
Literatura

Tartalom

XXXIX. évf. 2013/4.

Tanulmány

TÓTH Orsolya

Előszó

323

TARJÁNYI Eszter

Egy epigon-diskurzus körvonalai
– Az epigonalitás mint kulturális emlékezet,
mint újfajta szubjektivitáskritika
és mint önmagára reflektáló történeti tudat –

325

TÓTH Orsolya

„Mint Hoblík”

– Esettanulmány egy Berzsenyi-epigonról –

338

MILBACHER Róbert

A *János vitéz* mint hypertextus
– Adalékok Petőfi pályakezdésének értelmezéséhez –

361

MEKIS D. János

Tiszteletadás, utánzás, hatás
– Költészet Ady büvkörében –

372

SZOLLÁTH Dávid

Világhiány proletárversben
– József Attila külváros-verseinek műfajához –

385

Új irodalomtörténet

ANGYALOSI Gergely

Esztétizmus, esztétizáló modernség

400

Műhely

FUCHS Anna

A barokk szerepe Szentkuthy Miklós
két antik témájú regényében

413

Szemle

HETÉNYI Zsuzsa

A realizmus rejtélyei és az értelmezés értékei
– komparatív recenzióanalízis –

418

MESTER-TAKÁCS Tímea

Ők és a nők

– Kortárs férfi írók irodalmi nőalakokról –

Scherter Judit: *Hősnők és írók.*

Darvasi László, Forgách András, Grecsó Krisztián,

Háy János, Kukorelly Endre, Márton László, Nádás Péter,

Parti Nagy Lajos, Spiró György

434

BEZECZKY Gábor

Paul Fry: *Introduction to the theory of literature*

439

Tanulmány

Előszó

Az itt olvasható tanulmányok előadás formájában hangzottak el a Pécsi Tudományegyetem Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke által rendezett, *Utánzás, eredetiség, epigonizmus a magyar irodalomban* című konferenciáján.¹ Az alapötletet a (látszólag) közös érdeklődés adta: a Tanszék több oktatója publikált már ebben a témában, illetve folytat jelenleg is hasonló kutatásokat, és megfogalmazódott az igény a tágabb, az egyes (al)korszakokon átívelő összefüggések megvitatására. Legutóbb Szolláth Dávidnak az Ady-epigonizmust vizsgáló tanulmánya² vetette fel azt a kérdést, amely akár a tanácskozás programjaként is felfogható volt: „tanulságos volna utánajárni, hogy a magyar kritikában mikor vált problémává és meddig maradt probléma az epigonizmus...” A konferencia legfőbb újdonságát talán az jelentette, hogy az eredetiség, az epigonizmus és az utánzás fogalmának poétikai-esztétikatörténeti előfeltevéseit, átfogóan: a mintakövetés történeti típusait, ezek változását, valamint a kritikában és az irodalomtörténet-írásban betöltött *funkcióját* a magyar irodalomtörténeti hagyomány különböző korszakaiban vizsgálta. Ez lehetővé tette, hogy az előadásokat követő viták során a korábban Ady-, Petőfi-, Berzsenyi-, Rimay-epigonizmusként (stb.) tárgyalt jelenséget vagy akár világirodalmi párhuzamokat közösen elemezzük. Ebben segítségünkre voltak a vendégelőadók: Vadai István, Onder Csaba és Tarjányi Eszter. A *Literatura* szerkesztősége a 19. és 20. századi jelenségeket vizsgáló előadások közül válogatott.

Tóth Orsolya

¹ A 2012. december 14–15-én tartott konferenciát a *PTE BTK Konferenciatámogatási Pályázata* támogatta.

² SZOLLÁTH DÁVID: *Ady-epigonizmus a korai József Attila-lírában és környezetében*. *Literatura* 2006/4. 468–493.

Tarjányi Eszter

EGY EPIGON-DISKURZUS KÖRVONALAI

– Az epigonalitás mint kulturális emlékezet,
mint újfajta szubjektivitáskritika
és mint önmagára reflektáló történeti tudat –

A szellem tudvalevőleg időtlen idők óta klónozható.
Valamilyes kíváncsiság és igény megléte esetén,
aki akar, bárki [...] a nagy zsenik hátrahagyta energiakészletekhez járulhat,
és kedvére kiszolgálhatja: jócskán feltöltheti magát, mint egy kimerült akkumulátort.
Mert bizony úgy van, gondolta Willfuhr asszony, a sikeres kísértethistóriák írója,
hogy végső soron a kísértetek uralják a *szellemi* életet is.
Van pár tucat erős és termékeny prototípus;
az ő mintájukra formálódnak az idők során a hasonló tehetségek,
így aztán a típus, utánpótlásban, fönn tud maradni, és folytatódni tud.
S egyedül ezekben a többé-kevésbé variálódó *utánpótlásokban*,
a szó szoros értelmében: epigonokban örökítődik tovább és gazdagodik
a művészetek és az életformák színes palettája.
Hogyan is lehetne másként?!

Az epigonalitás átértékelődése

Az utóbbi tíz-húsz évben a német irodalom- és kultúrtörténet egyik meghatározó problémakörévé lépett elő az epigonalitás témája. Talán azért koncentrált a kérdés német nyelvterületre, mert itt egy külön korszak, a weimari klasszikát követő, a Goethe utáni időszak az, amelyet hagyományosan az epigonalitás koraként szoktak megnevezni és talán azért is, mert a német romantikában vált leginkább hangsúlyozottá az eredetiség eszméje, amely így a vele ellenkező előjelű utánpótlási és magatartási módot a szembesülésben különösképpen láthatóvá tette. A romantika ellenhatásaként a biedermeier itt kapott általános esztétikai és kulturális meghatározottságot. A kitéjesedett biedermeier és az epigon időszak kezdete (1830-as évek) pedig fedi egymást és az epigonalitás újragondolása segíthet abban, hogy a biedermeier; ez a jellegzetesen német stílus, amelynek az elnevezé-

¹ Botho STRAUB: *Epigonok*. Fordította TATÁR Sándor. Puskin utca 2009. 5–6. 71. (kiemelés az eredetiben)

se 1870-es évek elejétől terjedt el,² ne pusztán a filiszter kényelemszerető nyárs-polgárság stílusaként szerepelhessen, hanem jóval átfogóbb és mai szempontból jelentősebb lét- és gondolkodásmódot jeleníthessen meg. Az epigonalitás³ ugyanis nagyobb távlatral rendelkezik, nem zárható le a biedermeier hagyományos korszakhatárával (az 1815-ös kezdet utáni lecsengéssel, a Vormärz-cel, azaz az 1848-cal vagy a politikai dátumok irodalmi korszakhatárát kerülni kívánók által újabban alkalmazott 1850-nel), hanem a 19. század második felének egyes irodalmi és mentalitásbeli jellemzőit is képes megjeleníteni. Sőt mindezeket túl még – korokon túlmutatóan – átfogó magatartásbeli, esztétikai és létérzékelési tendenciákkal is összefüggésbe hozható.

Grünwald Miksa 1937-es impresszumú könyvében, amelyben az epigonizmus szinte a biedermeier stílusaként jelenik meg, még inkább elítélő megfigyelésként fogalmazódott meg az, hogy a „biedermeier költészet nem az életet utánozza, hanem – a költészetet. Irodalmon épülő irodalom és ez legfőbb epigon jellege. Nem lelki tartalmából, az étellel való közvetlen összeütközésből nőnek ki művei, hanem a klasszikusnak elismert költészet csodálatából. Innen élettelen, papírszerű és komolytalan játékjellege”.⁴ A mai irodalomtudomány azonban ezt a jelleget már alapvetően másképp értékeli. Ma már a történeti emlékezetet megőrző önreflektáltságot vehetjük észre a kisszerűségbe való rezignált beletörődésben és abban a lemondásban, ami minden nagy tettetől és lehetőségétől eltávolít, valamint az elkötelezetten – szinte már mesterkélten – vállalt hétköznapiságban és a mindennapok tárgyainak felértékelődésében.

A téma újragondolása egyértelműen annak köszönhető, hogy a posztstrukturalista irodalomértés, amely az intertextualitást az irodalmiság alapvető értés- és létmódjává avatta és az önreflexiót kiemelten nagyra értékelte, az epigonalitás esetében képes leginkább bemutatni a szemléletmódjából következő értékátrendeződést. A téma konjunktúráját magyarázhatja még, hogy az az újfajta kultúra- és a történelemszemlélet, amely a ’történelem vége’ jelszava köré szerveződött és a történeti tudat megelőzöttségét, a *posthistoire*⁵ érzését különösen felnagyította, kifejezetten előzményként tekinthet vissza a biedermeieres epigonalizmus történelemszemléletére. A történetfilozófia funkcióváltását és a történelem igazság-

² ZOLNAI Béla: *A magyar biedermeier*: Holnap Kiadó, Bp., 1993. 5–6. (Az 1940-es kiadás hasonmásai) A biedermeier korfogalomhoz: T. ERDÉLYI Ilona: *A biedermeier kora – nálunk és Európában*. Helikon 1991. 1–2. 15–16.

³ Mivel a német kultúrkör kontextusában kialakult értelmét kívánom bemutatni, ezért a németes változatot (Epigonalitát) alkalmazom a megszokottabb szóképzés (epigonizmus) helyett.

⁴ GRÜNWARD Miksa: *A zsidó biedermeier*. Bp., 1937. 110–111.

⁵ A „*post-histoire*” kifejezést Arnold Gehlen 1952-es értekezése, a *Die Rolle des Lebensstandards in der heutigen Gesellschaft* tette szakterminussá. Gehlen a franciás kifejezést a francia matematikustól, Antoine Augustin COURNOT-tól (1801–1877) kölcsönözte. (Vö. LUTZ NIETHAMMER: *Posthistoire: Has History Come to an End?* Translated by Patrick CAMILLER. Verso, London–New York, 1992. 10–11.) A *posthistoire* értelme tekintélyes előzményekre vezethető vissza, amelyek mind elősegíthették, hogy lényegében a posztmodern történelemelméletének egyik hívószavává válhasson. A ’történelem vége’ fogalmát FUKUYAMA nagy vitákat kiváltó könyve népszerűsítette.

igényének elbizonytalanítását jelző kifejezés előfutárai közé tehát nemcsak Hegel, az utolsó ember uniformizálódását és elkényelmesedését jósoló Nietzsche és a nyugat alkonyát beharangozó Spengler sorolható többek között, hanem a biedermeier is, amelyet „a francia forradalomban és a felvilágosodás eszméiben való csalódás határoz [...] meg. A Szent-Szövetség korabeli kötöttség, a forradalmi mozgalmak és Napóleon bukásának történeti élménye az élet szűkebb, családibb köreibe szorítja a biedermeier embert. A tettektől való félelem kialakítja benne jellemző tartózkodó magatartását, minden szélsőségtől való irtózását. E korszak fia nem dönt a világnézet örök kérdéseiben: test és lélek, eszme és anyag, Isten és e földi világ között, inkább elismeri mindkettő létét és jelentőségét”.⁶ Hiszen a politikai aktivitástól lemondó, helyette – kompenzációképpen – a különböző korok stílusainak és eszméinek a felelevenítéséből táplálkozó rezignáltsággal nagyon egybecseng a *posthistoire*-nak az a sajátossága, amely – Hannes Böhringer szavaival – a „jövő iránti várakozás hiányában az ember vigaszként a múlt felé fordul. Nincs vesztenivaló. Nem marad más, mint »számvetés a készletekkel« (Gottfried Benn). Ez a történelemek színrelépésének pillanata, a nagy történelmi kilátások, a múzeumalapítások, a »tudás archeológiájának« (Michel Foucault), a nyomrögzítések, a lomok, a terjedő univerzális gyűjtögetés ideje. A művészek megkönnyebbülnek, nem kell hordozniuk az avantgarde (!) terheit, mentesülnek az újdonság keresésétől, és nem kell félniük a történész déja vu-jét. Rossz lelkiismeret nélkül válhatnak eklektikussá: nyugodtan meríthetnek a történelmi formák gazdag tárházából”.⁷ A történelem végéről szóló koncepciók összefoglalásának ebben a konklúziójában szinte a biedermeier epigonalitásának a fő vonásai is beleláthatók, hiszen a stíluspluralitás, a dilettantizmus bizonyos fokú elismerése, az eredetiség elutasítása, az átfogó világmagyarázat iránti szkepszis és az a kijelentés, miszerint „posthistoire idején a felfedezések újrafelfedezések. Az újdonság azáltal nyer igazolást, hogy elfeledett magától értetődést éleszt fel”,⁸ mindkét diskurzus meghatározója. Bár Böhringer finomít a két különböző időszak historizmusának összevetésekor, mivel a 19. századit Arnold Gehlen kifejezését átveve „kulcsattitűd”-del, azaz az átfogó történelemszemlélet hitével még rendelkezőnek, enciklopédikusan képzettnek és reflektáltak tartotta, amellyel szemben az újabbnak a kevésbé rendszerezett jellegét és az enciklopédikus összefoglalás lehetetlenségének beismerését, véletlenszerűségét állította. A Böhringer-esszé nézőpontjából mégis egyre feltűnőbbé válik a hasonlóság a Carlyle által önmagában összefüggéstelen nyomok halmazaként felfogott múltkép, az 1833-ban már a régivel szembeál-

⁶ GRÜNWARD Miksa: i. m. 6.

⁷ Hannes BÖHRINGER: *Romok a történelmentúli időben*. In uő: *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza*. Válogatta és fordította TILLMANN J. A. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, Bp., 1995. 39–40.

⁸ I. m. 42.

lítottként értékelt történeti tudat⁹ és az utóbbi évtizedek történeti érzéke között. Nemcsak Böhringer, de Carlyle, sőt az epigonalitás restauráló igyekezete is szívesen alkalmazza a rom, a romosság metaforáját, hogy összefüggéstelen törmelékek halmozaként érzékelt világát, erozív világgképét bemutathassa, és ezt a töredezettséget mesterséges egységgel, esztétikai jelentőséggel ruházhassa fel.

Vázlatosan felsorolva ezek a posztstrukturalista szempont által vezérelt megfigyelések vezethetnek ahhoz, hogy az epigon megjelölés a korábbi leértékelő, pejoratív használata helyett most egyre inkább pozitív kicsengésűvé kezd válni. Az utóbbi negyven év irodalmi változásainak fő vonala, amely a parodisztikus, a rájátszó hangvéttel, a történeti motívumok és vonatkozások játékos újrahasznosításával, újfajta összekombinálásával jellemezhető és a 'minden fontosat megtettek és megírtak már' érzésével írható le, jogosan találhatja meg előfutárát az epigon létformában. A John Barth által a kimerültséggel jellemzett (*The Literature of Exhaustion*, 1967) irodalom és a biedermeier öntudatos és rezignált epigonsága könnyen megfeleltethető. Az epigonalitás értelmezése így kiléphet a maga történeti érdeke alól és szinte önmegértéssé is válhat.

Nem csoda, hogy különösen a német eszme- és irodalomtörténeti kutatásokban az 1990-es évektől megszorodtak az 1830-as évek utáni időszak epigon jellegű kulturális jelenségeire irányuló vizsgálatok, és az sem, hogy a téma a korábbi partikuláris irodalomszociológiai jelentőségéből meghatározó mentalitástörténeti, esztétikatörténeti, művelődéstörténeti kérdéskörre nőtt. Egy német recenzió négy könyvet ismertet, amely a téma újrafelfedezésének igényével közelíti meg ezt az időszakot.¹⁰ E könyvekben pedig az epigonalitás reminiscenciapoétikaként jelentkezett és nem önállótlansága, hanem sokkal inkább az utalások, idézetek segítségével a kulturális emlékezetet serkentő vonása, a tradíciót archiváló és felidéző jelentősége, illetve az önmaga epigon voltára tett reflexiói hangsúlyozódtak.

Az újabb értékelésekben az epigonság olyan esztétizált szubjektumkritikát, dialogikus szubjektumfelfogást jelent, amelyben az autobiografikus és az imaginá-

⁹ Carlyle 1833-ból származó véleményét („Mit tudunk ma még egyáltalán arról, amit úgy hívunk: a »múlt«, és ami egykor nyíltan felfogható jelen volt? A múltról hírt adó írásos beszámolók igencsak hiányos állapotban jutnak el hozzánk: meghamisítva, megrostálva, töredezetten, igencsak hiányos állapotban. Ami elér hozzánk, semmi sem más, csak foszlány, nyom, amely ráadásul nehezen olvasható, sőt alig kibetűzhető.”) idézi Aleida ASSMANN: *Szövegek, nyomok, hulladékok: A kulturális emlékezet változó médiumai*. Fordította GÖRFÖL Balázs. In *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*. Szerkesztette KISANTAL Tamás. Kijarat, Bp., 2009. 154.

¹⁰ Bernhard METZ: *Vom Nutzen und Nachteil der Wiederholung für das Lesen. Epigonalität als altes Thema der deutschen Literatur und neue Perspektive ihrer Wissenschaft*. MLN (Modern Language Notes) Vol. 120. No. 3. German Issue (Apr. 2005) Az ismertetett könyvek: Matthias KAMANN: *Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters* (1994); Markus FAUSER: *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien* (1999); Burkhard MEYER-SICKENDIEK: *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche* (2001); Marcus HAHN: *Geschichte und Epigonen: '19 Jahrhundert' / 'Postmoderne.'* Stifter / Bernhard (2003).

rius 'én' szétválása érzékelhető,¹¹ és ebben a szétválásban az önmaga történeti léte ébredő tudat képes felismerni önmagát. Tudomása van önmaga történeti determináltságáról. Az utóbbi tíz-húsz évben különösen a 19. századi, a Goethe-kor utáni időszakot vizsgáló germanisták szembesülnek azzal, hogy az az epigon kifejezés, amellyel Karl Leberecht Immermann mellett főként Christian Dietrich Grabbe, Wilhelm Raabe, Gottfried Keller és Adalbert Stifter értékelésekor éltek, újraértelmezésre szorul. Nem feltétlenül a romantika által kultivált eredetiség antinómáját kell érteni alatta, hanem sokkal inkább a szó eredeti, ógörög jelentéséhez – 'utód', 'örökös' – illően a hagyományban benneállást, a reflektált történeti tudatot fejezi ki.¹² Ebben a megközelítésben az epigonalitás lényegében a kritizáló célzat nélküli paródia, a stílust és a világgépet imitáló pastiche fogalmához közeledik, és így a kulturális memória őrzőjeként az eddigi pejoratív felhang helyett pozitív megítélést is kaphat. Az intertextualitás nézőpontjából nézve az epigonalitás akár ennek az újabb irodalom- és kultúrafelfogás előzményének is tartható, aminek következtében már-már korszakoktól független, általános művészet- és kultúraszemléletté alakulhat, hasonlóan ahhoz, ahogy a mottóban idézett Botho Strauß-novella szereplője véli.

A romantika tekinthető a nagy vízvázalástónak, amikor az utánzás leértékelődött, illetve újraértelmeződött. Kant lényegre törő megállapítása jelzi ezt az átalakulást: „Mindenki megegyezik abban, hogy a *zsenit az utánzó szellemmel* tökéletesen ellentétbe kell állítani.”¹³ A romantika előtti korszakok imitációelvű esztétikájában a tradíció és az innováció összhangja a romantika egyéniségkultuszában felbomlott és opozícióba kényszerült. Az epigonalitás a két fogalom szembesítésében reagál erre, visszanyúl az imitációs technikákhoz, és egyben megelőlegezi a későbbi időszakok művészeti gondolkozásának azt a sajátosságát, amely a művészeti alkotásmódot nem alternatív lehetőségekként gondolja el, hanem a hagyományt és az újítást szétválaszthatatlan voltukban határozza meg. Nem a véletlen műve tehát, hogy nemcsak a kultúra- és irodalomtörténeti kutatásokat, hanem a divatot (*vintage, retro*) is ösztönözheti az epigonszemlélet által sugallt életérzés. Sőt az is könnyen megérthetővé válik, hogy az utóbbi évtizedek konceptuális művészetében ez az epigon kifejezés újra feltűnik,¹⁴ hiszen a konceptművészetnek az alapvető esztétikai fogalmakra rákérdező, a művészeti kommunikáció hagyományaival szakító, a művészetről való gondolkodás fogalmiságát az esztétikum középpontjába állító sajátossága az epigonalításban találhatta meg az esztétikai gondolkodás sémáinak – azon belül is főleg az eredetiség és utánzás dichotomikus különbségtételének – provokatív revízióját.

¹¹ Markus FAUSER: *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1999. 39.

¹² Bernhard METZ: i. m. 686. skk.

¹³ Immanuel KANT: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. HERMANN István, Akadémiai, Bp., 1979². 275. (47.§.) – kiemelés az eredetiben.

¹⁴ TATAI Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens 2005. 75.: „A Kortárs Magyar Epigonkiállítások [...] valóságos kincsebányái a duchamp-i ideák (neo)avantgárd és posztmodern megvalósulásainak.”

Az epigon szó jelentéstartományai

A thébai mondakörnek az epigonok harcáról szóló utójátékát jól ismeri a mitológia. Maga az epigon (epigonoí) szó eredetileg 'utódok'-at jelent. A főként Aiszkhülosz drámájából ismert, Oidipusz két fiának vetélkedéséről szóló történet (*Heten Théba ellen*) folytatása az epigonoké, akik Polüneikész trónigényének az érdekében harcba szálló heteknek és szövetségeseiknek a fiai. Tíz évvel atyáik veresége után ismét megtámadták Thébát. Ostromuk sikeres volt, míg az ún. hetek közül egy hős maradt életben (Adrasztoz), addig az epigonok hadjáratában egy esett el (Aigialeusz). A trójai háború előtt történt az ostrom, így a szereplők egy része feltűnik az *Iliászban* is.

Az epigonok története a thébai mondakör része. Az Appollodorosz, Hérodotosz és Pauszaniasz neve alatt található leírásokban a nyolc, illetve kilenc utód neve is fennmaradt: Aigialeuszé, aki Adrasztoz fia, Alkmaióné és Amphilókhoszé, akik Amphiaraoz fiai, Diomédészé, aki Tüdeusz fia, Eurülaoszé, aki Mékiszteusz fia, Promakhoszé aki Parthenopaiosz fia, Sztheneloszé, aki Kapaneusz fia, Therszandroszé, aki Polüneikész fia, illetve a csak Pauszanisznál szereplő Polüdóroszé, aki Hippomedoon fia.

A 19. századi történettudományban az epigon kifejezés még egy másik értelemben is jelentőségteljessé vált. Johann Gustav Droysen (1808–1884) kanonizálta a hellénizmus kifejezést és korszakjelölőnek tette. A német történetírásban a Ranke-féle pozitívizmussal szemben a hermeneutika alternatíváját kínáló elvei, valamint a történész kora általi meghatározottságával is számoló nézetei miatt az utóbbi időben egyre inkább újra felfedezett¹⁵ Droysen a Nagy Sándor halálára következő időszakot nemcsak a klasszikus görögség utánzásaként, de az antikvitás modernitásaként értékelte. A hellénizmust a korábbi negatív megítélése helyett a kultúra széles körű elterjesztése miatt tartotta jelentőségteljesnek, amelynek két nagy időszaka van: a diadokhoszok (*a. m.* 'követők') után jöttek az epigonok. Nagy Sándor tábornokai a diadokhoszok, akik felosztották a birodalmat kisebb hellenisztikus monarchiákra. A diadokhoszok idején még érzékelhető volt a szétesőben levő birodalom egysége, de az utánuk jövő epigonok, tehát a követők követőjének a kora már a széthullásnak és a különböző dinasztiák létrejöttének az ideje. A diadokhoszok és az epigonok epochája tehát általában a hellénizmusra is vonatkozik, amelyben nem annyira a korábbi történetírás által hangsúlyozott szétesés és hanyatlás vált meghatározó jellemzővé, hanem inkább az antik görög kultúra széles körű és nagy területű, már nemcsak a görög poliszokra korlátozódó elterjesztése.

¹⁵ Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Fordította BONYHAI Gábor. Gondolat, Bp., 1984. 156. skk. (Különösen a *Historika és hermeneutika viszonya* J. G. Droysennél című fejezet), továbbá Michael J. MACLEAN: *Johann Gustav Droysen and the Development of Historical Hermeneutics*. History and Theory Vol. 21. No. 3. (Oct. 1982) 347. skk.

Látható: az epigon szó eredetileg utódot, követőt jelentett és egyáltalán nem tartalmazott semmiféle pejoratív minősítést, sőt a történet- és kultúraelmélet inkább a példán felülkerekedő hősiesség, illetve – a Droysen által sugallt jelentésében – mintha a klasszikus műveltség és kulturáltság háttérjelentésével ruházná fel. Droysen hellénizmus-kultusza tehát a német nyelvterületen már a 19. században is jelentkező, az epigonalitást újfajta történeti érzékként értelmező vonulatához sorolható, amelynek ilyen pozitív felhangja főként Nietzsche aforizmaszerű esztétikai nézeteiben nyer határozottabb körvonalat.

Hogy mikor vette fel ez a görög eredetű szó az önálló, eredeti tehetség nélkül való, nagy előd(ök) példáját utánzó művész, tudós, politikus jelentését és vele a pejoratív és lekicsinylő modalitást – talán nem is lehet kinyomozni. Valószínűleg lassú jelentésbővüléssel, jelentésátalakulással kell számolni. A 19. század közepétől indulhatott el az a jelentésváltozás, amely aztán egyre inkább elterjedt és kiszorította a köznyelvből a szó korábbi értelmét. Markus Fauser az újabb kutatásokra hivatkozva a *Die Epigonen* című Immermann-regény korabeli kritikájától Theodor Mundt-tól (1808–1861) eredezteti a szó negatív konnotációját,¹⁶ aki ezzel a szigorítottabb értelmével az 1848 előtti időszak kultúrpolitikai és poetológiai helyzetleírását adta. A Mundt által sugallt értelme aztán egyre inkább általánossá vált, és a német irodalomban egy generációnak – Heine szavával a későn-születteknek (*Spätgeborenen*) – és vele egy egész korszaknak a jelölőjévé alakult. Újabbán pedig még ennél is nyitottabb beszédmóddá, mindenféle művészetelméleti töprengések alapozójává válik.

Az epigonalitás mint diskurzus

Az újabb kutatások az epigonalitás korszakának azokat a vonásait gyűjtik össze és teszik meghatározóvá, amelyek nem annyira a naiv utánzást és a kultúrkrízist, hanem a reflektált történeti tudatot mutatják. Ennek következtében szinte önálló diskurzus volta válik láthatóvá, ami a konzervativizmus önmaga behatároltsággal számoló beszédmódjával társul. A Michel Foucault-tól kölcsönzött diskurzus-fogalom ebben az esetben társadalmilag meghatározott, a kifejezés formanyelvét is befolyásoló, intézményesült gondolkozási módként képzelhető el, amelynek tudomása van önmaga korlátairól és lehetőségeiről. Tehát azt a beszédmódot jelzi, amely egyszerre belül van egy diskurzusban, működteti azt, ugyanakkor mintha kívülről is képes lenne látni, láttatni önmagát.

¹⁶ „Die bis in die jüngste Forschung hinein weitergereichte These von der Epigonalität als unschöpferischer Nachahmung stammt nicht von Immermann, sondern von Theodor Mundt und resultiert aus den literaturpolitischen Konstellationen des Vormärz, die auf die Vermischung von kulturpolitischen und poetologischen Aspekten zurückgehen. Mundt verschärft nicht nur den kulturkritischen Akzent des Epigontums zum jungdeutschen Kampfbegriff, sondern er überträgt die negative Bedeutung auch auf die Poetologie und spannt den Epigonen ein in seine Antithese reaktionär versus progressiv.” (Markus FAUSER: i. m. 16–17.)

Nemcsak német sajátosság az epigon jelleggel járó életérzés. Például Alfred de Musset 1836-ban megjelent regényének elbeszélője is hasonló érzelmekről számol be.¹⁷ A német kultúrában vált azonban olyan kortörténeti diagnózissá, amely feltűnő visszacsatolással él, vagyis körvonalazott ismeretekkel rendelkezik ön maga történeti jellemzőiről, létrehozó körülményeiről, sőt tud saját irodalmi jelhasználatának befolyásoltságáról, utánzó voltáról. Ez az eklektikus utánzó alkotási mód lényegében a befogadással is jellemezhető, hiszen az elsajátító olvasás függvénye. Csak az alaposan ismert dolgokat lehet utánozni. Az epigonalitás így akár a befogadói aktus eszményítésének és felmagasztosításának is tartható.

A germanisztika főleg Karl Leberecht Immermann *Die Epigonen* című, *Familienmemoiren in neun Büchern 1823–1835* alcímű, 1836-ban megjelent regénye miatt képes az epigonalitást ilyen átfogó diskurzusként újraértelmezni. Ezért az epigon-diskurzusnak az újabb kanonizálást segítő energiája következtében ez a regény egyre jelentőségteljesebbnek kezd látszani. A nevelődési regény műfaj legújabb áttekintésének, Tobias Boes könyvének *The Epigonal Consciousness: Stendhal, Immermann, and the „Problem of Generation” around 1830* című fejezete például kifejezetten nagy hangsúlyt helyez rá, hiszen Stendhal *Vörös és fekete* (1830) című művével összehasonlítva vizsgálja, abból a célból, hogy a Napóleon utáni generáció történelmi meghatározottságát és a különböző társadalmi-történeti helyzet által kínált kétféle narratíva lehetőségét érzékeltetni tudja. A Napóleon-hatást a német regény esetében a nevelődési regényt átszövő pikareszk vonásban veszi észre, amely a szereplők fragmentált, kevésbé egyénített picaro jellegében is jelentkezik.¹⁸ A korábbi regényhagyomány emlékezete és az ábrázolt világ jellege nem engedi sem a karakterek részletesebb lélektani kibontását, sem az egység nélküli német világ egységes és átfogó, a nyugat-európai realista regények társadalomábrázolásához illő bemutatását. Inkább a főszereplőt ért különböző hatások részletezése és a szöveg önmaga determináltságára tett utalásai kerülnek előtérbe.

¹⁷ „Hogy fogalmat adjak elmém akkori állapotáról, leginkább olyanféle lakáshoz hasonlíthatom, aminőket manapság lehet látni – ahol mindenféle kor és mindenféle ország bútorait egymás hegyére-hátára halmozzák össze. A mi korunknak nincsenek formái. Nem nyomtuk rá a század bélyegét sem házainkra, sem kertjeinkre, sem semmi egyébre. Az utcán olyan emberekkel találkozunk, akik a szakállukat III. Henrik korának divatja szerint nyíratják, mások simára borotválják arcukat – egyiknek úgy van elrendezve a haja, mint Rafael önarcképén, másoknak, mint Jézus Krisztus korában. A gazdag emberek lakása ilyenformán csupa ritkaságggyűjtemény: antik és gót, renaissance (!) és XIII. Lajos korabeli ízlés összevissza. Szóval együtt van nálunk valamennyi század, a magunkét kivéve, ami soha, semmilyen más korban nem volt így: a mi ízlésünk az eklektizmus; elfogadunk mindent, ami kezünkbe akad – ezt szépségeért, am azt kényelmességeért, ezt régiségéért, am azt éppen csúnyaságáért – úgyhogy csupa hulladékból élünk, mintha közel járnánk a világ végéhez. [...] Nagy raktárt halmoztam fel romokból, míg végre a sok új és ismeretlen dolog végképpen eloltotta szomjúságomat, s romnak éreztem önmagamat is.” Alfred de MUSSET: *A század gyermekének vallomása*. Fordította BENEDEK Marcell. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1975. 32–33.

¹⁸ Tobias BOES: *Formative Fictions, Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Cornell University Press, 2012. 89. és 91.

Immermann-nak ez a Goethe *Wilhelm Meister tanulóéveire* (1795–1796) rájátszó, a *Bildungsroman* tradícióját kihasználó műve már a címével jelzetten is kijelöli az epigon-diskurzus kezdőpontját. Sőt egyes nézetek szerint nemcsak hogy rájátszik Goethe szövegére, motívumaira és karaktereire (az epigonalitás kimondásában jeleskedő egyik főszereplő neve például Wilhelmi), de parodizálja is annyira, hogy a nevelődési regény műfaji jellegét egy sajátos társadalomábrázoló korregény felé mozdítja el.¹⁹ Lényegében a napóleoni időszak utáni, az 1830-as évek generációjának létproblémáit magába foglaló regényfajtvá alakítja át. Ez a parodisztikusság, finom szatirikusság pedig nem annyira a naivan másoló, utánzó epigonságot, hanem a Goethe-regénnyel és annak műfajával mint mintával kialakított tudatos és reflektált viszonyt jelent. Az utánzás és az eredetitől különbözőség kombinációja az önmaga epigonságáról tudó, de azt nem a szó később kialakult pejoratív értelme szerint alkalmazó, hanem az irodalmi hagyományban benneállás jelzésére használó regény eredményezett.

Nem véletlen, hogy a nevelődési regény műfaja válhatott leginkább az epigon jelleg tudatos felvállalójának, amelynek Immermann utáni főbb hivatkozási pontjait az epigon-kérdést a művészi ábrázolás terére alkalmazó svájci Gottfried Keller *Zöld Henrikje* (*Grüne Henrich*, 1854–1855) és az osztrák Adalbert Stifter *Nyárutó* (*Der Nachsommer*, 1857) című regénye jelöli ki.²⁰ Nyilvánvalóan a nevelődési regénynek az a sajátossága, hogy egy központi szereplő értelmének és képességeinek kifejlődését ábrázolja különböző kulturális impulzusok segítségével, alapjában szolgálhatja az általános kulturálódás eszméjét és a nem teremtő, hanem utánzó elsajátítás és az archiválás idealizálását. A két világ között vándorló hős (Hermann Immermann-nál a herceg és a nagybácsi industrializált világa között, Keller regényének címszereplője és Stifter *Nyárutójának* főhőse is a város és a vidék között vándorolva szerzi tapasztalatait) olyan közös motívum, amely a különböző kulturális közegek nevelő hatását igyekszik bemutatni. Az az epigonság tehát, amelyet a német irodalomban a Goethe utáni kor jelöléseként és értékeléseként szoktak hangoztatni, újabban másfajta megítélés alá esik. Nem a naiv utánzást, hanem a reflektált hagyományelsajátítás tényét jelzi.

A kezdet, illetve főleg a nevelődési regény műfaja által megteremtett gondolati szál áttekinthetőségét és felértékelését segítheti Nietzsche gondolatmenetének rekonstruálása, amely részleges lezárásul is szolgálhat a 19. századi epigonalitás diskurzusának. Ahogy Meyer-Sickendiek különböző megjegyzéseiből átfogóan rekonstruálta és konklúzióképpen meggyőzően bemutatta,²¹ Nietzschének az

¹⁹ Gail FINNEY: *Revolution, Resignation, Realism*. In *The Cambridge History of German Literature*. Ed. by Helen WATANABE-O'KELLY. Cambridge University Press, 1997. 298–299. és Burkhard MEYER-SICKENDIEK: *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2001. 123. skk.

²⁰ Az átmeneti, a közties jelleg öntudatának (*Übergangslitatur*) jelentőségét emeli ki mindhárom nevelődési regényben Burkhard MEYER-SICKENDIEK (i. m. 96.).

²¹ Burkhard MEYER-SICKENDIEK: i. m. és uő: *Nietzsche's Aesthetic Solution to the Problem of Epigonism in the Nineteenth Century. In Nietzsche and Antiquity. His Reaction and Response to the Classical Tradition*. Ed. by Paul BISHOP. Camden House, Rochester, 2004.

epigonalitásra vonatkozó nézete, amint az az *Emberi, túlságosan emberi* című művében megjelenik, szinte megengedi, hogy átfogó esztétikai magyarázatként legyen érthető. Az epigonalitás ebben a nietzschei értelmében valóban a 19. századi német esztétikai gondolkodásnak és mentalitástörténetnek akár egyik sajátos diszkurzusaként is előléptethető.

A német irodalom Goethe utáni Bildungsromanjaiban lemondás érzékelhető az eredeti írás lehetőségéről, amely így egyre inkább feltárja lényegi azonosságát azzal, amit Barthes a „szerző halála”-ként diagnosztizált: „Tudjuk [...], hogy egy szöveg nem szavak egyetlen vonalra illeszthető sorozata [...], hanem sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti: a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajznak elő. Mint Bouvard és Pécuchet, ezen egyszerre fenséges és komikus örök másolók, akiknek mélységes nevetségessége pontosan az írás igazságát nevezi meg, az író sem tehet mást, mint hogy egy mindig korábbi, sosem eredeti gesztust utánoz; egyetlen tehetsége az írások vegyítésében áll, abban hogy az egyiket kijátssza a másikkal szemben.”²²

Az önreflexiónak az utóbbi évtizedekben fő vonatkozási pontként történő előléptetése miatt válik egyre inkább szembetűnővé az, hogy a biedermeier epigonalitása nem a tehetségtelenség következménye, hanem határozott történetfilozófiai döntésre és korszakérzékelésre visszavezethető önmeghatározás. Ennek következtében válhat jelentőségteljessé az Immermann 1836-ben megjelent regényében elhangzó megállapítás: „Wir sind, um in einem Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen, und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt. Die große Bewegung im Reiche des Geistes, welche unsre (!) Väter von ihren Hütten und Hüttchen aus unternahmen, hat uns eine Menge von Schätzen zugeführt, welche nun auf allen Markttischen ausliegen. Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringe Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen, wie mit geborgtem Gelde, wie mit fremdem Gute leichtfertig wirtschaftet, wird immer ärmer.”²³ (Mindnyájan, egy szóval kifejezve, epigonok vagyunk, és viseljük a terhet, ami minden örökséggel és utódlással jár. Az a nagy elmozdulás a szellem birodalmában, amelyet apáink kunyhóikból és kunyhócskáikból ránk hagytak, olyan kincshalomhoz juttatott minket, amely ma már minden vásári kofa asztalán ott hever. Minden különös megerőltetés nélkül, a legcsekélyebb képességgel is hozzájuthatunk minden tudomány és művészet váltópénzéhez. Mindez azonban kölcsönzött eszmékkel történik, és ahogy a kölcsönpénzzel, ahogy az idegen javakkal könnyelműen szoktunk sáfárkodni, úgy mi is egyre szegényebbek leszünk.)

²² Roland BARTHES: *A szerző halála*. Fordította BABARCY ESZTER. In BARTHES: *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996. 53.

²³ Idézi Markus FAUSER: i. m. 14.

Az Immermann-regény teljes szövege ingyenes e-book formában letölthető: <http://www.clubzengel.de/download/ebooks/pdf/Immermann,%20Karl%20-%20Die%20Epigonen.pdf>

Heroikus nagy tettek nem történnek, nem történhetnek a nevelődési regényekben. Keller *Zöld Henrik* című regényében is csak a gyermekkori csínyek, beteljesült és beteljesületlen gyerekkori szerelmek, valamint az én-elbeszélő utazása jelzi a narratíva regénybeli kívánalmát. A festőnek készülő, majd hivatalnokká lett címszereplő egyaránt képviselője lehet a Goethe hatása alá kerülő nemzedéknek és az utánzó, másoló képességfejlesztés kívánalmának.

Az epigondiskurzus által másik kiemelten kezelt regényben, Stifter *Nyárutójában* a cselekményszövés még ennél is szegényesebb, egyáltalán nem kalandossága miatt válik érdekessé, hiszen csak alig történik valami említésre méltó, nincsenek a szereplők elé toluó akadályok, nincsenek meglepetések, sem konfliktusok, sem szenvedélyek. Nincsenek cselszövéseket gyártó gonoszok, a diszkrét és intelligens szereplőket a jóindulat és az egymás iránti steril szeretet hatja át. A több mint hétszáz oldalas én-elbeszélésnek történése lényegében csak a történetmondó főszereplőnek a rózsával benőtt ház és a város közti ide-oda ingázásával adható vissza, akinek a nevét (Heinrich Drendorf) – sokatmondóan – a regény vége felé csak meg, hiszen igazából nem egyéniséggel, önálló jellemmel rendelkező főszereplő, hanem pusztán a természeti és művészeti impulzusokat befogadó és a gondolatokat visszazanó központi közvetítő közeg, aki az epigon esztétikát és világérzékelés lehetőségeit jeleníti meg. Még olyan csínytevés sincsenek benne, amelyek Zöld Henriket egyéniséggé tették és önéletírását színesítették. Az Immermann-regényben tapasztalható pikareszk jelleg a *Nyárutóban* egyáltalán nem a kalandosságban, hanem csak a szereplőábrázolás sematikusságában és az epizódoknak pusztán az évszakok váltakozása által megszabott laza időrendi sorrendjében köszön vissza. A lassan múló időben elhelyezkedő, terjedelmes regény valójában a rózsák és a kaktuszok gondozásáról, a festmények, szobrok restaurálásáról, a régi tárgyak és a díszítések másolgatásának szenvedélyéről, az archiválás idealizálásáról szól. A narráció az esztétikai értekező jellegben teljesedik ki. Beszélgetések, elmélkedések, emlékezések, leírások pótolják a történetmondás szerénységét. A jelentéktelenségben megtalált jelentőségteljeség, a kisszerűben megtalált nagyszerűség paradoxona a regény formáját és tartalmát is áthatja, atmoszférateremtő erővé lép elő, sőt szinte öntudatosan vállalt poétikai sajátossággá válik.

A Stifter-regényről fordítója állapította meg, hogy nemcsak a műemlékvédelem korai kulcsműveként, hanem a „posztmodern irodalom előfutáraként is olvasható [...], arról is szól, hogy mi van akkor, ha a történetek és a történelem helyét az ismétlődések és a hétköznapiak töltik be [...]. A posztmodern irodalom öntükrözése, az önmagával párbeszédbe lépő műalkotás érhető tetten: a szándékolt, a hangsúlyozott mesterségesség, az alapanyag (a szavak) és az alkotás (az írás és a kéz) folyamatának reflexív előtérbe állítása”.²⁴ Ez a regény a weimari klasszikusok központi nézeteit visszhangozza és teszi nemzeti esztétikai és pedagógiai

²⁴ ADAMIK Lajos: *Utószó*. In Adalbert STIFTER: *Nyárutó*. Fordította ADAMIK Lajos. Kalligram, Pozsony, 2011. 734.

ideállá. Például Winckelmannnak az a nézete, amely az antikok művészetében a természet mimézisét találta meg, párhuzamba állítható a regény szépség-felfogásával, hiszen a szépség nemcsak hogy a morál jelképeként, de az esztétikai nevelés realizációjaként is kifejtődik a lapokon, sőt a természeti szépségnek a tanulmányozása és utánzása is a szépség esztétikumának meghatározójaként kerül elő. Ahogy Stifter levélben is beismerte saját művéről szólva, a „Goethe-szerű művészszeretet” feltűnően áthatja a regényben folytatott beszélgetéseket.²⁵ Mindezek miatt ez a Nietzsche által olyannyira kedvelt regény az epigon eljárás mód tudatos afirmációjaként értelmezhető.

Nietzsche *Korszerűtlen elmékedéseiben* még a kortársakkal osztott értékrend figyelhető meg az epigonalitást illetően. A változás az *Emberi túlságosan emberi* című aforizmagyűjteménnyel veszi kezdetét, ahol az epigon a géniusszal szemben már fölénybe kerül. A fogalomnak ez az átértékelődése, ahogy a kérdés monográfusa kifejtette,²⁶ nem pusztán a zseni-koncepció kritikájából vezethető le, hanem sokkal inkább azokkal a reflexiókkal hozható párhuzamba, amelyek a restauráció és a Stifter-regény motívumára támaszkodó ősziesség (Herbstlichkeit), a konvencionális, az unalmasság fogalmaiból állnak össze Nietzsche aforizmaiban. Sőt még abból a sok alapvető állításból is, amelyek a művészet naplementéjére vonatkoztak. Nietzsche szerint ugyanis a romantikának a szabályoktól, a mértékektől és a korlátoktól idegenkedése után új helyzet állt elő, amelyben „minden költőnek kísérletező utánzóvá, vakmerő másolóvá *kell* válnia, még ha kezdetben oly erős is; a közönségnek pedig végül, miután elfelejtette, hogy az ábrázolóerő *megfekezésében*, minden művészi eszköz szervező leküzdésében lássa a tényleges művészi tettet, az erőt egyre inkább az erő kedvéért, a színt a szín kedvéért, a gondolatot a gondolat kedvéért, sőt az ihletet az ihlet kedvéért *kell* becsülnie, [...] az emberek levetették a francia-görög művészet »esztelen« kötelékeit, ám eközben észrevétlenül hozzászórtak, hogy minden bilincset, minden köteléket ésszerűtlennek gondoljanak; – s így a művészet a felbomlás felé halad, és közben érinti kezdetiének, gyermekkoriának, tökéletlenségének, egykori merészségeinek és kóborlásainak minden szakaszát: pusztulás közben értelmezi keletkezését, alakulását”.²⁷ Nietzsche szerint a művész egyik legfontosabb feladata a „konzerválás”, amellyel „kiszínezi a már megkopott, kifakult képzeletet”, és e konzerválás „közben köteléket fon a különböző korok köré, és újra felfedezi szellemeiket”.²⁸ A Goethe-től vett „emlékező ismétlés” lesz a nietzschei – határozottan nem forradalmi felfogású – esztétikai szemlélet központi kategóriájává, ami magyarázza az epigonalizmus átértékelődését Nietzsche életművében: „Ha a költők meg akarják könnyíteni az embe-

²⁵ Burkhard MEYER-SICKENDIEK: *Nietzsche's Aesthetic Solution to the Problem of Epigonism in the Nineteenth Century*. 324.

²⁶ Uo.

²⁷ Friedrich NIETZSCHE: *Emberi, túlságosan is emberi. Könyv szabad szellemek számára*. Fordította HORVÁTH Géza. Osiris, Bp., 2008. 113. (IV. főrész, 221. *Forradalom a poézisben* című rész – kiemelés az eredetiben)

²⁸ NIETZSCHE: i. m. 90. (IV. 147. *A művészet mint halottidéző asszony* című rész)

rek életét, vagy elfordítják tekintetüket a nyomorúságos jelentől, vagy pedig olyan fénnel segítik hozzá a jelent új színekhez, melyek a múltból ragyognak. Ahhoz, hogy ezt megtehessek, bizonyos tekintetben maguknak is hátat fordított lényeknek kell lenniük: hogy hídként lehessen őket használni egészen távoli korokhoz és képzetekhez, kiháló vagy kihalt vallásokhoz és kultúrákhoz. Tulajdonképpen mindig és szükségszerűen *epigonok*. Az élet megkönnyítésére szolgáló eszközökről persze el kell mondani némely kedvezőtlen dolgot: csak átmenetileg, egy-egy pillanatra csilapítanak és gyógyítanak; sőt azáltal, hogy a kielégítetleneknek azt a szenvedélyét szüntetik meg és hatástalanítják palliativikusan, amely tetteire tör, megakadályozzák, hogy az emberek állapotaik igazi javításán munkálkodjanak.”²⁹

A német recepcióban meglehetősen provokatív felhangot is kap az epigon-korszak vizsgálata, amelyet Bernhard Metz szinte már dekonstrukciós szándéktól vezérelve hangsúlyoz, amikor Hans Robert Jauss tanulmánya címének rájátszásával (*Literatur/Geschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*) jelzi az epigonalitásnak a germanista kutatások megalapozásában betöltött szerepét. Immermannra vonatkozva teszi fel a kérdést: „Diskursgründer oder Epigone? Immermann und die Geburt der Germanistik aus dem Geist der Epigonalität” (Diskurzusalapító vagy epigon? Immermann és a germanizmus születése az epigonalitás szelleméből). Ezzel pedig az első kötetét 1835-ben megjelentető Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) művével, a már tudományos metodikát alkalmazó, politika-történeti szemléletmódra épülő nemzeti irodalomtörténetet (*Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*) kapcsolja össze az 1836-os megjelenésű *Az epigonok* című regénnyel,³⁰ és ezáltal a germanista kutatások jellegét az epigon-diskurzus archiváló, önreprezentáló sajátosságával magyarázza. Sőt még Hegel 1835-ben megjelent, a művészetek végét beharangozó posztumusz, egyetemi előadásaiból összeállított esztétikáját (*Vorlesungen über die Ästhetik*) is megemlíti analógiaképpen. Vagyis a Goethe-effektusból levezethető visszacsatoló jelleget nemcsak az epigonalításban, hanem a nemzeti irodalomtörténet-írás megszületésének művében, sőt az esztétikai gondolkozás egyik alapvetésében is megtalálja.

²⁹ NIETZSCHE: i. m. 90. (IV. 148. *A költő mint az élet megkönnyítője* című rész – kiemelés az eredetiben)

³⁰ Bernhard METZ: i. m. 689.

Tóth Orsolya

„MINT HOBLIK”

– Esettanulmány egy Berzsenyi-epigonról –

„Az arckép a jellegénél fogva igazságot szolgáltat;
mindenkinek kijár, de a hangsúlyoknak milyen klasszifikáló lehetőségeivel!
Színjáték, ahol az epizodistáknak és a főszereplőknek egyformán hálás szerepe van.”
(Halász Gábor¹)

„Justice for Hoblik Márton.”
(Milbacher Róbert²)

(koincidenciák)

Ha egyáltalán érdemes beszélnünk az irodalomtörténeti kutatások során megjelenő incidenciákról, figyelmen kívül hagyva a háttérben diszkrétan meghúzódo elbeszélő mindmáig erős, inkább morális, mintsem teoretikus érvekkel alátámasztható igényét, akkor az egyik, ezzel kapcsolatos történet most idekívánczozik. Néhány évvel ezelőtt a 19. század fordulójának másod- vagy inkább harmadvonulánál lírai termését vizsgálva fokozott elvárásokkal fordultam Bárány Boldizsár kéziratai felé. Ezt bizonyára befolyásolta mindaz, amit az utóbbi kétszáz esztendőben Bárányról tudni lehetett. A *Bánk bán* első és kiváló kritikusa, Katona barátja, akivel együtt olvasták a „Schillereket”,³ és persze – a kortárs feljegyzések szerint⁴ – igazi különc, még finomabban fogalmazva: nem élt konvencionális életet. Meglehet, egy reflektálatlan, „romantikus” költészetfelfogáshoz kapcsolódó elvárások ezek, különösen az utóbbi. Ám ha figyelembe vesszük Katona és Bárány intellektuális érdeklődésének párhuzamait, s tudjuk, hogy az előbbi a tízes évek egyik legkülönösebb lírai kompozíciójának szerzője,⁵ s e kompozíció értelmezése éppen az elmúlt évtizedekben mozdult el a Berzsenyi- és Csokonai-epigonizmus toposzájától, ez talán elég indok ahhoz, hogy érdeklődéssel forduljunk Bárány munkáihoz

¹ HALÁSZ GÁBOR: *Irodalomtörténet és kritika*. In HALÁSZ GÁBOR *Válogatott írásai*. Magvető, Bp., 1977. 453.

² MILBACHER RÓBERT szíves szóbeli közlése.

³ KATONA JÓZSEF: *Barátomhoz*. Lásd a kritikai kiadás jegyzetét: KATONA JÓZSEF: *Versék, tanulmányok, egyéb írások*. Sajtó alá rendezte OROSZ LÁSZLÓ. Balassi, Bp., 2001. 178.

⁴ FRANKENBURG ADOLF: *Emlékiratok*. I. 1868. 220–221.

