetben nemcsak Yolland és Maire vallanak szerelmet egymásnak, hanem az író is a gael nyelvnek.²⁷ Úgy tűnik, az érzelmek kinyilvánítása nem igényel közös szókincset. A gyönyörű jelenetbe azonban ironia is vegyül, ugyanis az érzelmi megértés mélyén különböző vágyak, sőt érdekek húzódnak meg:

„Yolland: Elmondanám, mennyire vágyom itt maradni, itt élni – örökké – önnel – örökké, örökké.

Maire: ‘Örökké’? Mi ez a szó? ‘Örökké’? [.....]

Maire: Veled akarok élni [...] akárhol [...] bárhol az ég alatt [...] örökké [...] örökké.

Yolland: ‘Örökké’? Mit jelent ez a szó? ‘Örökké’?

Maire: Vigyél magaddal, George.” (162–163. l.)

Az ironia itt Friel örök témáját húzza alá: az egyén legbelsőbb gondolatainak és vágyainak közölnetlenségét, a megértés illúzió voltát. De ironia forrása a jelenet a két nép viszonyának alakulása szempontjából is, mert a líraian szép angol–ír megértés maga lesz az oka a konfliktus nyíltan politikaivá robbanásának. A szemtanú Sarah, aki frissen szerzett képességét, a beszédet arra használja fel, hogy beárulja őket – az ír közösség törzsi törvényei pedig nem tűrik az idegen beavatkozást, Yollandot eltüntetik.

A 3. felvonásban Lancey fegyverrel, pusztítással kész válaszolni a történetekre. Az angol erő felülkerekedésének ábrázolásában Friel megint a helynevek felsorolásának

²⁷ Wolfgang Zach: Brian Friel’s Translations: National and Universal Dimensions. – In: Richard Wall (ed.): Medieval and Modern Ireland. Barnes and Noble Books, Totowa, New Jersey, 1988. 88. l.

cszközéhez nyúl: most már Lancey szájából hangzanak fel, fenyegetően, angolul. Owen pedig pontosan fordít, feladta a közvetítési kísérletet, csakhogy elkésett vele. Az írek annak néznek elébe, hogy elvett helynevek után szegényes otthonaiból is kilakoltatják őket. Az események hatására az angol katonatiszttel szembenező Sarah nem tudja többé megmondani a nevét s hogy hol lakik. A frissen keresztelt, apátlan újszülött meghal reggelre, az átkeresztelt nevű gael kultúra pusztulását sejtetve.²⁸ A teljes passzivitás mellett filozofálgató Keegan atyához (Shaw: *John Bull másik szigete*) hasonló, talán írói önarckép Hugh rezignáltan fogalmazza meg a jelenbe ívelő egyetlen lehetőséget az ír nép fennmaradására: „Ezeket az új neveket meg kell tanulnunk. [...] Meg kell tanulnunk, hogy a sajátunkként használjuk őket. Honossá kell idomítanunk őket. A saját új otthonunkká.” (182. l.)

A drámában tekintélyes a vendégszövegek mennyisége, elsősorban Homérosz és Vergilius görög és latin tárházából. Az *Aeneis*, mint ismeretes, az *Odüsszeia* egyfajta transzponálása, így a belőlük vett idézetek a dráma szövegében arra utalnak, hogy a nyelvek és kultúrák közötti áttételek és fordítások az egyetemes történet jellemző velejárói. Ezek a klasszikus nyelvek és művek ugyanakkor civilizációk letűnéséről is tudósítanak, amely sors a gaelre is vár, de a görög és latin párhuzama szerint nem nyom nélkül.²⁹ Egy másik kultúra (az angol) közvetítésén keresztül megőrződhet lényege. A műben a Heidegger-tanítvány George Steiner számos nyelvvel és fordítással kapcsolatos gondolata is megjelenik. Steiner szerint a nyelv szükségszerűen változik, amit Hugh csaknem szó szerint idéz tőle: „De ne feledje: a szó – jel, pusztán zseton. Nem halhatatlan. Megtörténhet tehát [...], hogy valamely civilizáció olyan nyelvészeti szintvonalak bőrtönébe szorul, melyek immár nem felelnek meg a [...] valóságos, a tényleges táj domborzatának.” (149–150. l.)³⁰ Az állandó változást és átalakulást az egyetemes és egyéni lét legfőbb jellemzőiként emeli ki, hogy a szerelmi jelenetben „mindkét” nyelven rákérdéznek az „örökké” szóra, amelyet az utolsó felvonás végén Hugh az „ostoba” jelzővel tart elvetendőnek. (185. l.)

A történelem tanúsítja, hogy az idegen hatás a veszteség ellenében nyereséget is hozott, mert az átvett nyelven író Yeats, Synge és társaik művészetében megszólalt az ír kulturális örökség, azt megismerte a világ.³¹ S hogy angolul ki lehet fejezni a legbensőségesebb és legfájóbb nemzeti élményt, az ősi anyanyelv elvesztését, arra az angolul született *Helynevek* a legbeszédesebb bizonyíték. Friel számára azért fontos a nyelv általános problematikáját is belevinni a drámába, mert a két kultúra egymást megértése a közös nyelvből, az angolból kisarjasztható új hang megtalálásától függ. Nyelv és politika összefonódó kérdései más mai angol nyelvű drámaírókat is foglalkoztatnak. Harold Pinter *Mountain Language (A hegyilakók nyelve)* (1989) című mű-

²⁸ Lásd Gerald FitzGibbon: Historical Obsession in Recent Irish Drama. – In: Geert Lemout (ed.): *The Crows Behind the Plough. History and Violence in Anglo-Irish Poetry and Drama*. Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1991. 53. l.

²⁹ Vö. Richard Kearney: l. m. 134. l.

³⁰ Vö. George Steiner: *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press, New York and London, 1975. 21. l.

³¹ Brian Arkins: *The Role of Greek and Latin in Friel's Translations*. – In: *Colby Quarterly*. Vol. XXVII, No. 4, 1991. 208. l.

vében a fővárosi hatóság megtiltja a hegylakók (kurd) nyelvének használatát. Az írekről is szóló parabolát sejtet benne, hogy színhelye és szereplői nagyon emlékeztetnek Augusta Gregory *The Gaol Gate (A börtön kapuja)* (1906) című drámájára. A *Helynevek* Írország sokrétű nyelvi/nemzeti problémáiról szól, önkritikusan, ironikusan és elégikusan egyszerre. Az ír közösség dilemmái a modern emberéi is, aki mindig új helyzetekkel szembesülve hagyományai átértékelésére és másságok befogadására kényszerül.

A *The Communication Cord (Indulatmondatt)* (1982) egyes jelenetei a *Helynevek* megfelelő részeinek paródiájául foghatók fel. A mai írek viszonyulását múltjukhoz és a nyelv használatának ezzel összefüggő visszasságait szatirikusan kifigurázó mű hagyományos eszközökkel élő bohózat. Így „alkalmas Írország mai népének szemléletére [...], helyzetünk annyira abszurdáá vált” – nyilatkozta a drámával kapcsolatban szerzője.³² A színhely egy rekonstruált zsúptetős, ballybegi parasztház, amelyet a tulajdonos fiatal ügyvéd fia, Jack és barátja Tim, a nyelvészeti disszertációján dolgozó tanársegéd keresnek fel egy hétvégén. Mindketten saját céljaik, szerelmi és pozícióbeli előmenetelük érdekében kívánják felhasználni a múlt tanúját, az ír hagyományokat imitáltan őrző házat és a belőle áradó légbört. A többi szereplővel együtt viszonyulásuk a hagyományokhoz álszent és hazug, legjobb esetben közömbös. Jól érzékelteti ezt a hazugságokra, tettetésre, félreértésekre, egymás becsapására, emberek, nevek összezserülésére, tehát nyelvi megnyilvánulásokra alapozott bohózati cselekmény. Hogy a hagyományok igazából semmit sem jelentenek nekik azon kívül, hogy eszközt látnak benne, mindjárt a darab elején kiviláglik. A dörzsölten szervezkedő Jack ugyanis parodizálva adja elő az alkalomadtán majdnem mindnyájuk által elővett kliséket: „Ez az, ahonnan mindnyájan származunk. Ez a mi első szentegyházunk. Ez formálta mindnyájunk lelkét. Ez oltotta belénk első áhítatunkat. Igen. Boruljatok le e szent helyen.”³³ Jack „a modern pragmatizmus mestere”, Richard Kearney szerint a *Helynevek* Owen-jéhez hasonló figura, aki a nevek és azonosságok konfúziójának a legfőbb előidézője.³⁴

Timet a hagyomány iránt közömbösség jellemzi, azaz talán fél tőle, mint mindentől, ami önállóságot kíván meg tőle. Bohózati figura, a kétfalás filosz, aki élehetlensége és határozatlansága folytán bonyolódik hazugságsorozatba. A később érkező Donovan szenátor – neve s egyes vonásai alapján a *Philadelphia* Doogan szenátorát idézi – a drámában az a szereplő, akinél a hagyományokkal kapcsolatos kétszínűség a legnevetesebb módon érhető tetten. Miközben kiselőadást tart a hajdani ír paraszti életformáról, amelynek elengedhetetlen része volt a jószággal kapcsolatos esti rituálé, kibogozhatatlanul odaláncolja magát a tehén egykori cölöpéhez. A valósággal történő ilyen konfrontáció hatására rövid úton elpárolog hazafias-nosztalgikus lelkesedése: „Ez oltotta belénk első áhítatunkat! Ez a mi ősi egyszerűségünk letéteménye! ne etess ezzel a szarral! [...] Hisz ez a legócskább személtáda egész [...] Jáááh! A nyakam. A nyakam!” (259–260. l.) Friel szatírja itt éri el tetőpontját, ugyanis a társadalmilag előkelő pozíciójú Donovan szenátort könnyen becsaphatónak, személyes elfogultságok és illúziók rabjának ábrázolja – a cölöphöz láncoltság ezt szimbolizálja. „[...] alakjában Friel

³² Idézi Ulf Dantanus: Brian Friel: A Study. Faber and Faber, London, 1988. 203. l.

³³ Brian Friel: Indulatmondatt. Fordította Mesterházi Márton. In: Brian Friel: I. m. 194. l.

³⁴ Richard Kearney: I. m. 146. l.

nevetségessé teszi a hivatalos, modern Írország saját múltjával szembeni álszent és zavarodott magatartását.”³⁵ Donovan-hez nevével is hasonlító, csak kevésbé előkelő alak Nora Dan, a parasztasszonyt játszó falusi nő. Ravasz és számító, mint a *John Bull másik szigete* vidéki figurái, s mindig kész a ballybegi hagyományok üzleti szempontú értékesítésére. Rajta keresztül szatirizálja Friel az elesettség miatti hagyományos ír siránkozást („poor-mouthing”), amely elsősorban anyagi előnyökre kacsintva igyekszik a hallgató előtt a helyzetet a lehető legrosszabbnak lefesteni. Korábban Flann O’Brien *The Poor Mouth (Fába szorult féreg)* (1941) című regénye tette nevetségessé ezt a magatartást.

Susan és Claire párosa a *Helynevek* Sarah-jének passzivitását és Maire-jének öntudatosságát idézi – a nevek alliterációján, illetőleg rímelésén keresztül is. A dráma végén Claire és Tim egymás felé induló szerelmi jelenete egy „pre- vagy talán szubverbális világba” visz, megpecsételve a természetességet jelző csókkal.³⁶ Yollanddal és Maire-rel ellentétben ők azonban egy nyelven alig értik egymást:

„Tim: Hiszen most is: beszélgetünk, igaz, mégsem cserélünk alapegységeket.

Claire: Nemigen cserélünk, igaz?

Tim: Aligha cserélhetünk, hisz magam sem tudom pontosan, mit mondom.

Claire: Én sem tudom pontosan, mit mondasz, de azt hiszem, tudom, mit nem mondasz ki.” (278. l.)

Jelenetük azzal válik a *Helynevek*beli előzmény bohózáti paródiájává, hogy éppen egymásra találásuk okozza a teljes káoszt, ugyanis csókolózás közben a házat tartó gerendának támaszkodnak, s az épület mindnyájukra omlik.

Az *Indulatmondath*ban az ír nyelv emléke csak komikus összefüggésben kerül felszínre: a szentimentális-nosztalgikus Donovan ír eredetűnek gondol egy 16. századi skót jövevényszót, Tim családi nevééről (Gallagher) pedig tévedésből azt hiszi, helybeli gael kifejezés a hibbantság jelölésére. A nevek körül egyébként is teljes a zűrzavar, s a hagyományhoz való hamis viszonyulás a szereplők közötti kapcsolatok csődjét eredményezi. A drámát átszövik az értelmes kommunikáció kudarcának látványos bizonyítékai: a félreértések, félremagyarázások stb. Az ősi, önkifejező nyelv helyett mindnyájan az érdekek, külsődleges célok nyelvét használják.³⁷ Tökéletes ellentétként a Tim beszédelemzésekről készülő disszertációjában megfogalmazott pozitivistá nyelvészeti tételeknek, miszerint létezik egy közmegegyezéssel kód, s zavartalan működtetésével lehetséges az egymást megértő dialógus. Ehelyett a szereplők Heidegger szavaival leírhatóan „különös manőverek” alkalmazásához folyamodva uralni próbálják a nyelvet.³⁸ Tim kutatási területe az indulatmondatok világát is magában foglalja. A dráma tele van ilyen akaratlan felkiáltásokkal, ami egyfelől az értelmes beszéd hiányát jelzi, ugyanakkor igényt az érzelmek kifejezésére. A hiány következtében az események is érthetlenné és átláthatatlanná válnak, s a mű végén a teljes káoszt és falomlást megintcsak indulatmondatok kísérik. Bertha Csilla szerint az egész darab „a múlttal való

³⁵ Ulf Dantanus: I. m. 204. l.

³⁶ George O’Brien: I. m. 110. l.

³⁷ Ginette Verstraete: I. m. 95. l.

³⁸ Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*. Translated by Albert Hofstadter. Harper and Row Publishers, New York, 1975. 215. l.

hamis kapcsolódás láttán feltörő” jajkiáltássá válik.³⁹ A ház összeomlása a beszédbeli zavarok, hazugságok és a hagyományokat kihasználó vagy semmibe vevő magatartások teremtette általános emberi káosz, sőt nihilizmus kifejezője. Friel kritikájának célpontja a mai ír kispolgári világ, amely „a terméketlen rurális romanticizmus és a kiszáradt angol nyelv közötti csapdába szorult”.⁴⁰ Tim és Claire csókja a kommunikáció csődjének szempontjából azt is jelenti, hogy paradox módon „a legtökéletesebb beszélgetés” (279. l.) manapság talán a csend, amely gondolat Beckett-nél még erősebben van jelen.

Friel *Dancing at Lughnasa (Pogánytánc)* (1990) című, nálunk is nagy sikerrel bemutatott drámájában a refrénszerűen visszatérő, olykor elemi erővel kitörő, máskor lágyan ringó tánc mondja el, amire a beszéd nem képes. A tánc legnagyobb mestere a korábbi ír színpadon W. B. Yeats volt, akinél az egy nyelven túli nyelv az egyéniség teljességének kifejezésére, a szubjektum és objektum közötti ellentét áthidalására. Friel drámájának címe a Lughnasa nevű pogány kelta aratási ünnepre utal, amikor Lugh isten tiszteletére az ír paraszti közösségek táncoltak, örömtüzeket gyújtottak, s különös szertartásokat végeztek. Nyomokban még ma is megtalálható ez az ünnep, hasonlóan a szent kutak (források) fölötti fákra kötött rongyokhoz, szalagokhoz, amelyek a gonoszt hivatottak elűzni. A kereszténység nem tudta megsemmisíteni ezeket az ősi hagyományokat, az ír kultúrában a keresztény-pogány ötvözetének jól ismert jelképe a kelta kereszt benne a Napisten kultuszából származó koronggal. A novellistaként induló Friel egyik önéletrajzi ihletésű, egyes szám első személyben írott elbeszélésének alaptémáját dolgozta drámává a *Pogánytánc*-ban. Narrátora, Michael az 1936-os évre emlékezik, amikor Frielhez hasonlóan hét éves volt. Azokban az időkben, vagyis az önálló Írország második évtizedében az önállótó paraszti ország képe uralta a legfelsőbb politikai elképzeléseket. Egyik híres-hírhedt beszédében de Valera államfő azt taglalta, hogy a keresztutaknál hagyományos táncokat lejövő ír fiataloknak kell teljessé tenniük ezt a rurális paradicsomot.⁴¹ De Valera elképzelt idilljével ellentétben a *Pogánytánc* egy létminimum határán élő, öt férjezetlen nővérből, egyikük kisfiából és az afrikai misszióból évtizedek után éppen hazaküldött nagybátyjukból álló „családot” szólaltat meg.

A perspektívák, ám nem vágyak nélkül vidéken élő nőtestvérek együttese Csehovot idézi annál is inkább, mert Friel 1981-ben ír-angolra fordította a *Három nővért*. Mint narrátori visszaemlékezésre építő mű, a *Pogánytánc* azonban Tennessee Williams *Üvegfigurák*-jával tart drámatörténetileg a legtöbb rokonságot. Williams darabja szintén önéletrajzi ihletésű, a 30-as években játszódik, s mind az ő, mind Friel narrátora elmenekül később a dramatisztált visszaemlékezésben ábrázolt közegből. Williams Laurája testi fogyatékos, míg a későbbi drámaírónál az egyik nővér (Rose) szellemileg az, s mindketten csalódással végződő szerelmi kalandot élnek át a drámákban. A nővérek Laurához hasonlóan kilátás nélkül morzsolják napjaikat. Mindkét drámaíró felhasználja a korra jellemző zenét és a táncot, az *Üvegfigurák*-ban Laura tánca Jimmel (aki történetesen ír) a lány érzelmeinek és ébredező reményeinek kifejezése. A dráma végén pedig az anya

³⁹ Bertha Csilla: Utószó. – In: Brian Friel: I. m. 293. l.

⁴⁰ Michael Etherton: I. m. 208. l.

⁴¹ Roy Foster: Pleasing the Local Gods. Brian Friel: *Dancing at Lughnasa*. – In: *Times Literary Supplement*. 1990, 26/10. 11. l.

„táncszerű” mozdulatokkal vígasztalja csalódott lányát.⁴² A *Pogánytánc* világa a hasonló körülmények és kudarcok ellenére kevésbé szomorú és kiábrándult, s ez éppen a benne vissza-visszatérő tánc hangsúlyozottabb jelentésének, s felszabadító jelentőségének köszönhető.

A drámát nyitó narrátori monológ pontosan érzékelteti a művet létrehozó alaphelyzetet: a rákövetkezendő, visszaemlékezésből épülő dráma a valóság bizonyos szubjektíve elrendezett képét fogja nyújtani.⁴³ Két idősík teremődik: a máé és az évtizedekkel ezelőtti múltté, s ezeket magában foglalja a háttérrel képező ősi aratási hagyományhoz, az önkifejező nyelv mindenkori kereséséhez, s az évszakok körforgásához kapcsolható időtlenség. Az egykori nővérek akkori életében már az első sorok szerint kiéleződött a ritualizáltságában egyhangú valóság és a vágyak, álmok ellentéte. A feszültségeket feloldó tánc, amellyel hamarosan találkozunk (Rose kezd táncba), az ember nemcsak törvényekkel és lehetetlenekkel meghatározható, szavakon túlmutató, zártságából kiszakadni vágyó lényegének a kifejezője. Két kultúra határán élnek ezek a nővérek: a háttérben folyó ősi aratóünnep és a vadonatúj rádió s a belőle szóló zene a hagyományos és a modern ellentétét húzzák alá.⁴⁴ Az öt lány valójában egyik kultúrába sem tud beilleszkedni, mert a modernhez szegények és hagyományosak, az ősi pogányhoz viszonyítva pedig már túlságosan az újabb, keresztény idők gyermekei. Kate, a Csehovból is jól ismert, középkorú vénlány-tanárnő figura vallási, társadalmi helyzetükre hivatkozva tagadja meg, hogy részt vegyenek a Lughnasa ünnep felszabadító, dionüszoszi táncában. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a hagyomány nem képes többé betölteni a közösség érzelmi energiáinak levezetését szolgáló funkcióját, amit az egyik falubeli főúrnak az örömtűz gyújtásakor szerzett égési sérülése szintén alátámaszt. A misszióból hazaküldött, túlságosan pogánnyá vált s a pogányság előnyeit hirdető Jack bácsi morális lecsúszása és elmagányosodása pedig élő bizonyítéka modern és hagyományos konfliktusának.

A stagnáló és egyben bizonytalan kilátástalanság mellett azonban időről időre a feloldást többnyire öntudatlanul kereső, sokszor kiáltásokkal és sikolyokkal kísért, netán artikulálatlanul groteszk táncba kezdenek a szereplők. Így kötik el magukat az idő és a körülmények egyedi szorításától, s olvadnak a nembeliség, az általános szintjébe, noha csak percekre. A mű szerkezeti egységét a köznapi és táncos jelenetek, mozaikok ritmikus váltakozása teremti meg. Az előbbieket maguk is egyrészt ritualizált cselekvések, például teaőzés, vagy a tűz táplálása. Másfelől csalódásokat, szomorúságokat beszélnek el magukról a szereplőkről és ismerőseikről. Valamelyes változatosságot a kisfiú apjának, Gerrynek a látogatásai jelentenek. A táncos pillanatok távolról sem egyformán zajlanak. A pár nélküli lányok első vad, szinte állati energiákat kibombantó együttes tánc, amelyben még a tanárnő Kate is részt vesz, az ősi közösségi, s a modern egységét is megteremti egy rövid időre, hiszen az új rádióból áradó zenére táncolnak. Akkor játszódik ez le, amikor már többféle feszültség jelentkezett a szereplők életében, legfőképp a Lughnasa-ünnepen való részvétel lehetetlensége.

⁴² Tennessee Williams: *The Glass Menagerie*. Secker and Warburg, London, 1957. 62. l.

⁴³ Vö. Helen Rose: *Dancing at Lughnasa*. – In: *Plays and Players*. Dec. 1990. 31. l.

⁴⁴ Vö. Fintan O’Toole: *Beyond Language*. – In: *The Irish Times*. 29. April, 1990.

Az 1. felvonás későbbi tánca Chris és kóbor párja, Gerry kettősében a közöttük vibráló feszültség részleges feloldása. Chris mintegy összegzi e kapcsolatot, amelyben a szavak szintjén nem lehet megértést teremteni, csak közös tánccal áthidalni az egyedi különbségeket: „Ne beszélj többet; nem kellene a szavak. Táncolj velem végig a kertúton, aztán menj.”⁴⁵ A 2. felvonásban a tánc a nővéreknek és Jacknek a narrátortól megtudott tragikus sorsát előlegző kudarcélményeire adható egyetlen válasz. Az első mozaikban a háztartást vezető Maggie énekel az életéből hiányzó romantikáról és szerelemről, s táncol hozzá. Rose visszajön egy randevúról, amely a Lugh isten tiszteletére gyújtott tüzekből maradt hamu megcsodálásában érte el tetőpontját, azaz nem hozta el a kölcsönös szerelem fényét. Sorsának lefelé ívelését szimbolizálja megdőglött fehér kakasa is, amellyel egy róka végzett. Gerry megjelenik, de csak azért, hogy elbúcsúzzon. Táncol a lányokkal, aminek felszabadító erejét ellenpontozza a szomorú tény, hogy megbízhatatlanságával együtt ő az egyetlen férfi mellettük. A drámát záró tablóban mindenki lassan, ringatózva táncol, még az emberarcú papírsárkányok is, a narrátor hangjának aláfestéseként. Michael az emlékek egyszerre tényszerű és illúzió-jellegéről beszél. A valóságról, s a köré felnövő álmokról, amelyekről a szavak nem tudnak szólni, csak a tánc. „[...] mintha a nyelv már nem létezne, mert szavakra nincs többé szükség.” (71. l.) A drámában előforduló több találós kérdés és rejtvény a szón alapuló nyelv elégtelenségét állítja a tánc mellé. A szereplők tánca az élet tánca, amelyet Zarathustra is járt, s amelyben „a kétségbeesés kiáltása együtt hangzik fel a megkönnyebbülés ritmusával”.⁴⁶ Az élet rejtett lehetőségeit sugallja, amelyek révén az ember saját zártsága ellenére részese egy időtlen folyamatnak. A drámában a meg-megújuló termékenység jelképe az aratási ünnep, amelynek táncban kifejeződő visszhangja kél a látszólag sikertelen életű szereplőkben is.

Nyelvi drámái sorában Friel *Pogánytánca* az emberi kifejeznievalónak egy szabályok és korlátok nélküli új nyelvet találó, vagy inkább újrafelfedező képességét idézi. Úgy tűnik, egyúttal fordulatot is hozott az írói életműbe: az utána született *Wonderful Tennessee (Csodálatos Tennessee)* (1993) újszerűsége a rítushoz fordulásban érzékelhető. Ezzel gazdagodva, Friel drámaírói nyelve a megértés és értelmezés útjain egyre mélyebb valóságokba kíséri a befogadót.

⁴⁵ Brian Friel, *Dancing at Lughnasa*. London, Faber and Faber, 1990. 33. l. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom, az idézeteket saját fordításomban közlöm.

⁴⁶ Fintan O'Toole: l. m.

F. Szologub esztétikai koncepciójának kudarca Kis Démon c. regényében

KATONA JUDIT

Az európai kultúrában a XIX. század közepétől észlelhető az a válsághangulat, amely a századforduló irodalmaiban bontakozik ki teljes mértékben, s melyet a reneszánsz óta élő, s kultúránkat meghatározó nagy szellemi vonulat, a humanizmus válsága idéz elő. Ha e válságnak nem is közvetlen kiváltó oka, de szimptomatikus jelensége a múlt század közepe táján Nietzsche filozófiájának és a darwinizmusnak a megjelenése, mely tanok gyökeresen megváltoztatták az európai művelt világ önképét, s ha egymástól igen távol álló tudományszférában is, de ugyanarra a végkövetkeztetésre jutottak – az ember mint szellemi lény, s mint fizikai valóság, nem foglalja el az eddig érvényes humanista, valamint keresztény tanítás szerint őt megillető helyet – a természet, (föld és ég, kozmosz), koronáját megillető központi uralkodó pozíciót. Nietzsche tanítása azt az illúziót oszlatja el, hogy az emberi faj minden egyes egyede az őt az állatvilág fölé emelő racionalitás révén képes és hivatott a világ uraként fellépni, Darwin pedig azt bizonyítja be, hogy az ember hosszú biológiai fejlődés eredménye, s benne, mint természeti lényben, nem adott a tökéletesség. Habár ezen sokat vitatott és támadott tanok az ún. humán tudományoknak is gyökeresen új szempontokat adtak, mégis a két forradalmi jelentőségű tanítás közül Nietzsche irracionizmusa az, amely sarkaikból forgatta ki az európai gondolkodást, s hatása hosszú ideig, ha nem napjainkig él, bár első nagy hulláma csak a századforduló életérzésében jelentkezik. Ez a hatás különösen a tanítás két momentuma tekintetében bizonyult meghatározónak – Nietzsche szélsőséges individualizmusa, az „erős egyéniség”, az „ember feletti ember” apológiája a közgondolkodásban és az írott művészetekben esztétikai individualizmussá alakult, szemben a humanista felfogás moralizálásával, melyet az esztétizmus előretörése antieticista felfogássá változtatott. A modern embert leginkább korlátozó morál kiterjesztése után az egyénre a végtelen szabadság korszaka köszönt, s tetteinek egyetlen mércéjévé önnön kénye-kedve, érzelmei, a szépség válik. A művészet a valósághoz leginkább érzéki úton közelít, félretolva az évszázados hagyományt – a ráció, illetve a lelkiismeret kitaposott útját. Látszólag fontosabbá válik a műalkotás formája, mint tartalma, bár ez valójában csak az új tartalmakat legplasztikusabban kifejező formák intenzívebb kutatását jelenti. Kérdésünk éppen az, hogy az új formák milyen új tartalmakat tárnak fel, a valóság új, esztétikai felfogása milyen új tudást ad a kor embere számára. Valamint, rendelkeznek-e az e felfogás szellemében született műalkotások azzal a novummal, melyek azokat marandóvá, szemlélőjüknek pedig világról alkotott képét világosabbá tehetik?

A humanizmus, mint az etikai értékek válsága különös élel jelentkezett az orosz gondolkodásban, lévén az jellegzetesen moralizáló jellegű. Szilárd Léna szerint nietzschei hatásra ment végbe az irodalomban a nagyrealizmus által kiérlelt etikai értékeknek a felülvizsgálata, egyidőben az „erős emberek” idealizálásával, mely hősök ugyan más-más ideológiai töltéssel, (Gorkij, Brjusov, Gumiljov műveiben), de mégis nietzschei

fogantatásúak. Habár az orosz gondolkodás – mutat rá a kutató –, az új európai tendenciákkal párhuzamosan, „belterjesen” is megpróbálja megújítani önmagát –, mint pl. az „újkereszténység” etikai koncepciójával, vagy az ún. „újhumanizmussal” –, mégis a közgondolkodás, közízlés az esztétikai világlátás elfogadása felé hajlik: „A (humanizmus válsága, K. J.) az etikai prédikációtól való elfordulásban is megmutatkozott, amely látenszen vagy nyílt formában a XIX. század műalkotásainak bármelyikében jelen volt. A századforduló művészete nyíltan törekedett az etikától való önállósodásra, behódolva saját szférájának – az esztétikának. Ebben közvetlenül vagy közvetve, de mindenképpen a XIX. században elfogadott etikai, humanisztikus elképzelések érvényvesztése és meggyengülése, és a pusztán esztétikai élménnyel való hatás elérésének kísérlete mutatkozott meg.”¹

Az orosz gondolkodásban nehéz lenne nagyobb fordulatot elképzelni, mint azt, hogy a tradicionálisan moralizáló beállítottságú orosz irodalom és filozófia esztétizálóvá váljon. Anélkül, hogy a fordulat közvetlen, a humanizmus válságával összefüggő okait munkánk keretein belül elemeznénk, azt mégis meg kell jegyeznünk, hogy a fordulathoz jelentős mértékben hozzájárult az orosz értelmiség reményvesztettsége, amit főként a kor történelmi eseményei idéztek elő. Legfontosabb ezek sorában, s a hitehagyottság döntő motívuma az 1905-ös forradalom volt, mely az orosz értelmiség évszázados, a szellemi és fizikai elnyomattatás elleni harcának, a narodnyik mozgalom elfojtásával kezdődő periódusának szintén kudarcra végződő lezárása, mely után a realista felfogás, a morálba vetett hit végképp vereséget szenvedett, s megnőit az antirealista művészeti alkotások, és a nem racionális alapú elméletek konjunktúrája. Az új szellemi törekvéseket, az új szellemi ideálok keresését az általános krízishangulat, a pesszimizmus elhatalmasodása elleni harc közös célja fogja egybe. Szilárd Léna véleményével egyetértve az orosz szellemi elitnek a válsághangulatra való egyfajta reakciójaként értékelhetjük a századvég hitújító mozgalmát, az ún. „orosz vallási reneszánsz” jelenségét, melynek fő képviselői – VI. Szolovjov filozófiájából kiindulva – az orosz gondolat hagyományaihoz híven morális alapokon, a pravoszlávia megreformálása révén tartják lehetségesnek a válság felszámolását, s egy új, „igazi” keresztény szellemiségű humanizmus életrekeltésén fáradoznak. Azonban anélkül, hogy alábecsülnénk a vallási reneszánsz alkotóinak érdemeit, s mozgalmuk jelentőségét az orosz eszmetörténetben, meg kell állapítanunk, hogy az etikai ideálokat elvető, az individuumnak a szépség, az esztétikus felé irányuló törekvéseit egyedül érvényes szellemi célnak elismerő esztétikai felfogás nagyobb rétegekre hat a századfordulón, s ez azért is így van, mert hatását, lényegének szellemében, a kor művészeti alkotásaiban feje ki. Ha az esztétizmust annak legáltalánosabb értelmében, a korszellem megnyilvánulásaként ismerjük el, akkor esztétizáló irodalmi áramlatként kell kezelnünk például az irodalmi szimbolizmust, a képzőművészetekben pedig a „Művészet Világa” művészetújító mozgalmat is. Ha viszont nem csupán a legszembetűnőbb jegyek alapján – mint az antieticizmus, individualizmus, formakultusz, stilizáció –, akarjuk vizsgálni a századforduló pregnáns eszmei törekvéseit, akkor azt látjuk, hogy az esztétikai világfelfogás és az esztétizmus, mint annak

¹ L. Szilárd. Russzkaja lityeratura konca XIX-nacsala XX veka (1890–1917), Bp., 1983. I. köt., 25–26. l. (A szöveg magyarra fordítását magunk végeztük el.)

megnyilvánulása a művészetben, igen heterogén és nehezen körülírható fogalmak, s a jelenségnek majdnem annyi változata van, ahány alkotó esetében beszélünk róla.

F. Szologub, a szimbolizmus idősebb nemzedékének képviselője azzal válik ki az esztétikai világfelfogást valló, s azt művészetükben érvényre juttató alkotók közül, hogy ő az esztétizmust tudatosan vállalja, s azt művészete alapproblémájának megoldása érdekében következetesen alkalmazza. Úgy véljük, hogy ez a korszellem sugallta világerzés írói programmá tétele teszi lehetővé Szologub számára, hogy *Kis démon*² c. regényével képes legyen megragadni és ábrázolni a realizmushoz rendelődött morális világerértelmezés átalakulását esztétikai világfelfogássá.

