

MEGJELENÉSI NYELV: MAGYAR NYELV  
Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT  
1023 Budapest, Margit u. 1.  
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA  
1061 Budapest, Andrásy út 45.  
Tel.: 322-1645; 342-4336  
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET  
1061 Budapest, Anker köz 1–3.  
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban  
és a Libro-Trade Kft. mintatermében  
1173 Budapest, Pesti út 237.  
librotrade@librotrade.hu  
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

# Literatura

Tartalom

XXXVI. évf. 2010/1.

---

## *Tanulmány*

- TALLÁR Ferenc  
Szmergyakov, avagy a „negyedik” 3
- TARJÁNYI Eszter  
Az egyszerű forma bonyolultsága  
– Az anekdota mint ellentörténelem  
és Tóth Béla *Anekdotalincse* – 15
- BALOGH Magdolna  
„Lobogónk Petőfi”?  
– Megjegyzések a magyar szocreál  
népiség-felfogásának eszmetörténeti kontextusához – 39

## *Műhely*

- BENYOVSZKY Krisztián  
Anna, te édes 52
- GARAMI András  
Az apa képe és az apa nyelve  
– Nyelvi sajátosságok Lengyel Péter szövegeiben – 67

## *Szemle*

- GARAMI András  
A narratológia digitális válaszútjai  
– Fenyvesi Kristóf–Kiss Miklós (szerk.):  
*Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció  
a digitális médiában.* Kijárat Kiadó, Bp., 2008 – 76

GEROLD László

P. Müller Péter: *Hamlettől a Hamletgépig.*  
Színházi írások. Kijárat Kiadó, Bp., 2008

84

*Köszöntő*

KOVÁCS Árpád

Íratlan poétika – Thomka Beáta köszöntése

92

## Tanulmány

Tallár Ferenc

### SZMERGYAKOV, AVAGY A „NEGYEDIK”

Dosztojevszkij utolsó regényének címe, *A Karamazov testvérek*, Fjodor Pavlovics fiait állítja a figyelem középpontjába. Világosnak tűnő gesztus, holott egyáltalában nem az. Ha jobban belegondolunk, a cím éppenséggel egy homályos pontra, egy szégyenletes titokra utal: a három testvére is persze, de egy sötét árnyékra is, amely ott hallgat mögöttük. Mert kik is lennének a Karamazov testvérek, és – miként a mesében – valóban hárman vannak-e? Dmitrij, Iván és Aljosa – idáig minden világos. De azután a homály következik.

Szmergyakov *talán* az öregnek, Fjodor Pavlovicsnak, valamint a város „szent őrültjének”, Szmergyascsjának a törvénytelen fia, azaz – legalábbis vér szerint – éppolyan testvéri viszony áll fenn közte és a három törvényes testvér között, mint az „egyhasi” Iván és Aljosa, valamint Dmitrij között. De van-e ennek valami jelentősége, túl azon persze, hogy a pletyka és a mögötte húzódó botrányos esemény, tudniillik a „szent őrült” megerőszakolása, újabb vonással gazdagíthatja az öreg portréját? A kérdés azért jogos, mert éppenséggel úgy tűnik, mintha a lehetséges, ám homályban maradó testvéri viszonyoknak nem lenne semmilyen jelentősége. Az öreg még csak-csak, a három testvér azonban egyáltalában nem látszik törődni azzal, hogy Szmergyakov, a szolga, talán a testvérük. De elképzelhető-e ez egyáltalán? Elképzelhető-e, hogy a testvériségről szent elragadtatással beszélő Aljosa ne vegyen tudomást erről a testvéréről? Esetleg leleplező szerzői fogásról lenne szó? Úgy gondolom, ennél mélyebbre kell ásnunk.

Olga Meersonnak a „negyedik testvérről” szóló, meglehetősen tanulságos tanulmánya valami nagyon lényegesre hívja fel a figyelmet: van a regénynek egy olyan hőse – állítja Meerson –, akinek „betegesen érzékeny személyes öntudata” van, ugyanakkor „a többi hős tudata számára éppúgy elérhetetlen, mint az olvasó számára. Ez a hős – Szmergyakov”.<sup>1</sup> Bár Dosztojevszkijt, vagy pontosabban fogalmazva a poli-fonikus regény hőseit olyan saját nézőpont jellemzi, amely csak az első személyben tárul fel, „Szmergyakovtól mint a regény hősetől, úgy tűnik, ez a nézőpont,

---

<sup>1</sup> Olga MEERSON: *Csetvjortij brat ili kozjol otpuscenyija ex machina?* In Roman F. M. Dosztojevszkogo „*Bratja Karamazovi*”. Pod. red. T. A. KASZATKINA. Moszkva, 2007. 566–568.

azaz a polifonikus szubjektivitás meg van tagadva”. Dosztojevszkij hőse – mondja Bahtyin nyomán Meerson – általában megköveteli az olvasótól, hogy ne az elbeszélés tárgyaként, ne harmadik személyként tekintsen rá, hanem átvegye első személyű nézőpontját, illetve vitába szálljon vele mint teljes értékű személyiséggel. „Ha azonban az a kérdés, hogy az olvasó átvegye-e *Szmergyakov* nézőpontját és onnan tekintsen a szüzsére, vagy *Szmergyakovot* pusztán mint irodalmi motívumot” (azaz mint „maszkot”) kezelje, akkor azt kell mondjuk, az olvasó szinte kizárólagos módon ezt a második megoldást követi.<sup>2</sup>

Meerson a jelek szerint hajlik arra, hogy ezt az olvasói magatartást hibás, de legalábbis felületes olvasatnak tulajdonítsa: nekünk olvasóknak meg kell értenünk – írja –, „hogy nem Dosztojevszkij, hanem mi magunk járunk el helytelenül, ha ignoráljuk *Szmergyakovot* és a situáció *Szmergyakov* értelmezését [...] Csak ha megértjük, hogyan és miért manipulál minket [az elbeszélés], válunk képessé arra, hogy megszabaduljunk manipulált helyzetünktől, s visszatérjünk a regénnyel folytatott dialógushoz”.<sup>3</sup> Nem vagyok biztos abban, hogy itt valóban hibás olvasói reakcióról van szó, ahogyan abban sem, hogy szerzői „manipulációról”, poétikai eszközök tudatos használatáról beszélhetünk. Az viszont kétségtelen, hogy *Szmergyakov* esetében alapos és megfontolt olvasat igényeltetik. Miközben látszólag *Szmergyakov*nak nincs önálló története és saját nézőpontja, a regény végére mégis csak kialakul egy hozzá köthető, önálló értelmi centrum. Kialakul, de mintegy *akarattalanul*, a fősodor törmelékeiből, inkább csak úgy mellékesen, vagy még inkább *visszafojtva*: mintha a három törvényes testvér történetének bizonyos fokig rejtegetni-való, *apokrif* változatával állnánk szembe. Amellett ez a félhomályban formálódó „apokrif” olyan súlyos szimbolikus jelentésekkel van megterhelve, hogy kibontásukhoz csak fenntartásokkal és igen óvatosan merek majd hozzákezdeni.

De kezdjük most a világosan látható felszín felől. A regény első könyve az *Egy kis család története* címet viseli, s pontosan eleget is tesz ígéretének: a klasszikus (monologikus) regény formáját követő családtörténettel szolgál. A fiktív elbeszélő harmadik személyben jellemzi Fjodor Pavlovicsot, majd elbeszéli az élettörténetét, különös tekintettel két házasságára. Ugyanígy jellemzi a három testvért, és röviden bemutatja nevelődésüket. Ily módon az első könyv a környezet és az átöröklés útján meghatározott karaktereket készíti elő egy olyan mű számára, amely a továbbiakban igencsak eltávolodik a családtörténet klasszikus típusától. Dosztojevszkij polifonikus regényéről beszélve, melyben a hős – úgymond – minden külső meghatározást saját öntudatának mozzanatává alakít, mindezt nem árt az emlékeztünkbe idézni.<sup>4</sup> Ami azonban most elsősorban érdekel minket, az az, hogy ebben

<sup>2</sup> I. m. 578–579.

<sup>3</sup> I. m. 579.

<sup>4</sup> Vö. Seeley figyelemre méltó megjegyzésével: „Elviekben Dosztojevszkij elutasította a pszichológiai determinizmus minden változatát: minden olyan elméletet tehát, mely szerint az individuális magatartást a karakter határozza meg, ezt viszont olyan külső materiális tényezők, mint a környezet vagy a genetika [...] A darvinizmus nyomán azonban az átöröklést – a környezet mellett, vagy akár a környezet előtt – egyre inkább úgy tekintették, mint a karakter formálódásának másik fő ténye-

az első részben, mely mintegy a mű színpadára állítja a főbb szereplőket, mindvégig a „három testvérrel”, a „három fiúval” esik szó, s az elbeszélő még utalás formájában sem tesz említést egy lehetséges negyedikről.

Tegyük ehhez még hozzá, hogy a három testvérnek egy-egy könyv jut a regényben: VII. könyv – Aljosa; VIII. könyv – Mitya; XI. könyv – Iván Fjodorovics. Szmergyakovnak nincsen saját könyve. Neki egy fejezet, a III. könyv 6. fejezete van szentelve, de az is igen furcsa módon, szinte véletlenszerűen. A Szmergyakov nevét viselő fejezet annak az asztali beszélgetésnek az előkészítésével indul, melynek során Szmergyakov a Nagy Inkvizítor poémájában majd magasztos szintre emelt teodiceai kérdéskört bohóctréfába fordítja. Ezzel a jelenettel indul a fejezet, majd az elbeszélő egyszer csak úgy dönt, hogy itt az idő Szmergyakov bemutatására: „De most aztán nem mulaszthatom el, hogy legalább néhány szót mondjak róla, igen, éppen most.” (I. 164.)<sup>5</sup> Ez az „igen, éppen most” egyrészt pontosan jelzi a bemutatás esetleges, sőt némileg esetlen voltát, másrészt az elbeszélő zavarát. Annak a zavarnak a további jelenlétéről van szó, mely már Szmergyakov születésének elbeszélése során jelentkezett: „Igen, szükséges lenne még elmondani egyet-mást külön óróra, de restelném olyan sokáig egy ilyen hétköznapi lakásra irányítani olvasóm figyelmét...” (I. 133.) Hogy a szóban forgó lakáj egyáltalában nem hétköznapi, azt az elbeszélőnek természetesen pontosan tudnia kell, vagy legalábbis tudnia kellene, ám a jelek szerint mégsem foglalkozik vele szívesen.

Annak idején „az egész városban” elterjedt az a „szörnyű hír”, hogy Szmergyacsaját Fjodor Pavlovics ejtette teherbe (I. 131.), ennek ellenére senki sem akad fenn az ügyész véleményén, miszerint Aljosa azért vádolja Szmergyakovot, mert a *testvérrel* igyekszik menteni. Bár a vádló és a védő beszédében maga a család, a karamazovi jellem nem kis szerepet játszik, Szmergyakov lehetséges családi kapcsolata a beszédekben sem merül fel – mintha tabu vagy elfojtás sújtaná ezt a kapcsolatot. Fel kell tennünk, hogy mindenki tud róla, de azt tapasztaljuk, hogy senki sem beszél róla. Éppen ezért kérdésfeltevésünk, egész Szmergyakov körüli kérdezősködésünk bizonyos értelemben kívülről érkezik – nem része a mű által megcélzott befogadói gyakorlatnak. A testvérkapcsolat lehetőségéről értesülünk ugyan a fiktív elbeszélőtől, később azonban olyannyira említés nélkül marad a lehetséges negyedik problémája, hogy nem visszaigazolódó tudásunk gyakorlatilag érvényét veszti: nem indukál már befogadói várakozásokat. Olvasói reakcióinkban követjük a három törvényes testvért, akiknek láthatólag meg sem fordul a fejében a mendemonda szerint mégiscsak fennálló testvéri kapcsolat. Pedig gyerekkorukban mindhármójukról néhány évig Grigorij gondoskodott, úgyhogy – de ez persze ismét külső megfontolás – akár együtt is gyerekeskedhettek a cselédház-

---

zóját. A kamasz Dosztojevszkij első regénye, mely a főszereplő apjának és anyjának teljes portréját adja [...] Dosztojevszkij utolsó regényében pedig a 'Karamazovok öröksége' folyamatosan visszatérő motívum.” F. F. SEELEY: *Ivan Karamazov*. In *New Essays on Dostoyevsky*. Ed. by Malcolm V. JONES—Grah M. TERRY. Cambridge UP, Cambridge, 1983. 121.

<sup>5</sup> A regényt MAKAI Imre fordításában idézem. *A Karamazov testvérek*. Európa, Bp., 1975.

ban *Pavellel*. De a Dmitrij, Iván és Aljosa mellé odaállított „Pável” a regény világában teljes képtelenségnek hangzik. Szmergyakovot senki nem szólítja kereszt-, vagy kereszt- és apai nevén, talán épp azért, mert Szmergyakov kereszt- és apai nevét (Pavel Fjodorovics), ha kimondatlanul is, de az öreg után kapta (Fjodor Pavlovics). Egy kivétel van csak, a Szmergyakov körül legyeskedő „pallérozott komorna”, Marja Kondratyevna. Ő Pavel Fjodorovicsnak szólítja Szmergyakovot, de ez a megszólítás olyannyira idegenül hangzik, hogy az elbeszélő, az olvasót eligazítandó, szükésesnek tartja egy zárójeles megjegyzéssel kiegészíteni. (Marja Kondratyevna a harmadik látogatására érkező Ivánnak mondja, hogy „Pavel Fjodorovics [vagyis Szmergyakov] nagyon beteg”. (II. 384.)

A három testvér részéről kifejezésre jutó közömbösség, sőt, határozott megvetés és utálat különösen meglepő Aljosa esetében. És nemcsak azért, mert Aljosa amúgy mindenkihez személyes érdeklődéssel és megértő szándékkal viszonyul. Figyelemre méltó azért is, mert Zozima sztarec tanításában, melyet Aljosa saját kezűleg jegyez le, külön fejezet szól arról, „*hogyan lehet úr és szolga lelki testvére egymásnak*”. Ebben olvashatjuk: „Miert ne lehetne a szolgálom mintegy a rokonom, úgy-hogy végül a legnagyobb örömmel be is fogadjam a családomba? Ez akár most is megvalósítható, és alapjául szolgálna az emberek eljövendő, nagyszerű egyesülésének...” (I. 414.) Mindezek után, vagy inkább mindezek ellenére, Szmergyakov, a szolga és a lehetséges testvér a regény talán egyetlen olyan szereplője, aki iránt Aljosa a „lelki testvériség” minimumát sem tanúsítja.

A három testvért jellemző közömbösség (elfojtás?) jelen van egyébként Szmergyakov elbeszélői megformálásában is. Míg a három törvényes testvér tudatára az elbeszélő „ablakot nyit”, s elbeszélvén, hogy „mit gondolnak magukban”, felszínre hozza bennük a harmadik személyben rejlő első személyt, addig Szmergyakovot kizárólag *kívülről* ábrázolja. Szmergyakov – ahogy erre az elbeszélő maga is utal – éppen ezért maradhat mindvégig megfoghatatlan és rejtőzködő: miként Iván, ő is „örökösen hallgatott [...] Ha akkoriban valakinek eszébe jut, hogy viselkedését látva megkérdezze: mi érdeklí ezt a legényt, mi fordul meg a leggyakrabban az agyában, akkor ezt így kívülről igazán nem lehetett volna eldönteni”. (I. 167.)

De Szmergyakov nemcsak azért tűnhet rejtőzködőnek és titokzatosnak, mert mindvégig kívülről van csupán ábrázolva. Pozitív érelemben is körülveszi őt a titok és a rejtélyes kapcsolatok atmoszférája. Szmergyakov először is – Grigorij szavai szerint – „egy sátán fiától meg egy szenttől származik” (I. 132.), és ez a leírás szinte szó szerint megegyezik azzal, amit Rakityin Aljosáról, a Krisztus-alakról ad: „Apád után buja, anyád után szent örült vagy.” (I. 105.) Az életmű és különösen *A félkegyelmű* felől tekintve sokatmondó egyébként a motivikus eltolódás is: a szent betegség, az epilepszia hordozója itt nem Aljosa, hanem Szmergyakov, és ez megint csak rejtett kapcsolatot épít a két alak között. Szmergyakov születése továbbá „szinte sorsszerűen” éppen annak a napnak az éjszakájára esik, mikor eltemetik Grigorij és Marfa Ignatyevna kéthetes korában elhunyt gyermekét. E miatt a hat ujjal született fiú miatt „bánat és irtózat ütötte szíven” Grigorijt, mert – ahogy ő értelmezte – fia születése azt jelezte, hogy „valami kavardás történt a természetben” (I. 126.) A hatujjú „garabonciás” megelőlegezi Szmergyakov születését, akit

Grigorij a saját fia helyett nevel fel a feleségével: „Isten árvája mindenkinek rokona, nekünk pedig még inkább” (I. 132.) – mondja Grigorij Marfa Ignatyevnának, ezzel rögtön össze is kapcsolva az újszülött sorsát a rokonság-testvériség kérdéskörével.

Hogy Szmergyascsaja miként tudott átmászni a Karamazov-ház „magas és erős kerítésén”, hogy aztán a fürdőházban megszüljje fiát, az „rejtély maradt”: „Némelyek az állították, hogy ’átvitték’, mások azt, hogy ’titokzatos erő vitte át’.” Az pedig, hogy ki is lenne Szmergyakov apja, végképp titok marad: „senki se tudja, és sohasem tudta biztosan”, vajon az öreg valóban részese-e ennek a botránynak. Fiktív irodalmi alakról lévén szó, ez természetesen nem azt jelenti, hogy *valami*, ami vagy így van, vagy úgy, nem derül ki. Azt jelenti, hogy Szmergyakov irodalmi alakja ebben a meghatározatlanságban, ennek a titoknak a hordozójaként van kitalálva.

Ahogy Szmergyakov születése, úgy halála is megoldatlan kérdéseket vet fel. Tulajdonképpen miért is mond le Szmergyakov a gyilkosság árán megszerzett háromezer rubelről, és miért lesz öngyilkos? Azt nyugodtan kijelenthetjük, hogy Szmergyakovnak a leleplezéstől és a bírósági tárgyalástól nem kell tartania. Ügyesen hajtva végre az okosan végiggondolt tervet, a „tökéletes gyilkosság” az ő esetében mégiscsak sikerült. Még ha vallomást is tenne Iván a bíróságon, senki sem hinne neki, és ezt Szmergyakov pontosan tudja. Ennek ellenére, visszaadván a pénzt, Szmergyakov az Ivánnal folytatott harmadik beszélgetés végén az öngyilkosságra készül már – legalábbis a külső jelek szerint. Ezek arra utalnak, hogy a beszélgetés Szmergyakov számára éppolyan megrendítő és drámai volt, mint Iván számára. Ebből azonban nem következik, hogy ezt a beszélgetést most *éppúgy* megvizsgálhatjuk Szmergyakov szemszögéből, ahogyan azt korábban megtettük Ivánéból. Ivánnak van ugyanis egy következetesen végigvitt, Iván által egyes szám első személyben is végiggondolt története, amelybe ez a beszélgetés beilleszthető, pontosabban szólva, amelynek része ez a beszélgetés. Szmergyakovnak, a fiktív irodalmi alaknak ezzel szemben nincs ilyen *poétikai eszközzel a felszínre hozott*, az olvasó elé tárt története. Csak sejtünk egy ilyen történetet az alak mögött, de azt mások (Dmitrij, Iván és Aljosa) egymást keresztező történeteinek törmelékéből nekünk kell összeraknunk.

Annak alapján, amit mond, Szmergyakov csalódott Ivánban, ebben a „hajdani bátor emberben”, csalódott a „mindent szabad” tanításában, és feltehetőleg csalódott önmagában is. Iván kérdésére, hogy miért adja vissza az elrabolt pénzt, Szmergyakov elképesztő rezignációval válaszol: „Nem kell nekem, kérem, egyáltalában nem kell – mondta remegő hangon, legyintve Szmergyakov. – Azelőtt volt egy olyan elképzelésem, hogy ezzel a pénzzel új életet kezdek, Moszkvában, vagy inkább külföldön; volt ilyen ábrándom, legfőképpen azért, mert ’mindent szabad’. Helyesen tanított maga engem, kérem, mert akkoriban sokszor magyarázta ezt nekem: ha egyszer nincs örökkévaló Isten, akkor nincs semmilyen erény sem, meg hát akkor nincsen is rá semmi szükség. Ezt helyesen mondta. Hát épp eszerint gondolkoztam én.” (II. 398.)

„Ezt helyesen mondta” és „épp eszerint gondolkoztam én”. De vajon *most* is eszerint gondolkozik-e még Szmergyakov? Erre nincs világos és egyértelmű vá-



lasz, ám betegsége, lelki és fizikai problémái, végül öngyilkossága mégiscsak arra utal, hogy miként Iván, Szmergyakov is átélte az *eszme összeomlásának és egy új értelem keletkezésének* válságos folyamatát. Mi több: ahogy Iván eszméjéből is ő vonta le a gyakorlati konzekvenciát, ahogyan ő váltotta *tettre* a „mindent szabad” eszméjét, úgy az eszme összeomlásából, az új értelem keletkezéséből is mintha éppen ő vonná le a radikális következtetést, tudniillik az öngyilkosságot. Bár eszmei értelemben Ivánt nevezi meg „főgyilkosként”, a gyilkosság végrehajtását Szmergyakov egyértelműen magára vállalja, méghozzá pontosan ugyanazokkal a – Dosztojevskij által kurzívált – szavakkal, melyekkel nemrég Aljosa mentette fel Iván: „Menjen haza, *nem maga ölte meg.*” (II. 386.) Ivánnak eszébe is villan Aljosa, és pontosan úgy válaszol Szmergyakovnak, ahogy korábban az öccsének: „Hát tudom, hogy nem én... – hebegte.” Szmergyakov és Aljosa szavai („*Nem te ölted meg apánkat*”) között, vagy inkább aközött, amit e szavakkal mondanak, mégis jelentős a különbség. Aljosa *hamis vigaszt* nyújt, Szmergyakov viszont *magára vállalja* a gyilkosság végrehajtását: „nem maga ölte meg” – hanem én.

Azt azonban, hogy ezt Szmergyakov miért teszi, még mindig nem tudjuk, és később sem tudjuk meg. Legfeljebb arra érezzük magunkat ösztönözve, hogy a kérdést feltegyük. Iván egyébként maga is megpróbálkozik egy értelmezéssel: „Most pedig megint nyilván hívó lettél, ha visszaadod a pénzt.”<sup>6</sup> Szmergyakov azonban ezt az értelmezést visszautasítja:

„– Nem kérem, nem lettem hívó – suttogetta Szmergyakov.

– Akkor miért adod vissza?

– Hagyjon, kérem, nincs értelme – szolt ismét legyintve Szmergyakov.” (II. 399.)

Pedig feltehetőleg van értelme, csak számunkra nem világos, hogy ez az új értelem miben áll. Nem világos például, hogy valóban kizárhatjuk-e a vallási megterést. Azt a tényt például, hogy a rablott pénzt Szmergyakov telefűjt zsebkendője helyett végül *Szent atyánk, Szíriai Izsák beszédeivel* takarja le, általában úgy értelmezik, mint a szent könyv, s általában a vallással szembeni megvetés jelét.<sup>7</sup> Semmi sem zárja ki azonban, hogy a szent könyv előkerülésének homlokegyenest ellenkező jelentést tulajdonítsunk.

A dolgot bonyolítja, hogy Szíriai Izsák mintegy „bekeretezi” Szmergyakov életét. Nemcsak most, Szmergyakov halálakor kerül elő. Előkerült már születésekor is: a hatujjú gyermek temetésekor kezd el Grigorij „istenes dolgokkal foglalkozni”, s mélyed bele makacsul Szíriai Izsák szentbeszédeinek gyűjteményébe. Ily módon Szíriai Izsák önálló motívumot képez, amire a figyelmes olvasó felfigyel, anélkül azonban, hogy a motívum jelentését illetően egyértelmű fogódzóra lelne. Hacsak nem tekintjük ilyennek – tenném hozzá – Szmergyakovnak a „harmadikat” illető megjegyzését. Amikor Szmergyakov kimondja, hogy ő hajtotta végre a gyilkosságot, Iván azt dadogja, fél, hogy egy lidérc vagy kísértet ül előtte. „Nincs itt, ké-

<sup>6</sup> Az értelemzavaró „megint” az eredeti szövegben nem szerepel.

<sup>7</sup> Vö. Sereî HACKEL: *The religious dimension: vision or evasion. Zosima's discourse in The Brothers Karamazov.* In Malcolm V. JONES–Grath M. TERRY (ed.): *New Essays on Dostoyevsky.* 145.

rem – válaszolja Szmergyakov – semmiféle kísértet kettőnkön, meg még egy harmadikon kívül. Mert kétségtelen, hogy az a harmadik most itt van kettőnk között.” (II. 387.) Iván, lázasan keresvén valakit minden sarokban, nyilván az ördögre gondol. Szmergyakov nem: „Az a harmadik az Isten, kérem, csak maga nem keresi, így hát nem is találja meg.”

Mégis a hithez térne meg a vallásból korábban bohóctréfát gyártó Szmergyakov? Nem zárhatjuk ki, de nem is állíthatjuk. Az azonban kétségtelen, hogy egy új Szmergyakov képe bontakozik ki, *ha az olvasó nem hagyja magát elsodortatni Iván regénye által*, azaz ha – miként Meerson is utal rá – lényegében a regény ellenében dolgozik. Ez a Szmergyakov már egyáltalában nem bohócfigura, és távolról sem alpári vagy banális. Iván is „szinte megdöbbenve”, „valahogy új szemmel” nézi Szmergyakovot, amikor az kifejti, hogyan látja kettőjük kapcsolatát. „Te nem vagy buta – mondja neki Iván – ...Eddig azt hittem, hogy buta vagy.” Szmergyakov válasza sokat elárul: „Büszkeségében gondolta, hogy buta vagyok.” (II. 399.) Büszkeségében gondolta, „mert amúgy is világéletében csak egy muslincának tekintett engem, nem embernek”. (II. 398.) Szmergyakov fellázadt egykori mestere ellen és felnőtt hozzá.<sup>8</sup> Ha innen nézünk *vissza* Szmergyakov sorsára, bizony megaláztatást, csalódást és szenvedést látunk. Természetesen nem akarom ezzel azt mondani, hogy Szmergyakov a regény végére pozitív hőssé válik. Csak épp egy pillanatra felvillan az *apokrif dráma*, melynek hőisére nem illik rá az alpári, közönséges és nyúlósan utálatos Szmergyakovról kialakult kép. Ismétlem: nem azt állítom, hogy ez a kép, a drámaiavá nőtt Szmergyakov képe az igazi. Fiktív hősről lévén szó, Szmergyakovnak nem lehet *igazi* képe. Arról van szó csupán, hogy a három törvényes testvér „hivatalos” történetében kirajzolódó kép mellett felsejlik a törvénytelen negyedik testvér története, illetve egy abban kirajzolódó kép is.

Egy hivatalos ÉS egy apokrif kép. De ha jobban belegondolunk, találunk még további képeket is, ugyanilyen *mellérendelő*, egymással *hálózatot* alkotó viszonyban. Szmergyakovot eddig úgy tekintettük, mint az empiria műfajának, egy regénynek a térbe és az időbe, azaz empirikus viszonylatokba ágyazott szereplőjét. Ám Szmergyakov megjelenik egy egészen más jelentésdimenzióban is: nem a tér és az idő meghatározott eseményeinek okozataként, hanem éppenséggel *időtlen* összefüggésként ismerjük fel, hogy Szmergyakov Iván hasonmása, másrészt a banális ördög analogonja. Szmergyakov továbbá a „negyedik Oroszország” szimbolikus megtestesítője is. Láttuk, hogy a három törvényes testvér az ügyész értelmezésében a „természetes”, az „europээр” (nyugatos) és „a népi gyökerei felé forduló” (szlavofil-pocsvennyik) Oroszország megtestesítője. Leválasztva erről a hármas csoportról, Szmergyakov a „tűnődő”, aki „töpreng, töpreng, és a fene tudja, hova lyukad ki a végén”. Dosztojevszkij zseniális érzékenységét itt is csak csodálhatjuk. Ahogy a történetben is Szmergyakovnak jut az aktív, a végrehajtó szerep, neki jut a majdan

<sup>8</sup> Szmergyakov lázadásával találkozhattunk már korábban, a *Szmergyakov gitárral* című fejezetben is (V. 2.). Ott azonban Szmergyakov lázadása a „lakájtenorral” és a „nyakatekert lakájdallal” van összefűzve, és úgy értelmezhető, mint Iván lázadásának ironikus előképe.

aktívnak bizonyuló szerep a történelmi távlatokban is: ő az a hallgató, kiismerhetetlen, a sötétben készülődő muzsik vagy népi lázadó, aki majd minden rettenetével végigviszi a „proletárforradalmat”.

Az előbb Dosztojevszkij zseniális érzékenységét említettem. Meglehetősen bizonytalan állagú kijelentés ez, de nem véletlenül használtam. Eljutottunk ugyanis oda, ahol – miként a bevezetőben jeleztem – már csak fenntartásokkal és igen óvatosan merek fogalmazni. Kompetencia hiányában tulajdonképpen nem is vállalkozom többre, mint hogy beszámoljak arról az élményemről, milyen meggyőzően működtethető a KT elemzése során a Jung Szentháromság-interpretációjában felszínre hozott archetípusok – elsősorban a *trinitas* és a *kvaternitas*, az archaikus hármasság és négyesség viszonylatrendszer. Abban, amit Jung – elsősorban a püthagoreus számelméletre és a *Timaioszra* hivatkozva – a trinitasról ír, önmagában semmi meglepő nincs: a hármasság „az Egynek a megismerhetőségig való kibontakoztatása. A három a megismerhetővé tett 'Egy', hiszen ha nem bomlott volna szét az 'egy' és a 'más' ellentétességére, akkor megmaradt volna bármiféle meghatározhatóságtól mentes állapotában”.<sup>9</sup> Ez a hegeli dialektikából is jól ismert képlet a „hiányzó negyedik” megjelenésével vesz fordulatot. A hármasság – állítja Jung – „*pusztán elgondolt eszme*”, mely csak a szellemit az anyaghoz eljuttató negyedik közvetítésével „valósul meg”, csak egy kvaternitásban válik „*valósággá*”: „A *Timaiosz* óta a negyedik 'megvalósulást' jelent, következésképpen átmenetet egy lényegesen más állapotba, jelesül az evilági anyagiségba, amely az általánosan elfogadott kijelentés szerint a *princeps huius mundi*nak van alávetve.”<sup>10</sup>

Az „e világ fejedelmére” tett utalás már világosan jelzi Jung gnosztikus elemekre épülő gondolatmenetének irányát: a hiányzó, pontosabban a keresztény kultúrában (de már Platónnál is) *elfojtott negyedik* nem más, mint az *ördög* – azaz a szellemben, a fényben és a Fiúban testet öltő szubsztanciális jó úgyszintén szubsztanciális ellentéte, tudniillik az anyagban és a sötétségben testet öltő rossz: Sata-naél. Bár az Atya, a Fiú és a Szentlélek tisztán szellemi természetű trinitása „képesé teszi az emberi szellemet nemcsak arra, hogy a természettől elszakadva, hanem hogy annak *ellenében* is tudjon gondolkodni, és ezzel bizonyítsa a maga – mondhatnám – *isteni szabadságát*”,<sup>11</sup> csak az elfojtott, *privatio bonivá* testetlenített rossz önálló princípiumával kiegészített kvaternitas képes arra, hogy „a trinitarius gondolkodásra rákapcsolja *e világ valóságának bilincseit*”. A szellem szabadsága „nem tesz lehetővé teljességítéletet, hiszen az isteni kép világos felét egyszerűen elszakítja a sötét felétől”.<sup>12</sup> A probléma teológiailag a monoteizmusban gyökerezik. A monoteizmusban ugyanis „azt, ami Isten ellen való, nem lehet visszavezetni másra, mint magára Istenre. Az ilyesmi pedig legalábbis megbotránkoztató, éppen ezért kerülendő. Ez a mélyebben fekvő oka annak, miért nem kapott állandó he-

<sup>9</sup> C. G. JUNG: *Kísérlet a Szentháromság dogmájának értelmezésére*. In uő: *A szellem szimbolikája*. Európa, Bp., 1997. 92.

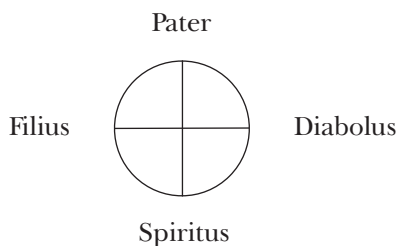
<sup>10</sup> I. m. 160.

<sup>11</sup> I. m. 167.

<sup>12</sup> I. m. 170.

lyet az ördög, ez a rendkívül befolyásos instancia a trinitarius kozmoszban. Nem lehet kideríteni, milyen viszonyban áll az ördög a Szentháromsággal. Krisztus ellenpárjaként elvben vele ellentétes, de egyenértékű pozíciót kellene elfoglalnia, és szintúgy 'Isten fia' volna. Ez viszont egyenesen elvezetne bizonyos gnosztikus nézetekhez, melyek szerint az ördög volna Isten első fia Satanaél néven, Krisztus pedig a második. A másik logikus következmény a trinitasformula megszüntetése lenne, illetve ennek felváltása egy *kvaternitással*.<sup>13</sup>

Aki olvasott Jungot, tudhatja, milyen hihetetlen tudásanyagot görgetve és milyen árnyaltan fejti ki Jung a maga álláspontját. Az árnyalatok visszaadására én itt most kísérletet sem teszek. Csak a „végeredményt” ismertetem, azt a rossz valóságáról számot adó kvaternitást, mely Jung szerint a kereszt szimbólumában mindig is jelen volt a kereszténységben, és a Szentháromság körüli vitáknak is rejtett alapját képezte:



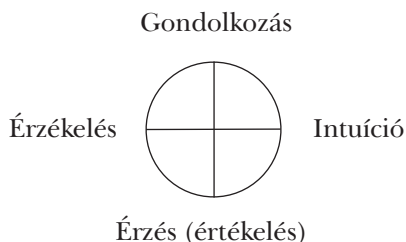
Úgy gondolom, hogy a „hiányzó negyedik” archetípusa már akkor is rendelkezik némi megvilágító erővel, ha a maga közvetlenségében vetítjük rá a KT-re. Magyarázatot ad először is arra, hogy a negyedik testvér, az *ördög* analogonjaként szereplő Szmeryjakov miért vált ki olyan egyöntetű utálatot a három törvényes testvérből, s miért marad a negyedik testvér ugyanakkor elfojtott vagy tabutizált apokrif figura. Úgyszintén az archetípus működését fedezhetjük fel abban, hogy végül itt is az eltagadott negyedik kapcsolja rá a „valóság bilincseit” az eszmére, általa lesz a „pusztán elgondolt eszme” valósággá. Hogy a három testvér egy hiányos, tudniillik tisztán szellemi közeget alkot, az nemcsak abból derül ki, hogy egyiküknek sincs polgári, pénzkereső vagy tárgyias foglalkozása. Jung arra hivatkozik, hogy a régi Egyiptomban vagy a kereszténységben az istenszülő anya kívül áll a trinitáson, mert csak a női elem kirekesztésével jön létre az a szellemi közeg, melyben a születés és a származás immár nem a természet eseménye. Nos, a női elemnek ezt a kizárását tapasztaljuk a KT-ben is: a cselekmény idejére mindhárom anya (Dmitrijé, Iváné és Aljosáé, valamint Szmeryjakové) halott már. A Karamazov-ház lakói, Grigorijjal és Szmeryjakovval egyetemben olyan férfiközösséget alkotnak, amilyen az – úgyszintén „elszellemliesítő” – férfivá avatási szertartások közössége. Érdeemes ehhez végül még hozzátenni, hogy a hivatalos egyház kép-

<sup>13</sup> I. m. 159.

viselői Dosztojevszkijben mindig is eretneket sejtettek, míg az a nagyszerű és nagyhatású orosz vallásfilozófia, mely a századfordulón épp Dosztojevszkijt tűzte zászlajára, kezdettől fogva az antik-pogány és a keresztény hagyomány egyesítésén, azaz a kvaternitás feltárásán, a teljesség helyreállításán dolgozott.

Mindez persze túlságosan is messzire vezet. Van azonban Jungnál egy olyan közvetítő mozzanat, amely lehetővé teszi, hogy a három Karamazov testvér és a „negyedik” problémáját konkrétan, s emellett a teológiai kérdést zárójelbe téve vessük fel. A Szentháromság eszméje mögött feltárt kvaternitást ugyanis Jung összefüggésbe hozza a kvaternitások egyéb alakzataival, így például a pszichés funkciók kvaternitásával. A pszichikus funkciók négyessége azért érdekes a számunkra, mert – szemben mondjuk a négy őselem vagy a négy égtáj kvaternitásával – szerkezetét úgyszintén a „hiányzó negyedik” problémája uralja, legalábbis Jung leírása szerint. Nem tudom, hogy ez a leírás helyes-e, de azt látom, hogy a KT esetében megököntően jól működik.

„Ahhoz, hogy orientálódni tudjunk – írja Jung –, kell egy olyan funkció, amelyik konstatálja, hogy valami van, egy másik, amelyik megállapítja, hogy mi az, egy harmadik funkció, amelyik megmondja, jó-e az nekem vagy sem, és egy negyedik funkció, amelyik megadja, honnan jön az a valami és hova megy.”<sup>14</sup> Kicsit részletesebben: (1) az első funkció az *érzékelés*, „amit a francia pszichológusok *la fonction du réel*nek neveznek”. Az érzékelés megmutatja számunkra, hogy *van* valami, de nem mondja meg, hogy mi az és milyen értékkel bír. (2) A második funkció a *gondolkodás*. Legegyszerűbb formájában ez megmondja valamiről, hogy *mi* az, azaz besorolja a fogalmak közé. (3) A következő funkció az *érzés*. Az érzések a dolgok értékéről informálnak, arról, hogy kellenek-e nekünk vagy sem, azaz a döntéshez vezetnek. (4) Végül a negyedik funkció az *intuíció*, mely lehetővé teszi az időben való tájékozódást, a situációk átlátását, a megérezéseket és előérzeteket. A négy funkció, középpontjában az Egoval, a következő kvaternitást alkotja:<sup>15</sup>



<sup>14</sup> I. m. 155.

<sup>15</sup> A négy funkcióval kapcsolatban vö. C. G. JUNG: *Analitikus pszichológia*. Göncöl Kiadó, Bp., 1995. 20–30., illetve részletesebben *Aión. Adalékok a mély-én jelképiségéhez*. Akadémia, Bp., 1993. különösen 184–222.

Fontos látnunk, hogy a funkciók elhelyezése a tengelyen nem véletlenszerű. Az Ego a maga energiájával alapvetően az egyik funkció felé irányul. Ez lesz az adott egyén domináns vagy *szuperior* funkciója, ami felett szabadon rendelkezik, de valamilyen módon rendelkezésére áll a két mellette lévő, a másik tengelyen elhelyezkedő funkció is. A domináns funkcióval egy tengelyen lévő, vele szemben elhelyezkedő funkció azonban mindig alárendelt vagy *inferior* funkció marad, sőt, alkalomadtán *árnyékként* le is válik az egyénről – ez lesz a „hiányzó negyedik”. A domináns funkciók differenciáltak és akaratlagosan kezelhetők. Ha valakinek a gondolkodás a szuperior funkciója, úgy irányítani tudja a gondolatait és nem válik eszméi rabjává. Az érző típust viszont éppen az a veszély fenyegeti, hogy gondolatai rögeszmék formájában birtokba veszik. Az intellektuális típusnak ugyanezen logika szerint attól kell félnie, hogy érzelmei ragadják el, „mert érzelmei archaikusak; ezen a területen olyan, mint az archaikus ember: gyámoltalan, emócióinak áldozata”. Jung végül a következőképpen foglalja össze a pszichés funkciók kvaternitását: „Hasonló törvények érvényesek minden funkcióra. Az alsóbbrendű funkciók mindig a bennünk lévő archaikus emberhez kötöttek, inferior funkcióinkban a primitívekre ütünk. Differenciált funkcióinkban civilizáltak vagyunk, szabad akaratunkkal rendelkezünk, de az inferior funkció területén ennek nyoma sincs. Itt nyílt sebeink vannak, vagy legalábbis egy nyitott ajtónk, amelyen át bármi belénk hatolhat.”<sup>16</sup>

Csak ismételni tudom: nem vagyok abban a helyzetben, hogy meg tudjam ítélni a pszichikus funkciók jungi kvaternitásának tudományos értékét. Azt viszont a saját tapasztalatom alapján állíthatom: ha akkor kerül kezünkbe a jungi képlet, amikor épp a KT-en törjük a fejünket, szinte lehetetlen ellenállni annak (kérdés persze, akkor melyik tengelyen is van az elemző), hogy a képletet mindjárt alkalmazzuk is a mű értelmezéséhez.<sup>17</sup> Hogy Iván és Szmergyakov a gondolkodás–érzés/értékelés tengelyén elhelyezhető, az meglehetősen nyilvánvaló. Ivánnak, az ifjú és öntudatos tudósnak kétségkívül az intellektus a domináns funkciója, míg érzelmei differenciálatlanok és veszélyesek. Gondoljunk zabolátlan érzelmi kitoréseire (Makszimovot lerúgja a kocsiról; a „parasztocskát” majdnem megöli), vagy például azokra a kí-

<sup>16</sup> JUNG: *Analitikus pszichológia*. 30.

<sup>17</sup> Hogy nem teljesen légből kapott ez az irány, azt Dosztojevszkij egy datálatlan, de minden bizonnyal a KT írása idején született levele alátámasztani látszik. A levélben Dosztojevszkij egy álma megfejtéséhez kér segítséget: „Magyarázza meg az álmom, már mindenkit kérdeztem; senki nem tudja: keleten látható volt a telihold, mely három részre vált és háromszor összeállt.” Dosztojevszkijnek a levélhez mellékelte skicce meglehetősen egyértelműséggel utal a „hiányzó negyedik” problémájára, illetve trinitás, kvaternitás és teljesség viszonyára:

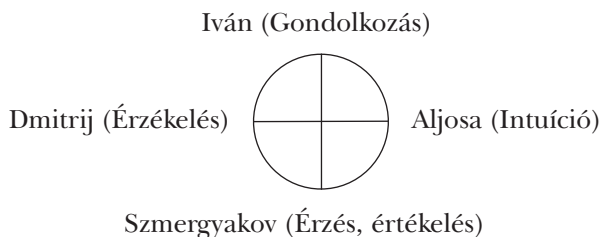


F. M. DOSZTOJEVSKIJ: *Szobranijje szocsinyenij v gyevojatyi tomah*. Pod. red. T. A. KASZATKINA. Moszkva, 2006. I. 8. 556.

okra, melyek Katyerina Ivanovnához fűződő, éretlen szerelmi kapcsolatából származnak. Szmeryakov felől nézvést a dolog már bonyolultabb: egyrészt persze Szmeryakov konkrét személyként is értelmezhető és értelmezendő, *ugyanakkor* az ördög analogonja is, továbbá Iván hasonmása. A jungi képlet alapján most úgy tűnik, hogy ez a homályban tartott, értékelésre és döntésre képes hasonmás, aki-ben Iván eszméje „fixa ideává” válik, Iván inferior funkciójának, az árnyéknak a leválásával jön létre.