⁵ VÖ. MÁRTON LÁSZLÓ: *Porba húzott grádicson*. (*Katona József lírájáról*). Forrás 1991/11. 47–52.; FRIED ISTVÁN: *A lírikus Katona József*. („Világokat álmod a világ határa”). Forrás 1991/11. 53–58.; ROHONYI ZOLTÁN: *Az „én” és a „magam”*. *A posztkriticista tapasztalat és a Katona József verskötetete*. In uő: *„Úgy állj meg itt, pusztán”*. Balassi, Bp., 1996. 190–201.; FARKAS JÁNOS LÁSZLÓ: *Válmely százados kísértet* (*Katona József költészetéről*). Holmi 2003/9. 1135–1161.

is. A jelenleg az OSZK-ban található kéziratcsomó⁶ versei azonban nem igazolták az elvárásokat. A meglehetősen egyeletlen esztétikai színvonalú művek 1814-re datált, Berzsenyihez szóló *Ajánlása* viszont szoros intertextuális viszonyt teremt Berzsenyi költészetével, s az ezt követő versek hol fenntartják, hol leépítik ezt az utalás-rendszert. S ha végső soron nem is meglepő a Berzsenyivel folytatott párbeszéd,⁷ feltűnő lehet, hogy az *Ajánlás* (nem feltétlenül hiteles) datálása, kronológiai szempontból mennyire közel esik Berzsenyi verseinek első megjelenéséhez, az 1813-as első kiadáshoz. Bárány esetében azonban igazolható a szoros személyes kapcsolat, feltételezhető tehát, hogy a nyomtatott változat előtt már eljutottak hozzá valamilyen formában a Berzsenyi-versek. *Nem tudunk* azonban ilyen nexusról Hoblik Márton és Berzsenyi esetében.⁸ Hoblik ugyancsak 1814-ben publikálja első (és egyben utolsó) verseskötetét, s ettől kezdve szinte kizárólag Berzsenyi-követőként emlegetik.

A Hoblik- és Berzsenyi-költészet párhuzamának legismertebb példája a magyar kritika történetének egyik kanonikus szövegében olvasható. „Az, a’ki úgy tiszteli Cs[okonai]t mint Hubai, meggyalázza őtet, az, a’ki úgy tiszteli Berzsenyit mint Hoblik nem méltó azon nagy költőnek szellemét felfogni”⁹ – írja Kölcsey 1817-ben a Csokonai-bírálatban. Hoblik Márton ekkor – a tájékozott kortárs olvasó számára – egyetlen lírai kötet szerzőjeként volt ismert, a mai olvasó azonban bővebb tájékoztatásra szorul. A Kölcsey kritikai kiadás sajtó alá rendezőjének (a műfajnak megfelelő) rövid kommentárja így foglalja össze azon ismereteket, amelyek egyúttal ki is jelölik helyét az irodalomtörténeti hagyományban: „Hoblik Márton első önálló műve egy verseskötet, mely ellenérzést váltott ki Kölcseyből és barátaiból. Kazinczy rossznak tartotta a verseket, Szemere pedig – nem alaptalanul – Berzsenyi plagizálásával is vádolta a szerzőt. 1814 őszén a három barát sokat volt együtt, így feltehető, hogy Kölcsey ítélete közös véleményt tükröz.”¹⁰ Később, ha szóba kerül egyáltalán Hoblik költészete, már el- és leválaszthatatlanná válik Berzsenyi költészetétől. Kritikai megítéléséhez, mint Kölcsey esetében láttuk, a mintaszerző túlzott tiszteletét, respektusát kapcsolják. Szemere szerint Berzsenyi „tollaival

⁶ OSZK Kézirattára Fond 113/67. A kéziratok átírását Borovác Tünde végezte el. BOROVÁC Tünde: *Az ifjú tehetségből különc öregember* (szakdolgozat, 2011. kézirat)

⁷ Horváth János könyvének rövid, SZAUDER József lektori jelentéséből idéző megjegyzése a kéziratokról jól mutatja az ismeretlent az ismerthez hasonlító, s egyúttal ahhoz mérten értékelő gesztus (antropológiai) igényét: „verseit Bárány általában Katona és Berzsenyi nyomán írta.” HORVÁTH János: *Berzsenyi és írőbarátai*. Akadémiai, Bp., 1960. 292. Bárány kapcsolatának mester-tanítvány jellegéhez kapcsolódó filológiai adalék, hogy Bárány őt kéri fel egyik ódájának recenziálására, s Berzsenyi a kérésnek eleget is tesz. MOIRET Margit: *Bárány Boldizsár élete és munkái*. Bp., 1943. 12–13.

⁸ Hoblik és Berzsenyi 1815 utáni kapcsolatfelvétele Dukai Takách Juditon keresztül feltételezéseken alapul. Éppoly kevésbé igazolható tehát, mint személyes ismeretségük Berzsenyi 1808-as pesti látogatása alkalmával. Vö. PÉTERFI Mária: *Hoblik Márton*. Bp., 1937. 7., 27. Hoblik egyik kéziratban maradt, 1816-ra datált episztolájában említi Berzsenyi nevét. HOBLIK Márton: *Levél Rozsoshoz*. 1816. (OSZK Kézirattára Quart. Hung. 842.)

⁹ KÖLCSEY Ferenc: *Csokonai Vitéz Mihály' munkájának kritikai megítélések*. In KÖLCSEY Ferenc: *Irodalmi kritikák és esztétikai írások. I. 1808–1823*. Sajtó alá rendezte GYAPAY László. Universitas, Bp., 2003. 40.

¹⁰ KÖLCSEY: i. m. 353. (A forrásokra történő zárójeles hivatkozásokat elhagytam az idézetből – T. O.)

paradíroz”,¹¹ a huszadik század elején azonban Alszegehy Zsolt tanulmánya már Berzsenyi-epigonnak nevezi, s ezt a hagyományt foglalja össze Fenyő István kritikátörténeti monográfiája, aki a Hoblik verseiről szóló egyetlen (anonim) kortárs recenzió miatt említi. Ennek az írásnak Fenyő szerint az adott „menlevelet”, hogy „egy legendásan tehetségtelen Berzsenyi-majmoló dilettánsról szólt (bárgyú mitologizálása, élettelen klisészerűsége még a *Tudományos Gyűjtemény* nacionalista szerkesztőinek is sok volt!)”.¹²

Érdemes lenne alaposabban megvizsgálni, hogy e fogalmak: tisztelet, majmolás, plágium (láthatóan egyre szigorúbb esztétikai ítéletet konnotálva) miként illeszkednek a kortárs kritika szótárába, annál is inkább, mert ebben az esetben egyetlen szerző lírai kötetének értelmezéstörténetében szerepelnek. Az elemzés során kétségkívül szerencsésebb lenne, ha megvalósulhatna a klasszikus kritikátörténeti módszertanhoz kapcsolódó decens távolságtartás igénye, abban a formában, ahogyan Dávidházi Péter alapvető monográfiája¹³ egykor meghatározta a kritikátörténetés feladatát, aki nem helyesbíteni próbálja elődei vagy társai értékítéleteit, hanem elsősorban az őket létrehozó mentalitás megértésére törekszik. E távolságtartás azonban most csak részben vállalható.

Ennek oka pedig az, hogy amikor – nem sokkal a Bárány-kéziratok tanulmányozása után – Hoblik verseit egy Berzsenyi-epigonnak kijáró érdeklődéssel kezdem olvasni, nem igazolódott ez az előfeltevés. S nem azért, mintha alapvetően nem értettem volna egyet a Hoblik-szövegekre vonatkozó, az epigonizmus minősítéssel együtt járó elmarasztaló esztétikai ítélettel, hanem azért, mert olvasatom szerint Hoblik *elsősorban* vagy legalábbis *nem kizárólag* Berzsenyi-követő. Nehéz azonban érvelni emellett, figyelembe véve az intertextuális kommunikáció történeti kontextustól és befogadótól függő voltát. Másrészt veszélyes is: mert, aki *nem* ismer fel egy epigont, az műveltségéről és szövegismeretéről, illetve ízléséről állít ki korántsem dicséretes bizonyítványt, s csak találgatni lehet, melyik a kínosabb. A feltételezett mintaszövegek ismerete kapcsán védekezésésként csupán az említhető, hogy a 10-es évek Berzsenyi-parafrázisaiban esetében egyértelműen osztozom a felismerés örömeiben: legyen szó akár a *Mondolat* vezérszavának stílusparódiájáról¹⁴ vagy a poétikai, stiláris szinten túllépve, a biográfiai referenciát¹⁵ is kihazsz-

¹¹ Szemere Pál – Kazinczy Ferencnek. 1815. január 17. 2831. levél XII. kötet 335.; *Kazinczy Ferenc levelezése* I–XXIII. Szerkesztette VÁCZY János. XXII. Szerkesztette HARSÁNYI István, XXIII. Szerkesztette BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, Cs. GÁRDONYI Klára, FÜLÖP Géza. Bp., 1890–1960. (A továbbiakban: Kaz. Lev.)

¹² FENYŐ István: *Az irodalom republikájáért. Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése. 1817–1830.* Akadémiai, Bp., 1976. 208. Fenyő István a recenzió szerzőjében (kevésbé megalapozottan) Ungvárnemeti Tóth Lászlót véli felfedezni.

¹³ DÁVIDHÁZI Péter: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége.* Argumentum, Bp., 1992. 47.

¹⁴ A *Vézerszó* főként a *Barátimhoz* [II.] és a *Horátz* lírai szituációját, valamint *A Közelítő Tél*, a *Bucszás*, és *A Magyarokhoz* (Romlásnak indult...) motívumait használja fel. [SZENTGYÖRGYI József–SOMOGYI Gedeon]: *Mondolat. Sok bővítményekkel és egy kiegészített új- szótárral együtt.* 1813.

¹⁵ Sereg Mariann biográfiai szintnek nevezi. SEREG Mariann: *Poétikai, tematikai és biográfiai szintek az Igy irtok tí költő-paródiáiban.* *Literatura* 2010/3. 263.

náló Virág-versekről,¹⁶ illetve jóval később, Weöres *Psychéjének* zseniális Berzsenyi-portréjáról. Hasonló a helyzet (a most csak példaként említett) Orbán János Dénes, Kovács András Ferenc, Tandori Dezső, Bodor Béla és Varró Dániel¹⁷ Berzsenyi-parafrazaival, -reminiszenciáival és -paródiájával, hozzászámítva azt, hogy amitől *ma* Berzsenyi felismerhetővé válik, az egyre inkább a klasszikus időmérték, lehetőleg alkaioszi vagy szapphói versszak, kizárva ezzel a rimes versek csoportját. A szövegszerű, illetve motivikus utalások elmaradhatatlan kelléktárát pedig egy szűkülő verscsoport, *A Magyarokhoz (Romlásra indult...)*, *A Közelítő Tél*, az *Osztályrészem*, a *Horátz*, illetve a „*Halljuk! miket mond a' lekötött kalóz*” című (illetve kezdetű) művek jelentik. Meg kell említeni azonban, hogy a Berzsenyi-líra egyik elsőként regisztrált, kezdetben korántsem pozitív végkicsengésű jellegzetesége, a szöveg helyeknek a Berzsenyi életművön belül felismerhető önismétlő, önutánzó jellege.¹⁸ Ugyanez a jellegzetesség biztosítja (az életművet jól ismerő olvasó számára) a kanonikus szövegeken túl, egy jóval nagyobb korpuszt érintő szövegek közötti kapcsolatot. Ugyanakkor a Berzsenyi- és a Hoblik-líra mai olvasatban kevésbé evidens parallelizmusára mégiscsak az lehet az *egyik* lehetséges magyarázat, hogy a kortársak számára a Berzsenyi-szövegek olyan sajátosságai képezik az összehasonlítás alapját, amelyek ma már nem feltétlenül keltenek a szerzőhöz kapcsolódó asszociációkat. *Más* lehetséges magyarázatok után kutatva érdemes alaposabban szemügyre venni a Hoblik-kötetnek (ebben a „felbontásban”) már korántsem egyértelmű recepciótörténetét.

(konkordanciák)

Hoblik Márton lírai kötete – a címlap szerint – 1814-ben lát napvilágot, Trattner János Tamás betűivel. Ugyanazon nyomdában készül el tehát, mint Berzsenyi versei. A Kiadó által jegyzett előszó július 26-ra datált, s Hoblik valószínűleg néhány hónappal később küldi el Kazinczynak a tiszteletpéldányt. A szerző a kötet megjelenésekor mindössze 22 esztendő. Az előszó a benevolentia elnyerése érdekében ki is használja az aetas topszára támaszkodó érvelést: „mit várhatni tőle? úgy vélem, eléggé meg fogtam mondani, ha azt jelentem, hogy e' versek szerzője életének még csak huszonkét tavaszát élte.”¹⁹ A kiadói előszó a magyar nyelv

¹⁶ VIRÁG Benedek: *Történet, Soterion Custosomnak*.

¹⁷ ORBÁN János Dénes: *A szárnyas idő árbocomra szállt*; KOVÁCS András Ferenc: *„Tündér változatok műhelye a világnak”*; TANDORI Dezső: *Pest. Vörösmarty és Berzsenyi-reminiszenciák*; BODOR Béla: *Berzsenyi Dániel – Palimpszeszt*; VARRÓ Dániel: *Változatok egy gyerekdalra. Berzsenyi Dániel*.

¹⁸ „Az ő versei nem felette nagy számban vagynak, még is a' Bonyhai Grotta című dal, a' Melancholiára nézve; Amathusz a' Melisszához iratotra nézve stb. nem egyéb visszaemlékezésnél. 'S az a' sok Aetheri, nectár, nectáros, virány, virulmány, Iliszszusz, Sokratesz, Plato stb, mellyek szünet nélkül elő fordulnak 's szünet nélkül ugyan azon forma alatt, 's ugyan azon ideákat 's érzeményket hozván magokkal, fordulnak elő, bizonytságot tesznek Rec.[ensens]' ítéletének igaz voltáról.” KÖLCSEY Ferenc: *[Berzsenyi Dániel versei]*. In KÖLCSEY: i. m. 59.

¹⁹ *Hoblik Márton' Versei*. 1814. 1.

(a latinnal szembeni) felértékeléséhez kapcsolja a jól ismert hajnal-metaphorát, s a kötet szerzőjét (az olimpiai játékok analógiájára) a „koszorús vezérek” után feltűnő ifjú „Athléthák” körébe sorolja. Hoblik tehát ebben az értelemben követő, s a korpusz értékét a *nyelvi* teljesítményként felfogott irodalmi alkotás legitimálja, olyan kontextust teremtve ezzel, amely minden bizonnyal szemben áll Kazinczy és Kölcsey *minőségi* kritériumokat hangoztató²⁰ költészetfelfogásával. Az előszóban megfogalmazódó didaktikai szándék ugyanakkor a példaadás lehetőségére irányul, mert Hoblik verseit a közönséggel megismertetni annyira, „mint nevelni benne a’ szépre, ’s nagyra törekedő lángot”.²¹

A *Versék foglalata* három könyvet jelez, akárcsak Berzsenyi munkáinak első kiadása, s a tipográfikus tér, a betűtípus, a tagolás, egyaránt felidézheti a Berzsenyi-kötetet.²² Az analógia éppúgy tekinthető esetlegesnek, mint szándékos, a Berzsenyi-kötet sikerére rájátszó technikai fogásnak.

Az első könyv előtt álló mottó – a klasszikusoktól származó mottóválasztáshoz képest – unikális. Közlebbi kapcsolatban van viszont Kisfaludy Sándor költői világával.²³ Deshoulières kisasszonytól, a 17–18. századi francia költőnőtől származik. A paratextus tematikai értelemben összetartozó verscsoportra utal:

L’amour ne cause, que des pleurs
Abjure, crois moi, son empire,
Ce, qu’il soumet, il déchire,
Et rit encore de nos douleurs.²⁴

A szerelmi téma – Berzsenyi kötetével szemben – itt a teljes kompozíciót meghatározza, bizonyos elemeivel még a második könyvben is találkozunk. Az ajánló vers címzettje, s egyben a kötet műzsa-ja ennek szellemében Théréza, aki a záróvers Rízájával azonosítható. Az ajánlás funkcionális szempontból sokkal inkább emlékeztet a poétai románként (is) olvasható Lilla-dalokra,²⁵ míg a harmadik szerkezeti egység centrális pozíciójában lévő, (római számokkal jelölt) nyolc *éneke* egyaránt kapcsolódik a Himfy – és áttételesen – a Petrarca-hagyományhoz. Az ajánlást követő Múza-vers felsorolja a szerelmi költészet csodált magyar és világirodalmi mintáit. E minták körébe tartozik Vergilius, Ovidius, Horatius, Petrarca és Himfy.

²⁰ Erről bővebben lásd BÍRÓ Ferenc: *Kazinczy Ferenc és a nyelvkérdés*. In *Ragyogni és munkálni. Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*. Szerkesztette DEBRECZENI Attila, GÖNCZY Monika. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2010. 16.

²¹ *Hoblik Márton’ Versei*. 1.

²² Erre az összefüggésre ONDER Csaba hívta fel a figyelmemet.

²³ Vö. BÉKEI Jolán: *A francia hatás Kisfaludy Sándor lírai költészetében*. Irodalomtörténeti Közlemények 1925. I–II. 70–83.; Irodalomtörténeti Közlemények 1925. III–IV. 186–196.

²⁴ „A szerelem csak sírást okoz / hidd el nekem, megtagadja birodalmát / Akit hatalmába kerít, szétszakítja / S fájdalmonkon nevet.” VARGA Róbert Jenő fordítása. Az idézet forrása DESHOULIÈRES „*Damon et Corinne*” című idillje. [Joseph MOZIN]: *Französische Sprachlehre*. Tübingen, 1811. 463–464. Illetve: *Le Pot-pourri. Préservatif de la mélancolie*. 1783. 186–187. A forrás azonosításáért GRANASZTÓI Olgának és LACZKÓ Andrásnak tartozom köszönettel.

²⁵ CSOKONAI VITÉZ Mihály: *Lilla. Érzékeny dalok III. könyvben*. 1808.

Honnunk áldott lantosa Himfy is
 (Ugy százak annyi Hella' leányai)
 Zeng olly enyelgést, mint Petrarka
 Tárgya ha Laura leende 's Vauclose.

A szöveg Mars és Vénusz szembeállításának toposzára épül, s az utóbbi felértékelésével zárul. Cypris hatalmának felidézése emlékeztethet Berzsenyi első könyvének mottóversére. A *Múzsához* nyugodtan tekinthető a Küprishez címzett óda párdarabjának, míg a Mars/Vénusz ellenét a *Melisszához* vagy az *Amathust* idézi. Hoblik kompozíciója viszont olyan narratív szál lehetőségét teremti meg, amelyben a mottóverset követő szöveg, *Az első szerelem isméret*, (az ajánlás által megelőlegezett zárlat szempontjából) egy szerelemi történet első állomásaként olvasható. A gondtalan gyermekkor idealizálása tematikai szempontból *A' Kesergő szerelem* 2. és 9. dalával hozható kapcsolatba. Összehasonlítva Berzsenyivel: *Az első szerelem* a címadást és a témát tekintve hasonló verse az 1813-as és az 1816-os kiadásból is kimarad. Más kérdés, hogy miként tekintünk Hobliknál a „Csalfa kény léssen puha szíve'tárgya”, illetve Berzsenyinél *A' Magyarokhoz* címzett ódából ismert sorokra: a „Gyermeki báb puha szíve tárgya” konkordanciájára. Igaz ugyan, hogy e metrikai toposzként funkcionáló részlet Hobliknál a szapphói versszak harmadik sorának második feléhez, míg Berzsenyinél az alkaioszi negyedik sorába illeszkedik.

Ezt követően *Az én Kegyesem* című, a kedves szépségének leírása/leírhatatlanságokor a klasszikus időmértéket használja, Berzsenyi ezzel azonos című munkája a rímes versek közé sorolható. Természetesen sem a téma, sem a cím nem tekinthető Berzsenyi egyéni leleményének, hanem egy jól ismert költői konvenció folytatása. Hoblik első könyve a *Regínához* címzett dallal folytatódik, ezzel az első köteten belül megnyitva a Regína-versek csoportját.²⁶ Ezek közül *A' Reményhez* című, bízvást számíthatott rá, hogy a konvencionális cím a kortárs olvasó tudatában felidézi a legnépszerűbb változatot, a Csokonai-ódát. Ám maga a szöveg figyelmen kívül hagyja a referenciát, semmilyen más szinten nem lépve kapcsolatba vele. A remény verseit az elválás versei követik az első könyvben. Így a búcsúvers (*Búcsúzás Pesttől 1812*) és a visszatérés verse (*Pesti út 1812*) szorosan kapcsolódik a szerelmi történet narratívájához. Hasonló szerepe van a Berzsenyit, Virágót és Horatiust egyaránt asszociáló idillnek (*A' mezei élet' gyönyörjei*), amely ebben az esetben a szerelmi bánat elől kínál menekülési lehetőségét. Mielőtt azonban áttérnénk az első könyv záróversének (Berzsenyivel összehasonlítható) áldozati gesztusához, több lehetséges Berzsenyi-referenciával is számolnunk kell. Ismét találunk példát a jelzős szerkezet metrikai toposzként is érvényesülő azonosságára. *Az én bérem* sorai, „ész, rény, 's Péri gyenge Szűz / Engem nem éleszt...”, összevetethetők az *Amathus* ismert passzusával: „Itt Amor ápol 's Péri gyenge Szűz / Nectar-pohárt nyújt...”

²⁶ A következő versek tartoznak ide: *Szerelmeskötés, A' Reményhez, Vigasztalás, Az én bérem, Állatás*.

A legerősebb, immár stílusimitációként²⁷ értelmezhető szöveg a *Ritka sokaság*:

Zordon módra süvöltet Boreász' szele,
Hullámit Balaton' zöld tava szórta volt,
Nem láttál madarat, sem halat a' vizen,
Mindennek szomorún ötle tekintete...

A vers felütése a *Horátzéval* rokon, ám az intertextuális kommunikáció sajátosságaként Horatius *Thaliarchushoz* és Virág Benedek *Knethy Dánielhez*²⁸ címzett ódáját idéz(het)i fel. Hoblik verse azonban nem sententiával zárul, hanem (szorosan kapcsolódva az első könyv szerelmi narratívájához) a kihalt táj és a képzelet teremtette világ közötti feszültségre játszik rá:

Szívem mint epedett, látta keserveit
A' vadság, Szeretőm' játszi Szerelmei
Üldöztek – szomorú kép! be sokan valának!

A zárlat lírai víziója már a leírás sajátos,²⁹ Ányostól vagy Daykától ismert változával hozza a szöveget kapcsolatba.

A második könyvet lezáró áldozati gesztus sok szempontból emlékeztet Berzsenyi 1813-as kompozíciójának utolsó versére. A szövegimitáció szintjén is érzékelhető a párhuzam:

És néked Kegyesem játszi Szerelmeid
E morzsát leteszik – tiéd.

Berzsenyinél:

Alkotmánytok örök talpkövihez teszem
E' morzsát, 's az idők' harczi közt megáll.

Míg Berzsenyi esetében a magyar tudósoknak szól az áldozati gesztus, s mint Bécsy Ágnes megjegyzi,³⁰ a közös alkotás halhatatlan teremtő lényegéhez képest az egyéni hozzájárulás mindenkor csak „morzsa lehet”, addig Hoblik (ehhez képest) profanizál, az első könyv szerelmi áldozatként/ajándékként fogható fel.

²⁷ A szöveg és stílusimitáció megkülönböztetéséhez lásd SZOLLÁTH Dávid: *Ady-epigonizmus a korai József Attila-lírában és környezetében*. *Literatura* 2006/4. 474., 477.

²⁸ A három vers összehasonlításáról lásd SZAUER József: *Ihleték, műzsák Virág és Berzsenyi között*. In uő: *Az estve és Az álom*. Szépirodalmi, Bp., 1970. 283–287.

²⁹ MEZEI Márta: *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt*. Akadémiai, Bp., 1974. 261.

³⁰ BÉCSY Ágnes: *Magány és közösség. Berzsenyi 1808-as pályafordulatának értelmezéséhez*. In *Klasszika és romantika között*. Szerkesztette KULIN Ferenc, MARGÓCSY István. Szépirodalmi, Bp., 1990. 186.

A második könyv „mixtum compositum” műfaji/formai és tematikai elemeit tekintve egyaránt. *A' magyar ifjakoz* címzett ódával indít, ezt egy újévi köszöntővers követi, majd hat dal.³¹ Később jórészt az alkalmi és a didaktikus költészethez szorosan kapcsolódó műfajokkal találkozunk: névnap-i köszöntő,³² episzto-la, emlékkönyv-vers, szatúra, epithalamium, a bordalok csoportja,³³ szerená-d, sírvers, rege s e szerkezeti egység végül egy epigrammával zárul.

A második könyv mottóverse – metrikai szempontból – Berzsenyi *A' Magyarokhoz* (*Romlásnak indult...*) címzett ódáját idézheti fel. A korcsosulás érvelésmód-jára³⁴ építő Hoblik-szöveg azonban sokkal közelebb áll Bartóti Szabó Dávid ha-sonló témájú költeményeihez.³⁵ S ennek oka nem csupán az, hogy (rész–egész viszonyban értelmezve) más a megszólított Hoblik és más Berzsenyi esetében, hanem az is, hogy Hoblik verse kizárólag a nemzeti és idegen oppozíciójára épít, erősen kihasználva a magyar és az idegen öltözet és nyelv közötti analógiát, e szempontból inkább Révai, Dayka és Ányos³⁶ költői világát idézve meg. Másrészt akár Berzsenyi-szövegimitációként is felfogható két jelzős szerkezet azonossága.

Hoblik:

Ah! így gázolod e *Nemzeti lelkedet*?

Berzsenyi:

Ébreszd fel alvó nemzeti lelkedet! (*A' Magyarokhoz*)

Hoblik:

Igy majd a *buta kor'* dúrva homályai
Érezvén ragyogó régi Magyar Napunk'
Fényét, vesznie kezdnek,
's Paeánt zengedez a' Haza!!!

Berzsenyi:

Megnyílt a' buta kor' százados éjjele;
Hellász' napja dicsőn derült,
'S paeánt ömledezett a' Capitólium. (*A' Sonetthez*)

A Berzsenyi-párhuzam szempontjából értelmezhető másik szöveg az *Oszerhueber' Nefelejts könyvébe*. 1813. Az emlékkönyv-vers műfajával nem találkozunk sem az 1813-as, sem az 1816-os Berzsenyi-kiadásban,³⁷ Hoblik viszont szívesen él vele. Maga a szöveg azonban felülírja a műfajjal kapcsolatos elvárásokat. A tömör, szen-

³¹ *Tini, Marie, Lina, Minni, Lotti, Nelli* című versek.

³² *Zs* Fanni neve napjára, Oszerhueber' nevenapjára 1814.*

³³ *Bachusshoz, Az iszák, A' víg ivó, A' kortyos* című versek.

³⁴ A korcsosulás érvelésmódjáról lásd DEBRECZENI Attila: *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*. Universitas, Bp., 2009. 227.

³⁵ BARÓTI SZABÓ Dávid: *A Magyar Ifjusághoz, Ráday Gedeon úrhoz*.

³⁶ MEZEI Márta: i. m. 199.

³⁷ Két kései versről tud a kritikai kiadás: *Emlékkönyvbe. I., Emlékkönyvbe. II.* Berzsenyi ellenérzését a műfajjal kapcsolatban lásd *Berzsenyi Dániel költői művei*. Sajtó alá rendezte MERÉNYI Oszkár. Akadémiai, Bp., 1979. 862–863.

tenciózus versszerkezet helyett hat strófából álló, személyhez szóló ódát kapunk. A nagyítás alakzatával³⁸ festett Balaton környéki táj ismét erősen emlékeztet Berzsenyire, bár ne feledjük, ugyanez a táj Hoblik „tája” is egyben, s a hiperbola alkalmazása sem csak Berzsenyi sajátja. A versritmus felidéző funkcióját figyelembe véve, szapphói versszak Berzsenyi búcsúversével hozhatja kapcsoltságba, s néhány egyéb szövegszerű utalás is értelmezhető Berzsenyi-reminiszenciaként:

Hoblik:

Boldogúl téged valamerre fordúlsz
E' Barátság' Angyala hogy vezéreljen,
Minden érzésem csak azont ohajtva
Kérik az égtől.

Berzsenyi:

Élj szerencsésen valamerre fordúlsz!
Légyen áldásom veled és vezéreljen!
Légyen a' Végzés' utain szerelmünk
Angyala társad!

Amennyiben Berzsenyivel folytatott párbeszédnek tekintjük Hoblik versét, úgy Hoblik invenciója éppen a Barátság és a Szerelem Angyalának vetélkedésében rejlik. Azzal, hogy a vers címzettje a kedves helyett a barát, Hoblik más összefüggésbe helyezi a felfokozott érzelmeket. Ha azonban a két szöveget Horatiusszal³⁹ folytatott párbeszédként értelmezzük, akkor Berzsenyi lesz az, aki címzett megválogtatásával átértelmezi a klasszikus szöveget.

A második könyv egyik érdekessége a *Mondolat* megjelenésére adott kortárs reflexió. Az *Elbúcsúzás Kalocsától 1814, (A' Mondolat' tisztes Szerzőjinek)* ajánlott vers kettős beszéde jól mutatja a Hoblik által elfoglalt pozíciót a nyelvújítási harcokban. Sok múlik azon, hogy ironikusan értelmezzük-e a vers alcímében a „tisztes” jelzőt. Maga a szöveg ugyanis (a *Mondolat* szótára alapján összeállított búcsúvers, klasszikus időmértékben) a *Mondolat* továbbírása, beilleszthetővé válik pamflet szövegébe. A *Mondolat* ismerete ugyanakkor Hoblik számára egyúttal a Berzsenyiből és Kazinczyból formált költőfigura ismeretét is jelentette. Más kérdés, hogy *tudta-e* Berzsenyivel azonosítani a *Vézérszó* poétafiguráját.

³⁸ „Ormai Somlónak egek tapodván / Biztaták, hogy legyenek e' Barátság' / Ritka emlékének örök tanúji / Minden üdöben.” *Hoblik Márton' Versei*. 71.

³⁹ A Berzsenyi-szakirodalom többek között azért veti el az Erdélyi János által felvetett, a horatiusi C. II. 14. ódával való kapcsolatot, mert itt Horatius az idő múlásáról szól és barátjához. Lásd *Berzsenyi Dániel költői művei*. 491. ERDÉLYI János: *Berzsenyi Dániel*. In uő: *Pályák és pálmák*. Bp., 1886. „Itt és már a Barátomhoz címzett ódában azon gondolat, hogy az örömet s barátot semmi vissza nem adhatja, még a „kegyesség áldozata” sem, Horáczi pietására emlékeztet. Lib. II. oda XIV.” 76. Az áldozat viszonylagossága Hobliknál átértelmeződik: „A' Barátság is remek-áldozatját / Véste egy kőszál' sivatag vonásin; / Mint azon kőszál maradt, tiéd lesz / Szívem örökké!” *Hoblik Márton' Versei*. 71.

A harmadik könyv peritextusa⁴² ismét szerelmes verseket ígér. A francia nyelvű szöveg kapcsolatot teremt az első könyv Deshoulières kisasszonytól származó motívójával, ám itt a szerzői név hiányzik. Míg az első könyv témája a Régine-szerelmem, addig a második kompozíció (fiktív) hősnője Ríza, aki a mottó Theresejával is azonosítható. *Az indító ok* (műfaji szinten önreflexív) szerelmi dalköltészetéről szóló dala után kibontakozó narratív szál (a magyar irodalmi mintaként megnevezett) ismét Himfyre emlékeztet, ahogyan a Ríza/Líza paronima is. Párhuzamba állítható a Himfyből ismert badacsonyi szüret leírása, illetve *A' Vas-Fördői mulatság*, mint az első találkozás története. Hobliknál ezt követik Rízához szóló udvarló (*Ríza, Új erő, Beköszöntés. Rízához*) versek. A szerelem (pillanatnyi) viszonzatlanságáról a *Cupídóhoz* címzett könyörgés révén értesülhetünk, a Rízához szóló nyolc ének azonban formai szempontból felidézi és egyben leépíti a Himfy-párhuzamot. A tizennégy soros stófaszerkezet egyértelműen a szonett-formát asszociálja, rímstruktúrája azonban (aabcbdedeffgg) az első páros rím elhagyásával a nagy Himfy-versszak egyik variációjának fogható fel.⁴³

A narratív szál további elemzésekor azt látjuk, hogy az énekeket követő vers, *Az én óhajlásim* még a szerelmi vágy egyoldalúságára utal, ám *A' megelégedő* mint ha egyetlen versbe sűríténé a *Boldog szerelem* kötetnyi dalát és énekét. A harmadik könyv záróversei: *A hű szív, a Sonett, Az óhajtott rév* azonban mindvégig bizonytalanságban tartják az olvasót a fikció szintjén megvalósuló beteljesülést illetően.

S ha elfogadjuk, hogy a harmadik könyv felvállalt mintaszerzője Himfy, akkor a hasonlóságok mellett a különbségek is feltűnőek. Erre utal a gyűjtemény viszonylagos rövidsége, a versek formai és műfaji változatossága, valamint a címadás gesztusa. Hoblik tehát megpróbál elszakadni a felidézett mintától, de közben, paradox módon egyre szorosabb kapcsolatba kerül a korban népszerű, másik lehetséges mintával,⁴⁴ a Lilla-dalokkal. A harmadik könyv épp ezért nem kapcsolódik Berzsenyi lírájához sem stíláris, sem poétikai szinten. Berzsenyi hangsúlyos szerelmi verseivel sem mutat rokonságot.

Egészében véve elmondható, hogy Hoblik Márton munkája – *az én olvasatomban* – olyan pályakezdő kötet, amely a klasszikus minták mellett a századforduló költészetének összetett hatását mutatja. Ha kizárólag Berzsenyi-reminiszcenciaként kívánjuk értelmezni a kompozíciót, akkor elimináljuk a kötet műfaji/formai, nyelvi és tartalmi sokszínűségét. Az, hogy Berzsenyit tekintik Hoblik kizárólagos mintaszerzőjének, alighanem többet árul el Berzsenyi kortárs fogadtatásáról, mint Hoblik Márton költészetéről.

⁴² „Finites filles de me poursuivre, / Therese seule peut me charmer. / Alors je cesserais de vivre, / Quand elle cesserais de vivre, / Quand elle cessera de m'aimer.” „Hölgyeim, ne gyertek utánam, / Csak Therese az, aki elbűvöl engem. / Én sem fogok tovább élni, / Hogyha ő már nem szeret.” VARGA Róbert Jenő fordítása.

⁴³ Erre vonatkozóan lásd PERGER Zita Adrienn szakdolgozatát: *Hoblik „szerelmei”. A Kisfaludy-hatás vizsgálata Hoblik Márton verseiben.* (szakdolgozat, 2013. kézirat)

⁴⁴ A korban népszerű Lilla- és Himfy-parafrázisokról lásd ONDER Csaba: *A klasszika virágai.* (anthológia – praetexta - narratíva). Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2003. 207.

(kontradikció)

Kazinczy – saját bevallása szerint megkésve – 1814. november 16-án küldi meg Hoblik Mártonnak a köszönőlevelet a tiszteletpéldányért. A kötet rövid véleményezése a kiadói előszó retorikájára játszik rá: „Az Úr’ versei mutatják, hogy az Úr kezdő, ’s azok olvasóji látnák azt ha a’ Kiadó nekünk az Úr’ még igen fiatal korát el nem mondotta volna is.” Az udvarias dicséret ezt a gondolatmenetet folytatja: „Az ifju a’ki így kezdte futását, mit fog az adhatni néhány évek után ha a’ munkába bele nem ún!”⁴⁵ E prognózis másik feltétele természetesen az, hogy Hoblik a továbbiakban vegye figyelembe a Kazinczy által oly sokat hangoztatott korrekcióelvet. Kazinczy későbbi leveleiből arra derül fény, hogy a mester nagyon is „jól” érti a kötetből kibontakozó Kazinczy-kép ambivalenciáját: a szonett-forma alkalmazásának (név nélkül is) hódoló gesztusát, Kazinczy nyelvújítási szavainak átvételét (például *embercse*⁴⁶), a Széphalom’ Angyalának⁴⁷ szóló elismerést, a *Mondolatra* adott reflexió kettős beszédét. Kazinczy ennek megfelelően számol Hoblikkal mint lehetséges tanítvánnyal. Ehhez olyan események is hozzájárulnak, mint a Kazinczy nyelvújítási nézeteivel kapcsolatos nyilvános kritika. A mester többek közt Kis János beszámolójából értesül arról a Pest-Budán tartott összejöveteléről, ahol „egy, a’ki egyeb iránt minden tisztelettel szóllott felőled, Crisiseden felakadott, ’s azoknak mérsékeltbb hangot óhajtott”. Kazinczy, a válaszlevél szerint már tud a történetről, s Prof. Fejérrel azonosítja az anonim szónokot. Levelének folytatása alapján azonban az is feltételezhető, hogy (más forrásból) tudja: Hoblik Márton is kommentálta az eseményeket: „Én sem úgy szólok a’ Gessner Abelében mint Ossziában ’s a’ Hoblik Mártonok az én dolgomat el nem ronthatják.”⁴⁸

Kazinczy ennek ellenére, továbbra is fenntartja Hoblik számára a lehetséges tanítvány szerepkörét. A köszönőlevél továbbítására felkért Helmezytól Hoblik véleménye iránt érdeklődik: „Mit monda Hoblik az én levelemre? Kérlek, írj felőle. Hol lakik? Mit hagy remélleni maga felől?”⁴⁹ Ezért örül 1815-ben a személyes találkozásnak, s hogy Hoblik tanúja lehet Ságghi Ferenc nyelvészeti továbbképzésének.⁵⁰ Hoblik a későbbiekben egyértelműen közeledik a Kazinczy-körhöz,

⁴⁵ Kazinczy Ferenc – Hoblik Mártonnak. 1814. november. 2773. levél, Kaz. Lev. XII. kötet 185.

⁴⁶ HOBLIK Márton: *VI. Ének*. In *Hoblik Márton’ Versei*. 134. Kazinczy a *Tövisek és Virágok Herculeszhez* címzett epigrammájában használt kifejezését interpretálja. Vö. Kazinczy Ferenc – Gr. Dessewffy Józsefnek. 1811. január 17. 1912. levél, Kaz. Lev. VIII. kötet 278.

⁴⁷ HOBLIK Márton: *Oszerhueber’ Nevenapjára*. 1814. In *Hoblik Márton’ Versei*. 75. Széphalom’ Angyalának említése a versben más kontextusban értelmezhető mint Berzsenyiné a „Széphalom s Angyala” (A’ sonetthez) változat. Az utóbbi esetben (a Petrarca-párhuzam alapján) Széphalom Vaucluse, s az angyal Laura, illetve Török Sophie metaforikus megnevezése, míg Hobliknál nincs szó ilyen jellegű azonosításról.

⁴⁸ Kazinczy – Kis Jánosnak. 1814. október 23. 2755. levél, Kaz. Lev. XII. kötet 139.

⁴⁹ Kazinczy – Helmezy Mihálynak. 1814. december 14. 2799. levél, Kaz. Lev. XII. kötet 255.

⁵⁰ „Bécsből vissza jöven, Kultsár Ságghinak ismeretségébe jutata a’ hid mellett álló sétálón. Oda jöve a’ nagyon kedves külsőjú Hoblik is...” Kazinczy Ferenc – Kölcsey Ferencnek. 1815. június 3. *Kölcsey Ferenc minden munkái. Levelezés I. 1808–1818*. Sajtó alá rendezte SZABÓ G. Zoltán. Universitas, Bp., 2005. 386.

Szemerét s az ő közvetítésével Kölcseyt, Somogyi Gedeonról szóló történettel⁵¹ szórakoztatja.

Kazinczy tehát (az írott források szerint) *nem* hozza kapcsolatba Hoblik költészetét Berzsenyiével, ezt elsőként a Kazinczy-körből Szemere Pál teszi meg: „Tudja Uram Bátyám, hogy Takács a Faludi tollaival paradíroz. Faludi, a gyönyörű magyarságu író! ezt mondogatták Révai és egyebek; s Takács a „Minervában” épen úgy bánt Faludinak szólásával, mint Hubay Csokonaiéval, Hoblik Berzsenyiével; de azért Takács, Hubay és Hoblik csak azok, s nem egyebek, a mik.”⁵² A Szemere hasonlat-sorával kapcsolatos különvéleményét s az intertextuális kommunikáció sajátosságait mutatja Kazinczy egyik korábbi kommentárja, aki Hubait nem Csokonai, hanem Gessner-utánzóknak tartja, ennek alapján fertelmes plagiáriusnak nevezve a szerzőt, mert „Gesznernek statuájit eltördelte ’s kettőből csinált eggyűjat”.⁵³ Fel-tűnő lehet, hogy Szemere magyar irodalmi analógiái a nyelvi és irodalmi teljesítmény szoros kapcsolatát feltételezik, Kazinczy viszont világirodalmi analógiát választ. Ez alapján úgy tűnik, Kölcsey, Szemere és Kazinczy ekkortájt kezdődő közös filológiai stúdiuma eltérő eredményekhez vezethetett. E vizsgáldás lényegét Kazinczy így fogalmazza meg Kis Jánoshoz szóló, 1814 októberében kelt levelében: „Most Szemere Pál, Kölcsey Ferencz és én a’ legjobb Íróknak tartott Prozaistákat ’s Poetákat olvassuk, hogy megmutathassuk, hogy egy Író sincs, a’ ki ne neologizáljon.”⁵⁴ A stúdium lényege tehát az volt, hogy példákat gyűjtsenek a neologizmusokra. Ebből a közös jegyzetanyagból⁵⁵ tervezi Szemere a „lexiconát”, megjegyezve, hogy a „A’ címeiket, a’ lex. végén tellyesen említeni fogom, az Írók neveit a’ szók végén külön külön. Így látni fogják: Mit? Ki? Mikor? miolta? s’ hányszor.”⁵⁶ Szemere Hoblik munkáit is ilyen intencióval jegyzeteli, s ezért kéri el Kazinczy Hoblik-excerptumát.⁵⁷ Céljuk tehát eredetileg a neológia nyelvelméleti álláspontjának igazolása. Kölcsey ennek kapcsán olyan olvasói szempontokat említ,⁵⁸ mint az idegen frázisokkal élés, a szókurtítás, a szóformálás (ennek része a szók „poétai öszveregasztása”), illetve a szóalkotás. E munka (bizonyos értelemben) nem várt mellékterméke a vizsgált szerzők között felfedezett párhuzamos locusok. A konkordanciák egyrészt a nyelvelméleti érvelés megerősítését szolgálják, másrészt viszont gyengítik az esztétikai értékelés szempontjából nagyra tartott invenciót. Valószínűleg ebben a kontextusban (is) értelmezhető Szemere hasonlatsora, a „szó-lás” kifejezés szűkebb értelmére koncentrálván.

⁵¹ Szemere Pál – Kölcsey Ferenchez. Pécel, 1816. április 15. *Kölcsey Ferenc minden munkái. Levelezés I. 1808–1818.* 484.

⁵² Szemere Pál – Kazinczy Ferenchez. 1815. január 17. 2831. levél, *Kaz. Lev. XII. kötet* 335.

⁵³ Kazinczy Ferenc – Döbrentei Gáborhoz. 1811. július 6. 2035. levél, *Kaz. Lev. IX. kötet* 5.

⁵⁴ Kazinczy Ferenc – Kis Jánosnak. 1814. október 23. *Kaz. Lev. XII. kötet* 139.

⁵⁵ A jegyzetanyag egy részének kommentált kiadása: GYAPAY László: *Idegenségek és szokatlanságok: Kölcsey ismeretlen nyelvészeti tárgyú munkája.* Irodalomtörténeti Közlemények 2002/3–4. 415–439.

⁵⁶ Szemere Pál – Kazinczy Ferencnek. 1816. január 17. 3095. levél, *Kaz. Lev. XIII. kötet* 402.

⁵⁷ Uo. Szemere és Kazinczy Hoblikról szóló jegyzetei (jelenlegi tudásom szerint) nem maradtak fent.

⁵⁸ Kölcsey Ferenc – Kazinczy Ferencnek. Cseke, 1815. július 5. 158. levél *Kölcsey Ferenc Minden Munkái. Levelezés I.* 395.

Kölcsey azonban a Berzsenyi-recenzió megírásakor alapvetően más, esztétikai/poétikai szinten vizsgálódik, s ebben az értelemben a Csokonai-recenzió idézett passzusa megelőlegezi a Berzsenyi-recenzió kritikai észrevételeit. Kölcsey Hoblikkal kapcsolatos megjegyzése olyan gondolatmenetbe ágyazódik be, amely szerint a kortárs lírai reflexió is a kritikai fogadtatás része, vagy legalábbis az kellene, hogy legyen. Ebből a szempontból nem kérdőjeleződik meg a mintakövetés lehetősége, hanem arra helyeződik a hangsúly, hogy az imitáció reflektált, kritikai tevékenység. Lényegében felidézi ezzel a klasszikus imitáció-tanok (Senecától és Quintilianustól) jól ismert tételét, hogy a jó utászó valami újjá transzformálja modelljét, és ha lehetséges, jobbá teszi.⁵⁹ Kölcsey kettős összehasonlítást tartalmazó kijelentése látszólag problémamentesen illeszkedik a kritikai diskurzusba, valójában „csonka” kritikai kijelentés. Funkcionális szempontból (az eljövendő szerzőknek szóló figyelmeztetés, amely mellől hiányzik az argumentáció. E fordulat értelmezhető úgy is, mint a Kölcsey által művelt kritikátípus (Berzsenyi által is számon kért⁶⁰) hiányossága, de úgy is, mint az epigon-diskurzus egyik jellegzetesége: lényegében *ellenfogalom*, „amelynek a használatá mindig fontosabb volt, mint a jelentése: elutasításra szolgált és nem megismerésre”.⁶¹ Csupán a Csokonai-recenzióval kronológiai és teoretikus szempontból is közeli Berzsenyi-recenzió szövege alapján *következtethetünk* arra, hogy a kritikus szerint melyek lehettek azok a hibák, amelyeket Hobliknak el kellett volna kerülnie. A legerősebb érv Hoblik és Berzsenyi költészetének kapcsolata mellett az aszklépiadészi mértékben írt regé. „A’ Rege (Romance) lyrai mértékben és hangon épen olyan, mint a’ Regnard ’ verselőjének mívi, ki Tragoediájival nevetést, Comoediájával ellenben sirást okoz.”⁶² A Berzsenyi-filológia régóta regisztrálta e szöveg kapcsán Kisfaludy Sándor regéinek hatását.⁶³ A Kisfaludy-analógiát erősíti meg Hoblik szövegtudatos utalása is: nemcsak a szerelmi költészetben tekinti mintának Kisfaludyt, hanem benne látja a „Tátika mesterét”. Ő azonban egyikük számára sem adhatott példát a Kölcsey által kifogásolt formai megoldásra. Berzsenyi a recenzióra adott válaszában utal Matthison „szép Märchenjére” mint lehetséges előzményre, s ez a lehetőség elméletileg Hoblik számára is adott volt. Matthison munkája azonban 11 szótagos, trocheusokból és daktilusokból álló sorokat mutat,⁶⁴ s ha a mitikus történet lírai feldolgozására Hoblik találhatott is példát, aszklépiadészi mértékben írt regére Berzsenyin kívül aligha. E gondolatmenet mögött az a logika rekonstruálható, hogy valószínűtlen az egymástól független invenció.

⁵⁹ G. W. PIGMAN: *Neo-Latin Imitation of the Latin Classics*. In *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*. Ed. Peter GOODMAN, OSWYN MURRAY. Clarendon Press, Oxford, 1990. 199. A tanulmányra JANKOVITS László hívta fel a figyelmemet.

⁶⁰ BERZSENYI Dániel: *A’ Kritikáról*. In *Berzsenyi Dániel prózai munkái*. Sajtó alá rendezte FÓRIZS Gergely. Editio Princeps, Bp., 2011. 488–490.

⁶¹ SZOLLÁTH: i. m. 471.

⁶² KÖLCSEY Ferenc: *[Berzsenyi Dániel versei.]* 59.

⁶³ *Berzsenyi Dániel költői művei*. 583.

⁶⁴ Uo.

Kölcsey Hoblik költészetében éppúgy zavarhatták az ódába „helyenként becsúzott provincialismusok”⁶⁵ vagy az önisméltés. Egyik levelében azonban Hoblikot és Berzsenyit – *egymástól függetlenül* – ugyanazon világirodalmi s közvetetten magyar irodalmi mintával hozza kapcsolatba: „Element-e már Ossián? Poesisünk’ s nyelvünk ezen Caledoniai Némettel még többet fog nyerni, ’s ezt jövendőben is legtöbben fogják Uram Bátyám után csinálni. Mind Berzsenyi mind Himfy mutatják, hogy ezen az úton csak jó vezető kell, ’s mutatja még csak Hoblik is.”⁶⁶

A kortárs recepció következő állomása a *Tudományos Gyűjtemény* Hoblik verseiről szóló anonim recenziója.⁶⁷ A részletes bírálat a szerző teljesítményét a kortárs magyar költészet legmagasabb színvonalához méri (Himfy, Virág, Berzsenyi), ám a pályakezdőnek és a kisebb tehetségnek járó „kéméllyessel”, azt (a mindmáig megfigyelhető⁶⁸) hagyományt folytatva, hogy a kritikusok elnézőbbek a különböző imitáció-típusokkal kapcsolatban a kezdő esetében. A szűk körű tárgyválasztást bíráló recenzens a fent említett kánonhoz képest jegyzi meg, hogy „ezeket, ha már az előbbi poéták remekül eléneklették (...) utóbbiak nékik új formát, váratlan fordulásokat adni nem tudnak, hagyják el egészen”.⁶⁹ A mottóvers értelmezésekor Virág és Berzsenyi a referencia: „A’ Musához írt versben leallyasítva látom azt, a’ mit tellyes fényben, és méltóságában mutattak Virág és Berzsenyi. De nem csuda: Virág a’ Musákról, Berzsenyi a’ Musáról, Hoblik a’ maga Musájáról beszél.”⁷⁰ A bíráló ettől függetlenül ráhangolódik a kötetet meghatározó szerelmi narratívára. A szerzői névvel ellátott korpusz következményekét a szerelmi történet (biográfiai szempontból azonosítható) hőségé avatja Hoblikot, a második könyv dalainak címzettjeit is a lehetséges földi múzsákhoz sorolva. Morális aggályait csak művön kívüli érvekkel tudja ellenpontoszni: „a’ Szerzőnek karakterében könnyen csélcspáságot gyaníttat azokkal, kik őt nem ismerik. Rec . ezt csak poetai hibának tartja.” A „szívek különbségét” festő Hoblik-versnél is felmerül a sikerebbnek tekintett mintával történő összehasonlítás: Faludit és Kisfaludyt sem sikerül túlszárnyalnia. Az egyébiránt hagyományos kortárs kritikai szempontrendszer felvonultató bírálatot a mintakövetés szempontjából a következőképpen értelmezhetjük: 1. a bíráló a kötetben kontaminált intertextuális mintát vél felfedezni, melynek magyar irodalmi alapszövegei: Himfy, Virág Benedek, Faludi Ferenc, Berzsenyi költészetében lelhetők fel. 2. A mintakövetést a szerző szempontjából sikertelen aemulációként értelmezi, függetlenül annak reflektált vagy reflektálatlan jellegétől. A hasonlat nyelvi képének szerkezetére épülő olvasásmód (XY olyan, mint Z) a kritikus nyelvhasználat szempontjából meghatározó. A hasonlított és a hasonló közötti szoros átfedés azonban a kevésbé sikereset és az idő-

⁶⁵ KÖLCSEY: i. m. 58. Hoblik is használja a Kölcsey által kifogásolt *döngécsel* kifejezést *döngicsél* alakváltozatban. *Hoblik Márton’ Versei*. 60.

⁶⁶ Kölcsey Ferenc – Kazinczy Ferenchez. Cseke, 1815. április 8. *Kölcsey Ferenc Minden Munkái. Levelezés I.* 365.

⁶⁷ *Hoblik Márton Versei*. Tudományos Gyűjtemény XI. 93–100.

⁶⁸ SZOLLÁTH: i. m. 473.

⁶⁹ I. m. 93.