Szologub írói programját Szalma Natália reflektált esztétikai voluntarizmusnak nevezi, és röviden összefoglalva a következőképpen írja le.³

A szimbolizmus első nemzedékének alkotóihoz hasonlóan, Szologub is érzékeli a fojtogató, kaotikus gyakorlatnak az ember számára megsemmisítő hatalmát, s hőse úgy próbálja megoldani a számára elviselhetetlennek látszó helyzetet, hogy képzeletben egy más világba, a praktikumtól távol eső szférába, a szépség világába menekül. Azonban a szologubi „lírikus-hős” gesztusa a kutató által démonikusnak ítéltetik, mert Hegel esztétikája szerint annak az a feladat jut, hogy a „köznapi, poétikátlan és unalmas életet” annak minden szegénységével együtt emelje fel „az igazi lét éteri tisztaságába”, ám Szologub világában a „felemelt” jelenségek nem a hegeli szabad lét szférájába kerülnek, hanem valamiféle élettelen, felsőbb szintű élet, vagyis majdnem a nemlét, a Halál szférájába, akinek „himnuszokat” zeng Szologub lírai hőse, „a költő démoni álarca”. A költői szubjektum azért kénytelen mégis végrehajtani ezt a gesztust, mert más kiutat nem lát a praktikum szorító rabságából való szabadulásra. Inkább megfosztja az életet annak valóságától, mintsem lemondjon a szabadságról, melyet az önmaga teremtette világokban vél megtalálni, ahol legfőbb érték a Szépség, s Szologub számára az alkotás valójában a Szépség világainak teremtését jelenti. („Fogok egy darabot a durva és szegény életből, és gyönyörűséges legendát teremtek belőle, mert én – költő vagyok –” áll mottóként a *Teremtett legenda* című regénytrilógia fölött.)⁴ A „legenda” tehát úgy születik, hogy az író kivonja az életből a durvaságot és szegénységet, hogy azt így megtisztítván „a valódi lét éteri tisztaságába emelje”. Csakhogy, s ez Szologub demónizmusának igazi tartalma, ez az élet teljes kifosztását, „megölését” jelenti, hiszen azért menekül belőle, mert benne csak durvaságra és sivárságra lel. Szologub érzi, hogy tette morálisan nem igazolható, s azt is, hogy az erőszak árán való menekülési kísérlet kudarcot vall. A kiüttlanság, a vélt megoldás előrelátott kudarca teszi Szologubot voluntaristává.

² Regényértelmezésünk szerint a „Melkij besz” címet „Kis démon”-nak fordítjuk, bár a legpontosabb fordítás a „Kisszerű démon” lenne, ami viszont nem jól hangzik magyar nyelven. A regényből vett idézetek fordítását szintén magunk végeztük el a Fjodor Szologub „Melkij besz”, Moszkva, 1988. kiadvány alapján. Az idézetek utáni szám az oldalszámot jelzi.

³ Natália Szalma. VII. F. Szologub (1863–1927) – lírik i prozaik. – In: Opüt interpretacii fenomena russzkogo szimbolizma v szvete razvitija müszli. Acta Universitatis Szegediensis de A. József nominatae. Materialü i szoobscsenyija po szlavjanovedeniju. 1989. 161–187. l.

⁴ Idézi R. Ivanov – Razumnyik. Fjodor Szologub c. cikkében. – In: Kritika. Sztatyji i zametki. P., 1911. 24. l.

Szologubnak a praktikumtól való szabadulás érdekében végrehajtott voluntarista gesztusában azért ragadható meg a morál érvényvesztése, mert az író tudatosan tolja félre ezt a szempontot, hiszen jól tudja, hogy az erőszak árán való szabadulási kísérlet eleve megtagadja a kortárs realizmus legnagyobb képviselőjének, Tolsztojnak éppen ezekben az években legerősebben ható erkölcsi rendszerének alapeszméjét, az erőszakmentességet.

„Lehetetlen az átlényegülés csodája – idézi Szalma Natália⁵ az író talán legtalálhatóbban megfogalmazott credóját, – de szükségünk van rá. E végzetes ellentmondás feloldása az ember számára csak az alkotás mámorában adatik meg.”

Mint láttuk, Szologubnak az alkotásról vallott felfogása írói programjának alapja; ezt az is mutatja, hogy annak kérdéseiről gyakran ír, de az idézett kijelentés plasztikusságával kiemelkedik a hasonló vallomások sorából. Az író szóhasználatát, kifejezéseinek stílusbeli hovatartozása is tükrözi, hogy az alkotást grandiózus, majdhogynem isteni feladatnak tekinti, hiszen a művész, mint ő maga is, világokat teremt. Az „átlényegülés” fogalmának kifejezésére a „preobnazsenyje” szót használja, amely az irodalmi köznyelvben is a magasabb stílusréteget képviseli, a Biblia nyelvén pedig az „Úr színváltozása” fogalmat jelöli. Nézetünk szerint a bibliai terminológia használata arra utal, hogy Szologub párhuzamot von a megváltói szerep és a művész hivatása között, amennyiben a megváltás a banális világból való szabadulást jelentheti az alkotás révén az írói szubjektum számára. Másrészt az író azért nem használhatja fogalma jelölésére az azonos tövű és hasonló jelentésű „preobrazovanyije” („átalakítás”) – szót, mert ő, ellentétben a kortárs realizmus és naturalizmus alkotóival, a világot elveti, ezért nem is vállalkozhat annak megváltoztatására. Ha meg is jeleníti műveiben a valóság képeit, azt az ő felfogása szerint nem nevezhetjük alkotásnak, mert a világról csak azt írja le, amit a „pirosposzsgás, tenyeres-talpas asszonyosság – az élet” mesélt róla, vagyis csupán konstatálja a viszonyokat.⁶ Az „alkotás mámor”, a „lehetetlen”, de „mégis kell” ellentmondását – vagyis Szologub írói pozíciójának voluntarizmusát oldja fel. Az „átlényegülés csodáját” csak az alkotás véges állapota hozhatja meg, s az írói szubjektum csak annak idejére nyerheti el szabadságát az önmaga teremtette világokban. Eszerint úgy tűnhet, mintha Szologub esztétikai koncepciójában a kész mű, az alkotás végeredménye az alkotásnak szükségszerű, ám mellékes hozadéka lenne. Habár a mű valóban nem játszik főszerepet írója esztétikai voluntarizmusában, azért abban mégis fontos helyet foglal el, máskülönben nem kezdene újabb és újabb „gyönyörűséges legendák” létrehozásába. Úgy gondoljuk, hogy a művek azért születnek meg, mert azok a bizonyosságai annak, hogy az átlényegülés valóban végbement. Szologub azért kezd újabb és újabb kísérletekbe, annak a leghalványabb reménye nélkül, hogy az új mű jelenti majd a végső „megoldást”, mert „tudja”, hogy a szabadulást az alkotás megfoghatatlan, dokumentálhatatlan pillanatai jelentik. Prózája ezért mind terjedelmesebb és szövevényesebb, hogy az alkotás varázsát, a szabadság állapotát mind tovább élvezhesse. Az al-

⁵ I. m. 21. l.

⁶ R. Ivanov-Razumnyik írja fent idézett művében: „Fjodor Szologub is sokat hallott a pirosposzsgás tenyeres-talpas asszonyásgról, az élétről, ő is megremegett a borzalomtól, és azt, amit hallott tőle, elmesélte nekünk legjobb művében, a Kis démon c. regényében.” 16. l.

kötésben azért véli menekvését az írói szubjektum, mert az teremti meg a szépséget, s annak világa az, ahová menekülhet a szürke, banális, erkölcs nélküli világból.

Szologub, mint a szimbolizmus egyik legpregnansabb képviselője, ideálját csakis a spirituális szférában lelheti föl, a szépség számára kizárólag szellemi fogalom lehet, olyan éteri, ideális minőség, amelyhez minden más érték viszonyul. Viszont, ha a szologubi ideálnak a művekben való megvalósulását tekintjük, pontosabban, megvalósítási kísérleteit, melyek minden esetben a szép világának építését jelentik, a szépségnek egy más aspektusával találkozunk. Az nem ideális és általános érvényű minőség, amelyhez más minőségek igazodnak, hanem ellenkezőleg – olyan relatív minőség, amely a praktikummal kapcsolatos viszonylatok, illetve individuális értékelések függvénye.

A szépség fogalmában rejlő ellentmondás, mely az írói program megvalósítási kísérleteinek ellentmondását is eredményezi, a prózai alkotások közül leginkább a *Kis démon* c. regényben érzékelhető. Szologub ebben a regényben is az „élő élet” esztétizálásában, az élet átszellemisítésében véli megtalálni az individuum menekvésének módját a praktikum, a materiális lét elszürkítő, banalizáló hatásai elől. Azonban, mint prózájában általában, az esztétizálás, a szegényes és durva praktikumnak az írói fantázia révén való szublimációja eszköze az erotika, amely nem választható el az „élet testétől”, ezért az általa képviselt értékek nem spiritualizálhatók. Az élet „értékei” nem változnak szellemi esztétikai értékekké az esztétizálás nyomán, habár azok „előhívattnak”, negatív képük pozitívvá válik (pl. lényeges különbség van Peredonov és Varja, Ljudmila és Szása kapcsolatának erotizmusa között), de éppen emiatt a végeredmény nem az átszellemesített élet, mert a létrehozott esztétikai értékek, az erotika értékei a materiális praktikummal tulajdonképpen egylényegűek. A regényben a szép világa, a „teremtett” világ, Szása és Ljudmila szférája hangsúlyozottan nem a szellem világa, mert azt a testi szépség, a kellemes illatok, a női toalett darabjai, vagyis nem szellemi jellegű attributumok alkotják. Úgy tűnik, mintha Szologub ezzel szándékosan fel akarná élesíteni az esztétika, a széptan eredeti jelentését – gör. aesthezeis – érzékelés, érzékiség.

Szologub esztétikai voluntarizmusának kibontakozása prózájában főként a *Nehéz álmok* (1895), *Kis démon* (1892–1902) c. regényekben, és a *Teremtett legenda* (1914) c. regénytrilógiában figyelhető meg, melyek az élet átesztétizálásának mértéke és módjai tekintetében különböznek egymástól. A két első regény, úgy tűnik, szorosabb kapcsolatban áll egymással, mint a trilógiával, mert azok nemcsak az új, átesztétizált világot ábrázolják, hanem a „kiinduló pontot”, a praktikumot is. A *Nehéz álmok* a koncepció első megvalósítási kísérleteként értékelhető, mely a *Kis démon*ban új szinteken megismétlődik, felhasználva az ott kidolgozott művészi módszereket is. A *Nehéz álmok* témája a vidéki életnek az értelmiségi magatartásra és beállítottságra gyakorolt elnyomó hatása, s a főhős efölötti siránkozásai. A *Kis démon* pedig általában az életnek a minden egyes individuumot deformáló hatásáról szól, amelytől az is szenved, aki hathatós részese a világban uralkodó egyetemes Rossz elhatalmasodásának. A *Nehéz álmok* hőse, Login számára az élet fojtogató keretei közül való szabadulásként egyedül az erotika, illetve az álmodozások adódnak: „Szeretni – látszólagos életünkben látszólagos életet megtestesíteni, kiterjeszteni saját létünk határait e titokzatos kötéssel, miközben édes hazugsággal tartjuk vissza a tűnékeny állapotok egymásutánját [...]. A ránk hagyományozott szövegek beteljesednek, olyanok leszünk, mint az istenek, böl-

csek és boldogok – boldogok, mint az istenek.”⁷ Login tirádája egyszerre fejezi ki a teremtés általi istenülés vágyát, s a vágy teljesülhetőségébe vetett hit teljes hiányát, mert a bölcsesség a boldogság „tűnékeny állapotait” csak hazugság révén lehet meghosszabbítani.

Miután a *Nehéz álmok*ban körvonalazódik az esztétizmus ideálja, a *Kis démon* c. regényben a megvalósítás kísérlete látható, s egyben felszínre kerülnek az elmélet buktatói is. Még nincs benne teljesen „megölve az élet”, hiszen a „teremtett” világ, Szása és Ljudmila története, amely az esztétizálást közvetlenül képviseli, olyan értelemben nem önálló része a műnek, hogy a praktikum világából nő ki, s ezért látszólag epizód szerepet kap. Az esztétizálást megtestesítő történet valóban csak a cselekménynek egy szála, de éppen ez a vonal az, amely a műben a novumot jeleníti. Úgy véljük, a peredonovi praktikum szférája avégett ábrázolódik, hogy az író megmutathassa – ilyen az a világ, amelyből az individuumnak szabadulnia kell. A peredonovscsina nem a teremtés színtere, hanem az a miliő, amely körülveszi az író: csak fognia kell ezt a „durva életdarabot”, és „gyönyörűséges legendát” kell teremtenie belőle. A kortárs olvasóközönség „úgy tekintette a regényt, mint olyan túlhaladott művet, amely régmúlt idők életéről ír. A szerzőjét is nagyon öreg embernek vélték, akit nem hogy nem érdekel a jelen, hanem ellenségesen fogad minden újdonságot, amely gyökeresen megváltoztatta az orosz embert és annak életfelfogását.”⁸

Figyelemre méltó, hogy a regény megjelenése utáni években – a cikk 1870-ben keletkezett – az orosz társadalom a régi, a morál meghatározta világfelfogást, melyet Szologub stilizációja kelt életre a peredonovi életben, idejétműltnak, túlhaladottnak ítéli. De a regény nemcsak az egyszerű olvasót, hanem a kritikát is megtévesztette, amelyben olyan vélemények is felbukkantak, hogy az talán egy új Gogol, vagy Dosztojevszkij írása. Az orosz klasszikus irodalom hagyományos témája, a vidéki kisváros nyomasztó atmoszférája azért jelenik meg Szologub tolla nyomán megtévesztő hitelességgel a regény lapjain, mert annak csak a legjellemzőbb vonásait hangsúlyozza, ily módon azokat hiperbolikusan felnagyítva, stilizációja eszközévé teszi. V. Brjuszov jegyezte meg pályatársáról, hogy Szologub az, aki a szimbolisták közül leginkább kötődik az élethez. Brjuszovnak igaza van, amennyiben Szologub valóban hitelesen képes ábrázolni azt, mert tíz évi vidéki tanárkodása alatt annak legsűrűjében élt. Ám Brjuszovnak még sincs igaza, mert éppen ezért Szologub van legtávolabb az élet szférájától, hiszen azt éppen kívülállóként képes átfogni, s belőle szimbólumot alkotni. A *Kis démon* legfőbb újdonsága éppen az, hogy az író a kívülállás pozíciója miatt nem vállalhat felelősséget hőseiért, szemben a realista művek írói pozíciójával, hanem műbeli szerepét alakmására, a narrátorra „bízta”. Mint fentebb megállapítottuk, a *Nehéz álmok*ban a „szép világ”, az antiesticista világfelfogás ideális szférája csupán a tétel szintjén, a Login szájába adott program szintjén létezik, a *Kis démon* c. regényben az „valóságosan” is megjelenik a Szása–Ljudmila-féle történetben. A teremtés – építés aktusa a detalizáció művészi eszközével történik, amelyet már az előző regényben is alkalmaz az író, a provinciális lét

⁷ Idézi E. Sztarikova. – E Sztarikova. Fjodor Szologub. – In: Razvityije realizma v russzkoj lityerature. Moszkva, 1974. 184. l.

⁸ R. Sz. Vlagyimirov. Szologub i jego roman „Melkij besz”. – In: Kritika. Sztatyji i zametki. P., 1911. 306. l.

végtelenül pontos, részletes leírása. A teremtés azért jelenti valójában a már kész világ felaprózását, mert csak az adott kereteken belül lehetséges. A peredonovi szféra immansens egész, amiből nem lehet kitörni, Szása és Ljudmila erre tett kísérlete azért vall kudarcot, mert az ezer szállal tartja őket fogva, így világuk csak befelé terjeszkedhet, s ez a terjeszkedés csak a részletezés által ábrázolt végtelen osztódás révén jöhet létre. A regénytrilógiában (*Teremtett legenda, Holtak igézete, Ortruda királyné*, 1914), a praktikum világának és a teremtett világnak a kettőssége megszűnik, a szép világa, úgy tűnik, egyeduralkodóvá válhat, a „durva és szegényes életdarab” az írói fantázia révén a legvalószerűtlenebb csodatételek hazájává válik a költő-esztéta, Trirodov akaratából. A csodák az „egyesült szigeteken” tovább folytatódnak, melyek tulajdonképpen csak azért nem foghatók azokhoz a csodákhoz, melyeket a „tenyeres-talpas asszonyosság – az élet” produkál, mert ez „nem az a szürke, ködös ország, nem a mi kedves hazánk, ahol a hétköznapi borzasztóvá válik, a borzasztó pedig hétköznapivá”.⁹ Valójában a „csodáknak” e térbeli szándékolt elkülönítése teszi nyilvánvalóvá a köztük lévő párhuzamot. Trirodov vértelen alakja, a „csendes fiúk” kísérletszerűsége azt az „árnyyszerű”, élettelen világot idézi, melyre mint az esztétizálás következményére a fentiekben utaltunk. A „teremtett legenda” Szologub esztétikai koncepciójának legelvontabb megvalósulása, ugyanakkor megírásának ténye az író voluntarizmusának legkonkrétabb megnyilvánulása, hiszen a *Kis démon* megírása után, miután meggyőződött arról, hogy ama próbálkozása, hogy létrehozzon egy éteri, a predonovcsinától független szférát, meghiúsul, mert a megjeleníthető, ábrázolható szépség relatív és individuális minőség, s ezért a szép teremtett világ lényegileg azonos a peredonovcsinával, nem maradhatott kétsége afelől, hogy esztétikai koncepciója kudarcot vallott, s az individuum remélt menekvése a praktikum deformáló hatásától – illúzió. Ezért kétségbe vonjuk Szologub szándékának komolyságát arra vonatkozóan, hogy a nyilvánvaló sikertelenség ellenére is meg akarja alkotni a „teremtett legendát”, és az író címadását önironikus gesztusnak ítéljük. A regényciklus hőse a költő-esztéta Trirodov, akit az író egyik alakmásának tekinthetünk, a ciklus maga pedig – értelmezésünk szerint – nem más, mint az író saját esztétikai koncepciójának a stilizációja.

Mint arra már többször utaltunk, a három mű közül ezért a *Kis démon* c. regény kínálkozik a legalkalmasabb anyagnak Szologub esztétikai koncepciójának, és annak következményeinek a vizsgálatára, mert az itt a valóság, az élet kontrasztjaként bontakozik ki. Az író két olyan világot mutat be, melyekben nem jó és rossz, igaz és igaztalan áll egymással szemben, hanem a rossz (peredonovcsina) és a szép (Ljudmila és Szása története). Ez azt jelenti, hogy Szologub két nem azonos értékrendű világot állít egymással szembe, az eticista értékrendet és az esztétikait, mert regényével meg akarja mutatni, hogy a régi morális világfelfogás hogyan változik át esztétikai beállítottsággá. Az esztétikai világfelfogás szellemében nem az a szép, ami jó, az esztétikumnak nincs morális kritériuma, hanem az a szép, az bír esztétikai értékkel, ami önmagában szép, függetlenül attól, hogy megfelel-e a jóság, illetve az igazság kritériumainak. Ez nemcsak az író koncepciója szerint van így, hanem a művek szintjén is igaz, de a mű világában a dolgok mércéje, fő kritériuma nem az írói ideál szellemében fogant ideális szépség,

⁹ Idézi E. Sztarikova fent említett művében.

hanem az esztétikum, amely a mű szépségét jelenti. Ily módon tételünk, hogy szép az, ami szép, csak látszólag tautológia, mert az első fajta „szép” az esztétikumot, a második fajta viszont az individuális szépség fogalmát jelöli. Úgy gondoljuk, hogy a szépségfogalom harmadik aspektusának a bevezetése – első: szellemi szépség, az írói ideál, második: az individuális szépség, harmadik: a szépség mint esztétikum –, nyilvánvalóvá teszi, hogy az esztétizmus csak annyiban függ össze az esztétikával, amennyiben mindkét teória fő kategóriája a szépség. Mégis, elemzésünk plasztikussága érdekében a szologubi esztétikai koncepciónak a *Kis démon*ban megjelenő módozatai leírásához kölcsön kell vennünk néhány esztétikai alapfogalmat.

Szologub esztétizálása tulajdonképpen azzal az egyszerű formulával is leírható, hogy az író számára a dolgok, a világ elfogadásának egyetlen kritériuma a szépség. Szologub az amorálisat és a rosszat is elfogadja, ha megfelelnek e kritériumnak. Számos példa helyett hadd álljon itt Szása és Ljudmila idillien szép erotikus játékának példája, amely nem mentes az erkölcsi romlottságtól, vagy a gimnázium igazgatójának Ljudmila bájairól futkosó gondolatai, miközben az erényesség kérlelhetetlen őrzőjének álarcát ölti magára. A peredonovi világot – az életet, a praktikumot –, nem azért nem tudja elfogadni, mert az a rossz, a banalitás, az erkölestelenség világa, hanem azért nem, mert az nem felel meg esztétikai normáinak, antiesztétikus, nem szép. Ez a világ azonban nemcsak antiesztétikus, hanem nem is tűri meg a szépséget és a harmóniát. Versina kertje és háza, Peredonov lakása elhanyagolt, piszkos, sőt az „esztétikusság” igényének halvány nyomait is tönkreteszik azzal, hogy letépdesik a tapétát. Peredonov szívből utálja a tisztára mosdatott gimnazistákat. Varvara gyönyörű testét borzalmas fej „koronázza”, Grusina szép testét bolhacsípések éktelenítik el. „Így van ez gyakran – sóhajt föl a narrátor a regény folyamán két ízben is – hogy a szépség korunkban sokszor megtapostatik s megcsúfoltatik.”¹⁰ A szegény és durva élet leginkább a szépség hiányától szenved, hiányzik belőle a regényesség és az ideálok. E szürke, nyomorult élet „méltó” megtestesítője Peredonov, aki maga a hiány, aki „mindenből ki van forgatva” („nyicscij vszem”) idézi Szalma Natália’ Z. Gippiusz meghatározását.¹¹ Peredonovnak valóban nincs semmije – bontja ki a továbbiakban a tömör megjegyzést a kutató –, híján van mindenféle szellemi értéknek, mely „Isten képét” idézné az emberben, és ilyen értelemben merő „képtelenség” („bezobrazije”). Ez a hiány, a benne „formát” öltő rútság az, ami megfosztja őt attól, hogy megfelelhessen Szologub esztétikai normáinak. De Peredonov és az általa képviselt, bizonytalan körvonalú világ a megtagadás révén nincs megfosztva lététől, hiszen ábrázolódik, nem úgy, mint később a *Teremtett legendában* az ideális esztétikus világ ellenképeként. De e világ a nem teljes megtagadás révén mégis a lét és nemlélt határán lebeg, ezért megjelenítése sejtelmes, árnyszerű, látszólagos.

Az antiesztétikus világ azért nem „tűnik el” Szologub tolla nyomán, mert az antiesztétikus éppúgy minősége az esztétikának, mint az esztétikus, habár annak nem ellenpólusa, csak annyiban fejezi ki ellentétét, amennyiben annak hiányát képviseli, amennyiben a nemlétező dolog szembenáll a létezővel.¹² Mert a rút nem ellenpólusa a szépségnek, mint a hétköznapi gondolkodásban, hanem az esztétika törvényei szerint

¹⁰ F. Szologub. Melkij besz. Moszkva, 1988., 69. és 260. l.

¹¹ Szalma Natália művében, 175. l.

¹² Sík Sándor. Esztétika. Bp., 1942., I. köt. 219. l.

annak altípusa. A rút a nem-széppel azonos, másképp a rút a szép teljes vagy részleges hiánya. A rúttság viszonykategória és származék mivoltát az is mutatja, hogy „rútnak akkor nevezzük a nem-szépet – írja Sík Sándor –, amikor hozzámérjük a széphez: amikor valamilyen okból úgy találjuk, hogy szépnek kellene lennie, és mégsem az, tehát a rút a szépnek sem nem ellentéte, sem nem nemléte, hanem hiánya. Metafizikai mivolta így pontos megfelelője a Szent Ágoston-féle rossz-fogalomnak: éppennyú a szépnek hiánya, mint a rossz a jónak hiánya”.¹³

Úgy véljük, hogy az esztétikus is lehet altípusa az antiesztétikusnak, ha az utóbbihoz mérjük az előbbit. A regény épp a két minőség viszonylagosságát mutatja meg. A szép világ csak látszólag ellentéte a rút világnak, azért, mert az képviseli az ideált, de tulajdonképpen a szép világ a rút világnak csak származéka, paradigmája, mert közvetlenül belőle nő ki. Ilyen értelemben, ha mind a rossz („zlo”), mind a rút („bezobrazije”) valaminek a hiányát jelenti, s lényegi azonosságuk miatt metafizikailag egymással felcserélhetők, úgy tűnik, érthetőbbé válik teoretikai szempontból az orosz moralizáló felfogás esztétizálódó alakulása. Szologub e művében figyelemmel követhetjük, hogyan alakul át az abszolút rossz abszolút rúttá az író felfogásában. Természetesen Peredonov az, aki az abszolút rosszat képviseli a regényben. Ahogyan Sztarikova írja, „ő környezetének kvintesszenciája”, tulajdonképpen a rossznak a kvintesszenciája, mert, bár a regény többi szereplője is hasonló „minőségekkel” rendelkezik, mégis ő az, aki mindahányuknál „egy kicsivel ostobább, egy kicsivel önzőbb, egy kicsivel kegyetlenebb”.¹⁴ Ezért ez az abszolút rossz képviseli az abszolút hiányt, a jó hiányát, s ily módon alakul át abszolút rúttá. Szologubnak azért van szüksége arra, hogy az etikai kategória, a rossz átváltódjék esztétikai minőségre, mert a rossz számára megragadhatatlan. A peredonovi abszolút rossz számára ezért megfoghatatlan, mert az elvárásainak megfelelő szép hiányát jelenti, vagyis a nemlétezését, s e felfogásnak azzal ad kifejezést, hogy megtagadja azt, azaz a hiányt tagadja meg, s ez a létnek, „a szép világ” létének igénylését jelenti esztétikai koncepciójában. A rossz szélesebb értelemben is a nemlétezt szimbolizálja: „a rossz valójában nem is létezik – amint Hankiss Elemér írja –, mert a rossz nem más, mint a lét hiánya, mint Plotinosznál, vagy Isten hiánya, mint egyes sztoikusoknál, vagy csak az esetlegesség, mint a tomista skolasztika megfogalmazásában.”¹⁵ Szologub ezért Peredonov ábrázolásával, aki nemcsak isten képétől és hasonlatosságától, de mint az abszolút rossz megtestesítője, a létezésből is meg van fosztva, képes ábrázolni a Peredonov képviselte világot is, mert, habár tulajdonképpen a régi, morális felfogás szerint, mint az abszolút rossz világa nem létezik, de mint a rút világa megfoghatóvá, leírhatóvá válik.

A világhiány érzete Szologub egész művét áthatja, erre utal az, hogy a regény zárt, perspektíva nélküli, eszmei és szerkezeti egység, de talán még a mű immanenciájánál is többet mond az, hogy a világhiány azzal teljesedik be, hogy a rúttság, s a rút világ Peredonov széthullásával elemeire hullik, s a „szép világ” sem mutat fel maradandó értékeket, mert az is a rúttság szférájából nő ki. Azonban, miként a *Teremtett legenda* c. trilógiájában láthatjuk,

¹³ I. m., i. h.

¹⁴ E Sztarikova idézett művében, 187. l.

¹⁵ Hankiss Elemér. Az irodalmi mű mint komplex modell. Bp., 1985. 329. l.

az író esztétikai voluntarizmusa új műben keresi megvalósulását, mely a *Kis démon* c. regényben is kiteljesedik, mégpedig azzal, hogy az kiutat jelent alkotója, s az írói pozíció képviselő narrátor számára, Peredonov viszont megőrül, s örütségében megöli Vologyint, akiben tulajdonképpen lénye egy részét pusztítja el. Vologyin Peredonovhoz nagyon közeli figura, majdhogynem azonos vele, ezért értelmezhetjük Peredonov bűnös tettét széthullásának végső, önfel számolásában kulmináló aktusaként. A rútság megsemmisülése kétszeres hiányt szül, mert önmaga lényét megkettőzi, – a rút maga is hiány, a szép hiánya –, s a hiány hiányának összeadódása minőségi változást eredményez, pozitív értéket hoz létre, s ez valójában az új, „teremtett” világ épülése Trirodov közreműködésével. Ez a halál, Vologyin halála olyan szempontból is fontos momentuma a regénynek, hogy rávilágít Szologubnak az esztétizálásból fakadó halálfelfogására. Miközben a halál Szologub lírájában a „csendes megszabadító”, mutat rá Szalma Natália Ivanov-Razumnyik nyomán, amely megszabadít a földi élet kínjaitól, prózájában, úgy tűnik, éppen az esztétikai koncepcióba vetett hit jóvoltából, új értelmezést kap: a halál nem megsemmisülés, hanem az építés előfeltételének munkása, az az erő, amely megtisztítja a világot, hogy a régiek helyén új értékek jelenhessenek meg.

A századforduló irodalmáról, s főként az új irányról, az esztétizáló irányról, elterjedt vélemény az, hogy a művek formája fontosabb a tartalomnál, s a díszes formák arra szolgálnak, hogy elfedjék a művek tulajdonképpeni tartalmatlanságát. Pedig ez éppen fordítva van, a művek újszerű mondanivalója, az új tartalmak keresik adekvát formájukat, s a sok kísérlet arról vall, hogy a legmegfelelőbb forma csak hosszas kutatás eredményeként jön létre. Erre a jelenségre is jó példa Szologub *Kis démon* c. regénye, melyben esztétikai koncepciójának megvalósítása érdekében több újszerű művészi formát alkalmaz. Legszenvedelmesebbek közülük a több szálon futó cselekmény, az alteregók rendszere és a detalizáció. Ha azt állítjuk, hogy a cselekmény több szálon fut, s a két fő vonal Peredonov és körének története, mely a világ „fekete stilizációját képviseli”,¹⁶ s Szása és Ljudmila vonala, amely a „világos stilizáció” megtestesülése, eleve kizárjuk azon vélekedések helyességét, melyek az utóbbinak csupán epizodikus jelentőséget tulajdonítottak a regényben. E kortárs kritikai vélemények korrekcióját, s Szologub esztétikai koncepciójának felvillantását Ivanov-Razumnyik végezte el, s azzal, hogy a szép világaként a Szása–Ljudmila-féle történetet ismeri el, jelentős lépést tett a regény helyes értelmezése felé: „Íme ezért (azért, hogy a peredonovcsinától való menekvést az író a szépségben látja, K. J.), váltakozik a *Kis démon*ban magának Peredonovnak a története és a körülötte nyüzsgő peredonovcsinája Szása és Ljudmila kapcsolatának történetével, amely, első pillantásra teljesen önkényesen került be a peredonovcsinába, de valójában összefügg vele.”¹⁷ Ez a szoros kapcsolat nem tűnik szembe, inkább úgy látszik, mintha a Peredonov-vonallal éles ellentétben állna, de valójában az esztétikus és az antiesztétikus fent részletezett viszonya miatt e két cselekményszál is szoros kapcsolatban van egymással, mert a mintatanuló, lányosan szép gimnazista Szása és Ljudmila Rutyllova között a játékos-bolondozó pajtáskodásnak induló kapcsolat fokozatosan mindkettőjük rejtett romlottságát felfedő erotikus-szerelmi játékká fajul. E kapcsolat azért látszik idillinek, mert az író mindent megtesz azért, hogy a szerelem a szépséget, a szépség világát

¹⁶ Szalma Natália idézi M. Drozdát, i. m. 181. l.

¹⁷ R. Ivanov – Razumnyik, i. m. 19. l.

jelképezze, s elrejtse azokat az ellentmondásokat, melyek a szépség, illetve az erotika viszonylagos érték mivoltából fakadnak. Ez azért olyan fontos a szép világát a női toalett darabjaiból építő Szologub számára, mert ez az a szalmaszál, melybe a szürke banális világ tengerében kapaszkodhat. Valahol éreznie kell, hogy a szépség igen törekény fogódzó, de lemondani róla nem tud, ebben is megnyilvánul voluntarizmusa.

