

PÁRBESZÉDBEN RUTTKAY KÁLMÁNNAL
Egy rejtőzködő életmű újraolvasása

Párbeszédben Ruttkay Kálmánnal

Egy rejtőzködő életmű újraolvasása

Szerkesztette

Dávidházi Péter

Komáromy Zsolt

r e c i t i

Budapest

2015

A kötet megjelenését az
Eötvös Loránd Tudományegyetem
és

R. Várkonyi Ágnes

támogatta.

A borítón:

Richard Wilson festménye (*Dolbadarn Castle and Llyn Peris*)

© Manchester City Galleries

Lektorálta

Bezeczky Gábor

Simonkay Zsuzsanna



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5*

Magyarország Licenc (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)

feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

Köteteink a *reciti* honlapjáról letölthetők. Éljen jogaival!

ISBN 978-615-5478-10-9

Kiadja a *reciti*,
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
tartalomszolgáltató portálja ► <http://www.reciti.hu>

Borítóterv: Szilágyi N. Zsuzsa

Tördelte: Hegedüs Béla

X_Y-L^AT_EX, Linux Libertine, Linux Biolinum

Tartalom

DÁVIDHÁZI PÉTER – KOMÁROMY ZSOLT <i>Szerkesztői párbeszéd, előszóként</i>	7
Módszertan, avagy egy filológus filozófiája	11
FERENCZ GYŐZŐ <i>A filológia mint segédeszköz és mint cél</i> <i>Ruttkay egyik kontrollszerkesztői és lektori jelentése</i>	13
HALÁCSY KATALIN <i>Chaucer „legjava” és Ruttkay kommentárjai</i>	33
BARCSÁK JÁNOS <i>„To vex the world”</i> <i>Ruttkay és az olvasás etikája</i>	41
DÁVIDHÁZI PÉTER <i>„A kérdés továbbgondolására késztet”</i> <i>Ruttkay irányjelzései a magyar anglistika útkereséséhez.</i>	51
Shakespeare és az angol dráma	79
FABINY TIBOR <i>A filológia és a kritika együttes szolgálata</i> <i>Ruttkay Shakespeare-kritikái a nyolcvanas években.</i>	81
PARAIZS JÚLIA <i>Kisebb-nagyobb örömök</i> <i>Arany János Shakespeare-fordításai a sajtó alá rendezés tükrében.</i>	91
SCHANDL VERONIKA <i>Szövegagyomány és szerepformálás a 19. századi angol színházban</i>	111
REUSS GABRIELLA <i>Közönség, adaptáció és az idézés haszna</i> <i>Vendégsszövegek 20. század végi angol nyelvű drámákban.</i>	125

Zene, dráma és szentimentalizmus a 18. századi angol kultúrában	145
CSIKÓS DÓRA	
<i>Az itáliai opera és a Farinelli-jelenség</i>	147
KOMÁROMY ZSOLT	
<i>Opera-recepció és szentimentalizmus a 18. századi Angliában</i>	
<i>Ruttkay kritikátörténeti írásainak implikációiról</i>	171
HARTVIG GABRIELLA	
<i>Drámakritika és a szentimentális regény</i>	
<i>Megjegyzések egy Ruttkay-tanulmányhoz</i>	189
Kalandozások a 18. századi irodalom körül	205
PÉTER ÁGNES	
<i>Edward Young Jób-értelmezése</i>	
<i>Az eredetiség problémája</i>	207
GÁRDOS BÁLINT	
<i>A Spectator kettős hagyománya</i>	233
TAKÁCS FERENC	
<i>„Mores hominum multorum vidit”</i>	
<i>Homérosz, Héliodórosz, Fielding, Goethe és Joyce</i>	247
Töredékektől történetig: angol-magyar változatok	261
VÉGH VERONIKA	
<i>Fordítás, vers, töredék</i>	
<i>Arany János és a romantikus fragmentum</i>	263
FRANK TIBOR	
<i>Angolbarátok Magyarországon</i>	273
KÁLLAY GÉZA	
<i>Ruttkay Kálmán és Az angol irodalom magyar története</i>	289
Névmutató	301

DÁVIDHÁZI PÉTER – KOMÁROMY ZSOLT

Szerkesztői párbeszéd, előszóként

“Any question of philosophy [...] which is so *obscure* and *uncertain* that human reason can reach no fixed determination with regard to it – if it should be treated at all – seems to lead us naturally into the style of dialogue and conversation. Reasonable men may be allowed to differ where no one can reasonably be positive. Opposite sentiments, even without any decision, afford an agreeable amusement; and if the subject be curious and interesting, the book carries us, in a manner, into company, and unites the two greatest pleasures of human life – study and society.”

David Hume

K. Zs. Több okból stílszerű az előszót párbeszédben írni egy olyan tanulmánykötethez, amelynek dolgozatai szakmai párbeszédet kezdeményeznek Ruttkay Kálmán életművével, hogy kiderítsék, mit hasznosíthatunk belőle a mai magyar anglisztika, illetve tágabban a hazai irodalomtudomány számára. Órán és órán kívül alig volt a párbeszédnek vagy akár a beszélgetésnek nála avatottabb műve-lője. Amit tanultunk tőle, azt nem oktató, s végképp nem kinyilatkoztató műfajban kaptuk, hanem mintegy társalgás közben; még előadásai is a beszélgetés hangján szóltak. Éppen ezért ennek a kötetnek a tanulmányai sem azért születtek, hogy magasztalják Ruttkay Kálmánt, hanem hogy folytassák a beszélgetést, amit oly sokunkkal kezdeményezett az évek során.

D. P. Amellett a párbeszédés fomáról már a neki oly kedves 18. század nagy filozófusa, David Hume megfigyelte (épp a *Dialogues Concerning Natural Religion* előszavául szolgáló fiktív levélben), hogy szabadabb levegőt áraszt az előadás-módra, mint az értekezés tenné, jótékonyan egyesíti az emberi élet két legtisztább örömét, a tanulmányozást és a társalgást, s főként olyan témákhoz illik, amelyek

vizsgálatától nem várhatunk egyetlen és végérvényesen rögzíthető eredményt, vagyis amelyeknél a véleménykülönbség, sőt akár a nézetellentét is megengedhető.

K. ZS. Mindez egybevág Ruttkay tudósi és tanári habitusával. A beszélgetés vagy akár csevegés nem azt fejezte ki nála, hogy a témát nem vesszük elég komolyan, hanem hogy sajátos bonyolultságát komolyabban vesszük, semhogy belefagyaszthatnánk egy általános rendszer síkfelületű jégtömbjébe. Nem véletlen, hogy a gondosan megművelt, mégis szabálytalanabb, ezért természetesebb hatású angol kertet jobban szerette, mint a geometrikus franciát.

D. P. Ráadásul az is eleve különböző szólamokra bontja, amit mondunk, vagyis párbeszédet kíván, hogy nagyon eltérő évjáratú tanítványai voltunk az ELTE Angol Tanszékén. Én 1968-tól 1973-ig jártam hozzá egyetemi hallgatóként, majd abban a szerencsében részesültem, hogy kollégájaként tanulhattam tőle.

K. Zs. Igen, én egy egész más korszakban tanultam nála, mint Te, 1991 és 1996 között, amikor, idősebben, és nem sokkal az ELTÉ-ről való nyugdíjazása előtt, már csak kevés és szabadon választható órát tartott, de jelenléte az Angol Tanszéken akkor is érezhetően fontos volt, hisz az igazi szellemi függetlenség, amire példát adott, ritka kincs volt minden korszakban. Az első publikációm John Donne-ról szólt, s megjelenése után Ruttkay (aki addig nem is tanított még engem) azzal jött oda hozzám a folyosón, hogy *ha van kedvem*, menjek be hozzá beszélgetni. Meglepett, hogy egyáltalán elolvasta, s hamarosan kiderült, hogy nagyon figyelmesen; a cikk megbeszélésekor jól esett tapasztalnom, hogy nem kioktatni akart, hanem valóban csak beszélgetni róla.

D. P. Bizony, ritka kincs volt az ő független szellemisége, s a hatvanas vagy akár a hetvenes években talán még nagyobb szükség volt rá, mint a rendszerváltás utáni évtizedben, vagy akár manapság lenne, de mindig hiánycikk. Első beszélgetésetek története ismerős: engem az első félévi vizsgám után ugyanígy hívott be a fogadóórájára, s ebből öt éven át szinte hetenként több órás beszélgetések származtak, többek közt velem is épp John Donne-ról, vagy Shakespeare, Dryden, Pope költészetéről és más angol irodalmi vagy olykor nem is irodalmi témákról. Még Byronról is, pedig az ő életműve kevésbé vonzotta.

K. Zs. Ez utóbbi nem is meglepő. Visszatekintve jól láthatjuk, miért ő lett a 18. századi kutatás megindítója és sokáig egyedüli képviselője. Erre a magyar anglistikában addig elhanyagolt területre valószínűleg egyéni ízlése vitte; ezért vonzódott a romantika előtti irodalomhoz, jellemző módon Pope-hoz. Azt hiszem, ez is része a szellemi örökségének. Pope-szemináriumán, melyet Ittész Gáborral

és Kiséry Andrással összesen hárman látogattunk, és ami így valóban mindig a beszélgetések, semmint a puszta ismeretátadás formáját öltötte, hamar rájöttünk, hogy mennyire más szemléletet képvisel, amikor csendes mosollyal hívta fel újra és újra a figyelmemet nézeteim romantikus meghatározottságára. A jelen kötetünk alapját képező konferencián, amelyet 2012-ben *Párbeszédben Ruttkay Kálmánnal* címen az ELTE Anglisztika Tanszéke rendezett, örvendetesen megmutatkozott, hogy tanítványai számos nemzedékében elterjedt az ő előszeretete a 18. századi angol kultúra iránt.

D. P. Éppen Ittész Gábor és Kiséry András érdeme, hogy Ruttkay 80. születésnapjára, 2002 végén megjelenhetett válogatott írásainak gyűjteménye. Ha rajta múlik, ezek ma is szétszórta, folyóiratokban lappanganának, és nekünk most sokkal nehezebb lenne „összeolvasni” őket. Persze így is maradt bőven, amit máshol kell keresnünk. Hiszen anglistaként ő még az alapítók sokműfajú munkásságára kényszerült, középiszkolai tankönyvírástól szótárszerkesztésig, fordítástól kritikai kiadásig, antológiák sajtó alá rendezésétől napi kritikáig, s legföljebb ezek közt volt módja olykor magyar vagy angol nyelvű szaktanulmányok írására. Mégis, e kötet és az *Elaborate Trifles / Míves semmiségek* címmel ugyanakkor megjelent Festschriftben olvasható bibliográfia megkönnyíti e rejtőzködő életmű újraolvasását. A hazai anglisztika nagykorúsodásához tartozik, hogy a nemzetközi tudományhoz hozzájárulva immár egyre inkább a saját itthoni hagyományaiból is építkezzen.

K. Zs. Kötetünk elsősorban ezt igyekszik szolgálni, de a magyar irodalomtudomány egészéhez is szól, sőt az irodalomszeretők tágabb közösségéhez. Mert egy olyan tudós munkáit olvassuk, aki hitt abban, hogy még a szakkérdésekről szóló tudományos párbeszédet sem ildomos egy kimódoltan hozzáférhetetlen nyelven folytatni, gőgösen és görcsösen elzárva az érdeklődőktől.

D. P. Igen, kimondatlanul is minden gesztusával azt sugallta, amit Angliában egyes kiváló egyetemeken (például Cambridge-ben) mindmáig úgy szokás összefoglalni, hogy „Wear your learning lightly”, vagyis hogy viseljük tanultságunkat könnyen, azaz póztalanul, fontoskodás nélkül; maga is ezt gyakorolta, a megközelíthető tudomány eszménye jegyében. Biztos örülne, ha tudná, hogy könyvünk elektronikus változatát bárki ingyen letöltheti magának a netről!

MÓDSZERTAN,
AVAGY EGY FILOLÓGUS FILOZÓFIÁJA

FERENCZ GYŐZŐ

A filológia mint segédeszköz és mint cél

Ruttkay egyik kontrollszerkesztői és
lektori jelentése

I gazed – and gazed – but little thought
What wealth the show to me had brought
William Wordsworth

Ruttkay és a köztes státuszú filológiai műfajok

Ruttkay Kálmán nyolcvanadik születésnapjára megjelentett *Míves semmiségek / Elaborate Trifles* című tisztelegő kötet végén szerepel nyomtatott műveinek jegyzéke. Ennek nyolcvannyolc tétele közül harmincöt után szerepel a vál., szerk., szerk. km., ford. km., s. a. r. és eredetivel egybev. tevékenységek valamelyike.¹ Ez a publikált életmű tetemes része, több mint negyven százaléka. A rövidítésekkel jelölt, jól elkülöníthető tevékenységi körök, a válogatás, szerkesztés, sajtó alá rendezés és a többi, mind a könyvkiadói munkához tartoznak, de periférikusak, a filológiai munka kevésbé látványos részei. Egy részük látható: a magyarázó vagy életrajzi jegyzet, kísérőtanulmány a nyomtatott szöveg periferiáján ugyan, de nyomtatásban olvasható. A filológus munkájának jelentős része azonban láthatatlan, szövegmögötti, szövegalatti. Az olvasó általában a szöveget látja, de a szöveg látható formájához vezető utat már csak ritkán. A szerkesztő, szöveggondozó, sajtó alá rendező munkájának eredménye rendszerint beleolvad a szerző szövegébe. Nem tudományos igényű (kritikai vagy annotált) kiadás esetében csak korábbi kiadásokkal vagy a kézirattal egybevetve derül ki, hogy milyen közbeavatkozásokat hajtott végre a szövegen. Vagy akkor sem, mert például egy fordítás

¹ *Míves semmiségek / Elaborate Trifles: Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára / Studies for Kálmán G. Ruttkay on His 80th Birthday*, szerk. KISÉRY András, IRTZÉS Gábor, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2002, 519–525.

kontrollszerkesztése, már ha fennmarad az írásos jelentés, csak egészen kivételesen, kitüntetett fontosságú szerző fordítása esetében kap nyilvánosságot. De még egy kritikai kiadásban sem válik láthatóvá az a munka, amellyel a sajtó alá rendező a különféle szövegváltozatokat elkülöníti, rangsorolja, a variánsokat megfejt, és így tovább: hiszen csupán az eredmény olvasható, hogy miért választotta ezt vagy azt a változatot, többnyire nem kommentálja. Esetleg, problematikus helyeken, kommentárral. A szövegfilológus tehát ritkán fedi fel magát, és akkor is közvetve, szövegközi, lapalji vagy végjegyzet formájában. Munkájának ez a természete.

Pedig a szerző mint személyiség megjelenésével² és a szöveg állandósulásával (*Uo.*, 145–148) együtt jár a szerkesztő mint személy megjelenése, aki a szövegfilológia névhez köthető, szerzői jogvédelem alá eső tevékenységét végzi. Természetesen az állandó szöveg fikció, elvont eszme, amely tiszta formában legfeljebb a reprint kiadásokban valósulhat meg. A szöveg állandóságára való törekvés, szöveg-individualitás, amely állandó címmel, évszámmal, esetleg előszóval határozza meg önmagát (*Uo.*, 148–152), tehát az egyszeri és nem másítható, szerzőhöz köthető szöveg létrejötte paradox módon közösségi erőfeszítés eredménye: a másoló, kiadói szerkesztő, korrektor, nyomdász változtatásainak nyomán jön létre, új és új kiadások további, többségében jelöletlen szerzői javításokat tartalmaz. A szövegfilológus egy írás kiadásának bármely szakaszában csatlakozhat, feladata sokrétű, lehet egyszerű ellenőrzés, lehet a szöveg történeti rétegeinek feltárása rekonstrukciós céllal, és egy sereg más szöveg körüli tevékenység elvégzése. A szövegfilológus munkájának legfőbb paradoxona, hogy miközben az állandósult szerző szövegének állandóságán dolgozik, valójában újabb és újabb változatokat állít elő.

E munka során azonban a szövegfilológus mégiscsak létrehoz olykor írásbeli dokumentumokat. Alkalmazott műfajok ezek: lektori jelentés, kontrollszerkesztői jelentés. Nem kiadásra szánt, hanem a kiadást előkészítő munkafolyamat melléktermékei. A szövegfilológus tehát hiába jelenik meg mint személyiség, még ha fennmaradnak is munkájának ilyenfajta írásos dokumentumai, azok neve alatt csak igen csekély mértékben kiadhatók. Még összegyűjtött művekben sem szokás kiadni válogatásokat, szerkesztéseket, sajtó alá rendezéseket, fordítások egybevetését az eredeti szöveggel, hiszen ezek az irodalmi tevékenység szövegszerűen gyakran megjeleníthetetlen vagy láthatatlan részei.

Az irodalomtudós ezekben a szövegfilológiai műveletekben a filológiát segéd-eszközként használja. Válogatás esetében a kötetben megjelenő művek összessége és sorrendje hordozza a válogató szellemi munkáját, a sajtó alá rendezés során a nyomtatott szövegnek a kézírathoz vagy az előző kiadásokhoz viszonyított változata jelenti a szöveggondozó munkáját, a kontrollszerkesztés során a létrejövő

² THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapgfogalmak*, Pécs, Danubia, 1931, 207–209.

és a fordító neve alatt (vagy fölött) megjelenő szöveg jelöletlenül tartalmazza a kontrollszerkesztő javításait.

Ezek tehát olyan szellemi teljesítmények, amelyeknek vagy eleve, jellegük-nél fogva nincs önálló szöveglétük, vagy ha van, mint például a belső haszná-latra készített írásos dokumentumok: a kiadókhoz eljuttatott válogatási javas-latok vagy kontrollszerkesztői jelentések, azokat a megbízók elsősorban csak ellenőrzési és elszámolási céllal őrzik meg, előbb-utóbb leselejtezik, és maguk a készítőik sem tartják különösebb becsben. Nyilvánosságra pedig csak kivételes esetben kerülnek, mint például Arany János változtatásai *Az ember tragédiája* szövegén, amelyeket némely kiadások függelékben közölnek. (Ezek a kiadások olyan számosak, hogy nem sorolom fel őket, elég itt Kerényi Ferenc kritikai kiadására hivatkozni³). Egy antológiaválogatás kiadására kivételes példa Babits Mihály töredékben maradt tervezetének, *Az európai irodalom olvasókönyvének* kiadása,⁴ amit a szerzőnek az irodalmi kánonban elfoglalt helyén is túl nagy és népszerű művének, *Az európai irodalom történetének* (1936) jelentősége indokolt: az olvasókönyv ehhez fűzött példatár lett volna. Ezekben a kivételes esetekben tehát a szövegfilológiai segéd munkát a szövegfilológia megőrizte és láthatóvá tette.

Ruttkay Kálmán, akinek 1948 és 1959 között állandó állása nem volt, alkalmi ki-adói megbízásokból tartotta fenn magát, majd családját, sok ilyen munkát vállalt. A kiadói adminisztráció egy időre archiválta ezeket a jelentéseket, de a történe-lem különböző fordulópontjain megsemmisültek. Az Európa Könyvkiadó meg-bízásából készített lektori jelentések, ezek az alkalmazott kritikák, amelyekben neves szerzőik könyveket ajánlottak vagy nem ajánlottak lefordításra, kiadásra, például a Petőfi Irodalmi Múzeumhoz kerültek. De sok más értékes dokumentum elkallódott, nem gondatlanságból, hanem mert senki nem tekintette, szerzőiket is beleértve, archiválendő korpusznak. A szövegek perifériáján végzett különféle szövegfilológiai munkák írásos nyomait a maguk teljességében aligha lehet már összegyűjteni.

Ruttkay Kálmán maga is mellékterméknek tekintette ilyen munkáit, és noha megőrizte kéziratának indigóval készített másod-, harmad- vagy negyedpéldá-nyát, valószínűleg inkább csak biztonsági referenciaként: ha egyszer vissza kell keresni valamit, legyen kéznél. Családjá közlése szerint hagyatékában ugyan terjedelmes írott anyag maradt egy hatalmas fiókban, de azt gyakorlatiasan új-rahasonosította: a gépiratok tiszta hátoldalára unokái rajzoltak gyerekkorukban.

³ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája: Szinoptikus kritikai kiadás*, s. a. r., jegyz. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Argumentum, 2005.

⁴ BABITS Mihály, *Az európai irodalom olvasókönyve: Töredék és vázlat*, közread. GÁL István, Budapest, Magvető, 1978.

Alkalmazott szövegfilológiai tevékenységét alaposabban feltérképezve azonban Ruttkay bibliográfiája még így is jelentősen bővülne, hiszen a különféle kötetek feltüntették nevét és a közreműködés pontos besorolását. Így például a Helikon Kiadónál 1987-ben John Donne költeményeiből *Negatív szerelem* címmel megjelent válogatás címnyegyedében Ruttkay Kálmán mint szaklektor van feltüntetve.⁵ Ebből persze nem derül ki, hogy a nyomtatott szöveg létrejöttében pontosan milyen szerepe volt. Azonban mint a kötet válogatója, fordítója, a jegyzetek és az utószó készítője, megőriztem kontrollszerkesztői és lektori jelentésének első példányát, amelyben egykori egyetemi tanárom ifjúkori munkámhoz megjegyzéseket fűzött.

A kontrollszerkesztés mint hermeneutikai applikáció és szövegdekonstrukció

A *Kontrollszerkesztői jelentés Ferencz Győző Donne-fordításairól, lektori jelentés a válogatás utószaváról* (a továbbiakban *Jelentés*) már a címében gondosan különbséget tesz a kontrollszerkesztői és a lektori tevékenység között. A kontrollszerkesztő a fordított szöveget egybeveti az eredetivel, hogy rámutasson a fordításbeli tévedésekre vagy pontatlanságokra, és bár ez elsősorban szemantikai kérdés, a jelentésárnyalatok finom szétválasztása miatt a kontrollszerkesztő stiláris, sőt egyéb, például verstani kérdésekben is illetékes. A lektori munka jellege más: a lektor feladata egy mű kéziratának ellenőrző olvasása, a válogatás, a magyarázó vagy életrajzi jegyzet, a kísérőtanulmány szempontjainak, illetve szövegének kritikai ellenőrzése. Ezek kritikai műveletek, amelyek végén a lektor konkrét javaslatot tesz a kiadónak a mű megjelenítésére.

A következőkben bemutatom ezt a dokumentumot. Kommentárokat fűzök a kommentárokhöz, amivel nemcsak Ruttkay Kálmán ilyen műfajban végzett munkáját, hanem talán irodalomfelfogását is, amelynek bármiféle hozzávetőleges tétele megfogalmazása elől ironikusan kitért, megkísérlem jellemezni.

Előbb azonban magát a kötetet szükséges ismertetnem. A tizenhetedik századi angol költő, John Donne verseinek fordítására a Helikon Könyvkiadó szerkesztője, Zirkuli Péter, aki maga is költő és irodalomtörténész, 1982-ben kért fel. Akkoriban John Donne magyarra fordított versei valóságos hiánycikknek számítottak a könyvpiacra. Vas István fordításkötete, az *Angol barokk líra*, amelyben félkötetnyi, tizenhét Donne-fordítása szerepel, 1947-ben jelent meg, és azóta is könyvritkaságnak számít.⁶ Donne-nak önálló válogatott verseskötete magyarul első ízben

⁵ John DONNE, *Negatív szerelem*, vál., ford., utószó, jegyz. FERENCZ Győző, szaklekt. RUTTKAY Kálmán, Budapest, Helikon, 1987.

⁶ VAS István, *Angol barokk líra*, ford., bev. VAS István, Budapest, Officina, 1947, 22–73.

húsz évvel később, 1967-ben jelent meg. Az *Égi és földi szerelem* nyolc fordító átültetésében összesen éppen 67 verset tartalmaz, bőséges válogatást Donne szerelmi és vallásos lírájából.⁷ De ez a kötet is ritkaság volt. Donne magyarországi recepciójához, amely angol újralfedezését nem sokkal követte a huszadik század első felében, olyan kiváló elmék járultak hozzá, mint Halász Gábor kritikus⁸ és Vas István költő, azonban verseinek magyar fordításai beszerezhetetlenek voltak.

A Helikon Kiadónak csupán terjedelmi megkötései voltak. Mivel a kötet a Helikon Stúdió sorozatban jelent meg, a sorozat többi kötetéhez hasonlóan nem lehetett több öt A/5 ívnel. Abban, hogy mivel töltöm ki a rendelkezésemre bocsátott keretet, teljesen szabad kezet kaptam. Természetesen a kiadói ügymenetnek megfelelően szabályos kötettervet kellett benyújtanom. A négyoldalas javaslatot keltezése szerint 1982. szeptember 19-én készítettem. Szoros előzménynek tekintettem az *Égi és földi szerelmet*, válogatásomat hozzá igazítottam. Ez azt jelentette, hogy úgy döntöttem, elődeim után nem fordítok újra semmit, viszont úgy egészíttem ki a szerelmes verseknek a Donne-kiadásokban *Songs and Sonnets* (Dalok és szonettek) alcím alatt szereplő verseit, hogy a teljes ciklus meglegyen magyarul. Donne húsz elégijája közül kilenc jelent meg magyar fordításban, ehhez egy továbbit, a VII-es számút választottam kiegészítésül. Mutatványként felvettem a kötetbe Donne egyik szatíráját is. Magyarul korábban egyik sem jelent meg. A II. szatíra az ügyvédeket gúnyolja ki, és valószínűleg a jogi nyelv parodizálásának feladata vonzott. Ma már tudom, hogy sokkal hasznosabb lett volna, ha a III., vallási kérdésekkel foglalkozó szatírát fordítom le. Az istenes versek magyarul már meglévő anyaga mellé a *La Corona* című szonettciklust és zárásképpen a *Resurrection, imperfect* (Feltámadás, töredék) című, a hagyomány szerint töredéknek tekintett, ám poétikailag és retorikailag is befejezettnek tekinthető verset választottam. A kész kötet végül is nem követte híven a benyújtott tervezetet, például épp a *Feltámadás* eredetileg nem szerepelt a szűkebb listán, csak mint bővítési lehetőség két másik istenes verssel együtt. Viszont tervbe vettem a XII. elégia lefordítását is, de arra valami okból mégsem került sor.

A kötet lehetett volna egészen másfajta is. Igaz, terjedelmi okokból nem élhettem a kínálkozó lehetőséggel, hogy lefordítsam Donne két filozófiai költeményét, az Elizabeth Drury halálára írt *An Anatomie of the World* (A világ anatómiája, 1611) és az *Of the Progress of the Soule* (A lélek útja, 1612) című nagyszabású munkákat, amelyek együtt önálló kötetet tettek volna ki. De ezt figyelembe véve is ma már egészen biztosan más szempontok vezérelnének. A válogatásban helyet találnék az episztolák, menyegzői ódák, epigrammák néhány darabjának is.

⁷ John DONNE, *Égi és földi szerelem: Válogatott versek*, vál. ANDRÁS T. László, KATONA Tamás, ford. EÖRSI István et al.; ill. REICH Károly, Budapest, Magyar Helikon, 1967.

⁸ HALÁSZ Gábor, *John Donne vagy az érzelmek iskolája* (1937) = H. G., *Tiltakozó nemzedék*, Budapest, Magvető, 1981, 524–532.

Ehelyett tehát a magyar Donne-kánon hagyományába illeszkedő válogatást készítettem, azonban ügyelve arra, hogy miközben egybeolvasható az 1967-es kötettel, önmagában is megálljon. Afféle mikrokozmoszként, kicsinyítve magába foglalja Donne életművének főbb területeit. Címét is ehhez a kettősséghez igazítottam, az *Égi és földi szerelem* után húsz évvel a hajlamaimnak akkor megfelelő *Negatív szerelem* címmel jelent meg a kötet.

Hogy éppen húsz évvel, azazhogy a magyar Donne-kötetek húszévenként követték egymást, a véletlen hozta. Akkoriban nem volt ritka, hogy egy könyv több éven át készült, és nemcsak a nyomdatechnika akkori állapota, hanem a könyvkiadók ráérős hozzáállása miatt, amely az üzleti szempontokat szinte teljesen figyelmen kívül hagyta. Ruttkay Kálmán ezen belül is többszörös csúcstartó volt határidő-átlépésekben. Így az aprólékos műgonddal és semmitől sem zavart lassúsággal készülő kötetekbe olykor belenőtt az újabb filológusnemzedék: így lett első kiadói megbízásom a Ruttkay Kálmán által válogatott, jegyzetelt és kontrollszerkesztett, és ki tudja, hány évvel korábban elkezdett (ezt, ha lenne ilyen, az Európa Könyvkiadó archívumának a szerződéseket katalogizáló részlegében lehetne ellenőrizni) W. M. Thackeray *Sznobok könyve, esszék, vázlatok, levelek* című kétkötetes kiadványában a versbetétek fordítása.⁹ Így került bele az a műfordítói nemzedék, amelyhez én is tartozom, a *Klasszikus angol költők* évtizednél is hosszabban készülő kétkötetes antológiájába,¹⁰ és így írhattam a kötethez, amelynek válogatását az Angol Tanszék egykori vezetője, Ruttkay Kálmán kollégája, az akkor már rég elhunyt Szenczi Miklós professzor (1904–1977) kezdte el.¹¹

Mint ebből a felvezetésből kiviláglik, Ruttkay Kálmán filológusi működésének egyik fontos színtere volt a könyvkiadás. Életében legendák szövődtek nemcsak években mérhető kézirat-leadási késései, hanem kontrollszerkesztői alapossága köré is. Kontrollszerkesztői jelentései, ha elkészültek, igen terjedelmesek voltak,

⁹ W. M. THACKERAY, *Sznobok könyve, esszék, vázlatok, levelek*, I–II., vál., jegyz., szöveg-hűséget ell. RUTTKAY Kálmán, ford. BART István et al.; versbetét ford. FERENCZ Győző, Budapest, Európa, 1979.

¹⁰ *Klasszikus angol költők*, I–II., vál. SZENCZI Miklós, KÉRY László, VAJDA Miklós, vál. kieg. ANDRÁS T. László, jegyz. FERENCZ Győző, Budapest, Európa, 1986.

¹¹ Aligha lehet azonban felülmúlni Jonathan Swift válogatott műveinek viszontagságos és végül is negatív kiadástörténetét. Az Európa Könyvkiadó megbízásából a válogatást Takács Ferenc végezte még az 1970-es években. A kötet több évtizeden át készült, de végül sohasem jelent meg. Én két verset fordítottam bele az 1970-es és 80-as évek fordulóján. (Ebből az egyik soha nem jelent meg, a másik azonban belekerült a *Klasszikus angol költők* említett antológiájába.) Sok évvel később Friedrich Judit készített jegyzeteket a Swift-kötetbe, amelyben tehát a láthatatlan filológiai segéd munkák szó szerint nyomtalanul tűntek el: nemcsak, hogy nyomdafestéket nem láttak, hanem a kiadó összezsugorodása és költözése miatt a kézirat fellelhetetlen; a kötetterv legfeljebb a közreműködők által jó esetben megőrzött gépiratok alapján lenne rekonstruálható.

olykor meghaladták a fordított mű terjedelmét. Ráfordított idő és terjedelem között nincs feltétlen ok-okozati összefüggés. A *Jelentés* például megható figyelmességgel rendkívül gyorsan és a legendát igazoló terjedelemben készült el. Az Európa Könyvkiadóban Vas István Ruttkay nevének említésére hitetlenkedő nevetéssel azonnal kontrollszerkesztői jelentéseinek mulatságosan önköltő gondolati futamairól kezdett beszélni, és bár volt a hangjában egy árnyalatnyi értetlenség, erősebb volt benne az elismerés a groteskségében is lenyűgöző szellemi teljesítmény előtt, amely épp azért volt olyan tiszteletet ébresztő, mert egy voltaképpen praktikus, de nem nagy becsben tartott, sőt, talán kissé lenézett filológiai műveletnek adott rangot. Nem valószínű, hogy Ruttkay Kálmánnak indulásakor az lett volna az ambíciója, az Eötvös Collegiumban arra készült volna, hogy tudományos felkészültségét efféle megbízások teljesítésére fordítsa. De a politikai éghajlat változásai és a pénzkereset szorítása miatt így alakult pályája. És ha már így alakult, a filológiát mint segédeszközt kényszerűségből, de ellenállhatatlan eleganciával magánhasználatra önértékű műfajjá nemesítette. Az alábbiakban egy fordítás kontrollszerkesztői észrevételeiről lesz szó, de filológusi tevékenysége sok egyéb területre is kiterjedt.

A kontrollszerkesztői-lektori *Jelentés* kísérőlevelének mindjárt az első mondata éppen erről tanúskodik: „Végre készen vagyok a Donne-nal, ami – sok – kicsit talán perverz – örömet szerzett nekem. Neked, gondolom, méginkább.”¹²

John Donne *Negatív szerelem* című kötetének másfeles sorközzel írt gépirata 64 számozott A4-es lapból és egy számozatlan előzéklapból áll. (Az 1–47. oldal maga a fordítás, a 48–52. oldal tartalmazza a jegyzeteket, az 53–60. oldal az utószót, a 61–63. oldal a tartalomjegyzéket, a 64. oldal a fordítás alapjául szolgáló kiadások bibliográfiáját.) Ehhez Ruttkay Kálmán 28. a lapok jobb felső sarkában 1-től 27-ig gondosan számozott (a 13. oldal után a 13a jelzéssel betoldott oldal következik), A4-es lapnyi, kis sorközzel írt jelentést készített, amely elé egyoldalas magyarázó levelet írt. A *Jelentés* sorszámra hozzávetőleg megegyezik a lektorált mű terjedelmével: mindkettő körülbelül 1100 sor; a szavak vagy a leütések számát tekintve pedig, mivel rövid sorból álló versekről van szó, szövege a kétszerese a kötetének. A 795 sornyi fordításnak mintegy harmadához, 253 sorhoz fűzött megjegyzéseket. Az utószóhoz egyáltalán nem, a jegyzetekhez pedig három észrevételt tett.

Ruttkay Kálmánnak tudtommal nem jelent meg írása Donne-ról. A *Negatív szerelem* megjelenése óta három újabb tétellel gyarapodott magyarországi kiadástörténetben¹³ egyedül a *Negatív szerelem* című kötetben szerepel a neve.

¹² RUTTKAY Kálmán, *Kontrollszerkesztői jelentés Ferencz Győző Donne-fordításairól, lektori jelentés a válogatás utószaváról*, kézirat, magántulajdonban, 1; a továbbiakban: *Jelentés*.

¹³ *Donne, Milton és az angol barokk költői*, vál., életrajzi jegyz. FERENCZ Győző, ford. DÁVIDHÁZI Péter et al., Budapest, Európa, 1989; John DONNE, *Délben alkonyul, délben*

Ugyanakkor mégis ő számított Donne legtekintélyesebb hazai szakértőjének. Dávidházi Péter egy életműinterjúban arról kérdezte Ruttkay Kálmánt, mikor kezdett felkészülni az Angol Tanszéken az 1960-as évek végén tartott legendás Donne-szemináriumára. Ruttkay elmondta, hogy volt egy keskeny, alig hét-nyolc verset tartalmazó válogatott köteté Donne-tól, amelyet Pesten vett egy antikváriumban, és mindenhová magával vitt, így vele volt, amikor 1944 őszén bevonult katonának. „Ma is megvan, viharvert állapotban”, mondta 1993-ban, majd így folytatta: „Angol hadifogoly koromban a táborunk angol katonai felügyeletéhez tartozó őrmester ment haza szabadságra Angliába, akivel elég jóban voltam. Kérdezett, hogy hozhat-e valamit. Mondtam, egy Donne-kötetet vegyen nekem, és átadtam neki a fogolyzsoldomból, azt hiszem, 30 német márkát, ami akkor nagyon keveset ért már. Végül is ő hozta nekem ezt a kötetet. Itt van, a dátum '945: ezt az az angol katona hozta nekem.”¹⁴ Az angol katona a Nonesuch Pressnél első ízben 1929-ben megjelent, John Hayward által szerkesztett *Complete Poetry and Selected Prose* című kötet 1945-ös kiadását vásárolta meg.¹⁵ Ruttkay ezt a kiadást olvasva fejlesztette ki végtelenül kifinomult szövegértelmezéseit, amelyeket egykori szemináriumának hallgatói olyan emlékezetesnek tartanak.

Egyetemi éveim alatt, az 1970-es évek közepén nem hirdetett meg Donne-szemináriumot. Akkor éppen mások sem foglalkoztak vele a tanszéken, én sem fedeztem fel magamnak, felkészületlenül ért hát Zirkuli Péter ajánlata, aki viszont természetesnek tartotta, hogy jól ismerem a verseit. De nem így volt. Jól mutatja ezt, hogy a fordításhoz csak Herbert J. C. Grierson 1933-ban megjelent, valamint Helen Gardner és W. Milgate újabb szöveggondozásait használtam.¹⁶ Ruttkay a kontrollszerkesztéshez ezeken kívül, mint a *Jelentésből* kiderül, a Theodore Redpath-, az A. L. Clements- és az A. J. Smith-féle szövegkiadásokat is figyelembe

virrad: Öt prédikáció, vál., ford., jegyz. PÁSZTOR Péter, lekt., előszó FERENCZ Győző, Budapest, Harmat, 1998; John DONNE, A szerelem istensége, ford. EÖRSI István et al., Szeged, Lazi, 2007.

¹⁴ Ruttkay Kálmánnal beszélget Dávidházi Péter és Kelevéz Ágnes (Budapest, 1993. március 25.) = RUTTKAY Kálmán, *Összegyűjtött írások*, Budapest, Universitas, 2002, 321.

¹⁵ John DONNE, *Complete Poetry and Selected Prose*, ed. John HAYWARD, London, Nonesuch Press, 1945 (1929).

¹⁶ John DONNE, *Poetical Works*, ed. Herbert J. C. GRIERSON, Oxford, Oxford University Press, 1971 (1933); John DONNE, *Divine Poems*, ed. Helen GARDNER, Oxford, Oxford University Press, 1952; John DONNE, *The Elegies and The Songs and Sonnets*, ed. Helen GARDNER, Oxford, Oxford University Press, 1965; John DONNE, *The Satires, Epigrams and Verse Letters*, ed. W. MILGATE, Oxford, Oxford University Press, 1967.

vette.¹⁷ Módszere végtelenül egyszerű, gyakorlati megfontolásokon alapuló, *commonsensical* szövegértelmezés volt.

A *Jelentésben* értelemszerűen versről verse, sorról sorra haladt. Ahol a magyar szövegben értési, értelmezési vagy – ritkábban – más jellegű, például metrikai problémát észlelt, ott a kérdéses részt előbb a magyar fordítás kéziratából, majd angolul idézte. Ezután hozzáfűzte saját értelmezését, vagy értelmezéseit, mert igen gyakran saját értelmezésével szemben is kétségeket támasztott, és ezért általában számos lehetőséget vetett fel. Észrevételei így nemcsak egy adott vershely értelmezéseinek lehetőségeit világítják meg, hanem magát az értelmezési folyamatot is szemléltetik. Nem elsősorban azért, hogy értelmezései rámutatnak arra, hogy egy verssornak több olvasata is lehetséges, ez, különösen Donne-nál, aki kedvvel és gyakran alkalmazza poétikai és retorikai eszközként a többértelműséget, nem lett volna meglepő: huszadik századi újrafelfedezőinek, az újkritikusoknak éppen a szemantikai ambiguitásban rejlő ironia volt az egyik legtermékenyebben kiaknázható poétikai vonása. Hanem azért, ahogyan kontrollszerkesztőként párbeszédet folytatott a fordítóval: a fordított művet mint a fordító értelmezését szembesítette az eredeti mű általa felkínált értelmezéseivel. Ehhez, ha szükségesnek látta, más kommentátorok értelmezéseit hívta segítségül. Közben mindvégig tekintettel volt a fordítás kulturális kontextusára is, azaz arra, hogy – ebben az esetben – a magyar versfordítói hagyományba hogyan illeszkednek az általa felvetett értelmezői lehetőségek, és ezek egyáltalán megvalósíthatók-e. Megértés, értelmezés és alkalmazás a kontrollszerkesztés folyamatában szorosan összefonódott egymással, és állandó kölcsönhatásban volt. Éppen ezért, a különféle szempontok együttes mérlegelése, a nyelvi, verstani és kultúrtörténeti dilemmák ütköztetése és ezek kibékíthetetlenségének önironikus felismerése vezet a Vas István számára oly emlékezetes, gondolati futamot záró önkioltó végkövetkeztetéshez: annak beismeréséhez, hogy a fordító megoldása ugyan távolról sem kielégítő, de a leggondosabb mérlegelés sem tud használható alternatívát kínálni. Ez azonban korántsem kapituláció, és nem is egyszerűen a filológusi munka határainak tudomásulvétele, hanem sokkal inkább a megvesztegethetetlen tudói tisztesség és a példamutató önmérséklet (mondhatnák alázatot is) bizonyítéka: a filológiai kutatás segédeszközeit sorra felvonultatja, virtuóz módon alkalmazza őket, de ha nem jut olyan eredményre, amelyet elfogadhatónak tekint, ennek elismerésével nyitva hagyja a kérdést. Mivel egyszerre többféle szempontot is érvényesít, erre nagyobb esélye van, mint ha csak a szöveghűség és a szöveg más attribútumai (például irodalmi, politikai, vallási allúziók) felől

¹⁷ *The Songs and Sonnets of John Donne*, ed. Theodore REDPATH, London, Methuen, 1956; *John Donne's Poetry: Authoritative Texts Criticism*, ed. A. L. CLEMENTS, New York, W. W. Norton and Company, 1966; John DONNE, *The Complete English Poems*, ed. A. J. SMITH, Harmondsworth, Penguin Books, 1971.

közelítene. A nyitottság nemcsak a problémára vonatkozik, hanem a habitusára is kiterjed: önzetlenség és megbecsülés volt abban, ahogyan átnyújtotta lezáratlan mikrofilológiai töprengéseit is: hogy ha ő pillanatnyilag nem talált végleges megoldást, egyenrangú félként kezelt munkatársa talán ugyanazokkal a segédeszközökkel eredményre jut majd.

A *Jelentés* elemzése során a megjegyzések alapjául szolgáló fordításra, illetve az eredeti angol szövegre csak a legszükségesebb esetben térek ki. Az idézeteket az eredetiről készült fényképmásolatban közlöm, abból a megfontolásból, hogy mivel Ruttkay közvetlenül gépbe írta észrevételeit, az íráskép érzékletesen megjeleníti az értelmezés tudati folyamatát. A megjegyzéseket versenként újrakezdődő sorszámmal látta el, ezt a szövegrészletek idézésekor megőriztem.

A kontrollszerkesztői megjegyzések jól elkülöníthető kategóriákba oszthatók. A legegyszerűbb eset, amikor egy szó vagy mondat félrefordítását a magyar megfelelő megadásával igazítja helyre. Máskor a pontatlanságra vagy tévedésre az eredeti szöveg kultúrtörténeti vonatkozásainak feltárásával mutat rá. Végül, és ez a *Jelentés* legnagyobb szellemi teljesítménye, egyes szöveghelyekhez a dekonstrukció és a hermeneutika módszerével közelít.

(1.) A megjegyzések nagy száma egy-egy nyilvánvaló értelmezési pontatlanságot vagy félreértést javít, szinte minden esetben konkrét javaslattal. Ezek persze metrikailag nem feltétlenül alkalmazható megoldások, de nem is ez volt a célja, hanem az, hogy a jobb megértésen keresztül vezessen a jelentésbelileg és poétikailag is optimális megoldáshoz. Ezt elősegítendő gyakran értelmezési árnyalatok egész sorozatát adta meg.

A *közömbös* (The Indifferent) című vers 7. sorához fűzött megjegyzése részben lexikai jellegű értelmezési, részben stiláris kérdést vet fel.

2. fa Maradhat éppen, bár a fa nem feltétlenül száraz, a cork viszont igen. Esetleg a taplóval lehetne valamit kezdeni. És a két "sir" a két egymásutáni sorban nem igazán szép. Az eredetiben: weeps - cries

(Ruttkay, *Jelentés*, 1.)

A *Szerelmi üzlet* (Loves Exchange) című vers 17–21 soraihoz fűzött megjegyzés lexikainak látszó problémát fogalmaz meg, és azzal a klasszikus és mulatságos Ruttkay-javaslattal zárul, hogy akár úgy is maradhat minden, ahogy van.

6. ne tudjam, amit más,.... Azt hiszem, a "that"-eket itt mind "hogya"-nak kellene értelmezni: Ne tudjam, hogy más tudja, hogy ő tudja/ismeri kinjaimat... (A folytatást így értelmezem:) Nehogy így a fájdalmas szégyen nekem új fájdalmat/gyötrelmet okozzon. De talán hagyjuk meg így ahogy van; végülis egy-két árnyalatnyi finomításról lenne szó, s tekintve a hármas rimet,
in bonyolult formában a változatok.

(Ruttkay, *Jelentés*, 7.)

A „that” kötőszó fordításának konzekvenciái szintaktikaiak. Az angol szövegben ötször előforduló azonos kötőszót kétszer fordítom „hogya”-nak, kétszer elhagyom (erre a magyar mondatban lehetőséget ad), egyszer más mondat szerkezettel fordítom. Az előző példában teljes joggal jegyezte meg, hogy nem szerencsés két szinonimikus angol szót ugyanazzal a magyar szóval fordítani, itt, ismét teljes joggal, a grammatikai szó ismétlése mellett érvel, hiszen a szóismétlés nemcsak a versmondat logikai vázát jeleníti meg, hanem modalitását, indulati töltését is.

(2.) A *II. szatíra* (Satyre II.) című vers 19–20. soraihoz fűzött megjegyzésben az értelmezési pontatlanság vagy félreértés eloszlatása során a szómagyarázat költészettörténeti és művelődéstörténeti okfejtéssé terebélyesedett.

5. lövege Itt nyilván "lövedék" értelemben, de a "löveg", a pontos szóhasználatban maga az ágyú. Persze Tóth Árpád "Arany löveg az égen..." kezdetű versében is a "lövedék" értelemben szerepel a szó, de ez azért nem szentesítheti a tévedést. Esetleg így, a sor nagyobb bolygatása nélkül: a várkaput most/csak ágyugolyó nyitja. Persze a *parittyá* régen sem nyitotta meg a várkaput. Az eredetiben csak arról van szó, hogy a "rams" és "slings" ma már haszontalan, hatástalan fegyverek. A "*parittyá*" tudtommal csakis kézi "fegyver". Voltak persze követő gépek is, katapultok, nagy "csuzli"-k, amelyekkel lehetett várat ostromolni. A "pistolet" egyébként szójátékos: 1./ small firearms; 2/foreign gold coins. (Magyarul, úgy tudom: "pisztol", angol alakja: pistole. Idegen, főleg spanyol aranypénz.) Women are now won by bullets (see *Elegy 20 Love's War*, 38) or gold. (Smith jegyzete.) Persze a *parittyá* ~ nyitja rimpárt nem szeretném megbolygatni, s ha nincs más megoldás (ezek megtartásával!), akkor inkább maradjon ahogy van.

(Ruttkay, *Jelentés*, 18.)

A *Kankalin a hegyen, ahol Montgomery vára áll* (The Primrose, being at Mountgomery Castle, upon the hill, on which it is situate) című vers 8. sorához fűzött szómagyarázat kapcsán három különböző szövegkiadáshoz készült magyarázó jegyzetet vet egybe, hogy a fordítói tévedést végül konkrét megoldási javaslattal

korrigálja. A kommentárok és a szöveg egybevetésével végül is nem is annyira megvilágítja a kérdéses hely szótári jelentését, mint inkább dekonstruálja azt, érzékeltetve lefordíthatatlanságát. A szövegértelmezés itt sem marad a nyelvészet, lexikológia tartományán belül (ha csak szövegfelelést kellene találni, viszonylag egyszerű lenne a feladat), egyre jobban eltávolodik attól, hogy rámutasson, egy virágnév Donne egész szerelemfelfogását, talán filozófiáját magába sűriti. Ebben az esetben azonban nem hagyja jóvá a magyar változatot, hanem, ha feltételesen és megszorításokkal is, javasol helyette mást (amit bele is illesztettem a megjelent fordításba).

2. igaz szerelmet Sajnos, a "true love" a kankalin népszerű neve, legalábbis Clements-féle kiadásom szerint. Smith-féle kiadásom jegyzete szerint is "the name was proper to the primrose", de Smith is, és Helen Gardner is megjegyzi, hogy a "true-love" általában a négy-vagy hatszirmu virágokra használt név volt. Gondolom, a normálisan ötszirmu virágok négy- vagy hatszirmu egyedeit hívták true-love-nak. Fordítsuk "szerelemvirág"-nak? Legkiadósabb a Smith-kiadás jegyzete: to find a true love: to see by examining the flowers what kind of woman he may love, as children count the petals of daisies. In the country lore of the time both six-petalled flowers and four-petalled flowers were sometimes called true-loves, because they looked like true-love knots. Helen Gardnerből hasznos kiegészítés: He is searching for a six or four-petalled flower in a field where he is surrounded by flowers with five petals, which symbolize "mere women".-- (Ez indokolja ezt: But must or more or less than woman be. T.i. csak a több vagy kevesebb szirmu virág jöhet szóba "true love"-ként, ellentétben a "mere woman"-t jelképező normális ötszirmu virággal. Így az "igaz szerelem"-nak, "igaz szerelmesnek/szeretőnek" elfogadható nő is vagy több vagy kevesebb legyen mint aki "pusztán" csak nő. Mi lenne, ha ádészőjelet használnánk így: **M**e helyett "igaz szerelmet" keresek, s látom/tudom, hogy az (t.i. az igaz szerelem/szerelmes/szerető) nem egyszerűen/pusztán nő, hanem annak vagy többnek vagy kevesebbnek kell lennie a nőnél. A Smith-féle kiadás jegyzete a 9-10. sorhoz: The true-love primroses he finds, either having more petals than is common in primroses, or less, give him a choice between a true love who is more than a woman and one who is less than a woman.

(Ruttkay, *Jelentés*, 11-12.)

(3.) A szövegértelmezés azonban tiszta formájában hermeneutikai feladat, amelynek során a filológus, itt most John Donne verseinek jelentését, jelentéseit (az elvont ambiguitásokat összetett metaforákba, concettókba sűrítő költő esetében talán nem hat fellengzésnek a többes szám) rekonstruálja a szójelentések, szóképek és fogalmak megtisztításával, hogy azokkal olvassa egybe a magyar fordítást. A *Jelentés* egészében hermeneutikai munkának tartom, az eddigi példák főként a jelentés ilyen vagy olyan aspektusát tárják fel, de nem szorítkoztak erre, hanem, mint az észrevételek zömében, folyamatosan reflektálnak az értelemtulajdonítás, jelentésfeltárás módszertani problémáira, folyamatára, nehézségeire. A *Jelentés* hermeneutikai mélysége az olyan megjegyzésekben bomlik ki, mint például a *D. gróffának, hat szent szonett kíséretében* (To E. of D. with six holy Sonnets) című vers 9–12. soraihoz fűzött megjegyzés.

3. Őha róluK itéleTet alkotott, /hivja annak leleményes hugát....
 Nem hiszem, hogy az eredeti ismerete nélkül ebből kiderül, hogy a "judgement"-nek az "invention" a huga. I choose your judgement, which the same degree / Doth with her sister, your invention, hold, / As fire these drossie Rymes to purifie, / Or as Elixar, to change them to gold; Én a te itéleTedet, amely egyforma arányban áll hugával, a te érzékeddel (Az "invention", mint valami az emberrel veleszületett tulajdonság van itt a kiművelhető, megszerezhető, megtanulható "judgement"-tel szembeállítva; a lényeg, hogy a megszólítottban azonos mértékben, egyforma arányban van meg ez a két tulajdonság), választom (T.i. én a te itéleTedet.... választom) tűznek v. tűz gyanánt, hogy ezeket a verseket megtisztítsa (t.i. azzal, hogy a selejtes anyagot kiégesse belőlük), vagy varáágfolyadék gyanánt (az elixir speciálisan az alkimisták aranycsináló folyadékát is jelenti), hogy az ezekből (az~~x~~ én verseimből) aranyat csináljon v. hogy az ezeket arannyá varázsolja.

(Ruttkay, *Jelentés*, 21.)

Itt Ruttkay, mintegy mellékesen, egy fontos fordításelméleti állítást is megfogalmaz, amely különösen verseknél gyakori probléma, ahol a szöveget kihagyások és sűrítések, a prózai nyelvi standardtól (ha van ilyen) esetenként radikálisan eltérő megoldások és folyamatos értelmezésbeli bizonytalanságot keltő trópusok használata jellemzi. A fordítás a jelentéssel és formával küzdve nem képes az eredeti mű komplexitását visszaadni, annyira hiányossá válik, hogy önálló szövegléte szinte megszűnik, és csak az eredetivel együtt olvasva válik érthetővé. (Ezzel ellentétben, de hasonlóképpen problematikus eljárás, amikor a fordítás az eredeti kommentárja: megmagyarázza, értelmezi a kihagyások, sűrítések stb. során keletkező szemantikai zavart.)

A *La Corona* című szonettciklus *Templom* (Temple) című versének 9–10. soraihoz fűzött jegyzetében a vers tágabb kontextusa felé mozdul, és lényegében, ha a kontrollszerkesztői jelentés műfajából adódóan vázlatosan is, de a logikai, valamint a teológiai hermeneutika módszerével világítja meg a jelentés mélyebb összetevőit.

3. Nem Isten vezette férfikorába, / idő nem sűrgette, mit ifju kor hoz: (His Godhead was not soul to His manhood, / Nor had time mellowed him to this ripeness,) A "manhood"-ot itt ném férfikor-nak, hanem "emberlét"-nek, "ember-státus"-nak érzem Smith jegyzete is ilyesmit sugall: Christ was not a god in a human body but had a human soul, ami kb. ennyi: Ember-lelkét nem istensége/istenvolta adta v. határozta meg. Szabadabban: attól, hogy isten volt, még emberi lelke v. ember-lelke volt, s ezt az érettségét nem is az idő hozta meg v. s nem is az idő érlelte meg v. s nem az idő múlása érlelte meg v. ~~xxx~~ érettségét nem az idő hozta meg.

(Ruttkay, *Jelentés*, 24.)

A *Negatív szerelem* (Negative Love) című vers 5. sorához fűzött megjegyzés legében és módszerében hasonló az iméntiekhez, azzal a különbséggel, hogy a fogalmak jelentésének tisztázása, a kifejtés és érvelés részletessége itt szinte esszéformába hajlik.

2. az értelem s az érzelem Csakhog az eredetiben a "sense" és az "understanding" ellentéte sokkal nagyobb; a "sense" = érzék. Smith jegyzete: sense is concerned with the body, and the understanding with the mind or virtue; neither lust for the body nor admiration of the mind is truly love. Vagyis arról van szó, hogy az érzéki vágy és a lélek vágya/aspirációja egyaránt olyasmire irányul, amit ismer (t.i. az érzék vagy a ~~lélek; érzék; lélek; vágyunk~~ lélek, vagy az utóbbi helyett esetleg lehet: az értelem, az ész;) vagyis mindkétféle vágyunknak, csodálatunknak olyan a tárgya, ami megismerhető, ismert, definiálható; tudjuk, hogy mire vágyunk. H. Gardner: Rejecting both sense and understanding which know their object, Donne exalts an irrational love, foolish but more glorious, that desires without knowing what it desires. Az utolsó két sor fordítása ennek figyelembevételével, és főleg a második versszak ellenpontozó csattanójának értelmében nem lehet az, hogy "tudom, mi az, mit el nem érek", hiszen a "my love" éppen abban különbözik a mások definiálható érzéki, vagy értelmi vágyától, igényétől, illetőleg ennek a céljától, hogy az én szerelmem valami olyanra tör, amit ~~nem tudok~~ pontosan én sem ismerek, nem tudok meghatározni, mint célt nem tudok "fixen" kitűzni. Az 1. versszak utolsóelőtti sorában: "For may I miss..." talán óhajtó, illetve fogadkozó forma: Valljak kudarcot, ha úgy vagyok, hogy tudom mit szeretnék v. mi kellene nekem. A 2. versszak épp ezt ellenpontozza majd: ahol a vágy tárgya meghatározhatatlan, ott lehet, hogy eredményt, sikert sem lehet elkönyvelni, de kudarc sem érheti az illetőt.

(Ruttkay, *Jelentés*, 15.)

Ahogy a *D. gróffának, hat szent szonett kíséretében* című vers esetében a „judgement” és „invention” ellentétpárja, itt az „understanding” és a „sense” jelentésrétegeit fejt fel. A probléma nemcsak fordítói, hanem azt megelőzve hermeneutikai. Mindkét esetben fogalmak árnyalt elkülönítését kell elvégezni, hogy magyar megfelelőt lehessen találni. Ami erősen kétséges: Ruttkay az „invention”-re és a „sense”-re is az „érezk” szót használja, de más magyar jelentésben. Ítélet és érzék, értelem és érzék ellentétes fogalompárjai Donne két különböző korszakában szerelmi és teológiai metafizikájának lényegére világít rá. Ugyanarról van szó: a véges, belátható és a végtelen, kiszámíthatatlan kettősségről – ahogyan azt Ruttkay két megjegyzése feltárja.

Az alábbi két, összefüggő megjegyzésben szemantikai és textológiai elemzést végez grammatikai alapokról, egyben az értelmező források kritikájával, a hermeneutikai dekonstrukció módszerének következetes alkalmazásával. A *Búcsúzás: nevről az ablakban* (Valediction: of my name, in the window) című vers 25–30. soraihoz fűzött megjegyzésének megértéséhez idézni kell az értelmezett versszakokat is.

V.

Then, as all my souls be
 Emparadised in you—in whom alone
 I understand, and grow, and see—
 The rafters of my body, bone,
 Being still with you, the muscle, sinew, and vein
 Which tile this house, will come again.

6. Ha lelkem mennyeket.... Azt hiszem, itt is egy fordíthatatlan szakasszal van dolgunk. Az "all my souls" jegyzetbeli magyarázatai: 1/ The "intellectual" ("understand"), vegetative ("grow"), and sensitive ("see") faculties of the soul. 2/ The vegetable, sensitive and intellectual souls, which control our faculties of growth, perception and understanding. The conceited argument is that since she thus retains his soul, his faculties and his bones, there needs only the muscles, sinews and veins to make the whole man again. A szakaszt valahogy így értelmezem: Minthogy lelki tulajdonságaim/képességeim mind benned leledzenek paradicsomi boldog állapotban, s testem gerendái és a csontom (t.i. az üvegre karcolt nevem, amit előbb, mint "ragged bony name"-et "skeleton"-nak minősített!) mindig nálad/veled van, az izom, in és ér v. izmok, inak, erek, amelyek ezt a házat cserépként/zsindeplyként befedik, majd eljönnek/megjönnek újra. (Talán arra céloz, hogy az üvegre karcolt neve a záloga annak, hogy majd testi valójában visszajön újra.)

lévén, hogy
 csakis benned/általad
 értek meg dolgokat,
 általaad/benned
 növekszem és ér-
 zékelek,

(Ruttkay, *Jelentés*, 4.)

VI.

Till my return repair
 And recompact my scatter'd body so,
 As all the virtuous powers which are
 Fix'd in the stars are said to flow
 Into such characters as gravèd be
 When these stars have supremacy.

7. De széthullt testemet / rakd össze... Egy kéziratban változatban az előző versszak utolsó szavai, "will come again" után vesző; eszerint a "Till my return, repair... -nek a "muscle, sinew and vein" volna az alanya, vagyis: visszatéréssel/visszatérésemkor az izmok stb. majd újból egyesítik ~~kiszem~~ szétszórót (vagyis: darabjaira/alkatrészeire szétszedett/szétesett) testemet. (Mondattanilag vannak bizonyos aggályaim, de mégis ez látszik a leginkább valószínű értelmezésnek. Egyik jegyzetes kiadásom a 6-7. versszakot így foglalja össze: "Stanzas 6 and 7 together argue that she should open herself to the power of the name, and so mourn lovingly for him every day until his return reunites the scattered parts of his body." Mondattanilag zavaró, hogy ha valóban a "my return" az alany, a "repair" és a "recompact" miért nem egyesszámban van; ha viszont csakugyan a "muscle, sinew and vein" az alany, az állitmány lehet többesszámú, sőt ez a helyes, akkor viszont a "Till my return" = visszatérésemig; ez viszont kicsit értelemzavaró. Helen Gardner szövegében, főleg annak interpunkciója és a 6-7. versszakhoz fűzött értelmező jegyzetén szintén el lehet gondolkozni.)

(Ruttkay, *Jelentés*, 4-5.)

Mindkét esetben egy-egy hatsoros versmondat jelentésének megállapítására tesz kísérletet. (A kísérlet oka természetesen az, hogy a vers magyar fordítása mint értelmezési kísérlet nem hozott megfelelő eredményt.) A jelentésfeltárás módszere nem tér el az eddig idézett példákétól. A folyamat során az eredeti szöveg saját kritikái olvasatát minduntalan a felhasznált források – korábbi, kanonikus értelmezések – fényében vizsgálja, valósággal oszcilláltatja a kettőt. Ruttkay ennek során lassan eljut valamiféle erősebb valószínűséghez, de még a feladat (a fordítás) gyakorlati célját szem előtt tartva sem hajlandó semmiféle leegyszerűsítő-lekerékítő-egyértelműsítő javaslattal előállni; sőt, minduntalan megfogalmazza kételyeit: „Azt hiszem, itt is egy fordíthatatlan szakasszal van dolgunk”, majd: „a szakaszt valahogy így értelmezem”, végül pedig: „Mondattanilag vannak bizonyos aggályaim, de mégis ez látszik a leginkább valószínű értelmezésnek.” Ez, látszatra, egy fordítónak nem oldja meg a problémáját: hiszen nem ad megoldást. De ad követhető módszert és mintát. A *Jelentés* egész szemlélete azt sugallja, hogy az értelmezés nem lezárható folyamat, a jelentésadásnak számolnia kell a sűrített többértelműséggel, bizonytalansággal, homályossággal. Annak az embernek, aki fordításra adja a fejét, tehát mégiscsak valamiféle jelentést, értelmezést tesz közzé, ennél megszívlelendőbb útbaigazítást nem is adhat.

A *Jelentés* jelentése

Ruttkay Kálmán kontrollszerkesztői jelentésében a filológiai hermeneutika hagyományainak szellemében járt el. A kifejezés tisztán etimológiai értelmében is, hiszen a fordításokat olyan vezető, közvetítő, értelmező magyarázatokkal látta el, amelyek valósággal (ahogy a *Jelentés*hez írt, már idézett kísérőlevelében írta, „perverz örömet” szerezve) élvezkednek a szavakkal. Legfőbb erőfeszítése arra irányult – és voltaképpen ez a filológiai hermeneutika legfőbb hagyománya –, hogy a szöveg jelentésrétegeit feltárja, elkülönítse (azaz megértse), és egymással összefüggésbe hozza (értelmezze). A *Jelentés* módszere ennyiben tisztán Friedrich Schleiermacher felfogásának felel meg. A hermeneutika szó a görög nyelvben a fordítást is jelentette, és Ruttkay a *Jelentés*ben azzal a céllal értelmezte az angol verseket, hogy ezáltal a magyar szövegnek a fordítás folyamatában gyakran elhomályosuló tükrét segítsen megtisztítani. Vagyis a kontrollszerkesztői jelentés alkalmazott műfajából adódóan érvényesítette az applikáció elvét, amelyet a Hans-Georg Gadamer által kidolgozott modern hermeneutika a huszadik század közepén visszaállított jogaiba. Az *Igazság és módszer* a hermeneutikát filológiai segédtudományi helyzetéből ontológiai rangra emelte. Ruttkay Kálmán filológiai munkásságának összegzésekor kínálja magát a subtilitas applicandi gadameri értelmezése: hogy tudniillik az értelmező a szöveg értelmét saját helyzetére alkalmazza.¹⁸ Ruttkay Kálmán szinte programszerűen nem hivatkozott a filológiai hermeneutika elméleti kérdéseire, de ahogyan egy életen át művelte a filológiai hermeneutikát, azzal közvetetten, legalábbis azok számára, akik közvetlenül figyelték, személyes lételméleti tapasztalatát fogalmazta meg. Tartózkodása attól, hogy leszögezze elveit, hivatkozzon az elemzői-értelmezői munka elméleti szempontjaira, nem tisztán politikai kérdés, bár tartózkodásában bizonyosan nagy szerepet játszott, hogy működésének javarésze egy át- és túlideologizált korszakra esett, és ő nem fogadta el a kor uralkodó nézetrendszerét. Más nézetek hangoztatására viszont, főleg pályája kezdetén, nem volt lehetőség, de rendszerszerű elvi kinyilatkoztatásoktól alkata eleve távol tartotta. Eötvös collegiumi képzése is ezt a hozzáállást erősítette. A gondolkodás elfogulatlanságát tekintette a tudományos kutatás alapjának.

És bár látszólag nem foglalkozott elméleti rendszerekkel, sőt, szinte programszerűen került, hogy ilyesmiről beszéljen, műveivel kapcsolatban feltehetők erre vonatkozó kérdések. Elejtett megjegyzéseiből arra lehetett következtetni, hogy igencsak méltányolja F. R. Leavis negyedévi folyóiratának, az 1932-ben indított és 1953-ban megszűnt *Scrutiny*nek kritikai elveit, különösen ahogyan L. C. Knights alkalmazta. A módszert a „scrutiny” szó pontosan jellemzi: tüzetes vizsgálat. Ez

¹⁸ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984, 218.

Ruttkay gyakorlatában, bár szoros szövegolvasást végez, elméleti vonatkozásai miatt nem tekinthető „close reading”-nek, bár olykor kétségkívül mutat egyezést I. A. Richards módszerével. Amikor 1974-ben egyetemi szemináriumán másfél órán át Jane Austen *Büszkeség és balítéletének* első oldalát elemezte, azt szemléltette, hogyan kell elolvasni egy oldalt: *How to Read a Page*.¹⁹ De ha kritikai módszerét be kell sorolni valahová, vonakodva bár, de inkább a már említett dekonstrukciós eljárással rokonítanám. A *Scrutiny* számára kedves szerzőivel abban is osztozott, hogy sem Leavis vagy Knights, sem Ruttkay kritikai elveit nem könnyű tételekbe foglalni, viszont kritikusai tevékenységükben mindannyiuknál jelen van az értékmozzanat. Óvatos, feltételes és semmire nem kötelező tág megfogalmazásban úgy összegezném ezt a felfogást: a kritika célja az ízlés és érzékenység fejlesztése. Az elmélet, módszer és irányultság kissé csúfondáros, ám feltűnően körültekintő eltakarásában legfőbb szellemi elődje minden bizonnyal Samuel Johnson volt. Csakhogy még ezekkel az utalásokkal is igen keveset lehet elmondani Ruttkay irodalomfelfogásáról.

De akár hermeneutikai applikációnak, akár *scrutiny*nek, akár dekonstrukciónak vagy bármi egyébnek nevezzük: az *alkalmazás* idioszinkratikus módszerének alkalmazását Ruttkay Kálmán évtizedeken át ezekben a belső használatra szánt, nem publikus kiadói segédműfajokban gyakorolta, méghozzá a műfaj köztes jellegéből és alacsony presztizséből nem következő filológiai-hermeneutikai alapossággal. Könnyű lenne azt mondani, hogy jobb ügyszó méltó intenzitással méltatlan feladatokra kellett fordítania tündöklő tehetségét. De ez így éppen a feladatok lebecsülése miatt nem lenne igaz.

Ruttkay tevékenységének paradoxitása éppen abban rejlik, hogy filológiai feladatot nem tekintett méltatlannak, ennél jobb, azaz hasznosabb ügy nem létezett számára. Felfogását azonban talán mindennél jobban jellemzi, hogy – újabb paradoxonként – ezeket az alkalmazott szövegeket meg sem próbálta kiemelni közvetítői státuszukból, azaz nem fejlesztette őket tovább, nem dolgozta bele tanulmányokba. Ezek a gépiratos anyagok belső használatra és nem megőrzésre készültek. Ennek a sajátos, írásbeli, ám nem közlésre szánt műfajnak úgy adott rangot, hogy meghagyta annak, ami: veszendő mellékterméknek. De mintha éppen irodalmi státuszuk periférikus jellegében rejlene szerzőjük működésének lényege. Ruttkay kora irodalmi és tudományos életének külső körein helyezkedett el. Aktív és passzív értelemben is: először oda szorították, de amikor később módja lett volna, akkor sem törekedett rá, hogy beljebb és feljebb kerüljön. Hogy megőrizze szellemi függetlenségét, inkább elegáns, gunyoros kívülálló maradt. Pályáján végigtekintve ő is elmondhatta volna, amit nemzedék- és sorstársa, Nemes Nagy Ágnes egy rövid feljegyzésében keserűen megjegyyez, hogy életműve

¹⁹ I. A. RICHARDS, *How to Read a Page*, Boston, Beacon Press, 1959 (1942).

„lyukas” maradt,²⁰ és nehéz lenne az ellenkezőjét bizonyítani. Mégis, történt is valami, Ruttkay megmutatta, hogyan lehet jól eltölteni egy egész életet, ahogyan Coleridge használja a kifejezést („a whole well-spent life”) a *Biographia Literaria* 22. fejezetében, azaz tevékenyen, hasznosan, tartalmasan.²¹ A legkevésbé sem szeretnék valami olyasmit sugallni, hogy Ruttkay Kálmán a kényszerűségből végzett kiadói megbízásokból alkotta meg filológusi főművét. De azért elgondolkodtató, miféle életművet hagyott hátra. Az élete alkonyán megjelent összegyűjtött tanulmányait (az egyetlen kötet, amelyet szerzőként jegyez) a vál., szerk., szerk. km., ford. km., s. a. r. és eredetivel egybev. és egyéb, kiadói megbízásból végzett periférikus munkák, továbbá az ezekről készített, lappangó, kallódó, megsemmisült kontrolleszerkesztői és lektori jelentések – vagy inkább ezek továbbélő emléke – veszik körül, és így együtt mégiscsak egy életmű gyakran láthatatlan, töredékes, olykor csak negatív körvonalai sejlenek fel.

Amikor lassan három évtizeddel ezelőtt kézhez kaptam a huszonnégy oldalas *Jelentést*, Ruttkay hirtelen más megvilágításba helyezte a Donne-versekkel folytatott fordítói küzdelmemet: elmélyült fordításkritikája rangot adott törekvésemnek. Most, hogy újraolvastam, és már nem azt figyeltem, hogy javaslatainak segítségével hogyan dolgozzam át a fordításokat, én kerültem a Gadamer által említett értelmezői helyzetbe, és ettől a *Jelentés* jelentése radikálisan megváltozott. A szöveg, amennyire ez lehetséges, a fordításoktól elválva önálló életre kelt. Mint befejezett, kész mű, hiszen az, Ruttkay Kálmán egész mentalitását magában foglalja. Nemcsak irodalomtörténeti, esztétikai, poétikai nézeteit, szövegelemzési technikáját, hanem munkamódszerét és a tudományosságról alkotott felfogását. Az a tény, hogy mérhetetlen tudását és tapasztalatát évtizedeken át ehhez hasonló feladatok végzésére fordította, egyrészt azt jelzi, mennyire komolyan vette szakmáját, a filológiát. Másrészt azonban provokatív kérdéseket vet fel részfeladat és kész mű viszonyát illetően, és felforgatja a mindenkori tudománypolitika által érvényesített értékhierarchiát. A nagy konstrukciókat gyakran gyanakodva fogadta. Lemondott a nagy ívű tudományos pályáról. De a legkisebb feladathoz is úgy használta a filológia segédeszközeit, hogy tevékenységének önbeteljesítő, értékhordozó céljaként jelentek meg.

²⁰ NEMES NAGY Ágnes, *A lyukas életmű* = N. N. Á., *Az élők mértana: Prózai írások*, II., Budapest, Osiris, 2004, 185.

²¹ S. T. COLERIDGE, *Biographia Literaria*, eds. James ENGELL, W. JACKSON BATE, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1983 (Bollingen Series, 75), 136.

HALÁCSY KATALIN

Chaucer „legjava” és Ruttkay kommentárjai

A Móra Könyvkiadó 1959-ben kiadott egy rövid válogatást Chaucer *Canterbury meséiből*,¹ amelyhez Ruttkay Kálmán készített szómagyarázatokot és egy rövid életrajzot. Az utóbbi végén így ír: „Az egyes történeteket külön kis proológusok kötik össze, s Chaucer ezekben adja tehetsége legjavát” (200. old.). Dolgozatomban annak igyekszem utána járni, hogy Ruttkay Kálmán miért gondolhatta, hogy ezek az összekötő részek ilyen értékesek. Tényleg az úton zajló dráma lenne Chaucer „legjava”? Megjegyzem, hogy a válogatásban ezek a részek nem szerepelnek, még a Bathi Asszonyosság hosszú proológusa sem.

Ruttkay Kálmán, mint egy sok évtizeddel ezelőtti beszélgetésben elmondta, ezt a munkáját nem tartotta valami jelentősnek. A válogatásban a Prológus, a Lovag és a Bathi Asszonyosság meséje mellett a Hajósé, a Papi poroszlóé (Summoner) és a Kanonok Csatlósáé szerepel Kormos István kiváló fordításában. Az utóbbi három az általános vélemény szerint nem tartozik a legjelentősebb mesék közé, de ezekből kapunk a középkori egyházzól talán a legrosszabb képet. A választás elég egysíkú. Ruttkay Kálmán az életrajzban azonban megírja, hogy a mesék skálája sokkal szélesebb. „Forrásai, műfajai is változatosak: a „Szentek életé”-ből éppúgy merít, mint Boccaccio pajzán históriáiból. Ír lovagi történetet, de parodizálja is a műfajt” (199–200. old.).

Chaucer könyve sokféleképp értelmezhető, ezek közül az egyik az, amelyet „dráma az úton” címkével szoktak jelezni. A dráma íve a kocsmától a katedrálisig húzható, a zarándokok a *Prológusban* egy játékban egyeznek meg, amellyel majd elütik az időt az utazás alatt, de az út, illetve a könyv végül vidám vacsora helyett az életről való számadásba torkollik a Plébános meséjével. Esteledik, amikor feltűnik a cél, a Canterbury katedrális. Az úti dráma a mesék kerete, vagyis a mesék ebbe a drámai interakció-sorozatba vannak beültetve, amelynek során a zarándokok is szereplői lesznek egy „mesének”. Egyben ők a többiek által elmondott mesék közönsége is. Velük együtt az olvasó is meghívást kap, hogy

¹ Geoffrey CHAUCER, *Canterbury Mesék*, h. n., Móra (A Világirodalom Gyöngyszemei), é. n.

csatlakozzon. Végül is mind járjuk a magunk útját az életünkben is, s most egy kis időre csatlakozunk Chaucer zarándokaihoz, ahogy ők mennek az úton, s megismerjük a 14. századi Angliát.

Ennek az úton kibontakozó drámának a főszereplője a Fogadós, akinek Chaucer, a költő és narrátor átadja a ceremóniamester szerepét, maga pedig visszavonul egyszerű, naiv zarándoknak, ugyanebből a szerepből néha kibeszél az olvasóhoz. A Fogadós azonban jóval több mint ceremónia mester. Az ő két lábbal a földön járó ízlése hallatja az első véleményt a mesék után. Rá vagyunk utalva, ő a korabeli átlag olvasó vagy hallgató. Vele tudunk azonosulni. Nagyon személyes is emellett, amikor például Griselda meséjét szerette volna a feleségével is meghallgattatni,² vagy a Kalmár epilógusában panaszkodik a feleségére, aki rövid pórázon tartja őt. A mesék fikció világából átvezet bennünket, mai olvasókat az „életbe,” a középkori életbe. Ahogy kommentál, ki- s bejárkálunk a mesék világa és a középkori angol világ között, szinte elfelejtve, hogy a zarándokok világa is csak a fikciónak egy másik szintje, ahova most bebocsátást nyertünk.

Ő rendeli a meséket általában – ha hagyják –, de a zarándokok nem mindig teljesítik a kéréseit. A Diáktól kalandot vagy vidámságot rendel, helyette Griselda bizarr történetét kapják. A Plébánosnak vidám próza mesét kellene mondania, helyette egy részletes lelki tükröt kapunk a zarándokhelyre érkezés előtti gyónáshoz mind a hét főbűnről és a velük ellentétes erényekről. A Doktor meséje után vidám, tréfás történetet kér, helyette a Búcsuárus meséli el a csalásait, majd ad egy példázatot, amelyben a három szereplő kiirtja egymást némi aranyért. Mindezt a Búcsuárus a zarándokok kérésére is meséli, akik erkölcsi tanítást várnak a tőle. Elgondolkodhatunk rajta, hogy mi is történik itt. Vajon a Fogadós nem elég határozott, és nem teljesítik a kívánságát, vagy a költő akarja elhitetni az olvasóval, hogy a Griselda mese vagy a Plébánosé vidám? Vagy vajon csak mi nem tudunk műfajok és stílusok között különbséget tenni, mint a Molnár, aki vastag fabliau-t mesél, amit „legend and lyf”-nek³ nevez?

A *Canterbury mesék*ben Chaucer megmutatja, hogy minden középkori műfajban, stílusban, akármilyen nyelvi regiszterben, különböző versformákban képes alkotni. De ezzel a változatossággal, és azzal, hogy minden tipikus történetbe beépít legalább egy, de inkább több plusz csavart – például ahogy a Molnár meséjében a szerelmi háromszöget négyszögesíti vagy ahogy Chanticleer, a kakas felülteti a rókát – jelzi, hogy a játékosságának és az értelmezéseknek nincs határa, az olvasó-hallgató szabad és interaktív lehet a mesék értelmezésében. A mese mindenkinek szól, akkor is, ha nem elég tanult ahhoz, hogy „szakmailag”, irodal-

² A többi mesére való hivatkozás a következő kiadás alapján: Geoffrey CHAUCER, *Canterbury mesék*, h. n., Európa, 1987.

³ I (A) l. 3141 (*The Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. ROBINSON, Boston, Houghton Mifflin, 1957.)

milag értelmezze és értékelje, amit olvasott, például hogy az idézetek nem létező szerzőtől valók, vagy a Bibliából vetteket félreértelmezik. Úgy magyarázzuk és értékeljük azt, amit olvasunk, ahogy nekünk tetszik. Ha a Fogadósnak és a zárándokoknak szabad, nekünk is szabad. Nevethetünk, sírhatunk, együttérezhetünk, de elemezhetünk, élvezhetjük a nyelvi bravúrokat, szójátékokat.

A Fogadós egyik fontos feladata az utazás, a társaság békéje felett őrködni. Tekintélyén azonban mindjárt a mesesor elején csorba esik, mert nem tudja leszerelni a részeg Molnárt. A Kolduló Barát és a Porkoláb között fellobbant vita lecsillapításában sikerrel jár ugyan, a Bathi Asszonyosság folytathatja öt férjének történetét, miután a Barát kioktatja őt is, hogy nem kell ide a filozófia, de a Barát beígéri, hogy megbosszulja magát a Porkolábon. A vita még tovább folytatódik a Barát prológusában. A Búcsuárus arcátlansága azonban annyira kihozza a sodrából a Fogadóst, amikor el akarja adni a zárándokoknak az úgymond „ereklyéit”, hogy csúf szavakkal káromkodik, s a Lovagnak kell közbelépnie, hogy végül egy kétes értékű és értelmű békecsókkal helyre álljon a rend.

Az utalások arra, hogy hol tartunk az úton, hány óra van, és különösen ezek a nagyon emberi veszekedések, vélemény nyilvánítások, rövid helyzetképek – például hogy a Molnár majdnem leesik a lováról részegségében, a Szakács elalszik a sor végén, többen egymásra támadnak, vagy hogy a Szakács libasültjében legyenek vannak – olyan élővé teszik a helyzetet, mintha a huszonegynéhány ember tényleg meg tudná hallgatni egymás meséit amint libasorban lovagol egy keskeny úton. Noha ez fizikai lehetetlenség, mégis elhisszük, hogy ez a sok különböző ember, aki egyébként soha nem találkozna, egymásnak meséli el a történeteit, amelyeket készséggel meghallgatunk mi is. Tulajdonképp az olvasó beáll a sorba a zárándokok közé, hiszen a történeteket nekünk meséli a költő.

George Lyman Kittredge óta⁴ tartják együtt számon azokat a meséket, amelyeket ő Marriage Groupnak nevezett el, s amelyek szerinte a házasság különféle lehetőségeit mutatják be: férj uralja a feleségét és fordítva, öreg férjet megcsalja a felesége, és ideális a kapcsolat a Birtokos meséjében. Hozzá lehetne tenni ezekhez mindazokat a meséket is, amelyek a férfi-nő kapcsolatot taglalják, mint például az Apácák Papjának meséje a baromfiudvar hőseiről. Ezeket a szokványos és inkább extrém, mint hétköznapi helyzeteket a mesék közti reakciók kötik össze, teszik élővé, életszerűvé. Például a Kalmár csak két hónapja házas, máris borzasztóan érzi magát, ezért mesél Januariusról és a fiatal Mayról, aki csúful megcsalja. A Fogadós elmondja, hogy a felesége pletykás, ezért jobb ha semmit se mond el neki. Milyen kár az is, hogy a legjobb „pasikra” ráteszi a kezét az egyház! „Az egyház viszi a termés javát, nemzeni marad a férfiból a satnya!” (480–481. old.)

⁴ *Chaucer's Discussion of Marriage*, *Modern Philology*, 9(1911–1912), 435–67.

– mondja a Fogadós a Barátnak. Az Apácák papja, aki férfias férfi, trefefowel⁵, tyúkhágó – mint a meséjének a hőse, a kakas, Chanticleer.

A mesék egymással vitatkoznak, egymást egészítik és egyensúlyozzák ki, mint például Griselda története vagy Szt. Cecília élete és a Hajós meséje, s ez a mesék közti kis drámákon keresztül történik. Ezek az utalások, összekötő kapcsok hívják fel az olvasó figyelmét arra, hogy mely mesék értelmezhetők csak a másikkal együtt, mert esetleg egy helyzet két végpontját reprezentálják, mint May a Kalmár meséjében és a Diák Griseldája. Vagy az egyház képviselőiről a leplet lerántó mesék és a Plébános meséje.

Sok mese valóban a mesélője szájába van komponálva, és oda is illik, mint a Lovag románca vagy a Második apáca Szt. Cecíliája. A közönség nem csak a mesére, hanem a mesélőre is reagál a mese végén, mint például a fenti esetben az Apácák Papjánál. Mégis akkor bontakozik ki a dráma legélesebben, amikor valamelyik mese az egyik zárandokot rosszul érinti. A vita után a bosszú következik egy másik mese képében. Ilyen páros a Molnár és az Ispán, a Kolduló barát és a Porkoláb, a Szakács és a Sáfár vagy a Szakács és a Fogadós (ez utóbbi helyzetben rendszerezési probléma van a különböző kiadások közt).

Az úti drámában az egyik legérdekesebb epizód az, amikor a zárandokok félbeszakítanak valakit, mint a Lovag a Barátot azzal, hogy a meséje unalmas és szomorú. Az pedig, hogy a Fogadós a következő szavakkal szakítja félbe a zárandok Chaucert mielőtt még igazán elkezdhetette volna a románcát Sir Thopazról, igazán drámai:

Megállj, te, hé, az Isten szent nevére! –
Kiált Gazdánk. – Szörnyűmód unom én e
Rím-magos fost, bárhogy kevergeted!
Az Isten úgy áldja meg lelkemet,
E sok marha szó a fülembé szúr,
Versed juttassa a pokolra az Úr!
Ez afféle lötty-lével versezet.

(437. old. Orbán Ottó ford.)

Nos, ez minden eddigi játékoságot fölülmúl. Ezután a megrendelt „érdekes mese” Melibeusról az egyik leghosszabb és legunalmasabb próza a bosszúállásról, amelyet a korábbi fordításokba sem az angolba, sem az egyik magyarba nem is vettek fel. Vagy talán Chaucer a románc műfajáról jelenti ki ezzel, hogy lejárt az ideje? Vagy neki „járt volna le” az ideje, azzal viccel, ha csak ilyen művet tudott volna írni?

⁵ VII 3453, B 4641.

Chaucer a költő kitekint az olvasóra a köztes részekben. Először a Fogadós mutatja őt be a Sir Thopazról szóló mese bevezetőjében: popet – bábu, elvyssh – boszorkányos, unto no wight dooth ne daliance⁶ – udvariatlan, aztán a Jó asszonyok legendájában magát kövérkés, pókhasú könyvmolynak ábrázolja, de hogy gyenge verselő, szótlan, fura, magányos figura, aki csak ezt az egy rímet tudja, azt a Thopaz mese előtt tudjuk meg. A Törvénytudó meséjének prologusában épp az ellenkezőjét mondja róla a Törvénytudó – de ez is hasonló ironiával értelmezendő. Itt grafománként jellemzi magát, de büszkesége is kivillan – akármit meg tud írni.

...ám bennem jó mese,
megvallom, nincs, mi épp felötlene; – így a Törvénytudó –
de Chaucer, hébe-korba nála nyers
mértékre, rímre nézve bár a vers,
oly angolsággal, mit a tolla bír,
minden legendafélit sorra ír,
s ha egyhelyütt nem írja, drága testvér,
megírja máshol azt, amit kerestél.
Szerelmesek baján sopánkodik,
S többről tud írni, mint a vén Ovid
Epistolái lapjain tudott.

(136. old. Gergely Ágnes ford.)

A Chaucer-portrét a zarándok költő egészíti ki, amikor a részeg Molnár „ripők története” előtt így ír:

De minden jámbor lelket kérek én,
Az istenért ne higgye, hogy mesém
Ártó szándékú; jó vagy rossz, de nekem
Mindegyiket híven el kell mesélnem.
Másként meghamisítanám; tehát
Ha nem tetszik neked, lapozd csak át,
És válassz magadnak másik mesét, [...]
Ne engem szídj hát, rossz mesére nyitván, [...]

(94–95. old. Szász Imre ford.)

Amikor azonban ennél sokkal disznóbb részleteket ír, mint például a Porkoláb előbeszédében, ahol az a Barátokról beszél, már nem hív meg, hogy lapozzunk tovább, ha finomkodó az ízlésünk.

⁶ VII 701–704, B 1891–1895.

A fenti idézet Chaucer ars poeticájaként is értelmezhető. Hasonló részleteket olvashatunk a Diák előbeszédében a stílusról, vagy arról, ahogy a Birtokos elmondja, hogy a színeket a természetből vette, mint a retorikai alakzatokat. Vagy például mikor a Melibeusról szóló mese előtt a félbeszakított költő így védekezik:

Mondok nektek prózában valamit,
Az, úgy hiszem, majd jókedvre derít – mintha a vers csak
komoly lehetne!
E mesében lesz tanulság, de mennyi; – amelyben nincs tanul-
ság az nem élvezetes?
S tudjátok azt is, hogy sokféle nép
Elmondta már sokszor sokféleképp. –
Mondandóját tekintve ugyanaz
A régi mese s az én víg mesém,
Mit a régiből merítettem én.

(438–439. old. Orbán Ottó ford.)

– ennyit az eredetiségről.

Ezek után pedig következnek az unalmas, hosszú próza sok tanulsággal.

A Kanonok és Csatlósa később csatlakozik a társasághoz. Utánuk szaladnak, mert hallottak róluk korábban. Az úti dráma inkább statikus jelenetei után, ahol a szereplők mintha megálltak volna vitatkozni, itt valódi akció következik. A Csatlós kibeszéli a Kanonkot mert nem sikerül neki az aranycsinálás, aki szegényében távozik. Ezután leckét kapunk alkímiából. Ez nem is mese, hanem tudományos előadás. Minden benne van ebben a könyvben? Komolyság, vicc, teológia, természettudomány, asztronómia és még sok más. Valóban az Élet Könyve.

Összefoglalásképp:

Sajnáljuk, hogy az úti dráma nem teljes, mert a mese csoportok között több helyen hiányzanak az összekötő részek. Vannak befejezetlen mesék is, mint a Fegyverhordozóé, amiről több kritikus állítja, hogy szándékosan rossz. Így kerek a világ? Vannak rossz mesék, meg jók is. Végül ezt nem is Chaucer meséli, hanem a Fegyverhordozó.

De vajon le lehetne-e zárni az Élet Könyvét, amiről Dryden azt mondta, hogy ez az Isten bősége? Azt hiszem, nem. Az életben is van elindulás és megérkezés, ahogy a *Canterbury mesék*ben. A Katedrálisba, amely a mennyei Jeruzsálem leképezése, nem juthatunk el, mert az egyenlő lenne a halállal. Csak meglátjuk messziről. De közben az oda vezető utak száma végtelen – mind az életben, mind az irodalomban. Ez az a dráma, amely valóban drámai, s ezt leginkább a mesék közti összekötő részekből érezhetjük meg. Kapunk figyelmeztetéseket, hogy hol tartunk az életben/a zarándoklaton, mennyi van még hátra, mikor jön az este.

Ez Chaucer legjava. Chaucer modern, állandóan számos értelmezésre invitál. Interaktív, nem ítélkezik. Az pedig, hogy néha a mesék közti részek hiányoznak, csak arra készíti az olvasót, hogy magában tovább gondolja, tovább írja ezt a könyvet a maga számára és ízlése szerint.

Még egy következtetésre jutottam a köztes részek tanulmányozása kapcsán. Egyre inkább úgy látom, hogy nem lehet egyes meséket kiragadni, hanem a mesék sorát együtt kell értelmeznünk, mert különben valami egyoldalú képet látunk csak Chaucerről, ami nem a valós kép. A keretes mese sorozat nem arra szolgál, hogy egyesével boncolgassuk a meséket, mert ez olyan lenne, mintha egy nagy, sok alakos festményből kiragadnánk egy alakot, s annak alapján nyilatkoznánk az egész festményről. Itt a keret nem csak pretextus arra, hogy Chaucer villogtassa a költői tudását, hanem komoly jelentése van, ami a mesék közti összekötésekből bontakozik ki igazán. Talán Ruttkay Kálmán ezt gondolta, amikor úgy írt, hogy ez Chaucer legjava. Ízlelgessük, élvezzük, vitázzunk a középkori költővel, de legfőképp hallgassuk, olvassuk őt.

BARCSÁK JÁNOS

„To vex the world”

Ruttkay és az olvasás etikája

Nekünk, akik Ruttkay Kálmán diákjai, kollégái, barátai lehettünk pedagógusi, szakmai, emberi hozzáállása mindig példamutató etikai mintául szolgált és fog szolgálni a jövőben is. Erkölcsi integritását, mely az élet oly sok területén megnyilvánult, vele való kapcsolatunk talán egyik legfontosabb elemének mondhatjuk. A jelen dolgozatban ezt a Ruttkay Kálmán munkásságát oly mélyen átható etikai hozzáállást szeretném megragadni a kritikai elemzés módszerével. Pontosabban arra teszek kísérletet, hogy tanári, filológusi, kritikus tevékenységét a kortárs irodalomtudományban fontos szerepet betöltő etikai irodalomelméletek szemszögéből értelmezzem.

Az etika a 80-as évek végétől vált az irodalomelmélet központi témájává, és azóta sokan sokféleképpen vetették fel etika és irodalom kapcsolatának kérdését. Az etikai elméletek közül én elsősorban a Jacques Derrida és Immanuel Lévinas munkájára építő iskola eredményeire fogok hivatkozni. Ez az iskola az úgynevezett „teoretikus korszak” után a mai kor talán egyik legjelentősebb irodalomelméleti irányzatává nőtte ki magát. Bár Magyarországon az etikai kritika még nem vált igazán népszerűvé, azért már magyar nyelven is tájékozódhatunk róla, hiszen a *Helikon* 2007-es etikai különszámában Bényei Tamás és Z. Kovács Zoltán egy igen hasznos előszóval ellátott válogatást közölt az irányzathoz tartozó legfontosabb szerzők írásaiból magyar fordításban.¹ Ebben a kötetben egyébként megtalálható egy-egy tanulmány attól a két szerzőtől is – Derek Attridge-től és Geoffrey Galt Harphamtól – akikre az alábbiakban a legtöbbet fogok hivatkozni.²

¹ BÉNYEI Tamás, Z. KOVÁCS Zoltán, *Az etikai kritikáról*, *Helikon*, 2007/4, 469–498.

² A témában megjelent még magyarul Túry György könyve, mely az etika és kritika összefüggéseit más irányból megközelítő Martha Nussbaum és J. Hillis Miller elméleteit tárgyalja. (TÚRY György, *Amerikai etikai kritika: Irodalom- és kultúratudományi vizsgálódások a késő huszadik századból*, Budapest, Kijarat, 2009.) Jacques Derrida írásainak

Az alapvető kérdés, amit fel fogok tenni tehát az, hogy hogyan használhatjuk az etikai irodalomelmélet meglátásait, fogalmait, struktúráit Ruttkay Kálmán írásainak, tudósi-tanári jelenlétének értelmezéséhez. Lényegében két olyan elemről fogok írni, ami véleményem szerint meghatározó volt ebben a tekintetben: (1) a merev fogalmi rendszerekkel való következetes szembehelyezkedéséről és (2) a világos és markáns állásfoglalás követelménye mellett való elkötelezettségéről. Ez a két elv első olvasatra ellentmondani látszik egymásnak, hiszen az első a végleges lezártság ellen, míg a másik épp a zárt értelmezés kialakítása mellett foglal állást. Ruttkay Kálmán gyakorlata azonban megmutatta, hogy ez a szembenállás valójában csak látszólagos, és ez az, amit értelmezni szeretnék az etikai elmélet néhány kulcsfogalmának felhasználásával. Végezetül pedig egy harmadik elem kiemelésével próbálom meg összegezni az elemzésemet. Ez a harmadik elem legjobban talán Jonathan Swift a dolgozatom címében is szereplő megfogalmazásával ragadható meg, mely szerint Swift minden írói erőfeszítésének célja az volt – és ez szerintem Ruttkay Kálmánról is elmondható –, hogy „felrázza” a világot („to vex the world”). Hogy ez pontosan mit jelent Ruttkay Kálmán hagyatéka és az etikai irodalomelmélet kontextusában, arról a dolgozatom konklúziójában fogok beszélni.

Az első elem tehát, amit ki szeretnék emelni Ruttkay Kálmán tanári-tudósi tevékenységéből, az a magától értetődőnek tartott konvenciókkal, fogalmi rendszerekkel szembeni könyörtelen kritikai magatartása. Mindannyian emlékszünk, mennyire kedvelte és milyen meggyőzően tanította a hagyományostól eltérő megközelítéseket: például, hogy miért nincs romantika, legfeljebb csak romantikák,³ vagy hogy miért nem beszélhetünk a 18. századi angol irodalomban klasszicizmusról vagy a ráció korszakáról. Ahogy a Ruttkay Kálmánnal készített interjúban Dávidházi Péter mondja az általa közvetített látásmódról:

Az egyik legnagyobb élményünk az volt, amilyen tanulságosan lebontottad a kész fogalomrendszereket, beleértve az olyan – nemhogy nem politikai, hanem kifejezetten szakmai, irodalomtudományi – terminusokat, mint romantika, klasszicizmus, uram bocsá’, realizmus, satöbbi. Ezeknek a túlzott általánosítását, elnagyoltságát, önkényét, verbális illeszkedését és (egy bizonyos ponton túl) ürességét mindig különös kedvvel –mondhatnám kajánsággal – elemezted.⁴

etikai vonatkozásairól lásd még BAGI Zsolt, *Etika és irodalomelmélet: Etikai szálak Jacques Derrida és az angolszász kritikai kultúrákutatás között*, Alföld, 1998/7.

³ Arthur O. Lovejoy érvelése alapján (Arthur O. LOVEJOY, *On the Discrimination of Romanticisms* = *PMLA* 39.2 (1924), 229–253.

⁴ DÁVIDHÁZI Péter, KELEVÉZ Ágnes, *Ruttkay Kálmánnal beszélget Dávidházi Péter és Kelevéz Ágnes* = RUTTKAY Kálmán, *Összegyűjtött írások*, Budapest, Universitas, 2002, 332.

Ez a látásmód különösen üdítő volt abban a túlságosan magabiztos fogalomrendszereket sulykoló korban, melyben Ruttkay Kálmán tanári-tudósi tevékenységének nagy része zajlott. Számára azonban – ahogy arra a fenti idézet is utal – ez a hozzáállás nemcsak, sőt nem is elsősorban politikai állásfoglalás volt, hanem egy ennél sokkal alapvetőbb etikai viszonyulás, mely minden készen kapott fogalomrendszert megkérdőjelez. A kész fogalomrendszer ugyanis pont azt fedi el, amire az etikai viszonyulásnak mindig irányulnia kell: a másik más-ságát. A készen kapott, bejáratott fogalmi sémák mindig redukálják az általában vett másik (a másik ember, az elemzett irodalmi mű, vagy általában a valóság) komplexitását. És erre a leegyszerűsítésre valójában minden politikai vagy ideológiai motiváció nélkül is hajlamos bármilyen emberi tevékenység. Egyszerűen könnyebb a bejáratott fogalmi sémákon keresztül, leegyszerűsítve szemlélni a valóságot, elfogadni azt, amit készen kaptunk úgy, ahogy azt kaptuk. Ruttkay Kálmán kész fogalomrendszereket általában megkérdőjelező magatartása tehát ezzel az általában vett szellemi tunyasággal szemben foglalt állást. Nem engedte, hogy a merev, reflektálatlan, betokosodott fogalmi rendszereink miatt a másik mássága csorbát szenvedjen, és ez alapvetően etikai indíttatású magatartás volt.

Ezt a viszonyulást fejezi ki játékos formában az is, ahogy Ruttkay Kálmán az iskolai nevelésről általában vélekedett. Baráti társaságban sokszor kifejtette, hogy az iskola mennyire ártalmas a gyerekek számára, és ez a játékos-provokatív véleménye – polgárpukkasztó szellemessége mellett – ugyanezt az etikai állásfoglalást fejezte ki. Ott volt benne ugyanis az a felismerés, hogy azokat a struktúrákat, fogalmi rendszereket, konvenciókat, melyek aztán felnőtt életünkben elrejtik előlünk a valóságot, a lényegét az iskolában folyó rendszeres oktatás során fogadjuk el magától értetődőnek. Ahogy Albert Einstein fogalmaz a „józan ésszel” kapcsolatban – és ezt szerintem Ruttkay Kálmán is mondhatta volna –, „A józan ész azoknak az előítéleteknek az összessége, amelyeket tizennyolc éves korunkig sajátítunk el.”

Ami azonban Ruttkay Kálmán konvenciókkal, merev fogalmi rendszerekkel és oktatási módszerekkel való rendíthetetlen szembenállását különlegessé teszi, az az, hogy mindeközben egy olyan irodalomtörténeti korszak (az angol 18. század) szakértője, oktatója, rajongója volt, amely igen nagy hangsúlyt fektetett a formák és konvenciók tiszteletére. Persze aki csak egy kicsit is ismeri a 18. század irodalmát, az tudja, hogy az ellentét itt csak látszólagos, hogy a korszak legnagyobbjai számára a formák mint formák rendkívül tudatos kezelése valójában az intellektuális szabadság eszköze volt. Patricia Meyer Spacks például külön tanulmányt szentel a megkötéseken át megvalósított szabadság („freedom through bounds”) paradoxonának vizsgálatára Pope költészetében, és kimutatja,

hogy ez a gondolat mennyire meghatározó volt a kor gondolkodásában általában.⁵ Ugyanezt fejezi ki – kicsit más irányból közelítve – a 18. század egyik legkedveltebb metaforája, a ruhametafora is. A ruha a korszak gondolkodásában sokszor szerepel a természettel szemben az ember által létrehozott, másodlagos, kulturális, konvencionális, művi-művészi szimbólumaként. Pope például az „expression”-t, a költői kifejezést – és elsősorban annak hibáit – asszociálja vele az *Esszé a kritikáról* című korai remekművében,⁶ és az emberi kultúra jelképének tekinthetjük a ruhát abban a híres jelenetben is, amikor Gulliver meztelenre vetkőzik nyihaha gazdája előtt. A ruha tehát ezekben a kontextusokban a kultúra, a konvenció, a kész fogalmi és értelmezési rendszer jelképének tekinthető, és a korszak gondolkodói sokszor használják a ruha-analógiát annak hangsúlyozására, hogy mindez csak másodlagos a természettel szemben, és hogy a ruha sokszor elfedi, elnyomja, a felismerhetetlenségig eltorzítja a természet által adott lényegét. Ennek ellenére azonban az analógia használatakor – mint például a fenti két esetben – a korszak írói azt is hangsúlyozzák, hogy a ruha (a konvenciók, fogalmi rendszerek) egyben elkerülhetetlenül szükségesek is az emberi léthez. Azért mert felismerem, hogy a konvenció, a fogalmi rendszer nem tartozik az emberi lényeghez, hanem csupán egy külső takaró réteg, ruha, azért még nem járhatok meztelenül. Sőt, bizonyos értelemben teljes emberségem is csak a ruha helyes viselésével, a fogalmi rendszerek *mint konvenciók* megfelelő használatával valósítható meg.

Ruttkay Kálmán formabontó formatisztelete azt hiszem, pontosan ezt az attitűdöt tükrözte. A formalitások és konvenciók rendkívül pontos ismerete és kezelése révén mindig teljes intellektuális szabadságot sugárzott az egyénisége. És ebben rejlik kritikusi, tanári, emberi személyiségének alapvető etikussága is: a bevett fogalmi rendszerek lebontása az ő gyakorlatában soha nem öncélú rombolás, vagy saját felsőbbrendűségének fitogtatása volt, hanem mindig a *másik* iránt érzett felelősségből fakadt. És itt a másikon érthetjük akár a tanítványt, akár a filológusként gondozott, vagy értelmezőként elemzett irodalmi szöveget.

Ennek a viszonyulásnak pontosabb megvilágítására azt hiszem, kiválóan alkalmazhatók az etikai irodalomelméletek; ezeknek ugyanis központi fogalma a másik, és lényegében azt a célt tűzik ki maguk elé, hogy a másikhöz való viszonyként elemezzék az irodalmi tapasztalatot. Az etikai irodalomelméletek egyik legfontosabb inspirálója, a filozófus Emmanuel Lévinas szerint a másikra való nyitottság, a másikhöz mint felebaráthoz, vagy mint Istenhez való viszonyulás

⁵ Patricia Meyer SPACKS, *Freedom Through Bounds* = P. M. S., *An Argument of Images: The Poetry of Alexander Pope*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1971, 179–209.

⁶ Lásd erről az *AnaChronisT*-ban megjelent tanulmányomat (BARCSÁK János, *Creativity, Singularity, Ethics in Pope's Essay on Criticism*, Budapest, *AnaChronisT*, 17(2012/13), 28–61.

fontosságában és eredetiségében meg kell hogy előzze az *én* énként való konstituálódását is.⁷ Mindennapi létemben persze elsősorban *énként* gondolok magamra, és ezzel a gesztussal (az *én* mint szuverén létező tételezésével) belépek egy világba, melyet Lévinas az *ugyanaz* világának neve. Ebben a világban kényelmesen berendezkedem, otthon érzem magam benne, mert minden kéznél van és minden ismerős: olyan bejáratott fogalmi rendszerek és értelmezési sémák vesznek körül, melyek segítségével szabadon uralkodhatom a világon. Szuverén uralkodásomnak, kényelmes berendezkedésemnek azonban ára van, mert az valójában csak a másik erőszakos kirekesztésével jöhet létre. Az *ugyanaz* világát képező sémák és rendszerek ezért végső soron fogságban tartanak, hiszen elzárják előlem a másikkal való viszony lehetőségét. A másik, ahogy Andrew Gibson mondja, „mindig radikálisan több annál, aminek az *énem*, a megismerő képességem, a tudatom, az intuícióm képes lenne felfogni. A másik mindig és határozottan túlsordul azon a kereten, amelybe igyekszem belefoglalni.”⁸ Amennyiben tehát a megszokott értelmezési sémáimban, a jól bevált fogalmi rendszerem keretein belül gondolkodom, amennyiben az *ugyanaz* világában *énként* vagyok, annyiban a másik lehetetlen. Ugyanakkor azonban a másik az egyetlen lehetőség arra, hogy túllépjek ezeken a kereteken, és föltárjam saját *énem* és a rá épülő világom korlátait. A másikkal való viszony alapján ugyanis képessé válhatok arra, hogy kitörjek az *ugyanaz* világából, és saját létem alapját (az *én* kimondásának gesztusát) erőszakként, a másik eredeti elnyomásaként leplezzem le. Azok a sémák, fogalmi rendszerek, melyek az *ugyanaz* világát képezik, és amelyek az *én* szuverén uralkodását ebben a világban lehetővé teszik, ezért valójában annak az erőszaknak a megnyilvánulásai és fenntartói, amely az *ént*, mint a másik eredeti elnyomására tett kísérlet konstituálja. A másikkal való viszonyulás ezzel szemben az alapvető etikai viszonyulás, az etika pedig – Lévinas számára – megelőzi az ontológiát, az *ugyanaz* világát, hiszen minden létezés, minden *én*-mondás csak az etikai viszonyulás alapján, pontosabban annak elrejtéseként, elnyomásaként, kirekesztéseként gondolható el. Mindebből azonban az is következik, hogy az etika csak az *ugyanaz* világával szemben valósítható meg. Ahhoz, hogy a másik igényét figyelembe tudjam venni, először föl kell ismernem az engem körülvevő, magától értetődőnek vett fogalmi rendszereket, mint a másikon való uralkodásom eszközeit, és ezután le kell rombolnom ezeket: fel kell adnom a másik kedvéért saját önzésemet és a világot, melyben uralkodhatom.⁹

⁷ Lásd erről például Emmanuel LÉVINAS, *Ethics as First Philosophy = The Lévinas Reader*, ed. Seán HAND, Oxford, Basil Blackwell, 1989, 75–87.

⁸ Andrew GIBSON, *Narratíva és alteritás*, ford. VÁSTYÁN Rita, Helikon, 2007/4, 551.

⁹ A lévinasi megközelítés kissé más szempontú rövid összefoglalását adja Andrew Gibson *Narratíva és alteritás* című tanulmányában. (Andrew GIBSON, *Narratíva és alteritás*, ford. VÁSTYÁN Rita, Helikon, 2007/4, 551.)

Ezeket a gondolatokat az irodalomelmélet területén sokan sokféleképpen használták, illetve gondolták tovább. Derek Attridge például – inkább Derridára mint Lévinásra támaszkodva – az irodalmi művet értelmezi a kreativitás aktusa révén létrejövő, vagy az olvasásban befogadott másikként.¹⁰ Értelmezése azonban annyiban egyedi, hogy számára a másik soha nem egy adott, már meglévő entitás, mely kívülről ostromolja önző világomat. Bármilyen közegben találkozom is vele – legyen az akár kreatív tevékenység, melyben új művet vagy értelmezést hozok létre, vagy éppen az olvasás befogadó aktusa –, mindig csak a saját világomon, a magam számára kialakított konvenciórendszeren belül és azon keresztül kerülhetek vele kapcsolatba. Ugyanúgy, ahogy például egy emberi találkozásban soha nem közvetlenül találkozom a másikkal, hanem csupán a róla való korábbi tapasztalataim alapján kialakított képeken keresztül érzékelem őt, egy még papírra nem vetett gondolattal, vagy egy szöveggel sem közvetlenül kerülök kapcsolatba, hanem csak a már meglévő értelmezési mintáim alapján. Ennek ellenére azonban az etikus viszonyulás mind a másik emberhez, mind a létrehozandó vagy már meglévő szöveghez mégis azt követeli meg tőlem, hogy ne elégedjek meg bevett értelmezési sémámmal, hanem kész legyek azt a másik igényei szerint újrendezni, vagy akár radikálisan átalakítani. Nem levetni és félredobni, hiszen a másik soha nem jelenhet meg teljes pőreségében, s naiv lenne azt gondolni, hogy boldogulhatok értelmezési sémák, konvenciók, fogalmi rendszerek nélkül, hanem *ezeket* a sémákat, konvenciókat, fogalmi rendszereket újjáformálni a másik igénye szerint. Attridge számára valójában csak ebben az újriformálásban („refashioning”),¹¹ önmagam és önző világom radikális átalakításában nyilvánulhat meg egyáltalán a másik. Ezért az ugyanaz, a konvenciók, a formák, a sémák világa felértékelődik elméletében, hiszen csak ebben a világban élhetjük át a másikkal való találkozást. Ugyanakkor azonban a forma, a séma, a konvenció csak azért és annyiban értékes, amennyiben radikális lebontásával, átalakításával, újriformálásával kapcsolatba hoz bennünket a másikkal.

Azt gondolom, hogy Ruttkay Kálmán tanári, szakmai tevékenysége pontosan ezt a viszonyulást tükrözte. A tanításban azért bontotta le a készen kapott és megkérdőjelezhetetlennek vélt fogalmi rendszereket, mert a tanítványa volt számára a fontos. Azért vonta kétségbe a konvencionális értelmezésemet, hogy *én* jobban láthassam a valóságot, és hogy az értelmezési sémáim átalakításával *én* az lehessen végre, aki vagyok. Hasonlóképpen a textológusi munkáját is ez a

¹⁰ Derek ATTRIDGE, *Innováció, irodalom, etika: Viszonyulás a másikkal*, ford. HITES Sándor, Helikon, 2007/4, 532–550; Derek ATTRIDGE, *The Singularity of Literature*, London and New York, Routledge, 2004.

¹¹ Bár ez a magyar fordításból nem derül ki egyértelműen, a *refashioning* (‘újriformálás’) szót Attridge majdhogynem terminus technicusként használja.

másiknak való feltétel nélküli elköteleződés jellemezte,¹² és talán ezzel magyarázhatjuk a konferenciabeszédekhez fűzött híres „lábjegyzeteit” is. Ruttkay Kálmán ugyanis általában nem kérdést intézett a felszólalóhoz, vagy megjegyzést fűzött az elhangzottakhoz, hanem inkább „lábjegyzet”-tel látta el a konferencia-előadást. Ez a forma azt hiszem alapvetően szintén az etikus viszonyulás kifejezéseként értelmezhető. Hiszen ki fűz lábjegyzetet egy szöveghez? – Nyilván a textológus, aki a szöveg integritását maximálisan tiszteletben tartva azért kommentál, hogy az a szöveg még inkább önmaga lehessen.