De nemcsak Iván és Szmeryakov helyezhető el a pszichikus funkciók kvaternitá-sában. Megtalálja ott a helyét Dmitrij és Aljosa is. Nem kell megerősokolnunk Dmitrij alakját ahhoz, hogy az érzékelés/érzékiesség domináns funkcióját felfedez-zük benne, s az is látható, hogy másrésztől a szituációk átlátásának, s általában az előrelátásnak az intuitív képességével (gondoljunk az 1500 rubel megszerzésére tett kétségbeesett kísérleteire) Dmitrij nem rendelkezik. Megfelelően a superior és inferior funkciók viszonyának, mindez fordítva igaz Aljosára nézvést: ő messze-menően rendelkezik az intuíció, a finom megérzések – és ezért a közvetítés – képes-ségével, miközben másrészt „eszelő, örületes szégyenlősség és szemérmesség” jellemzi (I. 28.).

Ha ez megállja a helyét, akkor a három törvényes testvér tisztán szellemi *trini-tasa* (és az azt kísérő három Oroszország képlete) mögött felsejlik a négy testvér ho-mályban tartott, apokrif *kvaternitasa* (amit a négy Oroszország képlete kísér).



A kérdés az, hogy ki, vagy mi van a tengelyek metszéspontjában, azaz az Ego helyén. Megkockáztatnám, hogy *egyetlen*, még differenciálatlan, *mitikus* személy: *complexio oppositorum*, amelynek funkciói még elforgathatók a tengelyek metszéspontja kö-rül. Ily módon bármely funkció bármikor a domináns funkciójává válhat – azaz a mitikus személy bármikor alakot cserélhet.

Tarjányi Eszter

## AZ EGYSZERŰ FORMA BONYOLULTSÁGA

– Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla *Anekdotakincse* –

A legmeghatározóbb dolog, amelyben a kutatók egyetértenek, amikor az anekdotát, ezt a különleges irodalmi formát veszik górcső alá, az, hogy a kézikönyvek definíciói mennyire képtelenek befogni sokrétű karakterét, vagyis az anekdota fogalmának meghatározása nem egyszerű dolog, annyira nem az, hogy szinte már lehetetlen.

Ellentétekkel és ellentmondásokkal körülölelt jellege zavarba ejtően összetett és bonyolult formára enged következtetni látszólag triviális egyszerűsége mögött: – A görög eredetű szó maga eredetileg 'kiadatlan'-t jelent, mégis kiadott anekdotagyűjtemények teszik közismertté. – Az orális és az írott kultúra határán helyezkedik el, ezért hol az egyik, hol a másik kommunikációs jelleg mutatható ki benne. – Történeti ismereteket közvetít, a történettudomány mégsem tud vele mit kezdeni, mert túl hivalkodó a narratív megkomponáltsága és az elbeszélte eset nem hitelesíthető a hagyományos történetíró módszerekkel. – Ugyanakkor irodalmi forma, amely egyszerre a novellára és a drámai szerkesztésre jellemző vonásokkal rendelkezik, azonban a valóságvonatkozása olyan erős, hogy inkább az újsághír szépirodalom alatti kategóriájába sorolható, az információ előadásmódja a pletykára emlékeztet, csattanós jellege pedig egy szintén nem kanonizált beszédművelettel, a viccel teszi rokoníthatóvá. Ezek a jellemvonások a sznobizmusra hajlamos irodalomtudományt provokálják, s ez különösen megnehezíti elfogulatlan vizsgálatát, ezért kissé komolytalan formaként került át a köztudatba.

A meghatározási nehézség a hagyományos irodalmiság alól kibúvó, határokat áthágó természetével és a különböző szemléletek, irodalomfelfogások kereszteződésével, a műfajiség szinte kibogozhatatlan összekavarodásával magyarázható. A különböző szálakra lebontása azonban talán megkönnyítheti az átlátást, és egyértelműbbé teheti anekdota-fogalmunkat. Pontosabban fogalmainkat, mert valószínűleg a határozott definíció elé torlódó akadályok nem pusztán az anekdota kategóriákat átlépő provokatív természetéről árulkodnak, hanem a többféle értelmű használatoknak, a fogalomkeveredéseknek a számlájára is írhatóak.

Különösen a magyar irodalomban betöltött szerepe segítheti a közeledést az anekdota mibenlétéhez. A magyar változat ugyanis olyan speciális adottságokat, sajátosságokat is magára vett, amelyeket a nyugat-európai nélkülözött. Idetarto-



zik az ideológiai, társadalmi szerepére irányuló tradíció, ide a szépirodalmi szövegek epizódjának anekdotaként történő jelölése, és ide az adomának az anekdotával hol megegyező, hol eltérő használata. A magyar anekdota tehát jóval összetettebb képletté vált. Olyan irodalmi és irodalmon kívüli vonások is jellemzik, amely miatt a nyugat-európaihoz képest jóval fontosabb, meghatározóbb próza-poétikai szerepet képes betölteni. Míg a legfrissebb anekdota témájú amerikai kiadvány szinte mentegetőzni kényszerül azért, hogy ezt a marginális formát helyezi tematikus számának középpontjába,<sup>1</sup> addig a magyar nyelvű irodalomtudomány, az irodalmi beszédmód tradicionálisan meghatározó központi jellemzőjeként újra meg újra kénytelen szembenézni az anekdotának a hazai összetettségében még inkább megragadhatatlan fogalmával.<sup>2</sup> A nyugat-európai felfogás és a hazai közötti különbségek szemrevétele segítséget nyújthat abban, hogy az általánosabb és a speciális felfogás összevetésével differenciáltabb képletet lehessen kialakítani. Míg nyugaton a reneszánsztól a 18. századon át a 19. század első feléig tartott virágzása, addig a magyar irodalomban a korai anekdotagyűjtemények (Hermányi Dienes József: *Nagyenyedi síró Heráklitus és hol mosolygó s hol kacagó Demokritos*, Kónyi József: *A mindenkor nevető Democritus, avagy okos leleményű furcsa történetek, melyeket a bánattal kiváló kíváncsi jámborok kedvéért szedegetett össze*, Andrád Sámuel: *Elmés és mulatságos rövid anekdoták, A magyar Democritus életének délig való része stb.*) megjelenése után igazi jelentőségre a 19. század második felétől tett szert, akkor, amikor Nyugat-Európában már az alkonya érezhető.<sup>3</sup> Nyugaton a történeti kuriózumokat összegyűjtő anekdotagyűjtemények jelentették virágzását, hazánkban viszont sokkal erősebben kapott regénypoétikát is meghatározó szerepet.

Anekdotaértésünk analíziséhez hozzásegíthet a pontosabb elhatároláshoz. Két fő értelemben használjuk anekdota szavunkat, és ennek a kettős értelemnek szétválasztatlan egybemosódása okozza a legfőbb zavart. Érdemes hát határozottan megkülönböztetni őket. Az egyik a faktuális vonásokat, a történeti jelleget és az orális hagyományozódást feltételező felfogás. A továbbiakban *faktuális anekdotának* nevezem ezt a változatot. A másik a fikcionális jellegű, konkrét történeti vonatkozást nem tartalmazó regényösszetevő elem, amely a 'komikus modalitású epizód' értelmében gyökeresedett meg a magyar prózapoétikai irodalomban, amelyet a továbbiakban a könnyebbség kedvéért *fikcionális anekdotaként* különböztetek meg. A nyugat-európai, az amerikai felfogás ezt az értelmét nem vagy csak alig tartalmazza, a magyarban „anekdotikus regény”-ként kanonizálódott regénytípus számukra nem vezethető le az anekdotából.

A kétféle fogalomhasználat határozott szétválasztása segítségével talán oldható a különböző problémafelvetések mögött álló zűrzavar.

<sup>1</sup> Vö. Andrea LOSELLE: *Introduction*. SubStence, A Review of Theory and Literary Criticism (*The Anecdote*) Issue 118, vol. 39. no. 1., 2009. 3.

<sup>2</sup> A hazai recepciótörténet feldolgozása: BODNÁR György: *Az anekdotavita és elméleti távlatai*. In *A „mese” lélekvádorlása*. Bp., 1988; DOBOS István: *Anekdotikus novellahagyomány*. In *Alaktan és értelmezéstörténet*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995. 49–55.

<sup>3</sup> Ennek okát GYENIS Vilmos a megkésített polgári fejlődésben látja (*Emlékirat és anekdota*. Irodalomtörténeti Közlemények 1970. 3. 306.).

Most az első változat kerül vizsgálat alá, mert Tóth Béla 1899 és 1904 között hat kötetben megjelent meghatározó anekdotagyűjteménye ebbe a kategóriába tartozik. Azonban a faktuális anekdota fogalmának elhatárolása a fikcionális anekdota meghatározásához is segítséget nyújthat, hiszen számos módszertani probléma leválik ez által róla, tisztábbá téve így a „terepet”.

Az anekdota-fogalmunk analizésére és elkülönítésére tett próbát – dolgozatom végére hagyva – egyetlen anekdota négyféle variánsával igyekszem szemléletessé tenni, amelyek legközismertebbike Tóth Béla gyűjteményében található. A négy változatban megírt eset jól szemléltetheti a faktuális anekdota és a fikcionális anekdota közötti átalakíthatóság írói eszközeit, a történetiséggel létesített sajátos kapcsolatát és talán a leginkább cáfolhatja Jókai – adomát említő, de rajta anekdotát értő – véleményét, amely szerint „akármit lehet travesztálni, csak adomát nem”.<sup>4</sup> A négy anekdota ugyanis három különböző történeti időszak lehetséges magatartásformáját mutatja be az 1850-es években játszódó alaptörténetnek. A Bach-rendszerre jellemző szituációt travesztálja – Jókai kifejezését használva – a szó eredeti ’átöltöztetés’ értelmében a Rákóczi-féle szabadságharc, illetve az 1950-es évek idejébe.

### *Anekdota vagy adoma*

A hazai fogalomhasználatban, az anekdota szinonimájaként jelenik meg még az utóbbi időszak szakirodalmi áttekintéseiben is az adoma, annak ellenére, hogy a *Világirodalmi Lexikon* és a *Magyar Néprajzi Lexikon* már határozottan elhatárolta a kettőt egymástól.<sup>5</sup> A két kifejezés használatában tapasztalható zavar abból eredhet, hogy valószínűleg egyedül a magyar nyelv képes külön szóval elkülöníteni az anekdota két típusát. Ez az elkülönítés azonban nem következetes, sem a 19. századi, sem a 20. századi terminológia nem használja ki ezt a lehetőséget.

Az adoma szó Erdélyi János találmánya, aki az 1851-ben megjelent *Magyar közmondások könyve* című gyűjteményhez írt tanulmányában „magyarította” az anekdotát adomának.<sup>6</sup> 1851-ben tehát még nyelvújítási szándék által vezérelt egyértelmű szinonimát jelentett ez a két kifejezés. Jókai Mór, P. Szathmáry Károly (*A beszély elmélete*, Pest, 1868) is így, feltehetően a túlzott szóismétlés kerülése miatt, felváltva

<sup>4</sup> JÓKAI MÓR: *A magyar néphumorról*. In JMÖM *Cikkek és beszédek* 5. Sajtó alá rendezte H. TÖRÖ Györgyi. Akadémiai, Bp., 1968. 343.

<sup>5</sup> E szerint az adoma „rokon az anekdotával, de attól eltérően nem valóságos személyeket, hanem elvont típusokat (a skót, a cigány, a góbé, a zsidó, a gróf stb.) szerepeltet. Cselekménye csupán a megtörtétség játékos látszatára tart igényt”. (*Világirodalmi Lexikon* I. Főszerkesztő KIRÁLY István. Akadémiai, Bp., 1970. 65.) A *Néprajzi Lexikon* SZEMERKÉNYI Ágnes által írt *adoma*-címszava szerint pedig „[s]zereplői nem konkrét személyek, hanem egy típus elvont képviselői, [...] közel áll az anekdotához, a mindennapi szóhasználat gyakran egyező jelentésűnek veszi”. (*Magyar Néprajzi Lexikon* I. Főszerkesztő ORTUTAY Gyula. Akadémiai, Bp., 1977. 32.)

<sup>6</sup> ERDÉLYI JÁNOS: *Közmondásokról*. In *Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások*. Sajtó alá rendezte T. ERDÉLYI Ilona. Akadémiai, Bp., 1991. 180.

használta az 1850-es, 1860-as években és ez a szokás napjainkig megmaradt. Jókainál azonban már érezhető a későbbi jelentésmegoszlás. Nem konzekvens azonban ez nála. Értekező jellegű műveiben szinonimaként használja a két fogalmat,<sup>7</sup> de az először 1856-ban megjelent *A magyar nép adomái* című gyűjteményében a fejezetek címei arra utalnak, hogy mégsem tekinthette teljesen azonosnak őket. A konkrét történeti személyhez fűződők anekdotaként (*Anekdoták Mátyás királyról, Nevezetes férfiak anekdotái*), míg a típusokat megjelenítő rövid narratívák inkább adomaként (például *Katonaadomák, Oláh adomák, Zsidó adomák, Székelyadomák* stb.) szerepelnek.

Nem pusztán az adoma és az anekdota értelmének a szétválása figyelhető azonban csak meg. Erdélyi anekdota-meghatározása sem esik egybe a Tóth Béla idejére, a századfordulóra kialakult felfogással. Amit Erdélyi „apophthegma”-nak nevez, az tekinthető egyértelműen történeti vonatkozású szólásnak, amely valóban élt történeti személyektől származik. Ez azonban terjedelmében rövidebb, inkább csak szállóigyszerű, azaz cselekményesítést nem tartalmazó „jelesmondát”-ot jelent nála.<sup>8</sup> Tóth Béla anekdota-felfogásától azáltal is elkülönül, hogy a történetiséget pusztán a szóláshoz társított történeti személy adja, nem annyira a szöveg történeti vonatkozása. A Brutusnak tulajdonított mondást említi példaképp („a katona ne lábára, hanem kezére bizza az életét”), amely egy általános meglátást tartalmaz, a történetiséget pusztán a Brutus személyéhez társítás adja. A századfordulóra kialakult értelme mintha az Erdélyi által apophthegmának nevezett történeti személy neve által hitelesített szólás és az adomaként is megnevezett anekdota között lenne elhelyezhető. Erdélyi szerint az anekdotának – ellentétben az apophthegmával – nem *feltétlenül* kell történeti vonatkozásúnak lennie, nem kell kötelezően valóban megtörtént dolgokról szólnia: „Az anekdota, vagyis mint én magyarátom: adoma, jár ismert, nem ismert egyének, megtörtént, nem történt, de megtörténhetett dolgok felől. Tehát nem oly igen történeti, mint az apophthegma, hanem ráfogott, kigondolt, mindenesetre csattanó végzetű, rövid figyelmet feszítő eleven eseményke, mit el kell tudni mondani.”<sup>9</sup> Tóth Béla könyvében megjelenő meghatározása ehhez képest egyértelműbb történetiséggel és határozottabb valóságtartalommal társul. Nála már ismert történeti személyhez kell fűződnie, valamint narratívát is kell, hogy tartalmazzon, ellentétben a szállóigyszerű szólással. A szólásokat és az anekdotához képest kevésbé hitelesnek tekinthető mondákat, „históriai pletyká”-kat Tóth Béla külön kötetben adta ki (*Szájruul szájra. A magyarság szálló igéi*, 1895 és *Mendemondák. A világtörténet furcsaságai*, 1896), így különítve el

<sup>7</sup> *A magyar néphumorról* írt értekezésében nem tesz különbséget a két típus között. Egyaránt az „adoma” kifejezés alatt ír a történeti személyt szerepeltető anekdotáról és a típust megjelenítő adomáról (JMÖM *Cikkek és beszédek* 5.) vagy egy másik publicisztikai írásában a két fogalmat lényegében csak a szóismétlés elkerülése miatt használja felváltva (JÓKAI MÓR: *Anekdotázzunk!* In JMÖM *Cikkek és beszédek* 6. Sajtó alá rendezte LANG József és RIGÓ László. Jegyzetek: KERÉNYI Ferenc. Akadémiai, Bp., 1975. 168. és 172–173.)

<sup>8</sup> Ebben sincs egyetértés. GYÖRGY Lajos az anekdota régies elnevezéseként említi az „apophthegma”-t (*A magyar anekdota története és egyetemes kapcsolatai*. Bp., 1934. 7.).

<sup>9</sup> ERDÉLYI János: i. m. 180.

ezeket a történetiségében hasonló, azaz a valóban megtörtént dolgok illúzióját keltő, de műltszemléletében és narratívakezelésében mégis nagyon eltérő anekdotától. A Tóth Béla-féle anekdota ugyanis feltűnően a hitelesség látszatát igyekszik kelteni, amelyet a forrásra tett utalással ér el, és a történetmondás során alkalmazott átalakítással igyekszik fokozni. A gyűjteményben szereplő anekdotáknak a megadott forrással történő összevetéséből az derül ki, hogy Tóth Béla nagyon óvatossá nyúlt hozzá az eredeti szöveghez, és ezek az apróbb korrekciók a történetmondást a fokozottabb hitelesség és valószerűség felé terelték.

A századforduló idejére a két fogalom, az adoma és az anekdota már szétvált, hiszen az anekdota Tóth Béla számára már egyértelműen olyan történeti szempontú narratíva, amely valóban megtörtént eseménymagra vezethető vissza, és szereplői tulajdonnévvel megnevezett, bemutatásra nem szorulóan közismert, a nemzet kulturális emlékezetében elevenen élő történeti személyiségek. Tóth Béla az anekdota fogalmán belül már differenciál, bár ennek érzékeltetésére nem használja az adoma szót. Gyűjteménye előszavában két különböző típusú anekdotát különböztet meg. Az egyik a „mindig *személyhez* kötött, tehát némiképpen *hitelességre* számot tartó dolog”.<sup>10</sup> Az általa a gyűjteményében mellőzött másik anekdotafajta, amelyet azonban nem nevez adomának, szerinte „testetlen, mert csak típusokról szól”.<sup>11</sup> Ez a leválasztás okozza, hogy az Erdélyi Jánostól Tóth Béláig húzódó ívben az anekdota történetisége szilárdabbá vált. Nem kell feltétlenül megtörtént esetet elbeszélő narratívának lennie, hanem olyan hiteles és határozott referencialitásúnak tűnő, a fikcionalitásnak még a látszatát is kerülő megszólalásforma, amelyet a nemzeti történelem kulturális emlékezetébe illeszkedése tesz történeti atmoszférájúvá. Ez az eljárás a történeti hagyományozódásnak a Jan Assmann által mitikusként bemutatott sajátosságát mutatja. Az anekdota műltszemlélete és hitelessége az Assmann-féle kollektív emlékezet két változatának, a kommunikatív és a kulturális emlékezetnek az összefonódására emlékeztet, amely így egyszerre informális és megformált, egyszerre személyes és jelképes, egyszerre kortársi és nemzeti, ugyanakkor a nemzeti identitásérzetet felkeltő, amelyben „csak az emlékezetes, nem a tényleges történelem számít”.<sup>12</sup> A hazai tradícióba illeszkedve mint ha az Arany-féle epikai hitel kései, az anekdotikus szerkesztésmódra áthangolt megjelenése lenne.

Tóth Béla megkülönböztetése azonban nem vált teljesen közkeletűvé. Adynak 1906-ban megjelent rövid publicisztikájában is érezhető az anekdota két fajtájának elkülönítése, de ő a pontos meghatározást és a körülírást a „históriai” és a „szociális” elnevezésekkel<sup>13</sup> igyekszik kikerülni. Ady után sem tudott meggyökerezni a két típus szétválasztása, még a téma legalaposabb összefoglalójának, György Lajosnak 1934-es monográfiája (*A magyar anekdota története és egyetemes kapcsolata*)

<sup>10</sup> *A magyar anekdotakincs I.* Gyűjtötte és magyarázza TÓTH Béla. Bp., é. n. [1899] 6.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> Vö. JAN ASSMANN: *A kulturális emlékezet.* Fordította HIDAS István. Atlantisz, Bp., 2004.<sup>2</sup> 53.

<sup>13</sup> ADY Endre: *Egy kis irodalom.* In *Ady Endre publicisztikai írásai. II.* 1905–1907. Válogatta és a jegyzeteket írta VEZÉR Erzsébet. Szépirodalmi, Bp., 1977. 425.

sem alkalmazza, noha egy lábjegyzetben utal Bodor Aladárnak egy olyan 1928-ban megjelent kis széljegyzetére, amely lényegre törően leszögezte, hogy a magyar nyelvben a gazdaságosságra törekvés miatt a kezdetek után a két szó két különböző jelentésárnyalatot kapott.<sup>14</sup> Tóth Bélának a kétféle anekdotát élesen elhatároló előszavát az *Anekdotalakincs* közkeletű, az eredeti hat kötetet egy köteté sűrítő, ezért könnyen kezelhető, 1935-ben megjelent Harsányi Zsolt-féle népszerű kiadása nem tartalmazta. Valószínűleg az elhatárolás ezért nem tudott meggyökerezni, ezért nem mehetett át a köztudatba. Azonban a Boldizsár Iván előszavával megjelent 1957-es kiadásában az újabb előszó hangsúlyosan felhívja erre a figyelmet, sőt a Tóth Béla által történetietlensége miatt lenézett második típust már az Erdélyi által alkotott szóval, adomaként nevezi meg: „Az anekdota tehát történelmi tréfa. Nem »vicc« (pedig csattanója van), mert személyhez és helyhez kötött történet. Nem is monda, mert a hitelesség igényével lép fel. De mégsem történelmi adat, mert hitelessége évszámmal, okmánnyal nem bizonyítható (Az anekdota elmesélője nem is akarja olyan nagyon bizonyítani, és a hitelesség igényének méltóságos arcát megtartva, időnként kissé összevillan a szeme az olvasóval.) Ám főképpen – vigyázat! – nem adoma, pedig ezzel sokszor összetévesztjük. A két szó hangzásbeli hasonlósága mentségünkre szolgál. Maga Tóth Béla is megmértéződik ezzel a műfaji kérdéssel *A magyar anekdotakincs* első, hatkötetes kiadásának előszavában. Azon tempós, ízes nyelven és fürge elmeéllel, mely stílusának varázsa, megvonja a határt az anekdota és az adoma között. A fő különbség: az anekdotában élő személyek, ismertek és ismertebbek szerepelnek, ki-ki a nevéen; az adomában csupa ismeretlen ismerősök: típusok – az obsitos katona, a cigány, a fukar, az aggszűz, az iszákos.”<sup>15</sup> Boldizsár Iván tehát tévesen Tóth Bélának tulajdonítja az adoma–anekdota jelentésének a szétválasztását pedig Tóth Béla előszavának az erénye még nem a kettős megnevezésben rejlett, hanem az anekdota fogalmán belül a két típus határozott különválasztásában.

Ez a Boldizsár Iván által kanonizált vélemény azóta is él, nemcsak szaklexikonjaink címszava szögezi le egyértelműen a rokonságon belül a két fogalom különbségét, de középiskolás tankönyveink is alkalmazzák. Az anekdotának és az adomának ez a használata azonban mindezek ellenére nem vált általánossá. A 20. századi anekdotakutatásban egészen napjainkig inkább a szinonimaszerű használattal lehet találkozni, amelynek feltehetően az az oka, hogy a nemzetközi irodalomtudományban, a nyugat-európai nyelvekben az anekdotának ez a kettőssége nem hangsúlyozódott ki és ezért az adomának a vicc egy fajtájához (például rendőr-vicek vagy újabban a szőke nő-vicek stb.) hasonló sajtozása a túlzott leegyszerűsítés.

<sup>14</sup> BODOR Aladár: *Anekdota és adoma*. Protestáns Szemle 1928. 634. Az itt található definíció szerint az anekdota a „hitelesség igényével fellépő, nem is okvetlenül humoros, főcélul a jellemzetességet tartó történetírói-széljegyzet jelentésű, amit a történetíró nem tartott elég fontosnak kiadni, mert nem a történet főútvonalán fekvő dolog, vagy nem is elég hiteles. Evvel ellentétben az »adoma« célja a mulattatás, hitelességre nem is gondol, nem is fontos a történeti eredete [...]”

<sup>15</sup> BOLDIZSÁR Iván: *Előszó*. In *A magyar anekdotakincs*. Gyűjtötte és magyarázta TÓTH Béla. Gondolat, Bp., 1957. 6.

rűsítés érzetét keltheti. Pedig inkább örülni és üdvözölni kellene, kihasználva a jelentésmegoszlás által nyújtott pontosabb elhatárolás lehetőségét, hiszen ez az árnyaltabb nyelvhasználat már önmagában is jelezheti, hogy a hazai kultúrában az anekdota jóval fontosabb szerepet töltött be, mint az európaiban. Míg az angol definíció („egy önálló szokatlan esemény vagy egyszerű eset, érdekesen és meglepően előadva”<sup>16</sup>) jóval általánosabb és csak a „historical anecdote” alosztályával képes megközelíteni a hazai értelmét, addig a magyar nyelvhasználatban a faktuális anekdota rövid, határozott történeti vonatkozású, valóban élt közismert történeti figurákat szerepeltető, komikus modalitású (azaz poént – vagy ha úgy tetszik csattanót – tartalmazó) narratív formaként kristályosodik ki.

### *A faktuális anekdota szerzőfunkciója és kiadási sajátosságai*

A faktuális anekdotának a Tóth Béla-gyűjtemény újabb és újabb kiadásával szemléltethető sajátossága – az, hogy az eredeti előszó elhagyható, a terjedelem csökkenthető – fontos meghatározó eleme. Mivel az orális és az írásbeli kultúra határmezsgyéjén áll, ellenáll a hagyományos írásbeli irodalmiság szokásainak és elvárásainak. Ez az anekdotatípus ugyanis más szerzőfogalommal rendelkezik, és más textuális sajátosságokat képvisel. A szerző itt inkább az összegyűjtő, a feldolgozó szintjére kerül, és a szöveg sem a változatlanul kiadott autonóm szövegfajta kiadói hagyományára épül, hanem a tetszés szerint átszerkeszthető, átírható, a belőle válogatható, sőt kibővíthető szabadabb műfelfogást és vele önállóbb hatáskörű szöveggondozói munkát feltételez, amely az írásbeli kultúra korai fázisának kompilációs technikájához hasonlítható. Mindez hangsúlyosan elválasztja a faktuális anekdotagyűjteményeket a fikcionális változatot alkalmazó irodalmi szövegektől, mivel az utóbbihoz nem társulnak e sajátosságok, hanem jóval határozottabb és hagyományosabb szerzőfunkciót és változtathatatlan szöveggelfogást feltételeznek.

A Jókai kritikai kiadás újabb kötetének kell ezzel a problémával szembenéznie, hiszen az *Adomák* kötet folytatása és az anekdotikus elbeszélések esetében a faktuális anekdota a kritikai kiadások határozott tulajdonlást feltételező szellemétől idegen szerzőképpel rendelkezik. Az anekdoták esetében inkább csak a lejegyző szerepére korlátozódik a szerzői funkció. Ahogy a népdal-, népmesegyűjtemények esetében, úgy a faktuális anekdotagyűjtemények is a szerzőség kérdésének másfajta, jóval lazább, az eredetiségnek és az önállóságnak a kritériumát elvető – inkább szöveggondozói, semmint szövegalkotói – felfogását feltételezi. A szerző neve nem olyan meghatározó és értelemdadó jegye ennek a szövegtípusnak, mint az irodalmiság bevett formái esetében, inkább csak a lexikonokra jellemző adatforrást jelölő funkciót ölt magára (például a „Larousse-ban”, a „Tóth Bélában”), nem rendelkezhet a szépirodalmi szövegekre jellemző értelmezői jelleggel. Ez

---

<sup>16</sup> Az *Oxford English Dictionary* (OED) címszavát idézi Lionel GOSSMAN: *Anecdote and History*. *History and Theory* 42. (May 2003) 148.

egyrészt felfogható az írásbeliség korai időszakára utaló jellegzetességnek, de úgy is, mint ami a Roland Barthes által a „mű” és a „szöveg” dichotómiájában szétválasztott irodalom-felfogásban a szövegszerűhöz közelít, amelynek Barthes szerint fontos jegye, hogy „a mű a leszármazás foglya. Három dolgot értek ezalatt: a műnek a külvilág általi meghatározottságát [...], a művek egymásra következőjét és a mű kapcsolódását a szerzőhöz. A szerzőt a mű atyjának és tulajdonosának tartják; az irodalmi kutatás ezért megtanulja tisztelni a kéziratot és a szerző kinyilvánított intencióit [...]. A Szöveg ellenben az atya kézjegye nélkül is olvasható. [...] Ezért semmiféle »tisztelettel« nem tartozunk a Szövegnek: az szétzúzható [...]»<sup>17</sup> Barthesnak ez az értekezése esszészerű, szándékoltan metaforikus, maga is inkább szövegszerű, vagyis fokozottabb értelmezésre szorul. Az az értékrend azonban feltűnően szűkebb, amely a „mű”-vel szemben a „szöveg” primátusát, a stabil, merev, szerzőközpontú irodalmi hagyománnyal szemben a szövegszerű, dinamikus alakulást, lezárhatatlan értelemsugallatú irodalomfelfogást helyezi előtérbe, még ha a „szerzője” tiltakozik is az ellen, hogy a „mű” és „szöveg” között felhúzott válaszfal a modernitás nézőpontjából meghatározható legyen.

Tóth Béla hatkötetes gyűjteménye a kiadói gyakorlatban a szabadon szerkeszthető, azaz az eredeti előszót nyugodtan elhagyó, az érdektelenné vált, vagyis a nemzeti kulturális emlékezetből kivésző történeteket szintén kihagyható szöveg-típust jelenti. A gyűjtemény a könyv gerincén tipográfiailag szerzőként szereplő névvel anakronisztikusan Tóth Béla halála után keletkezett anekdotákkal bővített szövegvariánssként kerülhetett kiadásra.<sup>18</sup> Ami a fikcionális anekdota (például Örkény István *Egyperces novellák* címen közreadott kötetének az első ciklusa, amelynek a címe *Anekdoták*) esetében súlyos kiadói inkompetenciát jelző bűn lenne, az a faktuális anekdota esetében bevett gyakorlat.

Természetesen ez a sajátos szövegkiadói jelleg nem tekinthető merev határnak a faktuális és a fikcionális anekdota között. Átmeneti jelenségek itt is találhatók. Eötvös Károly műveinek nagy része a kettő közé helyezhető. A *Balaton utazás* például szintén faktuális anekdotákat tartalmaz, de a Tóth Béla-féle *Magyar anekdotakincs*hez képest nem a történetiségét a kronologikus sorrend<sup>19</sup> által is jelző gyűj-

<sup>17</sup> Roland BARTHES: *A műtől a szöveg felé* (KOVÁCS Sándor fordítása). In *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996. 71.

<sup>18</sup> Az 1935-ös és az 1957-es kiadásban az 1920-as évek sajtójából átvett anekdoták is szerepelnek, noha a könyvek címlapján feltüntetett szerző – Tóth Béla – már 1907-ben meghalt. Az 1957-es kiadás, amely „Az 1935-ben megjelent válogatott gyűjtemény magyarázatokkal bővített új kiadása”-ként határozta meg magát, ezek közül a nyilvánvalóan nem Tóth Béla gyűjtéséből származó történetek közül csak azokat hagyta el, amelyek az 1919-es proletárdiktatúrát nem jó színben tüntetik fel. Ezt a tradíciót a Szalay Károly-féle, először 1986-ban megjelent válogatás törte meg, amelynek előszava leszögezi, hogy azt „az anakronizmust [...] nem követtem el (amit az előttünk megjelent válogatások), hogy kiegészítsük Tóth Béla gyűjtését, az író 1907-ben bekövetkezett halála után keletkezett anekdotákkal. (TÓTH Béla: *A magyar anekdotakincs*. Válogatta, szerkesztette SZALAY Károly. Saxum, Bp., 1997. 299.)

<sup>19</sup> A Tóth Béla-féle gyűjtemény a 4. kötetel bezáróan követi a történeti időt. Az ötödik azonban megint Mátyás király korától indul. Valószínűleg az újabb gyűjtés vagy a korábbi kötetek visszhangjaként megismert anekdoták kerültek ide, és ennek megfelelően az ötödik és a hatodik kötet történetei már nem következetesen időrendben sorakoznak.

teményként szerveződik, hanem jóval szervezettebb, regényszerűbb háttér-narratívában – az utazási regény látszatát keltően öt erdélyi író Balaton körüli utazásának az állomásaihoz kapcsolódva – helyezkedik el, amely fikcionális anekdota jelleget kölcsönöz neki. A szöveg 1982-es új kiadása ezért nem is változtatott az első kiadáson, azonban kiegészíthetőnek érezte a szerző által hozzá írt folytatással. Nemcsak a folytathatósága, vagyis a funkcionális lezáratlansága, hanem a valóban megtörtént dolgok érzékeltetésére törekvés, a történeti nevek szerepeltetése, a hitelesítő narratív eljárásokat alkalmazó történetkezelés, a narrátornak gyakran a jól értesült életrajzi szerző szerepében tetszelgése mind-mind a faktuális anekdotára jellemző jegy. Azonban a kötet szerző megszerkesztettsége, és ebben a szerkezetben a történeti kódoknak,<sup>20</sup> azaz a kronológiai rendnek a hiánya, a narrátor magyarázó, olvasatbefolyásoló folytonos jelenléte, valamint a kisebb történeteknek egy szára felfűzése a fikcionális narratíva sajátosságára emlékeztet, még ha Eötvös Károly esetében ez a narratív szál gyakran semmitmondó és jelentéktelen, erőltettségében szinte csak jelzőként értékelhető. Nem az időrendbe tett anekdoták gyűjteményének, hanem a térbeli elrendezettségre épülő, a különböző balatoni helységekhez kapcsolódó anekdoták szerkesztettebbnek tűnő egységének kíván látszani. Ez az erőfeszítés azonban mindössze arra hívja fel a figyelmet, hogy a narratív szál szerepe pusztán a gyűjteményes jelleg elhárítása és vele a szervezettebb kompozíciónak, a regényszerűség illúziójának a felkeltése.

Az előbb idézett esszé szerző Barthes-szöveg abban segíthet, hogy a faktuális anekdotát párhuzamba lehessen állítani az újabb irodalomfelfogással, hogy a hazai használatban Ady bírálata<sup>21</sup> óta gyakran hozzá társított konzervatív jelleg cáfolataként prózapoétikai újszerűsége hangsúlyozható legyen. Ady értékelésétől kanonizálódott ugyanis az a vélemény, amely a magyar anekdota és a feudális Magyarország, a táblabírós, uram-bátyámos dzsentri irodalom között szoros kapcsolatot feltételezett és ezzel az anekdota olyan ideológiai színezetet nyert, amely a politikailag progresszívnek tartott, és egyben esztétikailag modernebbnek nevezett szemlélettel nemcsak irodalmi formaként, hanem a társadalmi ideológiaként is szembeállítható lett. A faktuális és a fikcionális anekdota szét nem választása miatt az anekdota általános megítélése a faktuális anekdotának ehhez az ideologikumához igazodott, ami a fikcionális anekdotákból építkező regénytechnikára is áterjedt. Még a kisszerű realizmust az anekdotában felfedező marxista irodalomtörténetírás sem volt képes ezt az ellentmondást feloldani, ezért mind a faktuális, mind a fikcionális anekdotát provinciálisabb, konzervatívabb irodalmi formaként állították szembe a modern irodalommal. Csak az 1980-as évektől tapasztalható az anekdota apologetikus felhangú vizsgálata, amely már nem a konzervativitást, ha-

<sup>20</sup> Lévy-Strauss kifejezése, amely az előbb és az utóbb történt dolgok időrendjének, a kronológiának követhetőségét hangsúlyozza a történetiség érzékeltetésében. Vö. James CHANDLER: *England in 1819. The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism*. University of Chicago Press, Chicago and London, 1998. 98–99.

<sup>21</sup> ADY Endre: i. m. 425–427.



nem az újfajta irodalmisághoz illő természetét hangsúlyozza.<sup>22</sup> Az újabb vizsgálatok elsősorban a fikcionális anekdotát rehabilitálják és az anekdotázó szerkesztés montázsszerű, metaforikus jellegét körvonalazzák, szemben a teleologikusabb, az epizódokat egy átfogó cél alá rendező, erősebb logikai szálát tartalmazó organikusabb regényszerkezettel. Ebben a szembeállításban pedig az anekdotának a modernnél modernebb, kimondatlanul posztmodern jellege vált kifejezhetővé. A magyar irodalomban ezért a fikcionális anekdota a nemzeti, a konzervatívabb tradícióból kinövő, a *Nyugat* folyóirattal jelezhető prózapoétikát részben kikerülő, a 20. század végi irodalmiság előfutárának tekinthető formaként fedezhető fel. De mi van a faktuális anekdotával?

### *Az információ természete*

Az anekdota hazai irodalma általában Andre Jolles egyszerű formáinak (*Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*) a segítségével igyekszik e szövegfajta közelébe férkőzni. Azonban a faktuális anekdota funkciójának és információt hordozó szerkezetének a megértéséhez érdemes egy másik, még a strukturalizmus szellemében íródott, 1962-ből származó Barthes-tanulmányt citálni, amely magyarul *A napihír struktúrája* címmel jelent meg. Az anekdota nemzetközi szakirodalma szívesen támaszkodik erre a Barthes-tanulmányra, hiszen ott kevésbé gyökerezett meg az egyértelműen szépirodalmi igénnyel fellépő fikcionális anekdota, amely ezért nem tudta elterelni a figyelmet a történeti kuriózumokat bemutató, a tényszerűség illúzióját keltő, inkább információ-átadó funkcióval rendelkező anekdotatípusról. A faktuális anekdota a befogadó számára történetivé vált *fait divers*-nek is tekinthető. Ezt a kifejezést a magyar fordítás „napihír”-ként adta vissza, de a franciában árnyaltabb a jelentése. Barthes e tanulmányának angol fordítója megtartotta az eredeti francia kifejezést, amelyet magyarázatra szorulóknak érzett, hiszen nem talált egyértelmű angol megfelelőt rá.<sup>23</sup>

A *fait divers* nem tekinthető teljesen anekdotának, noha sok hasonlóság van közöttük. Egy értekező a köztük levő kapcsolatot így igyekezett szemléltetni: „Míg az anekdota kis történet nagy emberekről, addig a *fait divers* kis emberekről szóló történet, amelyet a nagy publicitás és a sajtó csinált.”<sup>24</sup> Az anekdota esetében is

<sup>22</sup> Az áttörést ALEXA Károly tanulmánya indította (*Anekdota, magyar anekdota*. In *Tanulmányok a XIX. század második feléből*, Bp., 1983), amelyet aztán a különböző nézőpontú értekezések követték (FABÓ Kinga: *Pluralitás és anekdotaforma*. In uő: *A határon*. Bp., 1987; BODNÁR György: i. m.; DOBOS István: i. m.; FEHÉR Erzsébet: *A hagyományozás elbeszélőformái. Szövegszervezés és beszédmód Eötvös Károly a Balatoni utazás és a Bakony című műveiben*. Vár ucca tizenhét, 1996. 1.; HAJDU Péter: *Az anekdota*. In uő: *Csak egyet, de kétszer. A Mikszáth-próza kérdései*. Gondolat–Pompei, Bp.–Szeged, 2005)

<sup>23</sup> „Sometimes translated by the journalist’s term *filler*. By retaining the French expression, emphasis is placed rather on the phenomenon itself than on its function for the composition.” (ROLAND BARTHES: *Structure of the Fait-Divers*. In *Critical Essays*. Translated by Richard HOWARD. Northwest University Press, 1972.<sup>3</sup> 185.)

<sup>24</sup> DOMINIQUE JULIEN: *Anekdotes, Fait Divers and the Literacy*. SubStance 2009. vol. 38. no. 1. 66.

elgondolkodtató kijelentés ez, hiszen igaz, hogy a történeti atmoszféra a közismert figura említésével idéződik meg, mégis a jól sikerült anekdota számára a történeti személy neve nem feltétlenül meghatározó, csupán a valószerűség – az általánosításról lemondó konkrétság – látszatához szükséges elem. Maga a szituáció válhat emlékezetessé – erről tanúskodnak a különböző vándoranekdoták és a más névre, más korszakra jellemző transzponálások.

