

Kappanyos András

HOVÁ TÚNT A HUSZADIK SZÁZAD?

KÉSZÜLT AZ MTA BTK IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉBEN

Kappanyos András

HOVÁ TÚNT  
A HUSZADIK SZÁZAD?



BALASSI KIADÓ · BUDAPEST

A kötet kiadását támogatta



Nemzeti Kulturális Alap

© Kappanyos András, 2013

ISBN 978-963-506-910-1

# TARTALOM

Előszó . . . . .	7
ELRENDEZÉSEK	
Rím és értelem . . . . .	11
Két konzervatív kritikus . . . . .	20
Mítoszképzés és tiszta beszéd . . . . .	59
A taxisofőr vakációja, or what you will . . . . .	65
Ami lefordítható, és ami nem . . . . .	75
ÁTVÁGÁSOK	
Eszek . . . . .	83
Kizökkenések . . . . .	93
„Az úgynevezett valóság” . . . . .	107
Én itt egész jól . . . . .	113
Így gondozd Radnótidat. . . . .	120
KIBONTÁSOK	
Kedvencek a kánon peremén . . . . .	129
Utópia nyelve . . . . .	135
„Gyerekkönyv” . . . . .	143
Két sztereotípiát utazik a vonaton... . . . .	148
Pornográfia és prudéria nálunk és más nemzeteknél . . . . .	156
BEKERÍTÉSEK	
Van-e posztmodern líra? . . . . .	169
Az irodalomtörténet mítoszai. . . . .	176
A temető retorikája . . . . .	182
Az interpretáció érvényessége. . . . .	199
Utazás a koponyán belül . . . . .	213
A szövegek korábbi megjelenései . . . . .	221



## ELŐSZÓ

Ha az első publikációimat tekintem kezdetnek, bő negyedszázados szakmai érlelődés lenyomata ez a könyv, az első válogatott tanulmánykötetem. Olyan írások kerültek bele, amelyek nem tartoznak egyik fő kutatási területem, „profilom” körébe sem: nem foglalkoznak sem az angol modernizmussal (kivéve egy fél tanulmányt), sem a hazai és nemzetközi avantgárral, sem a fordítás elméletével és gyakorlatával: ezek a témák monografikus formátum felé törekszenek. Hasonlóképpen félretettem a 20. századnál régebbre tekintő írásokat is, valamint azokat, amelyek az információs technológiák és a kultúra összefüggéseit tárgyalják, és így – legalábbis tendenciájukban – a másik irányban haladják túl az elmúlt századot. Talán valamikor ezek is kötetű kerekednek.

Minthogy a 20. századi „egyéb” tematika elég gyenge kötőanyag, az írásokat olyan ciklusokba szerveztem, amelyek többé-kevésbé egy-egy jellegzetes gondolkodási sémát reprezentálnak. Nem a szorosan vett szakmai metodikáról van szó, sőt még arról sem, hogy konferencia-előadást, szaktanulmányt, vagy áramvonalas esszét eredményez-e a nekibuzdulás, hanem arról a folyamatról, ahogyan egy ötletcsíra formát ölt és írássá alakul.

Az *Elrendezések* című ciklus írásai mögött olyasféle műveletek állnak, mint amikor a régész sorban kiteszi az asztalra a talált cserépdarabokat, és megpróbálja őket összeilleszteni annak érdekében, hogy minél valószínűbb képet alkosson az eredeti tárgyról, történetéről, funkciójáról. Cserépdarabokként itt természetesen szövegekkel, adatokkal, gondolkodási sémákkal, kulturális mintázatokkal dolgozunk.

Az *Átvágások* cikluscím arra a revelációra utal, amikor két ismert pont között az eddigieknél rövidebb, egyenesebb utat találunk, akár a földrajzi felfedezők, vagy amikor váratlan analógia révén nyilatkozik meg egy jelenség mélyebb, lényegibb természete. Ezek az írások a fikcionalitás egymásra épülő szintjei közötti áthatásokkal, többek között a szerzőfunkció „átszűrődéseivel” foglalkoznak, így bizonyos mértékig az *átvágás* második, ’becsapás’ értelmét is tematizálják.

A *Kibontások* olyan műveletek, amelyek során valamilyen jelentéktelennek, periférikusnak tűnő jelenséget veszünk szemügyre, és a koncentrált figyelem gazdag, olykor fajsúlyos összefüggésekhez vezet. A természetbúvár dolgozik

így, amikor szétszed például egy bagolyköpetet, és metszetet nyer szinte a teljes ökoszisztémáról. Itt jellemzően az irodalmi értékrend és intézményrendszer peremére szorult – esetleg azon túl is került – műfajokról, tematikákról és művekről esik szó.

Végül a *Bekerítések* olyan írásokat tartalmaz, amelyek egy – reményem szerint – jól feltett kérdésből indulnak ki, végignézik a tényeket és érveket, és ha nem mindig jutnak is végső konklúzióhoz, legalább csökkentik a zűrzavart. A munka néha Sherlock Holmes metódusát követi (a földön kúszunk nagyítóval a kézben), néha Hercule Poirot-ét (egy kényelmes karosszékben töprengünk), de a hajtóerő mindenkor ugyanaz a kíváncsiság. És talán ez a munkamódszer a legalkalmasabb arra is, hogy saját eszközeinket (nagyítónkat, fogalmainkat) újra és újra ellenőrizzük, tökéletesítsük, vagy ha úgy alakul, elhajítsuk.

A szövegeken csak a legszükségesebb mértékben, a pontosság és követhetőség érdekében változtattam (Kerepesi út helyett például most Fiumei út szerepel a temetői vizsgálódás helyszínéként); ezek a változások sehol sem érintik az eredeti érvelést vagy apparátust.

2013. szeptember

*Kappanyos András*



# ELRENDEZÉSEK



## RÍM ÉS ÉRTELEM

(Kosztolányi és a rímek)

Kosztolányi Dezső szerette a rímeket. Ez kétszeresen is evidens: egyrészt egyszerűen látszik a verseiből és a rímről szóló írásaiból. Másrészt a művészek és mesteremberek általában szeretik az eszközöket, amelyekkel dolgoznak; akad ugyan kivétel, de Kosztolányi nyilvánvalóan nem az. Ez a vonzalom azonban más, mint a festő vonzalma festékei iránt. Kosztolányi így is szereti a rímeket, de úgy is, ahogyan például egy festékgyári szakember szeretheti a festéket, vagy ahogyan minden igazi kereskedő az áruját: a siker öröme mellett titokban mindig bánkódik is egy kicsit, hogy meg kell válnia egy ilyen remek portékától. Kosztolányinak a rím nemcsak munkaeszköz vagy nyersanyag, hanem szenvedélyes játék is, és – ami esetünkben a leglényegesebb – számos esetben *ihletforrás*.

Alighanem csak az egészen naiv olvasók (és az egészen csapnivaló költők) képzelik, hogy a költő fejében mindig készen áll egy előre elgondolt tartalom, az úgynevezett mondanivaló, amit aztán csak be kell csorgatni egy megfelelő verstani öntőformába. A forma – különösen egy olyan, szemantikailag „terhelt” formaelem, mint a rím – óhatatlanul visszahat az értelemre.

Mivel azonban többnyire nem lehetünk jelen a versek létrejötténél, és végképp sohasem lehetünk jelen a szerző elméjében, többnyire kénytelenek vagyunk intuitív ítéletekre hagyatkozni ezen a téren. Az például elég egyértelműnek látszik, hogy az *erősebb–merő seb* rímpár előbb „megvolt”, mint az *Ének a semmiről* gondolatmenete. Somlyó György vette észre, hogy Tóth Árpád ugyanezt a rímet már egy évtizeddel korábban felhasználta *Gyopár* című versében.<sup>1</sup> Kosztolányi tehát alighanem „talált” valamit, ami megtetszett neki, és évekig őrizgette, mint az ötvös egy különös kavicsot, várva, hogy egyszer majd belefoglalhassa egy megfelelő ékszerbe. Van azonban ennek a rímnek egy még korábbi előfordulása, amelyre Somlyó György nem lelt rá, mégpedig Kosztolányi egy Maupassant-fordításában (*A paraszt Vénusz*). Így tehát inkább visszakeresésről beszélhetnénk, noha – mint azt Somlyó találóan kijelenti – rímekre nincs copyright.

<sup>1</sup> SOMLYÓ György, *Philoktétész sebe. Bevezetés a modern költészetbe*, Gondolat, Budapest, 1980. 172.

Mindez persze nem tekinthető egzakt bizonyítéknak arra nézve, hogy Kosztolányi ebből a rímből kiindulva építette fel a versszakot, hiszen lehet, hogy valójában nem is emlékezett évtizedekkel korábbi ötletére vagy Tóth Árpád versére. Az azonban feltűnő, hogy a magyar nyelvű költészet korábbi századaiban nem bukkant fel ez a rím, majd néhány évtized alatt háromszor is.

Persze nyilvánvaló ellenpélda is akad. Arany ezt írja *A Jóka ördögében*: „Még a vaslapát is, ha *leteszi*, pattan / S a falu cigányát óhajtja legottan.” Jól látható, hogy az utolsó szó a mondat közlésértéke szempontjából merőben tautologikus, hiszen aligha „szólíthatná” a vaslapát máskor a falu cigányát (azaz a kovácsot), mint „legottan”, vagyis azonnal. Ez a szó, mondhatnánk, semmit sem tesz hozzá a mondat értelméhez, nincs más szerepe, mint verstanilag „értelmessé” tenni a sort. Persze ez a rím (éppen szemantikai „értelmetlensége” révén) nagyon is visszahat a mondat versbéli értelmére, elmélyíti azt az ironikus, parodisztikus, reflektált hangot, amely az egész költeményt jellemzi. (Említhetnénk persze Gyöngyösi vagy Rimay egy-egy – mai fülünknek már elviselhetetlenül erőltetett – rímkonstrukcióját, de ez igazságtalan lenne, hiszen az ő munkásságuk még merőben más nyelvi és poétikai konvenciók jegyében jött létre.)

Ezra Pound a következőt írja a formáról: „Úgy vélem, létezik »folyékony« és »szilárd« tartalom; s hogy némely versnek úgy van formája, ahogyan egy fának, míg másoknak úgy, ahogyan a vázába öntött víznek.”<sup>2</sup> A *merő seb* nyilván az előbbire példa, a *legottan* az utóbbira. Az elbeszélő költeményben van egy előzetesen elgondolt „tartalom”: a szüzsé vagy fabula, amely a versforma (és a műfaj más konvencionális jegyei) vázájába öntve kitölti a rendelkezésre álló tereket, míg a lírai vers alkotóelemről alkotóelemre haladva határozza meg a maga szabályait, akár egy eleven növény.

Gondolatmenetünk metaforáról metaforára szökken, de hogy is lehetne ez másképp, amikor tulajdonképpen kérdésünk, végső eszenciájára párolva, így szól: „Mi volt előbb, a rím, vagy az értelem?” – s ez az egzakt tudományosság közegében a tyúk és a tojás közötti primátus problematikájával egyenértékű. A kérdés felvetése ennek ellenére értelmes, hiszen implicit módon tartalmazza azt a hipotézist, hogy van válasz. De hipotéziseinkben még ennél is továbbmegyünk: azt állítjuk, hogy bizonyos esetekben a rím (az „üres” nyelvi forma) megelőzi az értelmet, miként az az *erősebb–merő seb* rímpár példájából is sejtethető. Természetesen Kosztolányi az a költő, aki egy ilyen gondolatmenet véghezviteléhez elegendő betekintést enged a műhelybe.

Kosztolányi tizenegy rímet gyűjtött az *emlékezet* szóra, ezekből strófákat képzett, amelyeket három csoportba osztott. Négy közülük a „komoly” versek közé került, a *Negyven pillanatkép* 31. darabját alkotják *Emlékezet* címmel:

<sup>2</sup> Ezra POUND, *Visszatekintés, Átváltozások*, 1997, 10. szám, 90.

Emlékezet,  
most azt hiszed, volt, most meg azt hiszed, hogy  
nem létezett.

Emlékezet,  
tebenned él és van, de hogyha meghalsz,  
elvész veled.

Emlékezet,  
ledőlt tanyák, romok és régi sírok  
mellé vezet.

Emlékezet,  
rokkant barát, nyújtsd a világtalannak  
szent félkezed.

A második csoport, további négy strófa a „csacsi rímek” közé került, *Ujjgyakorlat* címmel:

Emlékezet,  
könnyektől ázott, rég eltűnt betűkön  
egy ékezet.

Emlékezet,  
hajszolsz a múltba s ott mohó futásom  
megfékezted.  
\*

Emlékezet,  
mit abbahagytam, a csókot, a munkát  
elvégezed.  
\*

Emlékezet,  
jaj, megszakítom e fájó-bolondos  
nyelvészetet.

A maradék három strófa szintén itt található, ellátva egy további alcímmel:  
*Badarok*.

Emlékezet:  
száraz kacsót kívánok én magamnak,  
nem lé-kezet.

Emlékezet:  
 Ó, Szerda és Nyugat, milyen kitűnő  
 szemlék ezek.

Emlékezet:  
 titkos, mint dinnye, a föl nem szegett és  
 nem lékezett.

Aligha szorul külön bizonyításra, hogy mind a tizenegy strófa egyazon terv alapján készült. Verstani szempontból mind a tizenegy strófa egybevág: első soruk az *Emlékezet* szó, második egy hatodfeles, rímtelen jambus-sor, a harmadik pedig az elsővel metrikailag azonos, végig (négy szótagon át) rímelő sor. Készíthetünk tehát egy elvont képletet, amelyet mind a tizenegy strófa megvalósít:

Emlékezet  
 $\underline{u} | \underline{u} | \underline{u} | \underline{u} | \underline{u} | \underline{u}$   
 $e^* \acute{e}^* e^* 1 e^* 2$

A \* mindig egy vagy több mássalhangzót (azaz egy vagy több tagból álló mássalhangzócsoporthoz) jelöl. A számok további megszorításokat jeleznek: \*1 helyen csak egy rövid mássalhangzó lehet, mert más esetben a sor utolsó előtti szótagja nem lenne rövid, és ezzel elromlana a metrum (érdemes megfigyelni, hogy a tizenegy esetből kilencszer, azaz az esetek 82 százalékában ez a mássalhangzó a z). A másik számmal jelzett helyen (\*2) az a kikötés, hogy a mássalhangzó mindig felpattanó zárhang, mégpedig tizenegyből tíz esetben alveoláris, azaz t vagy d, a maradék egyetlen esetben pedig k (amit úgy foglalkoztatnánk szabályba, hogy ha már nem alveoláris, akkor legalább zöngétlen, hogy az *emlékezet* t-jével tisztábban összecsengjen).

Érdekes kérdést vet fel az *emlékezet* szó – illetve a rá felelő rím��avak – metruma. Ha ez a szó magában áll, metruma *ionicus a maiore*, azaz — — UU. Minthogy azonban a szakaszok második, hosszú sora egyértelműen jambikus, hajlamosak vagyunk a rövid sorokat is kettes jambusnak olvasni. Erre lehetőséget is adnak: az utolsó szótaghely az időmértékes magyar verselésben mindig közömbös hely, és az élhangsúly miatt gyakorlatilag a sorok első szótaghelye is szabad; a gyakorlatban alighanem többször hosszú, mint rövid („Bús donna barna balkonon”). A gyakorlatban tehát az a magyar verssor, amelyik teljesíti a *ionicus a maiore* ismérveit, az teljesíti a kettes jambus-sor ismérveit is – ez lehet az oka, hogy ez a metrum nem futott be önálló karriert a magyar verselésben. Valószínű, hogy Kosztolányi funkcionálisan kettes jambusnak tekintette az „Emlékezet” verssort, habár a válaszoló rímek többsége (a tizenegyből nyolc) a másik, kötöttebb alakzatot is megvalósítja.