⁷⁰ Uo.

ben későbbit feleslegesnek nyilvánítja. Bár az analógia-teremtés befogadó-függő (esetleges), ennek ellenére általános érvényre igényt tartó értelmezői gesztus. 3. A mintakövetés kritikai megítélésekor figyelembe kell venni a költő életkorát, és tehetségének költői hierarchiában elfoglalt típusát.

Hoblik neve nem sokkal később a Berzsenyi-rajongás lehetséges következményként kerül szóba Bajza és Toldy levelezésében. Bajza tanácsának egyaránt vannak alkotáslélektani és olvasáspszichológia tanulságai: „Azomba Barátom! ha Poeta kívánsz lenni, őt ne sokat olvasd mert úgy jársz mint Hoblich. Észre sem veszszük gyakran midőn gondolataink közé más lelke be csúsz.”⁷¹ Vagyis ebben az összefüggésben Hoblik *reflektálatlan* követővé válik. Ám a Berzsenyi-szövegek erős hatását ismerve Bajza némi empátiával kezeli a helyzetet. Párbeszédük a továbbiakban azt segíthet megérteni, miként válnak a Berzsenyi-szövegek mintaszöveggé. Memoriterként működve alapvető referenciákként működnek. Közben Toldy arról számol be, hogy Berzsenyi „kézi könyvévé” lett, addig Bajza arról beszél, hogy „vagnak sok ódái, melyeket én hiba nélkül tudok csak kétszeri olvasásból, annyira bájollya ő a figyelmes olvasót”.⁷²

Bajza és Toldy levelezésében 1829-ben kerül szóba újra Hoblik Márton: „Hoblik is írt Kölcsey ellen s ellened, hogy Berzsenyi imitátornak nevezitek, de V[örösmar]ty nem veszi-fel. Azt mondja, hogy az ő versei egyszerre jöttek-ki a Berzsenyijével.”⁷³ Bajza levele alapján első pillantásra nem világos, hogy Hoblik Toldynak melyik megnyilatkozására hivatkozik. Ha publikált véleménynyilvánításról van szó, akkor elképzelhető, hogy Toldy volt a szerzője a *Felsőmagyarországi Minervában* nem sokkal korábban megjelent Császár Ferencről szóló, anonim bírálatnak.⁷⁴ Itt a recenzens „majmolás dühe”-ként emlegetett jelenségről beszél, azért ostromozva e költői gyakorlatot, mert (vissza)hatása a mintának tekintett művekre is kiterjed, ezeket is „meguntatja az Olvasók nagy részével”.⁷⁵ Épp ezért a kortárs kritika az a fórum, amelynek kötelessége fellépni ez ellen. A bírálatba e ponton beillesztett, Hoblikról szóló Kölcsey-kritika ezt a funkciót látta volna el, ám sajnos sikertelenül: „Fájdalom! El nem rezzenték’ a mímelők seregét!”⁷⁶ Tanulságos lehet, hogy Hoblik mintaszerzője a recenzióban ismét Berzsenyi, holott szövegtudatos utalásai, mint láttuk, éppen a regékre és *A kesergő szerelemre* utalnak, vagyis azokra a Kisfaludy-művekre, amelyeknek (nemkívánatos) hatását a „Tuba szerzőjén” és Császár Ferencen kéri számon. S az is megfontolásra érdemes, hogy Hoblik *most* kezd el védekezni az „imitátor”-szerep ellen, láthatóan már teljesen feleslegesen. Hoblik ellenérvei kapcsán

⁷¹ Bajza József – Toldy Ferencnek. 1821. szept. 27. *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*. Sajtó alá rendezte OLTVÁNYI Ambrus. Akadémiai, Bp., 1969. 23.

⁷² Bajza József – Toldy Ferencnek. 1821. szept. 27. *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*. 23.

⁷³ Bajza József – Toldy Ferencnek. Pest, September 6-d. 1829. *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*. 473.

⁷⁴ *Kemendvár: Rege öt énekben. Irta Császár Ferenc. Felső Magyar-Országi Minerva* 1828. December, 1996.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ Uo.

– további filológiai adalékok hiányában⁷⁷ – kénytelenek vagyunk Toldyra támaszkodni. E szerint már csak azért sem lehetett Berzsenyi-követő, mert a két kötet nagyjából párhuzamosan került sajtó alá, vagyis tovább folytatva gondolatmenetet, Hoblik vélhetően arra hivatkozott, hogy *nem* ismerte Berzsenyi költészetét. S ha ez a publikáció időpontjára vonatkoztatva hihető is, a verseket „kéziratban olvasó rajongók”⁷⁸ táborát nézve aligha. A szövegismeret szempontjából Hoblik és Helmecky⁷⁹ kapcsolata is ezt a lehetőséget erősíti meg, ahogyan a *Mondolat* szerzőihez fűződő ismeretsége, s az egyetem kínálta értelmiségi közeg. De mi van akkor, ha Hobliknak legalább „félíg” igaza volt? Ha a kötet megjelenésekor még csak parciális ismeretei voltak Berzsenyi költészetéről?

Toldy Ferenc Hoblik Mártonról szóló gyászbeszéde⁸⁰ egyáltalán nem számol ezzel a lehetőséggel. Az irodalmi pályaképet felidézve ismét Kölcseyre hivatkozik: „Első dolgozatásai a költészet mezején mozogtak: divatja szerint inkább az akkori időnek, mint valódi hivatásból. Berzsenyi ragadta volt akkor el minden barátját a költészetnek: Berzsenyi volt Hobliknak is, nem előképe, hanem utánzásának tárgya oly mértékben, hogy a szigorú de igaz Kölcsey elmondá, mikép az, ki úgy tiszteli Berzsenyit mint Hoblik, nem méltó a nagy költő szellemét felfogni. Keserű ítélet, de elmaradhatatlan büntetése annak, ki a szent lanthoz genius nélkül nyúl.”⁸¹ A Toldy szövegébe beillesztett Kölcsey-idézet látszólag veszélyezteti a műfajtól elvárható „*silento praeterire*” előírását, de kettős feladatot lát el: egyrészt kitessékeli Hoblikot a költészet (szakrális) teréből, másrészt megnyitja számára az irodalmi pálya egyéb lehetőségeit,⁸² mint például a részvételt egy olyan „közhasznú vállalatban”, mint „Hübner földirati nagy lexikona”.⁸³

Toldy későbbi értékelésében jól látszik az utánzók irodalomtörténet-írásban betöltött funkciójának paradox jellege. Toldy az 1810-es évek lírájának értelmezését azzal zárja le *A magyar nemzeti irodalom történetében*, hogy „Amit az említett költőkön kívül ez időben a lírai nemből kaptunk, figyelmet nem érdemel. Jelesbjeink szolgálai utánzóí, saját fény nélkül. Így Hubay Csokonaié (1810), Hoblik

⁷⁷ Hoblik Márton levelezéséből nagyon kevés maradt fenn. Ezeket az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára és a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattára őrzi. Mivel életének nagy részét Eszéken élte, feltételezhető volt, hogy a kéziratok egy része is oda került. Péterfi Máriát egykor nem engedték kutatni az eszéki levéltárban. (Vö. PÉTERFI: i. m. 3–4.) Ide azonban nem kerültek Hoblik-kéziratok, de családjára és hivatali munkájára található adatok. Lásd főként Eszéki Állami Levéltár, HR–DA05-500, Anyakönyvek gyűjteménye, 557. és 601. számú anyakönyv. A levéltári eligazításért Zita Jukićnak tartozom köszönettel.

⁷⁸ *Berzsenyi Dániel költői művei*. 185.

⁷⁹ Hoblik és Helmecky baráti levélváltásának egyik kései példája szerint Hoblik adományokat gyűjt Kísfaludy Károly „emlékezetére” a magyarságára nézve „vad vidéken”, Helmeckytól viszont a *Tudománytár* példányait kéri. Hoblik Márton – Helmecky Mihálynak. Eszék, 1824. augusztus 21. MTAK Kézirattára 2-r. 13. sz.

⁸⁰ TOLDY FERENC: *Gyászbeszéd Hoblik Márton felett*. In uő: *Irodalmi beszédek*. Pest, 1872. *Toldy Ferenc összegyűjtött munkái*. V. 133–142.

⁸¹ I. m. 133.

⁸² Hoblik – Toldy kérésére – részletes beszámolót küld az eszéki nyomda állapotáról. Hoblik Márton – Toldy Ferencnek. Eszék, 1841. március 7. MTAK Kézirattára Tört. 2r/168/d.

⁸³ TOLDY FERENC: *Gyászbeszéd... Toldy Ferenc összegyűjtött munkái*. V. 133.

Berzsenyié (1814), Sebestyén Himfyé (1819)”.⁸⁴ Az epigon-paradoxon lényege tehát az, hogy (több) figyelmet nem érdemelnek, vagyis a szolgálai utánczók jogos büntetése, hogy nem kerülhetnek be az irodalom történetébe. De (ebben a formában) persze mégis bekerülnek. A nagyelbeszélésben betöltött szerepükhöz hozzátartozik, hogy megerősítsék a mintaszerző hatását, kanonikus pozícióját. Az utánzó (kétes) nyeresége pedig abból származik, hogy ily módon mégiscsak részesévé válnak az elbeszélésnek. Ebből a szempontból a mintakövetés összetett jelenségére utaló (anonim) bíráló tanulságai kevésbé hasznosíthatók, mint Kölcsey (az elismert kritikus) Hoblikkal kapcsolatos szentenciózus kijelentése.

Az, hogy Hoblik Berzsenyi-követő, egy évszázadon keresztül evidenciának számít, egyáltalán nem szorul szövegszerű indoklásra. Mint korábban láttuk, ízlésítéletként funkcionál, nem pedig kritikai kijelentésként. Épp ezért lesz érdekes, amikor Alszeghy Zsolt,⁸⁵ immár epigonnak nevezve, megpróbálja definiálni a Berzsenyi-hatást. Ezek egyikét a Berzsenyi által használt klasszikus nevek alkalmazásában látja, de „össze-vissza és mértéktelenül”. A Berzsenyi-utánzás másik eleme Berzsenyi sajátos szavainak átvételében nyilvánul meg, mint az alak = szép, lepleg, ömledezés, zárhely, pörleltünk. A harmadik elem olyan jelzős szerkezetek átvétele, mint a chiróni lélek, a csapodár, kaczer gond, amarant, gyöngykoszorú, buta kor. A felsorolt példák egy része zavarba ejtő. A „csapodár, s’ kaczer gond” valóban megtalálható Hobliknál,⁸⁶ Berzsenyi verseiben viszont nem szerepel. A „kaczer gond” jelzős szerkezet Helmezy előszavából⁸⁷ származik, így kevésbé valószínű, hogy Berzsenyi egyéni leleménye. A „zár-hely” szókapcsolat ugyancsak megtalálható Hobliknál,⁸⁸ Berzsenyinél viszont hiányzik (hacsak nem azonosítjuk az „elzárt hely”⁸⁹ jelzős szerkezettel), s ugyanez a helyzet a pörleltünk⁹⁰ igével. A „gyöngykoszorú”⁹¹ összetétel, illetve jelzős szerkezet használatával kapcsolatban aligha illeti Berzsenyit a copy-right. Csokonai *A Reményhez* című ódájában is előfordul. Az amarant, „zöld amarant”,⁹² „amarantszigetek”,⁹³ „Eros amarantja”,⁹⁴ „amaratkoszorú”⁹⁵ berzsenyis változataihoz képest Hobliknál mindössze egyszer szerepel. A kedves lába nyomán fakadó lilium és „száz amarant”⁹⁶ inkább a

⁸⁴ TOLDY Ferenc: *A magyar nemzeti irodalom története. A legrégebb időktől a jelen korig. Rövid előadásban. 1864–1865.* Szépirodalmi, Bp., 1987. 221.

⁸⁵ ALSZEGHY Zsolt: *Epigon lírikusaink a XIX. századig.* Irodalomtörténeti Közlemények 1917. 27. évfolyam, 4. szám.

⁸⁶ HOBLIK: *Első szerelem ismertet.* In *Hoblik Márton’ Versei.* 11.

⁸⁷ *Berzsenyi Dániel versei.* 1979. 189.

⁸⁸ HOBLIK: *Első szerelem ismertet.* In *Hoblik Márton’ Versei.* 11.

⁸⁹ BERZSENYI Dániel: *Osztályrészem.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 25.

⁹⁰ HOBLIK: *Boromissa barátomhoz. Hajósra.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 85.

⁹¹ BERZSENYI Dániel: *Magyar Ország.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 30. HOBLIK: *Új erő. Hoblik Márton’ Versei.* 125.

⁹² BERZSENYI Dániel: *Kisfaludihoz.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 49.

⁹³ BERZSENYI Dániel: *Végasztalás.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 38.

⁹⁴ BERZSENYI Dániel: *Kazinczy Ferenchez.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 92.

⁹⁵ BERZSENYI Dániel: *Báró Prónay Sándorhoz.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 112.

⁹⁶ HOBLIK Márton: *Az én kegyesem.* In *Hoblik Márton’ Versei.* 16.

Petrarca-sonettek világát idézi fel, de az amarant-motívum pedig éppúgy megtalálható Csokonai vagy Kazinczy költészetében. Bár Hoblik részéről az „alak” szó kazinczyánus kánontól eltérő használta Berzsenyi-imitációnak is minősülhet, sokkal valószínűbb azonban, hogy a közös dunántúli tájnyelv áll az analógia mögött. A „lepleg” kifejezés forrása sem feltétlenül Berzsenyi, Baróti Szabó Dávid 1792-es szótárában⁹⁷ is megtalálható a lepel alakváltozataként, éppúgy, mint a *szépként* értelmezett „alak” kifejezés. Az ilyen módon jelentősen relativizált érvrendszerből két lehetőség maradt: „a buta kor” már korábban látott konkordanciája, s a „Chíróni lélek”⁹⁸ analógiája.

Alszeghy Zsolt érvelése a továbbiakban Hoblik dilettantizmusát hangsúlyozza, amely lehetőséget teremt egy sajátos epigon-kánon, epigon-hierarchia megteremtésére. A recepciótörténet tanulságait alkalmazva részben Kölcsey gondolatmenetét folytatja. Hoblik nem is lehet képes rá, hogy megértse Berzsenyi gondolatait, olyan mértékben tehetségtelen. A kötet „értelmetlen zagyalék”. Érdeemes megjegyezni, hogy Alszeghy Zsolt példája Hoblik dilettantizmusára ugyanaz az idézet, amellyel a *Tudományos Gyűjtemény* recenziója a szerző poétai szegénysége mellett kívánt érvelni. A „zsákba szorult szegek” példája teljes mértékben megbontja a hazafias óda műfajával kapcsolatos elvárásokat, abban a formában, ahogyan egykor a papköltők kidolgozták, s egészen Vörösmartyig meghatározó volt: emelkedett tónus, patetikus érzélemlátás, nagyarányúságra való törekvés.⁹⁹ Mai olvasatban azonban éppen műfajidegen elemei miatt figyelemfelkeltő. S ha esztétikai értelemben sikertelennek is minősíthető hangnemkeveredés, Hoblik által használt csúfondáros, gúnyos hang nem ismeretlen a leíró versek világában.¹⁰⁰ A dilettantizmus és epigonizmus mérlegén egyensúlyozó Hoblik-líra értelmezése a 20. század első harmadára oly mértékben meghatározóvá válik, hogy mindmáig egyetlen monográfusa, Péterfi Mária határozott ellenvéleménye sem képes változtatni ezen a helyzeten. Péterfi a két lírai kompozíció publikálásának egymáshoz közel eső időpontjával próbálja igazolni Hoblik mintakövető eljárásának lehetetlenségét. A két korpusz közötti hasonlóságot a német szentimentális líra (Salis és Matthison), valamint Horatius és Virág Benedek mindkét szerzőre érvényes hatásában látja. „Míg a klasszikai irány egyre uralkodóbb állást foglalt el és a nemzet Virág ódáin lelkesült, azalatt csendben érlelődött a kor legnagyobb lírikusa: Berzsenyi. Ezen az úton indult el jóval szerényebb tehetséggel és lelki tartalommal a mi költőnk is, s körülbelül egyszerre érték célba: Berzsenyi versei 1813-ban, Hoblikéi 1814-ben.”¹⁰¹ Péterfi ezen állítása vélhetően azért marad visszhangtalan, mert szövegszerű érvek hiányában nem elég meggyőző az argumentá-

⁹⁷ BARÓTI SZABÓ DÁVID: *Kisdied Szó-Tár*. 1792. 137.

⁹⁸ HOBLIK MÁRTON: *Boromissza barátomhoz. Hajósra*. In *Hoblik Márton' Versei*. 83.; BERZSENYI DÁNIEL: *Görög Demeterhez*. In *Berzsenyi Dániel költői művei*. 53.

⁹⁹ MEZEI MÁRTA: i. m. 195.

¹⁰⁰ I. m. 199.

¹⁰¹ PÉTERFI: i. m. 27.

ció, illetve felmerülhet a monográfus tárgyával kapcsolatos elfogultága is:¹⁰² elvégre epigonnak bélyegzett hőünkért aligha tehetünk többet, mint hogy bebizonyítjuk: eredeti. Legalábbis a magyar irodalomtörténeti kontextushoz képest. Természetesen ez nem jelent garanciát az esztétikai minősítésre nézvést. Ilyesfajta ellenvéleménnyel már a monográfia szerzője sem kísérletezik. Érdekes módon azonban olyan szöveget választ a Hoblik-líra „zavaros és értelmetlen”¹⁰³ voltának igazolására, ahol ez éppen nagyon is helyénvaló. Az *Elbúcsúzás Kalocsától, 1814*, mint korábban láttuk, a *Mondolat* szövegösszefüggésében elhelyezve szándékoltan „zavaros és értelmetlen”. Ez az érvelésmód, ahogyan az Alszeghy Zsolt által választott példák jelentős része is, arra lehet példa, hogy a dilettantizmusra és az epigonizmusra vonatkozó előfeltevés oly mértékben meghatározza az interpretációs stratégiákat, hogy háttérbe szorulnak a kutatói munka során egyébként jól működő falszifikációs eljárások.

A Hoblik-líra recepciótörténetét összefoglalva azt mondhatjuk, a kortárs kritika nem szűkítette egyetlen szerzőre a lehetséges minták körét. Toldy irodalomtörténetében kezdődik el a Berzsenyi-referencia kizárólagos dominanciája. E jelenség összefügg a mintaszerzők s a Hoblikra hivatkozó szövegek kanonikus pozíciójának változásával. A 20. század első harmadáig nincs szükség szövegszerű érvekre a Berzsenyi-hatás igazolásához, s amikor mégis, akkor ezeknek az érveknek egy része könnyen relativizálható. A mai olvasó számára is rekonstruálhatók olyan toposzok, amelyek megfelelést mutatnak Berzsenyi költészetével, s (jelenlegi tudásom szerint) nem vezethetők vissza más közös forrásra. Arányaiban azonban (s ez megint egyéni és történeti szempontból is változó) számomra nem meggyőző a szoros intertextuális kapcsolat. Valószínűbb az a lehetőség, hogy a dunántúli tájszavak és couleur locale, a kortárs és a klasszikus költészet formái, tematikai, műfaji mintái, s az ehhez kapcsolódó poétikai eljárások elegendőnek bizonyulnak ahhoz, hogy az (olvasói tapasztaltuk alapján) időben későbbit, s a kevésbé sikerültet a sikeresebb és korábbi utánpótlásaként értelmezzék.

Hoblik kritikai fogadtatása egyrészt arra szolgálhat példát, hogy a fogalom eltérő lexikalizálódása (vö. epigonizmus/majmolás/tisztelet/utánzás stb.) és szemantikai tartománya ellenére gyakorlatilag már a 19. század első harmadára kialakulnak a kritikai diskurzus azon elemei: retorikai eljárásai, argumentációs technikái, amelyeket majd a századközep táján, s a 20. század elején használ az epigonizmus-diskurzus. Hoblik feltételezett imitációs eljárása is a mintaszerző első recepció hullámaéhoz köthető, kritikusan szerint vulgarizál, s ezáltal az eredeti értékét veszélyezteti.¹⁰⁴

¹⁰² Solt Andor recenziója a szerző „fiatalos lelkesedéssel túloz”, amikor Hoblik egyik drámájának eredetiségéről beszél, s a horatiusi hagyományokhoz kapcsolódó költemények „jelességei sem egészen szembeötlőek”. SOLT Andor: *Péterfi Mária: Hoblik Márton élete és munkássága*. Irodalomtörténeti Közlemények 1938. 308. Péterfi nem érvel e szövegek „jelessége” mellett, de tanulságos, hogy az „epigonizmus” minősítés alóli felmentés (a recenzens részéről) ilyen jellegű következtetéshez vezet.

¹⁰³ PÉTERFI: i. m. 31.

¹⁰⁴ SZOLLÁTH: i. m. 472–473.

Másrészt felvetődik az a kérdés is, vajon mely szempontok szerint tekinthetünk valakit utánzóknak? Olyan felismerésről van-e szó, amely kizárólag a befogadóhoz köthető, vagy szerepet játszik benne a szerző, az alkotás folyamata? Hoblik példáján (Bajza és Toldy párbeszédén) keresztül azt láttuk, hogy nem feltétel a reflektált mintakövetés: ám minél kevésbé reflektált a mintához főződő viszony, annál rosszabb a mű megítélése. Az azonban megfontolásra érdemes: vajon ahhoz, hogy valakit epigonnak minősítsünk, kell-e ismernie egyáltalán a szerzőnek a mások által mintaként felismert szöveget? Mert ha a történeti elbeszélés irodalmi analógiája szempontjából a hamisító alakja a picaro, a kópé zsánerfigurájával állítható párhuzamba, s a hamisítástörténetek lehetővé tesznek egy pikareszk-olvasatot,¹⁰⁵ akkor az epigonfigura a buffóval azonosítható, s az epigon-történetek komédia-ként cselekményesíthetők, illetve olvashatók. A mintáját *nem ismerő* epigon története azonban egy karkai elemekkel tűzdelt gótikus rémregény főhősére emlékeztet. Vélhetően e nyomasztó lehetőség vezet ahhoz Kazinczyt, hogy kifejtse ellenvéleményét az egyik szonettjében a Bürger- és Matthisson-szövegpárhuzamot regisztráló Kölcseynek. Szobája bemutatásával az irodalmi analógia *helyett* a személyes élményszféra jelentőségére hívja fel a figyelmet.¹⁰⁶ Másutt pedig rácsodálkozik Matthisson és egyik saját szerzeményű epigrammájának hasonlóságára: „A' ki a' kettőt össze veti, azt gyaníthatná, hogy igen elmés ravaszsággal követtem a ' csudált Példányt. Pedig nem is tudtam, hogy a' német Epigramma existál.”¹⁰⁷

Végül, az epigonizmus szorosabban felfogott kritikátörténeti jelentőségén túl, az a kérdés is felvethető, hogy elbeszélhető-e magyar irodalom története „from below”, akár az epigonok történeteként is? E lehetőség problematizáláshoz azonban hasonlítsunk össze néhány állítást.

Mi a különbség aközött, ha azt mondom:

1. Csetri Lajos Berzsényi-könyve áttörést jelentett a Berzsényi-kutatásban és azon állítás között

2. Péterfi Mária könyve áttörést jelentett a Hoblik-kutatásban.

Míg az első változat minden bizonnyal a szűkebb szakmai közösség helyesléssel találkozna, addig a második inkább mosolyt fakaszt, annak ellenére, hogy igazságértéke aligha vitatható. Legalábbis, ha az „áttörés” részben természeti, részben katonai forrástartományt felidéző metaforáján azt értjük, hogy e könyvek megjelenésével módszertani/személeti fordulat következik be az irodalomtörténeti kutatásban, akkor ez éppúgy elmondható Csetri Lajos, mint Péterfi Mária

¹⁰⁵ RADNÓTI Sándor: *A hamisítás*. Magvető, Bp., 1995. 31–32.

¹⁰⁶ „Az ő képe háromszorosan kedves előttem. Az első két sor Bürgernek illy forma kezdetű szép Sonettjére 's az utolsó kedves sor Matthissonomnak verseire ragad-el...”; Kölcsey Ferenc – Kazinczy Ferencnek. Debrecen, 1811. december 6. *Kölcsey Ferenc minden munkái. Levelezés I. 1808–1818*. 121. Kazinczy reakciója így hangzik: „Sonettem első sora a' Bürgerével olly távolról hasonlít, hogy azon fel nem akadok. Hogy a' gloria nem lopott idea, szobám és a' kép helye Aprilisban e vagy Martiusban bizonyítja.” Kazinczy Ferenc – Kölcsey Ferencnek. Széphalom, 1812. január 5. *Kölcsey Ferenc minden munkái. Levelezés I. 1808–1818*. 132–133.

¹⁰⁷ Uo.

munkájáról. Nem ezért mosolygunk tehát. A Hoblik-kutatás és a Berzsenyi-kutatás fogalma tűnik összemérhetetlennek. Ahhoz, hogy az irodalomtörténet-írásban XY-kutatásról beszéljünk, a tárggyal kapcsolatos *minőségi* és a kérdésfelvetés relevanciáját igazoló *mennyiségi* kritériumoknak is teljesülniük kell. A mennyiségi kritériumok az irodalomtörténeti munka aemulatív természetére utalnak. (Elvégre mégiscsak jobb érzés olyan versenyben győzni, amelyben rajtunk kívül mások is indulnak.) A minőségi kritériumot viszont – ebben az esetben – az esztétikai érték biztosítja.

Nézzünk egy másik állítást. Mi a különbség aközött, hogy

1. József Attila első kötetében még keresi a saját hangját

és azon állítás között, hogy

2. Hoblik Márton első kötetében még keresi a saját hangját.

Az utóbbi ismét nevetséges, annak ellenére, hogy mindkét esetben feltérképezhető az intertextuális háló, amely biztosítja (relatív) igazságértéküket. E két kijelentésben a költői életmű mint céltartomány, az utazás és a vándorlás forrástartománya segítségével értelmezhető. Ebben az összefüggésben a „saját hang” megtalálására irányuló törekvés akár a Grál keresésének megfelelőjeként is felfogható. Ez sikertelennek csak a történeti távlat, az utótörténet szempontjából minősülhet. Végül nézzünk egy utolsó példát.

Mi a különbség azon állítás között, hogy

1. Kölcsey szigorú recenziója után Berzsenyi örökre elhallgat illetve

2. A *Tudományos Gyűjtemény* szigorú recenziója után Hoblik Márton örökre elhallgat.

Felvethető itt az az ellenvélemény, hogy filológiai szempontból egyik állítás sem igaz. Természetesen a recenzió után is születnek Berzsenyi-versek, és Hoblik sem hagyja abba versírást: későbbi, kéziratban maradt munkáiban¹⁰⁸ meghatározó a szerelmi téma, a szonett-forma, az episztola-költészet. Az viszont tanulságos lehet, hogy az első állítás tragikus történetet sejtető metaforája (a költészet feladása = halál) miként válik komikussá a második esetben, pusztán az alany felcserélésével. Míg az első mondatban az elhallgatás lehetősége veszteség, addig a másodikban, az esztétikai érték elitizmusától vezérelve nyereség.

Mindhárom példa megegyezik abban, hogy az első, modalitását tekintve semlegesnek tűnő állítás, miként válik a komikum forrásává csupán a személynév cseréjével a második változatban. E lehetőség az epigon-történetek elbeszélése szempontjából újabb műfaji analógiát sugall. Létezik ugyanis egy olyan, nagy hagyományú műfaj, melynek nagyszerű tárgyát kisszerűre, nagyszerű hősét pedig kisszerűre cserélik. Az epigonok történeteként elbeszélte irodalomtörténet bizonyos értelemben az irodalomtörténet-írás vígeposza lenne. S ha ez így van, akkor az első pillantásra semlegesnek tűnő állítások is arra figyelmeztetnek, hogy talán

¹⁰⁸ OSZK Kézirattára Quart. Hung. 842.

nem is kerültünk nagyon távol az irodalomtörténet-írás műfajának egykori inspirálójától, az eposzi hagyománytól.¹⁰⁹

Ugyanakkor az is továbbgondolásra érdemes, hogy miközben a közköltészeti hagyomány, az epigonizmus, az irodalom másod-, harmad- és sokad-vonalának vizsgálata különböző értelmezői iskolák, módszerek (pozitivizmus, szellemtörténet, kánonkutatás, mikrohistória stb.) által legitim kutatási területté váltak az irodalomtudományban, addig a reprezentatív irodalomtörténeti *műfajok* (a szerzői monográfia, az irodalomtörténeti nyelvelbeszélés, a kritikai kiadás) formai és tartalmi átalakulásuk ellenére változatlanul a nyelvi/esztétikai érték prioritását őrzik. Jól mutatják ezt azok a retorikai fordulatok, amelyek segítségével az (egyébként kiváló) monográfiák előszavai¹¹⁰ főhősük esztétikai produktumának „kisszerűsége” és a műfaji tradíció közötti feszültséget próbálják áthidalni, vagy éppen az a tanulmány,¹¹¹ amely a közköltészeti hagyománynak szánt „egy-egy jó szó” mellett érvel az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvben. E jelenségek abba az irányba mutatnak, hogy a tanulmány mottójában idézett egykori Halász-esszében megfogalmazódó aggodalmak mindmáig fölöslegesnek bizonyultak. Az epizodisták-ból ritkán lesznek főszereplők, mégis szükség van rájuk.

¹⁰⁹ Az eposz műfaja és az irodalomtörténet-írás kapcsolatáról lásd DÁVIDHÁZI Péter: *Egy nemzeti tudomány születése. Tóldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Akadémiai–Universitas, Bp., 2004. 357–539.

¹¹⁰ Példaként említhető SZILÁGYI Márton: *Liszniai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*. Argumentum, Bp., 2001. 7–8., 14.; KESZEG Anna: *Gyöngyössi János. Szövegek és kontextusok*. Ráció, Bp., 2011. 7–12.

¹¹¹ Csörsz Rumen István: *Közköltészet – Irodalom alatt, kultúrák fölött*. Literatura 2006/2. 282.

Milbacher Róbert

A JÁNOS VITÉZ MINT HYPERTEXTUS

– Adalékok Petőfi pályakezdésének értelmezéséhez –

1847-ben a *Magyar Szépirodalmi Szemle* recenzense szükségét érezte annak, hogy megcáfolja Dux Adolf egy Petőfivel kapcsolatos túlzónak érzett állítását, amelyet a Dux által fordított német Petőfi-kiadás elé írt bevezetésben olvashatott. Dux ugyanis az előszót követő irodalomtörténeti vázlatában (*Ungarns Literatur. Eine Skizze*) arról értekezik, hogy a magyar irodalomban kizárólag a líra tekinthető eredetinek, amely alapvetően népies alapú, és a népi hangvételt kell követnie annak, aki a magyar olvasók előtt népszerű kíván lenni, ahogyan azt Petőfi is teszi.¹ A *Szemle* kritikusa ezt úgy értelmezi, hogy Dux egyenesen a magyar irodalom megalapítójaként tünteti föl Petőfit: „Ez eredeti magyar lírának pedig ki alapítója? Ugy látszik, a cikk Petőfit tartja annak...”² Nyilván Dux utolsó mondata – „Das ist Petőfi's Verdienst.” – („Ez Petőfi érdeme.”) sarkallja arra a kritikust, hogy amellet, hogy elismeri Petőfinek azon érdemét, miszerint költőink közül ő az, aki leginkább „felvette a népköltészet szellemét”, megjegyzi, hogy a népköltészet, mint a nemzet és az emberiség gyermeki állapotának meghaladott és meghaladandó fázisának kifejezője, nem alkalmas önmagában a nemzeti irodalom létrehozására.³ Az irodalom megalapítója státus olyannyira erősen belerögzülhetett a kor Petőfivel kapcsolatos gondolkodásába, és egyben annyira visszatetszőnek tűnhetett a *Szépirodalmi Szemle* szerkesztőinek szemében, hogy nem sokkal később az *Életképeket* szemlélve Petőfi Aranyhoz írt episztolájának ezen két sorához: „Mit én nem egész dicstelenül kezdék, / Folytasd te barátom, teljes dicsőséggel” a következő megjegyzést fűzi: „Ő magán kezdi a költészet- vagy minek a történetét. Nem illik annyira szeretni magunkat, hogy megsemmisíteni akarjuk a multat,

¹ „Lirik ist in der ungarischen Nazionalität begründet; Ungarn ist reich an Volksliedern, und den Ton derselben muß derjenige treffen, wer sich heute bei der Nazion als Dichtre beliebt machen will. Das ist Petőfi's Verdienst.”

² *Szépirodalmi Szemle* 1847. 22. sz. 341. ENDRÓDI Sándor (szerk.): *Petőfi napjai a magyar irodalomban*. Petőfi Társaság, Bp., 1911. 308. (Endrődi 1911)

³ Ez a gondolat sokban emlékeztet Erdélyi nemzeti és népi közötti viszony felfogására, így arra gondolhatunk, hogy a névtelen kritikus – a *Szemle* minden írása névtelen – maga Erdélyi lehetett.

mert mult nélkül nincs jelen. Ha P. érzi maga felől, hogy magosan állt ne rugja ki lábai alól a hegyet, mert akkor ő is alant leszen.”⁴

A Petőfi-kultusz részeként az irodalom (újra)alapítója képzet tehát már az 1840-es évek kritikai gondolkodásában felbukkant a régi radikális leváltásának és egyben a semmiből teremtés romantikus toposzának realizálódásaként. Eötvös József Petőfit méltató lelkes, szintén 1847-es recenziójában Petőfi szerepét abban látja, hogy vele érkezett el a magyar költészet arra a pontra, hogy már nem idegen (főleg német) irodalom imitációjaként fogható fel, hanem „nemzetiségünk mélyéből” fakadó forrásokból látszik táplálkozni.⁵ Eötvös szerint Petőfi minden ízében magyar költésze tehát valóban origója a magyar nemzeti irodalomnak, még ha esztétikai értelemben nem is minden hiba nélkül való.

Az (újra)teremtésre vonatkozó képzet alapvetően az irodalom imitációs modelljének leváltását eredményezi, illetőleg – ahogyan azt a *Szemle* kritikusa vélelmezi – a múlthoz való viszony radikális újragondolásával jár. Az újat teremtés bejelentése, a tökéletes eredetiség mítosza természetesen nem pusztán a kritikai diskurzusban jelenik meg, hanem Petőfi önképének szerves alkotóeleme is egyben. Reflektált, ideologikus szinten az imitációt felváltó eredetiség metafizikus legitimációs elbeszéléseket igényel. Petőfi esetében ez legalapvetőbb szinten a természet rousseau-ista mítoszához kapcsolódik, a „természet vadvirágaként” minden imitációtól, szabálytól, normától mentes költészet mítosza olyan – vicíó és Harold Bloom-i értelmű – „erős költőként” definiálja Petőfit, aki előtt nincsen semmi, és aki után csak is az epigonok sűrű raja következhet.

A meghaladás vágyának és az új akarásának kortársi alakzatai arra bátorítanak, hogy Petőfi felléptét és költői identitásának megalkotását ezen processzus mentén értelmezzem. Pontosabban szólva Petőfi pályakezdésének egyik legfontosabb darabját, a *János vitézt* ennek a szándéknak a fényében igyekszem kontextualizálni az alábbiakban.

Martinkó András kiváló *János vitéz-tanulmányában* azt írja, hogy Petőfi lehetséges forrásait csupán csak „megérinti szárnyával, mint fecske a vizet”, aztán „repül tovább saját, belső törvényű birodalmában”.⁶ Mintha Martinkó szép szavai mögött az a feltételezés húzódná meg, hogy a Petőfi eredetiségre, egyszerűsége, unikalitásra való törekvése nem engedi meg, hogy a művére ható forrás konkrét nyomot hagyjon a szövegében, vagyis mintha azt sugallná, hogy Petőfi igyekezett tudatosan kiiktatni poétikai gyakorlatából az intertextualitást magát.

Az eredetiségre törekvő zseni idegen szöveghelyek átvételét legfeljebb csak versengő célzattal, a meghaladás vágyával engedheti meg magának. Valójában a Petőfi-életműben nem is nagyon találunk – pontosabban a befogadás során, amely maga is kultikus reflexektől terhelt, nem erre koncentrálunk – olyan intertextuális

⁴ Szépirodalmi Szemle 1847. I. 24. sz. 383. Endrődi 1911. 311.

⁵ EÖTVÖS József: *Petőfi Összes költeményei*. Pesti Hírlap 1847. május 14. 315. Endrődi 1911. 293–298.

⁶ MARTINKÓ András: *Költő, mű, környezet*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1973. 95. (Martinkó 1973)

nyomokat, amelyek más szövegek jelenlétével „gyengítenék” az adott Petőfi-szöveg identikusságát. A kortársak számára az efféle szöveghelyek felfedezése egyet jelentett azzal, hogy Petőfi plagizált, pontosabban akadt olyan kortárs (Szemere Miklós), aki szisztematikusan vadászta azokat a szövegazonosságokat, amelyek alapján Petőfit lopással vádolhatta meg a korabeli nyilvánosság előtt. Ugyanakkor a plágium vagy „lopás” vádjá mindig Petőfi önmítoszának fényében értelmezendő, amely a teljes eredetiség állításán alapszik.⁷

Azt állítom tehát, hogy Petőfi poétikája nem engedhette meg a tudatos és reflexív szövegszerző kölcsönzéseket, átvételeket stb. sem, hiszen ezzel gyengítette volna eredetiségre vonatkozó igényét. Viszont azt is axiómaként kezelhetjük (legalább Aranyknak a *Zrínyi és Tassó*ban és az *Irányok*ban kifejtett, máig érvényes megfontolásai óta), hogy az irodalom létmódjánál fogva (lévén a nyelv ugyan áthágható, de mégiscsak normatív erejű határokkal és szabályokkal rendelkező konvenció) nem alkalmas médium a minden előzménytől független, új teremtés létrehozására, így természetesen Petőfi szöveghelyei is kapcsolatba hozhatók egyéb művekkel, ahogyan arra Horváth János számtalan remek példát szolgáltat nagy monográfiájának függelékében.

Az intertextuális nyom a romantikus Petőfi számára minden bizonnyal a *hatás* jeleként definiálódott, amely így származtatott voltának folytonos emlékeztető-jegyeként originalitásának gátját is jelenthette egyben. Ugyanakkor az irodalom újramegzésének mitológémiája azzal a paradoxonnal terhelt, hogy csakis a régihez, a meghaladandóhoz/meghaladotthoz képest lehetséges bejelenteni az újat, vagyis az újramegzés igényli a meghaladott állapot felidézését. Ennek a szövegszerző realizációját a Genette által leírt és elemzett hypertextuális eljárásban vélem fel-fedezni.⁸ A hypertextualitás úgy hoz létre kapcsolatot az előzmény vagy hypotextus és a későbbi szöveg vagy hypertextus között, hogy nem hagy teljes bizonyossággal beazonosítható nyomokat az újonnan létrejött szövegben, legfeljebb motivikus, stilisztikai, szerkezeti műfaji stb. „lenyomatokat” hagy maga után. Vagyis nem beazonosítható vendégszövegek formájában valósul meg a kapcsolat a régi és az új között, hanem olyan utalások (amelyek lehetnek műfaji kódok, történetelemek, hangnemkeverés, elbeszélői technika stb.) formájában,⁹ amelyek aztán az olvasóban felidézhetik a hypotextust, ám a hypertextus integritása, identikussága, originalitása mit sem csorbul. Ennyiben tehát a hypotextus beemelése a szöveg értelmezési terébe olvasói kompetencia és érdek függvénye, vagyis hermeneutikai kérdés, ám maga a szöveg a hypotextus nélkül is minden további nélkül olvasható marad, hiszen nincsenek benne olyan szöveghelyek, amelyek

⁷ Erről vö. tanulmányaimat *Plágium-vádak Petőfi ellen I–II.* www.avorospotakocsi.hu/2012/07/09 és 2012/11/26.

⁸ Gérard GENETTE: *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Éditions du Seuil, Paris, 1982. A hypertextualitás válfajaira nézve különösen: 31–48.

⁹ A kérdéstről lásd Frank WAGNER: *Les hypertextes en questions (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité).* Études littéraires vol. 34. n° 1–2. 2002. 297–314.

megakasztanak az olvasást, vagy ahogyan Riffaterre mondja – igaz, az intertextualitást elemezve –, valamifajta „többszintű zavar formáját” ölténék.¹⁰

Egy egyszerű példával szeretném világossá tenni a fentieket. A *János vitéz* szakirodalma a szöveg bizonyos motívumait (ritkábban konkrét szöveghelyeit) – hol bátor-talanul, hol pedig magától értetődő evidenciaként – az *Odüsszeiával* rokonítja.¹¹ Harmos Sándor már 1912-ben világosan és meggyőzően bizonyította – majd a nyomában többen is, különösen a klasszika-filológus Trencsényi-Waldapfel Imre, újabb *Odüsszeia*-párhuzamokat mutattak ki –, hogy a *János vitéz* több szálon is erősen kötődik az *Odüsszeiához*. (Azon az általános megállapításon túl persze, amit Arany említ a *Zrínyi és Tassóban*, miszerint „ha [a szerző] bujdosóját érdekes kalandokba szeretné bonyolítani, akarja nem akarja, ott terem Odysseus”.) A legszembetűnőbb kapcsolat (többekkel együtt persze) a homéroszi eposz által alkalmazott szerkezeti megoldásban áll: János vitéz a hőstett végrehajtása után visszatekintve számol be élettörténetéről a francia király udvarában, ahogyan Odüsszeusz beszéli el kalandjait Alkinoosz palotájában. Az olvasó tehát olyan narrációs eljárással szembesülhet a mű olvasása során, amelynek az alapmintáját egészen bizonyosan Homérosznál találhatja, de nem feltétlenül szükséges tudatosítani a kapcsolatot ahhoz, hogy zökkenőmentesen olvasható legyen a szöveg. Ugyanakkor a homéroszi hypotextus tudatosítása már azt eredményezi, hogy gyanakvással kezeljük a mű népmeseként történő definiálását és a hozzá kapcsolódó olvasói magatartást.

Így azt lehet mondani, hogy a *János vitéz* műfaji besorolhatósága nyilván a szöveghez rendelt hypotextusok függvényében szóródott,¹² ami aztán a mű kontextualizálhatóságát, értelmezési szintjeit stb. is meghatározta. Azok a műfaji definíciók és egyben kódok, amelyeket a szöveghez rendelt az irodalomtörténeti tradíció a *János vitéz* többszintű befogadásának történetileg kialakult módozatait jelölik. Gulyás Judit kutatásaiból az a tendencia rajzolódik ki, hogy míg a kortársak dominánsan népmeseként vagy népregeként olvasták a művet, addig 1847 és 1865 között főleg vígeposzként definiálták, 1865 után, különösen a század utolsó évtizedeiben pedig egyértelműen eposzként, mégpedig népies eposzként tekintettek rá. Vagyis népmesei, vígeposzi és eposzi kódokat véltek felfedezni a műben a korabeli olvasók. Feltételezésem szerint ezeket a különböző olvasásmódokat a szöveghez rendelt lehetséges hypotextusok írták elő, vagyis attól függött a befogadás kódolt-sága, hogy mennyiben és milyen módon tekintették a *János vitézt* hypertextnek az értelmezők, azaz mennyi utalást, „lenyomatot” vettek észre, vagy *akartak* észrevenni.

¹⁰ Michael RIFFATERRE: *Az intertextus nyoma*. Helikon 1996/2. 68. Riffaterre intertextualitás fogalma bőven magában foglalja a genette-i és a wagneri hipertextualitás fogalmát. Én magam itt inkább Genette fogalomhasználát látom célravezetőnek, ugyanis történeti és nem csupán hermeneutikai szempontokat próbálok megmutatni.

¹¹ HARMOS Sándor: *Petőfi János vitézének hatása Arany Toldijára*. Irodalomtörténeti Közlemények 1912. 130–151. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre: *A János vitéz*. In uő: *Humanizmus és nemzeti irodalom*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1966. 197–230.

¹² A mű műfaji besorolásairól igen bőven ír nagyszerű tanulmányában Gulyás Judit, az alábbiakban az ő eredményeire támaszkodom. GULYÁS Judit: „Mert ha irunk népdalt, mért ne népmesét?” *A népmese az 1840-es évek magyar irodalmában*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2010. 59. skk. (Gulyás 2010)

Nyilván a népmeseként való befogadás a szöveg betű szerinti szintjének felel meg, a műhöz rendelt értékelés pedig az olvasó kulturális diszpozíciójától, irodalompolitikai céljaitól függött. Erre hoznék néhány olyan korabeli példát, amelyek reprezentatívnak tűnnek. Az 1845 márciusának első napjaiban megjelent *János vitéz* „népmese”-ként definiálta önmagát, ami egyben nyilván olyan olvasási kódot is kijelöl, amely a szöveg ideális befogadására tett javaslatot. Csakhogy vélhetőleg abban az irodalmi kontextusban, amelyben a szöveg napvilágot látott, korántsem volt evidens a népmesékhez kapcsolódó befogadói magatartás tételezése. A népmese fogalmának (a korpuszról nem is szólva) korabeli kanonizációja is meglehetősen kezdetleges fázisban járt,¹³ így nyilván a hozzárendelhető befogadói attitűdöknek is nagy szórtságot kellett mutatniuk. Ebből három modellértékű stratégia már közvetlenül a szöveg megjelenése után (illetve vele egy időben) napvilágot látott a korabeli nyilvánosságban.

Elsőként az előszót jegyző Vahot Imre olyan műként jellemzi a szöveget „mellyben nemzetiségünk legtisztább forrása, a népi elem, s az annyira sajátos eredeti népköltészet a műveltebb költői szellem által némileg nemesítve tűnik fel”. A nemesítés gesztusa arra szolgál, hogy a művelt olvasó számára is legitim módon elérhetővé tegyen egy olyan irodalmi hagyományt, amely addig csupán a gyermekkorhoz tartozhatott: [Petőfi műve] feleleveníti a gyerekkort, amikor „a köznépből származott cselédség ajkairól olly sovárogra lestük el, s olly mondhatatlan gyönyörrel hallgatók a tündéries, kalandoros, csodás népmesék bűvös titkai! Az illy nyers előadás kielégíti a köznépet és a gyermeket; de a műveltebb osztály meglett embereinek olly hangon, olly modorban kell előadnia mesét, mint Petőfi előadá...”¹⁴ Azaz a szöveg ideális befogadása a naiv, reflektálatlan befogadással azonos, ami nem egyszerűen nem igényli a „tudós” reflexiót, de egyenesen redundánsnak és így elutasítandónak tartja.

Ezzel szemben Császár Ferenc nem lát módot arra, hogy a műveltek bármilyen módon is élvezetet leljenek a mű olvasásában: „más szinte művelt olvasó, abban nem lát egyebet csinos, de eléggé untató népmesénél, mellyet a testileg s szellemileg kisdedek nagy örömmel fognak tizedszer, sőt századszor is hallani, de a műveltebb osztály meglett emberei bizony unalmasan hajitanak tova a harmadik, negyedik lapnál. Részökre abban sem mulatság, sem oktatás nincsen, s így a nyers előadású mű maradand első, egyetlen rendeltetéséhez képest, kedves olvasmány a faluháznál, a csapszékében és fonószobákban.”¹⁵ Míg tehát Vahot Petőfi érdemül tudja be, hogy sikerült végrehajtania azt a megnemesítés gesztusában felmutatott regiszterváltást, amelynek során az értékesként definiált („nemzetiségünk legtisztább forrása”) irodalmi megszólalás eljuthat az elithez is, addig Császár a „nagyobb hagyománytól” tökéletesen idegenként érzékeli és elveti a szöveget, azal érvelve, hogy a szellemileg fejletlen társadalmi réteg számára esetleg szolgál-

¹³ Lásd Gulyás 2010. 45–57

¹⁴ VAHOT Imre: *Előbeszéd*. In Endrődi 1911. 58.

¹⁵ CSÁSZÁR Ferenc: *Petőfi Sándor költeményes munkái*. Irodalmi Őr 1845. 4. sz. In Endrődi 1911. 130.

hat tanulságul, ám nincs helye a magas kultúrában az efféle népmesének. Végső soron Császár sem állít egyebet, mint Vahot: alkalmatlannak találja a szöveget a „tudós” (művelt), azaz reflexív befogadás számára, amivel egyben silánynak is minősíti a maga kulturális diszpozíciójának szabályai szerint.

A *Budapesti Híradó* kritikusa mintegy összefoglalva a fenti véleményeket a következőképpen foglal állást: „Tündéres népi mese, nem való a hosszuképű komoly bölcseknek, kiknek gyermekjáték, mi nem az aristotelesi logika formái közt gondoltatott, de ki elég romlatlan fogékonyságú, hogy a természet és emberiség törvényeinek e gyermekded felfogásában kedvet leljen, olvassa János vitézt, ki leszen elégitve. Talált gyermek, gátolt szerelem, bujdosás, haramiák, csoda hadviselés, elragadott királylány, óriásország, boszorka tündérsziget, s több oly elem, mellyből a természethez sokkal közelebb álló nép szövi tarka regéit, bánya volt, szépségek bányája, János vitéz költőjének, miket költői érdekű, változatos, mulatató és megillető egészé tudott felhasználni.”¹⁶

A három különböző értékpreferenciával rendelkező értelmező egy dologban egyetért: egyikük sem észleli (vagy nem hajlandó észlelni) a szöveg hypertextuális utalásait, így megmaradnak a betű szerinti szint értelmezésénél és értékelésénél.

A művet „vígeposzként” vagy „bohózzati hőskölteményként” definiáló olvasatok többnyire a 19. század közepének tankönyvként is szolgáló poétikáiban fogalmazódtak meg. Először Tatay István 1847-es tankönyvében definiálódott „bohózzati hőskölteményként” a mű, amelyet mint a komoly eposz „torzítványát” jellemzi a szerző. A definíció szerint a hősnek, a „gépezetnek” eposzi kellékeknek, a csodás elemeknek itt is meg kell lenniük, de mindnek alsóbb rendűnek kell lennie. A hősnek az olvasóban „tréfás érzelmeket” kell ébresztenie, vagyis legyen „bohós” vagy „bohóc személy”, az alsóbb rendű csodás elemek lehetnek tündérek, boszorkányok, lidércek stb. A *János vitéz* esetén tehát egyrésztől érzékelték az *eposzi igényt*, másrésztől pedig a népi hőst, közeget, nyelvet, népmesei elemeket – a klasszicista alapú stíluszint-elméletnek megfelelően – automatikusan alantasabbnak, alacsonyabb stilisztikai szinthez tartozónak látták. Így állhatott elő az a különös helyzet, hogy volt egy időszak, amikor a tankönyvekben a *János vitéz* maga volt a példa a vígeposzra. Minket ez most annyiban érint, hogy a szöveget vígeposzként olvasók biztosan hypertextusként olvasták a *János vitézt*, és az eposz műfaji jegyeit, valamint ezen jegyek „torzítványát” fedezték fel a műben. Vagyis ez esetben a hypertext a genetike-i értelmű architextushoz mint előfeltételhez rendeli a befogadót, amivel az eposzhoz kapcsolódó befogadói kódokat mozgósítja, és egyben ezeknek a kódoknak a transzformációjával szembesít.