A második elem, amit kiemelnék Ruttkay Kálmán munkásságából a konkrét és világosan körvonalazott állásfoglalás fontossága az etikus kritikusi, tudósi, tanári magatartásban. Ruttkay Kálmán híres volt határozott kritikusi nézeteiről. Tanárként sokszor sarkallta hallgatóit termékeny vitára azzal, hogy egy-egy meglepő, sarkos, a közvélekedéssel gyakran teljesen ellentétes értékítéletével szembesített minket. Hasonlóképpen tudósként is gyakran fogalmazott meg szinte szentségtörőnek számító nézeteket, mint például a Thomas Hardy *Egy tiszta nő* című klasszikusnak számító regényével kapcsolatos ellenérzéseit.¹³

Ez a magatartása számomra megint csak egy alapvető etikai kötelezettségre hívja fel a figyelmet, nevezetesen arra, hogy az értelmes vita megnyitása érdekében kötelességünk egy tiszta, világos, markáns állásfoglalást kialakítani. Ruttkay Kálmán az általa legjobban tisztelt két korábbi tanára, Országh László és Keresztury Dezső méltatásában is kiemeli ezt a kötelezettséget. Országh-ról így ír: „He himself never forced his view on others, but *by stating and arguing his point with utmost clarity*, and patiently listening to other people’s opinions, he set an example.”¹⁴ Kereszturyról pedig így emlékezik meg: „a maga példáján tanított meg minket arra, hogyan éljünk a szabad véleményalkotás és -nyilvánítás jogával, ami egyszerismind súlyos felelősséggel terhes, de elkerülhetetlen kötelesség is.”¹⁵ Mindkét tanára esetében Ruttkay Kálmán azt emeli ki elsősorban, hogy mennyire nyitottak voltak más, az övékétől eltérő véleményekre, és hogy milyen megnyerő módon képesek voltak lezáratlanul hagyni a vitát anélkül, hogy saját meggyőződésüket diákjaikra kényszerítették volna. Mindkét esetben azonban ennek a nyitottságnak előfeltétele volt a saját álláspont kristálytiszta megfogalmazása, sőt Keresztury Dezső méltatásában még azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy ez „súlyos felelősséggel terhes, de elkerülhetetlen kötelesség.” Az etikai szóhasználat ebben

¹² Lásd erről a Dávidházi Péterrel és Kelevéz Ágnessel készült interjút (DÁVIDHÁZI, KELEVÉZ, *i. m.*, 336–337).

¹³ RUTTKAY Kálmán, *Thomas Hardy: Egy tiszta nő* = R. K., *Összegyűjtött írások*, Budapest, Universitas, 2002, 262–264.

¹⁴ RUTTKAY Kálmán, *To the Memory of László Országh* = R. K., *Összegyűjtött írások*, Budapest, Universitas, 2002, 307 (kiemelés tőlem).

¹⁵ RUTTKAY Kálmán, *Keresztury Dezső kilencvenéves* = R. K., *Összegyűjtött írások*, Budapest, Universitas, 2002, 302.

az idézetben nyilvánvaló: mind a felelősség, mind a kötelesség etikai terminusok, így hát természetes módon adódik az etikai elmélettel való összevetés lehetősége.

Valóban, Ruttkay Kálmán útmutatását ebben a kérdésben szintén értelmezhetjük az etikai irodalomelmélet segítségével. Pontosabban Geoffrey Galt Harpham moralitás és etika közötti megkülönböztetése segítségével,¹⁶ mely talán még jobban rávilágít annak a paradox kettősségnek a természetére, amely a teljes nyitottság és a világos állásfoglalás egymásnak ellentmondó követelményei között fennáll. Az etikai irodalomelméletben – ahogy egyébként a modern etikában általában is – meglehetősen gyanakvással illetik a moralitás fogalmát. Az etika nyitottságával szemben a moralitás mindig valami lezárt, végleges és ezért a másik igényeit szükségszerűen figyelmen kívül hagyó viszonyulást jelent. Bernard Williams találó hasonlatával élve a moralitás afféle „rossz zsarú” az etika területén:¹⁷ valószínűtlenül éles határvonalat húz jó és rossz között, és a szabály erőszakos eszközével redukálja a különböző alternatívák egyszerre való fölmutatására és megtartására irányuló etikait.

Harpham azonban fölveti, hogy – bár valóban szöges ellentétben áll az etikával – a moralitás mégiscsak fontos szerepet játszik magának az etikainak a megformálásában és fenntartásában. Meglátása szerint, bár a morális valóban abban áll, hogy redukálja az etikait konstituáló alapvető eldönthetetlenséget, egy ilyen reduktív mozzanatra mégis rászorul az etika. Amennyiben ugyanis – ahogy Harpham plasztikusan bemutatja – az etikai valóban a szituáció túldetermináltságában áll, vagyis abban, hogy egyszerre veszi figyelembe az adott helyzetben választható alternatívák egymást kizáró és egymással összemérhetetlen igényeit, annyiban soha nem konkretizálódhat, soha nem valósulhat meg önmagában. Ahhoz, hogy az etika realitássá váljon, szükség van egy redukáló momentumra, amely az adott alternatívák közül kiválaszt egyet és ezzel a többi végérvényesen kizárja, annak bármilyen jogos igényét az igazságosságra végleg figyelmen kívül hagyja. Amíg csupán elvből latolgatom az egyik alternatíva igényét és súlyát a másikkal szemben, addig valójában semmi nem történt, és az etikai pusztán spekuláció és fikció marad, egyfajta intellektuális maszatolás. Csak az egyik vagy a másik alternatíva mellett való döntés és a döntésemért való felelősségvállalás következményeként mérhetem föl igazán egy adott alternatíva valódi etikai igényét és súlyát, csak ezáltal nyílhat meg valóban az etikai dimenzió. Az etika belső struktúrája tehát szükségszerűen magában hordoz egy nem-etikai, transzgresszív elemet, és ezt nevezi Harpham a moralitás momentumának.

A moralitás erőszakossága nélkül tehát nem lehet etika, és hasonlóképpen az irodalmi értelmezésben is szükség van a konkrét és világos állásfoglalás mozza-

¹⁶ Geoffrey Galt HARPHAM, *Etika és irodalomtudomány*, ford. LENGYEL Zoltán, Helikon, 2007/4, 499–520.

¹⁷ Idézi HARPHAM, *Uo.*, 510.

natára. Bár jóllehet az „olvasás etikája” fölléphet azzal a követelménnyel, hogy ne döntsünk egy szöveg végső értelmezése felől, ez a követelmény valójában csak üres frázis marad mindaddig, amíg nem azonosítjuk teljes pontossággal az egymást kizáró, de az abszolút érvényesség igényével fellépő értelmezési lehetőségeket. És ezt csak a moralitás lezáró, végső döntést hozó és amellet következetesen kitarító gesztusával érhetjük el. Ahogy Harpham fogalmaz, „a moralitás nem hátrál meg az efféle feladatok elől, hanem a felelősségnyilvánítás megfelelő terepeként üdvözli azokat.”¹⁸ A zárt olvasat megfogalmazása tehát nemhogy nem zárja ki, hanem inkább lehetővé teszi, megalapozza az irodalmi szövegekhez való etikai viszonyulást.

Harpham azonban figyelmeztet, hogy mindezek ellenére az etikai soha nem redukálható a morálisra. A moralitás mozzanatának erőszakossága csak annyiban indokolt, amennyiben az etikai eldönthetetlenségre irányítja a figyelmet, amennyiben még jobban tudatosítja bennünk az etikai szituáció túldeterminált-ságát. Hasonlóképpen egy irodalmi mű zárt olvasata vagy bármilyen konkrét és kikerült állásfoglalás csak annyiban lehet etikus, amennyiben *megnyitja* a vita lehetőségét és nem *lezárja* azt. Amint a morális momentumot általánosítjuk és kötelező érvényűvé tesszük, amint zárt olvasatunkat vitán felül állónak és egyedül üdvözítőnek tekintjük, máris despotává váltunk és kizártuk az etikait. Az etika tehát arra szorul rá, ami könnyen kiiktathatja, sőt teljesen megsemmisítheti őt magát, vagyis egy igen kényes, törekeny egyensúly fenntartását igényli. Keveseknek adatik meg, hogy ezt az egyensúlyt mindig fenn tudják tartani, és Ruttkay Kálmán azt hiszem, ezen kevesek közé tartozott. Világos és olykor radikálisnak tűnő állásfoglalásai soha nem a vita lezárására szolgáltak, hanem inkább annak artikulálását segítették elő. Amit ő maga mondott Keresztury Dezsőről, azt mi is elmondhatjuk róla: arra tanított meg minket, hogy „egészséges, sőt termékeny lehet, és a tudományt előreviheti az olyan vita, amely nem oldja meg a szóban forgó kérdést, amely nem jut el a közmegegyezés nyugvópontjára, sőt még ki is élezi a vitát kipattantó nézeteltéréseket, de az ütköző álláspontok tisztázásával a kérdés továbbgondolására késztet, s közelebb visz az igazsághoz.”¹⁹

Ruttkay Kálmán hagyatékának eddig tárgyalt két aspektusa látszólag ellentmondásban áll egymással: a zárt, magától értetődőnek vett rendszerek megkérdőjelezésének követelménye és a konkrét állásfoglalás, a zárt olvasat megfogalmazásának követelménye valóban nehezen tűnik összeegyeztethetőnek. Láttuk azonban, hogy Ruttkay Kálmán munkásságában ez e két eltérő követelmény valójában ugyanazt a célt szolgálja, és ezt a célt – az etikai irodalomelmélet szóhasználatával élve – a *másikért* vállalt felelősségként ragadhatjuk meg. Akár az irodalmi szövegekkel, akár a tanítványokkal, barátokkal való találkozásban Ruttkay Kálmán

¹⁸ *Uo.*, 511.

¹⁹ RUTTKAY, *Keresztury Dezső, i. m.*, 302–303.

számára valójában mindig a másik mássága volt az, ami megkövetelte a magától értetődőnek vett fogalmi rendszerek lebontását és ami a konkrét állásfoglalás kialakítására készítette (hisz az etikai, még ha nyitottságán ez erőszakot is tesz, rászorul erre a döntéshozatal érdekében), hogy az így kibontakozó vitában ez a másság – mint igazság – megnyilvánulhasson.

Mindezek ellenére azonban, ha egy mondatban szeretném összefoglalni Ruttkay Kálmán tudósi, tanári, emberi hozzáállását, akkor mégsem a kortárs irodalomelmélethez fordulnék, hanem a 18. század egyik legnagyobb „etikai kritikusához”, Jonathan Swifthez. Swift 1725. szeptember 29-én kelt, Pope-hoz írott levelében olyan összegzést ad írói törekvéseiről, ami véleményem szerint Ruttkay Kálmán tevékenységének mottója is lehetne: „the chief end I propose to myself in all my labours is to vex the world rather than divert it.”²⁰ Az ebben az idézetben szereplő „világ” az etikai elmélet szóhasználatával élve az *ugyanaz* világa, az a világ, amely az emberi önzésre (a 18. századi angol szerzők szóhasználatában a „büszkeség”-re, *pride*) alapul, és amelyben kényelmesen be tudunk rendezkedni, mert az jól bejáratott mechanizmusaival, szabályaival, fogalmi sémáival a másik igényéről sikeresen eltereli a figyelmet.²¹ Ebben a világban pedig az egyetlen etikus magatartás éppen a világ fölkavarása, fölrázása: nem revolúció, vagy gyökeres új-rakezdés, hanem egy olyan magatartás, amely nem tesz úgy, mintha egyszerűen átléphetnének a világon, mintha lenne bármilyen másik, külső nézőpontot biztosító világ, de ami mégis arra ösztönöz, hogy *ezt a világot* átformáljuk a másik igényei szerint.

Ruttkay Kálmán írásai, kritikusi, filológusi, tanári tevékenysége tökéletes példái ennek az etikus magatartásnak. Aki olvassa munkáit és aki ismerhette, tanulhatott tőle, az nem elégedhet meg bevett értelmezési sémákkal, fogalmi rendszerekkel, az ugyanaz világával, hanem radikálisan át kell alakítania ezt a világot. Mégis, aki tőle tanul, nem valami aszketikus, önmarcangoló önkritikusságot tanul. Mert, bár Ruttkay Kálmán munkássága kétségkívül fölrázta a világot, mindezt úgy tette – hogy a swifti mondatot egy kicsit a visszájára fordítsam –, hogy az egyben rendkívül szórakoztató is volt. Senkit nem ismerek, aki olyan szórakoztatóan tudta volna fölrázni az „ugyanaz világot”, mint Ruttkay Kálmán.

²⁰ *The Correspondence of Jonathan Swift*, 2. ed. David WOOLLEY, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001, 606. „a fő cél, amire minden erőfeszitésem irányul az, hogy fölrázzam [*to vex*] a világot, nem pedig, hogy szórakoztassam” (saját fordítás). Az angol „vex” igét persze sokféleképpen lehetne fordítani: az elsődleges jelentése természetesen a ’nyaggat, zaklat, bosszant’, de a Swift idézet esetében a ’felkavar, felráz’ jelentés is mindenképpen jelen van.

²¹ Ebben az „elterelésben” egyébként az angol „divert” ige másik jelentését is fellelhetjük.

DÁVIDHÁZI PÉTER

„A kérdés továbbgondolására késztet”

Ruttkay irányjelzései a magyar anglisztika útkereséséhez

Nec inter nos et eos qui se scire arbitrantur quidquam interest nisi quod illi non dubitant quin ea vera sint quae defendunt, nos probabilia multa habemus, quae sequi facile, adfirmare vix possumus; hoc autem liberiores et solutiores sumus quod integra nobis est iudicandi potestas nec ut omnia quae praescripta a quibusdam et quasi imperata sint defendamus necessitate ulla cogimur.

Cicero, *Academica*¹

Nem más különböztet meg minket azoktól, akik úgy vélik, hogy tudással rendelkeznek, mint hogy ők nem kételkednek abban, aminek igazságát védelmezik, mi viszont számtalan dolgot tartunk valószínűnek, és ezekhez könnyen igazodhatunk, de nem nagyon tudjuk bizonyítani; abban vagyunk szabadabbak és elfogulatlanabbak, hogy ítéletünk csakis tőlünk függ, és nem kényszerülünk arra, hogy olyasmit bizonygassunk, amit másvalaki írt elő vagy szinte parancsolt meg nekünk.

Ferenczi Attila fordítása²

Ruttkay Kálmán életének utolsóként publikált önálló írása messze túlmutat közvetlen tárgyán, s ha figyelmesen olvassuk, segítséget nyújthat a mai magyar anglisztika elméleti és módszertani alapjainak időszerű felülvizsgálatához. Munkás-

¹ CICERO, *Academica*, Liber secundus, III, 8. = CICERO, *De natura deorum. Academica*, transl. H. RACKHAM, Cambridge (Massachusetts), London, Harvard University Press, 1994 (Loeb Classical Library), 474.

² Ferenczi Attila erre az alkalomra készült fordításáért ezúton mondok köszönetet. E tanulmány mottóját kevésbé szolgálná a közkeletű fordítás, Kendeffy Gáboré, vö. *Antik szkepticizmus*, Budapest, Atlantisz, 1998, 97.

ságának 2002-ben kiadott bibliográfiája³ a 88. és egyben addig legutolsó tételként említette nagyszabású recenzióját Fest Sándor írásainak posztumusz gyűjteményéről, mely két évvel azelőtt látott napvilágot az Universitas kiadónál, részben Ruttkay ajánlására.⁴ Tanulmányunk is beillő recenziója, mely 2002-ben szinte egyszerre jelent meg az *Irodalomtörténeti Közlemények* 3–4. számának szemlerovata élén és az *Összegyűjtött írásokban*, sokkal többről szól, mint Fest egyéni és egyedi módszerválasztásáról vagy akár tudósi életműve értékeléséről. Fölveti ugyan, hogy vajon joggal nevezhetjük-e Festet, mint Koltay-Kastner Jenő teszi, a magyar anglistika alapító atyjának, s mondhatjuk-e, hogy ő tartotta keresztvíz alá a csecsemő magyar anglistikát,⁵ vagy lássuk be, Ruttkay saját érvelését elfogadva, hogy ebben az alapítói érdemben Yollandnak és tanszékének is részt kell kapnia, s hogy Fest az angol-magyar kulturális kapcsolatok kutatásához sem előzmények nélkül látott hozzá, hiszen az 1907-ben induló *Magyar Shakespeare-tár* és Bayer József 1909-ben kiadott *Shakespeare drámái hazánkban* című két kötetes alapműve ösztönözhatték.⁶ Kiegészítő, vagy akár helyesbítő filológiai kommentárként persze ez sem mellékes, ráadásul mindkét vonatkozásban igaz is, de még fontosabb, hogy a gondolatmenet egészéből kirajzolódik Fest pályafordulatának modellszerűsége és módszerváltásának paradigmaticus dilemmája, mai problémáink tanulságos előképeként. Mivel a magyar anglistika megint olyasféle létkérdések előtt áll (persze a maga későbbi stádiumában és így *mutatis mutandis*), mint Fest állt pályája legdöntőbb fordulópontján, az egykori recenzió Fest életművének végső megítélésétől függetlenül is tanácsadónk lehet a magyar anglistika legsürgetőbb mai tennivalóinak áttekintésekor.

„...cseppet sem könnyű dilemma elé került”: egy problémaérzékeny látlet Fest válságáról

Ruttkay nem elsőként figyelt fel Fest pályafordulatára, s a maga problémaérzéke jóvoltából fedezhetett föl benne olyasmit, ami Fest pályafutásának kontextusán kívül is érvényes lehet, sőt a megváltozott körülmények közt manapság ismét

³ Ruttkay Kálmán *munkáinak bibliográfiája: 1947–2002*, összeáll. ITTZÉS GÁBOR, KISÉRY ANDRÁS = *Míves semmiségek / Elaborate trifles: Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára / Studies for Kálmán Ruttkay on his 80th birthday*, szerk. ITTZÉS GÁBOR, KISÉRY ANDRÁS, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2002, 519–525.

⁴ FEST SÁNDOR, *Skóciai Szent Margittól a walesi bárdokig: Magyar-angol történeti és irodalmi kapcsolatok*, szerk. CZIGÁNY LÓRÁNT, KOROMPAY H. JÁNOS, Budapest, Universitas, 2000.

⁵ KOLTAY-KASTNER JENŐ, *Fest Sándor emlékezete = FEST, Skóciai...*, xvii, xxi.

⁶ RUTTKAY KÁLMÁN, *Összegyűjtött írások*, szerk. ITTZÉS GÁBOR, KISÉRY ANDRÁS, Budapest, Universitas, 2002, 293–294.

tanulást kínál. Jellemző módon őt ugyanis a problémák jobban érdekelték, mint megoldásuk; inkább feltárni és kiaknázni akarta őket, mintsem gyors elintézésével túllépni rajtuk. Egy kései (1994-ből származó) emlékezése szerint az egykori Eötvös Collegiumból hozta a felismerést, hogy egy-egy probléma nem pusztán a megoldás keresése szempontjából és annak megtalálásáig érdemel figyelmet. „Megtanultuk, hogy egészséges, sőt termékeny lehet, és a tudományt előreviheti az olyan vita, amely nem oldja meg a szóban forgó kérdést, amely nem jut el a közmegegyezés nyugvópontjára, sőt még ki is élezi a vitát kipattantó nézeteltéréseket, de az ütköző álláspontok tisztázásával a kérdés továbbgondolására készítet, s közelebb visz az igazsághoz.”⁷ Ennek igazságát a mai bölcsészettudományok is megerősítik, sőt a digitális fordulatuk óta mintha egyre inkább belátnák érvényességét. Például a digitális lexikográfia képviselőinek frissen megjelent tanulmánya alapelveként hangoztatja, hogy a folyamat legalább annyira fontos, mint az eredmény, a cél pedig többnyire nem a problémák végérvényes megoldása, hanem újrafelfedezésük és újértelmezésük, hogy általuk új és jobb kérdéseket lehessen föltenni. („In the Humanities, process is held to be as important as outcome, if not more so, and the aim is rarely to solve problems, once and for all, but rather to rediscover and reinterpret them in order to ask new and better questions.”⁸) Ennek köszönhető, hogy Ruttkay tovább jutott Fest pályafordulatának megértésében, mint előtte (szinte ugyanazon szövegek és életrajzi adatok ismeretében) a megoldásra törekvő Koltay-Kastner Jenő, aki nem habozott a maga részéről sommás ítélettel lezárni az ügyet.

Ugyanis Koltay-Kastner a fordulatot egy jobb sorsra érdemes tudós félresiklásának tekintette, egyéni, alkati, főként lélektani tényezők és sorsszerű életrajzi fejlemények hatására bekövetkezett módszertani eltévelyedésnek. Szerinte Fest egyszer csak nem tudott ellenállni annak, hogy az angol-magyar kapcsolatok bizonyos történeti kérdéseiben elégtelen adatokra támaszkodva vonjon le igazolhatatlan következtetéseket. Mégpedig azért nem, mert grazi elszigeteltségének évtizedében, beteg lányának ápolása miatt kikerülve a tudományos közélet ellenőrző és eligazító közegéből, személyiségének két (addig csak lappangó) értékes, de veszélyes tulajdonsága jutott uralomra: egyrészt *beleélési* készsége, mely által egyre hajlamosabb lett álláspontjával teljesen azonosulni, majd annak minden fórumon szinte megszállottan, még az ellenvéleményektől is csak feltűzeltebben képviselőjévé válni, másrészt a korábban is megfigyelhető *kombinációs*

⁷ RUTTKAY Kálmán, *Keresztury Dezső kilencvenéves* [1994] = RUTTKAY, *Összegyűjtött írások...*, i. m., 302–303.

⁸ Claudine MOULIN, Juliane NYHAN, *The Dynamics of Digital Publications: An Exploration of Digital Lexicography = New Publication Cultures in the Humanities: Exploring the Paradigm Shift*, ed. Péter DÁVIDHÁZI, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, 47–48.

képessége, mely a biztos állításokhoz kevésnek ígérkező, de egyre bonyolultabbá szövevényesedő adathalmazból egyre leleményesebben tudott céljainak megfelelő konstrukciót kialakítani. Eszerint e két adottság grazi elhatalmasodása nyomán az egykor Simonyi Zsigmond nyelvészeti és Heinrich Gusztáv német irodalmi előadásainak anyaggyűjtő pozitívizmusán nevelkedett Fest, aki kezdetben Heinrich-típusú filológusnak indult, végül mégis Bédier-típusú irodalomtörténésszé vált, s olyan téziseket hirdetett egyre makacsabban, amelyek nem voltak kellőképpen megalapozottak: Skóciai Szent Margitról azt próbálta bizonyítani, hogy Szent István unokája volt, aki a király Agatha nevű lányától született, illetve a *Magna Cartáról* azt, hogy hatott az *Aranybullára*.⁹

Koltay-Kastner értelmezéséből nem ítéletének tudományos igazságát kezdte ki az idő, hiszen a bizonyítás érvényével szembeni kételkedését megerősítették újabb történelmi kutatások, amelyek e tételek megalapozását többnyire szintén nem találták elégnek. Sőt Fest pályafordulatáról és Skóciai Szent Margit származásáról a kérdéssel és egész szakirodalmi hagyományával tüzetesen foglalkozó mai történész, Laszlovszky József, nagyon hasonlóan ítél, a vágyott eredményhez igazított adatválogatásban jelölve meg Festnél a tévedéshez vezető módszertani hibát. „Művei alapján megállapítható, hogy körültekintő történelmi vizsgálódásai során idővel egyre inkább háttérbe szorultak a korai cikkeiben még problematikusnak tartott forrásrészletek, preconcepciója nyomán későbbi műveiben történelmi tényként kezelt olyan részleteket, amelyeket korábban maga is vitathatónak tartott. Már 1935-ben is egyértelműen kijelentette, hogy Agatha Szent István lánya volt, de ekkor még óvatosan fogalmazott például a skóciai nemesek magyar származásával kapcsolatban. Népszerűsítő cikkeiben viszont már ekkor is félretette tudományos kétségeit.”¹⁰ Ez az ítélet azonban, bármennyire helyes legyen is, ugyanúgy nem tenné lehetővé mai problémáink jobb megértését, mint Koltay-Kastner hasonló korábbi ítélete, mert beszédmódjának célja és fő gondja szintén a definitív minősítés, a tudományos eltévelyedés kezdetének megállapítása, s az általa fölvetett kérdésre (látszólag) annyira megnyugtatóan válaszol, hogy ezáltal minden lehetséges további problémát kizár, kimondatlanul is azt sugallva, hogy e tévúthoz immár semmi közünk, hiszen a modern tudomány valami egészen más. Ahogy a módszertanában korai pozitivista elveket valló Toldy Ferenc egykor Horvát István személyes hajlamát és eltévelyedésének kezdetét élesen megvilágítva, legfőleg elrettentő tanulságul utalt futólag a módszertani hiba mögött feltetsző

⁹ KOLTAY-KASTNER Jenő, *Fest Sándor emlékezete = FEST, Skóciai..., i. m.*, xiii–xxxiii.

¹⁰ LASZLOVSZKY József, *Angolszász hercegek a 11. századi Magyarországon = BÁRÁNY Attila, LASZLOVSZKY József, PAPP Zsuzsanna, Angol–magyar kapcsolatok a középkorban, I–II, Máriabesnyő, Attraktor, 2008–2011, I, 47.*

általánosabb elvi problémára,¹¹ úgy Koltay-Kastnertől egészen Laszlovszkyig az *elhatárolódás* gesztusa uralkodik. Kétségtelen, ez a hozzáállás mindmáig szükséges ahhoz, hogy a történettudomány irányítúként mutasson kiutat egy-egy manapság is fel-felszított leszármazási vita (egyénekről, népekről vagy nyelvekről szóló) véleményözönéből, de alkalmatlan a probléma mélyebb tudományelméleti kérdéseinek felszínre hozására.

Ezzel szemben Ruttkay ugyanezen pályafordulatban a tudós egyéni hajlamainak közrejátszásán túl észre tudta venni az általánosabb módszertani dilemmát, mely a kutatómunka egy adott stádiumából szükségszerűen következik. Lényege az a Fest korában fölvetett, de máig ható, sőt ma újra időszerű kérdés, hogy mit tegyünk, hogyan bánjunk a felhalmozott anyagunkkal, ha belőle származó adataink nem elégségesek pozitivista alapon bizonyított (és egyáltalán: bizonyítható jellegű) következtetésekhez. Fest jelentős tudósi formátumát Koltay-Kastner sem vonta kétségbe, sőt épp ezért érezte sajnálatosnak félresiklását, Ruttkay számára azonban nem Fest tudósi státusa a tét (bár ő is elismeri nagyságát), még csak nem is az, hogy a konkrét ügyekben mennyire volt igaza, hanem maga a köztes kutatástörténeti stádium módszertani problémája. Fest pályafordulata az ő értelmezésében nem intézhető el alkati-lélektani magyarázattal, hanem a tudományos kutatás folyamatának, szükségleteinek és dinamikájának megértését igényli. Mivel szerintem a mai anglistika, remélhetőleg magasabb szinten, de jellegében hasonló köztes fejlődési stádiumhoz jutott, tanácsos közelebbről megvizsgálni Ruttkay látletét erről a kutatástörténeti dilemmáról, felelevenítve hozzá Fest magyar kortársai (Horváth János, Heinrich Gusztáv) és angol kollégái (köztük G. M. Trevelyan) véleményét a bizonyítási kötelezettségről és a teljesen nem adatolható, feltételes, s annak fajtái közül akár a „counterfactual”, azaz tényellentétes állítások státusáról.

Érdemes szétválasztani s egyenként szemügyre venni Ruttkay kulcsbekezdésének megállapításait, mert így könnyebben ráismerhetünk mai problémáink keletkezésének egymás utáni lépcsőfokaira. „A témakörök bővülése és a lankadatlan gyűjtőmunkával feltárt adatok bősége elodázhatatlanná tette az anyag rendszerező feldolgozását, s Fest egy cseppet sem könnyű dilemma elé ferült. Látnia kellett, hogy az amit összegyűjtött, kinőtte az »adalékok«, vagy »vonatkozások« jellegű cikkek kereteit, s nemcsak terjedelmi, hanem tartalmi, műfaji okoknál fogva is.” Nos igen, a pozitivista anyaggyűjtés korszakának jellegzetes cikktípusai a majdani szintézisnek legföljebb távoli reményében írott kisebb közlemények voltak; innen ered egy-két folyóiratunk máig fennmaradt *Adattár* vagy *Kisebb közlemények* című rovata, amelyekben egy-egy alkalmi adatot vagy adatcsoportot akár a tágabb kontextus különösebb jelzése nélkül is publikálni lehetett. A ha-

¹¹ TOLDY Ferenc, *Horvát István* = TOLDY Ferenc, *Irodalmi arcképek és szakaszok*, Budapest, Ráth Mór, 1878², 58, 65.

zai anglista számára az *Egyetemes Philologiai Közlönytől* a *Magyar Shakespeare Tárig* terjedt az idevágó közlési lehetőségek sora, legalább is akkor, ha (mégoly távlattalan) cikke adataiból valami határozottat tudott megállapítani valamely mű keletkezéséről, egyik-másik motívuma eredetéről, szerzője életének körülményeiről, vagy szinte bármiről, ami az irodalommal kapcsolatba hozható. Máig előremutató gesztus, hogy Ruttkay az ilyen szórványos, kisebb közleménybeli felhasználáson túlnőtt anyag rendeltetésének és kezelési módjának kitalálását nem hitte egykönnyen megoldható, vagy akár csak visszatekintve könnyűnek ítélni feladatnak. Fest dilemmájának mélyére világítva így számunkra is láthatóvá tett egy mindmáig időszerű módszertani problémát: a hiányos adatok felhasználhatóságának kérdését. „De bármilyen gazdag volt is ez az anyag, egyértelmű, adatokkal körülbástyázott – hogy úgy mondjam, »légmentesen záró« – megállapításokat nem mindig lehetett levezetni belőle. Hézagok, homályos foltok csakúgy akadtak benne, mint ellentmondások, s olyan mennyiségű és súlyú adatok felbukkanását nem lehetett remélni, amelyek ezeket pótolni, áthidalni tudták volna.” Mivel tehát az anyag egyszerre volt túl sok és túl kevés, a pozitivisták módszertan alapfeltételének, a tapasztalati igazolhatóság (és cáfolhatóság) normájának nem tudott megfelelni; mivel pedig Fest, kortársaihoz hasonlóan, egész addigi munkásságát igyekezett e módszertan szerint végezni, inentől valami más módszerhez kellett folyamodnia, ha tovább akart dolgozni. „Maradt tehát a tudói fantázia, sejtések, kombinációk, személyes vélemények, ötletek, feltevések, elméletek, csupa olyasmi, amitől pályája előbbi szakaszában Fest finnyásan, szinte tüntetően elzárkózott.” Igen, de tegyük hozzá, hogy nemcsak Fest, hanem (legalábbis elvileg) az egész korabeli pozitivisták tudományosság vonakodott megtenni a kockázatosnak, sőt felelőtlennek tartott lépést a (jellemzően rosszálló hangszúllyal emlegetett) spekuláció világába, s legföljebb jobb híján, öntudatlanul vagy rossz lelkiismerettel engedtek kényszerének vagy csábításának.

Ekkor jön Ruttkay legérdekesebb következtetése, Fest módszerváltásának lehetséges indítékain töprengve, s ehhez már maga is túlmerészkedik az adatokkal bizonyíthatón, sőt válasza párhuzamos feltevésekre oszlik. „Hogy mi vitte rá korábbi merev álláspontjának lazítására, sőt feladására, csak találgatni lehet. Talán a hatalmas anyag pusztja tömegével – mondhatni tehetetlenségi nyomtétkával – taszította Festet egy olyan útra, ahonnan már nem volt visszatérés; de hát ez végül is folytatása volt annak az útszakasznak, amelyet addig adat- és anyaggyűjtőként megtett. Lehet, hogy Fest maga is logikusnak, sőt elkerülhetetlennek érezte a továbblépést, esetleg tudói erkölcsi kötelességének is, hogy a felgyülemlett hatalmas anyag rendszerezését ő maga végezze mint aki erre végül is a legilletékesebb.”¹² Ítélni erről Ruttkay visszafogottan ítélt, s feltűnő, hogy a

¹² RUTTKAY Kálmán, *Fest Sándor: Skóciai Szent Margittól A walesi bárdokig* = RUTTKAY, *Összegyűjtött írások, i. m., 297–298.*

Fest pályafordulata előtti és utáni szakaszt ő korántsem úgy állítja szembe, mint valami mindenestül jót a mindenestül rosszal. A fordulat előtről idézi ugyan Fest jellemző nyilatkozatát az 1917-ben megjelent áttekintő hatástörténeti művéből, miszerint a terjedelmes függelék „adatok tömegével támogatja” fejtegetéseit, s minden erejével arra törekedett, „hogyan olcsó elméletek helyett megbízható tájékoztatást” nyújtson, s hogy várja hozzáértő olvasói kiegészítéseit és helyesbítéseit,¹³ ugyanakkor éles szemmel veszi észre, hogy Fest érvelésének gyakran már itt is valószínűsíttetéssel kellett beérnie, „úgy látszik” kezdetű állításai nemegyszer kifejezetten fájlalták a perdöntő adatok hiányát, másfelől utóbb sem az „olcsó elméletek”-hez tért vissza, hiszen erudíciója megmaradt.¹⁴ Mi több, Ruttkay szerint legalábbis gyanítható, hogy Fest egész munkásságára, s főként épp a pályafordulata előtti szakaszára rávetült a tudománytörténeti megkérdés árnya, s vele felrémlt a jelentéktelenné válás eshetősége, sőt alakja így már-már veszélyesen közel kerülhetett (volna?) ahhoz az anakronisztikus, a 19. századból itt maradt német filosztípushoz, amelyet Hatvany Lajos 1908-ban a tudni nem érdemes dolgok tudósának nevezett, s ahhoz a tevékenységhez, amelyet Lukács György az idegen irodalmak magyar vonatkozásainak kutatásáról szólva még 1949-ben is „filológiai piszmogás”-nak bélyegzett.¹⁵ Tegyük hozzá, Ruttkay idézhetett volna akár Horváth Jánostól is, aki a tervszerűtlen mikrofilológiát udvariasabb, de legalább ennyire helytelenítő szavakkal illette, többször kifejtve, hogy véletlenszerű és ezért mindig hiányos anyagából semmi épít és érdemlegeset nem lehet alkotni.¹⁶ Vagyis Ruttkay már Fest első, még feddhetetlenül pozitivistának gondolt korszakában érzékelte a módszertani problémákat, amelyeket még nem a tudományos közlönyök hagyományos kisműfajain belül kezelhetlenné növekvő adatmennyiség, hanem éppen az adatok szórványosságja és esetlegessége okozott. Mindebben nyomon követhető, ahogy Ruttkaynál az ítélkezésről átkerül a hangsúly Fest problémájának vizsgálatára, s az elhatárolódás gesztusának helyét átveszi az együttgondolkodásé.

Kérdés ok és okozatiság mibenlétéről: hatott-e a *Magna Carta* az *Aranybullára*?

Visszatekintve meglepő, hogy a hatáskutatás egykor szilárdnak hitt okfejtései milyen gyakran épülnek megvizsgálatlan, ingatag fönyre, esetleg épp a *hatás* és *ok* fogalmainak elméleti tisztázatlansága miatt. Mint Fest idevágó írásaiból

¹³ FEST Sándor, *Angol hatások hazánkban Széchenyi István fellépéséig* = FEST, *Skóciai...*, i. m., 302; vö. RUTTKAY, *Összegyűjtött írások...*, i. m., 297.

¹⁴ Uo.

¹⁵ I. m., 292–293.

¹⁶ HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Budapest, Akadémiai, 1976, 53.

kiderül, ő érzekelte a hatáskutatásban lappangó elméleti kihívást, hogy ilyenkor tisztázásra szorul a hatás fogalma; kétféle hatást különböztetett meg, a tudatos átvételt és az öntudatlan ráhangolódást, bár nem jutott el ezek logikai szerkezetének pontosabb feltárásához. Ahogy később René Wellek idézte a hatás vizsgálatához az okozatiság szigorú meghatározását, miszerint valahányszor az oknak tekintett előzmény előfordul, nyomában a következménynek is elő kell fordulnia, vagyis hogy a szigorú értelemben vett ok mindig kivált egy megismétlődő, sőt megjósolható törvényszerűséget, az Festnél még nem bukkan fel, s így az a felismerés sem, hogy az erre támaszkodó (mondhatni determinista) hatásfogalom nem alkalmazható irodalmi művek vagy akár szöveges történelmi dokumentumok létrejöttének magyarázatához, s helyette inkább a szükséges, de nem elégséges feltétel fogalmával tanácsos dolgoznunk.¹⁷ Fest hazai kortársai közül egyelőre kevesekben, leginkább Horváth Jánosban tudatosult, hogy irodalomtörténeti fejlemények magyarázata során az egyedi jelenségek vizsgálatától nem juthatunk el a törvényszerűen (mindig és mindenütt) bekövetkező események és szövegek tételezéséig.¹⁸ Fest 1934-ben az igenlő válasz reményében teszi fel az akkoriban szinte egyhangúlag nemlegesen megválaszolt kérdést: van-e „okozati hasonlóság” a *Magna Carta* és az *Aranybulla* között, létrejött-e „hatás”.¹⁹ Fest itt a nemleges közmegegyezésre válaszul azzal érvel, hogy a kérdés „még nem látszik véglegesen megoldottnak.”²⁰ Jellemző itt a végleges megoldás eszménye, főként, mert Fest érvelése, amint Ruttkay meggyőzően kimutatja, maga sem tud biztos állítást megalapozni, hiszen személyes érintkezések *lehetőségéről* beszél, amelyek csak *szinte* kétségtelenné tehették a *Magna Carta* megismerését, s legfőljebb annyi kétségtelen, hogy az *Aranybulla* létrejöttében szerephez jutó magyarok közül egyeseknek volt alkalmuk megismerni azt (amiből még nem következik, hogy éltek is az alkalommal).²¹ Ugyanígy szedi ízekre Ruttkay a szónoki kérdések sorát, amelyek Fest reménye szerint kielégítően megalapozzák az egykori hatás kikövetkeztetését, de voltaképp nem elégségesek semmiféle bizonyos állításhoz, s így Fest a gondolatmenete végén mintegy akarata ellenére, de szükségképpen emleget

¹⁷ René WELLEK, *The Fall of Literary History* = René WELLEK, *The Attack on Literature and Other Essays*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1982, 72; René WELLEK, *Reflections on my History of Modern Criticism* = René WELLEK, *The Attack...*, i. m., 138–139. Vö. Morris R. COHEN, *The Meaning of Human History*, La Salle, Illinois, Open Court, 1947, 102.

¹⁸ Horváth János Keresztury Dezsőhöz, 1936. április 5. = MONOSTORY Klára, *Horváth János és Keresztury Dezső levelezéséből*, Holmi, 1999/1, 85; HORVÁTH JÁNOS, *Riedl Frigyes emlékezete* (1928) = HORVÁTH JÁNOS, *Tanulmányok*, Budapest, Akadémiai, 1956, 519.

¹⁹ FEST Sándor, *Magna Carta – Aranybulla* = FEST, *Skóciai...*, i. m., 121; RUTTKAY, *Fest Sándor: Skóciai...*, i. m. = RUTTKAY, *Összegyűjtött írások...*, i. m., 295.

²⁰ *Uo.*, 121.

²¹ RUTTKAY, *Fest Sándor: Skóciai...*, i. m., 295–296.

sejtést, homályt és rejtélyességet, s koncepciója igazában csak reménykedve idézi Hamletet: „There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy.”²²

Fest hatalmas fába vágta fejszékét, amikor megpróbálta bizonyítani a *Magna Carta* (bármiféle) hatását az *Aranybullára*, s persze ezzel arányos volt a bizonyítás tétje is, hiszen ha sikerül, rendkívül fontos és igen korai angol-magyar kapcsolattal öregbítette volna a magyar jog, s ezáltal az egész magyar kultúra történetét. Feladata nehézségére mi sem jellemzőbb, mint hogy a kérdés mai szaktekintélyei szerint azóta sincs perdöntő bizonyítékunk arra, hogy a *Magna Carta* szövegszerűen hatott az *Aranybullára*. Pedig a kutatás már a 18. században elkezdődött, előbb a két szövegben felfedezni vélt párhuzamos helyek, illetve egész szellemiségük vélt hasonlóságára összpontosítva, majd ezek elégtelenségét belátva lemondtak az átvételekként megragadható közvetlen kapcsolat kimutatásáról, s a történészek egy része a két szöveg keletkezéstörténeti sajátosságait kezdte kutatni, úgy sejtve, hogy ha szövegszerűen nem is, létrejöttek körülményeit, sőt céljait tekintve az *Aranybulla* részben mégiscsak a *Magna Carta* példáját követte, s ennyiben hasonló szellemben fogant. Ezt a megközelítést a téma mai kutatói is helyeslik, a szövegszerű hatás bizonyíthatatlanságától immár függetlenül.²³ Jellemző Fest úttörésének merészségére, hogy a legújabb kutatások eredményeinek összefoglalása úgy él valószínű, sőt csupán lehetséges egykori történetek feltételezésével, mások valószínűtlennek ítélésével és kizárásával, hogy végül még mindig jóváhagyja Fest kutatási irányát, sőt eredményei egy részét. Mint Laszlovszky József és Papp Zsuzsanna írják, kutatásaik igazolják Fest kezdeményezését, hogy a két dokumentum viszonyának kiderítéséhez „elsősorban a létrejött és valószínűsíthető szellemi, politikai érintkezéseket kell figyelembe venni”, s bár arra a kérdésre, hogy „hatott-e a Magna Carta megfogalmazása az Aranybulla szövegére”, a tudomány mai állása szerint „egyértelmű nemmel kell válaszolnunk”, az *Aranybulla létrehozása* mégsem volt független a *Magna Carta*tól. „Minden okunk megvan annak a feltételezésére, hogy a magyar uralkodó és az *Aranybulla* létrejöttében kulcsszerepet játszó előkelők, különösen az egyháziak egy csoportja, tudatában volt annak, hogy miként vezetett el Angliában egy jelentős dokumentum kiadása a feszültségek csökkentéséhez. Ilyen értelemben tehát minta lehetett számukra a *Magna Carta*, ha nem is mint szöveg, hanem mint megoldási forma.” Érdekes, hogy ezt a feltételezést nem a rendelkezésre álló adatok közvetlen tanubizonyosága indokolja, hanem az ellenkező eshetőséget

²² FEST, *Magna Carta – Aranybulla, i. m.*, 121; RUTTKAY, *Fest Sándor: Skóciai..., i. m.*, 296.

²³ LASZLOVSZKY József, PAPP Zsuzsanna, *Angol-magyar kapcsolatok és a magyarországról kialakult kép Angliában a 13. században* = BÁRÁNY, LASZLOVSZKY, PAPP, *Angol-magyar kapcsolatok..., I*, 205.

valószínűtlenné és ezért (gyakorlatilag) kizárhatóvá tevő adatok gyakorisága. „Túl sok olyan angol és magyar szereplő azonosítható, akik kapcsolatban voltak egymással, egyszerre együtt voltak olyan helyen, ahol a Magna Carta biztosan téma volt, hogy kizárhassuk annak a lehetőségét, hogy a magyar konfliktust feloldó dokumentum megszületésekor ne fordult volna meg a fejükben az angliai példa.”²⁴

Ennek fényében nagyon is helyénvaló, sőt ma is megszívlelendő Ruttkay árnyaltabb, korántsem mindenestül elmarasztaló ítélete Fest módszerváltásáról. Ugyanis amikor Fest kimerészkedett a biztosnak hitt adatok fedezékéből, alighanem a jó tudós ösztönével érezte meg, hogy a kutatás nem maradhat (Ruttkay szavaival) a „légmentesen” adathalmozgatás „megnyugtató” határain belül. Valamennyire már Fest, s nyomában még inkább Ruttkay megérezte, hogy a pozitivizmus módszertanában rejlő (hadd nevezsem így) *messianizmus* csalóka ábránd. Vagyis ösztönösen felismerték, hogy a tudomány fejlődése sosem fogja igazolni annak messianisztikus hitét, hogy az idők teljességében az adatgyűjtés majd teljessé válik, véglegesen lezárul, s akkor eljön a boldog és boldogító kiválasztott, akinek számára az addig holt adatok felkelnek és járnak, egységbe rendeződnek, közösen megszólalnak és magukért beszélve elmondják az addig legfőljebb töredékesen sejthető és találgatható igazságot, egyszer s mindenkorra. Festben, sőt valamennyire még Ruttkayban is ezt a hitet erősítette tudományos iskolázottsága, mindkettejüknél ez táplálta a kitartó anyaggyűjtés ethosát, s mindketten sokat köszönhettek neki, de egy ponton mindketten eljutottak, más-más módon, végső tévességének és káros mellékhatásainak felismeréséhez. Fest még késői pályaszakaszában is vallotta, hogy előbb ki akarja meríteni az angol-magyar kapcsolatokat s majd utána foglalkozik tisztán angol filológiával;²⁵ módszerfordulata azonban jelzi, hogy kétségessé vált itteni előfeltevése, azaz hogy valaha is ki lehet meríteni az adatokat, egy témakör végére lehet érni, mielőtt továbbléphetünk. Tíz évnyi grazi elvonultsága során elfoghatta a sejtelen, hogy Szent Margit származása vagy a *Magna Carta* és az *Aranybulla* kapcsolata dolgában aligha jön el az a boldog kutató, s ő maga biztosan nem az, aki birtokba vehetné az összes adatot és végérvényesen megszólaltatná őket. Ruttkay találóan érzékelteti, hogy Fest e felismerés nyomán nemcsak egy kockázatosabb módszerre és publikálási stratégiára vált, a tévedések nagyobb százalékának téve ki művét, hanem épp ezzel lép túl az anakronisztikus filozofúrán, akivé vált volna, s lett egyikünkkel, modernné. Kései műveit emiatt talán a szokásosnál is nagyobb kritikával kell olvasnunk, de élőbbek és tanulságosabbak, mint az 1917-ben megjelent, szikár adatszerűségében megbízhatóbb korai főműve, az *Angol irodalmi hatások hazánkban Széchenyi István fellépéséig*. Kényszerű belátása, hogy

²⁴ *Uo.*, 220–221.

²⁵ Vö. KOLTAY-KASTNER, *Fest Sándor emlékezete* = FEST, *Skóciai...*, i. m., xxxii.

túl kell menni a biztonsággal állíthatón, a maga korában szükséges volt s ma újra megfontolandó.

„Lengő trapéz” és „tentative conjectures” között: a túlegyszerűsítő formulák kockázatáról

Gyaníthatólag Ruttkay nemcsak problémaérzéke jóvoltából láthatta szükségszerű kutatástörténeti dilemmának, hogy Fest elérkezett az anyagfeldolgozásban egy kritikus pontra (szórványosságon túl, átfogó tárgyalhatóságon innen), hanem azért is, mert az előd dilemmáját maga is mélyen átélte. Saját módszertani vívódása tette fogékonnyá arra, hogy „az adatok biztonságos fedezékét odahagyó és [...] portyára kimerészkedő filológus”²⁶ problémáit latolgassa, aki kockázatot vállal, mert összegyűjtött anyagából nem tud légmentesen záródó adatoltságú állításokat megalapozni. Ugyanígy személyes dilemmák tapasztalata nyomán tudhatta egyetemi óráin olyan találóan jellemezni a „lengő trapéz”-re hasonlító filoszdolgozatokat; e légtornász-metáforával nem akarta ezeket mindenestül diszkreditálni, csak arra figyelmeztetett, hogy nagyívű, esetenként tetszetős, részben akár igaznak bizonyuló tételeik érdekében lélegzetállítóan veszélyes akrobatamutatvány zajlik néhány adat fogódzója között. Nemcsak itt utalt a levegőre mint veszélyesen könnyű elemre: gondolkodásában a légtornász lengő trapéze valahogy kapcsolódott az éppen Fest kapcsán említett módszertani problémához, vagyis a „légmentesen záró”, adatolt állítás eszménye és a szellelbélelt, légies, mondhatni légnemű állítás közti távolsághoz, amit rendkívül nehéz áthidalni. Mindezekről írván stílusa fokozódó képszerűségén nem véletlenül érződik személyes érintettsége: saját munkamódszerének, sőt életformájának számos sajátossága ugyanerről árulkodik. Angliai tanulmányútjáról hazahozott s itthoni kutatásaival gyarapított cédulagyűjteménye (tartós fehér kartonokra gépelve és dobozokba rendezve) már eleve nem csupán az adatközlő kisebb közlemények műfajához készült, de miután kiszorgálta egy-egy kiváló tanulmány megírását, már legfőljebb egyetemi előadások és szemináriumok anyagának tárházaként szolgálhatott, holott bizonyos témákban lassanként elegendő lett volna ahhoz, hogy megalapozzon egy átfogó monografikus feldolgozást.

E köztes stádium személyes ismeretére vall, hogy Ruttkay feltűnően jól ismerte a vívódást az elegáns értelmező formula tetszetős egyszerűsége és a tárgyalandó jelenség bonyolultsága között. Tanárként is mindig szívesen világított rá olyan adatokra, amelyek figyelembe vétele ellentmondana a nagyívű eszme-futtatásnak, de irodalomtörténeti tanulmányaiban is felhívta a figyelmet arra, hogy az adathőség káoszából a legkisebb ellenállás irányát követve olykor világos, de

²⁶ RUTTKAY, *Fest Sándor... i. m.*, 299.

talán megalapozatlan és végső soron bizonyíthatatlan tételekhez juthatunk. Szép példa erre „Sir Richard Blackmore and the Changing Climate of Modern Criticism” (Sir Richard Blackmore és a modern kritika változó szellemi éghajlata) című tanulmánya, amelyben előbb arra figyelmeztet, hogy nem szabad engedni a túlegyszerűsítő képletek csábításának („tempting as it may appear, Blackmore’s case should not be reduced to a handy, clear-cut formula, even if a variety of such formulae offer themselves”), majd hármát is felvillant azokból, amelyekkel Blackmore költészetének fogadtatását próbálhatnánk nagyvonalú összképbe rendezni, tetszetősen, de túl durva redukció árán, vagyis érvénytelenül.²⁷ Másutt ugyanezért kifogásolja, hogy a 18. századi neoklasszicista esztétika hívei megpróbálták Arisztotelész poétikáját hozzáigazítani a maguk normakészletéhez, s ehhez nemcsak előíróbbá tették leíró jellegű megfigyeléseit, hanem olykor észrevétlenül kipótolták, ami azok közül hiányzott. Ennek példaként idézi Pierre Corneille-nek a hármasságokról szóló esszéjéből (1660) az elszólásnak tekinthető beismerést, miszerint a hely egységének szabályát nem találta sem Arisztotelésznél, sem Horatiusnál, majd idézi Corneille gondolatmenetének folytatását, miszerint nyilván azoknak volt igazuk, akik a hely egységét az egy napba foglalt cselekmény következményeként tartották számon, s végül „tongue-in-cheek” megjegyzi, hogy eszerint tehát a francia drámaíró minden rugalmassága ellenére sem tudott beletörődni abba, hogy Arisztotelésznél *nincs* kifejtve ilyen szabály.²⁸

Még mélyebbre világít az ilyen választások mögötti elméleti problémába a „Young’s Conjectures Reconsidered” című tanulmány érvelése, mely a formulának már nemcsak túlegyszerűsítő hatására figyelmeztet, hanem szükségességükre is, mégpedig ahhoz, hogy éppen felülbírálásuk révén finomítsuk nézeteinket egy-egy irodalmi jelenségről – amit egyébként számos példa igazol azóta is a nemzetközi anglisztikában és másutt.²⁹ Mi több, e tanulmány szerint a tudás finomítása érdekében tanácsos akár *hipotetikus* formulákat is megfogalmaznunk, mert csak ezek kipróbálásával derülhet ki, miben különböznek tőle a jelenség részletei, s az utóbbiak így tárulhatnak föl számunkra legvilágosabban, bárhogy döntsünk is végül a formula megtartásáról vagy elvetéséről. Mint írja, csak látszatra könnyű például megválaszolni, hogy a 18. századi angol kritika miért éppen Shakespeare, Spenser és Milton együttesét tisztelte afféle szentháromságként, de szükségünk

²⁷ Kálmán RUTTKAY, *Sir Richard Blackmore and the Changing Climate of Modern Criticism* = RUTTKAY, *Összegyűjtött írások...*, i. m., 177.

²⁸ Kálmán RUTTKAY, *The Aristotelian Heritage in Critical Theory and Practice: From Dryden to Johnson* = RUTTKAY, *Összegyűjtött írások...*, i. m., 96. 90–91.

²⁹ Vö. például John L. THOMPSON, *Writing the Wrongs: Women of the Old Testament among Biblical Commentators from Philo through the Reformation*, Oxford, Oxford University Press, 2001, 168–169.

van feltételes válaszra vagy akár válaszokra, hogy előbbre jussunk, még ha végül föl kell is adnunk őket.

Nothing would be easier than to conclude that the poetry of any of these three great native poets differed radically from that of any ancient classics or modern classicists, and consequently supplied a handy collection of quotable examples and arguments to be used by critics intent on establishing a new canon of poetry and contesting classical and neoclassical views of literary criticism and theory. The first half of this hypothetical proposition can be excluded from the present discussion as lying beyond its scope. The latter half, however, can be neither accepted nor dismissed without further consideration, since it obviously contains elements of truth, though certainly not the whole truth. An attempt at refining this simple formula is, however, likely to leave us with no formula at all, and to prove nothing but the numerous and great difficulties involved in any such attempt. The greatest of these is that the material to be sifted is complex to the point of chaos, offering several lines of departure, with far too ample and contradictory evidences for any part of them to be really conclusive, ultimately producing a number of tentative conjectures instead of one formula.³⁰

Mi sem volna könnyebb, mint arra következtetni, hogy e három nagy hazai költő radikálisan különbözött bármely ókori klasszikustól vagy modern klasszicistától, s ezért kínálta az idézhető példák és érvek oly csinos gyűjteményét azon kritikusok számára, akik a költészet új kánonának megalapítására törekedtek s vitába akartak szállni az irodalomkritika és elmélet klasszikus és neoklasszikus tételeivel. E hipotetikus állítás első felét kizárhatjuk jelen fejtegetésünkéből, mert túl vezetne annak határain. A második felét azonban sem elfogadni, sem elutasítani nem lehet további vizsgálat nélkül, mivel nyilvánvalóan tartalmaz részigazságokat, noha bizonyosan nem a teljes igazságot. Ha azonban megpróbáljuk finomítani ezt az egyszerű formulát, akkor valószínűleg egyáltalán nem marad formulánk, s csak az fog bebizonyosodni, hogy milyen sok és nagy nehézséggel jár minden ilyen kísérlet. Legnagyobb közülük az, hogy az átrostálandó anyag a kaotikus-ságig összetett, számos kiinduló pontot kínál, ezek mindegyike mellett túl sok és túl ellentmondásos bizonyíték szól ahhoz, hogy valóban meggyőző lehessen, s így végül számos kísérleti feltevéshez jutunk az egyetlen formula helyett.³¹

³⁰ Kálmán RUTTKAY, *Young's Conjectures Reconsidered* = RUTTKAY, *Összegyűjtött írások...*, i. m., 198–199.

³¹ Fordítás tőlem – DP.

Aligha lehet valami közelebb Fest dilemmájához, amikor felgyűlt adatai tömkelegéből koncepcionális rendet szeretett volna kihozni, mint Ruttkaynak ez a finom láttele az ellentmondásos helyzetről, az ilyenkor adódó választási lehetőségeinkről, s tulajdonképpen minden átfogó irodalomtörténeti mű érvényes megírásának nehézségéről. Ennek fényében Fest gyötrő problémája nemcsak az adatgyűjtés köztes stádiumára jellemző (hisz mindig köztes stádiumban vagyunk), s mai viszonyaink közt is tanulságosan így szól: mit tegyünk a biztos állítások megfogalmazásához nem elegendő (mennyiségű vagy akár fajtájú) adataink halmazával, hogyan járjunk el, milyen elméletet, módszertant és stratégiát rendeljünk hozzá?

Kérdésként ez lényegében a pozitivizmusnak azt a máig (öntudatlan beidegződésként) továbbélő elvét érinti, miszerint tudományos célra csak a tapasztalatilag igazolható és cáfolható, az adott esetben tapasztalatilag igazolt, ennél fogva biztosnak tekintett állítás használható, minden más legfőbb valamiféle köztes gondolati műveletet szolgálhat, s kutatási eredménynek végképp nem elégséges. Ez azt jelentené, hogy amikor adataink csak ennél kevesebbet tudnának megalapozni, azaz feltételes, hipotetikus, valószínű vagy csupán lehetséges állításra adnának alapot, vagy netán olyan képzeletbeli gondolat kísérletre, amelynek ellenőrzését nem remélhetjük, akkor egyelőre várjunk kellene újabb, immár használható adatok felbukkanására. Ruttkay szerint lényegében Fest is ezzel a pozitivistá beidegződéssel dolgozott pályafutása első (grazi évtizede előtti) szakaszában, nyilván ezért veszi föl dilemmájának súlyosbító tényezői közé, hogy hézagoss és ellentmondásos adatai mellé „olyan mennyiségű és súlyú adatok felbukkanását nem lehetett remélni, amelyek ezeket pótolni, áthidalni tudták volna.”³² Ha korai módszertanánál maradt volna, Fest sem léphetett volna túl a mindent vagy semmit választási kényszerén, s továbbra sem fogadhatta volna el megnyugtató tudományos eredménynek a bizonyítatlan vagy eleve bizonyíthatatlan hipotéziseket. Nem véletlen itt a *megnyugtató* jelző, mert ez a tudományfelfogás a kutatási problémák nyugvópontra juttatását remélte, sőt várta. Innen érthető, hogy az adatgyűjtő pozitivistá tudós gondjain a hipotézis feltételelessége ugyanúgy nem tudhatott segíteni, ahogy a Frazer könyvét széljegyzetelő Wittgenstein szerint egy szerelmes nyugtalanságát sem oszlatja el a csupán hipotetikus magyarázat. („Wer aber, etwas, von der Liebe beunruhigt ist, dem wird eine hypothetische Erklärung wenig helfen. — Sie wird ihn nicht beruhigen.”)³³ De míg Wittgenstein szerint *minden* magyarázatban (nemcsak Frazer-nél, hanem bárhol) *eleve* van valami hipotetikus („Jede Erklärung ist ja eine Hypothese”),³⁴ a korai Fest

³² RUTTKAY, *Fest Sándor: Skóciai...*, i. m., 297.

³³ Ludwig WITTEGENSTEIN, *Bemerkungen über Frazers Golden Bough* = Ludwig WITTEGENSTEIN, *Philosophical Occasions 1912–1951*, eds. James C. KLAGGE, Alfred NORDMANN, Indianapolis and Cambridge, Hackett Publishing Company, 1993, 122.

³⁴ *Uo.*

módszerének pozitivista előfeltevése szerint elvileg létezik olyan magyarázat, amely teljesen megalapozott és ezért megnyugtatóan szilárd. Fest pályafordulatának elemzői sorra felfigyeltek arra, hogy amikor a gyűlő és egyre összefüggőbb alakzattal kecsegtető adathalmaz nyomására túllépett a szórványos adatok elkülönített ismertetésein, először jó érzékkel úgy próbálta áthidalni a köztük és az átfogó feldolgozáshoz kellő (és még hiányzó) adathalmaz közti senki földjét, hogy néhány dolgozatában még hipotetikus jellegüként mutatta be a maga nem egészen bizonyított sőt tán nem is bizonyítható következtetéseit, azaz még nem kényszerült bizonyos állításnak feltüntetni, ami addigi meggyőződése szerint nem volt az. Amikor már nem tudta beérni ezzel, és szükségesnek érezte, hogy dolgozatai eredményeként egyre biztosabb állításokat fogalmazzon meg, akkor elvileg visszatért a tudományos állítások szigorúan pozitivista követelményeihez, amiknek viszont nem tudott megfelelni. Igaz, a kétféle stádium közti határmezsgyén alkalma nyílhatott volna a feltételes és bizonyítatlan állítások tudományos státuszának átértékelésére, de aligha meglepő, hogy eddig a tudományelméleti műveletig nem jutott el, hiszen ehhez olyan bűvös határt kellett volna átlépnie, amely előtt a vele szakmai kapcsolatban álló hazai és külföldi tudóstársai is egyaránt megtorpantak.

A Szent Margit-kérdés mélyén: a *megnyugtató* bizonyosság normája Horváthtól Trevelyanig

Itthonról elég Horváth Jánosra hivatkoznunk, aki saját magiszteriális irodalomtörténeti életművén dolgozva alighanem mélyebben értette az alapproblémát, mint magyar kortársai közül bárki más. Jellemző, hogy amit Koltay-Kastner bizakodóan és elismerően ír Fest első korszakáról, azaz hogy „Anyaggyűjtésének eme építő kövei persze még szanaszét hevernek, de jövő rendeltetésük szerint már meg vannak faragva,³⁵ az éppen szemléltető metaforájával siklik át Fest munkamódszerének idevágó belső ellentmondásain, Horváth János azonban már az 1920-as évek elején felismerte őket a korabeli magyar filológiában, s éppen az építőanyag-metaforával világította meg káros hatásait. A magára hagyott mesterember alig leplezhető bosszankodásával kezdi *A magyar irodalom fejlődéstörténete* bevezetését, ugyanis szerinte az utóbbi fél évszázad öncélú részletekbe vesző gyűjtőmunkája egyfajta „falanszteri kis-filológia” bűvöletében megfeledkezett a szintézisről mint az adatoknak értelmet adó célról, ezért a szakfolyóiratok cikkeiben felhalmozott tömérdek összefüggéstelen részeredményből az irodalomtörténész csak ügyyel-bajjal, a gyűjtést állandóan újratekve alkothat bármi egységeset. „Építőanyag épületterv nélkül. Próbáljon valaki építeni belőle, léptenyomon abba kell hagynia, s magának futkosnia anyag után: itt egy oszlop, ott

³⁵ KOLTAY-KASTNER Jenő, *Fest Sándor emlékezete, i. m.*, xvi.

egy szegeletkő, itt ez, ott az hiányzik, nincs még elkészítve – s nem is lehet, mert az anyagot alkalmi érdeklődés, személyi véletlen, nemegyszer szeszély, általában tervszerűtlen szorgalom hordotta együvé. Építhetni ugyan belőle valamit, de nem azt, amit kellene, hanem – mint a játékra szánt építőkövekből – csak azt, amit a véletlentől kiutalt anyag megenged és lehetővé tesz.”³⁶ Persze nem ok nélkül történt, és nem marad következmények nélkül, hogy az építés felteteleiről gondolkodva Horváth szemléltetésül a Koltay-Kastnernél felbukkanó kőgyűjtés és kőfaragás bizakodóan távlatos metaforapárja helyett az építőkövek-készlethez folyamodott, amely előválogatott és végérvényesen előformált elemekből áll, ezért felhasználási lehetőségei szűkösebbek, mint a bányából kifejtett, még szinte bármivé faragható köveké.

Nyilvánvaló, hogy Horváth szemében a maga nagyszabású irodalomtörténeti terveihez eleinte sokat ígérőnek látszhatott, de csakhamar kiábrándítóan lelepleződött a folyóiratokban és forráskiadványokban halmozódó adatkészlet csálóka látszatbősége, s ezáltal a használhatatlan vagy éppen hiányzó elemek ráébresztették az építés teleologikus jellegére. Panaszát az ekkoriban írt, 1920 őszen befejezett Petőfi-könyv tapasztalata válthatta ki, amelyről előszavában és hátsó jegyzetapparátusa bevezetőjében nagyon hasonló módon adott számot. Eszerint megpróbálta maga pótolni a költőre vonatkozó hatástörténeti ismeretek hézagait („Nem hogy idegen, de még magyar költő-elődeihez való viszonya sincs annak rendje és módja szerint földerítve. [...] amit e részben eddigél tudunk, azt inkább szerencsés véletleneknek, mintsem rendszeres utánjárásnak köszönhetjük”), s az addigi esetlegesség helyett módszeresen igyekezett eljárni („Nem véletlenül észrevett, vagy elszigetelt adatokat közlök, hanem tervszerű, gondos vizsgálódás eredményeit”), de munkája közben érezte, hogy feladatának csak töredékes sikerrel és többnyire majd később (mások által) ellenőrzendő valószínűséggel tehet eleget.³⁷ Sokatmondó, hogy ekkor Horváth Jánost sógora, Fest Sándor angol irodalmi hatások és szövegekőzi párhuzamok adalékaival segítette,³⁸ ezzel hozzájárulva a könyv végén felépülő hatalmas függelékhez. Mi több, Horváth nemcsak azzal volt tisztában, hogy az előzetes öszterv nélküli filológiai kutatások hozadékából nem lehet valamirevaló épületet emelni, hanem az adathozhatóság határainak problémáival is, számon tartván, hogy az *egyedi* leírásából nem lehet általános *törvényszerűséget* levonni.³⁹ S mivel Fest kései munkásságának elemezői éppen a vágyott eredmények kimutatásának csábítását találták végzetesnek, megjegyzendő, hogy Horváth tudósi etikája szerint ennek mindig ellent kell

³⁶ HORVÁTH János, *A magyar irodalom...*, 53.

³⁷ HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Budapest, Pallas, 1922, 5–6, 509–510.

³⁸ Lásd például HORVÁTH, *Petőfi Sándor*, i. m., 564.

³⁹ Horváth János Keresztury Dezsőhöz, 1936. április 5. = MONOSTORY, *Horváth János és Keresztury Dezső levelezéséből*, Holmi, 1999/1, 85. HORVÁTH, *Tanulmányok*, i. m., 519.

állni. Jól tudta, s el is fogadta, hogy mestere, Gyulai Pál szerint Toldy Ferenc volt a magyar irodalomtörténet-írás atyja, ezért különösen fontos, hogy ő maga Toldyt többek közt azért becsülte, mert semmilyen hazafias felbuzdulásból sem vetemedett adatok meghamisítására (ahogy a cseh Václav Hanka álközépkori szövegghamisítványokra vagy Thaly Kálmán álkuruc balladaköltésre), s egy-egy régi magyar mű datálásakor a nemzeti múlt patinásítása kedvéért is legfőbb csak a valószínűsíthetőség határain belül igyekezett a legkorábbi időpontot választani.

S Toldy tudós volt, s történelmi lelkiismeret egyik fő erénye. [...] ahol adatok híján föltevésekre volt utalva, ott a lelet régiségét vagy magyar eredetiségét a megengedhető határig fokozta, szívesen látván nemzetét a műveltség tüneményei iránt már korán fogékonynak s birodalmában munkás résztvevőnek. De távol volt tőle minden lelkiismeretlen túlzás, nagyítás; adatok előtt sohasem hunyt szemet, sőt kritikai szelleme egyenest kereste azok megnyugtató korlátait.⁴⁰

Itt sem véletlenül bukkan fel a *megnyugtató* jelző, Toldy adatkezelésének jellemzésül szánva, egyúttal önkéntelen jeleként a Horváth és Fest korszakát átható bizonyosságvágnak.

Korántsem csupán a *magyar* tudományban élt ez az idegenkedés minden olyan állítástól, mely túlmerészkedett az adatok e megnyugtatónak remélt bizonyosságán. Jellemző erre, hogyan reagáltak a kor angol történészei Fest leveleire, amikor (1937-ben és 1938-ban) elküldte nekik dolgozatát Skóciai Szent Margit származásáról.⁴¹ Válaszaikból nyilvánvalóan kitetszik, hogy az eldöntendő kérdéstről ők is úgy gondolták, hogy elvileg egyetlen helyes válasz adható rá, s ők is abból a pozitivista előfeltevésből (mondhatni előfeltevessé vált eszményből) indultak ki, hogy a tudományos állításnak teljesen megalapozottnak és ezáltal biztosnak kell lennie. Egyéni temperamentumuktól függően, de mindannyian *ehhez képest* foglaltak állást vagy épp *emiatt* tértek ki az állásfoglalás elől. Egy udvariasan megengedő mondatszerkezetben, de pontosan erre hivatkozik kritériumként 1937 tavaszán R. B. Mowat, a bristoli egyetem történészprofesszora, sőt elismerő sorai közt finoman céloz e magas mérce elérhetetlenségére az adott esetben. „Although there appears to be insufficient evidence for absolute certainty, you make it a very good case for St Margaret being related to St Stephen. You argue the matter carefully and make skilful use [o]f all the available sources.”⁴² Vagyis: habár a rendelkezésünkre álló anyag elégtelennek látszik az abszolút bizonyossághoz, az

⁴⁰ HORVÁTH János, *A magyar irodalom...*, i. m., 335.

⁴¹ Köszönöm Korompay H. Jánosnak, hogy megtekinthettem a Fest-hagyaték idevágó leveleit.

⁴² R. B. Mowat levele Fest Sándorhoz, Bristol, 1937. március 2. Kézirat, a Korompay-család tulajdona.

angol történész szerint Festnek gondos érveléssel és ügyes forráshasználattal sikerült valószínűsítene, hogy Szent Margit rokonságban állt Szent Istvánnal. Mivel ez minden, amit levelében Mowat professzor az ügyről érdemben nyilatkozni hajlandó (legföljebb még Fest angol stílusát dicséri meg), így persze a „very good case” is csak az „insufficient evidence” határain belül, azaz fontos megszorítással értendő. Látszólag még egyetértőbb 1938 őszén Eva Mabel Tenison válasza, aki azt írja, *Elizabethan England* című könyvének utolsó kötetében utalni fog a skót VI. Jakabnak Szent Margit-tól való származására, és itt majd jegyzetben hivatkozik Fest dolgozatára és annak eredményeire.⁴³ Az utalás és jegyzet azonban nem feltétlenül jelent egyetértést, s bár E. M. Tenison ezután hosszan fejtegeti saját kötődését Magyarországhoz, leveléből nem derül ki, hogy Szent Margit esetében elfogadta-e a Fest által bizonyítani próbált Szent István-i leszármazás koncepcióját, e témában ugyanis finoman megkerüli a válaszadást. Viszonylag legtámogatóbb, de homályos jelentésű Stenton readingi professzor válaszában magyar parafrázisban fönmaradt részlete; a 11. századi angol történelem akkori szaktekintélye 1938 nyarán úgy ítélte, hogy Fest „egy olyan kérdést tisztáz, amelyet az angol történészek megoldatlanul hagytak”, és nem volt kétsége afelől, hogy „végkövetkeztetéseit az angol történetírás el fogja fogadni”.⁴⁴ Mivel e levél elveszett, a kontextus hiányában nem tudni, bizakodó jóslata melyik kérdés tisztázására és Festnek pontosan melyik következtetéseire vonatkozott. Ha kifejezetten Szent Margit származására, akkor Stenton támogató személyes véleménye mindenképp figyelemre méltó, bár a parafrázis szerint tulajdonképpen nem mondott sokkal többet annál, hogy az elfogadás az angol történetírás megfelelő képviselőitől függ s egyelőre nem történt meg. Még titokzatosabb, de egyúttal talán a legbeszédesebb példa, hogy az akkor már egyre tekintélyesebb G. M. Trevelyan (1876–1962) hogyan és miért zárkózott el az ügyben bármiféle állásfoglalástól.

Trevelyan 1938. október 28-án azzal hárítja el a színvallást, hogy bármilyen érdekes és értékes a megkapott cikk, témája teljesen kívül esik az ő szakértelmén, ugyanis e korszakot nem ismeri elég tüzetesen, s arra sem lát sok reményt, hogy talál olyan kollégát, aki ennyire speciális témában véleményét mondhatna.

I am afraid that your interesting and valuable article is entirely outside my competence. I am quite unacquainted with the details of that period. [...] I will see if I can find any friend of mine more competent to make suggestions. I feare it is not likely, for it is a very special subject.⁴⁵

⁴³ E. M. Tennison feljegyzése Fest Sándorhoz, 1938. szeptember 8-án. Kézirat, a Korompay-család tulajdona.

⁴⁴ Stenton [azóta elveszett vagy lappangó] levele Festhez, 1938. július 2-án. Vö. KOLTAY-KASTNER, *Fest Sándor emlékezete...*, i. m., xxvi.

⁴⁵ G. M. Trevelyan levele Fest Sándorhoz, Cambridge, 1938. okt. 28. Kézirat, a Korompay-család tulajdona.

E kitérő válasz szinte már kínosan óvatos semlegessége főként azért jelentőségteljes, mert Trevelyan ekkor már az 1926 óta egyre több új kiadásban és utánnomásban megjelent *History of England* szerzője, s e könyvében nem tartózkodott tömören, de koncepciózusan jellemezni Margaret fontos történelmi szerepét Skócia királynőjeként, benne látván az angol-normann hatást megelőző tisztán angol befolyás („purely English influence”) fő tényezőjét a 11. század második felében.⁴⁶ Mondhatnánk tehát, hogy a királynő származásának Fest számára elsőrendűen fontos magyar vonatkozása nyilván kevésbé érdekelte Trevelyant, illetve ha mégis, akkor a vita kimenetelében inkább ellenérdekelte félnek számított. Még fontosabb azonban, hogy 1948-ban kifejtett (tehát tíz évvel a Festnek írt levél utáni) hitvallása szerint elvből elzárkózott az olyan spekulációktól, amelyek kellő bizonyíték nélkül latolgatják, hogy mi lenne, illetve a történelemben mi lett volna, ha egy-egy mozzanatot (esetünkben egy királynő származását) másnak tekintenénk, mint azt eddig biztosra vették. Szerinte egyetlen tényező kicserélése kiszámíthatatlanul megváltoztatja (azaz megváltoztatta volna) visszamenőleg az összes többit, ezért az ilyen játékok a bizonytalanba vezetnek, nem biztonságosak, és egyáltalán nem kínálnak használható tudást:

The endlessly attractive game of speculating on the might-have-beens of history can never take us far with sense or safety. For if one thing had been different, everything would henceforth have been different, – and in what way we cannot tell. [...] As serious students of history, all we can do is to watch and to investigate how in fact one thing led to another in the course actually taken.⁴⁷

Ez az érvelés a „speculate” igét ugyanúgy lekicsinylő jelentésben érti, vonzó, de henye és haszontalan játéknak tartva, ahogy az „idle speculation” már Shakespeare-nél szégyenletesnek neveztetik (*King Henry V*, 4.2.31), s ahogy azt az egész későpozitivisták irányzat gondolja egészen Wellekig.⁴⁸ Ki akarja zárni az ún. „counterfactual” (magyar szakszóval: tényellentétes) állításokat a történetírásból, s azért tiltakozik a *mi lett volna, ha* típusú feltételezések ellen, mert fél az ezek nyomában járó állítások bizonytalanságától, a „safety” megszűnésétől, vagyis a hirtelen másnak tekintendő tényező nyomán beálló változások végtelen sorától. Eszerint ugyanis bénító kiszámíthatatlanságot vonna maga után az egykor szinte evidenciának számított, ma már kétségbe vonható s alighanem tévesnek minősíthető pozitivisták tétel, miszerint egyetlen tényező megváltoztatása egyszersmind

⁴⁶ G. M. TREVELYAN, *History of England*, London, New York, Toronto, Longmans, Green and Co, 1952³, 215.

⁴⁷ G. M. TREVELYAN, *Stray Thoughts on History* = G. M. TREVELYAN, *An Autobiography and Other Essays*, London, New York, Toronto, Longmans, Green and Co, 1949, 91.

⁴⁸ WELLEK, *The Fall...*, i. m., 72.

(okvetlenül) *minden másra* kihatott volna, s nem tudhatjuk, miképpen. Ezzel szemben a „counterfactual” szakirodalmának kedvenc példája (ha a kenguruknak nem volna farkuk, orra buknának) már maga is arra épít, hogy a farkotlan kenguruk világában nem változott volna meg minden, azaz például a gravitáció éppúgy hatna; ugyanakkor e példa nyilvánvalóan a *ceteris paribus* előfeltevésre támaszkodik, ami eleve kizárja, hogy a kenguruk fejlődése valamivel (mondjuk kompenzáló mozgással) ellensúlyozta volna a fark hiányát. Trevelyan érveléséből a „counterfactual” gondolkodás mai elmélete sem azt nem fogadja el, hogy ha egy dolog másképpen lett volna („if one thing had been different”), akkor onnantól minden másképpen volna („everything would henceforth have been different”), sem azt, hogy soha ne tudnánk megmondani, *miként* volna másképpen („in what way we cannot tell”), sem azt, hogy a mi lett volna kérdése („the might-have-beens of history”) mindig csupán vonzó, de terméketlen játék lehet, mely a bizonytalanba visz. Amikor Trevelyan és angol történész-kollégái láthatólag óvakodtak véleményt mondani Fest szerintük nem teljesen bizonyított tételéről, akkor nem csupán az adatokkal kielégítően bizonyított állítás normájához ragaszkodtak, hanem egyúttal a múlt egyszer már kimunkált narratívájának megnyugtató biztonságérzetét féltették a beiktatandó új mozzanat szerintük kiszámíthatatlan hatásától és a változás kockázatától.

Mire vall egy fordítói hiba:

„counterfactual” feltételezések a valószínűsítés szolgálatában

Ruttkay elemzése az 1930-as évek közepén megjelent Fest-írásokban jó érzékkel mutat rá a túl nagy feladatra vállalkozott érvelés megbicsaklásaira, de érdemes megfigyelni, hogy kommentárjában nem a visszatekintő modern tudós fölénye, hanem a nehéz problémával küzdő előd iránti méltánylás kap hangot. A tudósi módszer válságtüneteként idézi Festtől *A legrégebb érintkezés Anglia és Magyarország között* című dolgozatot, amely 1935-ben a Budapesti Szemle hasábjain jelent meg. Fest itt el akarta választani az 1012-ben vértanúságot szenvedett ír zarándok, Colman történetében a legendaképződést a valóságtól, de érvelése nem tudott túljutni a feltételelességen. „A Colman-legenda számottevő változatai szerint ettől az I. Henrik őrgróftól öccse, Poppo trieri érsek útján kérte a magyar király a holttestet. Ha ennek a királyi megkeresésnek volna történeti alapja s ha Colman holtteste [...] csakugyan Magyarországra került volna, akkor az csak 1018-ig történhetett, mert ebben az esztendőben halt meg I. Henrik osztrák őrgrof. A legenda ilyen értelmezése szerint a kegyes Szent István szerezte volna meg – bár csak rövid időre – a melki templom híres ereklyéjét az 1018. esztendő

előtt.”⁴⁹ Ruttkay tisztában van azzal, hogy egy ilyen bonyolult és nem minden ízében adatolható eseménysor tisztázása aligha lehetséges feltételezések nélkül, itt azonban sokallja ezeket, mert nem vezetnek használható eredményre. „A sok »volna« elbizonytalanítja az olvasót; de az is, amit Aloldusról, a *Notulaeról* mond Fest, annyira ellentmondásos, érvnek annyira ingatag, hogy egyértelműen ő sem foglal állást, pedig az állásfoglalás szükségessége itt már kényszerítő erővel jelentkezik.” Ráadásul amit Fest mégiscsak állít, vagy legalábbis sejtet, az nincs eléggé alátámasztva. „Fest azt sugallja, hogy a szóban forgó magyar király Szent István, de vajon bizonyítéknak elegendő-e I. Henrik örgróf halálának dátuma az »általában Péter magyar királyt« említő középkori források és a Colman-legendá »összes kézírata« ellenében?” Mindezek miatt Ruttkay számára e dolgozat főként mint a tudósi módszertan változásának kritikus stádiuma érdemel figyelmet. „Levonatlan, levonhatatlan végkövetkeztetések híján is nagyon tanulságosnak érzem ezt a cikket, ha nem is a témát, de a szerzőt illetőleg: az adatok biztonságos fedezékét odahagyó, és vonzó, de bizonytalan kimenetelű portyára kimerészkedő filológus egyelőre idegenül mozog a szokatlan terepen. Ám nincs messze az idő, amikor az ilyenfajta portyák, csatározások fogják lekötni erejének jelentős részét.”⁵⁰

Figyeljünk itt a szemléltető képhasználat (metaforakészlet) sugallt, vagy legalábbis beleértett értékrendjére: a biztonságos fedezékbe húzódás, illetve az óvatos benne maradás itt nem úgy áll szemben a kétes kimenetelű portyázással, mint a feltétlenül jó a feltétlenül rosszal. Ellentétük a magyar történelem végvári harcainak hősi ethoszáig nyúlik vissza; a „kimerészkedő” szótöveként nemhiába villan ki a „mer” és vele a merészség, hiszen tudjuk, hogy csak a portya kecsegtethet hadizsákmánnyal, s a biztonságos fedezék nem arra való, hogy örökké benne maradjunk. Arra is emlékszünk, hogy Ruttkay legalábbis fölvetette annak lehetőségét, hogy a portyái előtti, még Heinrich nyomdokaiba lépő, szórványos leleteit még példás adatközléssel értékesítő Festre a megkésett, anakronisztikus, immár érdektelenné váló tudóskodás veszélye leselkedett. A fedezék odahagyásának metaforája itt már csak ezért sem lehet kaján diadalmaskodás, vagy akár csak fölénybizonygatás; Ruttkay nem azt sugallja, hogy Festnek könnyű lett volna megtalálnia a helyes módszert, hanem hogy a kockázatosabb, de nem reménytelen utat választotta, s később is csak abból lesz baj, hogy túlságosan rákapván a kaland ízére, többet áldozott rá idejéből és erejéből, mintsem tudományos eredményeinek hasznára válhatott volna. Noha Ruttkay sokallta a „volna” előfordulásait Fest említett dolgozatában, nem akart minden feltételezést kizárni az irodalomtudomány módszertanából, sőt maga is támaszkodott feltételes

⁴⁹ FEST Sándor, *A legrégebb érintkezés Anglia és Magyarország között = FEST, Skóciai...*, i. m., 5; vö. RUTTKAY, *Fest Sándor: Skóciai...*, i. m., 299.

⁵⁰ Uo.

vagy akár tényellentétes állításokra filológiai nyomozása közben, hogy általuk valószínűsítse következtetését.

Beszédes példa erre *Vörösmarty Shakespeare-fordításairól* című alapvető dolgozata, mely egyes események feltételezésével, mások kizárásával mérlegeli, hogy feltehetőleg (legvalószínűbben) mi történhetett, illetve mivel nem érdemes számolnunk. Első számottevő tétele sem ígér többet, mint feltételezést, amelynek tartalmát közvetett, kizáró jellegű megszorítás határolja el más lehetőségektől. „Ha Vörösmarty már pesti diákévei alatt csakugyan eljutott magához Shakespeare-hez, szinte kizárt, hogy ezt az élményét a színháztól kapta volna.” Mint a „ha” jelzi, már azt sem vehetjük egész biztosra, hogy Vörösmarty diákként megismerkedett Shakespeare műveivel, s ezen a feltételes, inkább csak lehetséges, mint valószínű eshetőségen (casus potentialis) belül értendő, hogy „szinte” kizárhatjuk ekkori *színházi* Shakespeare-élményét. A tételt alátámasztó érvelés további feltételezésekkel dolgozik, számolva olyan eseményekkel és körülményekkel is, amiket valószínűtlennebbnek tart, pontosan megvonva a levonható következtetések érvényességének határait. „Még ha netán volt is a székesfehérvári színészek egyik-másik előadásán, azok egyetlen Shakespeare-darabot sem játszottak a fővárosban 1819–20-ban: az meg, hogy a pesti német színház kedvéért szegte volna meg a diákokat sújtó tilalmat, valószínűtlennek látszik.” Az érvelés azonban nem csupán az utóbbi (lélektani) valószínűtlenségre építi, hogy a diák Vörösmarty a pesti német színházban ismerkedhetett volna meg Shakespeare darabjaival: a feltételezést konkrét színháztörténeti adatok is támogatják. „Egyébként is, éppen akkor, amikor a fehérvári társulat, illetve Kisfaludy Károly darabjainak fővárosi színpadi sikere felkelthette érdeklődését a dráma iránt, a pesti német színház műsorából Shakespeare szinte teljesen hiányzott. Míg 1818-ban négy Shakespeare-darab került színre összesen tizenegy előadásban a német társulatnál, 1819-ben egy sem, s 1820-ban is csak a *Lear* és a *Macbeth*, két vendégjáték keretében.” A mindvégig nyílt lapokkal játszó érvelés itt jut el végkövetkeztetéséig, de most is lelkiismeretesen jelezve, mire elegendők a felvonultatott adatok és érvek, s mire nem. „Vörösmarty diákkori, első Shakespeare-élménye tehát minden valószínűség szerint olvasmányélmény volt, mint ahogy – természetesen – olvasmányélmény volt az is, amit Tolnában kapott, Teslér jóvoltából.”⁵¹ Vagyis csak „minden valószínűség szerint” volt olvasmányélmény Vörösmarty első Shakespeare-élménye, a bemutatott anyagból és logikai műveletekből ennél többre nem futja. Jól látható belőle, hogy milyen szellős, mennyire sebezhető a biztosnak vélt adatok akár leggondosabban épített fedezéke, s mennyire nem lehet teljesen benne maradni, ha állítani is akarunk valamit. Kiderül továbbá, hogy mire utalhatott másutt Ruttkay, amikor Fest középső pályaszakaszának felgyült adatkészletéről szólva

⁵¹ RUTTKAY Kálmán, *Vörösmarty Shakespeare-fordításairól* = RUTTKAY, *Összegyűjtött írások...*, i. m., 46.

a „légmentes” okadatolás nehézségeire figyelmeztetett; itteni levezetése az adott keretein belül mind filológiailag, mind logikailag makulátlan, de végeredménye így sem tekinthető többnek valószínűsítésnél.

Persze ez sem kevés. Hogy az adatolható, csak kikövetkeztethető, illetve ezek alapján kizárható eshetőségeket miért érdemes és hogyan lehet egyszerre számításba venni, annak Ruttkay érvelése Vörösmarty mindegyik Shakespeare-fordítása kapcsán izgalmas példáját adja. Már a *Romeo és Júlia* fordítás-töredékéről írva sem riad vissza a *mi lett volna, ha* típusú tényellentétes feltételezéstől, mégpedig ellenpróbaként, aminek itt már csak azért is komoly tétje van, mert egy korábbi véleményt kell helyesbíteni, s a vitahelyzet határozott állásfoglalást s lehetőleg szilárdan megalapozott állítást követel. „Az a munkája azonban, a *Romeo*-töredék fordítása, amelyen Kiss Ernő állítása szerint igen erősen kellene éreznünk Schlegel hatását, egyáltalán nem azt mutatja, hogy Vörösmarty csakugyan az ő »kalauzolásával« olvasta s esetleg szó szerint kezdte volna lefordítani ezt a drámát. Ha a német szöveget vette volna alapul, nála is hiányozna az I. felv. 46. sorában az angol »poor-John« fordítása, amivel Schlegel nyilván nem boldogult s ezért ki is hagyta, Vörösmarty viszont megpróbálta átmenteni a magyarba [...]” Itt a tényellentétes *mi lett volna, ha* feltételezésnek az alkalomhoz igazított változata, azaz a *mi nem lehetett volna, ha* érvelés jelenik meg, kizáró logikai műveletként alkalmazva. Bár végső soron ez is feltételezés marad, itt csakugyan elégséges alap a rivális vélemény megcáfolásához, különösen ha logikájának érvényét további hasonló példa is igazolhatja, ahogyan ez itt történik: „De mást is idézhetünk Kiss Ernő állításának cáfolására, pl. a 90. sort, amelyben Vörösmarty az angol »Let me go«-t félreértve mondatja Montague-val, hogy »hadd menjek el«. Ha Schlegel szövegét követte volna, abban a »Lasst los« bizonyára megóvta volna ettől a félreértéstől; de a *Romeo*-töredék fordításához Vörösmarty minden valószínűség szerint egyáltalán nem használt német szöveget [...]”⁵² Figyeljünk a „bizonyára” és „minden valószínűség szerint” kitételekre: az érvelés nem fut túl saját érvényessége határain, s inkább visszafogottan, az *understatement* eleganciájával fogalmaz, mintsem elvetné a súlykot.

Nagyobb filológiai fegyvertény, s máig példamutató a *Julius Caesar* fordításának keletkezéstörténeti okfejtése, mely azt kívánja megállapítani, milyen szövegekből és hogyan dolgozhatott itt Vörösmarty, s legalább egy szempontból joggal állítja levont következtetését bizonyító erejűnek. „De a magyar *Julius Caesar*, az eredetivel és Schlegel német szövegével összevetve, azt bizonyítja, hogy Vörösmarty már akkor angolból fordított, s bár a Schlegel-fordítást is használta, nem úgy, hogy abból munkáját sorról sorra ellenőrizte volna.” Hasonló fordítás-történeti összevetések másoknál gyakran az egyes fordítói megoldások meddő és történetietlen rangsorolásához, kérlelhetetlen iskolamesteri bizonyítványosztás-

⁵² Uo., 54–55.

hoz szolgáltatnak példatárat, mégpedig az időtlen „hűség” eszményéhez mérve, azonban Ruttkay kezén még a fordítói tévedések is filológiai vagy történeti kérdések megválaszolásához kínálnak jól elemezhető és értelmezhető adatokat, s éppen azért vizsgálja őket, mert bepillantást engednek a fordító műhelyébe, s eloszlatják a makacs tévhitet, miszerint németből dolgozott.⁵³ Vörösmarty három itteni tévedése alapján kideríti, hogy Schlegel szövegének folyamatos tekintetbe vételével elkerülhetőek lettek volna. „Ezt tanúsítja pl. a III. felvonás 147. sora: »Soha sem kívántam kárát«, ami nem felel meg az angol eredetinek (»I never thought him worse«); viszont Schlegelnél a »So achtet' ich ihn stets« jól visszaadja az eredeti értelmét. Schlegel kalauzolásával Vörösmarty bizonyára nem fordította volna »kard«-nak a »dagger«-t a IV. felvonás 205. sorában, hiszen a német szövegben az angol szónak pontosan megfelelő, »tőr« jelentésű »Dolch« olvasható. És hogy a IV. felvonás 342. sorában és a 351. sort követő színi utasításban a »gown« nem »ruha«, ahogy Vörösmarty fordította, hanem »hálóköntös«, könnyen kiderült volna, ha munka közben megnézi Schlegel szövegét, amelyben »Schlafgewand«, illetve »Nachtkleid« a szó helyes fordítása.” Vagyis itt nem az alkalmi vagy akár ismétlődő tévedés megbélyegzésére megy ki a játék, nem is Vörösmarty és Schlegel fordításainak összehasonlító értékelésére, hanem arra, hogy mit tudhatunk meg a tévedések elemzéséből a fordító munkamódszeréről. Így derülhet ki, hogy más esetekben Vörösmarty mégiscsak vetett egy-egy oldalpillantást Schlegel szövegére. „De úgy látszik, Vörösmarty német nyelvtudása sem volt teljesen megbízható, mert néha éppen a közvetítő szöveg félreértéséből származik hiba. Így pl. a IV. felvonás 357. sorában Brutus »szekrényeken« jelöli ki Claudius és Varro hálólhelyét, ami az eredetiben »on cushions«, helyesen: »párnákon«, vagy »vánkosokon«. Schlegelnél »auf Küssen«-t talált Vörösmarty, az »auf Kissen« ritkább, régies alakját, s ezt elnézhette, »auf Kästen«-nek foghatta fel, mert a »szekrényeken« ennek felel meg pontosan.”⁵⁴ Bár engem meggyőz, hogy ebből és így keletkezhetett Vörösmarty megoldása, jólesik látnom, hogy a következtetést az „elnézhette” és „foghatta fel” igék feltételes módja it is megóvja a túlságos magabiztosságtól.

Mégsem ez, hanem Vörösmarty *Lear király*-fordításának elemzése kínálja a legnagyobb példáját annak, hogy a tényellentétes feltételezés kizáró, lehetőségeket szűkítő használatával mennyire és hogyan lehet (más érveket is igénybe véve) viszonylag nagy biztonsággal valószínűsíteni. Itt ugyanis Vörösmarty szövegét az angol eredetin kívül egyszerre két szóba jöhető német fordítással (Tieck, illetve Voss munkájával) kellett Ruttkaynak összevetnie ahhoz, hogy a szövegek megfeleléseinek és (még inkább) meg nem feleléseinek logikájából kirajzolódjék, mi történhetett. „Arra, hogy a *Lear* fordítása közben Vörösmarty alkalomadtán

⁵³ *Uo.*, 57.

⁵⁴ *Uo.*, 55.

használt kisegítő szöveggént német fordítást, s nem a Tieck-, hanem a Voss-félét, döntő filológiai bizonyítékot megint csak olyan esetben találunk, amikor nemcsak az angol szöveget nem értette, hanem a németet is félreértette.” Az egyik ilyen félreértés annyira értelmetlen szöveget hoz létre, hogy első pillantásra (Ruttkay megfejtését még nem ismerve) létrejötte is érthetetlen. „A II. felvonás 83. sora az eredetiben: »Would he deny his letter, said he? I never got him«; pontos fordításban: »Azt mondta, hogy levelét le fogja tagadni? Nem én nemzettem« (ti. őt, Edgart; vagyis Gloster megtagadja törvényes fiát, ha erre a gazságra képes). Vörösmartynál: »Levelét tagadja? Hisz nem is mutattam.«” Ruttkay kinyomozza, hogy ez a téves fordítás paradox módon nem Tieck tévedéséből, hanem Voss helyes megoldásából származik. „Tiecknél: »Die Handschrift leugnen? Hat er das gesagt?« Itt a sor második fele hibás ugyan, de Vörösmarty ugyancsak hibás második felsorának ehhez semmi köze. Vossnál a sor kifogástalan: »Verläugnen? diesen Brief? – ich zeugt' ihn nie« –; Vörösmarty fordítói botlása mégis erre vezethető vissza. Az eredeti szövegben múlt idejű alakjában használt és sok mindent, egyebek közt »nemzeni«-t is jelentő »get« ige okozhatott neki gondot; ezért fordult segítségül Vosshoz, akinél az ugyancsak »nemzeni« jelentésű »zeugen« ige múlt idejű alakját találta, s ezt olvasta félre »zeigt«-nek, a »mutatni« jelentésű »zeigen« ige múlt idejű alakjának.” Más talán itt megállna, beérve azzal, hogy Vörösmarty fordításába a „zeugt” alak félreolvasása nyomán a „zeigt” jelentéseként került a „nem is mutattam”, Ruttkayt azonban most már a félreértés egész feltárható logikája érdekli, s így tovább keresve rálel egy további mozzanatra, amiből még pontosabban kikövetkeztethető, hogy Vörösmarty itt mennyire támaszkodott segédszövegre, s mennyire az eredetire. „Hogy itt egyetlen szó elnézéséből egy egész mondat fordítása lett értelemzavaróan hibás, abban szerepe van a tárgyesetben lévő, hímnemű »ihn« személyes névmásnak is, amelyet Vörösmarty tévesen, de nem egészen logikátlanul, Edgar helyett a nyelvtanilag hímnemű, »levél« jelentésű »Brief«-re vonatkoztatott. Botlását észrevehette volna, ha a kisegítő szövegtől ismét visszatér az angol eredetihez, amelyben a tárgyra nem, csakis személyre érhető »him« efféle tévedést eleve kizár.⁵⁵ Ha ismét visszatér, vagyis ha ismét visszatért volna, akkor ezt e tévedést (szinte) biztosan nem követhette volna el, de itt nyilván épp nem tért vissza. Ilyen tüzetes összehasonlító szövegelemzéssel társítva és ilyen filológiai és logikai iskolázottsággal használva a tényellentétes (counterfactual) feltételezést, amelyet Trevelyan még kiszámíthatatlan igazságtartalmúnak és ezért tudományos célra használhatatlannak gondolt, módunk nyílik arra, hogy lépésről-lépésre kövessük Vörösmartyt fordítás közben s kizárhassunk közkeletű, de megalapozatlan hiedelmeket.

Ruttkay idevágó módszertani kezdeményezései észrevétlenek maradtak, pedig azóta éppen azoknál láthattunk hasonlókat, akik Fest Sándor egyik legkedvesebb

⁵⁵ Uo., 56–57.

témájában, Szent Margit származása ügyében próbáltak előbbre jutni. Minde-
nekelőtt épp a kérdéskör szaktekintélyeként tisztelt Vajay Szabolcs okfejtéseiben
jutottak fontos szerephez a feltételezések, köztük a counterfactual fajtájúak, ame-
lyeket ő életrajzi adatokra épített kronológiai érvekkel együtt többek közt éppen
annak kizárására vet be, hogy Szent Margit egyáltalán *lehetett volna* Szent István
unokája, s ez a módszer és érvelési technika az ő nyomdokain továbblépő mai
kutatók beszámolóin is minduntalan átüt.⁵⁶ Nagy utat tettünk meg Trevelyan óta,
aki még úgy gondolta, hogy egyetlen tényező megváltoztatása kiszámíthatatlanul
megváltoztatná az összes többi, s ezért minden komoly történésznek a csakugyan
megvalósult események lefolyásának vizsgálatára kell szorítkoznia.⁵⁷ Jól látható,
hogy ettől a felfogástól azóta mennyire elszakadtunk, s nem hinném, hogy ez-
által feladtuk volna komolyságunkat. Ugyanakkor persze kérdés, hogy pontos-
san milyen fokú bizonyosságot érhetünk el a kizáró „counterfactual” érveléssel,
amelynek bevetésére eleve azért volt szükség, mert valamilyen történés biztos
megállapításához nem volt elégséges közvetlen adatunk. Demonstrálva, hogy
valami nem *lehetett* úgy, ahogy mások állították, kétségkívül máris szűkebbre
vontuk annak körét, ami történhetett, de ebből továbbra sem következik, hogy
pontosan mi történt. Ugyanakkor épp Ruttkay fordítástörténeti elemzése mutat-
ják, hogy avatott kezekben mekkora előrelépést jelent ez a módszer, még ha belül
maradunk is a csupán valószínűn. Ehhez azonban meg kell békélnünk mindazzal,
ami felé már Ruttkay fejtegetései mutatnak, vagyis az irodalomtörténeti állítások
többnyire feltételes és bizonyítékhiányos jellegével, újra kell értelmeznünk és az
eddiginél többre értékelnünk a spekuláció funkcióját és lehetőségeit, s újra meg
kell tanulnunk, hogyan bánjunk a valószínűsítés módozataival.

„probabilia multa habemus” :

egy módszer cicerói előzménye és mai korszerűsége

Ahogy valaha Cicero a valószínűség kutatásában látta a tudósi feladatot, szemben
a dogmavédő papi hivatással, s ahogy Kerényi Károly ezt az örökséget a maga
tudósi hitvallása alapeszméjévé avatta, az feltűnően közel van Ruttkay törekvé-
seihez. Ami Ruttkay írásaiból ma leginkább párbeszédre érdemes, annak aligha
találnánk lényeglátóbb összefoglalására, mint az *Academica* mottómul választott
mondatában, amelynek itt már elég magyar fordítását idéznem. „Nem más kü-
lönböltet meg minket azoktól, akik úgy vélik, hogy tudással rendelkeznek, mint
hogy ők nem kételkednek abban, aminek igazságát védelmezik, mi viszont szám-

⁵⁶ Vö. LASZLOVSZKY József, *Skóciai Szent Margit és az angol-magyar kapcsolatok* =
BÁRÁNY, LASZLOVSZKY, PAPP, *Angol-magyar kapcsolatok...*, i. m., I, 71. Lásd még I, 57–58,
71–72, 77.

⁵⁷ G. M. TREVELYAN, *Stray Thoughts on History...*, i. m., 1949, 91.

talan dolgot tartunk valószínűnek, és ezekhez könnyen igazodhatunk, de nem nagyon tudjuk bizonyítani; abban vagyunk szabadabbak és elfogulatlanabbak, hogy ítéletünk csakis tőlünk függ, és nem kényszerülünk arra, hogy olyasmit bizonygassunk, amit másvalaki írt elő vagy szinte parancsolt meg nekünk.”⁵⁸ Ruttkay éppen azért állt közel a valószínűsítés módszertanához, mert mindig érezte és érezte, hogy a bizonyosság megalapozására aligha, illetve vajmi ritkán lesz módunk, azaz, Cicero szavával, bajosan tudjuk a csupán valószínűt kellően bizonyítani (probabilia [...] quae adfirmare vix possumus). Ahogy már Arany János (Ruttkay által sokat forgatott) tanulmányai és kritikái is ügyeltek „valószínű” és „való” gondos fogalmi megkülönböztetésére,⁵⁹ mégpedig részben Arisztotelész példáját követve,⁶⁰ Ruttkay magatartásában is meghatározó szerepe volt e döntő különbség számon tartásának. Nem véletlen, hogy abban látta a szerinte oly sokszor és huzamosan félreértett (mert előírónak hitt) arisztotelianus irodalomkritikai hagyomány értékét, hogy leíró, tapasztalati jellegű, hajlékonyan alkalmazható és nem mereven dogmatikus.⁶¹ Ezzel szorosan összefügg, hogy tanárként is ellenállásra nevelt a dogmatikus előírásokkal és elvárásokkal szemben, olykor kimondva is, többnyire kimondatlanul, de a példájával rendre beszédesen, sapienti sat. Meg tudta éreztetni a hatalmi szóhoz nem idomuló vélemény kialakításának örömét, a saját meggyőződés vállalásának belső létszükségét. Tanítványai egyikeként mindmáig hálásan gondolok arra, hogy a hivatalos szemellenzők korában ő az elvárásoktól független gondolkodásra bujtogatott minket filológiában és politikában egyaránt. („All through the five years (from 1968 to 1973) of my studies at Eötvös Loránd University, Budapest, I had the privilege to have been taught by Kálmán Ruttkay, a fine Shakespeare scholar with a contagious passion for eighteenth-century English literature, who incited his students to think for themselves in scholarship as well as in politics in an age of official blinkers.”)⁶² Ez önmagában is fölbecsülhetetlen adomány volt akkoriban, az volna ma is, s alighanem bármikor; de emlékezetünkben őrzött szavai mellé érdemes újraolvasnunk életművét, mert irányjelzései mai bonyolult helyzetünkben ismét útba igazítanak.

⁵⁸ CICERO, *Academica...*, i. m., Liber secundus, III, 8. Ford. FERENCZI Attila.

⁵⁹ ARANY JÁNOS, *Naiv eposzunk = Arany János összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, X, *Prózai művek 1. Eredeti szépprózai művek Szépprózai fordítások Kisebb cikkek Tanulmányok Iskolai jegyzetek*, s. a. r. KERESZTURY Mária, Budapest, 1962, 270, 272–273.

⁶⁰ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, Budapest, Magyar Helikon, 1974, 43, 65.

⁶¹ Kálmán RUTTKAY, *The Aristotelian...*, i. m., 96.

⁶² Péter DÁVIDHÁZI, *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective*, London, Macmillan, 1998, xii.

SHAKESPEARE ÉS AZ ANGOL DRÁMA

FABINY TIBOR

A filológia és a kritika együttes szolgálata

Ruttkay Shakespeare-kritikái a nyolcvanas években

„Shakespeare nekem tulajdonképpen mindig üdítő kiruccanás volt a szűkebb szakmai berkeimből, és mindig mint magyar szerző bukkant fel a horizontomon” – mondta Ruttkay Kálmán Kelevéz Ágnesnek és Dávidházi Péternek egy beszélgetésben 1993-ban.¹ Öt évvel korábban, 1988-ban a Magyar Shakespeare Bizottság első – s mind a mai napig utolsó – kiadványát, a magyar nyelven megjelent *Új Magyar Shakespeare Tárt* ezzel a dedikációval látta el: „A 65 éves Ruttkay Kálmánnak a Shakespeare-filológia négy évtizedes szolgálatáért.”²

Talán pontosabb lett volna, ha így fogalmaz a Bizottság: „a magyar Shakespeare-filológia négy évtizedes szolgálatáért”, hiszen Ruttkay Kálmán első sorban hungarológusként volt Shakespeare kutatója; számára Shakespeare valóban mindig „magyar szerző” maradt; a magyar Shakespeare-filológia műfajában egyedülállót alkotott.

Országh László 1947-ben kérte fel az akkor a hadifogságból hazatérő, s még éppen Eötvös-collegista Ruttkay Kálmánt, hogy vállalja el a Franklin-Társulat kiadásában megjelenő *Shakespeare Összes kontrollszerkesztését*³ az időközben elhunyt Halász Gábor helyett. Nem tudom, egy huszonöt éves angol szakos hallgató kapott-e valaha tanáraitól ennél nagyobb – bizonyára a nyelvi tudásának és a filológiai képességeinek szóló – elismerést, megtiszteltetést és kihívást, ami azt jelentette, hogy a harminchét Shakespeare-dráma magyar fordítását végigolvashatta és összehasonlíthatta az eredeti szöveggel. 1948-ban így látott napvilágot a

¹ RUTTKAY Kálmán, *Összegyűjtött írások*, a kötet anyagát összegyűjtötte IRTZÉS Gábor, KISÉRY András, Budapest, Universitas, 2002, 336.

² *Új Magyar Shakespeare Tár: Hungarian Studies in Shakespeare*, szerk. FABINY Tibor, GÉHER István, Budapest, Modern Filológiai Társulat, 1988.

³ RUTTKAY, i. m., 223–224.

nagy vállalkozás: „A magyar szöveget az angol eredetivel Ruttkay Kálmán vetette egybe Halász Gábor módszerének szellemében.”⁴

Az Új Magyar Könyvkiadó 1955-ben, illetve az Európa Kiadó 1961-ben részint új fordításokban jelentette meg Shakespeare drámáit, s ebben Ruttkay látta el jegyzetekkel és utószóval az *Ahogy tetsziket* és a *Periclest*. Saját kontrollszerkesztői munkájáról 2005-ben így nyilatkozott: „Én mániákus kontrollszerkesztő voltam, mindig írásban adtam kontrollszerkesztői véleményemet: mérhetetlenül hosszúak voltak és többen megsértődtek rajtuk. De volt, aki nagyon hálás volt, például Áprily Lajos, ő azt is igényelte, hogy üljünk össze és beszéljük meg a javításokat.”⁵

1961-ben az Arany János összes művei kritikai kiadásában ő szerkesztette *A Szent-Ivánéji álmot*, a *Hamlet, dán királyfi* és a *János király* szövegeit, s utószót írt „Arany János mint Shakespeare-fordító” címen,⁶ 1983-ban pedig a Vörösmarty kritikai kiadásban látott napvilágot a „Vörösmarty Mihály Shakespeare-fordításairól” című tanulmánya.⁷

A 2002-ben megjelent *Összegyűjtött írások* első, „Magyar Shakespeare” című fejezetében az Arany-, és a Vörösmarty-tanulmányokat a két veretes Ruttkay-tanulmány keretezi, az 1965-ös „Klasszikus Shakespeare fordításaink” című, valóban klasszikus írás⁸ és az 1996-os „Egy *Szentivánéji álom*-fordítás” című, Nádasdy Ádám fordítását bíráló tanulmány.⁹ A fordításokról szóló tanulmányaiban Ruttkay Kálmán egyszerre vonultatta fel imponáló filológusi arsenálját és villantotta fel a sokunk számára oly kedvesen szellemes kritikusi képességeit.

A következőkben Ruttkay Kálmánnak a nyolcvanas években megjelent Shakespeare-kritikáira irányítjuk a figyelmünket.

A Magyar Televízió a nyolcvanas években megvásárolta a BBC Shakespeare-sorozatát, s ennek nyomán az Európa Könyvkiadó és a Magyar Rádió és Televízió újszerű és sikeres vállalkozásba kezdett: Borbás Mária szerkesztésében a drámákat egyenként, többnyire a klasszikus fordításokban jelentették meg. A szerkesztő később így nyilatkozott: „Az 1980-as évek BBC sorozatában mindegyik dráma megjelent külön kötetben. El is fogyott, népszerű, jól sikerült sorozat volt. Minden kötethez íródott egy kis utószó is.”¹⁰

⁴ WILLIAM SHAKESPEARE, *Királydrámák*, jegyz. ORSZÁGH László, Franklin-Társulat, 1948 (Összes drámai művei, 1), 1254.

⁵ SZELE Bálint, „Társalogni avval, aki bölcs”: 11 Shakespeare-interjú, Budapest, Ráció, 2008, 126–127.

⁶ RUTTKAY, *i. m.*, 23–41.

⁷ *Uo.*, 42–73.

⁸ *Uo.*, 9–31.

⁹ *Uo.*, 74–86.

¹⁰ SZELE, *i. m.*, 176.

A magyar Shakespeare-kutatók számára az új kiadásban a legizgalmasabbak ezek a „kis utószók” voltak, amelyeket a nyolcvanas évek olyan tekintélyes magyar Shakespeare-kutatói írtak, mint az Angliában élő Cs. Szabó László; az itthoni tekintélyek közül Kéry László, Vas István, Ruttkay Kálmán, Géher István, de helyet kaptak a középnemzedékhez tartozó Takács Ferenc, Szőnyi György Endre és Ferencz Győző is.

Ruttkay Kálmán az ELTE-n több generációnak a 18–19. századi angol irodalmat adta elő; az egyetemen Shakespeare-ről nem tartott előadásokat, csak nagy ritkán hirdetett meg egy-egy speciális kollégiumot (például *A vihar*ról), vagy éppen az angol Shakespeare-kritika történetéről. Az 1978/79-es tanévben, amikor az ELTE angol szakán végzős hallgató voltam, két féléven keresztül tanulmányoztuk a Shakespeare-kritika történetét „Drydentől Johnsonig”.

A hazai anglisták és Shakespeare-kutatók ezért is fogadták kíváncsian a sorozat keretében Ruttkay Kálmán által a kilenc Shakespeare-drámához írt „kis utószót”. Ezek a következők: *II. Richard*;¹¹ *A vihar*;¹² *Téli rege*;¹³ *Julius Caesar*;¹⁴ *VI. Henrik I–III*;¹⁵ *III. Richard*;¹⁶ *Pericles*.¹⁷ Már a mennyiséget tekintve is igen tiszteletre méltó teljesítmény ez, hiszen a kilenc dráma a teljes Shakespeare-korpusz egy-negyed része!