Felváztuk tehát a tervrajzot, amelynek alapján ezek a strófák készültek. Ez nem jelenti azt, hogy Kosztolányi „egy ülésben” jegyezte volna le őket (bár ez sem valószínűtlen), az is lehet, hogy hónapok teltek el közben. Az a változat azonban gyakorlatilag kizárható, hogy külön írta volna meg a „komoly” szakaszokat, külön az ujjgyakorlatokat és külön a badarokat. Első pillantásra talán azt mondaná az ember, hogy a kevésbé komoly darabok amolyan melléktermékei a „komoly” versírásnak. Sokkal valószínűbbnek látszik azonban, hogy a tizenegy strófa (esetleg valamennyivel több vagy kevesebb, ezt pontosan nem tudhatjuk) kezdetben egyetlen halmazt alkotott, és funkcionálisan eredetileg ez az egész halmaz ujjgyakorlat volt. Aztán Kosztolányi kiválasztotta közülük azokat, amelyek a kortárs konvenciók és az ő ízlése szerint komoly verset alkothattak, és összeszerkesztette belőlük a *Negyven pillanatkép* 31. darabját. A maradékból kiválasztotta azokat, amelyek éppen bizarrságukkal vonzották: ezekből lettek a badarok. Ami ezután megmaradt (azaz sem a „komolyság” vagy „költőiség”, sem a „badarság” attribútumával nem rendelkezett), azt meghagyta ujjgyakorlatnak.

Az egzaktuság ideáljához úgy juthatunk közelebb, ha szemügyre vesszük ennek az osztályozásnak a szempontjait. Induljunk ki a rím egy egzakt meghatározásából. Jurij Lotman szerint „a rím szavak vagy szótagok fonetikai egybevághósága bizonyos ritmikai egységhez képest kitüntetett helyzetben, amely értelmi inkongruenciával (egybe nem eséssel) jár együtt”.<sup>3</sup>

Válasszuk külön e definíció három elemét:

1. fonetikai egybevághóság;
2. ritmikai egységhez képest kitüntetett helyzet;
3. értelmi egybe nem esés.

Világos, hogy a második ismérv, a „ritmikai egységhez képest kitüntetett helyzet”, itt eleve adott, hiszen verssorok összecsengéséről beszélünk. Vizsgáljunk során a másik két ismérvre kell koncentrálnunk.

Kezdjük a fonetikai egybevághósággal.<sup>4</sup> Induljunk ki abból, hogy a mássalhangzó összecsengése csak a szóvégi (rímvégi) pozícióban kötelező, és vizsgáljuk meg, hogy mit érzünk jobb vagy rosszabb rímelésnek ezen a helyen. Legjobb (természetesen csak fonetikai szempontból) a teljes egybevághóság, a „tiszta rím”: *vét–tét*. Ennél kissé gyengébb, ha a záró mássalhangzók zöngéssége eltér: *vét–véd*. Még távolabbi az összecsengés, ha a képzés módja azonos, de a képzés helye már nem: *vét–fék*. Tovább nő a távolság, ha a képzés helye és a zöngésség is eltér: *vét–vég*. Az ennél távolabbi összecsengést – például különböző képzésmódú mássalhangzók megfeleltetését – csak kivételes esetben, licenciás engedményekkel fogadjuk el rímnek. Tehát a mássalhangzók közötti össze-

<sup>3</sup> Jurij M. LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, Gondolat, Budapest, 1973, 155.

<sup>4</sup> Az itt csak vázlatosan bemutatott koncepció és metodika saját, régebbi kutatásaimon alapul.

csengésben a legnagyobb szerepet a képzés módja játssza, amely a hang időbeli lefutásáért felelős. Statisztikailag jól igazolható, hogy a rímekben egymásnak megfelelő mássalhangzók elsősorban a képzési mód alapján alkotnak olyan jellegzetes csoportokat, mint a felpattanó zárhangoké, a nazálisoké, a likvidáké, vagy a sziszegő-susogó hangoké (tehát a dentális és alveoláris spiránsoké). E csoportok között ritka és kivételes az átjárás.

Ha két mássalhangzó tiszta összecsengését 1 értékűnek vesszük, akkor kijelenthetjük, hogy ennek legnagyobb részéért képzési módjuk felelős, de jut benne szerep a képzés helyének és egy kevés a zöngéességnek is. Vagyis ez az egyes érték felosztható, mégpedig a következő (önkéntes) formában:

Képzés módja szerinti egyezés:	0,5
Képzés helye szerinti egyezés:	0,3
Zöngéesség szerinti egyezés:	0,2
Összesen („tiszta rím”):	1,0

(Ezek az értékek azzal a megszorítással érvényesek, hogy a zöngéesség és a képzéshely azonossága önmagában nem elegendő az összecsengés létrehozásához; ahhoz mindenképpen szükséges az azonos képzésmód. Jelen vizsgálati alanyaink azonban úgysem vetnek fel ilyen problémát.)

Ha ezeket az értékeket rávetítjük a tizenegy strófára, igen változatos eredményt kapunk. A szemléletesség kedvéért a magánhangzókkal – amelyek úgyis azonosak minden esetben – most nem foglalkozunk. Minthogy az *emlékezet* szó öt mássalhangzót tartalmaz, a maximális egybecsengés-érték 5 lehet. A mássalhangzó-torlódást (*ml*) hangzónként vesszük figyelembe; részleges megfelelés esetén, ha az egyik hangzó azonos, de nincs a megfelelő helyen, akkor felezzük a pontszámát. Így az *emlékezet–elvész veled* rímpárban az *ml–lv* összecsengés 0,5-ös, míg a *t–d* összecsengés 0,8-as értéket képvisel. Íme az összesített eredmény csökkenő sorrendben:

nem lé-kezet	5	badar
nem lékezett	5	badar
nem létezett	4,7	pillanatkép
szemlék ezek	4,7	badar
mellé vezet	3,5	pillanatkép
szent félkezed	3,5	pillanatkép
egy ékezet	3	ujjgyakorlat
megfékezted	2,8	ujjgyakorlat
elvégezed	2,6	ujjgyakorlat
nyelvészetet	1,5	ujjgyakorlat
elvész veled	1,3	pillanatkép

Feltűnő, hogy a *Badarok* a mezőny elejére csoportosulnak, míg az *Ujjgyakorlat* címmel illetett strófák a sor végére kerültek. Az átlagok:



Badarok:	4,9
Pillanatkép:	3,25
Ujjgyakorlat:	2,5

Nyilvánvaló tehát, hogy a fonetikai egybevágoság mértékét tekintve jelentős eltérés van a három csoport között. Nézzük most meg az „értelmi egybe nem esés” mértékét.

Itt még az eddigieknél is inkább kénytelenek vagyunk intuíciónkra hagyatkozni. Ez az intuíció azt súgja, hogy a *Badarok* esetében a legnagyobb ez az értelmi távolság; voltaképp ebben áll e versek badarsága. Vannak azonban ennek egzakt jegyei is: megnézhetjük például az „emlékezet” szó mondatrészi szerepét a tizenegy strófában. A 31. pillanatkép négy versszakában alanynak (a negyedikben második személyű invocációnak) látszik. Ez egyben az egész játék jellegére is fényt vet, hiszen szövegtanilag ez az előrehelyezett, többször megismételt, sőt a címben is megelőlegezett alany a közlés *téma* része, az ismert rész, amelyre vonatkozólag különféle új információkat kapunk majd a *réma* részben. Vagyis a „komoly” vers is a „feladvány és megfejtései” típusú szövegdinamikát követi. Az *Ujjgyakorlat* strófái nem követnek ennyire egységes szerkezetet, de itt is a harmadik személyű alany szerepe váltakozik a második személyű megszólított szerepével (ezúttal az utóbbi dominál).

A *Badar*-strófák között azonban más a rend. Itt az „emlékezet” szót minden esetben kettőspont követi, mintha például egy szótári címszót látnánk, amelynek a meghatározása következik. De ez csak felületes benyomás. Kifejtett grammatikai viszony valójában csak az egyik strófában található (...olyan, mint a dinnye), a másik kettőnél hiányzik a kapcsolat meghatározása, tehát aszintonnall állunk szemben. Az értelmi távolság így akkora, hogy voltaképpen nem is igazán határozható meg a kapcsolat.

Megközelíthetjük ugyanezt kísérleti úton is. Próbáljuk meg gondolatban kicserélni, átírni a strófák második sorát. Az elé például, hogy „mellé vezet” vagy „megfékezed”, úgyszólván bármit beírhatnánk, csak az esetek egyeztetésére kell ügyelni. Itt például a *Hamlet*ből (Arany János fordításából) ragadtunk ki találmokra két sort:

Emlékezet,  
Lesd a királyt jól, ha rejtett büne  
Mellé vezet.

Emlékezet,  
Tenmagad, engem és mindenki mást  
Megfékezed.

De ha megpróbáljuk ugyanezt a „nem lékezett” vagy a „nem lé-kezet” sorral, akkor nem sok esélyünk van mellőzni a dinnyét és a száraz kacsót, vagy

ezek valamilyen közeli szinonimáját. Vagyis az „emlékezet–mellé vezet” közötti szemantikai távolság áthidalása könnyű feladvány, sok lehetséges megoldással, míg az „emlékezet–nem lékezett” nehéz rejtvény, egyetlen (meglehetősen erőszakolt) megoldással.

Kirajzolódik a tendencia, hogy a nagyobb fonetikai egybevágóság nagyobb értelmi inkongruenciával jár együtt. Másfelől visszautalhatunk Ezra Pound metaforáira a kétféle formáról. Az emlékezetről eszébe juthatnak valakinek a ledőlt tanyák, a romok és a régi sírok, majd a „mellé vezet” sor kiteljesíti a formát. Erről a strófáról elképzelhető volna (főleg, ha nem állna mellette a többi), hogy ebben a sorrendben jött létre. Az azonban igen nehezen képzelhető el, hogy az emlékezetről valakinek a száraz kacsó iránti preferencia jutna eszébe a lé-kéz ellenében. Itt tehát egészen bizonyosan előbb volt meg a rím, azaz az első és a harmadik sor, és csak aztán jött létre a kettőt összekötő értelmi híd.

Ezek a metaforák (valamint az aszindetonok) egy másik metaforát idéznek fel: Wolfgang Iser elméletét az üres helyekről. „Az üres helyek jelzik a szöveg szegmentumainak hiányzó összekapcsolhatóságát. Következésképpen »a szöveg ízületeit« testesítik meg, mert az ábrázolás perspektívájának »elképzelt illesztéseiként« a szegmentumok mindenkori összekapcsolhatóságának feltételei lesznek. Amikor az üres helyek rámutatnak egy hiányzó kapcsolódásra, felkínálják az olvasónak a jelzett nézőpont elfoglalását, s »eltűnnek«, ha a képzelet a kapcsolatokat megteremtette.”<sup>5</sup>

Iser természetesen az olvasás folyamatában mutatja ki ezt a mechanizmust, de itt az írás folyamatában figyelhettük meg szinte ugyanezt. Először van két biztos pont, egy rímpár két tagja, s aztán jön létre közöttük az értelmi kapcsolat, méghozzá – mint azt Iser az olvasás folyamatában leírja – a képzelőtevékenység élénk, talán megfeszített működése révén. Más kérdés, hogy az így létrejött szövegek még éppen elég teret hagynak az olvasó képzelőtevékenysége számára, hogy megteremtse a hiányzó kapcsolatokat, például, hogy mi köze a száraz vagy nedves kéznek az emlékezethez (esetleg egy kínos emlék az izzadó kézről? – továbbra is nyitott a játéktér). Mindenesetre sikerült kimutatnunk (s egzaktnak, amennyire ezt a tárgy lehetővé teszi), hogy hogyan lehet a rím „ihletforrás”.

A rím és az értelem között valójában nagyon szoros a kapcsolat. Kosztolányi igen pontosan azt írja a rímről, hogy „ösemberi és kisgyermeki kedvtelés”.<sup>6</sup> Valójában az anyanyelv elsajátításában (és minden bizonnyal a nyelv eredendő létrejöttében) felbecsülhetetlen szerepe lehet a rím iránti érzéknek. A világ adaptív megismerése a taxonómiai (osztályozó) ösztön működtetését követeli:

<sup>5</sup> Wolfgang ISER, Az olvasás aktusa, in Kiss Attila–Kovács Sándor–ODORICS Ferenc szerk., *Testes könyv I.*, Jate–Ictus, Szeged, 1996, 241–264. Itt: 261.

<sup>6</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, A rím varázslata, in *Uő, Ábécé*, Gondolat, Budapest, 1957, 128.

azt vagyunk képesek megismerni, amit hozzá tudunk illeszteni létező kategóriáinkhoz. Kategóriáink pedig fokozatosan alakulnak ki, ahogyan a világot dolgokra osztjuk: elválasztjuk az ént a másoktól, a sötétséget a világosságtól, s egyre finomodnak megkülönböztetések. Keressük a rendezett formákat, az ismétlődést, a szimmetriát, mert ezek elégitik ki taxonómiai ösztönünket. Ez a preferencia egyébként már a magasabb rendű gerinceseknél is kimutatható.<sup>7</sup>

A nyelv az ember sajátja, de taxonómiai ösztöne itt is működik. És a legkönnyebben megtalálható rendezett nyelvi alakzat éppen a rím. A gyerekek a nyelvtanulás egy korszakában mindenből ikerszót csinálnak: kutya-mutya, cica-mica és hasonlók (vagy sokkal bizarrabbak). És egy még korábbi korszakban azokat a (részint nemzetközi) szavakat tanulják, amelyek az élet legfontosabb dolgait nevezik meg, és csupán megismételt nyílt szótagokból állnak: baba, mama, papa, dada, pá-pá, dá-dá, cici, kaka. A nyelv lényege, hogy vonatkozik valamire – ezt a csecsemő alighanem hamar megérzi, hiszen érzékeli a nyelvi megnyilvánuláshoz kapcsolódó szándékot, és saját megnyilvánulásával ő is el akar érni valamit. Amíg azonban ezek a vonatkozások nem tisztázódnak, addig is kísérletezni kell az alapvető elemekkel. Ha megismételjük, máris létrejön egy rendezett minta, és egyben egy vonatkozás – hiszen a megismételt elem vonatkozik önmagára. Ilyen értelemben a rím a nyelv összejtjének tekinthető: a rím iránti érzék nélkül valószínűleg nem lehetne megtanulni beszélni.

Ilyenformán a rím kedvelésében valóban van valami atavisztikus, furcsán frivol elem, és így érthető, hogy egyes kultúrkörökben kerülendő, a magas művészetben pedig olykor egyenesen tilalmas volt. Kosztolányi mélyen átéli ezt a frivolitást, a rímmel való játék „gyermeki” örömeiben nála nincs semmi naivitás. Úgy gyermeki, hogy közben rafinált, kifinomult, dekadens kéjenc is. Elveszi az élettől és a nyelvtől, ami neki jár. De mégis inkább a nyelvtől, hiszen a költő „az ember, akinek a szavak fontosabbak, mint az élet”.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Vö. Desmond MORRIS, A művészet biológiája, in HALÁSZ László szerk., *Művészetpszichológia*, Gondolat, Budapest, 1983, 255–278.

<sup>8</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gyermek és költő*, in *Uő, Ábécé*, i. m., 116.

# KÉT KONZERVATÍV KRITIKUS

## I.

### 1. Bevezetés

T. S. Eliotot – költői életművétől függetlenül is – a század legnagyobb hatású kritikusai, kritikai gondolkodói között tarthatjuk számon. Bár pályája során nézetrendszere és kritikai hangvétele jelentős változásokon is átesett, az első esszék központi fogalma, a *tradíció* végig megőrizte központi szerepét. Ennek alapján szokás konzervatív kritikusként nevezni, s ha az általa képviselt irányzatot el kívánjuk különíteni a politikai vonatkozásoktól (noha, mint látni fogjuk, ezek tőle sem idegenek), tradicionalizmusról beszélhetünk.

Ennek a nézetrendszernek az elemeit Babits és mások munkásságában is fellelhetjük, legkonzekvensebb magyar képviselője mégis Halász Gábor. E dolgozat második fele arra keresi a választ, miért nem lehetett Halász Gáborból hatásában is „magyar T. S. Eliot”; miért nem érvényesülhetett Magyarországon szélesebb körben e gondolatok némelykor provokatív, de mindenképpen megtermékenyítő ereje. Előbb azonban – a dolgozat első részében – Eliot kritikai doktrínájának feltérképezésére teszünk kísérletet.