Ennek az architextushoz vezető olvasásmódnak a radikális realizációja a mű népies eposzként történő olvasása. Ebben az esetben ugyanis az eposz műfaji lenyomatainak dekódolása mellett, a népiesség (vagyis a népmesei sujet) is egyfajta eposzi terv felé mutat. Mégpedig abban az értelemben, hogy a népmese lenne ma-

¹⁶ *Tudományos világ. Hazai irodalom.* Budapesti Híradó 1845. 185. sz. In Endrődi 1911. 88.

ga a mítoszi alapanyag, Petőfi pedig maga a modern vagy (Kalmár Elek szavával) „öntudatos Homérosz”. Ennek a népi eposznak az ihletét vagy az ennek megírására való igényt diagnosztizálta Martinkó András maga is, amikor így írt: „a *János vitéz* írásakor kellett élnie Petőfiben eposzi szándéknak, igénynek is, s a műnek – akár öntudatlanul is – eposzi funkciót is kellett hordoznia.”¹⁷ A későbbiekben pedig egyértelműen népi eposznak vagy népi hőskölteménynek tekinti a művet, amely népmesei fogantatású, szemléletű és logikájú. Ebben a felfogásban a hypertextualitásnak nem a víg, hanem a komoly formájával találkozhatunk, amelynek a lényege a genette-i hypertextus-értelmezésben a transzponálás, áthelyezés. Ebben az olvasási módban visszaigazolódnak azok a fenntartások, amelyek szerint nem lehet népmeseként, varázsmeseként olvasni a *János vitézt*,¹⁸ ugyanis a szövegben fellelhető mesei sujet-k¹⁹ vagy mesetípusok egyrészt egyetlen mesén belül sohasem találkoznak, másrészt pedig túlságosan erős a tudatos szerzői jelenlét (önreflexív narrátori kiszólások formájában) ahhoz, hogy a mese a hagyományos funkcióját betöltse. Petőfi, nyilván a Grimm testvérek nyomán, (Magyarországon leginkább Henszlmann népmese-konceptiójában megfogalmazódó) a népmeséket valóban valamiféle mítoszi alapként kezelte, amely a népies eposz anyagául szolgálhat.

Az eposzi műfaji kódok, illetve a népi regiszter megidézése mellett a *János vitéz* számtalan (intertextuális és hypertextuális) szállal kötődik Vörösmarty életművéhez, azon belül is a kiseposzokhoz. A szakirodalomban leggyakrabban szóba kerülő Vörösmarty-szövegek a következők: *A hűség diadalma* (1822), a *Tündérvölgy* (1826), a *Csongor és Tünde* (1830), illetve *A Délsziget* (1826).

Viszonylag pontosan beazonosítható motivikus kapcsolat például Jancsi és Iluska szétválásának/szétválasztásának szükségszerű eseménye, amely analóg Csongor és Tünde elválásával, ami így a János vitéz mostohája és Mirigy között teremt kapcsolatot. A Tündérországot övező mágikus védelmi rendszer és a Tündérvölgyet körülvevő hasonló rendszer párhuzama magától értetődő, és vele János vitéz és Csaba (vö. *János vitéz* XXV. énekét a *Tündérvölgy* 365–400. soraival!)²⁰ valamiféle mitikus kapcsolatba kerülnek egymással.

Rejtettebb, vagyis kevésbé szembeszökő motivikus kapcsolatok *A Délszigettel* mutathatók ki, amelyről egyébiránt Martinkó nem véletlenül jegyzi meg, hogy mindeddig „mellőzött” mintája volt a Petőfi-műnek, ugyanis ezzel a szöveggel kapcsolatba hozható motívumok és szöveghelyek beazonosítása a legproblematicusabb, amelyek egyben legszemléletesebben példázzák a szöveg hypertextuális működését.

¹⁷ Martinkó 1973. 88.

¹⁸ Legutóbb HERMANN Zoltán: *Varázs/szer/tár: A varázsmese kánonjai a régiség és a romantika irodalmában*. LHarmattan Kiadó, Bp., 2012. (Vonatkozó fejezet.)

¹⁹ BERZE-NAGY János: *Petőfi költészetének folklóre-párhuzamai*. Népélet-Ethnográfia 1925; DÖMÖTÖR Ákos-KERÉNYI Ferenc: *A János vitéz egyetlen mesemotívumairól*. Irodalomtörténeti Közlemények 1994/3. 375–379.

²⁰ A műveket a kritikai kiadásokból idézem.

Példának okáért a pusztában bolyongó Jancsi sorsa a sivatagba vetett Hadadúr sorsával akkor tekinthető analógnak, ha az olvasó hajlandó valamiféle metonimikus kapcsolatot tételezni a puszta és a sivatag között. A Petőfi-szöveg finoman jelzi a két szöveghely közti lehetséges kapcsolatokat, amennyiben a saját árnyékát megátkozó Hadadúrhoz utalja az olvasót, amikor ezzel a sorral találkozik: „Jancsi csak ballagott sötét árnyékával / s elméjének sötét gondolkozásával” (V. 201–202.), míg Vörösmartynál: „...de ki bolyg ott a’ pusztában epedten, / És sanyarú gondald? Hadadúr az, kit vadan ingó / Hosszú dorongjával követ a kísértetes árnyék.” (II. 168–170.) Később a pusztában elalvó Jancsi azt álmodja, hogy Iluska az ölben van, de amikor csókolni akarja, mennydörgés ébreszti fel a valóságban, és egyben megakadályozza a csókot az álomban: „Mikor a kisleányt csókolni akarta, / Hatalmas mennydörgés álmát elzavarta. (V. 223–224.) Ebben a motívumban Szűdeli és Hadadúr elcsattanó csókja utáni szétválást idéződik meg: „...odahagyta magát az / Ifjúnak, és ajakán a’ csók csattanva repült el. – / Rá csattant tüstént tiltó hatalmmal az ég is;” (II. 56–58.)

A pusztán kerekedő égiháború a maga materialitásban is megidézi a sziget szétszakadásának apokaliptikus mozzanatát: „A világ sötétbe öltözködött vala, / Szörnyen zengett az ég, hullt az istennyíla; / Végtére megnyílt a felhők csatornája, / S a tó vize sűrű buborékot hánya.”; Vörösmartynál: „S ott hol az édes öröm’ napját élné le szerelmök, / A hideg éjszakának rohan el fagyvérű lakója / ’S régi, szakállós szörnyetegek verekednek az árban”. (II. 65–67.) Petőfi eljárása elég egyértelmű: Vörösmartynál olvasható mitikus-szimbolikus eseményeket természeti jelenségekkel helyettesíti, és egyben konkretizálja.

A fenti párhuzamok távoliak és a homéroszi reminiscenciákhoz hasonlóan dekodolások (beazonosításuk, értelmezésük stb.) nagyrészt olvasói kompetencia (és érdeke) függvénye, vagyis hermeneutikai feladat. Ennek okát talán abban láthatjuk, hogy Petőfi majdnem a felismerhetetlenségig átalakított, deformált, szétdarabolt formában idézi meg mind a homéroszi, mind a Vörösmarty-szöveghelyeket, mégpedig úgy, hogy közben a megidézett szövegek és szerzők által kijelölt műfaji sajátosságokat transzformálva új kontextusba helyezi. Eljárása végső soron egy olyan architextust körvonalaz, amely az 1820-as évek második felében – különösen a Vörösmartyval és Kisfaludy Károly *Elte* című művével kapcsolatosan – honosodik meg a magyar kritikai diskurzusban. Ez a műfaj a hősi eposzmodellnek és a romántos vagy romantikus költészetnek a vegyülékéből állt elő, és általában a *romános eposzként*, de több helyütt *romántos* vagy *romantikus eposzként* emlegették a kritikusok mint az irodalmi fejlődés egy új fázisát.²¹

Már Toldy Ferenc Vörösmarty epikájáról (különösen a *Zalán futásáról*) írott tanulmányának is az a tétje, hogy felmutatható legyen a klasszikus vagy régi költéshez képest az új költés manírja. Toldy ezt a Zalán több elemében is megtalálja,

²¹ A romántos eposszal kapcsolatos fejtegetéseim Gere Zsolt kéziratoss disszertációjának idevágó gondolatmenetén alapulnak. GERE ZSOLT: *Vörösmarty Mihály epikus korszakának irodalom- és recepciótörténeti kontextusai*. Szeged, 2013. (kézirat)

mint például Hajna alakjának leírásában, amiben „pedig az antikk és romános poézis feltűnő remekséggel ölelkezik: benne felleled a görög naivságot úgy, mint sehol sem inkább; de ott, hol az ő költő bizonyosan oly szinte hűséggel festegetett volna mint Homér Paris és Helénával tett az *Iliász* Hl. éneke végén: ott elünkbe áll az új költő s lyánykaja bájait a szemérem fátyolán által hagyja szemlélnünk. A fürdőscénában (16. 1.) tagjait ősi folyóban festi, s emlőjét hajfürtjei alá rejtve hagyja csak felénk mosolygani”.²² Ugyanennek az „új költésnek” a jegyeit kutatja például Laborcán alakjában és sorsában, de akkor is, amikor azt írja Toldy, hogy „Zalánban költőnk szesze (Stimmung) tagadhatatlanul az elégia felé hajlik; de ez nem annyira a költemény tárgyában gyökerezik mint a költő világában, melyben él. A tárgy hősi, dicső vég, boldog következés: de a mai költő hasonlítgat, s minél mélyebb kontrasztot lel e hőskor s a ma között, annál mélyebb fájdalom. Ez a fájdalom pedig a környülmények következésében nem törhet ki haragra, hanem panaszsra olvad fel; s így tónusa nem hőroszi, hanem elégiái”.²³

Miközben keresi a régi költéstől való elkülönülés jegyeit, végső soron a *Zalán futását* úgy értékeli, mint valamiféle átmenetet a régiből az újba: „Mind ezek szerint, Vörösmarty szelleme még az antikk és romános közt látszik lebegni, de tendenciája világosan Tasszó felé hajlik. S én azt hiszem, hogy soha tiszta nemzeti s korunknak egészen megfelelő eposz ezen tendencia nélkül nem fogunk bírhatni. Zrínyi pedig, Székely és Vörösmarty ennél fogva állnak közelebb az ő korokhoz, és az eredetiséghez is.”²⁴ Toldy eposzi kor koncepciója ugyanis nem egyszerűen az antik eposzmodell imitációját, hanem az eposz saját korhoz és körülményekhez való alakítás igényli, így értelem szerűen az új vagy romantos költésnek az eposz romános vagy romantos válfaja felel meg. Toldy ezt egyértelműen a *Tündérvölgy*vel hozza kapcsolatba, amikor a rimes négysoros formát védve így nyilatkozik róla: „Az említett szabad bánás a verssel komoly eposzban igen ellenkeznék a tárgy s az eladás méltóságával; amott pedig, úgy szólván, karakteristikus, mert, miként ott a phantásia a látható természet minden korlátain általtör, az egész universumot szabad kénye szerint megjárja, önteremtett alakokkal, tulajdon törvények szerint népesíti: úgy a vers is önkényes szabadságban játszik...”²⁵

A komoly vagy klasszikai eposzi formával szemben tehát az új költés eposzaként egy olyan formát jelöl ki, amelyben a „fabula, személyek, szabadon lebegnek az ég alatt, egy költött bbajos világban, mely phantasticus teremtésekkel teli, tulajdon törvényeknek hódol...”²⁶ Ezt nevezi egyébiránt Vörösmarty legsajátabb jellemvonásának, és egyben ezt hívja ugyanitt összefoglalóan romantikának: „Vörösmartynak legsajátabb oldala éppen ezen praetensiótlan kiseded mívben, távol minden idegen állatóság részektől, egész tisztaságában mutatkozik: t. i. a roman-

²² TOLDY Ferenc: *Aesthetikai levelek Vörösmarty epicus munkáiról* (1827). In TOLDY Ferenc: *Kritikai berke*. Első kötet 1826–1836. Ráth Mór, Bp., 1874. 97. (Toldy 1874)

²³ Toldy 1874. 98–99.

²⁴ Toldy 1874. 102.

²⁵ Toldy 1874. 142.

²⁶ Toldy 1874. 145.

tika.”²⁷ A levelek bevezetéséül szánt *Vörösmarty élete* című részben a *Tündérvölgyet* így definiálja: „romános költemény ómagyar formában”, alább pedig a jelenről (1827) szólva írja: „Jelenben géniusa egy nagyra kiterjedendő romános epopoeián munkálkodik.”²⁸ A terminus (romános epopea) Sttettner-Zádor György Fenyéry néven írt 1827-es kritikájában tűnt föl újra, ahol Kisfaludy Károly *Elte* című művéhez kapcsolta, majd pedig Vörösmarty *Tündérvölgyét* olvassa a romános eposzként. A romános költést definiálja is Fenyéry: „A romános Poézis a hős középkor szüleménye s sajátja a déli Európában; középett áll, ’s mintegy közlanczszem, a’ Hellás’ nyugalmas, nemes ’s világos menetelő Epósa, ’s az Éjszak’ setét, zordon, óriási Rege-drámáji között. Ezeknek bélyegök, a’ fennnséges különféleség (nagyság); amazé a’ szép egyszerűség (nemesség): a’ Romantikáé pedig, a szép különféleség.”²⁹ (A „szép különféleség” terminust alkalmazza Toldy a *Zalán futása* egyes csataleírásaira, amellyel ugyancsak a „romántos” értelmezés felé teszi nyitottá még az amúgy a klasszikus eposzra is jellemző csataleírásokat is.)³⁰

Talán ezen vélekedések összefoglalásának tekinthető Bitnicz Lajos 1837-es poétika-könyvének az az eposzfelfosztása, amelyben már külön műfajként helyet kap a romános eposz is. (Bitnicz könyvének 1827-es *A magyar nyelvbeli előadás tudomány*a címmel megjelent első változatában még nem szerepel a műfaj megnevezése és leírása.)

Bitnicz *A’ hősköltemény’ felekezetei* definiálja a műfajt, ami szerint a romános eposz nem más (a historiai, az idylliai és a víg eposszal) együtt, mint a „tiszta eposi mód és forma összekötte nem eposi foglalat”. Ezen belül a romános eposzt a következőképpen írja le: „lovagkori csudás kalandok költői elbeszélése. Származott a’ lovagkor szelleméből, mely a’ hősi bátorság’, vallásosság” és szerelem’ saját vegyülésében állott. Ennek foglalatjában is uralkodik a csudás, és az idő gondolkozása szerint lelkekben, tündérekben, óriásokban ’stb. jelentkezik. Cselekvénye tehát nem historiai fontosságú és hitelességű; komolyság és enyeltés, gúny és lelkesülés, szeszély és innepiesség váltogatják egymást benne; episodiumai hosszabbak, characterfestései határozatlanabbak; színadása fényesb ’s gazdagabb.”³¹

Úgy tűnik, hogy Petőfi szövege az architextusként kínáló „romántos eposz” kritériumainak minden elemében eleget tesz: van itt hős és hősiesség, kaland és lovagiasság, szerelem és csodás elem (tündérek, boszorkányok, óriások stb.), sőt az esztétikai minőségek (úgy, mint „gúny és lelkesülés”, „szeszély és innepiesség”) változtatása is minden különösebb nehézség nélkül kimutatható benne. Egyetlen bökkenő van csupán, amely viszont tökéletesen elidegeníti a „romános eposz” hagyományától a művet, és amely ennek következtében a recepcióban nem kis zavart okozott, ti. népies hangvétele és hangsúlyozottan népi világa. Másként mondva:

²⁷ Toldy 1874. 145.

²⁸ Toldy 1874. 7.

²⁹ Fenyéry Gyula *Tudományos Gyűjtemény* 1827. 97.

³⁰ Toldy 1874. 119.

³¹ BITNICZ Lajos: *A’ magyar nyelvtudomány. Második rész. Az írásbeli előadás’ természetéről.* Trattner-Károlyi nyomtatása, Pesten, 1837. 227. *A’ magyar nyelvbeli előadás tudomány*a. Pesten, 1927. Petrőzai Trattner Mátyás’ betűjével.

Petőfi a romantos eposz műfaját népi közegbe transzponálta, amivel részben a felismerhetetlenségig át is alakította, jobban mondva a maga képére formálta.

Petőfi eljárását kézenfekvőnek tűnik Harold Bloom *tessera* fogalmával magyarázni,³² ami annyit tesz, hogy a rendelkezésre álló műfaji hagyományt Petőfi – az imitációt elkerülve és az epigonizmus szellemétől rettegve – darabjaira törte, majd újra összerakta egy immár felismerhető, mégis nehezen beazonosítható formává, amely így garanciája és egyben kerete lehetett a pályakezdő és önmagát definiálni akaró költő tökéletes eredetiségének, újdonságának, és egyben poétikai terepe a főleg Vörösmartyval szemben érzett hatásiszony legyőzésének.

Nem egyszerűen arról van tehát szó, mint ami *A helység kalapácsa* egyik markáns értelmezési hagyományának alapállítása, hogy tudniillik Petőfi „nekítámadt” Vörösmartynek, aki a kor „legerősebb” költője lévén, egyedül állhatta útját istenülésnek, hanem arról, hogy a Vörösmarty által reprezentált irodalmisághoz képest, de annak szem előtt tartásával jelöli ki az új pályát önmaga számára a felemelkedő új „erős költő”. Ez az új pálya, amely Petőfi kiteljesedésének terepe lesz, nem más, mint a népiesség maga. A népi diskurzusban újra lehet definiálni a hagyományos, a Vörösmarty-életműben mint a kor irodalmiságát reprezentáló korpuszban összegződő költészeti témákat (mint az eposzi hős és hősiesség, a kereső hős és romantikus vágyódás stb.). Ennek a programnak a megvalósulása *A helység kalapácsával* együtt (ami az osszianista nemzethalál népi transzformációjának tekinthető) a *János vitéz*, amely a népi diskurzus terébe áthelyezett „romantós eposz” tökéletes realizálódásaként arra hivatott, hogy Petőfi eredetiségének garanciája és egyben záloga legyen.

³² Harold BLOOM: *The anxiety of influence. A theory of poetry*. Oxford University Press, 1997. Second edition. 49–77.

Mekis D. János

TISZTELETADÁS, UTÁNZÁS, HATÁS

– Költészet Ady bővkörében –

1. Hatás és intertextualitás

A költészet – és általában az irodalom – létmódjával kapcsolatos viták egyike a hatás és a szövegközöttség szembeállításán alapul. A „hatás” fogalma sok mindent előfeltételez, amit az „intertextualitás” kizár, vagy legalábbis zárójelrez: a szerző társadalmi és biográfiai léte iránti érdeklődést, élet és mű kapcsolatát, illetve az egyes irodalmi művek eredetiségének és származtatott voltának szembeállítását. Mindkét pólusnak megvan a maga radikális változata: az alkotó zseni és a követők szigorú leszármazási táblázatától az eredetüktől eloldódott jelölők önalkotó játéknak feltételezéséig. A módszertani monokultúra és a kiáltvány-jelleg azonban aligha tesz jót az irodalomtudománynak, így célszerűnek tűnik mindkét fogalom együttes megfontolása.

A szövegközöttség elméletei (Barthes, Kristeva) a szövegcentrikusság egyéb elméleteivel együtt a hatvanas években tűntek fel. Ma már jól látható, hogy e koncepció sikeréhez is nagymértékben hozzájárult a szerzőség „burzsoá” koncepciójának lebontásában érdekelt, korabeli baloldali ideológia. Általános módszertani háttérét viszont egy ma is korszerű kritikai megfontolás adja: a pozitivista okozatiság-elv lebontása. E kontextusban a hatás fogalma is új értelmezést nyerhet. Kiváló ötleteket felvonultató könyve, a *The Anxiety of Influence* (1973) lapjain Harold Bloom amellettt érvel, hogy a költői hatás mélységeit nem lehet pusztán forrástanulmányokkal és eszmetörténeti vizsgálatokkal megragadni. Mert itt az adalékoknál és az okozati származtatásnál valami többről van szó. Nagyszerű művek jöhetnek létre egy költőelőd hatása alatt is; olyan művek, melyek akár mintaképüknél is nagyszerűbbek. S megfordítva: egy költő versei minden „eredetiségük” dacára is igazán pocsékok lehetnek. Bloom szerint a hatás keltette szorongás a romantikus és a modern érában válik olyan bénító erővé, melyet mindenképpen „kezelni” kell. Pozitív alkotóenergiává fordításának eszköze pedig nem egyéb, mint az előd kreatív félreértése.¹ Bloom könyve ebből kiindulva határozza meg a hat „revíziós viszonyt” (*revisionary ratio*), amelyek szerint a lélektani értelemben tudattalan

¹ HAROLD BLOOM: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Second edition, Oxford University Press, New York–Oxford, 1997. 5–8.

cselekvéshez hasonló kiforgató értelmezések, alkotó újraírások elkülöníthetők, illetve fázisokra oszthatók. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy ez az elmélet az „erős” (*strong*) költőkre vonatkozik. Nemcsak az elődöknek (*precursor*), de a követőknek, az „epheboszoknak” (*ephebe*) is önmagukban megálló, különleges tehetséggel kell bírniuk; a gyengébb alkotóknak nincs helyük a rendszerben.

A *The Anxiety of Influence*-ben elkülönített viszonyok közül az irodalom rendszerszerű vizsgálatának szempontjából az *apophrades* a legérdekesebb. A „halott visszatérésének” alakzata az utód-költő szövegének látszólag teljes megnyílását jelenti, a korábban kivívott önállóság feladását. Így nyílik meg Shelley Wordsworth, Roethke Yeats és John Ashbery Stevens előtt. Megnyílnak, de az önfeladás olykor csupán látszólagos, mert valójában az történik, állítja Bloom, hogy ezúttal az utód hasonítja a magáéhoz az előd költeményét: s már Stevens olvastán is Ashbury hangját halljuk, ahogyan Emily Dickinsonét Emerson vagy Browning hangját Shelley egyes verseiben. (Csupán a kései Roethke nem marad Roethke, hanem Yeatsszé válik, és T. S. Eliottá is, egyébként. Nem hasonít, hanem hasonul: elbukik a hatásiszony-játszmában.)² Az *apophrades* felforgatja az irodalom kronologikus genealógiai viszonyait. A hatás koncepciójának olyan átértelmezése ez, mely az intertextualitás koncepciója felé mutat, mely a maga idején éppen az akadémikus tudományosság terméketlennek vélt forrás- és hatáskutatásai ellenében alapozza meg a maga, az antikvárius eredet-kutatást félreszópró elméleteit. Marko Juvan szerint a bloomi elmélet olyan „interaktív” hatáskoncepciót állít fel, amely beleilleszthető az irodalmi rendszerek Tinyanovtól Claudio Guillénig húzóódó elméletei közé, melyek a tematikus és műfaji hagyományokat „szókészletként” és „nyelvtanként” kezelik. Az intertextualitás-koncepciók az egyéni hatásvizsgálatok helyett többnyire a személyfölötti rendszerrel foglalkoznak.³ Ezzel voltaképpen egy olyan személytelen, szövegekre redukált irodalmi hálózatot feltételezve, melyben az egyéni tehetség nehezen értelmezhető kategória. (Láttuk, Bloom hatásiszony-koncepciója nem tartozik ezek körébe.)

Egy irodalmi összefüggésrendszer azonban személyek hálózataként is leírható; nincs olyan ok, mely alapján ki kellene zárunk e lehetőséget. A *diskurzusközösség* (*discourse community*) kategóriája, melyet elsőként a nyelvészet alkalmazott, az irodalom vizsgálatában is hasznosítható. A *diskurzusközösség* a *beszédközösségnél* (*speech community*) nemcsak szűkebb, de attól több tekintetben különböző formáció. John Swales szerint a médium különbsége nem elhanyagolható tényező: a *diskurzusközösség* olyan csoportot jelöl, melynek tagjai, a *beszédközösséggel* ellentétben, nagy távolságból is kommunikálnak egymással, s mivel az egész kommunikációs rendszer az írástudásra/műveltségre (*literacy*) épül, a helyhez kötöttség, sőt a röghöz kötöttség következményei sincsenek rá hatással. Viszont, míg a *beszédközösségek* centripetálisak, azaz egybekovácsolják az embereket, addig

² Harold BLOOM: i. m. 139–155.

³ Marko JUVAN: *Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies*. CLCWeb: *Comparative Literature and Culture* 10.3 (2008) <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1370>

a diskurzusközösségek centrifugálisak. Mindazonáltal társadalmi („szocioretorikai”) csoportról van szó, amely azonos célokat követ, megfelelő kommunikációs szabályai vannak, információt áramoltat és kommunikatív műfajokat alkalmaz, mégpedig sajátos szókinccsel. A csoportba újonnan belépőket a tapasztalt tagok avatják be a diskurzív szabályokba.⁴

Az intertextualitás és a diskurzusközösség kategóriái összefüggésbe hozhatók egymással. James E. Porter az intertextualitás két fajtáját különbözteti meg egymástól: az iterabilitást és a vélelmezést (*presupposition*). Az előbbi a ténylegesen felismerhető idézetet, akár tudattalan kölcsönzést jelöli, az utóbbi viszont a szöveg által előhívott, a referenciájára, olvasóira, kontextusára vonatkozó feltételezéseket, amelyek kiolvashatók belőle, de nincsenek „jelen” benne. Mindez közösségi szinten megy végbe, mert az írás közösségi tevékenység.⁵ Úgy tűnik, a diskurzusközösség a retorika és a kreatív írásgyakorlatok szintjén – Swales és Porter egyaránt ezeken a területeken tevékenykedik – jól megindokolhatóan lép be az interpretatív kategóriák körébe. Kérdés, bekövetkezhet-e ez a szépirodalom esetében, mely kánonokra van osztva, művelődéstörténeti értelemben vett intézményei és hagyományai vannak stb. Nos, ha a közösségi összefüggések valóban értelmezhetők az „iterabilitás” és a „vélelmezés” szintjén is, az irodalmi vizsgálatokban megmarad a filológiai vonatkozású referenciális kötöttségek bizonytalanságának szemantikai szabadsága, ugyanakkor nincs kizárva a pontos megfeleltetések lehetősége sem. A diskurzusközösségek intézménytörténeti vizsgálata rávilágíthat, hogy hol „mozdulhat meg” az intertextuális jelentéstermelődés, a szövegvizsgálatok pedig hozzájárulnak a diskurzusközösséget szervező szabályrendszer körvonalazásához.

2. Spontán és intézményes szövegműlekezet

A 19. század végén még a romantika korában kialakult költői nyelv uralkodott az irodalmi életben. Petőfi, Arany, Vörösmarty és Tompa költészete persze önmagában is összetett, egymástól pedig még inkább különböznek, követőik nyelvhasználatát ugyanakkor mintha egyazon poétikai paradigmához tartozna. Legalábbis a modernizmus felől tekintve. A holnapos, nyugatos irodalmi forradalom legfontosabbja a meghaladni kívánt irodalmi diskurzuson belüli különbségeket, s eltüntetetté azt a mi számunkra is, akik még mindig a modern irodalom jelfolyamatára hangolódott olvasók vagyunk. A 19. század utolsó harmadának-negyedének konzervatív lírája epigon-, azaz utód-, vagyis utánzó költészetként tűnik fel a számunkra. Az avantgárd és a posztmodern irányok minden radikális hozadékkal

⁴ John SWALES: *The Concept of Discourse Community*. In *Writing about Writing*. Eds. Elizabeth WARDLE and DOUG DOWNS. Bedford/St. Martin's, Boston, 2011. 468–473.

⁵ James E. PORTER: *Intertextuality and the Discourse Community*. *Rhetoric Review* Vol. 5. No. 1 (Autumn, 1986) 34–47.

együtt sem távolították el tőlünk az esztéta-modernnek és a késő modernnek nevezett áramok lírai köznyelvét annyira, mint az előző századelő modern irodalma a megelőző költői beszédmódot.

Ezen igazságtalan, bár érthető általánosítás áldozatául esik például a kiváló Ábrányi Emil is, akinek nevét kis túlzással csak az tartja fenn a kulturális emlékezetben, hogy tudjuk, Ady tőle kért előszót az első verseskötetéhez.

No persze mit is kezdhethénk egy ilyen verssel:

Dal a rózsáról

A szép leány a búcsuzáskor
Egy rózsát tűzött fel nekem.
Piros volt lágyan fészlő szirma,
Jelképed, égő szerelem!
Könnyű csókot lehelt reája
S mint álmkép már messze szálla
S én fájó szívvel, könnyes szemmel
Sokáig néztem még utána.

Elhervadt már a rózsabimbó,
Amit a szép leány adott.
Hervadtan őrzöm, hisz' a multból
A sors csupán ennyit hagyott...
Pedig a lányka könnyü csókját
Könnyeim már régen lemosták,
De most tudom, hogy ez a csók volt
Sejtelmes, végső »Isten hozzád!«

A szép leány a rózsabimbót
Most más legénynek tépi le,
Most más legényért dobog, lángol
Szerelmes, forró, kis szive;
Más csókolja kicsiny – kacsóját,
De megőrzöm a hervadt rózsát:
Én kaptam annak a kis lánynak
Legelső, tiszta, szűzi csókját!

Igen ám, de a fenti verset nem Ábrányi, hanem Ady Endre írta! Ady kerekítette, kanyarította ki a rózsajelkép konvencionális értelmű, s egyben lokális jelentőségű megnyilvánítását. Ő érzékítette meg finom stilizációval a népies színezetű, de biedermeier hangoltságú érzélemvilágot. Ő az, aki Ábrányit utánozza, vagy aki versenyre kel Ábrányival.

Ne félj! Nem hal meg a madár
 Ha szárnyait megtörték.
 A pillangó tovább röpül,
 Bár fényporát letörléd.
 Tovább él a szerelem is
 Mert mindennél nagyobb, –
 De többé nem száll ég felé,
 És többé nem ragyog!...

E részlet már valóban Ábrányitól származik (a *Ne sértsd meg...* című költemény utolsó strófája). Jobb, mint az ímént idézett vers, de éppoly elavult.

Ady újító: a modernizmus kívánalmai szerint irodalmi egyéniségének kimunkálásán munkálkodik. Ám pályája kezdetén e folyamat még kevésbé volt sikeres. Az idézett, egyazon beszédmódot követő versek közül az övé az utód-költemény, hiszen későn csatlakozik egy kimerült irodalmi beszédmódhoz, poétikai irányhoz. Ennek egyik legjelentősebb képviselőjétől ajánlást kér a könyvéhez, hogy e gesztus legitimálja a saját írását: a diskurzív szabályok megtanulásának bizonyítéka a csoportba való beavatás aktusával esik egybe. A motívumok és retorikai alakzatok tipikus jellege kizárni látszik a modernség (és a romantika) által megkövetelt eredetiséget – ez azonban az olvasás „döntése”, hiszen a formák rendje erről nem rendelkezik. Sőt, épp az ellenkezőjéről rendelkezik. Hiszen az irodalmi beavatás egy szabályszerű – tehát mintegy uniformizált – eredetiség-tanúsítványát is kiállítja. Ady verse nem tesz érdemben hozzá a tanultakhoz: nem az agón, hanem az epigonizmus jellemzi.

Kosztolányi Dezső 1921-ben a következőket írja Ady *Verseik* című, 1899-es kötetéről, annak új kiadása alkalmával:

„Az, hogy valaki készen, teljes vértezetben jelentkezik, irodalom-optikai csalódás. Ha asztalfiókjába zárja kísérleteit, melyekben formáit csiszolgtatja, akkor egyszerre robban ki, ha nem, akkor látjuk indulását. Ez a kötet nekem művészetbölcseleti szempontból végtelenül értékes. Mi tesz valakit nagy költővé? Semmi esetre se érzéseinek, vagy gondolatainak színe, hanem a kifejezés, a művészi közlés tökéletessége.”⁶

Kosztolányi „szemlét tart” a témák, motívumok felett, s úgy ítéli, hogy a *Verseikben* kirajzolódó, a világhoz és az emberekhez való viszony lényegében változatlan. Az első vers itt, csakúgy, mint a *Vér és aranyban*, az édesanyához szól. „Itt: »Édesanyám, lelkem, sirasson meg engem«. Ott: »Csak azért volt ő olyan szép, Hogy ő engem megteremjen, Hogy ő engem megfogadjon S aztán jöjjön a pokol.«” De éppígy a faluról, a kuruc-élményről szóló versekben vagy az esendőségről éneklő művekben is kimutathatók a párhuzamosságok. „Íme az anyag – az érzések és gondolatok

⁶ Kosztolányi Dezső: *Két Ady-könyv*. Nyugat 1921/4.

anyaga – már készen van, csak a diadalmas kifejezésre, a formára vár” – összegzi a gondolatmenetet a recenzius. Elemzése szerint az érett művek megteremtik ezt a formát, ahogyan írja, „a kifejezhetetlenhez”.⁷

A kialakult új írásmód, Ady Endre felforgató hatású költészete, a 20. század elején megosztotta a közvéleményt. A nyilvánosságban a haladó–maradi, a fiatal–öreg; illetve a nemzeti–nemzetietlen, az egészséges–beteg stb. szembenállás korábban nem tapasztalt mérvű retorikai mozgósítása olyan, jelképes frontvonalat hozott létre, mely a későbbiekben is megmaradt. Megmaradt, sőt önállósult: szinte csak fogalmi behelyettesítésekre volt szükség, hogy jelentésképes maradjon. Cs. Szabó László emlékezése jól jellemzi a helyzetet: érettségiző korában Herczeg Ferenc volt számára „a reakció megtestesülése, a hivatalos Magyarország bálványa, amolyan sudárrá nőtt, fagyos irodalmi Metternich”, s vele szemben állt Ady, aki „maga köré kerítette az egész Nyugat nemzedéket s fiatal, padalatti olvasóit”.⁸ Az „Ady-per” hullámai a húszas években ültek el, amikor konszenzus alakult ki a jelentőségét illetően. Azóta szilárd helye van a kánonban; a magyar modernség klasszikusai közül talán az övé a legtartósabban az. A töretlen érdeklődéshez nagy mértékben hozzájárul, hogy gyakorta közösségi sorskérdések állnak verseinek középpontjában. Az irodalom és irodalomértés 19. századból örökölt iránya a nemzeti azonosság történeti és időszerű tárgyalása. Adynál természetesen ez is jelentékeny szerepet játszik, de a magyarság ügye mellett, pontosabban azzal szoros összefüggésben, egyéb közösségi identitások (a polgári radikalizmus, a szociáldemokrata baloldali hagyomány, a népi gondolat, a nemesi nemzeti hagyományok, a zsidóság, illetve a különböző vallási közösségek kérdései stb.) és a hozzájuk való viszony is versek témáiként, a recepcióban pedig jellegzetes értésirányokként jelennek meg. Így Ady nemcsak közösségi költőként, de mindjárt több különböző, olykor egymással nem egykönnyen egyeztethető ideológia reprezentánsaként is értékelhető. Ez az ellentmondásos helyzet természetesen a recepcióban is nyomot hagyott. A dolgot bonyolítja, hogy Ady mindemellett az individualizmus szószólója és a művészet öncélúságának elkötelezettje volt – nyelvében is. Szokatlan szófűzése, képvisége, beszédcselekvésekben gazdag poétikája eleinte gyakran keltett megütközést – később azonban egyre szélesebb körben elfogadottá vált, beépült a művészetbe, művészetértésbe, s nem utolsósorban a jobb- és baloldali politikai retorikákba. Az Ady-kód több diskurzusközöség szabályrendszere számára is mintaadónak bizonyult.

A hatástörténeti szempontú irodalomtörténet-írásnak mégis azzal kell szembeülnie, hogy a modernség egyik legnagyobb befolyású szerzőjének meglepően csekély a kanonizált irodalom poétikai szintjén kimutatható hatása.⁹ Ady irodalomszemlélete, szubjektumfelfogása, stílusa nyomot hagyott a későbbi évtizedekben – ez azonban leggyakrabban nem a szövegalakítás szintjén, hanem identitás-

⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső: i. m.

⁸ CS. SZABÓ László: *Sola constantia constans*. In *Herczeg Ferenc*. Szerkesztette KORNIS Gyula. Új Idők Irodalmi Intézet Rt., Budapest, 1943. 111–116.

⁹ EISEMANN György: *Modernitás, nyelv, szimbólum. 1906 – Ady Endre: Új versek*. In SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története. II.* Gondolat, Budapest, 2007. 689–703.

mintázatok kialakításában érzékelhető. Különösen a modernség kései szakaszában. Sokan hivatkoznak Ady Endrére – viszonyítási alapként. Pilinszky például a legjelentősebb modern magyar lírikusnak mondja, akinek hatása „közvetlenül vagy közvetve szinte valamennyiünkben benne él”, „királyi pózait”, azaz én-kultuszát azonban teljességgel időszerűtlennek tartja. Legnyilvánvalóbb folytatójaként Juhász Ferencet nevezi meg. Aligha kell bizonygatni, hogy joggal merülhet itt fel Nagy László neve is, akár Pilinszky ars poetica távolságtartásának ellenpólusaként.

Adynak, *A Holnap* és a *Nyugat* első számú költőjének a maga idején igen sok epigonja akadt, később is befolyásolt pályakezdeket, korai pályaszakaszokat, mint József Attilát,¹⁰ Szabó Lőrincét. De Kosztolányi és Babits erőteljesebben hatottak az újholdasokra és azok utódaira, mint Ady a közéleti hangoltságú vallomáslírára. (József Attila mindkét irányt jelentősen befolyásolta.) A két háború közötti időszakban az életmű befolyása rendkívül erősen jelentkezett. Ennek sajátossága, hogy elsősorban a kultusz szintjén mutatkozik meg, közvetlen tiszteleti gesztusokban és az én-formálási minta „újrahasonosításaiban” éppúgy megnyilvánulva, mint a stílusban. Ez utóbbi a lírai költészetnél szélesebb területen, az irodalomnak a közéletre kiterjedő tartományában erőteljesebb hatással jelentkezik; az első világháború utáni politikai retorikát és nyilvánosságot nagymértékben alakítva. Mindezek nyomán joggal merül fel Ady „depolitizálásának” kívánalma.¹¹

A költő szókincsében az „új” és a „Ma”, valamint a „Holnap” gyakori és nyomatékos kifejezések, melyek szinte tetszőleges tartalommal feltölthető az értelmezési folyamatban. Az öntörvényű zseni szerepe lehetővé teszi, hogy a költő korlátok nélkül válassza meg ideologikus lendületének irányát, a közírói és a költői beszédmódot egyre kevésbé választva el egymástól. Az Adynál megformálódó szerepmintázat és nyelvezet, a maga stilisztikai különlegességeivel, új idiómaként kínálkozik, amelyhez igen sokan csatlakoznak. A költő olyan szószóló, aki a nyelvet is fölfrissíti, mások számára is új értelmű szavakat és szintaxist kínálva. Rákosi Jenő és az ultrakonzervatív kritika Ady-epigonoknak, „ifjú Adyistáknak” nevezi az új irodalmi hullám egészét. Bár ez nyilván igazságtalan túlzás, a rajongás és az utánzás együttes hatása kétségtelen.¹² Adynak már életében kultusza támad, melyet természetesen nem uralhat teljes mértékben. (Az persze sajátságos, hogy Petőfi-epigonok és ünneplők opponálják a jelenséget.) *A l'art pour l'art*, a „volta-képpen” nyugatos irány, melynek egy ideig az Ady-költészet lesz a reprezentánusa, a háború (s a költő halála) után elkülönül tőle a recepció főáramában.

¹⁰ SZOLLÁTH Dávid: *Ady-epigonizmus a korai József Attila-lírában és környezetében*. In uő: *A kommunista esztétizmus esztétikája. Kontextuális vizsgálatok a huszadik századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozásáról*. PhD-értekezés, Pécs, 2008. 92–111.

¹¹ VERES András: *Szempontok Ady „depolitizálásához”*. In KABDEBŐ Lóránt et al. (szerk.): *Újraolvasó – Tanulmányok Ady Endréről*. Anonymus, Budapest, 1999. 43–50.

¹² Vö. SCHÖPFLIN Aladár: *A magyar irodalom története a XX. században*. Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest, 1937. 148.

Ady az új irodalmi hullám vezéréként őrködik a beszédmód tisztaságán. Különös szerep az övé, hiszen egyszerre kellene őriznie a maga költészetének érintetlen, megismételhetetlen egyszerűségét, s ünnepelnie a követők fellépését. Az eredetiség elve és a csoport-logika szükségképpen ellentmondásba kerülnek egymással. Egyik leghíresebb értekező munkája, a Kosztolányi *Négy fal között* című verskötetéről írt műbírálata látványosan példázza e helyzetet.

„[Kosztolányi k]önyvek, olvasmányok, tűnődések és elcsuklások közül fölbo-csátja a lelkét. Kezdi Plátón, Pánon vagy Zarathusztrán, végzi Lenau, Petőfin, Kosztolányin. (...) Bántásnak ne vegye se ő, se más: ő olyan költő, akire egye-nesen az irodalomnak van szüksége. Emberi dokumentumokat nem kínál ő, mert nem kínálhat. Valami félelmetesen új egyéniségnek gyilkos toladásával vagy tiltakozásával sem keseríti ő el a jámbor lelkeket. Ő művész, ő költő, ő író, nem tudom, hogy mindenkivel meg tudom-e magam értetni: ő irodalmi író. Bevallom, hogy az én számból nem éppen dicséret ez ma, amikor egyre bizto-sabban kezdem gyűlölni az irodalmat.”¹³

A szöveg óvatos, ám kérlelhetetlen szarkazmussal sorolja fel a könyv utaláshálóza-tát és vélelmezett szövegekapsolatait, s vonja le a konklúziót, magát az *irodalmat* is kérdőre vonva. A kibontakozó kritika az utánczás, követés rendszerére magára vo-natkozik, valódi hőse pedig természetesen nem Kosztolányi, hanem Ady Endre.

„Hadd írjak le még ide valami borzasztóan szubjektív dolgot, mely után harago-saim még bőszebbek lesznek. Kosztolányi Dezsőre alig vagy éppenséggel nem hatottak az Ady-versek. Három-négy év óta a fiatalok, sőt az idősebbek is, meg-bomoltak egy kicsit az új versektől. Nem vették észre, hogy e versek nem kíván-ják a magyar irodalom törvényes gazdagítását. Ezek egyszerűen egyvalakinek, egy szenvedő embernek, verses s csak szükségből verses, panaszkodása. Ezek után ami csak művészietlen és csúnya van ez egészen egyéni versírásban, mind-azt üdvözölhetjük egy sereg költő verseiben. Ha szomorú és megokosodott nem volnék, büszkélkednék e sikerrel, de így fáj. Kosztolányi szűz maradt e rontó, mérges versektől, legfeljebb itt-ott egy kis nem létező erőnek a fitogtatása, egy-két újra-ézés, hazárdság a szóban, sejtet valami gyöngye reminiszcenciát.”¹⁴

Ady esztétikai ítékezésében nemcsak az irodalom rendszerébe beilleszkedő alko-tó „életiánya” válik kritikai normává, de az irodalmi utódlás, követés megterve-zett volta is. Míg az előbbi negatív, az utóbbi pozitív tulajdonságként tűnik fel – legalábbis viszonylag, a spontán Ady-hatás viszonylagos hiányának elismerésével. Az utánczás vádjá alól persze azért nem menti fel teljesen Kosztolányit.

¹³ Ady Endre: „*Négy fal között*” (*Kosztolányi Dezső verses könyve*). Budapesti Napló, 1907. június 1. (In Ady Endre *Összes prózai műve* MEK-00583, <http://mek.oszk.hu/00500/00583/html/ady67.html>.)

¹⁴ Ady Endre: i. m.

3. A bolygók és az üstökös

Gyóni Géza *Szomorú szemmel* című, 1909-es kötetében látott napvilágot a *Sírások rabja* felíratú költeménye: „Szeretném, ha nem szeretnének. / Rokon, barát s a vérem vére / Nem féltene, s magamat érne / Bosszújával átok és vétek. // Szeretném, hogyha gyülnének. / Kegyetlen kedves, gögös ara / Hogy soha meg ne bocsátana, / Mig vétkezem és amíg élek. // Volnék dacos, erős, magányos. / Magamnak számolnék magamról, / Én mindig vesztő s mindig pártos. // S jaj... hogyha meredekre hágok, / – Zuhanni is gyönyör magasról! – / Elhúznak aggódó sirások...”¹⁵

Gyóni versei különbözőképpen viszonyulnak a költői versengés helyzetéhez. A *Sírások rabja* az agón párbeszédese változata. Az Ady-kapcsolat annak ellenére egyértelmű, hogy azt külön nem jelzi a szöveg: részint a *Szeretném, ha szeretnének* (1909) kötet címével, részint ennek nyitódarabjával létesít kapcsolatot. A kezdősora alapján „*Sem utódja, sem boldog őse...*”-ként emlegetett Ady-vers a következőképpen szól: „*Sem utódja, sem boldog őse, / Sem rokona, sem ismerőse / Nem vagyok senkinek, / Nem vagyok senkinek. // Vagyok, mint minden ember: fenség, / Észak-fok, titok, idegenség, / Lidérces, messze fény, / Lidérces, messze fény. // De jaj, nem tudok így maradni, / Szeretném magam megmutatni, / Hogy látva lássanak, / Hogy látva lássanak. // Ezért minden: önkínzás, ének: / Szeretném, hogyha szeretnének / S lennék valakié, / Lennék valakié.*” A magyar modernség egyik legismertebb szövege ez. Amikor Gyóni Géza *Sírások rabja* című költeménye e sorral indít: „Szeretném, ha nem szeretnének”, majd rögtön utána a „rokon” hívószó következik, olvasói reflexink a verskezdetet utalásként, vagy éppen kapcsolatfelvételnélként értelmezik. S – ma már úgy tűnik – ilyen tekintetben némiképp a komikum kockázatát is megkísértő felütésként. Óhatatlanul Gyóni versét viszonyítjuk az Adyéhoz, s tekintjük másodlagosnak. Pedig önmagában a két szöveg alapján ez nem dönthető el. A „*Sem utódja, sem boldog őse...*” és a *Sírások rabja* egyaránt egy-egy 1909-es verskötetben olvasható, gyakorlatilag egyidejűek. Így a viszony akár meg is fordítható: talán éppen Ady műve az irodalmi válasz, az antitézis, mely – amint azt a versek utóélete mutatja – jóval sikeresebbnek bizonyult a kiváltó tézisznél.

A párhuzamos versolvasás praxisa lehetővé teszi ezeket a filológiai eredetet zárójelező elmozdulásokat. A *Sírások rabja* szöveggörnyezete ugyanakkor arról tanúskodik a kései olvasó számára is, hogy Ady Endre költészete – mint arisztotelészi ok vagy mozgató – megelőzi a Gyóni Gézáét.

¹⁵ GYÓNI Géza *Összes versei*. Szerkesztette és az előszót írta Gyóni Ferenc. MEFHOSZ Könyvek, Budapest, 1941. MEK-00664 <http://mek.niif.hu/00600/00664/00664.htm>

Gyóni Géza: *Ady Endrének*

Be sok a bolygód, fáradt üstökös.
 Ugy vonszolod ki őket a homályból
 S mind azt hiszi, hogy merész maga lángol,
 Ha fénykévédből kis csóvát kötöz.

Kedvedre volna néked ez a had?
 Én nem hiszem. Kérész bolygók falkája
 Míg fényszörényed tépázza, cibálja,
 Tudom, elönt mosolygó, bús harag.

És utálod e tolvaj kicsi bandát,
 Mint én utálok s kinek bátor ívén
 Mágnesszekered hiába rohant át.

Mert büszke utat jár még egynehány.
 S ha téged elnyelt már az óceán,
 S lopott csóvája kihúnyt bolygóidnak:
 A magyar égen – mást te sem hihetsz –
 A magyar égen akkor is lesz csillag!

A vers az égi pályák allegóriájának színrevitelével azt állítja: Gyóni Géza nem került Ady Endre hatása alá. A „tolvaj, kicsi banda” az Ady-követők tábora, az epigonoké, akik a költemény képi síkján a hatalmas üstökös csóvájába került, annak fényét meglopó „kérész bolygók” sokaságaként tűnnek fel. Az egymást keresztező röpívek és egymást megpróbáló gravitációs mezők képzelete nem nélkülözi a szugesztív kifejező erőt. Ám a költemény mást látszik állítani „akaratlagosan”, és mást a kifejezés mikéntjével. Az irodalmi önállóságért folytatott küzdelem nagyarányú megnyilatkozása ugyanis mintha éppen Adytól kölcsönözné jellegzetes, énközpontú retorémáit. Az átvétel ugyanakkor nem egyértelmű – csupán annyi látszik bizonyosnak, hogy itt a Gyóni-költészet „nyugatos” változatával szembesülünk. A „mosolygó, bús harag” összetétel például nem az irodalmi vezér, hanem általában a nyugatos-holnapos poétika markereit mutatja.

Gyóni e verset még békeidőben írta. A *Levél nyugatra* című, az ostromlott Przemysl várában papírra vetett, és más művekkel együtt kalandos körülmények között hazaküldött költeménye már közvetlen támadás a nyugatosok ellen.

Hol vagytok most, kis »intellektüellek«,
 Kiket bus század baljós vége ellett?
 Szent nyugat előtt rajongva térdeplők,
 Kik lehánytatok minden józan gyepelőt;
 Gúnyos mosolygók ideálra, honra,
 Kiknek a »New-York« volt a Pantheonja;

Kik ígértétek a szent Holnapot,
S akik tegnap is hátra voltatok. (...)

A költő hagyatékát gondozó Gyóni Ferenc még évtizedekkel később is szükségesnek találja megjegyezni, hogy a korabeli recepcióval ellentétben – melyet egyébként személyesen Rákosi Jenő irányított – a vers nem Ady Endre, hanem az Ady-követők ellen szól.

E szöveg annyira esendő, hogy nem is tűnik ki belőle: a front és az utolsó, fogságban, betegen töltött évek sajátságos dinamizmust hoznak Gyóni költészetébe, mely a háború előtt még meglehetősen sablonos, kiszámított volt. A lírai személyesség hagyományos és korai modernista képletei, a nemzeti ideológia reminiscenciái, vitézi énekek és csatadalok, személyes és kollektív vallásos megnyilvánulások, gúnyversek és rajongó költemények sokaságát írja, nyelvében és poétikájában a Petőfitől, Aranytól és Tompától Adyig terjedő skálán mozogva. A közkatonaként bevonult Gyóni közérthető, közösségi költő volt, de ezt a szerepet is kétségtelen tehetsége és irodalmi műveltsége segítségével formálta-alakította ki. Gyóni a harctéren valóban – ahogyan mondani szokás – „megtalálta a maga hangját”, és jelentős, a magyar irodalmi – de legalábbis a társadalmi – emlékezetbe tartósan beíródó verseket is alkotott. Vagy legalább egyet: a *Csak egy éjszakára* címűt. A „saját hang” értelmező alakzata azonban, épp az említett repertóriumyszerűség miatt, ezúttal csak korlátozottan alkalmazható. Nehéz eldönteni, hogy mi számít valamely poétikai irány, szöveg-hagyomány még önálló követésének, és mi az, ami már epigon megoldásnak tekinthető.

A fenti állítást egyetlen, konkrét példával világítom meg. A *Csak egy éjszakára* e két sora: „Mikor láthatatlan magja kél a ködnek, / S gyilkos ólom-fecskék szanaszét röpködnek” nyilvánvalóan egybecseng a *Családi kör* két sorával: „Mintha lába kelne valamennyi rögnek, / Lomha földi békák szanaszét görögnek”. Nyilvánvaló, hogy hatásról kell beszélnünk: Arany verse megelőzi a Gyóniét, az ő nyelvén beszél, az ő megoldását veszi át és variálja stb. A transzpozíció azonban elfogadhatóan önálló értékűvé teszi az utód-szöveget. Más kérdés, hogy tisztán esztétikai szempontból tekintve Arany megoldása tökéletesebb. (Ám ennek megítélését a mai versolvasás „nyugatos” iskolázottsága teszi lehetővé.)

Ami az Ady-hatást illeti: Gyóni az alábbi versében látszik – legalább egy pillanatra – feladni az önállóságért vívott küzdelmet.

Gyóni Géza: *Én*

Virágos sajkán suhan előttem
Gyönyörre hívó perc-sereg,
S megállítani, nagy vágyódó én,
Egyetlenegyed sem merek.

Friss asszonyajkak nászi mosolya
Csalogat, unszol: csókolni jer!

Fehér fogak felém villannak
És csokolatlan tűnnek el.