A szépség világa a regényben közvetlenül a rútból nő ki. Amíg nem jelenik meg a szép világ, vagyis a fabula szintjén Ljudmila nem ismerkedik meg Szása Pilnyikovval, addig Ljudmila és nővérei is egyértelműen a rút világ vonzáskörébe tartoznak. Hiszen egy-két fejezettel azelőtt Peredonov lehetséges aráiként ismerjük meg őket, s nemcsak mint a korlátolt tanár buta szeszélyének „áldozataiként”, – ugyanis az később meggondolja magát, mert a Varjával kötendő házasság révén szerezhető tanfelügyelői állás csábítóbbnak tetszik, mint a művelt, de vagyontalan Rutylilov-kisasszonyok, s alantas erotikus képzelgéseit elfojtva sorra „kosarazza ki” a nővéreket –, hanem egyben mint a Varvara megcsalását tervezgető Peredonov készséges potenciális partnereiként is. Annak ellenére, hogy választott jelöltjüket állandóan gúnyolják, s az ettől szenvedő Peredonovot vezérmotívumként kíséri végig a regényen nevetésük, a Rutylilov-lányok mégis készek frigyre lépni az általuk megvetett „szegény ördöggel”, mert érzik a vele való lényegi rokonságukat: „A nővérek fiatalok és szépek voltak, hangjuk élesen és vadul csengett, – a kopár-hegyi boszorkányok is megirigyelhették volna e körtáncot.” (144. l.) Szologub nem azt mondja, hogy a Rutylilov-lányok boszorkányok, mégcsak nem is azt, hogy olyanok, mint a boszorkányok, mégis, azzal, hogy e képzettársítást nyitva hagyja – egy egyszerű hasonlat, vagy egy metafora, pl. az, hogy „a Rutylilov-lányok boszorkányok”, bezárná a képzettársítás körét –, nyitva hagyja azt a lehetséges értelmezést, hogy azok talán mégsem hordozzák a boszorkányság attribútumait, talán mégsem lehetnek egy pár az ördöggel, hanem szépségük és szépímadatuk révén a szép világ részeseivé válhatnak. Szologub „tudja”, hogy a lányok nemcsak szépek, de boszorkányok is, ám rejtegetni próbálja, hogy az általa teremtett világ bárminemű kapcsolatot tarthat fenn a rútsággal, a banalitással. A szép világ a fabula szintjén is a rút világból nő ki. Ljudmila és Szása Pilnyikov Peredonov miatt ismerkednek meg. Ő találja ki, s terjeszti el, hogy Pilnyikov lány, s ez kelti föl Ljudmila érdeklődését iránta. „Ljudmila kíváncsi természetű volt, és szeretett minden újat a saját szemével látni. Égető kíváncsiság hatalmasodott el rajta Pilnyikov iránt.” (138. l.) Bár a nővérei is szívesen megnézték volna a lányruhába öltöztetett fiút, „bosszantotta őket, hogy nem ők találták ki”. (138. l.) A Rutylilov-lányokat nemcsak a rokonság miatt fűzik szorosabb szálak egymáshoz, mint a regény többi szereplőjéhez. Nemcsak hasonlítanak egymásra, és sok dolgról azonos nézeteket vallanak, de vágyaik is hasonlóak. Ljudmilát irigységből sokat kritizálják ugyan a Szásával való kapcsolat miatt, de az, hogy a Ljudmila ajtaján lévő kulcslyukon leskelődnek, arra utal, hogy szívesen végigjártszanák Szásával mindazt, amit Ljudmila végigjártszik vele. A négy lány (egyikük férjezett ugyan, de nem vesztette el a nővéreihez fűző szálát), jellemzését is mindig egymáshoz hasonlítva végzi el az író: „(Ljudmila) szeretett öltözködni, és szabadosabban öltözködött a nővéreinél: karjai és vállai fedetlenebbek, szoknyája rövidebb, cipője légiesebb, harisnyája finomabb, áttetszőbb, testszínű.” (139. l.) A sok azonos vonás a nővérek egylényegűségét fejezi ki, mely lényeg egyfajta esztétikai beállítottságot, életfelfogást tükröz. Ily módon azt mondhatjuk, hogy nemcsak Ljudmila ismerkedik meg Szásával, s tart fenn vele szerelmi kapcsolatot, hanem a kulcslyukon leselkedő nővérek is

részesei annak. Azért Ljudmila az, aki aktívan vesz részt a Szásával együtt létrehozandó szép világ építésében, mert ő az a nővérek közül, aki leginkább képviseli az esztétikai felfogást, s akiben legerősebben él a vágy, hogy azt megvalósíthassa. „Otthon szeretett egy szál szoknyában és mezítlában lenni, és a meztelen lábára cipőt húzni – mindamellettl bluza és szoknyája mindig túlzottan díszes volt.” (139. l.) S az esztétizáló beállítottság credo-ja is Ljudmila szájából hangzik el: „Szeretem a szépet. Pogány vagyok, bönös lélek. Az ősi Athénban kellett volna születnem. Szeretem a virágokat, parfümöket, ragyogó ruhákat, a meztelen testet. Mondják, hogy van lélek, nem tudom, nem láttam. De mire is az nekem? Haljak csak meg egészen, mint egy vízitündér, olvadjak el, mint egy felhő a nap sugarai alatt. A testet szeretem, az erős, ügyes, meztelen testet, amely élvezetet nyújthat.” (243. l.)

Ljudmila erotikai esztétikai beállítottsága is az antiesztétikum világában ered. De miközben itt az öncélú szépség, a létezés lehetőségét, a banalitásból való szabadulást jelenti, mert Ljudmila azt feleli Szása ellenvetésére, hogy „a test azonban nemcsak élvezetet nyújt, hanem szenved is”, hogy „szenvedni is jó [...] csak érzem a testemet, csak lássam a meztelenséget és a testi szépséget” –, addig a rút világban Varvara szépsége praktikus célt szolgál, megszerezni Peredonovot, hogy anyagi jólétét biztosítsa, hiszen Peredonovnak igaza van, hogy Varja magának dolgozik, ha őt és a tanfelügyelői állást meg akarja szerezni, s a testi szépség, az erotika, „ez a csodálatos test (Varja teste, K. J.) ezek számára a részeg és mocskos emberkéek számára csak az alacsonyrendű csábítás eszköze”. (69. l.) A szépség, az erotika egyaránt jelentheti tehát az individuum számára a létet s a nemlétet, attól függően, hogy az hogyan él vele. Az, hogy a praktikum céljainak alárendelt erotika a rútságot, a nemlétet szimbolizálja, Peredonov azon nekrofil, erotikus képzelgéseiben is megnyilvánul, amelyek a hercegnővel kapcsolatosak. Peredonov úgy gondolja, hogy a hercegnő „kegyeiért”, a tanfelügyelői állásért cserébe azt kívánja tőle, hogy újra szeressen belé. (Ugyanis azt terjeszti, hogy régebben szerelmi kapcsolat fűzte őket egymáshoz.) Először undorítja ez a gondolat, „hiszen a hercegnő másfél száz éves”, de a vélt nyereség megfordítja érzéseit, „igen, öreg, de milyen hatalmas van [...]. És undora csábító érzéssel fonódott össze. Alig meleg, hullaszaga van, képzelte Peredonov, és elalélt a vad vágytól”. (236. l.)

A két világ, a rút és a szép dialektikája, a lét és nemlét, illetve a világhiány dialektikája az építés és rombolás, széthullás momentumainak összejátszásában ölt testet. A szép világa fokozatosan épül, s ezzel párhuzamosan a rút világa bomlik, elemeire hull. Pontosabban kifejezve, Szologub építi és bontja le, s ezt detalizáció és az alteregó-rendszer művészei eszközeinek segítségével teszi. A detalizáció eszközét mindkét folyamat bemutatására felhasználja az író, de az alteregók rendszere csak a bomlás illusztrálására szolgál. A Versina kertjét bemutató részletező leírás és Ljudmila budoárjának leírásai egyaránt a részletezés eszközével készültek. De lényeges különbség, hogy a Versina kertjében ápolás nélkül burjánzó növényzet közt megbúvó ház omladozó vakolatát, a filagória pattogzó festékjét, s Versina mindig egyhangú fekete öltözetét látja meg, ugyanakkor Ljudmila szobájában a tágasság, a fény, a bútorok aranyossárga brokát kárpitja, a parfümös üvegcsék ragadják meg figyelmét. Ez a különbség azt mutatja, hogy a detalizáció egyaránt lehet az építés-teremtés, a „világos stilizáció”, és a bontás, a „fekete stilizáció” eszköze is. A rút világ szétbontása is tulajdonképpen teremtés – csak ellenkező előjellel. A rút világ dolgainak részletezésével Szologub mintha részeire

szagatná ezt az amúgy is szétesőben lévő világot, mígnem eljut annak magváig, mely a peredonovscsinát működteti, Peredonov végső széthullásáig.

Az író kis építőkövekből fokozatosan építi föl a szép birodalmát, melynek királynőjévé Ljudmilát teszi, s annak hű szolgáljává Szását, de a szerepek olykor felcserélődnek. Az első lépés az, hogy Ljudmila beleszeret a finom, lányosarcú fiúba, s erre a szerelemre a vele való első találkozást követő reggelen ébred rá, miután éje gyötrő, s egyben édes álmokkal telt. Ljudmila azért szeret bele Szásába, mert benne látja megvalósíthatónak azt az ideált, amelyet dédelget magában. A „pogányságot”, a mezítelen test imádatát, szerelemvágyát nem Szása kelti föl, Szását csak bevonja a világába, megsztja vele vágyait, fokozatosan ismertette meg vele azokat. Az első éjszaka forró álmai mutatják, hogy azok már Ljudmilában éltek, mert a Szásával való ismeretség előtt is szerette nézni a mezítlábas utcagyerekeket, s kedvelte a kellemes illatokat. Ljudmila „afrikai” álmai fejezik ki a lány szépségideálját, a tiszta, a valóság szférájától messze eső erotika, a szellemi szépség világát. Az ideál szellemisségét hangsúlyozza, hogy az álmokban mitológiai, az élettől elvonatkoztatott keretek között játszódik le Ljudmila áhított és félt „bűnbeesése”, s szerelme tárgya mögül minden esetben az egy valós személy, Szása arca bukkan elő. Szása ártatlansága, kamasz mivolta, úgy tűnik fel Ljudmila számára, hogy annak záloga, szerelmük nem alacsonyodhat le az élet posványába, „ő még nem tud és nem ért igazán semmit, de már mindent előre érez, mindent. És nincs az az utálatos szakálla [...]”. Ljudmila azt álmodja meg, hogy mit fog átélni a Szásával való kapcsolatban: „Ő magasan ült (pompás palotájában, K. J.), és a meztelen kamaszok a szeme előtt korbácsolták egymást. És amikor Szását tették le a padlóra, fejfel Ljudmila felé, és korbácsolták, az hangosan nevetett és sírt, – Ljudmila kacagott, úgy, mint ahogy álmukban szoktak kacagni az emberek, amikor hirtelen nagyot dobban a szív, – sokáig nevetnek, visszafoghatatlanul, az önfelvedtség és halál kacajával.” (145. l.) A Szásával közvetlenül kapcsolatba hozható harmadik álom a szerelemben általában előforduló, ám abnormális viszonylatról, az alá-fölérendeltségről, a mazochizmusról és sadizmusról szól. A szerelemnek, e számukra tulajdonképpen beteljesülést nem hozó, csupán vágyakat keltő, ám azokat kielégületlenül hagyó formája fogja jellemezni kapcsolatukat, csak, mint fentebb említettük, a szerepek megcserélődhetnek. Ez a beteljesületlenség, szemben az első két álommal, melyekben a kígyó és hattyú magáévá tette Ljudmilát, szintén az ideál szellemisségét hangsúlyozza, azt, hogy Ljudmila kapcsolatukat tudatosan távol akarja tartani a „durva” élettől. „A szükségszerűen ártatlan vágyakozás jelentette Ljudmila számára kapcsolatuk legfőbb báját. Izgatta a vágyakozás, – amely messze volt a durva, undorító beteljesülésétől.” (168. l.) Ez a beteljesületlenség fosztja meg a szép világ építőit a pillanatnyi szabadulástól az élet, a praktikum fojtogató kereteitől. A „visszafoghatatlan”, hisztérikus szeretés, az extatikus önfelvedtség, a megsemmisülés érzésének pillanata „az erotika extázisa” (Bergyajev kifejezése)¹⁸ lehetővé tennék az „átlényegülés csodáját”, a kitörést az időtlenség szférájába, de ez a lehetőség csak Ljudmila harmadik „afrikai” álmában „realizálódik”, s örökre az álom, az álmodozás szférájába zárul.

¹⁸ Ny. Bergyajev. O rabsztve i szvobode cseloveka. Párizs, 1934.

A szép világ építésének következő eleme az, hogy Ljudmila fokozatosan, lépésről lépésre avatja be Szását „titkába”, a szépség élvezetébe, s végül a test szépségének élvezetébe. Szása „megszelídtése”¹⁹ valójában azt is jelenti, hogy Ljudmila igyekszik belőle kiirtani azt, ami az ő számára elfogadhatatlan, s ideáljába nem fér bele. Amikor első ízben sikerül megtévesztenie Szása szállásadónőjét, s titokban besurrannia Szásához, „azt, hogy parfümöt hozzon magával, még korábban kigondolta, – hogy belocsolja parfümmel a gimnazistát, hogy ne áradjon belőle az utálatos latin, és a tinta szaga, a kisleányosság”. (156. l.) A fiú tulajdonképpen nem szokványos „beillatozásával” Ljudmila őt közvetlenül bevonja saját szférájába, „magának valóvá” teszi, mert Ljudmila világát a parfümök illata, a szép ruhák, a kozmetikumok, s nem a könyvek, a latin s görög nyelvtan töltik be, mint a Szásáét. „Ljudmila szerette a parfümöket, Pétervárról hozatta azokat, és sokat használt belőlük. Szerette az erős illatú virágokat. Hálószobájában mindig valaminek az illata áradt, virág-, parfüm-, fenyőillat, friss tavaszi nyírfaág illata.” (156. l.) Miután Szását is becsalogatja e világba, „megtanítja” őt is mindarra, amit „tud” az illatokról, bár Szása előbb vonakodik, saját tudását, a latin és görög nyelvtant többre tartja, mint ez új „tudományt”, s a ciklámen-illatot először Ljudmila legnagyobb felháborodására sommásan poloskaszagúnak ítéli. Ljudmila magyarázata alapján azonban kiderül, hogy az igen összetett illat, „három illat él a ciklámenben [...] az édes ambrózia, [...] ez az ő öröme. És még zsenge vaníliától is illatozik, [...] ez annak való, akiről álmodnak, és ez – az ő vágya, – egy virág és az aranyos nap az égen. És a harmadik illata gyengéd, édes testillat, ez azé, ki szeret, ez a – szerelme – egy szegény virág, s a déli hőség” – ugyanaz a forróság, mely Ljudmila „afrikai álmait” átízíti –, „[...] és amikor édes és gyönyörű, és fájdalmas, és sírni akarsz. Érted? Látod, ilyen illat ez”. (167. l.) Szása, amellet, hogy beletörődik, hogy különböző illatok természetével kell megismerkednie, lemond az illatos hajkenőcs használatáról is, mivel Ljudmila megtiltotta azt neki: „– Utálok a hajkenőcsöt! – mondta bosszúsan Ljudmila. – Pomádés kisasszony.” Szása ellenvetésére, hogy hiszen ő maga is illatosítja magát, dühösen magyarázza: „– Az parfüm, ez pedig pomádé, te ostoba! [...] A parfüm az egészen más.” (163. l.) „Egészen más”, mert a parfüm összetett illatanyaga az erotika sokszínűségét, sokértelműségét idézi, s Ljudmila számára ezért, mint láttuk, az az erotika, a természetesség és a test jelképe. Tulajdonképpen Szása tiszta –, pomádé és „latinszaga” is egyfajta szellemiség kifejeződése, de az mégsem illik az ő szellemi ideáljába, mert mindez a „kisleányosság” zárt világának szimbóluma, s nem az erotikáé.

Szásában Ljudmila azért talál rá könnyen médiumára, mert a fiúban is él a vágy, hogy kilépjen a hétköznapi keretei közül – esténként Nadszon verseit és történelmi könyveket olvas –, s ez a lelki azonosság a két szereplőt kísérő közös vezérmotívum azonosságában fejeződik ki: „Szása hazaszaladt, útközben *vidáman* gondolt a *vidám* leányzóra.” Ugyanakkor „Ljudmila *vidám* hangulatban ért haza, mosolyogva, s valami mulatságosról álmodozva. A nővérei várták [...] A fehér abroszon *vidámnak* tűnt a koppenhágai cherry-brandy barna üvege és fényesen *világított* az üveg szájára ragadt édes ital”. (Saját kiemelésünk. K. J.) (142. l.) Ljudmila olyan hatásosan neveli át Szását, hogy annak számára „már a tankönyvek is a megszokott unalmat jelentik, – Unalmas magolni [...]”.

¹⁹ A. De Saint-Exupéry kifejezése a Kis herceg c. művében.

Az illatok után az édes ízt kedvelteti meg Szásával, mézeskaláccsal, forróövi (!) datolyával édesgeti magához. Szása fokozatosan kerül függő helyzetbe, rabul ejti Ljudmila szépsége, kedvessége, ugyanakkor Ljudmila azért is tarthatja őt „fogságában” mert ő az, aki mindig ad valamit Szásának, illatokat, édességet, melynek élvezetére éppen ő tanította meg. „Cserébe” Ljudmila Szását apródjaként kezeli, megalázza és megjutalmazza kénye-kedve szerint, ahogyan ezt a harmadik álmában megálmodta. „Maga szedegette ki a dobozból egyenként a datolyát és tette Szása szájába, és mindegyik után megcsókoltatta a kezét.” (165. l.) Szása pedig „szeretett enni. Tetszett neki, hogy Ljudmila édességet ad neki. Ezért még gyengédebben szerette őt.” (166. l.) Az álomban látott szado-mazochisztikus jellegű szerelmi kapcsolat vágyára utal Ljudmila Szásához „pironkodva és nevetve” intézett kérdése is – „És a rózsákat szereted-e?, mire Szása: „Szeretem”, Ljudmila válasza: „Buta, a rózsákat – (tulajdonképpen a vesszőt) –, szereted, de nincs, aki megvesszőzzön.” (168. l.) Szologub minden valószínűség szerint a Ljudmila harmadik álmában szerepelt korbácsolási jelenetre céloz itt, amikor a királynő meztelen apródjait korbácsoltatja egymással, hiszen Ljudmila is elvörösödve és nevetve teszi fel kérdését, az író csak a tréfás szójáték erotikus jellegét palástolandó hagyja ki az értelemváltoztató fonémát.²⁰ Játékaikban konkrétan is megismétlődik a fent idézett jelenet. Ljudmila többször okoz szándékosan fájdalmat vagy kellemetlen érzést Szásának, miközben az túri, többször megpofozza, csiklandozza, megcsipkedi az arcát, hogy az pirospozsgásnak látsszon. Ljudmila uralkodó (szadisztikus) és Szása alattvalói (mazo-chisztikus) szerepeinek szilárdsága először akkor rendül meg, amikor Ljudmila akaratlanul, Szása szépségéért való lelkesedésében, „hirtelen” megcsókolja a fiú könnyökét. „Szása elcsendesedett, szemét lesütötte és furcsa kifejezés ült ki ragyogó, félig mosolygó ajkaira, – és a sűrű szempillák palástja alatt forró orcái sápadni kezdtek.” (169. l.) Ez a jelenet fordulópontot jelent kettőjük kapcsolatában, Szása először tegezi vissza Ljudmilát: „– Gyere kedves többet, hozz mézeskalácsot edesebbet”, s először érzi meg, hogy szereti a lányt, s hogy hatalma van felette, mert az is szereti, s ezt Szologub úgy teszi az olvasó számára világossá, hogy Szása nem megy el a következő randevúra, mintegy kifejezve saját Ljudmila felett érzett hatalmát. Ljudmilának kell érte mennie, s ez az a pont, amikor a lány megfosztatik a szadisztikus szereptől, s ezután a szerepek folyton cserélődnek. Szása is csókoltatja Ljudmilával a kezét, s időnként „elpáholja a lányt, [...] de Ljudmila mindezen csak kacagott”. (257. l.) S ez az a pont is, amikor Ljudmila végképp úgy érezheti, hogy Szása teljesen az övé – „a leplezetlen csábítás gyönyörűsége lengte körül”, (172. l.) s bizonyos lehet abban, hogy Szása tudja, mi az, amit tőle vár. Szása pedig „szorongást és gyönyörűséget” érzett, amikor Ljudmila elvitte őt magához.

Az illatok és ízek élvezete után Ljudmila a test szépségének felismerésére vezet rá Szását. A részletezés elve itt is az építés momentumát, a fokozatosságot hangsúlyozza. Először csak fehér kezét csókoltatja a fiúval, majd egy séta folyamán lábainak szépségére mutat rá, s végül a fiú saját testének szépségét is tudatosítja benne. Úgy tűnik, a test szépségének apológiájával a teremtés folyamata befejeződik, ez már a tiszta szépség elvont, vértelen világa, mely a *Teremtett legenda* atmoszféráját idézi. „A langyos,

²⁰ Rozocski = rózsák, rozgooski = vesszőnyalábok.

bánatos, bágyadt, mozdulatlan levegő simogatta őket, s a visszahozhatatlant idézte. A nap, mintha *beteg* lenne, homályosan derengett és izzott a *sápadt, fáradt* égbolton. A *száraz levelek megadóan* feküdtek a sötét földön, mint a *holtak*.” (238. l.) (Saját kiemelésünk, K. J.) A szép világa a regényben felépült, Szása végérvényesen beavattatott Ljudmila ideáljába, s e folyamat befejezettségét mutatja, hogy ezzel kapcsolatuk is zsákcúba jut. A befejezettség csupán Ljudmila ideáljának megvalósulását jelenti, de nem erotikus játékaik által felkeltett vágyaik beteljesülését, hiszen Ljudmila számára éppen azért kedvesek e játékok, mert „távol állnak durva, undorító beteljesülésüktől”. A szép világ felépítésének eszközei kimerültek, Szása és Ljudmila szerelmének lezárult az a szakasza, melyben játékaik újat, előrelépést jelentenek a szépség, az erotika világának elérése felé, s a továbbiakban nincs megvalósítandó „cél” előttük, mivel a beteljesülés utolsó lépését nem tehetik meg. Szása nem tudja többé kitalálni Ljudmila kívánságát, s lényegében a kiúttalanság kiüresíti kapcsolatukat. „Valami kedves, fájdalmas, gyengéd vagy szégyenletes dolgot akart tenni vele (Ljudmilával, K. J.), – de mit? Csókolgassa a lábait? Vagy ütlegelje hosszan, kíméletlenül, hosszú, hajlékony vesszővel? Hogy az nevéssen örömeiben vagy sikoltozzon a fájdalomtól? Mindkettőt megteheti, s lehet, Ljudmila kívánja is azt, de mindez kevés neki. Itt vannak mindketten félig lemeztelenülve, és felszabadított testük vágyat is őrző szemérmert sugároz – de miben áll ez a titka a testnek? És hogyan mutassák fel édes áldozatként vérüket és testüket vágyuknak és szemérmüknek?” (247. l.) Kapcsolatuk utolsó mozzanata, Szása lánynak való öltöztetése a maszkabálra, szintén szerelmüknek a Ljudmila ideálja szellemében létrejött kiúttalanságát, befejezettségét mutatja. Szása „lánys” mivoltának hangsúlyozása nem új momentum – gondoljunk Peredonov rosszindulatú pletykájára, melyet azért ötlött ki, hogy „bosszút álljon” egy szépen, tisztán öltözött gimnazistán. Ám e lánys jelleg a „világos stilizáció” világában más értelmezést nyer – Ljudmila ideáljának szándéka szerinti elvontságát, a praktikum világától való különbözőségét hangsúlyozza, s egyben elvileg kizárja a „durva beteljesülés” lehetőségét. Ezért öltözteti gyakran a fiút női ruhába, tanítja bókolni, s gyönyörködik benne, „Szása telt és finoman kerekded karjai, gömbölyű vállai nagyon szépnek tűntek”. Csak „parókat vagy felerősített fonatokat nem kívánt társa fejére tenni – undorító” (245. l.), mert nem természetes. A maszkabálra való készülődéskor a siker érdekében Ljudmila lemond erről az elvről, s Pétervárról rendel Szása számára parókat. Szása női ruhában való megjelenése tehát csak a régi játékok újrajátszása. Még a gésa jelmezhez nélkülözhetetlen legyező is ugyanaz, mint amivel akkor legyezgeti magát, amikor Kokovkina, Szása szállásadósnője „rajtakapja” őket. Természetesen Ljudmila fejében fogan meg az ötlet, de a nővérek rendkívüli lelki azonossága miatt Darját és Valériját is „magával ragadta Ljudmila álma, hogy női ruhában küldjék Szását a maszkabálba, hogy ily módon lóvá tegyék az egész várost, s úgy intézzék, hogy a díjat neki ítéljék”. (258. l.) A nővéreket nem maga a díj hozza lázba, mint a város legtöbb lakóját, amely eredetileg egy tehén, illetve egy kerékpár lenne, de amely végül egy legyezőre, és egy albumra zsugorodik össze, hanem maga a móka, mellyel bosszút állhatnak a rosszhiszemű pletykákért és Szásáért, s „lóvá tehetik” a már amúgy is, legalábbis a díjakat illetően, reményeiben csalatkozott publikumot. Szása átöltöztetése tulajdonképpen igazolja a Peredonov beteg fantáziája szüleményeként elterjedt pletykát, vagyis, hogy Pilnyikov fiúruhába öltöztetett lány. De a két világ lát-

szólagos ellentétére utal az, hogy Szása a nyilvánosság előtt éppen fordítva, a feltételezésekkel szemben, fiú léte lányruhában jelenik meg.

A maszkabál-jelenet azért is tekinthető fontos kulminációs pontnak, mert ugyan a két világ végig érintkezik, egymásba játszik, de nem kerekedik egymás fölébe, s nem „találkozik” közvetlenül egymással. (Peredonov és a Rutyilov-lányok regény eleji jelenete nem tekinthető a két világ közvetlen kapcsolatának, mert itt még nem jelennek meg a szép világ teremtésének körvonalai, s mint rámutattunk, a lányok a peredonov-scsina körébe tartoznak.) Az a mellérendeltség azért alakul ki, mert a szembenállás nem éles, nem valóságos, hiszen ez a szép világ is a rútból származik, ezért egyik sem képviselheti határozottan valódi lényegét. Nem rossz és jó áll egymással szemben, mint a morális felfogás szerint, hanem szép és rút, s e két minőség tartalmát mindig viszonylatok határozzák meg. Peredonov „rossz” – „rútsága” nem abszolút érvényű, ez a figura nem a „rossz kvintesszenciája”, hanem legfeljebb a „rossz kvintesszenciájának” a paródiája. Nem igazi nagy démon, csak „kicsi” örödgöcske. Rútsága nem valódi, inkább groteszk alak – ezért nevetség tárgya. Mindenki nevet rajta a háta mögött, de csak a Rutyilov-lányok és a „nyenyúlhozám” nevetése bosszantja. Ljudmila szépségideálja pedig azért nem fejezi ki a szologubi koncepció szellemében a valódi „tisza” szépség ideálját, s ezért nem áll élesen szemben a peredonovsággal, mert ezen szellemi ideál elérésére tett erőfeszítéseket összetéveszti a szépség individuális érték aspektusával,²¹ a „szép tárgy” iránti imádatával. Ezért úgy véli, Szása és önmaga testének istenítése, szépségének megértése – „én ne lennék szép! Nekem ne lennének égő szemeim! Nekem ne lenne gyönyörű hajam!” (247. l.) – feljogosítja őt, hogy úgy érezze, megvalósította ideálját. De ez még csak fétiszmus, öncélú erotizmus, távol áll a Bergyajev leírta szellemi magaslatokba emelő érzéki extázistól, az „erotika extázisától”.²² Nem azért nem valósul meg tehát Ljudmila szépségideálja, mert azt az erotika révén akarja elérni, hanem azért nem, mert megelégszik a „szép tárgy” élvezetével, lemond az általa „undorítósnak” tartott „beteljesülésről”, s épp ily módon zárja ki önmagát önnön lényegének karakteres képviselétéből.

A két világ érintkezési pontjai, sok esetben a mindkét cselekményszálban fontos szerepet játszó erotizmus révén, valójában a szépséghez való viszony vagy annak hiánya révén jönnek létre, s ezért, mint fentebb rámutattunk, az egyaránt jelentheti a létet és nemléte az individuum számára. Ha a Peredonovot és Varját, valamint a Szását és Ljudmilát összetartó kapcsolat jellegét, annak a gyakorlatban gyökerező megnyilvánulási formáit tekintjük, el kell ismernünk, hogy azok lényegében több momentumban is egyezéseket mutatnak. A Peredonov – Varvara-féle párosban is végbemegy a szerepek cseréje, Varja, szintén célját elérve, s elvételve magát Peredonovval, fölébe kerekedik, s úgy uralkodik rajta, ahogy azelőtt Peredonov tette vele. Szása is eljut odáig, hogy Ljudmilát megalázó jelzőkkel – „bolond”, „szamárr” –, illesse, s időnként „elpáholja”, ahogyan ez a másik párosban is szokásos. Az érzékiséggel rokon falánkság „bűnében” is osztozik

²¹ Sik Sándor idézett művében: „A szép nem azonos a szép tárggyal [...]. A szépség szellemi valóság, a szép tárgyak pedig mint ilyenek nem mindenestül szellemiek [...]. Az esztétikai valóság igazi hazája a szellem, – az érzéki és a képzeletbeli világ csak feltételek, előkészítő állomások, amelyeket az esztétikai élmény át-szellemesít.” 202. l.

²² Ld. Ny. Bergyajev említett művében.

a fiú Peredonovval. Az is az egyik legfontosabb idetartozó momentum, hogy Szása sokat hangsúlyozott ártatlansága tulajdonképpen csak álarc. Szását a Rutyilov-lányok éppen japán gésának öltöztetik, s ez azért utal a fiú ártatlansággal leplezett romlottságára, mert az a jelmeztlet, burkoltan bár, de rokonságot mutat a nyíltan kacérkodó, buja Grusina ötletével, aki a lehető legkevesebbet takar el jelmezével csábos testéből, s nem titkolja, hogy Diánaként a maszkabálban férfiakra akar „vadászni”.

A maszkabálban a jelmezek viselőiknek legjellemzőbb, lényegi tulajdonságait hangsúlyozzák, habár a jelmezeknek általában azok elfedése lenne a funkciója. Például Varvarának nem sokat kell törnie a fejét, milyen jelmez lenne számára a legalkalmasabb: „Vett egy butapofájú álarcot, a kosztüm pedig magától adódott, – egy szakácsnő öltözetével ékítette fel magát.” (259. l.) Őt se a díj izgatja, mert hiszen már elérte célját, megszerezte Peredonovot, hanem a várható mulatság, mint ahogyan a Rutyilov-lányokat is a publikum megtevesztésével járó móka lehetősége inspirálja, s ez a momentum is a két világ tulajdonképpeni azonosságát mutatja. Valerija és Ljudmila „festői szépségű” jelmezeket találtak ki maguknak – Ljudmila cigánylánynak, Valerija spanyol lánynak öltözött, Darja pedig megelégedett tavalyi török lány jelmezével. Szása és hármójuk összetartozását kifejezendő, mindahányan külföldieként jelennek meg. Peredonov semmilyen álarcot nem vett föl – komor ábrázata rögtön elárulja gazdája legfőbb tulajdonságát.

A maszkabál-jelenetben a két világ nemcsak találkozik, de össze is fonódik, s az egyesülés eredménye inkább hasonlatos a rút világra. A Szása és Ljudmila képviselte szép világ visszaolvad eredeti szférájába, s ez az esztétikai koncepció kudarcát jelenti. A peredonovi világot a hiány, a szépség és jóság teljes hiánya jellemzi, s a szép világ képviselői is végképp visszakerülnek ebbe a szférába, hiszen Szása mint csaló viselkedik, becsapja a közönséget, a Rutyilov-lányok szintén, de „bűnüket” az is tetézi, hogy ebbe a szörnyűséges orgiába hozták el a tulajdonképpen kiskorú Szását. Egyébként könnyen visszazökkennek eredeti szerepkörükbe, mert „gyorsan megkeresték Peredonovot, hogy egy kicsit gúnyolódjanak rajta”. (265. l.) Ez a jelenet, ahol az egész város, vagyis az egész peredonovi világ jelen van, e világ végső pusztulásának kezdetét mutatja be. A város elöljárósága, ahol „az emberek *látszólag* békességben élnek”, szokványos farsangi mulatságot, jelmezbált rendez a város kultúrházában. Ám a „békés” polgárok mulatsága vad orgiává, örült őrjöngéssé, „apokaliptikus” haláltáncá fajul, amely kis híján tömegkatasztrófával ér véget. Azért figyelhetjük meg itt a rútság lebomlásának, széthullásának végső stádiumát, azért e jelenet döbrenti rá az olvasót a szép és rút világ lényegi azonosságára, mert e jelenet révén világosodik meg igazán számunkra, hogy – ahogyan Szologub mondja –, mindnyájan Peredonovok vagyunk, hogy a regény minden szereplője tulajdonképpen peredonovi tulajdonságokat hordoz. Nyilvánvaló, hogy a tömeg irigység felkorbácsolta, szenvedélyektől fűtött őrjöngése azonos Peredonov örült hallucinációjával, mely szerint „nyenyúlhozzám” sugallatára a tőle való szabadulás érdekében fel kell gyűjtania „ezt az épületet, ahol ilyen szörnyűséges és érthetetlen dolgok történnek”. (273. l.) Peredonov e gesztusában az fejeződik ki, hogy maga akarja felégetni a világot, ha ezzel a „nyenyúlhozzám”-ot is elpusztíthatja, nem várja be, hogy az magától hulljon szét. A rút világ felbomlásának leírása szintén a fokozatosság elve alapján és a detalizáció eszközével történik. Bár ez a széthullás Peredonov lényének darabjaira való hullásában fejeződik ki leginkább, hiszen ő az, aki

legpregnásabban képviseli a rút világot, mégis a megbomlás, a normálistól eltérő állapot regisztrációiként kell felfognunk a Rutyilov-lányok regény eleji hisztérikus, dévaj „*bo-szorkánytáncát*”, s Szása szenvedélytől hajtott őrjöngését is, mely jeleneteket a „*bo-szorkány*” és „*ördög*” szavak említése egyértelműen a rút világhoz kapcsolja, s előrevetíti e végső, „*apokaliptikus*” jelenetet. (Azért nem idézőjel nélkül apokaliptikus ez a világ-vég, mert ez egy groteszk, ráadásul felfogásunk szerint látszólagos, árnyyszerű világnak a pusztulása.)

A rút világ széthullását Szologub nemcsak a detalizálással, hanem egy, az orosz irodalomban újszerűnek tűnő eszközzel, az alteregó alakmás) eszközével, sőt az alteregó egész rendszerének kiépítésével is érzékletessé teszi.