A magyar olvasó számára az anekdota nem ugyanaz, mint a napihír, de szerkezeti és referenciális hasonlóságuk, kuriózumot sejtető egyedi jellegük mégis segítséget nyújthat a faktuális anekdota információhordozó szerepének megértésében. Az 19. század közepén feltűnt francia kifejezés újabban egyre inkább az anekdota szinonimájaként kezd megjelenni az európai nyelvekben.<sup>25</sup> Valószínűleg azért, mert nyugati meghatározása (ahogy az idézett *Oxford English Dictionary* címszavából is látható) nem tartalmazta a krónikás jelleget, amely viszont a magyar anekdotát az adomáról leválás óta, Tóth Béla gyűjteménye által kanonizálta, feltűnően jellemez. Talán emiatt nem figyelt fel a magyar anekdotakutatás a *fait divers*-re. Az anekdota történeti jellege relativizálja ezt a magyar nyelvben élesebben kirajzolódó különbséget. Most erről csak annyit, hogy Tóth Béla szerint is: „az anekdota tüstént régi, ha megszületett, és ha három ember tudja.”<sup>26</sup>

Különösen azért lehet fontos ez a Barthes-tanulmány, mert ezt az újságírói nyelvben gyakran „kis színes”-ként emlegetett műfajt olyan zárt struktúráként fogja fel, amely immanens információt tartalmaz, azaz más összefüggésrendbe nem illeszkedik. A politikai gyilkosság és egy szimpla gyilkosság közötti hír különbségével igyekszik Barthes szemléltetni a *fait divers*-nek ezt a többi újsághírtől megkülönböztető sajátosságát. Míg a politikai gyilkosság egy politikai háttérinformáció kontextusába illeszkedik, addig egy köznapi gyilkossági esetről szóló híryanag nem rendelkezik hozzárendelhető, az eset hátterét megvilágító és okát megmagyarázó politikai összefüggéshálóba helyezhető tartalmakkal: „A politikai gyilkosság per definitionem részleges információ. A napihír viszont totális információ vagy pontosabban immanens információ; tartalmazza az összes rávonatkozó tudnivalókat: semmit sem kell ismerni a világból egy napihír elfogyasztásához; formálisan semmi egyébire nem utal, mint saját magára. Tartalma természetesen nem idegen a világtól: katasztrófák, gyilkosságok, emberrablások, agressziók, balesetek, lopá-

<sup>25</sup> „The term *fait divers* [...] appears to have no equivalent in other languages, which simply borrow the French term. What is now understood by *fait divers* used to be designated in French as »anecdotes«, »nouvelles curieuses, singulières«, or »canards.«.” Lionel GOSSMAN: *Anecdote and History. History and Theory* 42. (May 2003) 150. Valószínűleg azonban a különböző kontextusoktól függ a jelentése, nem mindig és mindenhol egyértelműen tekinthető az anekdota megfelelőjének. Dominique JULIEN nem ilyen egyértelműen leszögezve finomítja a köztük levő kapcsolatot: „The anecdote and the *fait divers*, while not identical (the *fait divers* belongs to a more specialized cultural context, that of the daily press with its hierarchy of bigger vs. smaller news items), obviously have significant overlap” (Dominique JULIEN: i. m. 66.). Gossman a francia kifejezés megjelenésének évét 1863-ra teszi (Lionel GOSSMAN: i. m. 150.), ennél korábbra datálja Dominique Julien, aki Dominique Kalifa tanulmányaira hivatkozva Théophile Gautier-t nevezi meg első használóként, és 1838-at teszi meg kezdőpontként (Dominique JULIEN: i. m. 75.).

<sup>26</sup> *A magyar anekdotakincs I.* Gyűjtötte és magyarázza TÓTH Béla. Bp., é. n. [1899] 9.

sok, furcsaságok – mindez az emberre utal, történelmére, elidegenedésére, káprázataira, álmaira, félelmeire: meg lehet alkotni a napihír ideológiáját és pszichoanalízisét, de olyan világról van itt szó, amelynek az ismerete mindig csak intellektuális, analitikus, másodfokú: csak az dolgozza ki, aki a napihírről értekezik, nem az, aki olvassa. Az olvasmány szintjén egy napihírben minden benne van, körülményei, okai, múltja, kimenetele: de tartam és szövegösszefüggés nélkül képez közvetlen, totális létet, amely – legalábbis formálisan – nem utal semmilyen implikációra. Ezáltal rokona a novellának és mesének – de nem a regénynek. A napihírt az immanenciája határozza meg.”<sup>27</sup> Azért lehet fontos ez a Barthes-idézet, mert rávilágít az anekdota fontos sajátosságára, ami a megtörtént eseményeket egy átfogó összefüggésrendbe elhelyező történetírástól, sőt – állítása ellenére – a novellától és a mesétől végeredményben mégis elválasztja, és a viccel teszi rokoníthatóvá: nem lehet értelmezni, a hozzá fűzött kommentárok gyengítik a hatást. Spontán hatása, magától értetődő immanenciája csorbul ki a magyarázatban. Az értelmezőnek az anekdota esetében is azzal a gyötrellemmel kell szembenéznie, mint amikor a viccet nem értővel kell megértetni, hogy az imént elmesélt vicc miért neveléses.

Ahogy Barthes strukturalista jellegű tanulmányában a *fait-divers*, úgy Joel Finemanak a *New Historicism* történelemszemléletét tisztázni kívánó tanulmányában az anekdota is immanens egységként jelenik meg, csakhogy Fineman már nem a napihír jelen szempontú érdekességét, hanem az anekdota történetiségét vizsgálja. Ahogy a napihír Barthes-nál, úgy az anekdota Finemannál is olyan narratív molekula, amely minden egyéb kontextustól leválasztható. Fineman ezért a történetiség alapegységének tekinti.

Az anekdota hazánkban valószínűleg Tóth Béla munkásságának is köszönhetően erősen kötődik a nemzeti érzethez, hiszen az általa elmondott párbeszédes történetek többségében a magyar fél narratív szinten diadalmaskodik. A „csattanó”-ban, még a politikai, történeti szempontból vesztes pozíciót megidéző anekdotában is, a nemzeti gondolkodásmód jól riposztózó szellemességének és helyzetelemző készségének köszönhetően fölénybe kerül. A szöveg narratív megformáltsága át tudja értékelni a valós történeti helyzetet. Ez a nemzeti kulturális emlékezetre építő és egyben a kulturális emlékezetet építő jellege módosítja az anekdota általában vett információhordozó sajátosságát, és teheti a magyar anekdotát olyan mutációvá, amely sokatmondóan árnyalhatja a nyugat-európai színpépet.

A Tóth Béla-féle változat többsége nem tekinthető egy teljes és immanens információt hordozó sejtnek minden lehetséges olvasója számára. Jobb történetei ugyanis a nemzeti történelem ismeretére mint háttértudásra alapozódnak. A *Wekerle Sándor segélyt szerez Kossuthnak* című történetet<sup>28</sup> például nem lehet megérteni anélkül, hogy a befogadó bizonyos ismeretekkel ne rendelkezne a magyar törté-

<sup>27</sup> Roland BARTHES: *A napihír struktúrája*. Fordította MIKLÓS PÁL. In *Strukturalizmus I*. Válogatta, bevezette HANKISS Elemér. Európa, Bp., é. n. [1971] 174–175.

<sup>28</sup> „Kossuth Lajos öregségére teljesen elszegényedett. Kisigényű ember volt ugyan, de rendes háztartást, titkárt kellett tartania – már az olaszok miatt is – sokat megettek azok a vendégrajok is, akik hazulról felkeresték. Kis pénzcsekkjét elvesztette az olasz bank bukásával.

nelemeről. Nem kell persze alapos és részletes tudás, azt sem kell tudni hozzá, hogy a beszélgetés Kossuth 1894-es halála előtti időszakra vonatkozik, és hogy Wekerle Sándor 1889 és 1892 között pénzügyminiszterként, 1892-től 1895-ig pedig miniszterelnökként rendelkezhetett a pénzügyek fölött. Ez a párbeszéd azonban csak akkor állhat össze a befogadó számára valóban szórakoztató és értelmes anekdotává, ha tudja, hogy mi volt a Kossuth és Jellasics közötti ellentét szerepe 1848/49-ben, ez a helyzet hogyan módosult a kiegyezés utáni politikai életben, vagyis ha a magyar történelmet illetően legalább egy magyar általános iskolában elsajátítható ismeretekkel rendelkezik.

Sőt a befogadó elkötelezettségét is magába írja a történet: az olvasó szimpátiáját nemzeti érzései miatt a Wekerle-féle magatartásforma kell, hogy elnyerje. Valószínűleg az ilyen típusú anekdota lefordíthatatlan tehát, csak a magyar kultúrában gyökerezettek számára válik érthetővé. A nyugat-európai változattól idegen információhordozó sajátosságokat tartalmaz. Immanens információt tartalmaz, de csak egy azonos kulturális emlékeztető, azonos nemzettudatú közösség számára. Ez a sajátosság a „sűrű leírás” Clifford Geertz által kreált fogalmának<sup>29</sup> a felhasználásával értelmezhető.<sup>30</sup> Leírás és sajátos múltértelmezés is egyben, mert a magyar anekdota magába foglalja az értelmezői eljárásokat, szimpátiákat is. Olyan történetírás, amely nem kívánja leplezni, hanem felvállalja az elfogultságát. Ellentmondásos tehát, átírhatóságát, szövegszerű szerkeszthetőségét tekintve nyitott, a befogadás erős kódoltsága szempontjából viszont zárt műtípusként mutatkozik meg.

Az anekdotában a történetíró számára lényegtelen, bizonyíthatatlan és specifikus információ csak történelmi analógiákra képes, a történelmi összefüggések

---

Bizalmas barátai kieszelték hát, hogy a szerzői jog címén, későbbi könyvei megvásárlásával, kifogástalan és érzékenységét nem sértő módon segítsenek rajta. A pénz egy részét igen bizalmas gyűjtés össze is hozta. Hoitsy Pál, Wekerle bizalmas barátja, szöveg Wekerlének:

– Kérlek, valamit kellene tenni az államnak is. A gyűjtést nagyon diszkrétan és csak titoktartásban teljesen megbízható emberek közt rendezzük, így pedig jelentős összeget összehozni nehéz.

– A kormány nem adhat – jelentette ki Wekerle –, mert ebbe belebuknék. Ófelsége előtt Kossuthnak még a nevét sem lehet kimondani... No de megállj Palikám, majd kitalálok valamit.

Hetek múltán nagy titokban átad egy jelentősebb összeget Wekerle Hoitsyknak.

– Hogy tudtad ezt megszerezni? – faggatta Hoitsy.

Wekerle elkezdett jóízűen nevetni. Ha valami csínyje sikerült, olyan édesen, szívből tudott nevetni, mint valami kis gyerek.

– Pszt... Palikám, pszt... A királlyal fizettettem ki, Ófelsége sohasem fogja megtudni... pszt ... meg ne hallja senki. A királlyal fizettettem ki. És tudod miből?... Hahaha... képzeld! A Jellasics-alapból...

És még percekig kacagva élvezte, hogy a királlyal Kossuth Lajosnak a Jellasics-alapból pénzt szerzett.”

<sup>29</sup> A sűrű leírás módszerének a bemutatása: Clifford GEERTZ: *Sűrű leírás. Út a kultúra értelmező elméletehez*. In uő: *Az értelmezés hatalma*. Bp., 2001; működését leginkább a *Mély játék: jegyzetek a bali kakasviadalról* című (uo.) tanulmánya illusztrálhatja.

<sup>30</sup> Ezt tette Stephen Greenblatt is, amikor az anekdotát a valóság leképzésének adekvát narratív megnyilvánulásaként értelmezte, ő azonban nem számolhatott a magyar kulturális hagyomány kollektív affirmációra ösztönző értelemképző szerepével. (*The Touch of the Real*. In Catherine GALLAGHER–Stephen GREENBLATT: *Practicing New Historicism*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2000. 21–30.)

magyarázataként nem válik általánosíthatóvá, csupán az előadásmód miatt tud jelentésteljessé növekedni. Egyszerre ad ismeretet, és egyszerre kódolja magába azt is, hogy milyen értelemben kellene neki értelmet tulajdonítani, azáltal, hogy a narratív megformáltság segítségével figyelemreméltó történetét avat egy esetleges eseményt, egy önmagában jelentéktelen párbeszédet. Geertz elsősorban az idegen kultúrák etnografikus bemutatását jellemezte a „sűrű leírás” módszerével, amely a leírásban szereplők nézetének a bemutatása, a megértő mód mellett, a kulturális környezet kontextusának az érzékeltetésével a lejegyző kutató perspektíváját is tartalmazza. A magyar anekdota abban különbözik ettől, hogy nem engedi kívülről nézni a dolgot, az olvasót nem engedi a csattanóban diadalmaskodó ’bon mot’ fölé kerülni. Nem egy idegen kultúra kívülről szemlélését feltételezi, hanem az olvasót behúzza a történet értékrendjének az igenlésébe. Narratív eljárásaival, könnyedségével, szellemességével, a történeti szereplőket meglevenítő eszközeivel, a nemzeti ’sensus communis’-ra támaszkodásával azonosulásra kényszeríti befogóját. Egyetértésre, kollektivitásra készlet.

### *Az anekdota történetisége*

Új szempontok, értékrendek, korrigáló, pontosító felhang jellemzi az utóbbi évtizedek hazai irodalomtudományi szakirodalmát. Különös módon egy szempont mégis kidolgozatlan maradt, amely talán túlzott evidenciája miatt kevésbé került előtérbe, csak megjegyzések utalnak erre az aspektusra. Ez a történetiséggel való kapcsolata. Talán a hazai irodalomtörténet-írásban elfoglalt sajátos jelentőségével magyarázható az, hogy noha az irodalomtudomány rendszeresen felfigyel erre a rövid történetre, de inkább csak a fikcionális anekdota került a szemhatárba, a faktuális anekdota és vele a történetiséggel létesített viszony kevésbé. Ezekben a tanulmányokban pedig egy sajátosan magyar kispróza műfajként és egy sajátosan magyar regényszerkezeti elvként kerül tárgyalásra. Az európai irodalomra jellemző történetírásként felfogott jelentősége kevésbé hangsúlyozódott, feltehetően a fikcionális anekdota jelentőségének figyelemelterelő volta miatt.

Hazánkban a történetírás sem számol vele, pedig a faktuális anekdota – egy irodalmi formához képest különös módon – társadalmi, politikai mondanivalót is magához kötött azáltal, hogy egy konzervatív dzsentroid ízlésvilág lenyomataként értelmeződött.

Nem pusztán hazai jelenség azonban az anekdota historiográfiai szerepének semmibevétele, csak kitüntetettsége miatt feltűnőbb e hiány nálunk. Catherine Gallagher az angolszász történetírásban mutatta ki azt, hogy az anekdotát inkább csak az előadás színesítésére használják.<sup>31</sup> A mikrotörténet, a mindennapok történetének, sőt még az *oral history* divatjában is az események tipizálásának, az ál-

<sup>31</sup> Vö. Catherine GALLAGHER: *Counterhistory and the Anecdote*. In Catherine GALLAGHER–Stephen GREENBLATT: *Practicing New Historicism*. 49.

talánosításnak és a megbízhatóságnak az elve számúzi a történetírásban komolyan veendő források közül. Például a történetírásban új utakat kereső, a mikrohistoria egyik alapvető szemléletalakító könyvében az anekdotizmus még rosszalló kontextusban kerül elő.<sup>32</sup>

*A magyar anekdotakincs* 1935-ös kiadása elé írt előszavában Harsányi Zsolt élesen elválasztotta az anekdotai és a történetírói szemléletet, amikor azt állította: „az anekdota elénk áll és felfedi legbensejét: az igazság és a valóság között való csodálatos különbséget. Ő nem a valóságot akarja elmondani, mert az nem az ő dolga, hanem a történetírásé. Ő az igazságot szereti. Az igazság kiigazítja a valóságot, tisztogatja, részleteit kénye-kedve szerint csoportosítja, bokrétába köti, saját szándékához simítja”.<sup>33</sup> A történetírásban végbement nyelvi fordulat („linguistic turn”) azonban éppen ennek a két fogalomnak a szétválaszthatóságát bizonytalanította el. Többé már nem tekinthető a történetírás ilyen naiv szemléletű „valóság”-leképzésnek.

Az anekdota történeti szerepével az *újhistorizmus* (*New Historicism*) irányzata számol talán a legfokozottabban. A történetírásban is bekövetkezett „nyelvi fordulat” erre a különös és ellentmondásos formára terelte a figyelmet. A történetiség nyelvi közvetítettségével számot vető, de a történelmi valóságra mégis igényt tartó szemlélet számára az anekdota olyan kitüntetett formává vált, amely egyszerre képes irodalmi és történeti jelentésvonatkozást létesíteni. A visszatérés a történetiséghez, valamint a kultúra fogalmának bevonulása az irodalmiságba ösztönözte a nyugati kutatásokban a történeti anekdota szerepének az újragondolását és felértékelését.<sup>34</sup> Ezért a műközpontú irodalomértő hagyománnyal szemben az irodalom, a társadalom és a történelem közötti kapcsolat új lehetőségeit kereső irányzat kedvelt terepévé válhatott, amely az irodalom egyenrangúságának az érdekében felmondta a viszonyt az olyan hierarchikus elképzelésekkel, amelyek ’alap és felépítmény’ dichotómiájában gondolkodnak. Szerintük az irodalmi szöveg nem a „valóság” által meghatározott, hanem azzal egyenrangú, maga is részt vesz a társadalmi, történeti tudat kialakításában, a különböző szövegfajták körforgásában, áramlásában. Az anekdota ezért könnyen alapvetésévé válhat ennek a szemléletnek, amely a különböző tudatformák egyenrangúsításának az érdekében a szépirodalmi és nem szépirodalmi szövegfajták közötti hagyományos különbségtételt igyekszik negligálni, az irodalmi és a diskurzus egyéb fajtái közötti határokat felszámolni, mivel az irodalmiság fogalmában a nyelvi figurativitást már nem képes megkülönböztető jegyként elfogadni. Ezért a hagyományos irodalmiság fogalmára ala-

<sup>32</sup> „[M]egvan annak a veszélye, hogy beleessünk az anekdotázás, az annyit kárhozott *histoire événementielle* [eseménytörténet] (ami nem kizárólag és nem szükségszerűen jelent politikátörténetet) csapdájába.” (CARLO GINZBURG: *A sajt és a kukacok. Egy XVI. századi molnár világhépe*. Fordította GALAMB György János. Bp., 1991. 20.)

<sup>33</sup> HARSÁNYI ZSOLT: *Előszó*. In TÓTH BÉLA: *A magyar anekdotakincs*. Bp., 1935. 6.

<sup>34</sup> VÖ. „For when it comes to the representational practices of literary-cultural studies carried out under the sign of the »return to history«, one of the most frequently recurring questions has to do with its resort to anecdote.” (JAMES CHANDLER: *England in 1819. The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998. 163.)

puló kánonoktól is eltávolodik és olyan szövegfajtákat – így leginkább az anekdotát – helyez előtérbe, amelyek különböző referenciális szintekre vonatkozó asszociációkat képesek egyszerre megmozgatni. Amelyek egyszerre olvashatók szép-irodalmi szöveggként és történeti-társadalomtörténeti dokumentumként.

Joel Fineman az anekdota kettős természetét emeli ki, amikor az irodalmi és történeti értelemben vett referenciális jellegét egyaránt hangsúlyozza. Az anekdota szerinte egyszerre a fikciósságot feltételezően formált irodalmi, s ugyanakkor nem szépirodalmi módon a történeti valóra vonatkozó elbeszéléstípus. Fineman az anekdotát a történetírói tény legkisebb egységeként értelmezi.<sup>35</sup> Különösen a Hegel utáni történetfilozófia számára lehet mindez tanulságos. Fineman kötelességtudóan hivatkozik is Lyotard-ra, aki a „nagy elbeszélés”-ek korszakának végével jelölte meg az általa posztmodernnek nevezett időszak jellemző vonását, amelyet a nagy történeti összefüggésrendszerek megszűnteként határolt be. A családás a nagy történeti magyarázó elvekben óhatatlanul az anekdota történeti szerepének átértékelését hozta magával. Az anekdotikus történetírói módszer ugyanis lemond a szokásos értelmezői hagyományról, nem a tények lineáris logikai sorba rendezésének az igényével lép fel és nem kíván az események mögött egy átfogó magyarázó elvet kimutatni. Az anekdota által sugallt történetírói módszer tehát szemben áll a romantikus történelemszemlélettel, de a marxista hagyománnyal is.<sup>36</sup> Az anekdotikus történetírói felfogás a tényszerűsége alapozva ugyan, de mégis a múlt narratív *konstruálásával* írható le, és ez ellentétben áll a hagyományos történetírói módszer *rekonstruálás*on alapuló szemléletével. Az anekdotának szkeptikus a viszonya a történelem különböző teóriáival, nem hisz a történeti fejlődés magyarázó elveiben, ugyanakkor nem hajlandó lemondani a történetiségről.

Fineman, amikor a *New Historicism* leginkább meghatározó alakjának, Stephen Greenblatt sajátos irodalomtörténet-írói eljárás módjának az előzményét vizsgálja, az anekdotából kiinduló módszer historiográfiáját Thuküdidészről indítja, és szellemes tanulmányában azt állítja, hogy az anekdota olyan speciális irodalmi forma, amely azért fontos, mert meghatározza az esemény és kontextusa integrációját.<sup>37</sup> Ebben a gondolatmenetben az anekdota jelentősége nemcsak elméleti szempontból értékelendő újra, hiszen olyan hatásorientált történeti minimál-elbeszélésnek tekinthető, amely már számol a történetírás narratív, nyelvi megformáltságával és egyszerre mutatja a nagy történetfilozófiai rendszerekben, eszmékben való csalódást is. Ugyanakkor mintha az anekdota már a történetírás objektivitásának az ideájában is csalódna, mintha tudna arról, hogy a történetíró

<sup>35</sup> Joel FINEMAN: *The History of the Anecdote*. In *The New Historicism*. Ed. by H. Aram VEESER. Routledge, New York, London, 1989. 56–57. „These two features, therefore, taken together – i.e., first, that the anecdote has something literary about it, but, second, that the anecdote, however literary, is nevertheless directly pointed towards or rooted in the real – allow us to think of the anecdote, given its formal if not its actual brevity, as a *historeme*, i.e., as the smallest minimal unit of the historiographic fact.” (kiemelés az eredetiben – T. E.)

<sup>36</sup> Vö. Az anekdotát a marxista történetírói módszerrel állította szembe, hogy érzékeltesse a két ellentétes szemléletet: Lionel GOSSMAN: *Anecdote and History*. *History and Theory* 42. (May 2003) 161.

<sup>37</sup> Joel FINEMAN: i. m. 56.

nem pusztán lejegyzí, hanem kreálja is a históriát, azaz kiválaszt tényeket, összefüggéseket mutat ki, narratív eszközöket használ, azaz olvashatóvá teszi a múltat. A történetfilozófia teleologikus önkényessége ellenébe a csak retorikailag, nyelvileg képzett céltvet állítja, azt, amit hagyományosan csattanónak szoktunk nevezni. Az átfogó elméleti összefüggésrendszer igényét pedig az apró tények megformálásának az igényességével váltja fel. Az anekdotának ez az értelmezése megszünteti a különbséget a kétféle szövegtípus – irodalmi és történelmi – között. Átjárhatóvá válnak általa a hagyományosan meghúzott határok a fikcionális és a faktuális között.

James Chandler az anekdota reprezentatív felfogását Kenneth Burke munkásságára vezette vissza, aki a *Grammar of Motives* című könyvében vetette fel teoretikus igényrel az anekdotikus tárgymegközelítés kérdését, azáltal, hogy a „reprezentatív anekdota” fogalmát vezette be. Burke gondolatmenete széles és átfogó keretbe illeszkedik, amelyben a reprezentatív anekdota az emberi gondolkodásnak az általa kulcsfogalomként alkalmazott „dramatizálás” alapvetésévé válik és az anekdota a színekdochéyszerű gondolkodási forma példájává lép elő.<sup>38</sup>

A reprezentatív anekdota fogalma a történetiséggel alkotott viszony szempontjából sem érdektelen. Megvilágíthatja ennek a saját „történetírás”-nak a színekdoché jellegű sajátosságát. Az anekdotában elmondott esetnek ugyanis nem a valóságossága a fontos, hanem a valóságosága, amely által egy korszak mentalitásbeli sajátosságát képes reprezentálni. Míg Burke-öt követve Chandler a „reprezentatív” kifejezéssel illusztrálta az anekdota a történetiségét, addig Lionel Gossman a szímpatóma kifejezést használja ugyanennek a figuratív jellegnek az érzékeltetésére.<sup>39</sup> Hamilton hercegének az esetével világítja ezt meg, aki egy kocsmában berúgva, meggyilkol egy pincért, majd a rémült kocsmárosnak odaveti: Írja a számlához! – Gossman ezt a történetet nemcsak a gazdag és szegény, a hatalommal rendelkező és a hatalomból kiesett társadalmi megosztottság általános különbségének, hanem egy történelmi korszak, az ancien régime szociális rendszere szímpatómatikus megjelenítésének is tartja.<sup>40</sup>

Stephen Greenblatt és Catherine Gallagher, akik az *újhistorizmus* legjelentősebb képviselői, szinte már programszerű, deklarááló hangsúllyal, két nyitófejezetben (*Touch of the Real, Counterhistory and the Anecdote*) térnek ki az anekdota történelmi, módszertani szerepének feltérképezésére a *New Historicism* gyakorlatát bemutatni kívánó könyvben. Az első – Greenblatt által írt – fejezet az anekdota valóságos történelmi hatást érzékeltetni képes jellegét vizsgálja Clifford Geertz és Erich Auerbach módszertani előzményként bemutatott írásaira támaszkodva. E szerint Geertz egy partikuláris, a hétköznapi élethez tartozó társadalmi gyakorlatnak, Auerbach pedig egy kanonizált irodalmi műből származó részletnek képes kulturálisan meghatározott jelentőséget adni. Gondolatmenetét azzal zárja, hogy a történelmi anekdotához fordulás az irodalmi tanulmányokban egyszerre ígéri a konvencioná-

<sup>38</sup> Vö. James CHANDLER: *England in 1819*. 163–165.

<sup>39</sup> GOSSMAN: i. m. 156.

<sup>40</sup> I. m. 157.



lis kanonizációtól menekülést és a kánon újraélesztését. A *New Historicism* ugyanis a történeti hétköznapi életre vonatkozó anekdotának kíván nemcsak irodalmi szempontú jelentőséget adni, hanem társadalomtörténeti vonatkozását is kiaknázni. Greenblatt szerint ezért az anekdota az irodalmi mű zártságából kitekintő értelemadás iránti vágyat elégíti ki, ezáltal az irodalmiság zárt műközpontú felfogásának a határait feszegeti.<sup>41</sup> A Gallagher-től származó másik fejezet historiográfiai kontextusból a jelenlegi alternatív történetírói módszerekkel egybevetve vizsgálja az anekdotában megjelenő történetiséget. Szinte programszerű retorikával állítja történetiszemléletük középpontjába ezt a formát, amikor kijelenti, hogy „Mi pont azt kerestük, amely az anekdotát sok történész számára jelentéktelenné tette: azt a hangsúlyos és rejtélyes partikularitást, amely [...] átbuktatja a történelem küszöbén. Erre a célra csak bizonyos fajta anekdota felel meg: a szokatlan és kivételes fajtája reményt nyújthat arra, hogy megörzi a múlt furcsaságát azzal, hogy különböző elemeket – efemer részleteknek, semmibe vett anomáliáknak, elhallgatott anakronizmusnak tűnő dolgokat – gyűjt egységbe, amelyben a téma és az alakzat, a »történelem« és a »szöveg« folytonosan váltakozva van jelen. Ez az ideális anekdota nem képes összefoglalni korszakos igazságokat, ahogy a régi történetírás, hanem helyette aláássa azokat”. Az anekdotában – e felfogás szerint – a történelem feltárja az enigmatikus, a nagy összefoglalások számára rejtőző természetét, mivel a töréspontra, nem a történelmi folyamatra helyeződik a hangsúly. Ez az irányzat az irodalom és a társadalomtörténet közti szakadékot kívánja az anekdota felnövesztésével áthidalni.

Gallagher az anekdotáról szólva az ellentörténelem, a „counterhistory” fogalmát alkalmazza, és a történetiséget újrafelfedező irányzat anekdota iránti érdeklődését azzal magyarázza, hogy az anekdota teoretikusan egymásnak ellentétes elemeket képes összeilleszteni, megengedve a „valóság” iránti vágy megnyilvánulását és egyben azt is, hogy a hivatalos történetírással szembeni alternatív történet elképzelhetővé váljon, „úgy mintha valóban megtörtént volna”.<sup>42</sup> Az anekdota az újhistoricisták szerint ugyanis közvetlen hozzáférést enged a múlthoz. Az ellentörténelem fogalma viszonykategória a számukra, amely az éppen aktuális történetírói trenddel szembeni alternatívát jelent. E tanulmány szerint ugyanis a 19. század elején éppen a „nagy elbeszélés” volt az ellentörténelem, amely a korábbi konvenció ellen lázadt.<sup>43</sup>

### *Egy anekdota – négy variáns – három korszak*

A Tóth Béla-gyűjteményből közismert anekdota és különböző variánsai a történetiséggel létesített viszony sajátosságát tárja fel. *A leghelyesebb megoldás* címmel szerepel Tóth Bélánál:

<sup>41</sup> Stephen GREENBLATT: *The Touch of the Real*. In Catherine GALLAGHER–Stephen GREENBLATT: *Practicing New Historicism*. 45–46.

<sup>42</sup> Vö. Catherine GALLAGHER: *Counterhistory and the Anecdote*. 54.

<sup>43</sup> I. m. 51–52.

„Ferenc József osztrák császár Pestre készült.

A hivatalos emberek mindent elkövettek, hogy a fogadtatás minél fényesen üssön ki. Báró Augusz Antal helytartó fölkerlte báró Eötvös Józsefet, mondjon neki valami tervet a fogadtatáshoz; ne kerüljön valami sokba, de a felséget lepje meg, s a népnek is örömet szerezzen.

Eötvös kelletlenül vállat volt, s odavetőleg mondá:

– Nem tudok semmit.

Egy kis szünet múlva azonban elkezdte:

– Tán mégis...

Augusz örömtől sugárzó szemekkel biztatta:

– Nos, nos?

– Ófelsége a hídon hajat át.

– Természetesen.

– Tehát a hídfőnél arra a két oszlopra...

– Igen, igen.

– Az egyikre akasztad fel Protmannt, a másikra magadat. Nem is kerül valami sokba, őfelségét meg fogja lepni, s a népnek is örömet szerez.

Ezzel vette a kalapját s távozott.

Megtörtént-e ez a beszélgetés vagy sem, azt nem tudom, de hogy közbeszéd tárgya volt, s minden magyar ember örömmel hallotta, az már szent igaz.”<sup>44</sup>

A történetet Tóth Béla a forrása megnevezésével hitelesítette, hiszen az anekdota után ez a megjegyzés szerepel: „Degré Alajos Visszaemlékezései nyomán, egy elterjedt változat felhasználásával.” Noha ez a megjegyzése arra utal, hogy a Degrénél található anekdotát a szóbeliségben élő variánsával ötvözi, valójában szinte szó szerint átvette a történetet. A különös funkciójú, elbizonytalanító-megerősítő utolsó bekezdés is Degrétől származik. Degré lejegyzésében azonban mindössze annyit jelentett az élő szájhagyományra hivatkozás, hogy nem kívánta a feltétlen megtörtént eset látszatát kelteni. Tóth Béla változata azonban már kettős eredőre épít. A Degré-féle „közbeszéd”-ből származó, de már írott, sőt kiadottá vált történetet a még élőszóban élő változattal frissítette fel. Elbizonytalanítja az eset valóban megtörtént voltát, ugyanakkor jelzi is a bizonyosságot azzal, hogy jelzi a köztudatban fennmaradt, emlékezetes voltát, a kulturális emlékezetbe íródását.

Tóth Béla óvatos frissítése jót tett a szövegnek. Az egy-két szórendi változtatástól eltekintve, tartalmi szempontból csak abban különbözik, hogy a Degré-féle változatban az üdvözlés akármibe kerülhet,<sup>45</sup> míg az *Anekdotakincs*ben a spórolás

<sup>44</sup> *A magyar anekdotakincs III.* Gyűjtötte és magyarázza Tóth Béla. Bp., é. n. 278.; Tóth Béla: *A magyar anekdotakincs*. HARSÁNYI Zsolt előszavával. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet R. T. kiadása, Bp., 1935. 428.; Tóth Béla: *A magyar anekdotakincs*. BOLDIZSÁR Iván előszavával. Gondolat, Bp., 1957. 392–393.

<sup>45</sup> DEGRÉ Alajos: *Visszaemlékezéseim*. Sajtó alá rendezte UGRIN Aranka. Szépirodalmi, Bp., 1983. 310.

„Ferenc József osztrák császár készült Pestre.

A hivatalos közegek itt mozgásba hoztak mindent, hogy a fogadtatás minél fényesen üssön ki. Báró Augusz Antal helytartó fölkeríti báró Eötvöst, mondjon neki valami tervet a fogadtatáshoz, bármibe kerüljön is az, de a felséget lepje meg, s a népnek is örömet szerezzen.

szándéka is szerepel. Ez a történet egészét tekintve lényegtelen változtatás, de mutathatja Tóth Béla módszerét: a forráskövető hitelesség mellett a kontúrokat kiélesítő eljárás módját. Így ugyanis jóval frappánsabb a válasz, mert mind a három kérdésnek egyaránt megfelelt Eötvös, míg a Degrénél található változatban csak két kívánság szerepelt. A hármas szám, nem véletlenül lett mesei szám és mindenféle számmisztikai elképzelés alapja. Erre a prímszámra kihegyezett poén így sokkal inkább a lezártág és a megkomponáltság érzetét kelti. Ezzel az apró változtatással Tóth Béla sokkal irodalmibbá tette a Degrénél még alkalmibb feljegyzésnek tűnő történetet. Az átalakítással emlékeztetéssé, mnemotechnikailag is kezelhetőbbé vált a történetet. Azaz eljárásával – a szöveg átalakításával, és a *Magyar anekdotakincs* című kötet kontextusába helyezésével – lényegében a nemzeti kulturális emlékezet részévé emelte ezt az anekdotát. Gyűjteménye valószínűleg nemcsak ügyes válogató munkája miatt, hanem az ehhez hasonló szerkesztői átalakításai következtében vált a többi korabeli és gyorsan elévülő anekdotagyűjteménnyel szemben maradándóvá.<sup>46</sup>

A három kívánság valószínűleg az elbeszélés érdeke miatt vált fontossá. Ha hihetünk Tóth Bélának, hogy a már megjelent szöveget egy élfőszóban még élő változattal ötvözte, akkor ez hármas motívum lehetett az „elterjedt változat” szerinti átalakítás, azaz nem Tóth Béla hozzájárulása, hanem az élfőszó figyelembevétele segítségével tett finomítás. Ezek szerint az orális kultúra segítségével érte el ez a változat fokozott irodalmi hatásosságát. Ezért volt képes a Tóth Béla-féle változat kanonizálódni.

Ebből a szempontból lehet érdekes egy másik variáns. Degré Alajos anekdotája ugyanis nemcsak Tóth Béla érdeklődését keltette fel. Jóval az *Anekdotakincs* megjelenése előtt Mikszáth már az 1885-ös keltezésű *A két koldusdiák* című elbeszélésében szerepeltette ezt a történetet a Rákóczi-szabadságharc idejébe illesztve.

„Lipótot nem szerették a magyarok, s ha Pest mégis ilyen nagy pompával fogadta, annak bizony nem volt más oka, mint a polgármester, Nesselroth Tamás uram, aki minden áron ki akart magáért tenni.

---

Eötvös kelleetlenül vállalt volt, s odavetőleg mondá:

– Nem tudok. – Kis szünet múlva elkezdte: – Tán mégis.

Augustz örömtől sugárzó szemekkel bízta:

– Nos, nos?

– Ófelsége a hídon hajtat át.

– Természetesen.

– Tehát a hídfőnél arra a két oszlopra.

– Igen, igen.

– Az egyikre akasztad fel Protmannt, a másikra magadat. Ófelségét meg fogja lepni, s a népnek örömet szerez.

Ezzel vette a kalapját s távozott.

Megtörtént-e ez a beszélgetés vagy sem, azt nem tudhatom, de hogy közbeszéd tárgya volt, s minden magyar ember örömmel hallotta, az már szent és igaz.”

<sup>46</sup> RÁTH-VÉGH István a 20. század elejéről említ, gyűjtő és cím megnevezése nélkül egy gyorsan elfeledtetté vált, kevésbé sikeres anekdota- – pontosabban, ahogy az idézett történetekből kiűnik – adomagyűjteményt (*A legunalmasabb műfaj: az anekdota*. Literatura 1936. április, 116–117.).

Dicsvagyó gonosz ember, akit gyűlöltek a polgárok, s mikor a tanácskozások folytak a városházán (mely éppen azon a helyen állt, ahol a mostani városház), hogy miként kellene fogadni a császárt, úgy hogy meg legyen lepetve, a népnek is öröme legyen, és sok pénzbe se kerüljön (mert bizony a város egész jövedelme nem volt több ezen időben, mint 13430 rhénusi forint), fölszólt az egyik bátor magyar polgár:

– Ezen plánumhoz képest, uraim, a legcélravezetőbb lenne, ha a polgármester uram őkegyelmét fölakasztanák a váci kapura, ahonnan őfelsége jönni fog; elérnénk mindent, mert őfelsége nagyon meg lenne lepetve, a nép roppant örülne neki, és nem is kerülne pénzbe.

Nagy hahota támadt. Nesselroth uram elvörösödött, s dühösen kirohant a tanácsreimből. [...]”<sup>47</sup>

A Mikszáth-féle változat sokkal többet alakított az alaptörténeten. Úgy látszik, mintha fikcionális anekdotát, epizódot csinált volna a faktuális anekdotából, azonban ez nem ilyen egyszerű, mert a regény értelmezésének a szempontjától függ annak megállapítása, hogy melyik kategóriába is illik. Érdekes módon ő is hármas kívánsággá alakította át Degré kettős kérését, sőt még meg is magyarázta – hangsúlyozta – az olcsóság kívánalmát. Mikszáth esetében azonban nem az élő orális változattal kell számolni, hanem kompozíciós átalakításról. Megtartotta a történeti tulajdonnév említésével létrehozott historikus hangulatot, azonban egy jóval korábbi szituációra alkalmazta. Az Augusz Antalnak megfelelő Nesselroth Tamás is a hatalomnak megalkuvóan szolgáló, hódoló magatartásforma képviselője, míg a Ferenc József és I. Lipót közötti analógia a népétől elidegenedett hatalmat testesíti meg. A Degré/Tóth Béla verzióban szereplő Eötvös bon-mot-ja itt azonban egy névtelen polgár szellemes kiszólásává válik. A névtelen szereplő arctalansága miatt a tréfával az ellenfelet nevetségessé tevő oldal nem válik egy történeti figura példamutató viselkedésévé. Azaz a helyzet allegorikus, magyar sorsot, történeti szituációt és hozzáillő mentalitást leképező jelentősége nem formálódik ki ebben a Mikszáth-epizódban. Ez a történet nem válik reprezentatív vagy szimptomatikus anekdotává. Egyszerű narratív kiterő marad, nem válik egy korszak politikai mentalitását, lehetséges viselkedésformáját példázó történetté.

A regény egészét tekintve ez a rész nem szervesül, a történetmondás során a későbbiekben nem kap jelentőséget. A kuruc-labanc ellentét a regényen belül nem az epizódban élesen szétválasztott erőviszonyok szerint rajzolódik ki, hanem jóval relatívabb értékrendet nyer.<sup>48</sup> Az alkalmi jellegű felkérésnek eleget tevő

<sup>47</sup> MIKSZÁTH Kálmán: *A két koldusdiák*. MKÖM 3. *Regények és nagyobb elbeszélések III*. Sajtó alá rendezte KIRÁLY István. Akadémiai, Bp., 1957. 111. (Az anekdota e változatára ALEXA Károly hívta fel a figyelmemet – Köszönet érte.)

<sup>48</sup> Veres Pista hol a kuruc, hol a labanc seregben harcol Magday István néven. Nesselroth Tamás szolgálalkúsége is enyhül, amikor a narrátor ravasz pártatlannak mutatja be. Az a tévedése pedig, hogy a ceremónia költségét Lipótnak véletlenül kiszámláztatta, aki azt kifizette azzal a megjegyzéssel, hogy máskor olcsóbban kellene megoldani a dolgot, szintén Nesselroth szolgálalkúségét feledtetően teszi szimpatikusabbá a figuráját.

Mikszáth valószínűleg a frissen olvasott Degré visszaemlékezései között talált történet újrahasznosításával pusztán csak viccesebbé, szórakoztatóvá akarta tenni az éppen esedékes folyóiratközlést. Ez az esetlegesség, a nagyobb kontextustól független jelleg inkább a faktuális anekdotára jellemző. Abból a szempontból viszont szervesebbnek tekinthető, hogy a Mikszáth-féle anekdota ahistorikusságát szemléltetheti ez az epizód is, amelyet egyébként *A két koldusdiák* anakronisztikus történeti ideje is felvet.<sup>49</sup> A különböző történeti korok közötti asszociáció felkeltése, de a részletes kibontás, a megfelelés ellehetetlenítése *A fekete városban* válik meghatározóvá, ahol Görgey alispán neve felkelti a kései utóddal, Görgey Artúrral felhozható kapcsolatot, de a regényszöveg nem engedi ezt az analógiát érvényre jutni. Mikszáth mintha az anekdota krónikás hangulatát a történelemből kiesés illusztrálására használná fel, mint például *Az új Zrínyiászbán*, ahol az anekdotikus párbeszéd, éppen a múltfeledés, a kulturális emlékezet torzulásának parodisztikus bemutatásává válik.<sup>50</sup>

A Degré-előszöveg ismeretében *A két koldusdiák*-ban szereplő rész beleillik a történeti idő relativizálását értékelő olvasatba. Ebből a szempontból ez az anekdota a faktuális jelleget játékba hozó fikcionális anekdotaként határolható el. Érdekes tehát, hogy a Degré/Tóth Béla változatban szereplő utolsó bekezdés, amely az eset valóban megtörtént voltát bizonytalanítja el, a faktuális anekdota határozott történetiségvonlatkoztató hatását adja, addig ezt a kitévelt elhagyó Mikszáth-változat inkább a fikcionális jelleget sugallja, már csak azzal is, hogy az itt megnevezett figurák nem közismertek. Nesselroth Tamás fiktív alak, Lipót pedig nem annyira közismert történeti figura, hogy nevének pusztá szerepeltetése a valóban megtörtént eset illúzióját fel tudja kelteni.

Egy másik verziója a történetnek Mikszáthénál pontosabban követi forrását, mégis talán a legmerészebb átalakítást végzi el az alapszövegen. *A megoldás* címmel szerepel ez az anekdota Esterházy Péter *Kis Magyar Pornográfia*, majd *Bevezetés a szépirodalomba* című kötetében, annyi különbséggel, hogy az utóbbiban egy széljegyzet is található: „*Rossz, kicsi magyar mese* Piroska és a farkas Mihály.” A két változat között a szerző által megadott műfaji különbség van. Míg a *Kis Magyar Pornográfia*-ban inkább anekdotaként, a *Bevezetésben* „mese”-ként szerepel ugyanaz a történet. A valóság és a valóságatlanság két műfajának összejátszásával a történeti szituáció abszurdítására kerül a hangsúly. A két különböző kontextus másféle történetet jelenít meg, hiába egyezik meg szó szerint. Azáltal, hogy a *Kis Magyar Pornográfia* címében jelzetten is a KMP-kormányzás időszakának anekdotikus leképzé-

<sup>49</sup> A kritikai kiadás jegyzete hívja fel erre a figyelmet (MKÖM 3. *Regények és nagyobb elbeszélések III.* 301–302.)

<sup>50</sup> „– Kicsoda az az összevont szemöldökű úr a falon, aki, úgy látszik, mintha haragudnék rátok?

– Az a Stefi Széchenyi.

– Ki az?