Hív a dicsőség. Hír kusza szárnya
Felém csap néha... utána kapok.
S fele utában karom lecsuklik.
Ej, alhatunk még, fiatalok!

Köröttem szerte szent akarások,
Nagyot merő, új, bátor sereg, –
S közöttük én, csodákra váró,
Lomha, mélázó, nagy gyerek.

Valaha Délen tüzelekü asszonyt
Öleltek bágyadt férfi-karok.
Álmodó lelkem ott született meg,
A vérük, a vérük bennem kavargok.

Voltaképpen megrázó, hogy ez a szöveg az „Én” feliratot viseli. E személyes névmás olyan deiktikus jelölő, mely kizárólag a megmutatással, nyelvilleg pedig a predikátumszerű bővítményekkel válhat jelentéssé. Ezek között ott szerepelhet a név is (itt: a szerző neve), de az irodalom rendszerében a kifejezés nyelvi-stilisztikai markerei is. A különböző diskurzusközösségek között ingadozó Gyóni az „én” figurációját itt látványosan Ady-epigonként oldja meg, akarva-akaratlanul lemondva az önálló irodalmi perszóna poétikai kijelentésének lehetőségéről, melyet a posztromantikus és modernista elvárások szükségessé tennének. A mű mindazonáltal színre viszi az „én” Ady-szerű kialakításához való viszonyt is. Ennek valódi színtere a nyelviség. A versbeszéd dinamikája ott válik magával ragadóvá, ahol a stilisztikai ellentézisek alkalmazására épül: „Ej, alhatunk még, fiatalok!” Az így színre vitt alternatív beszédmódok dialogikus viszonyba kerülnek, két diskurzusközösséget, az „Adystát” és az Ady-elleneset is megidézve és megszólítva. A poétikai alakítás szintjén azonban nem is kérdéses, az előbbi kerül túlsúlyba. Bár az én-elbeszélés és a stílus drámája sajátos közlésképességgel rendelkezik, a szöveg egésze a modernség horizontjában nemigen olvasható másként, mint korszerűtlen művészi utánzásként (imitatio), a hatásiszonnyal rosszul megküzdő ephobosz irodalmi önátadásaként, s az iterabilitás példajaként.

Ady Endre hatása elsősorban a pályatársak számára jelentett megkerülhetetlen problémát.

„Emlékezik még azokra a napokra, mikor együtt álmodoztunk a mi irodalmunk újjáalkotásáról, s modern s új szellemet, igaz ihletet és tudományos képzettséget követeltünk minden új költőtől? Ma más idők járnak, s úgy látszik, a mi terünknek s egyúttal érvényesülésünknek jó ideig kell még várni. A modern irodalom trónusába egy kiállhatatlan és üres poseurt ültettek: Ady Endrét...”

– írja barátjának, Babits Mihálynak 1906-ban Kosztolányi Dezső.¹⁶ A *Holnap* antológiában (1908) azonban Ady már egy olyan csoport élén tűnik fel, melyben Babitsot is megtaláljuk. A többieket is olyannyira az ő függvényében olvassák, hogy a következő kötethez (*A Holnap új versei*, 1909) előszót író Kollányi Boldizsár már bizonygatni kényszerül a szerzők egyéniség voltát. Köztük Babitsét is. Az ő és Balázs Béla önállósága mellett könnyebb érvelni, de Dutka Ákosé és Miklós Jutkái mellett már nehezebb volna. A szerkesztő tehát elismeri a hatást, ugyanakkor jelzi véleményét, mely szerint „az egyéniségeket nem a forma teszi, hanem a világfelfogás, az ítélkezés, az érzelmek intenzitása, a nem- és karakterbeli tulajdonságok”. A „forma rendesen közkinccs – stílus, amelyen belül az egyéniség még egész szépen érvényesülhet.”¹⁷ Érveit példákkal támasztja alá, egyebek mellett a Petőfitől merítő Arany, s a Byrontól és Goethétől merítő Madách esetére hivatkozik. Ady az új irodalmi jel- és nyelvhasználati mód alapítójának, Ady követői pedig a létrejövő jelrendszer folytatóinak szerepét kapják ebben a csoportot definiáló narratívában.

A recepcióban visszatérő formula – többnyire vádként – Ady „érthetlensége”. Ezt olvassuk Kosztolányi egyik korai levelében, ezt a konzervatív oldal türelmetlen bírálataiban – Tóth Béla, Rákosi Jenő, Herczeg Ferenc és mások tollából, utóbb maga Tisza István is személyesen bekapcsolódik a diszkusszióba –, de ezt mondja Ignotusnak – a *Nyugat* főszerkesztőjének! – híres bonmot-ja is: *akasszanak fel, ha értem, de gyönyörű!* Ez utóbbi persze nem vád, hanem *A fekete zongora* című vers jelentéslétesítő potenciálját ünneplő publicisztika erős állítása. Kollányi is ezt emeli ki a „hazafiatlanságot, erkölcstelenséget és érthetlenséget” hangoztató maradi kritikából, hogy amellet érvelhessen: Adynak és követőinek művészete korántsem érthetetlen az újjító fiatalok csoportja számára. A modernség első időszakának története egyben Adynak társadalmilag is érdekes recepciótörténete: nyilvánvalóan leírható a nyelvi-poétikai tekintetben kezdetben nehezen hozzáférhető, egy magasabb szinten pedig nyitott jelentésszerkezetűként érzékelt szövegek befogadhatóvá válásaként, hogy majd a költő halála után Ady kultuszának elsőprő erejű kiáradásában tetőzzék. Ez pedig az általa „megalapított” beszédmód (szókinccs, szintaxis, retorikai formulák, képalkotás etc.) gyakran reflektálatlan folytatását, használatbavételét is jelenti. Az *epigon* és a *folytató* alakzataival leírható költői magatartások nem is a legfontosabbak e szociokulturális folyamatban, melynek színtere egyre inkább a közéleti és irodalmi-közéleti próza lesz.

¹⁶ Babits – Juhász – Kosztolányi levelezése. Szerkesztette BELIA György. Akadémiai, Budapest, 1959. 109.

¹⁷ KOLLÁNYI Boldizsár: „Számadás”. In *A Holnap új versei*. Szerkesztette uő. Deutsch Zsigmond és Társa, Budapest, 1909. 18. <http://mek.oszk.hu/06700/06725/06725.htm#1>

Szolláth Dávid

VILÁGHIÁNY PROLETÁRVERSBEN

– József Attila külváros-verseinek műfajához¹ –

József Attila külvárosa mint emlékezhely

A háború előtti külváros világának *közösségi emlékezete* József Attilához és talán egyedül József Attilához kötődik a magyar kultúrában, holott József Attila külvárosa konvencionális elemekből építkezik. Ady, Somlyó Zoltán, Kassák, Illyés jelentős külváros-verseket írtak, de talán az egyetlen *Álmodik a nyomor* kivételével ezek mégsem lettek kötelező antológia-darabok és szavalóverseny-feladványok. Nem arról van tehát szó, hogy József Attila külváros-leírásainak csak a mozgalmi szubkultúrában volt kontextusa, és a „nyugatképes” költészetben nem voltak elődei és versenytársai. Hiszen még prózaírókra is hivatkozhatunk: Tersánszky, Déry vagy Mándy emlékezetes külvárosi képeit is említhetnénk. Ám egy tájegységhez, egy földrajzi helyhez többnyire mindössze egy költőt szokott társítani a felette ökonomikus közösségi emlékezet (Petőfi és az Alföld, „Ady Párizsa”, „Márai Kassája” stb.) Így lett József Attila, és nem más „a külváros költője”.²

Ugyanakkor „József Attila külvárosa”, mint a közösségi emlékezet kulturális toposza egy generációkkal ezelőtt létezett, ma már eltűnt köztudalom hátramaradt emléknyma. Pierre Nora szerint az emlékezet helyei, azaz „[a] *lieu de mémoire*-ok elsősorban maradványok, az emlékezetmegőrző tudat végső formái egy olyan történelemben, amely azért hívja elő azokat, mert már nem ismeri őket”.³ Ma már nincs olyan közösség, amelynek számára a „külváros”, a „proletariátus”, a „kizsákmányolás” közös ügy volna. „József Attila külvárosa” ma magaskultúrává szentelt, kanonizált, múzeumi tárgy.

¹ Jelen tanulmány *A külvárosi tájleírás. József Attila külváros-verseinek műfajához* című írás folytatása. Ez a szöveg az *Egy közép-európai értelmiségi napjainkban*. Tverdota György 65. születésnapjára készült kötetben jelent meg. (Szerkesztette ANGYALOSI Gergely, E. CSORBA Csilla, GINTLI Tibor, VERES András. ELTE, Budapest, 2012. 131–142.)

² Igaz, itt nincs földrajzi név, József Attilánál a külváros a leírt tárgyi részleteiben konkrét, egészében mégis absztrakt, például teherpályaudvarról van szó, nem a ferencvárosi pályaudvarról. Kassák műveit könnyebben tudjuk „Angyalföld”-ként azonosítani.

³ Pierre NORA: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*. Fordította K. HORVÁTH Zsolt. Aetas 1993/3. http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm

Pierre Nora fogalma nem mentes a nosztalgiától. Az emlékezet helyei, a „lieu de mémoire”-ok, ahogyan írja, „egy általunk többé nem lakott emlékezet” megmenekített, részben érzelmi, részben reprezentatív helyei, amelyek egyaránt lehetnek valóságosan térbeliek és kognitívak. Az eleven közösségi emlékezet folyamatosan elvész, és átadja a helyét a személytelen, absztrakt időfogalommal dolgozó „hivatalos” történelemnek. Ez a folyamat Nora leírásában eszünkbe juttathatja „világ varázstalanodása” felett érzett régi weberi nosztalgiát vagy a tudomány embereiben időről időre feltámadó romantikus vágyakat a nyers, autentikus, népi vagy „vad gondolkodás” iránt. Eltekintve meghatározásának eme nosztalgikus összetevőjétől, a fogalom alkalmas arra, hogy megvilágítsa azt a folyamatot, amelyben egy erősen kanonizált műalkotás utóélete során kiüríti a maga környezetét a közösségi emlékezetben, vagyis azt, amikor a közös emlékezet egy toposzának fennmaradása voltképpen felejtéstörténet eredménye.

Ezt a hagyománytörténeti képletet többé-kevésbé viszontlátjuk József Attila kommunista „pantheonizálásának” történetében. A „magyar szocialista irodalom” történetét kutató marxista irodalomtudomány legféltebb kincse József Attila volt. S az államszocializmus évtizedeinek filológiai kutatása rengeteg adalékot tárt fel a költő és a marxizmus, a költő és a munkásmozgalom kapcsolatáról. Az tehát, hogy József Attila verseinek egyes csoportjai a két világháború közötti munkásmozgalmi szubkultúra művészeti és politikai gyakorlataihoz, szokásrendjeihez illeszkednek, nem új felismerés. Csakhogy az avantgardizmussal és különböző szociáldemokrata „atavizmusokkal”, valamint baloldali elhajlásokkal szeplősített háború előtti munkásszubkultúra és annak hullámzó színvonalú művészi teljesítménye egészében véve megbélyegzett hagyomány lett. Az a furcsa helyzet állt elő, hogy a József Attila-filológia keretein belül feldolgozták, rögzítették a szubkulturális milió sok termékét (a mai szubkultúra-kutatás örömére), de a munkásszubkultúra ennek ellenére alantas, méltatlan közeg maradt ahhoz, hogy a „legfőbb magyar proletárköltőt”, „az egyetlen világirodalmi minőségű magyar proletárköltőt” összefüggésbe hozzák a korabeli kultúrmunkásokkal.⁴ Ezért lehet, hogy József Attila verseinek közköltészeti kontextusát senkinek nem jutott eszébe feltárni.

A rendszerváltás óta eltelt idő ebből a szempontból még inkább a felejtés ideje. Jelennek meg időnként József Attila baloldaliságával foglalkozó tanulmányok⁵ és újabb nagy jelentőségű dokumentumok,⁶ ám a József Attila-versek értelmezésében (és persze nem csak ott) az ideológiatörténeti és munkáskultúra-történeti kérdések marginálissá váltak.

⁴ Arról nem beszélve, hogy a háború előtti mozgalomtörténet kutatói lépten-nyomon beleütköztek olyan kérdésekbe, amelyek az ötvenes-hatvanas években vezető pozícióban lévő káderek ifjúkorának kényes kérdéseit érintették. A munkásmozgalom saját története épp ezért egyszerre kiemelten támogatott és fokozottan ellenőrzött terület volt.

⁵ Lásd például FRIED István: *József Attila „háromgarasos” versei*. In KABDEBŐ Lóránt (et al. szerk.): *Újraolvasás. Tanulmányok József Attiláról*. Anonymus Kiadó, Budapest, 2001. 79–90. VERES András: *József Attila marxizmusáról*. Kritika 2012. március http://www.kritikaonline.hu/kritika_12marcius_veresandras.html

⁶ JÓZSEF Attila: *Hegel – Marx – Freud*. *Literatura* 2008/1. 102–130. (Közreadja VERES András, BOGNÁR Péter, BUDA Borbála) és Veres András bevezető tanulmányát lásd ugyanitt: *Egy ismeretlen József Attila*.

A második világháború előtti proletárlíra szubkulturális kontextusának alaposabb bemutatására itt nincs mód, pusztán arra, hogy röviden összefoglaljuk korábbi ez irányú kutatásainkat. Nyomatásban és szájhagyományban egyaránt terjedő, többé-kevésbé közköltészetnek tekinthető, alkalmi jellegű, közösségi formákban élő politikai költészetről vagy inkább verselésről van szó, amelyet a képkészletre, a politikai szimbolikára, valamint a műfaji sztenderdekre is kiterjedő, évtizedeken keresztül (1890-es évektől az 1940-es évekig) alig változó konvenciókészlet jellemez. Ady- és Petőfi-hatások, szimbolizmus, naturalizmus és expresszionizmus, valamint népköltészeti hatás formálta beszédmódját, gyakoriak a biblikus áthallások. Elsősorban a *Népszava* körüli költőkhöz (Várnai Zseni, Gyagyovszky Emil, Farkas Antal stb.) kapcsolható ez a társas alkalmakhoz, politikai rítusokhoz⁷ kötődő, szájhagyományban is terjedő közösségi költészet, melyben a költők ugyan ismertek, ám autoritásuk, szerző-pozíciójuk gyengébb, mint az egykorú magasirodalom költőié. Nemcsak a szociáldemokrata, hanem a kommunista (vagy más baloldali) proletárlíra is osztozik a közös közköltészeti eszközkészleten; azaz a konkurens, sőt ellenséges politikai versek poétikailag kevésbé elkülöníthetők.

József Attila lírájának a politikai közköltészet sokáig fontos kontextusa marad, de nem minden korszakban ugyanúgy. Eleinte ugyanaz az imitáció, ugyanaz az redukzív, epigon mintakövetés figyelhető meg verseiben, mint számos népszavás költő művében.⁸ Később, a *Tömeg* és más József Attila-kórusversek kapcsán azt állapíthatjuk meg, hogy *kettős normativitás* jellemzi a műveket, azaz egyszerre próbálnak a szubkulturális, közösségi műfaj merev konvencióinak és az individualitásra, eredetiségre alapuló modern költészeti elvárásoknak (azaz leginkább a *Nyugat* által képviselt normának) is eleget tenni.⁹ A *Külvárosi éj* kontextusát keresve elhatároltuk az *élegikus külvárosi tájleírás* műfaját a korabeli politikai átlaglíra termésében, felvázoltuk ennek elemeit, variánsait, képkészletét, narratív és leíró pozícióit, politikai szimbolikáját, valamint lehetséges forrásait.¹⁰ Jelen tanulmány fordított irányú út bejárására tesz kísérletet: a műfaji konvenciót és a toposzkészletet kontrasztív módon bevonva az elemzésbe arra kíván rámutatni, hogy József Attila külvárosi leíróversei milyen egyedi poétikai és retorikai eljárásokkal emelkednek fölébe a közköltészeti kontextusnak. Míg a korai József Attila-verseknél pretextusokról és hatásról lehetett beszélni, itt, az érett József Attila líra esetében a versek kontextus-elhagyása a tanulságos. A kontextus elhagyása a vers maradandóságának velejárója vagy egyenesen feltétele, hiszen az újabb és újabb olvasógenerációk értelmezései, vagy akár a kortárs, de a szubkulturán kívüli olvasók nem támaszkodhatnak az elsődleges kontextusra. A kontextuselhagyás tehát analóg az imént vázolt hatástörténeti folyamattal, a „külváros” mint emlékezhely megszilárdulását kísérő felejtéstörténettel.

⁷ Paul CONNERTON: *Megemlékezési szertartások*. Fordította NAGY László. In ZENTAI Violetta (szerk.): *Politikai antropológia*. Osiris, Budapest, 1997. 64–82.

⁸ SZOLLÁTH Dávid: *Ady-epigonizmus a korai József Attila-lírában és környezetében*. Literatura 2006/4. különösen az *Epigonizmus és munkásmozgalmi közköltészet* című fejezet: 488–491.

⁹ SZOLLÁTH Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája*. Balassi Kiadó, Budapest, 2011. 191–217.

¹⁰ Lásd az első lábjegyzetben hivatkozott *A külvárosi tájleírás* című tanulmányt.

Tárgyiasság és politikai szimbolika

József Attila a külváros kéznél lévő toposzkészletének elemeit, mint Halász Gábornak írt leveléből kiderül, másra használja, mint amire ezeket szokás használni.

„Én a proletárságot is formának látom, úgy versben, mint a társadalmi életben és ilyen értelemben élek motívumaival. Pl.: nagyon sűrűn visszatérő érzésem a sivárságé s kifejező szándékom, rontó-bontó, alakító vágyam számára csupán »jóljön« [sic] az elhagyott telkeknek ez a vidéke, amely korunkban a kapitalizmus fogalmával teszi értelmessé önnön sivár állapotát, jóllehet, engem, a költőt, csak önnön sivársági érzésemnek formákba állása érdekel. Ezért – sajnos – a baloldalon sem lelem költő létemre a helyemet – ők tartalomnak látják – s félig-meddig maga is – azt, amit én a rokokotalanságban egyre nyomasztóbb öntudattal formaként vetek papírra.”¹¹

A külváros képei nála nem a proletariátus nyomorának vagy a proletariátus istenülésének, hanem önnön sivársági érzésének kifejezéséhez kellene. Noha az 1935-ös levél későbbi önértelmezés, és a *Külvárosi éj* írása idején József Attila feltehetőleg még nem fogalmazott volna ilyen kiábrándultan, ennek ellenére a külváros-versek sokat tárgyalt tárgyiasságát felfoghatjuk egy „dezideologizálási” eljárás eredményének. József Attila külváros-versei csökkentik a toposzkészlet ideologikus jelentésrétegeit, de megtartják a tárgyi alanyanyagot. Bizonyos értelemben tehát ezúttal is „talált tárgy” megtisztításáról van szó, de rögtön hozzá kell tenni, hogy a dezideologizálás korántsem teljes. Ezek a versek továbbra is elkötelezettek, még ha elkötelezettségük többnyire áttételesebb, reflektáltabb, választékosabb formákban is jelenik meg, mint korábban a *Döntsöd a tőkét...* kötet barikád-verseiben.

A dezideologizálás példája lehet rögtön a *Külvárosi éj* első versszaka: prózába áttéve a komplex képet, arról értesülünk, hogy a mellékudvar alján lévő konyhát épp eléri a sötétedés. A kép beállítja a „színt” a továbbiakhoz. A vers elhagyja azokat a szimbolikus, allegorikus többletjelentéseket, amelyek alapján rá kellene ismernie az olvasónak, hogy a hátsóudvar alján lévő, kisablakos konyha egy zsúfolt, kültelki proletárkaszárnya egyik lakbérhátralékos putrija, amelyben a sötétség a lakók életének jelképe, hiszen nincs pénz petróleumra.

Hasonló mondható el a többi leírt tárgyiasságról is: a vers elhagyja szokásos jelképi rétegüket – a dezideologizálás tehát a didaktikus retorika csökkentéseként, deretorizálásként ragadható meg. A súrolókefe nem mosónő-attribútum, hanem magára hagyott tárgy, melynek megszemélyesítése („lábra kap”, „mászik”) külső formáját segít felidézni, apró rágcsló-méretét, szőrét, sörtéit. A lepotyogni készülő faldarab is olyan váratlan, meglepő megszemélyesítést kap a leírásban – „tűnődik, hulljon-e” –, amely eltéríti a nyomornaturalista asszociációkat. Való-

¹¹ József Attila levéltöredéke Halász Gábornak, 1935. április után. In *József Attila levelezése*. Sajtó alá rendezte STOLL Béla. Osiris, Budapest, 2006. 422.

színűleg hamarabb jut eszünkbe a vakolatnak mint anyagdarabnak az állaga, súlya, ingása, megbillenése a lehullás előtti pillanatban, mint az, hogy mit is jelent a „salétromos fal” társadalmilag. (Déry *Befejezetlen mondat*ából kívánczik ide egy részlet: a már kispolgárságig kapaszkodott pincér látogatja meg nincstelen sógornőjét a proletárkaszárnnyában, s beszélgetés közben „tenyerével hátranyom [...] egy félig leválni s leesni készülő sárga malterdarabot”, amit aztán az öntudatos sógornő „egy kemény mozdulattal” a földre sodor és összetapos.¹²) A későbbiekben azonban a vers is mozgósítja ezt a szimbolikát és toposzá válik, ami a verskezdetben tárgyias leírás volt: „A nyomor országairól / térképet rajzol a penész.”

Hasonlót tapasztalhatunk *A város peremén* nyitányában. A tipikus naturalista kezdés (a „szálló korom” a rossz levegőjű gyárváros toposzát idézi) nem teljesül ki a maga konvencionális jelképiségében, sőt a váratlan hasonlatok (a korom száll „mint pici denevérek, puha / szárnyakon”, „s lerakódik, mint a *guanó*”) megzavarják, kioltják a proletárirodalmi elvárásokat. A leírás ott tartja az olvasói figyelmet a tárgynál, hogy aztán – a vers második versszakában – mégiscsak megjelenjen a jelképes értelmezés is. („Lelkünkre így ül ez a kor.”)

Nemcsak a tárgyak hagyják el – legalábbis ideiglenesen – konvencionális politikai szimbolikájukat, az emberalakok is redukáltak: személytelenek, tárgyszerűek, esetleg állatszerűek. Az ideológiai kontextus ismeretében akár meglepő is lehet, hogy a külváros hőse, a munkás, akinek elvileg az elkötelezett vers etikai középpontjában kellene állnia (lásd: „humanizmus”), ilyen külsőleges és részvétlen ábrázolásban jelenik meg: „motyogó munkás”. Semmiféle hangsúlyt nem kap, éppolyan mellékalak, mint az éjjeliőr és a posztoló rendőr (aki egyébként szintén nem jelképe, csak jelzése az elnyomó hatalomnak). Szinte ironikus, ahogy az „elvtárs” szó politikai szimbolikáját tompítja, profanizálja az „egy-egy” számnév: „Röpcédulákkal egy-egy elvtárs / iramlík át.” Az illegális munkában serénykedő, settenkedő elvtárs felcserélhető utcai díszletelemmé fokozódik le. Kutyaként szimatol, macskaként fülel, kikerüli a lámpák fénykörét. A *Külvárosi éj* előtt egészen más hangsúlyokkal jelentek meg az „elvtárs” vagy a „proletár” szavak a József Attila-versekben. Rendszerint megszólítás formájában, a jövőre tett célzásként az utolsó sorban, esetleg közösségi, párbeszéd-kezdeményező gesztusként, villonos ballada-ajánlás formájában az utolsó versszakban (*Anyám, Buza, Munkások, Szocialisták, Aranybojtú, Mondd, mit érlel, Eső*). A *Külvárosi éj* utolsó versszakának „testvérek” megszólítása ugyanezt a sort folytatja, de a vers leíró részében még az elkülönült megfigyelő tekintet szenttelenül szemlélt tárgya az elvtárs.

A politikai szimbolizmus redukciójának szép példája a külön sorba, sőt külön versszakba tördelt egyetlen szó: „Vonathüty.” Tisztán, önmagában áll, mintha az előtte-utána kihagyott sorok érzékeltetnék az éles hangot körülölelő csöndet. Itt nyoma sincs az ipari hang szimbolikájának: ez a hangjel a „bőgő gyárszirenák”, a „síró dinamók” vagy a *Munkásokból* ismert „sivalkodó transzformátorok” helyett áll, példás jelhasználati visszafogottságot tanúsítva.

¹² DÉRY Tibor: *A befejezetlen mondat*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 112., 115.

A *Külvárosi éj* tárgyiasága a műfajjal örökölt politikai szimbolizmus redukciójaként ragadható meg. A tárgyias-leíró szint autonómiája mindennek ellenére viszonylagos. Egyetérthetünk Szabolcsi Miklóssal: a verszárlat szónokias hangja, az utolsó tizenegy sor megtöri a meditatív-szemlélődő hangulatot,¹³ a vers itt szavaltossá válik, szentimentálisá. (Lásd például a háromszoros „óh éj” felkiáltást, vagy „Az éj komoly, az éj nehéz” sort, amely üresen kong a komplex kép- és hanghatásokkal felépített vers végén.) Nem nehéz dekódolni a konspiratív módon elrejtett sarló-kalapács szimbolikát: „kalapácsot, mely cikkann pengve / *sikló pengét* a győzelemre” – a „sikló penge” kardként, fegyverként, de sarlóként is érthető.

A politikai szimbolizmus és a kódolt jelhasználat korlátozza a vers olvashatóságát, maradandóságát, túlélési esélyeit, hiszen behatárolja a lehetséges olvasók körét, és csökkenti a lehetséges értelmezéseket. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy politikai vers számára mindig kérdéses, túléli-e a maga elsődleges kontextusát: tud-e az adott szubkultúrán kívül is új olvasókat megszólítani. Kissé sarkítva: képes-e például a *Külvárosi éj* akkor is olvasókat szerezni magának, amikor már nem is értik, hogy „pontosan miről is szól” ez a vers, amikor nem értik, mit jelez a sötét alagsori konyha, mit a röpcedula és mit a kalapács a „sikló pengé”-vel, vagy ha értik is, ezek a jelek, mozaikdarabok nem feltétlenül állnak össze a fiatal olvasó fejében egy felismerhető világnézet összképévé. Amikor már nincs meg az a köztudalom, az a közös tapasztalat, amit a vers utalásai feltételeztek, és a vers már csak emléknyma ennek a közös tudásnak.

Leíró tárgyilagosság és politikai szimbolizmus aránya és kapcsolatának minősége versenként különbözik a verscsoportban. A politikai szimbolizmus minimuma arra a versre jellemző, amely nem is teljes jogú tagja a verscsoportnak. A *Tévhervonatok tolatnak* kezdetű verset sokáig töredéknek tekintették, hiszen nem bontakozik ki a többi nagyversre jellemző rapszódia-forma.¹⁴ Talán nem véletlen, hogy Nemes Nagy Ágnes ezt a verset emeli ki egy kisesszéjében, és hogy a későbbi tárgyias poétikának fontosabb referenciája lehet ez a kevésbé ismert mű, mint a politikai kisajátítások során némileg fényüket veszített nagy, reprezentatív leíró költemények.¹⁵

A *Külvárosi éj* feltehetően azért tartozik mégis e verscsoport maradandóbb, olvashatóbb darabjai közé, mert a tárgyias-leíró szint relatív önállósága viszonylag sokáig fennmarad a vers során, és csak a vers végén kerül előtérbe a szónokias, didaktikus hangnem, ami együtt jár az addig visszafogott alanyiség hirtelen és szinte tolazkodó előtérbe kerülésével. („Szegények éje! Légy szemem, / füstölögj itt a szívemen...”) A *város peremén*-ben ezzel szemben a nyitóképre és a záróképre (amely a nyitókép megismétlése) korlátozódik a tárgyias-leíró szint relatív önállósága. A denevérként szálló, guanóként lerakódó korom a vers emlékezetes, felidéz-

¹³ SZABOLCSI Miklós: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája (1930–1937)*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008. 201.

¹⁴ I. m. 271.

¹⁵ NEMES NAGY Ágnes: *József Attila pillanata*. In uő: *Szó és szótlanság* Magvető Kiadó, Budapest, 1989. 417–422. [korábban uő: *Metszetek*. 1982]

hető képei: ez a két szokatlan, távoli hasonlat tette szemléletessé a külvárosi leírások egyébként közhelyes költői képét. Ám ezzel a nyitóképpel szemben ott áll a tizenkét versszaknyi materialista krédó és történetfilozófiai értekezés, amely néha a *Dönts d a tókt.*... kötet utcai barikádverseinek (*Tömeg, Munkások*) stílusába csap át (lásd például a 13. versszakot), ami ma már nehezen érthető, olvasható eszmetörténeti kommentár nélkül. A mű, amelyet sokáig egy világnézet bravúros, meghökentő, lefegyverző megverselésének tekintettek, ma épp azt szemlélteti, hogy József Attila külváros-képe valóban csak emléknyma egy már elfelejtett tudásnak.

Különleges a viszonya tárgyias és szimbolikus szintnek az *Elégiában*. Csak egy példát idézve a negyedik versszakból: „*Egy vaslábanban sárga fű virít.*”

Pontos, tárgyilagos, tárgyilagosságában mégis roppant sugallatos kép. (Tverdota György egyik kedvenc József Attila-soraként emlékezik meg róla.¹⁶) Ennek a képnek azonban az éhező, kizsákmányolt proletariátus szenvedését kellene jelképeznie az előző verssorok felvezetése szerint: az elhagyott külvárosi telken így terít asztalt az anyaföld, melyet „kamatra gyötör”-nek (az ingatlanspekulánsok? a tőkészek?).

A maga módján itt is megterít
a kamatra gyötört,
áldott anyaföld.
Egy vaslábanban sárga fű virít.

Azt láthatjuk azonban, hogy a társadalmi-ideológiai magyarázat, noha kétségkívül hozzátartozik a versszerkezethez, annak tervszerű része, mégis leválik a képről, és vélhetőleg nem csak a korabeli kontextus elfelejtése, megkopása miatt. Az történik, mint *A város peremén* kezdetével: feltehetően többen emlékeznek a lerakódó guanó képére, mint arra, hogy pontosan minek is a hasonlata ez a kép. A vers leíró részei annyival erőteljesebb hatást váltanak ki, annyival zavarba ejtőbbek, hogy akár azt is gondolhatjuk, a szimbólumokkal, politikai allegóriákkal operáló értelmező szint mintha éppen csökkentené a szenttelenül leírt képek radikalitását, merészségét, mintha az ideologikus szövegrészek nem is verbális fegyverek („gépfegyver züm-züm” a betű), hanem a látvány megszelídítésére tett kísérletek volnának.

Megszemélyesítés és enallagé

A politikai szimbolika mellett más alakzatok is a tárgyias-leíró szint „minimalizmus” ellenében hatnak. A *Külvárosi éj* esetében elsősorban a feltűnően sok megszemélyesítés, továbbá hasonlatok, metaforák, enallagék keltik fel a figyelmet.

¹⁶ TVERDOTA György: „*Egy vaslábanban sárga fű virít.*” In uő: *Határolt végtelenség. József Attila-versek elemzése*. Osiris Kiadó, Budapest, 2005. 75–82.

Láttunk már a megszemélyesítésre egy-két példát, idézzünk fel még néhányat: „... a fény hálóját / lassan emeli”; „mászik a súroló kefe”; „...kis faldarab / azon tűnődik...”; „megáll, sóhajt az éj / leül a város szélénél...”; „... a gépek mogorván szövik...”; „nedvesség motoz...”; „Kóbor kutyaként jár a szél...”; „a papír [...] mászna, mocorog” stb.

Az első, ami e példák alapján feltűnhet, hogy ezek a megszemélyesítések életet visznek a kihalt tájba. Mondhatjuk erre, Kosztolányi és József Attila nyomán, hogy ez lélekidézés, szóvarázs, a tárgyak *tondijának*, *manájának*, lelkének élesztése. Ezzel érdekes összefüggéseket tárhatunk fel a költői önértelmezések, poétikai reflexiók egyik kultúr-antropológiai aspektusáról, és juthatunk a vers tekintetében arra a következtetésre, hogy „ez a világ minden porcikájában él”.¹⁷ Csakhogy ez az élet inkább kísérteties, mintsem harmonikus hatású, ugyanis feszültséget kelt, hogy a megszemélyesítések *csak a metaforikus szinten* népesítik be a szó szerinti leírások szintjén továbbra is elhagyatott külvárosi környezetet. Azaz a tárgyiasságok és az elvont fogalmak megelevenítése végső soron épphogy fokozza a kietlenség, a „sivárság” érzését. Hiszen egyértelműen élettelen dolgok – a gépek, a gyárak, a szél, a papír – kapják meg a leírásban nem jelenlévő, csak felidézett élőlények tulajdonságait. Az olajos rongyokban járó éj, a homályban motozó nedvesség, a szinte elmaszó súroló kefe és a többi szellemalak jelzik az élet hiányát. A magányt, az elhagyatottságot mi sem fejezi ki jobban, mint az élet vágy- vagy emlékképei. Hasonlóképpen, mint ahogy az elszigetelt zajok („Vonattfüty.”) érzékeltek legjobban az átható csendet.

A megszemélyesítéseknek egy másik lehetséges értelmezésére is érdemes kitérni. Szerepüket felfoghatjuk úgy is, hogy ezek az alanyt, az alany személyességét jelenítik meg a tárgyas szinttel szemben. Ha eltekintünk a *Külvárosi éj* már tárgyalt zárlatától, akkor elmondhatjuk, hogy a versalany főként csak a leíró tekintet által van jelen. Van azonban a versnek (és általában az irodalmi leírásoknak) egy olyan értelmezési hagyománya, amely projekciónak tekinti a deskripciót, azaz a leíró szubjektum lélektani kivetüléseként értelmezi a leírt látványt. A projekciós elmélet szerint tehát a tárgyas vers is végső soron alanyi vers. E megközelítés jogosultságát egyébként számos idézettel alá is tudjuk támasztani, például az *Elégia* verskezdő hasonlatával, amelyben a műfaji konvenció „kötelező” sötét, zord, esős verskezdő nyitánya mindjárt a versalany lelkiállapotának tükrözőjévé lesz:

Mint ölmos ég alatt, lecsapódva, telten,
füst száll a szomorú táj felett,
úgy leng a lelkem,
alacsonyán.

¹⁷ TVERDOTA György: *Az éjszaka képei. József Attila: Külvárosi éj* In BARTÁK Balázs–ANTONIO SCIACOVELLI (szerk.): „Száz év magány”. *József Attila-tanulmányok*. Savaria University Press, Szombathely, 2005. 259. és lásd a tanulmány továbbfejlesztett változatát: TVERDOTA György: *Tárgyiasság József Attila költészetében – A külvárosi éj*. Irodalomismeret 2011/1. <http://irodalomismeret.hu/linkek/64>

Csak hogy a József Attila-i tájleírások újszerűsége nem ezeknél a részleteknél keregsendő. Az efféle versszakoknál a romantikus költészet, például Petőfi tájleírásai juthatnak eszünkbe.

Lenn az Alföld tengersík vidékin
Ott vagyok honn, ott az én világom;
Börtönéből szabadult sas lelkem,
Ha a rónák végtelenjét látom.

A projekciós elmélet nemcsak a József Attila-versek líratörténeti korának azonosításában téved, hanem abban is, hogy ösztönösséget, tudatalatti kivételést tételez ott, ahol érdemesebb tudatos szerkesztést, technét látnunk. Ehhez egy rövid kitérőt szükséges tennünk. Nézzünk egy másik József Attila-versrészletet a *Téli éjszakából*:

A távolban a bütykös vén hegyek,
mint elnehezült kezek,
meg-megrebbenve tartogatják
az alkonyi tüzet,
a párologó tanyát,
völgy kerek csöndjét, pihegő mohát.
Hazatér a földműves. Nehéz,
minden tagja a földre néz.
Cammog vállán a megrepedt kapa,
vérzik a nyele, vérzik a vasa.
Mintha a létből ballagna haza
egyre nehezebb tagjaival,
egyre nehezebb szerszámaival.

A „bütykös”, „elnehezült kezek” és „a vén” megszemélyesítés „a hegyek” vonatkozásában, de a következő versszakban megjelenő földműves vonatkozásában már szó szerinti, realiztikus jellemzés. Az emberalak attribútumai áttevődtek a tájra. Figyeljünk a megjelenített kutya „szöveglétmódjára” vagy „fikcionáltsági szintjére” a *Külvárosi éj* következő részleteiben:

Az úton rendőr, motyogó munkás.
Röpcédulákkal egy-egy elvtárs
iramlik át.
Kutyaként szimatol előre
és mint a macska, fülel hátra;
kerülő útja minden lámpa.
[...]

Kóbor kutyaként jár a szél,
nagy, lógó nyelve vizet ér
és nyeli a vizet.

A kutya először az elvtárs hasonlata, másodszer a szél megszemélyesítése, de tökéletesen beleillene valóságos létezőként is a megjelenített tájba, ahogy az utcán átkocog, tócsából lefetyel. (Mint ahogy a macska ténylegesen megjelenik a versben – „kotor a palánkon” – a szó szerinti szinten is, nemcsak a hasonlatok szintjén.) Ám az már távolabbi asszociációkra képes fantáziát feltételez, hogy a tócsa felszínét borzoló szél látványáról a lefetyelő kutya képe ugorjon be. Ugyanígy az előző példában: a bütykös kéz sokkal természetesebb, mindennapibb attribútuma a földművesnek, mint a tanyát ölelő hegynek.

Mindezzel arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ezek a metaforák, hasonlatok, megszemélyesítések nemcsak azt az egy verselemet jellemzik, amelyhez közvetlenül kapcsolódnak, hanem a motívumok szoros szövése miatt más elemeket is. Ezt enallagéval, azaz olyan retorikai eljárással érik el, amelyben egyik tárgy jellemzője átkerül egy másik tárgyra, ami egyrészt meglepőbb képekhez, másrészt erősebb szövegkohézióhoz vezet. Az enallagé gyakori használata avantgárd hatást sejtet, és tudjuk (Hankiss Eleméttől¹⁸), hogy József Attila kedvelt eszköze. Egy mindjárt ott is van a *Külvárosi éj* első versszakában: „mint gödör a víz fenekén”, ahol is a gödör feneké átkerült a vízhez.

Mindennek fényében tehát nem meglepő azt állítani, hogy a *Külvárosi éj*ben a tárgyias szintre épülő megszemélyesítések rendszere a személyességet hozza vissza, hiszen például a „tűnődik” sokkal magától értetődőbb cselekvése a versbeszélőnek, mint a faldarabnak. A beszélő alany a vers elején csak egy diszkrét személyragban („konyhánk”) utal magára, de az „éj” megszemélyesítés-sorozata könnyen ráérthető erre az éjjel egyedül virrasztó, kószáló, szemlélődő alakra, aki „megáll, sóhajt [...] / leül a város szélénél. / Megindul ingón át a téren”, és hold helyett mondjuk pipát, petróleumlámpát „gyújt, hogy égjen”. A személyesség tehát valóban visszatér, és korlátozza a vers tárgyias rétegét, de ez nem valamiféle rejtélyes és izgalmas lelki projekciónak, hanem inkább egy mesterien működtetett retorikai eljárásnak az eredménye.

Hiszen láthatjuk: nem pusztán lelki tartalmak vetülnek ki az éj sötét vásznára, hanem az emberi test külsődleges leírása is. Mennyivel konkrétabb, tárgyyszerűbb, zavarba ejtőbb – végső soron modernebb – az a kép, melyben „az éj leül a város szélénél”, mint az *Elégia* elején a romantikus-konvencionális hasonlat: „szomorú táj felett / úgy leng a lelkem, alacsonyan” mint a füst? Az utóbbi még az átvett tizenkilencedik századi műfaji konvencióhoz tartozik, az előbbi viszont a József Attila-i többlethez, a konvenció átdolgozásához.

Hasonló történik a *Külvárosi éj* „rejtett részegével”, mint ami a vers eleinte rejtőzködő versalanyával. Az ő alakját pusztán a korcsma megszemélyesítése („hány”, „okádik”) rajzolja ki a metaforikus szinten és ezáltal árnyképszerűen. A korcsma előtt görnyedő, öklendező részegre jellemző cselekvés (ezúttal nem túl távoli asszociációval) a korcsmára van áttéve. Ugyanaz a trópus, ami a korcsma szempont-

¹⁸ HANKISS Elemér: *József Attila komplex képei*. In: uő: *A népdaltól az abszurd drámáig*. Magvető Kiadó, Budapest, 1969.

jából megszemélyesítés, a meg nem nevezett, csak felidézett részeg szempontjából enallagé:

Romlott fényt hány a korcsma szája,
tócsát okádik ablaka;

Érdemes megfigyelni, milyen nagy műgonddal van felépítve a „komplex kép” szó szerinti és metaforikus szintje: az esőtócsa képe találkozik a részeg produkálta tócsa képével, a korcsma ajtó-szája pedig a részeg szájával. A „fény” viszont nem találkozik a „romlott” jelzővel, ez utóbbi csak azzal (a meg nem nevezett) *romlott étellel* találkozhat, amelytől (meg nem nevezett) részegünk épp megszabadul. Ha kivesszük a két sorból a leírás valóságos rétegére utaló szavakat, akkor ott marad a metaforikus szint részeg-figurája (aki mindazonáltal éppoly valószerű lehetne az esti képben):

Romlott valamit hány valakinek a szája,
tócsát okádik ...;

Ha mindezt a felhasznált műfaji konvenció, azaz a *külvárosi tájleírás* toposzkészlete felől nézzük, akkor azt mondhatjuk, hogy ezek a megszemélyesítések, enallagék és metaforák által kísértetiessé halványított alakok a kontextus-versekben még valóságosak, megjelenítettek voltak. A kocsmá előtti figurákra láttunk példát az előzmény-tanulmányban, de említhetjük a virrasztó költő alakját:

Virrasztok a téli éjszakában
Künn a konok eső csobban
(Várnai Zseni: *Sír a sötét, éhes város,*
Népszava 1927)

vagy a kószáló költő alakjának példáit:

Szellős kabátban, megdermedt tagokkal,
Lehajtott fővel róttam utamat
(Gyagyovszky Emil: *A gyárban,* 1903)

Csatangolok a külső perifériákon
téli hajnalban, messze messze kint,
(Peterdi Andor: *Téli hajnal,* 1920)

sőt az Éj jelképpé emelése vagy megszemélyesítése sem ritka:

És minden oly kegyetlen ily téli éjszakán,
Mintha az Élet mása lenne az Éj talán
(Kósa Lajos: *Éjszakák,* Népszava 1923)

...ám ha jó az éj,
 az ég kovácsa, nagy ébenfa kalapáccsal,
 (Émile Verhaeren: *A város*, Bakucz József fordítása)

Az is a készlethez tartozik, hogy a ködöt, az esőt vagy a felhőket az égről lelógó nedves rongyhoz hasonlítják, utalva a külváros népének szegényes ruházatára. Például:

Köd:
 Mint mocskos-szürke rongy a hársorok között...
 (Kósa Lajos: *Éjszakák*, Népszava 1923)

József Attila úgy vonja össze a három repertoárelemet, hogy a rongyokba öltöztetett, s ezzel már megszemélyesített éjt a kószáló költő önarckép-topozsából vett jellemzőkkel teszi elevenné:

S olajos rongyokban az égen
 megáll, sóhajt az éj;
 leül a város szélénél.
 Megindul ingón át a téren;
 egy kevés holdat gyűjt, hogy égjen.

Ez a sűrítési eljárás a Hankiss-féle „komplex képek” vagy a Németh Andor által felidézett „komprimált versek” keletkezésének szempontjából is tanulságos: a pretextus-versekben külön verssorok jutnak az éjszaka leírására, és külön verssorok a költő önmegjelenítésére. Természetesen nemcsak ökonómiáról van szó József Attilánál, hanem a költői nyelv modernebb, újtárgyiasságtól és avantgárdtól egyaránt ihletett felfogásáról. Ennek ellenére érdemes a sűrítésre is figyelni. Farkas Antal *Álmok* című klapanciája viszonylag hosszán „fut párhuzamosan” a *Téli éjszaka* egy szakaszával. Kiemelem az összehasonlításra érdemes elemeket:

[...]

S a lankadt izmú munkás hazatér.

Még homlokán a munka gyöngye ég,
Mire elfogy a sovány estebéd;
Majd a kanóc-mécs világába bámúl
S nyitott szemekkel álmodik magárúl.

Egy új világot teremt meg, miben
kifáradt izma olykor megpihen
S a tő, mit vére-hullásával ápol,
Neki is juttat olykor a virágból.

Alig dereng a hajnal szőke pírja,
Már a gyár füttye új robotra hívja,
És álma a felszálló barna füsttel
A szürke égen semmiségre tünt el.
A füst hatalmas felleggé verődik,
Villáma tépi a gyárok tetőit,
[...]

[...]

Hazatér a földműves. Nehéz,
minden tagja a földre néz.

Cammog vállán a megrepedt kapa,
vérzik a nyele, vérzik a vasa.
Mintha a létből ballagna haza
egyre nehezebb tagjaival,
egyre nehezebb szerszámaival.

Már fölszáll az éj, mint kéményből a
füst,
szikrázó csillagaival.

[...]

Nézzük meg, hogyan sűríti a *Téli éjszaka* nagyjából ugyanazt a képsort, amelyet Farkas Antal verse kifejtettebb formában ad elő. Az első mondat („Hazatér a földműves.”) szikár; tárgyilagos közlés, mint ezek: „*Csönd* – lomhán szinte lábrakap”; „*Vonatfütty*.” (*Téli éjszaka*) „Benne / mint külön kis éj,” (*Tehervonatok tolatnak*)

Ezek a tárgyilagos közlések rögzítik a leírt valóságot, kiinduló-pontok, amelyekre ráépülnek a különböző retorikai kiterjesztéseket hordozó mondatok.

Emeljünk ki három, imént jellemzett *enallagés megszemélyesítést* a *Téli éjszaka* részletéből:

– „Minden tagja földre néz”. Azaz a földműves helyett elnehezült végtagjai bámulják a földet. Farkas Antal a fáradt testet bőbeszédű módon kétszer is megnevezi („lankadt izmú”, „kifáradt izma”), és külön sort szentel a fáradtságtól csak bámulni képes munkás tekintetének leírására: „mécs-világba bámul.” Mindezt a *Téli éjszaka* négy szóba sűríti.

– „Cammog vállán a [...] kapa”. Azaz a fáradt földművest jellemző járásmód átveődik az ezáltal megszemélyesített kapára.

– „Vérzik a nyele, vérzik a vasa”. Vérezni csak a földműves tud, nem a kapanyél. Ennek ellenére itt feltételezhetően nem a földműves teste, hanem a lelke vérzik. Mindenesetre a megszemélyesítés a vers valóságsszintjének „elhallgatott”, nem közvetlenül megjelenített világából származik ezúttal is, éppúgy, mint a cammogás, a földre néző végtagok (vagy a korábban említett bütykös kezek). A Farkas

Antal-vers itt is segít, hiszen eminens módon „szállítja” a vonatkozó romantikus-plebejus szimbolikát: a munkás/földműves „vérrel-verejtékkel” végzett munkájáról van szó. (A „tő, mit vére hullásával ápol”.). Ez a József Attila-kép egy harmadik elemet is magába sűrít, melynek szintén megtalálhatjuk a párhuzamát a Farkas Antal-versben: ez a napszakot jelző napfény színének megidézése. Farkasnál: „Alig dereng a hajnal *szőke* pírja”, míg a *Téli éjszakában* Szabolcsi megfigyelésére hivatkozva¹⁹ azért lehet a kapa vérszínű, mert az alkonyat fényét veri vissza.

A tárgyias-leíró szint, a szimbolikus-ideológiai szint és a metaforikus szint (idesorolva a megszemélyesítéseket és az enallagékat is) rétegzettségére három különböző tudatműködés: a percepció, a reflexió és az imagináció különbségeként is megragadható. A tudatműködések közötti váltások dinamizálják a versolvasást. Ezek a váltások ugyanakkor szintén hozzájárulnak, hogy az olvasás során akkor is érzékeljük a versalanyt, amikor ő nem tesz magára utalást. Észrevételeinek, eszmélkedéseinek és asszociációinak felismerhető stílusa, sajátos tempója, ritmusa van. Ez az észjárása, eszmélkedésének sajátosságai által, belülről megismert szubjektivitás, ha lehet, még erőteljesebben összetartja a verscsoport tagjait, mint az, hogy e versek ugyanazt a tájat írják le, és ugyanabból a közköltészeti forrásból merítenek.

A holt vidék mint otthon, mint haza

Amikor József Attila versei elvonják, megszemélyesítésekbe számúzik a leírt külvárosi táj egyes alakjait, akkor ezzel a táj „holt vidék” jellegét erősítik. Alig van benne emberi jelenlét, ipari táj, az enyészet tája. Az utóbbi vonatkozást a *Külvárosi éj*ben a hatodik versszak hasonlata és metaforája (a gyárak „boltos temető”, „családi kripták”) teremti meg.²⁰ De ha a *Külvárosi éj*ben holtak és kísértetek vannak, akkor az *Elégiában* már csak merev szemű hullák, tetemek.

[...] Kínlódó gypüket
sárba száradt üvegcserepek
nézik fénytelen, merev szemmel.

És hogy teljes legyen a kép, még néhány „kék, zöld, fekete légy” is feltűnik, majd „gyűszűnyi homok / pereg alá”, mint középkori allegorikus csontvázak kezében a halálra figyelmeztető homokóra szemcséi. Mégis így zárul a vers: „Ez a hazám.” És hasonló summára jut a *Téli éjszaka* is. („...mérem a téli éjszakát. / Mint birtokát / a tulajdonosa.”)

¹⁹ SZABOLCSI Miklós: i. m. 275.

²⁰ Ez a vonatkozás szintén nem előzmény nélküli, bár a *Külvárosi éj* itt erősen átértelmezi a hagyományt. A gyárak azért lehetnek temetők, mert megölik és maguk alá temetik a munkást.

Az, hogy „otthon”-ként, „haza”-ként beszél a gyártelepről, a teherpályaudvarról az – a korszakban legalábbis – meglepő. Ezekben az években a falut volt szokás az „otthon”-nal azonosítani és ott volt a haza, ahol a parasztság is volt. A nagyváros pedig ekkor, a húszas években lett „nemzetidegen”. A városról negatív, reduktív metaforák voltak forgalomban (például „bűnös város”). De ez az azonosítás szokatlan a szocialista líra kontextusában is. A gyártelep épp az otthontalanság világa a munkásság számára, minduntalan az elnyomás és a kizsákmányolás szimbólumaiba ütközünk a külváros-leírásokban (gyárkémény, füst, munkaidőt kiszabó, a munkásnegyed terét hangjával átjáró sziréna).

Ugyanakkor ez a kettősség, ez az ellentmondás már ismerős a megszemélyesítések kettős funkciójából, amelyek egyrészt „életet” hoztak a kihalt világba, s amelyeknél másrészt ez az „élet” nem reális, hanem csak fokozza a hely idegenségét, kísértetiességét.

A leírt táj kihaltsága és az élet tropikus szintű megidézésének kettőssége a verscsoport többségére jellemző (*A város peremén* ebből a szempontból is különbözik a többtől), de megint csak olyan sajátosságról van szó, amely kimondottan József Attila-i, és nem mondható el a műfajról, a verhaereni hagyomány verseiről. Verhaerenél nyüzsgő, élettel teli a város, dohognak az üzemek. József Attila sajátos megoldása ugyanakkor mégsem független a műfaji hagyomány egy fontos poétikai és politikai kérdésétől. Az összetartozás és az elkülönülés kérdéséről van szó.