Bár e dolgozat címében Ruttkay Kálmán „Shakespeare-kritikáiról” szóltam, kérdés azonban, hogy a Borbás Mária által „kis utószó”-nak nevezett műfaj nevezhető-e kritikának? Elképzelhető ugyanis, hogy a „kis utószókat” író neves szerzők talán a Shakespeare-hez inkább a televízió képernyőjére szocializálódtak, de talán a nyomtatott termékhez még érdeklődve fordul a közönségnek szánták. Ám Ruttkay Kálmán kis utószóiban is érezzük a kritikusi felelősséget, hogy keresi a közönségét, s keresi a hangot, amivel ezt a közönséget meg kell szólítania.

A sorozat szerkesztőjének koncepciója szerint Ruttkay Kálmánra a királydrámák fele, egy római darab és – egy kivétellel – az utolsó Shakespeare-drámák:

¹¹ William SHAKESPEARE, *II. Richard*, ford. SOMLYÓ György, utószó RUTTKAY Kálmán, Budapest, Magyar Rádió és Televízió, Európa Könyvkiadó, 1980.

¹² Uő, *A vihar*, ford. BABITS Mihály, utószó RUTTKAY Kálmán, Budapest, Magyar Rádió és Televízió, Európa Könyvkiadó, 1981.

¹³ Uő, *Téli rege*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, utószó RUTTKAY Kálmán, Budapest, Magyar Rádió és Televízió, Európa Könyvkiadó, 1983.

¹⁴ Uő, *Julius Caesar*, ford. VÖRÖSMARTY Mihály, utószó RUTTKAY Kálmán, Budapest, Magyar Rádió és Televízió, Európa Könyvkiadó, 1984.

¹⁵ Uő, *VI. Henrik*, ford. VAS István, utószó RUTTKAY Kálmán, Budapest, Magyar Rádió és Televízió, Európa Könyvkiadó, 1985.

¹⁶ Uő, *III. Richard*, ford. VAS István, utószó RUTTKAY Kálmán, Budapest, Magyar Rádió és Televízió, Európa Könyvkiadó, 1985.

¹⁷ Uő, *Pericles*, ford. ÁPRILY Lajos, utószó RUTTKAY Kálmán, Budapest, Magyar Rádió és Televízió, Európa Könyvkiadó, 1986.

a regényes színművek, a románcok jutottak utószó-írás céljából. Tanulmányunkban eltekintünk a York-tetralógia (VI. *Henrik I–III* és a III. *Richard*) kommentárjainak elemzésétől, s figyelmünket részint az először megjelent utószókra (II. *Richard, Julius Caesar*), részint Ruttkaynak a három románcról szóló értelmezésére fordítjuk.

A II. *Richard*ról írt „kis utószó” egy elegánsan megírt mestermunka, ahol a precíz filológiai adatolás szerencsésen találkozik az érték-orientált, de sohasem önmagáért csillogó kritikai éleslátással, azaz a tudomány a művészettel. Ezen tudósi és kritikus erényeket megmutatva „honosítja” Ruttkay Kálmán a talán még fiatal, s az előző nemzedéknél valószínűleg alacsonyabb műveltségi fokú olvasóréteg számára Shakespeare királydrámáját. A dráma nagy kérdése Ruttkay szerint nem az, hogy bűnös-e Richard király, hanem az, hogy a valóban vétkező, ám mégis törvényesen felkent uralkodó büntethető-e? Ruttkay találó tömörséggel mutat rá a dráma paradoxonára: „Richard méltán bűnhődik, de joggalanul.”¹⁸

A *Julius Caesar* elemzésében is elmondja Ruttkay az olvasónak, hogy nem maradt fenn Shakespeare-től egyetlen kézirat sem. Helyesen mutat rá, hogy Shakespeare tulajdonképpen Brutus-drámát írt, csak üzleti szempontból volt kívánatos Caesar nevét adni a címhez. Akárcsak a II. *Richard* esetében, Ruttkay itt is párhuzamot von az agg (s uralkodásra talán már alkalmatlan) I. Erzsébet királynő és a dráma címszereplője között. Szellemesen írja, hogy valamennyi római darab közt a *Julius Caesar* a „legrómaibb, mert még nyelvében, stílusában is van valami, ami Rómát idézi”.¹⁹ Terjedelemben elég sokat időz a dráma anakronizmusainak sorolásával, amelyeket egyébként lényegtelennek tart.

Láttuk, hogy Ruttkay nem a nyolcvanas években írt először utószót a Shakespeare-drámák magyar kiadásához, hanem kettőhöz már 1955-ben is Kéry László felkérésére.

Az 1955-ös *Pericles*-magyarázatot is (amely szinte változatlan formában újra megjelent az 1961-es kiadásban) nagyfokú műgond és szellemi elegancia jellemzi. Kimutatja az I–II. illetve a III–V. felvonások közötti értékbeli, stílári különbségeket, azokkal az irodalomtörténészekkel érve egyet, aki a dráma első két felvonását nem tulajdonítja Shakespeare-nek. Ruttkay szövege teljesen nélkülözi a mások által akkoriban kötelességből használt marxista szóhasználatot, ő legfeljebb az „eszmei mondanivaló”-t említi meg, amelynek – a művészi szerkezettel együtt – „csak Marina történetében van nyoma”.

E korai írásban is érvényesül a tárgyszerűség és a művesség gondos egyensúlya: az általa idézett Alexander Bernát „túlzó esztéticizmusból fakadó” érvelését a „filológia tanulsága” ellenpontozza. Ruttkay egyszerre nyújt a darab megértéséhez

¹⁸ Uő, II. *Richard*, 152.

¹⁹ Uő, *Julius Caesar*, 151.

nélkülözhetetlen tárgyi–filológiai információt és választékos stílusával egyszerre teszi vonzóvá ezt az „ennyire semmitmondó, ennyire széteső” *Periclest*.

Amikor Ruttkay arról ír, hogy a dráma második fele sokkal jobb, mint az első, egy érdekes nyelvi fordulatot használt, amely, ki tudja miért – szerintem sajnálatosan – kimaradt az egyébként a korábbi kiadással szó szerint megegyező 1961-es kötetből. Ugyanis 1955-ben még azt írta Ruttkay, hogy a Marina-történet kedvéért Shakespeare „belemelegedett a munkába”, s a „III–V. felvonásra jóval többet pazarolt költői tehetségének, azaz itt is inkább csak rutinjának feleslegéből, mint az első két felvonásra”.²⁰ Azt, hogy a „belemelegedett” szónak hat év után miért kellett kimaradni – ma már csak találgatni tudjuk.

Eltelik egy emberöltő, újabb harminckét év, s Ruttkay Kálmánt az Európa Kiadó 1986-ban ismét a *Pericles* kommentálására kéri fel. Mit tegyen? Vegye le a régi szöveget a polcról, s küldje el a kiadónak? Vagy inkább írjon egy új utószót? Az utóbbit választja. Persze, nem teljesen újat, hiszen a régi ott volt előtte, ami abból is látható, hogy az 1955-ös kiadásban emlegetett Drydent, Ben Jonsont és Alexander Bernátot idézi itt is, igaz, a kritikátörténet más ismert alakjaival (Nicholas Rowe, Alexander Pope, Samuel Johnson) együtt. A szerzőség sokat vitatott kérdését „talán a tévedés kockázata nélkül” Ruttkay itt így summázza: „Shakespeare átdolgozott egy darabot, amelyet valaki más írt, de ennek a szerzőjét nem sikerült elfogadhatóan azonosítani.”²¹

Az a benyomásunk, hogy 1986-ban Ruttkay többet ír a darab külső körülményeiről (kiadások, kritika, szerzőség, források) mint 1955-ben, illetve ekkor, az első alkalommal több teret szentelt a darab benső világának (műfaj, szerkezet, jelleme, nyelvezet) mint az új kiadásban.

Ám némileg előre szaladtunk: a *Pericles*-utószó előtt még két másik két románc – *A vihar*, 1981; *Téli rege*, 1983 – kommentárjainak megírásához is kap felkérést.

A *vihar*hoz fűzött kommentár a darabbal kapcsolatos szokásos, de Ruttkay szerint „pontatlan” közhelyek – az „utolsó darab” mítosza, Prospero búcsúja a mágiától és visszavonulása Milánóba Shakespeare művészettől való búcsújának és Stratfordba való visszavonulásának allegóriája stb. – szkeptikus fogadtatásával és ironikus cáfolatával indít. A négy utolsó dráma sokféle műfaji elnevezését fontolgatja magyarul („színmű”, „tragikomédia”, „tündérvjáték”, „misztérium”), ezáltal is tartózkodik attól, hogy az angol terminológiát követve „románcnak” hívja őket; a külön műfajt alkotó vonásokat azonban igen találóan foglalja össze: „elsíratott családtagok boldog egymásratalálása, holtnak hitt személyek feléledése

²⁰ William SHAKESPEARE, *Színművek*, szerk. KÉRY László, utószó RUTTKAY Kálmán, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1955 (Összes drámái, 6), 954.

²¹ Uő, *Pericles*, 142.

[...] elégtétel az ártatlanul szenvedőknek [...] megtorlás helyett megbocsátás a bűnösöknek.”²²

A jellegzetesen ruttkays irónia, a „sudden thrust” megnyilvánulását ismerhetjük fel, amikor azt a közhiedelmet cáfolja, hogy a regényes színműveket már nem a mindenki számára nyitott Globe-ban, hanem egy illúziókat kívánó, szűk társadalmi elitnek játszó feketebarátok épületében adták elő. „Ami pedig a »fekete barátok« színházának feltételezett ízlésformáló, dramaturgiai, színpadtechnikai hatását illeti, egyetlen adatunk sincs arra, hogy Shakespeare utolsó négy darabja közül ott bármelyiket is előadták” (125. old.)²³

A korabeli színjátszásról, a Globe-ról Ruttkay ugyanazt írja itt is, mint a más művekhez írt utószóiban, de amíg egy hasonló helyzetben számítógéppel elkényeztetett nemzedékünk minden bizonnyal gyorsan „bepésztolná” a témában korábban írt gondolatait, Ruttkay mégsem plagizál önmagától, a korábban már leírtakat újrafogalmazza, s így csak a felszínes olvasónak támadhat *déja vu* élménye.

Természetesen illetlenség lenne a románcok elemzése kapcsán akár a mítosz szerepét hangsúlyozó archetípus-kritika, vagy a kolonializmus kérdéseit feszegető új historizmus felismeréseit számon kérni a szerzőtől; ám az talán mégsem helytelen, ha rámutatunk arra a feszültségre, amit a szerző két megállapítása között érzékelünk. Egyrészt azt olvassuk – szerintem helyesen –, hogy *A vihar* „nagyon összetett, sokrétű allegória”,²⁴ másrészt azonban az írást egy szkeptikus kérdés zárja: „Hiheti-e Prospero, hogy öccse és gaz cinkosai gyökeresen megváltoznak, mert nem állt rajtuk bosszút, pedig megvolt rá az alkalom?”²⁵

Nem hiszem, hogy merő szemléletbeli különbségről lenne szó a szerző és közöttem, amikor nem osztom azt a nézetét, hogy emberek életében nem lehetséges a gyökeres irányváltás, konverzió; mégis úgy vélem, Ruttkay Kálmán, a románcok sok elemzőjéhez hasonlóan, észrevétlenül belesétált egy csapdába. Ezt – jobb híján – én a „realitás-elv csapdájának” („reality-fallacy”) nevezem, annak a félreértésnek, hogy az életnek megfelelés, azaz a realitás ismérveit kérhetjük számon a mítikus műfajon, ami pedig mese és látomás, s ahol minden lehetséges, ahol minden emberileg elképzelhetetlen megtörténhet, ugyanis ez a műfaj nem „tükröt tart” a természetnek, hanem önmagáért van, önmaga beteljesedésén munkálkodik.

Ugyanerre – az én olvasatom szerinti félreértésre – találhatunk példát az egyébként filológiai és kritikailag is kiváló *Téli rege*-utószóban (1986) is. A *Téli rege* elemzését nem terheli már az a görcs, hogy a szerzőnek önmagát kellene újrainnia, mint a *Pericles* esetében, sem pedig az a gátlás, hogy *A vihar* mégiscsak

²² Uő, *A vihar*, 121.

²³ *Uo.*, 125.

²⁴ *Uo.*, 128.

²⁵ *Uo.*, 131.

Shakespeare vitathatatlan remekműve, ami talán személyesen is közel állhatott hozzá.

A *Téli rege* elemzésekor Ruttkay lendületesen ír, mondhatnánk, egyenesen szárnyal. Helyesen mutat rá, hogy – mivel meséről van szó – az anakronizmusok miatt (pl. cseh tengerpart) értelmetlen Shakespeare-nek szemrehányást tenni, mint ahogyan azon sem kell megbotránkoznunk, hogy a darabban mulatságosan keverednek a pogány és a keresztény elemek, hiszen a műfaj nemcsak megengedi, de talán meg is kívánja az ilyen irracionális rendetlenséget. Igen jól és élesen látja, hogy „A *Téli rege* már címe szerint is rege, mese; ilyen értelemben van saját világa, saját földrajzzal, időszámítással, s ilyen értelemben a mese törvényeinek érvényességi körén belül hiteles benne sok egyéb is, ami ellen különben a valóságérzékünk, a logikánk, esetleg már a művészi érzésünk is háboroghatna.”²⁶ A dramaturgiai furcsaságok (pl. az Idő allegorikus figurájának megjelenése) kapcsán is találó észrevétel, hogy „A mű alaposabb vizsgálatából könnyen derülhet ki, hogy az ilyenféle, eleve drámaiatlannak látszó elemek mindig dramaturgiailag indokoltan, drámai funkcióval kerültek a darabba.”²⁷

Ruttkay számára inkább a *Téli rege* alakjai jelentenek problémát, nevezetesen, hogy csak a mellékszereplők (Antigonus, Paulina, Camillo, Bango, Autolycus) az igazán hús és vér Shakespeare-karakterek; a főszereplők velük szemben „egy nagyon kötött, nagyon pontosan előírt szertartást hajtanak végre, majdhogynem személytelenül”.²⁸ Ők nem igazán emberek, hanem, „végrehajtók”, akiket a „rituális szerep” kötelez erre a funkcióra.

E finoman fogalmazott értékelésben *kritikailag* igaza van Ruttkaynak, ám mi van akkor, ha a románc műfaja elsősorban nem egy hagyományos kritikai elemzést, hanem „értelmezést” igényel? Hogy e kettő között mi a különbség, arra hamarosan visszatérek.

Még ha a realitás szempontjait is alkalmazzuk – mint írtam: nem egészen helyesen – a műre, akkor is védhető, hogy nemcsak Hermione, a sokat szenvedő anya, hanem az egykor bűnös apa is visszakapja gyermekét, hiszen Leontest a hiteles bűnbánata tette erre méltóvá. Az azonban igaz, hogy Mamillust és Antigonust – a *Pericles* Thaisájával, illetve a *Cymbeline* Imogenjével ellentétben – Shakespeare nem támasztja fel. De ne felejtjük el, hogy itt nem komédiáról van szó, ami megkerüli a tragédiát, s így érkezik a happy endinghez, hanem románcról, ami nem megkerüli, hanem magába építi, s egyúttal meg is haladja a tragédiát. A románcok meta-tragédiák.

Bár elméletben Ruttkay – mint láttuk – nagyon helyesen rámutatott, hogy a románcokat „nem a mi valóságérzékünk felől kell megközelíteni”, a gyakorlatban

²⁶ SHAKESPEARE, *Téli rege*, 170.

²⁷ *Uo.*, 173.

²⁸ *Uo.*, 174.

azonban mégsem kerüli el mindig a realitás-elv csapdáját. Például amikor az emberi tapasztalat alapján hűvös iróniával megkérdőjelezi Florizel és Perdita „felhőtlen boldogságát”,²⁹ vagy – mint láttuk – Prospero gonosz testvérének gyökeres megváltozásának lehetőségét, s ezáltal Prospero „művének” befejezettségét.

Hadd támasszam alá ezt a szempontot egy analógiával. Emberileg Mamillus a *Téli regében* ugyanúgy nem támad fel, mint a bibliai Jób könyvében a történet elején hirtelen meghalt hét fiú és három leány, s emberileg Paulinát Antigonusért ugyanúgy nem pótolja Camillo, amint emberileg Jóbot sem kárpótolhatta az Úr a történet végén neki ajándékozott hét új fiúval és három új leánnyal. De ugye érezzük, hogy a Jób könyve értelmezésekor mellékvágányra szaladunk, ha ezt a realitás-elv szempontjából egyébként valós anomáliát feszegetjük. Talán a románc műfaja azért kívánja inkább az „értelmezést”, mert az közelebb áll a bibliai hagyományhoz, mint a tragédia és a komédia színpadi konvencióihoz.

Ezen a ponton érkezünk el írásunk konklúziójához, amikor a Shakespeare-kritikus Ruttkay Kálmánnak nemcsak az erényeit, hanem a vitatható pontjait is megláthatjuk. Nem kritikus a „fogyatékoságról”, hanem – talán – nemzedékbeli s az ezzel bizonyára összefüggő szemléletbeli különbségekről van szó. Az élet természetes rendje, hogy minden új nemzedék az előtte járó nemzedék értékeit „megőrizve – meghaladva” szeretné beépíteni a saját maga értékrendjébe.

A Ruttkay Kálmán előtt járó anglista generáció még a hagyományos történeti alapú filológiát képviselte, ami a pozitívizmus szellemében minden olyan apró dolgot is tudományosan „kutatott”, aminek ilyen vagy olyan „vonatkozása” volt. A hazai anglistikában például Fest Sándor (1883–1944) volt ennek a paradigmának egyik igen tiszteletreméltó képviselője. Ruttkay nemzedékére azonban már egyértelműen hatott az értékorientált kritikai irodalomtudomány, különösen is az amerikai „Új kritika”, illetve az angol irodalomnak Drydentől Eliotig ívelő kritikai hagyománya, amely tudatosan kereste a különbséget az érték és a selejt között. Ez a paradigma védőbástyát is jelentett a mindent, beleértve az irodalomtudományt is bekebelezni kívánó marxizmussal szemben.

Ruttkay Kálmán a legjobb angolszász kritikai hagyományhoz csatlakozva „megőrizve – meghaladva” kívánta folytatni a filológusnemzedék értékteremtő munkásságát. A Fest Sándor könyvéről írt tiszteletet mutató, ám egyúttal távolságot is tartó könyvrecenziója³⁰ jól illusztrálja ezt a tudósi és kritikus magatartást. Ruttkay nem tartozott azok közé, akik a mikrofilológiát a „tudni nem érdemes dolgok tudományának” (Hatvany Lajos), vagy éppen „pizsmogásnak” (Lukács György) tekintette. Ellenkezőleg. Magas színvonalon művelte azt; a tudományból művészetet alkotott, s a művészetek kritikáját is tudományos szinten képviselte. Ezért is láthattuk, hogy a nyolcvanas években írt Shakespeare-utószóin is meg-

²⁹ *Uo.*, 176.

³⁰ RUTTKAY, *i. m.*, 291–301.

különböztethető volt két réteg: a filológusé és a kritikusé. Egyik sem volt ürügy a másik számára. Ruttkay Kálmán ebből a szempontból „bilingvis” volt.

A hetvenes és a nyolcvanas években – a történeti és a kritikus paradigmák után vagy mellett – megjelent egy új paradigma, amit értelmezésnek nevezhetünk. A humán tudományokban, s azon belül is az irodalomtudományban egyre erőteljesebben kezdte éreztetni hatását a hermeneutika, amely az egyes műveket nem izoláltan, de még csak nem is műfaji konvenció kritikai keretében kívánta vizsgálni, hanem Gadamer és Eliot által is „hagyománynak” nevezett kontextusban, ami nemcsak az irodalmat, hanem a művészeteket, sőt az emberi bölcseséget, de még a szent könyveket is magába foglalta. Bármennyire is tiszteletre méltónak tekinti ez a paradigma akár a történeti alapú tudományos korrektséget, akár az ízlés pallérozását elősegítő értékorientált kritikát, akár mindkettőt, az értelmező számára a mű nem egyszerűen „jó” vagy „rossz”, hanem olyasvalami, amelyet e hagyomány (mitológia, Biblia, bölcsélet, művészetek, az olvasói tapasztalat) kontextusában is meg lehet szólaltatni, újra lehet teremteni.

A kritika és az értelmezés megkülönböztetésére már a harmincas években is történt kísérlet, bár igaz, hogy az elméletet nem mindig követte meggyőző gyakorlat. Akárhogy is vélekedjünk az egykori kísérletekről a hetvenes-nyolcvanas években jelentkező, hagyomány-alapú hermeneutikai szemlélet számára használhatónak tűnik az egykori definíció.

Eszerint „a kritika tárgyiasítja a szóban forgó művet, összehasonlítja azt más művekkel, hogy nyilvánvalóvá váljék, a mű mennyiben múlja fel azokat vagy marad a színvonaluk alatt, s ezáltal elválasztja a »jó«-t a »rossz«-tól, és végezetül ítéletet mond a mű tartós érvényességéről. Ezzel szemben az értelmezés (interpretáció) éppen ellenkező irányba halad: megpróbál behatolni a műbe, s megkísérli, amennyire ez lehetséges, a művet saját természetének fényében megérteni. Az értelmezés többnyire elkerüli az érdemek megvitatását, mivel már kiindulásként elfogadta a mű igényelte érvényességet, s ezért elsősorban nem a »jó« és a »rossz« közötti megkülönböztetés foglalkoztatja.”³¹

A hagyomány-elv alapján még az úgynevezett „fércművekkel” is érdemes foglalkozni, hiszen, ha bármennyire is töredékesen, úgy hordozzák részként az egészet, mint a csepp a tengert. Ezért lehet még a „fércműveket” is „szeretni”, hiszen meghalljuk bennük az alkotó hangját és a hagyomány morajlását. Azért foglalkozunk velük is behatóbban, mert az általuk képviselt víziót érvényesnek tekintjük.

Mi az, ami összeköti a filológust, a kritikust és az értelmezőt? Két dolog: a szöveg tisztelete és az olvasás szeretete.

Befejezésként – ennek mintegy illusztrálására – hadd idézzek fel egy személyes epizódot Ruttkay Kálmánnal kapcsolatban.

³¹ G. Wilson KNIGHT, *Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy*, London, Methuen, 1930, 1.

Már egy éve tanítottam a szegedi József Attila Tudományegyetemen (ma: Szegedi Egyetem), amikor 1981 szeptemberében Kálmán meghívott hozzájuk teára. Ez volt az első látogatásom a Széher úton, amit aztán később, a Piliscsabára történő közös ingázás idején több hasonló kellemes alkalom követett. (A legemlékezetesebb talán az a reggeli volt az elvarázsolt ház napsütötte teraszán, amelyet Várkonyi Ágnes szolgált fel nekünk fehér kötényében az egyik nyár eleji piliscsabai indulásunk előtt valamikor 2003–2005 körül.) 1981-ben, az első látogatás idején Kálmán még magázott, s én természetesen „tanár úr”-nak szólítottam. Családja körében sok mindenről beszélgettünk, például az irodalom oktatásáról, Chaucer és Shakespeare tanításának nehézségeiről. Ekkor hangzott el tőle egy mondat, amit aztán tíz évvel később, véletlenül éppen az irodalomoktatás három paradigmájáról (filológia, kritika, értelmezés) szóló tanulmányom zárómondataként idéztem is: „Olvasni kell őket megtanítani.”³²

Arra is jól emlékszem, hogy ott és akkor arra terelődött a beszélgetés, hogy sajnálatosan elfelejtődött, hogy a tudomány és a tanítás is végeredményben „szolgálat”. Ma is fülemben cseng a tanár úrnak ez az emfatikus mondata, ami némileg meglepetést jelentett számomra.

Tanulmányomat az 1988-ban megjelent *Új Magyar Shakespeare Tár* dedikációja kapcsán a „szolgálat”-tal kezdtem, s most az egykori beszélgetést felidézve a „szolgálat”-tal is fejezem be. Ruttkay Kálmán élete és életműve – beleértve a filológiát és a kritikát mesteri módon egyesítő magyar shakespeareológiát – kétségtelenül „szolgálat” volt, a szó legnemesebb értelmében. Amíg közöttünk volt, tudatosan vagy öntudatlanul – ezt én nem tudom – megtettesítette, élte és sugározta szeretett Eötvös Collegiumának jelmondatát: „Szabadon szolgál a szellem.”

³² FABINY Tibor, *A „posztkritika” esélyei: „Kritika” vagy „értelmezés” a Shakespeare-művek egyetemi oktatásában?*, szerk. BERNÁTH Árpád, Szeged, 1990 (Studia Poetica, 9), 251–262.

PARAIZS JÚLIA

Kisebb-nagyobb örömök

Arany János Shakespeare-fordításai
a sajtó alá rendezés tükrében*

2014-ben Shakespeare négyszázötvenedik születésnapját ünnepeljük. Ruttkay Kálmán szerint „ő az egyik legnagyobb 19. századi magyar költő, és az egyik állandóan játszott modern magyar drámaíró”.¹ Ez a meglátása egyben saját kutatási eredményeinek leghűbb összefoglalása. S bár saját magát nem tartotta shakespeare-ológusnak,² eredményei termékenyítőleg hatottak a szakirodalomra.³ Ahogyan azt egy a fiatalabb nemzedékhez tartozó filológus megfogalmazta:

A magyar Shakespeare-kutató munkája közben újra meg újra rábukkan Ruttkay Kálmán (1922) nevére. Klasszikus Shakespeare-fordításainkról írott dolgozataiban vagy a Maller Sándorral közösen szerkesztett *Magyar Shakespeare-tükör* című válogatásban (Gondolat, 1984) teljesedik ki Shakespeare-kutatói munkássága, emellett számos kritikát írt napjaink magyar Shakespeare-fordításairól is. Ruttkay Kálmán kontrollszerkesztőként dolgozott az 1948-as és az 1955-ös Shakespeare-összkiadásokon,

* Írásom az OTKA K 81197 azonosítójú, *Arany János kritikai kiadása* című kutatás támogatásával készült. Köszönöm a munkaközösség tagjainak dolgozatom egy korábbi változatához tett észrevételeiket, tanácsaikat. Köszönöm Dudás Róbertnek, hogy felhívta a figyelmemet egy kifejezés fontosságára.

¹ RUTTKAY Kálmán, *Ruttkay Kálmánnal beszélget Dávidházi Péter és Kelevéz Ágnes* (Budapest, 1993. március 25.) = *Összegyűjtött írások*, szerk. ITTÉS Gábor, KISÉRY András, Budapest, Universitas, 2002, 311–340. 336.

² *Uo.*

³ Dávidházi Péter alapvető kultuszörténeti monográfiájának előszavában például azt írja, hogy a könyv alapötlete a Maller Sándorral együtt szerkesztett *Magyar Shakespeare-tükör* című antológiából nőtt ki. DÁVIDHÁZI Péter, „Isten másodszülettte”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Budapest, Gondolat, 1989.

jegyzeteket, utószavakat írt a drámákhoz, mondhatni közletről ismeri a magyar Shakespeare-t.⁴

Úgy tűnik, hogy e szerteágazó kutatói tevékenységek közül a szöveggondozás nyújtotta a legérzékibb élményt számára, hiszen a Dávidházi Péternek és Kelevéz Ágnesnek adott életmű-interjúban egy regényfordítás kiadása mellett éppen Vörösmarty Mihály Shakespeare-fordításai⁵ kapcsán mondta el, hogy „a textológiai munka is tud titkos kéjelgés lenni”, „apró, kicsi örömök”-kel.⁶

Az alábbiakban Ruttkay Kálmán textológiai munkásságának egy kiemelkedően fontos szeletéről, Arany János Shakespeare-fordításainak első tudományos kiadásáról (*AJÖM VII.*, 1961) lesz szó, s közben arra is próbálok választ találni, hogy e munka milyen kisebb-nagyobb örömeket okozott a darabok sajtó alá rendezőjének.⁷ A legelső maga a felkérés lehetett, hiszen szeretett Eötvös collegiumi tanára, a kiadás sorozatszerkesztője, Keresztury Dezső vont be az Arany János kritikai kiadás munkálataiba.⁸ Írásomat is hasonló érzés hatja át, hiszen részese lehetek a kritikai kiadás több nemzedéket maga mögött tudó munkaközösségének. A második sorozat Korompay H. János sorozatszerkesztésében olyan műveket is újraközöl más elméleti-módszertani alapokon, amelyek az első sorozatban már napvilágot láttak, így a *Szentivánéji álmot* (1864),⁹ a *Hamlet, dán királyfit* (1867) és a *János királyt* (1867) is.¹⁰ Kérdésselvetésem tehát kettős: mi az, amit folytathat-

⁴ RUTTKAY Kálmán, „A fordítás is tud klasszikus lenni” – Ruttkay Kálmán a ma és a tegnap Shakespeare-fordításairól = „Társalogni avval, aki bölcs”, 11 Shakespeare-interjú, szerk. SZELE Bálint, Budapest, Ráció, 2008, 125–149, 125.

⁵ VÖRÖSMARTY Mihály *Összes művei*, kritikai kiadás, szerk. HORVÁTH Károly, TÓTH Dezső, 12, *Drámafordítások*, s. a. r. RUTTKAY Kálmán, Budapest, Akadémiai, 1983.

⁶ Kelevéz Ágnes ezen a ponton arra volt kíváncsi, hogyan egyeztethető össze a tanítás személyes jellege a textológusi, filológusi munka objektivitásra való törekvésével. Ruttkay Kálmán azonban az utóbbi munkákban is a személyes elemet hangsúlyozta. RUTTKAY, *Ruttkay Kálmánnal beszélget... i. m.*, 337.

⁷ ARANY János *Összes művei*, kritikai kiadás, szerk. KERESZTURY Dezső, VII, *Drámafordítások*, 1, *Shakespeare: A Szent-Iván éji álmot, Hamlet, dán királyfi, János király*, s. a. r. RUTTKAY Kálmán, Budapest, Akadémiai, 1961. (A továbbiakban: *AJÖM VII.*).

⁸ „Keresztury Dezső pedig bevont az Arany kritikai kiadásba, amikor a Shakespeare-fordításai kerültek sorra. Tényleg mind a két tanárom [a másik említett tanára Országh László] – azonkívül, hogy ott az aktív collegiumi éveim alatt mennyit köszönhettem nekik, mennyit tanultam tőlük – sorsom irányítgatásába, kiigazítgatásába is nagyon erősen belefolyt, úgyhogy mindkettőjükre csak a legnagyobb hálával tudok visszagondolni.” RUTTKAY, *Ruttkay Kálmánnal beszélget... i. m.*, 319.

⁹ Az idézeteket leszámítva közkeletű formájában hivatkozom az *A Midsummer Night's Dreamre*, a források eltérései miatt.

¹⁰ KOROMPAY H. János, *Arany János műveinek kritikai kiadása: Nyomozás alapszöveg után*, *Élet és Tudomány*, 69(2014/42), 1318–1320.

tónak gondolok az első kritikai edíció hagyományából, s mi az, amit másképpen képzelek el Arany János Shakespeare-fordításainak új kiadásában?

Ruttkay Kálmán 1961-es edíciója két olyan szemléleti felismerést hordoz, amelyet magunkénak tudhatunk a fordítások új felfogásában is. Az egyik fordítás-elméleti jelentőségű: az 1961-es kritikai kiadás szakított a fordítások ontológiai szemléletével, amely – Albert Sándor meglátását idézve – az ekvivalencia kutatására, vagyis az eredetinek való megfelelés kérdésére összpontosított.¹¹ A szór-szálhasogató pozitivisták összehasonlítások helyett¹² Ruttkay Kálmán bevezetője elsőként hívta fel a figyelmet a fordítások keletkezéstörténeti kontextusának jelentőségére a darabok kiadástörténetében.¹³ Munkájának másik fontos hagyományát abban látom, hogy rávilágított az irodalmi és a színházi törekvések egyenrangú szerepére Arany János poétikájában.¹⁴ Ahogyan azt később is hangsúlyozta Nádasy Ádámmal való vitájában, a Shakespeare-t fordító Arany nem választotta ketté magában a színházi és az irodalmi Shakespeare-t.¹⁵ Ennek megfelelően Ruttkay Kálmán az első nemzeti színházi bemutatók sűgópéldányait is a források közé sorolta a *Szentivánéji álom* és a *Hamlet, dán királyfi* esetében az autográf kéziratok és a szerző életében megjelent kiadások mellett.¹⁶ Minden bizonnyal nagy örömmel fedezte fel, hogy a példányok címlapjai, és a *Szentivánéji álom* esetében egy lábjegyzet is, Arany János saját kezétől származnak.¹⁷

¹¹ Ahogyan azt Albert Sándor írja, a tisztán ontológiai megközelítés a fordítástudományban az ekvivalenciát kutatja. Szerinte azonban már a kérdésfelvetés is („Mi az ekvivalencia?”) „azt implikálja, hogy az ekvivalencia valamiféle pontosan definiált (vagy definiálható) entitás, s a kutatónak mindössze annyi a dolga, hogy feltárja e kategória természetét és leírja leglényegesebb tulajdonságait.” ALBERT SÁNDOR, *Az ekvivalencia mint fordításelméleti kategória: szempontok az ekvivalencia vizsgálatához*, Szeged, 1988, (Kandidátusi disszertáció), 4–5.

¹² Ruttkay Kálmán Ferenczi Zoltán szövegösszevetési eljárásával (FERENCZI ZOLTÁN: Arany „János király” fordításáról = *Magyar Shakespeare-Tár*, 10 (1918), 130–150) kapcsolatban használja ezt a szót. *AJÖM VII.*, 407.

¹³ *AJÖM VII.*, 351–359.

¹⁴ „Az eredetihez minél méltóbb színvonalú magyar Shakespeare-t adni színész és olvasó kezébe: ezt a célt szolgálja bírálataival, mint ahogy remekbekészült fordításaival is.” *Uo.*, 358.

¹⁵ RUTTKAY KÁLMÁN, *Egy Szentivánéji álom-fordítás = Összegyűjtött írások*, szerk. ITTÉS GÁBOR, KISÉRY ANDRÁS, Budapest, Universitas, 2002, 82.

¹⁶ *AJÖM VII.*, 364, 386. Ruttkay a *János királlyal* kapcsolatban azt írja, hogy Arany életében nem került színre. *Uo.*, 407. Egressy Ákos azonban Kolozsváron bemutatta a darabot nem sokkal a nyomtatott megjelenést követően. Bemutató: 1868. április 23. Vö. FERENCZI ZOLTÁN, *A kolozsvári színészet és színház története*, Kolozsvár, Ajtai K. Albert Magyar Polgár Könyvnyomdája, 1897, 442.

¹⁷ *Uo.*, 359–360, 376.

Ruttkay Kálmán szöveggondozói elveit azonban nem gondolom folytatható hagyománynak a Shakespeare-fordítások újabb kiadásában. A 20. század klasszikus szövegkiadói koncepciója, a végső szerzői szándék alapú kiadás elve ugyanis azokhoz az utolsó szövegközlésekhez vezetett a *Szentivánéji álom* és a *Hamlet, dán királyfi* esetében, amelyek bizonytalan szövegkritikai autoritással rendelkeznek, vagyis az 1880-as és az 1882-es harmadik kiadásokhoz. Ennek következményeként Ruttkay Kálmán nagyságrendekkel több szövegjavítást végzett a két népszerű darabon, mint a *János király* alapszövegén, az 1880-as második kiadáson, amely azonban szövegét tekintve az 1867-es első kiadás textusát jelentette. S miután a fordítások szöveggondozója nem élt azzal a feltételezéssel, hogy Arany János átdolgozta volna Shakespeare-fordításait a második és harmadik kiadásokban, a fenti jelentős forráskritikai eltérések közömbösnek bizonyultak a végső szándék alapján létrehozott 1961-es kiadás szövegalkotásában. Mai szemléletünket ellenben éppen a források történetiségéből fakadó következmények foglalkoztatják, hiszen ahogyan azt a jelenleg érvényes *Alapelvek* című szabályozás is megfogalmazza, a kritikai kiadás „a textológiai legjobbnak ítélt forráson alapul”, a szöveggondozás során pedig kerülendőnek tartja a szövegváltozatok kontaminációját.¹⁸ Ezek az eltérések más-más szerzőiszándék-felfogásból erednek, és így az alábbiakban azt tekintem át, hogy milyen módon értelmezte Ruttkay Kálmán a szerzői akaratot az *ultima editio* adta kereteken belül, és milyen módon közelítem meg a kérdést új, kézirat alapú kiadásunk munkálataiban.¹⁹

Az *ultima editio* és a forráskritika

A 20. század második felében született textológiai szabályzatok a végső szerzői szándék alapján létrehozott textust javasolták alapszövegnek.²⁰ A Ruttkay Kálmán számára érvényben levő 1954-es szabályzat szerint: „A kiadás alapjául általában az író életében megjelent utolsó szövegközlés vagy a legkésőbbi eredeti kézirat szolgál.”²¹ Ez a koncepció, ahogyan azt Kelevéz Ágnes megfogalmazta, „egy erkölcsi kategóriát (az utolsó akarat *tisztelete*) von be a kritikai kiadás készítésének

¹⁸ [MTA I. Osztály Textológiai Munkabizottsága], *Alapelvek az irodalmi szövegek tudományos kiadásához*, It 85(2004), 328–330, 328.

¹⁹ Az autográf kéziratokra építő szemlélet az új sorozat egészében fontos szerepet kap. Vö. KOROMPAY H., *i. m.*, [2.]

²⁰ Az MTA I. Osztály Textológiai Munkabizottsága által vagy annak közreműködésével összeállított szabályzatok kiadási ideje: 1953, 1954, 1962, 1988.

²¹ *A magyar klasszikusok kritikai kiadásának szabályzata = A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, V, Budapest, MTA, 1954, 239–241, 240.

erőterébe” [kiemelés tőlem P. J.].²² Az erkölcsi mellett a koncepció egyben kvázi jogi kategóriaként is működik a klasszikus textológia számára, hiszen a szerző *utolsó akaratára* építő koncepció a végrendelethez hasonlóan minden korábbi végakaratot kinyilvánító szándék helyébe lép, minden előzetes „végső” szándék hatályát veszti, és csak a legutolsó marad érvényben az életmű egészére nézve. Hász-Fehér Katalin éppen ezt a hatályvesztő jellegét, a korábbi akaratok kiiktatását bírálta a tudományos kiadások szerzőiszándék-értelmezésével kapcsolatban.²³ Ahogyan írja, „a szabályzat nevében és a teljes életmű ismeretében a kiadó egy-egy szöveg vagy kötet jelentésképző és értekező szándéka helyébe újat állít, későbbi elveket, szándékokat vetít vissza korábbi szövegekre, s a szöveghez, szöveghelyhez, kötethez kötődő *egyedi* intenciókat egyetlen egységes, az egész életműre kiterjedő szerzői akaratba olvasztja össze [...]”²⁴

A szerzői szándék történetiségének felismerése azért vált lehetségessé a hagyományos textológia erkölcsi-jogi felfogásával szemben, mert – ahogyan azt Debreczeni Attila megállapította – az új textológia alapegysége nem a mű, mint a klasszikus szövegkiadás esetében, hanem a materialitással rendelkező szövegforrás.²⁵ A kritikai kiadások legutóbbi szabályozásának szemlélete is elősegíti a szerzői szándékok és az azokat dokumentáló források autonóm felfogását, hiszen az alapszöveg kiválasztásának kérdésében a 2004-es dokumentum már nem határoz meg alapesetet, mint ahogyan a végső szerzői szándék elvére alapozó korábbi szabályozások tették.²⁶ Az új szabályzat értelmében ugyanis a textológiailag legjobbnak minősülő forrás kerül alapszöveg-helyzetbe, s ez a megfogalmazás különböző szövegkiadói elvek érvényesülésének enged teret.²⁷ Míg tehát Ruttkay Kálmán egy erős szemléleti preferencia és intézményi szabályozás korában adta ki munkáját, az elméleti pluralitás idején a mű egy-egy forrása különböző megfontolások alapján válhat alapszöveggé a kritikai kiadás műfajában.

A végső szerzői szándékra alapozó szövegkiadás tehát ma már csak egy a kiadói koncepciók közül,²⁸ a huszadik század második felében azonban a textológiai sza-

²² KELEVÉZ Ágnes, „Egy jó verssor szent dolog”: *Babits textológiai elvei és költői gyakorlata*, Alföld, 49(1998/3), 55.

²³ HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Az intencionáltság szintjei a szerzői és a kiadói kötetekben = A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. Uő., Szeged, 2006 (Tiszatáj Könyvek), 55–82.

²⁴ Uo., 79.

²⁵ DEBRECZENI Attila, *Csokonai költői életművének kronológiai rendje*, Budapest, Akadémiai, Debreceni Egyetemi, 2012, 17.

²⁶ Az *Alapelvek* a kritikai kiadáson kívül szól a forráskiadás, a genetikus kiadás és az elektronikus kiadás elveiről is. *Alapelvek... i. m.*, 328–329.

²⁷ *Alapelvek... i. m.*, 328.

²⁸ A legújabb alapelvek már csak a szövegközlés módjának indoklását várja el a különböző tudományos kiadástípusoktól, így a kritikai kiadástól is. *Alapelvek az irodalmi*

bályozás alapelveként működött.²⁹ S bár egyes textológusok felemelték szavukat az elv dogmává tétele ellen, az egyéni hang gyakran beolvadt az intézményi döntésekbe. Horváth Károly például azt írta 1958-as tanulmányában, hogy a második világháború utáni filológia „számos régi kiadástechnikai elvet alkalmatlannak ítél, így az azelőtt dogmaként elfogadott, az utolsó kiadott változathoz való ragaszkodását [sic] is”³⁰ Amikor azonban ugyanő a textológiai munkabizottság nevében szólalt meg az 1962-es szabályzat összeállítójaként, akkor ismét a végső szerzői szándék elvét találjuk meg főszabályként.³¹ Egyéni véleményét legfeljebb abban az új kitételben vélem felfedezni, miszerint indokolt esetben már megengedett az eltérés.

Ruttkay Kálmán az 1954-es elvek alapján az alábbi forrásokat azonosította kiadásában (írásom az *AJÖM VII.* jelöléseit követi):³²

Szentivánéji álom

Kézirat:

- K1 = Szentiván-éji álom [autográf kézirat, MTAK Kt. K. 507.]
- K2 = A szentiván-éji álom. fordította Arany János. [autográf kézirat, Nagyszalonta, Arany János Múzeum, II. 77.]
- K3 = [„A Szentiván-éji álom. Irta Shakespeare. Fordította Arany János.” Súgó példány. Nem autográf kézirat autográf címlappal és egy autográf lábjegyzettel ellátva, Bemutató: Nemzeti Színház, 1864. április 23. OSZK Szt. N.Sz. Sz. 73.]

szövegek tudományos kiadásához, It 85(2004), 328. A Péter László szerkesztette szabályzat (1988) azonban ajánlasként megmaradt a kötelező *Alapelvek* mellett. KECSKEMÉTI GÁBOR, *A textológiai munka egyes problémáiról – az új textológiai elvek közrebocsátásakor*, It 85(2004), 320.

²⁹ Az 1988-as szabályozás így szól: „Alapszövegül általában az *utolsó kéz (ultima manus)* elve alapján a szerző életében megjelent utolsó, a szerzőtől gondozott vagy jóváhagyott közlés, vagy a legkésőbbi eredeti (*autográf*) kézirat (gépirat, nyomdai levonat) szolgál.” *Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata*, az MTA textológiai bizottságának közreműködésével összeállította PÉTER László = *Bevezetés a régi magyarországi irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Budapest, Universitas, 2003, 118.

³⁰ HORVÁTH Károly, *A kritikai kiadások kérdéséről*, Világirodalmi Figyelő, 4(1958), 140.

³¹ „Alapszövegül általában az író életében megjelent utolsó szövegközlés vagy a legkésőbbi eredeti kézirat szolgál. Az »ultima manus« elvétől indokolt esetben azonban el lehet térni.” *A magyar klasszikusok kritikai kiadásának szabályzata*, az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztálya textológiai munkabizottságának közreműködésével összeállította HORVÁTH Károly, megvitatta és elfogadta az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Irodalomtudományi Bizottsága, Budapest, Akadémiai, 1962 (Szerkesztési Irányelvek 2), 12.

³² Vö. *AJÖM VII.*, 363–364, 385–386, 406–407.

Megjelenés:

- 1. kiad. = *Shakspere minden munkái*. Fordítják többen. Kiadja a Kisfaludy Társaság. Első kötet, Pest, Tomori Anasztáz költségén, 1864. (belső címlap: Shakspere színművei. Fordítják többen. Első kötet. Othello, A Szent-Iván éji álom. Shakspere születése háromszázados emlékünnepe. April XXIII. MCCCLXIV. Pest, Emich, 1864.)
- 2. kiad. = *Shakspere minden munkái*. Fordítják többen. I. kötet. 2. kiadás. Budapest, Ráth Mór, 1879. (belső címlap: Shakspere színművei. Fordítják többen. Első kötet. Othello. Fordította Szász Károly. A Szent-Iván éji álom. Fordította Arany János. Budapest, Ráth Mór, 1879.)
- 3. kiad. = *A Szent-Iván éji álom*. Irta Shakspere. Fordította Arany János. Konewka Pál 24 rajzával. Budapest, Ráth Mór, 1880.

Megjelent szemelvény:

- F.L. = Egy tündér dala. – „A szent-iván éji álomban.” – Arany János fordításából. Fővárosi Lapok, 1864. 1. évf. 75. sz. 301. [2.1. 2–13.]
- Ko. = A Szent-Iván éji álomból. (Mutatvány.) *Koszorú*, 1864. április 10. 2. évf. I. 15. sz. 348–353. [3.1. 1–568.]

Hamlet, dán királyfi

Kézirat:

- K1 = Hamlet, dán királyfi. Fordította Arany János. [autográf kézirat, lelőhelye: MTAK Kt K. 507.]
- K2 = [„Hamlet Dán királyfi 5 felvonásban, írta Shakspere Fordította Arany János”, nem autográf sugópéldány, autográf címlap, lelőhelye: OSZK Kt. N. Sz. H. 138. Bemutató: 1868. március 6.]

Megjelenés:

- 1. kiad. = *Shakspere minden munkái*. Fordítják többen. Kiadja a Kisfaludy Társaság. Nyolcadik kötet. Pest, Tomori Anasztáz költségén, 1867. [belső címlap: Shakspere színművei. Fordítják többen. Nyolcadik kötet. Hamlet. Felsült szerelmesek. Pest, Ráth Mór bizománya, 1867.]
- 2. kiad. = *Shakspere minden munkái*. Fordítják többen. Nyolcadik kötet. Második kiadás. Budapest, Ráth Mór, 1881. [belső címlap: Shakspere színművei. Fordítják többen. Nyolcadik kötet. Hamlet. Fordította Arany János. Felsült szerelmesek. Fordította Rákosi Jenő. Második kiadás. Budapest, Ráth Mór, 1881.]

- 3. kiad. Hamlet, dán királyfi. Irta Shakspere. Fordította Arany János. Budapest, Ráth Mór, 1882.

Megjelent szemelvény:

- Mutatvány Hamlet fordításából Arany Jánostól. Hamlet magánbeszéde. Magyarország és a Nagy Világ, 1866. 2. évf. 50. sz. 786. [3.1. 56–92.]
- Hamlet = Shakspere-album. Jelenetek és alakok Shakspere színműveiből. Budapest, Ráth Mór, [1881], 77–88. [5.1. 1–293.]

János király

Kézirat:

- K1 = János király. Fordította Arany János. [autográf kézirat, lelőhelye: MTAK Kt K. 507.]

Megjelenés:

- 1. kiad. = *Shakspere minden munkái*. Fordítják többen. Kiadja a Kisfaludy Társaság, Tizennegyedik kötet, Pest, Tomori Anasztáz költségén. Pest, 1867. [belső címlap: Shakspere színművei. Fordítják többen. Tizennegyedik kötet. János király. II. Rikárd király. Pest, Ráth Mór bizománya, 1867.]
- 2. kiad. = *Shakspere minden munkái*. Fordítják többen. Tizennegyedik kötet. Második kiadás. Budapest, Ráth Mór, 1880. [címkiadás, belső címlap: Shakspere színművei. Fordítják többen. Tizennegyedik kötet. János király. Fordította Arany János. II. Rikárd király. Fordította Szász Károly. Második kiadás. Budapest, Ráth Mór, 1880.]

Megjelent szemelvény:

- János király = Shakspere-album, Budapest, Ráth Mór, [1881], 291–328.

A *Szentivánéji álom* esetében az 1880-ban megjelent harmadik, a *Hamlet, dán királyfi* esetében az 1882-es harmadik, a *János király* esetében pedig az 1880-as második kiadás vált a művek első kritikai kiadásának alapszövegévé. A választás okairól azonban nem tudunk meg többet annál, mint azt, hogy Ruttkay Kálmán a korabeli szabályozás általános elvét alkalmazta: „Kiadásunkban a fordítások szövegét a költő életében megjelent utolsó kiadás alapján rendeztük sajtó alá, a jegyzetapparátusban közölve a kéziratokban s a korábbi kiadásokban talált szövegváltozatokat.”³³

³³ A_JÖM VII., 360.

Ha kiadástörténeti szempontból nézzük az eredményt, akkor azt láthatjuk, hogy Ruttkay Kálmán különböző típusú kiadásokban találta meg szövegközlésének alapjait. A *Szentivánéji álom* utolsó szövege egy sorozaton kívüli, 24 illusztrációt tartalmazó díszalumban jelent meg. Ráth Mór reklámszövege szerint Pawel Konewka „világhírű költészet- és humorteljes rajzainak” közzététele legalább olyan fontos motiváció volt a kiadás létrejöttében, mint Arany János „mesterfordítása”.³⁴ A *Hamlet, dán királyfi* (1882) sorozaton kívüli kiadása a *Szentivánéji álom*nál szerényebb formátumban került ugyan forgalomba, de egy illusztrációt már ez a kiadás is tartalmazott. A *János király*, e kevésbé játszott és olvasott darab ellenben *Shakspeare minden munkáinak* második kiadásában jelent meg utoljára. Ugyanakkor, ahogyan azt már Ruttkay Kálmán észrevette, a *János király* második kiadása „fiktív”, vagyis a kiadó új címlappal látta el az első kiadás el nem fogyott példányait.³⁵ A *János király* alapszövege, a két másik fordítással szemben, tehát még az első Shakespeare-összkiadás irodalmi-akadémiai kontextusát tükrözi a Kisfaludy Társaság és Emich Gusztáv, a „Magyar Tudományos Akadémia nyomdászának” kiadásában.³⁶

Hogy az *ultima editio* koncepciója a legjobb források felé vezetett-e Arany János Shakespeare-fordításainak esetében, arra a kérdésre meglátásom szerint Ruttkay Kálmán is nemleges választ adott volna. Kiadásához fűzött jegyzetében ugyanis kizárta annak lehetőségét, hogy Arany János közreműködött volna az életében megjelent utolsó kiadások szöveggondozásában:

Hogy a kiadások hasáb- és ívlevonatait korigálta-e A., s ha igen, milyen gonddal, nem tudjuk eldönteni. Leginkább még *A Szent-Iván éji álom* első kiadásáról tehető fel, hogy nyomdai levonatai átmentek a költő kezén; a *Hamlet*, s főleg a *János király* esetében már ezt sem állíthatjuk nyugodt lélekkel. *A Szent-Iván éji álom* és a *Hamlet* A. életében megjelent további két-két kiadása pedig nem egyéb, mint az első kiadások többé-kevésbé pontos újraszédése és nyomása. Ezeket A. biztosan nem korigálta, már csak azért sem, mert – mint Arany László írja – „szemei is (1877 óta) annyira

³⁴ „A Szent-iván-éji álom. Ford. Arany János. Konewka 24 rajzával. Negyedrért albumkiadás, fényes kiállításban és díszkötésben, (8frt) (6frt). Konewka világhírű költészet- és humorteljes rajzai a Szent-Iván-éji álomhoz majd minden művelt nyelven számos kiadásban jelentek meg és elragadtatással lettek fogadva; ezen magyar kiadásom azokkal Arany János mester-fordítását díszíti.” *Ráth Mór kiadásainak a millennium alkalmával közrebocsájtott képes jegyzéke, hasonmásokkal*, Budapest, Ráth Mór, 1900, 17.

³⁵ *AJÖM VII.*, 407.

³⁶ Emich 1860-ban nyerte el ezt a címet. *Nemzeti évfordulóink*, 2014, főszerk. ESTÓK János, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, GAZDA István, SISA József, UJVÁRY Gábor, Budapest, Balassi Intézet, 2014, 49.

megromlottak, hogy minden olvasással végképpen föl is kellett hagynia.”
(H.I. I. köt. XXVI.I.).³⁷

Saját vizsgálataim is megerősítik Ruttkay Kálmán forráskritikai megállapításait. A *Szentivánéji álom* utolsó kiadásában magam sem találtam szerzői szöveg gondozás nyomára; egy ismeretlen szerkesztő közreműködése azonban tetten érhető az illusztrált díszkiadásban. Az 1880-as kiadás szöveg gondozója például feloldotta a tündérek dalának (2. 2. 278–294.) utolsó sorában a „stb.” rövidítést („*Philoméla dalabáj stb.*” 2. 2. 294.), és így másodszor is teljes terjedelmében olvashatjuk a refrént a 2. 2. 282–289. sorok alapján. Ruttkay Kálmán a korábbi források egyöntetű változatát követve javította alapszövegét: „A sorok dőlt szedésével és a Kar ismétlődő sorainak *stb.*-vel történő rövidítésével kiadásunk a K1, K2, 1. és 2. kiad. szövegét követi.”³⁸ A *Szentivánéji álom* utolsó kiadását olvasva feltűnő, hogy bizonyos szavak szerzői eredetű, dőlt betűs szedése rendszeresen elmarad, mint ahogyan az utolsó kiadás központosása is gyakran eltér a korábbi forrásokétól.

Az 1880-as kiadás szerkesztőjének egyik konjekturális emendációja még az 1961-es kiadás főszövegében is helyet kapott. A mesteremberek első jelentében (1. 2.) minden korábbi forrásban (K1, K2, 1. kiad. 2. kiad.) a *lista* (1. 2. 254, 265.) és az *az lista* (1. 2. 256.) alakokat találjuk. Az utolsó kiadás, és ez alapján a kritikai kiadás, azonban a *liszta*-alakot hozza (*AJÖM VII.*, 1. 2. 253–266.). A feltételezésen alapuló szövegjavítást talán a mesteremberek bizonytalankodó vagy tudálékos szóhasználatának komikumumotiválhatta:

VACKOR. Itt az egész társaság?

ZUBOLY. Legjobb lesz, olvasd fel őket névről névre, *liszta* szerint.

VACKOR. Itt vagon a *liszta* mindazon férfiak nevére, kik egész Athenében képesnek találtattak, hogy e mi komédiánkban, a fejedelem és fejedelemné előtt, menyegzőjük estvéjén föllépjenek.

ZUBOLY. Először is, Vackor barátom, halljuk, miről traktál a darab; aztán olvasd a játszókat neveit, s a többi.

VACKOR. No hát, a darab – Egy igen siralmas komédia, Pyramus és Thisbe borzasztó kegyetlen haláláról.

ZUBOLY. Mondhatom, igen jó darab és furcsa. No már most, Vackor barátom, szólítsd a játszókat *liszta* szerént. – Sorba urak!

³⁷ *AJÖM VII.*, 360. A szembetegség jelentőségéről vö. KOROMPAY H., *Arany János műveinek...*, i. m., 1318.

³⁸ *AJÖM VII.*, 370.

Az alapszövegként kiválasztott kiadásban akad néhány, a korábbi forrásokhoz képest párját ritkító hiba is. Csak a harmadik kiadásból hiányzik a szereplő kilétére vonatkozó instrukció („PUCK”) a színutasítást követően (PUCK *jő.*) és a mondandót megelőzően („Összejártam a cserét, / [...] Mert reám vár Oberon.” 2. 2. 333–350.). De míg ez a hiány aligha okozott gondot az 1880-as kiadás olvasóinak, a következő sajtóhiba ellenben már értelmetlenné tette a Vackor és Zuboly (Pyramus) közötti párbeszédet. A mesterember-jelenetek komikumának egyik forrása, hogy sajtószerű értelmezéseket alkotnak egy ódivatú drámaszövegről. Zuboly például félreérti a színdarab „Mint a virágok báj-illatja, Thisbe” sorát próba közben. A jelenetet a következőképpen olvashatjuk a korábbi szöveghagyomány fényében és a kritikai kiadásban:

VACKOR. Beszélj Pyramus. Thisbe hátrább álljon.

PYRAMUS. „Mint a virágok háj-illatja, Thisbe –”

VACKOR. Báj, báj!

PYRAMUS. „– báj-illatja, Thisbe:”

(A^JÖM VII., 3. 1.75–77.)

Az 1880-as kiadásban előforduló sajtóhiba viszont éppen a komikum forrását jelentő félreértést szüntette meg, s ez által még egyet csavart a háj és a báj hasonlatosságára építő fordulat menetén:

VACZKOR. Beszélj Pyramus. Thisbe hátrább álljon.

PYRAMUS. „Mint a virágok báj-illatja, Thisbe –”

VACZKOR. Báj, báj!

PYRAMUS. „– báj-illatja, Thisbe:”

A *Hamlet, dán királyfi* második és harmadik kiadásainak olvasása közben az első kiadás szövegének progresszív romlásának vagyunk tanúi: a beavatkozások egyértelműen a banalizálódás és a finomítások felé mutatnak, míg a *Szentivánéji álom* díszkiadásának esetében kreatív szerkesztői megoldásokkal is találkozhatunk. A *Hamlet, dán királyfi* utolsó szövegközlése is gyakori szövegjavítást igényelt Ruttkay Kálmán részéről, aki a korai, 1860-as évekbeli források (kézirat, első kiadás) alakját követve javította alapszövegét. Lássunk erre néhány példát.

A 2. kiad. és 3. kiad. változata szerint Horatio a következő szavakkal kísérli meg, hogy lebeszélje Hamletet a szellem követéséről: „De hátha kísért: a folyamba csal, / Vagy borzadályos sziklacsúcsra, mely / Tengerbe bókol, talpánál **kisebb?**” A kritikai kiadásban a **kiebb** alakot találjuk, Ruttkay Kálmán az alapszöveg hibás helyét a K1. és az 1. kiad.-ban álló változat alapján emendálta (1. 4. 644–646.).

További példák:

2. kiad., 3. kiad.: Sorsom kiállt, és minden kis inat / E testben oly rugós keményre edz / Mint a neméai oroslán idegje. ↔ K1, 1. kiad., *AJÖM VII.: kiált* (1. 4. 656–658.)

2. kiad., 3. kiad.: Ez bölcstelenség lenne rá, uram. ↔ K1, 1. kiad., *AJÖM VII.: böcstelenség* (2. 1. 27.)

2. kiad., 3. kiad.: Kérvén – mik ép itt bővebben kifejti – Fölségedet, hogy birtokin hadát / Engedje átvonulni békesen ↔ K1, 1. kiad., *AJÖM VII.: mikép* (2. 2. 201.)

2. kiad., 3. kiad.: Mi boldogulást várhatnék tetőled, / Kinek mid sincs, jó kedveden kívül / Mely táplál és ruház? Mert hízelegni / Egy ily szegénynek? ↔ K1, 1. kiad., *AJÖM VII.: Mért* (3. 2. 260–263.)

2. kiad., 3. kiad.: A királyné, látva hogy elszunyad, távozik. ↔ K1, 1. kiad., *AJÖM VII.: elszunyadt*, (3. 2. 342. sor utáni színi utasításban.)

2. kiad., 3. kiad.: Ne adjon tápot a föld, fényt az ég! / Élvet, nyugalmát éj s nap vonja még! ↔ K1, 1. kiad. (1. kiad. végén közölt „Igazítások”-ban javítva), *AJÖM VII.: meg!* (3. 2. 420–421.)

2. kiad., 3. kiad.: Önkényt zárja be saját szabadság kapuját ↔ K1, 1. kiad., *AJÖM VII.: szabadsága* (3. 2. 536.)³⁹

2. kiad., 3. kiad.: Becsülöm az eszed', biztosan; ↔ K1, 1. kiad., *AJÖM VII.: bizisten* (5. 1. 44.)

A *Hamlet, dán királyfi* utolsó kiadása megörökölte a második kiadás hibáit, illetve újabbak is keletkeztek, mint például az alábbi, rosszul szedett verssor (1. 2. 403–404.):

HAMLET. Páncélosan volt?

MIND. Úgy, uram.

HAMLET. Tetőtül-Talpig?

MIND. Fejtől bokáig úgy, uram.

Összegezve tehát elmondhatjuk, hogy miután Ruttkay Kálmán nem a kéziratok vagy a kéziratok alapján létrehozott első kiadások szövegére alapozta kiadását, hanem a szerző életében megjelent utolsó edíciókra épített, ezért más nagyságrendű és minőségű emendációt vitt véghez a két népszerű fordítás utolsó szövegközlésén, mint a *János királyén*. Ez utóbbi fordítás esetében mindösszesen egy tucat kézirat alapú javítással találkozunk a kritikai kiadás főszövegében, amelyek főként központozási és szedési hibákat korrigálnak, szemben a fent idézett lexikai és morfoszintaktikai szintű javításokkal a *Szentivánéji álom* és a *Hamlet, dán királyfi* esetében.

³⁹ K1: Önkint (a kiadásokban: Önkényt)

A fentiekből is kitűnik, hogy ha a Shakespeare-fordítások legjobb forrását keressük, nem fordulhatunk a végső szerzői szándék elvéhez iránymutatásért. Mai textológiai felfogásunkból azonban nem következik egy meghatározó szöveggondozói elv. Hogyan választjuk hát ki a textológiailag legjobb forrást? Esetünkben, miután *Arany János munkáinak* kritikai kiadásán dolgozunk, két heurisztikus fogalmat is adottunk vehetünk. A *kritikai kiadás* értelmezői kategóriájából egyrészt az következik, hogy – például egy genetikus kiadással ellentétben – rangsorolnunk kell a források között, hiszen ezt a fajta edíciót az különbözteti meg másfajta tudományos kiadásoktól, hogy az alapszöveg koncepciójában kiemeli egy forrást a többi közül. *Arany János* kritikai kiadása másrészt szerzői alapú – például a műfaji alapú kritikai edíciókkal ellentétben –, és ez a második értelmezői kategória megkerülhetetlenné teszi a szerzői szándék teoretizálását. A szerzői szándékot nem egy rekonstruálható mentális tevékenységként, hanem saját kritikai megértésünk eszközeként fogjuk fel, vagyis, ahogyan azt Kecskeméti Gábor kifejtette, egyrészt számolunk az eredeti intenció létével, annak primér kontextusával, másrészt tudatában vagyunk hozzáférésünk korlátozottságának is.⁴⁰

Ahogy arra már Bisztray Gyula felhívta a figyelmet 1959-ben, Arany János a szerzői kéziratot részesítette előnyben írói művek szövegközlése során.⁴¹ A költő-kritikus *Az apostol* kiadásának bírálatában fejtette ki, hogy a kiadónak „Gondoskodnia kell, hogy a szedés a leghitelesb kézirat, s ha lehetséges magának a szerzőnek kézírata után történjék, s a javítás hozzáértő egyén által a szerző céljaihoz, a nyelv és mérték kívánalmaihoz legyen alkalmazva.”⁴² Korompay H. János ugyancsak Arany János elveire hivatkozik a kézirat kiadás koncepcionális jelentősége mellett érvelve a kritikai kiadás második sorozatában.⁴³ Szerinte a kézirat kiadás jelentőségére figyelmeztetnek a Tompa Mihálynak írt 1857-es levelek is: „irodalomtörténeti tényeket már úgy sem” lehet „meg nem történné tenni” (febr. 5.); „az én nótám csak az, hogy nehéz foltozni úgy, hogy a kabát még is újnak lássék; nehezebb verset igazítani akkor, midőn az első ihletéstől az ember oly távol

⁴⁰ „Az egy-egy horizonton egyáltalán recipiálható szövegeket, beszédmódokat, érveléseket eredetileg intenciók formálták meg. A legtöbb, közhasználatba kerülő és változatos irodalomhasználati módokban recepciót indító tartalmi vagy formai összetevőnek tisztázható a primér kontextusa és e kitüntetett kontextus helye, funkciója a popularizálódó beszédmódokhoz való viszonylatában. Vitathatatlan jelenség mindennek csupán korlátozott hozzáférhetőségi mértéke a későbbi recipiensek számára.” KECSKEMÉTI GÁBOR, *Recepció, szövegaktus és kommunikáció a régi magyar irodalomtörténetben (Kontextusok és intenciók)*, ItK 107(2003), 719.

⁴¹ BISZTRAY Gyula, *Az Arany János-kiadások rostája (1883–1958)*, Magyar Könyvszemle, 1959, 35.

⁴² (*Alkotmányos Nagy Naptár*, 1862). *Uo.*

⁴³ KOROMPAY H., *Arany János műveinek...*, i. m., 1318.

van” (márc. 8.).⁴⁴ Ahogyan azt azonban a sorozatszerkesztő írja, a kéziratos kiadás elvét nem lehet dogmatikusan alkalmazni Arany János munkáinak kiadásában, és ennek következtében az új kiadás alapszövegeinek megállapítása esetenként változó feladat.⁴⁵ Szilágyi Márton is amellett érvel, hogy ha egy alapvetően önértelmező alkotói gesztust affirmatív módon filológiai hagyománnyá változtatunk, mint ahogyan Voinovich Géza tette, ezzel nagymértékben le is szűkítjük az Arany életműre való, esztétikai érdekű rákérdezés lehetőségeit.⁴⁶

A Shakespeare-fordítások esetében meglátásom szerint számos érv szól az autográf kéziratok kiadása mellett. Egyrészt a szövegtörténeti vizsgálatok azzal a tanulsággal szolgálnak, hogy a kéziratos fázist követően Arany János nem dolgozta át Shakespeare-fordításait. S ha fel is tesszük, hogy az első kiadások egyes szövegváltozatai szerzői eredetűek, a kéziratokhoz képest ezek a szövegváltozatok a mediális váltáshoz – és nem egy koncepcionális, alkotói átdolgozáshoz – kötődnek. Vagyis mielőtt a kéziratos változat nyomtatott formában a nagyközönség elé került volna, szükséges volt a köznyelvi, helyesírási és a sorozatra jellemző egységesítés, vagyis a szöveg szerkesztői jellegű gondozása *Shakspere minden munkáinak* kiadásában. A nyomtatott források érdeke meglátásom szerint tehát inkább hatástörténeti és kiadástörténeti jelentőségű, míg a kéziratos kiadás a fordítások keletkezéstörténeti feltárásában segít. További érv, hogy Arany János kiadásra alkalmas, tisztázott állapotban hagyta az utókorra a kéziratokat, s mi több, azok egy egységben hagyományozódtak ránk.⁴⁷ A három autográf kéziratot Voinovich Géza szerint a költő köttette be: a kötet gerincén a „Shakesperefordítások” cím olvasható.⁴⁸ A kéziratok tehát egyfajta szerzői „házi kiadásban” maradtak ránk egy újabb kiadás alapjaként, s a kéziratos szövegekölés és az irodalomtörténeti tényé váló ihlet Arany János-i preferenciája a Shakespeare-fordítások esetében meglátásom szerint beépült a fordítások hagyományozódásába is.

Mire ad tehát nekünk alkalmat az autográf kézirat-együttesre alapozó szövegkiadás Arany János Shakespeare-fordításainak esetében? Egyrészt arra, hogy bevonjuk az eredeti forrás kérdését vizsgálódásunk körébe, hiszen ez a szempont a szerző életében nyomtatott források történetét már nem érintette, és az 1961-es kritikai kiadásban is csak szórványosan jelentkezett. Egy-egy idézet erejéig ugyan találkozunk a fordítások egyik feltételezett eredetijével, Nicolaus Delius angol nyelvű és német jegyzetekkel ellátott Shakespeare-kiadásával, Ruttkay Kálmánt azonban nem foglalkoztatta az a kérdés, hogy a Delius-kiadás a fordítások forrásá-

⁴⁴ *Uo.*

⁴⁵ *Uo.*

⁴⁶ SZILÁGYI Márton, *Nyitott kérdések az Arany-filológiában*, It 85(2004), 368.

⁴⁷ Lelőhelye: MTAK Kt. K. 507.

⁴⁸ Vö. *AJÖM VII.*, 359.

nak tekinthető-e. Ennek következtében nem ismertette sem a kiadás könyvészeti adatait, sem kiadástörténeti kontextusát, így ennek felfedezése új kiadásunkra vár.⁴⁹ Kiss József jelentése továbbá arról is tudósít, hogy Ruttkay Kálmán az angol eredetiekkel is összevetette Arany fordításait a munka során.⁵⁰ A sajtó alá rendező tehát minden befektetett munkája ellenére úgy vélte, hogy az eredetivel való összehasonlítás kimerül az ekvivalencia kutatásában, amely meglátása szerint kevés feltárási erővel bír Vörösmarty, Petőfi és Arany fordításait illetően. Ahogyan írja:

Nem mintha ezekben a fordításokban hiba nem akadna. Hogy mennyi és milyen, könnyen kiderül: csak egymás mellé kell tenni a darabok angol és magyar szövegét. A hibákból azonban nem lehet megállapítani a fordítások igazi értékét, jelentőségét, legfeljebb csak annyit, hogy még a legsikerültebb fordítás is mindig alatta marad az eredetinek, mindig kevesebb annál.⁵¹

Ha azonban nem ontológiai, hanem recepciótörténeti szempontból közelítjük meg az eredeti és fordítás kapcsolatát, akkor érdeklődésünk arra irányul, hogy Arany János számára az eredeti milyen forrásokban állt rendelkezésre, és azokból milyen értelmezési hagyományok és választások következtek.

A kézirat forrásvilág feltárása másrészt azt a lehetőséget is megteremti, hogy bővítsük a fordítások keletkezéstörténetével kapcsolatos ismereteinket szövegkritikai szempontból is. Meglátásom szerint ugyanis az 1961-es kiadás sajtó alá rendezője csak kiadásának bevezetőjében érvényesítette a keletkezéstörténeti szempontokat, szövegkiadói elveiben nem. Ezt jól példázza a színházi sűgőpéldányok kezelése. Amint arról már szó esett, Ruttkay Kálmán elsőként azonosította a *Szentivánéji álom* és a *Hamlet, dán királyfi* színházi szövegeinek címlapjait autográfként. Az apparátus vizsgálatából azonban kiderül, hogy csak az autográf szövegrészek (a címlapok és a *Szentivánéji álom* esetében egy autográf lapalji jegyzet) szerepelnek változatként, vagyis az első kritikai kiadás nem a sűgőpéldányok egészét értelmezte forrásként. Felfogásom szerint a *Szentivánéji álom* és a *Hamlet, dán királyfi* esetében a sűgőpéldányokban található autográf jegyek autorizációs szándékot őriznek a színházi bemutatóra szánt szövegekkel kapcsolatban, ezért a színházi szövegek teljes összevetésére is sor kerül a szövegkritikai jegyzetekben.

⁴⁹ Vö. *AJÖM VII.*, 354, 357.

⁵⁰ „VII. köt. (Shakespeare-fordítások.) Szerkesztője, Ruttkay Kálmán, aki a fordításokat az angol eredetiekkel is összevetette, kész munkáját még az év első felében átadta a Kiadónak.” Kiss József, *Jelentés Arany János összes művei szövegkritikai kiadásának munkálatairól*, Budapest, 1960. okt. 11., MTAK Kt. MS 4514/117, 1–11. 3. (*Arany Összes műveinek kritikai kiadásával kapcsolatos iratok*. MS 4514/114–120.)

⁵¹ RUTTKAY Kálmán, *Klasszikus Shakespeare-fordításaink = Shakespeare-tanulmányok*, szerk. KÉRY László, ORSZÁGH László, SZENCI Miklós, Budapest, Akadémiai, 1965, 26.

A szakirodalom Arany János színház iránti érdeklődését kevés kivétellel lezárja fiatalságának színészkalandjával; az új keletkezéstörténeti adalékok alapján azt a szemléletet szeretném erősíteni, amelyet Ruttkay Kálmán is képviselt, vagyis hogy a színszerűséghez való vonzalma később sem múlt el.

Az ultima editio és az esztétika

Ha Ruttkay Kálmán nem foglalkozott az autográf szövegváltozatoknál bővebben a forrásként megnevezett sűgőpéldányokkal, ha nem találkozunk a fordítások első színházi bemutatóinak ismertetésével, mégis miben jelentkezett a színészt és olvasót egyaránt szem előtt tartó Arany János-i gondolat az 1961-es kiadásban? Meglátásom szerint ezt az esztétikai koncepciót az *ultima editio* elve alapján létrehozott főszövegben kell keresnünk. Mert bár nem teljesen lehet azt a lehetőséget kizárni, hogy Ruttkay Kálmán választásait nagy erővel befolyásolta az 1950-es évek szövegkiadói és intézményi követelményrendszere, az *ultima editio* alapú kiadás véleményem szerint nem vezethető vissza pusztán külső, intézményi ráhatásra. Még akkor sem, ha a jegyzetanyag tekintetében dokumentálható az átdolgozás kényszere: Kiss József szakmai jelentéséből tudjuk, hogy az Akadémiai Kiadó felkérte Ruttkay Kálmánt, hogy dolgozza át a Shakespeare-kiadás kész jegyzetanyagát, mivel „a kötet jegyzetelésének (főként a kéziratokban előforduló javítások jelzésének) módszere a Kiadó szerint az ugyancsak kész Aristophanes-fordításokétól bántóan eltérő volt”.⁵² S bár a korabeli szabályozás is az *ultima editio* felé terelte a Shakespeare-fordítások első kritikai kiadásának szöveggondozóját, úgy gondolom, hogy maga az elv és a főszövegben feltáruló eredmény összhangban áll Ruttkay Kálmán későbbi gondolkodásával is.

A klasszikus textológia ugyanis nem egy forrást, hanem a forrásokon túlmutató mű szövegét hivatott megőrizni, illetve helyreállítani,⁵³ és a szöveg- és kiadástörténet másodlagos, segédtudományokra emlékeztető helyzetbe kerül ebben a felfogásban. Ahogyan azt Stoll Béla írja a klasszikus textológia elveit összefoglaló

⁵² „VII. köt. (Shakespeare-fordítások.) Szerkesztője, Ruttkay Kálmán, aki a fordításokat az angol eredetiekkel is összevetette, kész munkáját még az év első felében átadta a Kiadónak. Azóta elkészült Barta Jánosnak a kéziratot egészében jóváhagyó lektori véleménye is. Mivel azonban a kötet jegyzetelésének (főként a kéziratokban előforduló javítások jelzésének) módszere a Kiadó szerint az ugyancsak kész Aristophanes-fordításokétól bántóan eltérő volt, Ruttkay a Kiadó kérésére vállalta jegyzeteinek átdolgozását. Ezzel a munkával idén nov. 1.-ig készül el. A kötet terjedelme kb. 35 iv.” Kiss, *i. m.*, 3.

⁵³ „Az irodalmi mű egyik jellemzője az, hogy szövege egyedi, megváltozhatatlan. [...] A szövegkritikus feladata az, hogy – a szerző szándékával összhangban – a szöveg invariáns jellegét megőrizze, illetőleg az eredeti szöveget helyreállítsa.” STOLL Béla, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban = Bevezetés a régi magyarországi irodalom filológiájába*, *i. m.*, 156.

munkájában, „a szövegtörténet mint ízléstörténeti vagy eszmetörténeti stúdium [...] nem tartozik a szoros értelemben vett textológiához”, és szerepe – minden érdekessége ellenére – a hiteles szöveg helyreállításában merül ki.⁵⁴ Az utolsó kiadások tehát nem azért kerültek kitüntetett helyzetbe Ruttkay Kálmán felfogásában, mert számot tarthattak a legjobb forrás szerepére, hanem azért, mert szimbolikus, végrendeleti jelentőségre tettek szert a szöveggondozó utólagos kritikai megítélése alapján. Vagyis az 1880-as és 1882-as edíciók nem pusztán kronológiai szempontból bizonyultak az utolsó hiteles szövegnek, hanem a szövegtörténet befejezettségét, a szerzői alakítás (illetve az alakítás lehetőségének) végleges lezáródását jelzik az *ultima editio* koncepciójában. E befejezettség engedi meg a kritikus számára, hogy átvehesse a szerzőtől a szövegek gondozását: az *ultima editio*ban átfedi egymást a szerző végső és a kritikus kezdő (alap)szövege. A szóban forgó edíciók értékét tehát elméleti jelentőségük és nem relatív forráskritikai megítélésük biztosítja.

Ruttkay Kálmán tehát nem a mű legjobb forrását, hanem a mű legjobb szövegét adta olvasói kezébe. Ezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy az Akadémiai Kiadó az *AJÖM VII. főszevegét* változtatások nélkül közölte egy a szélesebb közönségnek szánt, népszerű kiadásban.⁵⁵ Az *Arany János drámafordításai* című kötet az 1961-es ünnepi könyvhét alkalmából jelent meg, és a kritikusok többségét is ez az esztétikai élményt adó, az olvasás örömét ígérő kiadás vonzotta.⁵⁶ A kritikai kiadásról mindösszesen egy bírálat jelent meg, de az ItK recenzióját is sokkal inkább Arany János drámafordítói élményvilága ragadta meg, mint a kiadás szöveggondozói elvei.⁵⁷ Rigó László meg is bírálta Horlai Györgynét, mert mindösszesen egy filológiai természetű észrevételt talált írásában.⁵⁸ Az esztétikai célú szöveggondozást segítette a korabeli kiadói praxis is, hiszen a szövegcritikai apparátus – a mai tudományos gyakorlattal és a 20. századi, angol nyelvű kritikai kiadások hagyományával szemben – a kötet végén (és nem a lap alján)

⁵⁴ *Uo.*, 209, 183.

⁵⁵ ARANY János *Drámafordításai 1–2, Arisztophanész I–II*, az előszót írta KERESZTURY Dezső, a szöveggondozást végezte és a jegyzeteket írta KÖVENDI Dénes. Budapest, Akadémiai, 1961. ARANY János *Drámafordításai 3, Shakespeare*, az előszót írta KERESZTURY Dezső, a szöveggondozást végezte és a jegyzeteket írta RUTTKAY Kálmán. Budapest, Akadémiai, 1961. A kiadás az ugyanazon évben megjelent kritikai kiadás főszevegét közli, de a szövegcritikai jegyzetek nélkül.

⁵⁶ *Arany János Összes Művei*, Köznevelés, 1961. június 20. 17. évf. 12. sz. (borítón). *Magyar Nemzet*, 1961. május 28. 17. évf. 125. szám. 7. Gy. M., *Arany János drámafordításai*, A könyv, 1961. július. 26. 1. évf. 7. sz. [VARANNAY Aurél], *Arany János Drámafordításai*, A könyvtáros, 12 (1962/1), 51–52; V. K. S. [V. KOVÁCS Sándor], *Arany János drámafordításai*, Tiszatáj, 1961. 15. évf. 10. sz. 10.

⁵⁷ HORLAI Györgyné, *Arany János összes művei (VII–IX.)*, ItK, 66(1962/2), 247–248.

⁵⁸ RIGÓ László, *A kritikai kiadások szakkritikájáról*, ItK 69(1965/4), 536.

helyezkedett el. Vagyis ha nem lapozunk hátra, hanem folyamatosan olvassuk az első kritikai kiadás főszövegét, hasonló élményben lesz részünk, mintha a népszerű kiadást vettük volna le a polcról. A főszöveg olvasását – a korabeli követelményekkel összhangban – tovább könnyítette a modernizált helyesírás, hiszen ez ismét a zavartalan olvashatóság és mondhatóság élményéhez, és nem a történeti-materiális távolság érzékeléséhez, segített hozzá.

A fordítások 1961-es kiadásának szöveggondozói elveit tehát a klasszikus textológia esztétikai értelmezői magatartásban kell keresnünk. A tudományos kiadás ez irányú célkitűzései a szövegjavításban érhetőek tetten. A hibajavítás, ahogyan azt Stoll Béla írja, a szövegkritikai tevékenység lényege.⁵⁹ Munkájából azonban az is kiderül, hogy az emendáció elsősorban esztétikai-stilisztikai érdekekkel bír a klasszikus textológia számára, hiszen e felfogásban hiba az, ami a szerzői szövegtől eltér.⁶⁰ Vagyis a szöveggondozónak mindenekelőtt a szerző stílusával kell tisztában lennie: „A hiba fogalmának bizonytalan volta abból származik, hogy a költői stílust nem lehet egzaktul leírni.”⁶¹ A szövegkritikus tehát „A stílussal dolgozik, de anélkül, hogy pontosan ismerné mibenlétét. Valamilyen módon »megtanulja« a szerző stílusát, s többé-kevésbé jártas lesz benne, kb. úgy, ahogyan egy valamilyen nyelvet használó egyén meg tudja állapítani egy mondatról, hogy helyes-e vagy nem.”⁶² Így a szerzői szándék teoretizálásának alapvető feltétele, hogy a szövegkritikus az író poétikájával kapcsolatosan is megalkossa koncepcióját, hiszen e kontrolltényező hatására válnak el egymástól a szerzői és a nem szerzői szövegváltozatok. A variánsok kontaminációja ma már eklektikus hatást tesz; a szövegjavítások azonban egy koherens egészzé állnak össze, ha úgy tekintünk rájuk, mint a Ruttkay Kálmán által megfogalmazott Arany János-i poétika következményeire.

Ez a poétikai koncepció legfőképpen a Kisfaludy Társaság számára megfogalmazott bizottsági jelentésre épül, amely a Shakespeare-fordítások elvi alapjait tisztázta a fordítók számára 1860-ban.⁶³ Ruttkay Kálmán ugyanis hosszasan idéz Arany János összefoglalójából, s a következőket szűri le tanulságként: „Az eredetihez minél méltóbb színvonalú magyar Shakespeare-t adni színész és olvasó kezébe: ezt a célt szolgálja bírálataival, mint ahogy remekbekészült fordításaival is.”⁶⁴ Később, Nádasdy Ádámmal folytatott vitájában is a Shakespeare-jelentésben megfogalmazott alapelvekre hivatkozik Arany János műfordítói ha-

⁵⁹ STOLL, *i. m.*, 156.

⁶⁰ *Uo.*

⁶¹ *Uo.*, 157.

⁶² *Uo.*

⁶³ [A Shakespeare magyar kiadása ügyében előterjesztett jelentés.] 108. sz. ARANY János *Összes művei*, kritikai kiadás, XIII, *Hivatali iratok*, 1 (1831–1865), s. a. r. DÁNIELISZ Endre, TÖRÖS László, GERGELY Pál, Budapest, Akadémiai, 1966, 339–343.

⁶⁴ *AJÖM VII.*, 358.

gyományának értelmezésében.⁶⁵ Nádasy Ádám szerint Arany János inkább költeményt fordított, mint színdarabot, míg maga az utóbbit részesítette előnyben a *Szentivánéji álom* fordításakor.⁶⁶ Csakhogy Ruttkay Kálmán szerint Arany, amikor „Shakespeare-t fordított, színdarabot fordított, mondhatnám: magától értendően; a »költemény« mint lehetőség, fel sem merült nála.”⁶⁷ E színházi szempontrendszerből következett tehát a beszélt nyelviség, a könnyen ejthetőség, a természetes beszédnek megfelelő ritmika fontossága az 1961-es kiadás emendációiban a szűken vett céhes (irodalmi és metrikai) szempontok helyett.

Miként összegezhető tehát saját, folyamatban levő sajtó alá rendezői tapasztalatom Ruttkay Kálmán hagyományát szem előtt tartva? Már az első kritikai kiadás szöveggondozója is úgy látta, hogy Arany János szövegkritikai közreműködése legfeljebb a *Szentivánéji álom* első kiadásában tehető fel, a *Hamlet, dán királyfi* és a *János király* első kiadása kapcsán már ezt sem látta bizonyíthatónak, nem beszélve a szerző életében megjelent második és harmadik kiadásokról. Saját kutatásaim is abba az irányba mutatnak, hogy az Arany János által bekötetett autográf kéziratok nem csak a fordítások keletkezéstörténetének teljesebb szövegkritikai feltárásához adnak alapot, hanem betöltik a textológiai legjobb forrás szerepét is. Ha ugyanis a hiteles források történetének egészét nézzük, a kéziratok szakaszt követően egyik nyomtatott forráshoz kapcsolódóan sem találkozunk a fordítások jelentős átdolgozásának szerzői szándékával, s legfeljebb az első kiadásokban tehetőek fel kisebb, főként a helyesírást, központosítást, egységesítést érintő szerzői javítások. A kéziratok kiadás keletkezéstörténeti fókuszja továbbá lehetőséget ad arra, hogy szélesebb körben bevonjuk a korabeli autorizált színházi sűgópéldányokat, illetve Arany János Shakespeare-fordításainak eredeti forrásait is, mint ahogyan azt az első kritikai kiadás szöveggondozója tette.

Hasonló forráskritikai következtetések alapján Ruttkay Kálmán végül a szerző életében utoljára megjelent kiadások alapján közölte a fordításokat, új kiadásunkban pedig az autográf kéziratokra alapozva tervezzük kiadni a darabokat. Az első kritikai kiadás gondozója abban gondolkodott, hogy a Shakespeare-t fordító Arany esztétikai elveinek ismeretében helyreállítható a mű szövege. Én azt remélem, hogy az autográf kéziratokból juthatunk majd a fordító 1860-as évekbeli Shakespeare-poétikájával kapcsolatos következtetésekre. E keletkezéstörténeti szempontrendszer talán szűkebbre szabja a megismerés körét, mint a végső szerzői szándék alapján létrehozható kiadás klasszikus ambíciója. S bár az *ultima editio* alapú kiadást nem tartom követhető útnak, a színszerűséget is szem előtt tartó Arany János értékes hagyománya Ruttkay Kálmán első kritikai kiadásának, amely újabb kérdésekhez és újabb örömteli felfedezésekhez vezet

⁶⁵ RUTTKAY, *Egy Szentivánéji álom-fordítás, i. m.*, 74–86.

⁶⁶ *Uo.*, 82.

⁶⁷ *Uo.*

bennünket a fordítások kéziratokra építő, második kritikai kiadásában. Nem utolsósorban, és nem is először, a következő sorok alapján: „A drámai nyelv az élet nyelve, a színpadon élő embereket akarunk látni; mi nem azt teszi, hogy a dráma közönséges prózában szóljon, de mégis az élet nyelvén, a szenvedélyes, mozgalmas életén.”⁶⁸

⁶⁸ *Uo.*, 83. (Ruttkay Kálmán Arany János *Velencei kalmár*-bírálatából idéz, amelyet Ács Zsigmond fordított).

SCHANDL VERONIKA

Szöveghagyomány és szerepformálás a 19. századi angol színházban

Nádasdy Ádám *Szentivánéji álom* fordításának kapcsán írt kritikájában¹ Ruttkay Kálmán kitért arra, a fordítók által gyakran hangoztatott frázisra, miszerint az új fordítást a színházértelmezések változása hívja elő, azaz, hogy a modern rendezői elképzelések megvalósulásához a shakespeare-i szövegnek is modernebb nyelven kell megszólalnia. Ruttkay cikkében úgy érvel, hogy ez a szinte axiómaként elfogadott állítás nem más, mint egy, a „színházszerű” és „koncertszerű” Shakespeare szembeállításának fikciójára épülő áldilemma, amely, ahogy tanulmányában bemutatja, ilyen vagy olyan formában, de végigkísérte a magyarországi Shakespeare recepció huszadik századi történetét is.

Ruttkay Kálmán gondolatmenete elsősorban az Arany-fordítások színpadiasága és frissessége mellett teszi le a voksát, és megkérdőjelezi az újrafordítások színházi szükségességét, de úgy vélem, ezen kívül egy általánosabb komoly problémára is felhívja a színháztörténészek, az irodalomtörténészek figyelmét. Tanulmánya ugyanis arra mutat rá, hogy az előadásban használt szövegváltozatok „modernizálása”, megváltoztatása nem jár feltétlenül együtt új darabértelmezéssel. Általánosabban szólva pedig arra figyelmezteti a kutatót, hogy a szöveghagyomány és a szerepformálási tradíciók kapcsolatát tudatosabban tanulmányozza.

Jelen dolgozatomban két ponton kívánom továbbfűzni Ruttkay Kálmán gondolatait. Egyrésztől, az úgy nevezett hosszú – 1792-től Viktória királynő haláláig, 1901-ig tartó – 19. század angliai színháztörténetében kívánom megvizsgálni a szöveghasználati és szövegértelmezési tendenciákat, amellet érvelve, hogy a viktoriánus színház hagyományosabb volt szövegkezelésében, mint azt általában gondolni szoktuk. Másrésztől pedig William Downtontól ránk maradt két shakespeare-i szövegekön keresztül szeretném bemutatni, hogy a szöveg változatai hogyan viszonyulhattak a színházi hagyományokhoz.

¹ RUTTKAY Kálmán, *Egy Szentivánéji Álom-fordítás* = Uő., *Összegyűjtött írások*, szerk. ITTÉS GÁBOR, KISÉRY ANDRÁS, Budapest, Universitas, 2002, 72–74.

Hagyomány és újítás a 19. századi angol színházi szöveghasználatban

A 19. századi Anglia színháza a tömegkultúra fontos eleme volt, melynek népszerűsége az Erzsébet kori színházéval vetekedett.² A színháztörténet azonban egészen a kilencvenes évekig nem foglalkozott behatóan a korszakkal. Ennek legfőbb oka, ahogy Nina Auerbach, a 2004-es *Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre* bevezetőjében fogalmazott az volt, hogy „a 19. században fontos színház ma már nem létezik”.³ A korszakban neves szerzők műveit ma már nem játsszák, az akkor népszerű műfajok (melodráma, burleszk, travesztia, stb.) pedig kikoptak a repertoárból. Így aztán a 19. századi színházban elsősorban a modern színpadi tendenciák elődjét kereső történetírást a gazdag viktoriánus színházi világnak csak egy apró szelete érdekelte. Ez a teleologikus szemlélet Michael Booth és a nyomába lépő úttörő színháztörténészek⁴ hatására a múlt század végére lassan megváltozott. Ma már komoly szakirodalma van a viktoriánus színház elfeledett aspektusainak is, és ezek az írások a kortárs elméleti vitákba bekapcsolódva⁵ szignifikánsan változtatták meg a 19. századi színházról kialakult képünket.

Azonban, ahogy azt Peter Holland és Tracy C. Davis is megjegyzi, „a romantikus (György korabeli) és a viktoriánus kutatások között még mindig minimális a kapcsolat, egy természetellenes elválasztó vonal vágja ketté az első Reform Törvény (1832), a Viktória királynő trónra jutása (1837), illetve a Színházi Törvény (1843) előtti és a rákövetkezendő (avagy, egyes vélemények szerint a nagyjából változás nélkül folytatódó) korszakokat”.⁶ Ennek fő oka az előbb említett fejlődéscentrikus színháztörténeti szemlélet, amely a viktoriánus színház iránt szinte kizárólagosan, mint a modern színház előzménye iránt érdeklődött, illetve azt vízv választóként állította be a „hagyományos”, részben az Erzsébet kor, részben

² Mutatja ezt például a Palgrave új színháztörténeti sorozatának a viktoriánus korszakkal foglalkozó kötete is, amely címében *a színjátszó évszázad*ként (the performing century) aposztrofálja a 19. századot. *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History*, szerk. Peter HOLLAND, Tracy C. DAVIS, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007.

³ Nina AUERBACH, *Intorduction = The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, szerk. Kerry POWELL, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 6.

⁴ Lásd pl: George ROWELL, *The Victorian Theatre: a Survey*, London, Oxford University Press, 1956; Joseph DONOHUE, *Theatre in the Age of Kean*, Oxford, Basil Blackwell, 1975; Joseph DONOHUE, *Dramatic Character in the English Romantic Age*, Princeton, Princeton University Press, 1970; Terence REES, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, London, Society for Theatre Research, 1978; Kurt GÄNZL, *The British Musical Theatre, Volume I: 1865–1914*, Basingstoke, Macmillan, 1986.

⁵ Lásd: *The Performing Century*, i. m., 2.

⁶ *Uo.*, 3. Ha külön nem jelzem, minden fordítás a sajátom.

a Restauráció óta fennálló, és a „modern”, az ezekkel szakító színházi tendenciák közé.

Az természetesen igaz, hogy a mai angliai, illetve amerikai színházi struktúra alapjai a 19. században alakultak ki. A század végére eltűnt az addig az angliai színpadokat uraló repertoáron alapuló színházi rendszer – átvette helyét az egy sikeres előadást hosszú szériában játszó szisztéma. Ezek a sikerdarabok, sikereleődások a vasút elterjedésével vidékre is eljutottak, és sikerük lassan a vidéki, hagyományosan repertoár jellegű, minden este mást játszó színházak elsorvadásához vezetett. Közönségüket a sztárokkal turnézó vándortársulatok vették át.

A másik fontos változást az 1737-es Licensing Act eltörlése hozta 1843-ban. Az 1737-es törvény legitimizálta azt a Restauráció óta szokásban lévő gyakorlatot, hogy Londonban csak két, a király által kinevezett színház működhett legálisan. Ennek eltörlése teret adott az addig a kultúra periferiájában működő East End-i színházaknak, amik 1843 után a polgári középosztály előtt is megnyithatták kapuikat. A West End-i színházak monopóliumának feloldása nemcsak a színházak számát növelte meg, hanem elmosta a „magas” és „populáris” színházi kultúra közti éles határokat is, illetve normává tette a középosztály látványosság iránti vágyát kielégítő, a színpadot mintegy festővászonként használó, minden aprólékosságra kitérő, realiztikusabb színpadiságot is. A restauráció óta elterjedt kulisszás színházat felváltotta a háromdimenziós díszleteket használó, a színészt a játéktérben bennfoglaló színpad. A század közepén, a meiningeni mintára népszerűvé váló antikvárius érdeklődést mutató tragédiák és melodramák díszletezését a század végére felváltotta a polgári színjátékok és keserű komédiák realizmusa. A színpadi történéseket képkeretként közrefogó proscénium, és a nézőterbe behúzódo előszínpad helyett a színpadot és a nézőteret elválasztó láthatatlan negyedik fal hangsúlyozta a játéktér külön világként jelentkező realitását.

A színpadtér megváltozásával párhuzamosan átalakult a színtársulatok vezetése is. A század közepén előtérbe kerülő, az előadások minden anyagi és művészi aspektusát felügyelő színész-menedzserek feladatai szétváltak. Munkájukat egyrészt a színház anyagi ügyeiért felelős színi igazgatók, másrészt az előadások művészi oldalával foglalkozó rendezők, egy új szakma első letéteményesei vették át. Mindebből arra következtethetnénk, hogy a színház ilyenén vizuális és strukturális átalakulása, és különösen a rendező megjelenése komoly változásokat idézett elő a színészi játékmódban, és kifejezésben is. Hogy a realiztikus színpadkép és a rendezői, központi művészi irányítás magával hozta az addigi formulákkal operáló színjátszás megszűnését, és a lélektanilag megalapozott realista színjátékmód elterjedését. Azonban ha a próbafolyamatokról fennmaradt kortárs leírásokat, a színészeknek íródott kézikönyveket és különösen a színészek által használt szövegváltozatokat, sűgópéldányokat vizsgáljuk, a kirajzolódó kép azt mutatja, hogy ez a változás sokkal lassabban zajlott le, mint azt a viktoriánus

színház elszigetelt vizsgálatával foglalkozó írások gyakran sejtetni engednék. A következőkben néhány példán keresztül a mellett érvelek, hogy a viktoriánus színház, különösen szöveghasználatában, de ebből következően próbafolyamataiban és szerepmegformálásiban sokkal hagyományosabb, a 18. századi és Györgykorabeli hagyományokat nagyobb mértékben követő színházi gyakorlat volt, mint ahogy a színházi struktúra változásai indikálnák.

A reneszánsztól kisebb-nagyobb változásokkal fennálló próbarend szerint⁷ az angol színházakban a szereplők nem a teljes sűgópéldányból, hanem a csak a végszavakat és saját szerepüket tartalmazó szereppéldányokból készültek az előadásra. A 19. századra kialakult szokás az lett, hogy az új darabot a szerző vagy a társulat színész-menedzsere olvasta fel a főbb szereplőknek a próbák előtt egyszer, majd a sűgő kimásolta a szereplőknek a rájuk vonatkozó szövegrészleteket, amiket mindenki maga tanult meg, külön-külön. Az első próbára érkezve mindenkinek ismernie kellett a szövegét. A próbafolyamat rövid volt – Charles Macready, aki híres volt arról, hogy az átlagnál jóval többet próbált darabonként általában 4–5 próbát jegyez fel a naplójában.⁸ 1827-es, kezdő színészeknek tanácsokat adó könyvében⁹ Thomas Rede a következőt javasolta a színházba először belépő novícusnak:

Először a sűgőt keresd meg, ismerkedj vele össze, és add meg a címedet. A sűgő majd elvisz a színpadmesterhez, aki bevezet a társalgóba, és bemutat a társulatnak. A szerepedet és a próba idejét tartalmazó üzenetet a sűgő, vagy a sűgősegéd küldi majd el neked, a megadott címre. Ha elolvastad a szereped, bizonyosodj meg arról, milyen kellékekre lesz szükséged a különböző jelenetekben (mint például pénztárcára, könyvre, kulcsokra, üvegre, stb.) ezekről készíts feljegyzést, és az előadás napján add oda a kellékesnek, aki odaadja majd neked a kellékeket, amiket a jelenetek végén neki kell visszaadnod.¹⁰

Amint ebből a leírásból is látszik, a szerepek feldolgozása egyéni feladat volt. A színpadi történések koordinálását a rutin, és nem egy egységes rendezői koncepció irányította. Ezen kívül a fenti instrukciókból az is kiderül, hogy az esetleges próbák során a színészek nem használtak kellékeket, és nem játszották a darabot végig. A próbák szerepe csupán az volt, hogy beállítsák a zenéket,¹¹ a jelenetkez-

⁷ Részletesen lásd: Tiffany STERN, *Rehearsals from Shakespeare to Sheridan*, Oxford, Clarendon Press, 2000.

⁸ A legmagasabb próbaszám: 20. *The Diaries of William Charles Macready*, 1–2, szerk. William TOYNBEE, London, Chapman & Hall, 1912.

⁹ Thomas REDE, *The Road to the Stage*, London, Joseph Smith, 1827, 19–21.

¹⁰ *Uo.*

¹¹ A melodramák során a szövegmondást majdnem végig zenével kísérték –Erről lásd: Michael PISANI, *Music for the Theatre: Style and Function in Incidental Music = The Camb-*

deteket és végeket memorizálják, illetve, hogy betanítsák a fizikai interakciókat (vívásokat, verekedési jeleneteket, stb.). Nem véletlen, hogy a fiatal színészek számára íródott „tankönyvek” hosszú fejezeteket szentelnek annak, hogyan memorizálják végszavaikat, hogyan jelenjenek meg, és menjenek ki a színpadról időben, illetve, hogy hogyan korrigálják a hibás megjelenést, vagy kimenetelt.¹² Az előbb már idézett Thomas Rede ezen kívül azt tanácsolja a kezdőknek, hogy tanulják meg inkább kívülről a színpadon felolvasandó leveleket, mert lehet, hogy a sűgő olvashatatlan kézírásában majd nem tudják elolvasni az előadás előtt megkapott irományt, illetve, hogy a próbán különösen figyeljenek az egyes nevek helyes kiejtésére, nehogy elvétsék a végszavaikat.¹³

Jerome K. Jerome regényes visszaemlékezésében a század végén így ír fiatalkora vidéki színházi próbáiról:

Elkezdünk próbálni. A mondatokat nem mondtuk végig, csak az egészen rövideket. Az utolsó két-három szót, amit úgy hívnak, hogy „végszó”, mindenki tisztán és erősen ejtette ki, a többit azonban mintegy megállapodás szerint mindenki csak dűnnyögte, motyogta, vagy ö-ö-ö hangokkal helyettesítette, olykor egy-egy összefüggéstelen szót szúrva közbe. Az olyan jeleneteket, amelyekben csak ketten, vagy hárman szerepeltek, hosszúságukra való tekintet nélkül kihagyták. És mialatt a próba a színpad közepén szabályosan folyt, azalatt oldalt itt is, ott is különböző mellékpróbák duruzsolása hallatszott. Itt két ember sétatálcákkal véres párbajt vívott, ott egy apa leleplezte fia bűnösségét és kiutasította ő a szülői házból, amott pedig egy tüzes ifjú nagy kockás ulsterben vallott szerelmet egy szende szűznek, aki mellesleg hétéves kisfiát tartotta az ölében a próba alatt.¹⁴

Jerome leírása természetesen túlzó, de minden iróniája ellenére igen közel van ahhoz a valósághoz, amit az adatok is alátámasztanak. A színházak repertoárjából és a színész-menedzserek feljegyzéseiből is kiviláglik, hogy a próbák száma igen alacsony volt, míg még a század közepén is általános gyakorlatként fennmaradó repertoár-színházi gyakorlat megkövetelte a színészeket, hogy egyszerre számos szerepet fejben tartsanak. 1856-ban a fiatal Henry Irving Sutherlandben és két edinburghi színházban 3 év alatt 451 szerepet játszott el, míg például 1861-ben Squire Bancroft 36 éjszakára 40 új szerepet tanult be a davenporti nyári sze-

ridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre, szerk. Kerry POWELL, Cambridge, Cambridge University Press, 70–93.

¹² Lásd például: *Victorian Theatre: The Theatre in its Time*, szerk. Russell JACKSON, New York, New Amsterdam Books, 1998.

¹³ REDE, *The Road...*, i. m., 19–21.

¹⁴ Jerome K. JEROME, *A kulisszák titkai*, ford. HARSÁNYI Zsolt, Budapest, Színházi Élet, 1926, 49.

zonban.¹⁵ A szerepek számosságából logikusan következik, hogy a próbák során nem maradt idő mélyenszántó szövegelemzésre, vagy szerepértelmezésre. Hogy a színész milyen módon jutott el a szerepértelmezéshez, az a saját dolga volt. A vidéki színházakban sokáig a mindenki által elfogadott „munkarend” (line of business) határozta meg, ki milyen szerepet kapott, illetve, hogy azt hogyan kellett eljátszania. Ez a gyakorlat előnyben részesítette a sztereotipikus szerepformálást. A melodramákban a század végéig fennmaradt ez a hagyomány, de a kortárs színpadi játékokt oktató tankönyvek is amellet tanúskodnak, hogy a stilizált gesztusokkal és arckifejezésekkel operáló színészi stílus sokáig megmaradt elfogadott normaként.

Henry Siddons 1807-es, nagyhatású németből fordított és az angol színházi hagyományokra adaptált könyve, a *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action* érzelmekre lebontva tárgyalja rajzos ábrákkal a színészmesterséget. A könyv előszavában Siddons megvédi az előírt szabályokon alapuló színészi játékot az elképzelt támadásoktól, melyek szerint minden, mi szabályokon alapul „formális, merev, kínos és precíz lesz”.¹⁶ A színészi játékot a tánchoz hasonlítja, mondván, hogy „mikor valaki először tanul *táncolni*, oly komolyan mozog, hogy az már a nevetséges határát súrolja, de idővel eltűnik a komolysága, és a lépései nemcsak, hogy előkelőbbek lesznek, de biztosabbak, szabadabbak és felszabadultabbak, mint azokéi, akik sosem próbálkoztak ezzel a műfajjal”.¹⁷ A tánclépésekhez hasonlóan a színészeknek is addig kell gyakorolniuk a helyes mozdulatokat, míg második természetükké nem válnak.

Siddons könyve fiktív levelekben és az azokhoz készített illusztrációkon keresztül mutatja be a helyes gesztushasználatot. A kötet illusztrációi két szempontból is érdekesek a számunkra. Egyrészt azért, mert a kodifikálás igen magas szintjét mutatják. A pontosan leírt és illusztrált gesztusok (pl. gyanakvás, lenézés, gőg, félelem, stb.) mellett szerepelnek a hibás mozdulatok (false gestures) is, amelyek a mai olvasó számára szinte észrevehetetlenül kicsi apróságokban különböznek helyes párjuktól. Mindez az előírt gesztusnyelv kifinomult, évtizedeken keresztül kialakult voltára enged következtetni. Ezt a feltételezést támasztja alá a kötet másik érdekessége. A Siddons által leírt gesztusrendszer ugyanis visszaköszön a 18–19. századi színészábrázolásokon, elég például megvizsgálni a fennmaradt Hamlet-ábrázolásokat, amelyeken mind ugyanazokat a mozdulatokat figyelhetjük meg, mint Siddons leírásaiban. A Restauráció korának sztár Hamletje, Mr. Betterton ugyanazzal a hátrahőkölő mozdulattal fogadta kortárs portréjának tanúsága

¹⁵ Michael R. BOOTH, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 103.

¹⁶ Henry SIDDONS, *Practical Illustrations of hetorical Gesture and Action*, London, Sherwood, Neely and Jones, 1807, 2.

¹⁷ *Uo.*, 3.

szerint atyja szellemét, mint majdnem egy századdal később (igaz egy mechanikusan égnek álló parókával megtoldva) Mr. Garrick, a 18. század végén Mr. Kemble, illetve a 19. század első felében Mr. Kean. A felemelt kezek, a hátrabilenő testtartás és a felfelé vetülő tekintet ugyanúgy részei Siddons leírásának, aki a „rémület” gesztusát írja le így.¹⁸ A színészek vizuális reprezentációjában fellelhető látványos hasonlóságok arra engednek következtetni, hogy a kritikákban felbukkanó, teleologikus, minden új korszakot, és minden sztárszínészt a színpad megújítójaként ünneplő dikciót egy kis kritikával kell kezelnünk. Siddons könyve és a kortárs színészábrázolások ugyanis a mellett tanúskodnak, hogy a színészi forma- és gesztusnyelv igen kevésbé változott az angol színpadokon a Restaurációtól a 19. századig.

Számos példát idézhetünk a viktoriánus korból, amely azt mutatja, hogy a Siddons által bemutatott, és a kortárs színészportrékon is ábrázolt gesztusnyelvet mind a színészek, mind a közönség ismerte, értette, használta és elvárta. Robert Elliston, például, mikor vidéki vendégszereplésre készült Boucicault népszerű melodráájában a *Velencei testvérek*ben, Bathban, természetesen csak az előadásra utazott le, és csak levélben adott utasításokat arra, hogy a vele egy jelenetben szereplő színészekről mit vár el: „Gyorsan megfordulsz és megmerevedsz a rémület pózában, és Abelino először nem is tudja, megközelítsen-e...” Illetve: „Hevesen a kebléhez szorít, majdnem megfojt az ölelésében, és mikor elmegy, te megmerevedsz, mint a horror szobra, míg végül felkiáltasz: meztelen volt!”¹⁹ Többre nem is volt szükség – a Siddons által is leírt „rémület” és „horror” gesztusok általánosan ismertek voltak.

A nézők pedig úgyis a londoni sztárt mentek megnézni, nem vártak el aprólékos interakciót a szereplők közt a színpadon, és nem feltétlenül újdonságot, hanem az elhíresült gesztusokat szerették volna viszont látni a színpadon. A színházi interakciók automatizmusát mutatja például, hogy a karakterszínész George Arliss 1887-ben úgy kapta meg új munkahelyén a szerepeit, hogy bizonyos sorok pirossal alá voltak húzva bennük – mikor rákérdezett, kiderült, hogy az aláhúzott mondatokat külön kell hangsúlyoznia, mert ezeknél fog a közönség nevetni.²⁰ A burleszk darabok hivatalos kiadásai is gyakran jelentek meg úgy, hogy a poénokat aláhúzták a szövegben, nehogy a színész eltévessze őket.

Számos anekdota maradt fenn arról, hogy a közönség gyakran nem is tűrte az újító színpadi megoldásokat, és elvárta a színészekről, hogy pontosan másolják a szerepekhez a hagyományban hozzákapcsolt, ikonikussá vált gesztussorokat. A komikus színész Weedon Grossmith 1885-ben első színpadi szerepekor a szö-

¹⁸ *Uo.*, 84–85.

¹⁹ George TAYLOR, *Players and Performances in Victorian Theatre*, Manchester, Manchester University Press, 1989, 2.

²⁰ ВООТН, *Theatre in the...*, i. m., 110.

veggel együtt azt az utasítást is kapta, hogy mindent ugyanúgy játsszon, mint elődje, Charles Mathews. Például, mikor kilép a színpadról, vesse át a fején a frakkja szárnyait. A szerep ezt nem kívánta ugyan meg, de a közönség elvárta e mozdulatot.²¹

A közös próba hiánya, a formulákon alapuló színészi játék és a hagyományos szerepértelmezés népszerűsége mind arra engednek következtetni, hogy a darabokat szerepek láncolataként és nem egyben elgondolt drámaként értelmező felfogás az 1880-as évekig fennmaradó norma volt az angol színpadokon. A 18. századi színészi formanyelv továbbélését nemcsak az előbbi példák, de több színészi kézikönyv is mutatja. 1882-ben jelent meg Gustave Garcia *The Actor's Art* című munkája, amit a szerző az újfajta, realista színház egyik apostolának, Henry Irvingnek dedikált. Előszavában azonban leszögezi:

Sokévnnyi ének- és színészoktatás után arra a meggyőződésre jutottam, hogy mindkét művészeti ágat, mint a nyelvet le lehet egyszerűsíteni, szabályok sorára; jelen munkámban röviden, ámde egyszerűen és praktikusán lejegyezve találhatóak tapasztalataim eredményei. Mindenkinek, akinek közönség elé kell kiállnia, legyen bár énekes, színész, lelkipásztor vagy ügyvéd, különböző aspektusokból, de tanulmányoznia kell a hang kezelésének, az ékesszólásnak és a mozgásnak szabályait.²²

Ugyan könyve hosszabb tudományos bevezetőt tartalmaz, mint Siddons hatvan évvel ezelőtti munkája, a légzésről, hangképzésről és artikulációról szóló alfejezetek után Garcia is kitér a színpadon való járás, a színpadi kar- és kézmozdulatok és mimikák leírására. Ezek a fejezetek gyakori hasonlóságot mutatnak a korábbi művel. A mozdulatokat kísérő illusztrációk pedig gyakran azonosak. Garcia könyve tehát minden modern tudományossága ellenére a mellett tanúskodik, hogy a 80-as évek elején a stilizált színészi játék még mindig elterjedt volt.