Az alteregó művészi módszere igen elterjedt a századvég s a századforduló irodalmaiban. A magyar irodalomban Krúdy, Kosztolányi, Babits műveiben is gyakori jelenség. Megjelenése ugyanazokkal az okokkal magyarázható, melyek magát az esztétizáló szemléletmódot is létrehozzák – a humanizmus válsága nyomán támadt kaotikus eszmetörténeti helyzet, a morális értékek érvényvesztése és a személyiségközpontú szemléletmód hanyatlása az ezzel együttjáró központ nélküli, a dolgokat a mellérendeltség állapotában érzékelő világkép megjelenése. Az új, a személytelenségből fakadó problémák megoldására szűk az individuális perspektíva, a személyiség nem teljesedhet ki önkörén kívül.²³ E meghatározó élmény előli menekülésre a századforduló irodalmi alkotásaiban többféle „megoldás” is kínálkozik az individuum számára – utazások (térben és időben), vagy az alteregó fikciója, amely tulajdonképpen a problémamegoldás kényszerét áthelyezi egy új „én”-be. Leggyakrabban az új „én” csak azt a megoldáshoz szükséges néhány tulajdonságot „veszi” át, melyek révén lehetővé válik az eredeti „én” kérdéseinek újrafeltevése és a megoldási kísérlet. Szükségszerűen az eredeti és a származékos „én” között nincs nagy távolság, s olykor nem könnyű felfedezni egy-egy figura alteregó-mivoltát. Szologub regényében az alteregók alkalmazásának motiváltóságát az is alátámasztja, hogy Szalma Natália hasonló jelenséget világít meg Szologub írói pozíciójával kapcsolatban. A kutató szerint az író tudatosan vállalja a voluntarizmus pozícióját, s az individuum voluntarisztikus törekvéseit kezdettől fogva egy meghatározott művészi módszer, a „maszkok” segítségével oldja meg, „melyeket egyfelől nem lehet azonosítani az író „én”-jével, de, másfelől az én valamiféle lényegi oldalát fejezi ki”.²⁴ Úgy tűnik, a „maszkok” és az alteregók hasonló funkciót látnak el az írói pozíció érvényrejutásában.

Az alteregó művészi módszerét a hasonmás-eszköz válfajának tekintjük, s mint ilyen, nem teljesen új módszer az orosz irodalomban, újdonsága leginkább az új problémák újszerű kifejezésében rejlik. A hasonmást mint művészi eszközt az orosz írók a dualisztikus világképű német romantikából kölcsönzik, főleg E. T. A. Hoffmann művészetéből, s sikerrel alkalmazzák – leginkább Gogol és Dosztojevszkij – a személyiség ambivalens tulajdonságainak és megkettőződésének kifejezésére. Amíg Hoffmann számára e hajlam a megkettőződésre személyes jellegű, s azt „*krónikus dualizmusnak*”, valójában a psziché betegségének tekinti, valamiféle „[...] furcsa eszelősségnak, amikor az »én« megkettőződik, amitől

²³ A századfordulóra kialakult eszmetörténeti helyzet érzékeltetésére Fejér Ádám erre vonatkozó terminusait alkalmazom.

²⁴ Szalma Natália, i. m. 162. l.

a személyiség mint olyan teljesen szétesik” – idézi Hoffmant könyvében A. B. Botnyikova.²⁵ S a hasonmás eszközt felhasználó mű Hoffmannál, ahogyan ezt a kutató írja, e kór lefolyását, az ellene való küzdelmet írja meg, mint például a *Brambille hercegnő* c. allegorikus mesében. Hoffmann eszméje, melynek kifejtésére a hasonmás módszerét alkalmazza, az, hogy az embernek „az élet forгатagában meg kell találnia önmagát, vagyis nemcsak megtalálni az utat, hanem a dualizmus betegségét is le kell küzdenie”.²⁶ Dosztojevszkij számára is abnormális, beteges állapot a megkettőződés, de ő nem a személyiség megszerzésének, a visszaállított harmónia szükségességének kifejezésében látja a hasonmás-probléma lényegét, hanem abban, hogy a megkettőződés révén az túlléphet saját léte korlátain, s a tükröződés révén olyan problémák megoldására lehet módja, melyek az eredeti „én” körén belül nem lehetségesek. Amikor Goljadkin kiűzetik Berengyejev tanácsos házából, s szertefoszlik önnön személyének jelentőségéről dédelgetett illúziója, „szeretne elfutni önmagától valahová”,²⁷ s ez a kívánsága realizálódik fantasztikus módon hasonmása megjelenésében. A hasonmásban olyan, addig rejtett tulajdonságai kerülnek felszínre, melyek révén Goljadkin tekintélyt, elismerést szerezhet a társadalomban. A hasonmás teljesen önálló életet él, – úgyhogy „szülőatyja”, a hős beteg fantáziája, levelezésben áll vele, párbajra hívja ki. A hasonmás esetében tulajdonképpen egy személyiség megkettőződéséről van szó, s mivel a két önálló elem közvetlenül képes tükrözni egymást, az eredeti személyiség szempontjából ellátja funkcióját, a zártságból való kilépést, de valójában a két elem ugyancsak zárt rendszert alkot, csak duplán, s ez a zárt, személyiségközpontú világszemlélet dominanciája miatt van így. A századfordulós irodalom azért nem veheti át változatlanul a hasonmás eszközt hasonló problémáinak megoldására, azért válik az alteregó a hasonmás eszközének altípusává, mert a századfordulós irodalom a személyiség önköréből való szabadulásra személytelen viszonyok között keresi a megoldást. Szologub *Kis démon* c. regényében a szabadulás, a kitörés problémája az alkotói „én”, az író számára megoldandó valós probléma. Tulajdonképpen az író és a hősök szempontjának éles elhatárolása, mely e korszak műveire általában is jellemző az, hogy az írói hangon kívül a szerző szükségesnek tartja a saját szempontjához közelálló narrátori hang bevezetését is, amely kívülről láttatja az eseményeket, ő is a város lakója, az író sajátos pozícióját fejezi ki, s a narrátort Szologub alteregójaként is értelmezhetjük. Más szempontból viszont, abból a szempontból, ahogyan az író a regényben él az alteregó lehetőségeivel a rút világ lebomlásának ábrázolásában, azt kell mondanunk, hogy csak ez a viszony, az író és szöcsöve közti viszony fedi a *valódi* alteregó fogalmát. Habár a rút világ összes lakója Peredonov alteregóiként fogható föl, s így módon valóságos alteregó-rendszert hoznak létre, mégis e világ grotesksége miatt, amiatt, hogy az tulajdonképpen csak negatív szinten létezik, s a szép világgal szemben a nemlétet képviseli, a rút e birodalmának lakói is árnyszerűek, vagyis nem igaziak, ezért ál-alteregók. (De az egyszerűség kedvéért mégis az „alteregó”-kifejezést fogjuk használni.) E nemlétet, árnyszerűséget és álságot leginkább Peredonov alakja képviseli. Ha azt állítottuk, hogy az alteregó a személyiség egy-két lényegi tulajdonságát sűrítve hordozza, akkor Peredonovra már nem áll az a kijelentés, hogy „klasszikus értelemben valódi” alteregói lennének. Pe-

²⁵ A. B. Botnyikova: E. T. A. Hoffmann i russzkaja lityeratura. Voronyezs, 1977. 161–162. l.

²⁶ Ld. uo.

²⁷ F. M. Dosztojevszkij: A hasonmás. Idézi A. B. Botnyikova.

redonov esetében fel sem merülhet a személyiség fogalma, Peredonov nem ego, ezért alteregói sincsenek. Peredonov azért nem lehet személyiség, a szélsőséges tulajdonságok egysége, mert csak egyfajta, csak negatív tulajdonságai miatt egység sem lehet. Egyoldalúsága miatt teljesen kiszolgáltatottnak érzi magát a város publikumának, mert őt csak a „rossz” kohéziója tartja össze. Ennek ellenére Peredonov köre, a fenti megszorítással, mégis Peredonov alteregóinak tekinthető, bár nem adja át tulajdonságait nekik, hanem azok mintegy leválnak róla az összetartó erő híján. Peredonov azért áll teljesen kifosztva a maszkabál után, mert a város lakói ott nyilvánítják ki legvilágosabban igazi valójukat, peredonovságukat, ezzel elvéve Peredonovtól még azt is, amije volt, rútságának utolsó attribútumait is; megőrül, de nem az esze megy el, hanem „rossz-sága”, „rútsága” hagyja el.

Peredonov már a regény elejétől kezdve tulajdonképpen csak a hiány állapotában, saját alteregóiban létezik. De nem lehet azt mondani, hogy lényé szétosztódik közöttük, mert a szétosztódás bizonyos értelemben tulajdonságainak megőrződését jelentené, hanem Peredonovról leválva egy másik szereplőre helyeződnek át, s ily módon Peredonov számára örökre elvesznek, mivel ezeket az eredetileg saját jegyeket – Vologyinban az együgyű balgaságot, ostoba hiszékenységet, a „nyúljjhozám”-ban pedig a személytelen, öncélú metafizikai Rossz egyoldalú képviselőt – nem ismeri föl. Mindkét figurát ellenségeként kezeli, habár csak önnön lényének részei, azért szenved tőlük a legtöbbet. Noha Vologyinnal kapcsolatban vannak kétségei az utolsó pillanatokban is – „Barátom, vagy ellenségem vagy?” (283. l.) – bár e dilemma valódiságának ellentmondani látszik az a tény, hogy Peredonov a végzetes napon reggeltől fogva magával hordozza a kést, szinte az egész napot Vologyinnal tölti, hogy szem elől ne tévesszen egyetlen gyanús jelet sem, mely rögeszméjét igazolná. Peredonov rútsága nem homogén minőség, hanem fokozatai vannak. A két szélsőséget Vologyin és a „nyúljjhozám” képviseli, Vologyin balgasága a legártatlanabb, a rútságnak talán megtűrhető formája, míg a kis szürke lény, a metafizikai, a legpusztítóbb Rossz megtestesítője, amely végül felőrli Peredonovot. E két szélsőség között helyezkedik el Varvara kapzsisága és aljassága, Grusina bujasága és alattomos fondorlatossága, Rutyilov rosszindulata, Versina kígyószerű okos-sága és boszorkánysága, a Rutyilov-lányok kárörvendése, csalásai, boszorkányszerűsége, Pilnyikov képmutatása, hogy csak a legfontosabb szereplőket említsük. Viszont legszorosabb szálakkal Vologyin és a „kis szürke lény” kötődik Peredonovhoz, ezt Szologub hangsúlyozza is a regényben, ezért Vologyint és a „nyúljjhozám”-ot tekintjük Peredonov közvetlen alteregóinak. Vologyin már a fabula szintjén egzisztenciálisan is közel áll Peredonovhoz, mert ő is tanár, de nem „igazi” értelmiségi, mint Peredonov, mert csak szakoktató az ipari iskolában, ezért felnéz Peredonovra. Ennél lényegesebb az, hogy Vologyin az egyetlen ember a városban, aki komolyan veszi Peredonovot, és annak vágját a tanfelügyelői állásra, s őszintén drukkol is, hogy megkapja. Peredonov környezetében Vologyinon kívül senki nem érez vele együtt, minden szereplőnek van egy jelképes „tanfelügyelői állása”, valami célja – ez is mutatja a figurák paradigmátikus jellegét –, amit Peredonov kihasználásával vél elérni. Varja hozzá akar menni, hogy eltartassa magát vele, Versina hozzá akarja adni pártfogoltját, Rutyilov három eladósorban lévő húga közül egytől Peredonov révén akar megszabadulni. Maguk a lányok viszont öncélúan csak gúny és neveltség tárgyává akarják tenni. Ebben közelednek Vologyinhoz, mert ők a rút és a szép világ határán vannak, Vologyin pedig a rútság leg-



felsőbb régióit foglalja el. Peredonov érzi, hogy Vologyin közelebb áll hozzá, mint mások, szívesen is tölti vele az idejét, de félreérti együgyű ragaszkodását, azt hiszi, hogy Varjával szövetkezik ellene a háta mögött. Peredonov azért betegesen rosszhiszemű, mert mindenkiről azt hiszi – némi joggal –, hogy olyan, mint ő, s a rosszat önmagáért, vaktában teszi. De téved, mert környezete nem teljesen olyan, mint ő, mert mindahányuk közül mégis ő a legrosszabb/legrútább, a többiek e rútságuknak csak a töredékeit hordozzák, s ezért igazán hatékony „rossz” cselekedetekre csak ő képes.

Mégis azt képzelem, hogy ő áldozat, a város áldozata, „mert mindenki ellene volt, ő állt szemben egyedül mindenkivel”, s „védekeznie” kell, előbe kell menni a bajnak, mielőtt az rázúdul. Ezért gyártja a legképtelenebb tartalmú feljelentéseket, hogy megelőzzön mindenkit a feljelentésben őellene, s ezért öli meg Vologyint, „amíg nem késő”, mielőtt az megelőzné őt. Lázás fantáziájának szüleménye, hogy Varja szándéka elcserélni őt Vologyinra, s ezt megelőzendő nagy „P”-betűket firkál testére, hogy felismerje magát. Bármily abszurd is Peredonov félelme az elcserélttetéstől, ez valós veszélynek látszik a személytelenség világában, s ez ötletben is Szologub azon írói szándéka mutatkozik meg, hogy a két szereplőt szoros kapcsolatban, egy lény két énjeként mutassa be. Vologyin együgyűségével, amit ártatlanságnak is nevezhetünk, függ össze tőle elválaszthatatlan és vezérmotívumszerű gyakorisággal ismételtetett áldozatisága, „bárány-szerűsége” – bógető bárányhangja van, a növényevőkhöz méltón rengeteget eszik stb. –, mely szintén Peredonovval rokonítja. Ez az áldozatiság elsősorban abban nyilvánul meg, hogy eltűri Peredonov részéről az örökös sértéseket, megsértődik, de nem tágít Peredonov mellől. De más szereplők is gyakran gúnyt űznek belőle sorozatos sikertelen lánykérései miatt. Darja is próbálja megtréfálni a maszkábalban. Ez akkor történik, amikor „a Rutyilov-lányok” siettek megkeresni Peredonovot, hogy egy kicsit gúnyoldjanak rajta. (265. l.) Oda is mentek hozzá, egyik a másik után, a cigánylány Ljudmila és a spanyol lány Valerija, de Darja Vologyint keresi meg, s átnyújt neki egy levélkét, mely légyottra invitálja. Az, hogy Darja Peredonov helyett Vologyinhoz megy oda, szintén a két szereplő azonosságát hangsúlyozza. Az igazi áldozat tehát Vologyin, s nemcsak a regény mitikus szintjén, „báránysága” miatt, hanem ő van az emberek, legtöbbször Peredonov üldöztetésének kitéve. Vologyin végső hajszája azután kezdődik el, hogy a megbomlott elméjű Peredonovot „jóindulatúan” eltanácsolja a gimnáziumból. Ezután Peredonov csak Vologyin társaságát kereste. „Félt szem elől téveszteni, nehogy valami kárt okozzon.” (250. l.) Peredonov úgy érti, hogy neki ne okozzon valami kárt, de Szologub kétértelműen fogalmaz, úgy is lehet érteni, hogy egyáltalán nehogy valami bajt okozzon. Azaz azt érzékelteti e kétértelműséggel, hogy Peredonov, az örült, nehogy kárt tegyen valamiben, vagyis saját állapotát Vologyinra vetíti.

A történet legelejétől kezdve Peredonov bomló tudatával párhuzamosan jelennek meg azok a lények, akik közvetlenül Peredonov képzeletének szüleményei, s ezért vele a legközelebbi kapcsolatban vannak, de, mivel ezek nem valóságos, létező teremtmények – pl. az „ellenség”, akit Varja cesztett be, az elszökött kandúr mint „feljelentő”, a „nenyúljhozzám”, a „turpizorrú nőszemély”, „fekete boszorkány” alakjában Versina, a Vologyin-szerű bárány az udvarban, a pikk dáma stb. –, egymásutáni megjelenésük mutatja a látszólagos világnak tulajdonképpeni nemlétét. Peredonov számára a hercegnő is ilyen képzeletbeli figura, hiszen soha nem találkozott vele, csak Varvara hazugságai

révén alakít ki képet magának róla, de mivel ez a kép hamis, a hercegnő valódiságát is kétségbe vonhatjuk. Peredonov számára azért fontos e figura, mert tőle reméli helyzetének megváltozását, azt, hogy az áhított tanfelügyelői állás révén a kisvárosban felnézzenek rá, azaz a nemlétből a létezésbe való átkerülést. Amennyiben a Peredonovban élő vágyat „testesíti meg”, ez az alak is Peredonov alakmásainak tekinthető. Egyedül ez az alteregója hordozna tulajdonképpen az átlagemberre jellemző tisztességes tulajdonságot, de Peredonov életcéljának kisszerűsége, az elérésre tett tisztességtelen erőfeszítések – a protekció és magánélete feláldozása –, s az az „antilegenda”, melyet a hercegnő alakja köré kerít, ezt az alakmását is az alantasság körébe vonja. „Azt mesélte Rutyilovnak és Vologyinnak, hogy azelőtt a szeretője volt, és ezért az nagy pénzeket fizetett neki.” (228. l.) „– Kétszáz éves – És azt akarja, hogy megint összeadjam vele magam. Addig nem akar állást adni.” (253. l.) Levelet is fabrikál neki, hogy hajlandó arra, amit vár tőle, s el is küldi.

A Peredonov látomásaiból és látálmaiból születő lények közül a „nyúlhozám” áll hozzá legközelebb, az is gyötri leginkább. A kis, szürke, ördögszerű lény tulajdonképpen a banalitás megtestesítője, ami miatt Peredonov örökké búskomor, bánatos, bár valójában saját világától szenved, de ennek éppúgy nincs tudatában, mint annak, hogy miért nem képes megszabadulni a kis gúnyolódó szörnyetegtől. „Valahonnan előfutott egy meghatározhatatlan alakú, furcsa teremtmény, – egy kicsi, szürke, fűrgé »nyúlhozám«. Nevetgélt, reszketett Peredonov körül. De amikor felé nyújtotta a kezét, gyorsan elsiklott előle [...]” (126. l.) Hamar rájön, nem úgy, mint Vologyinnal kapcsolatban, hogy az „ellenséges” a számára. „Már világos volt, hogy ellensége Peredonovnak, és csakis neki görgött elő, és, hogy azelőtt nem is volt sehol. Megcsinálták és elvarázsolták. És most itt van, hogy retteget és pusztulást hozzon rá, bűbajos és ezerarcú, – figyel, kijátssza, mulat rajta, – hol a padlón görgő, hol rongydarabnak, szalagnak, zászlónak, felhőcskének, kiskutyának, utcai oszlopnak álcázza magát, s mindenütt Peredonov után kúszik és szalad, – elgyötörve őt talányos táncával.” (233. l.) Az, hogy Peredonov ördöge mindenben ott van, a világ legkülönbözőbb jelenségeiből nevet vissza rá, incselkedik vele, mert úgyse tudja elkapni, ezért tehetetlenül kell túrnie csúfolódását, a kis szürke, fűrgé „nyúlhozám” lényegére mutat rá – tulajdonképpen ez a soha nem látott, de most mindenütt ott lévő, megfoghatatlan teremtmény szimbolizálja a Peredonovot örökre búskomorra tévő elvont rátságot, a világot uraló banalitást. Habár a regényben Vologyin játssza a balga áldozatiság szerepét, aki az élet játszmaiban mindig veszít, úgy, ahogy Peredonov is veszít minden játékban, mégis, a banalitás igazi áldozatának Peredonovot kell tekinteniünk, Zinaida Gippiusszal egyetértve, mert az „nem csupán szellemi értelemben, vagy valami más vonatkozásban szegény, hanem mindentől meg van fosztva”. Peredonov áldozatisága a regény utolsó jelenetében válik végleg világossá az olvasó számára. Peredonov úgy öli meg Vologyint, hogy késsel elvágja a torkát, s annak „patakban ömlik a vére”. (284. l.) A hétköznapi értelemben gyilkosságként felfogható esetnek az ad szakrális jelentőséget, hogy Peredonov éppen a nyakát vágja el az egész műváltában báránnyra emlékeztető Vologyinnak. Peredonov tette azért értelmezhető áldozatbemutatásnak, mert az együgyű (de nem szent együgyű!), balga Pavluska alkalmas az áldozati bárány szerepére, megengesztelheti a Peredonovot gyöttrő gonosz szellemeket, s megszabadíthatja a „nyúlhozám”-tól. De mivel mind Vologyin, mind

pedig a „szürke, fűrge kisördög” Peredonov részei, közvetlen alakmásai, Vologyin életének kioltása saját öngyilkosságát jelenti, s mint ilyen, a lényéből kelt, beteg fantáziájából született „nyenyúljhozám” pusztulását is. Ily módon a Peredonov képviselte kézzelfogható rútság azért áldozza fel önmagát, hogy megszabaduljon az ugyancsak saját lényéből fakadó elvont, megfoghatatlan rútságtól, s ezzel befejeződik a rút világnak a regény elejétől megfigyelhető széthullása.

Peredonov ellehetetlenülésével a rút világ végképp a nemlétbe fordul, s ezzel igazolódik a Szologub által hangsúlyozott árnyyszerűsége, látszólagossága. Mivel a szép világ vonala a maszkabál-jelenetben visszaolvad eredeti szférájába, s ezzel konkrét értelemben megfosztatik a létezésről, ezért e lényegi, a rút világtól való különbözőségének legnyilvánvalóbb vonása nem ellensúlyozhatja annak nemlétét. Ez a tulajdonképpeni azonosság, az, hogy végül mindkét szféra az átesztétizálódás (szép világ), illetve az átantiesztétizálódás (rút világ) révén megfosztatik a létezésről, azt jelenti, hogy az individuum számára sem az nem jelent megoldást – a banalitásból való menekvést –, ha saját szférájában, a Szologub által megrajzolt rút világban, a praktikum világában próbál egzisztálni, sem az, ha kitörni próbál e körből, s létszféráját a fantázia, az álmok az erotika világában, mint az individuális szépség szférájában véli föllelni, mert különböző okból ugyan, de mindkét szféra a nemlét, az árnyék, a tűnékenység birodalma.

Azonban, miközben a hősök szintjén az esztétikai voluntarizmus koncepciója kudarcot vall, mert nem hozza el az individuum számára a szabadulást a gyakorlat világából, a regény, mint ahogy azt fentebb megállapítottuk, a koncepció kiteljesedésének tekinthető, mert az kiutat jelent az írói pozíciót közvetlenül képviselő narrátor számára. Ez a paradoxon az író voluntarizmusának következménye, aki előre látja programja kudarcát, miközben abban hisz, hogy az alkotás őt mégis kiragadhatja a praktikum világából. Számára a regény megalkotása az „átlényegülés csodája”, az a metamorfózis, amelyet csak az „alkotás mámorában” vél megvalósulhatónak. Az alkotás erejében, ami programja szellemében a szép világ teremtését, az esztétizálás lényegét jelenti, a regény megírása, a koncepciónak a hősök szintjén való kudarcának nyilvánvalóvá válása után is rendületlenül hisz, bizonyosága ennek az, hogy újabb és újabb művek megalkotásába kezd, hogy a praktikumból való szabadulás élményét az alkotás révén újra átélhesse. Ugyanakkor nem hihet az alkotásból kizárt hősök menekvésében, hiszen a peredonovi vonal a széthullás világa, s a szép világot építő, alkotó vonalról is kiderül, hogy az egylényegű a peredonovcsinával, éppen ezért Szologub hit nélküli újakezdései voluntarisztikus jellegűek. Ily módon, ha az író művészetében munkáló esztétikai voluntarizmus kudarcáról, illetve sikeréről akarunk ítélni, különálló jelenségként kell szemlél-nünk a mű világát, és az írói szellem világát – bár ez a különválasztás magától értetődően fikció –, éppúgy, ahogyan ezt Szologub maga sugallja nekünk az általa alkalmazott poétikai eszközök révén. A regényben a narrátor bevezetésével, úgy tűnik, eleve elhatárolja magát az általa ábrázolt világtól, de csak úgy tűnik, mert ez az elkülönülés éppúgy relatív, mint az, ahogyan a lírájából is „kivonul”, és ahogyan maszkjait „magára ölti”.²⁸ A kívülről és a belülről kettőssége itt abból fakad, hogy Szologub e művével, mint arra már előbb utaltunk, a korszellem átmenetiségének megragadására tesz kísérletet, azt a közties állapotot próbálja ábrázolni, amelyben a humanizmus válsága nyomán

²⁸ Szalma Natália, i. m. 162., 163. l.

fellépő morális beállítottságú világszemlélet esztétikai jellegűvé van átalakulóban. Peredonov világának árnyszerűségétől szenved, a bizonytalanság teszi őt búskomorrá, ugyanakkor, paradox módon, ő maga az elvont rossz-rútságának a szimbóluma, melyben az átmenetiség „formát” ölt. (Peredonov maga a rút, orosz terminussal, „bezobrazije”, szó szerint a „formátlanság”). „Az nem lehet, hogy minden csak úgy tűnik, – dörmögte búsan Peredonov, – igazság is van valahol a földön. Igen – magyarázza a narrátor Peredonov „problémáját” –, hiszen Peredonov is törekedett az igazság elérésére, bármely tudatos élet általános törvénye szerint, és ez a törekvés volt az, ami gyötörte őt. Benne magában se tudatosult, hogy ő is, mint minden ember, az igazság elérésre törekszik, és ezért nem értette meg saját nyugtalanságának okát. Nem tudta megtalálni a maga számára az igazságot, és belezavarodott és elpusztult.” (236. l.) Peredonov, és az általa szimbolizált világ igazsága a morál igazsága lenne, ha Peredonov föllelné azt, az az összetartó erő, amely megakadályozhatná, hogy az önmagába zárt világ elemeire hulljon. Az író pedig a maga igazságaként az alkotás igazságát ismeri el, amelynek révén kiszabadulhat az élet szűk kereteiből, a praktikum rabságából, mert az az elvont szellemi szépség igazsága, s egyben az elérendő ideál is, vagyis az író esztétikai voluntarizmusának legfontosabb eleme. A kétféle „igazság” tehát nem azonos fogalom, mint ahogy a „szép” fogalma is mást jelent, ha Ljudmila, illetve az író ideáljáról van szó. Az alkotás igazsága a mű létrejöttével kerül napvilágra, miközben a mű által ábrázolt világok igazsága fölfedetlen marad, mert azok a nemlét állapotában maradnak. A mű viszont megszületik, s benne a „lét igazsága” jelenik meg, s „a megjelenés, mint az igazságnak a műben és műként való léte: a szépség”.²⁹ Szologub elvont szellemi szépség ideálja a lét igazságát megjelenítő, a művel létrehozott szépséggel azonos, ezért tekinthető esztétikai koncepciója megvalósíthatónak. Ugyanakkor ez mégsem a koncepció sikere, mert Szologub az individuum menekvését képzelel el általa, viszont „megoldása” csak az alkotó individuum, szűkebb értelemben a művész szabadulását szavatolja. A „megoldás” partikuláris érvényűsége valójában ugyanaz a hiány, amelynek állapotában az ábrázolt világ, a peredonovscsina is „létezik”, ily módon azt mondhatjuk, hogy Szologub műve a Semmiről³⁰ szól, mely azt korának más műveivel rokonítja, bizonyítva ezzel a regényt életre hívó probléma jelenvalóságát a századforduló világérzésében. A „nem üres semmi” ábrázolásával az író olyan léthelyzetet konstatál, melyet korának filozófiai gondolkodása is dokumentál, s melyet a XX. század egzisztencialista alkotásai gondolnak tovább.³¹

²⁹ M. Heidegger esztétikája szerint. M. Heidegger: A műalkotás eredete. Bp., 1988. 123–124. l.

³⁰ Pl. Iván Bunyin műve, az Arszenyev élete az író szándéka szerint, amiről felesége, V. Muromceva-Bunyina számol be, a „semmi”-ről szól. Az író még pályája kezdetén nyilatkozik arról, hogy a „semmiről” akar könyvet írni, mint Proust. A regény Arszenyev élete címen meg is születik, de a „semmi”, amiről szól, valójában igen sok – az egy lélek története.

³¹ Elsősorban J. P. Sartre felfogására, a Lét és Semmi viszonyának mint anyagnak és szellemnek a kapcsolására gondolunk, a lényegi és lényegtelen dolgok azonosságára, a szabadság elérésének lehetőségeire, mely problémákat műveiben elemzi.

A Murr kandúr mint ördögregény

BALOGH TAMÁS

I.

A Hoffmann-nal foglalkozó irodalom alapján megoldottnak tekinti a *Murr kandúr* rejtélyét, mivel rekonstruálni tudta a töredékben maradt regény tervezett Harmadik részét. Eszerint a történet Hoffmann kedvelt motívuma, a gyermek-csere köré szerveződné. A sieghartsweileri udvar trónjának valódi örököse Johannes Kreisler, és – egy második, illetve harmadik gyermek-cserének köszönhetően – Hedviga nem a hercegi pár gyermeke, mégcsak nem is Irenäus herceg és Benzonné szerelmének titkos gyümölcse, hanem Chiara és Ábrahám mester leánya. Hans Mayer szép elemzése szerint a Harmadik kötetrel mindenre fény derült volna, semmivé foszlatva a hideg fejjel kiötlött dinasztikus terveket (Mayer 1958).¹

Az eddigi kutatás azonban mintha észre sem vette volna a regény imaginárius-vonulatát. Werner szerint a regény elkészült részeiben semmi sem mutat arra, hogy Hoffmann a későbbiekben „természetfeletti erőket” léptetett volna fel (Werner 1962, 172–174. l.). Wernerben fel sem merült, hogy a sötét erők ellen küzdő Mesteren is hatalma lehet a Gonosz, pedig Hoffmann kora – amint a Grimm-szótár mutatja – még úgy tekintett a Mester-alakra, mint akinek a hatalma Istenével vetekedhet, mint akit megkísérthet az istenülés gondolata.² Az imaginárius szemlélet a könyv üzenetét éppen a regény (látszólagos) megoldatlanságában látja. A könyvbeli Mester tévelygő és botor, a regény pedig földi megoldás helyett a kilépés, a transzcenzus ígérletét hordja magában.

Az eddigi kutatás a *Murr kandúr*-t antitézis-regényként értelmezte, Johannes Kreisler szembeállítva a prózai Murr-ral. Steinecke nem keveset közvetített a mű világából, mikor a két alak közti különbséget a korban jól ismert alkímiai fogalmakkal írta körül (Steinecke 1972, 503. l.).³ Az alkimista a tüzes anyag, a *flogiszon* láthatatlanba űzése után visszamaradt anyagot nevezi *flegmának*. Korabeli felfogás szerint, ha a fantázia lángja el is lobban, a *flegma* elviselhetővé teszi a pusztá létezését. Steinecke úgy vélte, míg Kreislerből hiányzik a *flegma*, Murrnak más sem adatott. A megbomlott

¹ Steinecke szerint az ilyen „magyarázatok” éppen annak a szemléletnek a megnyilvánulásai, amelyet a *Murr kandúr* formájánál fogva „lehetetlenné tett”: Hoffmann „üzenete” nem a fabulában, hanem a regény (nyilván már a fabulában körvonalazódó) konstrukciós eljárásaiban, elsősorban az elbeszélői perspektívák változtatásában és relativizálásában rejlik (Steinecke 1992, 954–969. l.). Steinecke értelmezésében a *Murr kandúr* fabulája alig több, mint a konstrukciós eljárások sugallta világértelmezés illusztrációja. Ezt szolgálja nála pl. a „mese”–„regény” szembeállítás, illetve a töredékesen adagolt tudás formaszervező elvvé emelése (Steinecke 1992, 991–994., ill. 995. l.).

² „[...] so meister, in bezug auf Gott, einerseits wegen sein obersten gewalt, andererseits wegen der kunst einer schöpfung, wie denn Gott auch als künstler eingestellt wird.” (Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Hg. Deutscher Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1952-66. Spalten. Band VI.)

³ Az ötlet Hoffmann Kreislerianájából származik. Vö. E. T. A. Hoffmann zenci tárgyú írásai. Zeneműkiadó, Budapest, 1950. 203–204. l.

mértéket a Harmadik kötet lett volna hivatva helyreállítani. Murr ugyanis széttépett egy nyomtatott könyvet, amelyet mestere asztalán talált, s amely Kreisler karmester életrajzát foglalta magába. Ezeket a lapokat saját életszemlélete írásakor minden aggály nélkül felhasználta, részint itatósnak, részint alátétként. A Szerkesztő gondatlansága folytán pedig Murr irományával együtt azokat a lapokat is kiadták, amelyek a karmesterről szóló könyvből a kézírathalomban itt-ott megbújtak. Ez a könyv – a *Murr kandúr* első két kötete – tehát a talmi emeli nagygyá, a valódi értéket pedig meggyalázza. A Második kötet Utószavában azonban, emeli ki Steinecke, a Szerkesztő már azt közli az olvasókkal, hogy a Harmadik kötetben a megtalált Kreisler-életrajz hiányzó részeit vehetik majd kézbe, s csak hébe-hóba fogja közbeiktatni azt, ami *Murr* kéziratából arra egyáltalán érdemes lehet.

Az imaginárius-szemlélet ezzel szemben a regény valódi arányaira figyel. A Kreisler-életrajzból származó lapok már az elkészült első két kötetben is több helyet foglalnak el, mint Murr ömlengései (Nehring 1986, 229. l.). A mélyben egy pillanatig sem borult fel a mérték, tehát nincs minek lelepleződnie. Nincs szó valódi szembenállásról, Murr nem több pusztá médiumnál: elmékedéseiben ugyanannak a világnak kegyetlen sivársága tárul fel leplezetlenül, mint a karmester életrajzában.