– Eigentlich, egy Vas megyei nagybirtokos; a Béla papája.

– Mit csinált, hogy ide festették?

– Gott weiss was. Hagyta nekünk egy serleg és muszáj inni belőle.”

sét nyújtja, sokkal erősebb az anekdotaszerűsége, mint a *Bevezetés*ben megtalálható *Kis Magyar Pornográfia* című fejezetben szereplő történetnek. Azaz az első, széljegyzet nélküli Esterházy-féle változat jobban feleltethető meg a reprezentatív anekdotának, mint a *Bevezetés*-beli:

„Valamely kideríthetetlen oknál és az imperialisták kitarító aknamunkájánál fogva Rákosi lejjebb ereszkedett a népszerűségi listán. Mátyás épp egy békenagygyűlésre készkődött, s a hivatalos emberek mindent elkövettek, hogy a fogadtatás minél fényesebben üssön ki. Gerő elvtárs felkérte Déry Tibort, mondjon neki valami tervet a fogadtatáshoz, ne kerüljön valami sokba, a főtitkárt lepje meg, s a népnek is örömet szerezzen.

Déry, aki igen nagymérvű volt akármilyen helyzetben, kellemetlenül vállat vont, s odavetőleg mondta, nem tudok semmit. Egy kis szünet után elkezdte, tán mégis. Gerő örömtől sugárzó szemekkel biztatta, nos, nos?

A drága Mátyás a hídon hajtát át?

Da.

Tehát a hídfőnél arra a két oszlopra?

Da, da.

Akkor az egyikre akasztasd fel Farkas Mihályt, a másikra magadat. Nem is kerül sokba, a drága embert meg fogja lepni, s a népnek is örömet szerez. Ezzel vette a kalapját, és távozott.

Megtörtént-e ez a beszélgetés vagy sem, azt nem tudhatom, de hogy közbeszéd tárgya volt s minden magyar ember örömmel hallotta: az már szentigaz.”<sup>51</sup>

Stilisztikai szempontból ez a legbátrabb átalakítása a Degré-féle alaptörténetnek, noha formailag Mikszáthé lenne az. Esterházy szövege ugyanis erősebben kapcsolódik Tóth Bélához, még az utolsó bekezdésnek a szájhagyományt hitelesítő elemként szerepeltető, a cselekményhez szorosan nem kapcsolódó kiszólását is megtartja. Ugyanúgy, ahogy Mikszáth a neveket átalakítja a korszakhoz illően, de a forrásához – Tóth Bélához – csatlakozva itt a választ adó szereplőnek is neve van. Eötvös Józsefnek Déry Tibor figurája feleltethető meg. Mikszáth is igyekezett a Rákóczi korabeli beszédmód hangulatát imitálni („rhénusi forint”, „plánum”), de ez kevésbé meghatározó. Bátrabb ennél az Esterházy változata, mivel nemcsak az 1950-es évek oroszos („Da”), pártfunkcionárius („imperialisták aknamunkája”) már-már parodisztikusan karakteres stílusára vált, de egyben a régiesebb, egyénibb nyelvallapotot is hangsúlyozza („készködött” a Tóth Béla-féle „készült”-tel szemben). Az anekdota Esterházy-féle átírata a *Magyar anekdotakincs*ben szereplő történet ismeretében egyértelműen elveszti minden lehetséges valóságtartalmát, hiszen, az az olvasó, aki fel tudja idézni a korábbi változatot, nem tudja hitelesnek tekinteni, hanem egy faktuális anekdotára alapozott fikcionális anekdotának lát-

<sup>51</sup> ESTERHÁZY Péter: *Kis Magyar Pornográfia – bevezetés a szépirodalomba* –. Magvető, Bp., 1984. 67–68. és uő: *Bevezetés a szépirodalomba – bevezetés a szépirodalomba* –. Magvető, Bp., 1986. 437–438.

ja, ahogy a Mikszáth-féle variációt. Annak az olvasónak a számára azonban, aki-  
nek nem ismerős az eredetileg az 1850-es éveket reprezentáló történet, hajlamos  
inkább faktuális anekdotaként olvasni. Számára csak a stílusbeli anakronizmus le-  
het figyelmeztető jel, hiszen a faktuális anekdotára a neutrális beszédmód jellemző,  
nem ez az egyéni, az elbeszélő személyét, stilisztikai leleményét hangsúlyozó, egy-  
szerre két korszak beszédmódját is felidéző nyelvhasználat. Az Esterházy-szöveg  
történetfelfogása mintha visszatérne az Erdélyi János által meghatározott anek-  
dotaértéshez, nem történetisége, hanem előadásának az eredetisége dominál.  
Ugyanakkor a két különböző időszak – az 1850-es és az 1950-es évek – abszolu-  
tista kormányzása között létesített asszociatív kapcsolat a hivatalos történettudo-  
mány számára ugyan elfogadhatatlanul, de irodalmi szempontból revelatív erő-  
vel képes összekapcsolódni.

Balogh Magdolna

## „LOBOGÓNK PETŐFI”?

– Megjegyzések a magyar szocreál népiség-felfogásának eszmetörténeti kontextusához –

Az alábbi tanulmányban *a népiséget* emelem ki a magyar szocreál ideológiájából, mert ez a fogalom szinte vezérszavává lett a kommunista múltértelmezésnek és a születő új irodalommal szemben támasztott elvárásoknak, természetesen nem függetlenül a szovjet szocreál ideológia intencióitól. Habár maga a népiség mint követelmény majd’ minden közép-európai szocreál doktrínában megjelent, különös jelentőségre a magyar kultúrában tett szert, mivel nálunk a népi gondolat csakúgy, mint az ezt zászlajára tűző népi mozgalom egyedülállóan mondható a régióban.

Magával az ideológemával kevés szakmunka foglalkozott eddig, s ezek is hangsúlyozzák a fogalom jelentésmezőjének összetettségét, nehezen meghatározható voltát.<sup>1</sup> Úgy gondolom, ez a szétfolyó, körülhatárolhatatlan jelleg a népiség lényegéhez tartozik, s így nem is áltathatom magam azzal, hogy megnyugtatóan fejthetem meg jelentését. Bizonyos ideológiakritikai szempontokat figyelembe véve, eszmetörténeti értelmezésére, s ezzel párhuzamosan a nép, népi, népies, népiség fogalomkör néhány irodalom- és kultúrtörténeti összefüggésének vizsgálatára, és a mögöttük meghúzódó politikátörténeti mozzanatok jelzésére teszek ebben a tanulmányban kísérletet.

Ami magát a fogalmat illeti: a német ’Volkstümlichkeit’, az orosz ’narodnoszty’, a cseh és a szlovák ’lidovost/l’udovost’ így, ebben a formában bukkan fel mind a régebbi, mind az újabb szövegekben. Magyar nyelven azonban két szó jelöli a nép és irodalom viszonyával kapcsolatos fogalmi kört: a **népiesség, illetve a népiség**. A népiesség fogalmát Tamás Gáspár Miklós így határozza meg a *Világirodalmi Lexikonban*: „A népi kultúra némely alakzatainak és stílusjegyeinek fölbukkanása az ún. magaskultúrában, s az ún. magaskultúrához sorolt írástudóknak az az olykor téves hite, hogy a népi kultúrából merítenek.” A népiségről pedig ezt állítja: „A népiesség összefüggő jellemzői [...] főként a keresztény (katolikus és bizánci) európai magaskultúrákban voltak kimutathatók vagy a szintén univerzalisztikus kínaiában, ennek szétesésével – amit nem utolsósorban a romantika tudatosan partikularista-

---

<sup>1</sup> Hans GÜNTHER: *Totalitarnaja narodnoszty i jejo isztoki*. In H. GÜNTHER–J. DOBRENKO (eds.): *Szocrealisztij-cseszkij kanon*. Gumanitarnoje agensztvo ’Akademicszeszkij projekt’. Szankt-Petyerburg, 2000. 377.



nemzeti népiessége okozott – *a népiesség politikai ideológiává változott.* (vö. *népiség*)”<sup>2</sup> (kiemelés – B. M.)

Úgy tűnik, hogy a szocreál ideológia esetében a népiséggel, azaz *a politikai ideológiává változott népiességgel* van dolgunk. Ha arra a kérdésre keressük a választ, honnan, milyen hagyományból ered a közép-európai szocreál ideológiának ez az összetevője, természetesen nem hagyhatjuk figyelmen kívül a szovjet szocreál népiség-fogalmának hatását. A népiség (oroszul „narodnoszty”) mint az irodalmi művel szemben támasztott követelmény a harmincas évek második felében tűnt fel a szovjet ideológiában, mint a nacionálbolsevizmus része, nem függetlenül Sztálinnak attól az elgondolásától, hogy a szocializmust egyetlen országban kell felépíteni.<sup>3</sup> A politika nacionalista fordulata nyomán került a 19. századi irodalomkritikában használt „narodnoszty” fogalma a szlavofilek<sup>4</sup> és a forradalmi demokraták (elsősorban Dobroljubov) munkáiból kiemelve a szovjet ideológiába. Jelentése már a keletkezése idején sem volt egyértelmű (hol a nemzeti jelleget értették rajta elsősorban, amelynek tartalmát azonban herderi ösztönzésre valamiféle ködös ’népszellemmel’ azonosították, hol meg a mindenféle néphagyományt magában foglaló, etnográfiai jelentést tulajdonítottak neki, ahogyan a szlavofilek). A marxisták átvették és kibővítették jelentését, így azután az még tovább tágult, s ezzel párhuzamosan egyre ködösebbé vált, az éppen aktuális kultúrpolitikai érdekeknek megfelelően.<sup>5</sup>

Annyi világos lehet már a fenti rövid fejtegetésből is, hogy a politikai ideológiaként értett népiség genetikus kapcsolatban áll a népiességgel: a pontosan körül nem határolt jelentésű népiség-fogalom arra a kulturális irányra vezethető vissza, amely a 18–19. század fordulóján, valamint a 19. század első felében egész térségünk szellemiségének kitüntetett törekvése volt. Fontos szerepet töltött be a nemzeti megújulás különböző önteremtő kulturális programjaiban, a nemzeti jelleg kimunkálásának folyamatában, s mint ilyen, speciális jelenség, amelynek Nyugat-Európa kultúrájában nincs megfelelője. A népiesség programjai Közép- és Kelet-Európa-szerte Herder ösztönzésére formálódtak. Az ő *Ideen zur Philosophie der Geschichte*

<sup>2</sup> *Világirodalmi Lexikon* IX. kötet (Főszerkesztő KIRÁLY István, felelős szerkesztő SZERDAHELYI István). Akadémiai Kiadó, Bp., 1984. 220.

<sup>3</sup> Hans GÜNTHER: *Totalitarmaja narodnoszty i jejo isztoki*. In H. GÜNTHER–J. DOBRENKO (eds.): *Szocreálisztij-cseszkij kanon*. 377–389.

<sup>4</sup> A 19. század közepére a hivatalos ideológia hármas jelszavának: „pravoszlávia – önkényuralom – népiség” egyik fontos alappillére lett a ’narodnoszty’. Ezt az értelmezést a *Majak* (Világítótorny) című folyóirat köre képviselte.

<sup>5</sup> Edward MOZEJKO: *Realizm szocialistyczny*. Teoria. Rozwój. Upadek. Universitas, Kraków, 2001. 101–105. – Végigviszi a narodnoszty fogalmának történetét egészen az 1970-es évek szovjet ideológiájában való jelentkezéséig. L. Tyimofejev azt írja, hogy a „narodnoszty” feltétele az irodalmi műben az, hogy a műben tárgyalt problémának össznemzeti jelentőségűnek kell lennie, olyannak, amit a haladó társadalmi gondolat pozíciójából lehet megoldani, vagyis a nép érdekeinek megfelelően. A „narodnoszty” másik előfeltétele a közérthetőség és a hozzáférhetőség a széles olvasói rétegek számára. A „narodnoszty” szoros kapcsolatban van a realizmussal mint alkotómódszerrel, és kölcsönösen kiegészítik egymást. A szocialista realizmusban – írja L. Tyimofejev – a „narodnoszty” úgy jelenik meg, mint pártosság, amely nem más, mint a „narodnoszty” magasabb foka.” I. m. 105.

*der Menschheit* (1784–1791) című munkája, illetve *Völklied* című népdalgyűjteménye hatására indul meg Közép- és Kelet-Európában a nemzet ősiségének, régmúltjának kutatása, s az ennek eszközeként értett „népi” hagyomány felkutatása. Nem véletlen, hogy ez az időszak az *Igor-ének*, a *Nibelung-ének* felfedezésének ideje, és nagy hatása van az osszianizmusnak. A népiesség képviselői mintegy a nemzet korszerű önkifejezésének eszközét keresve fordultak ekkor a „népszellemet” a maga eredetinek vélt alakjában őrző népköltészethez (vagy amit annak *hittek*), amelyben „a nem egyetemesnek, a sajátlagosan egyéninek, az ódonnak és nemzetinek, a különleges módon naivnak megvalósítási lehetőségét” látták.<sup>6</sup> Ugyanezért hajoltak oda magához a ’néphez’ mint az őseredeti nemzeti tulajdonságok megtestesítőjéhez. Ez érvényes a szerb Vuk Karadžić (1787–1864) példáját követő Erdélyi János (1814–1868), a szlovák Ján Kollár (1793–1852) és Ludovit Štúr (1815–1856), valamint a cseh František Ladislav Čelakovský (1799–1835) törekvéseire egyaránt.

A népiesség vonzásában a magyar irodalomban jelentős életművek születtek, amelyek azután Horváth János 1927-ben írt munkája nyomán kanonizálódtak „nemzeti klasszicizmusként”. Ez, mint ismeretes, Petőfivel éri el csúcspontját, és Arany költészetében teljesedik ki, s „a magyar népi poétikával való szolidaritásánál fogva” lesz nemzeti, „minden rendbeli tökéletességénél fogva” pedig klasszikus.<sup>7</sup>

A népiesség olyan jelenségcsoportot foglalt magában, amely a nemzeti jelleg meghatározásának elengedhetetlen része, s amely épp ezáltal tett szert különös jelentőségre. Maga Horváth János is ekként értelmezi a népiest, kijelentve, hogy sokkal többről van szó, mint pusztán irodalomtörténeti kategóriáról: „Értünk **rajta** [...] **mindenféle nemzeti specifikumot**, mely messzi múltból, akár a nemzeti lét irratlan őskorából származva ha máshol nem, a nép alsóbb rétegeiben, ha itthon nem, hát az őshazában, ha láthatólag már nem is, a közlemlekezetben megmaradt és él, [...] **amit tehát illő megbecsülnünk és megismernünk, amit óvnunk, mentenünk kell, sőt újból köztulajdonunkká általánosítunk, ha nemzeti karakterünkéből kiforgattatni, nemzetül meghalni nem akarunk.**”<sup>8</sup> (kiemelés – B. M.)

Azt, hogy a népiesség mennyire kitüntetett szerepet játszik a magyar irodalom történetében, jelzi az a tény is, hogy akad irodalomtörténész, aki egy egész korszakot jelöl vele a magyar irodalom történetében. Németh G. Béla az 1830 és 1860 közötti korszakot a népiesség korának nevezi, s ennek az irányznak a gondolkörében értelmezi Petőfi, Arany, Eötvös, Madách, Jókai művészetét. Poétikailag ez az irányzat Németh G. szerint sajátos ötvözete romantikának és realizmusnak, de éppen magának a kétféle irányzatnak a szándékos vegyítése az elsődleges jellemzője, habár az egyes életműveken belül más és más az aránya az egyiknek és másiknak. Csakhogy – így Németh G. – legalább annyira jellemzi az irányzatot az

<sup>6</sup> Vö. SZIKLAY László: *A „népiesség” néhány közép-és kelet-európai nemzet romantikájában*. In uő: *Szomszédainkról*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1974. 150–220.

<sup>7</sup> HORVÁTH János: *A magyar irodalmi népiesség Faludától Petőfiig*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1978. (2. kiadás)

<sup>8</sup> HORVÁTH János: i. m. 12.

intenció maga, az, ami e sajátos, a közép- és kelet-európai régióra igen jellemző kevercset (a szerző szerint például Heine, Słowacki, Štúr, Nyekraszov vagy a román Alecsandri művészetét) létrehozta, s amelyben a népiesség, a nép felé fordulás olyan eszköz, amely a legfontosabb közösségi cél eléréséhez segít hozzá: „Tanulmányozni a nép költészetét, bemutatni életét, megszólaltatni lelkét: ez lett a *közvetlen* feladat. Mert a *közvetett*, a vágyott *végső*, minnek az előbbi csak eszköze, továbbra is ez: kifejezni és korszerűen értelmezni a *nemzeti jellem* lényegét, hogy a nemzet az lehessen *lényege szerint, ami*.”<sup>9</sup>

A végső cél a nemzet megkonstruálása, lényegének korszerű kifejezése volt, de éppen, mivel ennek a megkérdőjelezhetetlen célnak rendelődtől alá, maga a nép, népiesség-fogalom is megkérdőjelezhetetlen fogalomként kanonizálódott.

Az a népiesség (és az a nép), amely Horváth Jánosnál (és az ő nyomdokain hosszú időn keresztül a tárgykör minden későbbi feldolgozásában) szerepel, a „tisza forrás” mítoszának romantikus, illetve felvilágosodás kori eredetére utal.<sup>10</sup> Milbacher Róbert joggal hívja fel a figyelmet: Horváth János „a nemzeti irodalom megteremtésének folyamatában a népiesnek csak egy bizonyos aspektusát emelte ki, s a népet misztikus magasságokba emelve” értelmezte.<sup>11</sup> A tudós Horváth megközelítésére is érvényes az, amiről Barta János írt Aranyról szóló tanulmányában: „Ez a ’nép’, jobban megnézve, nem is annyira társadalmi képződmény, mint ilyen, nehezen határolható el, inkább vehetjük, aminek azok az évtizedek is vették: *erkölcsi és esztétikai ideálnak*, a morális értékelés kiérzik minden népjellemzésből, kezdve Herderrel, aki minden költészet alapját a nép szívbeli derék-ségében és becsületérzésében látja.”<sup>12</sup>

Nép és nemzet fogalma tehát a romantikában tapadt egymáshoz, s vált többekéveség egymást kölcsönösen kanonizáló hívószóvá, amelynek értelmét, pontos jelentését nem volt szokás firtatni: mi több, nép és irodalom képzetkörének összefüggését még a 20. század harmadik harmadában is úgy használták, mintha magától értetődő kifejezésekről lenne szó. Csupán a legutóbbi időszakban jelentek meg olyan kritikai munkák, amelyek e sokáig axiomatikusan értelmezett fogalomkörrel megkísérelték lehántani a századok során hozzátapadt kultikus ideológiai réteget, és kiemelve romantikus kontextusukból, a figyelmet e fogalmak problematikusságára, kritikai értelmezésük nehézségeire irányították.<sup>13</sup> Ahogyan Margócsy István mutatott rá nemrégiben: a nép és irodalom fogalomkörének tárgyilagos megközelítését elsősorban az akadályozta, hogy a szaktudomány és az ún. művelt közbeszéd ezt a már a romantikában is fiktív, körülhatárolatlan tartalmú nép-

<sup>9</sup> NÉMETH G. Béla: *A népiesség kora*. In uő: *Türelmetlen és késlekedő félé század. A romantika után*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1971. 17.

<sup>10</sup> A téma újabb feldolgozására lásd JENEY Éva: *A tiszta forrás utópiája*. In SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története*. III. kötet. Gondolat Kiadó, Bp., 2007. 146–161.

<sup>11</sup> MILBACHER Róbert: „*földben állasz mély gyököddel...*” A magyar irodalmi népiesség akkulturációs metódusa és pórias hagyományának vázlatja. Osiris, Bp., 2000. 26.

<sup>12</sup> Idézi MILBACHER Róbert: i. m. 28.

<sup>13</sup> MILBACHER Róbert: i. m.; MARGÓCSY István: *Nép és irodalom*. Élet és Irodalom 2005. január 14. 17., 22.

szemléletet örökítette tovább. Mi több, a népfogalom egyenesen abszolút érték-mérőként funkcionált: „A nép fogalmának megemlézésekor mintha mindig a Rousseau-tól a romantikusokon keresztül hagyományozódó leírás elevenedne meg: a nép, mint eredeti természet, egészében jó, a társadalom, mint a kultúra által megrontott emberiség, egészében rossz – ezért csak a nép tekinthető értékek forrásául.”<sup>14</sup>

A nép és a népi fogalma megkérdőjelezhetetlen értékfogalomként tételeződik később is. A 20. század húszas éveinek végén, a harmincas évek elején – a Trianon utáni helyzetre tekintettel – újra kellett definiálni a kultúra szerepét, helyét a magyar társadalomban. Bizonyos ideológiai és irodalmi előzmények – elsősorban Szabó Dezső ösztönzése – hatására az írók egy csoportjának figyelme a magyar társadalom színterében legnépesebb, egyszerűbb, legnagyobb fizikai és szellemi nyomorban élő csoportja, a parasztság felé fordult: ezek az ún. népi írók hasonló módon gondolkodtak a nép és az irodalom viszonyáról, mint 19. századi elődeik. Jellemző ebből szempontból Illyés Gyulának az egyik 1930-as években megjelent írása, amelyben kijelenti: „Nálunk a népiesség mint jelző szinte pleonazmus, és valóban csak idézőjel között lehet leírni. Népiesség annyi, mint magyarság.”<sup>15</sup> Vagy Németh Lászlónak egy 1928-ból való esszéje, amelyben ezt az állítást olvashatjuk: „Aki egyszer kezébe vette a tájszótárt, aki csak egy hónapot is töltött a nép kincsei közt, a lelkeknek szólásokba, ritmusokba, váratlan asszociációkba bodrozódó meleg fuvalma alatt, érezte a külön alkatnak azt az őseredetiségét, [...] az elhiszi, hogy a magyar költészet sohasem lehet más, mint népi.”<sup>16</sup>

A kortársak közül többen észlelték a népiek népszemléletének avítottágát, sőt rámutattak ennek a szemléletnek a veszélyes politikai konnotációira is. A legtisztábban talán József Attila fogalmazott, aki a *Szép Szóban* világosan kifejtette: „Ma ez az új népies nem nevezhető 'népiesnek', mégpedig éppen azért nem, mert a Petőfi korabeli népies szemléletet vallja alapjául. Petőfiké népies irodalmi és politikai mozgalma kétségtelenül a kor követelményeinek egyetemes összefoglalása volt. Ők a nemesi társadalommal álltak szemben, és ezért fordították szembe vele a nép fogalmát, mert jobb kifejezésük nem volt a rendi kötöttségektől feloldott emberiség eszményének jelzésére. [...] A nemesi társadalom helyére azóta a polgári társadalmi rend lépett. Ebben a rendszerben a nép fogalma teljesen romantikussá vált, azt mondhatjuk róla, hogy érzelmi hagyomány. [...] semmiképpen nem nevezhető forradalminak vagy korszerűnek [...] egy olyan fogalomhoz (a néphez) való visszatérés a szellem terén, amelyben csupán a múltba menekülő regényes ízlés érez forradalmi zamatot, hiszen csak a múltba menekülő érezheti mainak azt, ami akkor volt korszerű. Ezért, ha népiességünk legkiválóbb jóhiszemű képviselői tiltakoznak is ez ellen, 'völkisch'-hangokat vagy legalábbis felhangokat kell

<sup>14</sup> MARGÓCSY István: i. m. 17.

<sup>15</sup> ILLYÉS Gyula: *Nép és népiesség*. Magyarország 1935. december 25. In NAGY Sz. Péter (szerk.): *A népi-urbánus vita dokumentumai 1932–1947*. Rakéta Könyvkiadó, Bp., 1990. 277.

<sup>16</sup> NÉMETH László: *Népiesség és népiesség*. In uő: *A minőség forradalma – Kisebbségben. I.* Püski, Bp., 1992. 28.

az új népies együtttestől hallania annak, aki tudományos szocialista iskolázottsággal szemlélődik irodalmi életünkben.”<sup>17</sup>

Noha a térségben másrt is voltak „népinek” nevezhető írók a két háború között, ***a társadalmpolitikai programmal fellépő népi írók csoportjának létezése alighanem magyar sajátosság.***<sup>18</sup> A politikai ideológiaként értett népiség jelszavát, más szóval az „új népiességet” a magyar irodalomban az 1930-as években kibontakozó, de 1945 után is jelentékenynek mondható népi írócsoport használta először, amelyre a kommunisták 1945 és 1948 között potenciális szövetségesükként tekintettek. Az 1934-től a *Válasz* című folyóirat körül gyülekező népiek úgy vélték, hogy a nemzet sorsa főként a parasztság sorsától és boldogulásától függ, s emiatt a parasztság – elsősorban a szegényparasztság – társadalmi felemelését tűzték ki célul.<sup>19</sup> A mozgalom reformerei számos értékes új kezdeményezéssel éltek: elindították az ún. falukutató-mozgalmat, amely a vidéki Magyarországra, a falvak és tanyák életviszonyainak szociológiai feltárására vállalkozott, s amelynek eredményeként létrejött a modern magyar szociográfia műfaja olyan, mára klasszikusnak számító munkákkal, mint Illyés Gyula *Puszták népe* (1936), Veres Péter *Az Alföld parasztsága* (1936), Erdei Ferenc *Futóhomok* (1937) vagy Féja Géza *Viharsarok* (1937) című műve. (Feltűnhet, hogy a legtöbb, mára a népi irodalom klasszikusának számító mű 1936–1937-ben született. Ez a két év volt talán az egész népi mozgalom csúcspontja, amit a baloldal és a népiek legjobb erőit összefogó Márciusi Front megalakulása, s az ezt dokumentáló 1937-es *Makói Kiáltvány* fémjelez.)

A népi írók ideológiája az ún. népi–urbánus vitában formálódott, amelyben eltérő kultúrákonceptciók feszültek egymásnak, noha maga a vita voltaképpen Magyarország társadalmi modernizációjának módozatai körül zajlott, alapkérdései között szerepelt például a földkérdés megoldása és a paraszti polgárosodás előmozdítása.

Politikailag és ideológiailag a népi írók mozgalma nemhogy egységes nem volt, de a legnagyobb szélsőségek találkoztak benne. A kortárs és nemzedéktárs Fejtő Ferenc (1909–2008), a legendás *Szép Szó* szerkesztője, aki néhány írás erejéig maga is publikált a népiek fórumában, a *Válaszban*, joggal jegyzi meg: „Tudtuk, hogy ez heterogén társaság, amit mozgalomnak nevezni szimplifikáció. Mert olyan különböző beállítottságú, világnézetű és nívójú embereket foglalt össze, mint például Szabó Zoltán vagy Kovács Imre, akik barátilag és világnézetileg hozzánk álltak közelebb, nem is beszélve Bibórol. Ők tematikailag voltak népiek, semmint világnézetben, műveltségben: marxista-szocialista-fajvédőnek nevezte magát Veres Péter, aki a rasszizmust akarta integrálni a szocializmusba vagy a szocializmust a fajvédelembe, ezt őnála soha nem lehetett tudni. [...] Voltak aztán a szélsőjobbhoz sodródók, Erdélyi, Sinka, Matolcsy Mátyás, ott volt mögöttük a velük rokon-

<sup>17</sup> JÓZSEF Attila: *Ván-e szociológiai indoklottsága az új népies irányynak?* *Szép Szó* 1937. szeptember. In NAGY Sz. Péter (szerk.): *A népi–urbánus vita dokumentumai 1932–1947.* 388–389.

<sup>18</sup> SZIKLAY László: *A szomszéd népek „ruralistái” a két háború között.* In uő: *Együttélés és többnyelvűség az irodalomban.* Gondolat Kiadó, Bp., 1987. 104–113.

<sup>19</sup> N. HORVÁTH Béla: *A népi–urbánus vitáról.* In SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története.* III. kötet. Gondolat Kiadó, Bp., 2007. 263.

szenvező nacionalista úri középosztály, vagy Darvas József, akiről mindannyian tudtuk, hogy titkos kommunista párttag, vagy Erdei, akiről szintén úgy tudtuk, hogy kommunista. Ami összetartotta őket, a személyes barátságokon kívül, az a parasztromantikus antikapitalizmus volt.”<sup>20</sup>

Ez a „parasztromantikus antikapitalizmus” a népiek jövőképében egyfajta paraszti szocializmus utópikus társadalomképében jelent meg, amelyet szokás a kapitalizmus és a szocializmus közötti afféle „harmadik útként” jellemezni. Ezzel együtt azonban akadtak, akik az általuk a magyarság sorskérdéseinek tekintett problémák megoldását a jobboldaltól várták, abban a hitben, hogy a magyar paraszti réteg polgárosodásának idegen elemek – németek és zsidók – állnak az útjában. Ezt az elsősorban Németh László képviselte elgondolást – annak antiszemizmussával együtt – támogatta Féja Géza és Veres Péter is. Az 1938 és 1944 között már erőteljesen polarizálódott mozgalomban a másik oldalon, az Illyés Gyula vezette balszárnyon többen rokonszenveztek a kommunisták elképzeléseivel. 1945 után a kommunisták éppen a népieknek ezt a balszárnyát környékezték meg, keresték meg reménybeli szövetségként (miközben legelszántabb ellenfeleiknek a polgári radikálisokat és a szociáldemokratákat tartották).

Bár a népiek 1945 után is jelentékeny csoportot alkottak a szellemi életben, ideológiai és politikai heterogenitásuk okán korántsem tekinthetjük magától értetődőnek, hogy a kommunisták keresték velük a kapcsolatot. Kollektívizmusuk erősen „völkisch” jellegű, antikapitalista indulatuk város-, elsősorban Budapest-ellenes volt. S hogy mégis fontosak voltak a kommunisták számára, annak részben taktikai, részben éppen ideológiai magyarázata van. A gyakorlati politika síkján a szövetségkeresés kényszere, és a tömegbázis kiszélesítésének szükségessége indította arra a kommunistákat, hogy kapcsolatot keressenek a népiekkel, pontosabban a népiek balszárnyát tömörítő parasztpárttal. (A Nemzeti Parasztpárt vezetésében többen is ott voltak a népiek közül: Illyés Gyula, Darvas József, Kovács Imre tekintélynek számított a vidéki értelmiség körében, rajtuk keresztül szerezhettek a kommunisták támogatókat.<sup>21</sup>) Ugyanakkor a kommunistáknak azt a látszatot kellett kelteniük, hogy a rendszer, amelyet építenek, a legnemesebb nemzeti hagyományokat folytatja, s az új rend demokratikusságát is hangsúlyozniuk kellett, azaz populizmusra, nacionalizmusra, szociális tartalomra együttesen volt szükségük – ezt mintegy készen találták meg a népi ideológiában.<sup>22</sup>

Magának az együttműködésnek a szándéka még a háború előtt felmerült: Révai József 1938-ban terjedelmes cikket írt *Marxizmus és népiesség* címmel, amelyben a népiek mozgalmáról elismeréssel állapította meg, hogy „az utolsó két évtized legjelentősebb szellemi áramlata Magyarországon [...], amely a magyar problémák megoldására átfogó programot akar adni, amelynek sajátos világnézete van, és a

<sup>20</sup> *Kérdések a Válaszról.* Fejtő Ferencsel beszélget Széchenyi Ágnes. In FEJTŐ Ferenc: *Szép szóval.* Vál., szerk. és utószó: SZÉCHENYI Ágnes. Századvég, Bp., 1992. 110.

<sup>21</sup> STANDEISKY ÉVA: *A Magyar Kommunista Párt irodalompolitikája 1944–1948.* Kossuth Kiadó, Bp., 1987.

<sup>22</sup> VÖ. NAGY Péter Tibor: *Az ötvenes évek műltszemléletének nacionalizmusáról.* Hiány 1990. július 18. (II. évfolyam, 14. szám)

társadalomról, történelemről és a haladásról megvan a maga felfogása.” Révai már ekkor azzal a szándékkal írt a népiekről, hogy felhívja elvtársai figyelmét a lehetséges szövetségesekre. „*A kérdés, hogy kivel fognak együtt haladni, ki ellen, kiknek lesznek fegyverbarátai – nincs még eldöntve. Harcolni kell értük, hogy a mi fegyverbarátaink legyenek.*”<sup>23</sup> (kiemelés – B. M.)

A cikkből az derül ki, hogy Révai a népi táboron belüli polarizálódást kihasználva igyekezett a fasizmussal szimpatizáló népi jobbszárnyat leválasztani a társaságról, s a balszárnyat, illetve a mozgalom centrumát meggyőzni arról, hogy a helyük a kommunisták mellett van, emiatt hangsúlyozta a lehetséges együttműködés közös alapját: „A népiek politikája olyan politika, amelynek célja Magyarország parasztdemokráciává alakítása lenne.”<sup>24</sup>

Tekintettel arra, hogy a népiekre 1945 után még nagyobb szükségük volt a kommunistáknak, nem meglepő, hogy Révai írása lényegében változatlan formában jelent meg 1945-ben,<sup>25</sup> s ennek a cikknek a hangneme és irányultsága volt a meghatározó a kommunisták számára a népiekkel szemben követendő taktika kérdésében. Ahogyan a már idézett szocialista (szociáldemokrata) Fejtő Ferenc fogalmazott: „Rákosiéknak szükségük volt bizonyos nemzeti színű háttérre, s erre a népi intellektuelek voltak a legalkalmasabbak. Úgy volt ez, mint annak idején Szovjet-Oroszországban. Lenin is a baloldali eszerekkel tartotta legtovább a kapcsolatot. A baloldali szociálrevucionerek szintén egyfajta baloldali, antiliberális parasztpárt voltak.”<sup>26</sup> De a kapcsolatfelvételt indokolta az is, hogy a kommunista pártban nem kevesen voltak faluról származó fiatalok, akik rokonszenveztek a népi írók ideológiájával, s akiket a másik, proletár közegeből érkező csoporttal kollektivistá, nyugatellenes és antiliberális irányultságuk kapcsolt össze.<sup>27</sup> (A népi ideológia és a marxizmus együttesen volt jelen a tehetséges paraszti származású fiatalok kulturális és társadalmi felemelését célzó NÉKOSZ-mozgalom ideológiájában. Azonban a kollégiumokat 1949-ben bezárták, a mozgalmat felfüggesztették, mert a párt monopolisztikus törekvéseinek útjában állt.)

Ami a kommunistáknak az új irodalom népiségéről vallott elgondolását illeti, az, amit Lukács György a magyar írók debreceni kongresszusán, 1946. június 27-én *A magyar irodalom egysége* címmel tartott előadásában mondott, alighanem mindkét szempontból igazolja a kommunista párt és a népiek viszonyáról szóló fenti állítást: „Ahogyan a politikában a munkás-paraszt szövetség alkotja a demokráciánk szilárd alapját, úgy megállapíthatjuk, hogy **az igazi népi irodalom megteremtésének feltétele a munkás-paraszt írók egyetértésén múlik.**”<sup>28</sup>

<sup>23</sup> RÉVAI József: *Marxizmus és népiesség*. Szikra, Bp., 1945. 15.

<sup>24</sup> Révai ekkor emigrációban volt, ezért a cikket eredetileg Kállai Gyula nevében jelentette meg.

<sup>25</sup> Kötetben: RÉVAI József: *Népiesség, magyarság, marxizmus*. Szikra, Bp., 1945.

<sup>26</sup> *Kérdések a Válaszról*. 119.

<sup>27</sup> STANDEISKY Éva: i. m.

<sup>28</sup> LUKÁCS György: *A magyar irodalom egysége*. In uő: *Irodalom és demokrácia*. Szikra, Bp., 1948. 184. Idézi: STANDEISKY Éva: i. m. 63. (Lukács kötetének általam olvasott 2., javított kiadásában az idézett mondat nem szerepel.)

Az ezt az „egyetértést” kimunkálni akaró „próbálkozások” (azaz a népiek manipulálása) főként 1945 és 1947/48 között zajlottak. A Magyar Kommunista Párt ideológusai, Lukács György, Révai József és Horváth Márton valamennyien sokat foglalkoztak a népiekkel. Lukács célja elsősorban az volt, hogy elválassza „a búzát az ocsútól”. Ami a valóságban azt jelentette: Németh Lászlót (a népi jobbszárny vezéregyéniségét) kellett elszigetelni (Németh valóban vissza is vonult a közélet-től, s az 1956-os forradalom idején közölt írásaitól eltekintve 1959-ig nem publikált). Lukács a népi írók műveinek ideológiai elemzését vállalta, felvázolva azt a társadalmi hátteret, amely a népiek nézeteit formálta. A népi irodalmi mozgalom, „a magyar realizmusnak új, kezdő virágkora” akkor teljesebbé válik – írta –, ha alkalmazkodik a társadalmi fejlődés irányához, ha perspektívát tud nyújtani, ha harcol „a múlt terhes öröksége, a dekadens, reakciós ideológiai maradványok” ellen, harcol „a munkás- és parasztszövetség megteremtéséért a kultúra minden területén”. A filozófus elítélte a népi írók műveiben a „pesszimizmust”, a perspektívátlanságot, „a művészi és világnézeti dekadenciát”. Bírálta a népiek városellenességét, a romantikus antikapitalizmusukból kinövő reakciós utópiákat. Ugyanakkor Révaival egybehangzóan állította, hogy „a népiesek irodalmi mozgalma [...] az utolsó negyedszázad legfontosabb irodalmi eseménye”, amelyet olyan művek reprezentálnak, mint Illyés *Petőfi*je vagy a *Puszták népe*.<sup>29</sup>

Illyés Gyulát végül nem sikerült megnyerni, ráadásul, noha a népiek hajlottak bizonyos kompromisszumokra, nem voltak hajlandók elhatárolódni Németh Lászlótól,<sup>30</sup> emiatt a gyakorlati politika síkján a népiek manipulálása 1947/48 után lekerült a napirendről. Jellemző módon akkor került szóba ismét, amikor az 1956-os forradalmat követő időszakban megint szüksége volt a pártvezetésnek a népiek támogatására a társadalom konszolidálása érdekében. Emiatt keresték velük a kapcsolatot a megfelelő modus vivendi kialakítására. Maga a népi–urbánus vita, illetve a kultúra népi–urbánus megosztottsága azonban az ötvenes években újjáéledt antiszemitizmus miatt társadalmi tabuvá vált, s egészen a kilencvenes évekig – amikor a nacionalista tendenciákkal együtt ismét felszínre került – nyilvánosan nem lehetett írni vagy beszélni róla.

Eközben azonban a népiség ideológémiája az új irodalommal kapcsolatban a legtöbbet emlegetett fogalomként vált. *A népiségnek a népi írók ideológiájában al-*

<sup>29</sup> LUKÁCS György: *Népi írók a mérlegen*. In uő: *Irodalom és demokrácia*.

<sup>30</sup> Ständeisky Éva idézi VERES Péter beszámolóját a NPP politikai bizottsági ülésén a debreceni írókongresszuson elmondott felszólalásáról: „Én megmondtam, hogy senki se kívánja tőlünk, hogy rongy emberek legyünk, s akikkel együtt dolgoztunk, azokba most belerúgunk, hanem a szellem szabadságát hagyjuk meg mindazoknak, akik megszerezték maguknak azt a jogot, hogy a magyar közösséghez szóljanak, mert a haladó szellemű emberek között is van különbség. El lehet képzelni kétféle haladó szellemet is. Olyat is, mint Szeffkúé, akinek a haladó szelleme Bethlentől Gömbösön keresztül a Lenin-ünnepélig tette meg az utat. Megmondtam, hogy mi azt is haladó szellemnek tartjuk, ha valaki érzi és látja a nép fájdalmát és néha kesereg is azon, hogy gyarmati sorban élőknek látja a magyarságot és ebből akarja kiemelni úgy, hogy a gyarmatosítók közt az idegenek mellett a bentlövő meghonosult magyar és idegen polgárságot is el akarja távolítani a nép útjából... Még azt is megmondtam, hogy mi írói egységet nem tudunk elképzelni. Annak nincs is semmi értelme.” In STÁNDEISKY ÉVA: i. m. 61.



*kalmazott, s mint láttuk, közvetve a 19. századból átörökölt jelentése került át a magyar szocreal ideológiájába.* A fogalom jelentése az ötvenes években a 'közérthe-tőség' és a 'demokratikuság' jelentéselemével bővült, s ez a jelentésváltozás egy-szersmind a szovjet ideológia erősödő hatását is mutatja: világosan utal arra, hogy kezd erőteljesebben körvonalazódni a szocialista realizmus koncepciója. 1947. májusi *Munkásság és művészet* című cikkében például azt írja Horváth Márton, hogy „Az új magyar demokráciában új népiességre van szükség, amely milliők szá-mára a lényegét mondja, tehát érthető (kiemelés az eredetiben)”.<sup>31</sup> Gyakoribbá válik a népre mint döntő instanciára történő hivatkozás is Horváth kritikai írásai-ban. Egy helyütt József Attiláról olvashatjuk egyértelmű értékmérőként, hogy „József Attila is a népé volt”.<sup>32</sup> Déry Tibor *Tükör* című színművéről írt kritikájá-ban Horváth azt tekinti a darab erényének, hogy drámai konfliktusa „a néppel és a népért élő új értelmiséget jeleníti meg igen erős drámai nyelven és helyzetek-ben”.<sup>33</sup> Néhány oldallal odébb Balázs Béla *Czinka Panna* című darabjáról viszont azért szól elítélően, mert „a magyar történelmi múlt, s a mostani időkben újjáéle-dő népünk jobbat érdemel ennél a színjátéknál”.<sup>34</sup>

Az 1848/49-es forradalom és szabadságharc és Petőfi Sándor alakja a magyar közösségi emlékezet kiemelkedő kultikus toposza. 1867 óta minden rendszer ki-alakította a maga 48-as kultuszát és Petőfi-képét, amelynek tartalmi módosulásai jól nyomon követhetők a Margócsy István szerkesztette dokumentumgyűjtemény lapjain.<sup>35</sup> Az ötvenes évek Petőfi-kultuszát Horváth Márton alapozta meg. A *Szabad Nép* főszerkesztőjének *Lobogónk, Petőfi* című tanulmánya eredetileg Petőfi halála-nak századik évfordulójára készült, ám címe nem véletlenül lett az egész sztálini korszak egyik, ha nem a legfontosabb szlogenjévé. Petőfi alakja és életműve a kommunisták interpretációjában komplex jelképként tartalmazta mindazon de-mokratikus társadalmi törekvések ideálját, amelyeket a magyar kommunisták ma-guk elé tűztek, s mellesleg, az új társadalom irodalomideálját, nép és irodalom eszményi kapcsolatát is megtestesítette. „Mit kell mai íróinknak megtanulni Pe-tőfi népiességéből, helyesebben irodalmi demokratizmusából? Petőfi megtalálta a kifejezésnek olyan módját, mely műveit meggyőzővé, vonzóvá és könnyen hozzá-férhetővé tette az új közönség, a nép számára. [...] a nép arcát, érzelmeit, vágyait, sőt magukat az urakat is – [...] mindig és újra a nép szemével, a nép számára mu-tatta meg. Petőfi realizmusának a lényege a hitelesség, az ábrázolás igazságának a szenvedélyessége. [...] Ez az igazságkeresés elfogult és pártos. Nem emelkedik felül a dolgokon, hanem bennük él, mint maga a nép.”<sup>36</sup>

<sup>31</sup> HORVÁTH Márton: *Munkásság és művészet*. In uő: *Lobogónk, Petőfi*. Szikra, Bp., 1950. 81.