Amikor József Attila a közösségi költészet készletén belül rátalál egy átmeneti eltávolodásra, magányos meditációra alkalmat adó műfaji konvencióra, és azt alakítja-formálja tovább, akkor arra a „nyaktörő mutatványra” vállalkozik, hogy a közösségi költészet keretei között verselje meg az e körben tabunak számító magányt, az elidegenedtség tapasztalatát, József Attila kifejezésével a „világhiányt”. Ez a politikai jelentése annak, hogy a külváros mindkét értelemben kihalt – és nemcsak átmenetileg, mint a műfajversekben, hanem úgy, mint az *Elégiában*: lét-érvénnyel, egzisztenciális sugalmazással. Ez az idegen, holt világ az *otthon, a haza*, és ebbe az azonosításba a jövőtlenséggel, a halállal való megbékélés gesztusa is belehallható. Politikai versnek, épp ezért, már nem válna be.

A külvárosi táj a munkásosztály nagy közösségi szimbólumából a saját világban megtapasztalt idegenség metaforájává vált.

Új irodalomtörténet

Angyalosi Gergely

ESZTÉTIZMUS, ESZTÉTIZÁLÓ MODERNSÉG*

Az esztétizmust kifejlett formájában általában a 19. század utolsó harmadának Angliájához kötik (*Aestheticism* vagy *Aesthetic movement* néven), annak ellenére, hogy a *l'art pour l'art* elvét (*Art for Art's Sake*) nyilvánvalóan Théophile Gautier, illetve az ő nyomdokaiba lépő Parnasse-mozgalom hatására tették magukévá az angol írók. (Bár vannak olyan vélemények, hogy a kifejezés Victor Cousintól, vagy még korábbról, Benjamin Constant-tól származik.) Az esztétizmus képviselői elutasították John Ruskinnak vagy Matthew Arnoldnak a morális és hasznos művészet-ről alkotott nézeteit. Ténylegesen Gautier mondta ki a *Mademoiselle de Maupin* botrányos előszavában (1835), hogy „Csak az lehet valóban szép, ami semmire sem jó, rút minden, ami hasznos”. Ez a gondolat visszhangzik majd Oscar Wilde-nál, a *Dorian Gray* előszavában is, amelyre majd visszatérünk. (Természetesen ki kell emelnünk Walter Pater szerepét, akinek *A renaissance* című munkájára már jóval teljes magyar megjelenése előtt [1913] rengeteg utalás történik a századelő magyar kulturális sajtójában.)

Pór Péter így foglalta össze az esztétizmus lényegét: „a fogalom kétségkívül létezik, de szokásosan egy kvázi-filozófiai tételt jelöl, amely a létezés hierarchiájának tetőpontjára az esztétikai megjelenését helyezi. Jól tudott, hogy ezt a kvázi-tételt Walter Pater fejtette ki, ha nem is legrendszeresebben, de a legnagyobb hatással (erősen befolyásolva annyira különböző költőket, mint például Hofmannsthal és Babits). A művészet és az élet egységét hirdette, de ennek az egységnek az érzéki tapasztalat mindenütt jelenvalóságában kell megvalósulnia.”¹ Valóban, Pater munkájának előszavában a szépség elvont meghatározásának kísérlete ellen lépett fel. „A szépség viszonylagos, mint minden emberi tapasztalás alá eső tulajdonság; a szépség meghatározása olyan arányban válik értelmetlenné és haszontalanná, amint elvontabbá lesz. A szépséget nem elvont, hanem a lehető leg-

* A *Literatura* eddig is szívesen közölt olyan tanulmányokat és előtanulmányokat, amelyek az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet készülő új kézikönyve számára készültek. A továbbiakban külön rovatot nyitunk *Új irodalomtörténet* címmel, s itt fogjuk közreadni az ilyen céllal született szövegeket.
– Szerkesztőség

¹ Pór Péter: *Baudelaire kettős öröksége*. <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00064/por07.html>

konkrétabb vonatkozásban meghatározni, megtalálni nem általános formuláját, hanem azt az alakját, amely a szépségnek ilyen vagy amolyan megnyilatkozását híven kifejezi – ez az igazi esztétikus célja.”² Mint látjuk, az angol szerző bizonyos értelemben a platonikus esztétika ellen lép fel; gondoljunk csak *A nagyobbik Hippiasz* című dialógusra, ahol Szókratész éppen a szépség általános formuláját akarja „előbábáskodni” vitapartneréből – igaz, a mű végén belátva ennek a törekvésnek viszonylagos képtelenségét. Az esztétikai kriticismus célja a következő kérdések megválaszolása: „Mi ez a dal vagy kép, az életben vagy olvasmányomban talált vonzó egyén *rám* nézve? Milyen hatással van rám? Gyönyörűséget okoz? és ha igen, mily fajta és mily fokú gyönyörűséget? Mennyire tágítja ki vagy korlátozza lényemet hatása?”³ Ily módon a kritikus az a személy, aki egy bizonyos típusú szenzibilitásra képes. Ennek köszönhetően viszont „nem kell vesződnie azzal az elvont kérdéssel, hogy mi a szépség magában és mi a viszonya az igazsághoz és a tapasztaláshoz; hiszen ezek metafizikai kérdések, amelyek éppoly meddőek, miképp minden metafizika. Közömbösen térhet ki előlük, akár van rájuk felelet, akár nincs, mivel hogy rá nézve ezek a kérdések nem érdekesekek”.⁴

Fontos eleme Pater gondolkodásának, hogy az egyes művészeti ágak nem gondolatok átültetései különféle formanyelvekre, hanem különálló érzéki világokat alkotnak, amelyek nem vezethetők vissza a művészet egyetlen generikus fogalmára. (Ez a felfogás majd Adornónál tér vissza, gondoljunk csak *A művészet és a művészetek* című tanulmányára.) Ebből következőleg Paternél az egyes művészeti ágak kifejező eszközei a szépézés különféle köreit alkotják: ennek tulajdonítható, hogy az egyik eszköztárát lehetetlen a másokban alkalmazni. Ezt ismeri fel az „igazi művészeti kritikus”, akinek a legfontosabb tulajdonsága a képzelőerővel rendelkező ítéletre való képesség, amely az érzékek megelevenítő erején nyugszik. Az ilyen kritikus tudja, hogy a művészetben nem a gondolati elem a lényeges. „Egy nagy festménynek tehát számunkra nincs más mondanivalója, semmi határozott más célja, mint egy ragyogó sugár; a fénynek és az árnyéknak véletlen játéka a földön vagy a falon.”⁵ Viszont ha egy festmény megfelel ennek az alapkövetelménynek, *akkor már* beszélhetünk akár a festészet költőiségéről is. Az elkülönültség ellenére ugyanis a művészeteknek van olyan törekvésük, hogy átlépjenek a másik művészeti ág területére; „anders streben”, hivatkozik a német esztétikai hagyományra Pater. Feltételezhetjük, hogy az angol esztétára hatással volt Schopenhauer művészetfelfogása, mint akkortájt alighanem mindenkire a művelt Európában. Schopenhauerrel egybehangzóan állítja, hogy „minden művészet kivétel nélkül a tiszta zene felé törekszik”, amennyiben a művészet lényegi célja és egyben sajátossága az anyag és a forma különbségének eltüntetése. Ezért van az, hogy a költészet leg-tökéletesebb formája a líra, amelyben a „a tárgy elnyomása” (vagyis a gondolati elem háttérbe szorítása) valósul meg, „olyannyira, hogy a költemény jelentősége,

² Pater WALTER: *A renaissance*. Fordította SEBESTYÉN Károly. Révai, 1919. 11.

³ I. m. 12.

⁴ I. m. 13.

⁵ I. m. 194.

értelme csak azon az úton válik világossá, amely úton már nem az értelem jár”.⁶ Ez a felfogás nagy hatást gyakorolt nálunk is, és mintegy megalapozta az esztétizáló modernség különféle megvalósulásainak (impresszionista művészet, irodalom és kritika, a szecesszió, a szimbolizmus bizonyos alkalmazásmódjai) szemléletmódjait. Pater a látszat ellenére nem rapszodikusan csapongó, hanem nagyon is következetes gondolkodó. Gondolatmenete logikusan vezeti el addig a következtetésig, hogy a zene a legtisztább típusa az igazi művészetnek, mert benne az anyag és a kifejezés módja teljesen áthatják egymást. Ezért, ahogy korábban már utalt rá, minden művészet végső törekvésében a zene törvényei után igazodik. A művészeti ágak autonómiájának elve ugyanakkor azt jelenti, hogy ezt az ideált csakis és kizárólag a zene valósíthatja meg. A művészeti kritikának tehát az a feladata, hogy megállapítsa, milyen mértékben sikerült egy műalkotásnak ezt a zene felé törekvést megvalósítania.

Pater mindezt a *modernség* nevében fogalmazza meg, amint arról a „zárószó” tanúskodik. „A modern gondolkodásnak egyre erősebb irányzatává lett, hogy minden dolgot és a dolgok minden tulajdonságát állhatatlan és változó jelenségnek tekintsen.” Mármost a művészet ennek a szemléletmódnak a leghívebb kifejezője, ugyanis nyíltan bevallja, hogy „a futó pillanatot” kívánja megragadni, hogy megadja neki „a legszentebb ihletet”.⁷ A tünékenynek, az efemernek a megragadása, mint a modernség alapvető jegye – mint tudjuk –, Baudelaire-nél tűnik fel először. Tágabb értelemben azt a minőséget jelenti, hogy valaki összhangban van a jelennel, annak összetéveszthetetlen „újszerűségével”. Matei Călinescu, aki saját bevallása szerint Baudelaire-t „fogalmazza újra”, ezt úgy fejezi ki, hogy a modernség nem más, mint *jelenünk egyedi történeti jelenvalóságának* megértése.⁸ Eszszéjében, amely végső változatában *A modern élet festője* címet kapta, ezt írja Baudelaire: „A modernitás a múló (*transitoire*), a rövid életű (*fugitif*), az alkalomtól függő (*contingent*) a művészet egyik fele, míg a másik az örök, a soha nem változó...”⁹ A szépségnek tehát két fajtája van szerinte: az örök és a múlékony; néhány sorral később pedig azt is hozzáteszi, hogy „minden olyan modernség, amely méltó arra, hogy antikvitássá váljék, úgy érheti el ezt, ha kivonódik belőle az emberi élet által önkéntelenül beléoltott” – tehát múlékony, efemer – szépség. A modern művészet és a modern élet összekapcsolása ugyanakkor megnyitja az utat „a gonosz sajátos szépségének” (Baudelaire kifejezése) felismerése irányába. Ez a szépség „a művészetnek az a lényegibb fele, amelyet nem lehet a múlt mestereit utánozva, vagy tőlük tanulva elsajátítani, melyet csak egyedül lehet fölfedezni, az érzékelés erősítése, az új iránti gyermeki érzékenység, „mély és örömteli kíváncsiság” által”.¹⁰ Ennek a gyermeki szenzibilitásnak a naivitásában, ártatlanságában rejlő mágikusság adja a specifikumát (*magique à force d'ingé-*

⁶ I. m. 200.

⁷ I. m. 319.

⁸ Matei CĂLINESCU: *Modernitás, modernizmus, modernizáció: variációk modern témákra*. Literatura 1997/3. 239.

⁹ Charles BAUDELAIRE: *Le peintre de la vie moderne*. In *Œuvres complètes*. Pléiade, Gallimard, 1954. 892.

¹⁰ CĂLINESCU: i. m. 241. A Baudelaire-idézetek fordítását egyes helyeken módosítottam.

nuité). A gonoszban vagy a szörnyűségesben rejlő szépség feltárulása a gyermekien ártatlan látásmód számára rendkívüli jelentőségű művészetfilozófiai gondolat, amely az etikum és az esztétikum kapcsolatának összetettségére és ellentmondásosságára mutat rá. (Bár maga Baudelaire, noha „a *l'art pour l'art* és az esztétikai tisztaság híve volt”, nem választotta el radikálisan a művészetet az erkölcstől.¹¹) Călinescu többek között ezzel érzékelteti, hogy a modernség elmélete a jelen legkülönbözőbb, pozitív és negatív filozófiai interpretációit be tudta fogadni. Az esztétizáló modernség megértése szempontjából lényeges mozzanat, hogy a modernség és a haladás, modernség és racionalitás fogalmának összekapcsolása a felvilágosodás korát követően pozitív és negatív jelentést egyaránt nyerhet. Ezért azután van olyan modernitás „amely inkább modernellenes, mint hagyományellenes, és mélységesen ambivalens érzéseket táplál az új értékét illetően”.¹² Így teljes joggal beszélhetünk az ellenmodern modernitás doktrínáiról, akik közé tartoznak például a technikai értelemben vett modernitás elutasítói. Ez utóbbiak vagy egy kollektivista jövő, vagy egy mítikus múlt felé fordulnak, de minden esetben egy sajátos értelemben vett időszersőség, vagyis *modernség* nevében. Mindez Călinescu számára annak belátását jelenti, hogy „nem szabadna egy modernitásról, a modernizáció egy sémájáról vagy útjáról, a modernitás *egységes* elméletéről beszélni, amely lényegében *univerzális* lenne, és *univerzális, egységes* standardokat tételezne fel, függetlenül az idő és a tér koordinátáitól. Ha a modernitás valóban kreatív [...], akkor nem lehet más, mint plurális, helyhez kötött és nem-utánzó.”¹³

Az esztétizmusnak nevezett „kvázi-tétel” (Pór Péter kifejezése) másik alapvető forrása Nietzsche *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus* című műve. Nietzsche szerint „a művészetnek mindenekelőtt tisztaságot kell megkövetelnie a maga birodalmában. Hogy a tragikus mítoszt megmagyarázhassuk, ennek épp az az első követelménye, hogy az általa kiváltott sajátságos gyönyört a tisztán esztétikai szférákban kutassuk, anélkül, hogy onnan átrándulnánk a részvét, a félelem és az erkölcsi emelkedettség tájaira”. Csak így nyílik esélyünk annak megértésére, hogy miként tud esztétikai gyönyört kiváltani a csúf és a diszharmonikus, vagyis a tragikus mítosz tartalma. A filozófus ismételten leszögezi, hogy „a létezés és a világ kizárólag esztétikai jelenségként tekinthető igazoltnak”, és hogy „a világgal összemerve egyedül a zene adhat fogalmat arról, mit kell érteni a világ esztétikai jelenségként való igazolásán”.¹⁴ Pór Péter figyelmeztet arra is, hogy míg Pater a világ esztétikai elsajátításának pozitív értelmet tulajdonít, Nietzsche ugyanezt negativitásba fordítja, amikor érvénytelennek nyilvánít minden teleológiát és minden theodiceát. „Igaz, hogy Pater állító mondatai is és Nietzsche negatív formulája is egy hierarchikus világfelfogásba illeszkednek bele, amelyben a zene a legmagasabbrendű művészet. Pater számára azonban a zene a létezés teljes művészi meghódítását, míg

¹¹ I. m. 242.

¹² I. m. 243.

¹³ I. m. 255.

¹⁴ Friedrich NIETZSCHE: *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus*. Európa, Bp., 1986. 198.

Nietzsche számára a létezés tragikumát testesíti meg.¹⁵ Mindazonáltal Pór szerint „elvitathatatlan, hogy 1890, tehát Nietzsche szellemi összeomlásának esztendeje után, amelyik egyszersmind egészen rendkívüli hírnevének kezdetét is jelentette, tizenöt-húsz éven keresztül a művészek a két mondanivalót valamilyen kevéssé tisztázott, de felette hatékony szinkretizmusban fogadták be és e szinkretizmusban alakították ki a saját mondanivalójukat”, s ez a „szinkretikus ihletállapot” felel meg lényegében az esztétizmus fogalmának. A határvonalat az „objektív líra” (Eliot) létrejötté jelenti, magam úgy mondanám, hogy inkább elvileg, mintsem történetileg, hiszen az esztétizmus hatása nyomokban vagy töredékesen még évtizedekig jelen van az európai irodalom és művészet történetében.

Az esztétikum és a morál viszonyát remekül foglalja össze egy olyan gondolkodóról szóló tanulmány, aki maga sem állt távol az esztétizmus szemléletmódjától. Crocéról van szó. Az esztétizmusnak, írja a kommentátor, „a szépség szemantikai helyeként értelmezett szenzibilitás ad jelentésegységet. A szépség, amennyiben olyan értékként értelmezett, amely minden más értéket maga alá rendel, avagy kizárólag maga jelentkezik értékként, az esztétizmus kardinális pontját jelenti. [...] Következésképpen a moralitás abban a szükségszerűségben oldódik fel, illetve arra szorítkozik, hogy a fent említett módon értelmezett, azaz az élet minden mozzanatában megjelenő szépséget létrehozza, bálványozza, bemutatssa és tanúsítsa. [...] Kizárólag a szépség létrehozása és teremtése, valamint az általa okozott gyönyör lehetnek érdemesek az élet elnevezésre”. Vittorio Stella hozzáteszi, hogy az esztétizmus „a modern lélekben nyer teljes evidenciát”, s ezt akkor is biztonsággal állíthatjuk, ha az esztétikai gondolkodás történetének jóformán valamennyi korszakában találkozhatunk hasonló megnyilvánulásokkal. A kifejlett esztéta filozófiához és egzisztenciális magatartásformákhoz a *hedonizmus* válfajai esnek a legközelebb, „az esztétizmus gyakran abszorbeálja a hedonizmust, egybefoglalják őket, vagy épp fordítva, a hedonizmus jelenik meg és válik szélsőséges megnyilvánulássá az esztétizmusban...”¹⁶ Vittorio Stella azonban azt is hangsúlyozza, hogy Croce már 1905-ben bírálta az esztétizmus etikai negativizmusát. Úgy vélte, hogy a művészetnek, legalábbis közvetve, van erkölcsi hozadéka: előkészíti az egyént a helyes morális döntések meghozatalára, és segít azok megalapozásában.

Két példa: Huysmans és Wilde

A továbbiakban az esztétizmus két közismert példáját mutatom fel röviden, amelyek egyben átvezetnek bennünket ennek az irányultságnak a magyarországi meghonosodásához. Joris-Karl Huysmans *A különöc* című regénye (1884) Kosztolányi fordításában csak 1921-ben jelent meg. Mint Takács Ferenc írja, Justh Zsigmond ugyan meglátogatta az író 1887-ben, de ez a kortársakban nem hagyhatott nyo-

¹⁵ PÓR Péter: i. m. 7.

¹⁶ VITTORIO STELLA: *Esztétika és esztétizmus Croce gondolkodásában*.
http://sedi.esteri.it/budapest/crocepdf/Stella_hu.PDF

mot. Ady viszont „1906-ban szól róla a *Budapesti Napló*ban, rövidebb írásai fel-fel-tűnnek a magyar sajtóban, *A kávéház* című cikke például megjelenik 1905-ben a *Figyelő*ben, Bródy *Jövendője* több elbeszélését hozza fordításban. Fontosabb regényei mégis csupán egy egész irodalmi és történelmi korszakkal *később*, a századfordulós világ és az esztétista-dekadens-szimbolista kora modernizmus végleges le-tűntével keltenek érdeklődést”.¹⁷ Ugyancsak Takács jegyzi meg, hogy az *À rebours* „voltaképpen a dekadencia programját fogalmazta és adta meg, sok egyéb mellett afféle elvi nyilatkozat is volt. Vagy legalábbis annak olvasták az 1880–1890-es évek francia és európai olvasói, az újdonságokra fogékony irodalmi ínyencek”. (Akárcsak sokan mások, a dekadencia szót ebben az összefüggésben nem különíti el az esztétizmustól és a szimbolizmustól. Értelmezésében az esztétizmus szolgálhat mindezen irányzatok generikus kategóriájaként.)

Mint számos más értelmezője, én is a mesterkélttség dicséretét emelném ki a mű gazdag tematikájából, hiszen ebben nyilvánul meg talán a legegységelműbben az esztéta modernség sajátos huysmans-i válfaja. Az *artificiel* mint elv, a mesterségesen létrehozott produktumok felsőbbrendűségének teóriája nyilvánvalóan Baudelaire-től eredeztethető. Des Esseintes herceg szemében „a mesterkélttség volt az emberi szellem megkülönböztető jele”, hiszen meggyőződése szerint a „szószátyár természetet” valami művésziesszel kell helyettesíteni. Így válik érthetővé annak a hasonlatnak az iróniája, amely a női szépséget veti össze egy mozdony szépségével, s amelyben persze az előbbi marad alul. Különös elágazása ez a preraffaelitáktól induló esztétizmus „művészetvallásának”: egyszerre van szó a modernség technikai vívmányainak (mint a mesterkélttség csúcsteljesítményeinek) dicsőítéséről, ugyanakkor a haladás elvének elutasításáról. Ám mindkét gesztus ironikus távol-ságtartással kezelendő – s ezt a kortársak nem feltétlenül észlelték. Tverdota György hívta fel rá a figyelmet, hogy a herceg irodalmi ízlése is ebbe az irányba mutat.¹⁸ A régiek közül kedvence Petronius volt, mégpedig azért, mert ez a szerző szerinte nem akart se reformálni, se pedig szatírárt írni. „Nincs kimondott célja és nincsen erkölce.” De a Croce által említett etikai negativizmusnál érdekesebb ezen a ponton a következő párhuzam. „A herceg a stílus finomkodásában, a megfigyelés élességében, a módszer magabiztosságában bizonyos közeledést és érdekes hasonlóságot látott azokkal a modern francia írókkal, akiket kedvelt.”¹⁹ A főhős könyvespolcain a középkori latin irodalom után rögtön a mai francia szerzők foglaltak helyet; vagyis szó sincs nála a modernség elutasításáról. Inkább a modernség egy speciális válfajának keresését láthatjuk abban a gesztusban (amely oly kevéssé regényszerű), hogy felsorolja, sőt néhány sorban egyenként jellemzi a számára mértékadó kortárs írókat. A sort persze Baudelaire nyitja meg, őt követi Barbey d’Aurevilly, Flaubert, Goncourt, Zola, majd pedig Mallarmé.

¹⁷ TAKÁCS Ferenc: *Visszajáról*. Mozgó Világ 2003. február, 29. évfolyam, második szám

¹⁷ epa.oszk.hu/01300/01326/00036/09Takacs.html

¹⁸ TVERDOTA György: *Joris-Karl Huysmans: A külön*. In *Huszonöt fontos francia regény*. Szerkesztette KARAFIÁTH Judit. Maecenas, Bp., 1996. 160–163.

¹⁹ Joris-Karl HUYSMANS: *A külön*. Lazi, Bp., 2002. 32.

Nyilvánvalóan jogosult az olyan értelmezés is, amely ebben a regényben a dekadencia főbb motívumainak gyűjteményét látja, és azokat követi nyomon. Ám ezúttal inkább azt vegyük szemügyre, mit vár a kortársi irodalomtól a herceg, ez a „privilegizált olvasó”. „Zavaró határozatlanságot kívánt meg az írótól, hogy tovább álmodozhasson, és a pillanatnyi lelkiállapota szerint, saját akarására határozatlanná vagy világossá tehesse a szöveg értelmét. Alapjában véve művészi alkotást akart, hogy önmagáért való legyen, és hogy ő adjon neki értelmet. Vele akart menni, általa akart haladni, hogy a könyv segítőtársa legyen, hogy mintegy járművön szállítsa őt tovább abba a légkörbe, ahol a finom érzések váratlan megindulást adnak neki, melynek okait sokáig és hiába keresi az ember.”²⁰ A befogadó aktív szerepének radikálisan újszerű hangsúlyozása ez, amely tökéletesen harmonizáltatható az „efemer modernség” baudelaire-i teóriájával. Karnyújtásnyira van a „kritikus mint művész”, sőt az olvasó mint művész koncepciója; ezt a lehetőséget elsősorban majd Oscar Wilde fogja kiaknázni. Ennek az elképzelésnek az alapja az, hogy a személyiség maga is állandóan változik az időben, s ezért elvárható a műalkotástól, hogy ne álljon útjába ennek a változékonyságnak, hanem inkább újabb és újabb lehetőségeket nyisson meg előtte. Érthető tehát, hogy a herceg az irodalmi formák közül a legjobban a prózában írt költemény szereti, mivelhogy az „alkimista művész-lángésznek” való: kis terjedelemben is nagy hatást tud elérni. Műfaji utópia ez a javából: néhány mondatban tömör regényt kellene írni, mondja, így egyetlen jelzőn heteken át gondolkodhatna az olvasó, és kitalálhatná a figurák lelki jövendőjét. (Kinek ne jutna itt eszébe Italo Calvino műve, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó?* Vagyis a szerző-szerep egy részének átruházása az olvasóra? Nem tűnnek alaptalannak azok a törekvések, amelyek a *fin de siècle* esztétizmusa és a posztmodernizmus között keresnek párhuzamokat.) E sajátos modernség-igénynek egyáltalán nem mond ellent a korabeli társadalmi valóság, a reálisan adott életforma-lehetőségek mind dühödtebb elutasítása. Des Esseintes „egyre jobban eltávolodott a valóságtól, különösen a mai élettől, melyet mindinkább meggyűlölt. Ez a gyűlölete visszahatott irodalmi és művészi ízlésére is, és elfordult azoktól a képektől és könyvektől, amelyeknek korlátolt tárgyköre a modern életben van”. Azok az írók, akikre példaként hivatkozik, szintén nem voltak képesek beleolvadni a maguk korába. Ezért tanulmányoztak más korokat, mondja a narrátor, visszaemlékezve olyan emberekre és dolgokra, akiket és amelyeket nem ismertek, vagy régi korokhoz térnek vissza, vagy „a fantasztikumot és az álmodást kergetik, a »jövendő« – amely nem más, mint a lepergett évszázadok délibábja”.²¹ Mai szemmel nézve tehát bizarr keveréket alkot Huysmans-nál a jelen elvetése, a más korokba való menekülés, illetve a kortársi irodalomnak hol a lélek mélyeinek felfedezéseként, hol pedig hanyatlásként, egy betegség végkifejletéként való bemutatása; de még ez utóbbihoz is hozzákapcsolódik az „új zamatok, új mámorok” erjedésének reménye.

*

²⁰ I. m. 160.

²¹ I. m. 161.

A *Dorian Gray arcképéről* azt írja Takács Ferenc, hogy az „tudatos és elvszerű plágium: az *À rebours* átírása-meghosszabbítása. Az ősforrásból merít, mondanám, ha a »forrás« nem lenne gyanúsán természeti dolog, a »merítés« pedig méltatlanul vitális művelet. A »másolás« szó jobban illik a Wilde-regény tüntető másodlagosságára: például a XI. fejezetben Dorian természetellenes kedvteléseinek a leltára szinte pontról pontra megfelel des Esseintes passzióinak. De mélyebb értelemben és körmönfontabb módon is plágium – vagy intertextuális termék – a *Dorian Gray*. A főhős beavatása a dekadenciába, az étellel szemben felveendő frivolan játékos, erkölcsileg súlytalan, sőt kriminálisan közönyös esztétikai magatartásba egy könyv révén történik, amellyel Sir Henry Wotton, az idősebb és tapasztaltabb *dandy* ajándékozza meg az ekkor még ártatlan, angyali szépségű Doriant. Ez a sár-ga kötésű francia könyv, amint ezt a szöveg utalásai nyilvánvalóvá teszik, bár nevén nem nevezik, sőt el is ködösítik, az *À rebours*. Hőszünk a dekadencia használati utasításaként alkalmazza a maga életére, s közben magába szívja a műből sugárzó megretentő erőt. Ahogy az elbeszélő leszögezi: a műviség végső diadalaként a természet felett »Dorian Grayt egy könyv mérgezte meg.«²² Most nem a regényt, hanem az elhíresült, de ismereteim szerint nálunk ritkán kommentált *Előszót* szeretném szemügyre venni.

A regény első kiadása 1890-ben jelent meg; Wilde a második, javított kiadásba illesztette bele az *Előszót*. Nevezték már ezt a szöveget a dekadencia vagy az esztétizmus kiáltványának, katekizmusának, de aforizmagyűjteménynek is. Számunkra a műfaji meghatározás nem bír jelentőséggel, figyelmünket csak arra összpontosítjuk, hogy mennyiben gondolja tovább, vagy éppen radikalizálja Wilde azt, amit Huysmans-tól vesz át.²³ Az első mondat nem tartogat meglepetést számunkra: a művész szép dolgok alkotója, mondja Wilde. A második kijelentés már szokatlanabb, mivel lényegében azt állítja, hogy a művészet célja magának a művészetnek a felmutatása, de nem áll meg a művészet a művészetért elvnel, hanem hozzáteszi: ezzel együtt járó cél a művész elrejtése, eltüntetése is (*To reveal art and conceal the artist is art's aim*). A művészet célja olyannyira önmaga, hogy a művész személyiségét is homályba kell borítania. Szó sincs tehát a művész önkifejezéseként értett művészetéről. Ezt követően rögtön a kritikusra, illetve az olvasóra tér át. A kritikus az, aki más módon vagy más materiába tudja lefordítani a szép dolgokról szerzett benyomását. A kritika legmagasabb és legalacsonyabb rendű formája is egyfajta önéletrajz, jelenti ki, vagyis folytatja Huysmans-nak az olvasói aktivitást kiemelő koncepcióját. Az érdekes az, hogy míg a művésznek el kell tűnnie a műve mögött, addig elismeri az olvasónak (a kritikusknak) azt a jogát, hogy olvasatát önéletrajzként élje meg. (Ez összecseng Anatole France 1888-as véleményével: „A jó kritikus az az ember, aki elmeséli, milyen lelki kalandokat élt át a remekművek között.”²⁴)

²² TAKÁCS: i. m.

²³ OSCAR WILDE: *The Picture of Dorian Gray. The Preface*. Penguin Books, 1994. 3–6.

²⁴ IDÉZI KOMLÓS Aladár: *Kritika és kritikusok*. Nap Kiadó, Bp., 2004. 63.

Az olvasónak adott esélyek azonban növelik a felelősségét is: akik rút jelentéseket találnak a szép dolgokban, azok romlottak, anélkül, hogy elbűvölőek (*charming*) lennének. Akik szép jelentéseket találnak szép dolgokban, azok a műveltek. Számukra van remény. Ők azok a kiválasztottak, akiknek a szép dolgok egyedül és kizárólag a Szépséget jelentik. Erkölcsös vagy erkölcstelen könyv nem létezik, csak jól vagy rosszul megírt könyv, s „ez minden”. A 19. század utálkozása a Realizmustól Caliban dühe, aki saját képét látja a tükörben. A 19. század idegenkedése a Romantícizmustól szintén Caliban dühe, aki nem látja saját arcát a tükörben. Az ember morális élete a művész tárgyának, illetve anyagának (*subject-matter*) részét képezi, de a művészet moralitása egy tökéletlen médium tökéletes használatában áll, ennek folytán a művésznek nem lehetnek etikai szimpátiái. Az etikai szimpátia jelenléte egy művésznél megbocsáthatatlan stiláris modorosságá válik. Ugyanakkor a művész sohasem morbid, mivel bármit jogában áll kifejezni. A gondolkodás és a nyelv eszközként szolgál a művész számára, míg a morális tényezők (bűn és erény) a művészet anyagához tartoznak. (Wilde csatlakozik a Schopenhauer–Nietzsche–Pater vonulathoz, amikor kijelenti: a forma szempontjából minden művészetek számára a zene az alaptípus.) Minden művészet egyszerre felület és szimbólum; akik a felszín alá merülnek, vagyis olvassák a szimbólumot, saját felelősségükre teszik. A művészet ugyanis nem az életet, hanem a nézőt tükrözi – ezen a ponton Wilde az esztétizmusnak ugyanazt a vonalát folytatja, mint Huysmans, néhány évvel később pedig France és Proust. Wilde ezt látja igazolva az egy és ugyanazon műről alkotott vélemények különbözőségében: szerezte az elérő befogadói reakciók azt mutatják, hogy a mű új, összetett és életerős. „Mikor a kritikusok összetűznek, a művész összhangban van önmagával.”²⁵ Végül az utolsó három sor a művészet és a hasznosság kapcsolata körül forog. Wilde ugyanúgy megveti a hasznosság-elveket, mint Huysmans, noha tisztában van vele, hogy számíthatetlen a való világból. Éppen ezért mondja, hogy megbocsájthatjuk egy embernek, hogy valami hasznosat csinált, de csak azzal a feltétellel, hogy ne csodálja azt. Ugyanakkor egy haszontalan dolog előállítását is mentségre szorult nála: márpedig az egyetlen mentség azért, hogy valaki egy haszontalan dolgot csinált, nem más, mint ha intenzíven csodálja azt. A gondolatmenet sajátossága abban áll, hogy a haszonnélküliséget összekapcsolja a csodálatra vagy imádatra méltóval. Ez önmagában annyival több a művészet szakrális pozícióba való helyezésénél, ami az európai romantika születésével egykorú megoldás, hogy egyáltalán *reflektál* a haszonelvűségre. A szakralitást redukálja a szakralitásnak kijáró emberi attitűdre: az imádatra vagy a csodálatra, és egy szellemes paradoxonnal megfordítja a képletet: csak az lehet csodálni, mondja, ami hasznavehetetlen. Márpedig: „minden művészet teljességgel hasznavehetetlen” (*All art is quite useless*).²⁶

²⁵ WILDE: i. m. 6.

²⁶ Uo.

Magyar vonatkozások

A 19. század végének és a 20. század elejének magyar irodalmi és művészeti életében bőségesen hagyott nyomot az osztrák, illetve a nyugat-európai esztétizmus. A Husysmans-hoz, Wilde-hoz, d’Annunzióhoz hasonlóan radikális esztéta írásmódra, életvitelre, filozófiai igényű önmegfogalmazásra azonban aligha találunk példát. A *l’art pour l’art* következetes és minden egyéb szempontot nélkülöző vállalása alighanem elképzelhetetlennek látszott a kor hazai irodalmi és művészeti életében. Az esztétizmushoz a kritika alapelveit illetően valószínűleg Ignotus jutott a legközelebb. De még ő is így fogalmazott az *Olvasás közben* (1906) lapjain: „éppoly közhelye már az értelmes esztétikának, mint amilyen volt a régi értelmetlennek az az ostobaság, hogy minden képnek egy-egy eszmét kell képeznie. De-hogy kell. *L’art pour l’art!* A festő nem novellista. [...] Novellát írjanak a novellisták, s eszméikkel ám vesződjenek a filozófusok. Ez így van – azaz dehogy is van így.” S a következő oldalakon kifejti, hogy nincs olyan festészet, ahol a fény, árnyék, a szín, a vonal pusztán önmagát jelentené. „A világ nem néma, s minden beszél benne, őt, hat, hét nyelven, már ahány érzéket meg tud állapítani a tudomány.”²⁷ Majd ugyanennek az esszének a második részében, nem véletlenül a zenével kapcsolatban (a programzene valódi jelentését firtatva) az ellenkező álláspontra helyezkedik. „A zenészeknek kellene végre olyan bátraknak lenniök, hogy azt mondják: *L’art pour l’art*. A zenész nem novellista. Nincs köze egyébhez, mint a hangokhoz; és nem is mond egyebet, mint hangokat; ezeket rakja egymás mellé, viszonyítja egymáshoz, oldja fel egymásba; s ez éppen elég egy életre, egy embernek s egy művészi mesterségnek. Novellát írjanak a novellisták, s eszméikkel ám vesződjenek a filozófusok.”²⁸ A tézis és az antitézis után következik az elhíresült „álszintézis”. Ignotus kétségbe vonja az érzésnek és a gondolatnak akármilyen filozófiai vagy esztétikai alapon való elválaszthatóságát. Így jut el az agnosztikus kritikusi hitvallásig: „Ha akarom: a kő beszél; ha akarom, a szó hallgat. A művészetnek csak egy törvénye van: csinálj, amit akarsz, ha meg tudod csinálni.”²⁹ A harcosan radikális esztétizmust ez a relativista álláspont nyilvánvalóan kizárja.

Kenyeres Zoltán a *Magyar Génius* (1902–1903) politikamentességet hirdető programjával példázza a Monarchia kulturális elitének egy része által képviselt, az esztétizmus felé mutató kezdeményezéseit. Osváték a kultúraterjesztés politikától való mentesítésével „a jó ízlést” akarták megtenni egyedüli vezérelvül. Többek között valószínűleg ezért volt olyan rövid életű a lap. Kenyeres szerint „a századelő esztétizáló törekvései... lényegében azoknak a politikai szándékoknak a mintájára jártak el, melyek szakítani és bontani akartak ebben a térségben. De minél nagyobb távolságot tartani.”³⁰ És a Carl Schorskétől kölcsönzött „epimétheuszi”

²⁷ Ignotus válogatott írásai. Kiadja KOMLÓS Aladár. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1969. 459.

²⁸ I. m. 464.

²⁹ I. m. 465.

³⁰ KENYERES Zoltán: *Epimétheusz változásai. Esztétizmus és a közép-európai századforduló*. In *Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat koráról*. Anonymus, Bp., 2001. 25.

jelzővel írja le a századfordulón létrejött esztétizmust, amelyet Közép-Európa, Közép-Kelet-Európa kultúrája alaprétegének tekint. Epimétheusz, az „utólag gondolkodó” titán, Prométheusz testvére és ellentéte a hátrafelé nézést, a befelé fordulást jelképezi Schorske szerint. Ennek az epimétheuszi kulturának a bécsi-osztrák változatát a jövőre irányultság, az utópia hiánya jellemezte. „A hagyományos osztrák kultúra nem volt erkölcsös, filozofikus és tudományos, mint az északi német, hanem elsősorban esztétikai volt” – mondja Schorske. Ez szabaddá tette az utat az esztétizmus felé. „A művészet ornamensből lényeggé, értékek kifejezéséből értékek forrásává vált.”³¹ Peter Altenberg *Kunst* című folyóiratának mottója az esztétizmus emblémája is lehetne: „A művészet az élet, és az élet az élet, de művészien élni az életet: ez az élet művészete.”³² Kenyeres mindehhez hozzáteszi, hogy a régió esztéta törekvéseit az artistikus szépségkultusz és a pszichologizmus határolta körben lehet elhelyezni. Az esztétizáló modernség híveinek ideálja „tökéletes ellentétben volt mindavval, amit a körülöttük zajló világban tapasztaltak, olyan szöges ellentétben, hogy akkor, a század elején már ennek az artistikus életnek a megvalósítása is egészen hiábavaló ábrándnak látszott számukra.”³³ Schorske pedig a kert metaforájával írja a *fin de siècle* bécsi esztétikai kultúrájának három fázisát. A kert a 19. század közepe tájától a polgári erényekkel karöltve járó szépségkultusz szimbóluma; a századfordulóhoz közeledve a kert az élet fölé emelkedik, egyfajta álom lesz, a gyakorlatiasságtól elvonatkoztatott, mesterkelt szépségkultusz, narcisztikusság összefoglaló képe; végül pedig a század első évtizedeiben a kert „felrobban”, a kísérletező művész értéktudatának fő mozzanatává az igazság válik. A *Secession* mozgalmának célja az, hogy a művészet kimondja az igazságot a modern emberről. A Szecesszió házának felirata ez volt: „A kornak a maga művészetét, a művészetnek a maga szabadságát.” Valójában azonban senki sem tudta, mondja Schorske, hogy mi ezeknek a céloknak a konkrét jelentése. A szecesszionisták célja egyszerre volt a modern identitás keresése és a menedék keresése a modernség elől. Hofmannsthal és köre már az esztétizmus ellen lépett föl, legalábbis alapvető szándékai szerint. Hofmannsthal újra egyesíteni akarta a művészetet az erkölcsiséggel, az esztétikai kultúrát a társadalommal; másrészt a mélypszichológia és az ösztönök igenlése felé akart előrelépni.³⁴ A preffelliták ihlette *Jugendstil*, amelyet Bécsben neveztek szecesszióknak, társadalomjavító szándék nélkül lépett fel, és nem szegült szembe az aktuális társadalmi berendezkedéssel. A „kivonulásnak” nem ez volt a jelentése. A modern ember „igazságának” keresése végül is megmaradt a tágabb értelemben vett esztétizmus fogalmi keretei között. „Anélkül, hogy mindenestül elvetették volna a társadalmi szerepet, mégiscsak stilizált játékká tették az életet, a kényes és törekeny érzés és a kifinomult érzékenység nyomába eredve.” Így jutott el az új század első évti-

³¹ Carl E. SCHORSKE: *Bécsi századvég*. Helikon, Bp., 1998. 19., 21.

³² SCHORSKE: i. m. 271.

³³ KENYERES: i. m. 26.

³⁴ SCHORSKE: i. m. 276.

zedének végére a bécsi művészeti mozgalom a maga neoklasszikus art deco-fázisába.³⁵

Ugyanekkor (tehát a *Nyugat* indulásának idején) Magyarországon a modernizmus ilyen vagy olyan módon tudatosan kapcsolódott a kor esztétizáló törekvéseihez. A *Nyugat* alapítói „vállalták a századelő szépségkultuszát”, akár a szimbolizmus, akár az impresszionizmus, akár a szecesszió formájában jelentkezett, de a bécsi „tisza” esztétizmus, vagyis „a formák szépségében szubsztancialitást kereső esztétikai intraverzió” csak ritkán figyelhető meg náluk ezekben a körökben. Ennek elsődleges oka nyilvánvalóan a hazai irodalmi élet belső szerkezetében rejtett. A hazai kontextusban sokkal fontosabb volt a tehetség elismertetése, az irodalom autonómiája, valamint egy új, európaibb nemzetszemlélet kialakítása. Kenyeres ezzel kapcsolatban ír a „Nyugat-legendákról” és az „etikai esztétizmusról”. Mindenekelőtt azt állítja, hogy a *Nyugat* csak a népnemzeti iskola és az akadémizmus viszonylatában volt modernnek nevezhető, ám nem volt az sem a nemzetközi, sem a hazai kísérletező irodalmakat tekintve. A tízes években a folyóiratra jellemző fő tendenciát a szimbolizmustól a preexpresszionizmusig tartó alakulásban látja. Ezért a „modernség” terminus helyett az etikai esztétizmus vagy etizáló esztétizmus megjelölést ajánlja. „A kifejezéssel kapcsolatban annyit kell megjegyezni, hogy létezett etikamentes, „aétizáló” esztétizmus is”.³⁶ (Kenyeres itt a Huysmans–Wilde–d’Annunzio-féle „tisza” változatra gondol.) Az etizáló esztétizmusra az volt a jellemző, hogy „ars poeticájaként etikailag próbálta legitimálni az esztétikum előállítását”. Ez megfelel az általunk fentebb tárgyalt Schopenhauer–Nietzsche-vonalnak, vagyis annak a felfogásnak, hogy a létezés igazolása csak esztétikai jelenségeként lehetséges.

Véleményem szerint semmi sem indokolja azt, hogy az „etizáló esztétizmust” – amennyiben elismerjük önálló kategóriaként való relevanciáját, amire a magam részéről hajlok – szembeállítsuk a modernséggel, vagy azon kívül próbáljuk elhelyezni. Az etizáló és az „aetizáló” esztétizmus egyaránt az európai modernség egyik markáns vonulata volt. Amely viszont a szokásos megkésettiséggel és szemléletmódbeli módosulásokkal érkezett el hozzánk. Nem véletlen, hogy a legszebb esszéisztikus leírását annak a Szerb Antalnak köszönhetjük, aki egyúttal az esztétizmus „epimétheuszi” világának összeomlását is kénytelen konstatálni. „A modern irodalom a saját történelmében egy volt a lázadással, amelyen minden szellemi embernek keresztül kell mennie, a felnőttek ellen, a meglevő dolgok ellen való tiltakozással, az egyéniség életigényével. [...] A szépségért élni akkor annyit jelentett, mint szembehelyezkedni minden mással, minden keresztényi és polgári értékrendszerrel. A modernség éppen ez volt a szememben: dekadencia, a sátános velleitások, a *Jenseits von Gut und Böse* és a dandys fölény. Dorian Gray, ha még emlékszel rá, szegényre.” Az esztéta modernség híve egy nagy világáramlat sodrában érezte magát, és ezt a sodrást minden múlthoz fordulással együtt fej-

³⁵ I. m. 286.

³⁶ KENYERES: i. m. 151–152.

lődésnek élte meg. A tízes évek végére a késve érkezett kulturális sodrás végképp illúzióként lepleződött le. „Amit modernnek éreztem, a *fin de siècle* világhangulat, éppen akkor omlott össze, amikor én átéltem. A világháború végén *az igazán modern emberek* [kiemelés tőlem – A. G.] már megmosolyogták az értelmetlen esztétikai világszemléletet, a fogatlan *l’art pour l’art*-t, a dandyzmustól undorodtak, a szubjektív filozófiát kezdte a fenomenológiai iskola objektív idealizmusa eltemetni, az individualista hóbortokat a kollektivista hóbortok, a dekadens finomkodásokat az aktivista izommutogatás.”³⁷ De az esztétizmus mint a modernség egyik áramlata mégiscsak beírta magát a 20. század kultúrtörténetébe, és talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy néha még ma is hoz új (és első pillantásra talán nem könnyen azonosítható) hajtásokat.

³⁷ SZERB Antal: *Könyvek és ifjúság elégiája*. In SZERB Antal: *Gondolatok a könyvtárban*. Magvető, Bp., 1971. 657–658.

Műhely

Fuchs Anna

A BAROKK SZEREPE SZENTKUTHY MIKLÓS KÉT ANTIK TÉMÁJÚ REGÉNYÉBEN

Szentkuthy Miklós két antik tárgyú regénye – az 1945-ben írt, töredékesen fennmaradt, s csak posztumusz, 1990-ben publikált *Cicero vándorévei*¹ és az 1960-ban született *Bizánc*² – nem történelmi regények a műfaj Walter Scott-i vagy Manzoni-féle értelmében. A szerző nem törekedett a korabeli történetek, a jogrend vagy a szokások rekonstrukciójára, s azt sem állíthatjuk, hogy a történelem alakulása szempontjából leglényegesebb témákat tárgyalná. A *Cicero vándoréveiben* nem esik szó azokról az eseményekről, amelyeket a történész Maffio Maffii vizsgál Ciceróról írt monográfiájában.³ Szentkuthy Cicero életének a történelem alakulása szempontjából kevésbé érdekes szakaszát vizsgálja; a történelem inkább csak a háttérét adja invencióinak. Láthatóan nem törekszik arra sem, hogy megalkossa Cicero portréját, ami összhangban áll Rugási Gyulának azzal a megfigyelésével, hogy a portré „eleve idegennek tűnik” Szentkuthy életművétől.⁴ Fekete J. József is hasonlóan vélekedik: szerinte Szentkuthy „történelmi fantáziái”-ban „Mozart, Haydn, Händel, Goethe, Dürer csupán ürügy a véleménymondásra egy korról, annak szelleméről, hangulatáról, az emberekről, a világról”.⁵ Ciceróról csak igen keveset tudunk meg: nem kedveli a sportot, inkább a filozófia és a költészet érdekli.

Mindkét regény felépítése epizodikus. A *Bizáncban* a narrátor a hunok támadásairól beszél, szórakoztató szónoklatokat szerepeltet, melyek hallatán Valens beengedi a gótokat a birodalomba, továbbá Arius és Atanasius viszontagságaiból, Constantinus nővérének intrikáiból és a birodalom hétköznapijainak furcsaságaiból kerekít meglehetősen önálló, egymással szoros kapcsolatban nem álló történeteket. A *Cicero vándorévei* a fiatal politikus életének fiktív epizódjait villantja föl, köztük képzelt vitákat, melyek Cicero és tanítómestere között játszódnak le, ám az

¹ SZENTKUTHY Miklós: *Cicero vándorévei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990.

² SZENTKUTHY Miklós: *Bizánc*. In *Hívóita és nászinduló*. Magvető Kiadó, Budapest, 1960.

³ MAFFIO MAFFII: *Cicero élete és kora*. Dante, Budapest, 1943.

⁴ RUGÁSI Gyula: *Szent Orpheusz arcképe*. JAK, Budapest, 1992. 142.

⁵ FEKETE J. József: *P. O. S. T. Szentkuthy Miklós és művei*.

<http://mek.oszk.hu/04000/04004/04004.htm>

egyresztes között nincs szerves összefüggés. A feszes szerkezet hiánya Petronius *Satyricon*jára és Apuleius *Aranyszamarára* emlékeztet, s egyúttal az újkori pásztorregényeket is megidézi.

A barokk jól láthatóan rávetül e két regény narrációjára, s a szerző ezt explicit módon is hangsúlyozza. A lenyűgözés – a barokk művészet és irodalom legszembevetőbb jellemzője – ezeknek a regényeknek is lényegi célja, ezért fontos szerepük van a meglepetéseknek, a merész összefüggéseknek, az érzékletességnek, és az azt részben ellenpontoszó rafináltságnak.

A narráció számos, a barokkot idéző érzékletes leírást tartalmaz, mint például: „Nagy, foghíjas szája volt, otromba álla, egypár rozsdás, akáctövis nagyságú szőrrel a pofáján, nagy ráncok alkotta hurkák, mint a sósperecek kígyói”,⁶ vagy „Szája előreugrik, mint aki minden pillanatban szilvamagot vagy levescsontot készül pökni”.⁷ Az efféle vaskosságok nemritkán metaforák részeként is megjelennek, sokszor igen leleményesen: Agragas például a következőt mondja szemtelenkedő tanítványának: „a kis csiga kibújik házából, és meztelenül ficáncol gazdája tiszta tányérján.”⁸

Számtalan, a barokkra emlékeztető bizarr jelenettel találkozunk ezekben a regényekben. Például: „látható volt a találkahely, ahol a nyolcvanéves aggastyán anynyira igénybe vette természetét, hogy belehalt – a hölgyek éppen fosztogatják, és még a parókáját is kifordítják, hogy nincs-e alatta pénz vagy drágakő, de ahelyett csak óriási tetvek szaladnak szét.”⁹

A mesterségesség, a rafináltság és a manír fontos értékek Szentkuthy műveiben, ahogyan a barokk művészetben is. A *Bizáncban* két nő szereplő áll szemben egymással; az egyik az egyszerűséget képviseli, a másik a rafináltságot, amennyiben remékel el tudja leplezni a hibáit. A narrátor egyértelműen az utóbbit értékeli többre.

Sokszor a természet is művésítve jelenik meg, gyakran úgy, mintha festett tájkép lenne. Ezekre a regényekre is igaz Rugási Gyula találó megjegyzése, mely szerint Szentkuthynál a környezet képzőművészeti albumokat idéz.¹⁰

A *Cicero vándoréveiben* a narrátor maga is hangsúlyozza a mű barokkhoz való kötődését: „hadd legyen barokk a rémkarikatúra!”¹¹ – írja. A „barokk” szó olykor a szereplők beszédében is megjelenik. Agragas a következőt mondja: „Ha [...] valaki a szent egyszerűségét, hősi aszkézisét és még mit tudom én, mi fene puritán erkölcsét fogja reklámozni, akkor én oda fogom kukorékolni neki, hogy csak az ízléstelenségét becézi egyszerűségnek, butaságát puritánságnak és véres durvaságát a ’barokk finomkodások megvetésének’.”¹² A *Bizáncban* a negyedik és ötödik szádzadban élt fiktív történetíró Szentkuthy szerint „barokk szerző”.¹³ Tehát nem csu-

⁶ SZENTKUTHY: *Cicero vándorévei*. 78.

⁷ SZENTKUTHY: *Bizánc*. 316.

⁸ SZENTKUTHY: *Cicero vándorévei*. 32.

⁹ I. m. 80.

¹⁰ RUGÁSI: *Szent Orpheusz arcképe*. 20.

¹¹ SZENTKUTHY: *Cicero vándorévei*. 114.

¹² I. m. 125.

¹³ SZENTKUTHY: *Bizánc*. 265.

pán a narráció idézi meg a barokkot, de emlegetése révén a barokk anakronizmusként is jelen van a regényekben.