A Hoffmann-kutatás nem ismerte fel, hogy a *Murr kandúr* legsajátabb motívuma maga a kép. Ábrahám mester képet használ a sötét hatalommal viaskodva, mégpedig kétféle: képet és árnyképet. A *Murr kandúr* lényege éppen abban a paradoxonban rejlik, hogy míg a földön a Mesternek az amulett, illetve az apát képének segítségével hatalmas szellemfejedelmeként sikerül elriasztania a Gonoszt, az árnyképek művészetében, amely viszont az éterivel, a szellemivel tart kapcsolatot, szemfényvesztőnek (Mk 429., ill. 108–109. l.) vagy kóklernak bizonyul (Mk 102. l.). Írásomban arra próbálok választ adni, miért szerepel a regényben a győzedelmes Mester mellett annak kókler-alakmása is, miért nem a Mester diadalával zárul a regény (a Második kötet végén), s az időben utolsó fejezet, melyben – immár megújulva – csúfos kudarcát meséli el a Mester, miért a könyv elején található. Csak utalok rá: ahogy az életrajzi mozzanatok „szét vannak osztva” az egyes szereplők között (Hoffmann sosem mulasztja el irodalmi mintákkal is elegyíteni azokat, vö. Steinecke 1992, 927–932. l.), a regényben feldolgozott problematikus léthelyzetet, sorsproblémát is különböző motívumokba tördelve találjuk (pl. a Serapion-Mechanicus ellentétpárként való megjelenítése; az esendő Mester; felmagasztosulás az áldozathozatalban – a halálban).

Amíg a Mester nem érti a magasabbrendű beszédét, minden kísérlete kudarcra van ítélve, nem tudja megmenteni (és meg akarja menteni) választottjait. A *Murr kandúr*: ördögregény. Regényében Hoffmann azt az ördögálatot lépteti fel, aki Istennel dacolva bukott el, s Kígyó képében fosztott meg az Édentől. A góg, a hatalomvágy átkos szellemét hordja magában. A hagyomány „lárvá”-nak festi le: nincs saját alakja, élő testre van szüksége, hogy az éltesse (Florenszkij 1988, 17. l.). A *Murr kandúr*-ban az élet kiszípolozása egy töről fakad a hatalomvágy, a világ birtoklásának kényszerével. Aki a regényben erőnek crejével állja útját a Gonosznak, maga is azzá válik (például amikor Kreisler az amulett segítségével leleplezi Cyprianust: a karmester meg is rémül átkozódó „önmagától”, Mk 449–450.; a néha Severino ördögi gépezetének ereje is így hatalmasodik el Liscovon stb.). Csak egy gyenge, áratatlan lény törölheti el áldozatával a mindeneket fenyegető Rosszat. Áldozatával lehelhet életet a kiüresedő világba.

II.

A *Murr kandúr* világa – a keresztény üdvtörténet analógiájára – a büntelen Júlia áldozatával tisztulhatna meg. A Gonosz Ádám bűnével hatalmat nyert az ember felett. Hatalmát csak Krisztus áldozata törte meg, mert az ördög – isteni természetére vakon – vele is mint bűnös emberrel bánt (Henning, 28–34. l.; Roskoff 1869, 224. l.).⁴ Hoffmann többször is hangsúlyozza, hogy a lány, akire az ördögi Hektor szemet vetett, ártatlan, bűn nélkül való: „Te jámbor angyal vagy – súgta a mester Júlia fülébe –, ezért a bűn sötét, pokoli szelleme nem győzhet le!” (Mk 425. l.; itt az a Mester beszél, aki előtt rejtve marad az áldozathozatal magasabb értelme). Elemzésében már Steinecke – ha nem is ilyen értelemben – mint szabadítóról szólt Júliáról, aki (szemben Hedvigával, aki démoniája rabja marad, sőt, másokat is megláncol, Mk 314. l.), énekével megsza-badítja Kreislert a rossz szellemektől (Steinecke 1972, 496. l.).

A *Murr kandúr* elején, még azelőtt, hogy az ördög alakmása megjelenne a sieghartsweileri udvarban, a felvilágosult Irenäus herceg hatalomátvételeit máris félelmetes területsugorodás kíséri (Mk 40. l.). A regény világában minden üresnek, kifosztottnak látszik, mintha titokban pusztító betegség támadta volna meg az életet. Däemmrich a könyvben megjelenő vidéket egyenesen „*kulissza-táj*”-nak nevezte (Däemmrich 1983, 90. l.). A korabeli színházban is csak sablonok utaltak a helyszínre, pl. „Ház”, „Park”. Philipp Otto Runge már 1802-ben úgy írt koráról, mint ahol minden tájkép-lét felé törekszik: „Minden vallások peremén állunk [...]. Az absztrakciók elpusztulnak, minden levegősebb s könnyűbb, mint a korábbi, minden tájkép-lét felé törekszik [...]” (Runge 1982, 86. l.). A *Murr kandúr* színpadán minden utalásszerű (Meyer 1961). Elhagyatott, kiüresedő tér ez, amely csak az alászálló nap túl-világi fényében lesz megint teltté.

A *Murr kandúr*-ban a gonosz úgy jelenik meg, mint ami mindent kiüresít, mint ami kivájja a testeket. A német népi elképzelésekben az ördög mindig is mint üreges, vályúszerű lény élt (Cäsarius von Heisterbachot idézi Henning, 53. l.). A terjeszkedő romlás – a *Serapion-testvérek* szellemében – esztétikai disputa tárgyává is válik a regényben. A vita a „Kolostor”-ban folyik, az apát és Kreisler a teremtőerő kiszikkadásáról, „a történeti festészet végé”-ről beszélgetnek. Vitájuk eszkatologikus felhangja még nyilvánvalóbb, ha tudjuk, hogy Hoffmann idejében, Runge óta történeti festészetten kifejezetten a keresztény ikonográfiájú képeket értették. Mindez szorosan kapcsolódik a regény napnyugta-motívumához: középkori elképzelés szerint ugyanis az idők folyamán, a világ végéhez közeledve, a történelem színtere Napkeletről fokozatosan Napnyugatra helyeződik át.

A Hektor képét magára öltő ördögben három alak egyesül: a hatalmas Sátán, Számáel; Lucifer (aki Számáelhez hasonlóan bukott angyal), és az Édenkertben sötét hatalmát gyakorló Kígyó. Gondoljunk csak a herceg Hedvigát behálózó szavaira: „Hektor most kibontotta a princessz előtt finom udvariasságának tarkán kérkedő pávatollait, Hedviga pedig, akit már-már sértett a herceg édeskés elragadtatásának hevedése, Itáliáról, Nápolyról érdeklődött. A fiatal herceg leírta neki azt az Édenkertet, amelyben

⁴ Egyes szereplők nevei (így Cyprianusé, Chrysostomusé, Irenäusé) az egyházatyák korába kalauzolják vissza az olvasót. A Chrysostomus név egyébként kisebb csúsztatásokkal utalás Hoffmann, Mozart és Johannes Kreisler születésnapjára (Steinecke 1992, 928. l.).

istennőként járhatna-kelhetne. Mesternek bizonyult a magasztalás művészetében [...]” (Mk 207. l.). Ebben a leírásban *Lucifer* és a *Kígyó* alakja fonódik össze. (Érdekes, hogy a középkorban a dél-olasz tűzhányókat a pokol kürtőinek vélték; „elhajózni Szicíliába” szinonímája volt a pokolra jutásnak: Gurevics 1987, 234. l.). Hedviga és Júlia is baziliskusznak látja tánc közben a princet (Mk 210–211. l.). A német „Drache” szó még őriz valamit görög eredetijéből, amely „keményen néző”-t jelentett (Wörterbuch der Volkskunde 1975). A Gonosz tekintetével azt a varázskört is átszakítja, amelyet Kreisler font a szeretett Júlia köré. Ez a kör a regényben gyakran úgy jelenik meg, mint a zene birodalma. Abban a jelenetben, amikor az ördögi princ a halászkunyhó felé vezeti a lányt (Mk 228–233. l.), Kreisler sem mint Ettlínger, tehát mint saját hasonmása, árnyéka, sem – immár teljes fényében tündökölvé – mint „igazi muzsikusz” nem riaszthatja el a herceget, csak a Mestertől kapott kis képecske segítségével. A fekete mágia úgy fogalmaz, az óvó varázskör akkor pattan szét, ha a benne álló tekintete találkozik a Gonoszéval (Vö. Mk 347–348. l.).

Hoffmann regényében azonban a Gonosz hatalma nem magától való, hanem a világból táplálkozik, melyet éppen azért keríthet a hatalmába, mert a benne élők eredendően a sötét oldalhoz vonzódnak. Júliát anyja, a dinasztikus álmokat szövő Benzonné szolgáltatja ki Hektornak. Tervében két kényszerű kapcsolatot pusztán egymás léte tartana össze. Mégsem annyira hideg fejjel kiötlött tervével juttatja Júliát Hektor kezére, inkább azáltal, hogy mély vonzalom hajtja Hektor oldalára. A tanácsosné azoknak a Hoffmann-alakoknak a rokona, akik a Mesterrel közel azonos tudást birtokolnak, de a sötét hatalomhoz vonzódnak. Ilyen Rosabelvedere kisasszony, a rózsatündér, a *Kis Zaches* szereplője, aki a gonosz gyökéremberke felett anyáskodik. Benzonnét hatalma éppúgy a halandók fölé emeli, mint Ábrahám mestert a sajátja. Elég arra a jelenetre utalnunk, amelyben Irenäus herceg azt meséli el Benzonnénak, hogyan fecsegte ki titkát, önkívületben, Ábrahám mesternek; itt éppúgy önkívületbe ejtve, Benzonnének fecsegi ki ezt (Mk 344. l.).

A hercegi udvar világa, éppen mert *felvilágosult*, eredendően vonzódik a sötét oldalhoz. Ezért lehet démona a Gonosz, aki a regényben leginkább luciferi vonásokkal van felruházva.⁵

III.

A regénnyel való foglalkozás sarkalatos pontja Murr emlékiratának helye a könyv szövegében.

Hans von Müller egyenesen különválasztva közölte a Kreisler-szál töredékeit a macska írásától (Müller 1903). „Szerencsétlen eset”-nek nevezte a kandúr naplóját a könyvben, amely csak lerombolja a Kreisler-történet hangulati egységét; s a karmester életrajzát „ki is szabadította” a regényből.

A kutatás mégis újra és újra megpróbálkozott azzal, hogy Murr életszemléletét a regény szerves részeként értelmezze. Legmesszebbre Rosen jutott, aki áthallásokat fedezett fel Murr és Kreisler története között (Rosen 1970). Például a könyvben megfelel egymásnak a macskabajtársak szövetsége és a kolostor. Mindkettő a főhős mélyebb

⁵ Lucifert héberül „A Hajnal Fiá”-nak nevezik (Graves-Patai 1969, 48. l.).

természetétől idegen világ, s mindkettőt felettébb gyanús színben tünteti fel abbéli igyekezete, ahogy Murrt, illetve Kreisler mindenáron tagjai közé igyekszik zárni. Túl a Rosen említette egyezéseken a könyv mikrostruktúrájában is találhatók hasonló „át-hallások”. Ilyen, amikor Kreisler, illetve amikor Murr sértik végig a *Monsieur* megszólítással (Mk 176. l., ill. 320. l.). Még bizarrabb kontraszt, hogy a karmester gondolatban szünet nélkül komponál, de a tudós kandúr fejében is egyfolytában szép mondatok járnak, halálfélelmében – Shakespeare-től lopott – jambusokban gondolkodik (Mk 306., 166., ill. 159. l.).

A literátor kandúr története a Kreisler-szál seria-történéseit kíséri. De még ennél is tovább mennék: a kandúr életszemléletének alján – képletesen is – Kreisler története fut tovább. Murr a hercegné estélyén találja s veszi magához Ábrahám mester, ameddig időben el sem érnek a Kreisler-életrajznak a kandúr kéziratába keveredett részei; egy kivételével, amely viszont, időben utolsóként, már jóval az ominózus estély után játszódik. E két időpont közt veti papírra feljegyzéseit Murr, s ebben a jelenetben adja át gazdája az ismét felbukkanó Johannes Kreislernek.

Murr naplója tehát abban az időszakban mutatja a Mestert, mikor az már túl van az estélyen törtéteken, de még nem utazott el, szeretett macskáját átadva karmester barátjának. Ezzel magyarázható, amit Rosen írt le először, hogy a Mester alakja más-milyen az – időben korábbi – Kreisler-életrajz darabokban, és más-milyen Murr feljegyzéseiben (nem beszélve korábbi életéről, amelyről fokozatosan egyre több mindent tud meg az olvasó). Az előbbiben titokzatos varázsló, ezermester, az utóbbi viszont művelt, respektált férfúnak mutatja, aki azonban nem túlságosan feltűnő jelenség (Rosen 1970). A Murr feljegyzéseiben élénk lépő Mester az átváltozás hónapjait éli, várakozik. Begubózik (Hoffmann a „Park”-ot kis padlásszobával cseréli fel), hogy a bábban kifejlődhessen ihletett, valódi lény.

Nem véletlen, hogy Murr, aki gazdája íróasztalának gyakori – és hívatlan – vendége, egy nap arról tudósít, mestere egy asztronómiai munkát, Regiomontanusnak a csillagok mozgásáról és természetes hatásáról írott könyvét tanulmányozza (Mk 194. l.). Ábrahám azért sült fel a hercegné estélyén, mert előtte félreértette „láthatatlan lánya” üzenetét (406–408. l.). Nem egyértelmű ugyanis, valóban Chiara szól-e az üveggömbön keresztül, vagy csak a szél mozgatta az üveggömböt, s játszott a parkban a korábban a Mester által felállított szélhártyákon (vö. 180–181. l.).⁶ Ábrahám mestert saját varázslata ejtette rabul,⁷ mert elfeledkezett a háttérben megbúvó gépezetről, melyet pedig korábban saját maga ácsolt. A jelenetben a Mester mindent úgy rendezett el, akárcsak régen, amikor számát, „a láthatatlan lány”-t készítette elő. Alvajáróként mozog, mechanikusan cselekszik. A holdkóros állapotot H. G. von Schubert (1808-ban) „kozmosz pillanat”-ként írta le, amelyben a magasabbrendű nyilatkozik meg. Ugyanakkor a szélhártyán az aranykort idéző hangok csendülhetnek fel (Schubert tanaihoz Feldges-Stadler 1986, 77–

⁶ Hoffmann kedvelt megoldása: Az arany virágcserep-ben sem döntheti el az olvasó, hogy Veronika köpönyege a szipirtyonál tett látogatáskor ázott-e meg, vagy a lány ki sem mozdult a szobából, s a kabát csak a nyitva felejtett ablakon beverő esőtől lett nedves (Feldges-Stadler 1986, 103. l.).

⁷ Vö. Novalis: Schriften. Band II. Hg. von P. Kluckhorn, R. Samuel. Stuttgart, 1960. 554., 612. l. „Der grösste Zauberer könnte seyn, der sich zugleich so bezaubern könnte, dass ihm seinen Zauberingen wie fremde, selbstmachtige Erscheinungen vorkamen [...]”

78. 1.). A Mester a visszatérő Chiara énekét véli hallani, amely a Műnek nem földi beteljesülést ígér. A Mester azonban, mivel csinálmányainak rabja, nem fogja fel, mi lehelt varázslatába életet.⁸

Hoffmann regényét átszővi az alkonypír, a lemenő nap, az Esthajnal motívuma. Éosz, a Hajnalcsillag végigkíséri a Napot égi pályáján; végül mint Heszpera, Esthajnalcsillag jelenti be, hogy megérkeztek az óceán nyugati partjára. A görög gondolkodás Elíziomot az óceán túlsó, nyugati partjára helyezte, oda, ahol lemegy a nap. Chiara pedig, akinek érkezését Ábrahám várja: cigánylány, tehát Napkeletről jön Napnyugatra, hogy beteljesítse a Művet (a várakozó Ábrahám említi is Júliának, hogy „láthatatlan lánya” elindult a messzi Indiából, Mk 428. 1.). Az üveggömbből a Mester „szívbe markoló, szívet szorító szellemhang”-ot hall (Mk 183. 1.). Heszpera hangja ez, az Éjszaka leányáé, aki szerelmi dalt dalolva csalja édes halálba választottját, gyógyulást ígérve minden sebre. Ábrahám azért bűnhődik, mert mutatványát többre becsülte annak éltetőjénél. Éosz kérésére ugyan örök élettel ajándékozták meg az istenek, de örök ifjúságot nem adtak mellé. Csak az alkony válthatja meg a Hajnal régvolt kedvesét, Tithónoszt, az öregembert. A véglegesen leszálló estben, a halálon keresztül nyeri el az örök ifjúságot Elíziumban. „A föl-fölerősödő, majd újra elhaló hangok andalítóan zengtek, s az öregembert beborította fekete szárnyával az álom. De mint sötétben sugárzó csillag ragyogott fel a tovatűnt boldogság emléke, Chiara újból a mester szívére borult, újra fiatalok, boldogok voltak, semmiféle komor szellemárny el nem homályosította szerelmük egét.” (Mk. 408. 1.)

Rejtekében a Mester Chiara jöttére, vagyis a regény szimbolikájának értelmében az Esthajnalcsillag beköszöntére vár. Elutazása, melyet a Kreisler-szál első, időben utolsó darabja, illetve Murr utolsó jegyzete ír le, a végkifejlet gyors közeledését jelzi. Nem véletlen, hogy ez az egyetlen jelenet, amely valóban erősnek, mély tudásúnak mutatja a Mestert. Sokatmondóan éppen itt, ekkor szakad félbe a regény.

A megújuló Mester nem tagadja meg korábbi vonásait, ezek a jegyek csak elhalványodnak, hogy bábjában lassan a régi fölre rendeződjön új, ihletett lénye. Abraham Liscovot például egyértelműen összeköti Murr mesterével a ruhák, bizarr öltözékek már-már beteges gyűjtése, kedvelése (a mester a tűz előtt mindenekelőtt ruháit igyekszik menteni, Mk 156. 1.; megbünteti Murrt, mikor az bepiszkítja sárga hálóköntösét, Mk 325. 1.; Liscov búcsúzóul ellopja a kis Johannes bácsikájának egyik mellényét, hogy turbánt csináltasson belőle, Mk 127. 1.). Bár már Liscovnak is voltak Mesterre utaló attribútumai, például a háromszögletű kalpag és a spanyolnád bot (vö. Beardsley 1975), és a sieghartsweileri Ábrahám mesternek is voltak főrangú hívei, mégis csak az időben utolsó jelenetben kap nagyobb súlyt az a tisztelet, amellyel környezete veszi körül a Mestert.

⁸ Az időben utolsó fejezetben élénk lépő Mester már tudja, azért vallott kudarcot a hercegné estélyén, mert mutatványából hiányzott annak éltetője: „Csak azt akarom mondani neked, Johannes, hogy míg a színészek, elől a színpadon, tragikusan ágáltak abban a bárgyú darabban, én hátul, mágikus tükrök és egyéb berendezések segítségével a levegőben szellemjátékokot mutattam be a mennyei gyermek, a bájos Júlia dicsőítésére, s egyre-másra csendültek föl a te magasztos lelkesedésből alkotott melódiáid, sőt, hol messzebből, hol közelebből, félénk, sejtelmes szellemhangként felhangzott a Júlia név is. De te hiányoztál – te hiányoztál, kedves Johannesem! S ha a színjáték végeztével meg is kellett dicsérnem az én Arielemet, ahogy Shakespeare Prosperója dicséri meg a magáét, ha azt is kellett mondanom, hogy remekül vitt végbe mindent, mégis bágyadtak és vértelennek találtam mindazt, amiről azt hittem, hogy mély értelemmel rendeztem meg.” (Mk 24. 1.)

Murr kéziratából a rejtekében a Mú kiteljesedésére váró Mester lép elénk, akinek azonban van démoni arca is. „Bizony bolondos és szerfölött fura dolog lenne – mondta egy napon magában mesterem –, ha az a szürke kis fickó, ott a kályha alatt valóban azokkal a tulajdonságokkal rendelkezne, amiket a professzor ráfog. Hm! akkor, gondolom, gazdagabbá tehetne, mint amilyenné láthatatlan lányom tett. Bezárnám egy kalitkába, ott kellene gyakorolnia művészetét a világ szeme láttára, s az bőségesen megfizetné e látványt. Egy tudományosan művelt kandúr mégiscsak többet ér egy koraérett fiúnál, akinek tölcserrel töltötték a fejébe a megtanulandókat. Azonkívül megtakaríthatnék egy írnot! Alaposabban ki kell nyomoznom a dolgot!” – írja egy helyütt Murr (Mk 112. l.). Hogy a kandúr rosszindulatú is tud lenni, ahhoz kétség sem fér, elég arra a jelenetre gondolnunk, mikor mérget gyanít az elégett tejben (Mk 159. l.). Ahogy Ábrahám a fenti jelenetben magában beszél (jellegzetes tulajdonsága a Kreisler-szálból, vö. Mk 406. l.), mégis elgondolkodtató, ha nem is a közlés igazságát, de üzenetét illetően. Ábrahám ebben a jelenetben Severinóként lép elénk. A Mester Chiarán ejtett bűne miatt nem szabadulhat a néhai mutatványos árnyékától. Mindig előbújik belőle rossz szelleme, akárhányszor az ügyes mechanikát dicséri, elfeledkezve róla, annak éltetője csakis eleven lény lehet (pl. Mk 192. l.).⁹

IV.

Hoffmann érdeklődése élete végén ismét a regényforma felé fordult, hogy – novalisi értelemben – mint abszolút imagináriust használja azt. A *Heinrich von Ofterdingen* egyik gondolata szerint ugyanis a költészet az egyetlen forma, amely nem már valami létezőnek a leképezése, se nem a hallható, se nem a látható világé.¹⁰

Ennek alátámasztására csak egyetlen dologra szeretném felhívni a figyelmet: arra, hogy a *Murr kandúr*: képtelenkönyv, lehetetlenségen alapul, s mint ilyen, teljességgel adaptálhatatlan.

A Kreisler-életrajz már akkor befejezetten, bekötve fekszik a Mester asztalán, amikor Ábrahám mester magához veszi a tudós kandúrt. Az a jelenet azonban, amelyben a Mester a hercegné névnapján történeteket meséli el (így Murr megtalálását is), Hoffmann regényében egy a Kreisler-életrajzból származó részletből való. A Mester ebben a jelenetben jelenti be elutazását, s ez egybevág a macska utolsó feljegyzésével. Hogyan lehetséges akkor, hogy a jelenet már abban az időben leírva állt a Kreisler-életrajzban, mikor Murr – annak szétcincálásával – még meg sem kezdte irodalmi működését?¹¹

A könyv a *Murr kandúr*-ban megszülető hoffmanni felfogásban eredendően imaginárius formának minősült, s eleve akként és annak is íródott. Másfelől olyan olvasónak íródott, akinek abszolút igazságos viszontmegértését Hoffmann metafizikus messzeségben, illetve távoli történelmi időben feltételezte.¹² Az ördögregény-szüzsében testet öltő

⁹ A jelenetben a maga módján Murr-ra is esik az ijesztő fényből. Ábrahám-Severino „der kleine, graue Mann”-nak nevezi a kandúrt (a „fickó” félrefordítás). A „Grauröcklein” pedig egyike az ördög német elnevezéseinek.

¹⁰ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Ford. Márton László. Helikon, Bp., 1985. 23. l.

¹¹ A gyönyörűséges kandúr, aki a fent idézett, időben utolsó jelenetben lép elénk (Mk 30. l.), azért nem hasonlít az addig megismert bohó állatra, mert ez az egyetlen eset, amikor a seria Kreisler-történetben látjuk viszont.

¹² Vö. Bahtyin: *Problema teksta*. In: *Voproszi Literaturi* 10. 1976.

gondolatsort egyszersmind regénye rendezőelvévé is avatta. Ha az ártó, hasonlósági mágia azért igyekszik megteremteni kép és ábrázolt azonosságát, hogy az élethű képmás kiszolgáltassa neki, akit ábrázol, az igazi művészet, éppen ellenkezőleg, csak az „árnyképek” lehet.¹³

Irodalom

Tanulmányom első változatának írásakor a *Murr kandúr* 1982-es kiadását használtam: *Hoffmanns Werke in drei Bänden*. Aufbau Verlag Berlin u. Weimar. 1982. Band III. (ekkor – 1990-ben – még nem állt rendelkezésemre a Steinecke-féle új, kritikai kiadás). Munkámban mégis a magyar fordítást idéztem, s ennek lapszámaira hivatkozom (a tanulmányban: Mk): E. T. A. Hoffmann: *Murr kandúr életszemlélete, valamint Johannes Kreisler karmester töredékes életrajza*. Fordította Szabó Ede. Európa, Bp., 1987. Az idézetekben egy helyen korrigáltam a magyar fordítást. Ph. O. Runge írását az alábbi válogatásból idéztem: *Die Begier nach der Möglichkeit neuer Bilder*. Reclam Leipzig, 1982.

Beardsley 1975

E. T. A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinem Märchen. Bonn.

Dämmrich 1983

E. T. A. Hoffmann: Kater Murr. – In: *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus*. Hg. von M. Lützel. Stuttgart.

Feldges-Stadler 1986

E. T. A. Hoffmann. Epoche-Werk-Wirkung. C. H. Beck, München.

Florenszkij 1988

Az ikonosztáz. Gondolat, Bp.

Graves-Patai 1969

Héber mítoszok. Gondolat, Bp.

Gurevics 1987

A középkori népi kultúra. Gondolat, Bp.

Henning

Der Teufel. Sein Mythos und seine Geschichte im Christentum. Paul Hartung Verlag (évszám nélkül).

Mayer 1958

Die Wirklichkeit E. T. A. Hoffmanns. – In: E. T. A. Hoffmanns poetische Werke in sechs Bänden. Berlin.

Meyer 1961

E. T. A. Hoffmann: Lebensansichten des Katers Murr. – In: H. M.: *Das Zitat in der Erzählkunst*. Stuttgart. 114–134. l.

¹³ Ezt Hoffmann a szüzsébe is beépítette, ld. az Ettlinger-, illetve a Tante Füßchen-jelenetet (Mk 167–174., ill. 93–112. l.), melyek – értelmezésemben – egymás ellenképei (mindkettő gyermekkori emlékkép; Ettlinger emlékezetből festi meg szerelme portréját, „mintha tükörből lopta volna el a képét”, a Mester árnyképeivel viszont a platóni anamnézist gyakorolja stb.).

- Nehring 1986*
Lebensansichten des Katers Murr. In: Feldges-Stadler 1986. 216–240. 1.
- Rosen 1970*
E. T. A. Hoffmanns Kater Murr. Aufbauformen und Erzählsituationen. Bonn.
- Roskoff 1869*
Geschichte des Teufels. Brockhaus, Leipzig.
- Schau 1966*
Klein Zaches und die Märchenkunst E. T. A. Hoffmanns. Diss. Freiburg.
- Steinecke 1972*
Nachwort zum Hoffmanns Roman. – In: E. T. A. Hoffmann: Kater Murr. Reclam, Stuttgart.
- Steinecke 1992*
Kommentar: Lebens-Ansichten des Katers Murr. – In: E. T. A. Hoffman: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Band 5. Hg. von H. Steinecke unter Mitarbeit von G. Allroggen. Frankfurt a. M., 1992.
- Werner 1962*
E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar.
- Wörterbuch der Volkskunde 1975*
Kröner Verlag

Giovambattista Giraldi Cinzio udvari embere

VÍGH ÉVA

A XVI. század két, szellemiségében ellentétes korszakát köti össze Giovambattista Giraldi Cinzio irodalmi tevékenysége, udvari emberi státusza. A század első fele még az érett reneszánsz nagy korszaka, második felét az ellenreformáció szellemi hegemóniája jellemzi. Ezzel a ténnyel mindenképpen számolnunk kell, akár Giraldi Cinzionak a század esztétikai elveinek fejlődésében játszott szerepéről, akár irodalmi alkotásainak tartalmi elemzéséről van szó.

Korszakújító poétikai gondolatai, poémái, tragédiái, novellái árnyékában általában kevés figyelmet szenteltek annak az 1569-ben Páviában közreadott értekezésének, amelyben csatlakozik a Cinquecento udvari emberről, fejedelemről szóló bőséges értekezésirodalmához. Ebben a *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran Principe* (Beszélgetés arról, mi illik egy nemes és jól nevelt ifjúhoz egy nagy fejedelem szolgálatában) című művében minden más alkotásnál közvetlenebb módon tükröződik a szerző hagyományos kulturális neveltetésének hatása mellett a tridenti zsinatot követő évek ortodox szemlélete: egyrésztől Castiglione humanista szellemű udvari embere, másrésztől „a mi szent és isteni vallásunk” követendő példája.

Giraldi Cinzio 1547-től kezdve volt II. Ercole d'Este titkára és kegyeltje. Legteljesebb és leghatásosabb poétikai–kritikai értekezésének (*Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle commedie, e delle tragedie, ed altre maniere di poesie*. Venezia, 1554.) megjelenésekor tört ki az a veszekedésig fajuló vita Giraldi Cinzio és tanítványa Giambattista Pigna között – aki, mint ismeretes, magának követelte az értekezés elveinek, téziseinek java részét –, aminek következtében Giraldi Cinzio, pártfogójának, II. Ercolénak halála után 1563-ban Ferrara elhagyására kényszerült. Udvari tapasztalatokban gazdagon, illúziókban annál szegényebben távozott. Mondoviban, Torinóban, Páviában tanított, majd csak 1571-ben, két évvel halála előtt tért vissza Ferrarába.

A Páviában kiadott, ifjú nemeseket instruáló értekezését tehát több szempontból is érdemes kézbe venni. Keresni lehet a személyes motívumokat, az udvari embert jellemző fogalmak értelmezését, vagy össze lehet hasonlítani a kiemelkedő írói és kritikusi tevékenység margóján született, személyes tapasztalatokban bővelkedő értekezést a kor más, hasonló indíttatású, udvarról szóló értekezéseivel. Ebből az összevetésből, tartalmi szempontból – meg kell mondani – szerzőnk nem kerül ki győztesen. *Discorsójának* valamennyi tétele, ahogy mondani szokás, benne volt a levegőben; Castiglione, Della Casa óta bevált sémákkal dolgozik, megfogalmazásaiban is az udvarról szóló irodalom közhelyeit hozza. Kora irodalmának, sőt az udvari irodalmi termés tökéletes ismerőjeként fogott tollat, hogy csatlakozzon azon neves kortársakhoz (Della Casa, Aretino, Muzio, Domenichi, L. P. Rosello stb.), akik írói, irodalomszervezői tevékenységük során a kor mindenkit foglalkoztató realitásáról, az udvarról, fejedelemről, udvari emberről is kifejtették véleményüket. Az értekezés megírásakor Giraldi Cinzio már tizenhat évig élt

„a fenséges és kiváló második Ercole d’Este, Ferrara negyedik hercegének udvarában, aki, boldog és tiszteletteljes emlékezetű úrként, mindazon ritka erények és kivételes képességek példája volt, amelyeknek meg kell lenniük egy nagy Fejedelemben, és aki mellett sok éven át titkárként tevékenykedtem; hogy néhány oldalon összefoglalhassan mindazt, amit egy nemes és erényes ifjúnak, tekintetbe kell vennie vagy el kell vetnie, követnie kell vagy elkerülnie egy nagy Fejedelem szolgálatában, úgy, hogy szolgálata eredményes legyen”. (1–2. l.) Ebben a kötelező, fejedelmét még annak halála után is dicsérő bevezetőben azontúl, hogy a szerző röviden összefoglalja az értekezés célját, két dolog szembeötlő. Az egyik, amelyet a szerző életrajzából már tudunk, nevezetesen, hogy személyes tapasztalatok alapján ismerjük meg azokat az elmélet szintjére nemesült figyelmeztetéseket, amelyeket ‘a nemesnek született és nemesi neveltetésű’ udvari embernek tudnia kell; a másik az a megállapítása, amely különösen a kortárs értekezésekkel, költeményekkel való összevetésben releváns: akármilyen kivételes erényekkel és tulajdonságokkal megáldott fejedelmet kell is szolgálni, az udvari élet szolgaság. A fenti idézet olasz eredetijében olvasható, ‘servitù’ ugyanis szolgasorsot, szolgaságot jelent, és csak Giraldi Cinzio terminológiája szerint értelmezhető egyben szolgálatként is. Szerzőnk egyébként ‘voluntaria servitute’-ről (önkéntes szolgaság) is szólt az *Orbecche* c. tragédiájának Ercole d’Estéhez intézett ajánlásában.

A kortársaknál a szolgaság/szolgálat jelzői, metaforái demisztifikáló jelleget öltenek. Lodovico Domenichi udvari embere mondja: „Ez az aranylánc, mit nyakamban hordok, csodálatos fogságom bizonyítéka.”¹ Alciati emblémagyűjteményében a rabként ábrázolt udvari ember mottója szerint:

La corte prende l’huom, com’hamo il pesce
Con ceppi d’oro, onde giammai non esce.²

Antonio de Guevara *Menosprecio de corte*-jében szinte parafrázálja e mottót, amikor beismeri, hogy „az igazat megvallva, az udvar köteléke olyan, hogy akit egyszer magához kötöz [...] többé ki nem csomózza senki”.³

Az önkéntes udvari szolgálat Giraldi Cinzio ifjú nemese számára megtisztelő feladat, és hogy mennyire kiváltság, bizalmi pozíció, utalást találunk a szerző egyik poétikai levelében is (*Una lettera sulla tragedia*), melyben poétikai elveit udvari emberi tapasztalataival támasztja alá. Olyan ügyekben ugyanis „ahol a becsületről vagy becstelenségről van szó, nagy emberek életéről vagy haláláról, (a fejedelmek) csak titkáraikkal, tanácsadóikkal és más okos, bölcs emberekkel veszik körül magukat, olyanokkal, akikben megbíznak, és ilyen dolgokra választották ki őket, és fontos dolgokról csak velük tárgyalnak”.⁴ Bármilyen megtisztelő, bizalmi szolgálat is az udvari, Giraldi Cinzio szerint is, aki nemesnek született és körülményei nem kényszerítik rá, jobban teszi, ha elkerüli az udvar viharos tengerét: „Nagy bölcsességre vall, hogy akivel oly kegyes a

¹ Ludovico Domenichi: Dialogo della corte. – In: Dialoghi, Venezia, 1557. 274. l.