Garcia kortársa, a filozófus és kritikus George Henry Lewes így foglalta össze 1875-ben a természetes színészi játékkal szemben támasztott elvárásait:

A színész legnehezebb feladata az, hogy az eszményi karaktert olyan őszintén jelenítse meg, hogy az valódinak tűnjön a számunkra, de eközben ne alacsonyítsa le az idealizált vonásokat vulgárisá. Munkája az ábrázolás, nem az illúzió művészete. Természetes kifejezőeszközöket kell használnia, de szublimálnia kell őket; olyan szimbólumokat kell működtetnie, amiket könnyen értelmezni tudunk. Célja pedig az kell, hogy legyen, hogy valódi emberi érzelmeket fejezzen ki; de hasonlóan ahhoz, ahogy a nyelv is megtisztul a habozásoktól, a zavarosságtól és a hanyag mindennapi beszéd

²¹ *Uo.*, 109.

²² Gustave GARCIA, *The Actor's Art*, London, Simpkin, Marshall & co, 1888, vi.

tökéletlenségeitől, mikor költészetté vagy prózává válik, megnyilatkozásai neki is legyenek megfontoltak, zeneiek és élesek, viselkedése pedig tipikus és festői.²³

Lewes művében, ahol kora népszerű színészeinek játékmódját elemzi, kitekint az európai színház kortárs tendenciáira is, miközben a modern természetes színészi játékot veszi górcső alá. Mint ahogy a fenti idézetből is láttuk, a modernség feltételének a természetességet tekinti, azonban ezt nem választja el a stilizáltságtól. Kritikusaitól azzal védi magát, hogy a színész alaphelyzete már önmagában természetellenes, a beszéd, amit a színpadon hallunk igen távol esik a mindennapi beszédétől, úgyhogy a karakterek nem tűnének természetesnek, ha a mindennapi élet mozdulataival, kifejezésével és intonációival jelenítenék meg őket a színészek.²⁴

A közvetett leírásokon kívül a 19. századból fennmaradt, csak a végszavakat és az egyes szerepek szövegét tartalmazó szereppéldányok nagy száma is bizonyítja a színházi szerepkezelési hagyományok lassú változását. Ezek kutatása még gyerekcipőben jár, ugyanis több szereppéldányt egyszerűen sűgőpéldányként katalogizáltak, ezért felkutatásuk igen hosszadalmas feladat. A Folger Shakespeare Könyvtárban folytatott kutatásaim azt mutatták, hogy bár használati területük némileg megváltozott, a hagyományos szerepkönyvek még a század utolsó két évtizedében is általánosan használatban voltak. Természetesen a változás itt is nyomon követhető: a szereppéldányokban fennmaradt drámák egyre gyakrabban melodramák és népszerű komédiák szövegeit tartalmazzák, de Farquhar²⁵ és Tennyson²⁶ drámái is fellelhetők köztük. A megvizsgált szerepkönyvek alapján kitűnik, hogy az utazó és a vidéki produkciók tovább használják a végszavas szerepfelosztást, mint a londoni előadások, illetve, hogy a klasszikusok, és különösen Shakespeare drámái egyre kevésbé maradnak fent ilyen formában. Az előbbieken azonban azt kívántam megmutatni, hogy a szöveghasználat változásai nem feltétlenül jelentik a teljes darab egészére való koncentrációt, az egységes rendezői koncepció megjelentét, vagy a próbafolyamatok és a színészi játék hagyományainak gyökeres megváltozását. „Irving, aki külön figyelmet fordított arra, hogy az általa játszott darabokat magánpénzből kinyomtassa és kiossza a szereplőknek, különleges kivétel volt az általános szabály alól.”²⁷

²³ George Henry LEWES, *On Actors and the Art of Acting*, London, Smith, Elder & co, 1875, 112–113.

²⁴ *Uo.*, 121.

²⁵ George FARQUHAR, *The Beaux Stratagem*, PROMPT B 7.

²⁶ Alfred TENNYSON, *Becket*, Bd. w. PROMPT Mac. 52

²⁷ Michael R. BOOTH, *Victorian Spectacular Theatre, 1850–1910*, Boston, Routledge and Keagan Paul, 1981, 105.

Álljon itt ennek alátámasztására két utolsó példa. A Folger őrzi Charles Kean nagysikerű produkciójának, Dion Boucicault a *Korzikai testvérek* című drámájának sűgópéldányát.²⁸ Az aprólékos próbáiról elhíresűlt rendező-menedzser szűvegkűnyve tanűbizonyságot ad a próbák tűbb jellegzetességérűl. A szűvegkűnyv kis ábrákkal mutatja, hogy a színészek az egyes jelenetekben hol helyezkedtek el a szűnpadon, pontos leírást ad a kűlűnbűzű dűszletelemekrűl, a hangkulisszákrrűl, a világitásrűl és az egyes jelenetek percre pontos hosszárűl. Néhol sokkal aprűlékosabb leírást kapunk a szűnpadi tűrtűnésekrűl, mint egy mai sűgópéldánybűl. Hibás lenne azonban ebbűl azt a kűvetkeztetést levonnunk, hogy az aprűlékos rendezűi munka Keannél kiterjedt a szűvegértelmezésre is. Szerencsére van egy kortárs leírásunk Kean próbaműdszereirűl, ami árnyalja egy kicsit a képet. A fiatal Ellen Terry, aki Mamiliusként lépett elűszűr Kean szűnházában szűnpadra nyolc évesen, visszaemlékezésében beszámol a próbákrrűl is. Elmondja, hogy azok egész nap, sűt néha másnap hajnalig tartottak, de a színészek csak a jelmez fűprűbábán láttak valamit a darab egészébűl. A próbák pedig nem szerepértelmezéssel, hanem a helyes szűnpadi mozgás betanulásával és fűleg a Keannél olyannyira fontos és nagyszámű statisztéria mozgatásával teltek. Elmondása szerint Kean a nűzűtér kűzepén űlve figyelte a próbákat, és egy csengűvel jelezte, ha valamelyik statisztza kilépett a sorbűl, rossz helyre lépett, vagy egy uszály rossz irányban állt. Ekkor felesége szaladt fel a szűnpadra, és tette helyre az irregularitásokat.²⁹ Ebbűl a leírásbűl is kűtűnik, hogy a kor próbafolyamatai, szűvegkezelési és színészmozgatási gyakorlatai igencsak eltértek az általunk ismert szokásoktűl. A prűba a szűzad mäsodik felében is leginkább a dűszlet és a jelmez bonyolultságával, illetve a statisztéria nűvekedésével egyre fontosabb és aprűlékosabb technikai prűbát jelentette. Fontos lenne ezért, hogy átgondoljuk, a korban mit is jelentett, a például Keannel, vagy Macreadyvel kapcsolatban gyakran emlegetett „alaposan próbábű színész-menedzser” fogalma.

Láthatjuk tehát, hogy a viktoriánus korban a szűnházi strűktűrák vältözása nem feltűtlenül hozta magával a megűjult szűvegkezelést is, azaz, hogy a modern szűnházi formák nem mindig kűveteltek meg modern szűvegértelmezést. Hogy mindez hogyan működhetett mikrű szinten, egy színész szűveghasználatára lebontva, arra hozok példát az elkövetkezendűkben, William Dowton szerepkűnyveit vizsgálva.

²⁸ Da 72.

²⁹ Idűzi: *Victorian Theatre: The Theatre in its Time*, szerk: Russell JACKSON, New York, New Amsterdam Books, 1998, 101–104; George TAYLOR, *Players and Performances in Victorian Theatre*, Manchester, Manchester University Press, 1989, 22.

William Dowton és Falstaff

William Dowton a korai 19. század egyik legsokoldalúbb angol komikus színésze volt, aki nagy sikereket ért el vígjátékok karakterszínészeként és öregember szerepekben. Három fontos Shakespeare-alak megformálása is fűződik a nevéhez, az egyik Falstaff szerepe, amit a szokásos karikírozott hetvenkedő katona helyett visszafogottan és természetesebb eszközökkel jelenített meg, illetve Shylock figurája, akit pedig tragikus hőskén ábrázolt. Hozzá kötik a színpadokon azóta is gyakran használt megoldást, hogy Shylock elájul az ítélethirdetéskor. Újszerű szerepértelmezéseit a közönség hosszú ideig nem fogadta nagy szeretettel. Shylockja egész pontosan megbukott, Falstaffja pedig lassan hódította meg a nézők szívét. Egyedül Malvolioja volt kezdettől fogva sikeres, olyannyira, hogy a szerep leghíresebb angol megformálói között szokták emlegetni a nevét.³⁰

A Folger Shakespeare Könyvtár két Falstaff szerepkönyvet is őriz a neve alatt.³¹ Egyikük egy díszesebb kötésű 45 lapos példány, a másik egy egyszerűbb kivitelű 37 oldalas szöveg. Mindkettő Dowtonra hagyományozott szerepkönyv, amit ő köttetett be és látott el annotációkkal. A szerepkönyv továbbadása a Restaurációban elkezdett és még a huszadik században is fennmaradt hagyománya volt az angol színháznak. Továbbadása egyben a szerep és, ahogy az előbbi alfejezetben már jeleztem, a színészi hagyomány, a szerepértelmezés továbbörökítését is jelentette. A legenda szerint Betterton magára Shakespeare-re szerette visszavezetni saját Hamletjét, mondván, hogy ő Davenanttól tanulta a szerepet, akit pedig maga Shakespeare tanított be. A történet természetesen több helyen sántít, de nagyon jól példázza a szerephagyományozódás jelentőségét és hitelesítő szerepét. A szövegek könyvek láncolata egyben színháztörténeti legitimációt is adott a színésznek és egy sorba állította a nagy elődökkel.³²

Ebből a szempontból különösen érdekes a Ta 121 számú, hosszabb Falstaff szövegekönyv. A zöld bőr fedőlap mögött egy darablista található *List Plays and Farces* fejléc alatt, ami valószínűleg a tulajdonos katalógusát alkotja. A második lapon Apolló ül egy korabeli rézkarcon, akinek bőségszarujából színészek, vagy legalábbis mindenféle jelmezbe öltözött emberek özönlenek a földre. Ezt követi a harmadik lapon egy díszes, kettős keretben elhelyezett beírás, Dowton kezével, ami szerint ez a kötet: „Mr. Quin Falstaff szerepkönyve – amelyet Mr. Garrick adott Mr. Kingnek és Mr. King W. Dowtonnak 1789-ben.” Hogy a szerepkönyv

³⁰ W. Clark RUSSELL, *Representative Actors: A Collection of Criticisms, Anecdotes, Personal Descriptions*, London, Adamant Media Corporation, 1888, 278.

³¹ Ta 121, Yd 41.

³² A színész hagyomány nemcsak szövegek könyvekben, hanem tárgyakban is megjelenhetett. Lawrence Olivier például a sírba maga mellé temettette Edmund Kean kardját, ami számára egyfajta jogfolytonosságot is jelentett, a nagy Keantól magáig, mondván, nincs Angliában senki, aki méltó lenne arra, hogy továbbvigye a stafétát.

genealógiáját megerősítse, a kötet ezután Dowton ex librisével folytatódik, amelyben játékos színész puttók veszik körül a tulajdonos nevét, majd a szöveg forrása, Shakespeare következik, két példányban is. Az első kép a stratfordi templom büsztjét ábrázolja, a második egy ebből kivágott portré, John Boaden alkotása. Őt követi Mr. Quin, majd Mr. King portréja. Végül Sir John Falstorff, a Falstaff figura történelmi elődjének hitt személy, a *Lives of Eminent and Remarkable Characters Born or Long Residig in the Counties of Essex, Suffolk, and Norfolk*³³ című kötetből kiollózott életrajza zárja a sort a szerepkönyv előtt.

A kötet tudatos felépítésről tanúskodik. Dowton a szerepet megelőző oldalakon felépíti a szöveg és áttételesen a szerepértelmezés hagyományát és legitimációját. A szöveget nemcsak, hogy James Quinhez köti, aki Falstaff szerepével érte el korának legelőnyösebb szerződését, az 1000 fontos évi jövedelmet hozó Covent Garden-i ajánlatot, de a 18. század leghíresebb színészéhez és színházcsinálójához, David Garrickhez is. Garrick neve nemcsak színházi pedigrét ad a szövegnek, de Shakespeare helyes értelmezését is mintegy előlegezi.

Charles Shattuck katalógusában³⁴ még elfogadja a Dowton által kínált genealógiát, és a szöveget James Quinnek tulajdonítja, amely aztán „sorrendben Garrické, Kingé, és Dowtoné lett (1798).”³⁵ 1982-ben Leo Hughes azonban azonosította a szerepkönyv íróját az 1790-es években a Haymarketnél dolgozó másoló személyében, és meggyőzően bizonyította, hogy a szöveg csak Thomas Kingé lehetett Dowton előtt. King csak egy szezonban játszotta Falstaff szerepét, 1792. augusztusában és szeptemberében, így a szöveg valószínűleg ekkor keletkezhetett. A kötetet nyitó darablista Dowton keze, ugyanúgy, mint az ex libris és a szövegben eszközölt pár változtatás. A szöveg tehát a 18. század végén kerülhetett Dowtonhoz, a kötet jelenlegi formája azonban későbbi keletű. A mű, amelyből Falstorff életrajza származik ugyanis 1820-ban jelent meg, úgyhogy a kompilátum nem készülhetett el ennél korábban. Ebben az időszakban Dowton Angliában már elfogadott színész volt, és Falstaffja nagy hírnévnek örvendett. Egyrészt tehát a kötet saját státuszának megerősítését, a nagy elődök láncolatába behelyezését hivatott megtenni.

Másrészről pedig tudjuk, és ez az 1836-os amerikai turnéján különösen megmutatkozik, hogy Dowton bár a hagyományos Falstaff szövegen alig változtatott, a szerep megvalósítását radikálisan átértelmezte. Alakítása szakított elődjei bombasztikus előadásmódjával, Falstaffot realiztikus elemekkel, öregemberként ábrázolta. Azaz, a szöveghagyomány látványos hangsúlyozása a szerepkönyvben

³³ [ANON], *The Lives of Eminent and Remarkable Characters Born or Long Resident in the Counties of Essex, Suffolk, and Norfolk*, London, Longman, Hurst, Reese, Orme and Brown, 1820.

³⁴ Charles H. SHATTUCK, *The Shakespeare Promptbooks*, Urbana–London, University of Illinois Press, 1965, 128.

³⁵ Uo.

mintha pedigret kívánna teremteni az újító szerepértelmezésnek. Így a szerepkönyv önmagában érdekesen rávilágít a szöveg és a színpadi értelmezés bonyolult kapcsolatára.

A képet tovább árnyalja a Folgerben fellelhető másik Dowton tulajdonában lévő Falstaff szerepkönyv, ami, az előzővel ellentétben a *IV. Henrik* második részének szövegpéldánya. A szöveg sokkal kisebb pedigréjű, mint a fent elemzett kötet, címlapján John Philip Kemble kézírásával szerepel rajta, hogy Thomas King példánya volt, 1794-ben. A díszes kötettel ellentétben ez a szöveg viseltes, több helyen található benne javítás, és bár a belső fedőlapon szerepel a szöveg genealógiája – azaz, hogy a szöveg Thomas Kingé volt, és most Dowtoné – hiányzik mellőle a díszes családfa. Míg az előző szöveg antikváriusi büszkeségről tanúskodik, ez munkapéldány. Bár valószínű, hogy Dowson a *IV. Henrik* mindkét részében azonos módon, a hagyományokkal szakítva ábrázolta Falstaffot, érdekes, ahogy látványosan igyekezett kapcsolódni egy századokon átívelő színészi hagyományhoz a *IV. Henrik* első részében, míg a második részben, amely sokkal kisebb jelentőséggel bír az angol színpadi repertoárban, ezt már nem tartotta fontosnak megtenni. Ezenkívül a két szereppéldány különböző szövegkezelése tovább árnyalja a szövegek és a szerepértelmezések viszonyát a 19. században.

Ruttkay Kálmán dolgozatom elején idézett gondolataihoz visszatérve azt mondhatjuk, történelmi színházi adatok is alátámasztják, hogy az új szövegváltozatok és az új darabértelmezések viszonya sokkal bonyolultabb, minthogy egy egyszerű megfeleltetéssel leírhatóak lennének. A dolgozat első részében hozott történelmi példák arról tanúskodtak, hogy a színházi struktúra megváltozásával a Viktoriánus kor végéig életben maradt a hagyományos, 18. századi szerepértelmezés, míg William Dowton Falstaff szerepkönyvein keresztül láthattuk, hogy az újfajta szerepértelmezés nem feltétlenül járt együtt egy új szövegváltozat használatával. A fenti példák rávilágítanak arra, hogy újra kell értelmeznünk a 19. századi angol színházról alkotott képünk több elemét, így például a hagyomány fontosságáról és a közízlés változásáról kialakított elképzeléseink egy részét.

Ruttkay Kálmán a Nádasy-fordítás kapcsán, érvelését alátámasztandó, részletes elemzését adja a klasszikus magyar Shakespeare-fordításoknak. Ez a kutatási módszer lehet számunkra is a követendő példa – sommás általánosítások és éles kategóriák használata helyett a fennmaradt forrásokat vizsgáló alapos esettanulmányokra van szükségünk, hogy megismerhessük az elfeledett viktoriánus színház világát, a „színjátszó évszázad” színházának bonyolult viszonyrendszerét.

REUSS GABRIELLA

Közönség, adaptáció és az idézés haszna

Vendégszövegek 20. század végi angol nyelvű drámákban

„egy olyan tizenkét-tizenhat sornyi szöveget [...] beszúrnánk a darabba”¹

Bevezető

A mai brit drámairodalomban gyakran vagyunk tanúi annak, hogy a kortárs színművekben szó szerint idézett, többszáz éves vendégszövegek kelnek életre a játszóknak friss és új. szoros olvasatában. A jelenség nem új: Hamlet egy éppen ilyen, „többszáz éves vendégszöveget” keltett életre Claudius orra előtt Shakespeare drámájában, és ez a vendégszöveg, amelyet a szereplők némelyike jól ismer, szerves része mind a cselekménynek, mind a dráma szövetének. Ebből arra következtethetünk, hogy a szerző számára valamiért fontos volt szó szerint és terjedelmesen, azaz öt sornál jóval hosszabban idézni és egyúttal eljátszani a korábbi színdarabot.

A vendégszövegek megfejtéséhez Ruttkay Kálmánnak az angol vígjáték tizennyolcadik század eleji válságáról² szóló, irodalmi és színházi kérdésekkel egyaránt foglalkozó 1974-es tanulmányát hívtam segítségül, mivel érdekes módon a kortárs művekben idézett drámaírók mind vagy az angol restauráció, vagy a hosszú tizennyolcadik század szerzői. Timberlake Wertenbaker 1988-as *Our Country's Good* című drámájában Farquhar művét, az 1706-os *The Recruiting Officer*t játszatja szinte színről színre. Alan Bennett darabja, az 1991-ben íródott *The Madness of*

¹ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. NÁDASDY Ádám, Színház, 1999/10, drámaemeléklet, http://archivum.szinhaz.net/pdf/drama/1999_10_drama.pdf (2014. 06. 27), II. felvonás, 2. szín.

² Az írás angolul jelent meg: RUTTKAY Kálmán, *The Crisis of English Comedy in the Early Eighteenth Century* = Uő., *Összegyűjtött írások*, Budapest, Universitas, 2002, 141–174.

George III³ Shakespeare és Nahum Tate *Lear királyait* (1606 és 1681) használja fel. Jeffrey Hatcher vígjátéka,⁴ az 1999-es *Compleat Female Stage Beauty* Shakespeare *Othellóját* (1603) idézi. April de Angelis *Ízlés dolga avagy Garrick a színész*⁵ című 2002-es komédiája a már említett *Leareken* kívül Goldsmith 1771-es *She Stoops to Conquer* című és Cumberland 1772-es *The Fashionable Lover* című műveit is citálja. De Angelis egy másik színpadi műve, az 1993-as *Színházi bestiák*⁶ egy egész sor régi darabból hoz részletet. Shakespeare *Macbethjén* (1603/7), valamint *Antonius és Kleopátráján* (1606) kívül cselekményalakító, szöveg-szervező szerepet kap Wycherleytól a *The Country Wife* (1675), Aphra Behntől a *The Feigned Courtesans* (1679), Thomas Otwaytól a *The Orphan* (1680), Vanbrugh-tól a *The Provoked Wife* (1698), Farquhartól a *Sir Henry Wildair* (1701), valamint ismeretlen szerző(k)től a *The Fatal Maiden* és a *The Reluctant Shepherdess*.⁷ A felsorolt kortárs brit drámákban a vendégszöveg minden esetben létező színdarab létező szövege, s az idézet szó szerinti. Ugyan a fenti gyűjtemény egy trend felrajzolásához vagy megalapozott elmülethez egyelőre csekély, ám a jelenség felmutatásához talán elegendő.

Eredetileg arra voltam kíváncsi, vajon miért idéznek ma a kortárs brit szerzők tizenhetedik-tizennyolcadik századi színműveket, ezért hívtam segítségül Ruttkay Kálmánnak erről a drámairodalmi periódusról szóló tanulmányát, és naivan azt vártam, hogy Ruttkay írása majd rámutat az eleddig nem drámatermesének ní-vójáról vagy híres szerzőiről nevezetes időszak valamely szerzőjére, művére vagy jellegzetességére, és ez majd megindokolhatja e művek mai idéződését. Nem kis csalódottságomra Ruttkay írása nem magyarázta meg egyik drámaíró citálását sem. Az a módszer azonban, ahogy Ruttkay a szöveget szervezte, és ahogy érvelésébe számos igen hosszú tizenhetedik-tizennyolcadik századi idézetet szőtt, végül mégis nagyon fontos útmutatással szolgált a vendégszövegekkel kapcsolatban.

³ Kitűnő film is készült belőle: *The Madness of King George* (1994), rendezte Nicholas Hytner.

⁴ Szintén megfilmesítették: *Stage Beauty* (2004), rendezte Richard Eyre.

⁵ Eredetileg: *A Laughing Matter*, a magyar cím Orbán Eszternek a székesfehérvári Vörösmarty Színház számára készített 2005-ös fordításából való, egyelőre kiadatlan. A művet Max Stafford-Clark, az Out of Joint Társulat vezetője hívta életre: szándékosan akkor kérte fel ennek a Goldsmith-re hivatkozó és Goldsmith-t idéző színműnek a megírására April de Angelist, amikor Goldsmith idézett vígjátékát a londoni National Theatre éppen műsorra tűzte.

⁶ Eredetileg: *Playhouse Creatures*, fordította Enyedi Éva a budapesti Új Színház 2007-es előadására. Ezt a fordítást használta a kaposvári Csiky Gergely Színház is 2011-ben, egyelőre kiadatlan.

⁷ Itt legszívesebben megkérdezném Ruttkay tanár urat, mit gondol, vajon ki a szerzője a *The Fatal Maiden*nek és a *The Reluctant Shepherdess*nek?

Ez a dolgozat a Ruttkay-tanulmány módszerének felfedezése révén bejáratot rögzíti, s a tanulmány olvasásától a kortárs drámák jellemzőin át a közönség színházi reprezentációjához, majd végül a vendégszövegekhez vezet.

Az angol vígjáték válsága – ahogy Ruttkay Kálmán bemutatja

Amikor a tizenhetedik–tizennyolcadik századi angol drámákkal kapcsolatban fordulunk a hosszú tizennyolcadik század nagy ismerőjének tanulmányaihoz, akkor nála nem találjuk az angol nyelvű szakirodalomban gyakori sommás, negatív ítéletet a vizsgált korról. Habár elegáns eufémizmust alkalmazva „nem túl dicsőséges” időszaknak titulálja a század elejét és drámatermését, Ruttkay érzékelhetően eltér az angol irodalomtörténészek szóhasználatától, és a „decline”, a hanyatlás helyett a „crisis”, válság szóval írja le ezt az időszakot. Ez az egyszerű terminusbeli különbség Ruttkay alapvető hozzáállását tükrözi. Ugyanakkor érdekes módon kevésbé foglalkozik a kortárs brit szakirodalom állításainak tételes, aprólékos cáfolatával.⁸ Tanulmányának célja nem az, hogy hallassa hangját vagy eldöntse a maga számára, silány vagy mégis értékes drámai irodalom-e a kora tizennyolcadik századi. Más a célja: elmagyarázni, hogy ez a kor, amelyben a nagy hatású irodalmi folyóiratok, népszerű színházi irányzatok, nagyhírű színészek, zurnalisták, szerzők évtizedeken átívelő pengeváltásukat gyakorlatilag döntetlenre játsszák, éppen irodalmi, erkölcsi, színházi sokfélesége folytán lesz különleges; hiszen ez a jellemzően heterogén és aktívan befolyásoló közönség termeli ki magának majd az új műfajt, a regényt. Mindebből úgy tűnik, hogy Ruttkaynak nem elsődleges célja másokkal szemben a maga igazát bizonygatni. Észrevehetően elénk tárni, leírni, tisztázni akar, tényeket találni, tálalni, idézni, – s majd ránk, olvasókra bízni a jelenség értékelését, ha mindenáron értékelni akarnánk. Anyaga, összefoglalója, mondatfűzése azonban finoman jelzi, hogy nem elsősorban értékelnünk, hanem szemlélnünk és értenünk kell.

Nemrégiben⁹ Dávidházi Péter hívta fel a figyelmet erre az attitűdre, amelyet Ruttkaynak a kilencvenéves Keresztury Dezső köszöntésére írt szövegével illusztrált: „Megtanultuk, hogy egészséges, sőt termékeny lehet, és a tudományt

⁸ Ruttkay még a viszonylag megengedően értékelő W. D. Tylorral (az *Eighteenth Century Comedy*, London, 1929 szerkesztőjével és *Bevezetőjének szerzőjével*) és Allardyce Nicollal (a *Lesser English Comedies of the Eighteenth Century*, London, 1927 szerkesztőjével és *Bevezetőjének szerzőjével*) sem ért egyet. Tylorral vitatkozva egy helyen rávilágít, hogy a Taylor által hozott forrás, továbbolvasva éppen Tylort cáfolja meg. RUTTKAY, 1. jegyzetben *i. m.*, 161.

⁹ Dávidházi Péter előadása a 2012 májusában az ELTÉN szervezett *Párbeszédben Ruttkay Kálmánnal* című konferencián hangzott el.

előreviheti az olyan vita, amely nem oldja meg a szóban forgó kérdést [...] de az ütköző álláspontok tisztázásával a kérdés továbbgondolására készítet.¹⁰ Ruttkay elsajátította mesterétől a leckét, s ezt a készséget adja tovább. Nem okolja a kor drámaíróinak tehetségtelenségét, nem viszonyítja őket Shakespeare-hez, nem élcélódik a didaktikus és szentimentális darabok bukásán vagy a vérbő komédiák közönségességén, de még csak az erkölcsi alapon színházellenes támadásokat sem okolja a színműtermés általában alacsony színvonala miatt, hanem aprólékos gonddal felderíti és tisztázza az ütköző álláspontokat, az erkölcsi alapon színházelleneset és az esztétikai alapon színházpártit, majd továbbgondolásra készítet. Így tesz a tanulmány utolsó részében is:

Dennisnek a szentimentális komédiáról írt bírálata azért még nem volt szükségszerűen rossz, mert visszhangtalan maradt, és az, hogy a szentimentális műfaj gyakorlatilag töretlenül virágzott az 1770-es évekig, amikor Sheridan és Goldsmith ismét az őt megillető helyre emelte a nevetést, igazából nem az életképesség jele volt. Mindez sokkal inkább annak az elhúzódo válságnak a lenyomata, amelyen az angol vígjáték, sőt, az egész angol dráma keresztülment. [...] *A szórványos ellenvetések*, amelyek a comedy of manners állítólagos káros hatását kifogásolták, *nem hagyhatók figyelmen kívül* még akkor sem, ha a harminc évvel korábbi koncentrált támadás a műfaj ellen összehasonlíthatatlanul nagyobb erejű volt. Mindez azt bizonyítja, hogy az angol komédia válsága, amely egyben az angol kritika válsága is, az 1770-es évekre még mindig nem ért véget.¹¹

Ruttkay szövege, amelyben nyilván szándékosan, egyetlen illusztráló idézetet sem használ, itt nem demonstrál, hanem összefoglal. Rámutat arra, hogy nem mellőzhetjük a jelentéktelennek tűnő, trendbe nehezen sorolható tényeket. Ez a hozzáállás talán igazolja a kortárs brit drámákban felbukkanó korábbi drámaidézetek vizsgálatának létjogosultságát is.

A jellegzetes szemlélődő filológus hozzáálláson kívül a tanulmány másik érdekessége az, hogy az adatait leggyakrabban nem parafrázisban, nem utalásban, hanem számos és terjedelmes, szó szerinti idézetben tálalja. Olyan idézetben, amely

¹⁰ RUTTKAY Kálmán, *Keresztury Dezső...*, i. m., 302–303.

¹¹ RUTTKAY, *The Crisis...*, i. m., 173–174. „Dennis’s criticism of the comedy of sensibility was not necessarily wrong because it remained ineffective, and the fact that the genre flourished practically unchallenged until the 1770’s when Sheridan and Goldsmith restored laughter to its rights, was a sign not so much of the vitality of the genre as of the protracted crisis English comic drama, or rather, English drama in general, was undergoing. [...] *Though not comparable* to the concentrated attack launched on the comedy of manners thirty years earlier, *the sporadic objections to its alleged destructive effect should not be ignored*. They showed that the crisis of English comedy, which was a crisis of English criticism also, was not over.” Kiemelés tőlem.

nem pusztán az idézett szerző egy-egy állítását lecsupasztva világítja meg, hanem amelyben a szerző stílusával, hevületével, gondolatmenetével is megismerkedhet a tanulmány olvasója. Ez az a figyelemre méltó módszer, amellyel a Ruttkay olvasó mintegy első kézből értesül, sőt, részesül a kutatás öröméből, amellyel a régi korok szövegei leporolódnak, megelevenednek. Dennis és Steele, vagy Cumberland és Goldsmith vitája átélhető dialógus lesz Ruttkay Kálmán lapjain. A tizenharmadik század első évtizedeinek igencsak zűrzavaros kritikai polémiait aprólékosan, nem a színházellenesség vagy színházpártiság oldaláról, hanem hónapról hónapra fejté végig. Ezzel a dialógust újratereztető módszerrel észreveszi, hogy a Collier-vitában felhozott és ettől kezdve gyakran használt kifejezések (mint „a színpad hanyatlása”, „az ízlés romlottsága”, „a kor gonoszsága” vagy „a közönség rosszindulata”¹²) megmaradtak, későbbi generációkra átöröklődtek, s immár más, új célpontra használhatóságosak. Ruttkay kronológiai vizsgálatából kiderül, hogy a színházról megfogalmazott vélemények jóval kevésbé változtak, mint maga a színház.¹³

A kritikai disputa leírása néha regény- vagy színházszerű és életszerű lett Ruttkay dramatizálásában. Összefoglalása és konklúziója mellé mindig legalább ugyanolyan hosszú vagy még hosszabb tényanyagot, idézetet illeszt, ahogyan azt saját bevallása szerint Kereszturytól tanulta,¹⁴ mint például ebben az esetben is, amelyben velős, de árnyalt összefoglalója után a vita egyik hadállásának, Dennis álláspontjának ismertetésébe fog:

Dennis és Steele vitája a komédia mibenlétéről nemcsak a direkt vagy indirekt tanítás viszonylagos erkölcsi hasznosságáról vallott nézeteik különbségéből adódott, hanem legalább annyira abból, hogy másképp vélekedtek a „gyönyörködtetésről”, az esztétikai, dramaturgiai és pszichológiai hatásokról és minden egyébről, ami ezzel kapcsolatos, és ami természetesen nem választható el a drámák lehetséges tanító jellegétől. Nézeteltérésük nem elsősorban a vérmérsékletük különbségéből fakadt; az egész ügy nem személyes csatározás volt két egyéni hangú kritikus között, hanem egy idősebb és egy fiatalabb íróember, két generáció, két ízlés összeütközése.

Dennis, mivel nem elégedett meg a *The Conscious Lovers* [Öntudatos szerelmesek, Steele, 1722] elleni támadásával, nyomon követte és *Megjegy-*

¹² RUTTKAY, *The Crisis...*, i. m., 154. „the well-worn stock-phrases of the Collier controversy, the 'decline of the stage,' the 'depravity of taste,' the 'corruptions of the age,' or of 'the vicious audience,' and so forth, were extended to include, or transferred to cover, evils different from those which had been the original target of the first attacks.” 154. „old and new critical opinions mingled easily.” *Uo.*

¹³ *Uo.*, 155. „This is the second reason why the opinions on the stage changed less than the stage itself.”

¹⁴ RUTTKAY, *Keresztury Dezső...*, i. m., 302.

zésekkel illette a darab színrevitelét, egy hosszabb és még kidolgozottabb pamflettel, mint korábban. Vitába szállt többek között Steele két javaslatával, amelyek különös jelentőségűek a szentimentális komédia szempontjából. „Amikor Sir Richard [Steele] azt mondja, hogy bármi, aminek az alapja a boldogság és a siker, a vígjáték tárgya lehet, akkor összekeveri a vígjátékot a tragédia azon fajtájával, amelynek boldog végkifejlete van. Amikor azt mondja, hogy 'a vígjáték emelkedettebb lesz, ha bevonja azt az örömet, amely túlon túl rendkívüli a nevetéshez', akkor ez a kijelentése elárulja, mennyire nincs tisztában a vígjáték természetével.” Úgy tűnik, mondja Dennis, „Steele nem tudja, hogy az öröm, általában véve, akár a düh, a felháborodás és a szerelem, mindennemű költői műnek egyaránt sajátja, legyen az akár epikai, a drámai vagy a lírai. S azt sem tudja, hogy az a fajta öröm viszont, amellyel együtt jár a nevetés, az csak a vígjáték jellemzője, éppen úgy, ahogy a rémület és a szánalom a tragédiáé, vagy ahogy a csodálat az epikus költészeté.” Azzal természetesen Dennis is egyetértett, hogy „ha egy szánandó dolog látványán sírunk, az nem lehet nevetés tárgya, ámbár kellemes az értelem és az emberiség számára”, hozzátette azonban, hogy ezzel Steele „nem mondott semmi olyat, amivel a világ épeszűbb fele már most is ne értene egyet; viszont mond olyat, amit a világnak ez az épeszűbb fele mindig is tagadott, nevezetesen, hogy szánandó dolgot kellene megmutatni a vígjátékban.”¹⁵

¹⁵ “Dennis’s and Steele’s controversy over the concept of comedy hinged not only on their respective views concerning the relative moral utility of the techniques of direct and indirect instruction, but as much, if not more, on their variance on the point of ‘delight,’ the aesthetic, dramaturgical and psychological effects and all other features coming under that heading, which were, of course, not separable from the possible edifying value of the plays. Their differences were, primarily, not temperamental; the whole affair was not a personal combat between two idiosyncratic writers, but a clash of an older and a younger man of letters who stood for two generations, two schools of taste. Not content with the attack he had made on *The Conscious Lovers* in advance, Dennis followed up the production of the play with his *Remarks* on it, a longer and more elaborate pamphlet than its predecessor had been. Among others, he took issue with two of Steele’s propositions which were of particular importance to the comedy of sensibility. ‘When Sir *Richard* [Steele] says, that anything that has its Foundation in Happiness and Success must be the Subject of Comedy, he confounds Comedy with that Species of Tragedy which has a happy Catastrophe. When he says, that ’tis an Improvement of Comedy to introduce a Joy too exquisite for Laughter, he takes all Care that he can to shew, that he knows nothing of the nature of Comedy.’ Steele, Dennis said, ‘seems not to know that Joy, generally taken, is common like Anger, Indignation, Love, to all Sorts of Poetry, to the Epick, the Dramatick, the Lyrick: but that that kind of Joy which is attended with Laughter, is the Characteristick of Comedy; as Terror or Compassion, according as one or the other is predominant, makes the Characteristick of Tragedy, as Admiration does of Epick

Ha Ruttkay sorai közt valamiféle értékítéletre vadászunk, amely útbaigazítana a 18. századi angol drámatörténetben, a zsákmány bizony kicsúszik a kezünk közül. Ruttkay nem hajlandó nekünk megspórolni a dolgok végiggondolását,¹⁶ nem hajlandó az egyes drámákat vagy szerzőket az utókor számára könnyítésképpen felcímkézni.¹⁷ Annyit azonban el kell ismernünk, hogy a kortárs adaptációk nem a Ruttkay által „nondescript”-nek titulált szerzőket idézik: azaz nem a névtelenségbe burkolózó vagy egyszínműves írókat, esetleg a sikertelen vagy megérdemelten elfeledett darabok amúgy esetleg ismert, fontos szerzőit, sem pedig olyanokat, akiket, mint Ruttkay fogalmaz, „csekély jelentőségűnek titulálni is erős túlzás volna”.¹⁸

Még akkor is, ha a kortárs drámákban szereplő tizenhét századi vendégszövegek illetve szerzőik kiválasztásához nem is ad kulcsot Ruttkay Kálmán tanulmánya, a nagyszámú és terjedelmes idézet használatát megfigyelve egy érdekes és érzékletes módszerre bukkanhatunk. Ez az a módszer, amellyel Ruttkay veszi a fáradságot, hogy jegyzeteiből és olvasmányjaiból másoljon, hogy mi is lássuk, mit olvasott: mint a jó tanár, demonstrál. Idézeteivel láttat, megelevenít, eljátszat, dramatizál. E módszer okozhatja, hogy még a témában járatlan olvasó is kétségkívül elmerül a régies nyelvezetű szövegekben, részese lesz a korabeli dialógusnak. Meglepő, de igaz: az adott időszak irodalmában, vagy akár a témában való jártasság kellemes, de nem szükséges előfeltétel a sok idézettel demonstráló Ruttkay-szövegek olvasásához.

Poetry.’ Dennis naturally agreed that ‘weeping upon the Sight of a deplorable Object is not a Subject for Laughter, but that ’tis agreeable to good Sense and Humanity,’ adding, however, that by saying so Steele ‘says nothing but what all the sensible Part of the World has already granted; but then all that sensible Part of the World have always deny’d, that a deplorable Object is fit to be shewn in Comedy.’” RUTTKAY, *The Crisis...*, i. m., 171. Ruttkay forrása: J. DENNIS, *Remarks on a Play, Call’d, Conscious Lovers* (1723) = *The Critical Works of John Dennis*, 1–2, szerk. E. N. HOOKER, Baltimore, 1939, 1943, 2, 259–260. Ruttkay még megjegyzi: Dennis kissé pontatlanul idézi Steele-t.

¹⁶ Hasonlóképpen az ifjabb generációknak tett engedmények és egyszerűsítések ellen szól Nádasdy Ádám *Szentivánéji álom*-fordítása kapcsán: „Nekem rémálmaimban néha feltűnik egy repülőgép; hatalmas transzparenst húz maga után, amely egy majdani Shakespeare-felújítást hirdet, így: Shakespeare tőmondatokban! Garantáltan fáradság- és fájdalommentesen!” RUTTKAY Kálmán, *Egy Szentivánéji álom-fordítás* = R. K., i. m., 86.

¹⁷ Igaz, Sheridan és Goldsmith komédiái valószínűleg tetszenek neki, a *The Beggar’s Operát* úgy említi, mint ami „Gay briliáns darabja, önmagában mestermű.” RUTTKAY, *The Crisis...*, i. m., 173. “Gay’s brilliant play, a masterpiece in its own right.”

¹⁸ RUTTKAY, *The Crisis...*, i. m., 143.

A kortárs vígjáték világa – intertextuális stratégiák

Ruttkayt sokadszorra olvasva jutottam arra a meggyőződésre, hogy a fenti módszerre vonatkozó megfigyelés segítségemre lesz a kortárs drámák vendégszövegeinek céljával kapcsolatban: minden bizonnyal ugyanis a demonstrálás a célja a vendégszövegek használatának. Korábbi előfeltevéseim ugyanis sorra megdőltek: hogy az említett színművek színházas témájúak, vagy, hogy a vendégszöveg általános ismertségére támaszkodnak.

Egyfelől bizonyos, hogy a színházi környezet nem feltétel, hiszen Alan Bennett és Timberlake Wertenbaker művei például egyáltalán nem színházban játszódnak: Benneté III. György porfiriai rohamainak helyszínén, valamelyik királyi palota elzártágában, Wertenbakeré pedig az első ausztrál fegyenctelepen. Emiatt még inkább föltűnő, ha ennek dacára vendégszöveget alkalmaznak. A vendégszöveget pedig minden esetben dramatizálják, előadják; ha nincs is színházi környezet, színházi-előadási szituáció mindenképpen van.

Másfelől az is kétségtelen, hogy a vizsgált vendégszövegek nem örvendenek közismertségnek. Eugène Scribe 1817-ben számított arra, hogy a párizsi közönség biztosan és alaposan ismeri a tizenhetedik századi klasszikus szerzők műveit, ezért megtehetette, hogy a *Le Nouveau Pourcegnac* című egyfelvonásosának szereplőivel egy akkoriban közismert molière-i cselekményt adaptáltatott a színpadon.¹⁹ Egyik figurája meg is fogalmaz egy ökölszabályt az adaptáció tárgyára vonatkozóan, amellyel talán megindokolhatjuk, miért ékelnek közismert Shakespeare-szövegeket a modern brit drámákba: „Az újítás kockázatos; az ember biztosabban célhoz ér, ha valami jól beváltat használ.”²⁰ Kérdés azonban, hogy mi a helyzet olyan vendégszövegek esetén, amelyeket nem ismernek fel a nézők, akár azért, mert a közönség egy részétől ez nem remélhető, akár azért, mert valóban ismeretlen az idézett mű. Míg a tizenkilencedik században Scribe közönsége megbízhatóan ismerte Molière korukban is repertoáron tartott műveit, ugyanez nem mondható el April de Angelis, Timberlake Wertenbaker vagy Alan Bennett kétezres évek végi közönségéről. Egyfelől egyre kevesebben vannak, akik hallás után felismernek egy-egy Shakespeare-idézetet (hiszen éppen ezen élcelődik több kortárs brit drámaíró, köztük Bennett és de Angelis²¹ is), másfelől pedig nemcsak Shakespeare-t, az idősebb generációk műveltségének közös pontját idézik, hanem olyan restauráció-korabeli vagy tizennyolcadik századi műveket is, amelyeket, lássuk be, még a britek maguk sem igen ismernek. A fiatalabb közönségnek tehát

¹⁹ Perry GETHNER, *Molière as Red Herring—Intertextual strategies in Scribe*, South Central Review, Winter Vol. 8., 4(1991), 17.

²⁰ Uo.

²¹ Alan Bennett a *The Madness of George III*-ban, April de Angelis az *Ízlés dolga, avagy Garrick, a színész*-ben.

valószínűleg mindegy, honnan származik a vendégszöveg, a szerző nem számíthat a közönség egészének részéről a ráismerés örömteli reakciójára.

Úgy tűnik, hogy a mai drámaírók aligha találnak közönségük egésze számára általánosan ismerhető anyagokat. Ruttkay gondolatmenetét és módszerét követve föltételezhetjük, hogy intertextuális stratégiájuk lényege valóban nem a ráismerés öröme, hanem a demonstrálás, valaminek – személynek, folyamatnak, változásnak – a hangsúlyos bemutatása valamilyen többlet – érzelmi élmény, pontos megértés, mély átélés – reményében. Ezt látszik alátámasztani az a figyelemre-méltó tény is, hogy a vizsgált színművekben mindig szerepel legalább egy-egy néző, de akár egy egész színháznyi közönség. Az egyértelmű, hogy ennek a fiktív közönségnek különös jelentősége és kettős funkciója van. Egyfelől folyamatosan jelzi, akár valamely brechti elidegenítő effektus, hogy a színpadi történésnek létezik egy nézője, külvilága, egy másik szem- és nézőpontja, és ezzel praktikusán jelöli a beékelt szöveg kezdetét és végét, azaz érzékelteti a keretét. Másfelől pedig a darabbeli néző irányítja a valódi nézőt a színpadi események befogadását illetően. Például a fiktív néző de Angelis *Színházi bestiák* című darabjának egyik jelenetében az öltöztetőnő, aki végszavazik a szerepét gyakorló dívának. Egy alkalommal Dollnak, az öltöztetőnőnek végszó helyett kiszalad a száján egy fohászkodás:

Belép MRS BETTERTON, DOLL nézi.

MRS BETTERTON Szoptattam, s tudom mily,
Édes a csecsemő az anya keblén:
De bárhogy nevetne rám, én kitépném
Fogatlan szájából a mellemet,
S agyát szétzúznám, ha úgy megfogadtam...

DOLL Atya Úr Isten!

MRS BETTERTON Egy férfi elkezdett remegni. Ott ült az első sorban.
(*odamutat*) Tetőtől talpig reszketett, és keresztet vetett.²²

A mai valódi néző esetleg hezitálna, hogyan reagáljon, komolyan vegye-e a primadonna patetikus mondatait vagy inkább nevensen a deklamáción, ám az öltöztetőnő reakciója (szövege éppúgy, mint színpadi játéka), megmutatja azt a viselkedési mintát, amelyet a szerző elvár, s amellyel bátran azonosulhat a néző, s demonstrálja a közönségnek, hogy ezt a szövegrészletet ebben a pillanatban komolyan kell venni, mélyen átélni. Az, hogy ez a szövegrészlet Shakespeare-e vagy

²² De Angelis *Színházi bestiák* című darabja, Enyedi Éva fordításában. A *Macbeth*-idézet Szabó Lőrinc fordítása.

viszonylag ismeretlen, a nézői reakció dramatizálása szempontjából marginális. Az a tény viszont, hogy a kétezres évek végének brit színházában ennyire gyakori a nézőnek és reagálásának színrevitele, arra enged következtetni, hogy a befogadók viselkedésének megértése illetve irányítása itt, ekkor, különös fontossággal bír.²³

A heterogén közönség

Amikor Ruttkay az angol vígjáték válságával foglalkozva arra hívja fel a figyelmet, hogy Collier pamfletje nyomán még bő harminc évvel később is felbukkannak a hosszas, színházzal kapcsolatos polémia kifejezései, és hogy ezek a visszatérő érvek és toposzok ekkorra már csak a diskurzus kliséi és igazából nem vallanak a korabeli színház valóságáról; meg amikor rámutat, hogy a színházi gyakorlat lényegesen más, mint a róla szóló elméletek, akkor a korabeli néző szemszögéből tekint a színházra. Évtizedekkel azelőtt, hogy az előadáskritika, a performance criticism mint irodalom- és színházkritikai irányzat elismertté vált volna, s ráirányította volna a mindenkori befogadókra (nézőkre, színikritikusokra) a figyelmet, Ruttkay Kálmán filológusként már a közönség milyenségét kutatta. A kiemelkedő drámák és tehetséges szerzők, a domináns ízlés nyilvánvaló hiányát nem az egyes szerzők intellektuális sivárságával, mint számos kritikus, vagy a szükség hiányával, mint W. D. Taylor, sem pedig a „későbbi perverz irodalomtörténész- és kritikusgenerációk konspirációjával”²⁴ magyarázta, hanem kizárólag, példátlan és példaadó filológiai pontossággal, a közönség elvárásaival.

Ruttkay annak tudja be a csekély számú maradandóan értékes színmű keletkezését és az egységes illetve domináló ízlés hiányát az angol tizennyolcadik században, hogy a királyi pátenssel működő két hatalmas színházban (a Drury Lane-ben és a Covent Gardenben) a drámaírók olyan közönséggel szembesültek, amelynek az ízlése és az igényei jóval kevésbé voltak kiszámíthatóak és ezáltal kielégíthetőek, mint nem sokkal korábban a restauráció idején (vagy éppen Scribe idején a franciáknál). Tehát feltérképezte az 1690–1740-es évekbeli nagyérdemű

²³ Annak illusztrálásául, hogy mi foglalkoztat egy mai angol szerzőt, álljon itt a drámaíró Bennett 2006-os, *A királynő olvas* című prózai művéből egy párbeszéd részlet, amely II. Erzsébet és a királynője imázsát féltő személyi titkár között zajlik: „– Az a benyomásom, Fenséges asszonyom, hogy jóllehet az olvasást nem lehet kimondottan elitistának bélyegezni, mégsem a megfelelő üzenetet küldi a nyilvánosság számára. Némileg kirekesztőnek hat. – Kirekesztőnek? De hát az emberek többsége tud olvasni! – Tudnak, Fenséges asszonyom, de nem vagyok biztos benne, hogy meg is teszik.” Alan BENNETT, *A királynő olvas*, ford. RAKOVSKY Zsuzsa, Budapest, Magvető, 2006, 36.

²⁴ RUTTKAY, *The Crisis...*, i. m., 141. „a conspiracy of later generations of perverse critics and literary historians.”

összetételének, ízlésének, igényeinek változását, s ezzel meglelte a magyarázatot a nagy mennyiségű, ámde többnyire nem maradandó drámatermés miattjéhez, az angol irodalom történetének e sajátos, sokat szapult kanyarjához. Kimutatta, kikből állt a közönség, méghozzá apró részletekkel, körütekintéssel kezelve a korabeli és a mai véleményeket is. Nem hiszi, hogy a színházbajárók „durva nézők” és „jólöltözött barbárok”²⁵ lennének, ahogy Steele állítja, és kritikával kezeli W. D. Taylor megállapítását, amely szerint a színházakat a „becsületos polgárok és feleségeik”²⁶ töltik meg, és Nicoll állítását is, aki szerint viszont igen sok az arisztokratákat majmoló újjgazdag a nézőtérén.²⁷ Ruttkay nem gondolja, hogy a régi, restauráció-korabeli arisztokrata nézők azonnal lecserélődtek volna puritán polgárookra. A közönség arisztokratákat, őket utánzó, divatozó nouveaux riches-t, erkölcsnemesítő előadásokat igénylő tisztos polgárokat és csak a látványosságért, profán és erkölcstelen jelenetekért beülő egyszerűbb népeket is magába foglalt, az idők folyamán mindig változó arányban. Ruttkay erre a társadalmilag és vallásilag is (és vizsgált időszakban változó) különösen heterogén összetételre mutatott rá.²⁸ A tanulmány szerint az, hogy kik ülnek a zsöllyékben, páholyokban, mennyiért, s hogy a város mely részéből származó lakosok töltik meg az adott színházi teret, kétségkívül befolyásolja a művek recepcióját. Ruttkay gyakorlatias, a befogadót kutató szemléletéről árulkodik, amikor Colley Cibber leírását általános jellemzőként idézi: „a többség sokkal könnyebben megérti azt, amit lát, mint bármit, amit mondanak neki”.²⁹ Ruttkay konklúziója szerint az „[a]z erkölcsi és esztétikai értékek keveredése az irodalomkritikában arról árulkodik, hogy mennyire ellentmondásosak voltak ennek a heterogén közönségnek az igényei”.³⁰

A színházi bemutatók sikerét is taglaló tanulmányából kiderül, hogy a sokféleség dacára vagy éppen emiatt, a század közepén már komoly hatalmat képviseltek a nézők, és képesek voltak diktálni szerzőnek, előadónak egyaránt. Erejükre mi sem jellemzőbb, mint amit a tanulmány nyomán talált, tizennyolcadik századi angol színházzal kapcsolatos illusztrációk elárulnak: ezeken jól láthatóan legalább annyi szerepe van a nagyjérdeműnek, mint az előadóknak. A *The Beggar's Opera*

²⁵ *Uo.*, 161, “rude spectators”, “well-dressed barbarians”. STEELE, *To Mr Congreve, Occasion'd by his Comedy called 'The Way of the World' = The Occasional Verse of Richard Steele*, s. a. r. R. BLANCHARD, Oxford, 1952, 12.

²⁶ RUTTKAY, *The Crisis...*, i. m., 161: “honest citizens and their wives.”

²⁷ *Uo.*: “only too many of the richer middle class aped the manners and morals of the People of Quality,” Nicoll, *A History of English Drama, 1660–1900*, vol. II, 8.

²⁸ *Uo.*, 162.

²⁹ *Uo.*, 159, ahol Ruttkay a *The Muses Mercury* 1707 decemberi számából idéz kétszer is hosszabban, és 161, “the majority who could more easily comprehend any thing they saw than the daintiest things that could be said to them.”

³⁰ *Uo.*, 174. „The confusion of moral and aesthetic values in criticism revealed how conflicting the demands of a heterogeneous audience were.”

egyik 1728-as plakátjának tanúsága szerint a publikum hanggal és tettel – akárha támogatólag is – folyamatosan részese volt az előadásnak. Az *Artaxerxes* egyik 1763-as előadásán már távolról sem olyan békések a nézők, mint a *The Beggar's Opera* említett plakátján: ezen az ábrázoláson a színházszerető nagydíjazott husángokkal lép a színpadra, hogy ezzel is nyomatékosítsa alacsonyabb jegyárakkal kapcsolatos igényeit.³¹ Egy másik képen a színdarab kapcsán felmerülő esztétikai kifogások (unalom vagy túl sok könny és érzemény? Külföldi a karakter, skót netán francia?) heves rendbontásban öltének testet: hogy pontosan mi történik, nem világos, ám az bizonyos, hogy kemény tárgyak vagy a kárpitozás egyes részei (?) röpködnek, és az esernyőket sem rendeltetészerűen használják.³² Érthető módon a tanulság az lehetett a tizennyolcadik századi szerző számára, ahogy a metszetekből és ezzel egybecsengően a Ruttkay-tanulmányból leszűrhetjük,³³ amit Doktor Johnson fogalmazott meg a Drury Lane Színház évadnyitójára 1747-ben: „Törvényed egy: a publikum szava / Kenyered az, hogy mulatságot adj, / Mulattass hát, hogy éhen ne maradj!”³⁴ Doktor Johnson szerepel a kortárs brit szerző, April de Angelis komédiájában is, és Prológusa ott is elhangzik, azaz az 1747-es szöveg idéződik a 2002-es darabban, amelyet aztán az egyik szereplő profán egyszerűséggel következőképpen foglal össze: „Tegyed meg nekik, amit akarnak, Mr Garrick...!”³⁵ De vajon mit akarnak a nézők?

Ha most alkalmazzuk Ruttkay Kálmán nézőpontját és módszerét vizsgálatunk tárgyára, akkor arra jutunk, hogy nem az egyes drámák, vendégszövegek vagy szerzők pozitívista vizsgálata, hanem sokkal inkább a saját kortárs közönségünk jellemzőinek, ízlésének és igényeinek pontos feltérképezése az, amivel megérthetjük a kortárs brit dráma és színház jelenségeit, drámaírási és intertextuális stratégiáit.

³¹ Ez nem az utolsó zendülés: például a John Philip Kemble sztárszínész és színiigazgató intézkedései és legfőképpen az emelkedő jegyárak ellen összefogott nézők még 1809-ben is veszélyeztették a Covent Garden színház előadásait és enteriőrjét egyaránt. A majd' három hónapig tartó O.P. (Old Price) Riotsról Cruikshank készített litográfiát.

³² April de Angelis *Ízlés dolga* című darabjában egy ilyen jelenet tanúi lehetünk, amelyet Macbeth-idézettel kommentálnak: „Cushions?–*Untimely ripped* from the new seating arrangements.” (az O.P. Riots egy *Macbeth* előadáson kezdődött.)

³³ Ruttkay Congreve Prológusát idézi a *The Way of the World*-ből, amely szintén a tetszés lehetőségeit veszi számba. RUTTKAY, *The Crisis...*, i. m., 163.

³⁴ Samuel JOHNSON, *Prologue*: „The drama's laws the drama's patrons give, / For we that live to please must please to live.” A magyar szöveg ORBÁN Eszter fordítása April de Angelis *Ízlés dolga* című darabjában, ahol az idézet a Dr Johnson nevű karakter szövegeként szerepel.

³⁵ April DE ANGELIS, *A Laughing Matter*, 2002, fordította ORBÁN Eszter. II. felvonás 5. jelenet, 81. oldal, egyelőre kézirat.

Közelítsük meg tehát a vendégszövegek kérdését az anyagi helyzetét és műveltségét tekintve cseppet sem kevésbé heterogén kortárs brit közönség oldaláról. Habár Gethner 1991-ben még azt írta, hogy a közönség feladata, hogy „ráismerjen a parodizált [adaptált] szövegre; [és hogy] rá kell jönniük, milyen módon van az eredeti átalakítva, hogy megragadják az adaptáció lényegét, funkcióját az új kontextusban”,³⁶ a 17–18. századi vendégszövegekkel dolgozó 20–21. századi brit drámák ekkoriban már nem feltételeznek a teljes közönségről ilyen műveltséget. A kortárs brit színházban a szerzők felismerték, hogy nem elég hivatkozni, mert csekély annak a valószínűsége, hogy találnak műveltségbeli közös nevezőt az amúgy még mindig műveltnek számító rétegekből álló, mégis sokféle műveltségű közönséggel. Az adaptált és az adaptáció közötti intertextuális dialógus csak akkor jöhet létre, ha a közönség ismeri az eredetit, az adaptáltat. Az a tény azonban, hogy az 1991-es *The Madness of George III*-ben és a 2002-es *A Laughing Matter*-ben is felbukkannak olyan szereplők, akik Shakespeare nevét mély tisztelettel említik, s a körülötte viruló Bárd-kultuszt nem vitatják, ám egyetlen sort sem olvastak tőle, két dologra enged következtetni. Arra, hogy már a hajdani közös nevező és hivatkozási alap, Shakespeare sem tartozik az általánosan ismert textusok közé, és arra is, hogy a közönség egy jelentős szegmense ábrázolódik a Shakespeare-t nem ismerő szereplőben. A kortárs angol szerzők már 1991-től kezdve nem rejtik véka alá a színházbajáró közönség szövegismeretével kapcsolatos kételyeiket.

Alan Bennett tragikomikus darabjában, a *The Madness of George III*-ben (amely Gethner említett cikkével egy időben, 1991-ben született) az örüléséből lassan felgyógyuló király a *Leart* olvassa Dr Willis-szel; de mivel a doktor csapnivalóan olvas, így helyette a betoppanó lordkancellárt, Thurlow-t fogja be Cordelia szerepére.

KIRÁLY Épp egy kis Shakespeare-t olvasunk. Willis, adja oda neki a könyvet, vagy osztozzanak rajta.

THURLOW (*Suttogva WILLIShez*) A *Lear* király?

KIRÁLY Willis választotta. Orvosi rendelvény.

THURLOW Bölcs dolog ez?

WILLIS Fogalmam sem volt, miről szól.³⁷

De Angelis komédiájában a színidirektor Garrick a színházi cenzorral tárgyal a megváltozott műsorról, ugyanis Garricknek a megbukott szentimentális komédia helyett hirtelenjében egy „jól bevált” Shakespeare-rel kell mentenie az estét, mielőtt az elégedetlen közönség feltépné a Drury Lane Színház vadonatúj üléskárpitjait:

³⁶ Perry GETHNER, *Molière as Red Herring*, i. m., 17.

³⁷ Orbán Eszter készülő fordításából, kézirat.

LARPENT És ez a következő: *Lear király*. Ez Shakespeare, ugye? Azt nem ismerem.

GARRICK Valamelyest helyreállítottam az eredetit, de még így is vidám a vége. Egy királyról szól, egy tiszteletreméltó öreg úriemberről. Shakespeare drámái közül méltán ünneplik ezt a tragédiát. Nincs még egy darab, mely így felkavarná a szenvedélyeket.

LARPENT A szenvedélyeket? Nem azt mondta, hogy öreg ember?³⁸

A jelenség kultusztörténeti oldalát tekintve fontos rámutatnunk, hogy mindkét idézetben a tanúi vagyunk a felnőtt, nem tinédzser korú karakter tanult reverenciájának, amelyhez nem föltétlenül járul az olvasottság. A *Leart* az a Dr Willis írja elő Shakespeare gyógyító erejére hivatkozva, aki maga sosem olvasta. Jellemzően az olvasatlanság humor és nem (csak) szégyen forrása: a szerzők kicsit kinevetik, de meg is bocsátják nézőnek a műveletlenséget, láthatóan elfogadják a közönség ilyen szegmensét is.

Ha a szerzőknek tehát *mindenképpen számolniuk kell a közönség heterogén voltával*, ha a közös szövegismeret kívánalma reménytelen, akkor a(z akár Shakespeare, akár kevésbé ismert) *vendégszövegek eljátszatása mindenképpen indokolt*. Egyfelől a déja vu-élmény örömét okozza, a ráismerést könnyíti meg a nézők egy részének. Másfelől kultúrmisszió is lehet: az adaptált (irodalmi értékek) megismertetése az adaptáción keresztül (hiszen az idézetek forrását a színpadi szövegben többnyire meg is adják), az emlékezés stratégiai közül a leghatékonyabb, a demonstratív révén. A testközelből látott, illetve átélt helyzetek maradandóbb élményt nyújtanak még töredék, idézet formájában is az egyre vizuálisabb, egyre ritkábban és egyre kevesebbet olvasó mai közönség számára. Az olvasás ugyan érzékenyít, növeli az empátiát,³⁹ ám az olvasás intim, szöveg és olvasó közti élménye nagyban különbözik a színházi befogadás sajátos közösségi, Potayos szerint „totális” élményétől.⁴⁰ A tizenhetedik-tizennyolcadik századi vendégszöveg nemcsak tartalmával, cselekményével vagy sajátos nyelvezetével, hanem a maga

³⁸ DE ANGELIS, *Ízlés dolga*, 2002. ORBÁN Eszter fordítása.

³⁹ Nem véletlen, hogy Bennett 2006-os prózája, *A királynő olvas*, az olvasók megkritikálásával valamint az olvasás révén megszerezhető érzékenységgel foglalkozik a maga humoros módján. Fikciójában a rövid idő alatt megszállott olvasóvá vált királynő maga konstatálja, hogy „néhány évvel ezelőtt valószínűleg észre se vette volna, hogy Norman-nak vagy bárki másnak valami baja van, és ha most észrevette, ez azért van, mert többet tud az emberek érzéseiről, és a helyükbe tudja képzelni magát”. Budapest, Magvető, ford. RAKOVSKY Zsuzsa, 132.

⁴⁰ Fernando POTAYOS, *Textual Translation and Live Translation – The total experience of nonverbal communication in literature, theater and cinema*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2008, 111.

komplexitásában, *a színpadi játékkal együtt emelkedik a mai szövegbe és játékba*, és gazdagítja, árnyalja, kiemeli vagy ellenpontozza, áttételesen-metaforikusan értelmezi azt.

A pergő mai szövegben a más tempójú vendégszöveg, különösen egy többszáz éves anyag!, mintegy megállítja az időt; lassabb dikciójával, különleges előadás-módjával ráirányítja a figyelmet olyan helyzetekre, jelenségekre vagy szövegekre, amelyekkel nélküle a néző esetleg nem találkozna. A kortárs kontextus, – a kortárs nyelven megszólaló cselekmény és nézői azonosulásra kínáló szereplő – mintegy belesodorja a nézőt a régebbi, ismeretlen szövegbe és milióbe. A beékelte szöveg és a hozzá szükségszerűen tartozó, a kortárustól jelentősen eltérő színpadi játék a kortárs színpadi játék éles kontrasztjával igen hangsúlyosan mutathat be egy problémát, hiszen értelmező folyamatot kezdeményez. Meghökken, akár egyszerre eltávolítja és ösztönzi, azaz érzelmileg aktivizálja a közönséget. Ráadásul az ilyen részlet, amint Doll és Mrs Betterton esetében láttuk, jó eséllyel ki tudja kényszeríteni, ha csak pillanatokra is, az átélést valamennyi nézőtől. (Az azonosulás nagy érték: ahogy arra Karczag Judit pszichológus rámutatott, a „Cartoon Networkön felcseperedő” nemzedéknél „azonosulni nem szokás, nem szabad, és nem is lehet semmivel, senkivel.”⁴¹) Így aztán a vendégszöveg talán éppen úgy működik, mint a fénykép: Sontag a pillanatfelvételeket az idézetekhez hasonlítja, s úgy véli, mivel az ember a valóság darabjainak tekinti őket, autentikusabbnak, valóságosabbnak tűnnek, mint akár egy hosszabb irodalmi narratíva.⁴² Mrs Betterton említett pillanatfelvétele Lady Macbeth-ről az előadásban több lesz, mint pusztán a Shakespeare-kultusz egyik hivatalos reverenciát követelő darabjának néhány sora: a színpadon a vendégszöveg valóságossá nő azáltal, hogy Mrs Betterton, a gyermektelen, tehetséges, de a férje mellett mindig háttérbe szorított színésznőt már ismerjük, és motivációira ráismerünk, amikor Lady Macbeth-et szaval. A ráismerést tehát nem az adaptált eredeti (Lady Macbeth) ismerete okozza – *a dialógus nem, vagy nemcsak a szövegek, hanem azok színpadi ábrázolásai, azaz demonstrációi között zajlik*. Mindez lehetővé teszi azt, hogy értelmezzon, kritizáljon az a befogadó is, aki addig nem ismerte a vendégszövegként beágyazott korábbi színdarabot. Baker-White szerint az előadásba beleszerkesztett másik előadásrészlet „a meta-kommentár egy különleges formáját”.⁴³ a néző egy sajátos kommentálási lehetőségét hozza létre.

⁴¹ KARCZAG Judit, *Iskolakerülő: Egy pszichológus vallomásai*, Budapest, Trefort, 2005, 157.

⁴² Susan SONTAG, *On Photography*, New York, Picador, 1978, 74. “Photographs – and – quotations – seem, because they are taken to be pieces of reality, more authentic than extended literary narrative.”

⁴³ Robert BAKER-WHITE, *The Text in Play: Representations of Rehearsal in Modern Drama*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999, 14. Baker-White drámaszövegbe beépített színházi próbákkal foglalkozott.

A fentiek miatt gyanítható, hogy nem szubverzív céllal kerülnek a többszáz éves textusok a modern szövegbe, és nem, vagy nemcsak azzal a céllal, hogy az előadást divatossá és posztmodern jellegűvé tegyék, még akkor sem, ha az idézet működése szükségszerűen posztmodern elemeket rejt magában: határainak jelölése az előadás elidegenítő effektusai közé tartozik, és maga az idézet mindig valamilyen (ön)íronia és (ön)reflexió forrása. Tagadhatatlan azonban, hogy a töredékekben illetve idézetekben létező mai Shakespeare jelensége bizonyítani látszik Dávidházi Péter és Frank Kermode megfigyelését, amely szerint a „kultusz tárgyát saját hasonlatosságára” teremti a közösség, a szekularizált Shakespeare a huszadik század végén posztmodern patchworkként – (nem fércműként, hanem) több apróbb darabból foltvarrással készített, sokszínű kompozícióként – jelenik meg.⁴⁴

Ugyanakkor a korábbi szövegeknek a kortárs brit drámákba való beékelése nemcsak a reverenciára, hanem a bírálatra – pontosabban őszinteségre – is lehetőséget ad: a szerzők megszólaltathatják a korabeli kritikát valamint a saját (korukbeli) kritikájukat. Amit Ruttkay Kálmánnak nem engedett meg a kiadó az 1955-ös összkiadás egyik jegyzetében, ahogy ezt Dávidházinál olvassuk, nevezetesen, hogy egy Shakespeare-darabot enyhén szólva pocséknak nyilvánítson, azt a kortárs színpadi szerző egy szereplője nevében ma boldogan megteheti, nem törődve a „sérthetetlené vált szerző nimbuszával”.⁴⁵ Például De Angelis kérdésselvetése a *Lear király* tragikus befejezésével kapcsolatban Doktor Johnson híres elutasító véleményét felhasználva jelenik meg az *Ízlés dolgában*; itt Garrick egyszer eltér a saját, Nahum Tate adaptációját követő kommersz, happy endes *Lear*-változatától, és a végre tragikus Leart szavalja:

LADY KINGSTON	Mr. Garrick. Ez a rossz változat.
GARRICK	Valóban.
MRS. CIBBER	Azt a befejezést akarjuk, amit olyan megindítóan átért.
JOHNSON	Egy civilizált ember nem tűrheti az eredeti kegyetlenségét, Davy. ⁴⁶

Másutt, nyilván szándékosan, a mai szerző a színház patrónusának, a közönséget reprezentáló Lady Kingstonnak a szájába adja a kritikus véleményt:

⁴⁴ DÁVIDHÁZI Péter, *Isten másodszülöttje*, Budapest, Gondolat, 1989, 256. Dávidházi itt Frank Kermode megfigyelésére is utal (*The Patience of Shakespeare*, New York, Harcourt, Brace & World, 1971, 152.)

⁴⁵ „Ez kétségkívül Shakespeare legrosszabb darabja” állítja Ruttkay Kálmán a *Periclesről*, idézi Dávidházi Péter: *Isten másodszülöttje, i. m.*, Budapest, Gondolat, 1989, 288.

⁴⁶ DE ANGELIS, *Ízlés dolga*, ORBÁN Eszter fordítása.

LADY KINGSTON Hát, láttuk az ön Learjét a múlt évadban, és egészen fergeteges volt, Mr. Garrick.

GARRICK Köszönöm. [...]

LADY KINGSTON És azóta egyfolytában beszélünk róla. Annyival jobb az ön befejezésével. [...] Az eredeti olyan lehangoló, az embereket arra indíthatja, hogy fölkössék a hozzátartozóikat.

A kortárs brit dráma itt a beékelt drámaszöveg eljátszásával egyszerre hívja fel a laikus nézői figyelmet a felhasznált színmű egy irodalom- és színháztörténeti szempontból lényeges, ám ma valószínűleg olvasatlan adaptációjára (Tate happy endes *Learjére*), valamint a tizenhetedik-tizennyolcadik és huszonegyedik századi közönség rokon műfaji igényére – ez utóbbi azonban egy másik cikk témája lehetne.

Összefoglalás – beavatás?

A közönség szempontjából nézve a kortárs dráma közvetítő szerepet tölt be a tizenhetedik-tizennyolcadik századi mű és a mai laikus (nem bölcsész) néző között, akihez többnyire másképp nem, csak így, a kortárs darab mediálása révén jut el a korábbi szöveg. Ami a tizenhetedik-tizennyolcadik századi drámát, mint vendégszöveget illeti, megállapíthatjuk, hogy kiválasztásukban relatív ismeretlenségük nem játszik szerepet.

Akár Shakespeare, akár más a szerzője a vendégszövegeknek, a nézői megértés a demonstráció, azaz az eljátszatás-dramatizálás révén jön létre. A játék révén elevenedik meg a vendégszöveg, és ekkor jön létre a dialógus a kortárs és a korábbi dráma (pontosabban a két ábrázolás) között, amely az aktív nézői értelmezés kezdeményezője. Tekintve, hogy a két mű és a két ábrázolás kontrasztja teszi teljessé az élményt, a vendégszöveget ismerő néző számára éppúgy hordoz újdonságot, mint az idézetet egyáltalán nem ismerő nézőnek. A nézők, bármilyen műveltséggel rendelkeznek is, egyformán szembesülnek a színházban a vendégszövegekkel, és egyformán aktívan meg kell küzdeniük e szövegek megértéséért, saját szoros olvasatukért és beavatásukért (ennek tekintem Lear vagy Lady Macbeth megértését); igaz, ebben legtöbbször segítségükre van egy, a megértés folyamatát, az interpretációt eljátszó, nézői reakciót leképező színpadi szereplő.

A hosszabb idézetet a drámai szövegbe beágyazó, az interpretációt eljátszó módszer felfedéséig nem jutottunk volna el, ha nem a befogadó, a színházba-járó oldaláról tekintünk rá – ahogy Ruttkay Kálmán is tette 1974-ben, amikor a tizenhetedik-tizennyolcadik századi angol dráma addig lezáratlan kérdéseit igyekezett megválaszolni. Elemzésének dialogikus, demonstráló módszere rávilágított egyrészt arra, hogy a hosszabb gondolatmenetek idézése mintegy dramatizálja a

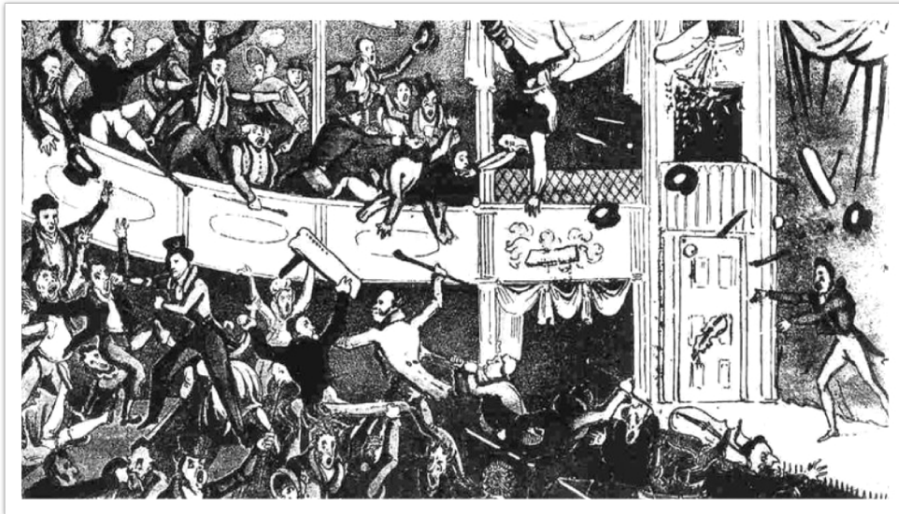
szóban forgó polémiát, másrészt arra is, hogy erre a dramatizálásra óhatatlanul szükség van, ha forrásait gyaníthatóan igen kevesen olvasták, vagy ha a cél az olvasó bevonása, „az ütköző álláspontok tisztázásával”⁴⁷ önálló gondolkodásra készítése, és nem a szerzői ítéletek elfogadtatása csupán. Harmadrészt arra is rámutat, hogy a dráma- és színháztörténeti jelenségek magyarázatát érdemes a néző, a közönség megvizsgálásával kezdeni. Ruttkay nyomán kiderül, hogy a vizsgált periódusban a drámaírás válságát leginkább a közönség több évtizeden át tartó sokfélesége, nehezen megszólítható, heterogén mivolta okozta.

Ruttkay mintha előrevetítené a kilencvenes-kétezres évek brit drámairodalmi történéseit: a 17–18. századi művek 20–21. századi drámákban való idézése óhatatlanul hozzájárul ennek a méltatlanul kezelt és hanyatlónak nevezett időszaknak az újrafelfedezéséhez. A korszak drámáiból vett részletek népszerű színdarabokba való beillesztése révén a 17–18. századi művek újra beemelődnek a kortársak kulturális emlékezetébe, s ugyanakkor a mai drámaírók saját heterogén közönségüket is sikeresen meg tudják szólítani. A többszáz éves vendégszöveget a néző saját műveltsége révén értelmezi, de kaphat útmutatást egy színdarabbeli nézőtől is. A vendégszöveg felnagyít, hangsúlyoz, felmutat egy problémát – a kommentár már a néző dolga; s ahogy Ruttkay vallja, ez a demonstrálás nem könnyíti meg, nem teszi „garantáltan fáradtság- és fájdalommentessé”⁴⁸ a néző ítélezését. A vendégszöveg révén a színpadi játék egy régebbi szöveget és játékot idéz fel, így homogenizálja a közönség tudását azáltal, hogy nem a háttértudásra vagy műveltségre, hanem magára a látott előadásra és az ahhoz kapcsolódó értelmezési folyamatra épít, arra, ami a kortárs kontextus és a beillesztett szöveg kontrasztjából fakad.

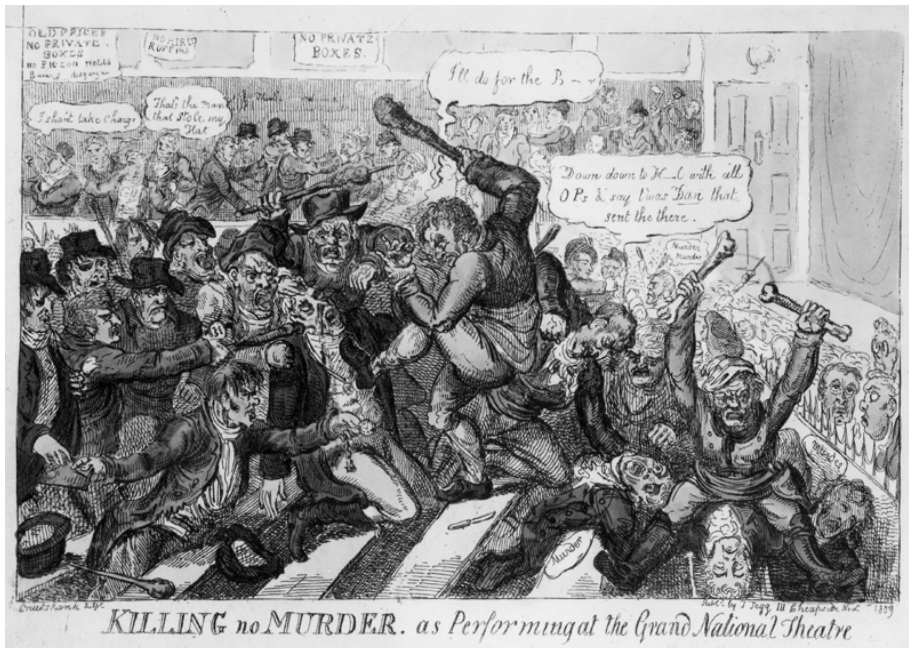
Ha folytatjuk a Sontag-féle párhuzamot a fényképek és az idézetek között, akkor Sontag egy kijelentését átalakítva elmondhatjuk, hogy idézni annyi, mint birtokba venni az idézett tárgyat. Ruttkay dialogikus idézetei birtokunkba adják és kommentálásra ajánlják a tizenhetedik-tizennyolcadik századi színházi polémiát, a kortárs angol drámaírók idézetei pedig ugyanezt teszik magával a tizenhetedik-tizennyolcadik századi angol színházzal.

⁴⁷ RUTTKAY, *The Crisis...*, i. m., 302–303, ahogy a 10. jegyzetben is.

⁴⁸ RUTTKAY, *Egy Szentivánéji álom-fordítás*, i. m., 86.



Zendülés a jegyárak miatt az *Artaxerxes* egyik előadásán. (Covent Garden, 1763)



Az 1809-es, hatvanegynéhány napig elhúzódó O. P. (Old Price) Riots Cruikshank litográfiáján

ZENE, DRÁMA ÉS
SZENTIMENTALIZMUS
A 18. SZÁZADI ANGOL KULTÚRÁBAN

CSIKÓS DÓRA

Az itáliai opera és a Farinelli-jelenség*

Ebben a – sajnos már egyoldalú – párbeszédben Ruttkay Kálmán itáliai operáról szóló tanulmányához szeretnék kapcsolódni. Egy főhajtással kezdeném: az itáliai opera (más néven *opera seria*) angol kritikátörténetét véleményem szerint ma, az internet, JSTOR és az *Eighteenth-Century Collections Online* korában sem lehetne jobban megírni, mint ahogy Ruttkay Kálmán 1971-ben megtette. A *The Critical Reception of Italian Opera in the Early Eighteenth Century*¹ lenyűgöző apparátussal megírt tanulmány, amelyben szinte minden, a legfrissebb szakirodalom által fontosnak tartott primér szöveg megvan. A következőkben egy olyan jelenséggel szeretnék foglalkozni, amelyet Ruttkay Kálmán is megemlít, de nem áll az általa írt tanulmány fókuszában: az olasz operát metonimikusan megtestesítő kasztrált énekesekkel szembeni ellentmondásos érzéseket vizsgálom néhány irodalmi és képzőművészeti alkotáson keresztül. Arra keresem a választ, hogy az első pillanattól huszonöt évig szinte töretlen közönségsikert arató operát és énekeseket miért fogadta mégis fenntartással, sőt időnként kifejezett ellenszenvvel az angliai művészi élet számos meghatározó alakja. Az összetett, politikai, esztétikai, vallási, nyelvi, erkölcsi és nemi félelmeket tükröző operakritikából én az utóbbi kettőre szeretnék koncentrálni a kasztrált énekesek, Nicolini, Senesino és a 18. század talán legnagyobb énekesé, Farinelli kapcsán.

Angliában az első, teljesen egészében olaszul előadott operát² 1705. áprilisában vitték színre Londonban; ez Európa más országaihoz képest viszonylag késői, hiszen az opera Itáliában már az 1600-as évek óta rendkívül népszerű volt. Az opera angliai megjelenésében központi szerepet játszott a 17–18. századi úgynevezett Grand Tour; ez a – gyakran évekig tartó – európai körutazás szinte kötelező volt minden valamirevaló kulturált angol számára. A Grand Tour Angliára gyakorolt kultúr- és művészettörténeti hatása óriási: az Inigo Jones által meghonosított

* Carlo Broschi, művésznevén Farinelli (1705–1782), legendás hírű kasztrált énekes. Neve egyet jelent a 18. századi itáliai operával és az operák legnagyobb sztárjaival, a kasztráltakkal.

¹ RUTTKAY Kálmán, *Összegyűjtött írások*, Budapest, Universitas, 2002, 97–140.

² Jacob GREBER, *Gli amori d'Ergasto*.

palladianizmus az építészetben és az – elsősorban William Kent nevéhez fűződő – tájkertészet („landscape gardening”) mellett a képzőművészetben is meghatározó volt a Grand Tour szerepe: a későbbi National Gallery alapjait is az Itáliába látogató angolok gyűjteményei adták. Hasonlóan került Angliába az olasz opera is. Joseph Addison, az itáliai opera kritikátörténetének egyik meghatározó alakja éveket töltött Itáliában; 1699 és 1703 közötti élményeiről a *Remarks on Several Parts of Italy* című művében számolt be részletesen. Érdeemes kiemelni, hogy az előszóban Addison elsőként az itáliai zenét említi a művészetek sorában, csak utána jön a festészet, szobrászat és építészet. Firenzei tartózkodásának első emléke is egy opera előadás.³

Talán semmi nem tudja olyan jól megragadni a Grand Tour lényegét, mint Johann Zoffany *The Tribuna of the Uffizi* című képe:



A festmény az Uffizi képtárat mutatja. A képen tökéletes káosz uralkodik: korok, stílusok, műalkotások és hús-vér emberek szinte kivehetetlenül keverednek; műalkotások borítják falakat és a földet, az egyiptomi írnoktól Rubens *Allegóriájáig*. A képen látható huszonnégy férfi közül huszonegy angol, az egyetlen olasz a képtár

³ Joseph ADDISON, *Remarks on Several Parts of Italy, & c: in the years 1701, 1702, 1703*, London, 1767, 1, 235.

igazgatója.⁴ A képtárba látogató – jól azonosítható – brit arisztokraták (többek között Sir Horace Mann, a firenzei konzul és James Bruce, a híres Afrika-kutató) épp azt válogatják, mit is vesznek majd meg és visznek haza Angliába a kínálatból.

A festmény, véleményem szerint nem csupán műtárgyról és műértőkről szól, hanem egy mentalitás- és kultúrtörténeti jelenséget is megörökít, amely, bár a festmény maga későbbi (1772–1777), jól tükrözi az itáliai opera angliai megjelenése pillanatának jellegzetes jegyeit. A kép kapcsán három aspektusra szeretnék most kitérni, ez a három az, amely az itáliai opera – Ruttkay Kálmán által tanulmányozott – kritikai fogadtatásában a legerősebben jelen van: ezek 1. politikai-esztétikai, 2. vallási és 3. a nemi szerepekkel kapcsolatos jelenségek.

1. A legnyilvánvalóbb az angol-olasz relációban az angolok domináns szerepe, nem csupán fizikai, hanem szellemi fölénye (ők a vevők, végső soron ők döntenek majd a műtárgyak értékéről, az egyetlen olasz a képen eladásra kínálja a műtárgyait).
2. A protestáns-katolikus szembenállás is érezhetően jelen van a képen: a protestáns értékek a középpontban jelennek meg: „Az ifjú Herkules harca a kígyóval” című szobortól jobbra VIII. Henrik udvari festője, Hans Holbein Lutherportréja látható, amelynek szomszédságában új értelmet nyer a szobor is: a kígyó, mint a megkísértő, katolikus ellenség, akit legyőz majd a fiatal – protestáns – hős. A katolicizmust ezzel szemben a jobb felső sarokban, a fókuszból teljesen kiesve, alig láthatóan és senki által figyelemre nem méltatva X. Leó pápa képe jelképezi (*X. Leó két bíborossal*, Raffaello Santi festménye). Érdeemes megjegyezni, hogy a perspektíva miatt a festménynek csak a bal oldala látszik, így X. Leó pápa nincs is megfestve. Akit látunk az Giulio de Medici, a későbbi VII. Kelemen: az ő pápasága idején alakult meg a független anglikán egyház, így végső soron ez a festmény is a protestantizmus diadalát jelzi.
3. A harmadik, és a jelen tanulmány szempontjából legfontosabb jegy a nőekkel, illetve a nemi szerepekkel kapcsolatos. Zoffany képén jól érzékelhető egy jellegzetes ábrázolás- és beszédmód, amely tipikus alapfeltevésekre, ellentétekre épül: az izmos, aktív férfi és a tétlenül fekvő, kihívó nő, akinek leomló haja és kéztartása nyilvánvaló erotikus asszociációkat jelez. Hasonlóan sokat mond az is, hogy a férfialakok háromdimenziós szoborként jelennek meg, ezzel is szimbolikusan jelezve mélységüket, míg az előtérben legfeltűnőbben látható női test csupán egy felület.

Zoffany képe egy olyan értékrendet tükröz, amelyet a pár évtizeddel korábban megjelenő itáliai opera szétdőlni látszott. Az első, olasz nyelven előadott opera

⁴ Desmond SHAWE-TAYLOR, *The Conversation Piece: Scenes of Fashionable Life*, Royal Collections Publication, 2009, 133–137.

londoni premierje óriási sikert aratott. Alig telt el két hét és Richard Steele a *The Tender Husband* című komédiájának epilógusában már mindazokat a félelmeket megfogalmazta, amelyek az itáliai opera angol fogadtatását jellemezték, és amik az elkövetkező évtizedek meghatározó alakjainak (John Dennis, Joseph Addison, Alexander Pope, Jonathan Swift, John Gay, Henry Fielding, William Hogarth) hol patetikus, hol szatirikus hangvételű műveiben is rendre megjelentek:

Britons, who constant War, with factitious Rage,
For Liberty against each other wage,
From **Foreign Insult** save this English Stage.
No more th' **Italian** squaling Tribe admit,
In Tongues Unknown; 'tis Popery in Wit.
The Songs (their selves confess) from **Rome** they bring;
And 'tis **High-Mass**, for ought you know, they Sing.
Husbands take Care, the Danger may come nigher,
The Women say their Eunuch is a Friar.

[...]

But is it not a serious Ill to see
Europe's great Arbiter so mean can be;
Passive with an affected Joy to sit,
Suspend their native Taste of Manly Wit;
Neglect their Comic Honour, Tragic Rage,
For known **Defects of Nature**, and of Age.
Arise of shame, ye Conqu'ring Britons rise,
Such unadorn'd **Effeminacy** despise;⁵

Jól érzékelhetők az alapvető ellentétpárok. Az angolokhoz (aláhúzással kiemelve) kapcsolódik a

- szabadság („Liberty”), nemzet („Britons”)
- meghatározó esztétikai értékítélet („Europe's great Arbiter”, „Taste”, „Wit”),
- dráma („English Stage”, „Comic Honour, Tragic Rage”)
- az anyanyelv („native”)
- protestantizmus (a pozitív értékekben, implikálva)
- morális értékek („Husbands”)
- férfiasság („Manly”)

összességében: győzedelmes Britonok („Conqu'ring Britons”).

⁵ Richard STEELE, *The Tender Husband; or, The Accomplished Fools. A Comedy*, London, 1705 (kiemelés tőlem).

Itália (félkövér kiemelés) ezzel szemben, úgy jelenik meg, mint

- szabadság elleni támadás („Foreign Insult”), törzsek („tribes”)
- jó ízlés elleni támadás, mesterkéeltség („insult”, „affected”)
- opera („squaling”, „Songs”, „sing”)
- idegen nyelv („Tongue Unknow’n”)
- katolicizmus („Popery”, „High Mass”, „Rome”, „Friar”)
- morális züllés („Danger”)
- nőiesség („effeminacy”)

összességében: mételey, szégyen („serious ill”, „shame”).

Az itáliai opera tehát, amely a Grand Tour keretében vonzó volt (tudjuk, hogy Addison nyolc operát is megnézett itáliai útja során⁶), Angliában veszélyes vonzerőnek bizonyult. Az operát már-már megszállottan bíráló John Dennis így ír erről: „az opera Itáliában egy szörny, egy szép, harmonikus szörny, de itt Angliában egy csúf, vonító szörny” („ugly howling monster”).⁷ A szörny, különösképpen pedig a vonító, üvöltő szörny („howling monster”) egyértelműen a kasztrált énekesre utal.

Ugyanez a képzet található meg a Steele-epilógusban is, ahol a kasztrált énekesre, az eunuchra a természet tévedéseként („known Defects of Nature”) hivatkozik a szöveg. Steele, aki nyilvánvalóan jól ismerte Milont, biztosan nem véletlenül használja a „természet tévedése” kifejezést: ugyanezt olvashatjuk az *Elveszett paradicsom* X. könyvében, ahol Ádám Évát nevezi a természet (tünde) tévedésének („fair defect of nature” 891–892). A Steele-epilógusban következetesen végigvezetett férfi-nő dichotómiában a kasztrált egyértelműen a női oldalhoz tartozik, mindketten tökéletlenek és – az angol drámát metonimikusan is megtestesítő, mértékadó férfihoz képest – hiányosak. A nők biológiai tökéletlenségéről alkotott nézetek Arisztotelész *Az állatok keletkezéséről* (De generatione animalium) című művéhez vezethetők vissza (735a25, 767a35, 775a15).⁸ Arisztotelésznek az a gondolata, hogy az egészséges magból születnek a férfiak, a hibásakból („defective”, „monstrous”) pedig a nők, évszázadokig meghatározó volt az orvostudományban. Arisztotelészhez hasonlóan a híres orvos, Galénosz is a hiányossággal magyarázta a férfi és nő közti különbséget: elmélete szerint a nőkből hiányzik a tökéletességhez elengedhetetlen hű, amelyet a férfiak hordoznak magukban. Eszerint

⁶ ADDISON, 4. jegyzetben i. m., 235.

⁷ „But yet this must be allow’d, that tho’ the Opera in *Italy* is a Monster, ’tis a beautiful harmonious Monster, but here in *England* ’tis an ugly howling one.” JOHN DENNIS, *An Essay on the Opera’s After the Italian Manner*, London, 1706, 14.

⁸ Robert E. JUNGMAN, *Eve as a “Fair Defect” in Milton’s PARADISE LOST, Book 10, The Explicator*, 65(2007/4), 204–206.

az – egészen a 18. századig élő – nézet szerint⁹ tehát a nők már születésüktől fogva alacsonyabbrendűek a férfiaknál, a kasztráltak pedig a csonkításuk során veszítették el férfias tökéletességüket. A természettudományos értekezések, bár látszólag fiziológiai különbségeket vizsgáltak, egy jellegzetes morális értékítéletet is tükröztek, amelynek visszatérő eleme volt a – Dennis operakritikájában is használt – szörny („monster”) metaforája.¹⁰

Az opera seria fogadtatástörténetében is hasonló jelenség figyelhető meg: az angol színházi hagyományt érintő esztétikai kérdések mögött nemi és erkölcsi félelmek fogalmazódnak meg. A Ruttkay Kálmán által idézett források közül Thomas Rymer *A Short View of Tragedy* című írása kiváló példa arra a jellegzetes beszédmódra, amelyben az opera és a nő egybeolvad. Rymer óva int az operától, mert az feslett („a debauch”), behízeglő („most insinuating”) és veszélyes („most pernicious”): megbabonázza a szemet és elvarázsolja a fület.¹¹ További példákat is sorolhatnánk; más szerzőknél az opera hiú és szemérmetlen („vain and immodest”), lágy, nőies, fényűző („soft, effeminate, luxurious”), vagy éppen mocskos, beteges és mérgező („filthy, degenerate, poisonous”).¹² A jelzőkben a 17. század második fele nőgyűlölő szatíráinak jellegzetes szóhasználata cseng vissza. Az 1730-as években, különösen pedig Farinelli londoni évei (1734–1738) alatt, a gúny tárgya némileg (némileg) megváltozik: a kasztrált énekesek kerülnek a szatírák középpontjába. Ebben az időszakban gyakorlatilag alig találunk olyan szatirikus verset vagy pamfletet, amely ne utalna – legalább egy félmondat erejéig

⁹ Thomas LAQUEUR, *Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology*, Representations, 14(1986), 1–41; Londa SCHIEBINGER, *Skeleton in the Closet: The First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy*, Representations, 14(1986), 42–82; Tim HITCHCOCK, *English Sexualities 1700–1800*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 1997, 42–57; Michael STOLBERG, *A Woman down to Her Bones: The Anatomy of Sexual Difference in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, Isis, 94(2003/2), 274–299; Roy PORTER, *Flesh in the Age of Reason*, New York, W. W. Norton, 2003, 44–61.

¹⁰ 1617-ben Bartholomew Kekermann a *Systema Physica* című művében arra a kérdésre, hogy vajon a nők, a természet tévedéseként szörnynek tekintendők-e, azt a választ adja, hogy a nők és a szörnyek közt az a különbség, hogy az előbbiből sok van, az utóbbiból kevés. Az angol szöveg sokkal ironikusabb hangvételű; a „common” szó egyszerre jelenthet hétköznapi és közönségest, sőt, akár köztulajdont is. „[A]re females monstrous, as involving a defect of nature? No: women are common, monsters rare.” Idézi JUNGMAN, 8. jegyzetben *i. m.*, 205. A 18. század első felének szatíráiban megjelenő női szörnyről lásd Susan GUBAR, *The Female Monster in Augustan Satire*, Signs, 3(1997/2), 380–394.

¹¹ „There it is for you to bewitch your eyes and to charm your ears.” Idézi RUTTKAY, *i. m.*, 124.

¹² Linda Phyllis AUSTERN, 'Alluring the Auditorie to Effeminacie': Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England, Music & Letters, 74(1993/3), 343–354.

– Farinellire.¹³ A társadalmi és politikai szatírák állandó szereplőjeként, paradox módon, az itáliai kasztrált énekesek válnak az angol társadalomban tapasztalt (vagy tapasztalni vélt) romlás egyik jellegzetes trópusává.

A következőkben két példán szeretném bemutatni, hogy az évtizedek alatt hogyan válik egyre durvábbá a hangnem és – ezzel párhuzamosan – hogyan lesz egyre személyesebb a támadás.

Az első vers, az 1712-es *On Nicolini's leaving the Stage* a mezzo-szoprán kasztrált énekeshez, Nicolini Grimaladihoz szól. Nicolini több szempontból is (színház)történelmet írt: az ő hangjának és színészi tehetségének köszönhetően vált népszerűvé az opera seria Angliában 1708 után, és vele debütált Händel is Londonban 1711-ben (*Rinaldo*).¹⁴

Begon, our Nation's Pleasure and Reproach!
Britain no more with idle Trills debauch;
Back to thy own unmanly Venice sail.
Where Luxury and loose Desires prevail;
There thy Emasculating Voice employ,
And raise the Triumphs of the Wanton Boy.

Long, ah! too long the soft Enchantment reign'd,
Seduc'd the Wise, and ev'n the Brave enchain'd;
Hence with thy Curst deluding Song! away!
Shall British Freedom thus become thy Prey?
Freedom, which we so dearly us'd to Prize,
We scorn'd to yield it–But to British Eyes.

Assist, ye Gales; with expeditious Care,
Waft this prepost'rous Idol of the Fair;
Consent, ye Fair, and let the Trifler go,
Nor bribe with Wishes adverse Winds to blow:
Nonsense grew pleasing by his Syren Arts,
And stole from Shakespear's self our easie Hearts.¹⁵

¹³ Xavier CERVANTES, 'Let 'em Deck Their Verses with Farinelli's Name': Farinelli as a Satirical Trope in English Poetry and Verse of the 1730s, *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 28(2005), 421–436.

¹⁴ Nicolininek meghatározó szerepe volt a 18. századi színjátszás történetében is. „Nicolino was, above all, a great actor – an actor who influenced the theory and practice of English acting in the eighteenth century.” Joseph R. ROACH, *Cavaliere Nicolini: London's First Opera Star*, *Educational Theatre Journal*, 28(1976/2), 189.

¹⁵ Richard STEELE, *Poetical Miscellanies, Consisting of Original Poems and Translations. By best Hands*, London, 1714, 44–45 (kiemelés tőlem).

Láthatjuk, hogy itt is azok az ellentétpárok jelennek meg, amelyekkel a korábban idézett Steele-epilógusban találkoztunk, és amelyek az operakritika visszatérő elemei voltak: szabadság, nemzet és Shakespeare az egyik oldalon, rabság, Velence és értelmetlenség a másikon. A Nicolinire használt jelzők (félkövérrel kiemelve) gyakorlatilag ugyanazok, mint amiket a *querelle des femmes*-ból, a nők természetével és szerepével kapcsolatos polémiákból ismerhetünk: haszontalan, züllött, erkölcstelen, csábító, átkozott, ostoba, jelentéktelen, szirén.¹⁶ Fontos kiemelni azonban, hogy amíg ebben a szövegben Nicolini elsősorban a hangjában rejlő erő miatt jelent veszélyt, a *hangja* ad örömet („trills debauch”, „pleasing Syren arts”), az 1720-as, és különösképpen az 1730-as évek kasztrált énekesekhez írt episztolái már húsba vágó témákat boncolgatnak.

Az 1735-ös *The Secrets of a Woman's Heart: an Epistle from a Friend to Signior Farinelli*¹⁷ címlapján egy nyitott mellkasú női holttestet látunk, mellette egy tálon a szíve, amelyet az asztal körül ülő hét férfi látcsővel vizsgál (nyilvánvaló fallikus szimbólum). A leghosszabb látcsövű férfi felkiált: „Hamisság, semmi több!” („Nothing but falsehood”).



¹⁶ Érdeemes megjegyezni, hogy a francia opera kritikátörténetében is hasonló jelenség figyelhető meg. Georgina COWART, *Of Women, Sex and Folly: Opera under the Old Regime*, Cambridge Opera Journal, 6(1994/3), 205–220.

¹⁷ *The Secrets of a Woman's Heart: An Epistle from a Friend to Signior F—lli*, London, 1735.

Az ürességet, a semmit találjuk egy 1727-es, Senesinóhoz intézett szatirikus episztola¹⁸ elé írt latin idézetben is: „Vox, & Praeterea nihil!” (Hang és semmi több!). Ugyanezt a mondatot már két korábbi alkalommal is olvashattuk a kasztrált énekesekkel kapcsolatban: 1717-ben Nicolini, 1723-ban pedig ugyancsak Senesino kapcsán.¹⁹ Az idézet Plutarkhosztól származik: arra a jelenetre utal, amikor a spártaiak elfogtak egy csalógányt és meglepve látták, hogy a hang mögött szinte semmi nincs. A korábban, Arisztotelész és Galénosz kapcsán említett hiány („defect”) itt új értelmet kap. Bár mind a négy utalásban egyértelmű a hiány szexuális konnotációja, míg az 1717-es szöveg szerzője még csak tréfálkozva említi, hogy bármilyen öreg is, a világ minden kincséért sem cserélne „ezzel az ünnepelet *Vox, & praeterea Nihillel*,”²⁰ az 1727-es Senesinóhoz írt episztola már nyomdafestéket nem tűrően élcelődik a kasztrált énekes „hiány/osság/án”. A korábban félelmetesen szép hangnak nyoma sincs ebben a szövegben: ehelyett Senesino itt félelmetes szeretőként, túlfűtött nők vágyálmaként tűnik fel, a vers végére pedig, groteszk módon, szexuális tárgyá válik.²¹ A fent említett, 1735-ös Farinellihez írt episztola némileg kilóg a sorból, mert látszólag baráti hangon szól az énekeshez és óva inti a nők ármányaitól, de a nőellenes tirádák után, a levél végére kiderül, hogy írója bizonytalan abban, hogy Farinellit hova is sorolja: „Now, *F-lli*, if thou hast a Heart, / Or, of that god-like Creature, MAN, a Part.”²² A szöveg itt kifejezetten enigmatikus; nem csupán az a kérdés, hogy Farinelli férfi-e (ebben az esetben a „MAN” férfit jelent, a „Part” pedig a nemi szervre utal), hanem hogy egyáltalán emberi lény-e, Isten vajon őt is saját képmására teremtette-e. (Ebben az olvasatban egészen más értelmet kap a „Creature”, „MAN” és „Part”: „teremtmény”, „ember” és „rész”). Egy biztos: a normatív minta, isten képmása továbbra is a férfi. Férfiak mondják ki az episztola címlapján látható test felett is az ítéletet: „Hamisság, semmi több.” A megcsonkított kasztrált énekeshez

¹⁸ *F-NAs ANSWER to S-NO's EPISTLE*, London, 1727.

¹⁹ Thomas McGEARY, *Verse Epistles on Italian Opera Singers, 1724–1736*, Royal Musical Association Research Chronicle, 33(2000), 36.

²⁰ „[A]s old as I am I would not change Circumstances with that celebrated *Vox, & praeterea Nihil*, for all his Money.” Lewis THEOBALD, *The Censor*, London, 1717, iii. 86.

²¹ 19. jegyzetben *i. m.*:

They know that Eunuchs can their Wants supply
And more than Bagdadocios satisfy;
Whose Power to please expires so very fast,
The find too soon the happy Moment past,
While *S-no* stands it to the last.
[...]
Thou'rt but a living *D-o* at the best.” (66–70; 157)

²² *Uo.*, 203–204.

hasonlóan a női test is egy (hamis) látványosság, erre utal az – egyben orvosi és színházi – látcső is. A nő és a kasztrált közti párhuzamot erősíti az episztola végéről előbb idézett kérdés is: vajon van-e Farinellinek szíve („if thou hast a Heart”)?) A szív, bár egészen természetes formában jelenik meg a képen, nyilvánvalóan egy trópus, amelynek a korszakban hordozott jelentéséről jó képet kaphatunk John Gay 1733-as (posztumusz megjelent) *Achilles*²³ című operaszatírájából. A nő álruhát öltő (és önmagát kereső) Achilles lelepleződik Ulixes előtt, mert hiába próbál nőként viselkedni, igazából férfi szíve van. A szív hordozza az ember igazi énjét.²⁴ Az episztola újra a már ismert gondolatot erősíti meg: a nő és a kasztrált valójában hamisság, semmi, hiány. Az angol eredeti ezt a kasztrálttal kapcsolatos (anatómiai) hiányt még jobban kifejezi: „No thing”, amely összetételben a „thing” a nemi szervet jelenti.²⁵ A Farinelli és a nők közti különbség végül egy 1736-os, rendkívül vulgáris hangnemű episztolában törlődik el teljesen: szeretői legnagyobb bánatára „az Eunuch nővé vált” („the Eunuch to a Woman turn’d”) és gyermeket vár.²⁶ Egy vonás közös ezekben az írásokban: függetlenül attól, hogy a kasztrált énekes női, férfi, vagy éppen hermafrodita szerepet kap bennük, személyéhez elválaszthatatlanul kapcsolódik valamiféle – sokszor betegesen – túlfűtött szexualitás.

A zene és az érzékiség összekapcsolása nem újkeletű, John Dennis is hosszan ír erről operakritikájában. A zene érzékisége megbabonázza a fület, átjárja a testet, feloldja a racionalitást, lealacsonyít és bűnbe csábít.²⁷ Eliza Haywood *Life’s Progress Through the Passions, Or, The Adventures of Natura* című regényében mintha Dennis szavai csengenének vissza: Natura, az ifjú főszereplő utazásai során eljut Itáliába, ahol egy barátja meghívja az operába, a páholyába. Egy ilyen alkalommal, amikor Natura egyedül megy, a páholyban egy gyönyörű hölgyet talál, akit annyira magával ragad a zene, hogy önkívületében átöleli Naturát és öntudatlanul hagyja, hogy a férfi a zene gyönyöre mellett más érzékszervét is elringassa. Ahogy elmúlik a zene varázsa, a hölgy józansága is visszatér, de már hiába tördeli bűnbánóan a kezét, nem tudja meg nem törtéنتé tenni az esetet.²⁸

²³ John GAY, *Achilles: An Opera. As it is Perform’d at the Theatre Royal in Covent Garden*, London, 1733.

²⁴ *Uo.*, Act I, scene i. 14–15; Act II, scene x. 79–83; Act III, scene xi, Air L.

²⁵ Eric PARTRIDGE, *Routledge Dictionary of Historical Slang*, London, Routledge, 1973, 957. A kasztrált énekes és a hiány kapcsolatának kérdéséhez: Roland BARTHES, *S/Z*, ford. Richard HOWARD, New York: Farrar, Strauss, and Giroux, 1974.

²⁶ *An Epistle to John James H-dd-g-r, Esq; on the Report of Signior F-r-n-lli’s being with Child*, London, 1736, i. h.: 11.

²⁷ DENNIS, 8. jegyzetben i. m. 5.

²⁸ Eliza HAYWOOD, *Life’s Progress Through the Passions, Or, The Adventures of Natura*, London, 1748, Chapter II, 103–108.

Hogy a képzőművészetben is szorosan kapcsolódik az operával a testiség és a romlás, arra két rövid példát szeretnék hozni. Hogarth *Az aranyifjú útja* (*The Rake's Progress*) című nyolc képből álló sorozata (1732–1733) azt mutatja be, ahogy egy gazdag vidéki kereskedő fia, apja halála után Londonba megy, ott elzúlik és végül az őrültek házában végzi. A második képen az – immár londoni – aranyifjút körbeveszik az elegáns élet jellegzetes figurái; számunkra legfontosabb a bal alsó sarokban, a csembalónál háttal ülő alak (Händel, vagy talán inkább Porpora, mivel a szász óriásnak nevezett Händel sokkal testesebb volt), előtte egy opera kottája.



Az opera megjelenése után mi más is lehetne a következő képen, mint a teljes erkölcsi züllés: az ifjú részegen tivornyázik egy bordélyházban, a kardja ernyedten lóg az oldalán (az operakritika visszatérő eleme az olasz opera férfiakra gyakorolt hatása („emasculating”, „unmanning”).



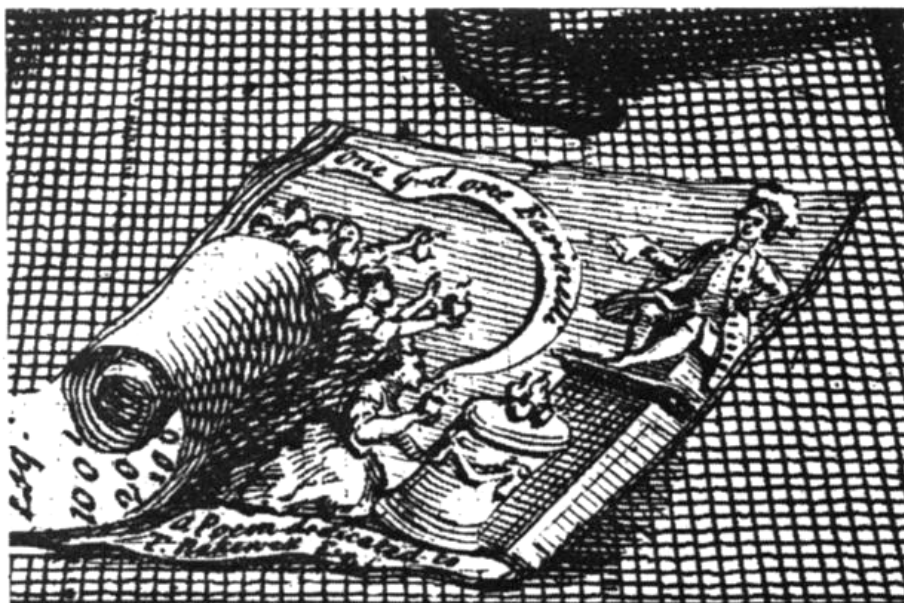
Innen egyenes út vezet az adósok börtönébe, végül az utolsó képen az őrültek házában látjuk az egykori aranyifjút, megalázó pózban: félig meztelenül, a földön fekve, megbilincselve. Az olasz operára itt is egyértelmű jelek utalnak: a bal oldalon álló alak, kezében a pápai kereszttel, fején pápai (vagy karneváli) süveg, mellette egy hegedűs, talán az ördög hegedűse, vagy utalás a pár évvel korábban nagy sikert arató *Hurlothrumbo* című opera-paródia szerzőjére, Samuel Johnson of Cheshire-re, akit az állandóan a kezében levő hegedűje miatt Fiddler Johnsonnak is hívtak.



A sorozatot Hogarth két évvel később, 1735-ben metszetként is megjelenteti, ekkor három részletet változtat meg a második képen, mindhárom az itáliai operával kapcsolatos: a metszeten megjelenik – a pár hónappal korábban Velencéből Londonba szerződő – Farinelli²⁹ és vele az operával társított anyagi, spirituális és morális hanyatlás. Az egyik új elem, a szék hátáról legördülő hosszú papírtekerecs, a lelkes londoni közönség által Farinellinek ajándékozott tárgyakat sorolja fel. A tekerecs mellett a földön egy kép hever, rajta a piederstálon ülő Farinelli. Előtte egy oltár, rajta szívek; a tolongó nőalakok is szívüket nyújtják felé, egyikük felkiált: „Egy Isten, egy Farinelli!” („One God, One Farinelli!”).³⁰

²⁹ Daniel HEARTZ, *Farinelli Revisited*, *Early Music*, 18(1990/3), 430–443.