A barokk iránti vonzalom a l'art pour l'art-nak is fontos részét képezte. Hívei a barokkban a fokozottan művészi jelleget kedvelték, amely szemben állt mind a szürkének látott realizmussal, mind pedig a művészi alkotás lehetőségeit a szigorú szabályok révén erősen korlátozó klasszicizmussal, melynek Franciaországban még a 19. század második felében is komoly bástyái voltak hivatalos körökben.¹⁴ Mivel – ahogy Bán Imre írja – mind a tragikus-aszketikus, mind a hedonista barokknak lényegi jellemzője a gyönyörködtetés,¹⁵ a l'art pour l'art hívei szívesen tekintettek mintaként a barokk művészetre.

A barokk művészet első nagy újraértékelője Baudelaire volt, akinek *Phares* című költeménye a barokk képzőművészet új kultuszának magvetése. Brüsszelnél írt jegyzeteiben védelmébe veszi a barokk építészetet.¹⁶ Esztétikai írásaiban nagyra értékeli a barokk művészetnek azt a sajátosságát, hogy nem a tárgyak körvonalait kívánja érvényre juttatni, hanem a szín és a mélység segítségével illúziót teremt. A művészettörténész Heinrich Wölfflin később ezt a módszert ítélte a barokk egyik legfontosabb jellemzőjének.¹⁷ Baudelaire a művészetnek ezt a típusát romantikának nevezte, amelyet azonban nem korstílusnak tekintett, hanem időtől független művészeti ideált értett rajta, és idesorolta Rembrandt barokk festészetét is amiatt, hogy Rembrandt fontosabbnak tekintette az illúzióteremtést, mint a megfogható dolgok ábrázolását.¹⁸

A barokk később a dekadenciát is meghihlette. Ismeretes, hogy Watteau barokk festészete nagy hatással volt Verlaine *Fêtes Galantes* című kötetére. D'Annunzio *A gyönyör* című regényében a főhős, Andrea Sperelli számára a barokk Róma értékesebb, mint az antik város: „Rajongott Rómáért: nem a cézárok, hanem a pápák Rómájáért; nem a diadalívek, a termák, a fórumok, hanem a villák, a szökőkutak és templomok Rómájáért. Odaadta volna az egész Colosseumot a Medici-villáért, a Forum Romanumot a Spanyol lépcsőért, Titus diadalívét a Piazza Mattein álló teknősbékás szökőkútért.”¹⁹

¹⁴ Az élete során számos magas állami tisztséget betöltött Désiré NISARD *A francia irodalom története* című művében (1844–1861) BOILEAU ars poeticáját állította mércéül a költők elé.

¹⁵ BÁN Imre: *A barokk*. Gondolat, Budapest, 1963. 22.

¹⁶ Baudelaire Belgiumról szóló, tervezett könyve vázlatának egyik pontja így szól: „A XVII. századi stílus dicserete; félreismert stílus és Belgiumban nagyszerű példái vannak.” (BAUDELAIRE: *Művészeti kuriózumok*. Szerkesztette Julien CAIN. Fordította CSORBA Géza. Corvina, Budapest, 1988. 109.)

¹⁷ Heinrich WÖLFFLIN: *Művészettörténeti alapgfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Fordította MÁNDY Stefánia. Corvina, Budapest, 1969.

¹⁸ „Raffaello, bárminő tisztá művész, csak az anyagi világot érti, mindenben a megfoghatót keresi; lám az az őrdöngős Rembrandt, a nagy idealista, a dolgok mélyébe hatol és álmodni tanít.” BAUDELAIRE: *Művészeti kuriózumok*. 25.

¹⁹ „Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale.” Gabriele d'ANNUNZIO: *Il piacere*. Treves, Milano, 1908. 43.

Bár Szentkuthy és a dekadensek egyaránt rajongtak a barokkért, szemléletükben lényeges különbség mutatkozik. A dekadensek gyakran megvetették az erkölcsöt, az egyszerű ember fogódzójának tartva azt. Huysmans *A külön* című regényének hőse, Des Esseintes herceg lenézéssel viszonyul a részvéthez. Egyszer verekedést akar előidézni két gyermek között; ennivalót dob közékük, hátha összevesznek rajta. Gyilkost próbál nevelni egy kamaszfiúból, hogy egy újabb ellenséget szerezzen az általa megvetett társadalomnak.

Általában jellemzője a dekadenciának a negatív történelmi alakok kultusza, mint például Saloméé. Julien Freund szerint a dekadensek előképe ebben Théophile Gautier lehetett, aki a *Mademoiselle de Maupin* előszavában rehabilitálja az elpuhultságáról híres Sardanapal asszír királyt.²⁰ Az elődök között említendő Flaubert is, aki fiatalkori írásaiban Nerót dicsőítette.²¹

A *Bizáncban* és a *Cicero vándoréveiben* azonban a legkevésbé sem érzékelhető az erkölcs megvetése; az események elbeszélése humanista nézőpontból történik. A *Cicero vándoréveiben* szó esik olyan esetekről, amikor az erősek visszaélnék hatalmukkal, vagy amikor a római felsőbbség ürügyként szolgál bűnök elkövetésére. A *Bizáncban* a fiktív történetíró erőteljesen elítéli a gyermekprostitúciót és a gyermekkereskedelmet. A *Cicero vándoréveiben* kifogás tárgya a Jugurthával való lovagiatlan bánásmód. Agragas ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a Római Birodalomban legalább létezik a jog, nem úgy, mint a világ más részein: „itt néha kitalálnak valami intellektuális fikciót 'jog' címkével, a többenél meg még ez sincs.”²² Ezeknek a regényeknek a szemlélete tehát erősen eltér a dekadens művek morális közönyétől. Rugási Gyula idézi Szentkuthyt: „az anakronizmusok irányítják ezeket az írásokat. Én azt hiszem, nem kell megijedni az 'örök emberi' kifejezéstől. Biztos vagyok benne, hogy Hannibál Karthágója egészen más, mint a mai Manhattan. De a legfontosabb, a legköznapiabb dolgok, a pénz, az indulatok, a falragaszok, a besúgások, az emberi hitványságok mindenképpen azonosak. Egészen biztos vagyok benne, hogy maga az emberi faj itt is, ott is ugyanaz. Énnekem semmi közöm sincs a l'art pour l'art időkeveréséhez.”²³ Szentkuthy az emberi univerzumot akarja megmutatni, élővé akarja tenni az antikvitást, és erre a feladatra a barokkot tartja a leginkább alkalmasnak. Szentkuthy számára a 17. és a 18. század az antik derű leghitelesebb képviselője;²⁴ ám mint Rugási hangsúlyozza, ez korántsem jelent felhőtlen vidámságot.²⁵ A halál és a szerencsétlenség minduntalan megidéződik Szentkuthynál. Előfordul, hogy egyes, komikusan kis-

²⁰ JULIEN FREUND: *La décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*. Paris, 1984. 332.

²¹ FLAUBERT *Rome et les Césars* című írásában úgy vélekedett, hogy tíz nagy költő képzelete sem tud olyat alkotni, ami felérne tíz perccel Nero életéből. GUSTAVE FLAUBERT: *Rome et les Césars*. In *Œuvres de jeunesse inédites*. II. Paris, 1910. 275–281.

²² SZENTKUTHY: *Cicero vándorévei*. 140.

²³ RUGÁSI: *Szent Orpheusz arképe*. 69.

²⁴ I. m. 21.

²⁵ I. m. 134.

szerűnek ábrázolt szereplők hirtelen felvillantják kegyetlenségüket. Ez történik a *Cicero vándoréveiben* is, amikor a karrierista fiú feljelenti a vallási hatóságoknál a be nem jelentett halotti tort.

Szentkuthy antik témájú regényeiben a barokk és az antikvitás, még a klasszikus antikvitás sem ellenfelek, mint d’Annunzio fentebb idézett művében. Itt érdeemes hangsúlyozni, hogy maga a barokk is rendkívül erősen kötődött az antikvitáshoz, már csak azért is, mert a barokk képzőművészet a reneszánsz által felelevenített klasszikus formákat alakította át, vagy ezeket rejtette el valamelyest, saját illuzionista művészetszménye érvényesítése céljából. A barokk irodalom szerzői gyakran fordultak antik témákhoz; az antik mitológia és történelem érdekessége fontos eszközként szolgált az olvasó lenyűgözéséhez és sokszor a tanulság (a keresztény erkölcs) sugallásához is.²⁶ Szentkuthy antik témájú regényeiben is hasonló jelenséggel találkozunk, ami a barokkra jellemző rafinériával valósul meg. A narrátor antik témát választ. Homályba burkolja, sőt sokszor marginalizálja a történelem alakulása szempontjából fontos eseményeket, helyettük a hétköznapi jelenségeket dolgozza ki festői tájképek és enteriőrök, meglepő és sokszor komikus jelenetek felvonultatásával, ám mindezek mögül kiséjlik a narrátor álláspontja is az erkölcsi problémákat illetően.

Szentkuthy egész életművét áthatja a barokk eszménye, első regényétől, az önvalomás formában megírt *Barokk Róberttől*²⁷ (1927) kezdve, melyben egyfajta aszketikus és kultúratisztelő ideált helyez szembe az érzékiséggel. A *Cicero vándorévei* és a *Bizánc* világképe sokkal gazdagabb, nem korlátozódik csupán a test és a szellem harcának témájára.

Szentkuthy több műve, a *Széljegyzetek Casanovához*, az *Euridiké nyomában* és a *Divertimento* is a barokk korban játszódik. Ezeknél azonban a *Bizánc* és a *Cicero vándorévei* az időbeli eltávolítás révén még inkább beteljesítik „a látszat és a lényeg közötti óriási ellentét” eszményét, amelyet Bán Imre a barokk irodalom egyik legfontosabb jellemzőjének tekint.²⁸ „egy templom belső terének megvilágítása nem akkor [barokk], ha a lehető legélesebben látni engedi az oszlopokat és a falakat, hanem éppen ellenkezőleg, akkor, ha elsiklik az építészeti formák mellett s azoknak egy részét árnyékba is borítja” – írja Heinrich Wölfflin a barokk stílust jellemezve.²⁹ Szentkuthy antik témájú regényei ezt az elvet tökéletesen átültetik az irodalomba. Írójuk ugyanis többnyire átsiklik a maga által választott antik témák felett, és meglepő gondolattársításokat tartalmazó, a vaskosságot és a rafinériát merészen vegyítő, nyelvileg rendkívül leleményes, barokk műveket hoz létre.

²⁶ Például GUARINI *Il pastor fido* című bukolikus műve a házasság dicsérete.

²⁷ SZENTKUTHY: *Barokk Róbert*. Jelenkor, Pécs, 1991.

²⁸ BÁN Imre: *A barokk*. 22.

²⁹ WÖLFFLIN: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 47.

Szemle

Hetényi Zsuzsa

A REALIZMUS REJTÉLYEI ÉS AZ ÉRTELMEZÉS ÉRTÉKEI

– komparatív recenzióanalízis –

A szocializmus örökségével különbözőképpen hadakoznak a generációk, és ez a kulcsa annak is, amit az alábbi komparatív recenzióanalízisben szeretnék megfogalmazni.

Óriási késéssel jelent meg magyarul egy ötven évvel ezelőtt betiltott orosz nagyregény (Vaszilij Grosszmann: *Élet és sors*, 1953–1961), amely már 1990-ben megjelenhetett volna nálunk.¹ A regényről több recenzió született nagyjából egy időben, ezek között az alább kiemelt kettőnek más nemzedékhez tartozó szerzői ellentétes következtetéseket fogalmaznak meg és más hangnemet is használnak: Bán Zoltán András a Ratkó-korszak gyermeke (1954), míg Szöllösi Barnabás a rendszerváltáskor született, pontosan a Szovjetunió bukásának évében (1991). Az ő cikkének címe *Másfajta tudás*,² míg az idősebbé *A realizmus újabb problémái*.³ Különbőségükből Grosszmann regényén túlmenő tanulságok fogalmazhatók meg.

Bán többek között a „kacagást” kéri számon az *Élet és sors*on, vagy inkább az Életen és a Sorson, amelybe azonban ez nem fért bele. A regényről összegezve azt írja cikke végén, hogy hiába tudunk sokat az író szenvedéseiről, „a cáfolhatatlan emberi aranyfedezet” nem adja meg a regénynek „az esztétikai minőség megfellebbezhetetlen menlevelét”. Magyarul, minden tiszteletünk és együttérzésünk az embernek, aki mindezt végigélte, de ne untasson bennünket ezzel a „lapos”, „szürke”, „ügyetlen”, „jelentéktelen”, „ízletlen”, „érdektelen”, „nekünk közömbös”, „elavult”, „gyenge”, „vázlatos” és ráadásul ezeroldalas művel. Mind a tíz fenti minősítést a Bán kritikájából ragadtam ki.⁴

¹ A betiltás és publikálások kalandos történetét bárki megismerheti utószavamból, amelybe sok ismeretanyagot igyekeztem belesűríteni, hogy a regény legalább valamelyest visszahelyezhető legyen saját korába, amelyből kivették és kivetették.

² <http://www.litera.hu/hirek/masfajta-tudas>

³ BÁN Zoltán András: *A realizmus újabb problémái – Vaszilij Grosszmann óriásregénye*. Magyar Narancs 2013. március 21. <http://magyarnarancs.hu/konyv/a-realizmus-ujabb-problemjai-grosszmann-84059>

⁴ Egy rövid ellenpélda az *Élet és Irodalomból* (ZOLTÁN Gábor: *EX LIBRIS*. LVII. évfolyam, 19. szám, 2013. május 10.): „A terjedelmes, sok alakot felvonultató mű egy-két jelenetét nem is érzem egészen hitelesnek – jellemzően azokat, amelyekben történelmi díszletek közé helyezett figurák értelmezik a folyamatokat. De egészében ez a regény meggyőző. A műfaj csúcsteljesítményei közé illik, ahogy Grosszmann a diktatúra présében való létezését bemutatja.”

Mintha Bán számára irritáló lenne ez a regény. Bizonyos értelemben persze joggal, mert a regény valóban nyugtalanító, csak nem abban az értelemben, hogy elvetendő, hanem folyamatosan foglalkoztatja az értelmező olvasót. Meglehet, ez a fő különbség a könyvkritika és az irodalomtörténet szempontjai között: előbbi ítélkezik, utóbbi boncolgatva töpreng.

A 2012 novemberében szervezett Grosszman-szimpoziumon⁵ hangsúlyosan ismételődött az *érték* szó. Laurent Stern fogalmazta meg az interpretációelmélet alapvető tételét, miszerint minden szövegben a tényekkel összeegyeztethető legmagasabb érték keresendő. Hogy ezt olvasói, tudományos vagy kritikai empátia bogarássza ki, az nem fontos, de ez a hozzáállás elvárható – a világirodalom, az egyetemes művészet nevében, annak gazdagítására.

Az *Élet és sors* a nyolcvanas években elsősorban betiltottsága miatt volt érdekes, ám terjedelme hátrасorolta a többi, a gorbacsovi rendszerrepressztés réseiből egyre nagyobb mennyiségben előkerülő betiltott zseniális orosz szöveg között. Ebben az özőnben összekeveredett a megalkotás és publikálás sorrendje. Még a szakemberek is csak hosszas rendteremtő gondolkodás után voltak képesek helyükre tenni a hetven év alatt betiltott és utána előkerült műveket. A magyar könyvkiadás és műfordítás válogatási szempontjai között új elem volt az üzleti megfontolás, de a negyvenévi ellenőrzés utáni szabadság kapkodással párosult, ami vegyes értékű fordításokat is szűlt.

A könyvkritikának azonban, bármily posztmodernnek is szeretne látszani, mégis a rend elősegítése a feladata. Bán két vonatkozásban is áldozata lett a fenti körülményeknek. Egyrészt Grosszman regényét Vaszilij Akszjonov *Moszkvai történetével* veti össze, a közelmúlt publikációinak tekintve mindkettőt, holott utóbbi már tíz éve jelent meg, 2003-ban. E csúsztást, tíz év távlatát jól érzékelteti, hogy a másik ismertetés szerzője, Szöllősi akkor még általános iskolás volt.

Bán szem elől téveszti, mi a helyes történeti sorrend, és mennyire jelentős az, hogy Akszjonov éppen akkor kezdte a pályáját, amikor 1961-ben Grosszman regényét betiltották, s miközben ő befutott, Grosszman már beteg volt, majd 1964-ben meg is halt. Akszjonov ekkori kisregényei, a *Kollégák* (1960), a *Csillagos jegy* (1961) és a *Marokkói narancsok* (1963) realista vagy legfeljebb neorealista regények, amelyek ugyan a publikálhatóság határáig merészek és őszinték, és élénk vitát váltottak ki akkoriban, de az olvadás korának tipikus termékei, az ún. „hatvanasok” nemzedékének indulására jellemzők. Grosszman viszont pontosan Akszjonov anyjának, Jevgenyija Ginzburg íróőnek a nemzedékéhez tartozik, és a két összehasonlított könyv (*Élet és sors*, 1961 – *Moszkvai történet*, 1992) keletkezése között több korszak, három évtized telt el. De ez csak az egyik bökkenő a két író és a két regény összevetésében.

⁵ A szimpózium négy előadásának teljes filmjét lásd http://szlavintezet.elte.hu/kepzes/phd_kepzes.shtml.

Az egymáshoz közeli oroszországi megjelenési dátumok viszont (*Élet és sors* 1989/1990, *Moszkvai történet* 1992) segíthettek volna annak felismerésében, milyen szervesen következik egyik a másikból, és hogy nem párhuzamot, hanem közvetlen hatást szükséges feltételezni. Akszjonov regénye szinte válasz Grosszmanéra, és mint ilyen, még érdekesebb.

Ha valakivel, inkább Szolzsenyicinnel lehetett volna egybevetni az *Élet és sors*ot. Az ő műveivel éppen Bán vetett számot 2001-ben, és művészsége s esztétikai értéke szintén nem ragadtatta dicshimnuszokra. Ott előbb elismerte, hogy Szolzsenyicin írói indulása „esztétikai reményt is hozott: a művészet katartikus, megtisztító küldetését állította ismét a középpontba, megint lehetségesnek mutatta ember és történelem párbeszédét, a művészet szabadságát csak az emberi világ szabadságával együtt tudta elképzelni. Szolzsenyicin feltárta a lehetőséget a létező szocializmus világának ábrázolására, bebizonyította, hogy ebben a világban is van művészi megformálásra alkalmas életanyag, és hogy nincs más kiút, mint a hazugságok nélküli beszéd. Mindezzel hatalmas morális erőt képviselt és közvetített, de már a pálya első szakaszában is látszott, hogy művészi és erkölcsi gondolkodásában van valami sajátosan mélyorosz vonás. Minden tekintetben az egyik legátfogóbb orosz tradícióhoz, a morális-ideologikus tolsztoji hagyományhoz kapcsolódott. Nem volt tehát »modern«, a másik nagy orosz hagyománnyal, az ördögös, groteszk, abszurd, fantasztikus gogoli tradícióval nem sok dolga akadt – művészete nem Gogol nevezetes köpönyegéből, de sokkal inkább a nem kevésbé híres tolsztoji gimnasztyorkából bujt elő”.⁶

Nos, Grosszman is a tolsztoji hagyományt gondolta követni, nem pedig a fantasztikumét, igaz, a mélyorosz hagyományt kihagyta példatárából, helyette az antiszemitizmussal nézett szembe. Az unalomig ismételtetett Tolsztoj-párhuzamhoz azonban némi korrekció tartozik. Tolsztoj soha nem volt a Napóleon elleni első Honvédő Háborúnak résztvevője és szemtanúja, regénye történelmi regény a születése előtti közelmúltról (ez a tévedés, leleplezésével együtt elhangzik az *Élet és sors* párbeszédeiben⁷). Elismétlek néhány érettségi tételbe illő alapvetést. Tolsztoj alakjai a történelmi tények mellett történelemszemléletét tükrözik. Tárgya az orosz élet körképe, hősei tipikusak, ezért nevezik realistának. Ilyen értelemben Gogol is realista, mert hősei tipikusak, még ha nem is reális eseményeket ábrázol. Csehov csinovnyikja belehal a tüszentés körüli sikertelen bocsánatkérésbe, Gogolé hazajáró kísértetként áll bosszút köpönyege elrablóin – a groteszk és fantasztikus történet tipikus hősök sorsa, tipikusan orosz körülmények között. Ahogy Takács Ferenc fogalmaz, Grosszman főhőse „kollektív szereplő”, és az író realizmusa abban áll, hogy „hisz abban, hogy csupán őszinteség és bátorság kell ahhoz, hogy mindent leírjon az ember, amit tapasztalt, hogy mindent megírjon az ember úgy, ahogy van, s amit így leírt, az magától értetődő módon igaz és garantáltan érvényes lesz”.⁸

⁶ <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-legnagyobb-szocialista-realista>

⁷ Vaszilij GROSSZMAN: *Élet és sors*. Európa, Budapest, 2012. 274–275.

⁸ Főhősnek csak fenntartással lehet nevezni – írja, joggal. TAKÁCS FERENC: *A katlan és a gyűrű*. Mozgó Világ 39. évfolyam, 2013/3. 118.

Grosszman saját férfikorának tapasztalatából alakította ki tipikus hőseit, és megfogalmazta a szovjet élet körképét – „panoramikus realizmus”-sal.⁹ A második, Hitler elleni Honvédő Háborúnak nem történeti, hanem átélt krónikáját adta – de korántsem tipikus körülmények között. Élményeit saját gondolatainak esszézerű kifejtésével tűzdelte meg. Ne felejtjük el, hogy ez a magyar ízlés számára didaktikusnak tűnő elmélkedő műfaj a fejlődésben visszamaradt társadalmak kultúrájának, mindenekelőtt az orosz irodalomnak sajátossága, mert itt az irodalom pótolta a közélet minden megfajtott fórumát.¹⁰ Tolsztoj is számos didaktikus művet írt, sok néptanítói ambíciójú tolsztojánus elméleti írást. Dosztojevszkijre is jellemző az eszmei mondandó erőltetése, publicisztikájának és naplójának nézetsúlykoló jellege közismert. Paszternak *Zsivágó doktora* is valójában filozófiai regény, nem is egy olyan hőssel, akik az író nézeteit fejtik ki esszé formájában. Szolzsenyicin munkássága a kezdetől egyenesen ideologikus, és az idő haladtával egyre kevésbé emészthető és eszmékkel terhelt (némi e szónak beteges értelmében is). Esszéi sorozatos csúsztatásokkal és prófétai pózzal egészen odáig fajultak, hogy Oroszország átalakításának hagyományos receptjét is közzétette.

Az orosz irodalmi folyamatban, mindezek tükrében Grosszman elmélkedései az emberi jósaégról, az érorszokról és a totális államról egyáltalán nem tűnnek műfajilag kirívónak. Ennek a vonalnak folytatása is van, Friedrich Gorenstein *Pszalom* (Zsoltár; 1981) című, magyarul csak részletekben ismerhető¹¹ regényében, amely a szovjet történelem négy csomópontját dolgozza fel. Oly hangsúlyos benne a bölcséleti esszébetétek szerepe, hogy a szerző könyvének műfaját „elmélkedésregénynek” nevezte el.

Bán Szolzsenyicin-cikkében nagy szerep jut Lukács György értékelésének, s itt észrevehető az a Grosszman-cikkével azonos törekvése, hogy a huszadik századi orosz szocialista realizmust kizárólag Lukács tükrében, annak tévedéseként láttassa, és elmondja, hogy az odiózus szocialista realizmus kategóriája Lukács „representatív csalképzete”. Ugyanakkor megállapítja, hogy Lukács szocreál meghatározása paradox módon mégis illik Szolzsenyicinre, aki pedig éppen ez ellen hadakozott volna: „*Lukács voltaképpen nem tévedett, mikor szocialista realista írónak ítélte Szolzsenyicint. És kétségtelen, hogy a hatvanas évek elején Szolzsenyicin volt az, aki a legnagyobb tehetséggel, a legrobustusabb fellépéssel és persze a legbecsületesebben érvényesítette a fenti elveket. Így lett – és maradt most már mindörökre – a legnagyobb szocialista-realista író.*”

⁹ I. m. 117.

¹⁰ Érdekes, hogy Tolsztoj hatása a szintén realistának mondható Roger Martin du Gard ugyancsak háborút és társadalmat rajzoló nagyregényében, a *Thibault-családban* (1922–1940) is érvényesült. A francia regényt Grosszman is bizonyára ismerte, hiszen jól tudott franciául. A két mű, du Gard és Grosszman összehasonlítása megérdemelne egy elemzést.

¹¹ Részletek: *Szépliteratúrai Ajándék* 1995. 3–4. Fordította M. NAGY Miklós; HETÉNYI Zsuzsa: *Oroszország mostohafia. Friedrich Gorensteinről. Múlt és jövő* 2005. 104–114. A négy csomópont az 1931–1933-as éhínség, az 1941-es evakuáció (Annuskát Németországba hurcolják), a harmadik 1948, a személyi kultusz kiteljesedése, a negyedik pedig – két fejezetben – az 1960-as évek Moszkvában. A történelmi csomópont (uzel) poétikáját jóval Szolzsenyicin *Vörös kerék* című tízkötetes mega-műve előtt ő alkotta meg elsőként.

Tekintsünk el az ellentmondástól, hogy egy éppen az előzőekben tévesnek minősített nézetet alkalmaz Bán. Úgy tűnik, számára inkább a Lukács-vonal bekapcsolása maga az érdekes. Vele van elszámolnivalója, s talán az egész marxista indíttatású irodalomelmélettel, Lukáccsal és Adornóval, vagyis saját küzdelmei felől közelít mindkét szerzőhöz. Annak érdekében, hogy Lukács „elavult és mondvacsinált” terminusait használhassa, még erős csúsztatásra is hajlandó, az 1961-ben befejezett és 1943-ban játszódó Grosszman-regényt a szereplők életét kétségtelenül meghatározó, de mégiscsak a cselekményből visszatekintve ábrázolt harmincas évekre vetíti vissza mostani cikkében: „Az emigrációban élő Lukács épp az ábrázolt korszakban, vagyis a 30-as évek közepén, épp Moszkvában írta a később A realizmus problémái című kötetében megjelentetett tanulmányait, ahol többek közt az elbeszélés és a leírás közti különbségre alapozta a realizmus elvi megalapozását célzó fejtegetéseit. Legyen bármennyire is elavult vagy mondvacsinált Lukács két kategóriája, meghökkenet tapasztaltam, hogy tökéletesen illik Akszjonov és Grosszman ábrázolásának elhatárolására. »Az elbeszélés tagol, a leírás nivellál« – szól Lukács egyik aforizmája. És tényleg: Akszjonov vérbeli elbeszélő, cselekménye gazdag és jól értelmezhető, alakjai plasztikusak, szinte körüljárhatók; míg Grosszman legfeljebb illusztrálásra alkotta meg őket, figurái élettelenek, érdektelenek, olykor még fizikai valójuk is fantomszerű. A regény sztorija kaotikus, esellegesnek tetsző [...]. Sok szereplő feltűnik, hogy aztán ismét belemeryüljön a tagolatlan epika ólomszürke tengerébe.”¹²

Ha már Lukácsra van szükség, elég szervesen csatlakozik időben három tény.

1. 1962-ben jelent meg az *Iván Gyenyiszovics egy napja* (folyóiratban, könyvként csak 1963-ban);

2. 1961-ben történt Grosszman regényének elkészülte és betiltása, majd elkobozása;

3. 1965-ös a Lukács-tanulmány, amelyben a szocialista realizmus győzelmének értékelte Szolzszenyicin kisregényét, mert a műben az élet valóságghú részletét adja az író, aki ezzel elősegíti a szocializmus sztálini korszakának kritikáját és eljövendő korszakának megújulását.

Bán többek között a lukácsi „elbeszélés vagy leírás” szembeállításával magyarázza Grosszman bukását, akinél szerinte – szemben Akszjonovval – a leírás szürke. Feltűnő, hogy sem az orosz, sem az angol szakirodalom, csakis a magyar kritika kifogásolja Grosszman regénynyelvét, vagyis a kifejezésmódot. Ne feledjük, hogy ebben a fordítás is közrejátszhat, a más és más nyelvek eltérő szellemisége, szerkezete, a változó korok irodalmi elvárásai. Ismét alapvető a megközelítés: egy stílus meghatározása után annak funkcióját kell megkeresni, a minősítgetés nem elegendő.

¹² Bán sajnálatos hibát követ el, amikor, úgy tűnik, Grosszman nyakába varrja a függelék, a szereplők felsorolását, amelyet a szerkesztők fűztek a műhöz, alighanem a német kiadást követve. „Szinte komikus, hogy a regény végén egy nyolcoldalas (!) táblázat, ráadásul helyszínekre bontva segíti a tájékozódást a karakterek erdejében...”

Grosszman stílusa lapidáris, információkra koncentráloan sűrű, száraz, tárgy-szerű. Ez vonatkozik még az érzelmeket sejtető részekre is, a szerelem leírására vagy az esszék szellemi elragadtatására is. Elég a kezdősorokat elolvasni, hogy megértsük, milyen Grosszman ábrázolás-, illetve kifejező gondolkodásmódja. Ne felejtjük, hogy amit olvasunk, fordítás. Vessük össze az eredetivel.

A regény nyitása egy derékszögek szabdalta, barakk-sorokból álló láger leírása, több mint szimbolikus a kronotoposz szempontjából.¹³ Különösen, mert sokáig nem világos, melyik oldalon is van ez a tábor; német vagy szovjet. Az első olyan mondat, amely a 21. századi olvasó számára szokatlan, az ábrázolt kép kimondó összegzése: „Egyformaságuk *pontosan* kifejezte a hatalmas láger embertelenségét.”¹⁴

Az eredetiben nem szerepel a *pontosan* szó, így felhívul a feszes mondat célzot-tan fegyelmezett, száraz szóhasználata. Grosszman ezután általánosít, máris egy-fajta filozofikus szentenciát fogalmaz meg, amire a későbbiekben is gyakran sort kerít: „Minden, ami él, megismételhetetlen.”

Az eredeti itt is rövidebb, továbbá egybefüggő, nem tagmondatos szerkezetű.

Javaslat: Minden élő ismételhethetetlen.

„Elképzelhetetlen két egyforma ember, két egyforma csipkebokor...”

A csipkebokor olvastán máris bibliai képzetársítások jelenek meg, Mózes és maga Isten, amiből messze vezető következtetések adódhatnak a regény egészére. Csakhogy miközben az oroszban valóban csipkebokor áll, az orosz Bibliában másik növény az égő bokor; mégpedig a kökénybokor; tövisbokor (*tyernóvj kuszt*), Krisztus majdani töviskoszorújának előképe. Nem szabad hát csipkebokornak írni magyarul, mert ez tévesen arra utalhat, hogy Grosszman szimbólumokban gondolkodik. Inkább egy másik növény neve javasolható, adott esetben akár kőkény. Koncentrálnék még arra is, mennyire más, hogy az alany nem az emberek és a bokor, hanem egy elvont fogalom, és nem ismétlődik (újfent szöveghígító hatással) az *egyforma* szó.

Javaslat: Elképzelhetetlen két ember, két kőkénybokor egyformasága.

„Az élet kipusztul, ha az erőszak el akarja nyomni sajátosságait, egyedi jegyeit.”

Az orosz mondat szokatlanabb és főleg a politikával összefüggésbe nem hozható szavakat használ. A patetikus „kipusztul” helyén az első jelentésben a *glóhnyet* = *megsüketül, leáll* (például motor), *kihal* ige áll, az „elnyomás” helyett pedig a *sztyerety* = *kitöröl, letöröl, eltöröl, elmos, leradíroz*. És nincs feltételes mondat, hanem csak egy helyhatározószó. Az *egyedi jegyek* fonetikailag is esetlen, valamint egy jelzős szerkezetet alkalmaz egyetlen szó helyett.

Javaslat: Az élet kihal ott, ahol az erőszak el akarja törölni egyediségét és sajátosságait.

¹³ Mint Szöllősi rámutat, már az első mondat – „A földet köd borította” – általánosítható: társadalmi, magánéleti, szellemi homályra és zavarra is vonatkozik. Az eredetiben a mondat kevésbé költői. „A föld fölött köd állt.” Ez persze nem magyaros, az eredeti szárazságához közelebb állna ez: „A földön köd ült.”

¹⁴ SOPRONI András fordítása.

Már ennyiből is látható, hogy a magyar fordítás nem követte elég figyelmesen Grosszman nyelvi stratégiáját.¹⁵ Nem követte Grosszman nyelvi sajátosságait az angol fordító, Robert Chandler sem (noha Soproni András az ő szövegét is használta, a magyar sokkal jobban igazodik az eredetihez). Chandler ki is hagyott számára érthetetlen részeket, és a később készült, sikeresebb második fordításváltozatban kifejezetten könnyen olvashatóra írta át az eredetit. Megjegyzendő, hogy éppen ezzel vitte sikerre a könyvet, és ez a siker, valamint az orosz alapítványi támogatás nagyban hozzájárulhatott a magyarországi publikáláshoz.

Bán a nevetés elvét tekinti alapvetőnek Akszjonovnál, aki szerinte nemcsak Tolsztojjal, hanem az egész orosz irodalmi hagyománnyal parodisztikus viszonyban áll, és a teljes szovjet-orosz nyelvhasználatot és kulturális közkinccset mozgósítja az ábrázolás kitágítása és karnevalizálása érdekében. „*És mindent áthat a kacagás, a gúny fölénye [...]. Ebből következően szólalhat meg mélységes hitelességgel a trágár, mégis katarzist hozó zárlat: »Sztálin eközben, a pazar szarvasbogár képében, hátán összetett páncélját villogtatva, elküszott valahová a csillogó fűben. Lófaszt sem értett, és lófaszra sem emlékezett.« Ezzel a képpel és a vele járó felszabadító röhögéssel szabadulunk meg e rettenetes korszaktól.*”

Grosszmannál valóban hiányzik a kacagás, a karnevál és a trágárság – de megvan ennek a műfajnak is a maga irodalomtörténeti folyamatossága. A két regényt összekötő láncszemek a *Ház a rakparton* (Jurij Trifonov, 1976) és *Az Arbát gyermekei* (Anatolij Ribakov, 1987, bár a szerző korábban kezdte írását). Előbbi nélkül nem lett volna ilyen az utóbbi. Ők sem kacagnak-karnevalizálnak-káromkodnak, de nélkülük és az *Élet és sors* nélkül Akszjonov regénye is egészen más lett volna. És egyik sem lenne ilyen a *Háború és béke* nélkül, hogy ne soroljam fel a közte született orosz történelmi és háborús regényeket, Gorkijjal együtt, akinek átértékelése még várat magára.¹⁶

A kacagás-karnevalizálás-káromkodás a hatvanasok hangváltásának emblémája (például Venyegyikt Jerofejev *Moszkva-Petuski*; Vlagyimir Vojnovics¹⁷ *Ivan Csonkin közlegény élete és különleges kalandjai*). Ám velük kapcsolatban sem lehet automatikusan karnevált emlegetni, mert Jerofejev kultikus regényében a groteszk magasztos-alantas keverékében felülkerekedik a tragikum, és elmarad a bahtyini meghatározásban oly fontos megújító, felszabadító nevetés.¹⁸

¹⁵ Talán azért, mert a fordító, SOPRONI András egyetért Bánnal: nem tartja jó regénynek az *Élet és sors*ot. Véleményének közlésére felhatalmazott (2013. április 19.).

¹⁶ Főleg a befejezetlenül maradt *Klim Szamgin élete* (1925–1936) jelentős, amelyről azt mondta, ebben minden osztályt, áramlatot, irányzatot ábrázolnia kellett, megmutatni, hogyan éltek, mint gondolkodtak, milyenek voltak belül az emberek.

¹⁷ Vojnovics készítette az *Élet és sors* rejtetegetett példányáról azt a két mikrofilmet, amelyeket egy osztórak szlavista segítségével Nyugatra juttatott, és végül Svájcban adta ki Shimon Markish és Jefim Etkind. Lásd Grosszman regényéhez írt utószavamban.

¹⁸ Újabb kronologikus támpont, hogy Mihail Bahtyin 1946-ban befejezett karnevál-elméletét tartalmazó munkája (*François Rabelais művésze, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*) 1965-ben jelent meg, Moszkvában.

Szolzszenyicin emlegetése viszont nemcsak azért indokolt, mert ő is rendkívül távol esik ettől a kacagó poétikától, hanem mert már a 21. században feladatának tartotta, hogy megírja véleményét Grosszman nagyregényéről.¹⁹ Cikkének főcíme, *Az író naplója*, Dosztojevszkij azonos című művére utal vissza, és hasonlóan elfogult szellemiségű és indíttatású a hangvétele. Írásában hemzsegnék az indulatos, lebecsülő közbevetések és kommentárok („tudjuk jól, mit ért ezen”, „miért nem mondja ki a lényegét?”, „nem kellene ezek a deklarációk”, „nocsak, micso-da kivételes eset”, „kézre esik, hogy szidja az átkozott cári rendszert, na persze a szovjet fényes és makulátlan”, stb.). Szolzszenyicin kijelentéseinek acsarkodó stílusa a tartalmat hitelteleníti.²⁰ Csaknem másfél ívnyi cikkében Grosszman egyetlen pozitív értékelést sem érdemel ki tőle. „Zavaros”-nak aposztrofált műveiből kiragadott idézetekkel igyekszik bizonyítani Szolzszenyicin, hogy Grosszman nem járt a lövészekben, csak távolról szemlélte az eseményeket. Hőseinek a harmincas évekbeli lelkesült szavait a novemberi 7-i felvonuláson magának az írónak tulajdonítja. Nyilván saját módszeréből indul ki, hiszen az ő pozitív hősei mind szócsövek, és nem veszi észre, hogy Grosszmannál egyáltalán nincsenek pozitív hősök, egyetlenegy sem – ami újabb adalék ahhoz, mennyire nem „szocialista realista” író. Márpedig Szolzszenyicinnek éppen ez a következtetése.

A tendenciózus olvasás veszélyes képlete áll előttünk. Ha nem azt akarjuk megérteni, *miért* lelkesedett valaki a nagy felvonulásokon – és nem emlékszünk, hogy valóban lelkesedtek, és valóban nem volt aktív belső ellenállás –, akkor nem lehet nemcsak az adott műveket, hanem saját múltunkat, országunkat és magunkat sem megérteni. A továbblépéshez szükséges számba venni, mi vihető tovább, és mit kell hátrahagyni.

Szolzszenyicin így összegzi csúsztatásokban bővelkedő cikkét, lekezelő megértéssel: „A szervesen összeforrott egységes szovjet nép képe a regény legfőbb hazugsága. Értem, hogy a regény hazugságaiban nincs cinizmus. Grosszman évekig dolgozott rajta és hitt abban, hogy a fentebbi (és nem a primitív személyes) értelemben az események értelme éppen ilyen [ideális], nem pedig rút, kegyetlen és ostoba, ahogy ez a szovjet életben lenni szokott. Idealizált elképzeléseit végigviszi az egész regényen, és így képes megvalósítani azt, amit látunk, a fentről diktált »szocrealizmus« csúcspontját, a legigyekvőbb, legjobb szándékú szocrealista regényt, amilyenre a szovjet irodalom csak képes volt.”

Itt vagyunk az ördögi körben, Szolzszenyicin szerint Grosszman szocreál, Lukács szerint Szolzszenyicin az, Bán szerint viszont mindkét író a szocreál áldozata, ugyanakkor Lukács téved. Mindez azt támasztja alá, hogy a szocreál terminus használhatatlan arra, hogy stílus vagy stílusirányzat meghatározása legyen. Mindössze a pártvonal követelményeihez torzított irodalmat jelezheti, és annak korszakát.

¹⁹ Azonnal a *Kétszáz év együtt* két vastos, tendenciózusan antiszemita kötetének befejezése után. A. SZOLZSENYICIN: *Az író naplója. Grosszman dilógiájáról*. Novij Mir 2003. 8.

²⁰ Bővebben Szolzszenyicin nézeteiről lásd HETÉNYI ZSUSZA: *Egy Nobel-díjas a díj előtt és a díj után: Szolzszenyicin szerepei irodalom és politika között*. In MASÁT András (szerk.): *Irodalmi szövegek és politikai szerepek. A Hamsun-jelenség*. Gondolat, Budapest, 2011. 183–207.

Szolzszenyicin szellemisége nem a múlté, a napjainkban írott negatív Grosszman-értékelések is felhasználják. 2012-ben orosz tévésorozat készült Grosszman nagyregényéből, aminek kapcsán újrakezdődött a regény megvitatása. A liberális sajtó lelkesedését fanyalogva, sőt gúnyosan fogadták az olyan kormányhű lapok mint az orosz irodalmi újság, a *Lityeraturnaaja Gazeta* (főszerkesztője a nálunk is egyre többet publikáló Jurij Poljakov).

Vlagyimir Bondarenko²¹ ugyan jó párszor idézi Szolzszenyicint, de nem tűnik fel neki, hogy ellentmond mesterének, amikor szovjetellenesnek minősíti Grosszmant (persze negatívan, „szokványosan” szovjetellenesnek), akit Szolzszenyicin nagyon is rendszerhűnek tartott. Példák sorával igyekszik bemutatni, hány ennél nagyobb mű született a háborúról, ám hihetetlen felületességgel keveri a bűzát az ocsúval – Andrej Platonov és Solohov, Paszternak és Alekszej Tolsztoj, Vaszil Bikov és Jurij Bondarev egymás mellett lennének szerinte alkalmasak arra, hogy Grosszmant elhomályosítsák. Később szabályos bulvárlapi lejárató kampányban világo-sítja fel az olvasókat, milyen is Grosszman igazi arca, mert célja annak bizonyítása, hogy Grosszmannak nem is volt nehéz sorsa.²²

Grosszman értékelésből tehát politikai ügyet is lehet fabrikálni. Bondarenko szerint Grosszman regényének egyik méltán leghíresebb jelenete, Liss és Mosztovszkoj párbeszéde az író „lázálma”, mert benne azt állítja, hogy Hitler sokat tanult Sztálin módszereiből. Túl azon, hogy egy szereplő nem szükségszerűen szócső, az is disszonáns, vajon miért veszi Bondarenko védelmébe Sztálint, Grosszman ellenében. Érdekesen használja fel azt a csöppet sem dicsőséges mozzanatot Grosszman életrajzából, hogy aláírta a „kozmpolitikák” elleni levelet 1953 januárjában.²³

²¹ 2012. 10.24. <http://www.lgz.ru/article/20083/>

²² Összefoglalnám a cikk modorában a vádakat. Nem nyomorgott, sőt lakást kapott az Írók Házában, miközben Mandelstamot és Szolzszenyicint lecsukták. Persze, a liberálisok szerint azért kapott lakást, hogy jobban megfigyelhessék. Neki volt Moszkvában először tévéje, amihez nyilván óriási protekció kellett. Miután a felesége állítólag beárulta a KGB-nek a nagyregényt, Grosszman „kénytelen volt” elcsábítani a valódi táborból visszatért költő barátja, Zabolockij feleségét. Előző feleségét is egy barátjától szerette el, akit – érdekes – röviddel ezután letartóztattak, sőt, az egész Perevalcsoportot letartóztatták, csak Grosszmant nem. (NB Andrej Platonovot sem, teszem hozzá.) „Meg kellene nézni alaposan a peranyagot, talán kiderül, mi van ennek a hátterében!” Már csak ilyen volt szegény Grosszman sorsa, el kellett csábítania barátai feleségeit. Ezekben az állítólagosan üldözött években minden nyáron a Fekete-tengernél nyaralt, beutalóval. Igaz, nem publikálták, de ekkoriban mindenki a fióknak írt, Bulgakov, Platonov, Paszternak is. (Közbevetésem: Paszternak írt Sztálinnak és a szovjet ünnepek dicsőítésére is verset. Ismét a tragikus ellentmondások megértése lenne előrevívó, nem pedig a jellegzetes módszer, az előfeltevések tényekkel nem alátámasztott demagóg sulykolása.) Hogy Grosszman nem kapott Sztálin-díjat, az csakis a nagy vezér, Sztálin csalhatatlan irodalmi ízlésének köszönhető (sic!), mert felismerte, hogy Grosszman tehetségtelen, unalmas, primitív író. Hasonlítsuk csak össze a *Sztyepan Kolcsugint* Solohov *Feltört ugarjával*, azonnal meglátjuk a különbséget, mennyivel jobb az utóbbi. „Hát, ilyen volt a nem túl rossz szovjet író, Vaszilij Grosszman, Bergyicsev városából. [Megjegyzés: Ez az ártatlannak tűnő megjegyzés régi antiszemita sztereotíp *double talk* – Grosszman zsidó származását hangsúlyozza.] Egy jó haditudósító, hívő marxista–sztálinista” – összegzi Bondarenko.

²³ Az ún. orvosper idején ez a szerencsére végül nem publikált zsidó értelmiségi tiltakozás valóban a zsidók kezdeményezésére született, és a sztálini Birobodzsáni kitelepítési terv miatti rettegésben fogalmazódott meg. A levél publikálását csak Ehrenburg okos húzása akadályozta meg, aki naivnak tetteve magát tanácsot kért levélben Sztálintól, jelezve, hogy a Nyugat felé nem lenne taktikus lépés a zsidóellenes kampány folytatása.

Ha Bondarenko precíz lenne, megjegyezhetné még azt is, hogy Grosszman aláírása is odakerült az Írószövetség lapjának, a *Znamjának* kollektív levele alá is 1937-ben, amikor a hadsereg kivégzett vezetőit bélyegezték meg a *Lityerturnaja Gazetában* (1937. június 15. 2. oldal). Friss írószövetségi tagként, kezdő íróként és még a rendszer naiv híveként írta alá, amire nincs méntség, mégis, a körülmények megértésének szándéka itt is izgalmasabb, mint az ítékezés. Az sem méntség, hogy hasonló tartalmú, de a prominens első oldalon közölt levelek alatt ott áll Paszternak, Pausztovszkij és legalább száz más kulturális kiválóság aláírása.²⁴ De ilyen kutatásokat Bondarenko nem végzett, ahogy a német szakirodalom is tévesen véli, talán e levél alapján, hogy Grosszman egy Buharint elítélő levelet szignált, ami azonban nem felel meg a valóságnak.²⁵

Bán cikkének fent említett hiányosságához (a két regény közti viszony elemzésének kiaknázatlansága és Akszjonov életművének nem kellő figyelembevétele) hozzáadódik az a harmadik, hogy Bán nem ágyazza bele a regényt az orosz irodalom valódi kontextusába, amit Szöllösi megtesz, sőt, ő szélesebb, magyar és világ-irodalmi közegbe helyezi el. Távolról sem a tételes tudást hiányolom, hanem a rálátást, a személyessé vált belső tudást. Erre a másik recenzió nagyon fiatal és nem is akadémikus ígérennyel fellépő szerzője, Szöllösi Barnabás mutat rá: „*Vaszilij Grosszman más jellegű tudással rendelkezik nemcsak a holokausztról, de az egész második világháborúról, mint az eddig ismert, kanonizált háborús szerzők. Ez a tudás egy több száz éve az orosz nyelvben gyökerező életszemléletből ered, amelyet a '45 utáni esztétikai és filozófiai fordulat óta hajlamosak vagyunk érvénytelennek tévedni, s amely az Élet és sors kéziratának kalandos útja miatt évtizedekig rejtve volt a világ minden nyelvi közössége előtt.*” (Kiemelés tőlem)

A mélyen olvasó ember módszere nem az örömtelen elutasítás, hanem a befogadás, annak mindkét értelmében. A befogadó nemcsak magára adaptálja, hanem adoptálja is a szöveget, hagyja magát sodortatni a szöveg áradatával. Rohan előre az olvasásban, mert beszippantja a szöveg, és amikor felmerül belőle, vissza-

²⁴ A történelmi tények mélyebb ismerete szükséges ehhez. A kémeknek bélyegzett tábornokok leplezésére fabrikált hamis dokumentumokat Sztálin és Heydrich, az NKVD és a Gestapo együttesen készítettek. Viktor Krivickij szerint Sztálin, Alfred Naujoks háború utáni vallomása szerint Heydrich volt a kezdeményező. Akárhogy is volt, a németeknek kémkedés vádjá másképpen nézett ki, mint a Buharin-per; ahol a forradalom és a párt falta fel saját gyerekeit. Mindenesetre abszurd körülmény, hogy a június 13-án kivégzett tábornokokra halált kérő levelek két nappal később jelentek meg. A kor megértéséhez tartozik az a paradoxon is, hogy Paszternak aláírása kifejezett akarata ellenére szerepelt ott. Még különösebb, hogy ez a manőver a hatalom részéről megbocsátó gesztus kívánt lenni, az 1937 eleji Első Írókongresszuson kirobbant botrányt követő Paszternak elleni sajtóhadjárat után. A nyílt levél megjelenétre Paszternak egy Sztálinnak címzett személyes levéllel reagált, amelyben tiltakozott. Lásd Lazar FLEISHMAN: *Boris Pasternak i literaturnoe dvizheniia 1930-kih godov*. Akademicheskii proekt, St. Petersburg, 2005. 625–632.

²⁵ Ulrich SCHMID: *Das letzte Epos. Wassili Grossmans Stalingrad-Roman »Leben und Schicksal« wagt sich an sowjetische Tabuthemen*. Neue Zürcher Zeitung 12. 01. 2008. <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buchrezensionen/das-letzte-epos-1.649746>. A tévedést átveszi Rainer GRÜBEL is egy német kulturális lexikonban: *Kritisches Lexikon der fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hgs. S. DOMSCH, A. HEITMANN, I. HIJYA-KIRSCHNERET, W. KISSEL, Th. KLINKERT, B. WINCKLER. 2011.

tekintve ezt az élményt teszi tudatossá, rákérdezve, hogyan csinálta ezt vele a szerző. Szóllósi, tudásra nyitott kritikusként hajlandó teret adni a másfajta tudásnak, nem pedig a magáét követi és követeli. Mint Radnóti Sándor valaha észrevette, Bán mintha régen elhatározta volna, hogy szembemegy az árral, és mindenről saját, lehetőleg mindenkiétől különböző véleménye lesz.²⁶ Félő, hogy az olvasó szubjektum ezen önmeghatározása mint életprogram éppen olyan sommás végeredményt hozhat, akár a mintakövetés. Bán egyre Lukács érvényességét teszteli és a szocialista realizmus bukásának bizonyítékait keresi. Utóbbiról ismét nem mondanék mást, mint 1997-ben, amikor csakis idézőjelben használtam ezt a terminust, „gyermetegen tendenciózus ún. »szocialista realista« művek”-ről beszélve.²⁷ Sem a filozófia, sem az esztétika, sem az irodalomtörténet gondolatrendszerében nem igazolható a „szocialista realizmus” specifikuma.

Bánnak azonban teljesen igaza van abban a felvetésben, hogy a realizmus mai helyzete alapvető kérdés, s cikkeiből ítélve ez a kérdés régen izgatja.²⁸ A dilemma akkor kezdődött, amikor az irodalom anyagának, a nyelvnek felbontását, „az anyaggal való hadakozást” (Eichenbaum²⁹) éppen száz éve meghirdette az orosz irodalomban a futurizusból táplálkozó formalizmus. Innen datálható a posztmodernnek nevezett korszak megalapozása. Az orosz avantgárd törekvések hanyatlásának története szétfeszítené e cikk kereteit, de az ötvenes évek végétől kezdődött szamizdatba szorult kultuszuk vezetett ahhoz a feléledéshez, amely létrehozta a húszas évek és a posztmodernként aposztrofált orosz irodalom közötti átívelő hidat, a kapcsolódást. Mindkét vonulatot esztétikai újításokkal lehet leírni, amely kategória a szocialista realizmusra nem alkalmazható. Utóbbinak nincs újítása, nincs saját nyelve, nincs írói hitele sem, ezért csakis egy olyan korszakjelenségként lehet értelmezni, amely irodalmi folyamatokon kívül zajlott és attól független erők befolyásolták.