² Diverse imprese tratte dagli emblemi dell’Alciato. Rovillio, Lion, 1564. 85. l.

³ Antonio de Guevara: Disprezio della corte e laude della villa. Venetia, 1581. 167. l.

⁴ G. B. Giraldi Cinzio: Una lettera sulla tragedia. – In: Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. I. Bari, 1970. 477. l.

sors, hogy nemesnek született, és becsületesen meg tud élni a magáéból, nem rendeli alá szabadságát másokénak, hogy ne kerüljön olyan méltatlan helyzetbe, amelyektől, hacsak rá gondol az ember, felfordul a gyomra.” (48. l.) E gondolatmenet nem új Giraldu Cinziónál, hiszen *Cleopatra* című tragédiájának IV. felvonásában (5. jelenet) is így fogalmazott:

Chiunque può, senza servire altrui
menar da sé vita honesta e queta
molto erra e molto, se dal desio folle
di haver favor appo i signori lascia
il suo *tranquillo stato*: e nel *mar* entra
de le corti, e si dà a servir, fra questi
ravvolgimenti d'onde, a Re, a Signore.

Olyan toposz-gyűjtemény ez az idézet, különösen a kiemelt részek, amelyek a század udvaráról szóló irodalmában talán leggyakrabban fellelhetők. A hullámzó viharos tengernek az udvari élettel való azonosítása, a 'tranquillo stato' (máshol 'porto', azaz a nyugodt kikötő), a magánélet összevetése a hajózás több alapfogalmával (hajó, iránytű, hajós, szelek, szirtek, süllyedés stb.) minden értekezés szükséges metaforája. Természetes tehát, hogy az udvari irodalom, különösen az udvari életet, az értelmiségi lét udvari lehetőségeit demisztifikáló XVI–XVII. századi irodalom leggyakrabban alkalmazott közhelyei, és legkönnyebben dekódolható elemei. Az udvari ember etikai és viselkedési kézikönyvei, a fejedelem neveltetését célzó értekezések éppen azért íródtak, hogy e 'tenger' 'veszélyes szirtjei' közötti 'hajózást' és a 'biztos révbe jutást' segítsék útmutatásaikkal. Giraldu Cinzio is megad minden hasznosnak ígérkező figyelemztetést ifjú nemesének „ki e veszélyes és sziklával teli tenger hullámai közé ve-tődik”. (51. l.)

Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy az udvar eszmei középpontjában álló fejedelem-nek kell e viharos tengert uralnia; hogy mi módon, erről a Cinquecento Machiavelli művével kezdődő politikai, Erasmussal utat nyitó etikai indíttatású fejedelemről, uralkodásról szóló bőséges irodalma ad útmutatást. Guido Casoni fejedelemről szóló politikai emblémájának verséből álljon itt egy részlet, igazolandó e toposzok minden műfajban való meglétét:

Ma se il Principe saggio in questo cupo,
E periglioso pelago del mondo
Questa gran nave de' l'Impero regge,
Ella con certo, e fortunato corso
Al porto d'ogni ben, felice, arrive.⁵

⁵ Guido Casoni: *Emblemi politici*, Venezia, 1632. 7. l.

Giraldi Cinzio udvari emberének pedig, ha már nem tudja elkerülni az udvari szolgálatot, úgy kell élnie, hogy egyfajta kölcsönösségi viszonyt tudjon kialakítani a 'tengert' uraló fejedelmével. Szolgálatában/szolgátságában egyidejűleg realizálódik a szolgálat célja és módja. E kölcsönösségi állapotot Giraldi Cinzio 'mercantia'-nak (kereskedelemnek) nevezi, ahol a cél a 'haszon' és 'dicsőség' biztosítása egy hálás fejedelem mellett: „Egy hálás fejedelem szolgálata szinte egyfajta kereskedelem, amelyben, aki szolgál, megpróbálja a szolgálatot haszonná és dicsőséggé átalakítani, és akit szolgálnak, megpróbálja hasonlóképpen az általa adható hasznot és dicsőséget hálás és hűséges szolgálattá változtatni.” (10. l.) E kölcsönösségi viszonyban, „cserekereskedelemben” olyan ideális viszonyt feltételez az író, amelynek a legtöbb esetben nem sok köze volt a valósághoz. Pár évtizeddel korábbi ferrarai tapasztalatairól Ariosto így szól I. szatírájában:

Io, per la mala servitude mia
non ho dal Cardinale ancora tanto
ch'io possa fare in corte l'osteria.

Néhány évtizeddel később pedig az udvari életet igazán jól ismerő Fulvio Testi szatirikus hangvétel nélkül fest még komorabb képet az udvari szolgálatról, az egyébként már jól ismert poszokkal:

Mar di corte ha i suoi naufragi;
Fedeltà
Non si dà
Fra quei pieri Austri malvagi:
L'uom fa vela al proprio esizio
e 'l suo porto è 'l precipizio.⁶

Nyilvánvaló, hogy Giraldi Cinzio az *ideális* kapcsolat elméletét akarta kidolgozni, azt a modellt kívánta megfogalmazni, amelyben az udvari ember elsődleges célja „megnyerni Fejedelme kegyét és ebből végül dicsőséget és hasznot szerezni”. (45. l.) A *dicsőség* (*onore*) problematikája Arisztotelész óta központi helyet foglal el az etikai tárgyú kérdések vizsgálatában. A középkori értelemben vett dicsőség még a győzedelmes lovagok jutalmának következménye volt. A Quattrocento humanistái számára⁷ dicsőség és erény egy és ugyanaz. A késő reneszánsznak a barokk korra átörökített fogalma szerint a dicsőség az udvari galantériákban jártas, főleg arisztokrata udvari ember társadalmi érvényesülésének tükré, amely a viselkedési és etikai kézikönyvek tiszteletben tartásán alapult. Giraldi Cinzionál a becsület kérdése jellegzetesen XVI–XVII. századi ismérveket takar. A fejedelmi kegy valójában nem végcélja udvari emberének, hanem az a nélkülözhetetlen láncszem, medium, amellyel a valódi cél, a dicsőség elérhető. A Cinquecento udvari társadalmában a dicsőség szerves részét képezi az udvari arisz-

⁶ Fulvio Testi: Opere scelte. Modena, 1817. I. 67. l.

⁷ Vö. különösen Lorenzo Valla De voluptate, Leon Battista Alberti I libri della famiglia c. művének idevonatkozó részeivel.

tokrácia létének, a korabeli értekezésirodalom pedig bőséges tárházát nyújthatta szerzőnknek a dicsőség kérdésével és jelentőségével kapcsolatban.⁸ Ide kívánczok Carlo Dionisotti szellemes észrevétele ezzel kapcsolatban: „Azt a helyet, amelyet a Quattro- és Cinquecento fordulóján a Szerelem töltött be, a Cinquecento második felében a Dicsőség vette át.”⁹ Castiglione a század elején, bár többször utal a dicsőségre, mégsem szentel egyetlen fejezetet sem a fogalomnak, (szerelem-filozófiáját viszont részletesen kifejti a IV. könyvben). Ariosto *Orlandója* még

per amore venne in furore e matto (I. 2.)

Rinaldót pedig

non cupidigia (...)

ma d'onor brame immoderate, ardenti (I. 10.)

hajtotta ugyan előre,

viszont Tasso 1562-es *Rinaldója* már így kiált fel:

Ove, o disio d'onor, mi tiri

per forza, ahi folle! a periglioso passo? (II. 3.)

A dicsőség fogalmának e módosulását nagy mértékben elősegítette a spanyol uralom, és ennek következtében a spanyolos viselkedés térhódítása elsősorban udvari környezetben. A spanyolok köztudottan az 'honrá'-n alapuló gálans udvari viselkedés meszterei voltak, mégis a fogalom elméleti kidolgozásában inkább az olaszok jeleskedtek. Giralaldi tehát készen kaphatta a dicsőség-felfogást a korabeli irodalomból. Ifjú nemese akkor fogja elérni célját az udvarban, ha „kedvesnek, udvariasnak, kellemesnek, előzőkenynek és szolgálatkésznek mutatkozik, és mindenki tetszésére szolgál, amennyire ereje és dicsősége engedi”. (40. l.). Ebben az idézetben nemcsak a dicsőség szem előtt tartására hív fel a szerző, de érdemes felfigyelni a *mutatkozik* érvelésre, hiszen ez a kifejezés az egész XVI–XVII. századi onore-problematika, tehát érvényesülés kulcsszava: nyilvánvaló, hogy a dicsőség inkább forma, mintsem tartalom; fontosabb annak látszani, mutatni magát az embernek. (Ez az a pont egyébként, ahol a dicsőség kérdése szervesen kapcsolódik a későbbiekben érintendő 'színlelés', ill. 'tettetés' értelmezésekhez.)

Nem elhanyagolható körülmény ugyanakkor az sem, hogy a 'dicsőség' és a 'haszon' egymás mellett szerepel Giralaldi értekezésében: ha úgy tetszik az arisztokrata/szellemi arisztokrata lét két oldalát jelentik. A név tekintélye és az anyagi virágzás egymástól elválaszthatatlan. A haszon ugyan egyes kortárs vagy barokk megfogalmazásban felcserélhető a 'javak' vagy 'szükséglet' kifejezésekkel, ami a lényegesen nem változtat. Hogy szerzőnk mennyire a barokk szellemiség előfutára volt e tekintetben, álljon itt érdekességképpen egy részlet Lorenzo Ducci *Arte aulicájából* (1615), aki a már kikristályosodott barokk udvari emberről így fogalmaz: „a cél, ami miatt az Udvari ember önkéntesen a szolgaság igája alá veti magát, nem más, mint saját kényelme [...]”.¹⁰

⁸ Hatásukat tekintve figyelemre méltóak az alábbi művek: Attendolo Dario: Discorso intorno all'honore.; Venezia, Giolito, 1563.; Claudio Betti: De l'honore. Bologna, 1567.; Girolamo Camerata: Trattato dell'honor vero et del vero dishonore. Bologna, 1567.

⁹ Carlo Diosinotti: La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento. – In: Geografia... 203. 1.

¹⁰ Lorenzo Ducci: Arte aulica. Viterbo, 1615. 4. 1.

A haszon szerzésére irányuló cselekedeteket természetesen Giralaldi is etikai és egyéb viselkedésbeli szempontok szerint osztályozza, érzékelve a szolgálat feltételeire vonatkozó etikai jellegű megszorítások szükségességét. Ezzel ismét olyan kérdéskört érint, amely természetesen Castiglione *Cortegiano*-ja óta minden igényesebb, udvari emberről szóló értekezés valóban komoly erkölcsi problémája: mi az a pont, ameddig a dicsőség megőrzésével el lehet menni egy fejedelem szolgálatában. Castiglione is kitér a *Cortegiano* I. fejezetében arra az etikai mozzanatra, hogy „mi az udvari szolgálat legmegfelelőbb formája egy úriember számára, aki egy fejedelmi udvarban él, amivel tökéletesen szolgálhatja és tudja is szolgálni urát minden ésszerű dologban, ezzel tőle kegyet, másoktól elismerést szerezve”, majd máshol (II. könyv, XIII. fejezet) kiegészíti azzal, hogy „ésszerű és becsületes” szolgálatokat teljesítsenek csak az udvari emberek. A feltétel nélküli udvari szolgálattól Giralaldi is óvja nemesét: „Mindig viselje szívén a helyes és becsületes dolgokat, az erényes élet két vezetőjét, hogy azoktól sosem térjen el.” (64. l.) Ha e cselekedetekkel ellentétes parancsot kap, (ami nem fejedelemhez, hanem zsarnokhoz illő tett, jegyzi meg) „sem jutalmakkal, sem könyörgéssel ne hagyja magát soha rávenni”, (65. l.) és inkább távozzon az udvarból. Természetesen ez az eszmefuttatás is erősen idealizált fejedelem-udvari ember kapcsolatot feltételez.

Miután Giralaldi Cinzio megállapította az udvari ember célját és a cél elérésének etikai feltételeit, a *Discorsó*-ban azokat a szabályokat, szempontokat és normákat veszi számba, amelyeket a fiatal nemeseknek fel és meg kell ismerniük ahhoz, hogy tájékozódni tudjanak az udvari élet labirintusában. Az értekezéseknek ezek a fejezetei valóban kézikönyv jellegűek, a korabeli viselkedési kódexek mintájára íródtak. Platón, Arisztotelész, Seneca és más klasszikusok bölcs mondásaival domborítja ki mondanivalójának érvényességét. Giralaldi udvari emberének egyaránt jártasnak kell lennie a testi ügyességét és szellemi frissességet kívánó dolgokban. A 'jó neveltetésű' ifjúra vonatkozó követelményeket olvasva, nyilvánvaló a Castiglione-féle modell továbbélése, mintha nem is telt volna el fél évszázad az urbinói társalgás óta. A XVI. századi udvari ember sajátos típusáról, a korabeli értelmiségről szól itt Giralaldi, arról a rétegről, amely társadalmi funkcióinak összetettsége, bonyolultsága miatt sajátos problémaként jelentkezik az olasz reneszánsz irodalmában. A kérdés részletes kifejtése e helyt nem feladatunk, mégis érdemes röviden utalni arra a szerepre, amelyre a hanyatló reneszánsz individualizmus és az ellenreformáció korában rendeltetett az ellentmondásoktól sem mentes intelligencia. Giralaldi Cinzio korában már nyilvánvalóvá vált, és ezt ő maga is érzékelt, hogy a kiábrándultsággal párhuzamosan, megszűnőben volt a fegyverek nyújtotta karrier vagy akár csak megélhetés lehetősége Itália új politikai helyzetében. Giralaldi is átértékelte az ideális fejedelem küldetését, amikor nem a harci erényeket részesíti előnyben, hanem a diplomáciai tehetséget (és valóban, az egyházi szolgálat mellett éppen a diplomácia lesz az olasz értelmiség jellegzetes szerepköre évszázadokig), amikor felkínálja „a tanácsosnak, az értelmiségnek azt a hatalomhoz közeli helyet, amelyet a század elején elvesztett a katonáskodás miatt”.¹¹ Mivel a legtöbb írónak nem volt lehetősége könyvei kiadásából megélni, „másodállás” biztosította a létfeltételeket: vagy tanítás, vagy ad-

¹¹ Guy Lebatteux: *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'oeuvre de Giambattista Giralaldi Cinthio*. – In: *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (deuxième série)*. Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance italienne, 1974. 310. l.

minisztratív teendők ellátása az egyházi vagy udvari bürokrácia útvesztőiben. Giralaldi Cinzio is a fejedelmi titkári hivatás és az oktatás között választhatott, ahogyan az írók, művészek általában egyik udvar vagy egy másik udvar között választhatták meg önkéntes szolgálatukat. A szolgaság erkölcsi választás, sőt az írók számára egyfajta „poétika” lehetősége, hiszen a költészet nem él az udvaron kívül, ahogy a költő sem. Az udvar és azt dicsőítő költője egymásra vannak utalva, mint Berni ismert csipkelődő versében Ser Cecco:

Ser Cecco non può star senza la corte,
e la corte non può senza Ser Cecco;
e Ser Cecco ha bisogno della Corte,
e la Corte ha bisogno di Ser Cecco.
(...)
E tanto tempo viverà la Corte
quanto sarà la vita di Ser Cecco,
perché è tutt'uno Ser Cecco e la Corte.

Az udvar fényét és fejedelme dicsőségét magasztaló irodalomba itt-ott beleszótt kritika vagy kiábrándultság ki is merül a verbalitás szintjén.

Pazzo chi al suo signor contradir vole,
se ben dicesse c'ha veduto il giorno
pieno di stelle e a mezzanotte il sole.

– emlékeztet Ariosto I. szatírájában, nem feledkezve el arról, hogy a ‘ketrec’, a ‘labirintus’, a ‘viharos tenger’, a ‘csapda’, a ‘börtön’, a ‘béklyó’ stb. képekkel érzékeltetett udvar a létfeltételeket jelentette. Az irodalom „petrarkista” autonómiájáról ábrándozva az udvari szolgálatot „önkéntes” választásként tüntetik fel. Ugyanakkor tény, hogy az udvar egyben az a kulturális közeg is volt, ahol az irodalmi alkotások értő, művelt közönségre találtak. Így az irodalommal foglalkozó udvari ember az egész társadalom szellemi *elit* modelljét testesítette meg.

Giralaldi ifjú nemese tehát az udvari szolgálatban fejedelme kegyét könnyebben elnyerheti, ha „az irodalom tisztas tanulmányozásának is átadja magát” (29. l.). A *Discorsó*ban kétségtelenül ez a téma áll legközelebb Giralaldihoz, hiszen, mint tudjuk, szerzőnk fejedelmi szolgálatba állásától kezdve sem hagyott fel irodalmi–kritikusi tevékenységével, és hírnevét uránál nem kis mértékben tragédiáival vívta ki. Személyes tapasztalatai juttatták tehát ismét arra a következtetésre, hogy „minden bizonnyal díszére válik az ifjú nemesnek, ki nagy fejedelmet szolgál, ha annak valamely dicsőséges tettét, ha nem is hosszú poémában, de egy kedves epigrammában, latinul vagy görögül, egy ‘selvettában’, egy ódában, vagy dicsőítő beszédben énekli meg” (29. l.). Az értekezésnek itt kezdődik az a része, amelyben Giralaldi igazán otthonosan mozog, és nem tudja megtagadni író mivoltát. Fejtegetésbe kezd a latin és a görög nyelv szépségeiről, hasznosságáról az udvari ember neveltetésében, átörökítve ezzel saját korára a klasszikus humanista modellt. Eljut saját koráig, amikor az olasz nyelv is elérte az irodalmi nyelvvel

szemben támasztott követelményeket versben és prózában egyaránt. Nem marad érzéketlen a hasonló jellegű értekezések szinte kötelező, bár marginálisan érintett témája, nevezetesen a nyelvi kérdések minden irodalmárt állásfoglalásra készítő problémája iránt. Elismeréssel szól Bembo nyelvészeti és irodalmi tevékenységéről, és igazi reneszánsz öntudattal saját frói tevékenységéről is említést tesz, (az olasz nyelv jelentőségére helyezve a hangsúlyt) amikor arra utal, hogy megírta a *Discorsót* is, „és néhány más művet is ezen a nyelven, amely oly nagy reményekre jogosít” (30. l.). E kérdések kapcsán is etikai mozzanatokra hívja fel a figyelmet Angelo Poliziano példájával, aki – szerzőnk szerint – inkább abbahagyta az olasz nyelvű verselést, amelyben Lorenzo de’ Medici is kiválóan mutatkozott, semhogy versenyre keljen fejedelmével. Erre inti az udvari írókat is: „Nem akarom elmulasztani, hogy emlékeztessen a mi Ifjúnkat, hogy mily gyakran esik meg, hogy Uraik nem kevésbé jártasak irodalomban, fegyverforgatásban és más hasonló dolgokban, mint szolgálk és minthogy többre tartják magukat másoknál, így azt akarják, hogy kiválóan tartsák képességeiket.” (62. l.) Az ezzel kapcsolatban ugyan ki nem mondott kérdést néhány évtizeddel később a bolognai Matteo Pellegrini fogalmazza meg a *Che al savio è convenevole il corteggiare* (Vajon a bölcs embereknek való-e az udvari élet) című értekezésében, amelyre a választ ebben az irodalmi vitában Giovan Battista Manzini adja meg az *Il servizio è negato al savio* (A szolgálat nem való a bölcs embernek) c. traktátusában.

A *szükségszerű* udvari élet szabályainak ismertetésével a *Discorso* a Castiglione-féle modellt örökítette saját korára, bár a fejedelem és az udvari emberek kapcsolatrendszerének leírásával nyilvánvalóan a kortárs szerzők nézeteihez is kapcsolódik. A bűnök és erények felsorolásakor Giralaldi Cinzio is azokkal a kulcsfogalmakkal él, amelyek a század moralizáló irodalmában nélkülözhetetlenek bizonyultak. A kardinális és a teológális erények említésre sem kerülnek, oly természetes a meglétük. Itt-ott a ‘prudenza’ (bölcsesség) jelentőségét kiemeli ugyan a szerző, anélkül azonban, hogy ezen erényről, megszerzésének lehetőségeiről, alkalmazási módjairól tudomást szereznénk. Ugyanakkor ez az udvari epigon-irodalom egyik alapvető kérdése. Giralaldi inkább olyan általános viselkedésbeli fogalmakkal érvel, mint a ‘kedves’, ‘udvarias’, ‘szerény’, ‘szívélyes’, ‘emberséges’, ‘szeretetre méltó’, ‘szolgálatkész’, ‘erények dicsőítője’, stb. amelyek alapvetőek az ifjú és jól nevelt nemesben. És milyen ne legyen? ‘Göggös’, ‘arrogáns’, ‘irigy’, ‘rosszindulatú’, ‘mások erényeinek megvetője’. Ilyen és ehhez hasonló rossz tulajdonságok elkerülésére és a jók kiemelésére viszont van receptje Giraldinak, amikor az udvari irodalom kulcsfogalmai közül bő teret szentel a ‘*simulazione-dissimulazione*’ kérdésének, amely szerzőnk esetében is ellentétes pólusú fogalmakat takar.

Mielőtt a Giralaldi-féle értelmezésre rátérnénk, érdemes rövid kitérőt tenni a ‘színelés’ irodalmában, vajon milyen előzmények ismeretében juthatott el Giralaldi Cinzio véleményének megfogalmazásához. A ‘*dissimulazione*’-val kapcsolatos tanítások már a Quattrocento végén jelen voltak: pl. Diomede Carafa kiváló udvaroncának azt tanácsolja, hogy használja a tettetést mind a fejedelemmel, mind a többi udvaronccal való kapcsolatában. Castiglione *Cortegianóját* is amiatt becsülik, amilyennek látják (‘*pare-re*’), vagyis az ítéletek (‘*giudicio*’), benyomások (‘*impressioni*’), vélemények (‘*opinion-i*’) alapján minősítik. Olyan társadalmi képet kell magáról kialakítania, amely szerint ha nem is bölcs és erényes (‘*saggio e virtuoso*’), legalább annak látsszon (‘*si vegga*’).

A Castiglionénál alapvető kulcsfogalom, a 'sprezzatura' (fesztelen könnyedség) megszerzése mindenképpen olyan művészet, mely a látszaton, a tettetésen alapul. A kortárs Machiavellitől a *Fejedelem* híres-hirhedt XVIII. fejezetéből kell feltétlenül idézni: „[...] az aki a róka természetéhez tartotta magát, jobban járt. De ezt a természetet jól el kell titkolnia, és nagy szenteskedőnek és színlelőnek kell lennie”, sőt nem kell minden jó tulajdonsággal rendelkeznie, „látszatuk viszont hasznos lehet. [...] Mindenki azt látja, amilyenek mutatod magad, s csak kevesen érzik meg, milyen vagy valójában [...]”¹² Machiavelli nem tesz etikai különbséget a *simulatio* és *dissimulatio* között, mindkettőt meglétét *szükségyszerű* feltételként kezeli.

Giraldi Cinzio *Discorsó*jában viszont, mint említettük, ellentétes pólusú fogalmakat takar, hiszen a 'simulazione'-től óvakodni kell az udvari embernek, ezzel párhuzamosan ki kell alakítania magában azt a képességet, hogy másokban ismerje fel azt, mert az udvar tele van irigy, hízelkedő emberekkel, akik „az udvarokban színleléssel és jó arccal rejtik el rossz lelküket, állandóan gáncsolják azokat, akik hűséges és erényes szolgálat révén felemelkedhetnek” (3. l.). Máshol „ő (az udvari ember) mindig becsapottnak tarthatja magát, a számos színlelés és képmutatás miatt, melyek állandóan jelen vannak az udvarban” (46. l.). A 'simulazione' szimbolikus magyarázatából nyilvánvaló, hogy „ezek a rosszindulatú emberek, akik róka lelküket a hermelin hófehér leplelével rejtik el, és farkas észjárásukat az egyszerű bárány bőrével [...]” (50. l.), tönkreteszik a jóhiszemű embert. Ugyanakkor a 'dissimulazione' Giraldinál határozottan pozitív kategória, ahogyan Castiglionénál és az epigon irodalomban is. A tettetésnek ez a művésze a bölcsesség egyik ismérve, melyet Giraldi „egyfajta nemes tettetés”-nek¹³ nevez, tulajdonképpen az az eszköz, amely révén az udvari ember a fejedelemnek leginkább tetsző tulajdonságait mutathatja, olyant mint 'figyelmes', 'gyakorlatias', 'bölcs', 'józan ítélőképességű'. E viselkedéspáros ambivalenciája nem zavarja Giraldit: ugyanis mi a különbség etikai szempontból a 'színlelni azt, amivel nem rendelkezünk' és 'elrejtteni azon tulajdonságokat, amivel rendelkezünk' páros között. Nyilvánvaló, hogy a mutatott tulajdonságok, képességek a cél szempontjából ítéltetnek meg. Íme, kimondatlanul ugyan, ismét Machiavelli!

Giraldi kortársa, a már idézett poligráf Ludovico Domenichi az, aki így kiált fel *Dialogo della cortéjében*: „Bárcsak tudtam volna színlelni [...] félretéve a lélek minden tisztaságát és nyíltságát, színlelni kell, amennyire csak képes az ember.”¹⁴

A látszat fontossága végigvonul az udvari irodalom minden alkotásán. A Baltasar Gracián féle „barokk hős” számára adott egyik intelem is éppen a látszat és valóság kérdését érinti, hiszen „a dolgok értékét nem az adja meg, mik, hanem aminek látszanak. Valamit érní és meg is mutatni annyi, mint kétszer annyit érní”.¹⁵

¹² Niccolò Machiavelli művei. Budapest, Európa, 1978. 58–59. l.

¹³ A XVII. század közepén, 1641-ben jelenik meg a kérdés vitathatatlan főműve, a barokk udvari ember egyik jelentős itáliai kézikönyve, a *Della dissimulazione onesta* (A tisztességes színlelésről) Torquato Accetto tollából. Az értekezés valóban több évszázados vita végére igyekszik pontot tenni, amikor a definiális igényével megállapítja, hogy „a tettetés olyan képesség, amely révén nem olyannak mutatjuk a dolgokat, amilyenek. Azt tettetjük, ami nincs, és elfedjük, ami van.” (154. l.)

¹⁴ Ludovico Domenichi: i. m. 287. l.

¹⁵ Baltasar Gracián: *Az életbölcsesség kézikönyve*. Budapest, Helikon, 1984. 92. l.

Giraldi Cinzio a 'dissimulazione' képességét nem utolsó sorban azért is tartja elsajátítandónak az udvari ember számára, „hogy szívesen fogadják társalgását. És, akár egy új Proteusnak, mindenki szokásaihoz alkalmazkodnia kell, figyelembe véve az időt, a kort, a helyet, és ki-ki méltóságát és rangját. Ezáltal bizonyul kedvesnek, udvariasnak, kellemesnek, szeretetre méltónak, szolgálatkésznek, és mindenki számára kedvező képet ad magáról, amennyire ereje és a tisztesség megengedi.” (40. l.) A 'dissimulazione' így válik kapocsba egy másik alapvető udvari kategória, a *társalgás* ('conversazione') bevezetésére.

Az udvari társalgás fontosságára, mint ismeretes, már Castiglione felhívta a figyelmet, aki a fejedelmi kegy megszerzésére irányuló valamennyi tisztes fáradozást eredménytelennek ítél, „ha nem társul ahhoz egyfajta kedves és szeretetre méltó módja a mindennapi társalgásnak. [...] Viszont akinek sok emberhez kell alkalmazkodnia a beszélgetésekben, lényeges, hogy saját helyes ítélete vezesse, és ismerve az emberek közötti különbségeket, nap mint nap változtasson a stíluson és a módon azok természete szerint, akikkel beszélgetni kezd.”¹⁶ Giraldi Cinzio még a 'sikamlós mondások' és 'mottók' 'diszkrét' használatában is követi Castiglione megállapításait.

A nyelv, a stílus, a társalgás hangsúlyozott szerepe a társas érintkezésben nem új Giraldinál. Érdemes utalni arra a szerepre is, amelyet Benzoni tulajdonít neki: „Alapvető a nyelv: ebben rejtőzik a választékosság és az elegancia; magasztalja az udvar báját, elfedi a hatalom brutalitását. A kultúra ebben oldódik fel: a 'tudni' és a 'jól beszélni és írni' egybeesnek”¹⁷ a huszadik századi szemlélő számára. Giraldinál a társalgás a 'signoreggiare' (uralkodás) és 'corteggiare' (udvari szolgálat) kapcsolatrendszerében az a kapocs, amely az ancien régime udvaraiban a 'civil' viselkedési módok és a politikai párbeszéd, valamint a kultúra termékei közötti összeköttetést szolgálják. Giraldi *Discorsója* néhány évvel megelőzte Stefano Guazzo nagy európai hírnévre szert tevő *Civil conversazione*-jét, amelyben „a tudás a beszélgetéssel kezdődik és a beszélgetésben végződik”.¹⁸ A *Discorsóban* is nyilvánvaló, hogy a 'conversazione' nem csupán a hétköznapi társalgás szintjén értendő, hanem sokkal általánosabb, elvont értelmet is tulajdonít neki a szerző, tulajdonképpen azt az értelmet, ahogyan Guazzo is interpretálta: az emberek közötti interperszonális kapcsolatok fokmérőjeként. Giraldinál ez a szemlélet különösen akkor nyilvánvaló, amikor kijelenti, hogy a súlyos vétket elkövető embert „ki kell zárni az emberi társalgásból”, tehát az udvarból, azaz az egész társadalomból.

E kiválóan társalgó, a castiglionei modell szerinti humanista felkészültségű udvari embernek azonban minden cselekedetében társként kell tudnia a „mi szent és isteni vallásunk” követendő példáját: „Sohase hagyja magát meggyőzni azoktól a gonosz emberektől, akik (rosszindulatukat az isteni Evangélium mögé rejtve) nyelvüket és karjukat is vallásunk ellen, az apostoli székhely és a Pápák tekintélye ellen fegyverzik fel [...]” (74. l.) A protestánsok elleni invectivája éppen az aktuális helyzetet tükrözi. Bár ilyen és hasonló megfogalmazások még évtizedekig visszatérnek az ellenreformáció korának értekezési-irodalmában, a *Discorso* alaphangulatát, a kulcsfogalmak megközelítését tekintve, inkább „congedo”, kötelező záróakkord.

¹⁶ Baldassare Castiglione, i. m. 143. l.

¹⁷ Gino Benzoni: i. m. 79. l.

¹⁸ Stefano Guazzo: *La civil conversazione*. Brescia, 1574. I. k. 37. l.

Nem is ez a végső „congedo” teszi jellegzetessé a művet annak ellenére, ismételjük meg, hogy a castiglionei modell sematizálásával állunk szemben. Giralaldi Cinzio e késői értekezése magán viseli a korszak udvari emberének, az udvari emberről írott irodalomnak valamennyi jellegzetességét; a bölcsesség és a jó érzés diktálta eljárásokat az érvényesüléshez, a kulcsfogalmak szintetizáló igényű ismételtetését, retorikai, történelmi, politikai ismeretek udvar-szemponthú felhasználását, etikai közhelyek ékesszóló idézését, minden téren a normaalkotási szándékot vagy a már meglévő normákhoz való igazodást.

A még alapjaiban reneszánsz szellemiségű etikai, viselkedésbeli értekezésirodalom már nem tud túllépní sem a realista *Fejedelem*, sem az idealista *Udvari ember* kódexén. Giralaldi Cinzio udvari embere e két, az európai kultúrát és udvari gondolkodást szabályozó kézikönyv ismeretén alapuló téziseket kísérelte meg rendszerezni, harmonikus egészbe foglalni. Nem az ő hibája, hogy a reneszánsz harmónia már semmivé foszlott. Az ellenreformáció olasz udvari társadalma az alkalmazkodás, az adott állapotok elfogadásának, a türelemnek¹⁹ a kora. Giralaldi Cinzio *Discorsója* ennek a statikus helyzetnek a felismeréséből született.

IRODALOM

1. Giovambattista Giralaldi Cinthio: *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran Principe*. Pavia, 1569.
2. Baldassare Castiglione: *Il Libro del Cortegiano*. Garzanti, Milano, 1981.
3. Cesare Vasoli: *Il cortegiano, il diplomatico, il principe. Intellettuali e potere nell'Italia del Cinquecento*. – In: *La corte e il „Cortegiano”*. II. Un modello europeo. Bulzoni, Roma, 1980.
4. Carlo Dionisotti: *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino, 1967.
5. Amedeo Quondam: „La forma del vivere.” Schede per l'analisi del discorso cortigiano. – In: *La corte e il „Cortegiano...”*
6. Gino Benzoni: *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*. Feltrinelli, Milano, 1978.
7. *La corte o lo spazio: Ferrara estense. I–III*. A cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam. Bulzoni, Roma, 1982.

¹⁹ Vö. Lucio Paolo Rosello: *Dialogo de la vita de cortigiani*, intitolato *la Patientia*. Venezia, 1549.