³⁰ Erre az – állítólag megtörtént – jelenetre (*Grub-Street Journal*, 10 April, 1735) utal Henry Fielding is a *The Historical Register for the Year 1736* című szatirikus drámájában (Act II, scene i). Míg 1720 és 1734 között (egy kivétellel) csupán karikatúrák jelentek meg az énekesről, 1736-ra már egész iparág épült a legendája köré: nagy keletje volt a róla készült metszeteknek, olajfestmény-reprodukcióknak. Bertha JONCUS, *One God, So Many Farinellis: Mythologizing the Star Castrato*, *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 28(2005), 437–496.



A csembalón játszó zenész előtti nyitott kotta – a festménnyel ellentétben – a metszeten jól olvasható: „The Rape of the Sabines, a New Opera. Performers: Romulus: Farinelli, Ravisher: Senesino, Ravisher: Carestini, Ravisher: Cuzzoni.” A négy énekes közül három kasztrált (Farinelli, Senesino és Carestini), az egyik erőszaktevő („ravisher”) pedig nő (Cuzzoni).

Hogarth ugyanazt mutatja be itt, ami az operakritikában is olyan nyilvánvalóan megjelenik: felborulnak a nemi szerepek, (nők játszanak férfiakat, kasztráltak játszanak férfias hősöket és nemi erőszaktevőket), az opera tehát végső soron destabilizálja az egész társadalmat.

Farinelli Hogarth másik híres sorozatán is megjelenik, a *Marriage à-la-mode* negyedik képén, Farinelli jellegzetes vonásai (az orr és a duzzadt felső ajak) jól felismerhetőek, sok kortárs karikatúrában is látható hasonló ábrázolás. A kontextus ismét magáért beszél: Farinelli a kicsapongó feleség szobájában énekel; a következő képen a nő szeretője leszúrja a férjet, az utolsó képen pedig maga a feleség is meghal: szeretője kivégzése hírének hallatán öngyilkos lesz. Hogarth képein tehát azt látjuk, amit a teoretikusok korábban megfogalmaztak: az itáliai opera, és az azt metonimikusan megjelenítő kasztrált énekes erkölcsi, anyagi és testi romlásba dönt. Vajon mi váltotta ki ezt a velük szemben érzett – már-már – paranoiás gyűlöletet és félelmet? A jelenségnek, amelynek háttérében összetett politikai, társadalmi, esztétikai, nyelvi, sőt személyes okok is állnak,³¹ továbbra is a nemi szerepekkel kapcsolatos részére szeretnék koncentrálni.

Minden korabeli forrás beszámol arról, hogy a kasztrált énekeseknek milyen óriási hatása volt a közönségükre. Charles Burney, a 18. század legnevesebb angol zenetörténésze így idézi fel Farinellit: „Volt benne valami olyan erő, aminek nem lehetett ellenállni és ami lebilincsel mindenkit, aki hallotta.”³² Händel pedig, 1734-ben (közel ötven évvel és harminc operával a háta mögött), a következőt írja az énekesről: „Farinello reveláció volt számomra; rájöttem, hogy mindaz, amit előtte hallottam, csak egy kis része volt annak, amire az emberi hang képes; megértettem, hogy amit most hallok, az maga a teljesség.”³³

Jól érzékelhető az opera kritikusaiban fejében megfogalmazódó paradoxon: egy férfierejétől nyilvánvalóan megfosztott szörny, torz alak („monster”, „disfigured

³¹ A személyes okokról leggyakrabban Addison és Steele esetében olvashatunk: Addison *Rosamund* című operája csúfosan megbukott, Steele-nek pedig anyagi veszteséget okozott, hogy a York Buildingben bérbeadott koncertterme az opera hatására vesztett népszerűségéből. Charles BURNLEY, *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period*, London, 1789, vol. IV, 213–214. A társadalmi háttérről ír Suzanne ASPDEN, 'An infinity of Factions': *Opera in Eighteenth-Century Britain and the Undoing of Society*, *Cambridge Opera Journal*, 9(1997/1), 1–19; Thomas MCGEARY, *Gendering Opera: Italian Opera as the Feminine Other in Britain, 1700–1742*, *Journal of Musicological Research*, 14(1994/1), 17–34; Yvonne NOBLE, *Light Writing from a Dark Winter: The Scriblerian Annus Mirabilis*, *Eighteenth-Century Life*, 25(2001), 19–31.

³² Idézi Thomas A KING, *The Castrato's Castration*, *Studies in English Literature, 1500–1900*, 46(2006/3), 574.

³³ „Farinello was a revelation to me, for I realised that till then I had heard only a small part of what human song can achieve, whereas I now conceive I have heard all that there is to hear.” idézi Nicholas CLAPTON, *Carlo Broschi Farinelli: Aspects of his Technique and Performance*, *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 28(2005), 337.

and deformed”),³⁴ a természet tévedése („known defect of nature”), fél-ember („half-man”), vagy nem is ember, csak egy „valami” („a thing”),³⁵ hogy rendelkezhet ekkora férfi-erővel? Hogy lehet, hogy – Dennis szavait idézve – nevetséges, irracionális, természetellenes, romboló, érzéki és nőies³⁶ kasztrált énekesek személyesítik meg az operák legnagyobb férfi hőseit, mint amilyen Thészeusz (*Teseo*, 1713), Julius Caesar (*Giulio Cesare*, 1724), Nagy Sándor (*Alessandro*, 1726), Ptolemaios (*Tolomeo*, 1728), Orlando (*Orlando*, 1733), vagy Xerxes (*Serse*, 1738)?³⁷

A korábban idézett szatirikus episztolákból nyilvánvaló, hogy a kasztrált énekest mind morálisan, mind pedig a nemi identitása szempontjából is szubverzív jelenségnek tekintették és legendásan nagy nemi vágyat tulajdonítottak nekik. Charles Ancillon, aki kifejezetten a kasztrált énekesek londoni népszerűsége által keltett indulata miatt ragadt tollat, hogy (270 oldalban) leleplezze, milyenek is valójában, a következőt írja róluk: „A szerelemvágy elveszi az eszüket és megvadítja őket.”³⁸ Ezt a mítoszt csak erősítette az a leírhatatlan rajongás, amellyel – különösen a női – közönség körülvette őket. A hangjuk erejét gyakran a szexuális képességeikkel társították („ravishing voice”).³⁹ Mindez persze egy orvosi

³⁴ Charles ANCILLON, *Eunuchism display'd: describing all the different sorts of eunuchs; the esteem they have met with in the world, and how they came to be made so; wherein principally is examin'd, whether they are capable of marriage, and if they ought to be suffer'd to enter into that state; the whole confirm'd by the authority of civil, canon, and common law, and illustrated with many remarkable cases by way of precedent; also a comparison between Signior Nicolini and the three celebrated eunuchs now at Rome, viz. Pasqualini, Pauluccio, and Jeronimo (or Momo); with several observations on modern eunuchs; occasion'd by a young lady's falling in love with Nicolini, who sung in the opera at the Hay-market, and to whom she had like to have been married*, London, 1718, 95. (Open Library, http://openlibrary.org/books/OL24166702M/Eunuchism_display%27d)

³⁵ JUVENAL, Satire VI és David Mallett levele Alexander Pope-hoz, 1735. augusztus 30. (http://www.e-enlightenment.com.catalogue.ulrls.lon.ac.uk/item/popealOU0030484_1key001cor/?srch_type=letters&auth=david+mallett&recip=pope&lang_main=all&r=4)

³⁶ „ridiculous”, „irrational”, „unnatural”, „destructive”, „sensual” and „effeminate”, l. a 7. jegyzetben *i. m.*

³⁷ Thomas WILKES, *A General View of the Stage*, London, 1759, 67.

³⁸ „Love of the Sex has rendered [them] mad and furious.” ANCILLON, *i. m.*, 9.

³⁹ *An Epistle From the Platonick Madam B-ier, to the Celebrated Signor Car-ino*, London, 1734, 26. sor Ez a meghökkenítő asszociáció még a korabeli zeneelméletben is megjelent: Angeli Bontempi (kartéziánus és neoplatonikus formulák alapján) a kasztrált énekes hangjának erejét az ivarsejtéhez hasonlította. John ROSSELLI, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon 1550–1850*, Acta Musicologica, 60(1988/2), 174. Érdekes megjegyezni, hogy Roland Barthes is hasonlóan ír a zene és a testi gyönyör kapcsolatáról: BARTHES, *i. m.*, 109–110. Az 1994-es *Farinelli, Il Castrato* című filmben is ugyanezt a képzettársítást látjuk, amikor az egyik szerelmi jelenetben a csúcspontot a háttérből felhangzó ária jelzi.

képtelenség, hiszen ezeken az énekeseken a tiszta, gyermeki hang megőrzése érdekében még a mutálás előtt, hét éves kor körül kellett elvégezni a műtétet, ami után a nemi fejlődésük elakadt. Nagy különbség van aközött, hogy valakin pubertás előtt, vagy a nemi érés után végzik el az operációt. Az utóbbi esetben (természetesen a beavatkozástól függően) megmaradhatnak a nemi funkciók, bár a termékenység elveszik.⁴⁰ A Juvenalistól és egyéb ókori forrásból ismert, testi örömforrásként tartott kasztrált képének a kasztrált énekesre vetítése nyilvánvaló szexuális szorongásokat tükröz. Az 1720-as és különösen az 1730-as években számtalan szatirikus írás született, amelyben a kasztrált énekes a biztonságos, következmények nélküli aktust nyújtja a – hagyományosan farkasétvágyúnak tekintett – nők számára. A következő idézet egy 1735-ös, Farinellihez intézett episztolából származik:

Eunuchs can give uninterrupted Joys,
Without the shameful Curse of Girls and Boys;
[...]
[Women know] Eunuchs can their Wants supply⁴¹

Farinelli tehát a prokreatív funkciójától megfosztott és – a kor értékrendje szerint – perverznek tekintett, leplezetlen nemiséget testesítette meg, aki a nőkből a társadalmilag elvárt anyaság vágya helyett a kontrollálhatatlan ösztönlényt hozza elő. Bár ezeknek az episztoláknak a céltáblái a kasztrált énekesek, valójában minden írás a női szexualitással, az attól való félelemmel foglalkozik. Látszólag a kasztrálás következményeként deformálódott test – a megnyúlt végtagok, vagy tömzsi alkat – a gúny tárgya, a nagy méret („greatest Part”) és az erős altest („full and strong Below”)⁴² félreérthetetlen nemi konnotációkat hordoz. A szövegek szerint a minden igényt kielégítő, fáradhatatlan eunuch mellett a nők szemében a férfi egy önző – nemző – lényé silányul („propagating brute”).⁴³ De nem ez volt az egyetlen perverzió, amit a kasztrált énekesek számlájára írtak. John Dennis mellett Jonathan Swift is arról ír, hogy az opera megjelenésével egy időben terjedt el a természetellenes, titkos bűn, amire még szó sincs („unnatural vice”, „secret

⁴⁰ McGEARY, 20. jegyzetben *i. m.*, 46–48.

⁴¹ *The Happy Courtesan: Or, the Prude Demolish'd. An Epistle from the Celebrated Mrs. Con Phillips, to the Angelick Signior Farinelli*, London, 1735, 85–86, 94.

⁴² *An Answer from S-a F-A to S-r S-O*, London, 1727, 32. *An Epistle From the Platonick Madam B-ier, to the Celebrated Signior Car-ino*. London, 1734, i.h. 29. A gyermekkori beavatkozás következtében, a felborult hormonális fejlődés miatt jellegzetes testi jegyek alakultak ki. JONCUS, 30. jegyzetben *i. m.*, 440.

⁴³ *An Epistle From the Platonick Madam B-ier, to the Celebrated Signior Car-ino*. London, 1734, 88. sor.

sin”; „vices we dare not name”),⁴⁴ és amit aztán 1731-ben már nyíltan szodómiának neveznek.⁴⁵ A kasztrált énekesre tehát úgy tekintettek, mint aki végső soron destabilizálta az igazi férfiak, férjek és a család szerepét, így közvetve az egész – patriarchális – társadalom rendjét. Hogy a nemi szerepek felborulásának látomása milyen szorosan kötődött az operához, arra álljon itt egy újabb – ezúttal sokkal fajsúlyosabb és szellemesebb – episztoła példaként, feltehetően John Arbuthnot tollából. Az *Annus Mirabilis* az égitestek állása alapján azt jósolja, hogy 1722. december 29-én az emberi testek nemet váltanak: megesett nőkből büszke gavallérok, kikapós feleségekből féltékeny férjek, halaskofákból ügyvédek lesznek. A természet így fog igazságot tenni az eddigi sérelmeken. Mindez az átalakulás este nyolc órakor kezdődik majd, abban a pillanatban, amikor Senesino belekezd a *Si videte* című áriába.⁴⁶ A könnyed hangnem ellenére a vers komoly témát érint, a 18. század első évtizedeiben egyre inkább előtérbe kerülő nemi identitás és nemi szerepek kérdését. Nem véletlen, hogy az elkövetkező két évtizedben három opera is születik Achilles életének skyrosi epizódjáról. John Gay (*Achilles*, 1733) mellett Metastasio/Domenico Sarro (*Achille in Scyro*, 1736) és Händel (*Deidamia*, 1741) is feldolgozza a témát: Achilles női álruhába kényszerül, hogy elkerülje a halált, amely egy prófécia szerint Trójában várna rá. Achilles azonban nem tudja megtagadni önmagát és férfi énjét, eldobja női ruháját, feladja szerelmét és elindul a végzete felé. A jelenet különösen Metastasiónál érdekes számunkra: A király lányainak társaságában a még női ruhás Achilles (ahogy az illendő egy nőtől) énekkel szórakoztatja a királyi udvarba keresésére érkezett Ulixest és harcosait. Az éneklést megszakítja a cselhez folyamodó Ulixes. Azt remélve, hogy leleplezheti az ifjút, egy lányoknak szánt ajándékokkal teli ládát hozat, amely közé fegyverzetet is rejt. Achilles az ékszerekkel és ruhákkal mit sem törődve rögtön a fegyver után nyúl, így elárulja magát. Nem folytatja az éneklést, mert a figyelmét teljesen lekötik a fegyverek. Ekkor kintről harci kürtök hangzanak fel. Achilles már indulna is a csatába, de észreveszi, hogy a kezében még lantot tart. Megvetően hajítja el a „gyarló hangszert” („vile stromento”), és ahogy felveszi

⁴⁴ Swiftet idézi RUTTKAY, 2. jegyzetben *i. m.*, 118.; John DENNIS, *An Essay upon Publick Spirit; Being a Satyr n Prose upon the Manners and Luxury of the Times, The Chief Sources of our Present Parties and Divisions*, London, 1711, 22, 15.

⁴⁵ *Plain Reasons for the Growth of Sodomy*, London, 1731. Chapter III („The Italian OPERA’S, and Corruption of the English Stage, and other Publick Diversions.”)

⁴⁶ *Annus Mirabilis, o, The Wonderful Effects of the approaching Conjunction of the Planets Jupiter, Mars, and Saturn. By Abraham Gunter, Philomath. A Well-Wisher to the Mathematicians*. London, 1722. Az episztolát részletesen tárgyalja Yvonne NOBLE, *Light Writing from a Dark Winter: The Scriblerian Annus Mirabilis*. *Eighteenth-Century Life*, 25(2001), 19–31.

a kardot, karjába visszatér az erő. „Kezdek önmagamra találni” („A rincomincio adesso [*impugna la spada*] / *A ravvisar me stesso*.)⁴⁷

A jelenet magáért beszél: az éneklés helyett a harc, a lant helyett a kard; férfi nem választhat mást. A kasztrált énekesek fénykorának vége, Händelnek is ez az utolsó operája; ahogy Achilles Tróját, Händel is egy férfiasabb műfajt választ, az oratóiumot.

A 18. század közepének operareformja többek között arról is szólt, hogy visszaállítsa a hagyományos férfi szerepeket.⁴⁸ A nőies hősök helyébe férfias hősök léptek, Händel 1745-ös *Herculese* már basszus; az egyetlen kasztrált a műben egy hírvivő, minimális szereppel.

Hogy mi lehet az oka az itáliai opera és a kasztrált énekesek viszonylag rövid angliai tündöklésének és bukásának? A sok lehetséges válasz közül egyet emelnék itt ki. Az opera olyan történelmi pillanatban érkezett Angliába, amikor épp átalakulóban voltak a testről és a biológiai nemekről alkotott nézetek. A 17. században „a nemek közti különbözőség csupán fokozatok kérdése [volt] (egy alapvető férfi típus fokozataiként)” tekintettek mindenkit, egy függőleges tengely mentén, amely csúcán a férfi állt és alatta pedig tökéletlenségük fokától függő messzeségben a nők. Ebbe a modellbe belefért a nőhöz hasonlított kasztrált. A 18. századi gondolkozásban azonban radikális változás állt be, amely szerint „két szilárdan elkülönülő, egymással össze nem vethető, egymással ellentétes nem létezik. [...] A biológiát – a stabil, történelmen kívüli, nemmel bírót testet – tekintik a társadalmi renddel kapcsolatos preskriptív állítások ismeretelméleti alapjainak.” Ebben a biológiai dimorfizmusban a nem „ontológiai kategória” lett,⁴⁹ amelyben már nem volt helye a besorolhatatlan kasztrálnak. Dennis szóhasználata pontosan leírja ezt a sehova-nem-tartozást: a „wretch” az óangol „wreccan” szóból ered, jelentése „idegen”, „száműzött”.⁵⁰ A kasztrált egyszerre szorult ki a biológiai kategóriák közül és az opera színpadáról. Az opera új hősöket keresett. Christoph Willibald Gluck operareformja nyomán a technikai virtuozitás helyett a jól kidolgozott librettóé lett a főszerep. Bár az *Orfeusz és Euridiké* 1762-es itáliai bemutatóján még egy kasztrált énekes alakítja Orfeuszt, az 1774-es francia előadáson már kontratenoré a címszerep, a 19. század elejére pedig tulajdonképpen teljesen eltűnnek a kasztrált énekesek az operából.

⁴⁷ Wendy HELLER, *Reforming Achilles: Gender, „opera seria” and the Rhetoric of the Enlightened Hero*, *Early Music*, 26(1998/4), 567.

⁴⁸ Susan McCLARY, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, 35–52.

⁴⁹ Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem: Test és nemiség a görögöktől Freudig*, ford. SZABÓ Valéria, TÓTH László, BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Új Mandátum, Budapest, 2002, 1. fejezet.

⁵⁰ DENNIS, 44. jegyzetben *i. m.*, 23. *Online Etymology Dictionary*, <http://www.etymonline.com/index.php?search=wretch>

Az itáliai opera angol kritikátörténetének vizsgálatát azonban hiba lenne Gluck operareformjával zárni, hiszen Dennistől Gay-ig minden írás azt mutatja, hogy ez a kritikátörténet sokkal többet mond a 18. század első évtizedeinek Britanniájáról, mint magáról az operáról. Az évszázad második felére kialakult politikai és társadalmi helyzet, a változó esztétikai normák és irodalmi beszédmód mind hozzájárultak ahhoz, hogy az itáliai opera és a kasztrált énekesek szerepe átértékelődjön: megítélésükben az ízlés és érzékenység lesznek az új kulcsfogalmak. Bár a 18. század második felében sem tűnik el teljesen a korábbi kritikusi hang, a bírálat fókuszába most elsősorban a közönség, illetve a közízlés kerül. Thomas Wilkes *A General View of the Stage* című 1759-es művében kifejti, hogy az angol ízlést megmetyekezte az egzotikus itáliai opera, James Beattie pedig vulgáris szórakozásnak minősíti, amelyet a tűznyelők és kötél-táncosok kategóriájába sorol.⁵¹ Az itáliai opera ekkorra valójában már inkább pasticcioók formájában van jelen az angol operaszínpadokon: az új, vagy már meglevő librettókra különböző zeneművekből összeállított darabok a közönség igényéhez alkalmazkodtak és akár előadásról előadásra változtak mind a zenei anyag, mind pedig a szövegkönyv tekintetében.⁵² Szembetűnő a változás: míg a 18. század elején az énekeseknek írtak áriákat, vagy akár egész operákat is, mostanra viszonylag ritkán születik új opera seria, inkább a közönség szája íze szerint összeválogatott darabokat visznek színpadra.⁵³ Míg a kontinensen (Velencét leszámítva) az itáliai opera egyre inkább kiszorul, Londonban - nagyjából az 1760-as évek közepétől - másodvirágzását éli.⁵⁴

Nem meglepő, hogy a felfokozott érzelmeket a központba állító itáliai opera a szentimentális regényekben újraértékelődik. Frances Burney *Evelinájában* az opera gyakorlatilag a kulturális barométer szerepét tölti be: Mr Brangton, a faragatlan rokon ugyanazokat a szófurdulatokat ismételteti, amelyeket Dennisnél olvashattunk (az opera értelmetlen nyivákolás), míg a kifinomult Evelina számára az opera az erkölcsi tisztánlátást és ítélőkészséget jelenti, Henry Brooke *The Fool of Quality* című regényében pedig az opera által kiváltott – korábban ostorozott – szélsőséges érzelmek magasztalódnak fel.⁵⁵ Ezek az érzelmek már nem bujaságra,

⁵¹ Thomas WILKES, *A General View of the Stage*, London, 1759, 66. James Beattie-t idézi Leya LANDAU, „'The Middle State': Italian Opera in Frances Burney's Cecilia,” *Eighteenth-Century Fiction*, 17(2005/4), 7–10, <http://digitalcommons.mcmaster.cs/ecf/vol17/iss4/3>

⁵² Curtis PRICE, *Italian Opera and Arson in Late Eighteenth-Century London*, *Journal of the American Musicological Society*, 42(1989/1), 62, 91, 98. *The Cambridge Companion to British Theatre 1730–1830*, eds. Jane MOODY, Daniel O'QUINN, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 210–214; Michael BURDEN, *Metastasio on the London Stage 1725–1840: a Catalogue*, *Royal Musical Association Research Chronicle* 40(2007), 31.

⁵³ PRICE, *i. m.*, 86, 89.

⁵⁴ *The Cambridge Companion...*, *i. m.*, 210; PRICE, *i. m.*, 55–56.

⁵⁵ Számos korábbi regényben is megjelenik az opera (bár ezekben nem szervező elem, inkább egy-egy motívum vagy hangulat pontosabb ábrázolását segíti). Ilyenek például:

hanem jóindulatra, empátiára és jótékony cselekedetekre sarkallják az „értő” közönséget. A – többnyire nem értett – olasz szöveg, így, közvetve, az emberek közötti nyelvi kommunikáció jelentőségét messze felülmúlja a zene ereje, amely felemel és megtisztít. A szentimentalizmus tehát egy új típusú operakritika kezdetét is hozza.

Hasonló fordulat áll be a kasztrált énekesek megítélésében: testi deformitásuk helyett a lelkük kifinomultsága kerül a középpontba,⁵⁶ a zenei tehetségük mellett kiemelt szerepet kap jellemük. Az 1780-as évek végének ünnepezt énekes, a Farinelli utódjának tekintett Gaspare Pacchierotti a kortársak méltatásaiban egyenesen úgy jelenik meg, mintha egy illetan-könyvből lépett volna ki: szerény, visszafogott, méltóságteljes, kifogástalan ízlésű, mértékadó és tiszteletre méltó.⁵⁷ A Charles Burney leírása nyomán kirajzolódó Pacchierotti-portré egy erkölcsileg feddhetetlen, páratlan érzékenységű, jóakarató és mélyérzésű művészt mutat, akinek az egyik legfőbb erénye a természetesség és keresetlenség.⁵⁸

Az operakritika ezen szakaszában a nemi szerepekkel kapcsolatos kérdések már sokkal kevésbé jellemzők, mint fél évszázaddal korábban, és bár nem tűnnek el teljesen, leginkább áttételesen jelennek meg és további kérdéseket vetnek fel.

Richardson, *Pamela* (1741), *Clarissa* (1748–1749), Eliza Haywood, *The History of Betsy Thoughtless* (1751). Részletesen ír erről LANDAU, *i. m.*

⁵⁶ Frances Burney így ír Gaspare Pacchierottiról: [his] refinement & elegance of mind almost equalled his exquisite vocal powers”; „... he is not only the first, most finished and most delightful of singers, but an amiable, rational, and intelligent creature, who has given to himself a literary education, and who has a mind superior to his own profession.” idézi Beth KOWALESKI–WALLACE, *Shunning the bearded kiss: Castrati and the definition of female sexuality*, *Prose Studies: History, Theory, Criticism*, 15(1992/2), 162.

⁵⁷ „[h]e was a worthy, good man, modest and diffident even to a fault [...]. He was un-presuming in his manners [...]. He felt warmly, had excellent judgement [...] „Pacchierotto [was] the most touching singer [...]. Joining to exuberance of fancy the purest taste and most correct judgment united every excellence could by his variety please all descriptions of hearers and give unqualified delight to every true lover of really good music.” THE EARL OF MOUNT EDGECUMBE, *Musical Reminiscences, containing an account of the Italian opera in England from 1773, The fourth Edition, continued to the present time, and including the Festival in Westminster Abbey*, London, 1834, 12–16.

⁵⁸ „...the sweet tones of his natural voice, undisturbed by art or science. That Pacchierotti’s feeling and sensibility are uncommon, is not only discoverable by his voice and performance, but countenance, in which, through a benign and benevolent general expression, there is a constant play of features, which manifests the sudden workings and agitations of his soul.” „Nice and fastidious in criticising himself, he consequently does not gratify frivolous and doubtful claims upon his admiration and applause.” [There is a] native pathos and touching expression in his voice.” „Pacchierotti’s voice was naturally sweet and touching; that he had a fine shake, an exquisite taste, great fancy, and a divine expression in pathetic songs.” BURNEY, 31. jegyzetben *i. m.*, 495, 514, 518–519. (kiemelés tőlem).

Frances Burney és a műveiben szereplő hősnők számára a kasztrált énekes alakja az ön-keresés metaforájává válik. Különösen érdekes, hogy Burney nem arra a – feminista kritika szemszögéből nyilvánvalónak tűnő – párhuzamra épít, ami a testi hiányossága miatt (biológiaiilag) alacsonyabb rendűnek tartott kasztrált és az ideológiailag/társadalmilag korlátozott nő között vonható, hanem épp azt a felfogást utasítja el regényeiben és leveleiben, hogy a kasztráltak (és a nők) csupán a testük vezérelte ösztönlények, erotikus látványosságok.⁵⁹ A minden nehézség és akadály ellenére – művészetében – kiteljesedő, kifinomult lelkű kasztrált énekes a nő/i író metaforájává válik számára.⁶⁰

Az itáliai opera angol kritikája kapcsán talán legtöbbet idézett mondat⁶¹ Samuel Johnson tollából származik: „Az itáliai opera egy egzotikus és irracionális szórakozás, amelyet mindig le akartak győzni, de amely szívósan tartotta magát.”⁶² A 18. század végi Londonban az itáliai opera valóban második fénykorát éli: itt van Johann Christian Bach, Joseph Haydn, sőt a – kor legszebb (opera)színpadának tartott – Pantheon igazgatója levélben még Mozartot is megkeresi, hogy írjon nekik egy opera seriát.⁶³ Hogy a Dennis által indított operakritika mégsem volt hatástalan, arról épp az előbb említett Pantheon függönyére készült festmény tanúskodik. A gondosan megtervezett kompozíciót bemutató aprólékos leírás, *A Description of the Allegory, painted for the Curtain of the King's Theatre, Pantheon* (1791) jól tükrözi azokat a változásokat, amelyek az itáliai operáról való gondolkodásban, beszédmódban végbementek az opera közel egy évszázados angliai jelenléte alatt. A leírásból kiderül, hogy a festmény tervéhez Shakespeare, Milton és Collins művei, gondolatai adtak ihletet. A képen *A velencei kalmár* híres sorai olvashatók: „Ember, kiben nem létezik zene, / Kit meg nem indít édes hangvegyület, / Csel-, hitszegés- s zsákmányolásra kész.”⁶⁴ A kompozíció felső részén négy zeneszerző: Pergolesi, Händel, Bach és Sacchini, alattuk pedig a zene által kiváltott érzelmek allegorikus alakjai láthatók. A felsorolásban első helyen szerepel a Melankólia, mellette a Félelem, Keserűség, Düh, Bosszú, Könyörület, Féltékenység, Szeretet, Gyűlölet, Remény, Szabadság és Nevetés. A kommentár-ból kiderül, hogy Metastasio műveiben mindezek művészi egységet és morális

⁵⁹ Különösen idevág Balzac *Sarrasine* című kisregénye.

⁶⁰ WALLACE, *i. m.*, 162.

⁶¹ *The Cambridge Companion to Opera Studies*, ed. Nicholas TILL, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 298.

⁶² „[Italian opera is] an exotic and irrational entertainment which has always been combated, and has always prevailed.” idézi LANDAU, *i. m.*, 7.

⁶³ Hogy Mozart válaszolt-e, vagy egyáltalán megkapta-e a levelet, arról nem maradtak fenn források. PRICE, *i. m.*, 68–69.

⁶⁴ V. felvonás, első szín. Ács Zsigmond fordítása. *Magyar Elektronikus Könyvtár* <http://mek.oszk.hu/04500/04571/html/magyar.htm#d1e14902>

rendszert alkotnak: a szív nyelve és az ész tanítása harmóniába kerül.⁶⁵ A 18. század első felének operakritikusai által fontosnak tartott angol irodalmi hagyomány, a morális értékek, valamint a szív és ész összhangjának hangsúlyozása mellett azonban egy gondolat radikálisan megváltozik a korábbihoz képest és különleges nyomatékot kap a manifesztumnak is tekinthető függöny-festmény leírása kapcsán: „Számunkra az idegen és a barbár nem szinonímák.” A korábbi xenofóbia helyére az elfogulatlan értékítélet lép: a kiemelkedő tehetség elmossa a határokat⁶⁶: a Pantheon függönyén Metastasio és a halhatatlan Shakespeare egymás mellett foglalnak helyet Apollo és a Múzsák társaságában.

Hogy a kasztrált énekesek kiemelkedő tehetsége vajon mennyire mosta el számukra a határokat az „abjekt” és a „normális” között, arról nem szól a Pantheon festménye. Egy biztos: bár továbbra is születnek élesen (vagy fogalmazhatnánk így is: ízléstelenül) kritikus, szatirikus írások és metszetek velük kapcsolatban, amelyekben elefánthoz, majomhoz, egérhez, patkányhoz, krokodilhoz, pávához, békához, öszvérhez, vagy éppen ártányhoz hasonlítják őket, még a legádázabb támadásokban is megjelenik egy új elem; felmentik őket a korábbi vádak alól és kezdenek áldozatként tekinteni rájuk: a kasztrált énekesek a torz ízlés áldozatai.⁶⁷ Egy 1742-es – Monticellit ábrázoló – metszeten érdekesen keverednek a korai és késői operakritika elemei. Az artikulátlan hang (szamár), mohóság (disznó), hiúság (páva), testi csonkaság (orvosi eszközök, mellette a macska), pénzsóvárság (a bőségszaruból földre ömlő aranypénzek) jól ismert képzettársítások a kasztrált énekesekkel kapcsolatban, a kezében tartott kottarészlet szövege azonban talán

⁶⁵ „[Metastasio’s] scenes display a system of morals put into action: and the happy Bard, in his easy enchantig Numbers, borrows the language of the Heart to enforce the precepts of Reason.” *Description of the Allegory, painted for the Curtain of the King’s Theatre, Pantheon*, (1791), 7–8.

⁶⁶ Érdemes a szakaszt teljes hosszában idézni: „Tis the pride of Englishmen to unite the most zealous Patriotism with that impartial Philosophy which teaches to generalize the Sentiments. With us, Stranger and Barbarian are not synonymous. The distinction of Foreigner is lost in the extraordinary abilities: warmed by this pervading principle, we consecrate our Labour to the Manes of a Roman Bard, and name the Curtain THE APOTHEOSIS OF METASTASIO” 8.

⁶⁷ „They have the look of a crocodile, the grin of an ape, the legs of a peacock, the paunch of a cow, the shape of an elephant, the brains of a goose, the throat of a pig, and the tail of a mouse.” „It is in consequence of [an] amazing depravity of taste that the yclep’d castrati were imported from the Continent.” *The Remarkable Trials of the Queen of Quavers and her associates, for sorcery, witchcraft and enchantment at the assizes, held in the Moon, for the county of Gelding, before the Rt. Hon. Sir Francis Lash, lord Chief baron of the Lunar Exchequer*, London, 1777, 7, 10. A képzeletbeli tárgyalás mégis azzal ér véget, hogy indokolatlan lenne kiutasítani őket a birodalomból, hiszen kiemelkedő zenei tehetségek és feddhetetlenek; helyettük inkább a nemzeti előítéleteknek kellene megjelennie a józan ész bírósága előtt („Let us summon national prejudices to the bar of common sense.”) 126.

már előre mutat, az érzékenység korának jegye: *La Colpa mia non*, Nem az én hibám.⁶⁸



Farinelli in England from 1730 to 1737

⁶⁸ Thomas McGEARY, Xavier CERVANTES, *From Farinelli to Monticelli: An Opera Satire of 1742 Re-Examined*, *The Burlington Magazine*, 141/1154, (1999), 287–289.

KOMÁROMY ZSOLT

Opera-recepció és szentimentalizmus a 18. századi Angliában

Ruttkay kritikátörténeti írásainak implikációról

Ruttkay Kálmán kritikátörténeti munkásságát az *Összegyűjtött írások* című kötetében öt tanulmány képviseli. Bár ezek egyike sem John Dennisről szól, végigolvasva őket nem maradhat kétségünk afelől, hogy ezen a területen Ruttkay hőse Dennis volt, aki mind az öt cikkben szerepel, gyakran központi figuraként. Visszaemlékezve Ruttkay Kálmánra, akinek finom iróniával fűszerezett, de mindenképpen békés és csendes elgondolkoztató előadói stílusát egy-két évig az ELTE bölcsészkarán még volt módom élvezni, érdekes, hogy mi vonzhatta a szellem e türelmes és odaadó gentlemanjét épp John Dennishez – épp Dennishez, akiről a kort tanulmányozó olvasó legerősebb benyomása az lehet, hogy összeveszett mindenkiel, hogy csak a vita kedvéért vitatkozott, hogy vitriolba mártott tollával egymással ellentétes nézeteket fejtegetett csak hogy fölébe kerekedjen épp aktuális ellenfeleinek. A szembeszökő temperamentumbeli különbség ellenére talán azért vonzhatta Ruttkay kritikai intelligenciáját Dennis gondolkodása, mert annak sokszor ellentmondásos volta kiváló terepet kínál arra, hogy bevett és rendszerbe merevedett nézeteket újragondoljunk és árnyaljunk. Ruttkay kritikátörténeti írásai elsősorban összefoglaló jellegűek: egy-egy jelentéget járnak körül és mutatnak be, példászerű alaposan és körültekintéssel; ám azon túl, hogy feltérképeznek egy területet, minden esetben tartalmaznak olyan kérdéseket, állításokat, vagy implikációkat, melyek túlmutatnak az adott témakört konszenzuálisan leíró ismereteken. Ruttkay talán épp abban érezhetett rokonságot Denniszel, ahogy Dennis írásainak jelentősége gyakorta túlmutat az éppen elemzett tárgyon. Legalábbis úgy tűnik, Ruttkay így látta Dennist: a címe szerint Sir Richard Blackmore-ról, de tartalma szerint épp annyira Dennisről is szóló írása végén Ruttkay abban jelöli meg Dennis jelentőségét, hogy már az 1690-es években elindította a kritikai nézetek azon átalakulását, amely a következő száz

év kritikátörténetét majd jellemzi.¹ Anélkül, hogy Ruttkay cikkeinek efféle dennisi jelentőséget kívánnék tulajdonítani, az alábbi gondolat kísérletben igyekszem úgy olvasni Ruttkayt, ahogyan feltevésem szerint ő olvasta Dennist. Arra próbálom felhívni a figyelmet, hogy Ruttkayt olvasva egy kora-18. századi kritikai vita olyan implikációi nyílhatnak meg, melyek ma is új szempontokkal árnyalhatják a század bevett kritikátörténeti narratíváját.

Ruttkay „English Criticism” cím alatt összegyűjtött kritikátörténeti írásainak van egy másik főszereplője is. Kötetének messze leghosszabb tanulmánya az itáliai opera angol fogadtatásáról szól, hogy aztán ez a téma újra előkerüljön, méghozzá az érvelés egy lényeges pontján, az angol komédia 18. századi kríziséről szóló szintén terjedelmes cikkében.² Ez a két esszé oldalszámra Ruttkay írásainak közel egyharmadát teszi ki; úgy tűnik, az opera-recepció fontos jelenség Ruttkay számára, s így mikor számot vetünk kritikátörténeti örökségével, adódik a kérdés, hogy milyen kritikai implikációi lehetnek az opera-recepció ezen prominens szerepének. A 18. század angol kritikátörténetének standard narratíváiban általában egyáltalán nem szerepel az opera-recepció kérdése; a kor drámatörténetének pedig csak marginális fejezete. Ruttkay érdeklődése azonban rávezethet minket arra, hogyan adhat módot az opera-recepció a 18. század egyes irodalom- és kritikátörténeti összefüggéseinek újragondolására.

A 17. század vége felé az angol színházi életben az opera népszerűsége növekvőben volt; megelőlegezte ezt az, hogy a zene és a tánc ekkor egyre elterjedtebbé vált a színművek részeként, illetve a színházi esték elő- és utódarabjaiként, és nem mellékes az sem, hogy ekkor működött az angol zenetörténet legnagyobb (és az egyetemes zenetörténet egyik legnagyobb) géniusza, Henry Purcell, akinek rengeteg színházi előadáshoz írt zenéje mellett olyan remekművei is, mint például a John Dryden szövegkönyvére írt *King Arthur* című operája, sokat tettek a forma népszerűségéért. Az angol opera, így Purcell a színház számára írt műveinek java is, a prózai és zenés előadás sajátos egyvelegét jelentette (ezért szokás ezeket a műveket *semi-operának* nevezni), és a 18. század első évtizedében új divat kezdett hódítani, mikor az angol típusú operával szemben megjelent az angol színpadokon az itáliai stílusú opera is, melyek recitatív részek és áriák váltakozásából épültek fel, vagyis teljesen egészében énekelt drámai művek voltak. Történtek kísérletek az itáliai opera anglicizálására is, vagyis az új stílusú opera angol nyelvé

¹ „Sir Richard Blackmore and the Changing Climate of English Criticism” = RUTTKAY Kálmán, *Összegyűjtött írások*, szerk. KISÉRY András, ITTÉS Gábor. Budapest, Universitas, 2002, 175–189, l. 188. Az *Összegyűjtött írásokra* a továbbiakban a szövegben hivatkozom, az oldalszám megadásával.

² „The Critical Reception of Italian Opera in England in the Early Eighteenth Century,” *Összegyűjtött írások*, 97–141; „The Crisis of English Comedy in the Early Eighteenth Century,” *Összegyűjtött írások*, 141–175.

változatának meghonosítására (ezek úttörő darabja volt az 1704-ben nagy sikerrel bemutatott *Arsinoe*, *Queen of Cyprus*, és ide tartozik Joseph Addison patrióta kísérlete az itáliai stílusban írt angol operára, az 1706-ban gyorsan megbukott *Rosamond* című darab az *Arsinoe* zenéjét is komponáló Thomas Clayton zenéjével). Ezek a művek azonban nem tudták felvenni a versenyt a legjelesebb európai zenei centrumokból Angliába látogató énekesek által előadott olasz nyelvű operákkal – Händel 1710-ben bemutatott *Rinaldo* című operájának elsöprő sikere után elsősorban az arisztokrata közönség számára az itáliai operák jelentették az egyik legfontosabb és legdivatosabb szórakozási formát.³ Daniel Purcell (valószínűleg Henry Purcell unokatestvére) már 1713-ban így ír egy „itáliai stílusban” komponált műve előszavában: „Az itáliai opera bevezetése az angol színpadra oly mértékben átalakította nemzetünk ízlését a zenében, hogy a közönség már szinte semmit nem fogad örömmel vagy akár csak türelemmel, ami valamilyen módon ne hasonlítana az itáliai stílusra.”⁴

A kritika azonban – és fontos megjegyezni, hogy itt elsősorban moralisták, írók, irodalmárok kritikájáról van szó, és nem zenészekéről vagy zenetudósokéről⁵ – valóságos hadjáratot indított az új divat ellen. Ruttkay opera-esszéjének konklúziója szerint az opera-recepció fontossága abban áll, hogy a 18. század első

³ Az angol és itáliai operák kezdeti rivalizálása majd az utóbbi diadala és divatja a kor angol színházi életének fontos eseménye volt. L. minderről pl. Allardyce Nicoll klasszikus színháztörténeti művét, *A History of English Drama 1660–1900*, 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1955, 225–237. (És ha az itáliai opera korabeli népszerűsége ellenére néhány évtizedes angliai divatja az angol dráma történetének csak apró alfejezete is, mint Nicoll művében, ne feledjük: ezt a terepet egy olyan óriás uralta, mint Georg Friedrich Händel, akinek ez a drámatörténeti alfejezet lehetőséget adott egy páratlan operairói életműre. A karmester és zenetudós Alan Curtis, a barokk opera modern feltámasztásának egyik úttörője emlékeztet az *Alcina* c. opera felvételét bemutató videóinterjúban: bár a modern időkben Händelt elsősorban oratóriumok szerzőjeként tartjuk számon, lassan újra felismerhetővé válik, hogy Händel legelsősorban is operaszerző volt. L.: <https://www.youtube.com/watch?v=AKj2Z-qZBfw>)

⁴ Daniel PURCELL, *Six Cantatas for a Voice ... Composed After the Italian Manner*, London, J. Cullen, 1713, idézi: Michael BURDEN, *Opera in Eighteenth-Century England: English opera, masques, ballad operas = The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, eds. A. R. DELDONNA, P. POLZONETTI, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 204–205.

⁵ A 18. század két legjelentősebb angol zenetörténeti műve, bár igen eltérő ízlést képviselnek, és egymással rivalizáló művek voltak, megegyeznek abban, hogy elismerik az itáliai stílusú énekművészetet, az operát nagyra tartják, és semmilyen módon nem visszhangozzák a század eleji angol operafóbiát. L. John HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, 1776; Charles BURNEY, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period. To which is Prefixed: A Dissertation on the Music of the Ancients*, London, 1776. A két mű rivalizálásáról és ízlésbeli különbségeiről l. Kerry S. GRANT, *Dr Burney, the Bear, and the Knight: E. F. Burney's Amateurs of Tye-Wig Music*

évtizedeiben az opera ellen intézett támadások adtak alkalmat számos esztétikai elv megfogalmazására és kikristályosodására (140). Ruttkay részletesen ismerteti az itáliai operának való kritikai ellenszegülés okait: a xenofób angol reakciót a külföldről jött divatra, az idegen nyelven megszólaló előadások élvezetének intellektuális sekélyességét, a prózai és angol nyelvű előadások, valamint az angol drámai hagyomány tévesztését, az éneklő előadásmód természetellenességét, a primadonnák és castratók sztárkultuszának szégyenletességét, az énekművészet állítólagosan nőies voltának és általában a zene érzéki örömeinek erkölcsi veszélyeit, s mindennek társadalmi, politikai és vallási aspektusait. Általánosítva azt mondhatjuk, hogy az operát ideológiailag és főként erkölcsileg tartották veszélyesnek Angliában (elnagyoltan összefoglalva, mint a férfiasan egészséges, hazafiasan angol és racionális szellemet romboló idegen, pápista mótely, mely nőiesen puhává, s végül tohonyává teszi a szellemet azáltal, hogy pusztán érzéki örömek élvezetére szoktat), s az ellene indított támadások olyan kritikai nézeteknek nyitottak utat, melyekben az erkölcsi megfontolások dominálnak. De ez így talán egy kicsit túlságosan is általános, és Ruttkay nem is fordul ilyen általánosításhoz; az opera-esszéiben nem is összegzi, hogy tehát milyen esztétikai elvek kristályosodtak ki és milyen kritikátörténeti folyamatok indultak el az opera-recepcióban (hisz az erkölcsi értékek hangsúlyozása a kritikában régebbi és szerteágazóbb jelenség, semmint hogy az opera-kritikához kössük a genezisét; Ruttkay itt csak arra hívja fel a figyelmet, hogy az opera elleni támadások ebben a kontextusban fogalmazódtak meg, ezzel is erősítve a moralizáló kritika uralmát). Tágabb jelentőségét azonban érzékelteti, mikor azt írja, hogy Dennis operafóbiája, Gay *Koldusoperája*, Steele vagy Lillo szentimentális drámái és Händel oratóriumai az angol kulturtörténet egyazon áramlatához tartoznak (137, 140). Az említett műveket egyrészt az köti össze, hogy középosztálybeli ízlést szolgáltak ki, másrészt pedig az, hogy az itáliai operának való angol ellenszegülés termékeinek tekinthetők. A *Koldusoperáról* tudjuk, hogy (többek között) az itáliai opera korabeli divátját parodizálja, és Händelről is közismert, hogy akkor tért át oratóriumok komponálására, mikor itáliai stílusban írt operáitól már elfordult a közönség.

Ám a szentimentalista dráma viszonya az operához nem értetődik magától. Különösen azért nem, mert a 17–18. században a zenéről való gondolkodást az a felfogás uralta, hogy a zene érzéseket ábrázol, célja az érzések felkeltése. Jean-Baptiste Dubos 1719-ben a zenéről szóló (az angol olvasók elé először 1748-ban került) fejtegetéseit azzal a kijelentéssel kezdi, hogy „a zenész azokat a hangokat

= *Opera and the Enlightenment*, eds. Thomas BAUMAN, Marita PETOLDT McCLYMONDS, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 43–61, különösen 45.

utánozza, melyekkel a természet érzései és szenvedélyei fejeződnek ki.”⁶ A francia esztéta számára a század elején ez azért is lehetett magától értetődő, mert a zene ezen felfogását a kor a reneszánsz és a 17. századi zeneelmélet domináns áramlataitól örökölte. Híres Szent Cecília ódájában 1687-ben John Dryden is így ünnepli a zenét: „What passion cannot Music raise and quell?”, s mint azt James Winn megmutatja, az, ahogy Dryden a versben a különböző szenvedélyeket különböző hangszerekhez rendeli, arra a reneszánsz hagyományra támaszkodik, melyben a szenvedélyek fogalmát a testnedvek által meghatározott konkrét hangulati entitásokban ragadták meg.⁷ Ezt a reneszánsz felfogást folytatta és alakította át René Descartes, elsősorban *A lélek szenvedélyei* című művével, mely a 17. századi zeneelméletet döntően határozta meg a szenvedélyek kategorizálásával, és amely utat nyitott arra, hogy egyfajta zenei nyelvtan alakuljon ki az érzések reprezentációjára, illetve a szenvedélyeket szemben más zeneelméleti áramlatokkal nem a harmónia matematikai alapjaiból vezette le, hanem, ha mégoly mechanikusan is, de pszichológiai diszpozíciókból.⁸ Ez az elmélet a 18. században azután főleg német zeneteoretikusok munkásságában élt tovább, mint az ún. *Affektionlehre*, azaz affektuselmélet, mely mintegy kodifikálta a zenei reprezentáció érzelemábrázolásaként való felfogását, mint a viszonylag elkülöníthető, klasszifikálható szenvedélyek zenei leképzésének retorikáját, s még ha ez az elmélet soha nem is adott kimerítő leírást a szenvedélyek zenei nyelvtanáról, John Neubauer ezt a hiányosságot tekintetbe véve is arra jut, hogy a 17. és 18. században a zenészek és a zeneteoretikusok között kétség kívül uralkodó volt a nézet, hogy a zenéről az affektusok, a szenvedélyábrázolás viszonylatában kell gondolkozni.⁹ Az itt felvetendő kérdés szempontjából különösen fontos, hogy a zenei szenvedélyábrázolás – mely a 17. század végi operában még nem is igen törekedett bármiféle pszichológiai realizmusra, inkább csak statikus érzelmi állapotok szeriális ábrázolásának hatott – James Winn elemzése szerint igazából átmeneti stádiumot jelentett a szenvedélyek kategorizálása és zenei ábrázolása,

⁶ *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music, with an inquiry into the Rise and Progress of the Theatrical Entertainments of the Ancients. Written in French by the Abbé Du Bos, Member and perpetual Secretary of the French Academy. Translated into English by Thomas Nugent, Gent. From the fifth Edition revised, corrected and enlarged by the Author,* 1, London, 1748, 360–361.

⁷ James ANDERSON WINN, *Unsuspected Eloquence: A History of the Relation Between Poetry and Music*, New Haven–London, Yale University Press, 1981, 232, 239. DRYDEN, *A Song for St Cecilia’s Day = The Works of John Dryden*, Ware, Wordsworth Edition, 1995, 196, a 2. strófa első és utolsó sorai.

⁸ L. minderről John NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven–London, Yale University Press, 1986, 49.

⁹ NEUBAUER, *i. m.*, 53.

illetve a 18. század későbbi időszakában egyre dominánsabban megjelenő komplex pszichológiai állapotok bemutatása és a személyes „érzékenység” kultusza között, ami majd a későbbiekben a személyes érzelmkifejezés felfogása felé vezet¹⁰ – csakúgy, mint ahogy az irodalomtörténetben az érzékenység szentimentális irodalmát a romantikus önkifejezés doktrínájának előzményeként szokás leírni. Mindennek fényében merül fel a kérdés, miért is kellene az angol irodalomban az 1720-as évektől (előbb a drámában, majd a regényben és a költészetben is) megjelenő szentimentalizmust az érzelmábrázoló zenés dráma és opera *ellenében* megjelenő reakcióként látni? Hisz a zenéről alkotott uralkodó felfogás éppen hogy megegyezni tűnik a szentimentális irodalom azon törekvésével, hogy az ábrázolt érzéssel megegyező érzést generáljon a befogadóban. Vajon hogyan lehetett akkor épp a szentimentalista dráma az operának való ellenszegülés egyik terméke, mint ahogy azt Ruttkay állítja?

Ruttkay vonatkozó cikkei ugyan nem erre a kérdésre koncentrálnak, s a kritika- és irodalomtörténet néhány ismert folyamatának és szociológiai kontextusának leírásával látszólag el is simítják a kérdést, ám azt, hogy a cikkek nem csupán ismert folyamatokat összegeznek, épp abban érhetjük tetten, ahogy ez az ellentmondás – már pusztán csak az operáról és a drámáról szóló viták összejátszásának csendes de felismerhető gesztusán keresztül is – végigkíséri ezen írások gondolatmenetét. Talán nem is véletlen, hogy a második, a komédiáról szóló tanulmány végén Ruttkay épp azzal a jelenséggel zárja fejtegetéseit, amelyet az opera-recepcióról szóló cikk implicite is érzékeltet a Ruttkayt olvasó kritikátörténet számára. Dennis, írja Ruttkay, egyrészt ragaszkodott ahhoz, hogy az irodalom a szenvedélyek megnyilatkozása legyen, másrészt kikelt a szenvedélyekre apelláló szentimentális komédia ellen (173) – ez, úgy vélem, ugyanannak a problémának a regisztrálása, amit az opera-esszé felvet, vagyis hogy ha a zene a szenvedélyek kifejezése, hogyan lehetséges, hogy a szenvedélyek kifejezését szem előtt tartó dráma elmélete összefügg az operától való viszolygással? A válasz – ámbár pontosabb azt mondani: implikáció – az opera-recepció és a szentimentalista dráma ellentmondásos kapcsolatát illetően elsősorban az angol komédia válságáról szóló esszében rejlik; ez a tanulmány az opera-esszénél is többet árul el az opera-recepció kritikátörténeti szerepéről.

A *The Crisis of English Comedy in the Early Eighteenth Century* (Az angol komédia válsága a kora 18. században) c. tanulmány egy a 18. századi angol irodalomról szóló hazai kiadású kötet számára készült,¹¹ s láthatólag feladatának tekintette, hogy alaposan ismertesse tárgyát, ezért részletesen tárgyal viszonylag

¹⁰ WINN, *Unsuspected Eloquence...*, i. m., 234, 239.

¹¹ *Studies in Eighteenth-Century Literature*, szerk. SZENCZI Miklós, FERENCZI László, SÓTÉR István, Budapest, Akadémiai, 1974, 83–115. A kötet a Sorbonne egyetem összehasonlító irodalmi intézetének, ill. az MTA Irodalomtudományi Intézetének közös program-

közismert jelenségeket is. Így elsőként is azzal a kritikai nézettel vet számot, hogy a 18. század első fele az angol drámatörténetben a hanyatlás kora. Bár az első bekezdésben maga is elismeri, hogy ez a nézet aligha megalapozatlan, ezután azzal folytatja, hogy elutasítja a hanyatlás-gondolat néhány magyarázatát (141–142). Így azután a cikk olvasása során ugyan feltételeznünk kell, hogy a kora 18. században Ruttkay szerint is a hanyatlás korába lépett az angol dráma (hiszen a cikk címe is állító mondat), de azt csak fokozatosan tudjuk felfejteni, hogy szerinte ennek mi az oka.¹² A cikk második lépésben a 17. század végi színház-vitát taglalja, melynek során Jeremy Collier és mások megtámadták a színház egész intézményét annak erkölcstelensége miatt, s az angol morál, társadalmi viselkedésmódok, a színházi kultúra és a drámaírás egymással összefüggő reformját követelték. Ruttkay a rá jellemző árnyaltsággal vizsgálja ennek a mozgalomnak a hatásait, ám azt csak a narratíva sejteti, hogy ez a vita volna felelős a komédia válságáért, s hogy ha ez így van, arról az írás első egyharmadában még nincs szó. A tanulmány ezen szakaszában talán egyetlen árulkodó jellel találkozhatunk, egy John Dennis idézettel arról, hogy az angol színház „az erény iskolája”, melyet Ruttkay úgy kommentál, hogy Dennis számára 1693-ban még lehetséges volt az erényről és morális doktrinákról dramaturgiai, esztétikai, és pszichológiai terminusokban írni, ám a kérdés már a rákövetkező évben a gyakorlati morál, az erkölcsös élet területére terelődött Collier mozgalmának köszönhetően (144–145). Ez azt sejteti, hogy Ruttkay szerint talán az esztétikai szempontrendszerrel elszakadó moralizáló kritika bénította meg a kor drámairodalmát. Több, a cikkekben kifejtetlen kérdést vet fel ez az implikáció is: vajon Ruttkay szerint valóban van-e olyan önmagában álló esztétikai szféra, amely egy csak rá jellemző módon tud beszélni a moralitásról, szemben egy önmagában álló etikával, ami csak a művészi színvonal kárára tolazkodhat be az esztétika területére? Vajon Ruttkay Dennisnél még az etika és az esztétikum valami olyan összejátszását látja-e, ami a művészetnek inherensebben sajátja mint e két szempontrendszer egymástól való elválasztása és az esztétikainak az erkölcsi alá való rendelése? S ha igen, hogy vonatkozik ez

jában készült, mely a felvilágosodás és a romantika európai irodalmának összehasonlító történetét igyekezett esszéketek sorával feltérképezni.

¹² Megjegyzendő, hogy bár Ruttkay cikke 1974-ben jelent meg, ez a kérdés azóta sem kapott kimerítő választ. A cambridge-i angol irodalomtörténet 2005-ben megjelent vonatkozó kötete impliciten is kodifikálja a hanyatlás-gondolatot azáltal, hogy közel 1000 oldalából nem egész négy foglalkozik az 1690 és 1750 közötti időszak drámatörténetével. Itt a közönség polgárosodása, a korábbi drámát motiváló ideológiai kérdések hangsúlytalanná válása, ill. a színháztechnikai újítások szükségességének hiánya kerülnek említésre mint a hanyatlás okai. L. Harold LOVE, *Restoration and Early Eighteenth Century Drama = The Cambridge History of English Literature 1660–1780*, ed. John RICHETTI, Cambridge University Press, 2005, 129–130.

Dennis operakritikájára? Ám mielőtt mindezeket a kérdéseket az olvasónak ideje lenne feltenni, a cikk sokkal érdekesebb fordulatot vesz.

A tanulmány igazi kérdése ugyanis mintha csak a színház-vita ismertetése után kezdene megfogalmazódni. Ruttkay annak a különös jelenségnek a feltárásával folytatja, hogy évtizedekkel a színház-vita után is annak érvei és fogalomkészlete uralkodik a drámakritikán. Mi több, az újra fellángoló elégedetlenség tárgyai nem is a Restauráció-kori erkölcsstelennek tartott színművek voltak, hanem azok, amelyek a századforduló színház-vitájának hatására átvették ezek helyét. Az pedig, mondja Ruttkay, hogy a színház-vita továbbélő fogalmait új célpontokra irányították, a „kritikai gondolkodás új orientációját” jelentette: immáron nem az ízlés és az erkölcs tönkretételét kérték számon a színházon, hanem azt, hogy pusztán érzéki örömeket kínál, anélkül, hogy ezeket a tanítás céljára használná fel (154). A régi és új érvek azért tudtak könnyen keveredni, írja Ruttkay, mert az érzéki örömeket nyújtó színházi produkciók iránti ellenszenv nem is volt olyan új: kivívta már ezt az ellenszenvet az előadásokban a 17. század végétől egyre nagyobb szerepet kapó zene, tánc és ének, amely csak megelőlegezte a 18. század első évtizedeiben az itáliai opera ellen kirobbanó kritikai hadjáratot. A másik ok, folytatja, ami miatt a drámakritika érvelése sokkal kevésbé változott meg, mint maga a drámairodalom, az volt, hogy a színházi produkciók érzékisége elleni támadás is morális alapokon állt. A kritikai dilemma most tehát az volt, hogy vajon nyert-e az angol kultúra azzal, hogy bár a színház állítólagos immoralitásának sikerült gátat szabni, az erkölcsstelen színművek helyét olyanok vették át, melyek a látványosságra, az érzéki örömek kiszolgálására koncentráltak. Ez a dilemma pedig, írja Ruttkay, legvilágosabban az itáliai opera fogadtatásában nyilvánult meg (155).

Fontos hangsúlyozni, hogy Ruttkay itt a folytonosságon belül ismer fel egy új kritikai orientációt, ez ugyanis egy lényeges distinkcióra hívja fel a figyelmet: a kritika évtizedek óta morális alapokon ítél, az opera-kritikában megtestesülő attitűd azonban morális ítéleteit kifejezetten az érzéki örömekkel szemben fogalmazza meg. Vagyis az opera-kritika az erkölccsel nem az erkölcssteleniséget állítja szembe, mint a színházi reform hívei tették, hanem az olyan esztétikai élvezetet, amelynek nincs megragadható intellektuális tartalma, mint amilyen a zene, a tánc, az idegen nyelven megszólaló ének, vagy a színpadi látványosságok színpompája.

Ezt az értelmezést támasztja alá az is, hogy mikor Ruttkay a komédia-esszé ezen pontján (156) összefoglalja az opera-esszében részletesen kifejtett opera-ellenes érveket, a hangsúlyt az érzéki örömek kritikájára teszi, melynek értelmében az opera művészi értéke fordított arányban áll erkölcsi hasznával, mert minél jobb egy opera, annál inkább az érzékeknek szól, s így annál inkább nyújt olyan élvezetet, ami nem párosul tanítással, hisz a jó opera kulcsa a hatásában definiálhatatlan, érzéki, a moralitás nyelvére lefordíthatatlan eleme (a zene). És ez a kérdés kerül előtérbe az esszé végén is, Steele és Dennis komédiával kapcsolatos vitájának ismertetésekor. Az opera-recepció tárgyalása után a tanulmány visszatér (vagy

talán először fordul) a címben ígért „a komédia válsága” kérdéshez. Gondolatmenete Congreve *The Way of the World* című, 1700-ban bemutatott darabjának hűvös fogadtatásától indul, melyet Ruttkey azzal magyaráz, hogy bár még megvolt az igény a Restauráció-korabeli „erkölcstelen és profán” komédiákra, Congreve azonban ebben a darabjában a korábbiakhoz képest már a szentimentális komédia felé halad azzal, hogy enged a színházellenes mozgalom követelményeinek. Ezt a folyamatot folytatja Steele és Cibber is – ezzel az érvelés elérkezik az ismert történethez a dráma szentimentalizálódásáról, ami (az irodalomtörténeti konszenzus ez) kb. Sheridan fellépéséig valóban válságba sodorta a komédiát. De mindez a tanulmányban alig hat oldal, s Ruttkey innen áttér John Dennis támadásainak elemzésére, melyeket a szentimentális komédia ellen intézett. Dennis és Steele vitája a komédiáról ugyan szintén hagyományos eleme a szentimentalizmus eredettörténetének, ám az a tény hogy Ruttkey épp erre teszi a hangsúlyt, az érvelésének azt az értelmezését támasztja alá, hogy az opera-kritika jellemzőjeként megjelölt antiszenzualizmust állítja a komédia válságának középpontjába. E vita részben arról szólt, hogy vajon a morális cél megvalósításában a Restauráció-kori komédia azon stratégiája a hatékonyabb-e, amely feslett és gonosz alakokat mutat ugyan be, de nevetségessé teszi a vétkeket, vagy a szentimentalista komédia azon módszere, hogy nemeslelkű hősöket mutasson be utánczásra méltó mintaként, s szenvedéseiken keresztül jusson el az általuk megérdemelt happy-endig. Ruttkey szerint azonban Dennis és Steele vitája nem is annyira a tanítás direkt vagy indirekt módjáról szólt, mint inkább arról, hogy mit gondoltak a színművek által kínált élvezetről (171). Steele olyan örömet kínált, ami, híres megfogalmazásában „túl emelkedett a nevetéshez”, Dennis szerint azonban a komédia nem komédia nevetés nélkül.¹³ No persze a moralista Dennis ettől nem lesz az érzéki öröмок szószólója, de nem véletlen, hogy Ruttkey cikke annak érzékeltetésével zárul, hogy a komédia válságát előidézö szentimentális dráma még Dennisnél is radikálisabban ellenállt a színház nyújtotta élvezetnek, hisz még a nevetést is számüzte a komédiából.

¹³ Sir Richard Steele a *The Conscious Lovers* c., az angol szentimentális komédiát megalapozó darabja előszavában érvel amellett, miért volt az a célja a művével hogy olyan örömet vezessen be a komédia élvezetébe, ami felette áll a nevetés örömének (“to introduce a Joy too exquisite for laughter”), l. *The Plays of Richard Steele*, szerk. Shirley STRUM KENNY, Oxford, Clarendon, 1971, 299. Dennis Steele elgondolásával a *Remarks on a Play, Call'd The Conscious Lovers, A Comedy* c. pamflettjében szállt szembe, melyben többek között így ír: “When Sir Richard says, that Weeping upon the Sight of a deplorable Object is not a Subject for Laughter, but that 'tis agreeable to good Sense and to Humanity, he says nothing but what all the sensible Part of the World has already granted; but then all that sensible Part of the World have always deny'd, that a deplorable Object is fit to be shown in Comedy.” L. *The Critical Works of John Dennis*, 2, ed. Edward NILES HOOKER, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1943, 2, 260.

Az opera-kritikát tárgyaló két cikk az operák elleni támadást és a szentimentalista drámát egyaránt az egyre inkább teret nyerő középosztálybeli ízléshez kapcsolja; az opera-esszé egyik fő tanulságát pedig, vagyis azt, hogy az opera-kritikát erkölcsi megfontolások uralták, a komédia-esszé is megismétli, mikor „a morális és esztétika elvek összezavarásával” (174) hozza összefüggésbe a komédia azon válságát, amely a szentimentális komédiában testesül meg. Ám még ezen kézenfekvő összefüggések fényében is van valami meglepő az operafóbia és a szentimentalizmus összekapcsolásában, hisz ha a zenét és az operát a szenvedélyek ábrázolásának tartották, ilyenként akár szolgálhatták is volna az érzékenység kultuszát, ami maga is a szenvedélyek ábrázolását és generálását tartotta fő feladatának. Olvasatomban azonban a komédia-esszében Ruttkay nem is csak a morális elköteleződésben, hanem azon belül is az érzéki örömök elvetésében látja az opera-kritika és a szentimentalista poétika kapcsolódási pontját – azt hiszem ez az, ami segíthet az opera-recepció és a szentimentalizmus viszonyának megértésében. Mi több, ugyanezen hangsúly segíthet meghallani azt is, mit mond az opera-recepció az érzelmkifejezés 18. századi kultuszának történetéről és jellegéről.

A szentimentalista irodalom elméletének és gyakorlatának egyik sarkköve, hogy az érzések kifejezése, generálása, karbantartása, gyakorlása – többek között mert képessé tesz a másokkal való együttérzésre – erkölcsileg hasznos, üdvös dolog. Csakhogy az „érzés” morális örömeihez óhatatlanul másféle örömök is társulnak, hisz „érzést” jelent az „érzékelés” is, az érzéki örömök pedig nem átmoralizálhatóak, kielégítésük ugyanis alapvetően önző vágy, érzéki öröme nem azért törekszünk, hogy nemesedjen a lelkünk vagy hogy másokkal jót tegyünk, hanem csak hogy élvezzük az örömeiket. Éppen ezért azt a hitet, hogy a szenvedélyek generálása erkölcsileg hasznos gyakran beárnyékolta az a belátás, hogy a szenvedélyek összefügg(het)nek a testi érzékeléssel – az érzés és az érzékelés nehezen elkülöníthető tapasztalatok (amit jól mutat nehezen szétbontható fogalmi összetartozásuk is), és közelségük mindig is kényes probléma volt a szentimentalizmus elmélete számára, hisz az érzéki örömök akár forrásai is lehetnek az erkölcsileg megnevelítő „érzésnek”, amely így mindig kínosan közel marad az önző és így immorális érzéki örömhöz.

Jó példát kínál erre a jelenségre az angol szentimentalista regény félévszázados történetének vége felé álló, és a korban hatalmas népszerűségnek örvendő Henry Mackenzie *The Man of Feeling* c. műve, melyben a fent vázolt probléma mintha nyílt elutasítással találkozna. Az érzékeny főhős bordélyházi kalandja csak a lányok szegény sorsa fölötti könnyhullatásból áll, szerelmét soha nem meri megközelíteni, és ebbe bele is hal, de szinte egész érzékeny élete is lassú kikopás volt a testi létből, a regény elején a narrátor „kísértet”-ként utal rá, vagyis ebben a

műben a főhős valójában egy testetlen lény, érzéseinek nincs fizikai aspektusa.¹⁴ De arra, hogy az érzés/érezékelés probléma mennyire átjárja a szentimentalista irodalmat, ha egész más okból is de hasonlóan jó példa Laurence Sterne *Sentimental Journey* c. regénye is. Ez a mű a szentimentalista regénynek azt az 1760–70-es évekre kikristályosodott alapsémáját követi, hogy bármilyen komolyabb narratív szál nélkül csak érzelmi élmények egymást követő epizódjaiból építkezik (melléleg nem lehetetlen ebben hasonlóságot felfedezni az érzelemábrázolásra hivatott áriák sorából felépülő itáliai operához). Az érzelmes epizódok átélése révén a főhős erkölcsi lényé tökéletesedhet – szemben azonban Mackenzie regényével, Sterne főhőse nagyon is testtel rendelkező lény, érzelmes kalandjai olyan gyakran erotikus élmények, hogy abban sem lehetünk biztosak, itt valóban egy érzékeny hős erkölcsi tökéletesedését, avagy egy szex-turizmusra indult utazó kalandjait követjük-e. Íme egy példa egy jelenetből, mikor a regény „érezékeny” hőse egyedül marad hotelszobájában a szobalánnyal:

I thought she blush'd—the idea of it made me blush myself—we were quite alone; and that superinduced a second blush before the first could get off. There is a sort of a pleasing half-guilty blush, where the blood is more in fault than the man—'tis sent impetuous from the heart, and virtue flies after it—not to call it back, but to make the sensation of it more delicious to the nerves.¹⁵

A mű értelmezése azon múlik, hogy elhisszük-e a hősnek, hogy az erény azért siet a feltoluló vér után, hogy csak még édesebbé tegye az érzéki örömet, vagyis hogy az érzékelés értelmében vett „ézés” is része az erkölcsileg megnevelítő „ézés”-nek, amennyiben maga az erkölcsi is érzéki élvezet forrása, s így az érzékelés terrénumának rendelődik alá – avagy épp ellenkezőleg, az erotikus dimenzió hangsúlyozásával Sterne kritizálja a szentimentalizmust az ézés és az érzéki öröm elválaszthatatlansága miatt.

Ruttkay komédia-esszéjének említett distinkcióját tekintetbe véve azt mondhatjuk, hogy Sterne művében a szentimentalizmus öniróniáját kell hallanunk, mert az opera-recepcióban megformálódó és a szentimentalizmust is meghatározó nézetek elhatárolják az érzéseket az érzéki örömöktől: a szentimentális irodalom érzelmegenerálását épp az különbözteti meg a zene érzelmkifejezésétől,

¹⁴ Az „érezékenység” testetlen voltára Mackenzie regényében Ann Jessie Van Sant elemzése hívja fel a figyelmet *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel: The Senses in a Social Context* c. művében (Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pl. : 110). Henry MACKENZIE, *The Man of Feeling*, ed. Brian VICKERS, Oxford, Oxford University Press, 2001 (Oxford World's Classics); a keretnarratívában (*Introduction*) a főhőst „The Ghost”-nak nevezi a narrátor: *Uo.*, 4.

¹⁵ Laurence STERNE, *A Sentimental Journey Through France and Italy*, ed. Graham PETRIE, Harmondsworth, Penguin Books, 1978, 116.

hogy igyekszik elválasztani egymástól az érzéseket és az érzéki örömeket. Míg a szentimentalista irodalom, ha kiiktatni nem is tudja, de óvakodik az érzéki örömeiktől és igyekszik különválasztani az érzéstől, elhatárolódni az érzékiségtől, addig az ismeretlen nyelven énekelt itáliai opera, mint korabeli kritikusan nem győzték hangsúlyozni, pusztán érzéki örömeket nyújt, erkölcsi cél és hatás nélkül. A zene elleni korabeli szenzualista vádakra még vissza fogok térni, de érdemes itt előljáróban megemlíteni Peter Kivy azon gondolatmenetét, mely szerint az opera születése felett nem csak a zene, hanem a filozófia is bábáskodott, az első operák (pl. Monteverdi vagy Caccini művei) filozófiai alapon igyekeztek az érzelmeket reprezentálni, ám (Kivy sokszor hangoztatott meggyőződése szerint) a zene a legabsztraktabb, a reprezentációtól legtávolabb álló művészeti ág, és az opera azért válhatott a zene és a filozófia „mindig problémás gyermekévé”, mert plasztikusan jelent meg benne az a feszültség, hogy míg a filozófia a reprezentáció módjait kereste a zenében, a zenei gyakorlat mégis az absztrakció felé halad.¹⁶

Mielőtt ennek a jelenségnek konkrétan az itáliai opera angol recepciójára való vonatkozását részletezném, ki kell térni Ruttkay komédia-esszéjének egy további implikációjára is, mely az érzéki örömeket kirekesztő érzelemgenerálást magyarázza, és meglepő esztétikatörténeti perspektívákat nyit. Mint említettem, a cikk azzal zárul, hogy a szentimentalista Steele-től a nevetést számon kérő Dennis az esztétikai élvezet védelmeszójeként jelenik meg. Szokatlan ilyen szerepben látni ezt a szigorú moralistát, de Ruttkay nem elégszik meg ezzel, hanem mintha csak tovább akarna élvezkedni Dennis gondolkodásának ellentmondásain, hozzáteszi azt is, hogy a szenvedélyeknek az a központi szerepe, ami majd a szentimentális drámát jellemzi először az angol kritikában talán épp Dennis írásaiban jelenik meg. Dennis a szentimentalista étosz filozófusait, így Shaftesburyt is megelőzve érvelt amellett, hogy a költőnek mindig és elsősorban a szívhez kell szólnia; ahhoz, hogy tanítani tudjon, mondja Dennis egy Ruttkay által itt idézett passzusban, élvezetet kell nyújtania, s csak az a költészet nyújthat élvezetet, amely a szenvedélyekre hat. Itt megint megkérdezhetnénk, hogy ha így gondolja, miért nem volt Dennisnek egy jó szava sem az operáról, miért nem tudta elképzelni, hogy a szenvedélyek megmozgatásával élvezeteket nyújtó zenés dráma tartalmazhat tanító célzatot. A válasz, úgy vélem, abban rejlik, hogy Dennis szerint, mint

¹⁶ L. Peter KIVY, *Osmín's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text*, Princeton, Princeton University Press, 1988. Kivy egy későbbi művében egyenszen a „fül üres örömeinek” nevezi a zenét (könyvének utolsó fejezete az „Empty Pleasure to the Ear” címet viseli), és védelmébe veszi a zene okozta öröm haszontalan, intellektuálisan tartalmatlan voltát, s bár azt írja, hogy a zene érzéki öröme más, pl. intellektuális örömhöz is vezethet, bevallja, hogy nem tudja, ez miért és hogyan történik, de kitart amellett, hogy az önmagában semmilyen értéket vagy hasznot nem kínáló „üres” öröm mégis jó dolog. Vö.: Peter KIVY, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

az idézett szakasz folytatásában írja, csak az szólhat a szívhez, ami egyszerű és természetes – az emberi természetet csak az érintheti meg, ami maga is természetes.¹⁷ Ha Dennis nem rekesztette ki kritikai értékei közül sem az esztétikai élvezet szenzualitását (l. nevetés), sem az érzelmek felkorbácsolását, akkor az opera érzéki/érzelmi örömeit azért nem találhatta megengedhetőnek, mert nem találta azokat természetesnek. Ennek alapján felmerül az a lehetőség, hogy ha operakritikája a szentimentalizmushoz vezető utat nyitotta meg, akkor tehát a szentimentalista poétika azért igyekszik elhatárolni az érzelmet az érzéki örömtől, mert az utóbbit nem tartja természetesnek.

Az opera-recepció egyik sarkalatos pontja valóban épp az volt, hogy az itáliai opera természetellenes, és ahhoz, hogy feltérképezzük a kora tizennyolcadik századi angol opera-kritika történeti jelentőségét és szerepét az érzékenység angol esztétikájában, érdemes végezetül arra koncentrálni, miért is tartották az operát Angliában természetellenesnek. Egyik oka ennek a pszichológiai realizmus és a drámai valóság-hűség teljes hiánya. Drámai művekként az operák nem állják meg a helyüket; az érzelmeket kifejezni hivatott áriák egymásutánja nem tűnik árnyalt pszichológiai fejlődést bemutatni. Hiába mutatják be zenetudósok, ahogy pl. Händel operáiban egy szereplő áriái zeneileg összességében komplex jellemrajzot alkotnak,¹⁸ a közönség nagy részének zeneértési foka (hisz igen sokakat a divatos társadalmi esemény vonzott az operába, semmint a zeneszeretet) és az operák befogadási módja (a publikum jött-ment, beszélgetett, ismerkedett, egy-egy áriára vagy sztárénekesre néha odafigyelt, stb.) ezt aligha tette érzékelhetővé, s számukra az érzelmkifejezés a cselekmény szintjén sematikus maradt, az opera pedig a természetellenességig stilizált statikus dráma, melyet nem is annyira mint drámai művet, hanem mint sok szép áriát tartalmazó zenei estét lehet élvezni.¹⁹ S valóban, a modern értelmezések között is találunk olyat, amely az itáliai opera műfaját „ária koncertként” írja le, mert azt hangsúlyozza, hogy dramaturgiaiailag nem állt másból, mint egymástól potenciálisan független affektív szituációk áriákban bemutatott egymásutánjából, melyben jellemfejlődést és drámai koherenciát kár is volna keresni.²⁰ Mikor Reinhard Strohm számot vet ezzel a nézettel, azt írja, hogy annak ellenére, hogy a műfaj fejlődése során a hősokeket egyre inkább lehetett „emberként”, vagyis pszichológiaiailag motivált alakokként, sőt „szentimentálisan”

¹⁷ John DENNIS, *Remarks on a Book Entitled, Prince Arthur, an Heroic Poem*, idézi Ruttkay, *Összegyűjtött írások...*, i. m., 173.

¹⁸ Sok példát kínál az efféle elemzésekre Winton DEAN, *Händel and the Opera Seria c.* műve (Berkeley–Los Angeles, The University of California Press, 1969).

¹⁹ A 18. századi opera közönségének összetételéről és a különböző nézőtípusok érdeklődéséről és viselkedéséről l. pl. Pierpaolo POLZONETTI, *Opera as Process = The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, eds. A. R. DELDONNA, P. POLZONETTI, 4.

²⁰ L. Robert S. FREEMAN, *Opera without Drama: Currents of Change in Italian Opera, 1675–1725*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 (Studies in Musicology, 35).

hallani, az itáliai operának kaleidoszkóp-szerű érzelmkifejezőként való leírása legalábbis azzal az előnnyel jár, hogy felhívja a figyelmet az áriák formális egységére, szemben az operák egészének szerkezeti organikusságának tételével.²¹ Azt is érdemes továbbá felidézni, hogy ezeknek az áriáknak a számát és arányát gyakorta az ünnepelt énekesek kiszolgálásának kényszere határozta meg, nem pedig a művek belső dramaturgiai mozgása, tovább növelve a drámai plauzibilitás hiányát az operában. A recitatív részek, melyek a cselekmény bonyolítására voltak hivatottak, pedig a zene használata miatt hazudtolták meg a valósághűséget; Joseph Addison számol be arról, ahogy a közönséget nevetésre ingerli, amikor egy tábornok énekelve adja ki parancsait, vagy mikor egy levélnek még az aláírását is eléneklik.²² Mindez azt is jelzi, hogy a kritikában gyakran emlegetett természetellenességet elsősorban az operának a drámától való különbsége adta. Dennis például az antik tragédiával szembeállítva mondja a „modern zenés tragédiáról”, hogy míg az előbbi természetes, az utóbbi „szörnyszülött” („monstrous”).²³ Ne felejtjük el azt sem, hogy az angol hagyományban az operák nem csak énekelt művek voltak, az ún. „semi-opera” prózai mű volt sok zenés résszel, s a teljes egészében énekelt operát ehhez képest tartották természetellenesnek. Mindezek fényében azt mondhatjuk, hogy az opera természetellenességére vonatkozó érvek fókuszában lényegében az állt, hogy a zene milyen mértékben maradt vagy nem maradt alárendelt a diszkurzív cselekménynek, vagy általánosabban és egyszerűbben: a szónak.

Gondolatmenetem utolsó pontjaként itt kell visszatérni a zene korabeli megítéléséhez. A szótól elszakadó zenét a korban gyanakvással szemlélték. Ruttkay idézi a moralista William Law-t, aki 1728-ban azt írja, hogy az az éneklés, amiben a hang

²¹ Reinhard STROHM, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven–London, Yale University Press, 1997, 18. Érdemes tekintetbe venni itt azt is, hogy a korban az operák egyrészt a zeneszerző, a librettoíró, a díszletépítők, az énekesek, és más résztvevők kollektív művei voltak, semmint egy „szerző” konkrét elképzeléseinek a megvalósulása; továbbá az operaszerzők gyakran kölcsönöztek mások műveiből, vagy saját egyéb műveikből áriákat, ha úgy vélték, hogy az passzol egy új mű egy adott helyére (amire sokszor az vezette őket, hogy időt nyerjenek, mikor a színházak igényeit kielégítendő nagyon gyorsan kellett új művekkel előállni), sőt, népszerű volt az ún. *pasticcio* előadás is, mikor különböző szerzők különböző operáiból kombináltak össze egy darabot. Mindezek tükrében mindig maradhatnak kétségeink az operák dramaturgiailag organikus szerkezetét illetően, bár persze mindez váltakozó mértékben igaz egyes művekre. Minderről l. Pierpaolo POLZONETTI, *Opera as Process = The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, i. m., 3–24.

²² Addison a *Spectator* 29. számában ír erről; idézi Ruttkay, *Összegyűjtött írások...*, i. m., 104.

²³ John DENNIS, *An Essay on the opera's after the Italian manner, which are about to be established on the English stage; with some reflections on the damage which they may bring to the Publick*. London, 1706, 13–14.

mozgása a szív mozgását követi, s ami tónusát a szavak jelentésének változásai szerint változtatja, természetes, míg az, amit művészetté fejlesztenek, s ami nem jelent egyebet mint a hangok skáláján való mozgást, az természetellenes.²⁴ Jól érzékelteti ez a vélekedés azt a korabeli igyekezetet, hogy a zenét mimetikus művészetként írják le. Erre pedig azért volt szükség, mert a zene megítélésének része volt az a bizonytalanság, ami hatásainak meghatározhatatlanságából fakadt. Mivel a zene nem referenciális, „jelentése” és hatása egyaránt megragadhatatlan az értelem számára. Ezt ellensúlyozandó próbálták imitációként, vagyis valamilyen jelentés reprezentációjaként értelmezni a zenét. Röviden, a zene mimetikus felfogását az a törekvés magyarázza, hogy a művészetek erkölcsi haszna érdekében az értelem uralma alá hajtásuk a zene érzéki hatásait. A mimetikus felfogás egyik nagy hagyományú (az antikvitásig visszanyúló) válfaja pedig az, amely azáltal teszi a zenét ábrázoló művészetté, hogy a szavakhoz rendeli, hogy a nyelv referencialitása révén kontrollálja a zene bizonytalan jelentését és hatásait.²⁵ A 18. század Angliájában is uralkodó volt az a vélekedés, hogy a zenét alá kell rendelni a hozzá kapcsolódó szövegnek, különben hatása megfoghatatlan és így uralhatatlan. A költészetnek a zene felé rendelésében a jelentés stabilizálására, az érzelmi hatás szemantikai fixálására való törekvés nyilvánul meg. Az instrumentális zene iránti bizalmatlanság alapja is az, hogy szavak nélkül a zenei hatás nem egyéb, mint racionalizálhatatlan érzéki tapasztalat, amelynek semmiféle morális tartalma vagy hozadéka sem lehet, hisz nem hat az értelemre. James Beattie pl. azt írja 1776-ban, hogy az instrumentális zene olyan, mint egy megfelelően előadott, de idegen nyelven elmondott oráció: „hatással lehet ránk, de nem ad át semmilyen meghatározható érzelmet [vagyis, Beattie számára: semmilyen a moralitás számára érthető és hasznos érzelmi hatást].”²⁶

Az itáliai opera Angliában épp ilyen hatást tett kritikusaikra. Mikor Charles Burney felidézi, hogy Addison arról panaszkodott, hogy a közönség nem érti az olasz nyelvet, azzal válaszol neki, hogy ettől még nem kell elítélni az itáliai operát, hisz az csak olyan, mintha instrumentális zenét hallgatnánk.²⁷ Szemben Burney-vel, az opera kritikusai irodalmi emberek voltak, akik számára a nyelv

²⁴ William LAW, *A Serious Call to a Devout and Holy Life* (1728), repr. London – New York, Everyman, 1961, 186. idézi Ruttkay, *Összegyűjtött írások...*, i. m., 129.

²⁵ L. erről p. NEUBAUER, *The Emancipation...*, i. m., 23–24.

²⁶ James BEATTIE, *An Essay on Poetry and Music as they Affect the Mind* (Edinburgh, 1776) = Peter LE HURAY, James DAY, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 155. A zene mimetikus felfogásáról és a szónak való alárendelésének igényéről, illetve ennek politikai és vallási kontextusáról l. Peter W. COSGROVE, *Affective Unities: The Esthetics of Music and Factional Instability in Eighteenth-Century England = Eighteenth Century Studies*, Vol. 22, 1988–1989/2, 133–155.

²⁷ BURNEY, *A General History of Music...*, i. m., 4, 226.

referenciális voltának hiánya fenyegetőnek tűnt, mert azt jelentette, hogy az opera kibújik a mimézis kontrollja alól. Továbbá az angol színpad számára írt operákban az érthetetlen recitatív részekkel szemben a közönség igényeit kielégítendő, az áriák domináltak;²⁸ az itáliai operában használt *da capo* ária pedig nemcsak hogy egyre inkább elszakadt a drámai cselekménytől, de ennek során a kor legszofisztikáltabb zenei struktúrájává fejlődött,²⁹ vagyis egyre önállóbb zenei forma, s nem a dráma mimetikus eszköze lett. Ez áll a mögött is, hogy az operát érzéki élvezetként ítélték el, hisz a szó uralma alól kibújó opera úgy tud élvezetet ébreszteni, hogy közben nem szól az értelemhez. John Dennis 1706-ben azt írja, hogy a zene csak akkor hasznos és élvezetes, ha valamely más művészetnek, valamint az értelemnek van alárendelve; mikor függetlenné válik ezektől, mint az itáliai operákban, akkor nem egyéb, mint érzéki élvezet, s képtelen az értelmet szolgálni, vagy az akaratra hatni.³⁰ Az operának mint puszta érzéki élvezetnek az elutasítása mögött az imitatív (a szemantikailag leképezhető, erkölcsi tartalmát a cselekményben/történetben az értelem számára is megjelenítő) voltához való ragaszkodás áll, amely tehát a művek intellektuális tartalmának és ezáltal erkölcsi hatásának feltétele. A szó, a referencialitás, a fogalmiság címkékkel láthatja el az érzelmeket és az érzéki tapasztalatot, melyek így kényelmesen kategorizálhatóvá és kezelhetővé tesznek egy olyan érzéki/érzelmi élményt, amit a zene anélkül tesz átélhetővé, hogy felcímkézné, morális-intellektuális kategóriákba zárná a tapasztalatot.

Mindennek fényében kell tehát értelmeznünk az érzelme kifejezésnek azt a „természetességét”, amit Ruttkay nyomán a korai angol operafőbiától a szentimentalizmusig követhetünk. Ha az opera-kritikában a természetellenesség vádját elsősorban az operának a drámával való összevetése vívta ki, s így arra alapult, hogy az opera elszakad a szó dominanciájától, akkor természetellenességének alapvető oka, hogy nem kellőképpen mimetikus. Mivel pedig a mimézis ebben a kontextusban a referencialitás biztosítója, azok az érzések és tapasztalatok, melyeknek nincs megragadható szemantikai tartalma, mint ahogyan pl. a zene hatásának, természetellenes érzéki örömöknek minősülnek. Vagyis a Ruttkay

²⁸ Az angol színpad számára dolgozó olasz zeneszerzők és költők, köztük elsősorban Händel egy librettoírójának, Rollinak munkásságát taglaló cikkében R. A. Streatfeild idéz egy 1725-ös levelet, melyben Giuseppe Riva, a modenai nagyherceg angliai követe így ír: „Ha barátja azt tervezi, hogy munkáiból ide küldjön valamit, figyelmeztetnem kell, hogy Angliában a közönség azt szereti, ha igen kevés a recitatív rész egy operában, és legalább haminc áriát és egy duettet igényelnek a három felvonás során.” L. R. A. STREATFEILD, *Händel, Rolli, and Italian Opera in London in the Eighteenth Century*, *The Musical Quarterly*, 3(1917/3), 433.

²⁹ Erről l. pl. David KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 203.; ill. WINN, *Unsuspected Eloquence...*, i. m., 240.

³⁰ DENNIS, *An Essay...*, i. m., 7–8.

írásaiban sugallt összefüggések túlmutatnak azon a tényen, hogy a szentimentalista poétika erkölcsileg motivált, és arra is felhívják a figyelmet, hogy az angol kritikában az érzések természetességének feltétele, hogy az értelem definiálni és kontrollálni tudja őket.

A „természetesség” persze összetett történetű fogalom; a művészetekre vonatkoztatva eleve ellentmondást rejt magában, hisz a művészet csak addig művészet, amíg nem természet; a klasszicista poétikában pedig a „természet” eleve elsősorban egy morális struktúrát garantáló univerzális rend megfelelője, semmint érzéki tapasztalatok megnyilvánulása. Mindezzel együtt elgondolkoztató, és úgy vélem, termékeny esztétikatörténeti spekulációkra ad alkalmat, hogy az érzéki öröm mint emberi és esztétikai tapasztalat kívül rekedhet a kritikátörténetben megformálódó természetesség-fogalmon. Efféle esztétikatörténeti spekulációkat találhatunk újabban Alexander Nehamas gondolkodásában, aki arra hívta fel a figyelmet, ahogyan az esztétikai gondolkodásból az antikvitás óta kikapott a vággyal mindig szorosan összefüggő érzékiség magyarázatának kísérlete: Platón számára a szépség még *Eros* zsákmánya, s bármilyen személytelennek és absztraktnak tűnik a szépség legmagasabb intellektuális foka vagy Ideája, a platóni hagyományban mindig tette sarkall, és vágyat ébreszt – „a legabsztraktabb és legintellektuálisabb szépség épp annyira a tárgy birtoklására sarkall, mint ahogyan a legérzékibb tapasztalat is felkorbácsolja a szenvedélyt, hogy a tárgyat jobban megértse [...] A test és a szellem semmilyen szétválasztása nem tudja megragadni ennek a ténynek a komplexitását.” A modern esztétikai gondolkodás azonban, érvel Nehamas, épp ezt a komplexitást akarja kizárni, mikor a komoly, erkölcsös, kontemplatív életből kizárja a szenvedélyt és a vágyat, az esztétikai élményt „érdek nélküli tetszés”-ként ragadja meg (bár Nehamas példája nem Kant, hanem Schopenhauer), és elkülöníti az esztétikai élvezetet *Eros* világától.³¹ Erre a megfigyelésre hagyatkozva mondhatjuk azt is, hogy a természetesség elve az érzelmkifejezésben, ami ugyanakkor elválik az érzelmek érzéki aspektusától, egy olyan esztétikatörténeti folyamat eleme, amely nem tud mit kezdeni az olyan tisztán érzéki tapasztalattal, amelyet a zene ad. Vagyis úgy hiszem, hogy a Ruttkay Kálmán cikkeiből felsejlő implikációk rávezethetnek a kritikátörténet egy elfojtott jelenségére, melynek végiggondolása érdemi módon árnyalhat számos irodalom- és esztétikatörténeti narratívát: a zene irodalomkritikusok általi megítélése, és konkrétan az itáliai opera angol fogadtatása az érzéki örömök esztétikai integrálhatóságának kritikai kérdéseit nyithatja meg újra.

Ebben a cikkben nincs mód a Ruttkay tanulmányaiban megjelenő kritikátörténeti implikációknak a nyomába eredni, céloim csak annyi volt, hogy megmutassam: ahogyan Ruttkay szemében Dennis, úgy a magyar anglista számára Ruttkay

³¹ Alexander NEHAMAS, *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in the World of Art*, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2007, 7.

is konkrét tárgyán túlmutató kérdéseket vet fel írásaiban, és ennél több ok nem kell arra, hogy még ne tegyük le az *Összegyűjtött írásokat*. Ha nem tesszük, pl. ilyen kérdésekkel kell újra szembenéznünk: ha az opera-recepció hozzájárult a szentimentalizmus térnyeréséhez, akkor az azt sejteti, hogy az érzékenység irodalmának művészetfelfogása alapvetően mimetikus és racionális kontroll alá kívánja helyezni az érzéki tapasztalattól elválaszthatatlan érzelmi élményeket, ami pedig új megvilágításba helyezi azt a bevett nézetet, hogy az érzékenység irodalmának háttérében az érzés egy olyan elgondolása áll, amely intellektuális kontroll nélkül valószínűleg meg a morális célt.³² A szentimentalizmusnak az angol operafóbiáig nyúló gyökerei arról árulkodnak, hogy a természetes érzelmkifejezés szükséges velejárója az imitatív ábrázolás, ami pedig az érzés racionális kontrollját követeli meg – vagyis a szentimentalista poétika természetes érzelmkifejezése közel sem szakított olyan határozottan a ráció uralmával, mint azt a bevett irodalom- és eszméletörténeti narratíva sugallja. Továbbmenve, Ruttkay olvasása azt az irodalomtörténeti közhelyet is megkérdőjelezi, hogy az érzékenység irodalma a romantika előkészítője volna. Írásai ugyanis azt implikálják, hogy az opera-kritika által előkészített szentimentális poétika nem járulhatott hozzá ahhoz a művészetelméleti váltáshoz, amely az imitációt az expresszióval helyettesíti, vagyis amely a külvilág ábrázolása helyett a belső érzelmi folyamatokat állította volna a középpontba, hiszen ezeket valójában nem önmagukért, hanem az érzéki/érzelmi világ értelmi-erkölcsi kordában tartásáért tette. Vagy ha mégis ez a stratégia játszott szerepet a romantika természetes érzelmkifejezésének előkészítésében, akkor talán a romantikus interioritás sem egyéb, mint az érzések azon szemantikai kontrollja, melyet majd száz évvel korábban a kritikusok az opera örömeiből hiányoltak.³³

³² A szentimentalizmus filozófiai háttérének történetében ennek a gondolatnak legfontosabb megnyilvánulásai között találjuk Shaftesbury átesztétizált morális gondolkodását, melyben az erény a szépség érzésén kerszetül ragadható meg, vagy azt, ahogyan David Hume elutasítja a ráción alapuló etikát (l. *A Treatise of Human Nature*, Book III, Part 1, section 1: “Moral distinctions not derived from reason”), vagy akár azt, ahogyan a morális lény újraértelmezése az ember mint fizikai, érző lény kontextusában történt meg. A szentimentalizmus elméletében az érzések az ember szociabilitásának, és így morális voltának az alapjait jelentették. L. mindezekről pl. Janet TODD, *Sensibility: An Introduction*, London – New York, Methuen, 1986, 23–28.; R. F. BRISSENDEN, *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, London, Macmillan, 1974, pl. 39–41.; John MULLAN, *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon, 1988, 1–18.

³³ Ezen első kísérletemet, hogy a zenéről való viszonylagos tudatlanságom ellenére kimerészkedjem irodalomtörténeti kompetenciám határain túlra és a zene kritikátörténeti szerepéről gondolkozzam, D. D.-nek ajánlom, akit bár nem tudom, érdekelnek-e Ruttkay Kálmán kritikátörténeti írásainak implikációi, de aki hosszú évek óta társam a zenehallgatásban.

HARTVIG GABRIELLA

Drámakritika és a szentimentális regény —•— Megjegyzések egy Ruttkay-tanulmányhoz

„Van valamim a Maga számára, amit egy ideje már nagyban fabrikálok: *Utazásom*, amely Önt pont annyira fogja megríkatni, amennyire engem megnevettetett – ha nem, felhagyok a szentimentális írással – & a Testnek fogok írni”¹ – írja második regénye, az *Érzékeny utazás* komponálása közben Laurence Sterne Hannah nevű hölgyismerősének 1767-ben. Az érzékenységgel, a néző vagy olvasó együttérzésének ez a fajta paródiája, illetve sírás és nevetés „párba állítása” jól jellemzi a műfaji határok egybemosódását nemcsak a 18. századi angol vígjátékban, de nyomában a szentimentális regényben is. Az irodalomtörténet sokáig Sterne *Érzékeny utazását* (1768) tartotta az angol szentimentális próza kiemelkedő darabjának, pedig Sterne valójában már egy alkonyát élő stílust parodizál Yorick franciaországi flörtölőkörútjának beszámolójával, ahová eredetileg azért indult, hogy megtanulja, „mint illik magamat viselnem”.² Az 1760-as évektől kialakuló humor újabb értelmezésében sírás és nevetés együtt van, immár a komikumtól és a szatirikustól elválasztva mint magasabb rendű esztétikai minőség jelenik meg. Sterne-t mint a humoros regény létrehozóját imitálják és magyarázzák majd a kora 19. századi francia és német regényírók és kritikusok, vagy nálunk például Dessewffy József,

¹ „I have something [...] for you, which I am fabricating at a great rate, & that is my Journey, which shall make you cry as much as ever it made me laugh – or I’ll give up the Business of sentimental writing – & write to the Body...” *The Letters, Part II. 1765–1768*, ed. Melvyn NEW, Peter DE VOOGD, Gainesville, Florida, University Press of Florida, 2009 (Florida Sterne 8), 631. Hartvig Gabriella fordítása: ahol nincs megjelölve fordító, azokat a részeket H. G. fordításában közöljük.

² „but I have only just set out upon my travels; and shall learn better manners as I get along.” Lásd *A Sentimental Journey through France and Italy*, ed. Gardner D. STOUT, Berkeley, University of Florida Press, 1967, 75. Magyar fordításban: Laurence STERNE, *Érzelmes utazás*, ford. HATÁR Győző, Budapest, Európa 1957, 15: „Ugyancsak rútul viselkedtem – mondtam magamban – ámde még utam elején tartok csupán: ha tovább megyek, megtanulom, mint illik magamat viselnem.”

aki „A kedvi-csiklandról, vagy Kedvi-csapongásról” (1825) című tanulmányában Lessingnek a humoros szereplőről vallott nézeteit veszi át és többször hivatkozik Sterne-re.³

A szentimentális regény egyik előzményének, a komédia kora 18. századi korszakának válságát Ruttkay Kálmán részben a „morális és esztétikai elvek keveredésével”⁴ indokolja. A kudarc okát abban látja, hogy a századforduló komédiáirói a két poétikai elvárást – az erkölcsi tanítás és az esztétikai öröm együttes kifejeződését – valamiért nem tudták teljesíteni. A sikeres angol vígjáték receptje ez lett volna: „Az olyan dráma, amely úgy ébreszt nevetést, hogy közben az erényt mutatja be, anélkül, hogy magát az erényt neveltség tárgyává tenné, sokkal több ember morális és esztétikai érzékenységére lett volna hatással, mint az olyan darab, amely a pozitív morált egyenes direktívában közvetíti.”⁵ A humoros regényben a humornak mint esztétikai minőségnek éppen ez lesz az ismérve. Hogy e vállalkozás nem lett volna lehetetlen, azt az angol prózatörténetben látja bizonyítva Ruttkay: „Sir Roger de Coverley, vagy később Parson Adams, vagy még később Dr. Primrose [...] akik talán inkább mosolyt, mint féktelen nevetést váltottak ki, éppannyira különböztek Etherege finom úriembereitől, mint Steele Bevil Junior-jától, és – mellékesen – nemcsak hogy szórakoztatóbbak voltak, de a tanító hatásuk is erősebb volt, mint ez utóbbiaknak.”⁶ Ruttkay tanulmányának konklúziója az, hogy „a morális esszé szépirodalmi válfaja”, majd a kialakuló regény műfaja „kínálja lényegében a kiutat a 18. századi angol komédia válságából”, és ebben lényeges szerepet játszanak a korabeli, immáron regényolvasó közönség megváltozott elvárásai is.⁷ Dolgozatomban főként Ruttkay eme kitekintő konklúziójára szeretnék reflektálni, illetve továbbgondolni azt, hogy a kialakuló angol regény egyes darabjaiban – Joseph Addison „költői igazság”-vitájára is utalva – hogyan érvényesülnek az általa vizsgált drámakritikai elemek, a morális tanítás mindig kötelező meglétével és az újabb esztétikai minőségek megjelenésével kapcsolatos elvárások.

Ruttkay említett szereplői lényegében átívelnek a század első felén: Sir Roger de Coverly a *The Spectator* (1711–1712) esszéinek meghatározó szereplője, Parson

³ DESSEWFFY József, *A kedvi-csiklandról, vagy Kedvi-csapongásról*, Tudományos Gyűjtemény, 1825, 63–84.

⁴ Kálmán RUTTKAY, *The Crisis of English Comedy in the Early Eighteenth Century = Összegyűjtött írások*, szerk. KISÉRY András, ITTÉS Gábor, Budapest, Universitas, 2002, 174.

⁵ RUTTKAY, *i. m.*, 174.

⁶ RUTTKAY, *i. m.*, 174. George Etherege a restauráció korában írta komédiáit: *The Man of Mode* (1676) című komédiájának „finom úriembere” Sir Fopling Flutter. Bevil Junior Steele komédiájában, a *The Conscious Lovers*ben (1722) megjelenő fiatalember, akit apja a dúsgazdag Lucindával akar összeházasítani, miközben ő Indiánába szerelmes.

⁷ RUTTKAY, *i. m.*, 174.

Adams Fielding *Joseph Andrews*ának komikus lelkésze (1742), dr. Primrose pedig Oliver Goldsmith szentimentális regényének, a *The Vicar of Wakefield*nek (1766) túlzottan is jóhiszemű és érzékeny lelkésze. Komikus jellem mindhárom, de nem ez az említett művek meghatározó műfaji vonása. Ugyanakkor mindhárom szerző írt színdarabot is, prózai műveikben sokszor érvényesülnek drámakritikai elvek és kritikai írásokban is kifejtették véleményüket: Addison és Steele ellenfele ebben a vitában John Dennis volt, aki például a „Remarks upon *Cato*”-ban kritizálja Addisont és a tragédia arisztotelészi elemeinek hiányát, és az „A Defense of *Sir Fopling Flutter*”-ben (1722) és a „Remarks on *The Conscious Lovers*” (1722) című pamfletekben Steele szentimentális vígjátékát. Fielding számos politikai satírája és komédiája mellett a *Joseph Andrews* előszavában is műfajpoétikai elveket feszeget: komikus regényes történetét az elveszett komikus epikus költemény, a *Margitész* műfaji szabályaira vezeti vissza. Goldsmith a „nevető” és a szentimentális vígjátékot hasonlítja össze „An Essay on the Theatre” (1773) című írásában, a „síró” vígjátékot támadva. A drámakritika vitája a restauráció-korabeli társadalmi vígjáték (*comedy of manners*) kritikájából és annak védelmében indul.

A sok kritikus hangot Ruttkay a Jeremy Collier-féle, több évtizedes vitaként emlegeti,⁸ a társadalmi vígjáték védelmezői pedig főleg John Dennis gondolatainak az égisze alatt összegződnek. E viták szókészlete, a bennük található, megszózott szófordulatok a szentimentális vígjátéktól kezdődően – mint például Colley Cibber vagy Richard Steele darabjai – a nevető vígjátékig terjedő időszakban – gondoljunk Oliver Goldsmith vagy Richard Brinsley Sheridan vígjátékaira – egyúttal a kora modern regény kritikai apparátusát is meghatározza. A regénykritikában ugyanazon, eredendően arisztotelészi elemek megvitatásával találkozunk, mint a drámakritikában. Fielding *Joseph Andrews*a egy komikus epikai műfaj prózában írt változata (*comic epic poem in prose*); Richardson második regénye, a *Clarissa* (1748) a tragédia végkifejlete, a katasztrófa felé vezető drámai történetvezetés episztoláris formában megírt darabja; a *The Vicar of Wakefield* a szentimentális komédia nevető paródiájaként is értelmezhető. Goldsmith említett esszéjét a színházról ezekkel a gondolatokkal zárja: „Jelenleg a humor eltűnni látszik a színpadról és hamarosan megtörténhet, hogy komikus színészeinknek semmije sem marad egy szép kabáton és egy dalon kívül. A nézőktől függ, elüldözik-e eme szerencsétlen, vidám teremtményeket a színpadról vagy olyan borúsan ülnek végig az előadást, mintha a Tabernákulumban ülnének.”⁹ Goldsmith

⁸ Collier először a *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698)-ben támadja a vígjátékot: a vita résztvevői között említi Ruttkay Arthur Bedfordot és William Law-t (RUTTKAY, i. m., 144). John Dennis a *The Usefulness of the Stage, to the Happiness of Mankind, to Government, and to Religion* (1698)-ban válaszolt Collier vádjaira (RUTTKAY, i. m., 147).

⁹ Oliver GOLDSMITH, *An Essay on the Theatre; or, A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy = Restoration and Eighteenth-Century Comedy*, ed. Scott MACMILLIN,

azt a fajta humort hiányolja a könnyfakasztó vagy szentimentális vígjátékból, amely megtalálható a szinte egy időben született két paródiában, a *The Vicar of Wakefield*-ben csakúgy, mint Sterne *Érzékeny utazásában*. Sterne egyúttal a wit-writing – a tudálékos, pedáns és eruditus tudást fitogtató írásmód – szellemes paródiájának legkiemelkedőbb, bár meglehetősen anakronisztikus alakja: mint szeszélyes és éles elméjű író fogadják például a német irodalomban. Jean Paul éppen a humornak mint esztétikai fogalomnak a morális tanítástól való teljes függetlenségét jelenti ki, amikor az élelméjűséget (wit-writing) úgy definiálja újra, mint ami mind az erényt, mind a bűnt pellengérré állítja, és ezzel el is törli őket.

Dennis drámakritikája és a szentimentális vígjáték

John Dennis George Etherege restaurációs drámája, a *The Man of Mode* (1676) védelmében írt pamfletjében („A Defence of *Sir Fopling Flutter*”) különbséget tesz a tragédia állandó és a komédia változó elemei között. A Steele szentimentális vígjátéka, a *The Conscious Lovers* bemutatója előtt öt nappal publikált kritika¹⁰ megkülönbözteti a tragédia tárgyát, az időtálló, „heves szenvedélyek” (*violent passions*) bemutatását és a komédiában pellengérré állított „bűnöket és ostobaságokat” (*vices and follies*), amelyek mindig annak a kornak a bűnei, amelyben a darab születik: a társadalmi vígjáték morális tanítása ezért mindig aktuális, tanít és szórakoztat. Fő eleme a nevetés, pontosabban a vétkező jellem kinevetése (*ridicule*) és megvetése a néző részéről. A szentimentális vígjáték azonban nem kinevetni való; ellenkezőleg, követendő példát állít a néző elé: a jellemekkel együttérzünk, ahelyett, hogy neveltségessé, megvetés tárgyává válnának.¹¹ Dennis itt a dráma arisztotelészi elveire és a kortárs francia drámakritikusokra, René Rapinre és André Dacier-re hivatkozva támadja a restaurációs drámától eltérő steele-i komédiát. Hasonló módon jár el a „Remarks upon *Cato*” (1712) című esszéjében: Addison tragédiája, a *Cato* (1712) a költői igazság divatos újraértelmezését támadja, hasonlóan Addison több, a *The Spectator*-ben megjelent írásához. Ruttkey összefoglalásában a kora 18. századi drámakritikai írásokban a legfőbb kritikai szempont lényegében a morális tanítás megléte vagy hiánya. A kritikusok az egyes darabokról vagy szereplőkről szólva ennek az elvnek vetik alá a nevetés, a jellem egysége, a költői igazság vagy az utánczás tárgyát.

New York, London, Norton, 1997, 492: „It depends upon the audience whether they will actually drive those poor merry creatures from the stage, or sit at a play as gloomy as at the Tabernacle.”

¹⁰ Lásd Macmillin jegyzetét: *i. m.*, 525. John DENNIS, *A Defense of Sir Fopling Flutter* = MACMILLIN, *i. m.*, 525–529.

¹¹ John DENNIS, *A Defence of Sir Fopling Flutter* (1722) = MACMILLIN, *i. m.*, 525–526.

A költői és a morális igazság összefüggése kiemelt tárgya volt ezeknek a vitáknak, később a regénykritikában is alapvető kérdéssé vált, amely vitának Samuel Johnson prominens alakja lett (ha álláspontja nem is egyértelmű). A két igazság szétválasztására tett kísérletet talán felfoghatjuk az ideológiai és az esztétikai minőségek különválasztására tett korai kísérleteknek. Dennis szerint a *Catóban* nincs mese (*fable*), mert a cselekmény (*action*) – Cato halála – egyedi, ezenkívül Cato saját szenvedését mutatja, tehát nem allegorikus és nem univerzális, ezért nincs is morális tanító ereje. A konfliktus abból származik, hogy Dennis szerint Addison olyan egyedi, ezért esetleges elemeket alkalmaz a tragédiában, amilyenekkel csak a komédiában találkozunk. A tragédia cselekménye olyan történetet utánoz, amely részvétet és félelmet kellene, hogy keltsen. Cato öngyilkossága azonban nem ébreszt részvétet, csupán a büszkeséget és tudatlanságot látjuk tetteiben.¹² Addison történelmi szereplője erőszakos, ugyanakkor nem heroikus halálával azt akarta szerzője példázni, hogy az erény sokszor nem nyeri el jutalmát a földi életben, vagyis a költői igazság doktrinája nem feltétlenül kell, hogy érvényesüljön a tragédiában, mint ahogy például Shakespeare *Lear királyában* sem érvényesül. Bár a költői igazság vitája az ókorig megy vissza, de az angol irodalomkritikában elsőként Thomas Rymer használja és értelmezi *The Tragedies of the Last Age Considered* (1678) című munkájában, majd az *A Short View of Tragedy* 1692-ben: utóbbiban Rymer a Shakespeare-féle (különösen az *Othello*-ban megjelenő) és az Erzsébet-kori drámát ítéli el az isteni igazságszolgáltatással szembeszegülő művészi vagy költői igazságszolgáltatás. Ezután a fogalmat a restaurációs drámáról szóló kritikai művek gyakran tárgyalják, többek közt Addison és Charles Gildon.¹³

Addison szándéka szerint a *Catóban* a költői igazság nem érvényesül, de a morális igazság igen. Nézeteit a költői igazságról a *The Spectator* 40. számában már kifejtette korábban:

A tragédia *angol* szerzői ama elképzelés foglyaivá váltak, hogy ha erényes vagy ártatlan személyt annak fájdalmában jelenítenek meg, addig nem engedhetik el, amíg fel nem szabadították nyomorúsága alól, vagy hozzá nem segítették, hogy ellenfelein győzedelmeskedjen. Ebbe a hibába a modern kritika egyik nevetséges doktrinája vezette őket, amely a jutalom

¹² John DENNIS, *Remarks upon Cato*, London, Lintott, <https://archive.org/details/catoatragedyasi00gartgoog> (letöltés dátuma: 2011. április 20.).

¹³ Williams AUBREY, *Poetical Justice, the Contrivances of Providence, and the Works of William Congreve = ELH* 35(1968), 540–565. <http://www.jstor.org/> (letöltés dátuma: 2011. január 12.).