<sup>32</sup> HORVÁTH Márton: *A kommunista József Attila*. In uő: *Lobogónk, Petőfi*. 71.

<sup>33</sup> HORVÁTH Márton: *Tükör. Déry Tibor színműve a Nemzeti Színházban*. In uő: *Lobogónk, Petőfi*. 89.

<sup>34</sup> HORVÁTH Márton: *Czinka Panna. Balázs Béla és Kodály Zoltán megzenésített színműve az Operában*. In uő: *Lobogónk, Petőfi*. 94.

<sup>35</sup> MARGÓCSY István (szerk.): *Jöjjön el a Te országod. Petőfi politikai utóéletének dokumentumaiból*. Szabad Tér Kiadó, Bp., 1988.

<sup>36</sup> HORVÁTH Márton: *Lobogónk, Petőfi*. 201.

Horváth Márton szövegének kultikus indíttatása mellett feltűnő az axiomatikus mozzanata. Ismét Margócsy Istvánt idézve: „A népiség ideológiája [...] ragaszkodik ahhoz a [...] (nem bizonyított) beállítottsághoz, miszerint a nép önmagától értékhorozóként funkcionál, s a néphez való közeledés vagy kivált a néppel való azonosulás [...] szinte természetesen az értékek birodalmába való bejutás ígéretét rejti (s megfordítva: akinél nem mutatható ki a népiség bármily szempontból felvehető jelenléte, az az értékhierarchián vagy semmilyen, vagy csak alacsonyabb helyet foglalhat el).”<sup>37</sup>

A népiség ideológemája 1950-re nemcsak beleolvadt a szocialista realizmus doktrínájába, hanem meghatározó attribútuma lett. Jól mutatja ezt Révai Józsefnek a *Művelt Nép* című folyóirat első számában közölt beköszöntője, amelyben a kultúrpolitikus az írja: „A szocialista kultúra: népi kultúra, irodalomban, képzőművészetben, zenében egyaránt. A szocialista kultúra a népre orientálódik, a népnek terem, a nép ízlését, nyelvét, napi életét és nagy történelmi céljait veszi mértékül tartalmában és formájában.”<sup>38</sup>

A népiség fogalmának kommunista „beolvasztása” valójában a „szocialistának” a legitimálására irányult, amelyhez éppen a „népi” szolgáltatta az alapot, vagyis: a „szocialista”, illetve „szocialista realista” azért volt/lehetett jó és értékes, mert *népi*. A kultúrpolitikus szövegében a ’népi’ gyakorlatilag a ’szocialista’ szinonimájaként szerepel. A kommunisták totalitárius nyelvhasználata éppen arra irányult, hogy az eredetileg más-más valóságseleltre vonatkozó fogalmak közötti különbséget elmosva, önkényesen változtassa meg az egyes szavak jelentését. Ez az eljárás a népiség esetében is annyit jelentett, hogy „népi az, amit annak neveznek”. Így magyarázza ezt Révai az imént idézett szöveg folytatásában: „A mi szocialista népiességünknek semmi köze a levitézlett ’narodnyik’ ’népiességhez’. [...] A mi szocialista népiességünk azért épít nem utolsósorban a népművészetre, mert ez egyik eleme a néphez való kulturális ’visszatérésnek’, a közeledésnek az anyaföldhöz, amelytől a burzsoá kultúra [...] eltávolodott, amelynek hátat fordított. Mi ’népiesek’ a burzsoá kultúra és ideológia maradványai elleni harc értelmében vagyunk, a szocialista kultúráért való küzdelem jegyében.

A népi kultúra, amelyet ápolni és óvni akarunk, nemcsak paraszti kultúra. Beletartozik mindaz, ami egészséges és nagy a magyar klasszikus kultúrában: Munkácsytól Erkel Ferencig, Mikszáthtól Móricz Zsigmondig, Petőfitől Adyig és József Attiláig. A magyar kultúra nagyjaiban nemcsak és nem elsősorban osztálykorlátokat, polgári jellegüket kell látnunk, hanem elsősorban *népi* jellegüket.”<sup>39</sup>

Az is jól látszik ebből a szövegből, hogy a fogalom jelentésköre tetszés szerint tágulhatott, aszerint, hogy éppen mit akartak belefoglalni. Vagyis azt, hogy mi számított népinek, egyedül és kizárólag egy jelentésadó aktus (ami egyszersmind hatalmi aktus is volt) döntötte, dönthette el. Lényegében ez a fogalom sem kü-

<sup>37</sup> MARGÓCSY ISTVÁN: *Nép és irodalom*. 17.

<sup>38</sup> RÉVAI JÓZSEF: *Művelt nép*. In RÉVAI JÓZSEF: *Irodalmi tanulmányok*. Szikra, Bp., 1950. 279–280.

<sup>39</sup> RÉVAI JÓZSEF: i. m. 280.

lönbözött a doktrína többi elemétől: jelentése éppolyan homályos és változékony volt, amilyen a pártosságé vagy a realizmusé.

A fentiek értelmében folytatódott a magyar irodalom kiválasztott hagyományainak átértelmezése is. Ez idő tájt formálódott a magyar irodalomnak az a koncepciója, amely azután a szocialista irodalom- és oktatáspolitikai alapja lett, és amely gyakorlatilag a nyolcvanas évekig érvényben maradt. Azaz a magyar irodalom „haladó hagyományának” kijelölése a Petőfi–Ady–József Attila-életmű jelezte fővonal mentén.

Ennek részeként Révai Ady költészetét preparálta ki a kívánt szempontok szerint (itt most csak a népiesség tekintetében vizsgálom). Révai Ady-tanulmányaiiban a költő népiességét próbálta igazolni, természetesen a maga szája íze szerint. Kiindulásként a népiek Ady-képéről beszélt, kritizálva, hogy szerinte „elparasztosították Ady népiességét”, „és így meghamisították benne a leglényegesebbet, hogy a városi néphez közeledve lett konkréttá és harcossá népiessége, mely felölelte az egész magyar népet”. A megfogalmazásban nemcsak az interpretáció önkényessége tűnik szembe, hanem az is, hogy a kommunista kultúrpolitikának ekkor már nem állt érdekében a népiekkel kötött szövetség emlegetése, hiszen a politikában már monopolhelyzetben voltak a kommunisták. Ami pedig a népiek ideológiájából kellett, azt átvették, kisajátították. A népiesség kommunista értelmezésének lényeges „újítása” fogalmazódott meg Révai azon megállapításában, amely szerint „Ady [...] megtalálta az utat a városi néphez, a munkássághoz”.<sup>40</sup>

Ez a megállapítás azt is mutatta, hogy a szocialista kultúra népivé nyilvánításával párhuzamosan az új nép-fogalom tartalma is körvonalazódott. A rendre hivatkozási alapként szolgáló szocialista „nép” ugyanis már nem az a nép volt, amely a népiek vagy a 19. századi szerzők szövegeiben megjelent. Ennek az új népfogalomnak a súlykolásában Révai járt az élen, a munkásosztály népiesítésével alakítva ki a „városi nép” fogalmát. Ebből lett azután a „városi népiesség” fából vaskarikája. Az új, szocialista népfogalomban már benne foglaltatott a városi és a falusi nép szövetsége. Innen azután már könnyedén jutottak el a „dolgozó nép” metaforájához, amely „a munkásság, a vele szövetséges parasztság és a haladó értelmiség” triászát foglalta (volna) magában a korabeli ideológusok intenciói szerint. Ez a kanonizált formula volt használatban nagyjából a nyolcvanas évek első feléig, amikor is a doktrína felbomlásával eltűnt a hivatalos nyelvhasználatból.

A hetvenes években Király István számos tanulmányt szentelt a témának.<sup>41</sup>

Mindez a hatvanas évek gazdasági-társadalmi modernizációs periódusát követő konzervatív fordulat ideológiai vetületeként jelentkezett. Miközben a hatvanas években a realizmus fogalmát az avantgárd integrálásával kísérelték meg modernizálni, a következő évtizedben éppen ellenkezőleg, a realizmus fogalmának konzerválásával próbálkoztak. Ebben a tekintetben Király István volt a legkitartóbb.

<sup>40</sup> RÉVAI JÓZSEF: *Ady Endre*. In RÉVAI JÓZSEF: *Irodalmi tanulmányok*. 224.

<sup>41</sup> KIRÁLY ISTVÁN: *Hazaifiság és forradalmiság*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1973; illetve KIRÁLY ISTVÁN: *Ady Endre*. Magvető Kiadó, Bp., 1970. 2. kötet, 450–452., vö. Móricz-tanulmányával is: i. m. 321.

Noha Király tanulmányaiban és kötetekben mindenütt használja a népiség fogalmát, abban a meggyőződésben, hogy „realista művet alkotni csak a történelem igazi alkotóival, a dolgozó emberekkel, a néppel azonosulva lehet”, a fogalom tartalma nála már gyakorlatilag értelmezhetetlen általánosítássá vált. Az olyan pszeudomegállapítások, mint például a következő: „*a népiség tehát 'fogódzó elv' a realista művész számára, irányjelző a valóság felé: realizmusának megjelenési formája és mértéke is egyben*”<sup>42</sup> jelzik a kör bezárultát: a szocreál doktrínában az egyes alkotóelemek egymást egymással, tautologikusan magyarázták.

A népiség fogalmának kultikus jelentőségét, a magyar társadalmi tudatba való beágyazottságának szívósságát is mutatja, hogy huszadik századi irodalmunk értelmezésében a nyolcvanas években is felbukkant a konzervatív, axiológikus és axiomatikus népiség-felfogás, amelyhez ekkor már hozzáértődött a fogalom szocreál interpretációja is. Czine Mihály egy 1969-es tanulmányában (amely változatlan formában jelent meg könyv alakban, 1981-ben) így jellemzi Illyés Gyula népiségét: „Népvivé nem a tájnyelvű és folklorisztikus jegyek teszik, hanem a néphez tartozás öntudata, a népért égő politikai indulat. Nem reprodukálja a nép stílusát és gondolkodásmódját, hanem úgy ír, mintha népe alkotna, ha vele együtt ismerhette volna meg az emberi kultúra egész gazdagságát.”<sup>43</sup>

A népi-problematika a kilencvenes években,<sup>44</sup> majd az ezredfordulót követően kapott újra nyilvánosságot a népi–urbánus vita ismételt fellángolása, illetve az antiszemitizmus térnyerése következtében. Ennek tárgyalása azonban már egy másik tanulmány témája lehetne.

---

<sup>42</sup> Szerdahelyi István idézi Király Istvánt in SZERDAHELYI István: *A magyar esztétika története*. Kossuth Kiadó, Bp., 1976. 278.

<sup>43</sup> CZINE Mihály: *Nép és irodalom. I.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1981. 221.

<sup>44</sup> *Népiek és urbánusok. Egy mítosz vége?* Századvég-különszám, 1993; *De mi a népiesség?* Bp., 2005 (Kölcsyfűzetek); Ács Margit: *Irodalom-e a népi irodalom?* <http://www.kortaronline.hu/06/acsmarigi.html>

## Műhely

Benyovszky Krisztián

ANNA, TE ÉDES

Balassa Péter már 1985-ben kelt tanulmányát ezzel a némileg szónoki kérdéssel kezdte: „Lehet-e még mondani valamit egyáltalán az *Édes Annáról*?”<sup>1</sup> Ezután felsorolta a regényről értekezők impozáns névsorát (Elek Artúrtól Király Istvánig), rövid áttekintést adott a leggyakrabban felmerülő elemzési szempontokról, hogy aztán eljusson saját álláspontjának és célkitűzéseinek megfogalmazásához. Már ezzel is sejtetve, hogy a nyitókérdésre adandó válasz, némi bizonytalanság után, azért mégiscsak igenlő lesz: igen, lehet még újat mondani az *Édes Annáról*.

Most, 25 év után, az azóta született interpretációk<sup>2</sup> terhével a vállamon, magam is hasonló helyzetben vagyok, amikor a regény szlovák és cseh fordításának apropóján az eredetinek az újraértelmezés szempontjából relevánsnak tűnő aspektusaira kívánom ráirányítani a figyelmet. Még indokoltabb tehát a kérdés: lehet-e még mondani valamit egyáltalán az *Édes Annáról*? S a válasz, azaz a jelen tanulmány, a negatív irányú sugalmazás ellenére, az idézett esszéistáéhoz hasonló lesz: úgy tűnhet, hogy nem, de mégis lehet.

Elemzésem nem szubverzív, inkább kiegészítő, árnyaló jellegű. Természetesen épít az ügyben érdekelt irodalomtörténészek és kritikusok némely korábbi észrevételére, s megpróbálja azokat továbbgondolni, ezért aztán nem mentes az ilyen esetekben szükségszerű tematikus redundanciáktól. Sajátossága abban van, hogy

---

<sup>1</sup> BALASSA Péter: *Kosztolányi és a szegénység. Az Édes Anna világhéperől*. In uő: *Magatartások találkozója. Babits, Kosztolányi, Móricz*. Balassi Kiadó, Bp., 2007. 99.

<sup>2</sup> Csak néhány cím az újabb elemzések közül: VERES András: *Kosztolányi Édes Annája. Egy sajtó alá rendezés tapasztalataiból*. Alföld 1997/6. 59–69.; BARABÁS Judit: *Édes Anna*. In KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Anonymus, Bp., 1998. 143–158. KEMENES Géfin László–Jolanta JASTRZEBSKA: *Kiűzetés a szerelem kertjéből*. In uők: *Erotika a huszadik századi magyar regényben 1911–1947*. Kortárs Kiadó, Bp., 1998. 91–107.; SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. ELTE, Bp., 2000. 153–156.; ZSADÁNYI Edit: *Az irodalmi elhallgatás szerepe Virginia Woolf és Kosztolányi Dezső regényében*. In uő: *A csend retorikája*. Kalligram, Pozsony, 2002. 63–102.; HALÁSZ Hajnalka: *Szöveg-test/(szó)beszéd*. Alföld 2006/2. 71–88.; GYURISÁN Szabina: *Kosztolányi Dezső Édes Anna című regényének szociálpszichológiai elemzése*. Partitúra 2007/2–3. 105–143.; BÓNUS Tibor: *A másik titok. Az Édes Anna értelmezéséhez*. Irodalomtörténet 2007/4. 476–519.; uő: *Színháziasság és az érzékek topológiája II. – Szemek*. <http://www.kortarsonline.hu/0907/bonus.htm>; SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Édes Anna: regény és/vagy példázat*. Kalligram 2009/7–8. 137–144.

ehhez a dialogikusan szerveződő értelmezői munkához a regény két fordítását használja sorvezetőként. Fogalmazhatunk úgy is, hogy Viktor Šándor szlovák<sup>3</sup> és Ladislav Novomeský cseh<sup>4</sup> szövege az (újra)olvasások folyamán fokozatosan az eredeti lappangó jelentés-összefüggéseit kibontó *értelmező jelekké* (interpretánssá) váltak számomra. Olyan jelekké, melyek nemcsak helyettesítik, hanem interpretálják is tárgyukat, ami abban nyilvánult meg, hogy a forrásszövegnek addig nem látott vagy a maga összetettségében még nem érzékelt oldalát engedték megmutatkozni. Valamivel konkrétabban fogalmazva: a két idegen nyelvű szöveget – a magyar háttérben – olvasva világosodott meg előttem valami a regény nyelvhasználati és karakterépítési sajátosságaiból. Valami, amit nélkülük, a fordítók eljárásainak tüzetes vizsgálata nélkül, aligha vettem volna észre. Ők adták a megértéshez elvezető szükséges *lökést*, beindították és meghatározott irányba terelték a jelentések játékát.

### *Néu, szerep, cselekmény*

Nem mondok semmi újat azzal, ha kijelentem: az *Édes Anna* olyan regény, melyben a címszereplő alakja kulcsfontosságú mind a cselekményszerkezet, mind a szereplői viszonyrendszer kialakítása szempontjából. Vizek mintacselédje a mű valódi gyújtópontja: neve, tettei, beszéde (vagy éppen némasága), belső indulatai és érzelmi kihatással vannak a cselekmény egészére. Ezt támasztja alá az is, hogy már a – dramaturgiai szándékkal késleltetett – tényleges, fizikai megjelenése előtt (6. fejezet) és elítélését követően (19. fejezet) is „jelen van”, még ha csak az említés szintjén is: egyrészt az elbeszélő, másrészt a többi szereplő hol megalapozott, hol előítéletektől terhelt kijelentéseinek köszönhetően. Olyan főszereplőről van szó, aki kezdettől fogva magára vonja a figyelmet: sokat beszélnek róla és a legkülönbözőbb módon viszonyulnak hozzá. A szerző láthatólag mindent megtesz emlékezetének folyamatos ébrentartása érdekében. Gyermeki ábrándozásnak és szerelmi vágyakozásnak egyaránt tárgya, vannak, akik irigységgel, mások gyanakvással vegyes kíváncsisággal fordulnak utána; valódi empátiát alig tapasztal közvetlen környezetében, közönyt és gúnyt annál inkább. Városi rokonai és gazdái dicsekedve mutogatják, majd szörnyű tette után a közvélemény kérlelhetetlen ítéletet mond felette.

Édes Anna olyan középponti hős, akinek jelleme, pontosabban a róla alkotott kép különböző nézőpontok kereszttüzében formálódik. Minden szereplő a maga sajátos szemszögéből, egyéni érdekei és szándékai alapján ítéli meg őt. Mindenki számára mást és mást (is) jelent, eltérő elvárásokkal közelítenek felé, amiből aztán az következik, hogy a cselekmény különböző szakaszaiban szerepek sokaságában látjuk őt felbukkanni. *I.* Viziné számára a tökéletes cselédet testesíti meg, de legalább annyira halott lánynak fájdalmas hiányát pótló személy is, akihez

<sup>3</sup> Dezső KOSZTOLÁNYI: *Slůžka*. Obzor, Bratislava, 1969.

<sup>4</sup> Dezső KOSZTOLÁNYI: *Anna Édešová*. Práce, Praha, 1974.

szublimált erotikus kapcsolat fűzi. 2. Ficsor engesztelő ajándékként tekint rá, a behízelegés hathatós eszközét látja meg benne. A lány érzéseivel semmit sem törődik. 3. Patikárius Jancsi számára Anna a szeretőt jelenti. Rövid idejű kapcsolatok alkalmi kalandnak indul, de mélyebb érzelmi rezonanciákat kelt mindkettőjükben, mint azt korábban gondolták. 4. Előző munkaadójának kislánya, Bandika számára Anna anyapótlék, a szeretett dajka, aki játszott vele és mesélt neki. 5. A kamasz lányát egyedül nevelő özvegy kéményseprő, Báthory a feleséget és a gondoskodó mostohát látja meg benne, ezért tesz neki házassági ajánlatot. Édes Anna szerepköreinek és szubjektív portréinak sora folytatható lenne, de a későbbi elemzés szempontjából meglegegedhetünk ennyivel.

A címszereplő viszont nemcsak az ábrázolás síkján, tehát a szöveg által megteremtett fikciós világ lakójaként ilyen sokarcú vagy sokoldalú lény, hanem a nyelvi kifejezés síkján is, mint egy *beszélő név* viselője. Egy olyan névé, amely mind hangzásában, mind fogalmi jelentésében és a hozzá kötődő jelképes tartalmakban a regénycselekmény vezérrópusává női ki magát. Ez nem meglepő, hiszen közismert Kosztolányi nevek iránti vonzódása,<sup>5</sup> egyrészt saját cikkeiből, másrészt felesége nyilatkozataiból. Több szövegelemzés mutatott már rá a nevek poétikai szerepére novelláiban is.<sup>6</sup> És ugyancsak sokat idézett az az írói önvallomás, melyben Kosztolányi az *Édes Anna* keletkezéséről szólva beszél a címszereplő neve keltette személyes asszociációkról: „Én az Anna nevet régóta szerettem. Mindig a mannát hozta eszembe, azonkívül egy kacér és nagyon nőies föltételes módot is. A vezetéknev, mely ösztönösen társult melléje, nem egyéb, mint a hódolatom kifejezése. A kettő együtt – vezeték- és keresztnév – a maga lágy zeneiségében egy másik, ősi és végzetes szókapcsolatot idézett föl bennem: az édesanyát.”<sup>7</sup> Miként az idézetből is kitetszik, a szerző az *Annából* indult ki, ehhez a szakrális és erotikus konnotációkat egyaránt ébresztő keresztnévhez illesztette hozzá a vezetéknevet, mint írja, „ösztönösen”, hódolatot kifejező céllal. Az így kapott személynév pedig hívószóként kezdett működni, és mentális szótárából az *édesanya* főnevet vonzotta magához.

A regény figyelmes olvasása viszont arról tanúskodik, hogy a címszereplő köznévi alapú, tehát jelentéssel bíró vezetékneve még fontosabb szerepet tölt be a mű poétikai megszerkesztettségében, mint a keresztnév. Nem túlzás úgy fogalmazni, hogy az *édes* mint szimbólumértékű motívum (a szűkebb jelentésmezéjéhez kötődő szavakkal együtt) cselekményképző erőre tett szert, Lotman szavaival élve – a *szűzsé*

<sup>5</sup> Lásd ehhez ÁDÁM Anikó: *Kosztolányi a nevekről. Összeállítás Kosztolányi írásaiából*. Helikon 1992/3–4. 389–400. Az *Édes Anna* egyes neveinek (Víz, Moviszter, Druma) jelentéséről ír KIRÁLY István: *Kosztolányi. Vita és vallomás*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1986. 132., 139.

<sup>6</sup> SZITÁR Katalin: *Silus (A név jelentése és a novellaszöveg mitológiai háttere)*. *Literatura* 1994/2. 233–243.; uő: *Caligula – álom – álarc*. In KULCSÁR SZABÓ ERNŐ–SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. 228–240.; GYÖRFI Lívია: *A szubjektum önkeresése. Hős, elbeszélő és diszkurzív alany viszonya Kosztolányi Dezső Miklóská című novellájában*. In HORVÁTH Kornélia–SZITÁR Katalin (szerk.): *Szó, elbeszélés, metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*. Kijárat Kiadó, Bp., 2003. 99–124.

<sup>7</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Hogyan születik a vers és a regény*. In uő: *Nyelv és lélek*. Madách Könyvkiadó, Bratislava, 1990. 520.

*génjévé* vált.<sup>8</sup> Mintha a szereplő sorstörténete belőle bomlana ki, a regény a névben implicit módon benne foglalt jelentéslehetőségek narratív kifejtéseként hat.

Erre az összefüggésre először tudtommal Szitár Katalin hívta fel a figyelmet,<sup>9</sup> s több olyan, a téma szempontjából lényeges részletre is rámutatott, amelyek fel-tűnő jelenléte számomra a fordítások vizsgálatakor vált szembetűnővé. Szitár az „édes” kétféle jelentését veszi alapul. Az ’íz’ értelemben használt szó jelképiségét egyrészt az úr–szolga viszony alakulása, másrészt a szerelmi kapcsolat sajátosságai szempontjából vizsgálja. Az előbbi felől a *piskóta* Anna általi elutasításának és a gyilkosságot közvetlenül megelőző *süteményevésnek* a jelenete bír jelentőséggel, illetve az a körülmény, hogy Anna – rácáfolva gazdájának a cselédekkel kapcsolatos negatív tapasztalataira – nem lesz tolvajjá, nem nyúl ugyanis a csapdaként elől hagyott *cukorhoz*. Ami pedig szeretői funkcióját illeti: Jancsi tudatában az Annával átélt érzéki gyönyör a pizsokkal és a termékenységre is utaló mélységgel kerül metaforikus közelségbe – épp az ’édes’ szó felbukkanásának köszönhetően. A ’kedves’ értelemben használt *édes* kifejezés az anyaság és a gyermeknevelés (dajkaság) fogalomköréhez kapcsolódik a regényben (Anna krumplicukrot visz Bandikának). Az elemző említést tesz továbbá a címszereplőhöz legközelebb álló Moviszter doktor előrehaladott *cukorbajáról*, illetve az *édes* szemantikai oppozíciójaként megjelenő *keserűség* (a magzatelhajtó orvosság íze) szerepéről is.

Az előbb említett motívumok némelyikére én is visszatérek, de a regényből vett további példákkal kívánom kiegészíteni Szitár Katalinnak a névszimbolika szüzsé-formáló hatására vonatkozó észrevételeit.

### *Fordított nevek*

A regény *Slůžka* (cseléd, szolgáló) címmel jelent meg szlovák fordításban 1969-ben. Egyértelműen ugyan nem bizonyítható, de valószínűsíthető, hogy a címadásra hatott a regény Fábri-féle adaptációjának (1958) bemutatója is: a csehszlovák mozikban ugyanis ezen a címen forgalmazták a filmet. A tulajdonnév köznévvé való felcserélése a szereplő individualitása helyett az általa betöltött munkakört állítja a figyelem középpontjába. Édes Anna cseléd mivoltát emeli ki, holott a regény világában legalább annyira fontos anyai és szeretői szerepköre is.

A regény cseh fordításának címe: *Anna Édesová* (1974). Ladislav Novomeský tehát alapvetően nem változtat a címen, csupán domesztikálja a magyar címszereplőt azzal, hogy a keresztnévet helyezi előre, s a vezetéknevet pedig *-ová* családnév-képzővel látja el. Ez a cseh és a szlovák olvasónak is jelzi a figura nemét (bár hozzátehetjük, hogy az Anna „nemzetközi” név, ezért nehéz elképzelni, hogy bárki is azt gondolná, hogy egy férfiről van szó). Az angol fordító, Georg Szirtes is hasonló

<sup>8</sup> Jurij M. LOTMAN: *A szöveg mint értelemgeneráló rendszer*. Fordította SZITÁR Katalin. In uő: *Kultúra és intellektus*. Argumentum Könyvkiadó, Bp., 2002. 53–78.

<sup>9</sup> SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál...* uo.



elv szerint járt el, csupán a személynév elemeinek a sorrendjét változtatta meg: *Anna Édes*. A regény német kiadásában (Irene Kolbe fordítása) már csupán a keresztnév szerepel: *Anna*. Ebből aztán az következik, hogy mindhárom esetben csak a regény 6. fejezetében, Édes Anna és Vizyné első találkozásakor derül ki a fordítás olvasója számára, hogy beszélő névről van szó – amennyiben persze a fordító erre vagy lábjegyzetben, vagy más módon utal. Mind a cseh, mind a szlovák fordító ezt megtette.

A helyettesítés, a minimális változtatással járó domesztikáció és a részleges elhagyás mellett azonban van még egy negyedik lehetőség is, mégpedig a név értelmező fordítása. A francia (Eva Vingiano de Pina Martins) és a spanyol (Xantus Judit) fordító eszerint járt el, amikor a regény címében szereplő *Édes* szót az adott célnyelv köznévi megfelelőjével adta vissza: *Anna la douce*, illetve *Anna la dulce* – azaz *Anna*, az *édes*. Találónak gondolom ezt a megoldást, épp azért, mert ráirányítja a figyelmet a regény egyik gazdag szemantikát magában hordozó kulcsmotívumára. Éppen ideje már, hogy ezt a tézisémet konkrét példákkal bizonyítsam.<sup>10</sup>

### *Anna mint szerető*

Ma már nem kell külön bizonygatni, hogy mennyire torzító az olyan értelmezés, mely Annát áldozatként, a fiatalembert, Patikárius Jánost pedig gaz csábítóként állítja be.<sup>11</sup> Erre egyébként már a vonatkozó részek kicsit figyelmesebb olvasása is rácsáfol. Annának nincs ellenére a fiú közeledése, sőt. Igaz, hogy amikor a fiúnak a kezdeti tétova, *tapogatózó* közeledés után valamelyest sikerül legyőznie zavarát, és vágytól elfúló hangon tett vallomásokkal próbálja szeretkezésre bírni őt, ellenáll neki, és – ahogy olvassuk – könnyűszerrel veri vissza „ügyetlen ostromait” (134.). Mikor azonban az elutasítástól és a visszafojtott nemi gerjedelemtől keservesen szenvedő fiú hasra fekszik és a párnába fúrja a fejét, Anna lesz az, aki utána nyúl, és magához húzza őt: „Akkor azonban hirtelenül egy kar kulcsolódott a nyakára, magához szorította, oly erősen, hogy szinte fájt. Nem kapott lélegzetet.” (134.) Indokolt tehát Jolanta Jastrzębska és Kemenes Géfin László megfogalmazása, mely szerint „Jancsi szüzességét Anna veszi el, és nem fordítva”, illetve hogy kettejük közül a lány „viselkedik úgy, mint egy liliumtipró úr, s az író Jancsinak utalja ki az elcsábított szegény, gyenge szűzlányka szerepét”.<sup>12</sup> A továbbiakban arra szeretnék rámutatni, hogy Jancsi és Anna rövid idejű és tragikus következményű kapcsolatának ábrázolásában milyen szerepet tölt be az *édesség* motívuma.

Az első idevonatkozó idézet még az ábrándozás időszakára vonatkozik. Patikárius János Annával kapcsolatos vágyképét vetíti elének belső monológ formájában:

<sup>10</sup> A regényből vett idézetek oldalszámait az alábbi kiadásra vonatkoznak: KOSZTOLÁNYI Dezső: *Édes Anna*. Európa Könyvkiadó, Bp., 2008. – Mindennemű kiemelés tőlem származik.

<sup>11</sup> BARABÁS Judit írja: „Tévesen interpretálnánk a *Vad éjszaka* című fejezetet, ha nem vennénk észre, hogy Annát távolról sem »csábítja el« erőszakosan Jancsi [...] inkább a lány a határozottabb, aktív.” *Édes Anna*... 153.

<sup>12</sup> KEMENES Géfin László–Jolanta JASTRZĘBSKA: *Kiűzetés a szerelem kertjéből*... 100.

„Ráugrani, fölemelni a szoknyáját. Mi történhetik? Legfőlegb a kezemre üt. Nagy eset. Egyébként se szűz. Látszik rajta. Kicsi a melle és lóg. Az ilyenek jófélék. Elekes mondja. De azért jó kis ringyó lehet. *Édes* kis szotyka. Afféle parasztszajha.” (127.)

A narrátor utána hozzászói:

„Ilyesmikkel biztatta magát, és más rondább szavakkal is, melyeknek *édessége* úgy karcolta a torkát, mintha köcsögből *mézet* nyalna. Köhögött tőlük.” (uo.)

Az „Elekes mondja“ betoldás jelzi számunkra, hogy itt nem a fiú saját tapasztalataiból származó képzetről van szó, hanem egy másoktól hallott és kritikátlanul átvett sztereotipizált cseléd-képről, ami a későbbiekben is többször előjön, és nagyban meghatározza Annához való közeledését is. A huszonegy éves Patikárius János szemében Anna is egyike azoknak a vidéki szolgálóknak, akik gazdáik vagy más férfiak szexuális igényeit is kiszolgálják, s az egész talán nincs is annyira ellenükre. Erre vonatkozik az „édes” jelző: a szereplő a „jófélék” és a „jó kis” szavakkal együtt a lány gyakorlott szeretői mivoltára utal ezzel, s ezen keresztül annak a gyönyörnek az édességére is, melyben őt Anna részesítheti. Ezt egészíti ki az elbeszélői kommentárban szereplő megjegyzés a tiltott gyümölcs kaparó édességéről. Miként látható, az érzelmeknek itt még nincs szerepük, Anna alakja a testére (mellére) redukálódik: a fiatalember a lányt egyszerűen könnyűvérű szajhának nézi, akit fel kell dönteni, mint egy liszteszsákot, „ahogy a cselédeket szokás” (123.). Érdemes ezzel kapcsolatban egy olyan részletet idézni a regényből, amelyik rávilágít Jancsi fantáziálása és Vizyné Annához való viszonyulásának hasonlatosságára:

„Nem is volt számára kellemetlen társ ez a cselédlány. Ha leintette, háttérbe vonult. A cselédek társasága az úrinőknek oly kényelmes, akár a férfiaknak az *utcai lányok* szerelme. Mihelyt nem szükséges, elküldhetik őket.” (105.)

A cselédlány helyzete mindkét szereplő nézőpontjából a prostituáltakéra hasonlít. Az anyagi ellenszolgáltatás fejében végzett ősi mesterség a megaláztatás lehetőségét is magába foglaló alárendeltség és kiszolgáltatottság metaforájaként kap sajátos jelentést a szövegben.

Az előbbieket szempontjából a cseh fordítás veszteségeként könyvelhető el, hogy Novomeský eufemizáltabban adja vissza az Annát minősítő jelzőket, kihagyva közülük az „édes”-t:

„Elekeš to říkal. *Dobrá* [jó] může být. *Veselá* v rozkroku [Ágyék(b)a(n) vidám]. *Ohromná* k tělu [óriási, lenyűgöző]<sup>13</sup>. Taková *věšnická běhna* [falusi szajha].” (109.)

<sup>13</sup> Meglehetősen szokatlan, erőltetett szókapcsolat (a melléknév a testhez fűződő viszonyt akarja jelmezni), az sem kizárt, hogy figyelmetlenségből bennmaradt elütésről van szó. Magyarra már csak ezért sem fordítható.

A szlovák fordítás a stílushatás és a kifejezésbeli pontosság szempontjából is sikerültebbnek mondható:

„Hovoril to Elekes. Je to iste dobrá kurvička. *Sladká cundrička*. Taká dedinská fl'andra.” (152.)

A „*sladká cundrička*” tökéletes pandanja az „édes kis szotyká” – nak. Az *édes*nek ezt a szemérmetlen jelentésárnyalatát mintegy megerősíti a keresztnév keltette egyik asszociáció is, amit a fülig szerelmes fiú ismételtet magában:

„Halkan ismételtette a nevét, a legszebb női nevet, melyben az örök ígéret van, kacér föltételes módban.” (140.)

Ez a mondat anélkül szerepel a szlovák és a cseh fordításban, hogy egy lábjegyzet felvilágosítást adna az *anna/adna* szó jelentéséről. Az olvasó törheti a fejét, hogy miféle „kacér ígéreteket” is rejt ez a név.

A következő idézetek már az első együtt töltött éjszaka és az azt követő két nap eseményeire reflektálnak. Érdeemes megfigyelni, miként veszíti el az *édesség* korábbi vulgáris konnotációját, s lesz – minden erotikussága mellett is – finomabb, ha tetszik, költőibb. A másik fontos tendencia pedig a gasztronómiai tárgyú hasonlatok elszaporodása. Elsősorban Jancsi szerelmi megnyilvánulásai emlékeztetnek egy édességet habzsoló gyerek viselkedésére. Az áterotizált evés-motivika felbukkanása akár szükségszerűnek is mondható, hiszen az édesség, ízlelési tapasztalat lévén, implikálja az evéssel kapcsolatos kifejezéseket. Már a Jancsi által először megtapasztalt nemi gyönyör, a behatolás gyönyöre is az édesség képzetéhez kapcsolódik.

„Lassan merült el a gyönyörűségbe, hagyta, hogy belenyomják ebbe a langyos, bágyasztó folyadékba, és megfulladjon lenn, a mélyén, mint egy kád *cukrozott tejben*.” (134.)

A másnap váltott csókok is túlérétt gyümölcsökhöz hasonlítódnak:

„Most egész teste birtoklásánál is izgalmasabb gyönyörűségnek tetszett a megaláztatás, hogy halvány, cserepes ajkait megcsókolja, ajkaival széttolja őket, s ne engedje el mindaddig, míg lehetőleg ketté nem hasadnak, el nem olvadnak, el nem mállanak, mint *ízes, keleti gyümölcsök*.” (137.)

Anna nyelvéről pedig azt olvassuk, hogy „különös fűszert, bódító zamatot tartogatott” (138.) a szerelemtől kótyagos fiatalember számára, aki egyszerűen nem tud betelni a lány csókjaival:

– Még – kiabált –, még, még – mint a telhetetlen gyermek, aki *eperkrémet* kanalaz, s mihelyt végére ér, máris újat kíván.” (138.)

Az érett állapotában kimondottan édes eperre tett utalás ugyancsak az erotikus képzettársításokat erősíti, hisz e gyümölcs az ókortól kezdve afrodisziákumként is szolgált, ezenkívül a szívhez és az ajkakhoz való hasonlatossága is hozzájárult ahhoz, hogy a csábítást és a gyönyört egyaránt jelképező „szerelmi gyümölcsé” vált. Említést érdemel még ezzel kapcsolatban az a tény, amit Kosztolányi Dezsőné feljegyzéseiből tudunk: férjének a cseléd lehetséges – kivétel nélkül beszélő – neveit tartalmazó listáján ott szerepelt Eper Erzsike is...<sup>14</sup>

Jancsi mohóságában addig megy, hogy Anna ujjait kezdi el csókolgatni, egyenként, míg végül be is kapja a cselédmunkában elhasználódott kezét:

„Az úrfi máris elragadta. Gyengéden fogta meg, mint egy pillangót, simogatta a kezét, mely hivatásánál fogva minden undokságot megérintett, belecsukta finom, ápolat tenyerébe, szorongatta. A hólyagos kéz *érdes karcolásában* volt valami kimondhatatlan *édes és mézes*. Majd az ujjait egyenként elővette és csókolgatta, bámulta a szerelmes zavarával, aki nem tudja, mit tegezz azzal, akit szeret.

Egy pillanatban pedig a szájába kapta a kezét.” (139.)

A kéz „érdes karcolása” felidézi a korábban már citált csúnya szavak „érdes karcolását” (127.): mindkettő mellett ott találjuk minősítő funkcióban az édes és a méz(es) szavakat. Az első esetben még átvitt értelemben szerepelnek (a tiltott dolgok megszegésének folytató-izgató öröme), a másodikban már szó szerinti értelemben vett érdességről (tapintás) van szó. Érdemes figyelni az *érdes* – *édes* – *mézes* szavakban érvényre jutó részleges hangzásbeli összecsengésre: a sor elemei egymásra rímelnék, tehát egymás hívószavaiként működnek a szövegben. Ez a rímhívó-rímfelelő játék teszi lehetővé a cselekmény lineáris-kronologikus rend alapján távolinak számító, de analogikusan nagyon is összetartozó részeinek egymásra való kivetítését. Azaz: a cselekményt metaforizáló eljárásaként működik. Mondanom sem kell, hogy ez a *jelentő* – vagy más elméleti fogalomrendszer szerint a *külső forma* – szintjén meglévő eltérések miatt sem szlovákul, sem csehül nem oldható meg. Olyan korlátokba ütközünk, amilyenekkel elsősorban a költői szövegek fordítása szembesít bennünket.

Az idézetek harmadik köre már a kiábrándulásról szól. A fiú négy nap után teljesen eltávolodik Annától. Rá se tud többé nézni, szégyenli a történeteket, s kerüli a vele való találkozást. Alig van otthon, az emlékek elől a munkájába, éjszakai mulatozásokba és alkalmi kapcsolatokba menekül.

„Többnyire az utcán lebzelt, nézte a nőket. Mint aki egy titkot őriz, megfordult minden nő után, minden nőt levetkőztetett a tekintetével. Tatárék zsúrnán ásitozott, s angolosan távozott. Fölcsípett egy *cukrászlányt*. Nem is tetszett neki, de elvitte abba a csendes, polgári budai szállodába, ahol átutazó vendégeknek szívesen adnak szállást.” (149.)

<sup>14</sup> KOSZTOLÁNYI Dezsőné: *Kosztolányi Dezső*. In RÉZ Pál (szerk.): *Tükörben Kosztolányi Dezső*. Osiris Kiadó, Bp., 1993. 168.

A megelőző fejtegetések fényében sokatmondó, hogy épp egy cukrászlányt csábít el, aki foglalkozásából adódóan *édességekkel* foglalkozik. Mintha nem tudna még teljesen elszakadni Édes Annától. Ezt bizonyítják későbbi szerelmi kalandjai is:

„A cukrászlány után jött egy *próbakisasszony*, később valami állítólagos *színinövendék*. Ezzel kocsikban találkozott.” (149.)

Emlékeztetnék rá, hogy a „vad éjszaka” után a fiú miként kényszeríti arra Annát, hogy különböző ruhákat s ezzel együtt különböző női szerepeket vegyen fel:

„És mindenféle bolondságokkal állt elő. Szüntelenül *öltözködnie kellett*. Kiküldte, hogy vegye föl a pepita ruháját, és meztláb jöjjön vissza, aztán meg a kartont kívánta és a fűzőscipót. Nem lehetett rajta kiigazodni. Egyszer azt is akarta, hogy húzza föl meztelen testére a méltóságos asszony báli belépőjét. De ezt már nem tette meg.” (140.)<sup>15</sup>

Az elbeszélő is utal (valamelyest talán a Patikárius fiú nézőpontját is közvetítve) a szolgáló bizonyos színésznői attribútumaira:

„Anna jött a szemeteslapáttal. Fejét pipiszkendővel kötötte be. Nagyon csinos volt. Az *operettprimadonnákhoz* hasonlított, a szubrettekhez, akik az ősi nőt, a szobacicut utánozzák.” (139.)

A cukrászlány, a próbakisasszony és a színinövendék tehát mind Édes Anna kivételéseiként foghatók fel, s utalnak arra, hogy a fiú korántsem tudja még olyan végérvényesen kivonni magát szégyelt szerelmi beavatójának hatása alól, mint amennyire azt szeretné. Barátja, Elekes előtt is röstellli bevallani az igazságot, s inkább kitalál egy történetet:

„– Lány? – érdeklődött Elekes. – Asszony? Hol csípted föl?  
– A *Gerbeaud*-ban.  
– Privát?  
– Színésznő.  
– Ah. Hol játszik?  
– Különböző helyeken. Táncol.  
– Vagy úgy. És mikor *főzted* meg?” (143.)