Drámaszöveg és festészet kapcsolata: Ionesco példája

LUKOVSZKI JUDIT

Minthogy a lét abszurdításának oldására a jelenlegi európai kultúrkörben sokak (sokunk) számára nincs, úgy tűnik, lehetőség, Ionesco drámái életművének végigolvasása, tapasztalatom szerint mazochista vállalkozás. Mégpedig azért, mert ez az ember, filozófus, művész, akinek spirituális bátorsága tiszteletet parancsol, művészi bravúrjai pedig rabul ejtenek, a maga tökéletes eszközeivel kényszeríti olvasóját bizonyos alapkérdésekkel való szembenézésre. Ionescót olvasva nem lehet nem gondolni a halál, minden élet alapvető mozzanataként jelenlévő tényére, az ember emberhez való kapcsolódásának reménytelenségére, az értékek természetes rendjének hiányára és egy sor kisebb jelentőségű, de mindennapjaink olajozott gördülését megakadályozó momentumra. Előre tudjuk, hogy hiába várjuk oldalak százain keresztül az eredményt: nincs kibúvó, nincs megoldás, félmegoldás sincs. Csak haladunk egyik ámulatba ejtő és gyötrő szövegtől a másikig, s bár a drámák világa megdöbbenően sokféle – meglepetés meglepetés után –, a konklúzió mindig ugyanaz marad. Pedig, amit nyelvvel, mint gondolatközlő rendszerrel tenni lehet, azt Ionesco – hatalmas mestere a szakmájának – végigpróbálta. Írt nyelvlecke karikatúrákat (*Cantatrice, Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*); a tartalmatlan polgári érintkezési formák tragédiájának érzékeltetésére köszöntés–„malmot” (*Salutations*), kipróbálta a legtisztább költészet (*La soif et la faim*) és a legkeresetlenebb szöveges megnyilvánulások eszközeit (*Ce formidable bordel!*), hogy aztán hetven évesen befejezettnek tekintse a nyelvre vonatkozó kísérlet-sorozatát. 1981 után a szövegkreálás minden formájával szinte teljesen felhagy, rendszeresen megjelenő, az éppen aktuális problémákat kommentáló újságcikkeket sem ír többet. Ismert tény, hogy Ionesco pszichológiai, pszichiátriai szempontból nehezen birkózott meg az életművének magját képező pesszimista gondolkörrel. Az, hogy mégis állta a küzdelmet, pszichiáterein kívül jórészt annak köszönhető, hogy át tudta fordítani művészi alkotó tevékenységbe. Mikor a nyelvvel a végső határokig minden irányba elment, a benne mindig is jelenlévő festőművész vagy rajzoló veszi át a prímet. „A *Kopasz énekesnő* és a *Delírium kettőben* darabokhoz készített Massin illusztrációk hozzájárultak-e vajon ahhoz, hogy Ionescót a festészet, mint a szöveges megnyilvánulások kísérője, vagy folytatása felé vezessék?” – teszi fel a kérdést Emanuel Jacqart a Pléiade kiadás előszavában.¹ Nem tudnám én ezt megválaszolni, de a pillanatnyi probléma szempontjából ez nem is érdekes. A lényeg az, hogy Ionesco kikötött a fes-

¹ Eu. Ionesco: Théâtre complet. Gallimard, 1991.

tészetenél. 1969-ben jelent meg először könyve saját illusztrációival (*Découvertes*). Ettől a dátumtól kezdve, amint azt ugyanebből az előszóából megtudtam, rendszeresen fest, litográfiákat készít. 1980 után módszeresen fedezi fel magának a festészetet, ami eredetileg számára csak (?) annyit jelentett, mint akármelyik gyereknek. Aztán tudatosodik a tény, hogy „A festészet számomra még mindig terápiát jelent. Megnyugtat szorongásaimban, sok iszonyú szorongásomban.”² Ez a festő azonban nem hetven évesen született, ott volt elejétől fogva a drámaíróban. Ahogyan az öregkori képeken egy gyerek bőkezűségével bánik a színekkel, éppen ilyen vibráló, színes (vagy ha nem, a színek hiánya a fontos információ) a drámaszöveg közvetítésével leírt fikatív világ. Vagy, ahogyan a vízszintes és függőleges találkozásából létrejövő látvány alapelve a képeknek, ugyanezt a képletet fedezhetjük fel a Ionesco-féle színházban is. Nem tisztom, és felkészültségem is hiányos ahhoz, hogy Ionesco lapjait értelmezsem, s idáig a reprodukcióknak is híján voltunk. Most, hogy kiállításainak száma és a képzőművészeti életben betöltött jelentősége egyre nő, művészettörténészek nyilván örömmel megteszik majd ezt. Amit most feladatommak tekintek, az az, hogy leltárba vegyem a képzőművészre utaló jelenségeket a drámaszövegekben, s megkockáztassak hipotézis gyanánt néhány értelmező megállapítást.

1. A színház, mint a művészetek találkozásának nagy lehetősége. Vizsgálatunk tárgya szöveg, irodalmi szöveg, drámaszöveg. A drámaszövegeknek van egy speciális tulajdonságuk más irodalmi szövegekhez képest, hogy referenciájukat egy színházban, színpadon, színészeken kell keresni. S az, ami egy dráma bármely pillanatában a közönség elé tárul, a különböző művészeti ágak bonyolult összjátéka. Van, vagy lehet a színpadon irodalom (a replikákban), képzőművészet (ha a dekoráció ilyen igényű), zene, tánc, stb. Ez teszi olyan hallhatatlanul bonyolulttá a színházat, és ez teszi egyidejűleg szinte lehetetlenné a drámaszövegek hiteles olvasását, ha módszereinket az egyéb irodalmi műveknél szokásos eljárások közül választjuk ki. Ennek a szövevényes, egyidőben megvalósuló jelegyüttesnek egyik összetevője Ionescónál a festészet.

2. A festészet jelenlétének módozatai Ionesco drámai oeuvre-jében. Először határozzuk meg: mi az, amit ezekben a drámaszövegekben keresünk. „A festészet sík formák és színek kombinációja egy lapon, melyek vagy ábrázolják, vagy nem a való világ formáit (aszerint, hogy figuratív vagy nem figuratív festészetéről van szó), vagy a való világgal analóg formákat.” (Larousse) Vagyis a színek és a formák olyan elrendezéseit keressük, melyek szándékosan kerülnek (ha csak múló pillanatokra is) jelentéssel bíró kombinációkba.

a. A legkönnyebb azokat az eseteket kiválasztani, amikor a színpad világába ténylegesen bekerül egy kép, vagy a színpadon elhangzó szöveg utal rá. Tizenegy drámára igaz ez a harmincból, tehát egy jellemzően visszatérő mozzanatról van szó. A kép önmagával való azonosíthatósága szempontjából három lépcsőfok létezik.

– Az első a *Székek* esete, ahol az idős hölgy láthatatlan vendégétől láthatatlan képet kap ajándékba. A színpadon tehát nem jelenik meg a tárgy, de hiányával hangsúlyosan jelen van, mint ahogyan a *Lecke* tanárja kezében a kréta is, amivel láthatatlan jeleket ír egy láthatatlan táblára.

² Eu. Ionesco: *La main peinte*. Saint-Gall, Erkel Verlag, 1987. 12. l.

– A következő állomás, amikor a határozottan kijelölt kereten belül a látvány nem befejezett. A *La soif et la faim* negyedik epizódjában fordul elő, hogy szemünk előtt kerül a főszereplő számára nyomasztó információ egyre hosszabb számsor alakjában a táblára. Ezzel rokon a *Székek* zárójelenete, ahol minden probléma végső magyarázataként jelentés nélküli jelsor kerül egy táblára. Átalakuláson megy keresztül a *Jacques ou la soumission* „semmit nem ábrázoló” képe is, a folytatásban (*L’avenir est dans les oeufs*) helyét egy nagy keret foglalja el, melyben a halott nagypapa kerül elhelyezésre. A *Tableau* című darabban morbid játék tanúi vagyunk, melynek lényege, hogy a festmény játssza a modell szerepét, a csúnya emberszereplők pedig halálos rémületükben válhatnak csak hozzá hasonlóvá. Vagyis itt a kép már azonos lenne önmagával, csak a darab szövetében betöltött paradox szerepe teszi ezt lehetetlenné.

– Végül a harmadik állomás, amikor a tableau szónak a referenciák világában valóban egy tableau felel meg. A *Nouveau locataire* berendezkedésének fontos eleme a két durva arcú öreget ábrázoló portré és egy téli tájkép, mely csak a fal felé fordítva elviselhető. Nem elhanyagolható az a tény, hogy az új lakó sötétben fogja lakását lakni. Szintén a berendezkedés a *Ce formidable bordel!* kilencedik jelenetének vezérmotívuma, ahol a spaniel családot ábrázoló idilli festmény jut szerephez. A *Rhinocéros*ban az embereket ábrázoló portrék taszítóbbak, mint az állatfejek. Béranger már nem éri be annyival, hogy fálnak fordítja őket, dührohamot kap, földhöz csapkodja mind. A *Macbeth*ben is a falra akasztott keret a fontos, a kép, ami bele való, a szereplő képzeletének a szülőtte. Vagyis festmény egész kiállításra való szerepel a Ionesco darabok kellékei között. Joggal tehetjük fel tehát a kérdést: Vajon mi a jelentése ennek a makacsul visszatérő elemnek? Ehhez össze kell foglalni e tárgyak közös és itt szerephez jutó, általános tulajdonságait: A kép nem-valóság. A kép a valóságról készített, rendszerezett, absztrahált lenyomat, tehát valóbb a valóságosnál. (Ha elindulunk ezen a szálon, fantasztikus tükör-játékokat fedezhetünk fel. Ugyanis ez a valóságnál valóbb nem-valóság egy bonyolult jelrendszer egyik, s nem is legfontosabb összetevőjeként kerül bele a drámaszöveg referencia-világába.) A kép a valóságnak olyan lenyomata, mely – mint-hogy rögzít egy pillanatot – megkönnyíti az éppen jelenlévő probléma megértését. A kép érzékelése, felfogása, értékelése stb. szemlélőjétől is egyhelyben maradást, mozdulatlan-ságot kíván. A tradíció ismeri ezt a magatartást, s például a hinduk mandaláik előtt való meditálása a legjobb példa arra, hogy efféle egyhelyben maradással milyen messzire el lehet jutni.

Feltételezésem szerint a fenti jellemzők indokolják a képek gyakori jelenlétét annak a drámaírónak az életművében, akinek a művészetről alkotott nézete a következő: „Kézenfogva vezeti a művészet az embert, szóval, zenével, el a titok forrásához. A művészet vallás a szellem számára, vagy, ha úgy tetszik a vallással párhuzamos vallásos út. [...] A művészet a megoldhatatlan probléma kérdését veti fel, jobban, mint az erudícióban elvesző filozófia, a dolgok végső értelmének kérdésével állít szembe bennünket. A művészet lényegét tekintve kérdező.”³

b. Megjelenik a művekben itt-ott e képek alkotója, a festő.

³ Eu. Ionesco: *Un homme en question*. Gallimard, 1979. 61–62. 1.

– Van két dráma, ahol szereplő a festő, a neve is ez: le Peintre. Ezt fontos és elengedő tudni róla. Ő az egyik főszereplője a *Tableau*-nak, és szimbolikus hangsúllyal bukkan fel újra a *L'homme aux valises* elején. Minthogy hosszabb szövegdarabot írt számára Ionesco az előbbi darabban, annak alapján próbálom ezt a figurát értelmezni. A *Tableau* első szerzői utasításából kiderül, hogy „pauvrement vêtu”, „mal rasé”, „il a presque l'apparence d'un clochard”.⁴ Ezek a figura jellemzésére szánt információk mind arról beszélnek, hogy ez az ember nem az anyagi világ rabja, és nincs biztos helye a földön. Ő az, akit hellyel kínálnak egy olyan teremben, ahol nincs számára szék. Ő az, aki nem beszél, csak a másoknak – a nagy, kövér, gusztustalan úrnak – végszavaz. Ha szól, legfeljebb kérdez, alapvető tulajdonsága a féltékenység. Mindezeknek a tulajdonságoknak az ismeretében chaplini alakját rokoníthatjuk az összes vele egyidejű és hajdan volt clownéval. Szép könyvek jelentek meg erről a témáról,⁵ így csak utalok rá, hogy a bohóc archetípusa kezdetektől napjainkig a tradícióból merítő bölcsesség hordozója. Ebben a drámában ez egészen nyilvánvaló. Igaz, hogy gazdag és magabiztos világunkban sohasem lehet, de a csodára hasonlító fordulatok forrása ő. Meseszerű megoldással jutalmazza meg Ionesco: Prince charmant-ná változtatja a darab végére.

c. Áttételesebben, de korántsem kis jelentőséggel szerepel a festő látásmódja Ionesco eszközei között azokban az esetekben, amikor a leírt színpadi látvány akárha kép is lehetne. Vagyis nem benne van a kép, hanem a látvány maga felidézi egy kép képzetét. A legegységelműbben azok a szituációk jönnek itt szóba, ahol a szerző instrukcióba adja a látvány „kimerevítését”. Jólismert élőképpel kezdődik *A kopasz énekesnő*. A számtalan idevágó példa közül érdekes megnézni közelebről a *Székekből* egy részletet. „Silence, interruption de tout mouvement. Pétrifíés, les deux Vieux fixent du regard la porte no 5; la scène immobile dure assez longtemps, une demi-minute environ. Très lentement, la porte s'ouvre toute grande, silencieusement, puis l'Orateur apparaît; c'est un personnage réel. C'est le type du peintre ou du poète du siècle dernier [...]”⁶ Ez a képkimerevítés a dráma azon pontján következik be, ahol a feszültség a maximumára emelkedik; itt várjuk annak a személynek a megjelenését, aki magyarázatával mindent helyre tesz majd (tudjuk persze, hogy hogyan). Szükség van tehát koncentrált figyelmünkre, s ennek az állapotnak az előidézésére alkalmas (a mandala-effektus alapján) a kimerevített kép. S persze az eddig elhangzottakat erősíti az a tény, hogy a személy, akinek az érkezését ilyen feszült várakozás előzi meg, egy XIX. századi festőre (vagy költőre) emlékeztet. S ha már a költő szó is elhangzott, említsük második példaként az élőképekre a *L'impromptu de l'Almát*, mely úgy kezdődik, hogy Ionesco, kéziratára borulva alszik. Van olyan darab, ahol az élőkép kifejezés meg is jelenik. A *Rhinocéros* II. felvonásának első utasítása így szól: „Au lever du rideau, pendant quelques secondes, les personnages restent immobiles, dans la position où sera dite la première réplique. Cela doit faire »tableau vivant«. Au début du premier acte, il en aura de même.” (573. l.) Hogy sokat vár Ionesco ettől a formai megoldástól, az abból is látszik, hogy megismételteti a képet.

⁴ („rosszul öltözött”, „borotvátlan”, „szinte csavargó külseje van”). Eu. Ionesco: Théâtre complet. 1205. l.

⁵ Például Szabolcsi Miklós: A clown, mint a művész önarcképe. Budapest, Corvina, 1974.

⁶ Eu. Ionesco: Théâtre complet. 178. l.

⁷ Eu. Ionesco: Théâtre complet. 573. l.

d. Külön csoportját képviselik az Ionesco színpadán megjelenő képeknek azok az esetek, amikor határozottan a fény eszközével teremődik meg a – legalábbis átmenetileg – képnek értelmezhető látvány. Frappáns példát találunk erre a *Tueur sans ga-*ge-ban: „L’ambiance sera donnée, uniquement, par la lumière [...] la lumière est grise [...] une feuille morte voltige [...] soudain la scène s’éclaire fortement: c’est une lumière très forte, très blanche; il y a cette lumière blanche, il y a aussi le bleu du ciel éclatant et dense [...] il faut que l’on donne le temps aux spectateurs de le ressentir.”⁸ A fény tehát képet hoz létre, esetenként vakítóan színes képet. Kötegni adatom van hasonló esetekről; megkockázatom a kijelentést, hogy a fény az egyik legfőbb szereplője ezeknek az abszolútumot kutató drámáknak. (Ha nem így lenne, képeket is aligha kereshetnénk bennük, hiszen minden képhez fény kell.) Mélyen érintette Ionescót mindaz, amit egyszer a középkori misztikusoktól, Areopagita Dionüszosztól (és más, Európán kívüli iskoláktól) megtanult. Egész életében ezt a fényben vagy fényként megnyilvánuló szellemet kereste, megtalálni legyen ez bármily reménytelen is egy, az anyagba született ember számára.

⁸ Eu. Ionesco: Théâtre complet. 471. l.

Galgóczy Árpád új *Anyegin*-fordításáról (Kerekasztalbeszélgetés a Modern Filológiai Társaság műfordítói és ruszisztikai szekciójában 1992. október 29-én.)

HETÉNYI ZSUZSA

A beszélgetésre – a műfordítón kívül – Péter Mihály egyetemi tanárt, Szőke György főiskolai tanárt, Szántó Gábor főiskolai docenst és Pór Judit műfordítót hívták meg a rendezők.

Péter Mihály bevezetőjében elmondta, hogy a magyar irodalom a maga négy teljes *Anyegin*-fordításával előkelő helyet foglal el az európai irodalmak között, noha korántsem kerül az elsők közé. Galgóczy Árpád fordítását méltatva elmondta, hogy ez a legfrissebb magyarul megszólaló *Anyegin* nagyszerűen kiemeli az *Anyegin*-strófát, és rendkívül életteli azáltal, hogy sok nyelvi rétegből meríti lexikai készletét és fordulatait. Péter Mihály befejezésül bemutatott néhány fordítási bravúrt, valamint olyan helyeket is idézett, ahol a fordítás óhatatlanul elvesz az eredeti hangulatából.

Galgóczy Árpád bemutatkozásában elmesélte életútját – tizennyolc éves korától szovjet munkatáborokban „tanult” oroszul, és harmincegy éves volt, amikor hazatért. Nem lett megkeseredett ember, és fordítással kezdett foglalkozni. Első próbálkozása Lermontov *Démonjának* fordítása volt, amellyel az Európa Könyvkiadónál jelentkezett.

Szántó Gábor, aki alkotó módon működött közre az új *Anyegin*-fordítás kiadásában, mint a kötet kontrollszerkesztője, rámutatott néhány olyan problémára, amin sokat törték együtt a fejüket és amiből több vitatható megoldás született.

Szőke György szellemes felszólalása elején egy Csehov-novella címének (Полнолуние) hétféle fordításával bizonyította mit is jelent a fordító szubjektivitása. A szakirodalom már leírta, hogy Bérczy Károly hangulatos fordítása azért avult talán el egy kicsit, mert sok olyan nyelvújítási szót használt, amelyeket azután a nyelv nem őrzött meg. Kiemelte, hogy Galgóczy Árpád fordítása gördülékeny; igaz, amit a fordító vallott, hogy ő „a fülével fordít”. Az eredmény szép csengésű költemény, olvasmányos szöveg lett.

Befejezésül Pór Judit idézte fel Galgóczy első jelentkezését a kiadóban, a fordítás hőskorát, a szerkesztő szemszögéből látatva a romantikus alkatú Galgóczy Árpádot.

ACTA GERMANISTICA SAVARIENSIS – Wissenschaftliche Beiträge des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur der Pädagogischen Hochschule „Dániel Berzsenyi“. Band I. – Grillparzer einst und heute. Herausgegeben von Gábor Kerekes. Szombathely, 1994.

A két közép-európai kisállam, Ausztria és Magyarország hagyományosan mind politika, mind a kulturális élet területén igen szoros kapcsolatban állt egymással, és ez a kapcsolat a mai napig érvényes. Ez a történeti és kultúrtörténeti tény képezi a tanulmánykötet elvi alapját, amely a szombathelyi Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskolán az Osztrák Könyvtár megnyitója alkalmából 1992. május 11-én rendezett Grillparzer-emléknapon megtartott előadásokat tartalmazza. A kötet nyolc, a grillparzeri irodalom különböző területeit vizsgáló tanulmányt tartalmaz. A gyűjteményben található írások a nagy osztrák író epikai és drámai műveiben fellelhető tények és témák színes, érdekes sokaságát mutatják be. Röviden a tanulmányokról:

Fried István: Grillparzer Monarchiaélménye c. munkájában az osztrák író Habsburg-monarchiáról alkotott képével foglalkozik. Ebben a dolgozatban, a következő kérdéseket elemzi a dolgozat írója: – A monarchia-beli élet (... ez a világ „nem minden világok legjobbika”); – A magyarság szerepe és lehetőségei; – A monarchia kormányzása. A tanulmányban választ kaphatunk a dolgozat elején megfogalmazott kérdésre, hogy milyen Grillparzer Monarchiáról alkotott képe.

Arnulf Knafl Stabilitásrendszer c. munkájában az osztrák irodalom szinte leggyakrabban feldolgozott témájával foglalkozik. Dolgozatában Arnulf Knafl a *Bancbanus* témát vizsgálja, vizsgálatait újszerű elméleti megoldások teszik érdekessé. A Stabilitásrendszer c. tanulmány irodalmi alapját Grillparzer „*Urának hű szolgája*” című műve alkotja, melyet hagyományosan az alattvalói hűség és a szolgai gerinctelenség ábrázolásának jellegzetes példájaként szoktak értékelni. A tanulmány szerzőjének véleménye szerint Bancbanus – akárcsak Katona József *Bánk bánja* – hűséges, gerinces, nemeslelkű férfi, aki mind saját erényét, mind nemzete érdekét és javát szem előtt tartja. Ez az új szempont teszi az érdekes nyelvi és formai megoldásokkal megírt dolgozatot még értékesebbé. Az egyetlen elem, amely a tanulmányt még tartalmasabbá tehetné, az egy összehasonlító *Bánk bán* – *Bancbanus* elemzés lehetne. Radó György a világirodalom talán legismeretesebb és legtöbbet feldolgozott témájával, a *Medea*-témával foglalkozik tanulmányában. Dolgozata irodalmi alapjaként Grillparzer *Medea* című drámája szolgált. A tanulmányban találkozhatunk a *Medea*-drámák rövid áttekintésével (Euripides: *Medea*; Grillparzer: *Medea*; H. H. Jahn: *Medea*; F. Th. Csokor: *Medea postbellica*). A felsorolásban a dolgozat írója Grillparzer művének különösen nagy fontosságot tulajdonít, mert véleménye szerint a grillparzeri dráma a téma egyik legsikerültebb feldolgozása. Radó György tanulmányát a *Medea* c. dráma rövid elemzésével zárja.

Rózsa Mária dolgozata már témaválasztásával is felhívja magára az olvasó figyelmét. Dolgozatához kiválóan illik a tárgyilagos, de mégsem szófukar cím: Grillparzer a kortárs magyar sajtóban. A tanulmány olvasása közben meggyőződhetünk arról, hogy a dolgozat írója nemcsak tökéletes biztonsággal mozog kutatási területén, de szereti is azt, mert a tartalmilag igényes szöveg témájának látszólagos száraz tárgyilagossága ellenére egy pillanatra sem válik unalmassá. A tanulmányban rengeteg, igen logikusan összeválogatott adat található, mint pl. újságírók, újságok nevei, Grillparzer műveiről írott cikkek ill. ezek részletei stb., s az így létrejött információgazdagság miatt a dolgozatra tökéletesen igaz a német mondás: „Sprachkürze gibt Denkweite!” – a magyar „Sok beszédnek sok az alja” megfordítása – mivel a dolgozata rövid terjedelméhez képest meglepően sok adatot tartalmaz. A dolgozat egyetlen hiányossága a kissé „egyetlen” nyelvi megformálás, bár a tanulmány tartalmi gazdagsága és sokszínűsége kárpótol a kisebb nyelvi „egyetlenségekért”.

Mihály Csilla tanulmánya, amely a Transzcendentált élet – Grillparzer: „Az álom élet” címet viseli, egyike a kötetben szereplő legjobb és legérdekesebb tanulmányoknak. Dolgozatában Mihály Csilla azt az állítást bizonyítja be, hogy Grillparzernél a calderoni tételnek (az „élet álom”) a megfordítottja igaz, tehát az „álom élet”. A tétel bizonyítása során meggyőződhetünk a tanulmány írójának szellemi nyitottságáról és szakmai biztonságáról, miközben kitekintést kaphatunk a filozófia és a pszichológia területére is. A dolgozat mind tartalmilag, mind formailag logikusan felépített és igényesen szerkesztett. Az egyetlen, amin esetleg érdemes lenne változtatni, az idézetek beépítése lehet; mert bár a dolgozat írója a tanulmányban szereplő idézeteket rendkívül jó ízléssel válogatta ki, a kiválasztott részek azonban mégsem illenek minden esetben a narrációs szöveghez.

Zsigmond Anikó A házasságtörés-motívum és a bosszú Franz Grillparzer *Sendo-miri kolostor* és Gerhart Hauptmann *Elga* című művében c. dolgozatában a házasságtöréssel, illetve annak megítélésével foglalkozik két XIX. századi irodalmi alkotás alapján. A tanulmány írója azt vizsgálja, mi készítette a két műben szereplő nőket arra, hogy férjüket megcsalják. A téma érdekessége ellenére a dolgozat nem igazán felel meg a cím alapján nagyon is jogos elvárásoknak. A következő tényekkel szeretném előbbi, egyáltalán nem hízalgő kijelentésemet alátámasztani:

– A szerző írása a számos irodalmi párhuzam ellenére – Tolsztoj: *Anna Karenina*; Ibsen: *Nóra* – szegényes, a párhuzamba állított művek tartalmilag nem illenek egymáshoz.

– Művének nemcsak irodalomtudományi, de formai hiányosságai is vannak. A megjegyzések nemcsak szegényesek, de többértelműek is. – A dolgozat szerzőjének szakirodalmi ismeretei – a gazdag lehetőségek ellenére – korlátozottak, a legtöbb információ másod-, és harmadkézből származik.

– A dolgozat harmadik hibájaként annak gyenge nyelvi és irodalmi stílusát rónám fel: a „mű” szerzője nemcsak rengeteg triviális nyelvtani hibát követ el, de naív-moralizáló írásmódja az egész dolgozatban dominál. Az előbbieket összegezve megállapíthatjuk, hogy Zsigmond Anikó dolgozata mind tartalmilag, mind formailag mélyen alatta marad a kötet színvonalának.

Míg Zsigmond Anikó dolgozatában a grillparzeri irodalom nőalakjaival foglalkozik, Heinz Gerstinger Grillparzer és a nők című munkájában a Grillparzer műveiben

megjelenő önéletrajzi elemeket kutatja. Vizsgálatai anyagát a nagy osztrák író számtalan szerelmi kapcsolata képezi. Mindenek előtt Grillparzer drámai műveit vizsgálja, és ezek alapján vonja le következtetéseit. Dolgozatának nemcsak témája, de számtalan idézettel tarkított, színes nyelvezete is magával ragadó, és az így létrehozott nyelvileg és tartalmilag egyaránt harmonikus szöveg tökéletesen képes betölteni a neki szánt, inkább tudományos-ismeretterjesztő feladatot.

Kerekes Gábor Grillparzer és Magyarország c. munkájában a grillparzeri irodalomban található Magyarország-motívumokat rendszerezi és tekinti át. A tanulmányban a következő megállapítások találhatók:

– Grillparzer nem mutatott különösebb érdeklődést a magyarok iránt, műveiben sem gyakran utal rájuk; – Bár kapcsolatban állt Magyarországgal, hiszen többször tartózkodott az ország területén, műveiben azonban a magyar alakok minden nemzeti jellemző tulajdonság nélkül jelennek meg: a hangsúly egyik esetben sem a figurák magyarságán van. Grillparzer magyarokról alkotott véleményének ingadozása minimális, és azokban az esetekben is inkább csak politikai megfontolások vezérlik: meggyőződése, hogy Magyarország egyet jelent a Monarchia békéjének megzavarójával. Kerekes Gábor dolgozatában számos olyan értékes adatot találhatunk, amely jó alapként szolgálhat egy esetleges későbbi, nagyobb dolgozat megírásához.

Végezetül megállapíthatjuk, hogy a kötetben található tanulmányok az irodalomtudomány és a tudományos-ismeretterjesztő előadások céljait egyaránt szolgálják, mert többségük mind nyelvileg, mind stílusát tekintve igen érdekes és tartalmas. Az időnként megfigyelhető tudományos-ismeretterjesztő tendencia ellenére a kötetről méltán állíthatjuk, hogy az a Grillparzer-kutatás legújabb eredményeit tartalmazza.

Kónya Dezső

I. A. Gontscharow. Beiträge zu Werk und Wirkung. Hrsg. von Peter Thiergen. Köln, Wien, Böhlau Verlag, 1989. 201. 1. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 33)

Goncsarov azok közé a szerzők közé tartozik, akik egyetlen művel vannak jelen a világirodalomban. Elsősorban az *Oblomov* írójaként ismerik, annak ellenére, hogy ezen kívül írt még más regényeket, elbeszéléseket, útleírásokat és kritikákat is. Német nyelvterületen más orosz klasszikusokhoz képest különösen sokáig elhanyagolták a Goncsarov-kutatást. Mi lehet az oka annak, hogy egy író, aki a német irodalmat eredetiben olvasta, aki lelkesedett Goetheért és Schillerért, aki Oblomov ellenpólusaként a félnémet Stolzot alkotta meg, ennyire kevés érdeklődésre tarthat számot német nyelvterületen – teszi fel a kérdést Peter Thiergen a kötethez írt előszavában. Talán Goncsarov irodalmi és világnézeti konzervativizmusában kereshetjük erre a választ. Thiergen a Goncsarov műveivel és hatásával foglalkozó kötet anyagának válogatásakor arra törekedett, hogy felvillantssa a Goncsarov-kutatás új szempontjait, és kísérletet tett az *Oblomov*on kívül más Goncsarov-művek bemutatására is. A könyv az író halálának 100. évfordulójára való megemlékezések, az 1991-es Goncsarov-év egyik előkészületének és felfogható.

Valóban nehéz feladat a Goncsarov-kutatáson belül az *Oblomov* egyeduralmát megtörni, a kötet tizenkét tanulmányából hat az *Oblomov*val foglalkozik. Horst-Jürgen Gerigk írásában a világirodalom három alakját, Oblomovot, Melville Bartleby-ját és Kafka éhezőművészt hasonlítja össze, mint olyan hősöket, akik a nietzschei értelemben vett versenynek elkötelezett életmód, „az agonális elv sikeres legyőzését” valósítják meg, s ily módon a törekvő, tevékeny ember ellenpólusai. Oblomov a pszichiátriában jól ismert típus, az Oblomov-szindróma a depresszió egyik fajtája. Alakja abban tér el a másik kettőtől, hogy ő még rendelkezik életigenlő ideállal. Bartleby, a tollnok, a munka, majd az étel elutasításán keresztül jut el a körülötte levő ál-értékvilág teljes tagadásáig, a maga választotta éhhalálig. Kafka éhezőművésznének lételeme az éhezés, ő az agonális elv ad abszurdumig vitelét testesíti meg. Azonban ahogyan elveszíti varázsát s vele az emberek érdeklődését, úgy nő a világtól való teljes elidegenedése és ez okozza pusztulását.

Anette Huwylér–Van der Haegen dolgozatának témája, hogy mennyiben tekinthető Oblomov szentnek. Azon kutatók érveléséből indul ki, akik Oblomov nevének vallásos értelmet tulajdonítanak, s úgy vélik, hogy a konzervatív, vallásos Goncsarov szentként ábrázolta alakját. A szerzőnő vitába száll ezekkel az álláspontokkal, s kifejti, hogy Oblomovnak, bár kétségkívül vannak pozitív vonásai, de ugyanakkor a műből vett szövegrészletekkel felhívja a figyelmet negatív vonásaira, hibáira is. Nevének vallási magyarázatát nem tartja kellően bizonyítottnak, s arra a következtetésre jut, hogy Goncsarov nem egy szent alakját teremtette meg benne.

Egy másik aspektusból vizsgálja alakját Josef Rattner: „Oblomov, vagy a kényelmesség antológiája” című tanulmányában. Oblomov az extrémén kényelmes ember mintapéldánya, a lustaság mint jellemvonás megtestesítője, de egyben az orosz kisnemes prototípusa is. A szerző az ontológiából kiindulva közelíti meg és mutatja be a főhős kényelmességét, ennek külsődleges jegyeitől egészen a mélyebb okig, vagyis hogy Oblomov önmegvalósítása a nullára redukálódott, s így jutott el a valósággal való mindenfajta érintkezés teljes elutasításáig.

Friedrich Scholz az *Oblomov* helyét határozza meg az orosz realizmuson belül. Kiindulópontja az a közismert állítás, mely szerint Goncsarov az orosz realizmus legkövetkezetesebb képviselője. Az orosz realisták, így Goncsarov ábrázolásmódja, amely sokat merített a Lavater-féle fiziognómia-elméletéből, a hős külsejének, főleg arcának és egyes jellemvonásainak szoros összefüggésén alapul. A realisták egyik fő törekvése volt, hogy a valóságban előforduló emberekhez hasonló irodalmi alakokat teremtsenek. Goncsarov mellett, hogy folytatja a „naturalnaja skola” hagyományait, technikájában újít is azzal, hogy Oblomov álmával, mely a jellemábrázolás elmélyítését szolgálja és egyben a hős előtörténetét is elmondja, egy korábbi irodalmi korszak, a romantika egy fontos elemét emeli át egy újabb irodalmi korszakba. A tanulmányíró rámutat a regény alakjainak helyenként elnagyolt ábrázolására, ami a mű hosszú keletkezéstörténetével is összefüggésben áll, s végezetül arra az álláspontra jut, hogy Goncsarov pusztán ennek a művének alapján nem tekinthető a legkonzekvensőbb orosz realistának.

Vsevolod Setschkareff tanulmányának – bár szintén az *Oblomov*hoz kapcsolódik – mégsem a főhős áll a középpontjában. Stolzra – mint Oblomov kontrasztfigurájára – ugyan a többi *Oblomov*-tanulmány szerzője is utalt, Setschkareff azonban Oblomov

„újraértelmezését” célozza meg. Stolz alakját a kritika sokáig figyelmen kívül hagyta, vagy felületesen negatívan értékelte, ellenszenves, hideg egoistának, tendenciózusan megkonstruált jellemnek tartotta. A szerző a szövegből vett példákkal Stolz értékelésének ezen pontjait módszeresen megcáfolja, ill. ellenpéldákat hoz fel.