és a büntetés egyenlő mértékű elosztására és a költői igazságszolgáltatás igazságos kivitelezésére köteleznék őket.¹⁴

Bár végigveszi a tragédia összes arisztotelészi elemét, Dennis kritikája a *Remarks*ban főként a darab befejezésére, a katasztrófa kidolgozására irányul. A dráma teleologikus természetét próbálja bizonyítani, amikor párhuzamot von az isteni gondviselés igazságosztó szerepe és a költői igazságszolgáltatás között. A költő feladatát a gondviselés szerepével azonosítja:

...a világ színpadán szenvedéseinkért – az emberi lélek halhatatlanságát bizonyítandó – a jövőben kárpótolva leszünk, és [...] az isteni gondviselésből fakadó igazságszolgáltatás a bizonyos jövőbeni jutalmainknak és büntetéseinknek. De a tragédia költői szereplői nem élnek tovább, mint ameddig az olvasás vagy az előadás tart; tulajdonságaik összességének ez szab határt; ezért az olvasás vagy az előadás terjedelmén belül kell őket érdemeik vagy hibáik miatt megbüntetni vagy megjutalmazni. Ha ez nem történik meg, a költői igazság helyes elosztása nem valósul meg, a rendkívüli gondviselés tanító leckéjét és az isteni igazságszolgáltatás utáztatását sem találjuk [a darabban].¹⁵

Dennis fő problémája a költői és morális igazság szétválasztásával az lehetett, hogy a darab morális tanításának megértése így a nézőre hárul: minthogy nem oldódik meg minden a színpadon, a néző hazavisz magával egy nyugtalanító érzést, amit saját kénye-kedve szerint fog értelmezni. Azon túl, hogy a jelenre vagy a való életre tett utalás a komédia jellemzője, a legnagyobb veszélyt a kritikusok abban látták, ha a tanulatlan nézőt vagy olvasót magára hagyják gondolataival.

Dennis támadásait újabb vitairatok kísérik. Addison válasza Dennis kritikájára a *The Spectator* későbbi számaiban folytatódik. Addison egyrészt túl olcsó és szimplifikáló megoldásnak tartja a tragikus hős megjutalmazását, másrészt nincs olyan erényes szereplő, akiben ne lenne valamilyen emberi gyöngeség. Ezért „a tanítás és a morál sokkal kifinomultabban jelentkezik, ha a legerényesebb emberen a tragédia végén fájdalom lesz úrrá és a balszerencse csapásai alatt leroskad” (548. szám).¹⁶ Ugyanakkor a gondviselés szerepét Dennisnél sokkal komplexebb természetűnek ítéli, mint hogy a költő képes volna utánozni vagy akár csak megérteni. Addison azokat a tragédiákat kritizálja, amelyek „boldog véggel” rendelkeznek. A tragédiát meg akarja tartani a magasabbrendű, legnemesebb drámaművészet számára. Ezért elítéli a morális tanítás elértéktelenítését, ami

¹⁴ Joseph ADDISON, *The Spectator = Literature Online*. Web (letöltés dátuma: 2011. április 20.).

¹⁵ DENNIS, *Remarks...*, 15–16.

¹⁶ ADDISON, *The Spectator = Literature Online*.

műfajok összezavarását is előidézi. Elítélően nyilatkozik például a tragikomédia műfajáról: „A tragikomédia, amely az *Angol* színház terméke – írja –, egyike a leggyalázatosabb találmányoknak, amelyek a költő gondolataiban valaha megjelenhettek” (548).¹⁷ A műfaji szempontok keveredése és a szentimentális dráma megjelenése körül kialakult irodalomkritikai vita meghatározó forrása lehetett a „költői igazság” morális-esztétikai tárgyalása.

Tíz évvel az Addisonnal való polémia után Dennis ismét műfaji szabályokat kér számon: Steele szentimentális vígjátékát, a *The Conscious Loverst* (1722) támadja. Kritikáját a *Cato* esetéhez hasonlóan a darabról írt megjegyzéseiben teszi közzé. A „Remarks on *The Conscious Lovers*”-ben tévedésnek tartja Steele meglátását, amely szerint az örömet nem mindig kell kísérnie a nevetésnek („a Joy too exquisite for Laughter”), mert ez más műfajoknak is eleme lehet. Márpedig a komédiának meghatározó eleme a nevetés, amit a szentimentális típusában nem találunk. Amit Steele műfaji szabályként határoz meg a darabhoz írt előszavában, az a tragédiának az a típusa, amelyben boldog a tragikus kifejtlet (*happy Catastrophe*). Ugyanilyen összezavarása a műfajoknak – írja Dennis –, amikor Steele részvétet kelt a komédiában nevetés helyett, ami ugyancsak a tragédia jellemzője. Ruttkay összegzése szerint kettejük vitájában az ízlés két különböző iskolája jelenik meg. Míg Steele az érzékeny vagy szentimentális komédiában a néző könnyekre fakasztásának direkt módszerét választja – „a pozitív morált egyenes direktívában közvetíti”¹⁸ –, Dennis inkább a tanítás indirekt módját tartja helyesnek, vagyis a negatív példával való elrettentés eszköztéként tekinti a társadalmi vígjáték legfőbb eszközének.¹⁹ A társadalmi vígjáték fontos jellemzője, hogy szereplőit és a cselekményét a modern életből meríti, nem valamely történelmi személyt vagy eseményt örökít meg. Steele komédiáját Dennis azért is kritizálja, mert Terentius egy darabját adaptálta (*Andria, or The Woman of Andros*): a rómaiak pedig nem ismerték még azt a fajta szórakoztatást, amit „nevetségesség”nek (*ridicule*)²⁰ nevezünk, és ami a komédia megkülönböztető eleme. A költőnek magának kellett volna – írja Dennis – feltalálnia a hiányzó „nevetségest”, amely esztétikai minőség a római komédiából hiányzik. 1726-ban publikálja Dennis utolsó drámakritikáját *The Stage Defended* címmel.

A színház immoralitása, „profán” és ízléstelen funkciója²¹ mellett azonban más, immár esztétikai fogalmak mentén kezd megfogalmazódni az a fajta – csak részben új – drámakritika, amely a dráma nyújtotta „érzéki örömeket” tette vizsgálatá

¹⁷ ADDISON, *The Spectator* = *Literature Online*.

¹⁸ RUTTKAY, *i. m.*, 174.

¹⁹ RUTTKAY, *i. m.*, 172.

²⁰ DENNIS, *Remarks*, 10.

²¹ RUTTKAY, *i. m.*, 153.

tárgyává.²² A Ruttkay által említett regényszereplők akkortájt születtek, amikor már az általa emlegetett, részben prózakritikai írások is megjelenőben voltak, amelyek a regény egyes szempontjaira is reflektáltak. Ruttkay idézi az Addisonék *The Spectator*jére válaszul alapított havilapot, a *The Female Spectator* (1744–1746), ahol Haywood a vígjátékok szórakoztató funkcióját védelmezi,²³ vagy Francis Coventry híres esszéjét, a „The New Species founded by Mr. Fielding”-et (1751), amelyben a regénytörténeti utalásokon kívül drámakritikai megjegyzéseket is találunk.²⁴

A drámakritikai szempontok regénytörténeti alkalmazására talán a legismeretesebb példa Johnson negyedik esszéje a *Rambler* című folyóiratban (4, 1750), amely elsősorban a Fielding és Richardson-féle regények ellen íródott (bár közvetlen utalás modern írókra nincs az esszéjében), és fő tárgya a regény morális hatása az olvasóra.²⁵ Szempontjait Johnson egyértelműen a drámakritikából kölcsönözte, és esszéjének valószínűleg nagy hatása volt a regénykritika kialakuló nyelvhasználatára. A tanulmány reflektál a Ruttkay által is felvetett, igen lényeges szempontra, a megváltozott nézőről kialakított korabeli kritikai szemléletre: ez a néző már nem csupán mint néző, hanem egyúttal mint regényolvasó publikum volt jelen a századközepi kritikai szövegekben. A meghatározó drámapoétikai elemek a regényben is megjelennek, de sokszor a dráma felől értelmeződnek: jó példa erre Samuel Johnson *Rambler*-beli esszéje, amely a regényt a korábbi prózaműfaj, a „regényes történet” (*romance*) komédiájának nevezi.

Johnson kritikája az 1740-es évek regényéről

Johnson *The Rambler*beli esszéinek korabeli hatása csak a *The Spectator* sikerével mérhető össze. A 208 szám 500 példányban jelent meg hetente kétszer 1750–52 között, emellett számos gyűjteményes és egyedi szám került sajtó alá. A századfordulóra több, mint 20 újabb kiadás követte az első megjelenést.²⁶ A negyedik esszében található regényelméleti gondolatok kritikai hatása jelentős volt, ezért is érdekes, hogy Johnson a vígjáték műfaji szabályai szerint, a „komikus költészet” elvei alapján kritizálja és tartja ártalmasnak Richardson, Fielding és Smollett „új típusú írását”.

A szentimentális és a társadalmi vígjáték fő különbségét Dennis – mint Ruttkay összegzi – a tanító és a szórakoztató elemek eltérő alkalmazásában látta.

²² RUTTKAY, *i. m.*, 154.

²³ RUTTKAY, *i. m.*, 151.

²⁴ RUTTKAY, *i. m.*, 152.

²⁵ Lásd Paul J. KORSHIN, *The Essay and The Rambler = The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, ed. Greg CLINGHAM, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 54.

²⁶ KORSHIN, *i. m.*, 51–66.

A szentimentális vígjáték nem hajlandó nevetetni, kigúnyolni, a morális tanítást a részvét, és a szereplőkön való együttérző mosolygás kíséri. A társadalmi vígjátékot ugyanakkor a harsány kacagás és a szereplőktől való morális elzárkózás jellemzi a nézői befogadásban: Dennis ez utóbbiban látja az erény tanításának igazi megvalósulását, és a műfaji szabályok tisztaságát. A társadalmi vígjáték indirekt módon, negatív példákat felmutatva igyekezett a morális tanítást közvetíteni, míg a szentimentális vígjáték az „egyenes direktívában” kereste a morális doktrína kifejeződését.²⁷ Morális tanítás, szórakoztatás és a komédia valóság-effektusának toposza – ezek Johnson regénypoétikájának meghatározó elemei.

Dennist idézve Ruttkay hangsúlyozza a társadalmi vígjáték valószerű és időben változó elemét, amikor a *Sir Fopling*-esszéből azokat a kifejezéseket emeli ki, melyek bizonyítják, hogy a vígjáték szereplőit „mindig a természet után kell megrajzolni [...], hogy saját kortársaink hű képmásai legyenek, és annak is, amivel mindennap találkozunk a nagyvilágban.”²⁸ Johnson *Rambler*-esszéjének indító bekezdése a társadalmi vígjátékhoz hasonlóan a mai regény valóság-effektusát emeli ki mint műfaji meghatározó elemet:

Azok a szépirodalmi művek, amelyekben a mai nemzedék a leginkább örömet leli, olyannak ábrázolják az életet, amilyen a valóságban. Kizárólag olyan eseményekkel gazdagítják, amelyek nap mint nap megtörténnek a világban, és csak olyan szenvedélyeket és tulajdonságokat mutatnak be, amelyek az emberekkel való érintkezésben amúgy is megfigyelhetők. [...] Olyan portrékon dolgoznak, melyeknek mindenki ismeri az eredetijét, s így felfigyelhet a pontos hasonlóságtól való bármilyen eltérésre.²⁹

Johnson az olvasóval való érintkezést, a valóság-effektust tartja az új regény legfontosabb vonásának. A vígjátékkal való párhuzamot, sőt, műfaji azonosítást egy újabb bekezdésben tisztázza. A modern regény meghatározásában lényeges a korábbi prózafikció meseszerű elemeinek a valószerű felé tartó elmozdulása, hasonlóan a társadalmi vígjátékhoz, ahol mindig az író korának szokásai és az életből vett jellemek kell, hogy megjelenjenek:

Helyénvalóan nevezhetjük az ilyenfajta írásokat a regényes történetek (*romance*) komédiájának, hiszen a komikus költészethez közeli szabályok irányadóak bennük. Feladatuk az, hogy természetes eseményeket mutassanak be könnyed eszközökkel, és a csodák segítségének mellőzésével tartásuk fenn a kíváncsiságot: ilyenformán eleve kizárt számukra a mesterfogások és

²⁷ RUTTKAY, *i. m.*, 154.

²⁸ RUTTKAY, *i. m.*, 168.

²⁹ Samuel JOHNSON, *Rambler nr. 4 = Samuel Johnson: Selected Poetry and Prose*, eds. Frank BRADY, William WIMSATT, Berkeley, University of California Press, 1977, 155.

a heroikus románcok eszközeinek használata, és nem alkalmazhatnak sem óriásokat, akik az esküvőről elrabolják a menyasszonyt, sem lovagokat, akik kiszabadítják a fogságból; nem űzhetik szereplőgárdájukat a sivatagba, és nem szállásolhatják őket kitalált kastélyok termeibe sem.³⁰

Az új regénynek Johnson szerint nehezebb a feladata, mint elődjének: úgy kell az olvasó kíváncsiságát ébren tartania, hogy közben megtartja valóságéffektusát, a csoda (*wonder*) kizárásával. J. Paul Hunter ezt a „marvellous” fogalmának átértelmeződésével magyarázza meg: a *Tom Jones*ban úgy sikerül megőrizni a csodás elemet, hogy a szerző véletlenül bekövetkező, igen meglepő fordulatokká (*discovery*) szelídíti őket.³¹ Példa erre Sophia és Tom találkozása az uptoni fogadóban: egyáltalán nem valószínű, hogy Anglia összes fogadója közül ugyanabban szállnának meg egyazon időpontban, mégsem kizárható a lehetősége. Dennis ugyanezt a vonást Arisztotelészre hivatkozva ésszerű véletlennek (*reasonable incident*) nevezi a Steele-drámához fűzött megjegyzéseiben.³² Kérdés azonban, hogy a regénypoétikában az „életszerű” toposzának alkalmazása hogyan fér össze a bűn és erény megfelelő ábrázolásával.

A bűn és az erény ábrázolása a regényben

A regényben a valószerű ábrázolás sikeressége több dologban rejlik: az írónak – írja Johnson – immár nem elég a klasszikus szerzőket ismernie. Helyette az emberi szokásokat kell utánoznia művében, „amelyeknek mindenki ismeri az eredetijét”. Másfajta műveltségre kell szert tennie, az emberi természetet kell alaposan ismernie – az emberi szenvedélyeket és emberi tulajdonságokat –, hogy hűen ábrázolhassa azokat regényében. A Johnson által kritizált szerzők éppen ezt teszik, az életből veszik jellemeiket, legalábbis ezt állítják. Johnson mégis ezt a szerzői szándékot tartja e regényekben rejlő legnagyobb veszélynek:

Ha a példa akkora erővel bír, hogy úgyszólván erőszakkal meghódítja az emlékezőtehetséget, s szinte az akarathoz közreműködése nélkül fejt ki hatását, akkor gondosan ügyelni kell arra, hogy a korlátlan választékból csak a legkiválóbb példák kapjanak nyilvánosságot; ily módon a várhatóan erős hatás nem járhat káros vagy kiszámíthatatlan következményekkel.³³

³⁰ JOHNSON, *i. m.*, 155.

³¹ J. Paul HUNTER, *The Novel and Social/Cultural History = The Cambridge Companion to The Eighteenth-Century Novel*, ed. John RICHETTI, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 9–40.

³² DENNIS, *Remarks*, 15.

³³ JOHNSON, *i. m.*, 156.

A kortárs szerzők Johnson szerint válogatás nélkül mutatják be jellemeiket, amelyekben a jó és a rossz tulajdonságok keverednek. Olyan vegyes szereplőket (*mixed character*) vonultatnak fel, amelyek hibáik ellenére mégis szerethetőek, rossz tulajdonságaik összekeverednek erényeikkel, és ezért az olvasó – aki Johnson szerint vagy túl fiatal, vagy naplopó, vagy tudatlan, esetleg mindhárom együtt – nem is képes a morális tanítást kihámozni a történetből. A szentimentális vígjáték – és ennek nyomán a boldog végű regény, mint a *Joseph Andrews*, a *Sir Charles Grandison* vagy *A wakefieldi lelkész* – szerethető, esendő szereplőket állít elénk, akiknek a sorsa végül jóra fordul. Az olvasó hajlamos példaképként tekinteni rájuk, viselkedésüket utánózni a való életben. Johnson azonban veszélyesnek tartja az együttérzést a nem tiszta jellemekkel, mert a jó kedvéért az olvasónak eladdig kell kompromisszumot kötnie a rosszal, amíg végül már nem tudja elválasztani a kettőt:

...amíg a jót és a rosszat egyazon gyökérből fakadónak tekintjük, addig az egyiket kímélni fogjuk a másik kedvéért, és a megítélésben, ha mások esetében nem is, magunkkal kapcsolatban bizonyára hajlamosak leszünk a jót a vele járó rosszal együtt értékelni. Ehhez a fatális tévedéshez hozzájárul mindenki, aki összezavarja a jót és a rosszat, és ahelyett, hogy segítene felderíteni a köztük húzódó határokat, úgy összekeveri őket, hogy nem közönséges szellemre lesz szükség elkülönítésükhöz.³⁴

Johnson nem tartja a valószerűtől való eltérés durva megsértésének a szerzői beavatkozást: a jellemeket mesterségesen kell „tisztává” tennünk, mert példát kell, hogy mutassanak. Dennishez hasonlóan a részvétet, együttérzést, de a morált hordozó szereplő kinevetését is veszélyesnek tartja és hangsúlyozza, hogy bűnnel soha nem párosulhat erény a komikus műfajokban. A típusok keveredése „bűnnek” számít:³⁵

Nem látok okot arra, hogy azokban az elbeszélésekben, amelyek nem igénylik a történeti hitelességet, miért ne lehetne az erény legtökéletesebb eszményét ábrázolni [...] A rossz, ha már meg kell mutatkozzék, keltsen mindenkor ellenszenvet; sem a vidám személyek bája, sem a bátrak méltósága nem párosulhat a bűn ábrázolásával úgy, hogy szellemünk végül megbékéljen az utóbbival.³⁶

Ezekből a mondatokból kitűnik, hogy a regénykritikára is áll, amit Ruttkay a drámelméletről állít: a kritika meglepő módon a regények mögött kullogott, amelyek modernitásukban, korszerűségükben jócskán előtte jártak például Johnson

³⁴ JOHNSON, *i. m.*, 156.

³⁵ RUTTKAY, *i. m.*, 167.

³⁶ JOHNSON, *i. m.*, 157.

merev szabályainak. Johnson – itt legalábbis – mint Dennis kései, kissé anakronisztikus utódja próbálja az erény „tisztá” formáját megőrizni, miközben nem nagyon tud mit kezdeni a „gyönyörködtetés” esztétikai minőségével. Esszéjéből feltűnően hiányoznak azok a szempontok, amelyek a regénynek a nézőt szórakoztató és gyönyörködtető „esztétikai, dramaturgiai, és pszichológiai”³⁷ hatásait tárgyalnák. Szavaiból az következik, hogy a költői igazságnak érvényesülnie kell az olvasás terjedelmén belül és a század közepi regénynek meghatározó műfaji eleme kellene, hogy legyen az erény megjutalmazása. Ez a didaktikus szempont azonban több szentimentális regényben is megkérdőjeleződik, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy a *The Spectator* lapjain Addison is megkérdőjelezi a költői igazság szükségserű érvényesülését. Richardson a *Clarissa* utószavában – miután az olvasók a boldog vég elmaradása miatt panaszkodtak leveleikben és Clarissa és Lovelace egybekelését tartották volna kívánatos befejezésnek – kiadásonként egyre fanatikusabban és egyre nagyobb terjedelemben magyarázza el, az erényes Clarissának miért kell meghalnia és Lovelace-nak bűnhődni tetteért:

Olyan Lovelace-t bemutatni, aki éveken keresztül gonoszságával büszkélkedik, és úgy gondolja, semmi mást nem kell tennie, csupán kegyből és szíveségből kinyújtania a kezét, és máris megkapja a nők legjobbját, amikor csak kívánja, és azt gondolni, hogy a házasság elég jóvátétel mindazokért a gaztettekért, amelyeket mások, illetve ő ellene elkövetett – ezt a gondolatot a Szerző nem tudná elviselni.³⁸

Azzal, hogy Clarissa csak halála után fogja erénye jutalmát elnyerni, Richardson átértelmezi a költői igazság fogalmát. Frances Sheridan Richardson-imitációjában, a *The Memoirs of Miss Sidney Bidulph*-ban (1761 (1. kötet), 1767 (2–3. kötet: *Conclusion of the Memoirs...*) még ennél is szkeptikusabb a költői igazság érvényesítésével kapcsolatban.³⁹ Regénye – ahol a kegyes halál helyett Sidney érett koráig magányosan és szenvedésben viseli sorsát – már a szentimentális regény esztétikai-morális dimenziója kudarcának a nyílt példája. Johnson például állítólag így reagált a sok szenvedésre: „nem tudom, Asszonyom, van-e joga – morális alapon – ily mértékű szenvedést okozni olvasóinak.”⁴⁰ A regény morális tanítása és a költői igazság kettéválik azzal, hogy Sheridan Sidney életútját és sorsát

³⁷ RUTTKAY, i. m., 171.

³⁸ Samuel RICHARDSON, *Postscript to Clarissa 1751 = Literature Online*, Web (letöltés dátuma: 2009. okt. 14.), 278.

³⁹ Lásd például John C. Traver cikkét: *The Inconclusive Memoirs of Miss Sidney Bidulph: Problems of Poetic Justice, Closure, and Gender*, *Eighteenth-Century Fiction*, 20(2007), 35–60.

⁴⁰ James BOSWELL, *Life of Johnson*, ed. R. W. CHAPMAN, Oxford, Oxford University Press, 1970, 276.

olyan perspektívából mondja el, amelyben az olvasó kénytelen a regényvilágon kívülre helyezni a megoldást – éppen ez volt Dennis kifogása is a *Cato* kapcsán –, mert a szentimentális művek eme tragikus darabjában a szerző nem vállalkozik arra, hogy az erényt megjutalmazza és ezzel a morális tanítás közvetítője legyen. Sheridan ezt a szándékát jelzi regénye előszavában:

Valóban, olyannyira hozzászoktunk ahhoz, amit költői igazságnak neveznek, hogy csalódunk, ha egy mese katasztrófában végződik, ha a szereplőknek nem az lesz a sorsa, amit a szívünkben felállított bíró megítél számukra. Ennek ellenkezője – jól tudjuk – gyakran előfordul a való életben; ne vessük meg tehát, ha valami a való élet után van ábrázolva.⁴¹

Valószerű ábrázoláson Johnson mégsem a való élet és a természet kritikátlan másolását érti, hanem szelektív ábrázolást:

Ezért nem elegendő azt megkövetelni, hogy valamely jellem ábrázolása olyan legyen, amilyenek a valóságban megjelenik; sok olyan jellem van, melyet egyáltalán nem szabadna ábrázolni; sem annak követelése nem elegendő, hogy az elbeszélte események sora egyezzen a megfigyeléssel és a tapasztalással; azokban a megfigyelésekben, melyeket a világismeret foglalatának neveznek, sokkal gyakrabban találni olyasmit, ami inkább ravasszá, semmint jóságossá tenné az embert.⁴²

Johnson ennek az elvének később a „Life of Addison”-ban (*Lives of the Most Eminent English Poets, 1779–81*) ellentmond, pont a *Cato* védelmezése kapcsán. Ott – írja Joan E. Klingel – megvédi Addison tragédáját Dennis ellenében, mégpedig a költői igazság visszautasításával. Érvelése azon alapszik, hogy ha elfogadjuk, hogy a színpad „az élet tükré”, néha valóban olyannak kell ábrázolnia az életet, mint amire számítunk. Klingel – Johnson költői igazságról vallott megjegyzéseit összegezve – arra az érdekes konklúzióra jut e paradoxon kapcsán, hogy Johnson olyankor fogadja el a költői igazság elvének megsértését, amikor érzelmileg nem hat rá a mű, közömbös számára, mi fog történni a darab hősével.⁴³ Amikor a szereplők sorsa hatás nélkül marad a közönség soraiban, irreleváns költői igazságról beszélünk, mert a nézőt nem indítja meg a darab, nem érez részvétet a szenvedő hős iránt.⁴⁴

⁴¹ Frances SHERIDAN, *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, eds. Patricia KÖSTER, Jean Coates CLEARY, Oxford, Oxford University Press, 1999(1995), 7.

⁴² JOHNSON, *i. m.*, 155.

⁴³ Joan E. KLINGEL, *Johnson's View of Poetic Justice*, *Rocky Mountain Review*, 37(1983), 201.

⁴⁴ KLINGEL, *i. m.*, 201.

Johnson későbbi, a költői igazság elleni érvelése jele lehet az érzelmes műfajok iránti egyre nagyobb közöny kialakulásának. Az 1770-es években a „síró” vígjátékot Goldsmith és Sheridan „nevető” vígjátékai váltják fel. Goldsmith a szentimentális vígjáték sikerét az újszerűségének tulajdonítja: „ezeknek a vígjátékoknak mostanában nagy sikerük van, talán az újszerűségük miatt, és mert minden embernek hízelegve beszélnek kedvenc gyengéjéről.”⁴⁵ Az újszerűség mellett még egy dolog garantálni fogja sikerüket: az, hogy pont olyan könnyű ilyen vígjátékot írni, mint egy regényt. Goldsmith leírása illik a szentimentális regény műfajára: „Annyi képesség, amivel ki tudunk tervelni egy regényt, teljesen elegendő a szentimentális vígjáték előállítására.”⁴⁶ Az esszét olvashatjuk úgy is, hogy a szentimentális vígjátéknál csak egy még alacsonyabb műfaj létezik, a szentimentális regény. A humor eltűnése a színpadról lehet – erre a konklúzióra jut Goldsmith –, hogy magát ezt a művészeti formát is, a nevetés művészetét is meg fogja szüntetni. De ha a szentimentális regény még a szentimentális vígjátéknál is alsóbbrendű műfaj, mivel magyarázható terjedése és népszerűsége? A szentimentális ábrázolásnak abban a formájában találunk klasszikus példákat, ahol a mű már önmaga paródiájába fordul – példa lehet az *Érzékeny utazás*, vagy a *The Vicar of Wakefield*, vagy Henry Mackenzie *The Man of Feeling*-je. Érdekes itt újból felidézni, Ruttkay szerint mi lenne a sikeres vígjáték receptje, amit szerinte nem sikerült, csak a szentimentális regénynek megvalósítania: „Az olyan dráma, amely úgy ébreszt nevetést, hogy közben az erényt mutatja be, anélkül, hogy magát az erényt nevetés tárgyává tenné.”⁴⁷ Az író tehetségén múlik, szereplői ábrázolását képes-e a sírás és nevetés határán megtartani, képes-e az erényt függetleníteni a nevetéstől. A nevetés ebben a megfogalmazásban kettős értelmezést feltételez, és ez a kettős olvasat az olvasóra van bízva. Amit a klasszikus szentimentális regény továbbgondolt, az egyrészt a morál egyenes hangsúlyozása helyett egy nehezebben befogadható, a nevetés mögött mélyen meghúzódó tanítás,⁴⁸ másfelől az érzelmek ama ábrázolásának a kritikája, ahol

⁴⁵ GOLDSMITH, *An Essay on the Theatre*, 491: „These comedies have had of late great success, perhaps from their novelty, and also from their flattering every man in his favourite foible.”

⁴⁶ *Uo.*, 492: „Those abilities that can hammer out a novel are fully sufficient for the production of a sentimental comedy.”

⁴⁷ RUTTKAY, *i. m.*, 174.

⁴⁸ Melvyn New Sterne satirikus ábrázolását végső soron a saját halálával szembenező lelkész keresztény látásmódjával azonosítja: „the satirist, however, rather like the minister (when in the pulpit), consistently weighs his own and other human activity against the judgment of Heaven. Satire and sermon alike convince us that we can only pray for mercy in the face of an audit that will, without doubt, find us all lacking.” Melvyn NEW, *Laurence Sterne = The Cambridge Companion to English Novelists*, ed. Adrian POOLE, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 76.

az érzékenység öncélú, passzív örömforrássá válik.⁴⁹ Az *Érzékeny utazásban* például Yorick bezárása a Bastille-ba, vagy a szegény Mária szomorú története, ugyanakkor együgyűsége együttérzést, de nevetést is kivált az olvasóból. A szentimentalizmus ikonikus regényszereplőjének, Toby nagybátyámnak – aki szó szerint a légynek sem hajlandó ártani, jósága annyira példaértékű – az ábrázolása szintén patetikus, de neveléses is: „mégis, miközben a rovarokkal így törődik, a legnagyobb örömmel játszik újra egy véres csatát [a namuri ütközetet, ahol sebét szerezte] és sajnálja egy másik végződését; Tobyt értelmezhetjük úgy is, mint a hamis érzékenység szatirikus megtestesülését.”⁵⁰ Sterne Yorickja és Tristramja már nem egyszerűen az érzékeny vígjáték regénybeli jellemei. Sokkal inkább hasonlítanak a „nevető” vígjáték szereplőire, ahogyan Oliver Goldsmith leírja a „nevető vígjátékot” mint a „szentimentális vígjáték” ellenében fellépő műfajt. A „nevető” szentimentális regényben már egyértelműen keverednek a műfaji szempontok. Érzékenység és nevetetés kétféleképpen jelenik meg, attól függően, hogy az olvasó az egyszerű, érzelmes történetet akarja olvasni, vagy észreveszi a szentimentális jellemek és epizódok valójában szatirikus ábrázolását.

A humoros regény korai német recepciója segíthet megérteni, hogyan vált elfogadottá a paradox módon egyszerre nevető és síró, régi és új műfaj, a szeszélyes írásmód. Az angol *humour* szót Lessing fordítja le a német (bár később beismeri, hogy rosszul döntött) *Launéra* (szeszélyesség), amit aztán Jean Paul értelmez a romantika számára. Lessing és a korabeli írók – például Sterne – számára azonban a humor még mindig a testnedv-elméletből és szatirikus látásmódból eredeztetett, Ben Jonson-i jelentéssel bír: a szeszélyes a komikusnak és a megindítóknak bizonyos keveredését jelenti, ami meghatározza az ember uralkodó kedélyállapotát, vérmérsékletét. Egyszerre nevetet és megindít. Visszatérve Sterne levélbeli megjegyzéséhez – „*Utazásom*, amely Önt pont annyira fogja megrikatni, amennyire engem megnevettetett – ha nem, felhagyok a szentimentális írással – és a Testnek fogok írni” –, talán közelebb visz bennünket a megértéshez, ha a szeszélyes írásmód esztétikai minőségét és a „nevetést” mint a drámakritikába visszavezetett régi-új elem együttes jelenlétét vizsgáljuk. A „Testnek” írás azt jelentheti, hogy ha már nem tud sikeres „síró” szentimentális művet alkotni Sterne, akkor a szeszélyes írásmódot fogja a jövőben választani, nevetést fog kiváltani írásával, humoros művet fog írni. Érthette ezt úgy is, hogy az *Érzékeny utazás* után – ahogy korábban is ígérte – visszatér a *Tristram Shandy* folytatásához, a nevetető műfajhoz. Ruttkay Kálmán tanulmányának konklúziója igen fontos műfaji párhuzamra hívja fel a figyelmet, amikor a 18. század vígjátékának válságából vezető kiutat a regény

⁴⁹ Lásd erről Thomas KEYMER, *Sentimental Fiction: Ethics, Social Critique and Philanthropy = The Cambridge History of English Literature, 1660–1780*, ed. John RICHETTI, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 572–601.

⁵⁰ KEYMER, *Sentimental Fiction*, 595.

elterjedéséből fakadó olvasási szokások megváltozásában látja: „És valóban – írja –, jelentősége van annak, hogy Sheridan és Goldsmith nevető vígjátékai (utóbbi regény- és drámaíró is) a regény-olvasó közönség számára íródtak, és ez az olvasóközönség fogadta őket kedvezően.”⁵¹

⁵¹ RUTTKAY, *i. m.*, 174.

KALANDOZÁSOK
A 18. SZÁZADI IRODALOM KÖRÜL

PÉTER ÁGNES

Edward Young Jób-értelmezése

Az eredetiség problémája

Azt mondhatjuk az Égről, hogy dajkája az a' léleknek, mint a' föld a testnek. Olyan kert az, mellyben teremnek halhatatlanságának gyümöltsei, melyek táplálják az okosságot. Sokkal ditsőségesebb az a' Fő-papnak melyre-valójánál, mellyen függő drága kövek, az ő kisebb, vagy nagyobb ragyogásokkal az Úrnak akarátját a' 'Sidó népnek megjelentették.

Pézteli Jó'sef: Yung' éjtzakáji

A 18. századi angol műbíráló történetére vonatkozó tanulmányaiban Ruttkay Kálmán kitüntetett figyelemmel rajzolta meg azt a folyamatot, amelynek során a polgári értékrend demokratikus és antiklerikális irányultsága egyre határozottabban fogalmazódott meg a konzervatív klasszicista normák ellenében.¹ Ruttkay bevallottan szkeptikus álláspontot foglalt el minden általánosító, taxonomikus kijelentéssel szemben.² Ennek a termékeny szkepszisnek és lenyűgöző anyagismeretének köszönhetően az az értelmezés, amelyet Ruttkay a korszak egyik legjelentősebb alakjáról, Edward Youngról adott, a belső összefüggésekre irányította a figyelmet, amelyek a viszonylag jól körülírható irodalomtörténeti kategóriák, jelesül a klasszicizmus és a szentimentalizmus között húzódnak, s melyeknek fényében tisztábban láthatóak az angol felvilágosodás sajtáságos körvonalai, de gazdagabb értelmezést kap az angol klasszicizmus és az érzékenység kora is. Az eredetiség 18. századi fogalmát tárgyalva Ruttkay Young esztétikájának termékeny kettősségére hívta fel a figyelmet: Youngot a klasszicista iskola tipikus

¹ RUTTKAY Kálmán, *Young's Conjectures Reconsidered* = Uő., *Összegyűjtött írások*, Budapest, Universitas, 2002, 165–184, 171.

² RUTTKAY, *i. m.*, 181.

képviselőjeként mutatta be, s ugyanakkor mint az egyik legjelentősebb kezdeményezőjét annak a folyamatnak, melynek eredményeként a század második felében kialakult az „intenzív és intim személyes hangnem”³ retorikájára építő érzékenység iskolája.

A továbbiakban az angol Newton-recepciót szeretném felhasználni s annak mentén szeretném továbbgondolni Ruttkay Kálmánnak Edmund Young jelentőségével kapcsolatban tett megállapításait mégpedig a romantika, illetve a modernség felől megközelítve a korszakot. A gondolatmenetemet egy könnyen belátható megállapításra szeretném építeni:

Young pályája jól példázza azt a folyamatot, amelynek során egyre sürgetőbben fogalmazódott meg „a modernség dilemmája vagy szorongása”: az „autentikus” ítélet forrásának kérdése, konkrétan a törvény/szabály elvont ideája és a konkrét személyes tapasztalatokra apelláló szemléletmód látens vagy deklarált konfliktusa.⁴ A Newton-recepció szintén megfogalmazható a törvény és az egyedi jelenségek, az objektív szabályok és a szubjektív tapasztalatok között feszülő ellentmondás felszínre töréseként. Többek között ez a problematika, az egyetemes törvény és az annak ellentmondó sorstapasztalat adhatott olyan nagy jelentőséget a bibliai Jób könyve értelmezésének a 18. századi Angliában. Tanulmányomban a tizennyolcadik századi Jób-fordítások történetéből fogok kiemelni néhány mozzanatot, melyek feltételezésem szerint alkalmasak arra, hogy Edward Young eredetiségét ebből a speciális szemszögből, a korszak Newton-recepciója függvényében határozzuk meg. Ugyanis azt feltételezem, hogy a 18. századi Newton-recepció jelentős hatással volt nemcsak a kor költészetére,⁵ de a Jób-értelmezéseire is. A Young pályáját meghatározó irodalmi normák kérdésében John Dennisre fogok elsősorban hivatkozni, akire Ruttkay értelmezése nyomán mint az „augustusi korszak” egyik legelőremutatóbb teoretikusára szeretnék hivatkozni, ilyen vonatkozásban is továbbgondolva Ruttkay megállapításait.

Edward Young indulásakor, a szatírák (*The Love of Fame, the Universal Passion*) keletkezésekor Horatiust tekintette eszményképének,⁶ pályája végén a melankólia költője lett. A harmincas években hangját összetévesztették Alexander Pope-éval, minthogy a korabeli tipikus költői beszédmódot és argumentációs módszert

³ RUTTKAY, *i. m.*, 183.

⁴ Thomas WEISKEL, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1976, 8.

⁵ Marjorie Hope NICOLSON, *Newton Demands a Muse. Newton's Opticks and the Eighteenth Century*, Westport, CT, Greenwood Press, 1979.

⁶ *The Poetical Works of Edward Young, The Aldine Edition of the British Poets*, 2 vols, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1970, II, 55–56.

ugyanolyan szofisztikáltan használta, mint Pope.⁷ Pályája végén viszont a kritikai közbeszédben egyre nagyobb tért nyerő „fenséges” *par excellence* költőjének tekintették. Nem véletlen, hogy a radikálisan új kritikai normákat megfogalmazó *An Essay on the Poetry and Genius of Mr. Pope* (Értekezés Pope költészetéről és szelleméről, 1756) című könyvét Joseph Warton Youngnak ajánlotta.⁸ Az 1742–1745-ben megjelent *Éji gondolatok* (*The Complaint: or, Night Thoughts on Life, Death and Immortality*) a következő ötven év legnagyobb hatású hitbuzgalmi és hitvédelmi írásának bizonyult Angliában.⁹ Európai visszhangjának története meglehetősen jól ismert: Magyarországon Péczeli József komáromi lelkész franciából készült magyar prózafordításában az irodalomtörténet a századvég egyik legnagyobb hatású magyar szövegeként tartja számon.¹⁰

Első publikációival Youngnak sikerült felhívnia magára a figyelmet, s problémaérzékenységét jelzi, hogy – már mint az irodalmi élet elismert szereplője – egy olyan témára talált, amely biztosította számára, hogy szervesen betagoódjon a korszak elit kultúrájába: 1717-ben elkészítette a Jób könyve egyik részének a parafrázisát.

A Jób könyve 18. század teológiai gondolkodásának állandó hivatkozási pontja volt. A könyv értelmezése, keletkezésének kronológiája, műfaji besorolása s a

⁷ Alexander POPE, *An Essay on Man*, ed. Mack MAYNARD, London, Methuen, New Haven, Yale UP, 1970 (reprint, 1950), XV, n. 4.

⁸ Fostertől tudjuk, hogy amint Joseph Warton tanulmánya megjelent, Richardson, aki nek a nyomdája kinyomta a szöveget, Welwynbe sietett, hogy megbeszélje Younggal Warton újszerű téziseit. Young ezt követően írta meg a *Conjectures on Original Composition* (Gondolatok az eredeti alkotásról) c. értekezését. Warton viszont az 1782-ben egy második kötettel kiegészített Pope-tanulmányában megírta, hogy még apja házában hallotta, milyen elítélően nyilatkozott Young Pope-nak a költeményei 1717-es összkiadásához írott Előszavában megfogalmazott tézisééről, amely szerint „all that is left to us is to recommend our productions by the imitation of the Ancients...” [Semmi mással nem iagzolhatjuk műveinket, mint azzal, hogy azok az ókoriak imitációi...] Harold FOSTER, *Edward Young: The Poet of the Night Thoughts, 1683–1765*, Alburgh Harleston, The Erskine Press, 1986, 304.

⁹ Jonathan LAMB, *The Rhetoric of Suffering: Reading the Book of Job in the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1995, 77.

¹⁰ BÍRÓ Ferenc, *Laicizálódás a 18. század végének magyar irodalmában*, Itk 1992/2, 156 és KOSÁRY Domokos, *Művelődés a 18. századi Magyarországon*, Budapest, Akadémia, 2. kieg. kiad., 1996, 402. Péczeli, bár ő volt az első magyar költő, aki olvasott angolul (FEST Sándor, *Angol irodalmi hatások hazánkban Széchenyi István fellépéséig* = F. S. Skóciai Szent Margittól a Walesi bárdokig. *Magyar-angol történeti és irodalmi kapcsolatok*, szerk. CZIGÁNY Lóránt, KOROMPAY H. János, Budapest, Universitas Kiadó, 2000, 326), Le Tourneur francia prózafordítása alapján dolgozott. Young Magyarországi ismertségéről l. pl. HARTVIG Gabriella, *Angolszász munkák a Klimó-gyűjteményben*, <http://kulonygyujteme.nyek.lib.pte.hu/adminisztracio-tanulmányok>.

méltó modern fordítás elkészítése erősen foglalkoztatta a korszakot. A század közepén jól körülírható vita zajlott a kérdéskörben. Jonathan Lamb *The Rhetoric of Passion: Reading the Book of Job in the Eighteenth Century* című könyvében ismerteti a vita legfontosabb összetevőit. Először is az univerzális rend és a partikuláris tapasztalat közötti feszültség kérdése állt az elemzések előterében: a törvénykezés absztrakt elve (a mózesi törvények) és a partikuláris szenvedés mint élettapasztalat közötti látszólag áthidalhatatlan szakadék problémája, vagyis Jób helyzetének igazságigénye a barátok érveivel és a forgószélből felhangzó kérdések által implikált megfellebbezhetetlen hatalommal szemben. Lamb kimutatta, hogy ennek a kérdésnek erős politikai színezetet adott Angliában a whig és a tory pártideológiák közötti ellentét. A vita résztvevői olyan teológusok voltak, akik a parlament és az uralkodó közötti hatalmi erőviszonyok befolyásolásában is kisebb-nagyobb szerepet tulajdonítottak a bibliai hermeneutika kérdéseinek. A Jób könyve keletkezésének történetével és műfaji hovatartozásával kapcsolatos érvek szoros kapcsolatban álltak a korszak legfontosabb politikai feszültségének forrásával. A jakobita veszély, a katolikus Stuart restaurációs törekvések fényében a protestáns dinasztia megerősítését célzó whig értelmezések allegóriát véltek látni Jób történetében, szaggatottságát igyekeztek egyenes vonalú narratívává kiegészíteni, keletkezésének időpontját pedig a mózesi törvények megjelenését követő korszakba helyezték: az egyetemes rendre hivatkozva a partikuláris szenvedésből fakadó szélsőséges reakciók autentikus státuszát megkérdőjelezték. A tory exegéták pedig a könyvet egy történelmi egyén autentikus szenvedéstörténetének drámai és elégikus elemekből összeálló megrendítő dokumentumaként kezelték, szaggatottságát a szenvedés retorikájával magyarázták, s keletkezését a pátriárkák korára datálták, amikor is az egyén védtelenül szembesült az Úr kiismerhetetlen hatalmával.¹¹

Másrészt a vita artikulálta a korszak egymásnak feszülő álláspontjait a világrendben az ok okozati kapcsolatok tételezhetőségének problematikája kérdésében is. Ennek a kérdésnek külön nyomatékot adott Newton fizikájának rendkívüli tekintélye s a newtoni világrend teológiai implikációi körül zajló vita, vagyis az igen éles hangú teológiai pamfletek sora, melyek az ortodox teológiai álláspontot védték az egyre szélesebb és magasabb körökben terjedő deizmussal s az attól gyakran nem tisztán elkülöníthető ateizmussal szemben.¹²

Bonyolította a helyzetet a tény, hogy rendkívül sokféle vallási felekezet működött egymás mellett vagy egymás ellenében Angliában. Ahogy Stephen Prickett hangsúlyozza, vallásgyakorlati szempontból a brit állapotok karakterisztikusan különböztek a német és a francia helyzettől. Britannia egységes ország volt,

¹¹ LAMB, *i. m.*, 111–112; 118–119

¹² Isabel BLISS ST. JOHN, *Young's Night Thoughts in Relation to Contemporary Christian Apologetics*, PMLA, 49(1934), 41.

nem úgy, mint a kisebb-nagyobb, más és más felekezeti német fejedelemségekre tagolt németiség, s a francia helyzettől eltérően egy sor egymással szenvedélyesen szembe forduló szekta működött, amelynek mindnek megvolt saját hittételei igazolására saját biblia-magyarázata. A hermeneutikai viták során az ellentétek megoldására való törekvés egyben egy új politikai konszenzus kialakítására való törekvés is volt.¹³ Érdekes azonban, hogy Angliában ez a felekezetek közötti határok kijelölésére indult mozgalom csak az 1780-as években jelent meg új fordítások formájában, azt követően, hogy a deizmus hatása gyakorlatilag megszűnt s a hitvédelmi buzgalom főleg a metodizmus megjelenésével ismét felerősödött.¹⁴ Korábban Angliában inkább a felekezeti hagyományok érvényesítése, megőrzése volt a cél.¹⁵ A protestantizmuson belül a különböző álláspontok alátámasztására és egymástól való elkülönítésére a parafrázis műfaja bizonyult a leghatékonyabbnak.

Az Ovidiusz episztoláinak fordításához írt *Előszó*ban Dryden a parafrázist a *translation* (latin *translatio*=áthelyezés) egyik alfajaként határozta meg. Elkülönítette az imitációtól és a modern értelemben vett fordítástól (amelyet metafrázisnak nevezett és összekötözött lábbal való költésnek írt le), s szabadon értelmezett áthelyezésként értelmezett, amikor is az áthelyező az eredeti művet mindvégig szeme előtt tartja, de annak szavait nem követi olyan szigorúan, mint az értelmét, sőt az értelmét is kiegészítheti, de meg nem változtathatja.¹⁶

A parafrázisoknak nagyjából három típusa különíthető karakterisztikusan egymástól. A konzervatív, klasszicista ízlésű szerzők a bibliai szövegeket a görög-latin hagyományhoz igyekeztek illeszteni. Pope *Messias* című eklogája 1712-ben jelent meg a *Spectator*-ban. A versben Pope a latin és a héber költészet szintézisét akarta adni: Vergilius 4. eklogáját, amelyben Vergilius a hagyományos értelmezés szerint megjövendölte a Messias eljövételét, transzponálta a kor pásztori költészetre vonatkozó normái által kialakított formába és nyelvbe, s az így kapott pásztori költeménybe beépítette Ézsaiás prófécijának bizonyos, a Messiasra vonatkozó szöveghelyeit. Mindezt azért, mint nyilatkozta, hogy „megmutassa az olvasónak, mennyivel magasabb rendűek a prófeta képei a leírásokban, mint a költői.”¹⁷ Egy jellegzetes részlet jól példázza Pope megoldását:

¹³ Stephen PRICKET, *Words and the Word: Language, Poetics and Biblical Interpretation*, CUP, 1986, 39.

¹⁴ Jonathan SHEEHAN, *The Enlightenment Bible: Translation, Scholarship, Culture*, Princeton and Oxford: Princeton UP, 2005, 24.

¹⁵ SHEEHAN, *i. m.*, 53.

¹⁶ John DRYDEN, *Ovid and the Art of Translation: Preface to the „Translations from Ovid's Epistles”*; *Dryden's Essays*, London, J. M. Dent; New York, E. P. Dutton, 1954(1950), 151.

¹⁷ *The Poetical Works of Alexander Pope*, 1, ed. George GILFILLAN, 1859, *The Electronic Classics Series*.

The lambs with wolves shall graze the verdant mead,
And boys in flow'ry bands the Tiger lead.

(77–78)¹⁸

Ézsaiás (11, 6–8) és Vergilius (4. eklogájának 21. sora) jól ismert képeit egymás mellé rendezi, s ami még érdekesebb, mindkettőt lerövidíti az epigrammatikus hatás és a hősi párrímbe rejltő szabályos ritmus kedvéért.

A másik szélsőséget az ultra protestánsok képviselték. A disszenter parafrázisokban a szélsőségesen felfogott bibliai tipológia adta keretekben Jézus személye, a megváltás hittétele és a zsidó illetve keresztény hagyomány egybemosása a jellegzetes átültetői szabadság. Zsoltárfordításairól (*Psalms of David, Imitated in the Language of the New Testament* 1709) Isaac Watts maga hangsúlyozta, hogy nem szokásos fordítások, mert a fordítás „azzal, hogy visszatérne a zsidó valláshoz, elhomályosítaná saját hitünket.” A 20. zsoltár parafrázisának a következő címet adta: „Krisztus szenvedése és halála”, s a vers első versszaka így hangzik:

Why has my God my soul forsook,
Nor will a smile afford?
(Thus David once in anguish spoke,
And thus our dying Lord.)¹⁹

S végül a harmadik típusú parafrázis az anglikán protestantizmus ortodox hittételeinek megerősítésére az ősi bibliai szövegeket a kor ízléséhez idomította, hogy a teológiai műveltséggel nem rendelkező hívőt ne idegenítse el a Bibliától annak idegenül ható, nehezen érthető, általában barbárnak minősített nyelvezete. Addison fordításában a 23. zsoltár a nemzedéke előszeretét tükrözi a kimódolt és formailag végsőig szabályozott, szimmetrikus egységekben kiteljesülő költői nyelvhasználat iránt:

2 When in the sultry Glebe I faint
 Or on the thirsty Mountain pant;
 to fertile Vales and dewy Meads,
 My weary wand'ring Steps he leads;
 where peaceful Rivers soft and slow,
 Amid the verdant Landskip flow.²⁰

¹⁸ A bárányok majd a farkasokkal együtt legelnek a zöldellő réten, / S kisfiúk virágfennel vezetik a tigriseket.

¹⁹ Mért hagyta el Isten az én lelkemet, / mért nem méltat egy mosolyra sem? / (Így beszélt valaha kétségbeesésében Dávid, és így haldokló Urunk). SHEEHAN, *i. m.*, 51.

²⁰ Mikor a tikkasztó rónán alélok, vagy a szomjazó hegyen zihálok; / gyümölcsöző völgybe és harmatos rétre / vezeti fáradt an kóborló lépteimet; / ahol halk és lassú folyamok békésen / folynak a zöldellő tájon át. SHEEHAN, *i. m.*, 52.

Young Jób-parafrázisa ebbe a harmadik kategóriába sorolható. 1717 közepén kezdett dolgozni a szövegen, tehát jóval a politikai színezetű vita kirobbanása előtt, mégis minden gesztusa, amely a parafrázisban realizálódott, egy jól kirajzolódó politikai és teológiai kontextusba illeszkedik. Az Úr válaszára koncentrált, vagyis az egyetemes rend eszméjére, s a parafrázist, eltekintve az első 36 sortól, melyben összefoglalja az előzményeket, a Mindenható szavaiból építette fel. Vagyis a bibliai könyv 42 fejezetéből a 38. és a 39. fejezetét, valamint a 40. fejezet első 6 versét transzponálta saját költeményébe. A művét Thomas Parkernek, Macclesfield grófjának ajánlotta, aki befolyásos whig államférfi volt és a Royal Society tagja. 1714-ben Anna királynő halálát követően régensként működött I. György trónra lépéséig. Azzal, hogy dedikációját egy magas rangú whig államférfinek címezte, jelezte, hogy a Jób könyvének alapproblémáit ignorálni fogja, hogy őt nem az ártatlanul szenvedő egyén megmagyarázhatatlan büntetése érdekli, hanem a világ átfogó rendjének igazolása. Ugyanakkor a *High Church*, vagyis ortodox anglikán protestantizmus hadállásait kívánta megerősíteni a *Low Church* képviselőinek bomlasztó, kétségeket sugalló befolyásával szemben. Ugyanis Young parafrázisa Sir Richard Blackmore 1701-ben megjelent *A Paraphrase on the Book of Job* című munkájára válaszul írt vitairatként is olvasható. Blackmore, aki III. Vilmos orvosként működött, az uralkodótól 1696-ban kapta a főúri rangot, a klasszicizmus ellen indult polgári kritikai ízlést képviselte. Ruttkay Kálmán meghatározása szerint hazafias ügybuzgalma, *Low Church* jellegű protestantizmusa egymást erősítette munkásságában.²¹ Költészetét a korabeli kritika attól függően ítélte meg, milyen mértékben osztotta politikai, vallási és erkölcsi nézeteit. *Low Church* és disszenter körökben nagyra értékelték, ugyanakkor a *Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry* (Peri Bathous, vagy az alantas megszólaltatása a költészetben) című szatírájában Pope utalásainak több mint egy negyede Blackmore-t veszi célba.²² Ruttkay Kálmán nagy jelentőséget tulajdonított munkásságának, minthogy a Blackmore-recepció előtérbe állította a korabeli poétikák legfontosabb problémáit, „az ízlés tágabb összefüggéseinek keretén belül a költészet fogalmát, feladatát és jelentőségét, szerepét a közélet és az ország erkölcsi és spirituális állapotának meghatározásában, ugyanakkor a hagyomány és újítás összefüggéseit, az alkotói folyamat gyakorlati és pszichológiai aspektusait, az eredetiséget és így tovább.”²³

Blackmore parafrázisa második kiadása elé írt előszava a polgári ízlés egyik korai, jellegzetes programnyilatkozata. A teológiai végzettségű, széleskörű európai tapasztalatokkal rendelkező szerző egy ultraprotestáns reformer szigorával ostromozza a korabeli vallási élet sivárságát és az erkölcsi normák fellazulását:

²¹ RUTTKAY Kálmán, *The Critical Reception of Italian Opera* = RUTTKAY, *i. m.*, 94.

²² LAMB, *i. m.*, 205.

²³ RUTTKAY Kálmán, *Sir Richard Blackmore in the Changing Climate of English Criticism* = RUTTKAY, *i. m.*, 156.

„...ha a bűn és a szentségtelenség korlátlanul fejtik ki továbbra is mérgező hatásukat, a következmények végzetesek lesznek, és [...] jól lehet őfelsége példátlan bátorsága és bölcs magaviselete a külső ellenségtől való félelmünket eloszlatta, a nemzet bűneink és erkölcstelenségünk okán még nagyobb veszélyben van.”²⁴ Jób magányos küzdelme, hogy integritását megőrizze I. Györgynek a jakobita felkelés leverésében mutatott rendíthetlenségére emlékezteti és saját nemzetmentő buzgalmára.²⁵ Két fronton támadja az örökkévalónak vélt törvényeket: az uralkodó megkérdőjelezhetetlen autoritásának tételét épp úgy megkérdőjelezi, mint a klasszicista ízlés előírásait.²⁶ „Kívánatos lenne, hogy egy jó szellemiségű költő, akiben megvannak a szükséges adottságok e vállalkozáshoz, megtörje a jeget, érvényt szerezzen a költészet szabadságának, és eredeti írásművel álljon elő, amely saját vallásunkhoz és szokásainkhoz igazodik, valamint azokhoz a körülményekhez, amelyek között élünk.”²⁷ A Jób könyvének parafrázisát a görög-római hagyománnyal szembe forduló „eredetiség” megvalósulásaként ajánlja az olvasónak: a szöveg retorikai sajátosságainak számbavétele során megelőlegezi Robert Lowth filológiaiul sokkal megalapozottabb és tudatosabban felállított tételeit. Például elismeréssel említi a merész és meglepő metaforákat.²⁸ Jób erkölcsi karakterének elemzésében a puritán erényt, a türelmet emeli ki s az egyén veleszületett erkölcsi érzékben látja az Istennek tetsző élet forrását.²⁹ És – ami a Younggal való összevetésben a legszembetűnőbb – a terjedelmes előszóban a Jób és vigasztalói közötti vitára összpontosít, s az Úr válaszát, vagyis azt a részt, amelyet Young átültetett, nem is említi.

Young parafrázisának első lábjegyzetében ezt írja:

A parafrázis szót használom, mert nem találok rá jobbat, amely pontosabban megfelelne annak a szokatlan szabadságnak, melyet megengedtem magamnak. Kihagytam, betoldottam és áthelyeztem. Betoldottam többek között azt, ami a hegyre, az üstökösre³⁰ és a napra vonatkozik, a páváról, az oroszlánról stb. szóló passzusokat nagyban kiegészítettem; és az egészet

²⁴ SIR BLACKMORE, Richard, *A Paraphrase on the Book of Job: As likewise on the Songs of Moses, Deborah, David, on Six Selected Psalms, Some Chapters of Isaiah, and the Third Chapter of Habakkuk*, 2nd edition revised, London, Jacob Tonson, 1716, III–IV.

²⁵ SIR BLACKMORE, *i. m.*, VII. L. LAMB, *i. m.*, 206.

²⁶ LAMB, *i. m.*, 206.

²⁷ SIR BLACKMORE, *i. m.*, XVII.

²⁸ SIR BLACKMORE, *i. m.*, XXXV.

²⁹ „Dictates of our natural light”: SIR BLACKMORE, *i. m.*, LXXIII.

³⁰ Az üstököst a korszak Newton emblémájának tekintette. L. pl. James Thomson: He, first of men, with awful wing pursued / The comet through the long elliptic curve, / As round innumerable worlds he wound his way, / Till, to the forehead of our evening sky / Returned, the blazing wonder glares anew, / And o'er the trembling nations shakes dismay. „A Poem Sacred to the Memory of Sir Isaac Newton”, 76–81. sor. [Elsőnek az

olyan módszer szerint alakítottam, amely jobban megfelel a mi szabályosság [regularity] eszményünknek. Azzal kecsegtetem magamat, hogy az értő olvasók, ha versemet összehasonlítják az eredetivel, felismerik az okokat, melyek arra késztettek, hogy nagy szabadságot engedjek meg magamnak az átírásban.”³¹

Vagyis Young megítélése szerint, ami eredetiség van az ő parafrázisában az a szokatlan szabadság, amit megengedett magának, hogy ezt az ősi szöveget saját korának ízléséhez, beszédmódjához és, mint látni fogjuk, világlátásához közelítse. A korabeli kultúra és civilizáció lényegét a szabályosság/regularity fogalmával ragadja meg. A szabályosság 18. századi eszményének meghatározásához John Dennis egyik kijelentését idézném, mivel Ruttkay Kálmán kutatásai szerint az „augustus korszak” teoretikusai közül ő volt az, aki szemléletmódjának bizonyos mozzanataiban megelőlegezte Young eredetiség fogalmát.³² Dennis sürgette a költészet visszatérését a vallásos érzület kifejezéséhez, s az esztétikai, morális és teológiai élmény (szép, jó, igaz) hajdanvolt egységének visszaállítását. Jellegzetes módján a szabályosság fogalmának jelentőségét metafizikai implikációiból vezette le. „Ha a költészet tanítani és a világ jobbításán akar fáradozni, vagyis az emberiséget a szabálytalanság, a szélsőségek és a zűrzavar állapotából a szabály és rend felé vezetni, [...] minden értelmes lény munkájának szépsége szabályosságából kell, hogy fakadjon. [...] Minthogy az ember annál tökéletesebb, minél jobban hasonlít Teremtőjéhez; az emberek művei szükségszerűen annál tökéletesebbek, minél jobban hasonlítanak az Alkotóihoz. Isten művei pedig, bár végtelenül változatosak, rendkívül szabályosak.”³³ Tehát a műalkotásnak az univerzális összhangot, az érzékek által észlelt sokszínű és változatos világban az értelem számára felismerhető szabályos összefüggések rendjét kell tükröznie.

Hogy Young mit ismert a bibliakritikai szakirodalomból, vagy még inkább az egyenesen a Jób könyvével kapcsolatos számtalan korabeli reflexió közül, nem tudhatjuk pontosan. Feltételezhető azonban, hogy ismerhette John Dennis *On the Grounds of Criticism in Poetry* című hosszú értekezését, amely 1704-ben jelent meg. Dennis megelőzte Lowth-t az Ótestamentum nyelvi karakterének

emberek közül rettentő szárnyán / követte az üstökös a hosszú elliptikus pályán, / amint számtalan világok körül járja útját, / míg esti egünk homlokára / visszatér, és vakító csodaként ragyog újra, / és rémületet kelt a reszkető nemzetekben.] *Thomson's Poetical Works*, ed. J. Logie ROBERTSON, London, New York, etc., OUP, 1908, 438. A Young pályáját jellemző radikális áthangelődést jelzi, hogy az *Éji gondolatokban* az üstökös Jézus második eljövételének előképe: IV., 706–716.

³¹ *The Poetical Works of Edward Young*, I., 171–172.

³² RUTTKAY, *i. m.*, 178–179.

³³ John DENNIS, *The Grounds of Criticism in Poetry*, ed. Scott ELLEDGE, *Eighteenth-Century Critical Essays* in 2 vols., Ithaca, New York, Cornell UP, 1961, I, 101.

elemzésében, amennyiben kiemelte a metrikus jelleg, a szenvedélyek, a figuratív nyelvhasználat és az erő (*force*) kitüntetett szerepét a próféciákban és egyéb nagyhatású szövegrészekben.³⁴

Még valószínűbb, hogy olvasta Richard Steele-nek a *Guardian*ban 1713-ben megjelent fejtegetését az Ótestamentum poétikájáról, hiszen ő maga is írt a lapba. Steele tanulmányában kifejti, miben látja a különbséget az Isten által inspirált ótestamentumi szerzők stílusa és a görög, illetve latin auktorok reprezentációs módszere között. A legkiemelkedőbb példaként a Jób könyvét említi, amelynek a harci ménről szóló passzusát (39,19–26) Homérosz és Vergilius ló-ábrázolásaival veti össze. Majd így foglalja össze a következtetését: „...míg a klasszikus költők az alakokat, az arcvonásokat, a mozdulatokat kívülről ábrázolják, a szent költő minden szépséget a teremtmény valamely belső elvének megjelenéseként ír le, s ezáltal ad oly nagy elevenséget és mozgalmasságot ábrázolásainak.”³⁵

Arra hivatkozva, hogy Istentől ihletett szavakról van szó, Steele a Jób könyve beszédmódjának elemzésében eltér korának kanonizált ízlésétől. A klasszicista ízlés ugyanis a metaforák képszerűségét és átláthatóságát tartotta a legfontosabbnak, azokat a metaforákat tekintette legköltőibbnek, melyek legközvetlenebb módon idézik fel a természet egyetemes arcvonásait, Dennis és Steele viszont a bibliai próféciák nyelvezetében az erőteljes szenvedélyek kifejezését dicsérik, vagyis megelőlegezik Robert Lowth álláspontját.³⁶

Úgy tűnik, bár Young is hivatkozik Longinoszra, mint Dennis és Steele, ő jóval konzervatívabb volt: gyanakodva tekinthetett minden érzelmi megnyilvánulásra, mely a rend eszményének aláásásával fenyeget, s a „szabályosság” érvényesítése kedvéért ignorálta a szenvedélyek meghatározó jelenlétét és a Longinosz által diagnosztizált eksztázis kiváltásának retorikai és szerkesztésbeli implikációit. Természetesen ez az „augustusi korszak” uralkodó stíluseszményével is összefüggött, hiszen a végeredmény azonos azzal, amit majd negyven év múlva Joseph Warton Pope Messiasáról megállapított: „méltóságban, intenzitásban és egyszerűségében sokszor elhalványodik és elerőtlenedik a mesterkelt jelzők és haszontalan körülírások következtében. És főleg, mert az eredeti konkrét szókincsét sajnálatos módon elvont absztrakt terminusokkal cserélte fel.”³⁷

A Warton által kimutatott problémákat Pope maga is érzékelte. Az „augustusi korszak” fordítóinak nehézségét, mellyel az ősi szövegek fordításakor szembe

³⁴ DENNIS, *i. m.*, 140.

³⁵ *The Guardian*, No 86, 1713 június, *The Guardian no. 83–176, June 16–Oct. 1, 1713*, Google e-book, 20.

³⁶ Leslie TANNENBAUM, *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies: The Great Code of Art*, Princeton UP, 1982, 67–68.

³⁷ Joseph WARTON, *An Essay on the Genius and Work of Pope*, London, R. and J. Dodsley, 1762, 11.

kellett nézniük, így fogalmazta meg az Odüsszeia-fordításához írt Utóiratban (1726):

Felmerül a kérdés, hogy a leírásokban vagy egy esemény ábrázolásában mennyire kötődhet a költő apró részletekhez anélkül, hogy vulgárisá válna vagy tárgyát lealacsonyítaná. Melyek azok a részletek, mik helyénvalóak és élénkítik a képet? Vagy melyek azok, amelyek nem odaillőek és megakasztják a leírást. [...] A jelzők nagy szolgálatot tesznek ebben az ügyben, s ezek helyes megválasztása gyakran az egyedüli célravezető megoldás arra nézvést, hogy az elbeszélést költőivé formáljuk. A legnehezebb megítélni, mikor kell egyszerűen és mikor figurative beszélni; de amikor a költő a tárgyának megfelelően kénytelen a mindennapi nyelv alacsonyabb regiszterét használni, minél inkább rákényszerül, hogy szóképeket és metaforákat használjon, hogy elkerülje ezt az alantasságot, annál inkább megtörik, s következésképpen elhomályosul a kép.³⁸

Szóképeket csak addig ajánlott használni, amíg azok hozzájárulnak a tárgy leírásában az átlátható teljességéhez. Young Pope-hoz hasonlóan vélekedhetett. Talán éppen azért választotta az Úr választát parafrázisa tárgyául, mert Jób panaszta túlságosan evilági, hétköznapi és egyedi volt megítélése szerint.³⁹ Holott a Jób könyvének egyik érdekessége éppen az, hogy az Úr beszédmódja nem tér el a Jóbétól. Ha Jób saját személyes testi-lelki tapasztalataira hivatkozik, az Úr is a teremtés konkrét egyedeit sorolja elő. Sőt az azonos beszédmód a könyv végére eljut a teljes azonosulásig: Jonathan Lamb felhívja a figyelmet a tényre, hogy Jób egyenesen kisajátítja az Úr nyelvét, amikor az Úr második beszédének nyitó-felszólítását használja (40,7) az Úrnak adott válaszában: „Én kérdezlek, te pedig oktass engem” (42,4).⁴⁰ Young azonban a parafrázisban a konkrét képeket általános, nagy távlatot nyitó képekkel cseréli fel:

To check the shower who lifts his hand on high,
And shuts the sluices of th'exhausted sky
When earth no longer mourns her gaping veins,
Her naked mountains, and her russet plains;
But, new in life, a cheerful prospect yields

³⁸ Alexander POPE, *Postscript to the Translation of the Osysey*, ELLEDGE, *i. m.*, I., 291–300, 295–299.

³⁹ LAMB, *i. m.*, 78.

⁴⁰ *Uo.*, 44, 59.

Of shining rivers, and of verdant fields;
When groves and forests lavish all their bloom,
And earth and heaven are fill'd with rich perfume?

(111–118)⁴¹

Young jócskán kibővíti az eredeti szöveget. A jelenségeket megszelídíti, a riasztó elemeket hétköznapiabb élményekkel cseréli fel. A bibliai szöveg legfélelmetesebb mozzanata talán épp az, hogy az Úr kérdései egy ember nélküli, vagy ember előtti világra vonatkoznak. Az itt hivatkozott textusban különösen hangsúlyos ez a körülmény: „Ki ásott csatornát a felhőszakadásnak, és utat a mennydörgő viharfelhőnek, hogy esőt adjon a lakatlan földre, és ember nem lakta pusztára, hogy bőven megitassa a pusztát sivatagot, és zöldellő növényzetet növelessen?”⁴² Young kirostálja ezeket az archaikus képeket. Civilizálja és humanizálja a bibliai tájakat. Az ember által mérhetővé teszi a megidézetteket és emberi érzelmeket tulajdonít a természeti jelenségeknek. A klasszicista költői tájleírások szókincsével és jelzős szerkezeteivel (*russet plains, verdant fields, shining rivers, cheerful prospect*)⁴³ az olvasó képzettársításait a hazai hagyományos tájbárázolóhoz vezeti vissza. Könnyen átláthatóvá teszi s ezzel mintegy domesztikálja az egzotikumot, az idegent.

A Jób könyvének 38. része egy kozmikus születés, a teremtés misztériumát jeleníti meg az egymást követő képekben. Young kirostálja az anyatestre való utalásokat, csak az apa szerepét őrzi meg a parafrázisában. Az 1611-ben megjelent bibliafordításban, az ún. *Authorized Version*ben rögzített értelmezés szerint az anyaméh kétszer is szerepel ebben a részben (8; 29): Youngnál ez a motívum mindkét esetben hiányzik, csak az apa megtermékenyítő aktusára van utalás. Az *Authorized Version*ben a 28–29. versben ez áll: „Hath the rain a father? or who hath begotten the drops of dew? Out of whose womb came the ice? and the hoary frost of heaven, who hath gendered it?”⁴⁴ Young ezt a részt így oldja meg: „Are mists begotten? Who their father knew? / From whom descend the

⁴¹ Hogy megfékezze a zivatart, ki emeli magasba a kezét, / s zárja el a kimerült ég csatornáit, / amikor a föld nem gyászolja már tátongó ereit, / csupasz hegyeit és rőt síkságait; / de, megújulván, vidáman tárja fel / a csillogó folyókat és a zöldellő mezőket; / amikor a ligetek és erdők pazarlóan bontják teljes lombzatukat / és a földön és égen gazdag illat árad.

⁴² BIBLIA, a Magyarországi Egyházak Ökumenikus Társaságának Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottságának fordítása, Budapest, a Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1975, Jób 38,25–26.

⁴³ L. a fent idézett Addison-féle zsoltár-parafrázisban a szokványos jelzős szerkezetet: „verdant Landscip”.

⁴⁴ Az ökumenikus biblia-fordítás szerint: „Ki az apja az esőnek, és ki nemzette a harmatcseppeket? Kinek a méhéből származik a jég, és az égből hulló darát ki nemzette?”

pearly drops of dew?” (89–90).⁴⁵ Young megoldása összefüggésbe hozható a Jób-értelmezések egy fontos hagyományával. A középkortól egészen Kálvinig az exegeták Jób feleségét kapcsolatba hozták a Sátán szerepével Jób megpróbáltatásának történetében. Az egyházatyák a feleséget a Sátán és Jób közötti közvetítőként határozták meg, és Kálvin is a Sátán eszközt látta az asszonyban.⁴⁶ Kálvin Jób-prédikációinak különösen nagy volt a hatása a puritán, illetve disszenter Jób-fordításokban/parafrázisokban megfogalmazott értelmezésekre.⁴⁷ A mizogin szemlélet Sir Blackmore-nak már az előszavában érvényesül, s magában a parafrázisban Jób feleségének férjét Isten ellen lázító szövegét Blackmore bőségesen kiegészítette, így a nő sátáni természete még egyértelműbb. Youngnál ez a hagyomány is magyarázhatja, hogy az anyatestből való születés motívumát kiiktatta.

A legradikálisabb változtatás azonban az a szerkezeti átalakítás, amellyel Young az Úr beszédét igazította saját világszemléletéhez. Feltételezem, hogy Young erre gondolt, amikor az előszóban kifejezte reményét, hogy az értő olvasók jóváhagyják majd a beavatkozásait a szövegbe. Isten első beszédében Young logikai sorrendbe állítja az élettelen természet jelenségeit a földre, a vizekre és az égitestekre vonatkozó kérdésekben. Mintegy a teljesség igényét kielégítendő, a csillagképeket kiegészíti az üstökös és a nap megidézésével. Az állatvilágból vett képeket viszont áthelyezi Isten második beszédébe, s itt is logikai sorrendet érvényesít: először a szárnyasokat, majd a négy lábúakat veszi sorba, s őket követik „logikusan” a vízilóra (Behemoth) és a krokodilra (Leviathan) vonatkozó kérdések, illetve leírások. S amitől a parafrázis megkapja félreismerhetetlenül tizennyolcadik századi jellegét, az – a kornak a hierarchikus rend iránt mutatott előszeretetéséből fakadóan – az emberre való rákérdezés. Young, a hierarchikus rendben az embert is elhelyezendő, egy-egy betoldással kétszer is megszakítja a parafrázist:

Who did the soul with her rich powers invest,
And light up reason in the human breast,
To shine, with fresh increase of lustre bright,
When stars and suns are set in endless night.

(157–161)⁴⁸

⁴⁵ Nemzettetnek a ködök? Ki ismerte az apjukat? Kitől hullnak alá a harmatcseppek?

⁴⁶ Jeffrey Boss, *Human Consciousness of God in the Book of Job: A Theological and Psychological Commentary*, London, Continuum, 2010, 30.

⁴⁷ Maurice J. O’SULLIVAN, *The Books of Job*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2005, 38.

⁴⁸ Ki ruházta fel a lelket gazdag képességeivel, / gyújtotta ki az értelem fényét az emberi kebelben, / hogy világojjon, fényes ragyogása egyre erősödjön, / mikor a csillagok és napok örök éjbe hullanak alá.

Ezzel zárul Isten első beszéde, majd a második beszédben mielőtt Isten rátérne az állatvilágra, az első utalás antitéziseként ismét az emberre kérdez rá:

Fond man, the vision of a moment made!
Dream of a dream, and shadow of a shade!
What worlds hast thou produced, what creatures framed,
What insects cherish'd, that thy God is blamed?

(187–190)⁴⁹

Így a parafrázis az Úr kérdéseiből kibontakozó világrendet a „lények láncolatának” koncepciójához igazítja, amelyben a halhatatlan lélekkel felruházott halandó ember elfoglalja köztes helyét.⁵⁰ Jelentős mozzanat Young Jób-parafrázisában, hogy az embernek az Istentől való mérhetetlen távolsága ilyen explicit kifejezést kap, s ezzel összefüggésben az a tény, hogy a parafrázis végén a lezárásban Jób megjutalmaztatásáról nem esik szó: Jób megszegyenülten elhallgat, s az epigrammatikus zárlat szerint: *Man was not made to Question, but Adore* (410. sor).⁵¹

Amos Funkenstein a természettudományos gondolkodás és a teológia viszonyáról írt *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century* című könyvében Newton Istenét mint *koszokratert* jellemzi, vagyis mint a világ uralkodóját, aki a törvények által uralja a mindenséget.⁵² Ez a látásmód jelenik meg Young parafrázisában: e törvényalkotó távoli Istennek nincsen dolga az egyénnel, vagyis a parafrázis a providencia eszméjét hatályon kívül helyezi.

A Steele által is emlegetett harci mén leírásának három átültetése egymás mellé állítva frappánsan mutatja Young konzervatív nyelvi (és teológiai) álláspontját. A 19. század végéig minden biblia-fordítás és parafrázis egy háromoldalú vitába lépett be: egyrészt az előtte megjelent fordítással/értelmezéssel, másrészt az *Authorized Version* szövegével való összehasonlításban nyerte el értelmét.⁵³ Young és Blackmore megoldásának összehasonlítását az is érdekessé teszi, hogy mint meghatározó tekintélyre mindketten a rojalista és a puritán értelmezések között közvetíteni igyekvő Symon Patrick 1679-ben készült parafrázisára hivatkoznak.⁵⁴

Sir Richard Blackmore parafrázisa a harci mén leírását így oldja meg:

⁴⁹ Ostoba ember, aki egy percnyi látomásra teremtett! / Egy álmom álma, egy árny árnyéka! / Milyen világokat csináltál, milyen teremtményeket formáztál, / milyen bogarat tápláltál fel, hogy vádold Istenedet?

⁵⁰ „Plac'd on this isthmus of a middle state”: POPE, *Essay on Man*, II, 3.

⁵¹ Az ember nem kérdezni teremtett, hanem imádni. L. O'SULLIVAN, *i. m.*, 74.

⁵² AMOS FUNKENSTEIN, *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Princeton, New Jersey, Princeton UP, 1986, 90.

⁵³ O'SULLIVAN, *i. m.*, 5–6.

⁵⁴ *Uo.*, 38.

Didst thou, O *Job*, give to the generous Horse
 His Confidence, his Spirit, and his Force?
 Regard the spreading Mane that cloths the Beast,
 The graceful Terror of his lofty Crest;
 Is it thy Work? Canst thou his Courage shake?
 And make him, like a wretched Insect, quake?
 With native Fire his snorting Nostrils glow,
 And Smouk and Flame amidst the Battle blow.
Proud with Excess of Life he paws the Land,
 Tears up the Turf, and spurns around the Sand.
 When he the Warlike Tube's shrill Musick hears,
 He leaps, and bounds, and pricks his lifting Ears.
 When he perceives from far the Foe's Alarms,
 He forward springs to hear the Warrior's Arms,
 Fearless he runs on Swords, *the Files invades*,
And makes his Passage thro' the thick Brigades.
 He mocks the Weapons which the Horsemen wield,
 The rattling Quiver and the blazing Shield,
 And in his Fury beats and *bites* the Ground,
 Nor does he start at the loud Trumpet's Sound;
 But pleas'd curvets, and spreads with Foam the Plain,
 Oft champs the Bit, and pulls the curbing Rein;
Snuffs up the Air, and neighing smells from far
 The Smoke and Thunder of advancing War.

(186–187)⁵⁵

Ha Pope azt állította, hogy az apró konkrét részletek a leírást vulgarizálják, Blackmore éppen a konkrét részletek megragadásában lát lehetőséget az olvasó

⁵⁵ Te adtad, ó Jób, a nemes lónak / biztosságát, tüzességét és erejét? / Nézd a szétterülő sörényt, mely betakarja az állatot, / magas tarójának rémítő méltóságát; / a te műved az? Meg tudod ingatni bátorságát? / s reszket-e előtted, mint egy nyomorult bogár? / Felhorkanó orrlikai belső tüztől ragyognak, / és a csatában füstöt és lángot eregetnek. / Túláradó életerővel tiporja a földet, / felhasítja a gypet és szétrugdálja a homokot. / Amikor meghallja a harci kürt éles hangját, / felugrik, toporzékol és hegyezi a fülét. / Amikor a távolból érzékeli az ellenség riadóját, / előreugrik, hogy hallja a harcosok fegyverét, / félelem nélkül rohan neki a kardoknak, behatol a hadsorok közé, s átvág a sűrű dandáron. / Neveti a lovasok felemelt fegyverét, / a süvítő íjat és a vakító pajzsot, / s dühében tapossa és harapja a földet, / és nem ijed meg a hangos trombitaszótól sem, / de örömeiben kapálózik és habbal fröcsögi tele a síkot, / harapdálja a zablát, rángatja a feszes kantárt, / szimatol a levegőben és nyerít, ahogy megérzi messziről / a közeledő háború füstjét és mennydörgését.

intenzív érzelmi reakciójának kiváltására. A parafrázis műfaji szabadságára hivatkozva, bevezetőjében egyértelműen megfogalmazza, konkrét részletezéssel kívánta növelni a szöveg érzelmi hatását: „A költőibbnek tekinthető pontokon sokszor kiegészítettem a szöveget és az általános kifejezések szintjéről gyakran ereszkedtem le a partikulárishoz, amelyeknek elősorolása véleményem szerint ilusztrálja és felélénkíti az eredetit.”⁵⁶ A szöveg betoldásai, melyek itt dőlt betűkkel vannak szedve, szinte kivétel nélkül a ló mozgására vagy fékezhetetlen energiájára vonatkoznak. A betoldásokban mindenütt szerepel legalább egy, néhol három ige is egymás után, s így a dinamikus energia válik az ábrázolás kitüntetett összetevőjévé.

Blackmore támaszkodhatott Dennis előremutató megállapítására, aki a félelmes ábrázolásának kérdésében az eposz hagyomány tanulságát így fogalmazta meg: „Homérosz és Vergilus mindig heves mozgás közben mutatta be a félelmes tárgyat”, mert „a váratlan mozgást a szellem csak erőteljes felindulással képes szemlélni, és a váratlan felindulás meglepi a lelket, valamint kevesebb időt ad a reflexióra [mint a statikus leírás], ugyanakkor a tárgyak olyan nagy hatással vannak az olvasóra, az általuk keltett benyomások olyan mélyek, hogy a tárgyakat jelenvalóvá teszik, mintha azok valóban ott volnának előttünk. [...] Amikor a képzelet annyira lángra lobban, hogy a léleknek nem ad módot a reflexióra, nincs különbség a képek s maguk a tárgyak között.”⁵⁷

Átültetésében Young itt is, mint mindenütt a versében a festői effektusokat juttatja vezető szerephez, s elsősorban jelzőkkel egészíti ki a szöveget, ahogy Pope tanácsolja:

Survey the warlike horse! didst thou invest
With thunder his *robust, distended* chest?
No sense of fear his *dauntless* soul allays,
'Tis dreadful to *behold* his nostrils blaze:
To paw the vale he proudly takes delight,
And triumphs in the fullness of his might:
High rais'd, he snuffs the battle from afar,
And burns to plunge amid the raging war;
And mocks at *death*, and *throws his foam around*,
And in a storm of fury shakes the ground.
How does his *firm, his rising heart*, advance
Full on the *brandish'd* sword and *shaken* lance,
While his *fix'd eyeballs* meet the *dazzling* shield,
Gaze, and return the lightning of the field!

⁵⁶ BLACKMORE, *i. m.*, LXXIV–V.

⁵⁷ DENNIS, *i. m.*, 129.

He sinks the sense of pain in gen'rous pride,
Nor feels the shaft that trembles in his side;
But neighs to the shrill trumpet's dreadful blast,
Till death, and when he groans, he groans his last.

(259–276.)⁵⁸

Ahogy általában a klasszicista szerzők, Young „a két nemes érzékszervre, a szemre és a fülre” hagyatkozik.⁵⁹ Nem törekszik arra, hogy az állat „belső elvét” (Steele) jelenítse meg: a külső szemlélő benyomásait rögzíti. A kiegészítésekkel Youngnak azonban egy másik célja is lehetett. A betoldások jóvoltából egyrészt a költőtől elvárt didaxisnak megfelelően a parafrázisában a harci mén erkölcsi jelképpé, az arisztotelészi büszkeség emblémájává válik,⁶⁰ másrészt a kor uralkodó ízlésének megfelelően Young a ló leírásából rövid narratívát alakít ki, s a folyamattá rendezett ábrázolást lezárttá teszi a ló halálára való utalással.

Az *Authorized Version*ben a szöveg egyszerűsége és a hétköznapi valóságból vett, triviális részletekből összeálló képei párhuzamos szerkezetű kijelentő mondatokban követik egymást. Minden főnévhez csak egy ige tartozik, és csak két jelzős szerkezet van a tizennégy rövid mondatban (39,19–25).

Young Jób-parafrázisában a fájdalmak és kétségek közt vergődő Jób maga szinte meg sem jelenik. A huszonöt évvel később keletkezett *Éji gondolatok* című költeményben (1742–45) Young visszatér a jóbi alaphelyzethez: az egyén sorstapasztalatának és az egyedün túlmutató hitnek konfliktusához. A hosszú vitairatként is olvasható költeményben elvileg két karakter szembesül egymással: Lorenzo, a deisták észérvei által a hittől megfosztott, világi gyönyöröknek élő ember és a lélek halhatatlanságát hirdető költő. De a halandóság gondolata által kiüresedett Lorenzo és az Örökkévalóról való bizonyosságot az értelemben kereső prédikátor

⁵⁸ Nézd a harci lovat! te burkoltad / mennydörgésbe hatalmas, széles szügyét? / Tán-toríthatatlan lelkét félelem sose bántja, / iszonyú látni, ahogy az orrlíkai lángolnak: / büszke gyönyörűséggel tiporja a völgyet, / s élvezi ereje teljét: / felágaskodva szimatolja messziről a csatát, / és ég a vágytól, hogy a dühöngő csatába vesse magát; / és neveti a halált, és fröcsög körbe róla a hab, / és dührohámától remeg a föld. / Hogy hajtja előre kemény, izgatott szíve, / a fenyegetően lóbált kard és becélzott gerely felé, / míg merev szemgolyói a vakító páncélra tapadnak, / nézik és visszaküldik a villámot a harcmezőre! / Nemes büszkeséggel fojtja el a fájdalmat magában, / s az oldalában remegő dárdát sem érzi, / felnyerít, amikor hallja a rémítő trombitaszó éles hangját / haláig, s amikor felnyög, az utolsót nyögi.

⁵⁹ DENNIS, *i. m.*, 129. Addison a képzelőerő gyönyöreiről írt esszé-sorozatának első darabját a szem dicséretével nyitja meg: „A látásunk a legtokéletesebb és a legtöbb örömet nyújtó érzékünk. [...] Ez az érzék látja el ideákkal a képzelőerőt; s így a képzelőerő [...] gyönyöreire alatt olyan gyönyöröket értek, melyek látható tárgyakkól fakadnak.” Joseph ADDISON, *A képzelőerő gyönyöreire*, ford. GÁRDOS Bálint, *Jelenkor*, 2007/11, 1187–1188.

⁶⁰ L. az aláhúzott explicit utalásokat.

hangja bizonyos pontokon összeolvad. A „Vígasz” címet viselő IX. éjszaka egyik passzusában a panaszos hang azonosul Jóbbal:

...Like Him of Uz,
I gaze around; I search on every Side –
O for a Glimpse of HIM my Soul adores!

(IX, 1689–1691)⁶¹

A legradikálisabb változás az *Éji gondolatok* Jób-interpretációjában a parafrázis szellemiségéhez mértén abból fakad, – s ez ismét jelzi Young legnagyobb erényét, problémaérzékenységét – hogy immáron egy új vallásos igénynek megfelelően a befelé forduló és az Istent kereső ember pozíciójából beszél. A hatalmas versszöveget a személyesen megtapasztalt Istent hirdető hittérítő buzgalma tartja fönn. A tizennégy évvel később keletkezett *Gondolatok az eredeti alkotásról* (*Conjectures on Original Composition*) című tanulmányában (1759) fogalmazta meg Young az *Éji gondolatok*ban megjelenő „eredetiség” lényegét. „Ismerd meg önmagad [...] s köss bizalmas viszonyt a benned rejlő idegennel”⁶² (the stranger within), tanácsolja, mert annak a megismerése és sugallata adhatja az eredetiséget az igazán nagy műveknek. Ez a *stranger within* nyer szabad teret a terjedelmes gondolati költeményben.⁶³

Man! Know thyself... all Wisdom centers there...
The Beam din Reason sheds shows Wonders There;
What High Contents? Illustrious Faculties...

Who looks on that, and sees not in himself
An awful Stranger, a Terrestrial God?

(IV, 484–495)⁶⁴

⁶¹ Mint amaz ember Úc földjén, / nézek mindenfelé, kutatok minden irányban, / Ó bár megpillanthatnám, akit lelkem imád! Vö. Jób 23,8–9. Young biztosan jól tudta, hogy Pope Jóbót zúgolódó hitvány embernek nevezte az *Értekezés az emberről* első episztolájában (vile man that mourns, *Essay I.* 277)!

⁶² Edward YOUNG, *Gondolatok az eredeti alkotásról*, ford. DÓZSAI Rita = *Angol romantika: esszék, naplók, levelek*, szerk. PÉTER Ágnes, Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 73.

⁶³ Az új hangot már a kortársak is azonnal felismerték: Pope a korábbi húsz év legjobb alkotásának tekintette: I. Stephen CORNFORD, *Preface to Edward Young: Night Thoughts*, CUP, 1989, IX; Edmund Burke pedig 1755-ben saját példánya nyitólapjára a következő epigrammát írta be: Jove claimed the verse old Homer sung, / But God himself inspired Dr Young (Jupiter sajátjának tekintette, amit a vén Homérosz énekelt, / Isten maga ihlette Dr. Youngot). Idézi FOSTER, *i. m.*, 292.

⁶⁴ Ember! Ismerd meg önmagad...minden bölcsesség onnan ered... / A fénysugár, melyet a halván ész vet oda csodákat tár fel ott; / Milyen magas tartalmak? Magasztos

Ruttkay Kálmán értelmezése szerint a *stranger within* megszólaltatásával s az új hang elvi és gyakorlati következményeinek megfogalmazásával Young korszakváltó lépést tett: „nyilvánvaló, hogy amikor [Young] elvben eredeti költészetéről beszél, gyakorlatilag olyan költészetet sürget, mely a költőben rejlő „idegen” üzenetét tolmácsolja, az egyén partikuláris tapasztalatát. Röviden – a modern értelemben vett líráról beszél.”⁶⁵

Az *Éji gondolatok*ban valóban megtalálható a modern/romantikus lírai beszédmód nem egy eleme. Ezzel a lirizálódással függ össze, hogy nemcsak a szövegszerű Jób-utalások kapcsolják a verset a Jób-parafrazishoz, de az alapproblémának egy szögesen ellentétes megvilágítása is. Most ugyanis nem az univerzális törvények adnak hitelt a világtapasztalatnak, hanem éppen hogy a partikuláris egyéni élmények, a világnak az egyéni érzékelésből fakadó képe. Az autentikus élmény forrása a személyes tapasztalat, mert az érzékelés egyedisége adja meg a hitelét a világról való beszédmódnak. Következésképpen Young nagyon jelentős összefüggésekben meghaladja az „augustusi korszak” álláspontját: ennek a lépésnek ismeretelméleti és teológiai következményei a modernség szempontjából igen lényegesek. A szemlélet tárgya a szemlélő aktív hozzájárulása révén válik valóságossá: előtérbe kerül a modern érzékenységnek az a szükséglete, hogy megfogalmazza „a komplex lelki folyamatot, amelynek segítségével az egyén felfogja a jelenségeket és saját különleges módján reagál rájuk.”⁶⁶

Take in, at once, the Landscape of the world,
At a small inlet, which a Grain might close,
And half create the wondrous World, they see.

(IV, 425–7)⁶⁷

Locke ismeretelméletének értelmezésében fontos hangsúlyeltolódást jeleztek az egyre szaporábban felbukkanó utalások a tizennyolcadik század során az elme aktivitására és a képzelet teremtő képességére a megismerés folyamatában. Ezek

képességek... / Ki nem lát meg magában, ha odatekint / egy rettentő idegent, egy földi Istent?

⁶⁵ RUTTKAY, *i. m.*, 184–185.

⁶⁶ „the complex spiritual process by means of which the individual grasps phenomena and responds to them in his own particular way.” RUTTKAY, *i. m.*, 183.

⁶⁷ Egyszerre fogadd be a világ látványát, / egy kis résen át, melyet egy búzaszem eltömhet, / s félig te teremtsd meg a csodás világot, amelyet látnak. (Későbbi romantikus megszólalások előképe lehet ez a három sor az *Éji gondolatok*ban: l. pl. Wordsworth, *Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey*, 107. sor; Blake, *Auguries of Innocence*, 1. sor; *The Marriage of Heaven and Hell*, 4.)

közül az úttörő jelentőségű szövegek közül a legjelentősebb hatása Young költeményének volt.⁶⁸

A vers rendkívüli státusza a korabeli irodalomban elsősorban a hívő Istenhez fordulásának új koncepciójából fakadt: Young az igazi keresztény hit alapmetaforájaként a személyes megtérés élményét használja.⁶⁹ Ismeri a vallási ekstázis fájdalmasan kényszerítő erejét, a fenséges élményének összetettségét:

Religion! Thou the Soul of Happiness;
And groaning *Calvary*, of thee! *There* shine
The nobler Truths; there strongest Motives sting!
There, sacred Violence assaults the Soul;
There, nothing but *Compulsion* is forborn.

(IV, 575–579)⁷⁰

A befeléfordulás eredményeként az *Éji gondolatokban* új istenkép jelenik meg, s az ember jelentősége mérhetetlenül megnő a parafrázissal való összevetésben. Itt a „lények láncolatában” elfoglalt köztes státusza helyett az ember a teremtés központjában áll, ő a teremtés betetőzése: *Creation's great Superiour* (IV, 450). Young egy olyan antropocentrikus teológiát fogalmaz meg, amely bár összekapcsolható a „lények láncolatának” racionális rendjével, mégis megerősíti a providencia elvét. Következésképpen Young érvelése szerint az ember kapcsolatát Istennel nem az áthidalhatatlan távolság jellemzi, mint a parafrázisban, hanem a gondviselő Isten feléje irányuló szeretete, akinek az egyénre is van gondja. Isten-ember kapcsolatában a szeretet kap kitüntetett szerepet: Isten a legkésőbb született teremtményét szereti legjobban, mint Jákób (Like *Jacob*, fondest of the latest born, IV, 604), s e szeretet mindenek fölötti megnyilatkozását Krisztus kereszthalálában nyeri el:

Thou most indulgent, most tremendous Power!
Still more tremendous, for thy wondrous Love!
That arms, with Awe more awful, thy Commands;
As foul Transgression dips in sevenfold Night.
How our Hearts tremble at thy Love immense?

⁶⁸ Pl. Joseph Addison a képzelet gyönyöreiről írt esszé-sorozatának IX. darabjában ír ilyen értelemben a képzeletről (magyarul Gárdos Bálint fordításában, *Jelenkor*, 2007/11, 1187–1188), vagy James THOMSON, *The Seasons: Autumn*, 1016; William COWPER, *The Task*, IV, 290. L. CORNFORD, *i. m.*, 10–11.

⁶⁹ *Uo.*, 9, 10–11.

⁷⁰ Vallás! Te, a boldogság lelke, / és sóhajos *Kálvária*, a tiéd! *Ott* ragyognak / a nemesebb igazságok; a legerősebb indítékok ott égnék! / A szent erőszak ott támadja meg a lelket; / *Ott* semmi, csakis az *ellenállhatatlan erő* hat.

In Love immense, inviolably Just!
Thou, rather than thy *Justice* shou'd be stain'd,
Didst stain the *Cross*, and Work of Wonders, far
The greatest, that thy Dearest far, might bleed.

(IV, 201–209)⁷¹

Ez a mérhetetlen szeretet (*Millennial Love*: IX,705) tartja meg newtoni pályájukon az égitesteket.⁷²

A Negyedik éjszaka során Young ismét megidézi Jóbot, az istenkereső embert, s jóbi gesztusokban fogalmazza meg a tizenhét-tizennyolcadik század során kialakult természettudományos gondolkodás nyomában felerősödött egzisztenciális szorongás élményét:

Where art thou? shall I dive into the *Deep*?
Call to the *Sun*, or ask the roaring *Winds*,
For their Creator? shall I question loud
The *Thunder*, if in that th'Almighty dwells?
Or hold He furious *Storms* in strengthened Reins,
And bids fierce *Whirlwinds* wheel his rapid Carr?

(IV, 392–397)⁷³

Az önmagát megszólító kérdéseire való válaszként Young kinyilvánítja hitét Isten jelenvalóságában (*present, local*: IV, 399; IV, 404). Már-már a panteisták misztikus istenélményét, az immanens isten megtapasztalhatóságát fogalmazza meg: Isten bennünk és a körülöttünk lévő természetben csodálható.

⁷¹ Te mindennél elnézőbb és nagyobb hatalom! / Csodás szeretetedtől erőd még nagyobb! / Aki rettenetesnél is nagyobb rettenettel fegyverzed fel a parancsolataidat / hogy a rút parancsszegés alámerül a hétszeres éjszakába. / Hogy remeg a szívünk mérhetetlen szereteted látván? / Mérhetetlen szeretetben tévedhetetlenül igazságos! / Hogy folt ne essék *igaz ítéleteden*, / foltot ejtettél a *Keresztre*, és – csodadolgok közt messze / a legnagyobb: [elvégezted, hogy] a számodra messze legkedvesebbnek vére ontassék.

⁷² Percy Shelley a metafora „pogány” változatát, az égitestek egymás iránti erotikus vonzalmát használja majd a kozmosz „newtoni” rendjének költői megfogalmazására: *Prometheus Unbound*, IV, 437–502.

⁷³ Hol vagy? Merüljek alá a *mélybe*? / Kérdezzem a *Napot*, vagy szólítsam az üvöltő *szeleket*? / Teremtőjük felől kérdezzem hangosan / a *mennydörgést*, vajon benne lakik-e a Mindenható? / Vagy dühöngő *viharokat* tart talán megfeszült kantáron, / s vad forgószeleknek rendeli el, hogy gyors szekerét húzzák?

Boundless Creation! what art thou? a Beam,
A meer Effluvium of his Majesty...

(IV, 419–420)⁷⁴

Egyik legdöbbenetesebb sora szerint, mely rációfol a parafrázisnak a testiségtől irtózó jellegére: ez a jelenlévő Isten...*tunes / My voice [...], the Nerve, that writes, sustains...* (IV, 400–401)⁷⁵

A *hand* szó tízszer fordul elő a IV. éjszaka szövegében (a költemény első változatában ez volt a betetőző utolsó rész). Ez nem a Newtonnak tulajdonított, a rendet állandóan helyreállító isteni beavatkozásra való utalás (*manus emendatrix*), s nem is az a kéz, amely a parafrázis szerint a semmiben felfüggesztette a teremtett világot (54–55): itt az egyén és a gondviselő Isten közötti intim, személyes kapcsolatról van szó, gyógyító kézről (*healing hand*: 164, 166), mely a természetet megteremtette (410), hogy beléhelyezhesse az embert (80).

A modernség irányába mutat Youngnak az az igyekezete is, hogy a nézőpont kettősségét végig fenntartsa a versben. A deista Lorenzo és az igaz keresztény hívő világtapasztalata feszül egymásnak; az ember mint a teremtő szeretetének kitüntetett tárgya épp úgy megjelenik, mint az embernek és az emberi időnek a végtelen szempontjából mért semmissége. Tehát a *healing hand* éppen úgy, mint az a kéz, amelyet Jób emleget: „Könyörüljete, könyörüljete rajtam, barátaim, mert Isten keze vert meg engem!” (19.21).

Az *Éji gondolatok* – mint jól ismert – ugyanakkor erős kötődést mutat az „augusztusi korszak” szellemiségével. A Kilencedik éjszaka egyik jellegzetes passzusában Young leírja az Isten megismeréséhez vezető belső utat: az önismereten át juthat el az istenkereső ember a Végtelen és Örökkévaló fogalmához:

Retire;- the world shut out; – thy thoughts call home;-
Lock up thy senses; – let no passion stir; –
Wake all to reason;- let her reign alone;
Then, in thy soul’s deep silence, and the depth
Of Nature’s silence, midnight, thus inquire...
„What am I? and from whence? – I nothing know,
But that I am; and, since I am, conclude
Something eternal: eternal there must be. –

(IX, 1441–1448)⁷⁶

⁷⁴ Határtalan teremtés! mi vagy? egy sugár, / fenségének pusztá kiáramlása...

⁷⁵ [Ő] hangolja fel szavam [...], az Ideget, amely ír, fenntartja.

⁷⁶ Vonulj vissza önmagadba; – zárd ki a világot; – hívd haza gondolataidat; – / zárd be érzékszerveidet; – csitítsd el minden szenvedélyedet; – / egész lényeddel figyelmezz

Young a misztikusok szóhasználatával él, de amit leír, az a ráció eksztázisa, a matematikus felmérhetetlen gyönyörűsége.

A versben Young végig úgy érvel, hogy az Örökkévalóról való fogalmunk a természetben (beleértve az ember természetét is) megnyilvánuló racionális rend felismeréséből fakad. A halhatatlanságban való hitet pedig a felvilágosodás eudaimonizmusával támasztja alá, a természetes boldogság utáni velünk született vágyból vezeti le: nem volna elviselhető a világi élet nyomorúsága a nélkül a remény nélkül, hogy a halál után a boldogság elérhető mint az erkölcsi igaz jutalma. Vagyis itt visszakanyarodik a Jób-problémához: nem létezik, hogy a Teremtő az ember ellensége volna, aki megtagadja a teremtményétől a boldogságot:

Obtruding Life, with-holding Happiness?
From the full Rivers that surround His Throne,
Not letting fall one Drop of Joy on Man;
Man gasping for one Drop, that he might cease
To curse his Birth, nor envy Reptiles more!

(VII, 684–688)⁷⁷

Young a deizmus/ateizmus/nihilizmus elleni hitvitában szigorúan követi az ál-lamegyház ortodox teológiáját.⁷⁸ A fiziko-teológiai érveket épp oly hangsúlyosan idézi meg, mint a kinyilatkoztatást.⁷⁹ Rendkívüli jelentőségét abban kell látni, hogy egy olyan szintézist próbál kialakítani, amelyben az empirikus hagyományokat egy érzelmes vallásossággal kapcsolja össze az evangelizációs mozgalmak, a

az Észre; – engedd, hogy egyedül ő uralkodjék; / és akkor lelked mély csöndjében, és a mélyén / a Természet csöndjének, éjfélkor, így kérdezz.../ „Mi vagyok? honnan jövök? – Semmit sem tudok, / csak azt, hogy vagyok; s minthogy vagyok, / rábukkanok valami örökkévalóra, / kell, hogy létezzen az örökkévaló...

⁷⁷ Ellenszegülne az Életnek, visszatartaná a boldogságot? / A teli folyókból, melyek trónusa körül folynak, / Ne engedné az örömmek egy cseppjét se lehullani az Emberre, / Az Emberre, aki eleped egyetlen cseppért, hogy megszűnjön / átkozni a napot, melyen megszületett, vagy ne irigyelje többé a csúszómászókat! Vö. Jób 3,3.

⁷⁸ Nem kell talán hangsúlyozni, hogy Young teológiájának értelmezése nem egyöntetű. Az angol irodalomtörténet ortodox apológiának tekinti a költeményt (L. CORNFORD, *i. m.*, 13); Szauder József, aki a legátfogóbban vizsgálta meg hatását Csokonaira, fideista értelmezést adott az *Éji gondolatoknak*: SZAUDER József, *Az éj és a csillagok. Tanulmányok Csokonairól*, Budapest, Akadémia Kiadó, 1980, 99, 8. lábjegyzet. Fontos lenne összevetni az angol versszöveget Péczeli Youngjával: a fordítói „hűséget” már Kazinczy számon kérte rajta; Péczeli svájci teológiai tanulmányainak következtében a svájci pietisták racionalista teológiája nagyban befolyásolhatta Young-értelmezését és magyarra való átültetését: BÍRÓ Ferenc, *Kazinczy és Péczeli*, ItK, 1963/2, 143, 144).

⁷⁹ Annak idején másokkal együtt Pope-ot is figyelmeztette, hogy a kinyilatkoztatás teológiai jelentőségét építse bele az *Értekezés az emberről* egy estleges újabb változatába. L. FOSTER, *i. m.*, 184 és POPE, *i. m.*, XVII.

metodizmus előretörése által jelzett szükséglet szerint. Magyarországi hatásának is ez volt a kulcsa: Péczeli József Voltaire-t éppen olyan időszerűnek érezte, mint Youngot: egymás után fordította le Young költeményét és Voltaire színműveit, valamint az *Henriade* című eposzából vett részleteket. „Eszmetörténeti közösséget” láthatott köztük.⁸⁰ Young nagyon korszerű eredetisége abban áll, hogy egyetlen versen belül hitét az észben épp olyan meggyőződéssel vállalta, mint hitét az ember partikuláris érzelmi tapasztalataiban. Megmaradt a felvilágosodás fiának, de belekezdett az ember érzelmi természetének felderítésébe. A felvilágosodás fiaként az érzelmi világnak „az értelem fényétől már jól megvilágított területén” maradt.⁸¹ Az *Éji gondolatok*ban felszabadította a dogmatikus teológiai nézőpont alól a hitre törekvő ember gondolkodását: egyetlen tekintélyt ismert el, a gondolkodó és érző ember hitbéli élményét.

A vers nyelvi karaktere is a klasszicizmus intellektuális effektusainak előszere-tetét mutatja. Bár Young a hősi párrím helyett blank verse-t használ a spontánabb kifejezés illúziója felé való elmozdulásban, és fellazítja a mondatszerkezetet, de a szóképek még az „augustusi korszak” ízlése szerint a logikai-fogalmi közlésmód normáihoz igazodnak. A klasszicizmus gyanakvó álláspontját a szóképek használata terén majd csak Robert Lowth nyomán fogja felváltani egy a szimbolizmus irányába mutató képi fogalmazásmód elsősorban Smart és Blake ótestamentumi ihletettségű verseiben.⁸²

Az *Éji gondolatok*ban újra és újra megjelenik a tizennyolcadik század első felének gyakran használt toposza, az égitesteknek Newton által leírt mozgása. A természeti áhítat legfőbb tárgya a newtoni asztronómiai rend szépsége és metafizikai sugallata.⁸³ Az égboltozat Newton matematikáját tükrözi s természetesen a Mindenható jelenlétét, mindenhatóságát és örökkévalóságát jelképezi:

⁸⁰ BÍRÓ, *i. m.*, 156.

⁸¹ KOSÁRY, *i. m.*, 648.

⁸² L. PRICKETT, *i. m.*, 214. Lowth álláspontjának természetesen voltak előzményei. Mint láttuk Steele már felfigyelt a metaforák specifikus jellegére az ősi héber költészetben, de Joseph Spence Pope Homérosz-fordításairól írt kritikájában is rámutat az „augustusi korszak” korlátolt álláspontjára a metaforák kérdésében: „[a metafora] ad életet minden tárgynak, melyek amúgy mozdulatlanok és hatástalanok volnának: mindent mozgásba hoz, életre kelt és tevékenységre készítet. [...] A metafora minden tárgyat kiemel a nehézkes narratív keretek közül; új lényeket hoz létre; az emberek szenvedélyeit, de még egyszerűen a neveket is lélekkel tölti meg és testbe öltözteti s a cselekvő [agent] karakterekre jellemző pozícióban és attitűdben mutatja be őket.” JOSEPH SPENCE, *An Essay on Pope's Odyssey* (1726), ELLEDGE, *i. m.*, 400.

⁸³ Young sokszor komikus túlzásokba esik, pl. a IX. éjszakában egyenesen kimondja, a vallásos áhítat az asztronómia leánya, asztronómus, aki nem érez áhítatot, nem normális: „*Devotion! Daughter of Astronomy! / An undevout Astronomer is mad.*” (IX, 772–773)

The Planets of each System represent
 Kind Neighbours; mutual Amity prevails;
 Sweet Interchange of Rays, receiv'd, return'd;
 Enlight'ning and elighten'd! All at once,
 Attracting, and attracted! Patriot like,
 None sins against the Welfare of the Whole;
 But their reciprocal, unselfish Aid,
 Affords an Emblem of *Millennial Love*.
 Nothing in Nature, much less *conscious Being*,
 Was e'er created solely for Itself:
 Thus Man his *sov'reign Duty* learns in this
Material Picture of Benevolence.

(IX, 698–708)⁸⁴

Az éjszaka sötéttségében szabályos rendben haladó csillagok, még konkrétan a newtoni törvények – *the mathematic glories of the skies*, írja Young az égitestekről egy későbbi sorban⁸⁵ (257) – mintegy az isteni szeretet látható, sőt matematikailag is kiszámítható jelei, s egyszersmind a társadalom erkölcsi rendjének hieroglifái.

Az angol romantikusok közül William Blake kapcsolódott legszemélyesebben Edward Younghoz: 1795–96-ban megrendelésre, az *Éji gondolatok* egy új kiadásához ötszázharminckét akvarellt készített. Young munkáinak 1794-es kiadása alapján dolgozott, s ebben a kötetben a Jób-parafrázis is benne volt, tehát nehéz elképzelni, hogy ne ismerte volna Young bibliai átültetését. Jób története Blake-et egész pályáján át foglalkoztatta: első Jób ábrázolása c. 1785-ből való; 1805-ben egy tizenkilenc akvarellből álló illusztráció-sorozatot festett a bibliai könyvhöz, ennek a sorozatnak később több rézmetszet-változatát is elkészítette, s a végső sorozatot, amely huszonnégy metszetből áll, 1826-ban jelentette meg. A sorozat Blake válasza a 18. századi Jób-értelmezésekre, köztük minden bizonnyal Young parafrázisára és teológiai tételeire. Minden valószínűség szerint Blake Young kritikájának szánta a döntését, hogy a theophaniát közvetlenül megelőző, 12. metszeten Elihut ábrázolja, aki balkeze mutatóujjával a csillagos égre irányítja Jób tekintetét. Blake megítélése szerint az asztronómiai toposz kimerült; Newtonra hivatkozva a költő már nem tudhatja megfogalmazni a végtelenről való tapasztalatát.

⁸⁴ Minden rendszer planétái úgy viselkednek, / mint kedves szomszédok: kölcsönös barátság uralkodik, / sugarak édes csereberéje, [egymás sugarát] fogadják és visszaadják, / megvilágítják egymást és megviláglanak! Mind egyformán / vonzza a másikat és vonzódik hozzá! Mint a hazafiak, / egyik se vétkezik az összes jóléte ellen, / de kölcsönös, önzetlen egymássegítése / emblémájaként szolgál az *ezeréves szeretetnek*. / A természetben semmi, eszes lény különösen nem / teremtett soha csak maga magának: / így tanulja meg az ember *uralkodói* kötelességét ezen / az *anyagi* képéből a jóakaratnak.

⁸⁵ Az eget matematikai dicsfényei.

A Newton-recepció alapján e tanulmány végén Blake a newtoni törvényekért lelkesülő Youngtól határozottan elkülöníthetőnek látszik (eme elkülönülésnek Blake természetesen nem volt tudatában). A 18–19. századi költészettörténet nagy paradigma-váltásaiban meghatározott szerepet tulajdoníthatunk e recepció szakaszainak. De ebben is, mint feltehetően minden más kérdésben megfontolandó figyelmeztetést hordoz Ruttkay Kálmán szkepszise a „domináns koncepciók” iránt.⁸⁶ Amennyire Ruttkay megközelítésében Young (de némileg az „augustusi korszak” kritikusa, John Dennis is) egyszerre kapcsolódik az „augustusi korszak” eszmevilágához és az érzékenység mozgalmához, úgy Blake Jób-értelmezése sem magyarázható a Younggal folytatott párbeszéde nélkül, s e párbeszédben az eredetiség csakis a folyamatosságon belül mérhető. A folyamatosságon belül megjelölhető eredetiség, a Ruttkay-féle Young-elemzés alapmotívuma, túlmutat az általa elvégzett vizsgálatokon, s bátorításul szolgálhat más kontextusokban is újratárgyalni a kritikátörténet általánosan elfogadott univerzális megállapításait.

⁸⁶ RUTTKAY, *i. m.*, 183.

GÁRDOS BÁLINT

A Spectator kettős hagyománya

Ruttkay Kálmán két megállapítása érdekes kiindulópontként szolgálhat, ha az esszé műfaját vizsgáljuk a kora tizenharmadik századi brit irodalomban.¹ Az első szerint az angol komédia tizenharmadik század elején kialakult válságára – amely a színházra nehezedő túlzott morális elvárásokból fakadt – a választ a „fiktív erkölcsi esszé” (s azt követően a regény) adta meg.² A második szerint a klasszikus kor brit arisztoteliánus irodalomkritikájának legfontosabb öröksége annak de-szkriptív, rugalmas és nem dogmatikus szelleme, amely a tévesen Arisztotelésznek tulajdonított poétikai elvekkel szemben tör utat magának.³ E kritikai szövegeket Ruttkay érdekes módon úgyszintén esszének nevezi. Sőt, a morális és a kritikai esszék szerzői között is van átfedés. Joseph Addisont, akitől az alábbiakban a példák túlnyomó része származik, Ruttkay különösen alaposan tárgyalja mind a rugalmas kritikusok egyikeként, mind a moralizáló esszé talán legfontosabb figurájaként a korban.