²⁶ „Bán Zoltán András kötete egészéből fogjuk föl, hogy miért nem pusztán a nemtetszés ösztöne, vagy a szeszély, vagy a kákán is csomót kereső rosszakarat vezette tollát itt (és annyszor máskor) a kritikai elutasítás irányába.” Radnóti jegyzi meg azt is, hogy BZA a „nem komolyság” szabad és játékos szellemét hiányolja a magyar színműben és prózában. Mint látjuk, még mindig ez a mérce: Grosszmannál is a kacagást hiányolja. <http://www.holmi.org/2001/09/radnoti-sandor-mi-kritikusokban-zoltan-andras-az-elme-szabad-allat>

²⁷ „...a »szocialista realizmus« egykori, jelszószerű kategóriája [...] semmiképpen nem esztétikai, hanem talán művelődéstörténeti fogalom, a Szovjetunió történetének sajátos epizódja”. HETÉNYI Zsuzsa: *Forradalom és polgárháború*. In ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1997. 242.

²⁸ Érdekes elolvasni összevetésül Bányai János 1966-os recenzióját a realizmus és szocialista realizmus körülhatárolásáról – mit és hogyan lehetett akkor nálunk megírni. Miközben a szocreál elvetéséhez az autentikus marxista gyökerekhez visszatérést jelöli megoldásként, Lukács nevének említése nélkül az ő szavaival, az ábrázoló és kifejező funkció szembeállításával érvelve mondja el igazi gondolatait. BÁNYAI JÁNOS: *A realizmus kérdései*. (BARTA János: *Élmény és forma*. Magvető, Budapest, 1965). Ex-Symposion 2. évf. 18. sz. (1966) http://exsymposion.hu/index.php?tid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=a-realizmus-kerdesei_1852

²⁹ BORIS EICHENBAUM: *K voprosu o zvukhakh stikha*. 1916. In uő: *O literature*. Sovietskii Pisatel', Moskva, 1987. 326.

Amikor Bán arra a következtetésre jut Szolzsenyicinről, hogy a rendszer reformjának reményét keltette föl, tökéletesen igaza van.³⁰ Az *Iván Gyenyiszovics egy napja* (az egyetlen, amelyet Lukácsnak módja volt vizsgálni) a rendszert leleplezte, de nem kérdőjelezte meg annak egészét. Grosszman művéből azonban kiteszik, hogy semmiféle reformot nem tud elképzelni, hanem a létező szocializmus kudarcával szembesít – ez elkerülte Bán figyelmét, akinek pedig a kudarc kedvenc fogalma. Akit Kornai János önéletrajzában „naiv reformernek” nevez, abból saját tapasztalata, a létezett szocializmusnak nevezett társadalom beható vizsgálata faragott józan és rendszerellenes szkeptikust. Vagy kiábrándult realistát.

Mi is lehet a realizmus a szovjet időkben? Az 1920-as évek végén alakított OBERIU csoport frappáns választ adott erre. A csoport neve, „A reális művészet egyesülése” az abszurd irodalom alkotóit egyesítette, akik – kimagasló képviselőjük, Danyil Harmsz elméletében (és itt csak sommásan összegezve) – a valódi valóság ábrázolására törekedtek, s mivel a kinti szovjet világ olyan abszurd volt, úgy vélték, csak hasonló módon lehetett leírni, vagyis megcserélték a szemléletet: ha a valóság abszurd, akkor az abszurd a valóság.³¹

Akszonov is tipikus hősökkel dolgozik. A lélekvándorlás dimenzióit beemelő filozófiai betétei parodisztikusak ugyan, mégis esszé jellegűek, összevethetők Grosszman elmékedéseivel. Mindkettejüknek van a művön belül megfogalmazott üzenetük. Írásaik valóság tartalma nem hatástalanítja igazságtartalmukat – ezt a Walter Benjamin-i meghatározást Bán alkalmazza Szolzsenyicinre, sajnálattal állapítva meg róla az ellenkezőjét. Nem tudni, vajon Grosszman esetére alkalmazva ezt hogyan ítélné meg. Úgy vélem, Grosszmannál nem rendül meg az igazságtartalom, hanem talpon marad. Ahogy Takács Ferenc fogalmaz: „Hogy miért hoz mégis zarba az *Élet és sors*? Ugyanazért, amiért megrendít: első pillantásra elavult, alkalmatlan és érvénytelen regényírói módszere, csodák csodájára, minden várakozás ellenére működik, mert – meg nem tudom mondani, miképp – ez az ezer oldal végül egyetlen központi, mindent uraló és mindent értelmezni képes jelképpé összegződik. »Sztálingrád« ez a jelkép, a »Rendszer« jelképe, az egyre növekvő szabadság-hiányé...”³²

Bán Szolzsenyicin-értékelését tovább alkalmazva Grosszmanra feltehető a kérdés, eszmehalmaz-e Grosszman műve. Néhol annak tűnhet. Szájbarágó? Az azért nem. Riportszerű? Semmiképpen. Közhelyesek a szituációk? Végképp nem. Színpadias? Példázatos? Nem. Moralizál? Helyenként. Jobbító szándékú társadalomkritika? Ennek nyoma sincs. Egyetlen elbeszélői központot ismerő történetmondás? Inkább túl sokféle ágazó panoráma, legalábbis Bán számára túl sok. A pszichológia megvetése? Ellenkezőleg.

Adódik a következtetés: ha Szolzsenyicin „szocialista realista” (vagy inkább kor-konform), Grosszman nem az. Ettől még lehet regényében hiányosságokat ke-

³⁰ <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-legnagyobb-szocialista-realista>

³¹ Lásd HETÉNYI Zsuzsa: *Egyedül a végtelenben, avagy a veszélyes uborka*. In Danyil HARMsz: *Esetek. Válogatott írások*. Válogatta, fordította és az előszót írta HETÉNYI Zsuzsa. Typotex, Bp., 2013. 18–21.

³² TAKÁCS Ferenc: i. m. 118.

resni, de nem a korra jellemző főbűnök között. Úgy tűnik, Bán előzetes elvárásokkal közelített Grosszman regényéhez, mégpedig nemcsak az említett lukácsi mércével, hanem korunk divatja, a homályos körvonalazottságú posztmodern felől. Csakhogy ez nemcsak anakronizmus, hanem elfogultság is: Bán annyira koncentrálna saját régebbi és korunk kurrens eszmei rendszereinek érvényesítésére, hogy nem alkalmazza még saját, nem is olyan régi elemzési módszerét sem.

Megjegyzendő, hogy a mait, az újat is lehet termékenyebben alkalmazni. Ha a posztmodern felől közelítünk, de a lehető legnagyobb érték felfedezésének interpretációs szándékával, még annak fogalmaival is, sőt éppen azokkal fontos felismerésekre juthatunk: a posztmodern töredékesség, a bukás, a szürkeség, a konstrukció szétfeszülésének feltárásával. Radnóti Sándor fogalmazza meg a mai kor olvasójának legfőbb hiányérzetét: „Grosszman regénye [...] a modern próza önreflexivitásával szemben kitarat [...] a valóság reflektálatlan felidézésének fikciójával élő történetmondás és karakterábrázolás mellett.”³³ Fontos szempont, amelynek megléte és hiánya alapján újragondolható a szovjet korszak orosz irodalmának folyamata.

Hogy miért is várható el megértés egy objektív olvasótól? Mert ez az egyedüli célravezető módszer. „Végül is semmi se jó vagy rossz, csak a gondolkodásunk teszi azzá” (Shakespeare/Nádasdy), vagyis az értelmezésünk teszi bármivé.³⁴

Bán azt vallja, „semmiféle közöiséget nem érezhettem egyetlen szereplővel sem, sorsuk és életük közömbös, mivel nem lesz irodalmi tény belőle”. A másik kritikus, a huszonkét éves Szöllösi képes volt ugyanezt a szöveget empatikusan olvasni, ahogyan egyedül érdemes. Szerinte „a kétszázadik oldal környékén az ember egyszer csak azon kapja magát, hogy kedvenc szereplői vannak”.

Szóllósi nem hajbókol a kánonok előtt. Ezt a fogalmat írásának elején és végén is említi, de be is bizonyítja, hogy nem hisz bennük. Például nem hajlandó meghallani azokat a mindenféle duruzsoló hangokat, amelyek Grosszmant haditudósítónak minősítik le, és ezzel magyarázzák valóban nem esztétizáló stílusát. Szöllösi elhiszi a szerzőnek, hogy regényt ír, és ezért inkább rákérdez, vajon milyen regényt ír, s így sikerül is a műfajt meghatározni: „dokumentum, fikció és esszé hármas együttállása”. Szöllösi jól tudja, milyen az omnipotens/mindenható elbeszélő, és hogy ez elavult dolog, de bizalmat szavaz a műnek, és rákérdez, vajon nem működik-e ez itt mégis kivételesen? Elavult a részletes tabló is, de elismeri, hogy valami képp itt mégis hiteles, ugyanis Szöllösi beilleszti az orosz irodalmi hagyomány folyamatába, és Gogolhoz kapcsolva illőnek tartja a tablóformát a cselekményhez. Szöllösi nem a kötelező tiszteletkört adja meg a hányatott személyes élettapasztalatnak, hanem képes maga elé képzelni a háborúban író pufajkás, jegyzetelő embert, akit egyébként nem a vak sors vetett oda, hanem saját elhatározása vitte.

³³ RADNÓTI Sándor: *Regény és krónika*. Élet és Irodalom 2012. december 14.

³⁴ Bántól – a kötet utószavának szerzőjeként – a „Grosszman-hívónek tűnő” személy minősítést kapta. A hívó azonban dogmákat követ észérvek helyett. Vagy talán valamiféle szívérveket. Kétségtelen, hogy a publikálás szorgalmazása szívügyem volt: tartoztam ezzel a magyar–orosz kulturális recepciónak, és a nyugati első, 1980-as tamizdat-publikációt megvalósító Shimon MARKISHnak és Jefim ETRINDnek. De a személyesség nem befolyásolja azt, hogyan értékelem a regényt.

Ezt a háborús *couleur locale*-t, az egész regényre kivetített szürkeséget Bán esztétikai szürkeségnek érzékeli, Szöllősi azonban megtalálja hozzá a kulcsot a kezdőmondatban: „A földet köd borította”, és megtalálja társmondait hozzá a regényben, amely a zavaros, nem tiszta viszonyokról szól. Ebben kiválóan látszik e két megközelítés különbsége. Ha szürke a regény, akkor egyik magatartás unalmasnak értékeli és elutasítja, a másik megkísérli megérteni, mitől és miért szürke. (Bán egyébként csukasziürkeséget emleget, amivel talán betekintést enged saját, undorral vegyes érzelmeibe is.)

Szöllősi nemzedéke gyermeke, a posztmodern koráé, de számára ez a szétfolyó fogalom nem elméletek és szabályok halmaza. „A posztmodern relativizmusa szempontjából Grosszmant emiatt is konzervatív szerzőnek tekinthetnénk, hiszen a világban elfoglalt szerzői alapállása erősen emlékeztet az igazság megrögzött harcosára” – írja pontosan, de nem elítélően, hanem megengedően, és módszeresen keresi az adekvát meghatározásokat: „akkurátus történelmi hitelesség”, „a fikció színező hatása”.

Szöllősi észreveszi és kedveli „a kisebb epizódokban tükröződő nagyformát”, míg Bán komoran Grosszman fejére olvassa a mi nemzedékünk ifjúkorában kötelező realizmus-atyákat a nagyregény mibenlétéről, Lukácsot és Adornót. A szerinte szervesen elszakadt epizódokat lesöpörő gúnnyal „Takarék betétek”-nek bélyegzi (hogy a képhez alkalmazkodó szóhasználatnál maradjak), mert a kis történetek szerepe „csak eszmei”. Radnóti Sándor viszont azt írja Grosszmanról: „Minden eszme gyanús számára.”

Az eszméket Grosszman éppúgy elutasítja, ahogyan az egész, az ötvenes években született, a hatvanas években gyermek, a hetvenes években egyetemista nemzedék, amely kevéssé tudja, mit akar, ám azt pontosan kialakította önvédelmi reakciókból, hogy mit nem akar. És ez nem kevés. Ha az eszme szó és fogalom vörös posztó Bán számára, érthető, hiszen a Ratkó-korosztály tagjaként az emelkedésig hallhatta ilyen-olyan emelvényekről. Ezt valakinek fel kell hánytorgatni, le kell verni, ezt ki kell törölni az emlékezetből. Nem akar többet semmihez nyúlni, amihez a „szocialista” szó tapad és ragad, le akarja vakarni nemzedékünkről ezt a makacs kórt, mert ismeri a veszélyét. Egyben téved: ha az elutasítás azt jelenti, hogy kidobjuk az egész kérdéskört, attól az még létezni fog. Célszerűbb az alapos és józan önvizsgálat.

Szerencséjére keveset tud életről és háborúról, történelemről az, aki szerint mindössze „narrációs önkény” a csoda, hogy Strum anyjának halála előtt írott levele eljut a fiához. Az élet pedig valóban ilyen csodákon múlt, és érdemes továbbra is csak sorolni az egyedi eseteket, hogy összeálljon a tipikus. A „narrációs önkény” kihalászáa egy ötven éve betiltott regényből kevésbé termékeny, mint a történelemből kihalászni a dokumentumokat arról, hányan vették fel a vagonból, a gettóból kidobott leveleket a földről, és hány kézen keresztül jutottak el ezek több ezer kilométer távolságba. Ez a kollektív szolidáris jószág valóban működtette az orosz hétköznapiakat, messze túl a háborús időszakon. Sőt, csak ez működtette.

Bán nem hajlandó a gázkamrától sem megrendülni, mert „ilyesmit ábrázolni lehetetlen, és már-már ízléstelenséggel határos” (sic!). Szöllősi figyelmesebb és

észreveszi, hogy itt az első személyű elbeszélés harmadik személyűbe csap át, mert „a nyelv az ábrázolhatóság határára érkezett”. És így folytatja: „Vaszilij Grosszman talán az egyetlen író, aki képes volt külső szempontból leírni, és a lehető legközelebb hozni a külső szemlélő számára a bevagonírozott zsidók belső tapasztalatait. [...] Grosszman a gázkamrában saját meztelen testében népre ismerő Szofja Oszipovna alakjában a zsidók közösségének halálát írta meg.”

Szóllósi megfogalmazásaiban okos empátiáról tanúskodik a megengedő modalitás, amely ebben kulminál: „Grosszman eljárása valóban múlt századnak tűnhet, de ha elfogadjuk hagyományosan hömpölygő szövegének alapállását, úgy egyáltalán nem érvénytelen tudásról értesülhetünk.” Recenziója azt a megnyugtató benyomást kelti, hogy Grosszman az ő nemzedéke számára mentette át és hozta el ezt a másféle, számukra már időben nagyon távoli, de nem elmúlt világról a tudást, a „hiteles válasszokat [...] a diktatúrák, az antiszemitizmus, a rabság, a szabadság, vagy a holokauszt kérdéseire”.

Lukács ide, Adorno oda, Todorov emide, Bán filozófiai alapkérdések tekintetében másutt is elmarad Szóllósi tiszta megfogalmazásaitól. Bán meghökken Todorov Grosszman-apoteózisán, amelyet eszmei tartalmáért, helyesebben Grosszman eszméinek magasztalásáért marasztal el. Súlyos elvi jelentőségű hiba azonban úgy olvasni Grosszman regényét, mintha az egyenlőségjelet tenne a szovjet terror és a náci terror közé. „A sztálini és hitleri állam gyakorlatilag egyenértékű, hiszen mindkét totális állama zsidóüldözésben kulminál. Nincs különbség az állami rangra emelt náci és szovjet antiszemitizmus között, így szól Grosszman fő tétele, amellyel voltaképpen Todorov is egyetért” – írja Bán.

A kérdés felvetődött a 2012-es szimpóziumon is, az utolsó előadás egyik fő kérdése volt. Úgy láttuk, Grosszman párhuzamot von ugyan, de semmiképpen nem tesz egyenlőségjelet. Szóba került ez a vitában is, s bár Radnóti Sándor is úgy vélte, hogy Grosszman nem tesz különbséget a két rendszer, a kommunista és náci diktatúra között a regényben,³⁵ mégis úgy látta, Grosszman minden teóriának tekintett meghatározással szemben az emberek pusztulását tekintette lényeginek.

Szóllósi még pontosabban fogalmaz: „Egyik elsőként végezte el a náciizmus és a kommunizmus működésének összehasonlítását, s abból, ahogy a koncentrációs táborokat és a lágereket, illetve a német és szovjet katonák szenvedéseit egymás mellett ábrázolja, tisztán látszik, hogy mindig az áldozatok oldalán áll, tömeggyilkosság és tömeggyilkosság között ideologikus alapon nem tesz különbséget.”

A két recenziótól immár elszakadva úgy látom, Grosszman regénye már abban is fontos, hogy felveti és újraértelmezésre utasítja a huszadik századot meghatározó legfőbb kérdéseket, és most, a létező szocializmusnak nevezett kísérleti képződmény lezárultával, mérlegre tehető általa is az a hetven év.

³⁵ „De ha választott epikai anyagát tekintjük, a mérhetetlen szenvedést, akkor semmilyen különbség nem tárható fel. Mindkét társadalom a belső ellenségek elleni fokozódó, kíméletlen, semmilyen tömeges pusztulástól vissza nem riadó harc alapján áll, ha ennek identitását az egyik faji alapon is határozza meg, a másik pedig osztály-alapon.” RADNÓTI Sándor: i. m.

Mit is jelent a „kommunizmus” szó? A mai politikai életben tapasztalható ilyen-olyan irányultságú áthallásokat lehántva ideje felfedezni, hogy létező kommunizmusról a legelvakultabb pártfőtitkár sem beszélt egyik országban sem, hiába neveztek a pártokat sokfelé „kommunista pártnak”. A kommunizmus utópisztikus gondolatrendszerét Lenin bolsevizmussá alakította, Sztálin pedig sztálinizmussá sztálinizálta. Létrejöttek létező szocialista államok, országokként más-más, változóan embertelen arculattal. Grosszman regényében is elhangzik a mondat: „Ti kommunyiszt?” „Te kommunista vagy” – állt a fordításban, míg nem korrigáltam a hibás megoldást. A kérdés ugyanis nem arra vonatkozik, milyen a másik politikai meggyőződése, ez egyszerűen annyit tesz oroszul: „Párttag vagy?” Ha valaki valóban kommunista elveket vallott a Szovjetunióban, bizonyosan táborban vagy börtönben végezte. A kommunizmus nem az egyetlen idearendszer, amely máig utópia maradt.

Szóllósi Barnabás, Bán Zoltán András és Grosszman minden olvasója nemcsak a regényről, magáról is el tud gondolkodni a háborús regénybe oltott szöveg alapján. Grosszman „*csak a jóságot ismeri. Filozófiája antifilozófia*” (Radnóti Sándor). Grosszman mindenre, külső és belső históriát mérlegre tevő, írói esszéekkel szabdalta panorámájával, amelyben a tanúság mellett tanulságokat is feltár olvasóinak, kétségtelenül új műfajt teremtett, amelyet értékszembesítő regénynek, érték-szembesítő realizmusnak neveznék.

Mester-Takács Tímea

ŐK ÉS A NŐK

– Kortárs férfi írók irodalmi nőalakokról – Scherter Judit: *Hősnők és írók. Darvasi László, Forgách András, Grecsó Krisztián, Háy János, Kukorelly Endre, Márton László, Nádas Péter, Parti Nagy Lajos, Spiró György*. Magvető, Budapest, 283 lap –

Az irodalom egyik örök témája a nő, a férfi viszonya a nőhöz, érzelmi és testi érintettsége egy létező vagy elképzelt kapcsolatban. Képelet és valóság, sztereotípiák és írói megfigyelések, kívülállás és átélés, fikcionalizált személyes élmények – végtelen az egymást gerjesztő kérdések sora a nő-témával kapcsolatban. Pontosabban az irodalom és a valóság viszonyában, amelyben az irodalom leválaszthatatlan a valóságról, miközben terepe a fikció. Ebben a kettősségben az írók sajátos pozícióból tekintenek a nőkre mint férfilétük egyik sarokpontjára, örökös tényezőjére, miközben narrátorként, versben beszélőként vagy megfigyelőként olyan fikciót hoznak létre, amelynek működése felzaklatóan hasonlít a valóságra.

Az írói különbségek – a finom árnyalatok vagy akár a szélsőséges ellentétek – érzékletesen rajzolódnak ki Scherter Judit interjúkötetében. A szerepeltetett kortárs íróknak olykor az egyetlen közös vonása az, hogy nőkről írnak. A kötet monotóniája abból adódik, hogy ugyanazok a kérdések rendre feltevődnek, de megmenti a válaszok érdekessége, polifóniája. Az egymás mellé került interjúk elkezdnek egymásra reflektálni, szálakat szőni és az összehasonlíthatóság válik hangsúlyossá, amely a kötetnek nem volt feltétlen kitűzött célja, ám kétségkívül egyik erősségévé vált. A különbségeknek társadalmi vonatkozásuk is van, egykor vagy ma létező nőképekről, nőalakokról adnak számot a képelet és a valóság mezsgyéjén. Darvasi László, Forgách András, Grecsó Krisztián, Háy János, Kukorelly Endre, Márton László, Nádas Péter, Spiró György és Parti Nagy Lajos – kilenc kortárs magyar író ezúttal a saját szerepében, íróként a szövegeiről, az írás számára lényeges alapelveiről, a megírt női szereplőkhöz (a Nőkhöz) és a fikcióhoz való viszonyáról beszél, furcsamód újra és újra a 19. századi irodalmi nőalakokat téve meg kiindulópontnak. Kötetlen, informális közeg, minőségi zszurnalisztika.

Scherter Judit beszélgetéssorozata a személyes élmény illúzióját kínálja fel az olvasónak a közvetlen beszélgetés, az olykor intim, privát kérdések, témák boncolgatása segítségével. A beavatott olvasó kevésbé könyvet olvas, mint inkább betekintést nyer írói titkokba, két ember magánbeszélgetésébe. A beavatottság, a felhívás a részvételre bizalmas és némiképp interaktív viszonyt teremt a befogadóval. A „kukucsálás”, az írói műtitok meglesése izgatja részben Schertert is. A beveze-

tő „tétova” kérdései, a beszélgetés előtti várakozás a szöveg itt és most élményét erősíti: „Azt akartam tudni, mit jelentenek a számomra fontos nőalakok azoknak, akik maguk is nőalakok teremtésén munkálkodnak? [...] Kérdéseimen keresztül kukucskálni akartam, leskelődni? [...] Miért akartam kérdéseket feltenni, amikor voltaképpen minden kérdést tolakodónak érzek?” (8.)

A naív kérdések ugyanakkor kissé dilettáns, populista gondolati ívet vázolnak fel, amely az olvasás során végül igazolatlan marad. Az egyszerű kezdés könnyed újságírói műfajt ígér, és a vállalkozásában elbizonytalanodó író előzetes mentegőtözésének hat. A gyenge kezdést azonban erős folytatás követi.

Amikor hősnőkről szól a kérdés, egyúttal a nőkről is színt kell vallani. A magán-szféra és az írói hősök világa közötti érzékeny átmenetre egyes írók nyitottan, felzabadtan reagálnak, mások visszafogottan, elrejtőzve a válaszukban. Ezek a válaszok több helyen is találkoznak, csomópontokat alakítanak ki, és az olvasás során reflektálnak egymásra. Mindez egyben körképet ad a kortárs irodalmi szféráról, az írók egymáshoz való viszonyáról, az egymás olvasásán, ismeretén alapuló kortárs irodalmi tájékozottságról.

Az író, újságíró Scherter Judit arra kíváncsi, hogyan születik meg egy irodalmi nőalak, egyáltalán mi lehet a titka egy Bovaryné vagy Anna Karenina volumenű figurának. Képes-e egy férfi „átváltozni” nővé, lehet-e a másik nem felől elbeszélni? A kérdések feltételezik a férfi és a női írás szétválaszthatóságát is, amely az *écriture féminine*, a női nyelv és írás megkülönböztetésének elképzeléséhez, a hetvenes évek feminista diskurzusához vezet vissza. Julia Kristeva kijelentése azonban a másik irányból tematizálódik, azaz hogy a női nyelvet képes-e megragadni egy férfi író. A kérdésben nyilvánvalóan ott a férfi és női írás, nyelv, hang és szöveg megkülönböztethetőségének feltételezése. Az átjárhatóság feltevése azonban újabb izgalmas kérdéseket hoz felszínre.

A feminista kitételekkel, kritikával Scherter is számol, bár mélységeiben nem foglalkozik vele: „És miért éreztem mindvégig, hogy egy feminista angyal áll mögöttem lángpallossal, és mindjárt lesújt?” A kötet erénye, hogy fel meri tenni a kérdéseket, amelyek bár a bevezetőben együtt naivan hatnak, a válaszok tanulságos gondolatokat, különböző írói technikákat, és nem utolsósorban emberi megnyilvánulásokat mutatnak fel az irodalmi nőalakok témájában.

Nádas Péter komolyan veszi Scherter kérdéseit, és filozofikusan válaszol: a „szépséghez intellektuálisan [kell] közelíteni”. Az ember nemhez kötöttsége a szocializációval erősödik és végérvényessé válik, „de szenzuális és felfogásbeli lehetőségei nem korlátozottak”. A másik egyénbe, testbe való átlépés képessége lehetőséget ad arra, hogy bár férfi testben, de nőként éljen meg egy helyzetet. A szenzuális beleélés munkájának fiziológiai hatása is van. „Meglepő és elképesztő eredményeket produkált a testem” – meséli Nádas, aki már az *Emlékiratok könyvében* élt a szenzualista módszerrel, nő-férfi határátlépésekkel. Mindez az imaginárius hatalmát bizonyítja, a képzelet, a fikció agymunkájának nyomait a valóságos életen, ami Nádas szerint végtelen te-repet nyit meg egy író számára. A férfi-nő közelítésnek van genetikai alapja, lévén „az ember genetikusan fele-fele részben tényleg nő és férfi”. Nádas fontos gondolata

az időskor közeledtével beköszöntő emberré válás, a nemektől független lét ideje, ahol már nem számítanak a nemi határok. Minden férfi kicsit nővé válik, és minden nő kicsit férfivá, mindenki egy másik Emberré.

GreCsó Krisztián a közvélekedés szerint „macsósan” ír, a *Mellettem elférsz* férfi alakja is ezt az elképzelést erősítette. Ennek ellentmond Scherter provokatív kérdéseivel felszínre hozott írói önelemzés. A fikció és a valóság közötti érzékeny határ kiapadhatatlan ihlető forrás, ugyanakkor teher és kockázat is: „sok a fikció az írásaimban, és ugyancsak sok az olyasmi is, amit más emberektől kapok vallomásként. Fura is lenne kinyomozni az életemet belőle. Kibogozni, kihámozni, hogy akkor mi az enyém és mi nem...” – magyarázza GreCsó viszonyát a szövegeiben megszülető fikcióhoz. (55.) „Nem vagyok olyan írókarakter, aki el tudja hagyni a személyiségét a szövegekből” – teszi hozzá, ellenpéldaként hozva a kötetben szintén szereplő Darvasit.

Forgách András *Zehuzóját* többen felemlégetik a kötetben mint a nő-téma egyik erős kortárs magyar példáját. Forgách maga azonban kétféle, hogy született volna a kortárs magyar irodalomban olyan erős, férfi által megírt nőalak, mint Bovaryné. Bár Anna Karenina és Bovaryné alakjával szemben is szkeptikus, mivel mindketten „valójában férfiterepmények. Nem igazi nők, csak olyanok, amilyeneknek egy férfi képzele a nőket. Ez mindjárt fölvet egy kérdést: egy férfi egyáltalán meg tudhat-e írni egy nőt vagy sem? Vagy: csak nő írhat meg egy nőt?” (75.) A kérdések ellenére enciklopédikus felsorolást kapunk a férfi írók által megírt nőkarakerekből a világ- és magyar irodalomban. Závada Jadvigáját szinte mindegyik interjúalany kiemeli a kortárs magyar nőalakok közül. De Forgách nem feledkezik meg Édes Anna figurájáról és a *Psyché* rendkívüli nőalakjáról sem, s ehhez hozzáteszi: „Weöres a költőnő műveit és magát a nőt is meg tudta írni.” A regényhősnők szintjére ér fel szerinte Petri Kepes Sárája, de később Maya is hasonló nőalakká magasodik. A világirodalomból előkerül a *Bűn és bűnhődés* Szonjája, Gorkij *Anyája*, az *Anyegin* Tatjanája, Márquez homályos és mitikus nőalakjai, nem beszélve Csehov, Virginia Woolf és James Joyce nőalakjairól.

A sort folytatja Márton László is. Megemlíti, hogy az *Iszony* Kárász Nellije jó példája a belső érzelmi világát, lelkiségét feltáró női karakternek, amelynek megszületéséhez szerinte jelentősen hozzájárult Németh László feminin alkata. Nagy irodalmi pillanat „érvényes, maradandó nőalakot megteremteni, [...] nagyobb kihívás, mint férfialakot”. (160.) Minden azon múlik, mennyire képes elhítenni az író, „hogy ő átlép bizonyos határt, amit a valóságban nem tud átlépni”. (155.) Az igazán nagy nőalak a mediális átlépéseket is túléli és „akkor is megvan még az egysege, ha átmegegy egy másik színműbe vagy filmbe”.

Spiró György fogalmazza meg a beleélés egyik megfogható formáját: a női karakter „lelkéből” kell szólni, azonosulni kell vele, mint színésznek a szerepével. Általában az olyan vádak, mint amilyenek Márton Lászlót vagy Spirót érik, hogy nem jól bánnak a nőalakjaikkal, a fikció és a történelem egymásba fonódásával függ össze. Spiró a *Fogságban* a történelmi ábrázolást hozza párhuzamba az irodalmi ábrázolással. A fikció a történelmi múlt tényeire épül, tematizálja a nők helyzetét adott történelmi korban. A fikció és az írói valóság elválasztása a regény mű-

ködésének alapkövetelménye. A fikció és a valóság kapcsolata helyett ezúttal a fikció és a történelem, az egykori valóság vagy legalábbis a valóságnak hitt események összefonódása alakítja a regényt.

Kukorelly szereti a nőket, vallja a közvélemény. Bár ezt az írói megnyilvánulásból, nyilatkozatokból, nyilvános szereplések provokációiból vonják le, a szövegek valóságán azonban nem kérhető számon az életrajzi valóság. Kukorelly nő legtöbbször férfi szemszögből írónak: „...a saját valóságomról írok. Csak arról tudok írni, ami megesett velem.” (131.) „Minden műalkotás életanyagot hordoz, sőt hurcol, abból táplálkozik, az adja a testét.” (132.) Kukorelly mégis másként közelíti meg a fikció és a valóság közti érzékeny átmenetet. „Egy könyvben nem alakok vannak, nőalakok meg férfiak, hanem szavak meg mondatok. Magyar nyelvi alakzatok.” Ebből következik az a távolság, amely az életanyag, a megélt vagy megtörtént valós események és a leírt, mondatokkal, nyelvi alakzatokkal alakított szövegben élővé váló nyelvi fikció között van. Az olvasó, még ha szakavatottként tisztában van is ezzel a különbséggel, Kukorelly szerint besétál a csapdába: „Beleélem magam, hiába tudom, hogy nem élet, hanem szöveg. Mert az idegrendszerem nem tudja. Hogy élet és irodalom két külön dolog.” (134.)

Scherter interjúkötetében érdemes kiemelni a Darvasi Lászlóval folytatott beszélgetését. A figuráival tökéletesen azonosulni tudó, a fikcióban létezni képes Darvasi még saját magából is fiktív alakot teremtett, nevezetesen Szív Ernőt, aki rendületlenül írja tárcáit, vele megesett történeteit. Szív bőrébe bújva tudja a valóságot fikcióba ültetni, hiszen amint Szív írja meg, azzal már egy irodalmi, fiktív helyzet áll föl. A nyughatatlan fantázia és az istenadta megfigyelőképesség adja a fikció és a valóság sajátos egymásba boruló világát, amelyben a nőknek igen fontos szerep jut. „Kitalálom ezeket a nőket, mint bármi mást. Figyelek, jövök és megyek az utcán a hétköznapi világháborújában.” (190.) Az egyes műfajokban történő ábrázolás különbségei Darvasi szerint mérvadóak a karakterek végeredményét illetően, ugyanis „mást látunk egy nőről regényben, novellában és mást a tárcában. [...] A tárcában egyetlen villanásban kell megmutatni az általánost. A nő egyetlen mozdulata képviselje a többit”. (191.) Darvasi írói nagysága a mély azonosulás képességében, a zsigeri átélés valóságosságában rejlik: „abszolút képes vagyok nőként is funkcionálni”. Nőnek lenni szövegben, a szöveg által gondolkodni nőként – a feladat tehát Darvasi szerint nem lehetetlen.

Háy János az emberi viszonyok, férfi-nő kapcsolatok nehézségeiről beszél. A napjainkban történő változások megírása, akár kellemetlen, akár életkrízishez kötődnek, szükségszerű és elkerülhetetlen egy író számára. Az emberi „vergődést korántsem a párkapcsolat okozza, hanem eredendően létspecifikus”. (223.) Az Édenkerti kiűzetés után „a trauma belekódolódott az emberi létbe, a legintimebb kapcsolatainkba”. Az alapfeszültség és szorongás pedig ránehezedik a párkapcsolatokra is. Háy kíméletlen a birtoklásvágygal teli férfi-nő harcokkal szemben, de az emberi esendőséggel elnéző: „...mindannyian esendők vagyunk, és ez az esendőség az, ami lehetőséget kínál arra, hogy ember embert megértsen”. (224.) Az írás, vonatkozzon akár női vagy férfi karakter megírására, valami feljebb valótól függ, ami mélyen az íróban dől el, mielőtt megszületne: „Csak a belső állapo-

tom szerint tudok írni. Azzal van szinkrónban a nyelv, amit használok, a szereplőim, a történet, az érzelmi tónus és minden.” (238.) Ebből azonban még nem következtethetünk semmire, ami a vérvalóságban létező íróban történik.

Parti Nagy Lajos a nyelv felől közelíti meg a nőalakokat, vagy mondhatni általában a nőiséget. Az író szerint „nincs modell, a -ság, -ség a modell”, a nyelvből alakulnak ki a figurák, születik meg a fogalom, ami alatt nőiséget értünk. „A nyelv alakot teremt, s onnantól az alak pedig nyelvet” (250.), elkezd működni a maga útján, miközben nem szűnik meg a kölcsönösség. Ilyen Sárbogárdi Jolán a nyelvi rontásaival, beszédével, aki a nyelv révén válik létező karakterré. Scherter furcsa képzőművészeti hasonlata találó Parti Nagy nőalakjaira: „gyakran hajznak a Picasso-portrékra a félabsztrakt korszakából”, ahol egy-egy szándékosan eltolt elem, arcél, rontott kapcsolódási pontok mégis egészlegességet hordoznak, és ezek az egymáshoz való eltolások eredményezik a karakter egyediségét vagy különbségét, mint Parti Nagy figuráiban.

Scherter interjúkötete beszélgetőkönyv, amely kezdeményezi a további diskurzust. Olyan kérdéseket állít a középpontba, amelyeket talán senki nem mert tenni ilyen formában, mégis valós irodalmi párbeszédet szültek. Elképzelhető, hogy többen a populáris vonalon helyezik el a kötetet, holott számos komoly irodalmi téma is felszínre kerül, valamint vitathatatlan az író irodalmi, kiemelten kortárs műveltsége és érdeklődése, olykor a kötetbeli írók hátrányára. A kötet másik erénye elevensége, az olvasót bevonni képes beszélgetés kötetlensége, nyitottsága. S bár nem jut nyugvópontra a férfi írók által megírt nőalakokra vonatkozóan, bekapcsolódik egy irodalmi diskurzusba. Teremtett-e a kortárs magyar irodalom nagy nőalakot? – teszi fel rendre a kérdést a könyvben szereplő írónak Scherter Judit. A válaszok bizonytalansága, negatív előjele a kritikai távolság hiányának, a befogadás jelenkoriságának az akadálya is. Bovaryné vagy Anna Karenina nőalakja ugyanis nem csupán a regényekben érlelődött, hanem az azt követő diskurzus emelte igazi nőkké őket, szinte valóságos létezőkké a fikció világából. Egyáltalán ha átjárhatóak ezek a határok fikció és valóság, nő és férfi között. Az első válasz mindig a nem, aztán megtanulunk visszakérdezni.

Bezeczky Gábor

PAUL FRY: INTRODUCTION TO THE THEORY OF LITERATURE¹

Paul Fry *Bevezetés az irodalom elméletébe* című egyetemi előadásorozata részben a tárgya miatt érdemel figyelmet, részben, sőt túlnyomó részben azért, mert a teljes sorozat megtekinthető a világhálón.²

Ma még nem lehet sejteni, miképpen fog alakulni az online egyetemi kurzusok sorsa. Egyesek szerint ez leginkább attól függ, tudnak-e majd bevételt termelni. Ha nem tudnak – folytatódik a gondolatmenet –, akkor mindössze múltó divat tanulni vagyunk. Mások ezzel szemben azt állítják, hogy a világháló előbb-utóbb az egyetemi oktatást is át fogja alakítani, és mindenképpen ebben az irányban kell elképzelni a felsőoktatás jövőjét.³ Bárhogy lesz is, az *Open culture* honlapja kiváló amerikai egyetemek 750 ingyenesen megtekinthető kurzusát kínálja különböző tárgyakban.⁴ Lehetséges, hogy a jövőben a *Szemle* rovatban rendszeresen számolni kell majd a tudományos világnak ezzel az új jelenségével is.

Az online egyetemi előadások mellett szól az olcsóságuk: akár már egyetlenegy, mereven előre néző kamera is rögzíteni tud egy-egy előadást. Ellenük nagyjából ugyanez hozható fel: a mozifilmeken felnőtt néző némiképp unalmasnak találhatja az olyan ismeretterjesztő filmek vizuális világát, mikor is lényegében minden információt az előadó hangja hordozza, és amikor az összes képi izgalmat az szolgáltatja, milyen testmozdulatokat tesz, milyen arcokat vág az előadó, esetleg az, hogy kimegy-e a képből, vagy még időben visszafordul. Ennél a típusnál jóval lebilincselőbb – és nyilván jóval drágább is –, ugyanakkor semmivel sem kevésbé színvonalas a BBC némely ismeretterjesztő filmje, például Simon Schama *A History of Britain*⁵ vagy *Power of Art: Caravaggio*⁶ című sorozatai. Valószínűleg nem

¹ <http://oyc.yale.edu/english/engl-300#sessions>

² Az előadások 2009-ben, a tavaszi félévben hangzottak el. A sorozat szerkesztett változata időközben könyv formában is megjelent: Paul H. Fry: *Theory of Literature*. Yale University Press, New Haven and London, 2012.

³ <http://chronicle.com/section/Online-Learning/623/>

⁴ <http://www.openculture.com/freeonlinecourses>

⁵ http://www.youtube.com/watch?v=GhN2_fQN-Pg&list=PLA87133EB8DB9CAA8

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=6d8-fXWoL7k>

pusztán pénzkérdés, elmozdulnak-e az online egyetemi előadások ebbe az irányba. Egyébként pedig sajnálhatjuk, hogy nem korábban kezdték el rögzíteni az egyetemi előadásokat – akár csak hangszalagra. Micsoda élvezet lenne meghallgatni Edward Sapir vagy Cleanth Brooks előadásait! De ha már mereven rögzített kamerával, egyetemi kereteken belül készült videókról van szó, érdemes megemlíteni a University of California *Conversations with History* című sorozatának számatlan darabját, melyekben Harry Kreisler beszélget egy-egy jelentős tudóssal. A Noam Chomskyval készült beszélgetés például roppant érdekes.⁷

Paul Fry 1971 óta az egyik legjobb amerikai egyetem, a Yale University angol tanszékének a tanára. Ha a neve kevésbé közismert, mint a Yale egykori tanáraié (Cleanth Brooks, J. Hillis Miller, Harold Bloom, Paul de Man), az nem teljesen véletlen: Paul Fry nem egészen ugyanaz a kaliber, mint a felsoroltak. Nagyon olvasott, tájékozott, többnyire megbízható, de az elméletet csak tanítja és kommentálja, nem pedig alakítja – s még akkor sem alakítja, ha a megjegyzései helyenként éles elméjűek.

A kurzus 26 előadásból áll. Ezt a számot az magyarázza, hogy számunkra valamelyest szokatlan, Amerikában teljesen természetes módon Paul Fry a heti két 45 perces óráját nem összevonva, hanem a hét két különböző napján tartja. Az előadássorozatot részletesen áttekinteni képtelenség. A továbbiakban felsorolom az egyes előadások címét és azoknak a nevet, akikkel az előadások foglalkoznak, majd megjegyzéseket fűzök egy-két előadáshoz.

1. *Introduction* (Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Paul Ricœur)
2. *Introduction* (Michel Foucault, Roland Barthes)
3. *Ways In and Out of the Hermeneutic Circle* (Hans-George Gadamer, Martin Heidegger, E. D. Hirsch)
4. *Configurative Reading* (Wolfgang Iser)
5. *The Idea of the Autonomous Artwork* (William K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley, Immanuel Kant)
6. *The New Criticism and Other Western Formalisms* (I. A. Richards, William Empson, Cleanth Brooks)
7. *Russian Formalism* (Borisz Eichenbaum, Jurij Tinjanov)
8. *Semiotics and Structuralism* (Ferdinand de Saussure)
9. *Linguistics and Literature* (Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson)
10. *Deconstruction I.* (Jacques Derrida)
11. *Deconstruction II.* (Paul de Man)
12. *Freud and Fiction* (Peter Brooks)
13. *Jacques Lacan in Theory*
14. *Influence* (Harold Bloom)
15. *The Postmodern Psyche* (Gilles Deleuze, Felix Guattari, Slavoj Žižek)
16. *The Social Permeability of Reader and Text* (Mihail Bahtyin, Hans-Robert Jauss)

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=8ghoXQxdk6s>

17. *The Frankfurt School of Critical Theory* (Theodor Adorno, Walter Benjamin)
18. *The Political Unconscious* (Fredric Jameson)
19. *The New Historicism* (Stephen Greenblatt, Jerome McGann)
20. *The Classical Feminist Tradition* (Ann Douglas, Mary Ellman, Kate Millett, Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar)
21. *African-American Criticism* (Henry Louis Gates, Toni Morrison)
22. *Post-Colonial Criticism* (Edward Said, Homi K. Bhabha)
23. *Queer Theory and Gender Performativity* (Judith Butler)
24. *The Institutional Construction of Literary Study* (Stanley Fish, John Guillory)
25. *The End of Theory?; Neo-Pragmatism* (Steven Knapp, Walter Benn Michaels)
26. *Reflections; Who Doesn't Hate Theory Now?*

Jól látszik a felsorolásból, milyen hatalmasat markolt Paul Fry. Az egyes előadások között, de még egy-egy előadás különböző részei között is jelentős színvonalkülönbségek vannak. Fry védelmében természetesen meg kell említeni, hogy ilyen óriási anyagot nagyon nehéz lehet, ha egyáltalán lehetséges, egyformán jól ismereni. A 9. előadás címe átfogó áttekintést ígér, de Fry mindössze két nyelvész tárgyal, a nyelvészetről pedig egyetlen szót sem ejt. Az egyes előadások gyakran pusztán követik az áttekintett anyagot, mintegy felmondják a leckét, és nem alapulnak egységes szempontrendszeren. Gadamer és a horizont-összeolvadás kapcsán szó esik arról, milyen bonyolult időviszonyok alakulnak ki a megértésben. Paul Fry egészen odáig elmegy, hogy hajlandó a nyilvánvaló anakronizmusokat is megfontolni és elfogadni valamely régi irodalmi mű értelmezésekor. Amikor azonban néhány előadással később Saussure szinkroniájának és diakroniájának a viszonyáról beszél, Fry a szinkrón metszetek elsődleges érvényét, talán még az is lehet, hogy kizárólagos érvényét hangsúlyozza, vagyis megszünteti a horizont-összeolvadás és az anakronizmusok méltányolásának a lehetőségét. Lehetne még sorolni a kifogásokat: Bahtyin, Edward Said vagy Homi Bhabha tárgyalása igen csak felületes.

Hogy a hallgatók mire mennek ezzel a kurzussal? Nehéz megmondani. Hány, egymástól mélységesen különböző elméletet lehet érdemben megismerni, hány különböző elméletben lehet valamelyest is elmélyedni 13 hét alatt? Mire lehet jutni a 2000 oldalas, jó néhány nagyon nehéz értekező művet tartalmazó szöveggyűjteménnyel⁸ három hónap alatt?

De, végül is, az előadássorozatot nem a belső értékei, hanem formájának újdonsága miatt szemeltük ki.

⁸ David H. RICHTER: *The critical tradition: classic texts and contemporary trends*. Bedford/St. Martin's, Boston, 2007.

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

E számunk szerzőinek e-mail-címe

Angyalosi Gergely: gangyalosi@gmail.com
Bezeczky Gábor: bezecz@gmail.com
Hetényi Zsuzsa: hetenyiz@gmail.com
Mekis D. János: mekis.d.janos@gmail.com
Mester-Takács Tímea: takacstim6@gmail.com
Milbacher Róbert: mirobert22@gmail.com
Szolláth Dávid: dszollat@yahoo.com
Tarjányi Eszter: tarjanyieszter@t-online.hu
Tóth Orsolya: toth.orsolya@pte.hu

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Literatura

Tartalomjegyzék
XXXIX. évfolyam
2013

A Magyar Tudományos Akadémia
BTK (Bölcsészettudományi Kutatóközpont)
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
KÁLMÁN C. GYÖRGY, SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
HAJDU PÉTER, SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

- ANGYALOSI Gergely
Esztétizmus, esztétizáló modernség 4/400–412.
- BALASSA Zsófia
Az emlékezés tévedései Beckett
és Stoppard drámáiban 2/174–179.
- BAZSÁNYI Sándor
„Ez irodalom”
– Kosztolányi Dezső *Esti Kornéljának* Tizenharmadik,
Tizenötödik és Tizenhatodik fejezete (melyekben látványosan
kiteljesedik esztétika és etika szépirodalmi tükörjátéka) – 3/242–256.
- BÉNYEI Péter
Sorskönyv – novellaformában
– Petelei István: *Arva Lotti* – 1/35–43.
- BEZECZKY Gábor
Paul Fry: *Introduction to the theory of literature* 4/439–441.
- BOLLOBÁS Enikő
A másik Woolf, más Woolfok, a Woolfok másikkai
– Séllei Nóra: *A másik Woolf – Kulturális (ön)reflexivitás Virginia Woolf
harmincas évekbeli szövegeiben* – 3/314–320.
- CsÖNGE Tamás
„Gyermekkorod köde ülepedett fejedbe”
– Személyiség és nevelődés *A gólyakalifában* – 2/139–152.
- DECZKI Sarolta
Vonat a semmibe
– Tar Sándor: *A 6714-es személy* – 3/257–263.
- FUCHS Anna
A barokk szerepe Szentkuthy Miklós két antik témájú regényében 4/413–417.
- GÖRCSI Péter
Megtévesztő dramaturgiák
– Szándékos tévesztések Martin McDonagh *Leenane-trilógiájában* – 2/180–187.
- GÖRCSI Péter
Posztmodern séta Tennessee Williams világában
– Seress Ákos Attila: *Amerikai tragédiák – Szerep, személyiség és kirekesztés
Tennessee Williams drámáiban* – 1/88–92.
- GÖRÖZDI Judit
Állóképbe sűrített történet
– Mészöly Miklós: *Anno (Albumkép régi időkből)* (1973) – 1/59–70.
- HAJDU Péter
A történelem fonákja
– Mikszáth Kálmán: *Gertrudis hátulról* – 1/27–34.
- HAJDU Péter
Az epikureus fordulat és Horatius *Ars poeticája* 3/281–287.

- HETÉNYI Zsuzsa
A realizmus rejtélyei és az értelmezés értékei
– komparatív recenzióanalízis – 4/418–433.
- HITES Sándor
A kincstől a tőkékig
– Kísértettörténet és pénz a korai magyar novellában
(Kármán, Fáy, Kölcsey) – 2/115–138.
- HORVÁTH Györgyi
Antipolitika a magyar irodalomtudományban a '90-es években 3/230–241.
- INZSÖL Kata
Urbanizáció, asszimiláció, idegenség
– Kóbor Tamás *Ki a gettóból* – 3/288–298.
- JÁNOSA Eszter
Duchamp-öröknepok
– Személyesség és személytelenség
Tandori Dezső „élet-művében” – 3/299–313.
- JENEY Éva
„amikor más üvöltene, én általában mániákusan naplót írok”
– Bartis Attila: *Károly avagy az irodalom története* – 1/78–87.
- KÁLMÁN C. György
Az újrafelfedezés lehetőségei – rendszerek és irodalomelmélet 3/264–272.
- KOVÁCS Árpád
Mi az egzisztenciális metafora? 2/95–114.
- MEKIS D. János
Tiszteletadás, utánzás, hatás
– Költészet Ady büvkörében – 4/372–384.
- MESTER-TAKÁCS Tímea
Ők és a nők
– Kortárs férfi írók irodalmi nőalakokról – Scherter Judit: *Hősnők és írók. Darvasi László, Forgách András, Grecsó Krisztián, Háy János, Kukorelly Endre, Márton László, Nádas Péter, Parti Nagy Lajos, Spíró György* 4/434–438.
- MILBACHER Róbert
A János vitéz mint hypertextus
– Adalékok Petőfi pályakezdésének értelmezéséhez – 4/361–371.
- P. MÜLLER Péter
A tünékenység fétise, az ismétlés gyakorlata
és az archívum logikája 2/193–199.
- P. MÜLLER Péter–ROSNER Krisztina
Tévedések (víg) játéka 2/153–154.
- OROSZLÁN Anikó
„Iszákos a nevünk, s utána a disznó cím is ragad még”
– A reneszánsz színész és a részegség – 2/155–161.

- ROSNER Krisztina**
Vice or not?
– Az elutasítás formái a színházalkotói folyamatban – 2/188–192.
- SEBŐK Orsolya**
Kovács Gábor: *A történetképző versidom* 2/200–205.
- SERESS Ákos**
A szexualitás furcsa története
– Edward Albee és a homofób színházkritika – 2/162–173.
- SZÉNÁSI Zoltán**
„Az irodalom hajdani bakói és koronaőrei”
A *Nyugat* és a *Holnap* fogadtatása, különös tekintettel
a konzervatív kritikára – 1/3–26.
- SZILÁGYI Zsófia**
Ida a vasútállomáson
– Kosztolányi Dezső: *A vonat megáll* – 1/50–58.
- SZILI József**
Ágoston-féle ördöglakat
– Az augustinusi hit stílusbravúrja: prózába rejtett, többszörösen
összetett önszerkesztő, önzáró szövegalakzat – 3/211–229.
- SZOLLÁTH Dávid**
Világhiány proletárversben
– József Attila külváros-verseinek műfajához – 4/385–399.
- TARJÁNYI Eszter**
Egy epigon-diskurzus körvonalai
– Az epigonális mint kulturális emlékezet, mint újfajta
szubjektivitáskritika és mint önmagára reflektáló történeti tudat – 4/325–337.
- N. TÓTH Anikó**
Felmondani a világot
– Darvasi László: *Stern úr* – 1/71–77.
- TÓTH Orsolya**
Előszó 4/323.
- TÓTH Orsolya**
„Mint Hoblik”
– Esettanulmány egy Berzsenyi-epigonról – 4/338–371.
- Z. VARGA Zoltán**
Csáth Géza: *Anyagyilkosság*
– műelemzés, didaktikai kísérlet – 1/44–49.
- Z. VARGA Zoltán**
Szöveg – Mű, olvasás – írás
– Roland Barthes szövegelmélete negyven év múltán – 3/273–280.