Újra azt látjuk, hogy a hazugságba a valóság elemei keverednek. A képzeletbeli asszonyt a patinás *cukrászdában* csábítja el Jancsi, az édesség mozzanata tehát metonimikusan, térbeli érintkezés révén jut érvényre a történetben. Anna „reinkarnációjának” másik burkolt eleme a nő foglalkozása (színésznő). S végezetül Elekes

<sup>15</sup> Nem úgy Viznyé, aki a kommun idején igyekezett elfedni társadalmi hovatartozását: azért járt ki az utcára egy régi, lila pongyolában, hogy proletárasszonynak nézzék. (53.)

kérdése is („És mikor *főzted* meg?”) rávetíthető a Jancsi–Anna kapcsolatra, amennyiben azt a bátortalan fiú – tényleges udvarlást helyettesítő és halogató – gondolat-kísérleteinek kontextusában olvassuk:

„Úgy tervezte, hogy majd az ebédnél kezdi. Anna beadta a levest, de a lány nem tekintett rá. Ebből azt következtette, hogy már sejt valamit. A húsnál észrevette, hogy mint ha egy kis gúnymosoly is játszanék a száján, s mihelyt szólna hozzá, elnevetné magát, és lehetetlenné tenne mindent. Ezért a tésztáig halogatta. Ellenben ekkor is csak ezt mondta: »Köszönöm.«” (125–126.)

A regény értelmezéstörténetének leggyakrabban megfogalmazódó és legváltozatosabb módon megválaszolt kérdése a gyilkosság motivációjára vonatkozik: mi volt Anna tettének közvetlen kiváltó oka? Mi vagy ki idézte elő, hogy az addig halk, szerény és dolgozó lány kést ragadjon? Mi hozta ki belőle ezt a nem várt agressziót? Az egyik valószínűsíthető magyarázat szerint a kezdetben kedves, kamaszosan rajongó Jancsi elhidegüléséből és durván elutasító viselkedéséből eredő csalódás lehetett az egyik sorsdöntő körülmény. Erre már Kiss Ferenc is utalt,<sup>16</sup> de a Jastrzębska–Kemenes Géfin szerzőpáros érvelt mellette a legnyomatékosabban. Szerintük Anna a Jancsival létesített rövid szerelmi viszony következtében ébred rá önnön elgépiesedtségére: „Anna tragédiája éppen ott keresendő, hogy a háromnapos szerelem nemcsak megsérti, hanem darabokra tépi ezt a hallgatóságos társadalmi szerződést, s ennek következményeként rádöbben – s ez a döbbenet valahol lerakódik tudata mélyén – arra a legveszélyesebb tudásra, hogy ő nem gép, hanem az igazán élő emberek társaságából kirekesztett ember. Ezt a tudást [...] kizárólag a társadalmi és nemi különbségeket nivelláló szexuális szerelem felszabadító ereje adhatja meg egy egyénnek, talán kivált éppen annak, aki saját emberi mivoltának nem volt, mert nem lehetett tudatában.”<sup>17</sup>

Mindkét értelmező felhívta a figyelmet annak a jelenetnek a fontosságára, melyben Anna utoljára látja a Patikárius fiút, tánc közben, Moviszterné oldalán:

„Már táncoltak. Etel meg Stefi félrehúzta az asztalokat. A párok nem fértek el, sokan az előszobába szorultak. Jancsi is kilebegett Moviszternével. Csupa tréfából áttáncolt a hálón át a lakásba, körbe-körbe.

Egyszer, mikor a fürdőszobába értek, az úrfi magához szorította a párját, belecsoált a nyakába. A szép doktorné föl kacagott bűgva.

Anna, aki az előszobában ácsorgott a tűzhely lángjától piros füllel, meghallotta ezt. Odatekintett. Vissza akart futni a konyhába, de nekiment a falnak. A lámpák valami kancsal fénnel föllobogtak.” (197.)

<sup>16</sup> A legeggyértelműben itt: „Egy tapasztalt cseléd tudná a törvényeket, nem volnának illúziói, ha meg ejtené az úrfi, nem pusztulna bele. Annát a gyilkosságba hajszolja ez a különben szokványos komizás.” (280.) A bővebb kifejtés lásd Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1979. 278–281.

<sup>17</sup> KEMENES Géfin László–Jolanta JASTRZĘBSKA: *Kiűzetés a szerelem kertjéből...* 104.

Mintha ez volna az utolsó csepp a pohárban, mintha Anna most ébredne rá igazán arra, hogy kihasználták: elbolondították, majd félredobták. Ehhez már csak azt tenném hozzá, hogy Jancsi épp a cukorbajban szenvedő doktor feleségével kerül intim közelségbe. Azt hiszik, *édes* kettesben vannak, s nem is veszik észre, hogy Édes Anna mindennek tanúja volt.

### *Anna mint tökéletes cseléd*

Vizyné már azelőtt megkedveli Annát, hogy személyesen találkozna vele. Származását és nevét egyaránt kedvező előjelként értelmezi, s amikor először megpillantja, úgy érzi, hogy végre megtalálta azt, akit évekig hiába keresett. Kétségtelen, hogy az asszony Anna iránti vonzódása több mint a munkaadónak a megbízható cselédhez való ragaszkodása. Érzelmileg összetettebb képletről van szó. Anélkül, hogy felszínes pszichologizálásba bonyolódnék, két olyan, az elemzésem szempontjából fontos mozzanatra szeretném felhívni a figyelmet, amelyekre már a Kosztolányi-szakirodalom is reflektált.

1. Az ábrázolás, a megismerkedés és az első találkozás eseményeinek ábrázolása a nagy, sorsdöntő szerelmek megszületésének hagyományos narratíváit idézi. Az asszony későbbi önkéntelen gesztusai és akár elszólásnak is tekinthető nyilatkozatai szintén megerősítik ezt. Ahogy Balassa Péter megjegyzi, „Annával szemben a félelem és a kék egyszerre járja át Vizynét, miként a nagy, egyúttal elfojtott szerelmek esetén”.<sup>18</sup> Ebből a szempontból aztán különös súllyal esik latba Anna fiús alkata,<sup>19</sup> soványságát meghazudtoló férfias ereje<sup>20</sup> és az a körülmény, hogy Víz Kornél évek óta elhidegült nejétől,<sup>21</sup> és nem is nagyon leplezetten, léptenyomon csalja őt. Az asszony elementáris és megmagyarázhatatlan, szinte már animálisan ösztöni vonzalma a lány iránt azonban – teszi hozzá az értelmező – egy perverz szeretet megnyilvánulása, mert a „szeretet eszközeiként éli meg a kiszákmányolás és a represszió eszközeit is”.<sup>22</sup>

2. Ugyancsak Balassa Péter tesz említést arról, hogy Vizyné Annához való betegeges kötődésének, azaz „a kiszolgáltatottságban és a birtoklásában való kéjtelenség” egyik előképének fogható fel korán elhunyt Piroska lányához fűződő kapcsolata. Ami azt jelenti, hogy a regényben „Anna pszichológiai szinten gyermekhelyettesítő funkciót is betölt”.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> BALASSA Péter: *Kosztolányi és a szegénység...* 105.

<sup>19</sup> Vizyné nézőpontjából: „Termete valamivel magasabb a közepesnél, de gyöngye, elmaradott, talán csöppet *fiús* is még.” (56–57.). Jancsi nézőpontjából: „Olyan csontos, mint egy fiú, bajusza van...” (126.)

<sup>20</sup> Ezt a Patikárius fiú a szeretkezés közben tapasztalja meg: „Rettenetes erős volt ez a kis parasztlány, és még soványabb, mint gondolta.” (134.)

<sup>21</sup> KEMENES Géfin László–Jolanta JASTRZĘBSKA szerint Vizyné „Kielégítetlen szexualitását már kórosnak mondható cselédmániájába szublimálja”. (107.)

<sup>22</sup> BALASSA Péter: *Kosztolányi és a szegénység...* 106.

<sup>23</sup> Uo.

Lássuk immár, hogy a Vizyné–Anna kapcsolat lélektani hátterét megvilágító két mozzanat miként is kapcsolódik az *édesség* képzetköréhez.

Először azt kell megemlíteni, hogy Vizynére már az is kellemesen hat, hogy megtudja – Anna „balatoni lány”. Ennek fő oka az, hogy a hatévesen elhunyt lányára emlékezteti őt:

„Valamikor, hogy a kislánya még élt, Balatonfüreden nyaraltak. Erre a nyárra, mely csupa gyermekkacaj, hullámzaj és cigánymuzsika volt, boldogan gondolt vissza. Aztán úgy emlékezett, hogy valakitől dicsérni is hallotta a »balatoni lányokat.«” (36.)

A két személyt a térbeli érintkezés hozza közel egymáshoz. Az asszony tehát egy metonimikus logikát követő gondolatársítás révén még azelőtt pozitív töltetű érzelmi aurával vonja be a majdani cseléd alakját, hogy őt személyesen megismerné. A balatoni származással okolható talán az is, hogy később a Vizyné tekintetével szinte teljesen azonosuló narrátor a Balaton vizéhez hasonlítja Anna szeme kékjét.<sup>24</sup> A kellemes benyomások sora tovább bővül, amikor Vizyné megtudja Ficsornétól a lány keresztnévét:

„– Anna – ismételte Vizyné, s a *puha, kedves* nőnevet rokonszenvesnek találta, mert eddig sohase volt sem Anna nevű cselédje, sem Anna nevű rokona, ami feltétlenül zavarta volna. – Anna – mondta még egyszer, s a szó megnyugtatta, úgy hullt rá, *mint valami fehér, mint a manna.*” (36.)

A keresztnév konnotálta manna a pusztai vándorlaskor fogyasztott fehér, szemcsés, omlós állagú étel. Kosztolányi a színét emeli ki (ez hat megnyugtatólag az asszonyra), nehéz azonban elhinni, hogy ne tudott volna az eucharisztia előképének is tekinthető, rejtélyes eredetű étel ízéről:

„Olyan fehér volt, mint a koriander-mag, íze pedig olyan, mint a mézeskalácsé.” (2Mózes 16,31)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> „Szeme kék volt, de nem csillogó, inkább *tejeskék*, *violáskék*, mint a Balaton vize, *párás*, nyári hajnalon.” (61.) A Piroska és Anna alakja közti hasonlatosságot bizonyítja a két következő szöveghely is, ahol megemlékezik az előbbi hasonlat jelzői: „És amint múltak a napok, Anna jótékony alakja csak *ködkep* gyanánt remegett előtte, egyre messzebb és messzebb. Sokszor már azt hitte, hogy ábránd az egész, s az, akit látott, voltaképp nincs is.” (51.) „Piroska szelleme a Jupiter-csillagból jelentkezett. A médium keze által teleírt egy egész ív papírt az ő ákombákom betűivel: »anya, anya«. Egyszer materializálódott is a médium mellén, *ködös párafényben*, valami *tejszerű* köd alakjában.” (83.) A Vizynének szóló üzenet utal Anna becenevére: a gondjaira bízott Bandika három és fél éven anyjának hívta őt.

<sup>25</sup> Idézett fordítás: *Biblia. Istennek az Ószövetségben és az Újszövetségben adott kijelentése*. Magyar nyelvre fordította a Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága. Kálvin János Kiadó, Bp., 2001.



Vizyné cselédjének „édessége” tehát nemcsak a vezetéknevén révén jut érvényre: ez a szemiotikai minőség a keresztnévben is kódolva van, mégpedig egy retorikai alakzat (paronomázia) generálta jelölői kapcsolatnak köszönhetően. Az Anna része a mannának, s így mintha részesülne annak édességéből. Ez a szakrális vonatkozású asszociáció új fénybe állítja nemcsak az Anna által nyújtott szexuális gyönyör – korábban elemzett – édességét és ujjainak mézédés ízét, hanem a szeretkezés és a csokolózás leírásában használt vallásos utalásokat is.<sup>26</sup> De Jancsi Bori Imre által mazochisztikusnak titulált<sup>27</sup> vonzódása a lány szája és keze iránt is más megvilágításba helyeződik ezáltal: az úrvacsora profanizált változataként is olvasható.

A keresztnév és az édesség összekapcsolása két másik, látszólag jelentéktelen epizódban is kifejezést nyer. Az egyik a két szomszéd cseléd, Etel és Stefi beszélgetése az új szolgáló nevééről:

„Etel és Stefi, mikor a második emeleti folyosó két szemben lévő ajtajában ülve kavargatták a tortának való *cukros* tojáspépet, erről társalogtak:

– Annának hívják.

– Igazán?” (50.)

Az édes tészta említése közvetlenül megelőzi az Anná-t, s ezenkívül két kulcsfontosságú jelenetet vetít előre: a mandulás piskóta kínálásából eredő megaláztatást, és a lány gyilkosságot közvetlenül megelőző sütemény-habzsolását.<sup>28</sup> A másik példa a súlyos *cukorbetegségben* szenvedő Moviszter doktor feleségének az új cseléd iránt érdeklődő kérdése, melyet a „Ne mondd, *édesem*” fordulat vezet be (51.).

Vizyné – a gyorsan ébredt rokonszenv ellenére – próbáknak veti alá Annát. Elsősorban arra kíváncsi, nem lop-e a lány. Ezért különböző tárgyakat és élelmiszereket hagy szem előtt, többek között kávé és cukrot, hogy kísértésbe ejtse őt.

„Nem zárta be a kamrát. Egy hétig feléje se nézett. Mikor azonban kezében a gyertyával és a pontos leltárral bement szemlét tartani, látta, hogy minden szem *kávé*, minden darab *cukor* a helyén van. Ez a lány tehát nem lop.” (81.)

Szítár Katalin idézett elemzésében szintén utal erre a részletre, s vele összefüggésben az édes–keserű szemantikai oppozíció szerepére is a történetben. A magzat-elhajtó orvosság keserűségét és a lakásban uralkodó émelyítő patikaszag motívumát emeli ki. Annyiban egészíteném ki ezt az olvasatot, hogy az előbbi idézetben előforduló kávé-motívumot is a keserűség pólusához kötném. Innen nézve a *cukor* a Jancsival való szeretkezés epizódját tartalmazó 12. fejezetet anticipálja, a kávé

<sup>26</sup> „Többször meghaltak ezekben az ölekezésekben, és újra-újra *föltámadtak*.” (135.) „Ez a négy szem azonban csak egymásba meredt, ott kerestek, kutattak valamit, egymás által akartak *megvilágosodni* és *üdvözülni*.” (139.)

<sup>27</sup> BORI Imre: *Kosztolányi Dezső*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1986. 170.

<sup>28</sup> „Anna ide-oda lépegetett. Visszaszaladt a konyhába, *evett* valamit a sötétben, gyorsan és mohón, ami véletlenül keze ügyébe esett, egy rántott csirke combját meg *sok-sok süteményt*.” (199.)

pedig a 14. fejezetet (*Válami nagyon keserű*), melyben Anna a Jancsitól kapott gyógyszer hatására elvetél. Az *édes* azonban már jóval korábban, az első beszélgetés alkalmával (6. fejezet) jelértékű motívummá válik azáltal, hogy egy oldalon hatszor történik említés Anna – Vizyné számára valami miatt érdekesnek, különösnek ható – vezetéknevéről (56.). Igaz, jelentősége és jelentéssége ekkor még homályban marad. Szinte szimmetrikus megfelelője ennek a magzatelhajtó mérhetetlen keserűségét ecsetelő rész (153.), ahol egymást követő hét mondatban hétszer szerepel a *keserű* szó vagy annak névszói, illetve igei származéka. Ezzel azonban még nincs vége. Említést kell tenni egy olyan jelenetről is, amelyik tovább árnyalja az édes–keserű szövegben kibomló szimbolikáját.

Vízy Kornél, feleségének hisztérikus rohama miatt, melyet Anna távozási szándéka váltott ki, elhívhatja magukhoz Moviszter doktort. Az idős, cukorbajjal küszködő orvos megvizsgálja az asszonyt, majd nyugtató cseppeket ír fel neki:

„– Ebből tíz csöppet méltóztassék majd bevenni egy *kockacukor*ral. Tizenötöt is bevehet, ha nyugtalan, de csak akkor. Inkább sokat pihenni, szórakozni. Fáj még a feje? Na, már nem is fáj. Mondtam, nincs semmi baja.” (174.)

Feltételezhető, hogy a kockacukor az orvosság keserű ízét hivatott elnyomni. Figyelembe véve azonban a betegség lélektani hátterét, úgy is fogalmazhatunk, hogy Vizyné *keserűségének*, azaz rosszkedvűségének és levertségének oka Anna – *Édes* Anna, aki elhatározta, hogy férjhez megy, és otthagyja gazdáit. A cselédjéhez mániákusan ragaszkodó asszony úgy érzi, hogy ezzel vége az ígéretes kapcsolatnak, az idillnek, „melynek ízét folyton szájukban érezték” (83.) – vége az *édes életnek*. Jelzésértékű ebből a szempontból, hogy miután az ingatag, könnyen befolyásolható lányt sikerül lebeszélnie a házasságról és ezzel maradásra bírnia, hirtelen megjön az étvágya is, és meggybefőttet hozat a magának – olyan ételt tehát, amelyet cukros lében tartósítanak.<sup>29</sup>

### *Közvetítő megértés*

A közvetítés funkcióját nemcsak a fordítás mint nyelv- és kultúraközi átalakító művelet, hanem a fordításszöveg működésmódja kapcsán is indokolt felemlíteni. A fordítás ugyanis közvetíthet az eredeti mű régebbi és újabb értelmezései között. Ez történt jelen esetben is. Az *Édes Anna* szlovák fordítását elemezve vetődött föl bennem először komolyabban az a kérdés, hogy miben áll Anna „édessége”. S ezzel összefüggésben rögtön egy másik is: vajon az eredeti cím helyettesítése nem túl nagy ár-e azért a jelentésbeli gazdagságért, amit az *édes* szó magában hordoz? Ennek eredtem a nyomába, de akkor még nem sejtettem, hogy a kifejezésnek sokkal

<sup>29</sup> Előtte ő maga dicséri meg Anna beföttjeit: „– Vörösszilva. Ő maga tette el. Nézd ezt a gyönyörű *cukros* levét. Mint a rubint. Van hozzá kedve. És érzéke.” (80.)

gazdagabb a szemantikai holdudvara, mint amire az írói önvallomások és az addigi műelemzések észrevételei alapján gondoltam volna. Az ily módon nyert felismerésnek köszönhetően aztán a fordításkritika hamarosan átadta a helyét az újraértelmezésnek. Hogy milyen érdemi hozadéka van ennek az olvasatnak a Kosztolányi-filológia eddigi eredményeinek tükrében, azt nem tiszttem megítélni. Hadd fejezzem azonban ki kételyemet a regény egy viszonylag friss interpretációjának egyik állításával kapcsolatban.

Az általam adott értelmezés cáfolni látszik Szegedy-Maszák Mihály azon véleményét, hogy a regény olvasóra tett hatásában a cím mellékjelentéses és figyelemfölkeltő funkciója közti feszültségnek van kiemelt szerepe: „az »édes« mellékjelentéseinek ellentmond a cselekmény”.<sup>30</sup> Fenti észrevételeim alapján inkább úgy fogalmaznék, hogy a cselekmény s azon belül is a főszereplő sorsának kibontakozását poétikai szinten az *édes* különféle jelentéslehetőségeinek kiaknázása kíséri. Nincs ellentmondás cím és cselekmény között, inkább arról van szó, hogy a cselekmény egyes epizódjai (vissza)igazolják a névadás indokoltságát: Anna „édességének” újabb és újabb oldalát mutatják meg. Ebbe éppúgy beletartozik a kedvesség, az anyai gondoskodás, mint a kacérság, az érzékiség vagy a profanizált szakralitás.

---

<sup>30</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Édes Anna: regény és/vagy példázat...* 143.

Garami András

## AZ APA KÉPE ÉS AZ APA NYELVE

– Nyelvi sajátosságok Lengyel Péter szövegeiben –

„A névjegyborítékon felül a fényképek címe. [...] A tetejükön voltak a címek, egy élet története. Eső a Margit körúton, 1928. Anyanyelvéhez tartozott ennek a két albumnak minden felirata, a háború előtti Budapest szóhasználata. Tudta, bele fognak tartozni egész életében, akárhány évtizedet él...”<sup>1</sup>

Lengyel Péter regényeiben a nyelvhez fényképek felől közelít, s mindez kapcsolódik a prózája centrumának tekinthető témához, az apa figurájához, a hozzá fűződő viszonyhoz, a vele való kapcsolatfelvétel, „kommunikáció” lehetőségeihez vagy lehetetlenségéhez. Az elbeszélések apája ugyanis az, aki (a ponyvaregényt író nagy-apa figurája mellett) ezt a nyelvet beszéli és írja, valamint szintén ő az, aki a fényképeket készíti. Verbalitás és vizualitás sajátos egyensúlya, kölcsönös viszonya határozza meg tehát a lengyeli prózát. Az örökségként nyert szavak és képek egyrészt kiindulópontok, biztos alapok a lengyeli írás számára, másrészt előbbieket a szövegekben elevenítődnek fel újra és újra, életben tartva a családi hagyományt, megteremtve a kontinuitást a generációk között (a *Macskakőben* például ez már a következő nemzedékhez, az elbeszélő/szereplő gyerekéhez is elér), egyben beengedve a mindenkori olvasót is ebbe az első látásra zárt, koherens rendszerbe. Lengyel kiemelt, eminens olvasója ugyanis az eddigi teljes szövegtörzset olvasója, hiszen, ahogy erre maga a szerző, illetve számos értelmezője is reflektált már,<sup>2</sup> az eddig publikált írásokat egységes, összefüggő szupernarratívaként értelmezhetjük, melynek egyes darabjai is erre a komplexitásra hivatkozva interpretálhatók legeredményesebben. A következő elemzésben ebből kiindulva vizsgálom meg, hogy Lengyel Péter prózájában milyen nyelvi sajátosságokkal rendelkezik a (család)történeti hagyomány fenntartása, elmondhatósága (összefüggésben az ottliki elbeszélhetőség problémájával<sup>3</sup>), valamint a referencialitás.

<sup>1</sup> LENGYEL Péter: *Cseréptörés*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1978. 371–372. (kiemelés tőlem – G. A.)

<sup>2</sup> Például: „minden regény egy regény. Kimetszünk belőle darabokat. [...] még arról is meg vagyok győződve, hogy a világ összes regénye egy.” (Lengyel Péter – *Regényszólások*. Beszélgetés CSORDÁS Gáborral. In LENGYEL Péter: *Holnapelőtt (nem-regény)* 89–90–91. Jelenkor, Pécs, 1992. 171. (Kiemelés az eredetiben); vagy „egyetlen szerteindázó elbeszélést ír egész életében – ennek részleteit, éppen elkészült szeleteit publikálja kötetiben.” (BÉKÉS Pál: *Az eszményi szoba*. In Lengyel Péter: *Vár ucca tizenhét negyedévkönyv*. IV. évfolyam, 2. szám, 1996/2. 125. (eredetileg: Holmi 1994/7. 1055–1056.)

<sup>3</sup> Lásd például az *Iskola a határon* első, *Az elbeszélés nehézségei* című fejezetét (OTTLIK Géza: *Iskola a határon*. [1959] Móra, Bp., 1988. 5–18.).

*Az apa képétől az apa nyelvéig*

„Bárán János nem ismerte az apját. Nem ismerte a saját életét sem. Nem az övé volt az arca. Nem alakult ki a kézírása. Nem volt beszélő viszonyban az anyjával. Úgy festett a dolog huszonnyolc éves korában, hogy az, hogy ő van, még egyáltalán nem eldöntött kérdés. Megfogalmazott és megfogalmazatlan hiányérzetei halmozódtak. Úgy érezte, hogy még nem tett rendet magában. Elkezdte visszakeresni az életét.”<sup>4</sup>

Lengyel Péter 1978-as *Cseréptörésének* főszereplője, Bárán János nem rendelkezik szilárd identitással, mivel a második világháborúban, a Don-kanyarnál elveszítette édesapját. Amikor utoljára látta, hároméves volt, így nincsenek igazi emlékei apjáról, nincsenek olyan fogódzói, amelyek segítségével rekonstruálhatna egy apalakot – tulajdonképpen nincs „apanyelve”.<sup>5</sup> Emlékek hiányában rekonstrukció helyett konstrukcióra kényszerül, amiben segítségére vannak az apja által örökségül hagyott tárgyak, kiemelten két, amatőr fényképeket tartalmazó album. Ezekből igyekszik megismerni apja látásmódját, megtanulni „nyelvét” – hiszen, ahogy a mottóban is láthattuk, a fényképek, illetve a hozzájuk tartozó képaláírások, feliratok, expozíciós adatok egyaránt a fiú nyelvének részévé válnak.

„Én tizenegy és tizennyolc éves koromban mindennap az ő albumait néztem a díványomon könyökölve, órákon át, míg végleg besötétedett, és villanyt kellett gyújtani, *olvas-tam* a képeket, ahogy azt a néhány levelét, amit elloptam az iratszekrényből. Már nincsenek meg. Az albumok sem. Többször költözködtünk, később eljöttem otthonról, és hiába kértem – talán elvesztek végleg. De én addigra már ezekből tanultam látni, ezekből a háború előtti fényképekből. Sosem találkoztunk, mégis ő tanított.”<sup>6</sup>

A fotók nagy része a háború előtti Budapest utcáit ábrázolja, a századfordulón nagyvárossá fejlődött főváros hétköznapi, átlagos arcát – ez az, amiből Bárán látni tanul, hasonlóan Rilke *Malte Laurids Brigge*jéhez, aki pedig Párizs utcáin, passzáz-sain az arckok, hangok és szagok forgatagába igyekszik rendszert állítani azáltal, hogy „látni tanul”.<sup>7</sup> Amennyiben a *Cseréptörés* és az 1988-as *Macskakő* szereplői

<sup>4</sup> LENGYEL Péter: *Cseréptörés*. 9.

<sup>5</sup> A kérdést érdemes lenne megvizsgálni Jacques Lacan nyelvfelfogása alapján is, aki a nyelvet két nagy területre osztja (langue és langage), melyek alapvetően az imaginárius, illetve a szimbolikus szakaszokhoz köthetők (lásd Jacques LACAN: *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*. – A betű lenyomata a tudattalanban, vagy az ész Freud óta. – Előadás a Sorbonne-on 1957. május 9-én – In Jacques LACAN (ed.): *Écrits*. Seuil, Paris, 1966. 493–528.). Az apa alakja miatt az apa nevének szempontja is lényeges például a *Cseréptörés* esetében („Nem is a saját nevéen élt a világban. Tizenhárom éves kora óta, amikor a nevelőapja hivatalosan örökbe fogadta, Nagynak neveztek. [...] Ha elgondolkodva firkált, a Bárán aláírást próbálgatta, görög bétával kezdve. Sokat töprengett rajta, hogy miért olyan fontos ez a lényegtelen külsőség.” 10.). A lacani elemzés azonban egy önálló dolgozat témája lehet.

<sup>6</sup> LENGYEL Péter: *Cseréptörés*. 13. (Kiemelés az eredetiben)

<sup>7</sup> Rainer Maria RILKE: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. [1910] In uő: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Fordította GÖRGEY Gábor. Fekete Sas, Bp., 2002. 264–265.

között elfogadjuk a kontinuitás lehetőségét<sup>8</sup> – a *Cseréptörés* azzal zárul, hogy a főszereplő a nagyapai példát követve ponyvaregény írását tervezi, a *Macskakőben* pedig megismerünk egy névtelen elbeszélő-szereplőt, aki éppen egy ilyen szövegen dolgozik, miközben a regény másik szölamaként magát a ponyvaregényt, a detektívtörténetet olvashatjuk –, akkor azt mondhatjuk, hogy az apa fényképein megtanult (és a nagyapa múltjából feltárt) város képét láthatjuk-olvashatjuk a *Macskakő* milleniumi fejezeteiben.

A képek olvasása nem új keletű, még csak nem is a modernitáshoz köthető, hiszen a képekről való beszédet ugyanúgy a nyelv határozza meg, mint a verbalitás különböző területeit. Többek közt Gadamer is azt mondja, hogy a képzőművészeti alkotásokat (épületeket, képeket stb.) ugyanúgy betűznünk, olvasnunk kell, mint az irodalmi szövegeket, mindaddig, amíg el nem tudjuk olvasni, amíg nem tudjuk értelmezni.<sup>9</sup> Thomka Beáta azonban felhívja arra is a figyelmet, hogy bár az 1990-es évektől kezdve a vizuális narráció kiemelt kutatási területté vált, mégis alapvető különbségek vannak diszciplínák és kutatók között abban a kérdésben, hogy szöveg és kép kapcsolatát mennyire is lehet szorosnak tekinteni.<sup>10</sup> Példaként Mieke Bal és Gottfried Boehm eltérő felfogását említi: míg előbbi szerint az irodalom és a képzőművészet története elválaszthatatlan egymástól, így kapcsolatuk is szoros összefonódást eredményezett, addig utóbbi a két médium különbségére hivatkozva elveti a verbalitás és a vizualitás indokolatlan összemosását. Egyetértve Boehm figyelemre méltó kitételével, Lengyel prózájának értelmezésekor mégis indokoltnak tekinthetjük a képiség és a nyelviség összefüggéseit. A következőkben ezeket az identitás, az anyaggyűjtés–témakeresés–írás, a történetiség és a nyelvtanítás–nyelvelsajátítás szempontjai alapján vizsgálom meg.

### *Identitás és írás*

Amint fentebb már láthattuk, a *Cseréptörésben* Bárán János csak közvetetten, meghatározott és korlátozott eszközök, médiumok által képes kapcsolatba lépni az apjával, csak így tud maga elé állítani egy apát, egy példaképet, akire felnézhet, akihez viszonyítva végre felnőhet, akihez képest (akivel összhangban, vagy akivel szemben) meghatározhatja önmagát, megszilárdíthatja énképét, identitását. A tárgyakból konstruált apa válik a legalapvetőbb viszonyítási ponttá, centrummá az életében. Ez a folyamat azonban nem áll meg ezen a ponton, a kialakuló identitás nem tud elszakadni a mániákusan keresett apa képelt alakjától, emiatt a regény végére a két személyiség egymásba csúszik. Ezt kétféleképpen is értelmezhetjük

<sup>8</sup> Ezt egyrészt a fentebb már említett szupernarratíva-elmélet, másrészt például a Csordás Gáborral készült interjú alapján is elfogadhatjuk (LENGYEL Péter: *Holnapelőtt*. 169.)

<sup>9</sup> Hans-Georg GADAMER: *Épületek és képek olvasása*. In uő: *A szép aktualitása*. T-Twins, Bp., 1994. 161. (Athenaeum-könyvek)

<sup>10</sup> THOMKA Beáta: *Képi időszerkezetek*. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés*. Kijárat, Bp., 1998. 8–9.

a lengyeli próza egészén belül: a helyzetet egyrészt bonyolultabbnak is tekinthetjük, hiszen mivel az apa identitása döntő többségben konstrukció eredménye, így valójában inkább személyiségszakadásról beszélhetünk Bárán esetében.

„Mesél, szünet nélkül, mindenről van mondanivalója számomra, elmondja a világot, magyarázza, megmutatja.”<sup>11</sup>

„Most így élünk. Cél nélkül mászkálunk sokszor, jobban mondva nem beszélünk a célunkról. Ma nem csinálunk felvételt, nem is hoz gépet. Nem tud dönteni. Ismerem a nehézkességét, én is olyan vagyok.”<sup>12</sup>

Másrészt azonban amellet is érvelhetünk, hogy Bárán identitása önállóan kialakul, csupán megerősödik az apai örökség és példa segítségével. Ezt a vonalat követve juthatunk el igazán a *Cseréptörés* szereplőjétől a *Macskakő* névtelen elbeszélő-szereplőjéhez, aki íróként és apaként adja tovább mindazt, amit apjától (és nagyapjától) örökölt, megtanult.

Az írást tekintve a *Macskakő*ben az elbeszélés nehézségeivel küzdő író-elbeszélő hasznoló gyűjtést végez a budapesti utcákon, mint amilyet Bárán apja, amikor témát keresett a fényképeihez. Míg a fotós megfelelő képbeállításokat keres a városban, addig az író sajátos szavak, ritkán használt kifejezések után kutat. Ez a szempont szintén összeköti egymással az említett két regényt, hiszen Bárán is rendszeresen elolvassa az utcai plakátokra, építkezéspalánkokra írt üzeneteket, feljegyzéseket.

„Itt szálltak át a gyerekek iskolába menet, és néha sokáig kellett várni a buszra. »Szerelmem, Zsuzsikám, harmatos virágszálam, eldzsaltunk cipőket nézni (Váci u).« Mellette más írással: »Mutasd meg az újságosnak«, és egy nyíl a bódéhoz. [...] Olvasta tovább a felírásokat: »Megfagytam, el«, és csak egy fázós Zs. »Na mi van a cipővel? (Herr), Ági.« Itt idegen ceruzával, kerek betűkkel, zsinórirással: »Nekem biztos nem tetszik Öcsi.« A dátumok itt-ott hiányosak, csak az óra volt meg, vagy csak a nap, akinek szólt, annak láthatóan egyértelmű felvilágosítást adott így is. »Zsu, gyere fel hegedű előtt vagy hegedű után. Lehet, hogy lemegyünk a Julihoz. Tegnap voltunk. Szia. Jön a busz. 7<sup>35</sup>.« »Nem megyek hegedűre, hanem színházba. 3<sup>h</sup>.« És lejjebb: »Öcsike, ne szólj bele, Zsuzsi.« A kacér i-n pont helyett margaréta. [...] Olvasta az üzeneteket, olvasta egyszer, elolvasta még egyszer, sokáig, mintha meg akarná tanulni az egészet kívülről. Kék és piros golyóstollal, néha ceruzával írtak Zsuek, gömbölyű gyerekírást játszva.”<sup>13</sup>

Az utcai feliratok üzenetrendszere sajátos, nyilvános naplóbejegyzésekből épül fel, melyek leginkább egy internetes fórumhoz vagy chatszobához hasonlítanak. A rontott szóalakok, rövidítések, grafikus „hangulatjelek” az előbeszédyszerűséget és közvetlen találkozások gesztusait jelölik. A magányos szereplő ezeket a szöve-

<sup>11</sup> LENGYEL Péter: *Cseréptörés*. 397.

<sup>12</sup> I. m. 400.

<sup>13</sup> I. m. 215–216. (Kiemelés az eredetiben.)

geket csupán olvassa, nem ír hozzájuk, hanem összegyűjti, memorizálja azokat, a *Macskakő* elbeszélője pedig egyenesen ezeket, illetve a járókelők beszélgetéseiből elcsípett szavakat mint talált tárgyakat, ready-made-eket használja fel regénye írásakor.

„Guberáltam tegnap az embertársaimtól kidobált szavak között. A legszívesebben a várost járnám kerületről kerületre menetrend szerint, ahogy lomtalanításkor csinálják [...], s hazahordanék minden szót, ami állítólag már nem köll. Mint villamos vasút. Nadály!”<sup>14</sup>

A városi szavak, témák gyűjtése felelevenítheti bennünk Walter Benjamin értelmezését Charles Baudelaire költő-felfogásáról: az utcán kószáló flâneurról, aki a párizsi guberálókhöz és rongyszedőkhöz hasonlóan gyűjtöget, de nem a hulladékból még megmenthető tárgyakat szedi össze, hanem a járókelők szavait, történeteit.<sup>15</sup> „Rongyszedő vagy költő – mind a kettőnek fontos a hulladék; mind a kettő magányosan úzi mesterségét, és az éjszakai órákban, amikor a polgár már aludni tért; még a mozdulatuk is ugyanaz. Nadar említi Baudelaire »szagatott lépteit«; a költőnek a járása ez, aki rímekre vadászva kóborolja be a várost; de a rongyszedő járása is ilyen, minden pillanatban megáll, hogy fölszedje a hulladékot, amit talált.”<sup>16</sup>

A képekből felépülő és a szavakból formálódó Budapest közé Lengyel beépít egy köztes periódust is: a játékkockákból összeálló várost. Bárán János ugyanis gyerekkorában az apai fényképek hatására gyakran játszotta ezt a játékot; a *Cseréptörésben* többször is olvashatunk erre való utalást.

„Magukat az utcákat, amikhez a legtöbb anyag kellett, egy képes kirakósjáték nagy falkockáiból építette (ha jól rakják, összeáll a kép, Piroska és a farkas, Fehérlófia, Babszemjankó, minden oldalán más, összesen hat kép van a játékban). Jó nagy, hat-nyolc centis kockákból állt, és annyira hiányos volt, hogy eszébe sem jutott volna eredeti jelentésében használni, és képeket rakni össze belőle.”<sup>17</sup>

Susan Sontag felhívja a figyelmet arra, hogy „Wittgenstein a szavakról bizonyította be, hogy a jelentés azonos a használattal – s ez a fényképre is igaz”.<sup>18</sup> Itt annyiban bonyolultabb a helyzet, hogy a kép, mely már maga is egy-egy konkrét narratívát

<sup>14</sup> LENGYEL Péter: *Macskakő*. Szépirodalmi, Bp., 1988. 292.

<sup>15</sup> Walter BENJAMIN: *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*. In uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Fordította BENCE György. Magyar Helikon, Bp., 1980. 819–931. Benjamin arra is felhívja a figyelmet, hogy ez a szerep idővel meg is változott Baudelaire-nél – a témagyűjtés a megélhetési gondok miatt kényszerré vált: „A portyázások, melyek közben nehezen kezelhető költői gyermekeit összeszedte a párizsi utcasarkon, nem mindig voltak önkéntesek. [...] Később, amikor lépésről lépésre föl kellett adnia polgári életét, az utca egyre inkább búvóhely lett a számára.” (893.)

<sup>16</sup> I. m. 904–905. – A képet még jobban kitágítva Susan Sontag Baudelaire-hez és a kószáléhoz hasonlítja Benjamins is, amikor azt írja róla: „Az idézetek kedvelése (és az össze nem illő idézetek összepárosítása) szürrealista sajátosság. Walter Benjamin például – akinek szürrealista hajlamai mindenki másénál mélyebben gyökereztek – szenvedélyes idézetgyűjtő volt.” (Susan SONTAG: *A fényképezésről*. Fordította NEMES Anna. Európa, Bp., 1981. 90.)

<sup>17</sup> LENGYEL Péter: *Cseréptörés*. 235.

<sup>18</sup> Susan SONTAG: i. m. 124.



foglal magában, nem képes összeállni, hordozója mégis létrehoz egy újabb képet, a kis töredékek azonban nemcsak mozaikot alkotnak, hanem létrehozzák egy város képét. A várost konstruáló játék nyelvjátekként folytatódik a *Macskakő*ben, ahol a korábbi építőelemekből – szavakból, történetekből, fényképekből – íródik meg a nagyváros. Wittgenstein szerint „a szavak használatának egész folyamata azoknak a játékoknak egyike, amelyek segítségével a gyermekek az anyanyelvüket megtanulják. Ezeket a játékokat »nyelvjátékok«-nak fogom nevezni”.<sup>19</sup> A *Macskakő* című regény további vizsgálatakor azt láthatjuk, hogy a nyelv átadásának, tanításának és elsajátításának sajátos lehetőségét mutatja be.

### *A történet lehetőségei és a nyelvelsajátítás*

Az előbbieken azt vizsgáltuk, hogy a *Macskakő* író-elbeszélője az írás során hogyan használja az örökségként kapott képi és nyelvi hagyományt. Az alábbiakban arra keresünk választ, hogyan igyekszik továbbadni mindezt apaként a lányának. A *Cseréptörés* szereplőjétől örökölt igény, hogy a gyerek másként nőhessen fel, ismerje meg az apját, tudjon tőle közvetlenül tanulni.

„Ugyanazt kell tennem, amit a nagyapám tett, amikor az országgyűlés jegyzőkönyvét készítette, vagy ponyvaregényt írt egy napilapba. Amit apa, amikor fényképezett. Az a lépcsőházi gondolatom, hogy a megszerzett örökségem – ami, tudjuk, csak megőrzésre van nálunk – azon nyomban adóssággá vált. Mert igaz, hogy nem tanulhat a gyerek abból, amit én csináltam rosszul. Mégis. Ha egyszer emlékezni tud az én hülyeségeimre is, pontosan részletesen emlékezni olyanra, amikor ő még nem volt itt, akkor az örökséget a kezébe adtam. Tudom, hogy kell: elmondok mindent.”<sup>20</sup>

A taníthatóság problémája itt összhangba kerül Wilhelm von Humboldt gondolatával, aki szerint „(a nyelv) tulajdonképpen meg sem tanítható, csak a lélekben lehet felébreszteni, csak a fonalat nyújthatjuk oda, amelyet követve magától fejlődik ki”.<sup>21</sup> A *Macskakő*ben a gyerekevelés és a regényírás ráadásul szorosan összefonódik, hiszen mindkét esetben alapvető problémaként jelentkezik az elbeszélhetőség kérdése. Az író arra törekszik, hogy regényében elmondhasson egy történetet, bár nem tudja, hol kezdjen hozzá, az apa pedig az előző idézethez hasonlóan mindent el akar magyarázni lányának. Az apai szerep ezen a szinten sem szokványos, hiszen a névtelen elbeszélőnek egyedül kell nevelnie a gyereket, az anyai szerepeket is pótolva.

Történet és elbeszélés viszonya az 1980-as évek magyar irodalmában és a későbbi recepcióban is kiemelt téma volt. Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténete

<sup>19</sup> Ludwig WITTEGENSTEIN: *Filozófiai vizsgálódások*. Fordította NEUMER Katalin. Atlantisz, Bp., 1992. 21.

<sup>20</sup> LENGYEL Péter: *Cseréptörés*. 409.

<sup>21</sup> Wilhelm von HUMBOLDT: *Válogatott írásai*. Európa, Bp., 1985. 74.

például e kettősség, illetve az ezzel párhuzamba vont metonimikus és metaforikus narráció különbsége alapján osztályozza a korszak irodalmát, kiemelve, hogy általánosságban a történet szerepének visszaszorulása jellemző az elbeszéléssel szemben.<sup>22</sup> Lengyel erre a tendenciára reflektálva igyekszik újra létjogosultságot szerezni a történetnek, azonban a történetek elmondhatóságát ő is problematikusnak tartja. A *Macskakő* 1980-as években játszódó, ún. *Most*-fejezeteiben az író-elbeszélő emiatt radikalizálja a kérdést, és a múltban visszafelé haladva próbálja megtalálni az első emberi szót, az első elmondott történetet. Mindent újra, előlről akar kezdeni, hogy helyreállíthassa történet és elbeszélés egyensúlyát, és elmondhassa a saját történeteit. Martin Heidegger Humboldtra hivatkozva mondja, hogy az ember a nyelvtől, a beszédétől lett ember<sup>23</sup> – Lengyelnél a nyelv és beszéd mellé a történet kerül be harmadikként. A történet archetipusát keresi, amelyből kiindulhat.