Ez a feladat főként rekonstrukciós munkát kíván, minthogy Eliot sohasem írt irodalom- vagy kritikaelméleti monográfiát, vagy szorosabb értelemben vett szaktanulmányt. Egészen egyszerűen fogalmazva: nem volt tudós. Felismeréseit, vélekedéseit elsősorban öt-tíz oldalas, ragyogóan szellemes esszéiben, másodszorban kötetbe gyűjtött egyetemi előadás-sorozataiban találhatjuk szétszórva. Ezeket nem köti össze egységes terminológia, nagyon gyakran alkalom szülte őket (például felkérés) és általában nemigen elégítik ki az egzakt tudományosság ismérveit. Eliot kritikusi munkásságából alkalmi formulái váltak legnépszerűbbé: *objective correlative* („tárgyi egyenértékes”); *dissociation of sensibility* („az érzékelésmód szétagolódása”), *the impersonal theory of poetry* („a költészet személytelen elmélete”) és hasonlók. Az idős Eliot kesereg is ezen terminusok „elszabadulásán”, mondván, ha egy diák emlékszik ezekre, már biztosan átengedik a vizsgán.<sup>1</sup> Valóban, bármennyire megvilágító erejűek ezek a terminusok, végső soron megnehezítik, hogy meglássuk a mögöttük rejtőző egységes nézetrendszert. De azért próbáljuk meg.

<sup>1</sup> Előszó a *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (a továbbiakban *UPUC*) 2. kiadásához, Faber and Faber, London, 1964, 9.

## 2. Filozófiai háttér: Bradley

Ha a történeti körülmények közrehatásától eltekintünk, a kritikus Eliot rendkívüli hatásának három okát láthatjuk. Az első, bár igen jelentős, mostani vizsgálódásunk szempontjából marginális: Eliot költészetének karizmatikus ereje vitathatatlanul átsugárzott egyéb írásaira is, vagyis azokat is sokan olvasták – és nagy várakozásokkal. A második ok: Eliot esszéstípusa az angol próza legjobb hagyományait folytatja; pontos, kristálytisza és lényegre törő, noha ez a magyar fordításokban nem mindig domborodik ki. Végül a harmadik ok a legszubszanciálisabb, amely itt kiindulásul szolgálhat: Eliotnak széles körű és elmélyült ismeretei voltak a kortárs filozófia eredményeiről, és ezeket, anélkül, hogy filozófiát írt volna, kritikai gyakorlatában sikeresen szintetizálta, s így mintegy közvetítette az őt követő irodalmárnemzedékek számára.

Véletlenek sorozatának köszönhető, hogy Eliotot ma nem filozófusként ismerjük. Filozófiát végzett a Harvardon, és oxfordi ösztöndíjasként a F. H. Bradley-ről írandó disszertációján dolgozott, amikor 1914-ben megismerkedett Ezra Pounddal. Pound „felfedezte” mint költőt, és megpróbálta eltéríteni az akadémiai pályától. Eliot határozatlanságát a kérdésben az is bizonyítja, hogy tovább dolgozott a disszertáción, amelyet 1916-ban küldött el a Harvardra, s ott el is fogadták. Közben 1915-ben angol nőt vett feleségül, ami szintén a maradás és az irodalmi pálya mellett szólt. Amikor a németek meghirdették a totális tengeralattjáró-háborút, az átkelés valóban veszélyessé vált, következésképp Eliot nem védhette meg a disszertációját, de 1918-ig (Bertrand Russell ajánlására) még dolgozott filozófiai szakfolyóiratoknak. A disszertációt végül sohasem védte meg (amikor 1964-ben *Tudás és tapasztalat* címmel kiadták, az idős Eliot megvallotta, hogy nem sokat ért belőle<sup>2</sup>), és filozófiával sem foglalkozott többé, de filozófiai jártassága – és különösen Bradley és Russell hatása – minden írása mögött jelen van.

Bradley és Russell filozófiáját természetesen nem lehet közös nevezőre hozni. A kortárs angolszász filozófia két szélső értékét képviselték: Bradley a hegeli objektív idealizmust és a tények iránti pragmatista kételyt, míg Russell ismeretelméletében empirikus materialista volt, etikájában pedig liberális és ateista. Leegyszerűsítve azt mondhatnánk, Eliot Bradley-re alapozta ideológiáját és értékrendjét, de Russell hatására alakította ki kritikai módszerét. Az ebből adódó eklektikát vagy „inkompatibilitást” pedig egy nagyszabású saját koncepcióval hidalta át.

<sup>2</sup> Előszó a *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (a továbbiakban KE), Faber and Faber, London, 1964, 10.

Eliot kritikai munkássága szempontjából Bradley filozófiájának leglényesebb eleme a hegeli holizmus.<sup>3</sup> Bradley olyan szerves egésznek tekinti a valóságot, amelyben az egyes dolgok nem rendelkeznek autonóm jelentéssel; értéküket csak a többi dolgokhoz való viszonyukban, az egész működésébe beágyazott funkciójukban nyerik el. Eliot ezt a koncepciót az irodalomra mint egészre alkalmazta, és lényegében ebből fejlesztette ki saját hagyománykoncepcióját.

Bradley ugyanakkor teljességgel visszautasította az empirikus szemléletet. Minthogy minden dolog csak rendszerkapcsolataiban létezik (ez volna a pragmatizmus alapeszméje), Bradley számára a tények pusztá absztrakciók, amelyekkel felesleges foglalkozni. Az analízis módszerét, mint az egységes valóság szükségtelen és torzító széttagolását, Bradley szintén elutasítja. Ez így együtt igen végletes ismeretelméleti szkepszist jelent, ahol lényegében minden közlés, sőt minden igazság, szükségszerűen interpretáció. Eliot disszertációjában tulajdonít is némi értéket az interpretációnak, amennyiben történész, irodalomkritikus vagy metafizikus végzi.<sup>4</sup> Korai irodalomkritikájában azonban – mint erre később visszatérek – elveti az interpretáció lehetőségét. Bradley filozófiája önmagában következetes egységet alkot, az irodalomkritikát azonban – legalábbis az Eliot által űzött típusát – lényegében lehetetlenné teszi, mivel megfosztja mind tárgyától (tények), mind módszerétől (analízis).

Bradley ismeretelméletének még egy eleme van, amely igen erősen hatott Eliottra. Bradley szerint a tapasztaló szubjektum („véges centrum”) helyzete folyamatosan változik, ezért az adott tapasztalat kommunikálása nemcsak két individuum, hanem ugyanazon individuum két egymást követő állapota között is lehetetlen.<sup>5</sup> Kritikai gondolkodásában Eliot ezt a nézetet természetesen nem fogadhatta el, hiszen ez alapján teszi lehetetlenné a kritikai tevékenységet, amelynek lényege épp valamely tapasztalat kommunikálása. Költészetében azonban a kezdetektől legalább a húszas évek közepéig ez a legfontosabb visszatérő téma. A *Prufrock* vagy az *Átokföldje* olvasásakor az esztétikai formát öltő kommunikációképtelenség mögött nem magánéleti nyomorúságot, hanem egy ismeretelméleti gondolatmenet konklúzióit kell megértenünk. Ez a különbségtétel a jelen dolgozatban akkor nyeri majd el jelentőségét, amikor a személytelen költészet elméletének tárgyalására térünk.

<sup>3</sup> Vö. Richard SHUSTERMAN, Eliot as Philosopher, in A. David MOODY ed., *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, 1994.

<sup>4</sup> KE, 164–165.

<sup>5</sup> Vö. KE, 147–148.

### 3. Filozófiai háttér: Russell

Russell liberális ateista etikája Eliottól igen távol állt. Analitikus empirizmus azonban erősen hatott rá és az egész század angolszász kritikai gondolkodására. Nyelvelmélete nem a holizmus, hanem a referencialitás talaján állt: az ideális nyelv szerinte tisztán referenciális, ahol a jelekhez kapcsolódó jelentés stabil és egyértelmű. Minthogy a filozófiában is matematikai egzaktásra törekedett, szüksége is volt erre a referencialitásra, amit egyrészt saját prózastílusával (1950-ben – két évvel Eliot után – irodalmi Nobel-díjat kapott!), másrészt nyelvi eszközeinek és a munkába vett tények kétféle, „reduktív” és „tisztító” analízisével ért el. Eliot mindkét módszert használja kritikáiban. A *Gondolatok a szabad versről* című korai írásában reduktív analízissel bizonyítja be, hogy a *vers libre* tartalmatlan fogalom, nem létező dologra vonatkozik. „...a szabadság csatakiáltása, a művészetben pedig nincsen szabadság. [...]...a hagyományos és a szabad vers között nincs különbség, mert csak jó vers van, rossz vers és káosz.”<sup>6</sup> A fogalmat megtisztító, tisztázó analízis legjobb korai példája pedig A „retorika” és a költői dráma című esszé.<sup>7</sup>

Bradley episztemológiája elutasítja a tényeket és elkerülhetetlennek tartja az interpretációt. Az az irodalomkritika, amely erre az alapra épül, szükségszerűen csakis szubjektív lehet, benyomásokra hagyatkozó, a szó szoros értelmében impresszionista. Ezt a fajta kritikát Eliot egész pályája során megvetette és haszontalannak tartotta (ebben nem változott az álláspontja), amiből az is következik, hogy szemében a kritika haszonelvű tevékenység volt (a kritika funkcióira, illetve hasznára a későbbiekben kitérünk). Russell filozófiájából Eliot operatív módszert nyert: „...az összehasonlítás és az elemzés a kritikus két legfontosabb eszköze.”<sup>8</sup> A kritika akkor lehet hasznos, akkor nyújthat segítséget, akkor közvetíthet valamiféle ismeretet, ha a szerző és az olvasó vonatkoztatási pontjai közösek (ennek valószínűségét a pragmatista ismeretelmélet eleve kétsége vonja), vagyis ha a kritika objektív.

Nem az ítélet objektivitásáról van szó (az ítélet fogalma eleve szubjektivitást feltételez), hanem a tények objektív kezeléséről, vagyis a szubjektivitás, következőképp az interpretáció kizárásáról. Ugyanis „a tények önmagukban nem ronthatnak az ízlésen.”<sup>9</sup> Az interpretáció viszont súlyos veszélyekkel jár: „A műalkotást önmagában nem lehet értelmezni; nincs semmi értelmezni való benne...

<sup>6</sup> T. S. ELIOT, *Káosz a rendben. Irodalmi esszék* (továbbiakban: KR), szerk. EGRI Péter, Gondolat, Budapest, 1981, 54, 60; *To Criticize the Critic* (továbbiakban TCC), Faber and Faber, London, 1965, 1978, 189.

<sup>7</sup> KR, 80–86; T. S. ELIOT, *Selected Essays* (továbbiakban SE), Faber and Faber, London, 1951, 37–42.

<sup>8</sup> KR, 189; SE, 32–33.

<sup>9</sup> KR, 190; SE, 33.

[...] ...az »értelmezés« [interpretation] legfontosabb feladata olyan történeti tények közreadása, amelyeket az olvasó feltehetőleg nem ismer.”<sup>10</sup> Világos tehát, hogy Eliot kritikai elmélete és gyakorlata mind a „tény/interpretáció”, mind az „objektív/ szubjektív” oppozícióból egyértelműen a Russell által képviselt oldalt választotta. Ha egyetlen szóban kellene összefoglalni, amit Eliot kritikája Russell filozófiájából átvett, az az *objektívizmus* lenne. Ugyanakkor a kívánt ismeretelméleti objektivitást Eliot tárgya, az irodalom, az esztétika körében igen nehéz volna empirikus ismérvekre, azaz szilárd, abszolút külső referenciára, „valóságra” visszavezetni.

A feladat tehát: összeegyeztetni a holizmust (és a benne foglalt ismeretelméleti pragmatizmust) az objektívizmussal. Ez természetesen erőteljes absztrakció: semmi nyoma annak, hogy Eliotban ez a dilemma valaha is így felmerült; első, saját neve alatt megjelent esszéjében már kész megoldással állt elő. Azt sem tudhatjuk, hogy ebben a megoldásban inspirálta-e Ch. S. Peirce, a pragmatizmus megalapítója, aki szerint (minthogy empirikus igazság nem létezik) az igazság: végső konszenzus. Vagyis egy adott állítás akkor igaz, ha minden érintett szubjektum – szubjektíve – igaznak tartja. Az úgynevezett általános igazságok körében ez a meghatározás nyilvánvalóan illuzórikus, hiszen ott a konszenzus meglétéről képtelenek vagyunk megbizonyosodni (különösen empirikusan), viszont érdekes belegondolni, hogy az amerikai igazságszolgáltatás lényegében ezen az alapon működik: az az igazság, amiről konszenzus születik az esküdtek között.

Eliot tehát – absztrakciónkban – az irodalomkritika használatára olyan modellt akart felállítani, amely holisztikus (vagyis organikus és inkluzív) és ugyanakkor érvényesíthető benne az objektívitás elve (vagyis empirikus módszerekkel kezelhető). Az irodalom (vagyis a költészet, hiszen elsősorban erről beszél) teljes korpusza egyik feltételt sem teljesítené: empirikusan kezelhetetlen, ugyanakkor inkluzivitása is mindig kérdéses marad (ti. hogy mi marad ki, mi kerül be és miért). Eliot ezért egy művelt konszenzust képzelt el arra vonatkozólag, hogy mi a költészet. Ez a művelt konszenzus és az ez által meghatározott irodalmi korpusz az, amit Eliot tradíciónak nevez.

#### 4. A tradíció fogalma

Ez a tradíciófogalom minden bizonnyal Eliot koncepciójának legsajátabb és legeredetibb eleme, amelyet a kezdet kezdetén, a *Hagyomány és egyéniség* című leghíresebb és alighanem máig is legfontosabb esszéjében fejt ki. A hagyományosság számára nem a régihez való ragaszkodást, és főleg nem másolást jelent.

<sup>10</sup> KR, 74; SE, 142.



Ha ezt jelentené, írja, „hivatalosan be kellene tiltani”.<sup>11</sup> Először is azt kell rögzíteni, hogy Eliot számára az „eleven tradíció” nem képez oximoront. A konszenzus által képzett korpusz valóban folyamatosan változik, minden új mű módosítja. A tradíció minden pillanatban ideális egészet alkot, amelyet az egyes művek közötti rendszerkapcsolatok tartanak egyensúlyban. Így teljesül a holizmus és organicizmus követelménye. Ez az egyensúly azonban dinamikusan változik. Ha a következő pillanatban új mű lép a rendszerbe, kialakítja saját rendszerkapcsolatait, és kisebb-nagyobb mértékben megváltoztatja az összes többi mű helyzetét, ami ad absurdum más művek kiesését is eredményezheti, ha ez szükséges az ideális rend helyreállításához.

Ez természetesen nagyon spekulatíván hangzik, és első pillantásra nem sok köze van az empirikus valósághoz, a tények világához. Magát a modellt csak valamiféle térbeli alakzatként, kristályszerkezetként tudjuk elképzelni (Eliot ezt a vizuális elképzelést nem bátorítja ugyan, de szövege a megértésnek ezt az útját sugallja), vagyis végső soron egy metaforával állunk szemben. Gyakorlati használhatóságát csak egy látványos példa bizonyíthatja. Ha kezünkbe vesszük Jessie L. Weston *From Ritual to Romance* című könyvének valamelyik újabb kiadását,<sup>12</sup> a fülszöveg minden bizonnyal azzal kezdődik, hogy ez a könyv inspirálta Eliotot az *Átokföldje* megírására, de azért a saját jogán is fontos és érdekes mű. Vagyis az *Átokföldje* mint új mű belépése a rendszerbe jelentős mértékben megváltoztatta legalább egy (valójában persze sok) korábbi mű helyzetét; aki manapság Weston könyvét olvassa, az nagy valószínűséggel az *Átokföldje* miatt olvassa, és lehet, hogy az *Átokföldje* nélkül ez a könyv már közel állna a rendszerből való kihulláshoz.<sup>13</sup>

Egy másik példa: 1922 előtt az *Ulysses*, mint cím, egyértelműen Homérosz művét jelentette; Mészöly Gedeon *Odüsszeia*-fordítása például még az ötvenes években is a latinos *Ulisszesz* címmel jelent meg. Joyce műve azonban egyszerűen elorozta ezt a címet: ma az *Ulysses* Joyce regényét jelenti. És természetes, hogy Joyce elolvasása után (vagy akár csak a róla való hallomás után) másképp olvassuk Homéroszt. Eliot koncepciója tehát egy létező, empirikus jelenséget modelltá, amely kétségkívül e modell előtt is létezett, de sohasem volt tudatos program. És ez a modell az irodalomtudományon belül igen messzire elhat, legalább Barthes „körkörös olvasás”-elméletéig.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> KR, 62; SE, 14: „should be positively discouraged”.

<sup>12</sup> Például Princeton University Press, 1993.

<sup>13</sup> Természetesen csak mint irodalmi érdekeltségű munka; antropológiai szakkönyvként alig vesztett érdekességéből.