Peter Thiergen Oblomovot, a „töredék-embert” mutatja be, és ennek kapcsán elemzi Goncsarov Schillerhez fűződő viszonyát. Goncsarov tudott németül, eredetiben olvasta, sőt fordította is Schillert. Levelei, visszaemlékezései, értekezései, regényei tele vannak Schiller-vonatkozásokkal. Oblomov „töredék-ember” mivoltát nevének orosz jelentésével (oblomat'), valamint alakjának töredékességével, totalitáshiányával magyarázza, akivel szemben áll Stolz, az „egész ember”.

Goncsarov harmadik és egyben utolsó regényével, a *Vesztnyik Jevropi*-ben 1869-ben megjelent *Szakadékkal* három tanulmány foglalkozik. Edmund Heier angol nyelven írt dolgozatában a közvetlen irodalmi ábrázolás módszereit elemzi, részletesen kitérve Goncsarov realista jellemzőmódjának sajátosságaira, a főalakok és a mellékalakok bemutatásának különbségeire. Megállapítja, hogy Dosztojevszkijhez képest nem annyira mély Goncsarov jellemábrázolása, nála a jellemek statikusak, nem fejlődnek.

Rudolf Neuhäuser a *Szakadéket* helyezi el az orosz realizmuson belül. E művész-regényben (eredeti címe *A festőművész* lett volna) az a kérdés foglalkoztatta Goncsarovot, hogy milyen hatása van a szentimentális, romantikusan idealisztikus nevelésnek az emberre. A *Szakadék* hősei számára legfőbb érték a szépség; ők esztétikus, ugyanakkor mégis egoista emberek. A regény művészi egységének hiánya Neuhäuser szerint nem a főalakok egyenetlen kompozíciójában és nem a párhuzamos szenvedélyekben, hanem sokkal mélyebben, a két szüzsé ellentmondásosságában rejlik. A regény első részének szüzséje ugyanis még a realizmus előtti irodalmi korszakhoz tartozik. A szüzsé módosulásának oka a regény hosszú keletkezéstörténetével függ össze, másrészt befolyásolta a változó társadalmi közeg, a szociális problematika behatolása az irodalomba.

Hans Rothe a regény témáját és felépítését a szimpátia, az alakokat egymással összekötő érzelmek felől közelíti meg. A Goncsarov különböző műveiből és leveleiből felvonultatott idézetek alapján mutatja be, hogy Goncsarov a szimpátia fogalmán a szenvedély és az unalom egyensúlyát értette.

Igen érdekes Wolfgang Kasack tanulmánya, mert Goncsarov egy kevésbé ismert kisprózai írását, az *Egy éjszaka Péterváront* elemzi. Az 1891-ben keletkezett és a következő évben megjelent öregkori, tulajdonképpen szüzsé nélküli elbeszélésben Goncsarov különböző részletességgel ábrázolt alakok sorát vonultatja fel, s ezzel egyfelől a pétervári életet mutatja be, másfelől az emberi életet tükrözi. Goncsarov, aki a nagy epikai forma mestereként ismert, itt kicsiben éri el az ábrázolás csúcseit.

A tanulmányok között külön csoportot alkotnak a Goncsarov fogadtatását elemző írások. Itt jegyezzük meg, hogy Goncsarov magyarországi fogadtatását Kozocsa Sándor dolgozta fel, az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyvében 1967-ben megjelent tanulmányában. Peter Drews Goncsarov recepcióját vizsgálja a cseh irodalomban. Bár 1857 és 1872 között Goncsarov többször járt Csehországban, a cseh szellemi élet képviselőivel nem volt szorosabb kapcsolatban. Népszerűsége cseh nyelvterületen nem érte el soha sem Tolsztojt, sem Dosztojevszkijét. Első ismertetői rokon vonásokat véltek felfedezni közte és egyes cseh írók között, akik a szláv romantikához való visszafor-

dulással akarták a cseh irodalmat megújítani. Drews beszámol Goncsarov műveinek első fordításairól és értékeléséről, s megállapítja, hogy bár műveit időközönként kiadták, többek között az alacsony példányszámok miatt sem lehetett állandóan jelen a cseh irodalmi életben és nem hatott egyetlen jelentős cseh íróra sem.

Felix Keller a lengyelországi Goncsarov-fogadtatást a kezdetektől 1922-ig tekinti át. Goncsarov műveinek befogadását jelentősen befolyásolta a levett oroszellenes lengyel felkelések következtében kialakult általános oroszellenes hangulat, az orosz kultúra és irodalom iránti érdektelenség. Mire a lengyel társadalom a múlt század 70-es éveinek végén, a 80-as évek elején megkésve megpróbálta magáévá tenni az orosz irodalmat, Goncsarov művei már semmilyen szerepet nem játszottak az orosz irodalmi életben, ő maga, mint író hallgatott és a kritika is hallgatott róla. Fordítása is elkésve, az I. világháború után kezdődött Lengyelországban. Goncsarov hatása azonban kimutatható Boleslaw Prus és Henryk Sienkiewicz műveiben.

A kötet szinte minden tanulmányára igaz, hogy Goncsarov egyes műveit mindig világirodalmi vagy orosz irodalmi kontextusban vizsgálják, az adott művet sosem kiragadva, hanem a szerző oeuvre-jén belül tárgyalják, s ha egyes alakokról szólnak, akkor is a mellékalakok összefüggésébe ágyazva teszik. A dolgozatokra jellemző a szakirodalom egyes korábbi, elavult, vagy nem megalapozott nézeteinek gondosan felépített és szövegrészletekkel alátámasztott érvrendszerekkel való cáfolása. E színvonalas összeállítás valóban méltó nyitánya lehetett német nyelvterületen a Goncsarov-évnék.

Rózsa Mária

Orosz írók magyar szemmel. IV. Szemelvények a műfordítás történetéből. Összeáll.: Bergné Török Éva, Hetényi Zsuzsa, Kárpáti Anikó, Légrády Viktor, Somló Katalin. Szerk.: D. Zöldhelyi Zsuzsa.

Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó 1993. 736. l.

1993-ban napvilágot látott az „Orosz írók magyar szemmel” c. sorozat negyedik, műfordítás-szemelvényeket bemutató kötete. Az első kötet az 1820-as évektől 1920-ig terjedő időszak orosz irodalommal kapcsolatos kritikai termését öleli fel, a második az ugyanebben az időszakban keletkezett műfordítás-szemelvényeket tartalmazza, a harmadik kötet az 1920 és 1944 közötti kritikai fogadtatást mutatja be. Ez utóbbihoz kapcsolódik a most megjelent kötet, mely olyan művek műfordításait tartalmazza, melyeknek első kiadása az adott időszakon belül jelent meg. Itt valóban az első kiadás éve határolja be a korszakot, hiszen a skála Puskintól egészen olyan kortárs írókig terjed mint pl. Solohov.

A fordítások kultúrtörténeti hátterére csak rövid utalás történik, mivel Dukkon Ágnes a harmadik kötet előszavában ezzel részletesen foglalkozott már. A korra jellemző a hiteles, színvonalas fordítások iránti igény megjelenése, bár néhány esetben találkozhatunk silány közvetítő fordítások alapján, vagy az orosz nyelvet nem megfelelő szinten ismerő fordítók tolla alól kikerült fordításokkal is. Az eredetiből való fordítás azonban

ekkor már alapvető követelménynek tekinthető. A kortárs írók szövegeinek beszerzése gyakran igen nehéz feladat, sokszor az írók, fordítók csak személyes kapcsolatok, levelezés útján tudnak hozzájutni a lefordítandó művekhez. (Pl. Haimann Hugó levelezik az emigrációban élő Bunyinnal, Kassák Lajos, Illyés Gyula, Gellért Hugó pedig Gorkijjal). Sokan a fogság, vagy az emigráció éve alatt tanultak meg oroszul, vagy pusztán az orosz irodalom iránti érdeklődéstől vezetettve sajátították el a nyelvet. Voltak azonban, akik közvetítő – elsősorban német – fordításokat felhasználva dolgoztak, s ezek színvonala sem volt mindig alacsony. Így készült pl. Solohov *Csendes Don* c. regénye első és második kötetének fordítása (Szurán Renée, Benamy Sándor), de német közvetítőszöveget használ József Attila és Illyés Gyula Lermontov és Puskin verseinek fordításakor, akárcsak Kosztolányi Dezső és Tóth Árpád Csehov darabjainak átültetésekor.

A kötet a fordítások műfaját tekintve két részre tagolódik, az első részt a verses művek, a másodikat a prózai művek képezik. Az egyes szerzők művei kronológiai sorrendben következnek, először a mű orosz nyelvű szövege, majd ezt követi – egy-két kivételtől eltekintve – több magyar fordítása. Ez kimondottan a műfordításelemző stúdiumokhoz nyújt kitűnő segítséget.

Az 1920–1944 közötti években több orosz fordító folytatja korábban megkezdett pályafutását, pl. Szabó Endre, Trócsányi Zoltán, Bonkáló Sándor, Kosztolányi Dezső, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc. Az orosz irodalom fordítóinak nevei között olyan „új” nevek tűnnek fel, mint Képes Géza, Lányi Sarolta, Győri Juhász Jenő, vagy a még fiatalabb generáció képviselői, többek között Makai Imre, Szöllősy Klára, Rab Zsuzsa, Lator László. Az olvasók érdeklődése e korszakban elsősorban a próza felé fordult – állapítják meg a kötet összeállítói. A prózai művekkel kapcsolatban elmondható, hogy főleg a nyelvi elavulás miatt készültek újabb fordítások, mint pl. Tolsztoj, Dosztojevszkij és Solohov művei esetében. Egyes versek rendkívül nagy népszerűségét mutatja, hány kiváló magyar költő fordította le őket. Legkiemelkedőbb példái ennek Puskin (*Зимнее утро* öt, *Элегия* hat fordításban); Lermontov (*Смерть поэта* öt fordításban) és Jeszenyin (itt szerepelhetett volna a *Собака* c. rendkívül közismert verse is) versei.

A kötet előszavát az orosz irodalom magyarországi fogadtatásának kiváló ismerője, D. Zöldhelyi Zsuzsa írta. Előszavában részletesebben kitér egy-egy műfordítás elemzésére, s gazdag irodalomjegyzéket és jegyzetapparátust vonultat fel. A kötetet a fontosabb nevek adattára, az alapvető szakirodalom válogatott bibliográfiája és névmutató zárja. A hazai russzisztika művelői számára e kitűnően szerkesztett és válogatott, s a nehezedő kiadói feltételek ellenére a tervezett koncepciót sikeresen megvalósító – a sorozat még külalakjában is egységes –, szép kiállítású mű fontos kézikönyvet jelent.

Orosz írók magyar szemmel. V. Az orosz és szovjet irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai. 1945–1990. Összeáll.: Kámán Erzsébet, Simon Mária, Kis Pintér Imréné, Juhász Terézia. Szerk.: Kámán Erzsébet.

Budapest, Tankönyvkiadó 1992. 698. l.

Ugyanennek a sorozatnak az ötödik tagja a Kámán Erzsébet szerkesztette, és az orosz és szovjet irodalom magyar fogadtatásának 1945 és 1990 között megjelent válogatott dokumentumait tartalmazó kötet. Bár a sorozat e tagja már 1992-ben megjelent, megelőzve a negyedik kötetet, mégis ismertetésünkben a dokumentumok keletkezésének kronológiája szerint haladunk. A kötet a következő korszakok szerint épül fel: 1945–1956, 1957–1970, 1970-80-as évek.

A II. világháború befejezése után az orosz könyvek kiadása, a szovjet-orosz irodalom népszerűsítése rendkívül nagy fellendülést ért meg Magyarországon. Sajnos a valóságos, maradandó értékek közé igen sok sematikus, vagy ideológiai szempontból túlértékelt, mára már teljesen elfeledett, az idő rostáján kihullott mű került. A klasszikus írók – Gorkij, Majakovszkij, A. Tolsztoj, Solohov – művei nagy példányszámban jelentek meg, de a modernista, avantgárd mozgalmak képviselőit mind a kritika, mind a könyvkiadás elhallgatta. Az 50-es években a szovjet irodalom példaként szolgált Magyarországon, a dogmatikus kultúrpolitika a szovjet minta utánzását írta elő. Ugyanakkor a magyar írókat, kritikusokat izgatták az orosz és a magyar irodalom között meglévő tipológiai párhuzamok, valamint ezek európai, ill. világirodalmi kontextusban elhelyezett vizsgálata. Különösen érdekesek a Tolsztojt és Gorkijt fordító Németh László orosz irodalommal kapcsolatos írásai az 50-es évekből. Ő azt a nézetet képviselte, hogy az orosz irodalomban elakadt az a kísérlet, mely a nyugati gondolkodás és kultúra módszerét próbálta az orosz viszonyokhoz hozzáigazítani.

A válogatásban számos tanulmány foglalkozik a 40-es, 50-es években kibontakozott Lukács-vitával (Lukács levelezése a *Csillag* c. folyóiratban Déryvel az optimizmusról). Lukács nagyra becsülte az orosz irodalmat, realizmus-koncepciójába jól illettek Belinszkij, Gogol és Gorkij írásai, sőt a *Lityerturnij Kritik* c. folyóiraton keresztül aktívan is részt vállalt az orosz kritikai életben. Különösen a XIX–XX. századi orosz regény fejlődésével foglalkozó írásai kiemelkedő jelentőségűek.

Az 1957 és 1970 közötti korszak jellemzője a szellemi élet fellendülése mind Magyarországon (a konszolidáció, a kilátásba helyezett reformok következtében), mind a Szovjetunióban (az SZKP XX. kongresszusa után meghirdetett desztalinizáció, az „olvadás” légkörében). A szovjet irodalomban a dráma műfaja élt meg fellendülést, megjelent a fiatal költők ún. negyedik nemzedéke. Új témát jelent a falu életének bemutatása, a nemzetiségi írók is hallatják hangjukat. A 60-as évek neoavantgárdja a 20-as évekhez nyúlik vissza. Ekkor adják ki Babel *Lovashadseregét*, Pilnyak, Blok, Mandelstam, Jeszenyin, Anna Ahmatova műveit. Az irodalomtudományban is szemléletbeli változás következik be, a dogmatikus-vulgarizáló szocializmus helyett a történetiség elve nyer mind jobban teret. Kiemelhetjük az 1961-ben megjelent háromkötetes „Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből” c. munkát, de nem szólunk részletesebben az e korszakon belül napvilágot látott számos monográfiáról. A korszakot

Féja Géza Bulgakov *Mester és Margaritájával* foglalkozó tanulmánya, valamint Lukács György Szolzsenyicin *Ivan Gyenyiszovics egy napja* c. regényének értékelése zárja be.

Az 1970-80-as években keletkezett írások esetében a kötet összeállítói amellett, hogy a vélemények sokszínűségét kívánták tükrözni, arra törekedtek, hogy főleg a folyóiratokban, vidéki kiadványokban megbúvó kritikai anyagot közöljék, mintsem szemelvényeket a jól ismert és könnyen hozzáférhető monográfiákból. Céljuk a különböző hazai egyetemeken folyó russzisztikai kutatómunka bemutatása, a Jurij Lotman, Mihail Bahtyin nyomdokain haladó, vagy módszeréhez kapcsolódó kutatások felvillantása. A korszak „divatos” írói Magyarországon Okudzsava, Raszputyin, Ajtmatov, Jevtusenko és az újra felfedezett Paszternak. A klasszikus orosz írókkal kapcsolatos modern kutatási eredményeket reprezentálja Péter Mihály Puskin-, és Zöldhelyi Zsuzsa Turgenyev-tanulmánya.

Az egyébként a sorozat magas színvonalához igazodó kötet egyik érdekes vonulata, amikor költők, írók, illetve színészek vallanak egy-egy szerzőhöz, vagy az orosz irodalomhoz fűződő viszonyukról. Csak néhány példát emelünk ki: Áprily Lajos Anyegin-fordításáról, Szabó Lőrinc Majakovszkij-fordításáról szóló tanulmányát, Pilinszky Visconti és Dosztojevszkij hőseinek hasonlatosságáról, Veres Péter Solohovról, Csanádi Imre Ahmatováról, Baranyi Ferenc Jevtusenkóról, Csoóri Sándor Jeszenyinről és Darvas Iván Csehov-szerepeiről szóló írásait. Az orosz irodalmat nyugat-európai kontextusba helyező tanulmányok például Jékely Zoltán „Tolsztoj és Rilke”, valamint Lengyel József „Kafka és Tvardovszkij” című tanulmányai. A kötetet színesítik a művészet más területeire is elkalandozó írások, így például Kodály Zoltán írása az orosz népdalról, Major Tamás a Moszkvai Művész Színházzal, Gellért Endre Sztanyiszlavszkijjal, Balázs Béla a fotóművészettel, Kardos István Szvjatoszlav Richterrel és Kassák Lajos Marc Chagallal kapcsolatos tanulmányai. A kötet végén válogatott bibliográfia és névmutató található.

Rózsa Mária

HERESIS, Revue Semestrielle d'Hérésologie Médiévale (Edition de Textes) Recherches. No 17, décembre 91.
CNEC/Centre René Nelli

A kiadvány – mint neve is mutatja – a középkori eretnekmozgalmak ismertetését – bemutatását tűzte ki céljául. A René Nelli – az eretnekmozgalmak, s azon belül is elsősorban a katárizmus jeles szakértője – nevével fémjelzett, félevenként megjelenő periodika az „eretnekség” sokfelé irányuló, szövevényes útjain próbálja az olvasót eredeti források facsimile kiadásával, valamint az ezekkel kapcsolatos kutatások-tanulmányok segítségével eligazítani.

A sokszínű, zömében francia, mégis helyenként több nyelvű tanulmányokat francia, angol ill. német nyelven írt rövid összefoglalások előzik meg. Ebben a kiadványban Arras „katarizmusa” mellett helyet kap többek között egy, a katár teológia Szellem-felfogását

tükröző értekezés, egy Leon-i „albigensek”-ről szóló tanulmány, valamint a Termenès – uradalom, a Termes családi birtok kialakulását taglaló közlemény is.

Az első esszé (B. Delmaire) egy – helyesfrási okokból – a XIII. sz. elejére datálható „Accipite vulpes parvules [...]” kezdetű, mind ez ideig kiadatlan, ún. sermon (szentbeszéd) kritikai publikációját tartalmazza, mely a pikárdiai, később inkább trouvère-költészetéről, színdarabjairól ismert Arras városában tevékenykedő katár eretnekek ellen íródott. A szentbeszéd egy – világi, esetleg házasságban élő embereknek, valamint asszonyoknak címzett – kéziratos gyűjteményben látott napvilágot több más anonim alkotás mellett, amelyek az éppen elterjedt bűnök (így pl. a prostitúció vagy az uzsora) ellen irányultak. A szerző kilétéről csak annyit tudunk meg, hogy valószínűleg egy bencés rendhez tartozó kanonok lehetett.

Ami a történeti háttérrel illeti: 1183-ban az arrasi érsek négy eretnek vezetőt börtönzött be, majd miután nagyszámú eretnek jelenlétére derült fény, olyan istentíletre bocsájtották őket, amelyből sokan sértetlenül szabadultak. Azt a tényt, hogy az arrasi eretnekség mekkora jelentőséggel bírt, megerősíti egy az érseknek címzett, 1185-ben kiadott pápai bulla is (Ad abolendam ...), amelyben VII. Gergely felszólít az eretnekség elleni küzdelemre.

A szentbeszéd egy, az *Énekek Énekéből* kölcsönzött idézettel, „Fogjátok meg nekünk a rókákat [...]” (a rókafiakat, akik a szőlőket elpusztítják) kezdődik, majd pedig Sámsonnak a Bírák Könyvéből vett történetét idézi fel, amikor Sámson meggyújtott farkú rókákat eresztett szabadon a filiszteusok búzájában, nagy pusztítást idézve ezzel elő. A rókák itt az eretnekeket, a búza a híveket jelenti. Ezután az eretnek bűnöknek tételes felsorolása következik, melyet három részre lehet tagolni: az első a katárizmus papság-, ill. szentségellenes oldalát tárja az olvasó elé, a második a katárok dualista hitvilágát, míg a harmadik rész vallási gyakorlataikat és viselkedésformáikat hivatott bemutatni. A szöveg fő érdeme talán az lehet, hogy képet ad az inkább Dél-Franciaországban, illetve Itália északi részein elterjedt katár eretnekség *oïl* nyelvű (északi) változatáról is. Az eredeti nyelvű egyébként ófrancia szavakkal megtűzdelt latin szöveget francia fordítás is kíséri.

Miután az olvasó már némi ízelítőt kapott a katár teológiából (ld. fentebb), további információkat szerezhet A. Brenon a Szentlélek egyháza c. cikkéből, amelyben a szerző bibliai idézetek segítségével alapos vizsgálat alá veti az önmagukat jó, ill. igaz keresztényeknek nevezők tanait. Eszerint hitük az *Újtestamentum* autentikus voltán alapszik, amelyben igei hivatkozások útján vélik megtalálni dualista felfogásukat alátámasztó igazságukat, azaz a kettős istenségről szóló tant. „Gyümölcseikről ismeritek meg őket [...]” – következésképpen a most létező, elkorcsosult világ nem lehet Isten műve, mert szenvedéssel, erőszakkal, halállal van tele. Ennek alapján állítják szembe az *Ó-*, ill. az *Újszövetséget*, az előbbit a sátán, az utóbbit Isten művének tekintve.

Ezt a gondolatot elemzi egy XIV. sz. eleji katár prédikátor, Jacques Authié tanítása is, mely a Zsoltárok és a Jelenések Könyvének egy-egy passzusára hivatkozva fejti ki elméletét, amely röviden összefoglalva a következő: amikor a lázadó sátán levettetett az mennyből (Ézsaiás), a mennyei lakosok egy megtévesztett részét magával vonta, illetve nem is a lakosokat, hanem csak a lelküket (anima), miközben szellemük (spiritus) és testük (corpus) továbbra is Isten jelenlétében maradt. Ezeket a „jó lelkeket” a feledés

testébe (tehát a test a gonosz műve volna) bőrtönözte, s ezzel egyfajta reinkarnálódásra készítette őket (egyik testet a másik után veszik fel, ill. teszik le). Ez a folyamat csak egyféle módon törhető meg, ha valaki részt vesz az egyetlen általuk elismert szentségben, ami nem más, mint a Consolamentum, vagyis a jó lélek és mennyei szelleme találkozása-házassága. Amint ez az egység létrejön, a reinkarnálódás megszűnik, s a halál pillanatában az így újraegyesült szellem és lélek felkeresi a mennyei testet. Ez az elmélet magyarázattal szolgál arra nézve is, hogy sokan csak haláluk pillanatában, afféle utolsó kenetként veszik fel a Consolamentum-ot, valamint arra is, hogy miért nem tekintik megbonthatatlan egységnek a test testtel való házasságát.

A római katolikus papság isteni küldetését elvetik, tanaik szerint kizárólag ők ruháztattak fel a bűnök bocsánatára és a lélekmentésre. Ugyanígy állítják szembe a zsinatok és az egyházatyák tanait az *Újszövetség* autentikus igazságaival.

A tanulmány nem tér ki sem életmódjuk, sem szervezeti felépítésük ismertetésére, ellenben kiemeli azt a belső erőt és alapvető egységet, amely a középkori katár egyházakat jellemezte, mely egyházat, saját bevallásuk szerint, Krisztus és az apostolok egyenes leszármazottjának tekintettek.

A középkori eretnység teljesebb áttekintéséhez érdekes adalékkal szolgál F.-J. F. Condé, a Leon-i „albigensekről” írt figyelemfelkeltő cikke, mely Luc de Tuy leoni kanonok „De Altera Vita [...]” c. 1230-40 között három kötetben megalkotott, eretnek tanokkal foglalkozó traktátusát ismerteti. Luc de Tuy – aki jeruzsálemi zarándokútja során bejárta Görögországot, Konstantinápolyt, megfordult Tarzusban és Arméniában is, s így óhatatlanul találkozott az eretnység különféle megnyilvánulásaival –, három részre osztott művében a következőkkel foglalkozik: elsőként egy eszkatológiai szintézisben az egyházatyák tanaira hivatkozva leplezi le és utasítja el a különböző elhajlásokat, majd a keresztény hit központi témáira tér ki, szembeállítva őket a katárizmussal, végül, s történeti szempontból ez munkájának legérdekesebb része, a Leon-i eretnekek jelenlétéről, ill. a gyülekezet nagyságáról szól, valamint annak természetét taglalja.

Azt, hogy mennyire tekinthető megalapozottnak a „katár veszély” miatt érzett félelme, talán az a körülmény indokolhatná, hogy Leonban – ellentétben Aragóniával, ill. Katalóniával, mely tartományokat a dél-franciákkal szoros szálak fűztek egybe –, korábban semmilyen jele nem volt az „albigens” eretnységnek. Tény azonban, hogy a XIII. század elején, Rodrigo érsek idejében feltűnik egy Arnaldo nevezetű francia, akit tanításai miatt rövidesen a városon kívülre száműznek, majd pedig 1216-ban bekövetkezett halála után a falakon kívül hantolnak el. Hívei 1232-ben, az érsek halála időpontjában Arnaldo földi maradványai körül szerveződnek újjá; ezeknek csodatévő erőt tulajdonítanak és a síron emelt kápolnát zarándokhellyé teszik. Luc de Tuy a kápolnát lerombolja, a tetem pedig trágyadombra kerül.

A mozgalom, amely kb. harminc évig tartott nem lehetett különösen jelentős, és a megtorlás elől elmenekült hívek létszámáról is csak ködös adatokat közöl a traktátus-szerző. Nagy valószínűséggel azonban nem azonosítható a katár eretneggel, s noha annak bizonyos pontjaival egyetérteni látszik – a test a gonosz műve, antiklerikalizmus, a szentségek, szakrális tárgyak elvetése, egyházatyák művinek diszkreditálása szemben az Ó- (!) és az Újtestamentum igazságainak autentikus voltával [...] stb. – mégis, –

jegyzi meg a szerző – sehol nem történik említés a katár eretnekséghez elválaszthatatlanul kapcsolódó rítusról, a Consolamentumról. Az 1612-ben kinyomtatott, s néhányszor újrakiadott műnek azonban még a lutheránus veszélynek kitett időszakokban sincs túlzottan nagy visszhangja. Az utókor Luc de Tuy eretnekek ellen vívott küzdelmét inkább afféle szélmalomharcnak tekinthette.

Végezetül G. Langloisnak a katár mozgalomban jelentős szerepet játszó Termes család történetéhez kapcsolódó cikkére szeretnék utalni, amelyben a szerző családfák és térképek csatolásával vetíti elénk azt, hogy egy hűbérúri várbirtok hogyan volt képes az idők folyamán önálló uradalommá válni.

A kiadványt, melyet aktuális eseményekről szóló híradások és recenziók zárnak, elsősorban azok figyelmébe ajánljuk, akik akár a mediavisztika iránti érdeklődésből, vagy akár mert a különféle eretnekmozgalmak teológiai foglalkoztatják őket, szívesen kalandoznak e területeken a filológia segítségével.

Zilahi Lilla

CONTENTS

Studies

Judit Maár: Some Considerations concerning the Analysis of Stories Narrated in Literary Texts

Mária Kurdi: Language and Tradition in the Plays of Brian Friel

Judit Katona: The Failure of F. Sologub's Aesthetic Concept in *Little Demon*

Tamás Balog: *Tomcat Murr* as a Diabolic Novel

Éva Vígh: The Courtier of Giovambattista Giraldi Cinzio

Articles

Judit Lukovszki: The Relationship between Dramatic Text and Painting: the Example of Ionesco

Zsuzsa Hetényi: On Árpád Galgóczy's New Translation of *Eugene Onégin*

Reviews

Acta Germanistica Savariensis, Band I. – Gábor Kerekes (hrsg.): Grillparzer einst und heute (Dezso Kónya)

Peter Thiergen (hrsg.): I. A. Gontscharow. Beiträge zu Werk und Wirkung (Mária Rózsa)

Zsuzsa D. Zöldhelyi (szerk.): Orosz írók magyar szemmel. IV.; Erzsébet Kámán (szerk.): Orosz írók magyar szemmel. V. (Mária Rózsa)

HERESIS. Revue Semestrielle d'Hérésologie Médiévale. No. 17, décembre 1991 (Lilla Zilahi)

SOMMAIRE

É t u d e s

Judit Maár: Considérations sur l'analyse de l'histoire narrée dans les textes littéraires

Mária Kurdi: Langue et tradition dans les pièces de Brian Friel

Judit Katona: L'échec de la conception esthétique de F. Sologoub dans son roman *Le Petit démon*

Tamás Balog: *Le Matou Murr* comme roman diabolique

Éva Vigh: *Le courtisan* de Giovambattista Giraldi Cinzio

C o m m u n i c a t i o n s

Judit Lukovszki: Les rapports du texte dramatique et de la peinture: l'exemple de Ionesco

Zsuzsa Hetényi: Sur la nouvelle traduction d'*Onéguine* d'Árpád Galgóczy

R e v u e

Acta Germanistica Savariensis, Band I. – Gábor Kerekes (hrsg.): Grillparzer einst und heute (Dezső Kónya)

Peter Thiergen (hrsg.): I. A. Gontscharow. Beiträge zu Werk und Wirkung (Mária Rózsa)

Zsuzsa D. Zöldhelyi (éd.): Orosz írók magyar szemmel. IV.; Erzsébet Kámán (éd.): Orosz írók magyar szemmel. V. (Mária Rózsa)

HERESIS. Revue Semestrielle d'Hérésologie Médiévale. No. 17, décembre 1991 (Lilla Zilahi)

СОДЕРЖАНИЕ

С т а т ь и

- Юдит Маар: Некоторые аспекты анализа истории рассказанных в литературных текстах
Мария Курди: Язык и традиции в драмах Брайана Фрайеля
Юдит Катона: Неудача эстетической концепции Сологуба в романе „Мелкий бес“
Тамаш Балог: „Кот Мурр“ как дьявольский роман
Ева Виг: Придворный целовек Джовамбаттиста Джиральди Чинцио

С о б щ е н и я

- Юдит Луковски: Связи между текстом драмы и живописью на примере Йонеско
Жужа Хетени: О новом переводе „Евгения Онегина“ Ариадом Галгоци

Р е ц е н з и и

- Acta Germanistica Savariensis, Band I. – Gábor Kerekes (hrsg.): Grillparzer einst und heute (Дежё Кош)
Peter Thiergen (red.): I. A. Gontscharow. Beiträge zu Werk und Wirkung (Мария Рожа)
Zsuzsa D. Zöldhelyi (red.): Orosz írók magyar szemmel. IV.; Erzsébet Kámán (red.): Orosz írók magyar szemmel. V. (Мария Рожа)
HERESIS. Revue Semestrielle d'Hérésologie Médiévale. No. 17, décembre 1991 (Лилла Зилахи)

I N H A L T

S t u d i e n

- Judit Maár: Einige Gesichtspunkte zur Analyse der in den literarischen Texten erzählten Geschichte
Mária Kurdi: Sprache und Tradition in den Dramen Brian Friels
Judit Katona: Das Scheitern der ästhetischen Konzeption F. Sologubs in seinem Roman „Kleiner Dämon“
Tamás Balog: Der „Kater Murr“ als Teufelsroman
Éva Vigh: Der höfische Mensch Giovambattista Giraldi Cinzios

M i t t e i l u n g e n

- Judit Lukovszki: Die Verbindung von Dramentext und Malerei: Das Beispiel Ionescos
Zsuzsa Hetényi: Über die neue „Onegin“-Übersetzung von Árpád Galgóczy

R e z e n s i o n e n

- Acta Germanistica Savariensis, Band I. – Gábor Kerekes (Hrsg.): Grillparzer einst und heute (Dezső Kónya)
Peter Thiergen (Hrsg.): I. A. Gontscharow. Beiträge zu Werk und Wirkung (Mária Rózsa)
Zsuzsa D. Zöldhelyi (Hrsg.): Orosz írók magyar szemmel. IV.; Erzsébet Kámán (Hrsg.): Orosz írók magyar szemmel. V. (Mária Rózsa)
HERESIS. Revue Semestrielle d'Hérésologie Médiévale. No. 17, décembre 1991 (Lilla Zilahi)

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdája. Felelős vezető Zöldi Gyula
Megjelent: 7,875 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015-1785

Ára 120 Ft
Éves előfizetési ára 220 Ft

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

Maár Judit: Néhány szempont az irodalmi szövegekben elbeszélte történet elemzéséhez
Kurdi Mária: Nyelv és hagyományok Brian Friel drámáiban
Katona Judit: F. Szologub esztétikai koncepciójának kudarca *Kis démon* c. regényében
Balogh Tamás: *A Murr kandúr* mint ördögregény
Vigh Éva: Giovambattista Giraldi Cinzio udvari embere

K ö z l e m é n y e k

Lukovszki Judit: Drámaszöveg és festészet kapcsolata: Ionesco példája
Hetényi Zsuzsa: Galgóczy Árpád Új Anyegin-fordításáról

S z e m l e

Acta Germanistica Savariensis, Band I. – Gábor Kerekes (hrsg.): Grillparzer einst und heute (Kónya Dezső)
Peter Thiergen (hrsg.): I. A. Gonstcharow. Beiträge zu Werk und Wirkung (Rózsa Mária)
D. Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): Orosz írók magyar szemmel. IV.; Kámán Erzsébet (szerk.): Orosz írók ma-
gyar szemmel. V. (Rózsa Mária)
HERESIS. Revue Semestrielle d'Hérésiologie Médiévale. No 17, décembre 1991 (Zilahi Lilla)