„Nem mi vagyunk természetesen az első, akiknek egy történet szakmai gondjaival meg kell birkóznunk. *Válaki* volt az első is, és neki nehezebb volt a dolga. Nem dolgozott gumilencsével, bekezdéssel, szóval. [...] a mi fekete nagyapónk az elején egyszer ott áll a vízmosásban, a tükörsánc mögött, és vakog a nagy kalandjáról: zzzz, drrr; mmmmm.”<sup>24</sup>

A történetmondás nehézsége a magányos gyerekevelésre is rányomja a bélyegét: a felelősség mindkét esetben nagy – mit lehet, mit kell és hogyan kell elmondani. A nyelvet ezért a *Macskakő* író-elbeszélője a történet alakulásához igazítja: amikor a múltból beszél, akkor odaillő kifejezéseket keres, melyeket sajátos kiszólásaival meg is magyaráz. A hely- és utcaneveknek mindig megadja a történet idejében és az elbeszélés jelenében is használt változatát. Amikor a vásári mutatványosokról beszél, akkor a trupp vezetője archaizálva szólal meg. E felelevenítések célja a hagyományok életben tartása és továbbadása. Papp Ágnes Klára ezt tekintetbe véve sajátos megoldását adja a *Cseréptörés*ből a *Macskakő*-be átívelő identitásproblémának. Szerinte ugyanis „Lengyel Péter számára maga a nyelv jelenti az identitást: a beszéd képessége az emberit, a magyar nyelv a nemzetit, a művé fogalmazás az íróit. A szó a megőrzésnek nemcsak eszköze, hanem tárgya is. A »Hogyan történt?« kérdésnek azért van nyelvi vetülete is, a millennium korának megidézése ezért jelenti egyszersmind elfelejtett szavak felidézését is. A nyelv közvetít történelmi és emberi léptékű változások között. Úgy tükrözi a történelmi változásokat, hogy a mindennapos használat csiszolja új formára. Akárcsak a macskakő”.<sup>25</sup> Az identitás effajta megszilárdulásával létrejön a történet, azonban – ahogy a következőkben látni fogjuk – a megtalált történet mégis fokozatos elhallgatáshoz, nyelvi töredezettséghez, majd nosztalgiához vezet.

<sup>22</sup> KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Bp., 1993.

<sup>23</sup> „a nyelv teszi lehetővé, hogy az ember olyan életlény legyen, amelyik mint ember létezzon. Az ember csak akkor ember ha beszél. Wilhelm von Humboldt mondta ezt. De ezzel még arra nem válaszolt, hogy mit jelent embernek lenni” – Martin HEIDEGGER: „*A nyelv*” (1950). In uő: *A dolog és A nyelv, Két tanulmány*. Fordította JOÓS ERNŐ. Sylvester János Könyvtár, Sárovar, 1998. 54.

<sup>24</sup> LENGYEL PÉTER: *Macskakő*. 31.

<sup>25</sup> PAPP ÁGNES KLÁRA: *Történet a történetről*. In *Lengyel Péter*. Vár ucca tizenhét negyedévkönyv. IV. évfolyam, 2. szám, 1996/2. 179.

*Töredezetttség és mellérendelés – Befejezés*

Lengyel Péter az 1988-ban megjelent *Macskakő* óta nem publikált szigorú műfaji értelemben vett regényt. Ráadásul az 1993-as *Búcsú két szólamban*<sup>26</sup> című műve óta egyáltalán nem jelentkezett kötettel, csupán egy-egy folyóiratban vagy beszélgetésen lehetett találkozni a nevével – többnyire interjúkban. A már említett lengyeli szupernarratíva lezárultságát – befejezéseként – két szempont alapján értelmezem.

Az 1992-ben publikált *Holnapelőtt (nem-regény)* 89–90–91 már címében is ellehetleníti a műfaji besorolást. A tartalomjegyzékét áttekintve valóban elfogadható a sajátos műfajmegnevezés (vagy inkább -elutasítás), hiszen a kötet rövid írásai, szinte feljegyzései között találhatunk naplóbejegyzést, életrajzot és interjút is. Azonban nemcsak az eddig megszokott lengyeli regényegység esett szét darabjaira: maguk a szövegek is töredezett nyelvet használnak. E nyelvhasználat egyrészt visszautal a fentebb vizsgált utcai üzenetek, feliratok rövidítéseire, tudatosan rontott szókészletére, másrészt reflektál az 1990-es évek elején Magyarországon még újszerű, szokatlan számítástechnikai nyelvezetre, hibaüzenetekre, parancssorokra. Ahogy Mekis D. János is fogalmaz: „A *Holnapelőtt* nem formátlansága, vagy műfajon kívüliisége miatt zavarba ejtő, s nemcsak szokatlansága miatt. A szövegalkotás mikéntje maga problematikus, maga a számítógépes írás.”<sup>27</sup>

„Tímea. Félek, hogy cserbenhagy a gép – avagy mi legyen a Fix! –szel (P. S.: = segédprogram). Boot failure (ver 3.20). Word. bat paraméterrel.”<sup>28</sup>

„Vendégség, 8 h. Csilla délelőtt. Géprend kinyomva. Kuplerájrend. Hu (P. S.: = zni)! Volt: lemez tévely – *disk error 23*. Mi a fene az? Marcell és a Cső, a másik ablakban. Kódorgás, ellenpont. Az eleje zűrzavara. Tímea: bog van. Nem akarja nyomni, kimentem belőle, akkor sem (programból a gépen).”<sup>29</sup>

A *Holnapelőtt* számos szövege sajátos, ambivalens viszonyt létesít új médiumával, a számítógéppel. Egyrészt a szövegbe integrálja a megírás folyamatát kísérő, arra mintegy reflektáló, az írótól jobbra függetlenül felbukkanó hibaüzeneteket, vagyis nyit az irányukban, másrészt azonban látszólag pont ezek szorítják háttérbe az eddigi kötetekre jellemző, hagyományosabb írásmódot, nyelvhasználatot. Emiatt válhatnak egyre rövidebbé, széttartóbbá az egymás mellé került szövegek, szétfeosztítve a lengyeli szövegkorpusz korábbi egységét. Ezek a leágazások azonban – legalábbis egyelőre – nem vezetnek új utak felé, nem mutatnak új irányt, csupán próbálkozásoknak, folytatás nélküli kísérleteknek tekinthetők a fokozatos elnémulás, elhallgatás mellett.

<sup>26</sup> LENGYEL Péter és MERÉNYI Endre: *Búcsú két szólamban*. Városháza, Bp., 1993.

<sup>27</sup> MEKIS D. JÁNOS: *A metaforikus számítógép*. In *Lengyel Péter*. Vár ucca tizenhét negyedévkönyv. IV. évfolyam, 2. szám, 1996/2. 185.

<sup>28</sup> LENGYEL Péter: *Holnapelőtt*. 7–8.

<sup>29</sup> I. m. 13.

Ezt a tendenciát erősíti a *Búcsú* is, ott azonban a nyelvi kísérletezgetéssel, a töredezettséggel éppen ellentétben egységességgel, összefoglalással találkozhatunk. A kötet emlékezik, felsorol és szintézisre törekszik, amikor újra feltűnnek benne a korábbi művek szereplői, helyszínei, eseményei. Zárlatként azonban nem emiatt jelentős, hiszen például Mócsai Gergely is „elnémító eljárás”<sup>30</sup>-nak nevezi, amiért elhallgatja a megelőző szövegek kérdésfeltevéseit, hanem az apai fényképekkel szembeni megváltozott viszony miatt. Míg ugyanis a korábbi kötetek csak a címlapjukon és belső borítóikon szerepeltették a képeket, illusztrációkként vagy legalábbis paratextusokként, addig a *Búcsú* a mellérendelés eszközével él. A felvételek a szövegek mellé kerülnek át, a Lengyel-olvasásra jellemző referenciális értelmezéseknek megfelelően apa és fiú végre igazán közel kerülhet egymáshoz. Ha azonban a korábbi reflexiók felől tekintünk kép és szöveg viszonyára, akkor nem beszélhetünk valódi mellérendelésről. A vizuális és a verbális nyelv ugyanis nem képes egyenrangú dialógust folytatni, hiszen nem vonatkoztathatunk el a képek időbeli előnyétől és a hozzájuk fűződő érzelmi viszonyulástól. Ahogy Susan Sontag is írja: „a moralisták azt követelik a fényképtől, amire soha semmilyen fotó nem képes: hogy beszéljen. A képalírás – hiányzó hang, tőle várják, hogy szót emeljen az igazságért. Csakhogy a legpontosabb képalírás is csak egyetlen értelmezése – és szükségképpen leszűkítő értelmezése – a képnek, melyhez mellékelik.”<sup>31</sup> Kép és szöveg kapcsolata a *Búcsú*ban inkább felcserélődik: az illusztrációk fénykép-albummá, a főszövegek pedig képalírásokká alakulnak át.

---

<sup>30</sup> MÓCSAI Gergely: *Búcsú*. In *Lengyel Péter: Vár ucca tizenhét negyedévkönyv*. IV. évfolyam, 2. szám, 1996/2. 188. (eredetileg: *Iskolakultúra* 1996./6–7. 104–107.)

<sup>31</sup> SUSAN SONTAG: i. m. 126.

## Szemle

Garami András

### A NARRATOLÓGIA DIGITÁLIS VÁLASZÚTJAI

– Fenyvesi Kristóf–Kiss Miklós (szerk.): *Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*. Kijárat Kiadó, Bp., 2008. 284 lap –

A *Narratívák* című tanulmánykötet-sorozat, amely 1998-ban, Thomka Beáta szerkesztésében, a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola és a Kijárat Kiadó közös kiadványaként indult, 2008-ban megjelenésének 10. évfordulójához érkezett, s ekkor jelent meg a sorozat hetedik részeként az *Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában* című gyűjtemény. A széria alapvető célkitűzése, hogy a szűkebben vett irodalomtudományi perspektívához képest tágabb kontextusba helyezze az elbeszélések és történetek kutatását. A narratológiai vizsgálatok így terjedtek ki többek közt a képek és a kultúra témaköreire, vagy olyan tudományágak terepére, mint a történettudomány vagy a pszichológia.

A jelen kötet, ha lehet, még inkább elszakad a hagyományosabban értelmezett narratívák vizsgálati területétől, és provokatívan, progresszíven viszonyul a számítógépes játékok által felvetett tudományos kérdésekhez, a történeteknek szokványos médiumaiktól történő eltávolodásához és digitális expanziójához. Provokatív jellegét abban látom, hogy a hazai tudományos diskurzus eddig teljesen elhanyagolta ezeket a már régóta aktuálissá vált kérdéseket, amelyek újragondolják az eddigi irodalomértés hagyományos fogalmait és témáit. Úgy gondolom, az új kötet termékeny, friss vitákat válthat ki ebben a közegben, biztosítva és fenntartva a *Narratívák*-sorozat által is hirdetett heterogén, multidiszciplináris diskurzust.

A kötet két egységre oszlik, amelyeket keretbe foglal a szerkesztők bevezető tanulmánya és az egyik fordító utószava. A kezdő és záró szövegek remekül megfelelnek a beléjük vetett reményeknek, hiszen kellőképpen reflektálnak a kötet tanulmányaira, az olvasót továbbgondolásra motiválják. Az első, öt tanulmányt tartalmazó fejezet az *Újmediális elbeszélések* címet viseli. Ezek az írások a hagyományos, nyomtatott szövegekkel szemben (illetve azok mellett) egyéb (főképp digitális) médiumokban jelentkező elbeszélések lehetőségeit és működését tárják fel. A második, hat hosszabb tanulmányt tartalmazó rész *A narratológiától a ludológiáig* címet kapta. Itt főként számítógépes játékokkal és az ezeket tudományosan vizsgáló ludológiával foglalkozó írásokat találhatunk. A két részt egymás után olvasva és összehasonlítva az a benyomásunk lehet, hogy míg az első inkább teoretikus írásokat tartalmaz, addig a második egység konkrét példákat vonultat fel. Emellett az első szakasz szerzői szigorúbban kapcsolódnak a hagyományosabb elméletekhez (például a

strukturális elemzésekhez, a hipertext-elmélethez), míg a második blokk a játékok történetyszerűségét kevésbé mereven vizsgálja.

A Fenyvesi Kristóf és Kiss Miklós által jegyzett *Előszó* mottója már a kötet legelején nyomatékosítja a könyv talán legdicséretesebb sajátosságát, hiszen a választott részletben a válogatás egyik szerzője egy másik, szintén itt szereplő teoretikusra hivatkozva tesz megállapításokat a narratívák és játékok különbségeiről. Ezt követően a későbbi tanulmányokban is azt tapasztalhatjuk, hogy a szövegek párbeszédben állnak egymással, hol élesen bírálva, cáfolva és vitatva, hol pedig ünnepélyesen üdvözölve a különböző álláspontokat.

A szerkesztői bevezető a digitális média és az úgynevezett újmédia-tanulmányok (*new media studies*) alapelveinek áttekintéséből indul ki, hangsúlyozva e terepek heterogeneitását és az általuk folytatott többszintű diskurzust. Az újmédia skandináv teoretikusainak fogalmi készletének bemutatásából olyan, a kötet további részében relevánssá váló terminusok szerepelnek itt, mint a kiberszöveg, az ergodikus irodalom, az interaktivitás vagy a kinetikus művészet. Az előszóban talán jobban lehetett volna reflektálni arra, hogy a kötetben kijelölt irányt miért döntően a skandináv kutatók határozzák meg – erre választ adhat akár az is, hogy a szerkesztők a Jyväskylä-i Egyetemen folytatott kutatómunka során végezték anyaggyűjtésüket.

A bevezető második felében a közölt tanulmányok rövid, témafelvető összefoglalásával a szerkesztők a kötet két meghatározó, kohéziós alapelvét hangsúlyozzák. Egyrészt az illeszkedést a *Narratívák*-sorozathoz, illetve a korábbi kötetektől való – talán kissé radikálisabb – eltérést kívánják kiemelni, másrészt arra hívják fel a figyelmet, hogy a sorozat címének megfelelően is a kötet és a benne szereplő tanulmányok nem kizárólagosan az irodalomtudomány lehetőségeit (vagy azok végét) térképezik föl. Azaz nincs szó afféle apokaliptikus diskurzusokról, amelyek a hagyományos, írott-nyomtatott irodalom bukását hirdetnék, hiszen a válogatás összességében nem a Gutenberg-galaxis halálát sulykolja, hanem konstruktív, diskurzusteremtő, továbbgondolásra készítő állításokat fogalmaz meg. Ezt annak ellenére is határozottan állíthatjuk, hogy az itt olvasható írások többsége utal bizonyos vitákra, leginkább a hagyományosabb narratológia és a ludológia szembenállására, amely látszólag egyre inkább kiüresedő, relevanciáját veszítő állóháborúnak tűnik. A téma újszerűségét és izgalmasságát mi sem bizonyíthatja jobban, mint az előszó olyan szubjektív, lelkes fordulatai, mint például „*érdemes* belebonyolódni a leírásokba”, vagy „interpretációs példája egyszerűen *zseniális*” (14. – kiemelés tőlem – G. A.).

Az első tanulmányt olvasva kissé olyan érzetünk támad, mintha a bevezetőben ígért izgalmas megközelítésekhez képest a számítógépes hasonlatok és sémák túlzottan erőltetettek lennének, fogalmi keretük és ábrarendszerük csupán újabb strukturális rendszert ad, ahelyett, hogy igazán segítségére lehetne a kurrens kutatásoknak. Mindezt az is jól mutatja, hogy *Marie-Laure Ryan* tanulmánya olyan szövegeket használ példaként (többek közt *Az Ezeregyéjszaka meséit*), amelyek már számos korábbi hasonló vizsgálatban is megjelentek. Nem látom igazán tétjét annak, hogy a számítástechnikából kölcsönzött veremtár (*stack*) fogalom miként alkalma-

sabb a történetek átláthatóságának ábrázolására, mint például a népmesék kutatásban is használatos narratív sémák (lásd például az Aarne–Thompson-féle népmese-katalógusokat vagy Propp *A mese morfológiája* című művét). Igaz, hogy Ryan a történetek szintjeinek mozgását és egymásra hatását vizsgálja, és nem a történetek strukturális vázát, sematikus alakjait – felvetését mégsem látom igazán előremozdítóknak. A tanulmányhoz tartozó 3 melléklet a szerkesztés során sajnos összekeveredett: a főszöveg ábraként nevezi meg őket, és számozásuk is zavarba ejtő (például a 2. számú ábrára való utalás valójában az 1. számú mellékletre vonatkozik – lásd 27. és a melléklet 1. oldala).

A kötet következő két tanulmánya az ún. „új filológia”, a szöveggenetika, a hipertext vagy a kognitív térkép többnyire jól ismert fogalmainak segítségével igyekszik a digitális térben alakuló szövegekkel kapcsolatban alapvető megállapításokat tenni. *Laurent Jenny* a pszichozat, fogalmazvány terminusaival hívja fel a figyelmet a digitális szövegek folyamatszerűségére, alakulására, változó formájára, amely éles kontrasztot alkot az írott formához kötött zárt szövegekkel szemben. A hagyományos filológiával ellentétben ez a megközelítés nem a tökéletes, végső szövegállapotot keresi, hanem a szöveg diffúz, heterogén állapotát járja körül, felvázolva a digitális irodalom legjelentősebb céljait, amelyek izgalmas új olvasási lehetőségeket biztosítanak. Jenny rámutat arra, hogy ezek a radikálisan újak tűnő témák korántsem a 21. században vetődtek fel először: gyökereik a 19. század tudományosságában keresendők. A téma mai fellendülése sokkal inkább a technológiai fejlettségnek köszönhető; az általuk megvalósítható szövegalkotási és -olvasási módok teoretikus szinten már jóval korábban jelentkeztek. Véleményem szerint ezek a koncepciók túlzottan elcsúsztatnak abba az irányba, hogy új utak keresése helyett inkább új domináns, mindent meghatározó médiumot kívánnak biztosítani a szövegek számára, tudatosan elhagyva a hagyományosan írott, nyomtatott szövegek által kínált lehetőségeket. Szerencsére a kötet tanulmányai nem esnek ebbe a hibába, nem teszik kizárólagossá az általuk felvetett szempontokat, sőt a közöttük fennálló vita is a kötet koherenciáját biztosítja. A Jenny által felvetett szempontok között mégis akad néhány, amely felidéz korábbi irodalmi vitákat, mint például a szerzői intenció kérdéskörét. Jenny egyetért *Jean-Louis Lebrave*-val, aki szerint a szöveggenetika segítségével a kritika megváltozik, hiszen a kutatók ezáltal felfedezik azt az utat, amelyet a szerző az írás folyamán végigjárt. Fontos kérdés, hogy egy irodalmi művet valóban jobban megérthetünk-e azáltal, hogy ismerjük a szerzője által bejárt utat, és ha mélyebben értjük is így, ez az értelmezésnek valóban a leginkább kitüntetett pontja lenne-e.

A kognitív térképek kapcsán Jennyhez hasonló nyomon elinduló *Dave Ciccoricco* jóval kritikusan tekint vizsgálatára. Egyrészt az első tanulmányt szerző Ryan koncepciójának kritikáját adva rámutat arra, hogy az olvasók többsége nem topografikusan olvassa a történeteket, hanem azok cselekményére összpontosít elsősorban. Ciccoricco másrészt arra is reflektál, hogy a digitális médiával foglalkozó teoretikusok általában a linearitást próbálják megkérdőjelezni, holott olvasásunk egyértelműen folyamatos, lineáris, még a hálózati szövegek befogadása esetében is. Konklúziójában a kognitív térkép fogalmával kapcsolatban végül arra jut, hogy a Ryan-féle

térképészeti retorika, illetve az ehhez kapcsolódó „panoptikus késztetés” átfogó nézőpontja helyett a proprioceptív mozgás terminusát javasolja. Ezt sokan hatodik érzéknek is nevezik, hiszen lényege az az ösztönös tudás, amely térbeli helyzetünk meghatározására irányul.

A következő két tanulmányban már nemcsak irodalmi példákkal találkozunk. *Söke Dinkla* olyan narratív stratégiákkal foglalkozik, amelyek újraformálták a valóság-elképzeléseket. Ehhez kapcsolódva olyan történelmi példákat hoz, amelyek meghatározó változások csomópontjaivá váltak. A panorámakép által felvetett új befogadási élményhez társul a horizont meghatározó szerepe, illetve az egyéni helyett a közönségi recepció tapasztalata. Az érzékelés bizonytalanságának itt felvetődő érzetéhez köti a digitális CAVE (automatikus virtuális környezet) technológiáját, valamint Joyce szövegeit. A *Finnegan ébredésével* kapcsolatban már saját korában is megfogalmazódott az a kérdés, hogy legalkalmasabb formáját egy nem létező médium adhatná meg: a regény megelőlegezte a későbbi számítógépek által biztosított lehetőségeket. Dinkla további, a kísérleti filmekből kiinduló példái közül érdemes kiemelni a Lynn Hershman által létrehozott *Roberta Breitmöre* nevű karaktert, hiszen ez az 1970-es évekbeli portré-performansz egy sajátos interakció lehetőségét állította fel, létrehozva az esztétikai élmény programozhatóságának módját. Dinkla új terminust vezet be, a *lebegő mű* fogalmát, amelyet Eco „nyitott műve” inspirált: a hagyományos műalkotások jellemzőit folyamatos mozgásban tartva a digitális médiumot esztétikai térré avatja. Ezek a műalkotások a képzeletet is megváltoztatják, hiszen a szimulált valóságot a befogadás során fizikailag is megtapasztalhatjuk, ám Dinkla arra is figyelmeztet, hogy bármennyire formabontóak is ezek az új munkák, egyelőre mégis szigorúan a számítógépekhez és az internethez kötődnek, azaz, ha kis mértékben is, de mégis korlátozzák a tökéletes illúzió kiteljesedését.

*Roberto Simanowski* a digitális irodalom és digitális művészet határvidékén mozogva, ezek különbségére reflektálva olyan kérdéseket tesz fel, amelyek alapvetően megváltoztatják a szokványos szerző-, illetve olvasóképünket (például: mi a helyzet, ha a szerző helyére gépek vagy akár baktériumok lépnek?). A holográfia, az interaktivitás, az intermedialitás, az inszcenizálás példáin haladva tárgyakként a digitális irodalom fogalmáig jut el, amelynek meghatározásában az irodalomtudományos jelelméletet és a digitális művészet alkotásait hívja segítségül. A kötet függelékében található illusztrációkon is látható példái (a *Text Rain*, a *Great Wall of China* vagy a *Genesis*) olyan izgalmas írás- és olvasásmódokat vetnek fel, amelyek a befogadó hagyományos, passzív szerepét aktivizálják. A tanulmányt olvasva eszünkbe juthat, hogy közlésére talán szintén nem megfelelő a nyomtatott könyv, hiszen a kisméretű, nehezen értelmezhető fényképek helyett a felvetődő képeket szívesebben néznénk meg, mondjuk filmen vagy akár kivetített hologramon.

A kötet második részének tanulmányai a videojátékok tudományos vizsgálatára összpontosító ludológia diszciplínájának bemutatására törekednek. A terminus eredetét tekintve a kutatók többféle álláspontot képviselnek: Henry Jenkins szerint a fogalmat Espen Aarseth alkotta meg, míg Markku Eskelinen Gonzalo Frascához köti első megjelenését. A ludológia kutatási területei rendkívül szerteágazóak, hi-



szen egy egészen friss diszciplínáról van szó. A vizsgálatok a játékefejlesztéstől az erőszakos viselkedésminták megjelenítésén át a számítógépes médium lehetőségeinek áttekintéséig sokféle irányt határoznak meg.

A ludológia és a narratológia közötti különbségtétel a szimulációk és a narratívák eltéréseit igyekszik hangsúlyozni. Az ezekkel kapcsolatos alapvető kijelentések azonban kissé zavaróan a legtöbb tanulmányban ismétlődnek (ilyen például az elbeszélés, a dráma és a játékok megkülönböztetése; a számítógépes játékok sokfélesége; a médiumok különböző jellemzői) – talán hasznosabb lett volna olyan szöveggel kezdeni ezt a részt, amely tisztázza ezeket a lényegi, közös kérdésfelvetéseket, a többi tanulmány pedig megjelenhetett volna akár rövidített változatban is.

A tanulmányok játékokhoz fűződő viszonya igen változatos: vannak olyan szövegek, amelyek már-már rajongói szemléletet tükröznek, mások a játékokkal vonható különböző párhuzamokat emelik ki, megint mások – a kötetet indító Ryan-tanulmányhoz hasonlóan – talán túlzóan hangsúlyozzák a játékokban rejlő sajátos lehetőségeket. A pozitív viszonyulásra a legjobb példa *Gonzalo Frasca* tanulmányának zárata: „a szimuláció és a számítógépes játékok sokat ígérő, feltáratlan területe olyan hatalmas és vonzó, hogy sokunk már alig várja, hogy kísérletezhessen vele. Aki már sétált hazafelé a régóta várt és frissen vásárolt új videójátékkal, ismeri ezt az izgató érzést.” (142.) Frasca a szimuláció fogalmának tisztázásával új definíciót ad. Megállapítja, hogy a hagyományos médiumok nem *szimulációsak*, hanem *reprezentációsak*, ám hozzáteszi, a videójáték is csak a szimuláció egy módja. A szerzőség kérdésében megkülönbözteti a narrátorokat a szimulátoroktól – ezáltal is visszautal a kötetben korábban is felvetett szerzőség megváltozásának problémájára. *Roger Caillois* kategóriái közül átveszi a *paidia* és a *ludus* (a játék és a játszma) fogalmait, amelyek a számítógépes játékokat is két nagy csoportra oszthatják. A két terminus különbsége abban áll, hogy a *ludus* olyan, társadalmi szabályokkal is rendelkező játék, amely egyértelműen meghatározza a győztes, illetve a vesztes szerepét.

*Jesper Juul* Frascához hasonlóan szintén a történetek és a játékok közötti különbségre helyezi a hangsúlyt. Szerinte az eltérések azonban nem egyértelműek, hiszen egyaránt alátámasztható az az állítás, hogy a játékok történeteket mesélnek el, és az is, ami ezt cáfolja. Ebben a kérdésben tehát nehézkesen adható egyértelmű válasz; Juul ezt világítja meg azokkal a példáival, amelyek egy adott történetet többféle médiumban mesélnek el (például regények megfilmesítését vagy filmekből készült játékok esetét veti fel). Ezekkel azt bizonyítja, hogy a történetek átfordíthatók más médiumokra is: aki például ismeri a *Star Wars*-filmeket, az könnyebben igazodik el azok játékváltozataiban, még ha azok csupán epizódokat mesélnek is el a teljes történetből. Juul végkövetkeztetésével mégis határozottan állást foglal a fent említett vitában, hiszen nem látja értelmét annak, hogy egyes fogalmakat mindenféle területen alkalmazni kell; ő inkább vállalja a különbségek megállapítását.

*Espen Aarseth* is véleményt nyilvánít a vitatott kérdésben, amikor azt mondja, nincs olyan médium, amely ne lenne alkalmas történetek elbeszélésére. Azt is hangsúlyozza, hogy a számítógépes játékokat nem lehet homogén műfajként kezelni, maga a számítógép pedig nem médium, csupán különböző médiumok megjelenítésére

alkalmas eszköz. A játékok és történetek közti legfőbb különbségként a többértelműséget nevezi meg. A *Doom* című játék alapján azt állítja, hogy „játszásakor nem okoz morális problémát az, hogy valószínűleg ártatlan szörnyeket gyilkolunk meg”. (163.) Ez valószínűleg így is van a legtöbb játék esetében, hiszen nyilvánvaló, hogy itt játékról van szó, ahol játékosként olyan dolgokat is megtehetek, amit a valóságban nem – de például a *Diablo 2* című játékban néha elég kellemetlen érzést okoz, amikor karakteremmel nőnemű *Corrupt Rogue*-okat ölök meg, akik sérüléseik és haláluk során fájdalmas női sikollyal lehelik ki lelküket. Hasonló, bár kegyetlenebb helyzet áll elő azokban a játékokban, ahol a megölt ellenfél teste nem tűnik el halála pillanatában, sőt, továbbra is sebezhető marad. Ilyenkor durvább játékosok akár „hullagyalázásokat” is elkövethetnek, melyek határozottan felvetnek morális kérdéseket.

Aarseth a narrativizmus mellett a vizualizmus problémáját is megemlíti, amely szerint a játékok filmszerűek, a képi élmény az elsődleges bennük. Saját definíciójában végül oda jut, hogy a számítógépes játékot a szimuláció művészetének tekinti. A tanulmányt kísérő remek ábrák kapcsán problémám csak a 22. számú melléklet *Diablo*-játékot bemutató képével volt, amelyet a felette látható 21. számú melléklettel hasonlít össze a főszöveg, a *Diablo*-kép azonban olyan kis méretű, hogy igazából semmi sem látható rajta. Mivel ebben az esetben egy nagyon népszerű játékról van szó, biztosan megoldható lett volna egy élvezhetőbb méretű illusztrációt találni.

*Henry Jenkins* a vita helyett középutat próbál találni a ludológia és a narratológia között a térbeliség fogalmának bevezetésével, amelynek segítségével a játéktervezőket – történetmesélő helyett – narratív építésznek tekinti. A világtéremtés szempontjából olyan irodalmi peremműfajokat hoz párhuzamként, amelyekben szintén ezt helyezik előtérbe a szereplők jelleme vagy a cselekmény alaposabb kidolgozása helyett. Ilyen műfaj a sci-fi, a fantasy, a horror vagy a háborús történet, de *Jenkins* szerint akár a *Háború és béke* is remekül működne számítógépes játékként. Aarsethhez hasonlóan a játékok szimulációs jellegét emeli ki, amikor legnagyobb előnyüknek az immerzív és interaktív környezet létrehozását látja, melyben kedvünk szerint barangolhatunk.

A kötetet záró két tanulmányt érdemes különös figyelemmel kitüntetnünk, hiszen a többiek által felhozott szerteágazó témák bemutatása helyett ezek igyekeznek leginkább olyan iránymutató felvetésekkel élni, amelyek a kötet olvasóit is konstruktívabb, aktívabb továbbgondolásra készítetik. Talán ez a két záró szöveg a leginkább provokatív. Ezt tapasztaljuk már *Markku Eskelinen* Pirandellóra és *Jaussra* utaló címválasztásában is: „Hat probléma keres egy megoldást. A kibertext-elmélet és a ludológia mint az irodalomtudomány provokációja”.

*Eskelinen* hat problémája közül talán az első a legprovokatívabb, amely arra kérdez rá, vajon mi az irodalomtudomány jövője a digitális médiumok korában. Kiindulópontja szerint az ergodikus irodalmat a lineáris irodalom és a számítógépes játékok között kell meghatározni. A genette-i narratológia idő, mód és hang fogalmát vizsgálja meg ergodikus, átmeneti szövegek esetében, olyan új terminusok bevezetésével, amelyeket ezek a nem-lineáris szövegek követelnek meg. Ezeket a

részeket olvasva olyan érzésünk lehet, mintha Eskelinen szövege túlzottan erőszakosan próbálná ránk erőltetni az ergodikus irodalom olvasási szabályait, megfélelkezve a nem-digitális, írott irodalom lehetőségéről. Mintha a tanulmány az irodalom jövőjét kizárólag a digitális formátumban találná életképesnek. Ez a zavaró érzés megerősítheti bennünk azt a véleményt, hogy a digitális, kibertextuális, ergodikus tendenciákat csupán érdekes kísérleteknek, inspiratív kalandozásoknak tekintsük, és továbbra is ragaszkodjunk „hagyományos” narratíváinkhoz, irodalmi műveinkhez. Talán a tanulmány stílusa az, amely olvasóját egyértelmű, már-már harcos állásfoglalásra készítheti. A zavaró érzés tovább erősödik a szöveg azon részeinél, ahol Eskelinen arról beszél, hogy „lehet, nem mindenki örülne az olyan irodalmi műveknek, amelyek lenyomozzák mindennapi foglalatosságainkat, szokásainkat, mozgásainkat, és elemeznék ezeket, hogy a szövegeket hozzánk és vérnyomásunkhoz (vagy más problémáinkhoz) igazítsák”. (224.) Ezek szerint az új irodalmi művek szinte teljesen elszabadulnak, és már-már irányíthatatlanná válnak számunkra. Kérdéses, hogy az ilyen műveket tekinthetjük-e egyáltalán (szép)irodalmi műveknek. A tanulmány e kivételesen provokatív szakaszai alapjaiban kérdőjelezik meg konvencióinkat, ezáltal kifejezetten elgondolkodtatók és vitaindítók.

Genette öt transztextuális formáját a kibertextre vonatkoztatva Eskelinen felveti annak lehetőségét is, hogy a műalkotások újfajta dialogikus kapcsolata, alá- és fölérendeltségi viszonyai akár az intertextualitás hagyományos fogalmának végét is jelenthetik. A kísérleti irodalom sajátos időhasználatát említve olyan művekről beszél, amelyek teljes egészükben nem hozzáférhetőek az olvasó/felhasználó számára, illetve csak meghatározott időben vagy csupán bizonyos ideig olvashatók. Ezeket a szövegeket megint csak hajlamosak lehetünk valóban inkább izgalmas kísérleteknek tekinteni, és nem kifejezetten irodalmiságukat hangsúlyozni. Talán Eskelinen is ebbe az irányba hajlik, amikor a szövegekhez befogadóként már nem is az olvasó fogalmát kapcsolja, hanem a játékosét.

*Torben Grodal* tanulmányában a szimuláció kitüntetett szerepét hangsúlyozza, amikor azt mondja, hogy a virtuális világok a valós élet működését szimulálják. Ugyanígy lényeges ez a fogalom Grodal történet-definíciójában is, amely szerint „a történet egy (vagy néhány) élő személy által elmesélt események sorozata; az események tapasztalatok szimulációin alapulnak, amelyekben állandó kölcsönhatás van az észlelés, az érzelmek, a kogníciók és a cselekvések között”. (227.) A szerző meghatározását a kognitív pszichológiával összhangban alkotta meg. A narratológiai-ludológiai vitában ő is határozottan állást foglal, amikor kijelenti, hogy tapasztalataink nem kizárólag történetekhez kötődnek, vagy legalábbis nem muszáj, hogy ezek verbális formát öltsenek. Gonzalo Frasca-hoz hasonlóan Grodal is előhívja Roger Caillois játékkategóriáit (itt jegyezném meg, hogy Roger Caillois neve a Frasca- és a Grodal-tanulmányban néhol helyesen, néhol viszont Callois-ként jelent meg), de ezek helyett ő inkább a „játszás” meghatározása felől próbálja definiálni a játék fogalmát, amelynek fő jellemzőjeként az ismételhetséget határozza meg. Azt is jelzi viszont, hogy az ismétlődés sokakban a komolytalanság érzetét keltheti.

Grodal a továbbiakban a számítógépes játékok egyik legfontosabb jellemzőjét, az interaktivitás fogalmát is meghatározza. Erről „akkor beszélhetünk, amikor a felhasználó/játékos motorikus cselekedetek segítségével, az interfészen keresztül képes megváltoztatni a számítógép képernyőjének vizuális megjelenését”. (242.) A játékok élményét tehát nem az biztosítja elsősorban, hogy milyen történetet mesélnek el, vagy hogy milyen grafikai környezetben teszik ezt, hanem az, ahogyan játékosként benne megnyilvánulhatunk, mozoghatunk, és hatással lehetünk az ottani környezetünkre. Valójában tetteinket többé-kevésbé szigorú szabályok kötik, mégis egy jól felépített, gördülékenyen működő játék esetében ezeket nem érezzük korlátoknak. Grodal tehát túllép a narratológia és a ludológia terméketlen vitáján, és a játékokat – a filmekkel és a mindennapos tevékenységeinkkel való összehasonlítás során – saját erősségeik alapján vizsgálja meg.

A kötetet *Kiss Gábor Zoltán* utószava zárja, amely megfelelően világítja meg a téma kutatástörténetét. Megemlíti a legtöbb olyan tudományterületet és diszciplínát, amelyik komoly kérdésként foglalkozik a videojátékok szerepével, és amelyek a kutatás számára megfelelő terminológiai keretet is biztosít. A ludológia tehát hangsúlyosan multidiszciplináris tudományág, amely ennek köszönhetően számos kölcsönzött fogalmat újradefiniál – ezt láthattuk akár a narratíva, a szimuláció vagy az interaktivitás esetében is. Az utószó felteszi a kérdést: sikerült-e a közölt tanulmányoknak újragondolni az elbeszélés problémáját, illetve választ adtak-e a narratológia és a ludológia vitájára és alapvető kérdésfeltevéseikre. Kiss reményét fejezi ki ezzel kapcsolatban, és bíz benne, hogy a felvetett témák továbbgondolásra és termékeny vitákra készítetik a kötet olvasóit. Úgy gondolom, hogy a jól szerkesztett, világosan felépülő kötet értő fordításával, értelmező lábjegyzeteivel és ez utóbbiak – a tanulmányokat is összekötő – egymásra utalásaival mindent megtesz e cél eléréseért. A válogatott, bő és friss bibliográfia – bár szinte kizárólag angol nyelvű írásokat tartalmaz (egy ilyen szerteágazó téma esetében talán érdemes lett volna más nyelven publikált tanulmányokat is szerepeltetni) –, valamint a mellékletek tovább segítik az olvasó elmélyülését a témában.

Gerold László

P. Müller Péter: *Hamlettől a Hamletgépig*. Színházi írások.  
Kijárat Kiadó, Bp., 2008. 261 lap

Az utóbbi években a magyar színháztudomány egyre inkább felzárkózik a világ szakági irodalmához. Ez a kiadványok számából, illetve egy-egy újabb kötet bibliográfiájából is látszik. Több jelentős külföldi munka (többek között Patrice Pavis: *Színházi szótár*. L'Harmattan, Bp., 2005; uő: *Előadáselemzés*. Balassi, Bp., 2003; Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Jelenkor, Pécs, 2001; Peter Simhandl: *Színháztörténet*. Helikon, Bp., 1998) mellett meg kell említenünk a veszprémi Színháztudományi Tanszék 1998 őszén indított *Theatron* című folyóiratát és *Theatron Könyvek* sorozatát (szerzők: Kékesi Kun Árpád, Jákfalvi Magdolna, Kiss Gabriella, Imre Zoltán, Schuller Gabriella), továbbá az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, valamint a Kijárat, a Balassi, a L'Harmattan, a Ráció és a Jelenkor kiadónál megjelent színház- és drámaelméleti és -történeti köteteket külföldi és magyar szerzőktől. Minden kiadványban – de különösen Simhandl és Fischer-Lichte említett kötetében gazdag irodalomjegyzék is található. Ez utóbbiban a szerző prezentálta bibliográfia mellett P. Müller Péter összeállításában az 1981 és 2000 között magyarul kiadott drámatörténeti könyvek ajánló bibliográfiája is helyet kapott.

Ennek az örvendetes változásnak a része P. Müller Péter könyve. A kritikusként is ismert, drámaelmélettel foglalkozó szerző legújabb magyar nyelvű könyve dráma- és színházelméleti és -történeti tanulmányokat, esszéket tartalmaz. P. Müller Péter korábban publikált már elméleti köteteket – *A groteszk dramaturgiája*. Magvető, Bp., 1990; *Drámaforma és nyílvanosság*. Argumentum, Bp., 1997 –, kritikáinak válogatását *Sopianae színpadán* címmel (Pro Pannonia, Pécs, 1992), továbbá két idegen nyelvű könyvet: *Central European Playwrights Within and Without the Absurd* (University Press, Pécs, 1995), illetve *Od rituala do medija. Mađarska drama na prijelazu tisudeća* (Matica hrvatska Ogranak, Osijek, 2009).

A kötet szerkezetileg, hogy tárgyához illően fogalmazzak, egy estén előadott három egyfelvonásosra hasonlít. Az első felvonásnak a színház–dráma–teatralitás háromszögben elhelyezett szövegei hol szorosabban, hol lazábban a *Hamlethez* kapcsolódnak. A második rész, ahogyan a kötet hátsó borítóján olvasható, „olyan színházi határjelenségekkel” foglalkozik, mint a színház és az emlékezet, különféle színpadi hatásmechanizmusok (meztelenség, gesztus, a távol-keleti színház európai recepciójában tapasztalt termékeny félreértések, a rendezői szemlélet és

a színrevitel közötti kapcsolat Brecht esetében), illetve tér és dráma, város és teatralitás összefüggéseivel. A harmadik felvonásban pedig a magyar színházi étellel kapcsolatos szövegek szólnak meg. A kötetet bőséges irodalomjegyzék zárja.

A *Shakespeare-től Wilsonig* címet viselő első felvonás középpontjában a *Hamlet* áll. (Talán szerencsésebb lett volna a Shakespeare-től Heiner Müllerig fejezetcím.) Előbb André Tschaiakovsky angol zongoraművész azon rendhagyónak mondható kívánsága okán, hogy „halála után koponyája kerüljön a Royal Shakespeare Company (RSC) kelléktárába, s a *Hamlet*-előadásokon ez (vagy inkább ő?) szerepeljen a sírásó jelenetben Yorick koponyájaként”. Az érdekes eset alkalom azon alapigazságként kezelendő konvenció érzékeltetésére, melynek értelmében a színházban mindenféle tárgy elsősorban nem önmagával azonos, hanem kellék, amelyet az a szerep határoz meg, amelyet az előadásban a színész által teremtett szituációban nyer. Következésképpen egy koponyamásolat éppúgy alkalmas kellék, mint bármely eredeti, legyen az Tschaiakovsky vagy éppen Yorické. Ilyképpen a nézőnek Yorick koponyája sem Yorické, hanem az önmagával szembesülő Hamletet látja benne, aki a kezében tartott koponya „szemgödrébe pillantva egyszerre tekint saját múltjába (gyermekkorába) és jövőjébe (halálába)” (11.). Ezt jeleníti meg a kötet fedőlapja is, amelyen Laurence Olivier látható, arcához szorított (vele azonos!) koponyával. Az első tanulmányban a szerző kapcsolatba hozza egymással a színházat (a zongoraművész bizarr ötlete nyomán), a képzőművészetet (Holbein koponyaábrázolásai és Lazzarini torzított koponyaszobrai nyomán), valamint a kereskedelmet (egy optikusbolt szemüvegeket reklámozó koponyái révén). A következő írás a *Hamlet* alakváltozásaival foglalkozik az angol kritikában, illetve a műnek az angol Tom Stoppard, a horvát Ivan Brešan, a német Heiner Müller és a magyar Bereményi Géza általi átírásaival. Ehhez a hármas epizódblokkhoz némileg lazábban kötődik a *Hamlet*-témát épp csak érintő, akár afféle pihentetőnek is tekinthető írás: *A főhős és hasonmása*, mely a megkettőzött, kettéhasított, megsokszorozódott szereplőknek a huszadik század hatvanas éveiben különösen gyakori felbukkanását tárgyalja az európai drámairodalomban. Előzményként említődnek a görög drámák és a hasonmás-toposz felbukkanásai a shakespeare-i ikerpárok esetében, illetve az Amphytrion-témát feldolgozó szerzőknél (Molière, Kleist, Giraudoux, Georg Kaiser), az abszurdban Jarry *Übűjétől* Beckettig és Ionescóig, de Brecht epikus színházában is, például *A szecsuáni jólélekben*. Itt talán említhető lenne Brechtől az *Egy fő az egy fő* című darab, illetve Molnár Ferenctől a *Válaki*, *A testőr* vagy *A császár*; valamint Kárpáti Pétertől a *Tótféri*, amelyek ugyancsak az alakváltás és alakcsere sajátos változatai.