<sup>14</sup> Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 96; *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, 59. Nem én említem először egy lapon Barthes-ot és Eliotot: lásd Matei CALINESCU, *Olvasás és újraolvasás*, *Literatura*, 1991/1, 48.

Modelljét Eliot még egy igen fontos megjegyzéssel pontosítja: a költőnek „tisztában kell lennie azzal a nyilvánvaló ténnyel, hogy a művészet sosem fejlődik, de anyaga sosem marad ugyanaz”.<sup>15</sup> A változás (esetleg kifinomulás, de bizonyára komplikálódás) folyamatos, de olyan változás nem történhet, amely Shakespeare-t vagy Homéroszt érvénytelenítene, elavulttá tenné. S ez nyilván a tradíció természetéből adódik: ilyen mérvű változás megszakítaná a folyamatosságát. Shakespeare vagy Homérosz nyilván a tradíció legállandóbb rétegéhez tartoznak, és éppen azért (vagy „hiszen”; az oksági viszonyokat itt nehéz lenne eldönteni) mert alkalmazkodni tudnak a változásokhoz. Ezt a gyakorlatban az is bizonyítja, hogy rendszerint kétséges eredményeket hoz esztétikai értelemben a klasszikus remekművek aktualizálása (például a közelmúltból az *Antigoné* 1956-ra alkalmazása). A tradíció e sarkpontjain egyszerűen nincs mit aktualizálni; aktuálisak, úgy, ahogy vannak, és eleve magukban foglalják a lehetséges aktuális értelmeket. Az aktualizált változat viszont pillanatok alatt kihullik a tradícióból.

## 5. A kritika feladata

Eliot világosan megmondja, hogy ebből a modelltől mi következik a költő számára (ez a költészet személytelenségéről szóló elmélet, amelyre később térek rá), de azt – legalábbis, míg csak ennél az esszénél tartunk – magunknak kell kikövetkeztetni, mi következik a kritikus számára. Nos, a kritikusnak a dinamikus holisztikus modell több feladatot is tartogat. A tradíciót először is karban kell tartani. Ez azt jelenti, hogy a múltból, a tradíció mélységeiből, időről időre fel kell hozni már-már feledésbe merülő szerzőket és műveket, és felajánlani őket a konszenzus számára; továbbá a központi szereppel bíró művek értékét időről időre meg kell kérdőjelezni. Egyszóval egészséges mozgásban kell tartani a tradíciót, toldozgatni és nyesegetni, ahogy a szükség kívánja. Eliot kritikai tevékenységének igen nagy részét szentelte erre a munkára. Másodszor a közönség számára vezetőül, segítőül kell szolgálni az eligazodásban, vagyis, mint fentebb idéztem, bemutatni a jelentős és ismeretlen tényeket, amelyek jórészt éppen a rendszerkapcsolatokra vonatkozó tények. A harmadik feladat pedig az érkező új műalkotásokkal kapcsolatos: a kritikusnak meg kell állapítania, az új mű bekapcsolódott-e vagy képes-e bekapcsolódni a tradícióba, és ha igen, fel kell tárni rendszerkapcsolatait (innen már a vezetői-segítői feladat következik.) Az értékelő kritika pedig magát a tradíciót használhatja abszolút érvényű mérceként.

<sup>15</sup> SE, 16. „He must be aware that art never improves but that the material of art is never quite the same.” A mondat saját fordításom; Szentkuthy (KR, 64–65) itt nagyon pontatlan.

Maga Eliot csak négy évvel később vonja le a kritikusra vonatkozó következményeket *A kritika hivatása* című esszéiben, amely – igen jellemző módon – a *Hagyomány és egyéniség*ből vett féloldalas idézettel kezdődik: „A már meglevő művek egymás között ideális rendet alkotnak...” A kritika hivatása éppen erre a rendre vonatkozik. Eliot új fénybe állítja ugyanazt a gondolatot, most már talán a Jung-féle kollektív tudattalan elméletére is építve: „Tehát létezik valami, ami független a művésztől, aminek a művész hűséggel tartozik, odaadással, aminek érdekében fel kell adnia és áldoznia önmagát, hogy megszolgálhassa és kivívhassa a maga sajátos helyét. Közös örökség és közös ügy egyesíti a művészeket, ha tudják, ha nem...” Itt az objektivitás konszenzusos alapja már-már szilárd, abszolút külső referenciaként jelenik meg. És a kritika feladata abban állna, hogy „ne engedjük át találmra a tudattalannak azt, amire tudatosan is kísérletet tehetünk...”<sup>16</sup> Vagyis a kritikus legyen a tradíció kertésze.

A kritika tehát – szemben a művészettel – nem öntörvényű tevékenység, hanem meghatározott célra irányul (azaz „haszna” van), és ez „a műalkotások megvilágítása és az ízlés korrekciója lenne”.<sup>17</sup> És ezzel Eliot azonnal ki is söpri a pályáról az öncélú kritikusokat; debattereket és szenvelgőket egyaránt. A pálya megtisztítására egyébként nem ez az első kísérlete. A *tökéletes kritikus* című korábbi esszéiben éppenséggel a tökéletlen kritikusok tipológiáját állítja fel. Az első csoportot az impresszionista kritikusok alkotják, ahol Eliot fő példája Arthur Symons. Ezekben az emberekben félresiklott alkotásvágy buzog, úgy érzik, benyomásaikból teremteniük kell valami újat, de erre valamiért képtelenek. „Az érzékeny ember néha félbemaradt művész”,<sup>18</sup> viszont az igazi művész, ha kritikát ír, nem elfojtott alkotásvágyát éli ki. Ezért részesíti Eliot előnyben az író-kritikusokat. A másik elmarasztalendő típus az absztrakt, vagy inkább „verbális” kritikus, aki visszaél a szavakkal, nem törődik időben változó jelentésükkel (Eliot már itt mutat valamiféle hermeneutikus-historicista érzékenységet, amit később fejleszt tovább.) Harmadikként megemlíti a „kritikus iparosokat” is, akik alighanem a fentebb említett öncélú kritikusokkal azonosak.

Az végül nem derül ki, ki a tökéletes kritikus, de alighanem Arisztotelész tekintendő ideálnak, vagyis az „egyetemes intelligencia”. Eliot tagadja, hogy a mű élvezete és intellektuális bírálata szükségszerűen két elkülönülő tevékenység volna. „Valójában a helyes általánosítás nem olyasmi, ami utólag kerül benyomásaink halmaza fölé. A benyomások ugyanis az igazán fogékony elmében nem halomba gyűlnek, hanem maguktól elrendeződnek, és ennek a rendnek a nyelvén szól a kritika...”<sup>19</sup> Vagyis Eliot itt a kritika számára megfogalmazza az

<sup>16</sup> KR, 179; SE, 24.

<sup>17</sup> KR, 180; SE, 24.

<sup>18</sup> KR, 100; *Selected Prose of T. S. Eliot* (továbbiakban: SP), ed. Frank KERMODE, Faber and Faber, London, 1975, 53.

<sup>19</sup> KR, 106; SP, 57–58.

érzékelésmód ideális egységéről szóló elméletet, még mielőtt a költészet számára megfogalmazná.

A *kritika hivatása* lapjain a vita csak az impresszionista kritikával szemben folytatódik, amelyet itt Middleton Murry személyesít meg. Az ő számára – mint Eliot idézi – a kritikai ítélet végső letéteményese a „belső hang”, amely voltaképpen Isten hangja. Eliot számára ez elfogadhatatlan. Noha ismeretelméleti fenntartásait hangoztatja a „külső-belső” fogalompár érvényességét illetően, számára az abszolútum csak mint *külső* elfogadható. A belső hangra való hivatkozás a szemében lényegében a szabadelvűséggel egyenlő.<sup>20</sup>

Felmerül itt egy megragadhatóbb fogalompár is, amelynek nagy jövője van Eliot kritikai munkásságában: a klasszicizmus és romantika. Eliot elutasítja azt az érvelést, hogy egy adott nemzetnek, egy adott kornak egyik vagy másik jobban megfelel. „A kérdés, az alapkérdés *nem* az, hogy mi fakad a természetünk-ből, mi a *könnyű* a számunkra, hanem az, hogy mi a helyes. Mert vagy jobb az egyik magatartásforma a másikinál, vagy érdektelen.”<sup>21</sup> És Eliot számára – ezt egyértelművé teszi – a klasszicizmus abszolút értelemben magasabb rendű. „...a kettő között fennálló különbség a teljes és a töredékes, a felnőtt és az éretlen, a rendezett és a zűrzavaros különbsége.”<sup>22</sup> A klasszicizmus tehát itt a holisztikus modell folyamánya: rend, amelyhez viszonyulni lehet, és rend, amelynek megteremtésére törekedni kell.

Ugyanez az írás tartalmaz néhány fontos megjegyzést az alkotó- és a kritikai tevékenység megkülönböztetéséről és összefüggéséről. Az alkotómunka jelentős része kritika – önkritika. Ennek a meglátásnak különösen mély értelmet ad, hogy Eliot nem sokkal az *Átokföldje* megjelenése után írta le, amely mű az eredetileg megírt szöveg mintegy kétharmadának kiostálásával nyerte el végső formáját. De vajon nem ugyanígy része-e az alkotás a kritikai munkának? Erre válaszul Eliot ismét azt hangoztatja, hogy a kritika – még ha „alkotás” is – nem öntörvényű tevékenység, hanem valami rajta kívül lévőre irányul. Ez a *külső* cél és a *külső* törvény szükségessége – noha Eliot nem teremt köztük explicit logikai kapcsolatot – mindenképpen összecseng.

És természetesen megint a tények fontosságáról van szó. Demisztifikálni kell az irodalomról való beszédet, leszűkíteni a tényekre. Szinte szó szerint megismétlődik egy korábbi kijelentés: „...az »értelmezés«[...] csakis akkor hitteles, ha valójában nem is értelmezés, ha mindössze a tények birtokába juttatja az olvasót, azoknak a tényeknek a birtokába, amelyek egyébként elkerülték volna figyelmét.”<sup>23</sup> Az empirizmus és objektivizmus magabiztosságát csak az utolsó mondatban zavarja meg az enyhe ismeretelméleti kétely: „...ha valaki

<sup>20</sup> Vö. KR, 185; SE, 29.

<sup>21</sup> KR, 184; SE, 28.

<sup>22</sup> KR, 182; SE, 26.

<sup>23</sup> KR, 189; SE, 32.

felpanaszolni, hogy nem határoztam meg, mi az igazság, a tény vagy a valóság, akkor csak annyit mondhatok mentségemre, hogy ez nem is állt szándékomban; csupán olyan keretet akartam találni, amelybe ezek, bármik legyenek is, beilleszthetők, ha egyáltalán léteznek.”<sup>24</sup>

Ezek a kételyek később növekvő szerepet kaptak Eliot gondolkodásában. Amikor 1951-ben *A kritika határai* című előadásban visszatekint erre az 1923-as esszére, és a benne foglalt vitára, felismeri benne a „tekintély kontra egyéni ítélet ősi apóriáját”, amelyben ifjúkorában oly harcosan kiállt a tekintély oldalán. Ebben az időskori írásban elismeri, hogy a tények nem mindig üdvözítőek, és hogy a befogadásban elkerülhetetlen a szubjektivitás. De ne vágjunk a dolgok elébe.

## 6. A költészet személytelen elmélete

*A Hagyomány és egyéniség* oldalain Eliot a kritikusokat csak egyetlen intelem erejéig szólítja meg, mondván: „Becsületes bírálót és érzékeny értékelőt nem a költő személye érdekli, hanem költészete.”<sup>25</sup> Ezzel a kritika személytelenségére vonatkozó mondattal vezeti be a személytelen költészet elméletét. Igen nehéz megérteni, hogy Eliot valójában mit mond itt, egyrészt a metaforikus tárgyalás, másrészt a sajátos terminológia miatt. Számos angol kommentátornak sem sikerült, de a magyar olvasó dolgát különösen megnehezíti a fordítás, amely ehelyütt kifejezetten zagyva.

Eliot a költő agyát katalizátorhoz hasonlítja, amely, noha maga nem vesz részt a kémiai reakcióban, passzív és érintetlen marad, elengedhetetlen a reakció végbemeneteléhez. A fúzió végeredménye természetesen a költemény maga. De melyek a reakcióba lépő anyagok? Eliot szerint kétfélék lehetnek: érzelmek (*emotions*) és érzetek (*feelings*). Itt már kissé bajban vagyunk, mivel ez a két szó angolul is csaknem szinonim. Érzelmeken talán a bonyolultabb, spirituálisabb, nagyobb léptékű folyamatokat kell értenünk (*szenvedélyek?*); míg érzeteken az egyszerűbb, mulandóbb, materiálisabb benyomásokat (*érzékletek?*). Szentkuthy ezt először úgy fordítja: „emberi szenvedélyek és művészi érzékenységek”,<sup>26</sup> amiből különösen az utóbbi félrevezető: mitől lenne valami művészi már a művészi feldolgozás előtt? Később aztán ez csak zavarosabb lesz.

A megkülönböztetés értelmére Eliot példái segítségével derül fény. Ahhoz, hogy egy műalkotás intenzív hatású legyen, vagyis kiváltson egy bizonyos érzelmet, a szerzőnek nem feltétlenül kell ezzel az érzellemmel (valódi, empirikus megfelelőjével) dolgoznia. Otelló haldoklásakor jelen van a főszereplő által

<sup>24</sup> KR, 191; SE, 34.

<sup>25</sup> KR, 66; SE, 17.

<sup>26</sup> KR, 67.

megélt érzelem; Agamemnón megölésekor az, amit egy valódi szemtanú élhet át; de az *Isteni színjáték* Ulysses-cantójában ilyen kitüntetett érzelem nincs jelen, az élményt különféle elemi érzések (*feelings*) összehatása adja. Keats csalogánya képes létrehozni a fúziót a jelen lévő különféle, részben független érzések között. „A költő agya érzések, kifejezések és képek raktára”<sup>27</sup> – írja Eliot. (Bár az imént még katalizátor volt.) Ezek az alkotóelemek, amelyekből a fúzió révén létrejöhet a mű és a benne foglalt vagy általa kiváltott érzelem.

A költőnek tehát nem az a dolga, hogy kifejezze a saját személyiségét. Nincs is személyisége, agya csak médium, amelyben a tapasztalatok és benyomások újszerűen kombinálódhatnak. A költőnek nem a saját érzelmeit kell kifejeznie, mert azok partikulárisak és így feltehetőleg érdektelenek. Létre kell hoznia az érzelmeket. És főleg nem az a dolga (mint ezt a romantikusok gondolták), hogy új érzelmeket fedezzen fel, mert ez még inkább a partikularitás, sőt a perverzió (vagyis, tehetnék hozzá, a dilettantizmus) felé vezet. Teljesen mindegy, hogy a költő átélte-e valaha azokat az érzelmeket, amelyeket felhasznál. Személyiségének azt a részét, amely a való életből tapasztalatokat szerez és érzelmeket él át, el kell választani attól a résztől, amely művészetet alkot. Így jutunk el ahhoz a tételhez, hogy „a költészet nem az érzelmek szabadjára engedése, hanem az érzelmeiktől való elkülönülés; nem a személyiség kifejezése, hanem a személyiségtől való elkülönülés.”<sup>28</sup>

Ez a programbeszéd természetesen még így is homályos kissé. Sokkal világosabbá válik, ha mellé állítunk egy nagyon hasonló, csak éppen sokkal gyakorlatiasabb és bőségebben kifejtett gondolatmenetet: Diderot *Színészparadoxonát*. Diderot azt fejtegeti, hogy a színésznek nem szabad beleélnie magát a szerepébe. Egyrészt, mert úgyis lehetetlen (a színész, aki tényleg átéli Iokaszté érzelmeit, kénytelen lenne valóban felakasztani magát a színpalak mögött); de főleg azért, mert akadályozza a játékban. A színésznek birtokolnia kell a mesterség minden elemét, és a megfelelő gesztusokból, hanghordozásból, arckifejezésből stb., az elemeket invenciózusan alkalmazva, hideg fejjel fel kell építenie a karaktert, illetve érzelmeit. A színész saját érzelmei senkit nem érdekelnek.<sup>29</sup> Eliot lényegében ugyanezt a programot állítja fel a költő számára. Mestersége elemeinek invenciózus alkalmazásával építse fel a művet, váltsa ki a kívánt hatást, és saját szubjektumát tartsa meg magának.

<sup>27</sup> SE, 19. „The poet’s mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images.” (Saját fordításom, lásd 15. jegyzet.)