Különös módon azonban a tizenharmadik század során, amíg a *Spectator* típusú esszé-folyóiratok rendkívül népszerűek voltak, nagyszerűen megfért egymással az írások két aspektusa: az esszék beszélőit egyszerre látták barátságos társalgóknak és tanítómestereknek. Az alábbiakban először felvázolom ezt a felvilágosodás-kori kritikai hagyományt, utána a mai elemzésekhez fordulok, amelyekben nagyon is élesen elkülönül ez a két pólus, végül – bátorítást merítve Ruttkay Kálmán példájából – az esszék fiktív beszélőjére fókuszálva azt vizsgálom, hogy Addison esszéi miképpen próbálják egyszerre megvalósítani e logikailag egymást kizáróknak tűnő lehetőségeket.

¹ A tanulmány az OTKA által támogatott 79197-es számú, *Az angol reneszánsz dráma kritikátörténete* című kutatás keretében készült.

² RUTTKAY Kálmán, *The Crisis of English Comedy in the Early Eighteenth Century* = Uő., *Összegyűjtött írások*, szerk. ITTÉS GÁBOR, KISÉRY ANDRÁS, Budapest, Universitas, 2002, 174.

³ RUTTKAY Kálmán, *The Aristotelian Heritage in Critical Theory and Practice: From Dryden to Johnson* = Uő., *i.m.*, 96.

Tizennyolcadik századi recepció és a probléma utóélete

John Gay már 1711-ben (vagyis mialatt Addison és Steele *Spectator*-esszéi megjelentek) egy anonim pamfletben arról írt, hogy „Bickerstaff úr [a *Tatler* beszélője] vette a bátorságot, és közölte a városiakkal, hogy ők mind egyszerű divatmajmok, bolondok, vagy épp hiú kokettek. Mindezt azonban olyan módon adta a tudtukra, hogy azzal egyenesen a kedvükben járt, s így hajlamosak voltak elhinni, hogy igazat beszél.”⁴ És éppen az előadás módjáról van itt szó: a megfelelő stílus, fiktív beszélő s a beszélőhöz illő hang tehetik hihetővé, hogy az esszék egyszerre didaktikus és kellemesen csevegő művek. Ahogy Gay mondja később: Bickerstaff úr „hozzá tökéletesen illő tekintéllyel parancsolta meg az olvasóinak, hogy adják meg magukat az erény és a józan értelem melletti érveinek”, ám ez azért sikerült neki, mert „felfedezte azt a módszert, amellyel az egész emberiség szemében barátságossá és szeretetre méltóvá tehető” a tanított bölcsesség.⁵ Gay tehát egyszerre dicséri a beszélő tekintélyét és barátságosságát, s tisztázza, hogy végső soron a tekintélynek vagy az érveknek engedünk.

Az esszék ezer szállal kötődnek a teázók, kávéházak, klubok világához. Az egyszerre társalgó és didaktikus attitűd azt is jelenti, hogy az esszék beszélői tagjai is, kívülálló megfigyelői is, és fölötte álló rendszabályozói is az e helyeken zajló társas életnek. Gay említi, hogy a *Tatler*t teázóasztalok mellett olvassák, és azzal zárja a pamfletet, hogy milyen öröm lesz baráti társaságban együtt böngészni a *Spectator*t.⁶ Ám a folyóirat-esszéknek nem csupán a helyszíne ez a társasági élet, hanem az alanya is – hiszen a kávéházak, klubok egyik látogatója beszél bennük – és a tárgya is – hiszen annak megreformálását célozza. Az esszék fiktív beszélői a lehető legrosszabb kulturális antropológusokként viselkednek: miközben maguk is élnek a „társalgók világának” életmódját,⁷ aközben annak objektív megfigyelőiként is fel kívánnak lépni, sőt, olyan szokásokat írnak le, amelyet közben buzgón át is alakítanak. A társalgást, amelyben részt vesznek, maguk az esszék is formálják. Samuel Johnson még egy 1783-as levelében is azt állíthatta,

⁴ „Bickerstaff ventur'd to tell the Town, that they were a parcel of Fops, Fools, and vain Coquets; but in such a manner, as even pleased them, and made them more than half enclin'd t to believe that he spoke Truth.” [John GAY], *The Present State of Wit, in a Letter to a Friend in the Country*, London, 1711, 13.

⁵ „[Bickerstaff] commended them [the readers] with an Authority, which perfectly well became him, to surrender themselves to his Arguments, for Vertue and Good Sense” „[and] discover'd the true method of making it [the learning he wants to communicate] amiable and lovely to all mankind.” *Uo.*, 13–14.

⁶ *Uo.*, 14, 21–22. Ruttkay említi, hogy Anna királynő is ragaszkodott hozzá, hogy reggeli teája mellé szolgálják fel a *Spectator*t is. RUTTKAY, *Crisis...*, 148.

⁷ „*World of Conversation*” = *The Spectator*, ed. Donald F. BOND, Oxford, Clarendon, 1965, IV, 154.

hogy „a *Tatler* azon könyvek közé tartozik, amelyeket mindenkinek olvasnia kell, mert ezek a társalgás forrásai.”⁸

Edward Young Ruttkay Kálmán által is elemzett *Gondolatok az eredeti alkotásról* című 1759-es tanulmányában komplexebb formában, de igen hasonló problémák jelennek meg. Young államformákhoz hasonlítja az egyes kora tizenennyolcadik századi szerzők tevékenységét. Young szerint

Swift *Jus divinum*ként tekintett a szellemességre (*Wit*), amellyel birtokolni és uralni lehet a világot [...]. Ez pedig zsarnokságra készítette a szellem dolgai terén. Valamelyest Pope is hajlott erre a véleményre, ő azonban a zsarnokságot törvényes királysággá kívánta lágyítani. [...] Addison választott uralkodó volt, a nép hangjának köszönhetette a koronáját.⁹

Young szóhasználata azt sugallja, hogy hatalmi viszony érvényesül szerző és olvasó között, az írókat, költőket a hatalomgyakorlás különböző formái szerint lehet csoportosítani. Az istentől adott jog esetében világos a helyzet: minőségi különbség van szerző és olvasó között. A választott uralkodók helyzete ellentmondásosabb: a nép a saját soraiból választ valakit, de arra a célra választja, hogy mindenki másnál magasabb sorba helyezze. Hasonlóképpen mi akarjuk azt is – folytatja Young –, hogy „egészséges és kellemes diétát írjon elő nekünk.”¹⁰ Éppen olyan ember, mint mi, csak éppen királyként sokkal hatalmasabb nálunk és orvosként sokkal bölcsőbbnek hisszük.¹¹

A tizenennyolcadik századi recepció másik nagy témája az esszék stílusa volt. Hugh Blair például 1783-ban publikált retorikai tárgyú előadásában bármely más szövegnél részletesebben elemzi Addison *Spectator*-esszéit, és az „egyszerű stílus” (*simple style/manner*) legtökéletesebb példáinak nevezi őket.¹² Blair szerint ez a stílus szinte megszünteti a különbséget író és olvasó között: „mindenki úgy

⁸ „They are part of the books which every body should read, because they are the sources of conversation.” *The Hyde Edition of The Letters of Samuel JOHNSON. IV. 1782–1784*, ed. Bruce REDFORD, Oxford, Oxford University Press, 1994, 241.

⁹ „Swift looked on Wit as the *Jus divinum* to dominion and sway in the world [...] This inclined him to tyranny in wit; Pope was somewhat of his opinion, but was for softening tyranny into lawful monarchy [...]. Addison’s crown was elective, he reigned by the public voice.” [Edward YOUNG], *Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*, London, A. Millar and J. Dodsley, 1759, 96–97.

¹⁰ *Uo.*, 97.

¹¹ A beszélő kvázi-mindentudásáról l. Robert DEMARIA, Jr., *The Eighteenth-Century Periodical Essay = The Cambridge History of English Literature 1660–1780*, ed. John RICHETTI, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 527–548.

¹² Hugh BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, eds. Linda FERREIRA-BUCKLEY, S. Michael HALLORAN, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, 211.

gondolja, ő is tudott volna így írni.”¹³ Az egyszerű stílus – mint az egyszerű viselkedés – által az ember „rejtőzködés nélkül feltárja valakinek az érzéseit és a gondolkodásmódját”, ellentétben „a kimódoltabb és mesterségesebb írásmódokkal, amelyek mintha királyi udvarban mutatnák a szerzőt, ahol a ragyogó öltözet és a ceremóniális viselkedés eltakarja az emberek közötti különbségeket. Egy egyszerű szerző olvasásakor azonban mintha egy jeles személyiséggel társalognánk könnyedén, természetesen, saját jellemének megfelelően, az otthonában.”¹⁴

1780-as életrajzában Samuel Johnson is azt hangsúlyozta, hogy „aki el akarja sajátítani a kötetlen, de nem nyers és elegáns, de nem magamutogató angol stílust, az szentelje éjjelét és nappalát Addison kötetének.”¹⁵ A kötetlen, de kifinomult baráti társalgás regiszterét idéző prózastílus lesz tehát az ideál, s ennek fő példája éppen Addison. Johnson egyfajta arany középútnak tekintti Addison írásmódját („komoly tárgyak esetében sem formális, könnyed pillanatokban sem hitvány”¹⁶ stb.), amely „esetenként túlságosan is leereszkedik a társalgási nyelvhez”, ám arra törekszik, hogy elkerülje a „nyers és kemény dikciót”.¹⁷ Mégis némiképp tisztázatlan marad, hogy a baráti társalgás a társalgó felek közötti egyenlőséget feltételező diskurzusa hogyan egyeztethető össze az esszék nyilvánvaló tanító szándékával. Márpedig Johnson maga is dicséri, hogy Addison felvállalta az „*arbiter elegantiarum*” szerepét, aki felügyeli a „mindennapi érintkezés” (*daily conversation*) terepét.¹⁸ A stílus problémájának kapcsán is azt látjuk: a tizennyolcadik századi olvasók többsége elfogadta, hogy az esszék egyszerre részesei a mindennapi érintkezésnek (annak nyelvéen szólnak) és szabályozzák azt.

A romantika esszéírói már nem érzékelték ezt az egyensúlyt. Bár sok szempontból az elődeiket látták a kora tizennyolcadik századi esszéírókban, a társalgó és a didaktikus elemek keveredését már nem tudták könnyen elfogadni. Az ő

¹³ „[E]very one thinks he could have written in the same way.” *Uo.*, 209.

¹⁴ „This is the great advantage of simplicity of style, that, like simplicity of manners, it shows us a man’s sentiments and turn of mind laid open without disguise. More studied and artificial manners of writing, however beautiful, have always this disadvantage, that they exhibit an author in form, like a man at court, where the splendour of dress, and the ceremonial of behaviour, conceal those peculiarities which distinguish one man from another. But reading an author of Simplicity, is like conversing with a person of distinction at home, and with ease, where we find natural manners, and a marked character.” *Uo.*

¹⁵ „Whoever wishes to attain an English stile, familiar but not coarse, and elegant but not ostentatious, must give his days and nights to the volumes of Addison.” Samuel JOHNSON, *The Lives of the Poets*, ed. John H. MIDDENDORF, New Haven, Yale University Press, 2010 (The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson, 21–23), 678.

¹⁶ „on grave subjects not formal, on light occasions not grovelling”, *Uo.*

¹⁷ „sometimes descends too much to the language of conversation [...] endeavour to avoid all harshness and severity of diction”, *Uo.*

¹⁸ *Uo.*, 612–613.

elvárásainak inkább felelt meg Steele, mint Addison, s a – nagyobb részben Steele által írt – *Tatler* inkább, mint a *Spectator*. Ezt vallotta Leigh Hunt,¹⁹ s ez az értékelés tükröződik William Hazlitt 1819-es „A folyóirat-esszék íróiról” című előadásában. Hazlitt itt fejt ki, hogy a *Tatler* esszéi „inkább értelmes beszélgetések során adódó megjegyzésekre emlékeztetnek, semmint előadásokra.”²⁰

A viktoriánus korszak új keretben értelmezte a problémát: az esszék ellentmondásos jellegét egy összetett személyiség két aspektusaként írták le, azonosítva Addisont *Spectator* úrral (ekkorra ugyanis megint ez a szerző és ez a folyóirat tűnik fontosabbnak). A legfontosabb tanulmány a korból T. B. Macaulay kis könyvnyi terjedelmű 1843-as recenziója.²¹ Eszerint Addison írásai alapvető morális és társadalmi megújulást eredményeztek, ráadásul „a legjobb esszéi megközelítik az abszolút tökéletességet.”²² Macaulay szerint „nincsen rettenetesebb hatalom, mint a képesség másokat nevetségessé tenni,”²³ ám Addison nem élt vissza ezzel a hatalommal, mert humorát megfékezte „a jó természete és a jó neveltetése.”²⁴ Addison gyengéd humorával segítette az embereknek túljutni gyengeségeiken: didaktikusság és barátságosság pólusai egybeolvadnak egy kiváló ember „jóságában” (*goodness*).²⁵ 1851-es előadásában W. M. Thackeray is hasonló úton jár. Ő is alapvetően Addison humorát („egyetlen író műveiben sem leltük még nagyobb örömünket”)²⁶ és személyiségét („nemigen élt még jobb és keresztényibb ember Addisonnál”)²⁷ dicséri, s az ellenmondásokat frappáns paradoxonokba rendezi: Addison „gyengéd satirista” és „jóságos bíró, aki csak mosollyal büntet.”²⁸

¹⁹ Leigh HUNT's *Literary Criticism*, eds. Lawrence H. HOUTCHENS és Carolyn W. HOUTCHENS, New York, Columbia University Press – London, Oxford University Press, 1956, 87. *The Autobiography of Leigh Hunt*, ed., J. E. MORPURGO, London, Cresset, 1969, 38.

²⁰ „more like the remarks which occur in sensible conversation, and less like a lecture”, „moral and didactic tone” *The Complete Works of William Hazlitt*, ed, P. P. HOWE. London, J. M. Dent, 1930–34, VI, 97, 99. Magyarul: William HAZLITT, *A folyóirat-esszék íróiról*, ford., előszó GÁRDOS Bálint, Jelenkor, 2009/12, 1289, 1291.

²¹ Thomas Babington MACAULAY, *The Life and Writings of Addison* = T. B. M., *Essays and Lays of Ancient Rome*, London, Longmans, Green, and Co., 1889, 699–744.

²² „His best essays approach near to absolute perfection.” *Uo.*, 725, 744, 729.

²³ „No kind of power is more formidable than the power of making men ridiculous.” *Uo.*, 725.

²⁴ „constantly tempered by good nature and good breeding”, *Uo.*, 724

²⁵ *Uo.*, 743.

²⁶ „[We] owe as much pleasure to him as to any human being that ever wrote.” William Makepeace THACKERAY, *The Four Georges and The English Humourists of the Eighteenth Century*, London, Cassell and Co., 1909, 211.

²⁷ „A better and more Christian man scarcely ever breathed than Joseph Addison.” *Uo.*, 207.

²⁸ „the gentle satirist [...] and the kind judge who castigated only in smiling”, *Uo.*, 211.

A huszadik század túlnyomó részében Addisont már nem sorolták a legfontosabb szerzők közé. Virginia Woolf 1919-es esszéje – amelyben a Macaulay által szinte óriásira növelt moralista figurája helyébe egy kicsi, de a maga keretein belül kiváló szerzőt kíván állítani – még komoly elismerésről tanúskodik,²⁹ ám a huszadik század közepére már Bonamy Dobrée véleménye tűnik jellemzőbbnek, aki szerint Addison művei semmilyen hatást nem gyakorolnak a kortárs irodalomra és a mai olvasónak nemigen okoznak örömet.³⁰ Dobrée értelmezésében, éppúgy, mint C. S. Lewis valamivel korábbi dolgozatában Addison moralistaként jelenik meg, ám az általa propagált értékeket mind a ketten egy letűnt korhoz kapcsolják, és nem sok nosztalgiát éreztetnek iránta: lényegében az első viktoriánusnak nevezik Addisont.³¹ Lewis Addison történelmi helyzetével magyarázza, hogy miért nem érezzük erőszakosnak a didaxisát. Szerinte az urbánus, kereskedő középosztály érdekeit képviselő Addison eleve nyertes csatát vív; ebből a helyzetből könnyen megengedheti magának, hogy szelíden, barátságosan beszéljen a vesztesekről.

Újabb értelmezések

Jürgen Habermas angol nyelvre csak 1989-ben lefordított, eredetileg 1962-es *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című könyve nyomán bontakozott ki újra izgalmas vita ezekről a kérdésekről. Habermas könyvében kitüntetett szerepet játszanak a kora tizenhetedik századi esszé-folyóiratok: egy olyan ideálisnak tekintett kommunikációs helyzet legjobb valóban létezett példáiként értelmeződnek, amelyben szabad egyének nyilvános és racionális vitáiban születnek döntések a közösséget érintő legfontosabb erkölcsi és politikai kérdésekről.³² Az esszékben tehát egy racionális argumentáción alapuló, ha nem is demokratikus, de a születési, vagy – Gay szavaival – Istentől adott előjogokkal már szakító érintkezési formát figyelhetünk meg. E társadalomfejlődési modell szerint a tizenhetedik–tizennyolcadik század fordulóján a politikai szerepvállalás előfeltétele előjogok helyett egyre inkább a csiszolt viselkedés (*politeness*) poten-

²⁹ Virginia WOOLF, *Addison = V. W., The Common Reader: First Series*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1953 [1925], 98–108.

³⁰ Bonamy DOBRÉE, *English Literature in the Early Eighteenth Century: 1700–1740*, Oxford, Clarendon, 1959, 120.

³¹ C. S. LEWIS, *Addison = Eighteenth Century English Literature: Modern Essays in Criticism*, ed. James L. CLIFFORD, New York, Oxford University Press, 1959, 144–157.

³² Brian COWAN, *What Was Masculine about the Public Sphere? Gender and the Coffee-house Milieu in Post-Restoration England*, *History Workshop Journal*, 51(2001), 129.

ciálisan mindenki számára hozzáférhető kulturális kódjának elsajátítása lesz.³³ Vagyis ismét az esszék társalgó aspektusa kerül az előtérbe.

Habermas, s kisebb részben J. G. A. Pocock történeti munkássága³⁴ nyomán Lawrence E. Klein tárgyalta legnagyobb hatással a *politeness*-diskurzus jelentőségét egy sor cikkben és Shaftesbury-ről szóló monográfiájában.³⁵ A Klein-féle értelmezéssel jól összeilleszthető többek megfigyelése arról, hogy Spectator úr maga látszólag egyetlen társadalmi osztályhoz sem tartozik, nem képvisel egyértelmű politikai érdekeket; ő (nevének egy lehetséges fordításának megfelelően) csupán szemlélője³⁶ a társas élet eseményeinek: egyfajta esztétikai távolságtartással és érdeknélküliséggel nézi a világ folyását.³⁷

A habermasi modellel szakítani kívánó értelmezések legfőbb ihletője valószínűleg Michel Foucault társadalomkritikája volt. Ezek az elemzések az esszesorozat címében rejlő vizuális metaforát emelik ki, amely azután egyébként rengeteg hasonló folyóiratcímet ihletett. Spectator úr az ilyesfajta elemzésekben mindenekelőtt néző, figyelő, aki a szüntelen szemmel tartás által igyekszik felügyelni a társas életet. Nem egy olyan társalgást segít elő, amelyből kibontakozhat valamilyen konszenzus, hanem mindazokra rákényszerít egy viselkedési kódot, akik a jó társasághoz szeretnének tartozni. Ráadásul az esszék beszélőjének látszólagos ér-

³³ L. erről magyarul: RADNÓTI Sándor, *Néhány megjegyzés a képzőművészeti esszéről*, Alföld, 2002/2, 102.

³⁴ J. G. A. POCK, *Virtues, Rights, and Manners: A Model for Historians of Political Thought*, *Political Theory*, 9.3(1981), 353–368.

³⁵ Lawrence E. Klein, *Coffeehouse Civility, 1660–1714: An Aspect of Post-Courtly Culture in England*, *Huntington Library Quarterly*, 59.1(1996), 30–52; Uő., *Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century*, *The Historical Journal*, 45.4(2002), 869–898; Uő., *Liberty, Manners, and Politeness in Early Eighteenth-Century England*, *The Historical Journal*, 32.3(1989), 583–605; Uő., *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

³⁶ Ez volt a folyóirat első (részleges) magyar fordításának a címe. L. *Szemlélő: A Spectator 18. századi magyar fordítása*, szerk., jegyz., bevez. BALÁZS Péter, LABÁDI Gergely, Szeged, 2005 (Fiatal Magyar Filológusok Füzetei. Modernizmus, 1).

³⁷ Egy sor tanulmány tárgyalja ezeket a kérdéseket, néhány a legfontosabbak közül: O. B. HARDISON, Jr, *In Praise of the Essay*, *Wilson Quarterly*, 14(1990), 54–66; Charles A. KNIGHT, *The 'Spectator's Moral Economy*, *Modern Philology*, 91.2(1993), 161–179; Paul LANGFORD, *The Uses of Eighteenth-Century Politeness*, *Transactions of the Royal Historical Society*, 12(2002), 311–331; R. H. SWEET, *Topographies of Politeness*, *Transactions of the Royal Historical Society*, 12(2002), 355–374. Az érdeknélküliség mint a speciálisan „esztétikai attitűd” megszületésének problémáját Jerome Stolnitz kezdte elsőként kidolgozni az 1960-as években, máig tartó vitákat kavarva. Első idevágó cikke: *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20.2(1961), 131–143.

dekmentessége mögött felfedezhető egy nagyon is konkrét érderendszer, amely történetesen éppen annak a Whig pártnak a gazdasági és politikai érdekeivel esik egybe, amelyhez Addison is tartozott.³⁸

A legmodernebb elemzésekben tehát élesen szemben áll az esszék megítélésének az a két aspektusa – a didaktikus és a társalgó –, amelyet a tizennyolcadik századi értelmezők jó része még egységben vélt elgondolni. Mielőtt választanánk a két narratíva közül, érdemes felidézni, hogy volt olyan megközelítés, amely az esszék e két aspektusát egyszerre tudta értékelni, ahogy Ruttkay Kálmánnak sem okozott gondot egyszerre tudni Addison moralizáló és rugalmas gondolkodásmódjáról. Én is úgy látom, hogy az esszék nem könnyítik meg a két aspektus közötti választást. Rendkívül nehéz megállapítani, milyen pozícióból is szól hozzánk Spectator úr.

Az esszék hallgatag beszélője és a társalgó világ

Egy ritkán elemzett tényből szeretnék kiindulni. Az értelmezők nem szokták hangsúlyozni – talán nem erre számítunk egy olyan szerzőtől, akit egyik legjobb értője „vérlázítóan józannak” nevezett³⁹ –, hogy milyen gyakran bukkannak fel kísértetek az esszékben. Pedig Addison úgy nyilatkozott, hogy „véleményem szerint sokkal ésszerűbben gondolkodik az az ember, aki retteg a jelenések és a kísértetek képzelt alakjaitól, mint az, aki minden szent és profán, régi és új történetíró beszámolója, s valamennyi nemzet hagyományainak ellenére mesebelinek és alaptalannak tartja a szellemek megmutatkozását,”⁴⁰ s egy helyen a „lélek halhatatlanságának és az isteni gondviselésnek a megdönthetetlen bizonyítékaiként” hivatkozik rájuk.⁴¹

³⁸ Néhány fontos idevágó tanulmány: Brian COWAN, *Mr. Spectator and the Coffeehouse Public Sphere*, *Eighteenth-Century Studies*, 37.3(2004), 345–366; Uő., *The Rise of the Coffeehouse Reconsidered*, *The Historical Journal*, 47.1(2004), 21–46; Scott Paul GORDON, *The Power of the Passive Self in English Literature, 1640–1770*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; Anthony POLLOCK, *Neutering Addison and Steele: Aesthetic Failure and the Spectatorial Public Sphere*, *ELH*, <http://muse.jhu.edu/journals/elh/toc/elh74.3.html>, 74.3(2007), 707–734.

³⁹ „Infuriatingly sensible”, LEWIS, *i. m.*, 146.

⁴⁰ „I think a Person who is [...] terrify'd with the Imagination of Ghosts and Spectres much more reasonable, than one who, contrary to the Reports of all Historians sacred and profane, ancient and modern, and to the Traditions of all Nations, thinks the Appearance of Spirits fabulous and groundless.” *The Spectator*, ed. Donald F. BOND, Oxford, Clarendon, 1965, I, 455. A józan Addison egyébként a boszorkányok létezésének lehetőségét sem zárta ki: *The Spectator*, III, 480.

⁴¹ „a most certain Proof of the Immortality of the Soul, and of Divine Providence”, *The Spectator*, I, 456.

Az első kísértet a *Tatler* 13. számában bukkan föl. Pacolet úrnak hívják, és azoknak a játékosan megidézett, teljesen komolyan nem vehető szellem-alakoknak a sorába tartozik, amelyeknek a legismertebb példái a *sylphek* Pope *Fürtrab-lásában*.⁴² Pacolet följajánlja szolgálatait Bickerstaffnak: „kérdésedre bárkinek a gondolatait és céljait megtudakolom a szolgálatot teljesítő Légi Lakájtól.”⁴³ Vagyis a folyóirat egésze során úgy kell képzelnünk, hogy a beszélő misztikus módon belelát az emberek fejébe; sőt, Pacolet láthatatlanná is tudja tenni az elbeszélőt, aki így „mindenki mást látni és hallani tud, miközben ő maga láthatatlan és hallhatatlan marad.”⁴⁴

A *Tatler* beszélőjét tehát egy szellem kíséri, Spectator úr pedig maga kísérteties. „Hajlamos vagyok egyetérteni azokkal – mondja Addison –, akik úgy hiszik, hogy a természet minden terében ott sűrögnek a szellemek, és cselekedeteinknek még akkor is számtalan Nézője (*Spectator*) van, amikor azt gondoljuk, hogy tökéletesen egyedül vagyunk.”⁴⁵ Addison hangsúlyozza, hogy ez a szemmel tartás tökéletesen jóindulatú: nem aggodalomra ad okot, hanem megnyugvásunkra szolgál. Mégis tanulságos, hogy az esszék beszélőjének nevét kapják azok a láthatatlan szellemi lények. Beszédes elírással az egyik olvasói levélben egyenesen Specter (vagyis kísértet) úrként szólítják meg.⁴⁶ Vagyis bizonyos mértékű egyenlőtlenség áll fenn az esszék beszélője és a társas világ többi tagja között: míg Spectator úr mindent lát, addig Roger de Coverleynek, amikor városi barátja meglátogatja, azért kell elhessegetnie a falusiakat, mert az „utálja, ha megbámulják.”⁴⁷

Attól a ténytől eltekintve, hogy tiszteletbeli tagságot nyer a Rondák Klubjába,⁴⁸ Spectator úr fizikai megjelenéséről mit sem tudunk. Nem ismerjük sem az arcát, sem a valódi nevét. Persze nem arról van szó, hogy láthatatlan lenne, inkább mindig összetévesztik valakivel. „A tőzsdén tíznél is több éve hisznek kereskedőnek, az alkuszok gyűlésén pedig esetenként zsidónak vélnek.” „Egyesek nagyon szerénynek tartanak – mondja másutt –, mások nagyon büszkének, megint mások

⁴² Vö. a kritikai kiadás kommentárjával: *The Tatler*, I, ed. Donald F. BOND, Oxford, Clarendon, 1987, 112.

⁴³ „to accompany you in your present Walks, and get you Intelligence from the Aerial Lacquey, who is in Waiting, what are the Thoughts and Purposes of any whom you enquire for”, *The Tatler*, I, 128.

⁴⁴ „so that we could see and hear all others, ourselves unseen and unheard”, *The Tatler*, I, 128.

⁴⁵ „I am apt to join in Opinion with those who believe that all the Regions of Nature swarm with Spirits; and that we have multitudes of Spectators on all our Actions, when we think our selves most alone”, *The Spectator*, I, 54.

⁴⁶ *The Spectator*, II, 42.

⁴⁷ „hate[s] to be stared at”, *The Spectator*, I, 439.

⁴⁸ *The Spectator*, I, 133.

pedig rendkívül melankolikusnak. [...] Vannak, akik attól félnek, hogy gyilkosságot követtem el. A falusiak mintha valamiféle varázslónak tartanának.”⁴⁹

A beszélő másik természetfeletti tulajdonsága, hogy szinte mindentudó, és – mint mondja – „az emberi élet minden részét szemmel tartom”.⁵⁰ Ez éppúgy elkülöníti társaitól, mint az a tulajdonsága, hogy nem vesz részt a társalgásban. A kávéházakban, klubokban zajló beszélgetéseket Spectator úr „figyelmes meghallgatja” vagy „véletlenül meghallja”, de soha nem szól hozzájuk.⁵¹ A *Spectator* szó köznévként a nappal kapcsolódik össze a folyóiratban („e dicső Néző”⁵²), amely főntről letekint, de amelyre visszanézni szabad szemmel nem tudunk, valamint a lakájokkal („úriemberek Nézői”),⁵³ akik mindig ott állnak a gazdájuk mellett, lesik minden szavukat és gesztusukat, de akiknek szakmai kötelességük, hogy láthatatlanok maradjanak.

A *Tatler* egyik dedikációjában Steele azt írja, hogy a lap részben a társas érintkezés/társalgás (*Conversation*) minőségének javítására íródott,⁵⁴ ám a *Spectator* egyik dedikációja éles különbséget tesz a dedikáció címzettje és Spectator úr között: míg az előbbi „éltető szelleme”, utóbbi „puszta figyelője” a társalgásnak.⁵⁵ Mind a *Tatler* mind a *Spectator* beszélőjének tevékenységének jellemzésére egy-egy állandó igét vezetnek be a szerzők. Bickerstaff úr esetében ez a *lucubration*, amelyet az *Oxford English Dictionary* éjszakai tanulmányokként és töprengéseként, vagy azok eredményeként, s így átvitt értelemben gondos kidolgozottságot tükröző irodalmi műként határoz meg. Ez – együtt Spectator úr tipikus töprengéseivel (*speculation*) – azt mutatja, hogy az esszék „beszélői” valójában írók: nem részesei a társalgásnak, hanem a hallott (vagy kifülest) dolgok gondos feldolgozói.

Steele egyetértően idézi egy francia románcból, hogy „csak az egyenlő felek közötti társalgás ad kivételes örömet.”⁵⁶ Addison pedig szépen ír a jól megválasztott baráttal való meghitt, őszinte beszélgetés örömeiről. „Az egy adott személlyel való ilyesfajta intimitás után” – teszi hozzá – „az embernek egy általánosabb

⁴⁹ „I have been taken for a Merchant upon the Exchange for above these ten Years, and sometimes pass for a Jew in the Assembly of the Stock Jobbers.” *The Spectator*, I, 4. „[S]ome look upon me as very proud, some as very modest, and some as very melancholly [...] [some are] afraid I have killed a Man. The Country People seem to suspect me for a Conjurer.” *The Spectator*, II, 216.

⁵⁰ „all Parts of humane Life come under my Observation”, *The Spectator*, II, 216.

⁵¹ „listening with great Attention” [...] „over-hear[s] the Conversation of every Table”, *The Spectator*, I, 4.

⁵² „This glorious Spectator”, *The Spectator*, II, 470.

⁵³ „Spectator[s] of Gentlemen”, *The Spectator*, II, 293.

⁵⁴ *The Tatler*, I, 7.

⁵⁵ „the Life and Genius of [...] Conversation” [...] „Looker-on”, *The Spectator*, V, 176.

⁵⁶ „there could be no exquisite Pleasure in Conversation but among Equals”, *The Spectator*, I, 327.

társalgásra kell törekednie mindazokkal, akik elszórakoztatják és jobbá teszik a beszélgetőpartnereiket.”⁵⁷ Ám éppen ez a bensőségesség tűnik lehetetlennek Spectator úrral kapcsolatban, aki állandóan saját „rejtőzködését (*Obscurity*) és hallgatagságát”⁵⁸ emlegeti, akit az egyik levélíró „Némá”-nak szólít,⁵⁹ s aki a következőképpen képzei el, amit egy eljövendő kor történetírója mond majd róla: „Nemigen ismerjük e szerző nevét és személyét, leszámítva, hogy igen rövid arca volt, rendkívüli mértékben ragaszkodott a csendhez, és [...] nagyon szerette a tudást.”⁶⁰ Steele is a „nyilvános rejtőzködés (*Obscurity*)” örömeiről beszél.⁶¹ A folyóirat éppen azon a ponton ér véget, amikor megígéri, hogy kinyitja a száját: ez figurájának teljes felbomlását jelentené.

A *Spectator* negyedik száma azt az igényt jelenti be, hogy „mindkét nem viselkedésében a szívük valósága mutatkozzék meg”, s több elemző szerint is a természetes, vagyis kendőzetlen, őszinte viselkedés és beszéd az esszékben ható egyik fő civilizációs ideál.⁶² A *Tatler* összegyűjtött kiadásának dedikációja is világossá teszi: „e folyóirat átfogó célja a hamis életművészetek leleplezése, a ravaszság, a hiúság és a megjátszottság álruháinak lerántása, amelyek helyett átfogó egyszerűséget javasolunk öltözetünkben, beszédünkben és viselkedésünkben.”⁶³ Ám a meghitt baráti beszélgetésekre jellemző nyitottságot *Spectator* úr önmagára nem vonatkoztatja: „nem azért megyek a nyilvános helyekre – mint legtöbben –, hogy ott megmutassam magam.”⁶⁴

A láthatóság vagy rejtőzés kérdése a stílus összefüggésében is megmutatkozik. Addison tizenharmadik századi elemzői gyakran dicsérik stílusának „világosságát” (*perspicuity*),⁶⁵ ám az esszék beszélője mindegyre a saját rejtőzködő természetét (*obscurity*) hangsúlyozza. Mint annyi minden a *Spectator* kapcsán, természetesen ezek is vizuális metaforák: a *perspicuity* a latin *perspicuus* (áttetsző,

⁵⁷ „Next to such an Intimacy with a particular Person one would endeavour after a more general Conversation with such as are able to entertain and improve those with whom they converse.” *The Spectator*, I, 397.

⁵⁸ „Obscurity and Taciturnity”, *The Spectator*, I, 374.

⁵⁹ „Dear Dumb”, *The Spectator*, IV, 374.

⁶⁰ „We know very little of the Name or Person of this Author, except only that he was a Man of a very short Face, extremely addicted to Silence, and [...] [a] great Lover of Knowledge.” *The Spectator*, I, 424–425.

⁶¹ „public sort of Obscurity”, *The Spectator*, I, 19.

⁶² Markku PELTONEN, *Politeness and Whiggism: 1688–1732*, *The Historical Journal*, 48.2(2005), 397.

⁶³ „The general Purpose of this Paper, is to expose the false Arts of Life, to pull off the Disguises of Cunning, Vanity, and Affectation, and to recommend a general Simplicity in our Dress, our Discourse, and our Behaviour.” *The Tatler*, I, 8.

⁶⁴ „I do not come thither as most do, to shew myself.” *The Spectator*, I, 19.

⁶⁵ Jan LANNERING, *Studies in the Prose Style of Joseph Addison*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1951, 11.

átlátszó) szóból ered; ami obskúrus, az ellenben homályos, átláthatatlan. A világos stílust Hugh Blair az ornamentális stílussal állítja szembe, s azt állítja, hogy előbbi alkalmas rá, hogy ideáink tiszta formában jussanak el a megszólítotthoz.⁶⁶ Jan Lannering pedig a kéziratok alapos vizsgálatával kimutatta, hogy Addison konzisztensen a képszerű retorikai alakzatok kigyomlálására törekedett, a minél világosabb közlés érdekében. Így előttünk áll az esszék kettős öröksége: a leplezetlen feltárulkozást bátorító kommunikációs modell, a díszes retorika lecsupaszítását szorgalmazó stilisztika és a baráti társalgás fiktív beszédhelyzete egyrésztől, másrésztől viszont egy olyan beszélő, aki mindegyre (kísérteties) homályba burkolódik.

Scott Black nagyon pontosan fogalmazta meg a problémát. Szerinte Addison és Steele tevékenysége azért jelent fordulópontot az esszé műfajának a történetében, mert ezekben az írásokban a barátság privát dinamikája (amely az esszé montaigne-i hagyományát élte) nagyobb közösségre terjeszkedik ki. Az esszék által megteremteni kívánt csiszolt viselkedésmód (*politeness*) azt teszi lehetővé, hogy idegeneket kezelhessünk barátainkként.⁶⁷ Ám kérdés, hogy a baráti társalgás őszinteségen, egyenlőségen alapuló modellje meddig tágítható. Maga Addison néhány évvel a *Spectator* utolsó számának megjelenése után (egy valószínűleg 1717-ben keletkezett, de csak a szerző halála után publikált tanulmányban) a „mindennapi társalgás beszédmódjainak” használatával kapcsolatos kételyeinek adott hangot, amelyek szerint „lealacsonyítják a komoly stílus méltóságát”. Ebből adódik a görög és latin szerzők előnye, akiknek „halott nyelvét nem használjuk többé a kötetlen beszélgetésben”, szemben a modern nyelvek fordulataival, amelyeket „túláságosan is lezülleszt a mindennapi használat; s minthogy túl gyakran fordulnak megműveletlen ajkakon, rájuk ragad a közönségesség.”⁶⁸ Az ókori irodalomból származó mottók s a számos művelt utalás jól mutatják, hogy a szerzők a társalgási nyelv klasszikusabbá, méltóságtelibbé tételén is munkálkodnak.

A *Spectator* 512. száma a tanácsadás nehézségeiről szól. „A tanácsadóra” – mondja Addison – „úgy tekintünk, mint aki sértő megjegyzéssel illeti az értelmünket, s úgy bánik velünk, mintha gyerekek vagy szellemi fogyatékosok lennénk. [...] Aki veszi a bátorságot, hogy tanácsot adjon, az abban a tekintetben fölének helyezi magát.” Addison szerint a legjobb megoldás, ha az ember „gyönyörködtető

⁶⁶ BLAIR, *i. m.*, 99.

⁶⁷ Scott BLACK, *Social and Literary Form in the Spectator*, *Eighteenth-Century Studies* 33.1(1999), 30.

⁶⁸ „the forms of speech made use of in common conversation” [...] „are apt to sink the dignity of a serious style”; [Greek and Latin writers whose] „language is dead, and no more used in our familiar conversations,”; „too much dishonoured by common use, and contract a meanness, by passing so frequently through the mouths of the vulgar.” Joseph ADDISON, *A Discourse on Ancient and Modern Learning = The Works of the Right Honourable Joseph Addison: With Notes by Richard Hurd, D.D.*, London, Henry G. Bohn, 1856, V, 224.

elbeszéléseken” keresztül tanít, hiszen ilyen esetekben „a tanulság észrevétlenül befurakszik”, „s miközben azt hisszük, önmagunkat irányítjuk, valójában másvalakinek a parancsait követjük.”⁶⁹

S ezzel visszaértünk a Ruttkey Kálmán által használt fiktív erkölcsi esszé kategóriához, hiszen a „gyönyörködtető elbeszélések” mellett éppen a beszélők irodalmi alakjának bevezetése teszi fiktívvé ezeket az esszéket. S amikor a *Spectator* első folyamának utolsó számában Steele saját nevében vesz búcsút az olvasóktól, akkor azzal magyarázza a kitalált alakok szerepeltetését, hogy ezek anélkül tudnak „ál-tekintélyt” (*mock-Authority*) öltetni magukra, hogy önteltnek tűnének.⁷⁰ A kora tizennyolcadik századi folyóirat-esszék igazi öröksége ez a kétértelmű viszony a párbeszédhez.

A Ruttkey Kálmán örökségével folytatott szakmai párbeszéd szempontjából természetesen a fentiek csak egy bátortalan első lépésnek tekinthetők. Hiszen Ruttkey megjegyzései felől értelmezhető lenne (a moralizálás speciális eseteként) a regény tizennyolcadik századi sikertörténete, vagy széles kritikátörténeti narratívában is kereshetnénk (a gyönyörködtető tanítás hagyománya kapcsán) a brit tizennyolcadik századi viták helyét. Jelen dolgozatban csak az esszé helyi problémáinak kibontására igyekeztem felhasználni Ruttkey gondolatait. Talán azonban mégsem egészen felesleges az ilyesfajta rekonstrukció: úgy sejtem, hogy ha valaki szisztematikusan meg akarja majd írni e műfaj történetét, az a fiktív beszélő pozíciójának s a didaktikus és baráti elemeket vegyítő párbeszéd viszonyának a részletes elemzése nélkül elvégezhetetlen lesz.

⁶⁹ „We look upon the Man giving it as offering an Affront to our Understanding, and treating us like Children or Ideots. [...] [T]he person who pretends to advise, does, in that Particular, exercise a Superiority over us [...]. „The Moral insinuates it self imperceptibly [...] by this Method a Man is so far over-reached as to think he is directing himself, whilst he is following the Dictates of another.” *The Spectator*, IV, 317–318.

⁷⁰ *The Spectator*, IV, 491.

TAKÁCS FERENC

„Mores hominum multorum vidit”

—•—
Homérosz, Héliodórosz, Fielding,
Goethe és Joyce

A 18. század irodalmát szenvedéllyel kutató Ruttkay Kálmán a korszak során születő új műfajjal, a regénnyel is szívesen foglalkozott, ám ennek az érdeklődésnek viszonylag kevés írásba foglalt nyoma maradt. Voltaképpen – ha a regény műfajához csupán *per tangentem* kapcsolódó irodalmi jelenségek tárgyalását, illetve érintését, például egy német nyelvű Swift-válogatás recenzióját 1970-ből, vagy egy Defoe-útibeszámoló 1989-es keltezésű magyar fordításának a válogatási munkáját leszámítjuk – két Henry Fieldinggel kapcsolatos írással kell beérnünk. Mindkettő könyvkritika: az egyikre a *Jonathan Wild* magyar fordításának a megjelenése adott alkalmat 1955-ben, a másik recenzió jómagam, Takács Ferenc *Fielding világa* című, 1973-as könyvéről szól, a Nagyvilág című folyóirat 1974. augusztusi számában jelent meg.¹

A kismonográfiát még egyetemistaként kezdtem el írni, huszonhárom éves voltam nagyjából, amikor leadtam az Európa Könyvkiadónak. Az akkoriban még kényelmesen elnyúló átfutási idő után, 1973 őszén meg is jelent, bő háromnegyed évvel később pedig már olvashattam Ruttkay Kálmán, korábban tanárom, akkor már tanszéki kollégám írását.

Ruttkay kritikája rendkívül *pozitív* volt.

Ez a könyv szaktudományos szempontból is jelentős nyeresége a nemzetközi Fielding-irodalomnak, de mindvégig élvezetes, [...] kalandregénysze-

¹ RUTTKAY Kálmán, *Henry Fielding: A néhai nagy Jonathan Wild úr élettörténete*, Irodalomtörténet, 43(1955), 383–387, újraközölve: RUTTKAY Kálmán, *Összegyűjtött írások*, Budapest, Universitas, 2002, 236–241; RUTTKAY Kálmán, *Magyar könyv Fieldingről*, Nagyvilág, 1974/8, 1262–1263.

rűen izgalmas, szórakoztatóan tanulságos olvasmány a laikusnak is – így summázza véleményét.²

A dicsérettel persze nemigen lehet párbeszédbe elegyedni, a dicséretet legfeljebb megköszönni lehet, mint ahogy illik is – ezt annak idején meg is tettem. Am volt egy pont, ahol a kritika kifogást emelt, s feltett egy kérdőjelet könyvem margójára. Idézem ezt is:

Nagy gonddal, jó érzékkel keresi meg a szerző azokat a szálakat, amelyek Fieldinget elődeihez és kortársaihoz kötik; párhuzamai meggyőzőek, mert általában nem hatásokról, hanem analógiákról beszél. Amit a Fielding-életmű 19–20. századi kisugárzásáról mond, sokkal vitathatóbb. Hogy ezt ő is mennyire érzi, bizonyítsák saját mulatságos önfelmentő sorai: „Lehet, az utóbbi néhány oldalas elkalandozás túlon túl is merésznek bizonyulna, ha e könyv szerzőjétől valaki szilárdabb filológiai-műfajttörténeti bizonyítékokat követelne. Nagy hibát talán mégsem vétett a szerző: hiszen Fielding világa egyben a regény világa is.”³

A kifogás, a kérdőjel természetesen vitára késztet, a vita pedig – szerencsés esetben – barátságos és kölcsönösen termékenyítő párbeszédé finomul. Vagy legalábbis válasz lesz a kérdésre, s ennyiben párbeszéd. Sajnos csupán fiktív párbeszéd: a válaszhoz oda kell képzelnem a kérdezőt, akihez a választ intézem.

Ruttkay egyébként nem részletezte, mit tart vitathatónak abban, amit „a Fielding-életmű 19–20. századi kisugárzásáról” írtam. Mint ahogy azt sem rekapitulálta, hogy mit is írok erről a kisugárzásról – nyilván terjedelmi okokból. Ezért ezt most nekem kell megtennem.

Amit a könyvem utolsó fejezetében arról írtam, hogy miként viszonyult Fieldinghez és mit tanult a *Tom Jones* szerzőjétől Jane Austen, Thackeray, George Eliot, Walter Scott, vagy Charles Dickens, ez aligha lephette meg a recenzió szerzőjét. Akkoriban nálunk – de máshol is – Fieldingben a 19. századi realizmus előfutárát látták, ha róla és a tizenharmadik századi regényről szóltak, Ian Watt *The Rise of the Novel* című mértékadó és nagy hatású 1957-es könyvének a szellemében szóltak, Fielding művének legfőbb értékét enciklopédikus társadalomrajzában jelölték meg – a *Jonathan Wild* magyar kiadásáról szóló, kisebb tanulmánnyá bővülő recenziójában Ruttkay maga is így tett.⁴

Meglepőnek, vitára ingerlőnek és megkérdőjelezendőnek alighanem azt tartotta, hogy ebben a rövid fejezetben a fieldingi alkotómódszer, elbeszélés-technika

² Uo., 1262.

³ Uo.

⁴ RUTTKAY, *Henry Fielding... i. m.*, 238–239.

és regénypoétika néhány fontosabb jegyét jellegzetesen *modernista* szerzőkkel is összefüggésbe hoztam. Például a regényműfaj Fielding kezdeményezte emancipációjában vagy „nagykorúsításában” Henry James kompozíciós hiper-műgondjának az előképét fedeztem fel,⁵ illetve – és evvel tulajdonképpen helyben is vagyunk – James Joyce *Ulysses*-ében a *Tom Jones* örökösét, vagy legalábbis a *Tom Jones*-szal termékenyen összehasonlítható regényt fedeztem fel. Idézném idevágó megjegyzésemet:

De nemcsak a „hagyományosan” társadalmi érdeklődésű szerzők tanultak Fieldingtől; a *Tom Jones* enciklopédikus műfajának példája James Joyce „Ulysses”-ének bonyolult iróniarendszerében, gondos-aprólékos szerkesztésmódjában, stílusparódiáiban és burleszkjeleneteiben is hat.⁶

Ma már nehéz felidézni, hogy ez az összehasonlítás, Fielding és Joyce összekapcsolása akkoriban, a hetvenes évek elején némileg az újdonság erejével hatott. Igaz, kész volt már az *Ulysses* új fordítása – Szentkuthy Miklós munkája éppen egy évvel Fielding-könyvem után, a Ruttkay-recenzió évében jelent meg –, de akkoriban még tartotta magát az a modern irodalomról alkotott ideologikus kép, amelyben Joyce *Ulyssese* kulturális bomlástermék, a polgári tudat és társadalom végső válságának a tükre, a személyiség, az Én széthullásának az akaratlan krónikája, a retrográd dekadencia foglalata. Ebben a képben vagy képletben Fieldingnek is megvolt a maga helye, csak éppen az átelleni oldalon. Ő a feltörekvő polgárság képviselője volt, ennek a történelmileg akkor még haladó osztálynak az írójaként tükrözte vissza diadalmasan kora társadalmi valóságának a teljességét – szemben Joyce-szal, aki ugyanennek a társadalmi osztálynak a végvonaglása idején élt, ezért életműve ennek a végvonaglásnak nem is annyira tükre, mint amennyire tünete és bizonyítéka. Ebben a felfogásban az *Ulysses* mindannak a visszavétele, amely a *Tom Jones* diadalmas nyitánya után következett az európai regény történetében.

Talán mondanom sem kell, hogy Ruttkay Kálmán nem osztotta ezt a felfogást, csupán a korabeli szellemi légkör érzékeltetésére tértem ki rá. Másokkal ellentétben ő alighanem az általam tett összehasonlítás nagyvonalú vázlatosságán hökkent meg, s az összehasonlítást alátámasztó érveket hiányolta. Mivel nem szeretném, ha a dolog ennyiben maradna, innen folytatnám a párbeszéd rám eső részét: megpróbálok enyhíteni a Fielding–Joyce összehasonlítás vázlatosságán – és persze ebben mozgósítanám azt a tudást is, amelyre a *Fielding világa* megjelenése óta eltelt negyven évben tettem szert Fieldingről, Joyce-ról és a regényműfajról.

⁵ TAKÁCS Ferenc, *Fielding világa*, Budapest, Európa, 1973, 203.

⁶ *Uo.*, 204

Hogy egyfelől Fielding és általában a tizennyolcadik századi regény, másfelől Joyce, és általában a modernista regényírás között valóban szoros a kapcsolat, s hogy a kimutatható analógiák elméletileg is fontos tanulságokat hordoznak, a könyvem megjelenése óta eltelt időszak irodalomelméleti és irodalomtörténeti kutatásai több irányból is megerősítették. A 18. századi regény tekintetében a legfontosabb változás talán Ian Watt 1957-es tézisének a trónfosztása volt: a formális realizmust és a korai polgári korszakot szociologikusan összekapcsoló felfogást mintegy „leváltotta” a Michael McKeon 1987-ben megjelent monográfiájában, a *The Rise of the Novel* közvetlenül is polemizáló *The Origins of the English Novel, 1600–1740*, „Az angol regény eredete, 1600–1740”-ben körvonalazott felfogás. Watt-tal szemben McKeon a később a *novel* terminussal a tizennyolcadik században egy kategóriába foglalt, de nagyon is sokféle, „irodalmi” és „nem irodalmi” írástípusok heterogenitását hangsúlyozza, mellyel az 1600 és 1740 közötti történelmi válságkorszak gyökeresen instabillá váló irodalmi és társadalmi kategóriáira reagáltak az írók. Hogy ennek a leírásnak lényegi a hasonlósága a modernista regényről alkotott – vagy alkotható – képhez, s hogy ez a hasonlóság mindkét irányban revelatív következtetések levonását teszi lehetővé, erre John M. Warner *Joyce’s Grandfathers: Myth and History in Defoe, Smollett, Sterne* 1993-ban megjelent könyve a példa, melynek számomra természetesen nem túl meglepő tanulsága, hogy voltaképp mindegy, melyik irányból nézünk: Joyce lencséjén át a tizennyolcadik századi regényt, vagy a tizennyolcadik századi regény szemüvegén keresztül Joyce-t, az így kapott két kép szignifikáns mértékű átfedést fog mutatni bizonyos kulcsfontosságú összefüggések tekintetében.

Ehhez hozzátehetjük, hogy ez a tézis időközben történeti magyarázat formájában is teret nyert. Egyetlen példa, az esszéistának, sőt irodalom-teoretikusnak is kiváló Milan Kundera, aki több írásában, közöttük legmarkánsabban a *L’Art du roman* (1986 – magyarul: *A regény művészete*) lapjain és a *Le Rideau* (2005 – magyarul: *A függöny*) esszéiben hangsúlyozta, hogy a kora modern, 17–18. századi regényt a 19. században felváltó homogén elbeszélői hangú realizmuson, amelynek diadala legalább annyira veszteség volt, mint amennyire előrelépés, a modernista regényírás úgy lépett túl, hogy visszatért a kora modern ősforráshoz: a tizenkilencedik századnak mintegy a feje fölött visszanyúlt ahhoz a heterogén hangú, formabontó, kísérleti és önreflexív módszerű írásmódhoz, amely Rabelais, Cervantes, Sterne, Diderot és persze Fielding munkáit jellemzi.⁷

Magam is ehhez a gondolatsorhoz kapcsolódnék most, az *Ulysses* és a *Tom Jones* összehasonlításával. A világgönyvtárnyi méretűre duzzadt Joyce-szakirodalomban tallózva az az érzése támad az embernek, hogy a Joyce-életművel kapcsolat-

⁷ Milan KUNDERA, *A regény művészete*, ford. RÉZ Pál, Budapest, Európa, 1992, 120–123 (eredetileg: *L’Art du roman*, Párizs, Gallimard, 1986.); Milan KUNDERA, *A függöny*, ford. RÉZ Pál, Budapest, Európa, 2005, 173–175 (eredetileg: *Le Rideau*, Párizs, Gallimard, 2005.).

ban már jószérivel minden kérdést feltettek, az önként adódókat ugyanúgy, mint a hajánál fogva előrángatottakat, a fontosakat ugyanúgy, mint a nevetségesen jelentékteleneket. De mintha lenne egy kivétel: amennyire meg tudom állapítani, még senki sem tette fel azt a kérdést, hogy az *Ulysses* miért éppen tizennyolc fejezetre tagolódik, vagy ahogy a Joyce-irodalomban nevezni szokás: tizennyolc epizódból tevődik össze. Pedig nem teljesen értelmetlen kérdés. Joyce babonás örömét lelta a legkülönbözőbb véletlen egybeesésekben, közöttük a számszerűekben is, s szeretett saját kezűleg, mintegy művilleg is előállítani ilyesféle koincideneciákat. Egyetlen példa: hogy miért éppen 1904. június 16-án játszódik a regény, az is ilyesféle művilleg létrehozott „véletlen egybeesés”: Joyce-tól tudjuk, hogy azért „tette” történetét erre a napra, mert június 16-án randevúzott először Nora Barnacle-lel, szerelmével, gyermekei anyjával, később feleségével. A 18-at, az *Ulysses* epizódjainak a számát is tekinthetjük ilyen koincideneciának, ha akarjuk, valódinak, azaz természetesnek, ha akarjuk, látszólagosnak, azaz művilleg előállítottnak: a regény 1904-ben játszódik, 1922-ben jelent meg, a két időpontot éppen tizennyolc év választja el egymástól. Ez az egybeesés valódi, mondhatnánk, természetes koincidenecia: amikor Joyce eldöntötte, hogy 18 epizódból fog állni a regény, nem tudhatta, hogy éppen tizennyolc év lesz a különbség a regény fikciós dátuma és megjelenésének éve között. De tekinthetjük látszólagosnak is, művilleg előállított egybeesésnek: Joyce ragaszkodott ahhoz, hogy negyvenedik születésnapján kézbe vehesse a kinyomtatott *Ulysses*t, és munkatársainak gondja volt rá, hogy a dijoni nyomdában bekössenek, és felküldjenek Párizsba a valójában még meg sem jelent könyvből két előzetes példányt, így aztán a kerek, ennél fogva számmisztikailag fontos születésnapj évfordulón, február másodikán, Joyce kézbe vehette az *Ulysses*t. S mivel 1922-ben volt negyven éves, mellékesen a másik egybeesés, a 18 epizód egyenlő 18 évvel, is megvolt, mégpedig magától, azaz természetes módon.

A Joyce-búvárlók persze jobban szeretik az olyan, akár természetes, akár valamiféle művi beavatkozással létre segített koincideneciákat, amelyek, ahogy mondani szokás, jelentőséggel bírnak. Ha – Ruttkay Kálmán 1974-ben kiadott engedélyével – további analógiákat keresünk Fielding és Joyce között, feltűnhet az *Ulysses* és a *Tom Jones* cselekménye közötti hasonlóság: mindkettő a hős hányattatásokkal tarkított kalandos bolyongásának a sémájára épül, s mindkettő az otthonlét, az út és a hazatérés szakaszolását követi. Mindezt egy igazán érdekes koincidenecia, a tizennyolcas számmal kapcsolatos egybeesés kíséri: Joyce regénye tizennyolc epizódból áll, Fieldingé ugyanilyen számú „könyvre” tagolódik.

Legjobb tudomásom szerint eddig senki sem tette fel azt a kérdést, hogy valódi koincideneciával van-e itt dolgunk, valamiféle „természetes” és merőben esetleges egybeeséssel, amelynek talán ne is tulajdonítsunk különösebb jelentőséget, vagy ellenkezőleg: művilleg „beállított”, s ezért jelentéssel bíró numerikus párhuzammal, rejtett irodalmi utalással, amely a *Tom Jonest* valamilyen értelemben, il-

letve összefüggésben az *Ulysses*t előképévé és mintájává nyilvánítja. Azaz tudatos formai allúzió volna, amely értelmezésre és az általa létrehozott összefüggés szerepének feltárására ösztökél bennünket.

Hogy melyik a kettő közül, ez – pozitív külső bizonyítékok hiányában – eldöntetlen: Richard Ellman monumentális Joyce-életrajzában sem Fielding neve, sem regénye címe nem fordul elő, az író magánkönyvtáráról készült listákon sem szerepel a *Tom Jones*, s csupán Joyce egyetlen írásában jelenik meg a „Fielding” név, egy Burmáról és a buddhizmusról szóló könyv szerzőjének, bizonyos Harold Fielding Hallnak a neve. A könyvet (*The Soul of a People*) Joyce a dublini *Daily Express*-ben recenziálta 1903-ban. Kritikájában végig „Mr Hall”-ként említi a szerzőt, sohasem teljes nevén – mintha egyenest kerülné a *Tom Jones* szerzője nevének említését.⁸

Azt viszont, hogy az egybeesés értelmezésre szólít fel, azaz haszonnal jár, ha jelentést tulajdonítunk neki, belső, szorosabban irodalmi bizonyítékok megerősítik. Nem lehet ugyanis véletlen, s még ha az is, akkor is értelem és szükségszerűség nyilvánul meg abban a tényben, hogy a *Tom Jones* (1749) belső címlapján a *Mores hominum multorum vidit* horatiusi sor áll a regény mottójaként – Muraközy Gyula fordításában: „...sok / népnek városait látta, s kitanulta szokását...” –, az a sor, amelynek görög eredetije – lévén a verssor már Horatiusnál is idézet, illetve fordítás – Homérosz *Odüsszeiájának* az élén olvasható. A férfi, aki – Devecseri Gábor átültetésében – „sok nép városait s eszejárását kitanulta”, mondani sem kell, az eposz hőse, Odüsszeusz – az az Odüsszeusz, akinek alakja és akinek kalandos bolyongása James Joyce 1922-ben megjelent *Ulysses*ének, ennek az – egyébként nyomós irodalmi és történelmi, valamint személyes okokból – 1904-ben játszódó regénynek a mitikus állványzatául szolgál.

Hogy a *Tom Jones* homéroszi mottója több futó írói ötletnél vagy szokványos neoklasszicista könyvészeti kelléknél, azt az általa művelt irodalmi formát a „prózában írott komikus *eposz*”-ként jellemző, a regény radikális újdonságát nyugtázó és az új műfajt éppen különbözőségének hangsúlyozásával az eposzsal értelmező viszonyba állító, regényei szövegét Homérosz-, Vergilius- és Milton-utalásokkal átszövő Henry Fielding esetében szükségtelen hangsúlyozni. A Fielding-szakirodalomban bőven találunk utalásokat a *Tom Jones* és az *Odüsszeia* főhősének, szerkezetének, és cselekménymenetének a párhuzamaira is – például a Fielding-regény nőalakjainak összefüggéseire a homéroszi történet szereplőivel: Kalüpszóval, Kirkével és Nauszikaával. (Fielding-könyvemben én is a „*Tom Jones* országúti *Odüsszeiája*” kifejezést használom egy helyütt.) Azaz bizonyosnak látszik, hogy – Joyce-hoz hasonlóan – Fielding is tudatosan oltotta

⁸ James JOYCE, *A Suave Philosophy*, The Daily Express (Dublin, 1903. febr. 6.). Újra-közölve: James JOYCE, *Occasional, Critical, and Political Writings*, szerk. Kevin BARRY, Oxford, Oxford University Press, 2000, 67–68.

rá regényét az *Odüsszeiára*, az európai elbeszélés-hagyomány ősforrására és alapmintájára.

Egyébként a tizennyolcas számról is van mondanivalójuk a *Tom Jones* elemzőinek. Egy 1989-es cikkében Bruce Stovel, a 2007-ben elhunyt kanadai irodalomtudós, jeles „tizennyolcadikszázados”, a *Tom Jones* gondosan kiszámított numerikus arányait és hajszálpontos mértani szimmetriáit, a regény, mondhatnánk, tervezőasztalon létrehozott alaprajzát bemutatva az *Odüsszeia* szerkezetét jelöli meg előképnek, s – Irvin Ehrenpreis *Tom Jones*-könyvére hivatkozva – avval magyarázza a tizennyolcas számot, hogy míg Homérosz huszonnégy énekre vagy könyvre tagolta eposzát, Vergilius (és nyomában Milton) ennek pontosan a felére, tizenkét énekre vagy könyvre az *Aeneist*, illetve az *Elveszett paradicsomot*, a *Tom Jones* „könyveinek” a száma ennek a két számnak az átlaga.⁹ Fieldingnek nyilván az eposzi hagyomány megszentelte számra volt szüksége – de közben azt is jelezni akarta, hogy könyve az elbeszélő irodalom új változata, modern és profán anti-eposz is, amely ugyan kötődik az antik hagyományhoz, de egyszersmind magabiztosan szakít, sőt szembe is száll vele. Ezért Homéroszt és Vergiliust mintegy átlagolta, a két számot összeadta és elosztotta kettővel, így jött ki a tizennyolcas szám.

Hogy Joyce is elvégezte ugyanezt a számítást a Fieldingéihez hasonló megfontolásokból, vagy a Fielding választását motiváló intenciókban a magáéit felismerve, a *Tom Jones*ból vette át a számot, eldönthetetlen. És még az is lehet, vagy valóban véletlen egybeesés a dolog, merőben természetes és esetleges, amely semmiféle értelmezést nem kíván. De ha így van, akkor inkább ne legyenek a véletlenek. Legyen viszont szilárdan összekapcsolva, valamiféle regénytörténeti korszakok felett átnyúló közös projectben egyesülve a *Tom Jones* és az *Ulysses*, az európai regény újkori nyitánya és modern beteljesülése – még ebben az első pillantásra viszonylag kis horderejűnek tűnő összefüggésben is.

Körülbelül itt és most értem el arra a pontra, ahol megválaszoltnak érzem Ruttkay Kálmán 1974-ben megfogalmazott kifogásait. És tudni vélem, mit szólna mindehhez. Szinte hallom a hangját: „Ha ragaszkodsz, kérlek, hozzá, természetesen neked van igazad”, mondaná mosolyogva, én meg azt felelném, hogy természetesen nem ragaszkodom hozzá. Hiszen tőle tanultam azt is, hogy ragaszkodni, bármihez túlságosan is ragaszkodni nem igazán elegáns dolog.

Úgyhogy itt be is fejezhetném, de úgy érzem, tartozom még egy tiszteletkörrel. Fielding, Joyce és Homérosz kapcsán tulajdonképp a regényhősről és a regénycselekményről volt szó eddig is – ezt a gondolatmenetet folytatva fordulnék újabb, talán általánosabb tanulságokat is ígérő irányba.

⁹ Bruce STOVEL, *Tom Jones and the Odyssey, Eighteenth-Century Fiction*, 1989/1, 275; Irvin EHRENPREIS, *Fielding: Tom Jones*, London, Edward Arnold, 1964, 16.

Véletlen egybeesésekről, koincidenenciákról beszéltem az előbb Joyce, Fielding és az eposzi hagyomány kapcsán. Azokról a sajátosságokról, amelyek az elbeszélő irodalom *differentia specificáját*, az elbeszélte történet Homéroszig visszamenő alapsémáját is jellemzik. A világban bolyongó hős kalandos hányattatásait megjelenítő cselekménytípus ez, amelyet – elvont formáját tekintve – véletlenek és egybeesések bonyolítanak. Ez a *chance-and-coincidence plot*, ahogy az angol szakirodalom nevezi, egyformán az absztrakt sémája Odüsszeusz, Tom Jones és Leopold Bloom történetének.

Joyce, a koincidenenciák *connaissance* kapcsán említettem a véletlen egybeesések két fajtáját, a természetest és a művileg létrehozottat. Az egyik, mondhatnánk, valódi, a másik viszont csupán látszólagos véletlen. Valójában szükségszerűség, értelem és terv nyilvánul meg benne, s csupán azoknak a szemében tűnik véletlennek, akik elől ez a szükségszerűség, értelem és terv rejtve marad. A kettő különbségét jól jellemezhetjük a magyar „sors” szó kettős jelentésével. A szó egyrészt valami eleve elrendeltet, szükségszerűn lezajlót, előzetes terv szerint kivitelezettet jelent. „Így volt megírva a sors könyvében”, mondjuk, mégpedig – figyeljünk fel rá! – jellegzetesen irodalmi metaforát használva, hiszen a sors könyvének nyilván szerzője van, a megíráshoz íróra van szükség. A „sors” szó másrészt ennek szöges ellentétét is jelenti, a teljességgel esetleges, cél és értelem nélkül való eseményt vagy eseménysort, jó szerencsét vagy balszerencsét: a szerencsejátékban, melynek egy régebbi fajtáját egyébként *sorsjátéknak* nevezték, a sorshúzás működteti a véletlent; sorsot vetünk, kisorsolunk; és így tovább.

Ezt a kettősséget, egyfelől sorsszerűség mint esetlegesség, másfelől sorsszerűség mint szükségszerűség ambiguitását az őspéldától, Homérosz *Odüsszeiájától* örökölte az európai elbeszélő irodalom. Odüsszeusz vaksorsként, értelmetlen és felesleges hányattatások sorozataként éli meg azt, amiről az olvasó tudja, hogy valójában az istenek tanácsa által a hős hazajuttatása céljából elkészített terv kivitelezési folyamata. Két szinten értelmeződik tehát az eposz cselekménye, egyfelől a természeti, másfelől a természetfeletti szintjén; ezek az esetlegesség és a szükségszerűség, az okkal és értelemmel nem rendelkező véletlen és a tudatos tervszerűség szintjei. Az előbbivel szemben az utóbbihoz szükségképp hozzátartozik az, amit angolul *agencynek* nevezünk: a természeti szint látszatra ok nélküli véletlene valójában *valakinek a műve*, a természetfeletti szinten működő személy és akarat produktuma.

Ezt az eszmei szerkezetet veszi át az eposztól a 3. században Héliodórosz, az *Aethiopica* vagy *Etiópai történet* című hellenisztikus prózai elbeszélés szerzője. Az átvételt mintegy nyugtázandó, Héliodórosz egy ponton azt a Homérosz-idézetet szövi bele szövegébe, amely úgy ezerötven évvel később horatiusi közvetítéssel a *Tom Jones* mottója lesz. „Kereskedés a kenyere” – olvassuk az egyik szereplőről a *Sorsüldözött szerelmesekben*, az *Aethiopica* Szepessy Tibortól származó modern

fordításában – „sok várost, sok nép szokásait és eszejárását volt alkalmá megismerni”.¹⁰

Az *Aethiopica*, mint tudjuk, maga is ősforrás, a *romance* vagy „románc” néven ismert elbeszéléstípus és irodalmi minőség mintapéldánya. Mint ahogy a *chance-and-coincidence plot*-nak és a természeti/természetfeletti kettősségnek is – mintha a magyar fordítás címe, a *Sorsüldözött szerelmese* is a „sors” szóról az általam imént mondottakat illusztrálná, miközben találóan jellemzi a valószínűtlen egybeesések és képtelen véletlenek mozgatta történetet.

Ami igazán érdekes, hogy Héliodórosz románcában mindez – a természeti/természetfeletti kettőse és az utóbbihoz kapcsolódó *agency* kérdése – tudatos önreflexió tárgyaként is megjelenik, és a reflexió egy gyakran visszatérő metaforában összegződik. A cselekmény valószínűtlen fordulatait gyakran kíséri szerzői kommentár, amelyben a hősök sorsát irányító végzet, illetve isteni hatalom *irodalmi szerzőként*, a hősök hányattatásai pedig egy (előre megírt) *dráma cselekményeként* jelennek meg. Gyakori az ironikus mentegetőzés: az esemény olyan valószínűtlen, mintha egy drámaíró találta volna ki. Az elbeszélő úgy ír le váratlan fordulatokat, mintha valamiféle „színházi gépezet” vagy „színpadi szerkezet” – *deus ex machina* – okozná őket, pl. a 365-ik oldalon: Kharikleia „[n]evelőatyját Hellász kellős közepéből hozták ide [az istenek], egészen váratlanul, mintha valami színpadi szerkezetet helyeztek volna működésbe.” Van, hogy az események szemlélői – ennek a színházi metaforának a jóvoltából – közönségként jelennek meg: Hüdaspész „[a]lattvalói osztottak érzelmeiben, valamennyien az öröm és az elérzékenyültség könnyeivel figyelték a sorsnak ezt a különös, színpadra kívánczó fordulatát...” (343–344); ugyanígy, a szemlélő a színház-metafora segítségével értelmezi a hősnő magatartását: ez a lány, Kharikleia „[v]akmerő hazudozással akarja elkerülni a halált. Úgy tesz, mint a drámai hősök, akik szorongatott helyzetükből egy ügyes színpadi fogás segítségével menekülnek meg...” (338).

Ugyanez a gondolat – a sors mint drámaíró, az emberek mint drámai szereplők, illetve színházi közönség – jelenik meg igen szemléletes módon ebben a szövegrészben:

A város lakói a falakról, mint valami óriás színház nézőteréről figyelték a jelenetet – ők voltak a színdarab döntőbírái. És most az emberi sorsot irányító véletlen, vagy egy démoni hatalom, váratlanul különös közjátékot fűzött a színen pergő tragikus eseményekhez. Mintha kevesellte volna a feszültséget, újabb drámai cselekményt indított el, kiszámított pontossággal éppen ezen a napon és ebben az órában vezette ide Kalasziriszt, hogy a

¹⁰ HÉLIODÓROSZ, *Sorsüldözött szerelmese* (*Etiópiai történet*), ford. SZEPESSY Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1964, 71.

szerencsétlen apa jelen lehessen a szörnyű versenyen, és láthassa tulajdon fiai élethalálharcát (224).

A hősök maguk is a színház metaforájával próbálnak magyarázatot adni képtelen hányattatásaikra, az istenek velük szemben tanúsított magatartására. Theagenész felpanaszolja, hogy mindenütt „nyomunkban a végzet”, s ők ketten „démoni erők játékszere” (156). Ezek az erők „[a]nnyi szenvedést zúdítanak ránk, mintha valami színpadon lepergő véres dráma szereplői lennénk...” (156–157). A végkifejtet csodáját, egyben az egész história értelmét is ugyanevvel a metaforával magyarázza Sziszimithrész főpap: az istenek „most, a dráma csúcspontján ráteszik a koronát jószágukra: felvilágosítanak bennünket, hogy az idegen ifjú leányod vőlegénye! [...] Lehetetlen észre nem vennünk, mi az értelme ennek a csodálatos színjátéknak” (366).

A történet mint az istenek által megírt és megrendezett színjáték – lehetetlen észre nem vennünk a metafora egyszerre szekuláris, egyszerre esztétikai irányát, melynek mentén az isteni mindenhatóság szerzői mindenhatósággá, a természetfeletti teremtés művi-művészeti alkotássá minősül át.

Ezeröttszáz évvel később Henry Fielding is a szerző és a színház metaforájával teszi reflexió és önreflexió tárgyává a *Tom Jones*ban természet és művészet, esetlegesség és szükségszerűség, káosz és rend dilemmáit. Nehezebb a dolga, mivel a 16–17. sőt még a 18. században is Európa-szerte virágzó románc mellett a *chance-and-coincidence plot* sémájának egy újabb változatával, a pikareszk regénnyel is számot kellett vetnie. Mégpedig éppen azért, ami ebben a változatban radikálisan új volt: a pikareszk hős bolyongása, véletlenekből és egybeesésekből összeadódó élete a totális esetlegesség világa, sem természetfeletti akarat, sem művészi alkotói terv nem avatja szükségszerűvé és értelemmel bíróvá, amint ezt az őspéldán, az 1554-ben megjelent *Lazarillo de Tormesen* vagy a Fieldinghez időben közelebbi 1721-es *Moll Flandersen* tanulmányozhatjuk. Az utóbbi elbeszélés tipikus pikareszk, minden transzcendens hivatkozása ellenére, radikálisan naturalizált. A hősnő élete nem sors, a révbe érkezés se nem beteljesülés, se nem kiteljesedés, hanem (evilági és esetleges) *stasis*, a kiszámíthatatlan vaksorstól való megszabadulás, semmi erkölcsi szükségszerűség (pl. a hősnő érdemeinek végső megjutalmazása) nem nyilvánul meg benne.

A pikareszk formának ezt a radikális „életességét” és szabadságát Fielding nem nélkülözhetette. Ugyanakkor nem kívánt lemondani arról sem, hogy mintegy kívülről, művilleg beavatkozzék ebbe az alaktalan életességbe és a művészi megformálás értelemadó kegyelmében részesítse. Ezt a dilemmát egy briliáns egyensúlyozó mutatóval oldotta meg: a *Tom Jones* egyszerre kínálja fel magát pikareszk, illetve románc-olvasatra, benne minden mozzanat teljességgel esetleges és ok nélkül való, ugyanakkor egy magasabb terv, a X. könyv 1. fejezetében emleget-

tett *main design* szükségszerűségének az eleme, egy felsőbb akarat működtette gépezet alkatrésze.¹¹

Az önreflexív kommentár ebben az összefüggésben veti fel az *agency* kérdését is. A VII. könyv 1. fejezetében ezt a felső akaratot az Istenséggel, illetve az isteni gondviseléssel azonosítja, de rögtön át is írja színházi metaforává: az élet, a természet tulajdonképpen hatalmas színjáték, amelynek a Gondviselés a rendezője és szereposztója. A Gondviselésen persze igazából a regény íróját, Fielding elbeszélői alakmását és az általa képviselt szerzői mindenhatóságot kell értenünk; a nagybetűs Íróét, aki „egy új irodalmi tartomány megalapítója”, s aki „tetszése[m] szerint szabhat[ja] meg törvényei[me]t.” (II. könyv, 1. fejezet, I. kötet, 69. old.)

Ezen a ponton szükséges lesz egy pillantást vetnünk Goethe *Wilhelm Meisterei*-re, mely több összefüggésben is összefoglalása és tudatos mérlegre vetése a korai európai regénynek, ezen belül a tizenharmadik századi angol regényhagyományának, a *Tanulóévekben* a szereplők által többször is hivatkozott angol regényeknek: a *Pamelának*, a *Clarissának* és a *The Vicar of Wakefield* mellett a *Tom Jonesnak*.¹²

A Goethe-regény cselekménye a *chance-and-coincidence plot*-képlet önreflexív rekapitulációja, és – a képlet valószínűtlenségi komponensének szinte a képtelenségig való felfokozása révén – afféle metafikciós *foregrounding*-ja. Evvel arra szólítja fel az olvasót, hogy igen általános szinten tegye a maga reflexiója tárgyává ennek a képletnek a – nevezzük így – „ontológiáját”, s tudatosítsa a maga számára ennek az ontológiának a lényegi dilemmáját. Ez a dilemma annak a kérdésnek az eldönthetőségében/eldönthetetlenségében rejlik, hogy vajon a Természet vagy a Művészet-e a regény cselekményében taglalt (élet)történet formájának, a véletlenek és egybeesések sorozatának az eredete vagy forrása. Más szavakkal: az értelem és cél nélkül való esetlegesség (a kontingencia) lenne a véletlenek és egybeesések ennyiben immanens közege, vagy ellenkezőleg: a transzcendens eredetű, céllal és értelemmel bíró szükségszerűség nyilatkoznék meg a véletlenek és egybeesések sorozatában, amely szükségszerűség csupán a végkifejlet során világosodik meg a hős előtt (s tulajdonképpen ez a megvilágosodás maga a végkifejlet).

Erre két különböző válasz adható a közös formai képletű két cselekménytípus, a románc és a pikareszk esetében, ha ezeknek a látszati és a lényegi síkját egymással összevetve vesszük szemügyre. A románc-*plot* látszatra természeti gyökerű (a hősök értelmetlen hanyattatások sorozataként élük meg életüket), lényegét te-

¹¹ Henry FIELDING, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749), Harmondsworth, Penguin, 1971, 467. A magyar nyelvű idézetek forrása a továbbiakban: Henry FIELDING, *Tom Jones*, ford. Julow Viktor, Budapest, Európa, 1958.

¹² Johann Wolfgang GOETHE, *Wilhelm Meister tanulóévei*, Budapest, Európa, 1963, 279 (Eredetileg: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796/97.)

kintve viszont transzcendens az eredete, kezdetben teológiai, később esztétikai értelemben (amit a hősök a „vaksors” csapásaiként éltek meg, arról a végkifejletben kiviláglik, hogy értelmes terv vezérelte; „az istenek akarátának” vagy a szerzői szándéknak a művi beavatkozása juttatta el a hősöket a beteljesüléshez. (A beteljesülés a románcban pozitív erkölcsi tartalmakat hordoz, jutalom, amiért a hősök megszenvedtek, vagy amit valamilyen formában kiérdemeltek).

Evvel szemben ez a transzcendens eredetű sorsszerűség a pikareszk változatban legfeljebb látszatra jelenik meg, s akkor is gyenge formában. És ha meg is jelenik, például Tom Jones alakjában Fieldingnél, ahol a hős – túlnyomórészt a „Szerző” bevallottan játékos és önkényes manipulációi segítségével – végül révbe érkezik, megtalálja a boldogságot és a gazdagságot, a románcos jellegű végkifejletből itt hiányzik a románcokban megszokott utólagos transzcendens magyarázat, azaz nem tudjuk meg, hogy mely magasabb szükségszerűség kormányozta el a beteljesülésig Tomot a kontingens véletlenek és egybeesések segítségével. Nem is tudhatjuk meg, hiszen – jegyzi meg a „Szerző” – a moderneeknek már nem állnak rendelkezésére az antikok istenei, akik szükség esetén a legreménytelenebb kutyaszorítóból is kiszabadították az elbeszélés hőseit.¹³ Mindössze azt a játékosan ironikus (és önnön érvényét rögtön alá is ásó) magyarázatot kapjuk, hogy egyrészt Tom a szerencse kegyeltje (hogy miért az, nem válik világossá), másrészt a „Szerző” annyira megszerette hősét, hogy nem tagadhatta meg tőle a boldog beteljesülést. Azaz a „Szerző” maga játszotta el a (művészeti értelemben vett) Teremtő szerepét a sors, az istenek és a gondviselés helyett. Ami annyit tesz, hogy Fielding egyszerre írt románcot és pikareszket – miközben elvégeztette velük egymás ironikus felszámolását is.

Hasonló alapokra épít, de másfajta megoldásra jut a *Wilhelm Meister*. A Wilhelm életét kormányzó véletlenek és egybeesések forrása itt a Torony társaság, a fiatalember sorsát az ő művi beavatkozásuk, nevelési célzatú manipulációjuk kormányozza – tehát a háttérben értelmes terv áll, a manipulációban cél és szükségszerűség nyilvánul meg. Azaz a Művészet a forrás, tehát végső fokon románcokkal van dolgunk, bár ennek „detranszcendentalizált” formájával. Evvel a Természet és a Művészet hagyományos szembeállítását is revízió alá veszi a regény: a Természet ezek szerint maga is Művészet, a Művészet maga is Természet, az élet egyben iskola, a világ egyben színház is.

De a Torony tagjai, ha csupán metaforikusan is, transzcendens fényben jelennek meg: emberek ugyan, de a jelek szerint az átlagosnál nagyobb szellemi hatalommal bírnak; vezetőjük egy abbé, azaz egyházi személy, s emlegetnek egy nála is fontosabb személyt, egy titokzatos másikat, aki végül sohasem jelenik meg a regényben. Azaz a Torony, bár a természet része, egyben mégiscsak valamiféle

¹³ FIELDING, *i. m.*, 778.

természetfeletti hatalommal bír: ha nem is a mennyek, legalább a Művészet és az Értelem hatalmával.

Természet és Művészet, életes formátlanság és művi megcsináltság, azaz „pikareszk” és „románc” dilemmái James Joyce-t is foglalkoztatták. Általános szinten is, hiszen ő a klasszikus modernizmus két ellentétes eszmei pólusának a kettős vonzásterében alkotott. Egyfelől a „hieratikus-autoriter” pólus vonzotta: a mű létrehozása mint demiurgoszi teremtés, a mű jelentése fölötti teljes alkotói fennhatóság, az élettől elhódított, majd áthatolhatatlan fallal körülzárt, gondosan elszigetelt műalkotás eszméje, a műé, amely minden ízében értelmes rend, végleges és változhatatlan, a környező zűrzavarral heroikusan farkasszemet néző zárt Kozmosz. De a másik, a „demotikus-anarchikus” pólus üzenetét is meghallotta: élet és művészet között nincs éles határvonal, s ami van, provokatívan elmosandó; a mű forrása legalább annyira létrejött véletlen körülményeinek összjátéka és befogadás-környezetének esetlegességei, mint amennyire a művet létrehozó alkotói akarat; a mű voltaképpen anti-mű, az élet véletlenszerűségeinek a meghosszabbítása, termékeny összevisszaság, önmagával sohasem azonos, nyitott Káosz. Joyce az *Ulysses*t e kettő szintézisének, pontosabban egyensúlyának szánta, a *Finnegans Wake*-beli önjellemzés szerinti *chaosmos*nak,¹⁴ egyszerre kozmosznak és káosznak, s közben egyiknek sem – valahogy úgy, ahogy Fielding kalibrálta a *Tom Jones*ot: *chance-and-coincidence plot*nak, amely románc is, pikareszk is, miközben se nem románc, se nem pikareszk.

Természetesen Joyce-nak is szembe kellett néznie az *agency* kérdésével: kitmit tegyen meg a káoszt kozmosszá átlényegítő művi beavatkozás forrásának. Nagyvonalúságban nehezen felülmúlható megoldást talált ki: csináljon rendet a zűrzavarban, illessze szükségszerű rendbe az esetlegességek káoszáat az, akinek először kellett, úgy kétezer-hétszáz évvel ezelőtt, szembenézni evvel a feladattal. Így lett Homérosz Joyce sorvezetője, így lett az *Odüsszeia* az *Ulysses* rendfenntartó közege.

Joyce idővel bánta a dolgot. „Túlszisztematizáltam az *Ulysses*t”, panaszkodott később. „Rettenetes tévedés volt ez az egész homéroszi párhuzam”; „futó szélszély”; a legjobb esetben is merő „reklámfogás” – vallotta be Vladimir Nabokovnak 1937-ben.¹⁵ Hogy miért gondolta így?

Nem tudjuk. Talán rájött, hogy túlságosan is ragaszkodott az ötlethez; talán rájött, hogy túlságosan ragaszkodni valamihez nem igazán elegáns dolog.

¹⁴ James JOYCE, *Finnegans Wake* (1939), London, Faber and Faber, 1975, 118.

¹⁵ Richard ELLMANN, *James Joyce*, 2nd, revised edition, Oxford, Oxford University Press, 1982, 616.

TÖREDÉKEKTŐL TÖRTÉNETIG:
ANGOL-MAGYAR VÁLTOZATOK

VÉGH VERONIKA

Fordítás, vers, *töredék*

— • —
Arany János és a romantikus fragmentum

„Ha későn, ha csonkán, ha senkinek: írjad!”¹

Arany János életművét a romantikus töredék színszűrőjén keresztül vizsgálni nem csupán azért termékeny, mert segít elhelyezni a szövegeket az európai romantika kontextusában, hanem azért is, mert kiemel egy soktónusú problémát: hogy mit jelentett a költő számára töredéket írni, töredékben hagyni és töredéket kiegészíteni. A Shakespeare-fordítások történetének és a töredékesség lehetőségeinek összefüggéseire először Ruttkay Kálmán *Arany János mint Shakespeare-fordító* című tanulmánya² hívta fel figyelmemet. Ugyan a tanulmány nem szól a fragmentum-problémáról, mégis két izgalmas kérdésfelvetéssel kapcsolódik a romantikus töredékről való gondolkodáshoz. Az egyik ilyen csomópont a Ruttkay által érzékletesen és részletesen ábrázolt fordítástörténet alkotáspszichológiai vetülete, a másik a tanulmányban – és a Ruttkay szerkesztette *Magyar Shakespeare-tükörben* – összegyűjtött Arany-idézetekből kirajzolódó, a töredéket illető szóhasználat. A kérdésfelvetésekkel azt igyekszem felvázolni, hogy a drámafordítások története, Arany önreflexív megnyilatkozásai és lírájának bizonyos darabjai hogyan egészíthetik ki az aranyi romantikus fragmentumról alkotott képet.

A fragmentumvers jellegzetesen romantikus képződmény, amelyet meg kell különböztetnünk a félbehagyott vagy be nem fejezett töredékektől: a romantikus fragmentum mögött tudatos koncepció áll, az a felismerés, hogy a kifejezés egészsége tulajdonképpen lehetetlen vállalkozás. Az irodalmi töredék olyan egzisztenciális és esztétikai alapélmény terméke, amely természetesen nem csak a romantikus költők és írók sajátja – a szándékos töredékalkotás nyomai és

¹ *Arany János összes művei*, IV, *Keveháza, Buda halála, A hun trilógia töredékei*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Budapest, Akadémiai, 1953, 138.

² RUTTKAY Kálmán, *Arany János mint Shakespeare-fordító = Ruttkay Kálmán: Összegyűjtött írások*, szerk. ITTÉS Gábor, KISÉRY András, Budapest, Universitas, 2002, 32–41.

a fragmentum tudatos értékelése már az itáliai kora reneszánsz költészetben megfigyelhetőek. A romantika mégis különleges a töredék vonatkozásában, mert szerzői túlnyomó részénél friss, újfajta tudatosságot figyelhetünk meg, s korábban ismeretlen kérdésselvetések útját követhetjük. Az általánosítás nem véletlen: nincs olyan jelentős romantikus szerző, akinek életművében ne lenne érdemes és termékeny megvizsgálunk, hogyan és miért használta, értékelte, esetleg kerülte a fragmentumot, miképpen küzdött meg a töredéktől elválaszthatatlan esztétikai és filozófiai problémák feloldásával.

Az irodalmi töredék filozofikus magja, figyelmen kívül nem hagyható üzenete tehát az, hogy kétségbe vonja az egész kimondhatóságát, s azt, hogy a kifejezésnek lehet alkalmasabb eszköze, mint önmaga, a töredék. A hangsúlyos üzenet ellenére a romantikus töredék teljes értékű műként való vállalása számos szerző számára nem ment olyan könnyedén, mint amilyen magabiztossággal a százötven-kétszáz évvel későbbi szakirodalom körberajzolta azt. A primer szövegek mögött magasra csap a levelekben, kéziratokban, előszavakban és naplójegyzetekben olvasható mentegetőzések, gyötrődések, széljegyzetek és újrairások hulláma.

Ha egymás mellett vizsgáljuk a romantikus töredéket mint műfajt és a drámafordítást mint költői aktust, egyértelmű, hogy az alkotófolyamat körülményei, kiindulási és végpontja különböznek. Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy a töredék és az alkotó komplex viszonyának feltérképezése, melyre eddig kevesebb figyelmet fordított a szakirodalom, nem lehet meg az elhagyások, újrakezdések, a kétségek, tehát a kreatív folyamat mélyrehatóbb elemzése nélkül. Márpedig az alkotás egyik csapása Aranynál a drámafordítás. Shakespeare-fordításai e kontextusban egy esettanulmány indítókövévé is válhatnak, különösen, ha önreflexív leveleit és megjegyzéseit figyelembe véve foglalkozunk költészetének fragmentumfelfogásával.

Arany János három teljes Shakespeare-drámát fordított le, ezek időrendi sorban a *Hamlet, dán királyfi*, a *János király* és a *Szentivánéji álom*. E három felül a *windsori víg nőkből* lefordítja az első két felvonást, a *Romeo és Júlia* első felvonásából pedig részleteket magyarít. Ruttkay Kálmán részletes, kronologikus történetét adja a Shakespeare-fordító Arany munkásságának. A tanulmányban rendbe szedett tények és adatok azt bizonyítják, hogy Arany munkatempója nem mondható egyirányúnak, lekerekítettnek és magabiztosnak, sőt: újrakezdések, sikeres vagy sikertelen befejezési kísérletek és időközönként gyötrő írásképtelenség is jellemzik.

A Shakespeare-drámák nyelvét Arany autodidakta módon, egy angol nyelvtankönyvvel, Hamlet magánbeszédével, s a német és az angol *János király* és *II. Richard* összevetésével tanulta. Gyulainak írt önéletrajzi leveléből kiderül, hogy a *János királyt* először 1843 körül kezdte fordítani, később, 1848-ban Petőfi arra kérte, hogy küldjön neki szemelvényt ebből a korai munkából. 1848-ban ismét elővette, majd évtizedek távlatából azt írta: „az eredmény, a közbejött

politikai viszonyok miatt, néhány töredéken kívül csak az lőn, hogy nevem, mint Shakespeare egyik fordítójáé, a Petőfi Coriolán-ja címlapjára kerül.”³

Arany László tanúsága szerint a *Szent Iván-éji álom* is a szalontai évek alatt kezdte fordítani, sőt, a színmű részleteit egy műkedvelő társaság elő is adta. Arany ezt a szöveget 1844-ben megtalálta a padláson, letisztázta (talán javította is?), s némi szabadkozás kíséretében elküldte az érdeklődő Szilágyi Istvánnak. Tizenegy évvel a Petőfivel való levélváltás után, 1859-ben arról értesíti Szász Károlyt, hogy a *Nyáréji Álom* egyelőre félretette, s „pihenésül John királyt”⁴ vette elő. 1863. november 26-án bejelentette, hogy elkészült a *Szent Iván-éji álom* fordításával, s a darab végül 1864-ben jelent meg. Egy 1867. április 22-ei keltezésű levelében azt olvashatjuk, hogy „[e]gy Shakespeare-darabon rágódtam egész ősz óta, ma tettem rá az ’utolsó kezét’.”⁵ Ez vélhetőleg a *János király*, amely összességében huszonnégy év alatt készült el. A *Szent Iván-éji álom*, az első próbálkozásoknál leszűrva az indulást, húsz év alatt.

A *Hamlet*t Arany először abban az angoltankönyvben találkozott, amelyből tanulni kezdte a nyelvet. „S én addig forogtatóm [...] addig nevettem az olvasás bizarrságain, addig törtem Hamlet magánbeszédét, melynek egy angol nyelvtanból sem szabad hiányzani, hogy kedvet kaptam a német Shakspeare-t összenézni az eredetivel.”⁶ 1850 augusztusában, a *Honvéd özvegye* mottójául is választja Hamlet szavait. Aztán... 1866. november 28-án a Tekintetes Kisfaludy Társasághoz benyújtja *Hamlet*-fordítását. Amint Géher István rámutat,⁷ a váratlan nem az, hogy Arany lefordítja a drámát, hanem az, ahogyan és amikor. 1865 elején Arany és Szász Károly megkapják Ács Zsigmond elkészült *Hamlet*-fordítását, de Arany visszalép a bírálói pozícióból, s később a társaság is elutasítja a fordítást. A következő évben pedig Arany leadja a kész fordítást – Géher úgy hivatkozik a darabra, mint az „eltitkoltan, szabályszegően meginduló és végbemenő alkotófolyamat”⁸ termékére: Arany János ugyanis nem jelezte igényét a *Hamlet*re, tulajdonképpen illegitim vállalkozás volt részéről, már ami saját pozícióját és a Kisfaludi Társaság szempontját illeti. A másik figyelemreméltó körülmény a fordítás elhelyezése az Arany-kronológiában. 1865. december 28-án meghal Arany Juliska, ez a dátum – amint minden életrajzban olvashatjuk – Arany majd egy évtizedes költői hallgatásának kezdetét jelöli. A trauma és gyász a magyar irodalom egyik közismert

³ Idézi RUTTKAY, *i. m.*, 33.

⁴ *Magyar Shakespeare-tükör*, szerk. MALLER Sándor, RUTTKAY Kálmán, Budapest, Gondolat, 1984, 212.

⁵ *Arany János levelezése íróbarátaival*, II. = *Arany János hátrahagyott iratai és levelezése*, IV., s. a. r. RÁTH Mór, 1889, 270.

⁶ Idézi RUTTKAY, *i. m.*, 32.

⁷ GÉHER István, *A magyar „Hamlet”: Arany János furcsa álcája*, Holmi, 2005/12, 1511–1540.

⁸ *Uo.*, 1522.

írói blokkját eredményezte. És mégis, Géher érvelése és másodfokú bizonyítékai szerint Arany a fordítást már 1865-ben elkezdte, s akkor fejezte be, amikor a gyász a legfrissebb, a legfájóbb és a legközelebb volt: mert nem tehetett mást az ihlet sodrásában. Arany, ahogy Ruttkay Kálmán kronológiájában is láthattuk, 1865 előtt is foglalkozott a *Hamlettel*. Első találkozásuk angolul olyan lassan kibomló, mégis katartikus élmény volt, amely élete végéig elkíserte. A munkafolyamat konkrét állomásait reprodukálni már csak emiatt sem könnyű, de annyi biztos, hogy többszöri érintkezés terméke a kész fordítás.

Látjuk tehát, hogy Arany az említett Shakespeare-drámákat lassan, kihagyásokkal, részletekben dolgozva fordította, míg *A windsori víg nők* és a *Romeo és Júlia* töredékekben maradtak. A fordítások kronológiája és a munkafolyamatra reflektáló levelek azt illusztrálják, hogy gyakorló költőként Arany újra és újra megküzdött az elhagyás és az újrakezdés problémájával, a befejezetlenség nyomásával. A huszonevek alatt keletkező fordításokkal párhuzamba állítható az Arany-költészet egy másik darabja, a kiegészített-befejezett *Bolond Istók*. Az első ének 1850-es, a második 1873-as, s Arany tervei közt a harmadik és a negyedik ének is szerepelt. A *Bolond Istók* második énekében nem csak ez a folytatás, hanem több be nem fejezett szöveg is felemlítődik.

Isten veled, jobb részem arany álma!
Hú Toldi, Csaba, isten veletek!
Oly messze a cél, oly magas a pálma!
Rég törve lelkem, és a test beteg.
Ily hangulathoz Istókom talál ma:
Előveszem – ha mire mehetek –
(Kerülve inrázó erőlködést)
Mint öreg asszony a letett kötést.⁹

Az idézet szerint a *Bolond Istók* tehát amolyan habókos legkisebb fiú, Csaba, Mátyás és Toldi mellett, akit nem kell túlságosan komolyan venni, s akinek a történetét megjárni ugyan feladat, de nem a maratoni futásé, hanem a kanyargós erdei sétáé. A kritikai kiadás jegyzete szerint Arany a *Bolond Istók* címét egy közmondásból kölcsönözte, mert „szeretett a hagyományra támaszkodni. »...egy töredék, egy forgács, egy párbeszéd gyakran becses eszméket költ fel.« – írta Toldy Ferencnek 1851. április 28.”¹⁰ Érdekes ez a levélrészlet, nem is a címadás története miatt, hanem azért, mert szinte alig találhatunk más szöveghelyet, ahol a „becses eszmék” kontextusában hivatkozna Arany a töredékekre. Nem a romantikus

⁹ Arany János összes művei, III, *Elbeszélő költemények*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Budapest, Akadémiai, 1952., 171.

¹⁰ Arany János összes művei, VI, *Zsengék, töredékek, rögtönzések*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Budapest, Akadémiai, 1952, 393.

töredékről van szó természetesen, hanem a nyelv és a kulturális emlékezet által megőrzött közös tudás egy kicsiny darabjáról, a közmondásról. Mégis, a megjegyzésben benne rejlik az a felismerés, ami tulajdonképpen a töredék(vers) sajátja is: a hiány és az elveszett vagy sosem létező kontextus jelentésalkotó erejéről van szó. Erre tapintott rá Arany és noha semmi bizonyítékunk arra, hogy valaha is összekapcsolta volna a töredéknek ezt a maga fogalmazta aspektusát későbbi fragmentum-hivatkozásaival, okkal feltételezhetjük, hogy a gondolat nagyon is foglalkoztatta.

De mit is jelenthetett Arany számára az a szó, hogy *töredék*? A Czuczor-Fogarasi szótár szerint a *töredék* második jelentése „csonkán maradt, be nem végzett, vagy az egészből kiszakasztott szellemi mű.”¹¹ Figyelemre méltó adalék, hogy nemcsak a *törékeny* kapott külön szócikket, de a mára egészen kikopott *töredékeny* is. Utóbbi jelentése a szótár szerint „ami könnyen törik, minek részei nincsenek szorosan egymáshoz kötve, mi az ütésnek; nyomásnak erejét ki nem állja, és szétomlik.”¹² A szótárszerkesztők szerint a két szó abban különbözik, hogy a *törékeny*ben a „gyakorlat alapfogalma”¹³ is benne rejlik. Ha továbbgondoljuk ezt a megkülönböztetést és egymás mellé helyezzük a három szót (*töredék* – *töredékeny* – *törékeny*), egy a moderntől árnyalt nyit különböző jelentésmező sejlik fel előttünk a *töredék* kapcsán, amelyben hangsúlyosabban van jelen az egész alig megérintható, alig kézbe fogható természete.

Arany leveleiben és költészetében is használja a *töredék* szót, olykor filozófiai, esztétikai, sőt érzelmi töltéssel. Saját fordításaival kapcsolatban is utal a töredékességre, egyrészt a Ruttkay Kálmán által idézett önéletrajzi levélben, másrészt a *Hamlet*-fordítás leadása előtti hetekben Tompa Mihálynak írt levelében.

Pedig firkálni is szeretnék még valamit, bevégezni egyet-mást töredék munkáimból. E három havi rettegés alatt semmit sem csinálhattam: de fogadást tettem: hogyha e kolera-vizitáció még az életre »tauglich«-nak talál: hát igyekszem csonka-béna munkáimat kiegészíteni. De mikor tegyem? Én már némi kényelemmel szeretnék dolgoztatni; egy kis séta, egy-pár strófa. De, hogy kiállva, mint a ló, itthon nekiüljek: az már nem megy.¹⁴

Arany leveleiben számos helyen említi, hogy nagyobb lélegzetű munkához olyan folytonosságra, zavartalan életre lenne szüksége, amely nem adatik meg neki. Úgy tűnik, ebben az időszakban egyébként is hangsúlyosan van jelen a gondolataiban az, hogy miképpen és miért marad valami töredékben, illetve hogy miért születik

¹¹ *A magyar nyelv szótára*, VI., szerk. CZUCZOR Gergely, FOGARASI János, Pest, Emich, 1862–1871, 428. hasáb.

¹² *Uo.*, 424. hasáb.

¹³ *Uo.*, 426. hasáb.

¹⁴ SÁFRÁN Györgyi, *Arany János leveleskönyve*, Budapest, Gondolat, 1982, 579.

szándékos töredékvers. 1867-es kötetének, az *Elegyes darabok*nak kiadásakor a következő *Előszót* írja: „Az idő, melyben e töredékek nagyobb része kelt, nem vala alkalmas hoszszabb költői dolgozatokra.”¹⁵ A következőkben pedig kifejti ezt a gondolatot, általánosabb európai párhuzammal bíró megfigyelést, ok-okozati összefüggést és alkotáspszichológiai háttérrel felvázolva:

Nem, másutt se a nyugoti gazdagabb irodalmakban, hol az össze nem pontosulhatott költői erőt szintén apróságokban elforgácsolva látjuk; annál kevésbé nálunk az 1849 utáni leveretés időszakában, mely kivált a szerző lelkületére ólomsúllyal borult. Mint a patak, melynek útjába sziklakövek hengerültek, egyszerre irányát veszti; egyrésze tóvá tesped, más vadvíz gyanánt bukkán elő, más, egy darabig futva, posványná lapul, vagy iszap-és fővénytalajban vész el: úgy voltam én. Hajtott a munkaösztön, de nem találtam irányomat.¹⁶

Arany maga is elismeri, hogy apológiának szánja az előszót, s azt írja, hogy a töredékek „méltán nyomhatnák szerzőjükre a könnyelműség vádját.”¹⁷ A töredék ebben a környezetben tehát olyan mű, amit illik megmagyarázni, sőt, amiért illik bocsánatot kérni az olvasótól. Eszünkbe juthat Petőfi 1847-es kötetének előszava, amely a szaggatottságot a század szavával magyarázza, s nem kér bocsánatot, hanem az okok kifejtése után azzal a büszke felkiáltással zár, hogy ő nem más, mint igaz gyermeke a kornak, amelyben él. Más a két kötet rendszerező elve, más a két kötet előszava és homlokegyenest különbözik az előszavak töredékfelfogása, de egy igen fontos kérdésben mégis van egyezés: mindkét szerző tudatosan döntött amellett, hogy publikálja töredékesnek, illetve szaggatottnak gondolt költeményeit. Arany a külön kötetbe szerkesztéssel a töredékesnek gondolt szövegeket elhatárolja egyéb munkáitól és nem csak a címmel fejezi ki, hogy más természetű anyagot jelentet meg, de magyarázó előszóval is hangsúlyozza a különbséget. Mégis, a közlés maga nagyobb súlyú aktus, mint az előszóírás, így a versek tulajdonképpen lerázzák magukról az apologikus mondatokat.

A *töredék* szó az Arany-líra számos darabjában szerepel, érdemes ezeket a helyeket külön megvizsgálni, ha Arany fragmentumfelfogásáról gondolkodunk. A *Juliska elbujdosása* a *Töredék* alcímet kapta, *A falu bolondja* pedig a cím alá írt meghatározás szerint *Képtöredék*. A töredék mint cím a legnagyobb európai romantikus költők életművében szinte kivétel nélkül előfordul. A töredéket alcímként viselő versek szintén figyelemreméltó csoportot alkotnak, nem csak számban, de irodalomtörténeti, hatástörténeti és filozófiai jelentőségükben

¹⁵ Arany János összes művei, I, *Kisebb költemények*, s.a.r. VOINOVICH Géza, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1951, 401.

¹⁶ *Uo.*, 401.

¹⁷ *Uo.*, 401.

is: Coleridge 1816-ban publikált *Kubla Khan*ja és Keats 1820-as *Hyperion*ja is a *Fragment* alcímet kapták. A töredék címként, illetve alcímként szerepeltetése két különböző eljárás és szemléletmód eredménye: nem csak a cím első vagy második soráról van szó, de a két csoport rendeződésében is felfedezhetünk olyan mintát, amely közelebb visz a romantikus fragmentum lényegének feltérképezéséhez. A töredék-alcím leggyakrabban (de nem kizárólagosan) annak a felismerésnek a terméke, hogy az eredeti szerzői koncepció szerint egésznek szánt szöveg nem alkalmas a befejezésre, ellenáll annak és így töredékben marad – így marad töredékben. Ezek a szövegek ugyanakkor, és ezt fontos hangsúlyoznunk, teljesítik a romantikus fragmentum alapvető kitételét, a szándékosságot. A töredéket mint címet viselő alkotásokról viszont inkább azt állapíthatjuk meg, hogy kevésbé van jele annak, hogy a szerzői koncepció más utat és más célt jelölt volna ki az alkotás egy korábbi fázisában. Ezek a szövegek jobbra a befogadó számára kevésbé tapintható belső konfliktussal vállalják töredékjellegüket. E feltételezés – tehát a töredék címben és alcímben szerepeltetésének jelentősége és az abból levont következtetések Arany verseire vonatkoztatva – azt vonja maga után, hogy ezek a szövegek nem a szándékos fragmentumírás termékei. Vagyis „útközben”, az alkotófolyamat valamely pontján pecsételődött meg sorsuk és váltak fragmentummá, majd szándékosan publikálták őket. Ez pedig annak elismerése, hogy így is képesek, sőt, így képesek csak igazán jelentésképzésre.

A pályatársaknak írt leveleken kívül számos vers is bizonyítja, hogy a töredékesség Arany számára szüntelen jelenlévő probléma, amelyet költőként lehetetlen figyelmen kívül hagynia. Az ötvenes évek verseiben ha találunk utalást a töredékességre, az mind negatív konnotációt hordoz, a képtelenséget és a megbicsaklott szándékot. Az értékitélet egyértelműnek látszik, a töredék nem egész, nem teljesíti be küldetését, tehát gondolatilag nem lehet súlya. *A dalnok búja* gondokba és gondolatokba merült poétája magányos, „mellette és körülé vannak / Romjai sok törött sohajnak, / Szárnyaszegett dalok, / Szellemé gyászos töredéki.”¹⁸ A vers kérdésekből és feleletekből építkezik, a kérdések az okokat kutatják és a feloldást keresik, a válaszok viszont a teljes kiábrándultság hangján szólnak és nem remélik az eszményi teljesség elérését. *A Beranger halálakor* lírikusa mintegy ellenpólusa *A dalnok búja* költőjének, legalábbis befejezettség és töredékesség tekintetében, mert „Ő nem silányka vázlat, / Nem léha töredék vala: / De élte oly egész, oly / Tökéletes, mint egy dala.”¹⁹ A töredék tehát ezekben a szövegekben a hiány metaforája, a hangsúly azonban nem a hiány aktív és termékeny jelentésképzésén van, hanem kifejezetten az eszmei csúcserték egész elérésének képtelenségén.

¹⁸ Arany János összes művei, I, *Kisebb költemények*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1951, 150.

¹⁹ *Uo.*, 278.

A fent idézett előszóban megfogalmazott alkotóiválság-hasonlathoz kapcsolhatjuk a majd tíz évvel későbbi, 1877-es *Meddő órán* lírai önarcképét. „Gondolatom szappanbuboréki / Csillogók, mint odafenn az égi: / De töredék mindkettőnek utja – / Mind szétpattan, mielőtt megfutja.”²⁰ A vers gondolatisága és szerkezete akkor értelmezhető maradéktalanul, ha töredékként definiáljuk. A szöveg kettős tárgya a töredékíró és a töredék maga. A vers önmagát illusztrálja, így oszcilláló jelentésrétegeket alkot. A *Meddő órán* első strófája olyan hagyományosnak mondható felvezetés, amely után joggal számíthat az olvasó összetett és filozofikus gondolatiságra. Ez azonban látszólag elmarad, s a második strófa a gondolatok töredékjellegéről szól, mégpedig határozott értékítéllettel. A cím és a vers maga tulajdonképpen elismerése annak, hogy a töredék a terméketlenség szinonimája, a befejezetlenségé, a meg nem futott úté, a meg nem ragadott lehetőségé. De nem csak ennek elismerése, és itt jelentkezik a kettősség, hanem annak is, hogy talán nem is lehet másképp, hiszen az emberi létnek ugyanúgy sajátja a mondhatatlanság és a káosz, mint az egység és a rend. A két strófa töredékként is önmagában álló, értelmezhető és jelentésalkotó műalkotás, s a versben tapintható belenyugvást értékelhetjük a romantikus töredék jelenségére adott válaszként is. Noha a *Meddő órán* az életmű utolsó szakaszában keletkezett, nem célravezető kizárólag Arany öregséglírájának kontextusában értelmezni, hiszen láhattuk, hogy a fragmentaritás egész alkotói életében meghatározó gravitációs pont volt számára.

Az öregedés azonban egyértelműen ráirányította a figyelmét erre a gondolati csomópontra. Az életmű legutolsó éveiben találunk még két verset, amely szövegszinten említi a töredéket: az *En Philosophe* és a *Sejtelem* című költeményekről van szó. A *Sejtelem* kijózanodott, tárgyyszerű, de mégis keserű négysoros tanács, amely a befejezetlen műalkotás későbbi kiegészítése ellen vall, s azt sugallja, hogy különböző életszakaszokban olyan művek keletkeznek, melyeket képtelenség egyetlen egészé kovácsolni. Az *En Philosophe* keserű és komor. A versben összekapcsolódik a töredék és a humor, a derű, mégpedig oly módon, hogy a sorok a romantika iróniafogalmát is asszociálják, legfőképpen Schlegel gondolatait a töredék és a romantikus irónia kapcsolódásáról. A schlegeli gondolat szerint a fragmentum az abszolút indirekt ábrázolásának kísérlete. Ebben a eszmerendszerben a romantikus irónia is központi szerepet kap, ugyanis „jelentéktelen semmisségként gúnyolja ki azt, ami szubsztanciális realitásként pöffeszkedik.”²¹ Arany szövegében: „Azt hívém: tört dal lesz az / Mely derülten játszik, / Míg rájegyzi jámbor kéz: / 'A többi hiányzik.”²² A versből kiderül, miért és hogyan számol le a vallomástevő korábbi élet- és művészetfelfogásával, hogyan tűnik el

²⁰ *Uo.*, 348.

²¹ Manfred FRANK, *A kora romantika filozófiai alapjai*, Gond, 1998/17, 108.

²² *Arany János összes művei*, I, i. m., 393.

mellőle az út végére a nyomorúságot enyhítő komikum és derű. Ha vesszük a bátorságot és az az *En Philosophe*-ot Arany költészetére vonatkoztatható önvallo-másként értelmezzük, illetve ha összehasonlítjuk az eddig érintett aranyi töredék-előfordulásokkal, arra lehetünk figyelmesek, hogy a *Meddő órán*hoz hasonlóan ez a vers is nagyobb fokú tudatosságot és elfogadást sejtet a töredékekkel kapcsolatban, mint azt korábbi szövegei látni engedték.