P. Müller Péter minden szövegében a modern színházzal és drámával kapcsolatos folyamatot mutat be; ahhoz, hogy eljusson az utóbbi évtizedek során kialakult gyakorlatig és négy hatvanas évekbeli drámáig, módszeresen keresi az előzményeket. Ezt a hasonmás-kérdésben az Ibsen–Strindberg–Csehov–Pirandello kvartett drámáiban fedezi fel. Ibsennél, aki „abból a felismerésből indul ki, hogy az egyedi pszichében vetélkedés és kiegyensúlyozatlanság van”; Strindbergnél, akinek néhány darabjában „a jellemek szétmállasztása, következetes felbomlasztása” figyelhető meg; Csehovnál, akinek hőseit „egyensúlyozó identitás” jellemzi, mert ahhoz,

hogy „saját léteingyökük egységét megőrizhessék, egyetlen szereppel sem azonosulnak teljesen” (idézet Almási Miklóstól, 60.). Így jön létre az a sajátos modern személyiség-típus, amelynek négy változatát vizsgálja meg a szerző Brian Friel *Philadelphia, itt vagyok!*, Peter Handke *Kaspar*, Sławomir Mrożek *Próféták* (eredetiben: *Testarium*) és Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című drámájában. Frielnél az egyéniség „külső és belső énré” bomlik, Handkénél „egy preszocializált és egy szocializált énré”, Mrożeknél a személyiség a társadalmi-hatalmi struktúrákat provokáló szerepfunkcióra vált, Örkénynél pedig Pisti jellemvonásainak négy variációja jelenik meg önállóan. Mindezen esetek „közös alapja az embernek a másik emberhez, a társadalmi intézményekhez és önmagához való viszonyában bekövetkező változás” (69.), ami a négy említett műben megjelenő „drámatörténeti fejlemény”, a modern élet és a modern viszonyok jelenségértékű ábrázolása. Itt Kárpáti Péter néhány szövegére utalva napjainkig lehetne vezetni a kérdést.

A következő dolgozat – *A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban* – a részeire bontott „posztmodern test” drámabeli előfordulását vizsgálja. Azt a témát, amely a modern drámairodalomban a *Hamlet*et átíró Stoppard műveiben a legnyilvánvalóbb. A „test (re)prezentációjának” három módját különbözteti meg. Amikor az író „a szereplőt halottként mutatja be”; amikor a testről „különféle, egymásnak ellentmondó beszámolók hangzanak el”; amikor a dráma „egykor élt személyek” köre szerveződik, „akiknek valódi természetét (beleértve testi sajátosságait is) jelenbeli szereplők kutatják” (74.). A testtel ugyanaz történik, ami az egyéniséggel: egyetlen funkcióra redukálódik, mint már az avantgárdban is Jarry *Übű királyától* Beckett *Akkor és Lépesek* című írásaiig.

Afféle hídszerepe van a *Humor és elmélet* című dolgozatnak. Stoppard kapcsán Shakespeare-hez és a *Hamlethez* kötődik, miközben előkészíti az első fejezet záródarabját, Heiner Müller német drámaíró portréját, ott pedig külön figyelmet kap a *Hamletgép*, amely mintegy betetőzi a modern drámában és színházban lejátszódó bomlási folyamatot.

Hogy a drámában „miféle átváltozásokon mennek keresztül a teoretikus nézetek”, ha „szereplők mondják őket más fiktív alakoknak, színházi közönség jelenlétében” (82.), azt a szerző a káosz-, illetve a kertépítés-elmélet vonatkozásában Stoppard *Árkádiája* alapján vizsgálja. Megtudjuk, hogy Stoppard a drámaidegen elméleti fejtegetést humorba, iróniába csomagolja, „viccekké, paródiákká alakítja”.

A könyv első, *Shakespeare-től Wilsonig* című részét mint egy gondosan felépített felvonást zárja a *Heiner Müller halál(i) színháza* című pályarajz, amely szakmai érzékenységgel és jártassággal mintegy szintetizálja a személyiség-, szöveg- és testbomlásnak a modern drámában és színházban előforduló dekonstrukciós változatait. A Müller-portréból kitűnik, hogy a kommunistából lett posztmodern, a kemény szocreáltól induló, a vizuális operákat celebráló, egykor hiperavantgárd Robert Wilsonnal alkotói barátságot kötő német drámaíró gyakorta élt éppen a *Hamlet* vonatkozásában a szövegváltoztatás, majd a szövegbomlasztás lehetőségével. Fordítóként, adaptálóként, majd pedig a *Hamletgép*ben – miközben Hamletre és Hamletszínházra bontja a Shakespeare-mű címszereplőjét – a szélsőséges szövegrombolást is elvégzi.

A kötet tematikailag legszellősebb és leglazább struktúrájú második felvonása *Színház, dráma, teatralitás* címmel a színházi múlt intézményes formáival, a színházi gesztussal, a divatba jött meztelenséggel, a színházi térrel, a városbeli teatralitás kérdésével foglalkozik, illetve a távol-keleti és a tőle merőben különböző európai színház kapcsolatáról, valamint a sajátos brechti elmélet gyakorlati lehetőségeiről értekezik.

A színházi jelen és múlt, a létrejöttékor azonnal el is enyésző előadás pillanatának s az előadás megőrzésének fontosságát és lehetőségeit vizsgáló nyitóírás áttekinti a jelent színháztörténeté konzerváló eljárási formákat. Első helyen a legrégibb módozatot, a kritikát, amelyre az a paradox feladat hárul, hogy a nyelv, az írás segítségével ragadjon meg „egy lényege szerint nem nyelvi produktumot” (112.). Ezért, bár a műbírálóat dokumentáló szerepe jelentős (főleg jelentős *volt*, amikor más eszköz nem létezett), nem tudta maradéktalanul betölteni a századokon át kizárólag rá háruló feladatot. Nem tartalmazza, mert nem is feladata, az előadás leírását, s ha mégis, akkor is csak egy-egy fontosnak vélt részlet esetében, ugyanis túl személyes ahhoz, hogy kollektív emlékezetként használható legyen. Ilyképpen csak kis mértékben járul(t) hozzá az emlékezet intézményes formában történő rögzítéséhez. (A téma érdekes és tanulságos folytatása lehetne az ötvenedik évforduló alkalmából bemutatott '56-os drámák előadásainak feldolgozása, kivált a kaposvári színház produkciója kapcsán kialakult politikai indíttatású vita miatt.) Ezzel szemben a hang- és képrögzítés különböző formái, noha az előadást teljes hitelességgel sem külön-külön, sem együtt nem tudják megörökíteni (az előbbi nélkülözi a legfontosabb elemet, a látványt, az utóbbi pedig, mert fényképez, nem érzékelteti az előadás pulzálását, adós marad az előadás „lelkével”), nélkülözhetetlenek a színháztörténetben ahhoz, hogy a múlt, „amelyet sohasem lehet megtalálni, de amelyet folytonosan lehet, és szakadatlanul muszáj keresni” (115.), a tudományos vizsgálódás számára hozzáférhetővé váljon.

A felvonás további hat szövege közül kettő-kettő, ha lazán is, összefügg. Mind a gesztus, mind pedig a genitáliák gátlástalan megmutatása a színházi előadás vizuális összefüggésébe tartozik. A testbeszéd körébe tartozó gesztus egyfelől a karakterek lelki tartalmát fejezi ki, illetve adott helyzetekre jellemző viselkedés- és magatartásbeli vonásokat tesz szemléletessé, másfelől viszont a non-verbális kommunikáció eszközeként kiegészíti, sőt gyakorta helyettesíti is a szóbeli megnyilatkozást, s ily módon jelentős szerepe volt abban, hogy a színház felszabaduljon a szóbeliség uralma alól, és önálló eszköztárral rendelkezzen. Miközben példákra hivatkozik, és elméleti munkákból vett idézetekkel rövid gesztustörténeti áttekintést ad, a szerző leszögezi, hogy „a gesztus nem esztétikai, hanem társadalmi kategória” – és ezzel akár vitázni is lehetne. Kétségtelenül van a társadalmi csoportoknak közös, jellemző gesztusvilága, ami nem zárja ki, hogy a gesztusokban az előadások esztétikai dimenziói jussanak kifejezésre. A színházban úgy kellék, eszköz a gesztus, mint a versben a rím – mert tartalmi kapcsolatban van a drámával (szereplőkkel, szituációkkal), ahogy a rím a vers egészével, érzelmi, gondolati világával. A rímmel való párhuzam folytatható: ahogyan bizonyos versformák mellőzik a rímet, ehhez hasonlóan bizonyos színházi formák igyekeznek a minimálisra



korlátozni a gesztust; igaz, kiiktatni nem tudják, mert a mozdulatlanság is gesztusértékű, de a gesztussorvadás, abban az értelemben, hogy bizonyos gesztusokat nem használnak, felismerhető, s időnként, mint talán éppen napjainkban is, divatba jön. Akárcsak a meztelenség, ami először megbotránkoztatott, aztán elfogadottá, majd feleslegesként unalmassá vált. Ezt a folyamatot mutatja be az a tanulmány, mely arra figyelmeztet, hogy a genitáliák mutogatása lehet ugyan a látvány tartozéka, de csak elvétve indokolt. „A színházban láthatóvá tett genitáliák alkalmazásának alapvető problémája, amellyel az ezt alkalmazók (elméletileg) nem néznek szembe, hogy az mindig civil marad. A nemi szerv soha sem a szerepé, hanem mindig a játszó színész(nő)é, a magánszemélyé.” Hogy a genitáliák nem válnak úgy az előadás részévé, ahogyan egy levél, egy csokor virág vagy bármilyen más kellék, az kapcsolatban lehet „a nézőtől elvárt viselkedésmóddal” is. A színházban, ahol a néző előtt élőben mutatkozik meg a színész, egészen más a meztelenség látványa, mint például a moziban, ahol a meztelenség inkább természetes és funkcionális. Érdekes észrevétele a szerzőnek, hogy a magyar színikritika szinte tudomást sem vesz a meztelenségről. Olyankor sem kéri számon, amikor – bár indokolt lenne – mellőzik, mint Kornis *Kozma* című darabjának párttüdői jelenetében, illetve egyszerűen nem vesznek róla tudomást, mint Hamvai darabjában (*Hóhérok hava*), ahol a főszereplő „mintegy tíz percen át áll szemben a közönséggel, anyaszült meztelenül, egyetlen, a vállán átvetett trikolor szalagban”. Ennek oka talán a színész iránti tiszteletben keresendő, egyszerűen méltatlannak tartja a kritika ezzel foglalkozni. Vagy csak magyarmód szemérmes?

A második felvonás további két-két írása közül a *Tér és dráma* történeti áttekintést adva foglalkozik a címében jelzett összefüggéssel az ókori, a középkori és a polgári színház vonatkozásában. A tér drámaivá kizárólag „a szereplők közti interakció, mozgás, kommunikáció által” válik, állapítja meg, majd eljut a hatvanas évek magyar drámáihoz és színházaihoz. Fontos szerepet tulajdonít azoknak az alternatív törekvéseknek (Orfeo, Stúdió K, Halász Péter csoportja), amelyek tevékenysége „a színházi tér radikális felbontására vagy alternatív terek felhasználására” irányult, így segítve elő a magyar hagyományt jelentő kifelé beszélő játékmód felszámolását. A *Város és teatralitás* témáját a társadalmi folyamatokban használt színházi terminológia gyakori előfordulása, illetve a színház mint a lét(ezés) metaforája, valamint a színháznak a városi terekhez, középületekhez, utcákhoz hasonlóan a nyilvánosság számára alkalmas nyújtó lehetőség indokolja. A városi tereknek, a városnak mint színházi manifesztációnak a vizsgálata után érkezik el a szerző a köztéri (utcai) műfajokhoz mint sajátos színházi formákhoz, hogy végül visszakanyarodjon a városhoz mint a színházi esemény tárgyához.

Az európai színjátszást évtizedek óta foglalkoztató kérdésekről szól a felvonás két további tanulmánya a távol-keleti színjátszás európai hatásáról és Brecht rendezői szemléletének gyakorlati alkalmazhatóságáról. Az európai színjátszás régóta próbálkozik a távol-keleti formák asszimilálásával, lényegében sikertelenül. Voltak ugyan eredményes egyedi átvételek, de általános gyakorlattá az asszimilálás sohasem válhatott. Ennek okát a szerző abban látja, hogy mint Yeats és Artaud példája jelzi, az átvétel többnyire félreértésen alapult. Az elidegenítő technikaként ismert

brechti elképzelés ugyancsak követhetetlennek bizonyult az európai színházi gyakorlatban, pedig sokan próbálkoztak vele. Úgy látszik, az érzelmet olyan mértékben, mint Brecht kívánta, az európai hagyomány képtelen (volt) eliminálni.

P. Müller Péter könyvének harmadik felvonását a *Magyar szcéna* összefoglaló cím alá sorolt öt tanulmány alkotja: a bevezető kritikátörténeti áttekintés után két íróportré következik, illetve a politika előfordulásának vizsgálata az újabb magyar drámákban és előadásokban. A kritikátörténeti tanulmány eredetileg a Gajdó Tamás szerkesztette *Magyar színház történet 1920–1949* című kötet számára készült (Magyar Könyvklub, Bp., é. n.). Ez a Trianontól a pártállam létrejöttéig terjedő mintegy három évtizednyi időszakról szóló írás folytatása a magyar színházi kritika történetét feldolgozó, áttekintő munkáknak. A magyar színház történetét feldolgozó kötetek közül az elsőben (Magyar színház történet 1790–1873. Szerkesztette Kerényi Ferenc. Akadémiai Kiadó, Bp., 1990) nincs külön fejezet a kritikáról. Az időrend szerinti következőben viszont terjedelmes rész foglalkozik a magyar színházi történet alakulásával (Gerold László: *A századvég és a századelő színikritikája*. In *Magyar színház történet 1873–1920*. Szerkesztette Gajdó Tamás. Magyar Könyvklub–OSZMI, Bp., 2001. 809–860.), de kritikátörténeti előzményként meg kell említeni a Kerényi Ferenc szerkesztésében és előszavával megjelent *A magyar színikritika kezdetei 1790–1837* című kötetet is (Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Bp., 2000). Noha P. Müller azt ígéri, hogy az „anyag feldolgozásának és ismertetésének egy másik módszerét” választja, mint az előző kötet színikritika-történetének szerzője, aki „szerzőnként, kritikusokként, illetve kritikus csoportokként elemezte a műfaj sajátosságait, bőségesen merítve az egyes kritikusok színbírázataiból”, ígéretét csak részben váltja be. A magyar színikritika általános jellemzője, hogy inkább irodalmi, mint színházi, a darabbal s nem az előadással foglalkozott. Ezután P. Müller Péter is szemlét tart a legjelentősebb „kritikusok” felett. A sort ott kezdi, ahol az előző kötet befejezte, Kosztolányival, öt követi Bálint György, Sebestyén Károly („tisztában volt a színikritika nagyfokú jelenbe ágyazottságával, az épp megszülető színházi produkció azonnali értékelésének viszonylagosságával”), Németh László („eljutott a színház igénytelenségének leleplezéséhez”), Kárpáti Aurél („a korszak meghatározó színikritikusa”), Bisztray Gyula, Keresztury Dezső és végül Illés Endre. Majd miután érdekes vidéki, pontosabban pécsi kitérőt tesz, P. Müller vázlatosan áttekinti a háború végétől az államosításig terjedő néhány év kritikaírását. A lapokat és neveket felidéző névsorolvasás során külön figyelmet szentel a „(párt)politikus” színikritikának, amely „manipulatív módon vegyíti a szakmai, a politikai és az erkölcsi szempontokat”, jelezve ezzel azt a hatalom irányította, általánossá erősödő művészetszemléleti tendenciát, amely évtizedeken át meghatározta a magyar irodalmat, s ezen belül a (színi)kritikát is.

A politika a meghatározó témája két tanulmánynak. Az egyik *56 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban és színpadán*, a másik a színház, a művészet és a politika összefüggését vizsgálja Pécssett az 1970–1980-as években. Bár '56 a Kádár-kor tabutémái közé tartozott, íródtak róla drámák, igaz, ezek a hatalom szemszögéből foglalkoztak a közelmúlt történéseivel, mint Dobozy Imre *Szélvihar*a, amely „nemzeti tragédiaként” láttatta az eseményeket. Propagandisztikus céllal készült,

ideológiai feladatot teljesített, azonban „művészi és műfaji tekintetben nem [volt] dráma”. Mégis többször kiadták, antológiákban kapott helyet, mert a hivatalos véleményt képviselte. De ettől még aligha volna említésre érdemes az újabb magyar dráma- és színháztörténetben, ha mintegy harminc évvel később Jeles András nem viszi színre olyan előadásban, amely a „Dobozy-mű színházi eszközökkel végrehajtott dekonstrukciója, a cselekvésnek a szavaktól történő elválasztása, a szöveg disszeminálása, az alkalmazott artikulációs, mimikus és gesztikus eszközök a darab ürességét jelezték, anélkül, hogy az előadás során közvetlen politikai utalásokra vagy megnyilatkozásokra került volna sor”. Nem is kerülhetett, tegyük hozzá, mert a hatalom továbbra is éber volt, amint Örkény István példája tanúsítja. Örkény pályája során többször visszatért az ötvenes évekhez. A *Forgatókönyv* az '56-hoz vezető utat idézi fel, összekapcsolja 1944, 1949 és 1956 eseményeit, bemutatja „egy koncepció per lefolyását”, s bár egyértelműen nem foglal állást a népi demokrácia és a kommunista diktatúra, a forradalom és ellenforradalom kérdésében, de azzal, hogy felvetette az értelmezés lehetőségét, jelezte, létezik másféle vélemény is, mint amit a hatalom hirdet. De említhetnénk Örkény *Pisti a vérzivatarban* című sikerültebb, ismertebb darabját is, amely ugyancsak megszenvedte a cenzúra beavatkozásait. Viszont hogy mégis mozdult valami az ötvenes évek megítélését és drámában történő ábrázolását illetően, azt P. Müller a hetvenes években fellépő új írónemzedék (Nádas, Bereményi, Kornis, Spiró) drámáiban látja. Az olyan művek, mint a *Találkozás*, a *Temetés*, a *Halleluja*, a *Halmi* vagy a *Csirkefej*, amelyek színrevitele ugyancsak nem volt zavartalan, az emberi létezés hiányérzeteit tematizálva részben nyilvánosságot biztosítottak a politikai cenzúra sújtotta témáknak. A drámaírói törekvéseket a színház is serkentette, olyan jelentős előadásokkal, mint a kaposváriak európai hírűvé vált *Marat*-előadása, illetve a már említett Jeles-előadás, amely a pártideológiát közvetítő Dobozy-mű átértelmezésével „a kommunista rendszer és a hivatalos (udvari) művészet embertelen és torz természetét demonstrálta”. Hogy a dráma, a színház és a politika kapcsolata az utóbbi évtizedekben folyamatos, elválaszthatatlan, azt a tanulmányhoz illesztett néhány soros appendix, amelyben a rendszerváltozás után írt '56-os drámákat említi (*Körvadászat*, *Kazamaták*), éppen úgy tanúsítja, mint a kötet következő dolgozata, amely a társadalmi nyilvánosság alakulása szempontjából, annak fokmérőjeként tekinti át a hetvenes és nyolcvanas évek pécsi gyakorlatában a színház, művészet és politika relációit. Miután felvázolja a színház és dráma állapotának és színvonalának összefüggését a társadalmi nyilvánossággal, majd elkészíti 1966-tól 1983-ig a politika, a történelem és a kultúra, illetve a színház fontos eseményeinek naptárát (ezáltal is jelezve a különböző területek összefüggését!), rátér a Pécsi Nemzeti Színház előadásainak elemzésére, de külön foglalkozik a helyi amatőr csoportok ténykedésével is, amely előkészítette a talajt a sokáig tiltott kényes tematika professzionális színházbeli prezentálására.

A kötet két drámaíró-portréja összeköti a múltat és a jelent, az egyikben Márai Sándor drámáiról, a másikban pedig a mai drámaíró-nemzedék egyik jelentős képviselőjéről, Kárpáti Péter műveiről olvashatunk. Az ismét joggal népszerű prózaírónak a dráma területére történt kiruccanását P. Müller kalandnak tekinti.

Részletes elemzéssel mutatja ki, hogy színpadi művei lényegében ugyanarra a rugóra járnak, mint legtöbb regénye. Ez pedig a művek középpontjába állított szerelmi háromszög, de – mivel Márai nem „a szereplők viszonyaiból, kapcsolatrendszeréből, ennek dinamikájából építkezik, hanem a férfi főszereplő nézőpontjából, vallo-másos jelleggel ábrázol egy állapotot”, amely „semerre sem mozdul” – drámáinak nincs tétje, következésképpen nincs kellő drámai feszültsége sem. Ettől függetlenül, ha színpadra kerülnek, sikerük van, ami elsősorban talán mégis a prózaíró, s nem a drámaszerző érdeme. Bár P. Müller áttekintést ad Kárpáti Péter teljes drámai munkásságáról, inkább a pálya második szakaszában készült művek iránt mutat affinitást, amelyekben „a mesemondás drámaszervező eszközzé válik”. Az *Akárki*-ben a középkori moralitás és a „hétköznapi nagyvárosi érintkezés leromlott, rosszul artikulált nyelve” található, míg az *Országalmában*, a *Tótférőben* és a *Pájinkás Jánosban* a népmesei közlés nyelve a meghatározó strukturáló tényező, *A negyedik kapu* a prágai Jiří Langer „haszid történetgyűjteménye alapján íródott”, a 2004-ben írt *Első éjszaka avagy utolsó viszont az Ezeregyéjszaka meséiből* merít. Amint ezek a példák is tanúsítják, Kárpáti „mesemondói hagyományt felhasználó drámáinak uralkodó írói eszköze a palimpszeszt” (forrása nem a szóbeli hagyomány, hanem könyvbeli változata!), ilyképpen kapcsolatba hozható több európai drámairodalommal, s nevezhető a nyelvi szféra kiemelt szerepe alapján a posztmodern drámaírás sajátos megnyilvánulásának.

Összefoglalóként: noha e „színházi írások” módszertanilag és argumentációs technika tekintetében szerkezetileg hasonlóak, a témák és a bizonyítási repertoár változatossága révén az önisméltésnek még a látszatát is elkerüli a szerző. Bevezetésként megismerkedünk az alaptétellel, mondhatnánk afféle hipotézist kapunk, majd következik a levezetés, amelyet konklúziószerű megállapítás zár. S míg eddig eljutunk, a szerző kellő számú, jól megválasztott színházi, drámaelméleti és -történeti, valamint társadalmi, történelmi, lélektani, filozófiai vagy művelődéstörténeti jellegű hivatkozást vonultat fel, elsősorban magyar és angol források alapján. A bizonyítási folyamat minden alkalommal a színház modernségének problémájára összpontosít.

# Köszöntő

Kovács Árpád

## ÍRATLAN POÉTIKA

*Thomka Beáta köszöntése*

*Három éve ilyenkor tájt Esztergomba kirándult a család,  
és otthagytam a Bazilikában a hátizsákomat. Nem vettem  
észre. De este kaptam egy telefont a sekrestyéstől, hogy  
megtalálta, hová vigye. Az történt, hogy a megtalált iratokból  
kiderült számára – pécsi emberről van szó. Azonnal kapcsolt  
– Beáta jutott az eszébe. Ő aztán megadta a számomat.  
Szóval Pécsről még az esztergomi sekrestyésnek is  
Thomka Beáta jut az eszébe.  
(Fragmentum egy magánbeszélgetésből)*

A laudáció\* nehéz műfaj. Nem filológiailag, hiszen minden ismeret az ünnepeltről sosem áll rendelkezésünkre, így nem is gondolkodhatunk egy nagy, tudományos vagy akár egy kisebb, privát értekezés műfajában. Nehéz különösen azért, mert feltételezi a szerző azonosítását. De amint az azonosítást megvalósító beszéd előadásra kerül, a köszöntésnek kitett szerző hallgatóvá, a megnyilatkozás tárgyává, a saját nyelv alanyából egy másik diszkurzus hőségévé minősül át. A dilemma feloldhatatlan.

A szerző definíciója Thomka Beáta szerint sem lehetséges, mármint egy kategóriális azonosítás keretében. De ebből egyáltalán nem következik számára az, hogy nincs jelen a történetünkben. Igaz, ez a jelenlét nem merül ki azzal, amit látunk, amit a térbeli alak szemléletünk elé tár, itt, ebben a szép teremben. Többről és másról van szó. Szeretett Barátunk ezt így mondja: „Beszél egy hang”... Mikközben jelzi, hogy ezen a hangon egyúttal megszólal egy másik szerző is, akivel láthatatlan, ám annál tevékenyebb kapcsolatban áll. Hát valahogy így működik a szellem, a teremtő indíttatás!

A beszélő hangjához azonban egy múlt, egy élettörténet is tartozik, amely számunkra sajátos módon mutatkozik meg – úgy valahogy, miként az anyatejhez az anya, vagy a láthatáron gomolygó füsthez a mögötte izzó vagy lángoló láthatatlan tűz. Ez a sajátos, részlegesen észlelhető jelenlét azért képes beszélni, nemcsak szólani, mert jele egy egész termékeny életnek, mert e hang az életben és az irodalom életében való produktív jelenlétének indexe. Megfejtése bizony nem kis szellemi

---

\* Elhangzott Pécsen 2009. október 29-én a Művészetek Házában.

erőfeszítést igényel, s természetesen nem foglalható egy narratívába. A most hangzó laudációkísérlet megpróbál igazodni a szerző index-mintájú megjelenéseihez – ehhez a részt bátran, létként vállaló, részleges jelenléti módhoz, mely mindazonáltal az utalás révén közvetített megtörtént egész értelmezésére szólít fel. Ez az eljárás talán hiteles lehet a fragmentumot, a rövidtörténet szüzséit faggató szerző szellemi arculatának megmintázásánál. Különösen, ha számolunk azzal, hogy a mintát ebben az esetben egy egészen sajátos szellemi teljesítmény, jelesül az „*íratlan poétika*” diszkurzusnyelve alapján rekonstruálhatjuk. Így nevezi, kurzíval kiemelve, saját megközelítését *A pillanat formáinak szerzője*. Megkönnyebbülök: a laudáció talán mégis lehetséges. Ha nem is a magasstílus, de az utalás műfajaként – a pillanatokra való személyes emlékezés írásos nyomaként.

Az „íratlan” jelző korántsem jelent nem létezőt. Valójában azt sugallja, hogy ez a poétika folyton íródik, megszakíthatatlanul. Ha valami állandót akarunk találni ebben a gazdag és változatos életműben, akkor az bizonyosan így foglalható össze – poétika mindig, minden áron, rendületlenül! Sőt, ma már nemcsak az irodalom területein – lényegében a kultúra és az emberismeret szinte minden zónájában. Ezt szeretném külön kihangsúlyozni, persze némileg elfogultan – ugyanis itt érintkezik valamelyest a köszöntő és a köszöntött története és alaptörekvése.

Míg az ezt megelőző századelőn induló poétikai reneszánsz az irodalomtudományban – a hermeneutikai fordulat hatására – szövetségre lépett az értelmezés tudományával, az 1970-es évek óta a retorika vette át az uralkodó beszédmód szerepét. Igaz, mára – mindenekelőtt Paul Ricœur jóvoltából – már megszületett egy új szövetség, mely mindhárom hagyományt sajátjának tekinti, s azt vallja, hogy a hermeneutika, a poétika és a retorika produktívabb, ha a kölcsönös kiegészítés elve alapján működik, mint ha izoláltan. Az egyensúly legkisebb megbillenése óhatatlanul kiszolgáltatja az értelmezéseket az ideológiai önkényeskedés hatalmának. Szomorúan kell tapasztalnunk ennek egyre növekvő burjánzását.

Thomka Beáta hosszú utat járt be, de ő mindvégig a narratológia jegyében egyengette az íratlan poétika sorsát. Gondoljunk bele, hogy indulásakor, amikor magam is először találkoztam vele Kanyó Zoltán rendezvényein, Propp funkcionális poétikája volt a minta, no meg a proppi ösvényen haladó Barthes-é, a maga narratív kommunikációjával. Jöttek és a múltba merültek az alaktani, a strukturális, a szemiotikai alapozású elbeszélés-elméletek – Beáta mindegyiket profi módon és a legmagasabb színvonalon művelte. Itt kell megemlíteni az ünnepelelően sokoldalú nyelvi műveltségét, amelyet a különböző külhoni irányzatok komparatív kezelésében és a tudásközvetítésben egyaránt kiváló eredménnyel kamatoztatott.

Emlékszem – engedtessek meg, hogy kicsit személyes legyek –, emlékszem, még a Puskin és Dosztojevszkij gyönyörű nyelvén előadott habilitációs előadásomat is játszi könnyedséggel dekódolta. Külön köszönettel tartozom Beátának, hogy az ország egyik legrangosabb doktori iskolájában kerülhetett erre sor, abban a műhelyben, melynek évekig lehettem oktatója az ő meghívásának köszönhetően. Sok-sok szép közös élmény származik ebből az időszakból. Például az orosz poétikai

antológiánk szövegeinek ismételt újragondolása. A könyv most is ott van a napi olvasmányainak polcán.

De vegyük fel újra az elejtett fonalat! Közelítsünk most fordított perspektívából.

A narratív funkciótól Thomka Beáta eljutott a narratív identitás ricœur-i, illetve a beszédközi viszonyok bahtyini koncepciójának földolgozásáig, azaz a narráció kutatásának nyelveitől a dialogikus jelenlétmódokig a nyelvben, ahol az elbeszélés a személyes alanyisággal, s végső soron, a nyelv ontológiája a perszónáontológiával érintkezik. Ráadásul úgy vitte véghez mindezt, hogy a megnevezett módszereket és szemléleteket integrálni tudta teljesen szuverén, összetéveszthetetlenül egyedi, saját nyelvébe, az íratlan poétika pontos, világos, következetes és – hogy a stílusról is szót ejtsünk – föltöbb tömör s kivételesen szelíd modalitású értekező prózájába.

Közben tehát, mint láthatjuk, mindvégig saját hangján, e szemérmes, tőmondatos beszédmód tonalitásán is munkálkodott. Am nem önreflexív módon, hanem kettős szimbolikus közvetítés beiktatásával. Az egyiket az az elméleti szövegbázis képviseli, amelyre röviden utaltam a fentiekben, a másikat ezek működtetése az irodalmi jelenségek vizsgálatában: Lovik, Csáth, Kosztolányi, Tolnai, Mészöly, Esterházy, Kertész, Szilágyi és mások, nem utolsósorban a déli határsáv s a közép-európai narratív örökség mindig óvatos, visszafogott, de egyben mindig eredeti újraolvasása a széles látókörű teoretikus mellé kirajzolja a szigorúan megalapozott elemzés és interpretáció, illetve a találó kritikai írások szerzőjének arcélét. A piros és a fekete kötetek elnyűtt tízes blokkja a polcomon egy újabb arculatot villant fel – a mestertanárét. A *Narratívák* és az irodalomelméleti fordítás-sorozat hatását az akadémiai tudásközvetítés és az egyetemi képzés terén túlértékelni nehéz volna. Példás vállalkozás, rendkívüli haszonnal. Gondolom, nem vagyok egyedül, akik számára teljesen nyilvánvaló: Thomka Beáta szakmai teljesítménye a nemzetközi tudományosság élvonalában jelöli ki szerzősége helyét és rangját. Tudatában vagyok: nem vall szerénységre egy ilyen kijelentés. Nem is könnyű ilyen mondatokat leírni, kimondani. Ezért van talán, hogy többnyire a legnyilvánvalóbb értékeinkről nem tudunk beszélni, többnyire hiányzik belőlünk az, amit Paul Tillich „létbátorságnak” nevez, amikor a részesülő alanyiság természetét – az emberi lény lehető legegyszerűbb természetét – az „elfogadás” és az „elfogadás elfogadásának” mintájával írja le. Ilyenkor kisegít a nehéz műfaj: a laudáció ugyanis egyenesen megköveteli annak kimondását, ami a társas beszédmódok megnyilatkozásaiban az enthüméma terét alkotja, s amit leghitelesebben a prózanyelvi elbeszélés képes felszínre hozni.

Térjünk most vissza a prózakutató történetéhez!

A szemléleti-módszertani pálya ívét így rajzoltuk meg: a narratív funkciótól és a narratív identitástól a dialógusig. De minthogy a dialógus nemcsak a gondolatképzés és gondolatcsere egysége, hanem a létesemény tapasztalati formája is egyben, magának a tudatnak és a szubjektumnak mint alanyi jelenlétnak a verbális készítése, a narratív poétika Thomka Beátánál immár kiterjeszti hatósugarát az antropológia kérdéseire is. A szubjektum ugyanis a beszédközi viszonyokon kívül helyezkedik el, mert a személyes értelem világát igyekszik megteremteni, beíró-

dásának történetét a kulturális kommunikációba. A poétika ezért lehet egyebek mellett a kultúra metanyelve is. Meg a történelemé, amennyiben az is elbeszélés.

Ne feledjük azonban, hogy ezen a ponton a narratív poétika már nem a cselekményesítés, hanem a privát és a publikus cselekvés verbális közvetítésének elmélete. Amit – paradox módon – a narratív megnyilatkozás már nem képes teljesíteni, hiszen a cselekvés aktusát semmiféle predikáció nem merítheti ki. Ennek okán nem új állítás, hanem új névalkotás igénye merül fel, válaszként ama nyelvi lacuna fölbukkanására, amely a válságba jutott elbeszélő beszéd sajátja. Ma úgy látom, ennek következtében fordul a narratológus a metaforához.

A metaforikus kijelentések ugyanis nem a történet egységének megteremtését, hanem magának a megnyilatkozásnak a prózanyelvi prezentációját szolgálják. Ennek köszönhetően az elbeszélés új nyelvi teljesítményként, diszkurzív alkotásként fordul felénk. A metafora függvényeként a cselekvés nem a másik cselekvéshez, az elmúlt idő referálható tényeihez kapcsolódik, hanem a *múlt*, *de el nem múlt* időhöz, melyből még hiányzik a referálható fakticitás világa. Ennek a „hiányvilágnak” lehet analogonja például a „nyár”, mint Proustnál, vagy a „hollóidő”, mint Szilágyi Istvánnál. Ezáltal a hiány, a semminek mutakozó, amit József Attila „dolog előtti létnek” nevez, szemantikailag telítetté, „ihletővé” (ismét Attila) válik. Merthogy a metafora, amennyiben kontextusát a narratív megnyilatkozás közege alkotja, azaz a beszédközi viszonyok univerzuma – a kulturális kommunikáció szemantikai generátora. Vagyis a narratívától eltérő, más típusú beszédmód megnyilatkozása a szövegben. A másik persze másképp is mondja, ennyiben a metafora a lexikai deficit, a nyelvi lacuna által mozgósított megszólalás – ennek következtében viszont nem a történet szerkezetéről, hanem a történetmondó beszédvezetés válságáról tanúskodik. A metafora a hiányzó szó helyén az alanyi jelenléthiányt s az általa keltett diszpozíciót fedi fel, ezzel viszont az elbeszélés alanyát a még kimondatlan Szó, a tulajdonnév keresésére, új jelek képzésére ösztönzi. Ebből a felismerésből származik – meglátásom szerint – legalább három új érdeklődési irány szerzőnk munkásságában:

Az egyik az elbeszélésnek mint nyelvkritikai attitűdnek a vizsgálata. Thomka Beáta a *Sorstalanság* példáján mutatja be a „nyelvkritikai regény” működését, melynek szövegterében a „sorstalanság” valójában a cselekménytelenséget metaforizálja, s a háborús ténszerűség szüzséje által takarásban maradt privát történetet, az alanyiség személyes történetét s annak formálódó nyelvét avatja eseményé.

A másik újszerű problémafelvetés az eredeti trópusok glosszáriumává avatja az elbeszélő prózát, amint ez a *Hollóidő* érzékeny elemzéséből kitetszik.

A harmadik – nem kockázatmentes, ám annál sikeresebb – vállalkozás a rövid-próza poétikájának kiterjesztése a regényre. Beáta ezt Esterházy teljesítményének tulajdonítja több érzékeny – mondhatnám a szerző szavaival – „narratív fogékony-ságról” tanúskodó írásában.

Á-propos, ez az új fogalom a költészet világából a fenomenológiába vezetni át immár a keletkezésében demonstrált poétikát. Íme egy újabb integráció nyoma az íratlan poétika nyelvezetében, mely ragyogóan bizonyítja: ott is érvényesebb, mint a tudás transzcendentális megalapozására irányuló számos kísérlet. Tudni-



illik nem valamely alpból indul ki, hanem egy narratívából, mely arról szól, hogy már az érzékelés és az észlelés is feltételezi az elmondást, minthogy az elbeszélés aktusában metsszük ki az empirikus tapasztalat világából azt az aspektust, részt, töredéket, amelyre figyelmünk majd odafordul. Az elbeszélés olyan megnyilatkozás, amely már eleve feltételezi a narratív értelmezés alanyának értékorientált beszédét, a megnyilatkozás egyediségét – szemben mind a langue, mind a parole, mind a textus vagy intertextus lehetőségeivel: mielőtt a megnyilatkozás narrációvá lehetne, már eleve, eredendően elbeszélés volt, melyben a megszólalás igényét kiváltó érték, érdek, vágy munkált. Mielőtt történeteket hallgatnánk meg vagy olvashatnánk – írja Beáta – már régen történeteket mondunk, méghozzá nem fakultatív módon – egyszerűen azért, mert nem tehetünk mást: csak így van esélyünk annak értelmezésére, amit tettünk vagy ami megtörtént velünk. Mindez viszont annak a feltétele, hogy másokat és közös életünket érthessük jobban – hogy többet, még többet gondolkodjunk.

A prózázóban ily módon az egyszeri és megismételhetetlen belső embert reprezentáló egyszeri és megismételhetetlen hang intenciója nyilvánul meg, kiszólva a „beszédviszonyok” hálójából, megelőzve bármiféle történetmondást – annak tömör szemantikai programjaként. Nyilvánvaló, hogy jóllehet ez a gondolat transzparens módon az ünnepelet ma hallható hangján szólalhatna meg, csíraformában már ott van a pálya kezdetén: mert hát mi más a „pillanat formájának” latens üzenete, vagy a funkcionális és tipológiai narratológia kereteit feszegető alapállása, ha nem a hanghoz tartozó belső ember reprezentációja a prózanyelvben.

Elég a könyv fedőlapjára pillantani, hogy a narrátor által eltakart szövegalany rejteleit – az egyre kisebb karakterű és egyre rövidebb méretű s végül már-már láthatatlan betűsorok címbéli hierarchiájában – másként mondvá, a narráció redukciójában felismerjük... Már indítása előtt arról szignalizál a megnyilatkozás, hogy a narratológia konstrukciós, egységesítő elvei nem tudnak érvényesülni maradéktalanul a novella esetében, mert az nemcsak rövid sztori, hanem rövidpróza is. Míg az első meghatározás a történetstörödékre, a fragmentumra vonatkozik, addig a második a prózászó különös telítettségére, mely már-már a versnyelv szemantikai sűrűségéről tanúskodik a novellában – ha azt Csehov, Kosztolányi vagy Mészöly írja. S éppen annak köszönhetően, hogy a szavak itt nem jelölik, s nem is helyettesítik a dolgokat, hanem villanásszerűen utalnak rájuk, no meg, persze, egymásra. S teszik ezt oly módon, hogy felismerhessük – a tárgyak is jelek, és a jelek is dolgok. Ezért lehet a rövidpróza egyfajta cselekvésmodell, vagy ha tetszik, példázat az alanyi jelenlét lényegéről: áldozathozatal, melyet az önkorlátozó narratív redukció jegyében mutat be a novella az epikának. Ez az áldozat ugyanis egyben tanúságtétel, és pedig a saját nyelv birtokbavételét demonstráló személyes próza mellett, s a világot birtokolni törekvő mediális rendszerekkel és „nagy narratíváikkal” szemben. Már ebben a könyvben meg van alapozva a több évtizeddel később kifejtett „narratív fogékonyság” antropológiai szemlélete. *A pillanat formáinak* szerzője ezt így mondja: „Áldozata tanúságtétel a világ szellemi birtokbavételének lehetetlenné válása mellett.” Ez a kijelentés letagadhatatlanul az elma-

radt szerzői önvallomás hangján szólal meg. „Egy hang beszél” – beszél a próza és a poétika értelméről és a cselekvés világában betöltött jelentőségéről.

Pontosan kell a példázatot értelmezni: az áldozat éppen a szellemért, fogalmának kitágításáért volt felvállalva és bemutatva. A kognitív birtoklás hübriszt a narratív fogékonyság apológiája váltja le Thomka Beáta elbeszélés-elméletében, melynek legtermékenyebb alakzata továbbra is – a nagyepikára vonatkozóan is – a fragmentum, amit legyen szabad ily módon átírnom: prózanyelvi metafora mint a cselekvés elbeszélhetőségének sémája. Kivételesen sűrített szemantikai program. Ennek a képződménynek írja szüntelenül „íratlan poétikáját” Thomka Beáta. Mert tudja, mindig is tudta: az íratlan poétika újraírása tartja ébren azt a különös fogékonyságot, amelynek köszönhetően a velünk élő irodalom történetünk részévé válik az ő megszólalásaiban. A megszólaláson túl pedig abban a hangban, mellyel minket – barátait, kollégáit, pályatársait és tisztelőit – magához meghívott, akik a hanghoz tartozó múlt történetének útítársai voltunk, és most a hangot művelő arccal való személyes találkozásra itt összegyűltünk.

Kedves Beáta! Köszöntünk születésed napján!



*A Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail címe

*Benyóuszky Krisztián:* benyokri@yahoo.it

*Garami András:* wronnel@gmail.com

*Gerold László:* gerlgalm@eunet.rs

*Kovács Árpád:* kov4642@mail.iif.hu

*Tallár Ferenc:* tallarcs@t-online.hu

*Tarjányi Eszter:* tarjanyieszter@t-online.hu

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó  
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte  
Felelős vezető László András