<sup>28</sup> SE, 21. „Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not an expression of personality, but an escape from personality.” (Saját fordításom, lásd 15. jegyzet.)

<sup>29</sup> Lásd Denis DIDEROT, *Színészparadoxon – A drámaköltészetről*, Magyar Helikon, Budapest, 1966.

## 7. „Objective correlative” és „Dissociation of sensibility”

Nagyjából ennyi ötlet és gondolat található Eliot egyik első és minden bizonnyal legfontosabb esszéjében. Bár itt még nem mondja ki, csírájában már jelen van az „objective correlative” elgondolása is, például amikor Keats csalógiányáról esik szó. A személytelen alkotásmód elmélete szükségszerűen vezet tovább ebbe az irányba. Maga a fogalom a Hamlet-esszében jelenik meg, meglehetősen radikális szövegkörnyezetben. Az esszé fő állítása, hogy a *Hamlet* művészi fiasco, mert Shakespeare olyan tárgyat, olyan érzelmet próbált kifejezni, amely kezelhetetlen, amelyhez nem található „tárgyi egyenérték”. Itt – az elméleti általánosítás értékétől függetlenül – vét a saját elvei ellen, amikor adottnak veszi, hogy „a darab központi érzelmi eleme a fiú érzései a bűnös anya iránt”.<sup>30</sup> Ez ugyanis kétségkívül interpretáció; visszatérés Sainte-Beuve elvéhez, mely szerint csak az a kérdés, meg tudta-e csinálni a szerző, amit akart. Sainte-Beuve, miként itt Eliot is, elhárítja a kérdést: honnan tudhatnánk, hogy mit akart a szerző?

Az ifjonti vitázó kedv, a nyílt provokatív szándék e ponton elhomályosítja Eliot éleslátását, amikor saját ismeretelméleti elveit megsértve egy nem-tényt választ gondolatmenete kiindulópontjául. Ugyanakkor az a vélekedés, hogy a kudarc oka nem Shakespeare mesterségbeli fogyatékosága, hanem a választott tárgy kifejezhetetlensége (tehát vannak kifejezhetetlen tárgyak), ismeretelméleti szempontból is úttörő – Wittgenstein ekkoriban még dolgozott a *Tractatuson*.

A „tárgyi egyenérték” vagy „megfelelő tárgy” fogalmának meghatározását érdemes idézni. „Az érzelmnek művészi formában való kifejezése csakis a »megfelelő tárgy« megtalálása révén lehetséges; vagyis olyan tárgycsoportra, helyzetre, eseménysorra lelvén, mely ennek a bizonyos érzelmnek a formulája lesz; mégpedig úgy, hogy amint a szükségképpen érzelmi élményt eredményező külső tények adottak, közvetlenül fölkeltik az érzelmet.”<sup>31</sup> Vagyis, mint ez a költészet személytelen elméleténél már kiderült, nem magát az érzelmet kell beleoperálni a műbe, hanem azokat a tárgyi elemeket, elemi érzeteket, amelyek konstellációja szükségszerűen felkelti az érzelmet. Ha belegondolunk, ez az elmélet is holisztikus és objektivistá egyszerre: az adott érzelm valamiféle ideális egész, amely csak valamennyi szükséges elem jelenléte révén születhet meg; másfelől ezek jelenléte esetén szükségszerűen megszületik.

Ezen az elgondoláson kívül Eliot még egy nagyon fontos ötletet becsempész e legrovidebb kötetbe gyűjtött esszéjébe. Azt állítja, hogy Hamlet tanácstalansága, kényszeredett szójátékai, időhúzása voltaképpen a *Hamlet* író Shakespeare tanácstalansága. Nagyon érzékeny meglátás, és valószínűleg – legalábbis analógiásan – Eliot saját költői gyakorlatából származik. Amikor a *Prufrock*-vers címszereplője, vagy az *Egy hölgy arcképe* fiatalembere a kommunikációképte-

<sup>30</sup> KR, 77; SE, 144.

<sup>31</sup> KR, 77–78; SE, 145.

lenséggel küszködik („Amit kimondanék, épp azt lehetetlen”), akkor egy másik síkon a szerző küzdelmét látjuk a nyelvvel, a konvenciókkal, a kifejezés pontosságáért.

Eliot nyilván érezte, hogy a „tárgyi egyenértékes” fogalma érdemes a továbbgondolásra és rászorul a további magyarázatra. Következő lépésként ezért megkísérelte történeti kontextusba helyezni. Ebből született a *Metafizikus költők* című esszé és Eliot másik legismertebb terminusa, *dissociation of sensibility*, vagyis „az érzékelésmód széttagolódása”. Emellett ezzel az esszével öltött stratégiai méreteket Eliot tudatos törekvése a tradíció átrendezésére.

Az elmélet lényege az, hogy az angol költészetben volt egy időszak, amikor az intellektuális és a reflektív költő nem vált külön. „Ha a költő elméjében hiánytalanul megvan minden, ami munkájához szükséges, akkor ez az elme szüntelenül egységbe olvasztja a tapasztalat sokféle anyagát... [...] ...a tizenhetedik század költői a tizenhatodik század drámaíróinak örökösei, az érzékelés olyan mechanizmusát sajátították el, mely mindenfajta tapasztalatot bekebelez.”<sup>32</sup> És a gondolatmenet folyamatossága itt válik világossá: „De legjobb pillanatainkban azzal a feladattal birkóztak, hogy megtalálják bizonyos gondolati és érzelmi állapotok *nyelvi egyenértékesét*”<sup>33</sup> (az én kiemelésem). Vagyis ebben az idilli állapotban a költői nyelv úgyszólván magától képes volt az „objective correlative” előállítására.<sup>34</sup> Ez a költészet személytelen elméletével is összefügg: az ilyen ideális állapotban lévő költői nyelvben a tárgyi egyenértékesek objektíve adóttak és objektíve kiváltják a megfelelő érzelmet, míg a széttagolt érzékelésű költő külön rögzíti a jelenséget és külön reflektál rá, azaz interpretálja, tehát beszorul a szubjektivitásba és a partikularitásba.

„Az érzékelésmód széttagolódása”, mint folyamat, a 17. században kezdődött el, és azóta is tart. Ebben a főbűnös Milton, másodsorban Dryden. A *Metafizikus költők* című esszében Eliot, mintegy mellékesen, rejtett programként, előadja úgyszólván valamennyi irodalomtörténeti preferenciáját és ellenszenvét. A tradíció tudatos átrendezésének folyamatában nem ez az első lépése; a *The Sacred Wood*<sup>35</sup> című kötetének egyes szerzőkről szóló írásai már ebbe a tervbe illeszkednek. A *Metafizikus költők* azonban mintha Eliot terveit ismertetné a következő évtizedre, és később valóban külön esszét szentelt szinte valamennyi itt említett, ártértékelendő szerzőnek.

<sup>32</sup> KR, 142; SE, 287.

<sup>33</sup> KR, 144; SE, 289 („verbal equivalent”).

<sup>34</sup> Erről részletesebben lásd TAKÁCS Ferenc, *T. S. Eliot a költői nyelvhasználatról*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.

<sup>35</sup> Methuen, 1920; 1928.



## 8. A tradíció átrajzolása

Eliot ebben az időszakban a „kimerítő kritikus”<sup>36</sup> szerepét játssza, aki egy teljes tradíciót próbál áttekinteni, megemészteni és egyben át is formálni. Ezzel egyfelől azt a kritikusi feladatot viszi át a gyakorlatba, amely az irodalom holisztikus modelljéből következik, másfelől saját preferenciáit igyekszik érvényesíteni, amelyek a személytelen költészet elvéből, tehát végső soron ugyanabból a modellből következnek. Harmadrészt saját (a fenti elvek alapján működő) költői gyakorlatát igyekszik igazolni, néhol egészen leplezetlenül: „...mai formájában létező civilizációnk költőinek minden bizonnyal *nehéz* költőknek kell lenniük. Civilizációnk sokrétű és bonyolult; amikor ez a sokrétűség és bonyolultság egy kifinomult érzékelésmód húrjain játszik, szükségképpen sokrétű és bonyolult eredményeket hoz létre.”<sup>37</sup>

A tradíció adott pillanatban érvényes állapota valószínűleg minden irodalomban tartalmaz valamiféle konszenzusos „fővonalat”. Ez a századfordulón nagyjából így festhetett: Shakespeare–Milton–Dryden és Pope–Blake–romantikusok (főleg Byronék)–Browning és Tennyson. Eliot nem kiejteni akarja ezeket a szerzőket a tradícióból, csak reálisabb helyre illeszteni. Shakespeare nagyságát egyáltalán nem vitatja, csupán nyomasztó hegemoniáját igyekszik oldani, és mellé állítja Marlowe, Webster, Middleton, Tourneur, Chapman és Jonson munkásságát; mondván, nem igaz, hogy Shakespeare egyszer és mindenkorra kifejezett minden kifejezhető emberi érzelmet. A „metafizikus” költőket, legfőképpen John Donne-t pedig egyértelműen Milton fölé rendeli. A romantikusok közül Byronnal és Shelley-vel szemben Coleridge-et tartja legtöbbre. Saját közelmúltjából nem talál megfelelő angol elődöt, a csatorna túlpartjához kell fordulnia, hogy elméletének megfelelő szerzőkre leljen Tristan Corbière és főként Jules Laforgue<sup>38</sup> személyében. A nagy, egyetemes szerzők közül (legalábbis ebben a korszakában) elutasítja Goethét és (a magyar olvasónak ez kissé szokatlan) Blake-et, de (az angol irodalom kontextusában) új magasságokba

<sup>36</sup> „exhaustive critic”, UPUC, 108. Vö. Timothy MATERER, T. S. Eliot’s Critical Program, in A. David MOODY ed. *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

<sup>37</sup> KR, 144; SE, 289.

<sup>38</sup> Míg a felsorolt Erzsébet-kori drámaíróknak és számos „metafizikus” költőnek Eliot külön esszét szentelt, a francia szimbolisták hatása inkább korai verseiből olvasható ki. A *Metafizikus költők* és a *Baudelaire* című esszéikben említi őket (KR, 145, 255; SE, 290, 425–426), valamint részletesebben egy igen fontos, kötetbe nem gyűjtött írásban: *Modern Tendencies in Poetry*, *Shama’a*, 1920, április (részletét magyarul lásd T. S. ELIOT, *Elveszett költemények*, szerk., bev. KAPPANYOS András, Budapest, 11–12).

helyezi Dantét.<sup>39</sup> És azt kell mondanunk, hosszú távon Eliot valóban megváltoztatta a „fővonalat”, az irodalomtörténeti értékrendet és érdeklődést, vagyis a tradíciót.<sup>40</sup>

Irodalmi esszéiben nem mondja ki, de egyértelművé teszi, hogy az érzékelés-mód széttagolódásának megindulása történelmi eseményhez köthető: a polgári forradalomhoz, és különösen a király kivégzéséhez. Ezzel bomlott meg az az egységes eszmei-vallási-politikai rend, amelyben a szavaknak, képeknek és érzeteknek biztos, kijelölt helyük volt; objektív jelentésük egy holisztikus organizmusban. Dante nagyságát éppen az adja Eliot számára, hogy legkisebb érzéklete is a teremtés örök rendjébe kapcsolódik, ahol nincsenek szubjektív esetlegességek, ahol semmit nem kell külön értelmezni, mert mindennek eleve megvan az értelme. Blake értékét éppen az csökkenti a szemében, hogy nem született bele egy ilyen kész rendbe, és maga volt kénytelen azt összebarkácsolni.

Eliot irodalomkritikája a húszas évek végétől (katolizálásától) kezdve egyre inkább az általános kultúr- és társadalomkritika felé mozdul el. Azt az ideális társadalmat igyekszik felvázolni, ahol a kulturális és morális konszenzus magából a szerkezetből következik. Erre a királyság és a katolikus államvallás intézményét tekinti megfelelőnek. A szubjektivitással szemben kívánt objektivitás, a romantikával szemben kívánt klasszicizmus társadalomkritikai írásaiban az eretnkséggel szemben kívánt ortodoxiára szűkül le. Ez a holisztikus társadalomeszmény a vallási, világnézeti és faji homogenitás kívánásához, tehát szinte elkerülhetetlenül káros, veszélyes, kirekesztő gondolatokhoz vezet, így nyílt antiszemitizmushoz is. Hogy e nézetek nem diszkreditálják szemünkben Eliotot mint gondolkodót, annak is megvan az oka. Először is ezt a könyvét<sup>41</sup> soha többé nem engedte kiadni. Másodsor pedig a világháború előtt és alatt legalább olyan nyíltan és világosan volt antifasiszta, mint korábban antiszemita. És ehhez nem is kellett megváltoztatni a nézeteit: a fasizmus (csakúgy, mint a kommunizmus) pogány volta és tömegessége az ő államutópiáját is veszélyeztette. Nem kívánom itt Eliot antifasizmusát erkölcsileg értékelni, csupán azt jegyzem meg, hogy közvetlen barátai közül Ezra Pound az olasz, Wyndham Lewis pedig a német fasizmus hívéül szegődött. A háború után Pound alig kerülhette el a halálos ítéletet, Lewis pedig hosszú időre – vagy talán véglegesen – a tradíció perifériájára került.

<sup>39</sup> Goethének ekkor még nem szentelt önálló esszét (Blake-nek igen, Danténak többet is). A Goethét elmarasztaló megjegyzések főként a Baudelaire-esszéiben találhatók: KR, 249–251; SE, 420–422).

<sup>40</sup> Vö. még ehhez: Harold F. BROOKS, Eliot as a Guide to Literature, in Uő, T. S. Eliot as a Literary Critic, Cecil Woolf, London, 1987, 29–45.

<sup>41</sup> *After Strange Gods*, Faber and Faber, London, 1934.

## 9. Eliot nézetei katolizálása után

E kitérő után kanyarodjunk vissza Eliot kritikaelméletéhez. Azt hihetnénk, hogy miután a katolikus vallásban rálelt a külső abszolútumra, miután kritikus elvárásai egy abszolút érvényű morális rendhez voltak köthetők, irodalomkritikája radikálisabbá, militánsabbá vált. Különös módon ennek éppen az ellenkezője történt.<sup>42</sup> Ennek okát abban láthatjuk, hogy Eliot rendelkezett azzal az egyetemes intelligenciával, amit Arisztotelésznek tulajdonított, és amit a köznap nyelv a „bölcesség” szóval jelöl. Alighanem végiggondolta, mi történik, ha társadalomkritikai nézeteit közvetlenül alkalmazza az irodalom elméletére és a kritikára. Ebből a tradíciónak egy dogmatikus, akadémikus, statikus, preskriptív modellje következik, azaz ez a modell a középszerűségnek, a stagnálásnak, a konvencionálisnak kedvezne, vagyis végső soron a másolásnak, amit a *Hagyomány és egyéniség* lapjain még be akart tiltani. De ami ennél is fájdalmasabb, újra kéne rostálni a tradícióba foglalt korpuszt, és kiszórni számos, szívének nagyon is kedves szerzőt és művet. Vagyis a kritikus elvek ellentétbe kerülnek a kritikus ízléssel.

Eliot nyilván nem akarta megváltoztatni sem világnézetének etikai alapjait – azaz vallási nézeteit; sem munkásságának esztétikai alapjait – azaz irodalmi-művészeti preferenciáit. A két tartomány összeegyeztetése csak a kritikai módszer és a mögötte rejlő ismeretelméleti alapok módosításával volt lehetséges; ez volt a legkevésbé fájdalmas és a legkisebb veszteséggel járó művelet.

Ennek első határozott nyomait *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (A költészet haszna és a kritika haszna) című könyvében találjuk. „Az ember költészeti ízlése nem választható el érdeklődésétől és vonzalmaitól; befolyásolja azokat és azok viszont-befolyásolják, és a személyiség korlátai megszabják a korlátait.”<sup>43</sup> Eliot tehát a befogadói szubjektum korlátairól beszél, elismeri az egyéni ízlést és preferenciákat. Később azonban ennél is tovább megy, és felteszi a kérdést: „Valóban azt követeli tőlünk a »kultúra«, hogy amikor leülünk verset olvasni, tudatos erőfeszítéssel kiiktassunk a tudatunkból minden élet iránti elkötelezettséget és szenvedélyes hitet? Ha igen, annál rosszabb a kultúrának. [...] Ennek az elszigetelődéselvnek az a veszélye, hogy a költészettől valami *tiszta* élvezetet várunk, hogy a költészetet különválasszjuk minden mástól a világon, és ezzel az önbecsapással igen nagy részét elveszítjük annak, amit a költészet adhat nekünk.”<sup>44</sup> Vagyis a semleges, objektív álláspont kifejezetten káros

<sup>42</sup> „As one grows older one may become less dogmatic and pragmatical; but there is no assurance that one becomes wiser.” Preface, in *SE*, 8 (1951).