Arany későromantikus lírájában már a modernizmus allegóriái felé mutat. Eise-mann György szerint esetében az, hogy a teljességigény tagadása nem eredmé-nyez ezzel párhuzamos beszédmódot „kínzó apória”,²³ amely „ellentmondásossá teszi az allegorikusan működő és mégis őt magát tagadni akaró gesztusokat.”²⁴ De valóban erről van szó? A töredéket szövegszinten említő versekben tulaj-donképpen nincs jelen a teljességigény aktív tagadása, sokkal inkább egyfajta kényszer hatásának elismerése. Arról a jelenségről beszélek, amelyet Christopher A. Strathman „fragmentary imperative”²⁵-nak, azaz a töredék parancsának nevez. A mottóul választott részlet a *Buda halálából* éppen ezt a felszólító erejű hangot rögzíti. Arany lírájának öngyötrő, önmagát megkérdőjelező felvillanásai, talán éppen ebből az ellentmondásból is eredeztethetők, tehát abból a felismerésből, hogy mennyire súlyos és nehezen teljesíthető feladat a teljesség tagadása.

Arany költészetének, egész írói, kreatív lényegének meghatározó, újra és újra visszatérő, gyötrő problémája volt a töredékesség. A romantikus fragmentum és a töredékkultusz hangsúlyos jelenlétét Arany nagyon is tudatosan kezelte. A kortárs európai irodalomra ható jelenségre utal az *Elegyes darabok* idézett előszavában, a közelmúlt történelmében keresve az okokat. A töredékességet a szabadságharc utáni szétaprózódásra adott reakcióként kezeli, egy olyan időszak-ban, amelyben a szorongás és a kiábrándultság hozzájárul a „nagy egész” megva-lósíthatóságának megkérdőjelezéséhez. Természetesen nem zárhatjuk ki az okok közül a szerzői attitűdre Arany-nál oly erősen ható magánéleti traumát és Arany sokak által elemzett lelki beállítódását sem. Arany töredékértelmezése merőben különbözik a jénai romantikusok koncepciózus töredékesztétikájától, de attól az önbizalommal teli költői kiállástól is, amivel Byron legitimálta a fragmentumot. Ezt bizonyítják a levelekben gyakran felbukkanó utalások töredékben maradt munkáira, s a komikus, vagy éppen méregkeserű sorok költeményeiben. Arany szüntelenül tudatában volt annak, hogy számos szövege nem egész, még folyta-tandó, s újra és újra késztetést érzett, hogy ezekről költeményekben és levelekben szóljon: kapcsolata a romantikus fragmentummal ambivalens, vonzalom, tagadás

²³ EISEMANN György, *Az irónia beszéde és a töredék elhallgatása = A későromantikus magyar líra*, Bp., Ráció, 2010, 254.

²⁴ Uo.

²⁵ Christopher A. STRATHMAN, *Romantic Poetry and the Fragmentary Imperative*, New York, SUNY Press, 2005.

és kérdések elegye. Arany Shakespeare-fordításainak története, önelemző levelei és lírájának töredékutalásai olyan alkotóegyéniséget rajzolnak, aki számára kiemelt fontosságú az újrakezdés, az átírás, a folytatás és a befejezhetetlenség problémája.

Ruttkay Kálmán *Arany János mint Shakespeare-fordító* című tanulmánya számos fontos összegző megállapítást kínál Arany fordítói munkájáról. Ezek a megállapítások részben az egyes szövegekkel kapcsolatosak, részben a fordítói munka átfogóbb összegzésére irányulnak, az életrajzból ismert fordulatokat és a leszűrhető elméleti szemléletváltást is kiemelve. A tanulmányban és a *Magyar Shakespeare-tükörben* kiemelt idézetekkel Ruttkay remek alapanyagot szolgáltat az aranyi töredék továbbgondolásához is, hiszen olyan stációkat és fordulópontokat nevez meg, amelyek nem csak a fordítástörténet szempontjából jelentősek, de lehetőséget nyújtanak a termékeny újrendezésre. S ha már továbbgondolásról esik szó, ugyanezzel a lendülettel és szemlélettel érdemes újraolvasnunk Ruttkay Kálmán *Vörösmarty Shakespeare-fordításairól*²⁶ című tanulmányát, amely – hasonlóan az Arany-tanulmányhoz – más műfajok és formák szempontjából is tanulságosan és továbbfűzésre ösztönzően tárgyalja Vörösmarty fordításainak történetét, alkotáspszichológiai és filológiai hátterét.

²⁶ RUTTKAY Kálmán, *Vörösmarty Shakespeare-fordításairól* = RUTTKAY, i. m., 42–73.

FRANK TIBOR

Angolbarátok Magyarországon

I.

A magyarországi „angolszász” politikai orientáció hívei mindig kisebbségben voltak. Hátra sorolta őket mindjárt az angol nyelvtudás magyarországi helyzete, hiszen Magyarországon (közel négyszáz éven át, a Habsburg Monarchia részeként) elsősorban a német nyelv számított általánosan használatos idegen nyelvnek, amellett, hogy a latin volt 1844 végéig az ország politikai nyelve. E két idegen nyelv mellett a magyar arisztokrácia tagjai jól beszéltek franciául (a nagybirtokos főurak egy része az év nagyját eleve külföldön, nemzetközi környezetben töltötte). Az angol nyelv csak e nyelvek után következett a sorban: az angol szépirodalmat is főként német fordításban olvasták, akik tudtak egyáltalában olvasni egy nagyjából írástudatlan országban. A kisszámú utazó ritkán jutott el Angliába, és – a 19. század 80-as éveitől – különösen nem Amerikába. Az angol nyelv aktív használata így csak nagyon kevesek szükséglete és lehetősége volt, a magyar politikai elitnek is csupán kisszámú képviselője tudott angolokkal vagy amerikaiakkal közvetlenül érintkezni. Ez a tény már eleve megszabta, behatárolta az angol nyelvű világgal való közlekedés lehetőségeit, és jelentősen korlátozta a magyar külpolitikai orientációt is.¹

Mindezzel együtt Magyarországon volt hagyománya az angolbarátságnak. Bár történetíróink többsége (így Marczali Henrik és Szekfű Gyula) nem látott közvetlen, „okozati hasonlóságot” az angol *Magna Carta* (1215) és a magyar *Aranybulla* (1222) között, az újabb kori magyar közgondolkodásban mély nyomokat hagyott a két nemzet közötti, vélt alkotmánytörténeti párhuzam eszméje s az erre épített

¹ E cikk részben korábbi dolgozatomra épül: *A magyar külpolitika angolszász orientációja a második világháború előtt és alatt*, *Külügyi Szemle* 2006/1–2, 253–265. Szövegét e cikk leadása óta részben beépítettem *Anglofil magyarok* c. tanulmányomba = *Történelem és emlékezet: Egy akadémiai ülészak előadásai*, szerk. HUNYADY György, TÖRÖK László, Budapest, Kossuth Kiadó, 2014, 135–152.

illúziók a két nemzet hasonló karakteréről, politikai gondolkodásáról.² Már a 17. századi erdélyi arisztokraták között is volt olyan, mint a politikus Bethlen Miklós (1642–1716), aki „annál nagyobb szorgalommal tanulta a nyelveket, a német, a francia, az angol mellett az arabbal is ismerkedett.”³

A 18. század végén Európa-szerte egyre élénkebben kezdtek érdeklődni Anglia és az angol nyelv iránt. Gróf Széchényi Ferenc 1787-es naplójában megjegyezte, hogy különösen az 1763-as párizsi békeszerződést követően vált érezhetővé a kontinensen az angol kultúra befolyása. Ez a hatás erős és általános volt, mint írta, „*Man fing an sich nach England zu kleiden, lernte seine Muttersprache, und ass seine Nationalspeise[n]*.”⁴ A napóleoni háborúk idején egyre erőteljesebbé vált az angol életstílus, attitűd, eszmevilág és szokásrend befolyása, különösen azokban az országokban, melyek – mint a Habsburg Birodalom is – a franciák ellen szövetségre léptek Angliával. Nagy-Britannia figyelme is mindinkább Bécs felé fordult, s az utazgató magyar nemesek is hamarosan megtanulták becsülni Anglia alkotmányát, kormányzatát, iparát és kereskedelmét. „*England ist sicher dass [sic] interessanteste Land der Welt, sowohl was die Nation, die Verfassung und Regierung, die Industrie und den Händel betrifft*” – írta az egyik jelentős felvidéki birtokos nemes család Angliát is megjárta tagja, Berzeviczy Gergely.⁵

A magyar főnemesség a 18. század végén, az elérhető latin és német kiadású nyelvtankönyvek és szótárak segítségével kezdett angolul tanulni.⁶ Gróf Festetics György oly fontosnak ítélte az angol nyelv elsajátítását, hogy azt fia tantervébe is bevétette (1799).⁷ Gróf Teleki László (1764–1821) hasonlóképpen rendelkezett három fia oktatójánál, mondván, hogy az angol nyelv ismerete igen fontos, nem is annyira a beszéd, mint inkább az olvasás végett, hiszen egyre több jelentős

² FEST Sándor, *Magna Carta – Aranybulla*, Budapesti Szemle, 234(1934), 273–289; 235(1934), 41–63. Újra közölve: FEST Sándor, *Skóciai Szent Margittól a Walesi bárdokig. Magyar-angol történeti és irodalmi kapcsolatok*, Budapest, Universitas, 2000, 121–144. Az általánosan elfogadott, korábbi magyar szakvéleményekre l. itt az 1. lábjegyzetet, 121.

³ R. VÁRKONYI Ágnes, *Bethlen Miklós gróf, a politikus*, Erdélyi Múzeum, 1993/1–2, 7.

⁴ SZIRBIK Ferenc, *Az angol nyelv terjeszkedése Magyarországon 1914-ig*, Kecskemét, Kecskeméti Hírlapkiadó és Nyomda, 1941 (Debreceni angol dolgozatok, 4) 11.

⁵ Aladár BERZEVICZY, *Aus den Lehr- und Wanderjahren eines ungarischen Edelmannes im vorigen Jahrhundert*, Leipzig, 1867, 60–61. Idézi SZIRBIK, i. m., 11. Berzeviczy Gergely angliai utazásáról részletesen l. H. BALÁZS Éva, *Berzeviczy Gergely, a reformpolitikus (1763–1795)*, Budapest, Akadémiai, 1967, 124–126.

⁶ SOLYMOS Ernő, *Angol nyelvtanulás Magyarországon*, Studies in English Philology, Vol. II., *Anniversary Essays Presented by His Students to Professor Arthur B. Yolland on His Completion of Forty Years of Teaching*, Budapest, Department of English, Royal Hungarian Pázmány Péter University of Sciences, 1937, 126–127.

⁷ LAKATOS Vince, *Festetics György gróf plánuma fia nevelésére*, Magyar Középiskola, 3(1910), 225–230, különösen 228.

könyvet írnak ezen a nyelven.⁸ Egyik fia, József, a Magyar Tudományos Akadémia első elnöke lett. Hasonló utasításokat adott Cserei-Wesselényi Ilona bárónő fia, Miklós nevelőjének is. Báró Wesselényi Miklós később Kossuth arisztokrata példaképe és mentora lett.⁹ Az angol tanulás – legalábbis az arisztokrácia köreiből – annyira elterjedt, hogy gróf Desseffy Aurél megjegyezte: ő a maga részéről ezt csupán üres divatnak tekinti, ami azonban „nem megy túl némi angol társalgáson a lóidomárral és a lovászfíval, és a legjobb esetben talán egy vagy két divatos angol regény elolvasásán.”¹⁰

Az 1820-as, 30-as évek főnemesi és köznemesi reformnemzedéke számára Anglia volt a követendő minta.¹¹ A húszas években a fiatalok egyre gyakrabban utaztak a szigetországba, tanulták a nyelvet, és elkezdődött az angol irodalom rendszeres magyarrá fordítása. A legtehetségesebb írók, irodalmárok munkálkodtak azon, hogy az angol műveket a magyar közönség számára elérhetővé tegyék.¹² Az angol nyelv elsajátítása – minthogy azt kiváló szerzők és befolyásos folyóiratok, pl. az Erdélyi Múzeum (Döbrentei Gábor 1817-ben) és a Felsőmagyarországi Minerva is szorgalmazták – az új nemzedék szellemi kalandjává lett. Némely angol látogató szemében ez a buzgalom már-már „anglomániának” tűnt föl. Egyre több nyelvtanár állt az érdeklődők rendelkezésére.¹³ Vörösmarty Mihály 1820-ban kezdett Shakespeare-t olvasni, és műveit könyvtárában gyűjteni. 1822-ben, „Teslér barátomhoz” című versében jellemző módon így írt:

Shakespeare' világát választjuk lakúl,
Hogy, míg zajával eltelik szivünk,
Ne halljuk itt a' külvilág zaját,
Melly édes álmainkat elveri.¹⁴

⁸ Gróf TELEKI László, *A nevelésről, 1780 körül*, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár, RUI 4r, 133/III, 47. [24.]. Vö. IMRE Sándor, *Gróf Teleki László Tanácsadása a nevelésről. Adalék a M. T. Akadémia első elnökének életéhez*, Protestáns Szemle, 34(1925), 603–608.

⁹ IMRE Sándor: *i. m.*, 606.

¹⁰ Gróf DESSEFFY Aurél, *Összes művei*, szerk. FERENCZY József, Budapest, Méhner Vilmos, 1887, 328. Idézi KORNIS Gyula, *A magyar művelődés eszményei 1777–1848*, Budapest, Kir. M. Egyetemi Nyomda, 1927, II. kötet, 446.

¹¹ H. BALÁZS, *i. m.*, 124–25.

¹² FEST Sándor, *Angol irodalmi hatások hazánkban Széchenyi István fellépéséig*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1917. Újra közölve = FEST Sándor, *i. m.*, 324–335.

¹³ SOLYMOS, „*Angol nyelvtanulás Magyarországon*”, *i. m.*, 128. Vö. FEST Sándor, „*Adalékok az angol nyelv térfoglalásához hazánkban 1848 előtt*”, Egyetemes Philológiai Közlöny, 45(1921), 128–129, újra közölve: FEST Sándor, *i. m.*, 386–388; KORNIS, *i. m.*, II. kötet, 443–447.

¹⁴ Vörösmarty Mihály *összes művei*, I, Vörösmarty Mihály *kisebb költeményei*, Budapest, Akadémiai, 1960, 214. – Ruttkay Kálmán idézi Vörösmartynak ezt a versét, mint amelyik-

A magyar értelmiség legjava már a 18. század végén olvasta Shakespeare-t. Az úgynevezett „testőrírók”, mint például Bessenyei György, Shakespeare-t már az 1700-as évek végén Young és Milton műveivel együtt tanulták. A fiatal Kármán József azon tündött, vajon „lesz-e Pannóniából valaha Albion? Támadnak-e Newton, Locke, Shakespeare és Miltonok itt is mi közöttünk – akik... félre, vakmerő álom, amely ámitó képeiddel csalogatsz.”¹⁵ Annak ellenére, hogy – ismét hangsúlyozzuk – az angol irodalom javarészt fordításban, leginkább németül és franciául vált ismertté Magyarországon, a főnemesség és a műveltebb köznemeselek könyvtáraiban megjelentek az eredeti angol kiadások is.¹⁶

Országh László egyes szempontokból jól alátámasztott vélekedése szerint a 19. századi magyar reformkor évtizedeiben valóságos „anglománia” alakult ki a történeti Magyarországon. Országh elsősorban e korszak magyar szókincsének gazdagodását vizsgálta az angol jövevényszavak beáramlása szempontjából, út-törő és példamutató módszerességgel. Országh később visszatért az „anglománia” fogalmára és ezt – talán némileg túlzóan – az angol eredetű szókincs ekkori gyarapodásából kiindulva kiterjesztette a társadalmi jelenségek szélesebb körére is (angolkertek, angol mintájú kastélyok, iskolai formaruhák, stb.) és egy, az eredetileg megadottnál sokkal szélesebb időszakra is, többször utalva a jelenség társadalmi alapjainak szűkös voltára is.¹⁷

Az angol hagyományok legnevesebb magyarországi meghonosítója gróf Széchenyi István (1791–1860) volt, aki atyja álmait valóra váltva, angliai utazásai nyomán elsőként honosította meg Magyarországon a szigetország szokásait, civilizációs eredményeit, így többek között a lóversenyt és a kaszinót, brit építész tervei szerint megépíttette az első állandó hidat Buda és Pest között, megalapította

ben Shakespeare neve a nagy magyar költőnél először merült fel, és foglalkozik a költemény keletkezésének körülményeivel is, l. RUTTKAY Kálmán, *Vörösmarty Shakespeare-fordításairól* = Uő., *Ősszegyűjtött írások*, szerk. ITTÉS Gábor, KISÉRY András, Budapest, Universitas, 2002, 42–43. Ruttkay idézi Vörösmarty költeményét *Klasszikus Shakespeare-fordításaink* c. tanulmányában is, uo., 11.

¹⁵ KÁRMÁN József, *A nemzet csinosodása*, idézi: *Magyar Shakespeare-tükör*, szerk. MALER Sándor, RUTTKAY Kálmán, Budapest, Gondolat, 1984, 65.

¹⁶ Az 1848 előtti magyarországi olvasási szokásokról l. FÜLÖP Géza, *A magyar olvasóközönség a felvilágosodás idején és a reformkorban*, Budapest, Akadémiai, 1978, 77–137.

¹⁷ ORSZÁGH László, *The Life and Death of English Words in the Hungarian Language*, *The New Hungarian Quarterly*, 9(1968/31), 180–188; újraközölte *Országh László válogatott írásai*, szerk. VIRÁGOS Zsolt, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 550–562, különösen 552. A magyar szókészlet angol eredetű bővüléséről Országh László alapvető nyelvészeti tanulmányt tett közzé 1977-ben, *Angol eredetű elemek a magyar szókészletben* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977) címmel. Az ’anglománia’ jelenségkörének kissé túlzóan kiterjesztett felfogását valamivel későbből l. Országh László: „*Anglománia*” in *Hungary, 1780–1900 = Angol Filológiai Tanulmányok*, XII, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1979, 19–36.

a Magyar Tudományos Akadémiát, és mindezzel nagyban hozzájárult a magyarországi angolos műveltség megalapozásához.¹⁸ A 19. és korai 20. századi magyar főnemesség soraiban azután többen folytatták e tradíciót, így többek között az Apponyiak, a Bánffyok, a Bethlenek, a Károlyiak, a Telekiek, a Zelenskiek és a Zichyek.

Több arisztokrata családnak gazdag könyvtára volt, s abban jelentős volt az angol anyag is. A fői Károlyi-család angol könyvei szerencsés véletlen folytán éppen az ELTE BTK Angol-Amerikai Intézetének könyvtárában maradtak meg mindmáig, itt mintegy 60 szerző 160-nál is több művét őrizzük, 300 kötetben. Legtöbbjük regény, amely 1824 és 1857 között jelent meg Londonban. A könyveket – melyek zömükben nem is az elsőrangú regények közül valók – gróf Károlyi József (1768–1803) kezdte gyűjteni, s a hagyományt fia, gróf Károlyi István (1797–1881), majd unokája, gróf Károlyi Sándor (1831–1906) folytatta, e két utóbbi *possessor ex librisei* szinte minden kötetet ékesítenek. A nagyokat William Shakespeare, John Milton, Oliver Goldsmith, Edward Young, Sir Walter Scott, Charles Dickens képviseli, a többiek döntően a kor divatos, de mára elfeledett íróinak művei. Kevés bejegyzés utal a könyvek tényleges használatára.¹⁹ Gróf Károlyi Mihály emlékezése szerint ő és Erzsébet nővére (azaz Sándor gróf unokaöccse és unokahúga) „gyakran játszottunk bújócskát” a gyönyörű könyvtárban.²⁰

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a 19. század Magyarországon az angol nyelv ismerete, az angol kultúra iránti érdeklődés, az angliai utazás a főnemesség privilégiuma volt.

A magyar-angol kapcsolatokat azonban a 19. században más csoportok is építették, így elsősorban a Kossuth Lajos vezetésével Nagy-Britanniába menekülő 1848–49-es forradalmárok, akiknek liberális hagyományai, függetlenségi és szabadságharcos szelleme csodálatot és tiszteletet keltett Angliában és Amerikában egyaránt. Magyarországról ennek megfelelően elsősorban Kossuth és követői alakítottak ki rendkívül kedvező képet, amely egészen a 20. század elejéig dominált a brit publicisztikában. Csak R. W. Seton-Watson, Henry Wickham Steed és Harold W. V. Temperley 20. század eleji fellépése fordította át a korábban nagyon pozitív, Kossuth Lajos ígézetében kialakult Magyarország-képet az ország vezetőinek nemzetiségi politikáját súlyosan elmarasztaló, a magyarokat mint nacionalista elnyomókat ábrázoló *image*-zá.²¹ Ez az új, meglehetősen számos, tagad-

¹⁸ George BARANY, *Stephen Széchenyi and the Awakening of Hungarian Nationalism, 1771–1841*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

¹⁹ BUDA Attila, *Gróf Károlyi István élete*, Újpest, Újpest Önkormányzata, 1997, 115–116.

²⁰ KÁROLYI Mihály, *Egy egész világ ellen*, München, Verlag für Kulturpolitik, 1923, 25.

²¹ JESZENSZKY Géza, *Az elveszett presztízs: Magyarország megítélésének megváltozása Nagy-Britanniában (1894–1918)*, Budapest, Magvető, 1986; ua.: 2. kiadás, Budapest, Magyar Szemle, 1994.

hatatlan megfigyelést is tartalmazó Magyarország-kép rombolóan hatott vissza az ország sorsára: hozzájárult a trianoni békediktátumot övező magyarellenes szellemhez, rontotta az ország esélyeit eredeti határainak megtartására, és mozgatórugója volt a soknemzetiségű Osztrák-Magyar Monarchia s benne az ugyancsak multinacionális Magyarország felbomlásának.

II.

A két világháború között az Anglia, az angolok s az angol nyelv iránti érdeklődés Magyarországon megnőtt. Már 1886 óta működött egyetemi angol tanszék Budapesten, ekkoriban Arthur B. Yolland professzor alatt, amelyhez az 1930-as évek legvégén Debrecenben egy másik is csatlakozott, Fest Sándor vezetésével.

Yolland Arthur, ahogyan őt Budapesten nevezték, a sporttevékenysége révén már jól ismert angol, a sportolással párhuzamosan bölcsész-szakmai munkába is fogott. Szerzője nevét sok évre megőrző munkája az igen népszerűvé vált és sok kiadást megért *Magyar és angol szótár* volt, amelyet a Franklin-Társulat adott ki, először 1905-ben. A „Yolland-szótár”, amely a „Bizonfy-szótár” után, az „Ország-h-szótár” megjelenéséig Magyarország lényegében egyedül használatos angol-szótára volt, nagy szerepet játszott szerzője tudományos reputációjának felértékelődésében, és a szótár megjelenésének évében történt budapesti professzori kinevezésében. A szótárnak a két világháború között számos kiadása volt, többek között 1908-ban, 1921-ben, 1924-ban, 1938-ban.

Yolland órái idővel, a 20-as és a 30-as években társasági esemény számba mentek az Egyetemen: a budapesti felsőközéposztály – főként – lányai inkább beszélgettek, mint tudománnyal foglalkoztak itt. De Yollandnak erős pedagógiai kisugárzása volt. Kiválóan megtanult magyarul is, ami többek között a dékáni tisztségre is alkalmassá tette a budapesti Egyetem Bölcsészettudományi Karán, 1925–26-ban.

Amíg a 19. század végén a népszerű, konzervatív körökben nagyhatású, Nobel-díjra is felterjesztett magyar író, Herczeg Ferenc *Fenn és lenn* című, legelső regényének (1890) csupán arisztokrata hősei beszéltek angolul, s ők is csak azért, „hogy az inas meg ne értse”,²² a 30-as évek közepére a helyzet változott. 1928-ban Budán angol nyelvű elemi iskola is indult a Skóciában tanult Schandáné Kiss Judit vezetésével, akihez később az angol neveltetésű Pere Margit csatlakozott. Ők ketten nagyrészt a maguk által írott és szerkesztett tankönyvekből tanítottak a népszerű elemiben egészen 1949-ig, amikor az iskolát megszüntet-

²² HERCZEG Ferenc, *Fenn és lenn*, Budapest, Singer és Wolfner, é. n. (Egyetemes Regénytár), 77.

ték.²³ Jól jellemzi az angol nyelvi igények alakulását az is, hogy Ballner Károly 1937-ben kiadta a hazai vendéglátóiparban leggyakrabban használt háromszáz angol szó jegyzékét, kiejtési instrukciókkal együtt.²⁴ Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház igazgató-főrendezője 1929-ben Londonban tartott előadásokat a magyar irodalomról – felesége még akkoriban igen népszerű, a felsőközéposztály számára írott háztartási és szakácskönyvében is megemlékezett G. B. Shaw-nál, John Galsworthy-nél, Harley Granville-Barkeréknél tett látogatásukról, és az angliai terítés és felszolgálás titkairól.²⁵ Nőtt tehát a nyelvtanulási kedv és esély, bővült az angliai utazások lehetősége, a középosztály köreiből népszerűek lettek az angol regények, színdarabok, Oscar Wilde, G. B. Shaw, John Galsworthy, William Somerset Maugham, H. G. Wells művei (Galsworthy és Wells járt is Magyarországon, az 1932. évi PEN-kongresszuson).

Anglia s az angol kultúra bizonyos mértékig divatos lett, s e tendenciát erősítette az angolbarát, angolul értő vagy beszélő, esetenként angolos műveltségű, jó angol kapcsolatokkal rendelkező (olykor brit egyetemeken is járt) magyar politikai és társadalmi csoport számos prominens képviselője, elsősorban – továbbra is – az arisztokrácia, s mellette a pénz-, illetve bankvilág, a zsidó nagytőke, a diplomatavilág, a középosztály s az értelmiség bizonyos elemei. Olyan nagyon különböző közéleti figurák tartoztak ide, mint az agg Apponyi Albert gróf, Magyarország képviselője a Népszövetségnél, Genfben, Imrédy Béla, a Magyar Nemzeti Bank elnöke, a későbbi miniszterelnök, báró Kornfeld Móric pénzmágnás, közíró és mecénás, Kornis Gyula filozófus, a Képviselőház elnöke, vagy Eckhardt Tibor, a Kisgazdapárt elnöke, s mellettük írók, művészek, tudósok válogatott képviselői. E csoport elismert hangadója gróf Bethlen István volt, 1921–1931 között Magyarország miniszterelnöke, Horthy kormányzónak mindvégig személyes, közeli tanácsadója.²⁶ Számos közéleti férfinak volt angol (vagy amerikai) felesége, így Ullein-Reviczky Antal külügyi sajtófőnöknek és stockholmi követnek, ifj. báró Perényi Zsigmondnak, gróf Sigray Antal országgyűlési képviselőnek, utóbb

²³ Schanda Beáta emlékezete alapján. Vö. Mrs. Schanda Judith Kiss, Miss Margot PERE, *My best friend*, Budapest, Gergely, 1948. Az iskola Budán, a Vár Dunára néző oldalában húzódó Pala utca 1. sz. alatt működött.

²⁴ BALLNER Károly, *Magyar-angol gasztronómia dióhéjban: 300 angol szó pincérek számára a kiejtés megjelölésével*, Budapest, Ballner Károly [Vendégipari Munkás], 1937.

²⁵ Hevesi Sándor, Wikipédia szócikk, http://hu.wikipedia.org/wiki/Hevesi_Sándor; DR. HEVESI Sándorné, *Az ideális háztartás: A szép otthon és jó konyha*, Budapest, Színházi Élet, 1934, 64–65.

²⁶ ROMSICS Ignác, *Bethlen István: Politikai életrajz*, Budapest, Magyarságkutató Intézet, 1991; Imrédy Béla *a vádlottak padján*, szerk. SIPOS Péter, Budapest, Osiris–Budapest Főváros Levéltára, 1999, 12; KORNFIELD Móric, *Trianontól Trianonig: Tanulmányok, dokumentumok*, közreadja SZÉCHENYI Ágnes, Budapest, Corvina, 2006, 10–88.

a felsőház tagjának, gróf Széchenyi László washingtoni, majd londoni magyar követnek, és Pelényi János washingtoni követnek.

Az I. világháborút követően a nyugati világhoz fűződő magyar szálak gyengének és törékenynek bizonyultak, a magyar politikai vezetőréteg nem tudta megakadályozni Trianont és következményeit. A katasztrófa után azonban angol és francia, amerikai és olasz kapcsolatainak kihasználásával sok mindent megpróbált ez a csoport a régi *status quo* visszaállítására, a trianoni határok revíziójának elérésére. Emlékezetes kísérletei közé tartozott például a Bank of England és a brit kormány támogatásának kieszközlése Magyarország pénzügyeinek rendbetételére (1923–1926),²⁷ a Bethlen gróf angliai előadásai nyomában meginduló magyarországi angol nyelvű publicisztika (*The Hungarian Quarterly*) és történeti könyvkiadás (elsősorban a „Hóman-Szekfü”, a Hóman Bálint és Szekfü Gyula által írott *Magyar történet* angol és francia nyelvű kiadási tervének) megszervezése (1934), az Anglo-Hungarian Society életre hívása (1930), a brit és amerikai politikusok, publicisták, tudósok és művészek (többek között Arnold Toynbee, Sir Richard Winn Livingstone, Ernest Barker) magyarországi meghívása, 1934–35 után elsősorban a Society for *The Hungarian Quarterly* égisze alatt. 1931-ben létesítették a sárospataki református gimnázium angol tagozatát, majd 1938-ban a debreceni egyetem angol tanszékét. „...Tagadhatatlan, hogy a hivatalos, a »látható« politizálás ellenében, leginkább éppen a kultúrpolitika és a kultúra területén érezhetően, néha látványosan érvényesült egy angol orientáció a két világháború közt, sőt a háború alatt is.”²⁸

Gróf Bethlen István (1874–1947) igen korán felismerte annak a fontosságát, hogy a trianoni békeszerződés megváltoztatására tett magyar kísérletekről kedvező nemzetközi vélemény alakuljon ki. Minden eszközt megragadott, amitől azt remélte, hogy jelentős hatást gyakorolhat az angolszász világra és a francia vezető értelmiségre.²⁹ 1933-ban felolvasóköriútra indult Angliába, majd a rákövetkező évben előadásait *The Treaty of Trianon and European Peace* (A trianoni szerződés és Európa békéje) címmel ki is adta Londonban.³⁰ Bethlen vegyes fogadtatásra

²⁷ MIKLÓS Lojkó, *Meddling in Middle Europe: Britain and the 'Lands Between' 1919–1925*, Budapest–New York, CEU Press, 2006, 61–153.

²⁸ RUTTKAY Kálmán, *Fest Sándor: Skóciai Szent Margittól A walesi bárdokig = Uő., Összegyűjtött írások, i. m.*, 291–2. A debreceni angol tanszék megnyitásáról részletesen I. MALLER Sándor, *Inauguration Cancelled = Angol Filológiai Tanulmányok*, XII, 1979, i. m., 7–18, újraközölte a *The New Hungarian Quarterly*, 22(1981), 138–144. Fest Sándor Ruttkaytól is idézett székfoglaló beszédét I. FEST Sándor, *Skóciai Szent Margittól A walesi bárdokig: Magyar-angol történeti és irodalmi kapcsolatok*, szerk. CZIGÁNY Lóránt, KOROMPAY H. János, Budapest, Universitas, 2000, 495–502.

²⁹ ROMSICS, i. m., 237–297.

³⁰ Count Stephen BETHLEN, *The Treaty of Trianon and European Peace*, London–New York–Toronto, 1934, magyarul: BETHLEN István *angliai előadásai*, Budapest, Genius, 1934.

talált a brit fővárosban:³¹ R. W. Seton-Watson *Treaty Revision and the Hungarian Frontiers* (Szerződésrevízió és a magyar határok) című írásában azonnal óva intett a „nem kifejezetten skrupulózus propagandától”, és Bethlent „a náci kormányzási módszerek intelligens előfutárának” minősítette.³²

Bethlen angliai látogatása valószínűleg siettette R. W. Seton-Watson *A History of the Roumanians from Roman Times to the Completion of Unity* (A románok története a római kortól az egyesülés befejezéséig) című, hatszáz oldalas munkájának megjelenését, amely mindmáig a legnagyobb hatású angol nyelvű mű a román történelemről (1934).³³ Seton-Watson, aki megállapításait londoni egyetemi előadásaira alapozta, a dákoromán folytonosság elméletének híve volt, és támogatta Románia igényét Erdélyre. Bethlen gróf érezte a veszélyt, és ellensúlyozásul nyomban két nagyszabású vállalkozás tervét is körvonalazta. Mint a Magyar Szemle Társaság elnöke azt javasolta, hogy a Társaság „egyelőre angol és francia nyelven” írassa meg Magyarország történetét, nyilvánvalóan a Seton-Watson könyvre szánt válaszként, amelyet mint „a szó legtisztább értelmében vett nemzeti propagandakiadványt akartak megvalósítani.”³⁴

A *Magyar Szemle* szilárd szellemi és anyagi alapjaira épült a másik terv is, egy angol nyelven megjelenő folyóirat kiadására, s ezt a volt miniszterelnök azokkal a politikai, gazdasági és tudományos személyiségekkel beszélte meg, akiknek jó összeköttetések voltak az angolszász világgal.³⁵ Bethlen néhány évvel azelőtt már bábáskodott egy francia nyelvű folyóirat, a *La Nouvelle Revue de Hongrie* (1932–1944) alapításánál, s úgy vélte, hogy ez lehet az alkalmas modellje az angol nyelvű szemlének, mely a brit *The Round Table* és az amerikai *Foreign Affairs* mintájára készülne. Bethlen remélte, hogy a lap megnyeri „az angol-szász közélet vezető személyiségei[t] [...] egy-felől azáltal, hogy tőlük cikkeket kérünk és azokat tisztességgel honoráljuk; másfelől azáltal, hogy az angol sajtóban a H. Qu. cikkei kapcsán egy-egy témánkról vitát provokálunk.”³⁶ Bethlen még arra is gondolt, hogy „[a] legnagyobb súlyt kell vetni nemcsak a nyelv és stílus hibátlan angolságára, hanem a magyar témák angol jellegű és szellemű feldolgozására is. Önként értetődik, hogy a folyóirat külsejének gondosan az angol ízléshez kell

³¹ ROMSICS, *Bethlen István, i. m.*, 246–250, 271.

³² R. W. SETON-WATSON, *Treaty Revision and the Hungarian Frontiers*, London, Eyre and Spottiswoode, 1934, 5, 59.

³³ R. W. SETON-WATSON, *A History of the Roumanians. From Roman Times to the Completion of the Unity*, Cambridge, University Press, 1934, 596.

³⁴ Gróf Bethlen István a Magyar Szemle Társaság hatodik közgyűlésén, 1934. május 14. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára (a továbbiakban: OSzK Kt), Litterae Originales (a továbbiakban: Litt. Orig.), Balogh József iratai, Fond 1/1525/14044.

³⁵ Előadvány az 1934. július 3-án, a *The Hungarian Quarterly* tárgyában tartandó megbeszélésen. OSzK Kt: Litt. Orig. Fond 1/1525/13883, vö. 13884.

³⁶ *Uo.*

simulnia: kiállításának vetekednie kell a legjobb angol folyóiratok külsejével. [...] Az így felépített egész folyóirat nem a vulgarizálás és az olcsó érdekkeltetés vagy propaganda szolgálatában állna, hanem kizárólag az angolszász nemzetek legműveltebbjeihez szólna: parlamentekhez, egyetemekhez, a gazdasági és társadalmi élet vezetőihez.”³⁷ 1934 végére Bethlen meggyőzte gróf Széchenyi László londoni és Pelényi János washingtoni magyar követeket is, hogy tegyék magukévá a tervet, és azt terjesszék támogatólag a Külügyminisztérium elé.³⁸ Magyarország vezető pénzemberei, többek között Chorin Ferenc, Imrédy Béla, báró Korányi Frigyes, báró Kornfeld Móric, báró Madarassy-Beck Marcell, Reményi-Schneller Lajos, Scitovszky Tibor, valamint Weiss Fülöp előtt Bethlen kijelentette, hogy „egy angol-nyelvű negyedévi folyóirat megteremtése [...] égető szükség, [...] elsőrendű nemzeti érdek.”³⁹

1935-ben Bethlen a *The Hungarian Quarterly* elindítása mellett már másik tervéhez, az új, idegen nyelvű *Magyarország történetéhez* is próbált támogatókat szerezni. A volt miniszterelnök azt tervezte, hogy összesen 100 000 pengőt gyűjt össze a kettős tervre. A folyóirat 42 000 pengős évi költségvetésének 40%-ához a „a hazai gazdasági élet,” így a Magyar Nemzeti Bank (MNB), a Takarékpénztárak és Bankok Egyesülete (TÉBE), valamint a Gyáriparosok Országos Szövetsége (GyOSz) támogatását kérte. A költségvetés nagyobb részét a Külügyminisztérium állta.⁴⁰ Később, 1940-ben Bethlen már úgy nyilatkozott, hogy „a folyóirat költségeinek 60%-át magángazdasági forrásból teremtettem elő.”⁴¹

Amikor a *The Hungarian Quarterly* 1936-ban végre ténylegesen megindult, formálisan a Society for *The Hungarian Quarterly* égisze alatt jelent meg, éppen úgy, mint a *La Nouvelle Revue de Hongrie*, melynek hasonló társadalmi szervezete volt magyar államférfiak, arisztokraták, közéleti személyiségek, tudósok és nemzetközi hírességek részvételével. A Társaság elnöke gróf Bethlen István lett, a társelnökök herceg Festetics György és Kornis Gyula professzor. Az elnökhelyettesi tisztet Eckhardt Tibor és Ottlik György töltötték be, a főtítkár Balogh József lett. A politikai előrelátás hiányát jellemezte, hogy a *Quarterly* Társaság kifejezetten az angol–magyar kulturális kapcsolatok előmozdítására alakult, az

³⁷ Uo.

³⁸ Bethlen gróf Széchenyi Lászlónak és Pelényi Jánosnak, 1934. december 29. OSzK Kt: Litt. Orig. Fond 1/1525.

³⁹ A HQ ülés jegyzőkönyve, 1935. február 12., illetve a Society of (sic) *The Hungarian Quarterly* ülésének jegyzőkönyve, 1935. október 24. OSzK Kt: Litt. Orig. Fond 1/75/484, illetve 1/1525/13885.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Bethlen Bárdossy Lászlónak, 1941. november 6. OSzK Kt: Litt. Orig. Fond 1/212.

Egyesült Államokat ritkán említették (noha a tervekben még gróf Széchenyi László követ megnyerése is szerepelt).⁴²

A *Quarterly* szerkesztőbizottságának elnöke a Pázmány Péter Tudományegyetem akkori rektora, a filozófus és pszichológus Kornis Gyula professzor lett, míg a szerkesztői feladatokat elsőként Ottlik György és Balogh József látta el. Londonban és Washingtonban tanácsadó testületeket állítottak fel, és 1930-ban Lord Londonderry elnökletével újjáélesztették az Angol–Magyar Társaságot, mely számos előfizetőt szerzett a *Quarterly*nek, különösen a brit főrangok körében. 1939-ben az Angol–Magyar Társaság tagjainak létszáma csaknem elérte a háromszázat.⁴³ Az Egyesült Államokban a *Quarterly* a legelőkelőbb egyetemek professzorait hívta meg az amerikai tanácsadó testület tagjai közé. Testületi tag s egyben szerző is volt George Creel, az I. világháború propagandistája, igen befolyásos demokrata párti politikus, F. D. Rooseveltnél barátja, valamint John F. Montgomery, a háborút megelőző években az Egyesült Államok budapesti követe.⁴⁴

Mindezen kiválóságok azonban igen kevésbé mozdították elő a *The Hungarian Quarterly* keresztül Magyarország ügyét. Ami egyáltalán történt, az a fáradhatatlan szerkesztőnek, Balogh Józsefnek volt köszönhető, aki óriási energiával igyekezett a lap segítségével hidat verni Magyarország és – főként – Nagy-Britannia közé.

Az egész vállalkozás elsősorban gróf Bethlen István politikai éleslátását és józanságát dicsérte, hiszen az esetek döntő többségében ő állt a nem-hivatalos angolbarát külpolitikai vonal élén. Az ő tekintélye tartotta életben – még a legnehezebb időkben is – azt az anglofil irányt, amely az egyoldalú német orientációt volt hivatva ellensúlyozni, egy egyre inkább valószínűnek látszó német vereség utáni időkre gondolva. Nem Bethlen ötlete volt viszont Lord Rothermere brit sajtómágnás nemzetközi propagandagépezetének megnyerése Magyarország s a határrevízió érdekében (1927–1928), ez a nem éppen bölcs és nagyon kudarcos kezdeményezés a Magyar Revíziós Líga, illetve Rákosi Jenő és Herczeg Ferenc köreiből indult el.⁴⁵

Bethlen mellett gróf Teleki Pál miniszterelnök, a kiváló földrajztudós, a japán szigetek egyik legelső tudományos kartográfusa volt otthon az angolszász világban. Ma úgy tűnik: Teleki gróf fő érdeme, hogy 1939 és 1941 között a

⁴² Balogh Bethlennek, 1935. június 7., 1936. január 22. OSzK Kt: Litt. Orig. Fond 1/322; Society for *The Hungarian Quarterly*, 1935. június 7. OSzK Kt: Litt. Orig. Fond 1/322; A Society for *The Hungarian Quarterly* tagjainak névsora, OSzK Kt: Litt. Orig. Fond 1/240; l. még a *The Hungarian Quarterly* közleményeit, 1936–1944.

⁴³ Balogh Bethlennek, 1935. június 7. és 1938. április 6. OSzK Kt: Litt. Orig. Fond 1/322; Az Anglo–Hungarian Society iratai, OSzK Kt: Litt. Orig. Fond 1/72.

⁴⁴ Hirdetésfoglalmazvány a Young Magyar–American számára, valószínűleg 1936-ból. OSzK Kt: Litt. Orig. Fond 1/3351.

⁴⁵ VÁSÁRHELYI Miklós, *A lord és a korona*, Budapest, Kossuth, 1977, 62–106.

lehetőségig kívül tartotta Magyarországot a háborús zónán, s ahogyan a Magyar Nemzeti Bank elnöke, Baranyai Lipót a II. világháború után feljegyezte, „*Count Teleki [...] was thoroughly devoted to the immensely difficult task of pursuing revision, without risking the independence of the country.*”⁴⁶ Teleki menedéket nyújtott Magyarországon a németek által megvert lengyel hadsereg tisztikarának és sok katonájának, s erdélyi őseitől örökölt állhatatossággal és a függetlenség szeretetével védte hazája szuverenitását az egyre inkább náci hatás alá kerülő Európában. „A magyarok rendkívüli kedvességgel fogadták a lengyeleket,”⁴⁷ akik a hazájukat sújtó katasztrófa után tömegesen menekültek Magyarországra, és hasonlóan emlékeztek vissza a Magyarországra menekült francia hadifoglyok is.⁴⁸ Teleki mint földrajzprofesszor korábban előadássorozatot tartott az Egyesült Államokban, s jó kapcsolatai voltak az angol és amerikai tudományos élettel éppúgy, mint a brit arisztokráciával. Szerepe volt a magyarországi francia és angol folyóiratok kiadásában, szerkesztésében.⁴⁹ Mindez akkor is igaz, ha Teleki külpolitikája csődhöz és a maga öngyilkosságához vezetett, s ha a rendkívül konzervatív miniszterelnökre a mai nemzedékek mint a politikai antiszemitizmus egyik szálláscsinálójára is kell, hogy emlékezzenek.

Kevéssé ismert tény, hogy az ország államfője, Horthy admirális, a kormányzó is erős szálakkal kötődött mind a brit, mind az amerikai elithez.⁵⁰ Mint az Osztrák-Magyar Monarchia tengerésztszjtje s utolsó flottafőparancsnoka, jól beszélt és írt angolul is, baráti kapcsolatot ápolt az Egyesült Államok budapesti követével, s igazából, paradox módon, megvetette politikai szövetségését, Adolf Hitlerrel. Horthy, csakúgy, mint a magyar politikai vezetés egésze, lelke legmélyén brit győzelemben és politikai segítségben reménykedett, mert félte és lenézte a Szovjetuniót. Mint nemzedékének legtöbb tagja, a kormányzó erősen indulatos és keserű emlékeket őrzött az 1919-es Tanácsköztársaságról, amely kudarcos utánzata volt a szentpétervári bolsevik forradalomnak, s amelynek megtorlása részben az ő vezetésével történt 1919–1920-ban.⁵¹ A kommunizmustól Horthy

⁴⁶ Baranyai Lipót memoárja 1949-ből, Sir William Goode iratai alapján, a Bank of England Archive-ban, London, OV 33/60, 185. A kézirat másolatát Lojtkó Miklós szívességéből használhattam.

⁴⁷ Jan STOLARSKI, SZENYÁN Erzsébet, *Menekült rapszódia: Lengyelek Magyarországon, 1939–1945. Emlékiratok a bujdosás éveiből*, Budapest, Széphalom, 2000, 242.

⁴⁸ *Ego sum gallicus captivus: Magyarországra menekült francia hadifoglyok emlékezései*, szerk. BAJOMI LÁZÁR Endre, Budapest, Európa, 1980; *Refuge en Hongrie 1941–1945*, Paris, Éditions de la Callanque, [1946].

⁴⁹ ABLONCZY Balázs, *Teleki Pál*, Budapest, Osiris, 2005, 215–221, 236.

⁵⁰ ARDAY Lajos, *Horthy Miklós angol-amerikai megítélése*, Acta Historica Hungarica Turiciensia, 26(2011/1), 153–168.

⁵¹ Thomas SAKMYSTER, *Admirális fehér lovon: Horthy Miklós, 1918–1944*, Budapest, Helikon, 2001, 11–91.

és rendszere mindennél jobban félt, és ez is motiválta igyekezetét a Szovjetunió megtámadására 1941-ben, csupán napokkal a német támadás után. Ahogyan ez készítette a fegyverszünet kérésének halogatására is a Szovjetuniótól egészen 1944. október közepéig, amikor az már végzetesen késői lépésnek bizonyult. Revizionizmus és szovjetellenesség összefonódott a Horthy-rendszer külpolitikájában, és ez rendre elhallgattatott minden olyan hangot, törekvést, politikai koncepciót, amely a Szovjetunió felé nyitott volna. Mégis, közvetlenül a háború után, 1945. nyarán Horthy a jeles brit történétírónak, C. A. Macartney-nak azt mondta, hogy annak idején „minden befolyását latba vetette, hogy megakadályozza a hadüzenetet Oroszországnak és megakadályozza a németek magyarországi megszállását.”⁵² A portugáliai száműzetésben elhunyt admirális 1993. szeptemberi magyarországi újratemetésének magyar és nemzetközi visszhangja ugyanakkor azt mutatta, hogy a közvélemény rendkívül megosztott volt (és maradt mind a mai napig) az egykori kormányzó és politikája iránt.⁵³

Nem akarjuk azt a látszatot kelteni, mintha a II. világháború előtti és alatti Magyarországot angolbarát nemzetnek és vezetőit az angolszász népek hallgatólagos szövetségeseinek lehetne tekinteni. A katonai vezetés jó része, a kispolgárság széles rétegei, a Trianontól különösen sújtott erdélyi és felvidéki menekült családok, az antikommunista és antiszemita propagandától fertőzött, a Tanácsköztársaság emlékeitől irtózó jobboldal és különösen a szélsőjobb elhelyezkedő csoportok és pártjaik általában és hagyományosan (tehát sokan már a 19. század vége óta) a németbarátság hívei voltak, és különösen a nácikban látták és remélték a magyar revízió támogatóit. A II. világháborút a magyar közvélemény egésze a revízió szempontjából mérlegelte. Csakhogy a liberálisok, a baloldal csoportjai és pártjaik elleneztek a háborút. A *Magyar Nemzet* főszerkesztőjének, Pethő Sándornak 1939. október 29-i cikke jól jellemezte a németellenes erők szkeptikus ódzkodását, amikor Ernest Renant idézte Marcus Aureliusról: „Nem szerette a háborút... Csak akarata ellenére bocsátkozott beléje.”⁵⁴ Ez a „sorok között”⁵⁵ elbújtatott üzenet

⁵² Horthy Miklós dokumentumok tükrében, szerk. H. HARASZTI Éva, Budapest, Balassi, 1993, 18.

⁵³ Köszönetet mondok H. Haraszi Éva történésznek, A. J. P. Taylor özvegyének, aki átadta nekem Horthy újratemetésével kapcsolatos, gazdag cikkgyűjteményét.

⁵⁴ PETHŐ Sándor, *Róma és Pannónia*, Magyar Nemzet, 1939. október 29. Hálás vagyok Kerekes Éva asszonynak, aki a II. világháború alatt készített újságcikk gyűjteményét nekem ajándékozta.

⁵⁵ E „kódolt” újságról lásd részletesen VÁSÁRHELYI Miklós, „Olvassa el a Magyar Nemzet minden sorát!” *Fejezetek a lap múltjából, 1938–1944 (1978)* = Uő., *A bilincsbe vert beszéd: Vásárhelyi Miklós sajtótörténeti tanulmányai*, szerk. MURÁNYI Gábor, Budapest, 2002, 143–227. L. még Gál István összegyűjtött cikkeit a *Magyar Nemzetben* 1940 és 1942 között: GÁL István, *Magyarország és az angolszász világ*, Budapest, Argumentum-Országos Széchényi Könyvtár, 2005, 11–14, 27–98.

sokak véleményét tükrözte híven a háborús Európa Magyarországon. Ahogyan a II. világháború előrehaladt, és a német kudarckok a sztálingrádi katasztrófa után a szovjet fronton, majd a normandiai partraszállás után a nyugati hadszíntéren előre vetítették Németország háborús vereségét, a magyar politikai vezetés – legalábbis a teheráni konferenciáig (1943. november) – kizárólag abban reménykedett, hogy a felszabadulást az ország számára az angolszász erők hozzák el.⁵⁶

Ahogyan fogyott a bizalom és remény Németország háborús győzelmében és a magyar határrevízió német segítséggel történő kiteljesítésében, a politikai vezetőréteg és a polgári középosztály egy része is mind jobban az angolszász hatalmak felé fordult, a velük kötött különbékétől remélt megoldást a magyar sorskérdésekre. A Magyar Távirati Iroda elnökét, a „médiavezér” Kozma Miklóst Rác Dezső londoni tudósító abba az irányba próbálta befolyásolni, hogy Magyarországot az angolok és franciák oldalán kell megtartani, „vagy legalábbis nem szabad tőlük elszakítani, mert a német kaland túlságosan vakmerő, és kimenetele legalábbis bizonytalan.” Kozmának, Teleki miniszterelnökkel egybecsengően, az volt a véleménye, hogy „a németbarát kurzus segítségével, mintegy német 'hátszéllel', de mégis önálló magyar lépésekkel maximális, s egyúttal 'optimális' revíziós sikereket érjen el az ország; anélkül, hogy teljesen Németország befolyása alá kerülne, amely Németországtól egyébként mindketten növekvő mértékben félték; és anélkül, hogy szembekerülne a nyugat-európai demokráciákkal.”⁵⁷

A rendszer törekvése a náci Németországtól való distanciálódásra különösen megerősödött El-Alamein és Sztálingrád után, 1943-ban, amikor világossá vált: a németek a háborút el fogják veszíteni. Különösen az 1943-as esztendő hozott sok bizakodást egy angolszász irányú kiugrás lehetőségében, ez az esztendő sokak számára a „világos pillanat” volt, ahogyan Csécsy Imre radikális, polgári demokrata politikus 1943-ban írott, szép könyvének címében is megfogalmazta.⁵⁸ E valóban történeti és valóban pillanatnyi időszakban a magyar kormányzat, a diplomácia és a Bethlen körül csoportosuló németellenes erők különösen aktívan dolgoztak a viszonylagos magyar függetlenség dokumentálásán, hangoztatva, hogy Magyarországon él a parlamentáris többpártrendszer, működik a szociáldemokrata párt, szabadságot élveznek az egyházak, s az országban több zsidó él, mint Európa egyéb tájain együttvéve.⁵⁹ Szegedy-Maszák Aladár diplomata, a háború után washingtoni magyar követ, 1943. évi, bizalmas, kézíratos feljegyzése szerint „A magyar szellemi életben változatlanul nagy az érdeklődés az angol,

⁵⁶ ORMOS Mária, *Német megszállás 1944. március 19.*, Népszabadság, 2005. március 19.

⁵⁷ ORMOS Mária, *Egy magyar médiavezér: Kozma Miklós*, Budapest, PolgART, 2000, II. kötet, 497, 592.

⁵⁸ Csécsy Imre, *Világos pillanat*, Budapest, Antiqua, 1946.

⁵⁹ Ez utóbbi érvet hangsúlyozta Márai Sándor 1949-ben írott, most először közzétett kötetében: *Hallgatni akartam*, Budapest, Helikon, 2013, 46–50.

és francia szépirodalom klasszikus és újabb alkotásai iránt. Számtalan fordítás jelenik meg állandóan, számos önálló mű foglalkozik az angol és francia irodalom történetével, problémáival. A *Nouvelle Revue de Hongrie*, valamint a *Hungarian Quarterly* társaság kiadványai változatlan szellemben továbbra is megjelennek, és sajtónk egyre több angol hírt vesz át. A rádió állandóan műsoron tartja az ellenséges államok irodalmának remekeit. A Beveridge-terv magyar fordítása is megjelent már. A *Brush up your English* könyv pesti sikeréről az angol sajtó is megemlékezett.⁶⁰ Az ezektől a köröktől feltehetően független csoportok is fontosnak tartották *Az angol irodalom kincsháza* (illetve *a francia, sőt: az orosz és a német irodalom kincsháza* köteteinek) kiadását is, 1942–43-ban.

Egészében azt mondhatjuk, hogy az angolok iránti nyitottság, az angol nyelv megtanulásának igyekezete, a brit civilizáció fokozódó népszerűsége a 20. század első felében már nemcsak az arisztokrácia, hanem a művelt felső-középosztály, az igényes polgárság sajátja is volt, az angol nyelv térhódításának társadalmi ollója fentről lefelé fokozatosan nyílni kezdett.

Mindez viszonylagos sikereket is hozott. Ullein-Reviczky Antal stockholmi magyar követ első hivatalos látogatásakor, 1943. október 6-án Christian Günther svéd külügyminiszter például Magyarországot külpolitikáját „intelligensnek” nevezte.⁶¹

III.

A II. világháború tragikus kimenetele nem csak általában határozta meg Magyarország sorsát, de ezen belül rendkívüli mértékben átalakította az ország nyelv-tanulási és nyelvismereti rendjét, rendszerét, szokásait. Az orosz mint kötelező idegen nyelv bevezetésével a „nyugati” nyelvek az iskolarendszerben háttérbe szorultak, az angol nyelv tanulásának lehetősége csak keveseknek jutott ki, a legtöbb esetben lényegében pénzkérdéssé vált. Az utazási lehetőségek ellehetetlenülésével, az angol nyelvű média-hozzáférés beszűkülésével, az átlagos iskolai angolórák számának csökkenésével és színvonalának romlásával az iskoláskorú népesség angol tudása töredékévé vált az egykorú nyugat-európai fiatalok nyelvi

⁶⁰ Szegedy-Maszák Aladár feljegyzése 1943-ból. Stephen D. Kertész Papers, Box 40, Bundle LXX, 23, Hoover Institution on War, Revolution and Peace, Stanford, CA. A II. világháború után az Egyesült Államokban élő Szegedy-Maszák Aladár rendkívül érdekes emlékiratai *Az ember ősszel visszanéz* címmel jelentek meg (Budapest, Európa, 1996). A Beveridge-terv – Mihelics Vid szerkesztésében – 1943-ban jelent meg Budapesten (Keresztes Kiadás).

⁶¹ Antal ULLEIN-REVICZKY, *Guerre allemande, paix russe. Le drame Hongrois*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1947; 2. magyar kiadás: *Német háború – orosz béke*, Budapest, Európa, 1993, 162; angolul: *German War, Russian Peace*, Helena History Press – CEU Press, 2014, megjelenés előtt.

felkészültségének, főként az aktív nyelvhasználat, a vitaképes beszédkészség, a kortársi szókincs elsajátításának tekintetében. Ugyanakkor az is tény, hogy az 1960-as évektől fokozatosan, majd egyre rohamosabban újra nagyszabású és igen igényes fordításkultúra alakult ki Magyarországon, a klasszikus és modern angol és amerikai irodalom java a magyar közönség elé került, s legtöbbször magas színvonalú fordításokban. Ebben a folyamatban úttörő szerepet játszott az Európa Könyvkiadó és a *Nagyvilág* c. folyóirat, és az az angolos fordítói gárda, amely a brit prózát, költészetet és drámát az anyanyelvi eredetivel közel azonos szinten volt képes magyarra ültetni. Természetesen nem minden angol és amerikai irodalmi mű kerülhetett a magyar olvasó elé, a cenzúra s az öncenzúra ebben a tekintetben is jól működött, de egy fajta minőségelv érvényesült e korszakban.

Az utolsó két, két és fél évtized radikális javulást hozott, de áttörést nem értünk el.⁶² Az angol nyelv elsajátítása ma már kevésbé a kiváltságos kevesek lehetősége, elérhetősége fokozatosan terjed, hosszú távon tömegesedik. A 20. század utolsó évtizedeiben, s különösen a 21. században az angol nyelv minden korábbinál aktívabb ismerete terjedt el, elérve immár a középosztály szélesebb rétegeit is. Becslések szerint a társadalom mintegy negyede képes valamilyen mértékben megérteni brit anyanyelvi beszélőket, filmeket, TV-műsorokat, és képes megérteni önmagát is angolul. Természetesen nehéz elkülöníteni az e folyamatban a brit angol és az amerikai angol által játszott szerepet, a két ország, a két kultúra, a két életforma iránti érdeklődés különbségeit. Az angol nyelv iránti fogékonyság Nagy-Britannia felől az Egyesült Államok felé toltta el a referencia-kereteket, miközben egyre többen élnek az Európai Unió adta utazási és munkavállalási lehetőségekkel az Egyesült Királyságban is.

„Angliának” ma is – vagy még inkább ma újra – sok barátja van Magyarországon, s főként azok, akik ebben az országban ma is a demokratikus intézmények, a parlamentáris rend, a felelős kormányzás, a befogadó migrációs kultúra, a társadalmi békére való hajlandóság egyik mintaképét látják és tisztelik, és a hazai társadalmi és politikai fejlődés egyik európai példáját éppen a szigetországból veszik. A Nagy-Britannia-kép, akárcsak az Amerika-kép, önreflexív, igen gyakran az önbírálat és a szellemi és anyagi hiányérzetek kifejezése. Jó jel, hogy egyetemeinken, főiskoláinkon az angol mindmáig az egyik legnépszerűbb szak, s ennek okát hiba lenne pusztán egy hasznos világnyelv elsajátításának igényében keresni. Az angol és nyelve máig ablak a világra, iskolai oktatása üzenetet közvetít a szabadság és az emberek közötti megértés, szolidaritás és az értelmes konfliktuskezelés birodalmából.

⁶² MEDGYES Péter, „*Very English – Very Good!*” *Gondolatok az angol nyelv magyarországi térhódításáról*, 2000, 12, 10, 4–14. Újraközlve: *A zárva várt Nyugat. Kulturális globalizáció Magyarországon*, szerk. Kovács János Mátyás, Budapest, 2000–Sík Kiadó, 2002, 263–283; MEDGYES Péter, *Aranykor – Nyelvoktatásunk két évtizede: 1989–2009*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2011.

KÁLLAY GÉZA

Ruttkay Kálmán és
Az angol irodalom magyar története

2003 szeptemberében, amikor már egy esztendeje az Angol-Amerikai Intézet igazgatója voltam, egy Dávidházi Péterrel folytatott – mint mindig – igen ihlető és gyümölcsöző beszélgetés alkalmával vetődött fel – én úgy emlékszem – *benne*, hogy az anglisták mostani nemzedéke tartozik egy magyar nyelvű angol irodalomtörténettel. Nem arra van most itt az alkalom, hogy értékeljem a Szenczi Miklós, Szobotka Tibor és Katona Anna szerzőhármassal által írt, jól ismert *Az angol irodalom történetét*,¹ de csupán a megjelenés évszámára kell tekintenünk: 1972, és nyilvánvaló, hogy újra van szükség. Ma sem tudom, valóban én vagyok-e a megfelelő ember, hogy egy új irodalomtörténet munkálatait összetartsam, azonban abban mindig biztos voltam, hogy a vállalkozásnak csak akkor van értelme, ha a hazai anglisták minél szélesebb köre lát munkához szerkesztőként és szerzőként egyaránt: a munka közös munka legyen. 2003. november elején, egy szombat délelőtt az akkor az Ajtósi Dürer soron lévő Angol-Amerikai Intézet igazgatói szobájában össze is gyülekezett egy jelentős csapat, nemcsak az ELTÉRől, hanem Debrecenből, Szegedről és Pécsről is. Akik nem tudtak eljönni, e-mailben, telefonon vagy szóban szintén roppant hasznos tanácsokkal segítettek már ezt az első tanácskozást. A vállalkozáshoz természetesen pénzre is szükség volt, de az akkori pályázati próbálkozásaink nem jártak sikerrel. Én ezt, most már egy 2012. március 1-től élő, 4 évre szóló nyertes OTKA pályázat² tudatában, nem bánom: nekem biztosan nagyon kellett ez a majdnem tíz esztendő az alapító pillanat és a nekigyürkőzés között, hogy legalább életkorban érettebben, szélesebb látószögéből lássam a nem jelentéktelen vállalkozást. Persze, s talán épp emiatt, most talán még ijedtebb vagyok, és még több a kérdés bennem, mint akkor. Azonban az eltelt évek abban biztosan segítenek, hogy mélyebbről fogalmazzam meg a kételyeimet, és

¹ SZENCZI Miklós, SZOBOTKA Tibor, KATONA Anna, *Az angol irodalom története*, Budapest, Gondolat, 1972.

² A 101798. számú „Az angol irodalom magyar története” című OTKA-pályázatról van szó, amiért ezúton is köszönetet szeretnék mondani.

talán nagyobb körütekintéssel próbáljam azokat oszlatni. Egy bizonyos: szilárdan hiszem, hogy négy év múlva az asztalunkon lesz *Az angol irodalom magyar története* (a címről majd később), a lehető legjobb minőségben, de csak akkor, ha valóban összefogunk, és a szerkesztők és szerzők bölcsessége és szakértelme megment azoktól a hiányosságaimtól, amelyekről én tudok a legtöbbet.

A 2003. november eleji gyűlés alatt és után tehát élénk vita zajlott, milyen legyen leendő irodalomtörténetünk: melyik irodalomtörténeti műfajhoz tartozzon, milyen legyen megközelítésmódja, koncepciója, tagolása, s persze a legfontosabb kérdésként: mely szerzők, irányzatok, kik és mik szerepeljenek benne (hiszen például terjedelmi korlátok is jócskán akadnak). A tanácskozás után javarészt e-mailben folytatódó megbeszélés széles körben hullámszórt, és végül 2004. január 31-et adtam meg határidőnként, hogy addig mindenki elmondja a véleményét. Ezt is tudni kell ahhoz, hogy érthető legyen az a sűrű, hagyományos írógépen írt, másfél oldalas levél, amelyet akkor, egészen pontosan 2004. január 26-i keltezéssel, postai úton Ruttkay Kálmántól kaptam, s amelyet nagy becsben őrzök. Nemcsak azért, mert ő írta, és régi tanáromként, majd atyai pártfogómként és barátomként tiszteltem és szerettem, és ezért már önmagában is kedves nekem, hanem „praktikus okokból” is, hiszen, mint kiderül, e levélben igen hasznos észrevételekkel segíti dolgunkat tulajdonképpen mind a mai napig. De hogy a levél érthető legyen, még egy dolgot említenem kell: már a legkorábbi szakaszban felmerült, ne legyen-e irodalomtörténetünk a hagyományos, historicista-kronologikus helyett inkább „enciklopédikus”. Az enciklopédikus (igen röviden) azt jelentené, hogy néhány hosszabb és áttekintő fejezeten kívül minden egyebet – művet, szerzőt, jelenséget – névsorba rendezve, enciklopédia (lexikon)-szerűen adunk meg.

Ruttkay Kálmánnak természetesen már a kezdet kezdetén nagy szerepet szántunk az irodalomtörténetben; a tervekről és a körvonalazódó anyagról Dávidházi Péter és én személyesen, illetőleg telefonon tájékoztattuk, tudván, hogy nem nagy barátja az e-mailnek. Íme tehát Ruttkay tanár úr válasza miután felkértem, vegyen részt a vállalkozásban és miután áttanulmányozta azt az anyagot, ami a tervekből addigra bennem megfogalmazódott:

Kedves Géza!

Inkább csak a rend (és persze a fontoskodás és a szörszálhasogatás) kedvéért írok ama bizonyos január 31-ig. Egyébként úgy érzem, hogy én nem fogok szerzőként beszállni projektumotokba, s talán még csak nem is azért mert „öreg vagyok én már, nem dógozok én már”, ahogy azt a néhai Palló Imre csodálatos előadásában megörökített, talán Kodály-feldolgozású népdal mondja, hanem mert valahogy nem dobbant meg a szívem vállalkozásotok tervére. Ami nem azt jelenti, hogy a vállalkozásban, illetve a tervben van a hiba; nyilván sokkal inkább az én szívemben, bár persze lehet, hogy a szívem meg-nem-dobbanása némileg összefügg az életkorommal. „Nálam

a csodák kora lejárt” – idézhetném Arany Jánost, aki a tervezett magyar össz-Shakespeare-ben való részvételét ahhoz kötötte, hogy: csak akkor, ha netán valami csoda történik vele. Hát vele szerencsére történt, és le is fordította három Shakespeare-jét. Én is szólok majd, ha netán a csoda nálam is megtörténik, de ez nagyon valószínűtlennek látszik. Persze, amikor Arany az ő részvételét a csodától tette függővé, még 50 éves sem volt!

Terveteket tanulmányozva rájöttem két dologra: 1.) hogy tulajdonképpen nem látom tisztán, mi is van tervbe véve és 2.) hogy sem „historicista”, sem „enciklopédista” nem vagyok eléggé, s két szék közt a pad alá esem, azaz: lépni nem tudván sem erre, sem arra, bénult állapotban vagyok. Bénultságomból legfeljebb annyira futja, hogy teljesen kaotikusan közöljem néhány – ugyancsak kaotikusan adódó észrevételemet. Konstruktív szándékkal – természetesen!

Ami ezután következik, egyáltalán nem kaotikus. Ruttkay Kálmán a terjedelmi arányok mérlegelése után, s kijelentve, hogy 17. század második feléig nem illetékes, konkrét szerzőket és műveket javasol beillesztésre (a két Samuel Butlert; Pepys mellett más naplóiírókat, pl. Evelynt; a Jeremy Collier-vitát, stb.). Majd folytatja; s ennek stílusa különösen is „Ruttkay Kálmános”, ahogy szintén karakterisztikus, amint már a bevezető bekezdésben élővé teszi – a Palló Imre-dallal és az Arany Jánosra utalással, nemkülönben jellegzetes iróniájával – a vállalkozáshoz fűződő viszonyát. Tehát a folytatás:

Általában: szeretnék némi teret a kritika- és ízléstörténeti szempontból fontos irányzatoknak és figuráknak.

Ide egy rövid kommentár: bár az egyes szám első személy, mintegy „példázat- és példaszerűen” utalhat általános alanyra, használata más szempontból is figyelemreméltó: ha Ruttkay Kálmán valóban kategorikusan elzárkózott volna az irodalomtörténettől, vajon fogalmazott-e volna úgy, mintha már terveket kovácsolna? Sőt – talán – mintha már-már írnia is a fejezetét? De tovább:

Érdemes volna talán beszélni arról, hogy Shakespeare-nek milyen paradox helyzete volt a restauráció és a 18. század irodalmában és színházában; a színpadon olykor szörnyűségeket műveltek vele (pl. a N[ahum] Tate-féle *Learben*), általában mindenki elmondta, hogy tudatlan, műveletlen, dramaturgiája tarthatatlan, stb. stb., majd jött egy többé-kevésbé váratlan fordulat, amely szerint: de milyen óriási nagy költő volt, ő volt az „isten Shakespeare” stb., s mulatságos, hogy közben hét vagy nyolc teljes szövegkiadása jelent meg a műveinek. Még mulatságosabb, hogy – bár lényegében mindenki hasonló elméleti megfontolásokból indult ki – egyedül Thomas Rymer volt az, aki ezekből a megfontolásokból levonta a logikusan önként

adódó, végül is abszurd következtéseket. Rymer és általában a korabeli Shakespeare-kritika talán az egész akkori kritikai gondolkodásra jellemző. [Rövid emlékeztető: Rymer volt az, aki terjedelmes bírálatban marasztalta el többek között az *Othellót*, azt mondván róla, hogy a „tragikus rész voltaképp semmi más, mint véres bohózat, sótlan és ízetlen.”³ Itt Ruttkay Kálmán beiktat egy kézzel írt lábjegyzetet:] Még szólok egy jó szót nagy kedvence-mért, J[ohn] Dennisért [aki valóban izgalmas figura: drámaíró, ezen kívül remek kritikus, a *sublime* egyik teoretikusa majdnem 100 évvel Kant előtt, és vitában állt Shaftesburyvel. Majd Ruttkay tanár úr így folytatja:] Némi idő-visszaugrással: Shaftesburyt feltétlenül említeni kell, ha talán nem is önálló esszében (bár ezt sem zárnám ki), de legalább olyan íróknál, akikben nyíltabban vagy burkoltabban megmutatkozik a hatása. S ezek sokan vannak és nagyon sokfélék: a Tatler és a Spectator „morális esszéi”-t éppúgy nehéz elképzelni nélküle, mint Fieldinget. Újabb ugrás: Bernard Mandeville is megérne egy misét. – Én a „preromantika” fogalmát annyira utálok, hogy a szót is kiirtásra javaslom. Persze sejtem, hogy kik lehetnek a 18. század végi „preromantikusok”; de én inkább egy külön fejezetet szentelnék az 1760-as évtizednek, mint amelyben talán nem is az egyes önálló írói teljesítmények jelentősek, hanem a bennük megmutatkozó rokon tendenciák és indítékok. (A nagy hamisítók, Macpherson, Chatterton; a „gótikus regény” születése; Percy’s *Reliques*). Újabb időbeli ugrás: Chesterfieldnek is kellene egy kis helyet szorítani.

És így tovább, bár – ahogy Ruttkay Kálmán fogalmaz – „önmegettartóztatóbban” javasol további szerzőket a 19. és 20. század esetében. Javaslati, hogy kiket kellene még bevenni, megszívlelendők. De még megszívlelendőbb, még szív-melengetőbb, ahogy, mint hallottuk, gusztussal kezdi elemezni a 17–18. századi Shakespeare-recepciót, ahogy – amint írókról és művekről van szó – eseményé, élményé válik egy-egy neki kedves figura, ahogy – én legalábbis hallom – megdobbban a szíve. Nem a vállalkozásért. Már nemcsak e levélre, hanem az óráin elhangzottakra, és az egyetemi szobájában, valamint a vele otthonába folytatott, számtalan beszélgetésre is építék, amikor azt mondom: ő egy irodalomtörténetet kényszerzubbonynak érzett; erőszaktételnek valamin, aminek természete a kiszámíthatatlan sokszínűség, a villózó ötletszerűség, a tarka-barka, termékeny káosz, s amit nem lenne szabad (talán nem is lehet) „megzabolázni” szisztematikus, módszeres áttekintéssel, rendszerező krónikával. De amint beszélni, írni kezdett az irodalomról, azonnal, s mintegy „hallhatóan” megdobbban a szíve – magáért az

³ „but the tragical part is, plainly no other, than a Bloody Farce, without salt or savour”, Thomay Rymer, *A Short View of Tragedy: It’s [sic!] Original, Excellency, and Corruption with some Reflections on Shakespear [sic!] and other Practitioners for the stage*, London, 1693, A Scholar Press facsimile, Menston, The Scholar Press Limited, 1970, 146.

irodalomért. A levél, az én olvasatomban, nagy kedvence, Arany János szellemében dekonstruálja az első bekezdésben foglaltakat, s egyben performatív szöveg is, amennyiben épp azt jeleníti meg, és épp azt játssza el, amit Arannyal kapcsolatban tételesen kimond. Azt is mondhatnám, hogy az a bizonyos csoda, legalábbis egy bizonyos értelemben, már a levélen belül megtörténik. Ha „dekonstruktivista” olvasatomat komolyan vesszük, nem arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a levél írója, miközben a sorokat gépelte, titokban elhatározta, mégiscsak társszerzője lesz az irodalomtörténetnek. A levél hús-vér szerzője valószínűleg saját maga sem tud önnön valóságos intencióiról. Tehát nem Ruttkay Kálmánról, a személyről beszélek most, illetőleg csak áttételesen róla. Szigorúan a levél szövegéről beszélek, amely távolról sem mond egyértelmű *igent*. Inkább: egyszerre tagad egy lehetőséget, és egyszerre játszik mégis el vele: csinálja, amiről azt mondja, nem csinálja, s nem teszi meg, amiről azt állítja, hogy épp teszi, miközben felidézi, mit tett Arany János a teljes magyar Shakespeare ötletének idején. Aranyról pedig tudjuk, hogy ugyanazt tette, mint Ruttkay Kálmán a levélben. Tehát leginkább: a levél szövege körbefürkészi az angol irodalom történetének lehetőségét, és utalásaival sokkal többet hoz olvasója tudomására, mint amennyit ténylegesen, olvashatóan-hallhatóan kimond.

Innen indulok. És kölcsönveszem ezt a lelkületet, módszert, közelítést, magatartást, csakhogy a másik oldalról. Jelen írás első bekezdésében roppant elszántnak mutatkoztam: négy év múlva, a lehető legjobb minőségben, az asztalunkon lesz az irodalomtörténet. Nem arról van szó, hogy most, a levelet újra- meg újra elolvasva, megingott volna bennem ez a hit és elszántság. Azt különösen nem, hogy jelen írás végére meggyőzőm magam: az egész vállalkozás lehetetlenség, nincs is értelme megcsinálni. De arról igenis szó van, hogy most inkább a két szívdobbanás közötti csendre szeretnék figyelni, s a puszta lelkesedést a kijózanító, Arany János-i és Ruttkay Kálmános szkepszis szellemében szeretném röviden megvizsgálni a cím – *Az angol irodalom magyar története* – első négy szavát, s az ötödiket, a *történet* szót egy kicsit részletesebben.

Már a határozott névelő is problematikus, mert sajnos a magyar nyelv nem ad lehetőséget arra, hogy – mint ahogy ezzel sokan éltek is már angol nyelvű országokban – *A History of English Literature*-ről beszéljünk. Az „egy története az angol irodalomnak”, vagy „az angol irodalom egy története” nemcsak, hogy sután hangzik, hanem az én nyelvérzékemnek egyenesen nyelvtanilag rosszul formált. *Az angol irodalom egy lehetséges története* hosszú, fontoskodó, körülményes – szintén alkalmatlan. A pluralizálás: *Az angol irodalom történetei* pedig azt a benyomást keltené – megint az én nyelvérzékem számára – mintha a könyvben majd nem az angol irodalom történetéről, hanem – már megírt – angol irodalomtörténetekről lenne szó. Marad a határozott névelő, de ez sajnos valami definitív jelleget kölcsönöz az elkészítendő könyvnek, ami feszültségben van a sokszerzőség, és az ezáltal is szándékolt pluralizmus, szellemével.

Mit takar az „angol”, a második szó? Erről zajlott 2004-ben a legélénkebb vita. Körülbelül a hagyományos ételemben vett „brit”-et, azaz: amíg Írország külön nem vált, s a gyarmatbirodalom fel nem bomlott, „angol” irodalomról beszélünk. Itt természetesen kivételt képez az az időszak is, amíg Észak-Amerika bizonyos területei Anglia gyarmatai voltak, tehát pl. nem szerepel majd kötetünkben Anne Bradstreet, aki az Abella hajó fedélzetén még Anne Dudleyként, kislánykorában érkezett Amerikába, és 1612 és 1672 között élt, tehát jó száz évvel a Függetlenségi Háború előtt meghalt. Ugyanakkor benne lesz pl. George Berkeley, Sterne, Sheridan, Goldsmith, Hume vagy Arthur Conan Doyle, stb. Azonban például Seamus Heaney nem könnyű eset: 1982-ben megtagadta, hogy bekerüljön egy kortárs brit költői antológiába, ugyanakkor Észak-Írországban született, de Dublinban élt, egészen 2013-ban bekövetkezett haláláig. John Maxwell Coetzee jelenleg ausztrál állampolgár, Dél-Afrikában látta meg a napvilágot, sokkal többet élt az Egyesült Államokban, mint az Egyesült Királyságban, de sokkal nagyobb hatást tett a brit prózára (és sokkal nagyobb író) annál, hogy ki lehetne hagyni. És ott vannak még olyan esetek, mint a leginkább a *Kabaré* című musical (és film) révén a köztudatba került Christopher Isherwood, aki gyakorlatilag annak a visszáját járta meg, amit T. S. Eliot Amerika és Anglia viszonylatában. Isherwood (többek közt Auden és Truman Capote barátja) 1904-ben született Angliában, de 1946-ban amerikai állampolgár lett, s az maradt egészen haláláig (1986). A lényeg, hogy senkit sem fogunk mechanikusan, mondjuk pusztán a születési helye vagy az útlevele, vagy egy – végső soron midig vitatható – korszakhatár alapján kihagyni vagy bevenni. Mindez a szerkesztők gondja lesz, s úgy képezem, egy általános elv merev alkalmazása helyett minden vitatható pontról külön-külön kell döntenünk. De akkor miért nem lesz könyvünk „A brit irodalom magyar története”? Amiért – persze helytelenül – 1886-ban, az alapításkor, a Tanszékünket „angol” és nem „brit” tanszéknek nevezték el, s ez az „intézetté” alakulásig, tehát 1994-ig így is maradt (de ma is: School of English and American Studies, Angol-Amerikai Intézet, egyik tanszéke az Anglisztika Tanszék). A magyar közszóhasználatban – én úgy érzem – az angol „British”-nek is az „angol” és nem a „brit” felel meg, odáig menően, hogy az emberek általában nem „Nagy Britannia- és Észak Írországba” vagy az „Egyesült Királyságba” utaznak, hanem – persze megint helytelenül – „Angliába”, még akkor is, ha végcéljuk mondjuk Cardiff vagy Edinburgh. Tehát az „angol” szónak a címben voltaképpen „kereskedelmi”, „üzleti” okai vannak: az emberek angol irodalomról, és nem „brit” irodalomról szóló könyveket keresnek a boltokban.

Mi az irodalom? Talán erről lehetne a legtöbbet mondani, de most elintézem azzal, hogy minden szóba jön, ami írva van és lett a megadott földrajzi területeken. Nemcsak a három hagyományos műnem (bár itt is vannak nehézségek: sokaknak a dráma nem irodalom, hanem performatív műfaj, mint pl. a balett; a *fiction*nek sincs jó magyar fordítása, stb.). Irodalom minden a *Lear királytól*

Holinshed és Gibbon történeti munkáiig, az ismeretlen szerzőjű balladáktól bárki leveléig, Newton *Principiájától* (*Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, 1687) Russell és Whitehead *Principiájáig*. (*Principia Mathematica*, 1910). Hogy mi milyen részletességgel fog szerepelni, más kérdés. Arra a jogos kérdésre, hogy az irodalomtörténet mennyit emel be történeti-politikai- és főleg kulturális kontextusokból (pl. festészet, zene, filozófia, film, stb.) azt tudom válaszolni, hogy amennyire ennek a szerzők szükségét érzik a szépirodalmi művek megértéséhez, mert az irodalomtörténet elsősorban szépirodalom-történet lesz, és nem kultúr-, vagy természettudomány-, vagy filozófiatörténet – az utóbbiak egy-egy más műfaj.

De miért az angol irodalom „magyar” története? Természetesen nem valamiféle „nacionalizmus” jegyében. Az ötlet, hogy a „magyar” szót a címbe illesszük, szintén Dávidházi Pétertől származik,⁴ de itt most köszönetet szeretnék mondani neki ezért, nem a felelősséget rá hárítani. Az irodalomtörténet ugyanis azt a hagyományt (tempót, módot stb.) is szeretné figyelembe venni, ahogyan a magyar irodalom- és kultúra (persze ezek sem problémátlan megnevezések) az angol irodalmat befogadta. Nem kimerítő recepciótörténetről van szó, azonban semmiképpen sem szeretném, ha a végeredmény olyan irodalomtörténet lenne, amit akár „Angliában angolok” is megírhattak volna: akkor a legegyszerűbb lenne egy közkézen forgó angol nyelvű angol irodalomtörténetet egyszerűen lefordítani. A hangsúly a „magyar”-on belül is azon a szerző-egyéniségen van, akinek ez vagy az az irodalomtörténeti fejezet jut. A szöveg, amelyet ír, legyen egyéni és élményszerű; Ruttkay Kálmán szerette mondogatni: „a nem elfogult irodalomkritikus rossz irodalmár” („the unbiassed critic is a bad critic”), és ilyenkor a „nagy elfogultakat”, különösen Dr. Johnstont, Coleridge-ot, T. S. Eliotot hozta fel példának. Az egyik legfontosabb szemléletbeli eljárás, amit Ruttkay Kálmántól meg lehetett tanulni, hogy az ember vállalja azt az olvasói egyéniséget, érdeklődést, ízlést, ami éppen van neki, de hagyja nyitva a lehetőséget, hogy ez megváltozik: holnap, egy hét, egy év múlva más lesz. (Például az ember fiatal korában Shakespeare tragédiáit és Arany Jánost szereti, idősebb korában Petőfit és Shakespeare komédiáit (is)). Az olvasás ugyanis (természetesen) elsősorban ön- és világfelfedező művelet, s mivel a mi szakmánkban nincs végső szilárd pont, ahonnan helyes és helytelen olvasat között különbséget tehetnénk, és csak meggyőző vagy nem meggyőző értelmezésekről beszélhetünk, nem tehetünk okosabbat, mint hogy – egyéni – olvasási módokat ajánlgatunk, és másokat is olvasásra csábítgatunk. Jól tudjuk, hogy mihelyt készen vagyunk egy fejezettel, azt fogjuk mondogatni: akár már egy hét, hónap, év múlva egészen másként írtuk volna meg a ránk eső részt.

⁴ Erről részletesebben: DÁVIDHÁZI Péter, *Egy jelző mint új feladatértelmezés: A magyarországi anglistikától az angol irodalom magyar történetéig*, Filológiai Közöny, 2013/4, 384–396.

Mindazonáltal szenvedélyes meggyőződés, hogy ami igazán számítani fog, az a szenvedélyes, akár elfogult meggyőződésünk valakikről és valamikről (természetesen arról a kötelességről sem megfélemlítve, hogy az olvasókat tájékoztatjuk, melyek a legfontosabb értelmezési tendenciák, „divatok” egy-egy íróról, költőről, jelenségről, s mi ehhez képest hol állunk). Csupán egy dolgnak tilos lenni: unalmasnak. Sokszerzős műről lévén szó, az olvasóknak persze fel kell hívni a figyelmét az ilyen módon adódó, az irodalomtörténetünkön *belüli* véleménykülönbségekre is; ez a szerkesztők dolga, kedves kötelessége lesz. De nehezen tudok fontosabb szolgálattételt megnevezni, minthogy olvasóinkat időről időre figyelmeztetjük, mennyire provizórikus, mennyi sok tényezőtől függő, mennyire sérülékeny, mennyire maga is szintén megrendezett-megalkotott-létrehozott – nemes értelemben vett – fikció az a számtalan vélemény, beállítás és közelítés, amelyeket szerzőkként egyen-egyen és kollektíve képviselünk. Amit majd „tájékoztató adatként” az irodalomtörténetbe belefoglalunk, ma már néhány perc alatt megnézhető az Interneten. Ha lesz valami maradandó az irodalomtörténetben, az, azt hiszem, az átélés lesz, amely szövegeinket átítatja, ami attól a víziótól kel életre, amely az adott irodalomtörténet-író sajátja.

Meggyőződés, hogy ennek az irodalom-történetnek a legfőbb értéke a pluralizmus lesz, a sokféleség, bizonyos értelemben leendő olvasóink termékeny és hasznos összehaverása. Ehhez hozzátartozik annak a kultúrának, kontextusnak a tudatosítása is, amely bennünket éppúgy meghatároz, mint az olvasót, s amitől ezt az irodalomtörténetet sehol másutt, mint itt nem lehetne megírni. Litván vagy portugál történetet – mondjuk – az angol irodalomról is leginkább litvánok és portugálok tudnak írni. Ilyen értelemben lesz „magyar” az irodalomtörténetünk.

Végül a történet és a történetírás. Már utaltam rá: jó érvek szólnak lehetetlensége, egyenesen veszedelmes volta mellett. Minden történetírást az a paradoxon feszít, hogy egy alakatlan, amorf, szeszélyesen és kiszámíthatatlanul változó anyagot kénytelen valamiféle logika, módszer, eljárásrend szerint rendezni, valamilyen módon, még ha óvatosan is, ha csupán az egy-egy jelenségnek kiszabott terjedelem révén is, de valorizálni és hierarchizálni. Hiszen az anyag eleve és önmagától semmiféle logikát nem ajánl. Ahogy a valóság sem ajánl semmiféle logikát az emberi nyelv számára arra nézve, hogy milyen kategóriákba és viszonyokba ossza a világot, milyen jelenségeket nevezzen meg közvetlenül és körülírással, és így tovább. Épp ezért van, hogy a világ „logikája” és a nyelv „logikája” egyszerre születik meg, sőt, azt hiszem, ezért van, hogy a gondolkodás történetében a tudat éppúgy el tudta képzelni, hogy a logikai rend már eleve benne van a világban, amelyet a nyelv csupán leképez, mint ahogy azt is, hogy nincs is világ, hanem azt a nyelv hozza létre és teremti. Ez a záloga annak, hogy a világot, a nyelvvel való „teremtés” jegyében, újra meg újra át tudjuk rendezni, ugyanakkor, a referencialitás, a világra történő utalás jegyében még mindig úgy higgyük, hogy *ugyanarról* a világról van szó, mint egy perccel ezelőtt;

tulajdonképpen: hogy még az átrendezés, át- és újra írás *előtti* világról is szó van. A teremtés-aspektus hangsúlyozásával a különbséget, a híres *difference*-ot, míg a rámutató, kijelölő, rögzítő oldal hangsúlyozásával az azonosságot és a hasonlóságot tudjuk az előtérbe helyezni. A történetírásra úgy gondolok, mint új nyelvek megalkotására, még hozzá bizonyos megszokott, már többé-kevésbé kikristályosodott logikai struktúrák, „grammatikák” – az irodalomban: bizonyos *műfajok*⁵ – mentén.

Az egyik, most közvetlenül a történetírásra vonatkozó egyéni vízióm – Erich Auerbach nyomán⁶ –, hogy az európai kultúra kezdetén alapvetően kétfajta történetírás létezett. Az egyik az adatoló, dokumentarista, a görög, amelynek célja elsősorban a megörökítés, és emberi példákon keresztül az erkölcsi nemesítés, a hibák jövőbeni elkerülése volt: olyan józan bölcsesség elérése, amely boldog, kiegyensúlyozott élethez vezet. Vannak visszatérő helyzetek (a várost és gyarmatrendszert megtámadja egy külső, idegen hatalom, egy hatalmas birodalom, pl. Perzsia; két városállam, pl. Spárta és Athén között a rivalizálás odáig vezet, hogy az egyik megtámadja a másikat), amelyben a megszerzett tapasztalat releváns lehet, ezért az eseményeket rögzíteni kell. A másik, az izraeli típusú történet és történelem saját elbeszélését főként tanúságtételnek fogja fel. A megörökítés (a ráhagyományozás, az örökül adás, a monumentum-emelés) és az események példázatszerű felmutatása, az identitás-keresés persze itt is fontos szerepet játszik. Azonban a hangsúly azon van, hogy Izrael története kivételes, különleges történet, amelyet más nemezetekről nem lehetne ugyanilyen módon megírni. Izrael története ugyanis nem csupán egy nép története, hanem a nép története az ő Istenével, a Tőle való elhajlások, a hozzá való visszatérések narratívája, ami azért nem folyhat szokványos mederben, mert valójában nem emberek, hanem maga az Isten írja, aki szeszélyesen újra meg újra beleavatkozik ebbe a történetbe. A történet így nem annyira magyarázat, mint a megmagyarázhatatlan újbóli és újbóli felmutatása. Ugyanakkor a történetmondás az igazság-mondás abszolútumára tart igényt: hogy bármi másképp történt, vagy történhetett volna, mint ahogy a jellegzetesen névtelen elbeszélő mondja, fel sem merül, és jaj annak, akinek kétségei támadnak, mert akkor magával a Törvénnyel szegül szembe. A történet ugyanis egyben már-már azonos a törvénnyel: ennek szép példája a Tízparancsolat eleje, ahol a szerző átképzéletes előadásban Isten nevében szólal meg, és Isten úgy azonosítja

⁵ Persze – mint erre pl. Alastair Fowler figyelmeztet (*Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, 41–42) – a „műfaji” címke alá számos, igen különböző művet sorolunk, és a szövegeket általában bizonytalan és homályos „családi hasonlóságok” fűzik össze.

⁶ Vö. ERICH AUERBACH, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Fiftieth-Anniversary Edition, with a new Introduction by Edward W. SAID, ford. Willard R. TRASK, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2003, 3–23.

önmagát, mint aki a népet leginkább meghatározó, konkrét történelmi tett, az Egyiptomból való megszabadítás egyedi és kizárólagos forrása, szerzője, ágense. Ha a görög, név szerint azonosítható történetírók faktuális hűségre törekedtek, akkor a névtelen izraeli történetírók Isten hűségéről tesznek tanúbizonyságot mások előtt, a kiváltságosság biztos öntudatával. A görög történetírók tudós, oknyomozó levéltárosok, archivisták, öntudatos szerzők, források; Izrael népének krónikásai leginkább próféták (akik prófétákról is szólnak), tanúságtévők (akik tanúságtévők történeteit írják meg), szemtanúk (akik magukra öltik az általuk megörökített szemtanúk szerepét). A görög történetírók előtt események, emberi cselekvések állnak; nem véletlen, hogy Arisztotelésznek eszébe jutott a *Poétikában* összehasonlítani a tragédiaköltőt és a történetírót. Arisztotelész a fő különbséget abban látja, hogy míg a történetíró nem szelektálhat aszerint, mit szeretne és mit nem a krónikájába felvenni, a költőnek kötelező a válogatás és a tömörítés. A tragédiaköltőnek az események esetleges káoszát egy fő fordulat (*peripeteia*) és rádőbbenés, belátás (*anagnorisis*) alá kell rendelnie és rendeznie.⁷ Az izraeli történetírás Isten mint szerző történetét mondja el népével, már eleve egy várt (már-már elvárt) végső jövőnek, eszkatonnak a szemszögéből, mely jövőnek ismét csak a történelembe írt, de végső soron a történelmet el is törülő megszabadulás a végcélja. Az eszkatológikus történelem-felfogás – amilyen mondjuk Hegelé vagy Marxé – a zsidó-keresztény hagyományra vezethető vissza. A huszadik-huszonegyedik század történetírása – és minden történetírás bizonyos értelemben éppúgy a jelen leírása, mint ahogy a valahogyan felfogott, mindenkori jelen határozza meg a történetírást is – nemcsak mindenfajta eszkatológiával szemben mélységesen szkeptikus, hanem azzal kapcsolatban is, hogy az emberiség történetének bármiféle értelme lenne. Ugyanakkor fontos és elméleti kérdés, hogy lehetséges-e bármiféle történelem, történet megírása, ha a történetíró nem tulajdonít *valamiféle* értelmet az emberi létnek.⁸ Ahhoz, hogy az angol irodalom történetének megírásához fogjunk, azt hiszem, a nem irodalom-alapú történetírás paradoxonjaival és visszatérő dilemmáival is számot kell vetnünk. Persze mi sem lenne egyszerűbb valamilyen már meglévő irodalomtörténet szemléletmódját és értékrendszerét átvenni, és azt követni. De úgy gondolom, jó alkalom ez arra, hogy újragondoljuk, legalábbis a munka kezdeti szakaszában, az időhöz és a történethez fűződő viszonyunkat (ezért is pártolom az „elbeszélős”, kronológiai alapú történetmondást az „enciklopédikussal” szemben). Ha most kérdezne meg valaki, mik azok a fő elvek, amelyeket érvényesítenék, akkor azt mondanám: az

⁷ Vö. ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor, Budapest, PannonKlett, 1997 (Matúra Bölcselet), (51b), 45.

⁸ L. erről részletesebben: KÁLLAY Géza, *Hagyományos és mai irodalomtörténet*, Liget, 26(2013/5), 17–36 és KÁLLAY Géza, *Az angol irodalom magyar története: elvi kérdések*, Filológiai Közlöny, 2013/4, 369–383.

úgynevezett „faktuális hűség” természetesen alapkövetelmény, bár épp ezekre vonatkozóan nem fogunk új kutatásokat végezni, hiszen olyan tényeket, hogy valaki mikor született, egy-egy műve mikor jelent meg, stb. stb. egyszerűen át fogunk venni más könyvekből. Azonban a két nagy történetírói hagyományt – persze vázlatosan és szándékos sarkítással – azért idéztem fel, hogy felhívjam a figyelmet néhány olyan vonásra, amely belőlük talán érvényesíthető. A hűség, a pontosság mellett szem előtt tarthatjuk, hogy a történetírás tétje mégiscsak az emberi lét, léthelyzet felmérése. S abban, azt hiszem, mindenképpen hihetünk, hogy minden történetmondás újabb és újabb alkalom, hogy az idővel való kapcsolatunkat újragondoljuk és újrafűzzük, s hogy a kellő, Ruttkay Kálmántól tanult, egészséges szkepszissel, a már kialakult, ránk hagyományozott kategóriákat újragondoljuk, sőt, ha kell, el is utasítsuk, miközben, szintén az ő szellemében, az egyéni víziókat, sőt, megkockáztatom: személyes elfogultságainkat is tiszteletben tartjuk.

Névmutató

- Ács Zsigmond 110, 168, 265
Addison, Joseph 148, 150, 151, 161, 173,
184, 185, 190–196, 200, 201, 212, 218,
223, 226, 233–244
Albert Sándor 93
Alexander Bernát 84, 85
Ancillon, Charles 162
Apponyi Albert 279
Áprily Lajos 82, 83
Arany János 15, 77, 82, 91–11, 263–272,
291, 293, 295
Arany László 99, 265
Arbuthnot, John 164
Arisztotelész 62, 77, 151, 155, 198, 233,
298,
Arliss, George 117
Attridge, Derek 41, 46
Auden, Wystan Hugh 294
Auerbach, Erich 297
Auerbach, Nina 112
Austen, Jane 31, 248
Babits Mihály 15, 83, 95
Bach, Johann Christian 168
Ballner Károly 279
Balogh József 281–283
Balzac, Honoré de 168
Bancroft, Squire 115
Baranyai Lipót 284
Barker, Ernest 280
Barnacle, Nora 251
Barthes, Roland 156, 162
Bayer József 52
Beattie, James 166, 185
Bedford, Arthur 191
Behn, Aphra 126
Bennett, Alan 125, 132, 134, 137, 138
Bényei Tamás 41
Berkeley, George 294
Berzeviczy Gergely 274
Bessenyei György 276
Bethlen Miklós 274
Bethlen István 279–283, 286
Betterton, Thomas Patrick 116, 121
Bisztray Gyula 103
Blackmore, Sir Richard 62, 171, 172, 213,
214, 219–222
Blair, Hugh 235, 244
Blake, William 230–232
Boaden, John 122
Bontempi, Angeli 162
Borbás Mária 82, 83
Boucicault, Dionysius Lardner 117, 120
Bradstreet, Anne 294
Brooke, Henry 166
Bruce, James 149
Burke, Edmund 224
Burney, Charles 161, 167, 185
Burney, Frances 166, 167
Butler, Samuel 291
Byron, George 8, 271
Caccini, Giuilo 182
Capote, Truman 294
Cervantes, Miguel de 250
Chatterton, Thomas 292
Chaucer, Geoffrey 33–39, 90
Chesterfield, Philip Dormer Stanhope
292
Chorin Ferenc 282
Cibber, Colley 135, 179, 191
Cicero, Marcus Tullius 51, 76, 77
Clayton, Thomas 173
Coetzee, John Maxwell 294
Coleridge, Samuel Taylor 32, 269, 295
Collier, Jeremy 129, 134, 177, 191, 291
Collins, William 168
Corneille, Pierre 62
Coventry, Francis 196
Creel, George 283
Cruikshank, George 136, 144
Cumberland, Richard 126, 129
Curtis, Alan 173
Cs. Szabó László 83
Csécsy Imre 286

- Cserei-Wesselényi Ilona 275
Csokonai Vitéz Mihály 229
- Dacier, André 192
Davenant, William 121
Dávidházi Péter 19, 42, 81, 91, 92, 127, 140,
289, 290, 295
de Angelis, April 126, 132, 133, 136, 138,
140
Delius, Nicolaus 104
Dennis, John 128–130, 150, 151, 156, 162–
168, 171, 172, 174–187, 191–201, 208,
215, 216, 222, 223, 232, 292
Derrida, Jacques 41, 42, 46
Descartes, René 175
Dessewffy Aurél 275
Dessewffy József 189
Dickens, Charles 248, 277
Diderot, Denis 250
Donne, John 8, 16–21, 24, 25, 27, 32
Dowton, William 111, 120–123
Doyle, Arthur Conan 294
Döbrentei Gábor 275
Drury, Elizabeth 17
Dryden, John 8, 38, 83, 85, 88, 172, 175, 211
Dubos, Jean-Baptiste 174
- Eckhardt Tibor 279, 282
Einstein, Albert 43
Eisemann György 271
Eliot, George 248
Eliot, T. S. 88, 89, 294, 295
Elliston, Robert 117
Emich Gusztáv 97, 99, 267
Enyedi Éva 126, 133
Etherege, George 190, 192
Evelyn, John 291
Eyre, Richard 126
Ézsaiás 211, 212
- Falstorff, Sir John 122
Farinelli (Carlo Broschi) 147, 152–156,
159–163, 167, 170
Farquhar, George 119, 125, 126
Ferencz Győző 16, 83
Ferenczi Attila 51
Ferenczi Zoltán 93
Fest Sándor 52–61, 64–72, 75, 88, 209, 274,
275, 278, 280
Festetics György 274, 282
Fielding Hall, Harold 252
- Fielding, Henry 150, 159, 191, 196, 247–
259, 292
Foucault, Michel 239
Frazer, Sir James George 64
Friedrich Judit 18
- Gadamer, Hans-Georg 30, 32, 89
Galénosz 151, 155
Galsworthy, John 279
Garcia, Gustave 118
Gardner, Helen 20
Garrick, David 117, 121, 122, 126, 132, 136,
137, 140, 141
Gay, John 131, 150, 156, 164, 166, 174, 234,
238
Géher István 83, 265, 266
Gibbon, Edward 295
Gildon, Charles 193
Gluck, Christoph Willibald 165, 166
Goethe, Johann Wolfgang 247, 257
Goldsmith, Oliver 126, 128, 129, 131, 191,
202–204, 277, 294
Granville-Barker, Harley 279
Grimaladi, Nicolini 153
Grossmith, Weedon 117
Günther, Christian 287
- Gyulai Pál 67, 264
- Habermas, Jürgen 238, 239
Halász Gábor 17, 81, 82
Händel, Georg Friedrich 153, 157, 161,
164, 165, 168, 173, 174, 183, 186, 274
Hanka, Václav 67
Hardy, Thomas 47
Harmsworth, Sidney Harold 283
Harpham, Geoffrey Galt 41, 48, 49
Hatcher, Jeffrey 126
Hatvany Lajos 57, 88
Haydn, Joseph 168
Hayward, John 20
Haywood, Eliza 156, 196
Hazlitt, William 237
Heaney, Seamus 294
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 298
Heinrich, Gusztáv 54, 55, 71
Héliodórosz 247, 254, 255
Herczeg Ferenc 278, 283
Hevesi Sándor 279
Hillis, Miller J. 41
Hitler, Adolf 284
Hogarth, William 150, 157, 159, 161
Holbein, Hans 149
Holinshead, Raphael 295
Holland, Peter 112
Hóman Bálint 280

- Homérosz 216, 222, 224, 230, 247, 252–254, 259
 Horatius Flaccus, Quintus 62, 208, 252
 Horlai Györgyné 107
 Horthy Miklós 279, 284, 285
 Horvát István 54
 Horváth János 55, 57, 58, 65–67
 Horváth Károly 96
 Hughes, Leo 122
 Hume, David 7, 188, 294
 Hunt, Leigh 237
 Hytner, Nicholas 126
 Imrédy Béla 279, 282
 Irving, Henry 115, 118, 119
 Isherwood, Christopher 294
 James, Henry 249
 Jerome, Jerome K. 115
 Jób 88, 207–232, 242
 Johnson, Samuel 31, 62, 83, 85, 136, 158, 168, 193, 196–202, 233–236, 295
 Jones, Inigo 147
 Jonson, Ben 85, 203
 Joyce, James 247–254, 259
 Kálvin János 219
 Kant, Immanuel 187, 292
 Kármán József 276
 Károlyi István 277
 Károlyi József 277
 Károlyi Mihály 277
 Károlyi Sándor 277
 Katona Anna 289
 Kean, Charles 117, 120
 Kean, Edmund 121
 Keats, John 269
 Kekermann, Bartholomew 152
 Kelevéz Ágnes 81, 92, 94
 Kemble, John Philip 117, 123, 136
 Kent, William 148
 Kerényi Károly 76
 Keresztury Dezső 47, 49, 53, 58, 66, 77, 92, 127–129
 Kermode, Frank 140
 Kéry László 83, 84
 King, Thomas 121–123
 Kiss Ernő 73
 Kiss József 105, 106
 Kittredge, George Lyman 35
 Knights, Lionel Charles 30, 31
 Koltay-Kastner Jenő 52–55, 60, 65, 66, 68
 Konewka, Pawel 97, 99
 Korányi Frigyes 282
 Kornfeld Móric 279, 282
 Kornis Gyula 279, 282, 283
 Korompay H. János 67, 68, 92, 103
 Kossuth Lajos 275, 277
 Kozma Miklós 286
 Kundera, Milan 250
 Laszlovszky József 54, 55, 59, 76
 Law, William 184, 185, 191
 Leavis, Frank Raymond 30, 31
 Lessing, Gotthold Ephraim 190, 203
 Lévinas, Emmanuel 41, 44–46
 Lewes, George Henry 118, 119
 Lewis, C. S. (Clive Staples) 238
 Lillo, George 174
 Livingstone, Sir Richard Winn 280
 Locke, John 225, 276
 Londonderry, Lord I. Vane-Tempest-Stewart, Charles
 Longinosz 216
 Lowth, Robert 214–216, 230
 Lukács György 57, 88
 Macartney, Carlile Aylmer 285
 Macaulay, Thomas Babington 237, 238
 Mackenzie, Henry 180, 181, 202
 Macpherson, James 292
 Macready, Charles 114, 120
 Madarassy-Beck Marcell 282
 Maller Sándor 91, 265, 276, 280
 Mandeville, Bernard 292
 Mann, Horace 149
 Márai Sándor 286
 Marcus Aurelius 285
 Marczali Henrik 273
 Marx, Karl 298
 Mathews, Charles 118
 Maugham, William Somerset 279
 Metastasio, Pietro 164, 166, 168, 169
 Milton, John 19, 62, 151, 168, 252, 253, 276, 277
 Molière 132, 137
 Monteverdi, Claudio 182
 Montgomery, John F. 283
 Monticelli, Angelo Maria 169, 170
 Mowat, Robert Balmain 67, 68
 Mozart, Wolfgang Amadeus 168
 Nabokov, Vladimir 259
 Nádasdy Ádám 82, 93, 108, 109, 111, 123, 125, 131
 Nehamas, Alexander 187
 Nemes Nagy Ágnes 31, 32

- Newton, Sir Isaac 208, 210, 214, 220, 228,
 230, 231, 276, 295
 Nicoll, Allardyce 127, 135, 173
 Nicolini, Cavaliere 147, 153–155, 162
 Olivier, Lawrence 121
 Országh László 47, 81, 92, 276, 278
 Ottlik György 282, 283
 Otway, Thomas 126
 Ovidius Naso, Publius 211
 Pacchierotti, Gaspare 167
 Palló Imre 290, 291
 Parker, Thomas 213
 Patrick, Symon 220
 Paul, Jean 192, 203
 Péczeli József 209, 229, 230
 Pelényi János 280, 282
 Pepys, Samuel 291
 Percy, Thomas 292
 Pere Margit 278
 Perényi Zsigmond ifj. 279
 Pergolesi, Giovanni Battista 168
 Pethő Sándor 285
 Petőfi Sándor 66, 105, 264, 265, 268, 295
 Platón 187
 Plutarkhosz 155
 Pope, Alexander 8, 43, 44, 50, 85, 150, 162,
 208, 209, 211, 213, 216, 217, 220–222,
 224, 229, 230, 235, 241
 Porpora, Nicola Antonio 157
 Purcell, Daniel 173
 Purcell, Henry 172
 Quin, James 121, 122
 Rabelais, François 250
 Rác Dezső 286
 Rákosi Jenő 97, 283
 Rapin, René 192
 Rede, Thomas 114, 115
 Redpath, Theodore 20
 Reményi-Schneller Lajos 282
 Renan, Ernest 285
 Richardson, Samuel 167, 188, 191, 196,
 200, 209
 Rigó László 107
 Riva, Giuseppe 186
 Rollí, Paolo Antonio 186
 Roosevelt, Franklin D. 283
 Rothermere, Harmsworth, Sidnes Harold,
 Lord 283
 Rowe, Nicholas 85
 Rubens, Sir Peter Paul 148
 Russell, Bertrand 295
 Rymer, Thomas 152, 193, 291, 292
 Sacchini, Antonio Maria Gasparo 168
 Samuel, Johnson 158
 Santi, Raffaello 149
 Sarro, Domenico 164
 Schandáné Kiss Judit 278
 Schlegel, August Wilhelm von 73, 74, 270
 Schleiermacher, Friedrich 30
 Schopenhauer, Arthur 187
 Scitovszky Tibor 282
 Scott, Sir Walter 248, 277
 Scribe, Eugène 132, 134
 Senesino (Francesco Bernardi) 147, 155,
 160, 164
 Seton-Watson, Robert William 277, 281
 Shakespeare, William 8, 52, 56, 62, 69, 72,
 73, 77, 81–96, 99, 103–111, 114, 119,
 121–128, 131–133, 137–141, 154,
 168, 169, 193, 263–266, 271, 272,
 275–277, 291–295
 Shaw, G. B. (George Bernard) 279
 Shelley, Percy 227
 Sheridan, Frances 200, 201
 Sheridan, Richard Brinsley 128, 131, 179,
 191, 294
 Siddons, Henry 116–118
 Sigray Antal 279
 Simonyi Zsigmond 54
 Smart, Christopher 230
 Smollett, Tobias 196, 250
 Sontag, Susan 139, 142
 Spenser, Edmund 62
 Stafford-Clark, Max 126
 Steed, Henry Wickham 277
 Steele, Sir Richard 129–131, 135, 150–154,
 161, 174, 178, 179, 182, 190–192, 195,
 198, 216, 220, 223, 230, 234, 237, 240,
 242–245
 Stenton, Sir Frank Merry 68
 Sterne, Laurence 181, 189, 192, 202, 203,
 250, 294
 Stolnitz, Jerome 239
 Stovel, Bruce 253
 Swift, Jonathan 18, 42, 50, 150, 163, 164,
 235, 247
 Szász Károly 265
 Széchényi Ferenc 274
 Széchényi István 57, 60, 209, 275–277
 Széchényi László 280, 282, 283
 Szegedy-Maszák Aladár 286, 287

- Szekfű Gyula 273, 280
Szenczi Miklós 18, 176, 289
Szentkuthy Miklós 249
Szepessy Tibor 254
Szilágyi István 265
Szobotka Tibor 289
Szónyi György Endre 83
Takács Ferenc 18, 83, 247
Tate, Nahum 126, 140, 141, 291
Taylor, William Duncan 127, 134, 135
Teleki László 274, 275
Teleki Pál 283, 284, 286
Temperley, Harold W. V. 277
Tenison, Eva Mabel 68
Tennyson, Alfred 119
Terentius Varro, Marcus 195
Terry, Ellen 120
Thackeray, William Makepeace 18, 237, 248
Thaly Kálmán 67
Tieck, Johann Ludwig 74, 75
Toldy Ferenc 54, 55, 67, 266
Tompai Mihály 103, 267
Toynbee, Arnold 280
Trevelyan, George Macaulay 55, 65, 68–70, 75, 76
Ullein-Reviczky Antal 279, 287
Vajay Szabolcs 76
Vanbrugh, Sir John 126
Vane-Tempest-Stewart, Charles 283
Várkonyi Ágnes 90
Vas István 16, 17, 19, 21, 83
Vergilius Maro, Publius 211, 212, 216, 252, 253
Voinovich Géza 104
Voltaire 230
Voss, Johann Heinrich 74, 75
Vörösmarty Mihály 72–75, 82, 83, 92, 105, 272, 275, 276
Warton, Joseph 209, 216
Watt, Ian 248, 250
Watts, Isaac 212
Weiss Fülöp 282
Wellek, René 58, 69
Wells, Herbert George 279
Wertebaker, Timberlake 125, 132
Wesselényi Miklós 275
Whitehead, Alfred North 295
Wilkes, Thomas 162, 166
Williams, Bernard 48
Wittgenstein, Ludwig 64
Woolf, Virginia 238
Wordsworth, William 13, 175, 225
Wycherley, William 126
Yolland, Arthur B. 52, 274, 278
Young, Edward 62, 207–232, 235, 276, 277, 283
Zirkuli Péter 16, 20
Zoffany, Johann 148, 149