<sup>43</sup> *UPUC*, 36.

<sup>44</sup> Uo., 97–98. (Ez a szövegrész megtalálható magyarul: *KR*, 300, de jobbnak láttam újrafordítani.)

lehet a befogadásban. Eliot tehát feladja az objektívizmussal járó abszolút, isteni nézőpontot, és elfogadja az ismeretelméleti pluralizmust.

Ez kezdetben csak mint oldódás, a szigor enyhülése jelenik meg, noha egy Eliothoz hasonló intellektusnál nyilvánvalóan félreértés volna holmi „felpuhulásnak” tekinteni. Ez pozitív, aktív folyamat: Eliot a maga külön útján jutott el a hermeneutikai állásponthez. És nemcsak a befogadói szubjektum természetének megértéséről van szó. Ugyanebben a könyvben felbukkan néhány mondat, amely a gadameri historicizmust előlegezi: „Minden erőfeszítést, amely a közös elem formulázására irányul, behatárolnak az egyedi időhöz és egyedi helyhez kötődő egyedi ember korlátai, és ezek a korlátok nagyon jól láthatók a történelem folyamatában.”<sup>45</sup> Noha korábban mindig elutasította, itt megjelenik a „nemzedék” fogalma is mint ismeretelméleti korlát: „Akárcsak minden egyed, minden nemzedék is a maga befogadói kategóriáiba szorítja a művészetet, a maga követeléseit támasztja vele szemben és a maga céljaira használja.”<sup>46</sup> „Minden korszak mást vár el a költészettől, noha az elvárásokat időről időre módosíthatja, hogy mit képesek adni az egyes költők. Kritikánk tehát korról korra azt fogja tükrözni, amit az adott kor megkíván.”<sup>47</sup>

Feltételezhetjük (noha nem feladatunk ilyen feltételezésekkel élni), hogy a katolizálás (és persze a korosodás) hatására Eliot személyisége megváltozott. Sokkal toleránsabb lett, nemcsak a művek, hanem az övétől eltérő kritikai álláspontok iránt is. Ettől az időtől kezdve központi ismeretelméleti kategóriája az arisztotelészi *phronézisz*, vagyis a természetes intelligenciára épülő, gyakorlással fejlesztett és erkölcsi erővel támogatott bölcsesség. Az *Essays Ancient and Modern* (Régi és modern esszék, 1936) című kötetben ennek az igazi bölcsességnek a helyreállítását tartja kívánatosnak, szemben a tudományba vetett el-tűlt hittel.

## 10. A kései Eliot

Munkássága utolsó három évtizedében már sem filozófiai, sem kritikai álláspontja nem változott lényegesen. Ifjúkori vélekedéseit sohasem vonta vissza, de számos, korábban mostohán kezelt szerzőt rehabilitált. Ebből a szempontból legjellemzőbb és legismertebb a két Milton-esszé, az első 1936-ból, a második 1947-ből. Úgy tűnik, a második esszét azért írta Eliot, mert ráébredt, milyen súlyosan félreértették az elsőt. Az elsőben sem vonja kétségbe Milton nagyságát, de a tradíció külső szempontjából nézve hatását károsnak látja, mivel nagy szerepet tulajdonít neki az érzékelésmód széttagolásában. Egy új fogalmat is

<sup>45</sup> Uo., 142.

<sup>46</sup> Uo., 109.

<sup>47</sup> Uo., 141.

bevezet, amelyet sokan használtak ezen esszé nyomán: az auditív képzeletét.<sup>48</sup> Ez tulajdonképpen része az érzékelésmód széttagolódásának: Eliot szerint Miltonból – részint vaksága miatt – hiányzott a vizuális képzelet. A második esszé ugyanezt a tulajdonságot Milton javára fordítja. A mennyek éteri fényességét és végtelen tereit csakis olyan ember fogalmazhatta meg így, akinek képzeletét nem kötötte a vizuális tapasztalati világ. Ez tette lehetővé, hogy elképzelje az elképzelhetetlent. Ugyanígy javára válik az emberi karakterek (különösen a nők) iránti érzéktelenség: enélkül nem tudta volna megalkotni Ádámot és Évát. Milton nagysága tehát részint abban áll, hogy ki tudta választani a tárgyat, amelyben képességei legjobban érvényesülhetnek.<sup>49</sup>

Az első esszében Milont – anélkül, hogy nagyságát vitatná – káros hatása miatt marasztalja el. Ironikus módon a saját esszéjével is ilyesmi történt: hatása elszabadult immanens értékeitől, és ennek alapján sokan már-már ki akarták zárni Milont a tradícióból. Ezért volt szükség a rehabilitáló esszére: a tradíció egyensúlyának fenntartása érdekében.

A másik fontos rehabilitált személyiség Goethe. Róla Eliot korábban nem írt önálló esszét, de más témák kapcsán gyakran illetve lekicsinylő megjegyzésekkel.<sup>50</sup> 1955-ös Goethe-esszéje (a rehabilitáció mellett) a bölcsesség dicsérete is. Eliot beemeli Goethét a „nagy európaiak” panteonjába, Dante és Shakespeare mellé.<sup>51</sup> És e nagyság – maradandóság és egyetemesség – fő feltételeként a bölcsességet nevezi meg. A bölcsesség nem meghatározható, mert túl van az eszméken. Goethe és a többiek bölcsessége akkor is megnyilvánul, ha a miénktől eltérő eszméket hirdetnek, és a bölcsesség teszi lehetővé, hogy a miénktől eltérő eszméket hirdető nagy műveket is értékeljünk, és gyarapodjunk általuk. Nem kétséges, hogy ebben a gondolatban a bölcsesség mint a kritikus – ez esetben Eliot – erénye és programja jelenik meg.

Utolsó esszéi már inkább retrospektív jellegűek; a meglelt bölcsesség fényében igyekszik áttekinteni saját kritikusi pályáját. *A kritika határai* című 1956-os esszé az 1923-as *A kritika hivatása* címűből indul ki, mint az annak idején a *Hagyomány és egyéniségből*. Nem vonja vissza a külső autoritás és „belső hang” között felállított ellentétet, csak most már egy magasabb nézőpontból (a bölcsességből?) szemléli. Csendesen visszavonja viszont a tények mindenhatóságába vetett hitet, és példákat is hoz rá, milyen szélsőségekhez vezethet az a fajta filológus-kritikusi munka (az olvasó számára ismeretlen tények bemutatása), amit korai kritikaelméletében az egyedül elfogadhatónak tartott. Lowes *The*

<sup>48</sup> Lásd KR, 311–312; T. S. ELIOT, *On Poetry and Poets* (továbbiakban OPP), Faber and Faber, London, 1957, 142–143.

<sup>49</sup> Lásd KR, 385–386; OPP, 157. Különösen érdekes, hogy a Joyce-szal való összevetés is megismétlődik.

<sup>50</sup> Lásd 38. jegyzet, valamint KR, 73; SE, 141 (Hamlet); SE, 258.

<sup>51</sup> KR, 468; OPP, 212.

*Road to Xanadu* című könyve és a *Finnegans Wake* mellett legsokatmondóbb példája az *Átokföldje*, amely – különösen szerzői jegyzetei révén – „annyi nyomkeresőt belekergettem a tarokk-kártyák [helyesen: tarot-kártyák (K. A.)] meg a Szent Grál utáni hiábavaló hajszába”<sup>52</sup>

Ismét kifejezi kételyeit a szociológiai és pszichológiai irodalomkritika iránt, minthogy ezek nem segítik elő a megértést és rossz irányban befolyásolják az érdeklődést, különösen mivel csak a tényekkel, és többnyire nem is a releváns tényekkel foglalkoznak. „Egy verset lehet úgy magyarázni, hogy azt vizsgálják, miből készült és milyen okok hozták létre, és ez a magyarázat szükséges előkészítése lehet a megértésnek. De a vers megértéséhez épp annyira, sőt, állítom, az esetek többségében jóval inkább szükséges, hogy azt igyekezzünk felfogni, ami a költészet lenni akar; úgy is lehetne mondani – bár én már régóta nem ragadtatom magam efféle kifejezésekre –, hogy igyekezzünk felfogni az entelechiáját.”<sup>53</sup> Vagyis a helyes befogadói magatartás nem az, hogy a művet saját adott, abszolútnak tekintett értékrendünkhöz mérjük, hanem hogy megkíséreljük elfoglalni az általa kívánt ideális befogadói pozíciót. Ez ismeretelméleti pluralizmusnak is nevezhető, amely a hermeneutika és a historicizmus szempontjait is alkalmazza, de talán egyszerűbb, ha úgy nevezzük: bölcsesség.

Eliot ennek fényében is megtartja egyik legfontosabb gyakorlati kritikai nézetét, a befogadás, vagyis az élvezet és megértés egységéről szólót, sőt, új formulát is talál neki: „Megérteni egy költeményt annyit tesz, mint helyes okokból élvezni.”<sup>54</sup>

Utolsó kritikai esszéje, *A kritikus kritikája* című már csak a saját életművéről szól. Kicsit olyan, mintha végrendelkezne: bocsánatot kérne és megbocsátana. A század egyik legnagyobb kritikusanak utolsó szavai: a bölcsesség és az alázat szavai.

<sup>52</sup> KR, 498; OPP, 110.

<sup>53</sup> KR, 499; OPP, 110.

<sup>54</sup> KR, 505; OPP, 115.

## II.

### 11. Kritikaelméleti foglalat

Intuíciónk – egyetértésben az irodalomelmélet jó néhány tekintélyével – azt súgja, hogy egy adott irodalmi szövegről nagyon sok minden mondható, de nem bármi. Az irodalomelmélet és a gyakorlati kritika egyik legdöntőbb kérdése az utóbbi évtizedekben, hogy hogyan határolható el egymástól, amit lehet mondani, és amit nem.

Kissé paradoxra élezve a problémát: a műnek egyfelől végtelen sok érvényes interpretációja lehetséges, másfelől mégsem érvényes bármely interpretáció. Hogyan lehetséges biztonsággal meghatározni, illetve mi határozza meg, hogy a lehetséges értelmezések végtelen halmazában melyik az a – matematikailag kisebb számosságú, de szintén végtelen – halmaz, amely az érvényes értelmezéseket (valamennyit, és csak azokat) tartalmazza? A kérdés megválaszolásának lehetséges módjai az ismeretelmélet alapkategóriáit érintik: döntést implicálnak objektivizmus és szubjektivizmus, idealizmus és materializmus, sőt közvetve jobb- és baloldaliság között. A logikai lehetőségek a következők:

1. az érvényesség korlátainak tagadása (*laissez faire* álláspont; „virágozzék minden virág”), Bradley és a pragmatikus ismeretelmélet; monizmus; Rorty: „csak használat van”; radikális konstruktivizmus.
2. az interpretációk pluralitásának tagadása (autokratikus álláspont); csak egy igaz jelentés van, a szerzői szándék (E. D. Hirsch). Lényegében idetartozik a freudista és marxista „objektivizmus” (tudattartalmak / pszichológiai univerzálék, illetve osztálytartalom).
3. Az érvényesség hatályának külsőleges korlátozása:
  - a) a történeti időben: történeti hermeneutika; Jauss „történeti olvasata” Gadamer hermeneutikájára alapozva;
  - b) a társadalmi térben: legkorszerűbb példája, az értelmező közösségek elmélete (Fish) tulajdonképpen alkalmazott Rorty.
4. Az érvényesség hatályának belsőleges korlátozása, azaz mű és interpretáció viszonyának a *langue/parole* distinkció mintájára való felfogása. Ingarden elmélete a kitöltetlen helyekről és a konkretizációkról; az új kritika normafogalma; Mukařovskýnál a szándékoltság; Isernél az üres hely és a perspektíva; Econál a nyitott mű fogalma és az ebből következő *intentio operis*.

Ez a felosztás természetesen igen elnagyolt és vázlatos, közvetlenül talán csak egy irodalomelmélet-tankönyv tartalomjegyzékének megtervezésében lehetne hasznát venni. Ideiktatását az indokolja, hogy a század talán legnagyobb hatású kritikusa, T. S. Eliot, pályája során bejárta mindezeket a lehetőségeket anélkül, hogy korábbi nézeteit valaha is tételes revízió alá vette volna. A sorrend történetesen megfelelt az itt felállítottoknak, de egyáltalán nem kívánok olyasmit sugallni, mintha ez valamiféle fejlődési ívet jelentene: inkább csak egy gondolkodó elme egyetemességét és ugyanakkor korával való összeforrottságát példázza.

Az első fázis a Bradley-disszertációban érhető tetten, a második a húszas évek nagy hatású „objektív” esszéiben, a harmadik a harmincas évek előadásaiban, végül a negyedik az idős Eliot reflexióiban. „A sors iróniája”-nak nevezhetnénk, hogy Eliot kritikai munkásságából éppen a második, az „objektivista” fázishoz tartozó elgondolások fejtették ki a legnagyobb hatást, és máig is ezek a legismertebbek, holott a négy felvázolt lehetőség közül manapság éppen ez a gondolkodástípus tűnik a legavultabbnak, legkevésbé termékenynek. További keserű iróniával állapíthatjuk meg, hogy a magyar kritikai gondolkodásra még ez a – maga idején korszerű és termékeny – gondolkodásmód sem gyakorolt akkora hatást, hogy kimozdítsa 19. századi kötődéseiből. De talán épp Halász Gábor pályája volt az, amelyik leginkább tartalmazta egy ilyen kimozdulás lehetőségét.

## 12. Európai irodalom

Itt kezdődik a bevezetőben ígért munka második, és minden bizonnyal nehezebb része. Összehasonlítani két, kétségkívül rokon, kortárs szellemet, amelyek két rendkívül különböző szerkezetű és hatókörű életműbe ágyazódnak. Halász Gáborról itt még áttekintő pályaképet sem kívánok adni, főként mert Mikó Krisztina elvégezte ezt a feladatot, olyan alaposággal, ahogyan én sohasem lennék képes. <sup>55</sup> Halász Gábor életművét kifejezetten T. S. Eliot munkásságának tükrében kívánom vizsgálni, következképp az életműnek csak azokat a darabjait tartom szem előtt, amelyekben érintkezési pontok, összefüggések, egyetértések vagy ellentmondások, netán hatások, átvételek mutathatók ki ketjük között (utóbbi természetesen csak egy irányban lehetséges). Ezért itt nem foglalkozom Halász magyar kultúrtörténeti tanulmányaival, és magyar irodalomtörténeti esszéi is csak mint kritikai módszerének lenyomatai kerülnek szóba. Hasonlóképpen kevés hasznót várhatunk sajátos célunk szempontjából az elméleti általánosításra nem törekvő, napi kortárs-kritikáktól. Az elméleti igényű írások között pedig viszonylag kisebb jelentőséget tulajdonítunk itt a

<sup>55</sup> MIKÓ Krisztina, *Halász Gábor*, Balassi, Budapest, 1995.



próza-, illetve regénypoétikával foglalkozó szövegeknek. Ez a behatárolás azért is elfogadhatónak tűnik, mert végső soron Eliotnál is elvégeztük a megfelelőjét. Minthogy elméleti általánosításokra törekszem és nem extenzív bemutatásra, mindkét szerzőnek elsősorban az általánosító igényű írásai érdekelnek. Másod-sorban pedig a világirodalmi tárgyú írásaik, ahol érintkezési pontok lelhetők; noha a sajátos körülmények következtében Eliot, amikor a maga nemzeti iro-dalmának nagyjairól beszél, óhatatlanul világirodalmi tárgyú.

Két szerzőnk között a legfontosabb és legevidensebb különbség minden bi-zonnyal az, amelyik személyes kvalitásaik nagyságrendje között áll fenn. Eliot – szeretjük vagy sem – a század egyik irodalmi géniusza volt; Halász Gábor pedig „csak” egy kivételesen művelt és tehetséges kritikus (amit egyebek mellett az is bizonyít, hogy Eliot jelentőségét Magyarországon az elsők között fedezte fel). Erre a különbségre kár is több szót vesztegetni. A következő látszólag ép-pen ilyen evidens, de vannak rejtettebb következményei. Eliot olyan nyelven írt, amely az európai irodalomban évszázadokra visszamenően centrális helyzetű, Halász pedig egy olyanon, amely mindig marginális volt és minden bizonynal az is marad. Eliotnak tehát az európai irodalommal (hiszen jószerével Babits és Halász is ezt értik „világirodalmon”) nem kellett *külön* foglalkoznia, míg Ha-lász a maga számára kénytelen volt (természetesen Babits nyomdokain) meg-teremteti, megkonstruálni ezt a fogalmat. Eliot számára a „nemzeti irodalom” és a „világirodalom” nem jelentett dualitást, és ezt saját kettős (amerikai és brit) kulturális kötődése csak megerősítette. Ugyanakkor talán életében sem olvasott egyetlen „Lajtán inneni” szerzőt sem; következésképp a magyar nemzeti iro-dalmat (ha egyáltalán eszébe jutott valaha, hogy ilyesmi létezik) ő is Európán kívülinek tekintette. Kettejük ítélete e tekintetben egyezik tehát, csak más-más következményekkel jár.

Halász Gábor stílusában és gyakran gondolkodásában is jelen van valami jóindulatú ismeretterjesztő, népszerű szándék, ami Eliotból alapvetően hiány-zik. Eliot nem meggyőzni akar az igazságairól, hanem kinyilatkoztatja őket. Ennek a különbségnek csak egyik oka, hogy Halász a maga világirodalmi néze-teihez (éppen nyelvünk és kultúránk perifériális helyzete miatt) valóban kény-telen magyarázatokat fűzni. De a másik, a fontosabb ok is ezzel függ össze. Eliot sokkal könnyedebben lehet elitista, hiszen az a nyelv, amely százmillió-s nagyságrendű beszélőt számlál, könnyedén kitermeli azt a néhány ezres kultu-rális elitet, amelyre, mint olvasótáborra, neki szüksége van. Azoknak a lapok-nak, amelyekben Halász Gábor közli írásait (a *Nyugatot* is beleértve), hozzá-vetőleg ugyanakkora olvasótáborra volna szükségük – nem a rentabilitáshoz, csak az igazolható fennmaradáshoz. Ezt azonban egy sokkal kisebb lélekszámú nyelvközösségből kell részben meghódítaniuk, részben kinevelniük. Halász te-hát kénytelen időnként didaktikus lenni. De ez végső soron talán habitusától sem áll távol.

Eliot és Halász neveltetését össze lehetne ugyan hasonlítani, de nincs sok értelme. A Missouri partján kapott puritán és az Óbudán kapott református nevelés egyformán kifejlesztheti a tiszta kifejezést, az önfegyelmet, a hivatástudatot; de szerepét igazán nem becsülhetjük meg.

Időben csaknem kortársnak tekinthetők. Eliot tizenhárom évvel idősebb (tehát az „első nemzedék” legfiatalabb tagjai az igazi kortársai), de kritikusi pályája (néhány korai, kisebb jelentőségű közleménytől eltekintve) csak harmincéves korában, a békekötés után indult meg; igaz, akkor szédületes sebességgel. Így kettejük indulása között csak mintegy öt év az eltérés. Halásznak pályakezdésétől kezdve öt évet kellett várnia, míg 1932-ben munkatársul hívta az ország első számú folyóirata, a *Nyugat*; ugyanakkor Eliotot már 1919-ben utolérte a megfelelő megtiszteltetés a *Times Literary Supplement* felkérése formájában. De neki még innen is volt hová továbblépni.

### 13. Filozófiai dilemmák

Miután Eliot filozófiai alapjait fentebb már ismertettem, fontos megjegyezni, hogy Halász is elvégezte a pesti filozófia szakot. Ez azonban – amennyire a Mikó Krisztina által függelékként közölt leckekönyvkivonatból megállapíthatom<sup>56</sup> – elsősorban filozófiatörténetet jelentett, esetleg még a nagy metafizikai rendszerek ismertetését. Ami a majdani kritikusként némi gyakorlati eligazodást nyújthatott, Négyessy László esztétikaszemináriuma volt. Négyessyhez hasonlóan Pauler Ákos és Horváth János professzor is a hazai tudományosság élmezőnyét képviselte, de ezzel együtt is elég evidens, hogy a pesti bölcsészkar abban az időben sem állt a Harvard vagy az oxfordi Merton College színvonalán. Azért a produktív ismeretelméleti dilemmáért, amit Eliot szinte készen megkapott, Halász Gábornak keményen meg kellett dolgoznia. De mivel valószínűleg sohasem vágyott filozófusi babérokra, ebben a kérdésben sem mélyült el jobban, mint amennyire a kritikusi módszer kialakításához szükséges volt.

A kérdés, amely Eliot számára így merült fel: Bradley vagy Russell, pragmatizmus vagy logikai empirizmus, Halász Gábor és kortársai számára azt jelentette, hogy szellemtörténet vagy pozitívizmus. Nemcsak a magyar irodalomkritika, hanem a magyar közgondolkodás is egyszerre haladt tovább ezen a két úton, ami csak akkor baj, ha egy állításról nem lehet tudni, melyik kontextusban értendő. Mikó Krisztina például Cs. Szabót idézi: „Esszéíró nemzedék soha nem volt, ez a felkapott címke hol mosolyra, hol bosszúságra ingerel...”<sup>57</sup>, majd tizenöt oldalnyi lehengerlő bizonyítás után közli saját konklúzióját: „Esszéíró

<sup>56</sup> Uo., 220–222.

<sup>57</sup> Uo., 19.

nemzedék tehát volt”<sup>58</sup> (eredeti kiemelés). Természetesen mindkettőjüknek igaz van. Cs. Szabó pozitivistá ismeretelméleti szempontból rögzíti, hogy nem volt, és ha valakinek, neki elhíhetjük: e fogalom tárgya empirikus értelemben tényleg nem létezett. De azt senki nem is állította, hogy az érintettek valamikor a húszas évek elején összejöttek volna és közfelkiáltással megalapították volna a nemzedéket. Ez a fogalom természetesen utólagos absztrakció (azaz végső soron szellemtörténeti konstrukció), amely nélkül sokkal nehezebb lenne beszélnünk egy bizonyos jelenségek köréről, sőt nehezebb lenne elhatárolnunk is az adott jelenségek körét. Vagyis, ha úgy tetszik, az ilyen absztrakciók valóban a szellemi restség termékei, amiképpen a vasutat is azért találta fel az ember, hogy ne kelljen annyit gyalogolnia. Fogalmunk tárgyát definiáltuk (megneveztük az idetartozó empirikus jelenségeket), tehát az esszéíró nemzedék létezik, akkor is, ha sohasem létezett.

Az ilyen anomáliák megoldásáért nem kell túlságosan messze mennünk, elég Eliothoz fordulnunk. A szabad versről szóló korai értekezésében nem azt mondja, hogy szabad vers nem létezik, hanem azt, hogy igen zavaros, tartalmatlan fogalmi konstrukció, közhasználatba került, tisztázatlan értelmű absztrakció, a szellemi restség terméke. Ez a reduktív analízis eredménye. Ugyanezt, ha valakinek éppen ez a programja, megfelelő érvekkel alátámasztva az „esszéíró nemzedék”-fogalomról is el lehet mondani. Egy másik érdekes példa Eliot környékéről: John Howard 1995-ös könyvében ugyanilyen alapon nem létezőnek, utólagos absztrakciónak nevezi az angolszász „modernizmus”-t, mondván, hogy Pound és Eliot korai működése idején semmi olyan empirikus jelenség nem található, amely ezt az utólagos fogalmi elkülönítést indokolná.<sup>59</sup> Megfontolandó vélemény, csak hát ilyen alapon nem létezőnek nevezhetnénk például a középkort is, hiszen ki hallott akkoriban feudalizmusról.

A kérdés jelentősége tehát Magyarországon is messze túlmutat a pusztán módszertanon; ismeretelméleti és nyelvfilozófiai kérdéseket vet fel használt fogalmaink értékével, érvényével kapcsolatban. Halász Gábor (és úgy tűnik, egész nemzedéke) megáll a módszertani tárgyalásnál, és műfajelméleti kérdéssé szűkíti a problémát. Az esszé műfaja lenne a „megoldás”, amellyel e döntések elkerülhetők.

Nem azt akarom itt állítani, hogy az esszé általánosságban opportunista műfaj, sőt azt sem, hogy az „esszéíró nemzedék” opportunizmusból fordult hozzá. Vagy ha mégis, akkor ez józan, jól meggondolt reakció a helyzetre, a fennálló szellemi környezetre: felismert szükségszerűség. Az ő esszéfogalmuk sajátossága abban áll, hogy az esszé számukra program. A kortárs magyar tudományosság kétségkívül túl merev és nehézkes volt az új irodalmi jelenségek

<sup>58</sup> Uo., 33.

<sup>59</sup> John HOWARD, *Eliot to Derrida. The Poverty of Interpretation*, Macmillan, Basingstoke–London, 1995. Főként 30–60.

feldolgozásához, a napi kritika pedig túlságosan felszínes. Az esszé olyan biztos középút, ahol a szerző maga döntheti el, mennyi szaktudományosságot enged be a játéktérre és mennyit áldoz az aktualitásnak. És büntetlenül használhatja a szellemtörténet vagy a pozitívizmus módszereit anélkül, hogy valamelyik ismeretelméleti álláspont mellett elkötelezné magát.

Az esszé természetesen átmenetet képez művészet és tudomány között is. Ez az az oldala, amelytől Eliot már legkorábbi kritikaelméleti írásaiban is óvott. Ha nem alkotó művész ír kritikát, akkor félő, hogy „úgy érzi, teremtenie kell valamit, ami több, mint kritika, de ez nem igazán teremtő eksztázis, műalkotás nem születik belőle”. A művész ezzel szemben „kritikát ír, és nem elfojtott alkotásvágyát éli ki, amiből másoknál csak baj származhat”.<sup>60</sup> Nos, az „esszéíró nemzedék” többi tagja valóban nem fojtotta el egyéb irányú alkotásvágyát; mindnyájan írtak „primér” irodalmi műveket is, bár Szerb Antal vagy Cs. Szabó nevének említésekor valószínűleg nem ezek jutnak először eszünkbe. Halász Gábor azonban par excellence kritikus; nem alkot szépirodalmi műfajban, de kritikáiba sem szűrődik be különösebben a szépirodalmi ihletés – annyira bizonyosan nem, mint Cs. Szabó esszénovelláiba. Az Eliot által e tekintetben jóslott veszélyektől tehát megóvjá magát.

#### 14. Az esszé

Kritikai programjában a fentebb vázolt pozitívizmus–szellemtörténet dilemmából indul ki. Az a véleménye, hogy az irodalomtudomány zűrzavarának oka: a történeti szemlélet túlzott eluralkodása mindkét irányzatban. A pozitívizmusban ezt a fejlődéselv képviseli, a szellemtörténetben a „korszellem” fogalmának részleteket elfedő, durván sematizáló használata. A megoldás egy ahisztórikus nézőpont megteremtése volna.<sup>61</sup>

Eddig a gondolatmenet tulajdonképpen párhuzamba hozható Eliotéval. Itt kezdődik az éles különbség. „Ha hinni tudnánk az abszolútumban – írja –, és tudatunkban hozzámérve zsugorodnának vagy nőnének nagyra a korszakok, a feladat magától megoldódna, mint a boldogabb időkben.”<sup>62</sup> Eliotnak ezen a ponton az az előnye, hogy hisz az abszolútumban, még akkor is, ha éppen tradíciónak nevezi.

Halász Gábor az időtlen elemet keresi az irodalomban, és ezt az „örök pszichologikum”-ban véli megtalálni, amely „az egyéni lélek minden időben azonos visszahatása az őt ért benyomásokra”. Enyhe öniróniával jegyzi meg, hogy ez vol-

<sup>60</sup> KR, 100; SP, 53.

<sup>61</sup> Lásd HALÁSZ Gábor, Irodalomtörténet és kritika, in *Tiltakozó nemzedék. Össze-  
gyűjtött írások* (továbbiakban TN), Magvető, Budapest, 1981, 1018–1024.

<sup>62</sup> Uo., 1020.

taképpen az „örök emberi” keresésével azonos, de azután biztosít róla, hogy „az egyéniségvizsgálat vezet vissza a színességhez és a teljességhez”. A keresett műfaj és módszer tehát (az esszén belül) a lélekrajz, azaz a portré. És Halász nem hagy kétséget: a szerző lelkéről van szó. „Mű és író egymás titkát vallják” – mondja Halász, tehát vissza kell térni a sainte-beuve-i portréhoz, amely egyesítette a „műesztétikát és művészlélektant”, továbbá bevonta vizsgálata körébe a szociológiát. A lényeg tehát a diakronia teljes mellőzése és a minél szélesebb körű szinkronvizsgálat. Halász szerint az értékelő ítéletet kizárólag ez teszi lehetővé.<sup>63</sup>

Nem kétséges, hogy Eliot, aki ekkor (1933-ban) már nagyon tekintélyes mester volt, ennek olvastán igencsak összehúzta volna a szemöldökét. Egyfelől határozottan ellenére lett volna a szerző személye iránti érdeklődés.<sup>64</sup> Ezt egész életében következetesen elutasította, hivatalos, autorizált életrajza például máig sincs. Másfelől nyilvánvalóan megkérdezte volna, hogy a történetiség kiiktatásával hogyan hozható bármiféle értékelő ítélet; mihez képest ítéljük meg a művet, ha csak a pszichológiai és szociológiai kontextus van körülötte, a kultúr- és irodalomtörténeti pedig nincs.

Folytatva a képzelt párbeszédet, bizonyosak lehetünk benne, hogy Halász Gábor válasza nem nyerte volna meg Eliot tetszését. „Titokzatos teljességében a lélek is abszolútum – írja Halász –, és az az értékelés, amely azon méri az egyént, mennyire tudta lényegét kibontakoztatni, a munkát pedig, hogy hogyan érzékelteti ezt a kibontakozást, feltétlenül helytálló.”<sup>65</sup> Ebből a mondatból ki hallhatjuk Sainte-Beuve sokat idézett kritikai ismervét: meg tudta-e csinálni az író, amit akart. Ezzel nem is volna baj, de Halász arra is választ kíván adni, honnan tudható, hogy mit akart az író. Ő is érzi, akárcsak Eliot, hogy szükség van egy abszolút mércére, de ő ezt a lélek titokzatos teljességében véli megtalálni. Vagyis ugyanúgy a „belső hang” megfellebbezhetetlen tekintélyéhez folyamodik, mint az Eliot által oly szigorúan bírált Middleton Murry.<sup>66</sup>

Aztán Halász így folytatja: „Hiába a korelemek, megérezzük az egyívású művek időfeletti erős kapcsolatát [...] megérezzük és értékeljük mai idegzetünkkel, ízlésünkkel, kiváltott indulataink önkéntelen hierarchiájával. [...] A lélektani kritika aktualizál, állandó kapcsolatot teremt a múlt kihasított szakasza és jelenünk között...”<sup>67</sup> Itt Halász más úton jut el az Eliot által kívánt célhoz. A kritika fő feladatai közé sorolja a művek közötti rokonságok és különösen a mának szóló üzenetek feltárását, de ezt nem egy abszolút érvényű tradíció megértésének és használatának tulajdonítja, hanem titokzatos lélekrezdüléseknek. Végso soron Eliot tradíciófogalma is ahistorikus, amennyiben a tradíciónak

<sup>63</sup> Uo., 1020–1021.

<sup>64</sup> Lásd 24. jegyzet.

<sup>65</sup> TN, 1022.

<sup>66</sup> Lásd 20. jegyzet.

<sup>67</sup> TN, 1022.

mindig egy adott pillanatban érvényes állapotát vizsgálja. Ő azonban nyilvánvalóan elutasítaná az esztétikai ítéletek ízlésre, azaz a befogadó szubjektumra való alapozását. Erre az eljárásra mondaná azt Eliot: „Úgy reagálnak, mint egy kivételesen érzelmes, de máskülönben hétköznapi ember.”<sup>68</sup>

Eliot érvelésének azt lehetne ellene vetni: az általa feltételezett tradíció, amely a művelt konszenzusban él, sohasem ellenőrizhető empirikusan. Amikor valaki ezt a tradíciót hivatkozási pontként használja, akkor valójában az lebeg előtte, amit ő maga gondol erről a tradícióról. Vagyis ítélete nem kevésbé szubjektív, csak éppen olyan abszolút tekintélyre hivatkozik, amelyet valójában sohasem kért meg. Amikor Eliot a *Hamletet* művészi kudarcnak minősíti, akkor minden bizonnyal a tradícióval szemben foglal állást.

Ha ebben az irányban haladunk tovább, az ismeretelmélet és a lételmélet közötti határt is átlépjük, ami itt nem látszik szükségesnek. Az, hogy az abszolút mérce külső-e vagy belső, úgysem befolyásolja túlságosan a végeredményt.<sup>69</sup> Lényegesebbnek látszik itt az egyetértés azon a ponton, hogy a kritikusnak mindenképpen szüksége van abszolút mércére. Ez etikai hátteret teremt a munkájához, ami, mint látni fogjuk, Eliot és Halász számára egyaránt fontos. Jelentősebb különbségek abból származhatnak, hogy Halász programja kifejezetten a pszichológiai és szociológiai kritika művelésére irányul, míg Eliot (legalábbis ifjabb korában) a legnagyobb határozottsággal elveti mindkettőt, és kifejezetten a formálás mikéntjére, a poétikára koncentrálna. Később mindketten engedtek határozott álláspontjukból, és érett korukra, mint rövidesen kiviláglik, véleményük szinte találkozott közepén. Természetes, hogy Eliot sohasem írt igazi lélektani kritikát, viszont tisztán poétikait sem. És ugyanez Halász Gáborról is elmondható. Ugyanakkor Eliot pszichológia- és biográfiaellenes, műközpontú álláspontja minden bizonnyal nagyban inspirálta az angolszász strukturalizmust, míg Magyarországon a viszonylag modernnek számító irodalomtörténeti szintézisek főként Halász Gábor „portré”-metódusa alapján készült cikkekből állnak össze. A valamirevaló elmélet, úgy tűnik, előbb-utóbb megtalálja a maga útját a gyakorlathoz.

## 15. Értékmentés, értékörzés

Egy konzervatív értékrend számára a legnagyobb kihívás minden bizonnyal maga a jelen. A konzervativizmus a hétköznapi (tehát nem kultúrszociológiai és nem is politikai) értelemben a meglévő, már felhalmozott értékek védelmét

<sup>68</sup> KR, 100; SP, 53.

<sup>69</sup> Eliot disszertációjában elveti a belső–külső, objektív–szubjektív distinkciót (vö. KE, 20–21, 31, 138–139), és még *A kritika hivatása* (1923) végén is fenntartja kételyeit (KR, 191; SE, 34).

jelenti a fenyegető jelennel szemben. Halász Gábor (Babits nyomán és vele egyetértésben) ezt az értékőrzést tartotta hivatásának, és végső soron ezt jelenti a Babits által meghirdetett újklasszicizmus is. Ezzel a fogalommal pedig ismét Eliot eszméinek közelébe kerültünk, hiszen az újklasszicizmus a romantika által végbevitt rombolást lenne hivatott kijavítani.

Ahogy ezt a fogalompárt Magyarországon használták és használják, az mindenképpen rászorulna egy tisztító analízisre. Eliot a maga számára (igaz, elég röviden) elvégezte ezt a feladatot: teljesség és töredékesség, felnőtttség és éretlenség stb.<sup>70</sup> Eliot szintén olvasta azok az ellentmondásos szerzőket, elsősorban Charles Maurras és Julien Bendát, akik a húszas évek végének magyarországi irodalmi vitáit oly nagy mértékben meghatározták, és be is építette nézeteiket a saját műveibe. A fogalmak tisztázására törekvő intellektusa azonban megóvta azoktól a félértésektől, amelyeket Magyarországon talán máig sem sikerült megnyugtatóan tisztázni.

Halász Gábor 1928-as *Áruló írástudók* című írása nem közvetlenül Benda könyvére válaszol, hanem Babits arra reagáló híres cikkére. Kissé meglepő módon – és nagyon tisztelettudóan – vitába száll a mesterrel. Babitsnak abból a vádló mondatából indul ki, hogy „A modern írástudóknak nem az Igazság a fontos, hanem a »világnézet«, vagyis a harc, a párt.” Azt válaszolja erre, hogy az írástudónak igenis szüksége van világnézetre, harcra és pártra. Ki kell cövekelnie magát valamilyen eszméhez, hogy rendet tudjon teremteni a világban. „A világ értelmetlen káosz, ha nem lépünk rendező elvekkel elébe, az igazság szétfolyik, ha nem öntjük kész fogalmi edényekbe.”<sup>71</sup> Ezen az alapon úgy véli, hogy Babits a megkötöttségek nélküli, korlátlan szabadság híve, azaz végső soron romantikus. Valószínűleg ennek a gondolatmenetnek az alapján társítja Mikó Krisztina is azt a jelzőt Babits nevéhez, hogy „romantikahívó”.<sup>72</sup> Babits kétségtelenül nagyra tartott számos romantikus művészt (szemben például Eliottal, aki a romantika korszakában működött kedvenceiben is az antiromantikus vonásokat értékelte), de ahogy ebben a kontextusban Halász érti a romantikát (a korlátlan szabadság tisztelete a világ káoszba hullása árán is) az bizonyosan nem érvényes Babitsra.

Halász a folytatásban Babitsot idézi: „Jöjjön most már az Ész!” (ugye, nem tipikus romantikus vélemény), és ezt a mondatot így értelmezi: „...újból az intellektus tekintélyére van szükség, elég volt az érzelmi anarchiából, diktátort kívánunk.”<sup>73</sup> Ez megint olyasmi, amit Babits aligha mondott volna. Babits, ha már ebben a dualításban kell elhelyezni, feltétlenül klasszicizmus-hívó volt. Mi okozza az álláspontoknak ezt a különös súrlódását?

<sup>70</sup> Lásd 21. jegyzet.

<sup>71</sup> TN, 945.

<sup>72</sup> MIKÓ, i. m., 28.

<sup>73</sup> TN, 945–946.

Érdemes itt egy kissé elszakadni a klasszicizmus–romantika fogalompártól. A különbség a gondolkodás mélyebb rétegeiben rejlik. Halász Gábor agnosztikus szemmel közelíti meg a kérdést. A világ önmagában kaotikus, tehát ahhoz, hogy megértsük, nekünk kell belevinni a rendet. Ez pedig nyilvánvalóan az elme tudatos választásával történik: csatlakozom egy adott világnézethez, és attól kezdve minden ítéletemben az lesz a mérce. Babits ezzel szemben gnosztikus: ő hisz az abszolútumban, ismeri az örök értékeket. Az ő szemében ez nem választás kérdése, hanem adott helyzet. Persze a gyakorlatban nem sok haszna van, ha az abszolútumot mint „igazságot” nevezzük meg; ezt éppen a pragmatista ismeretelmélet bizonyítja igen meggyőzően, és mai történeti távlatunkból Babitsnak is jó néhány ítéletéről megállapítható, hogy nem szolgálta az „igazságot”.

Azért vannak itt egyértelmű pontok is. Babits számára éppoly világos, mint Eliot számára, hogy a klasszicizmus rendje értékesebb a romantika rendetlenségénél. Babits – Halász Gáborhoz hasonlóan – kaotikusnak látja a jelent, és feladatának tartja a múlt értékeinek átmentését, de nála a viszonyítási alap nem a Halász által kifejtett „kötelezően választható” világnézet, és nem is holmi korlátlan, romantikus szabadság, hanem az abszolútumba, az értékek abszolút mivoltába vetett hit. És az irodalmi értékek tekintetében az ő abszolútuma is az európai hagyomány. Azt jelentené ez, hogy Babits álláspontja felel meg Eliot elgondolásának?

Majdnem. Mikó Krisztina értelmezésében például Eliot a töredékeire hullott „nagy egész” helyreállításán munkálkodott, és tradícióelméletében „a születő új betörését eleve kaotikus helyzetnek minősítve az esszé feladatául a rendteremtést jelölte ki”.<sup>74</sup> Ez az értelmezés Babits álláspontját hívebben írja le, mint Eliotét. Eliot szerint ugyanis egyáltalán nincs káosz. „A rendet módosítja, ha új, igazán új műalkotás iktatódik soraik közé.”<sup>75</sup> Módosítja, és nem felborítja vagy megszünteti. Nem a kritikus feladata a rend helyreállítása; helyreáll az magától.

Tekintsük át a három álláspontot. Halász Gábor szerint a világban káosz uralkodik, és az egyes jelenségeket csak úgy érthetjük meg, ha kicövekeljük magunkat egy világnézet mellé. A kritikai ítéletnek feltétele, hogy előzőleg válasszunk magunknak egy értékskálát. Babits szerint a világot káosz fenyegeti. A kritika feladata ismerni a múlt értékeit, és megóvni azokat a káoszba hullástól, átmenteni a jobb időkre, amikor majd újra felépíthető lesz belőlük a rend. Ezen értékek abszolútak, minden világnézeten felül állók. Ez tehát egy etikai alapú, ugyanakkor erősen historikus beállítottságú álláspont. Eliot egyáltalán nem beszél káoszról. Szerinte a múlt értékei nem önmagukban képeznek abszolútumot, hanem az általuk alkotott dinamikus változó rend, a tradíció az abszolút. A kritika feladata ennek az adott rendnek a megértése és megismertetése.

<sup>74</sup> MIKÓ, i. m., 199.

<sup>75</sup> KR 63, SP 38.



Ebből az összehasonlításból az derül ki, hogy hármuk közül még mindig Halász Gábor a legrelativistább. Ha megengedhető egy kis játék a szavakkal, azt mondhatnánk, ő a romantika felől próbálja meghódítani a klasszicizmust: világképében a rend szigetét alkot a káosz óceánjában. Babits számára klasszicizmus és romantika egyenlő erők, szinte egyenlő mértékben vonzóak is, de a romantika felszabadító viharában a pusztítás démonjai is elszabadultak, amelyektől most meg kell óvni a kultúrát, az örök értékeket: az inga túlságosan kilengett. Eliot szemében a romantika csak múltó fekély az ideális rend, a tradíció testén.

## 16. Nemzedék

Néhány évvel később Halász Gábor, úgy tűnik, teljes szívvel Babits mellé állt, és átértékelte mestere értékmentő elhivatottságát. *A kritika mai hivatása* című cikkében a fenyegető káoszt ízlésválságként konkretizálja. Megállapítja a romantika kimerülését, és meghirdeti, hogy „a ma forradalma visszanyúlás a múltba”, pontosabban a 19. század előttre. „Az ízlés világában ez új klasszicizmust jelent” – mondja, és európai tekintélyként Paul Valéry és T. S. Eliot nevét említi. „Természetesen az újraélés nem jelenthet ismétlődést, szolgálai másolást” – jelenti ki talán Eliot nyomán, de ezúttal a morális következményekre is kitér, amiben nyíltan Babitsot követi. „Új humanizmus van születőben” – mondja, és valószínűleg ugyanarra a humanizmusra gondol, amelynek filozófiájába Eliotot a Harvardon Irving Babbit vezette be. Kijelenti azt is (s ezzel mind Eliot, mind Babits kész volna egyetérteni), hogy ez a klasszicista ízlés nyíltan elitista.<sup>76</sup> Ez nyilvánvaló következmény: a klasszicista értékrendhez nem lehet a klasszikus műveltség elsajátítása nélkül csatlakozni; a lelkéből éneklő népfő itt nem talál helyet. Ugyanakkor az elméletnek ez az a pontja, ahol az irodalmi konzervativizmusból legkönnyebb az átjárás a politikai jobboldal felé, és e kísértésnek sokan nem tudtak ellenállni.

Halász Gábor tehát elmondja, mi a kritika feladata: egyesíteni a szellem embereit a nagy cél érdekében. Ehhez biztosítani kell az irodalom vérkeringését, mert megszűnt a kommunikáció az egyes frakciók között, valamint az irodalommal foglalkozó szaktudomány és a közönség között. Ez a műfajok közül az esszé feladata, és az irodalom művelői közül (s ez a cikk igazi mondanivalója, amely a zárómondatában található) az új nemzedéké. „Az új nemzedék kívánja, gyakorolja a magasabb rendű kritikát.”<sup>77</sup> Ha máshol nem is, e mondatban bizonyosan felfedezhetjük az „esszéíró nemzedék” kiáltvány szerű megalapítását.

Halász Gábor vállalja és hirdeti, hogy ő egy nemzedék szószólója, hogy vizsgálódásainak terepe e nemzedék teljesítménye, kritikusi törekvéseinek célja e

<sup>76</sup> TN, 1006–1007.

<sup>77</sup> Uo., 1007.

nemzedék meghatározása és elismertetése. Ezért bocsátkozik többfordulós vitába az előttük járók képviselőjében Babitscsal, később pedig Sötérrrel, aki az utánuk jövőket testesíti meg. Halász számára nagyon fontos volt a nemzedék, holott természetesen ez is absztrakció, különösen ami épp a második nemzedéket illeti. „Régen nem tombolt ennyire a generációs öntudat, mint a mai harmincasokban. Kirobbanó egyéniségek helyett közös törekvések rajzolódnak ki.”<sup>78</sup> Az a baj, hogy a mi történeti távlatunkból éppen ezek a közös törekvések nemigen látszanak. Mi közöset lehet felfedezni e nemzedék (nagyjából a kilencszázás évek első felében születettek) három nagy költője: Illyés, Szabó Lőrinc és József Attila pályájában, munkásságában? Nem sokat.

Úgy vélem, a második nemzedéknek az a legfőbb specifikuma, hogy kamaszként, tizenévesként, eszmélkedésük során élték át a háborút. Az első nemzedék szeme a „boldog” (és romlott) békeidőkben nyílt ki a világra, a harmadik nemzedéké egy másféle, fenyegetőbb és megalázottabb békeidőben. A második nemzedék alapélménye azonban nem egy hazug rend volt, amely ellen harcolni kell vagy amelytől el kell zárkózni, hanem maga a rendetlenség, a világ káoszba hullása, egy világrend szétesése. A magyar kultúra 1918–1919-ben élte át azt a krízist, amelyet Eliot az angol kultúrában a 17. század közepére helyez. (Nyilván 1526-nak is hasonló hatása volt, de erről nagyon keveset tudunk.) A trauma szétszórta az értékeket, megszüntette a biztos, közös viszonyítási pontokat, mai szóval súlyos értékválságot hozott. Egyáltalán nem meglepő, hogy a nemzedék tagjai olyan különböző helyeken keresték a maguk abszolútumát. A nemzedék közös élményeiből következő természetes jellemző éppen a széttartás.

Valószínűleg éppen ezért, mintegy érdekvédelmi szempontból volt olyan fontos Halásznak a nemzedéki összetartás megerősítése vagy megteremtése. Ráadásul ott volt előtte a „nagy nemzedék” példája, akik között (legalábbis ifjúkorukban) igen erős volt a szolidaritás, és egyetlen folyóirat igencsak szűkös terepén sikeresen létrehoztak egy irodalmi aranykort. Valószínűleg ez indokolja Halász szigorát a nála fiatalabbakkal, az *Ezüstkor* nemzedékével szemben is: úgy érezhette, ezen ifjak pont azokra a babérokra pályáznak, amelyeket az ő nemzedékének kellett volna megkapnia. És nemcsak eszmei babérokról van szó, hanem valós pozíciókról; ha nem is az intézményes hatalomban, legalább az utókor értékrendjében. A nemzedék az érdekérvényesítés eszköze és terepe.

Ezen a ponton ismét érdekes lehet az összevetés Eliottal, aki következetesen visszautasította a nemzedéki vezér szerepét, sőt jó darabig magát a nemzedékfogalmat is, miközben a körülmények összejátszása folytán egy nemzedék egyhangúlag pajzsára emelte. Angliát a háború természetesen másképpen érintette, mint Magyarországot. Ott nem ingott meg a morális értékrend, nem volt köztársaság, diktatúra és megtorlás, azonban a fiatal értelmiség egy csaknem

<sup>78</sup> Uo., 1013.

teljes nemzedéke odaveszett a lövészárkokban (a már megmutatkozott tehetségek közül a legjelentősebb talán Wilfred Owen). A megmaradt kortársak szét-szóródtak a világban (Pound Párizsba, majd Rapallóba, Joyce Triesztbe, onnan pedig Zürichbe költözött, a párizsi amerikai kolónia legtöbb tagja hazautazott), és így Eliot egyszercsak szinte egyedül maradt egy nemzedék képviselőjeként. Minthogy eltűntek mellőle az azonos nagyságrendű szerzők, ő is olyan magányos óriásnak látszott, mint nálunk a *Nyugat* indulása táján Ady. Ugyanúgy körülvették a kritikátlan tisztelők és a hatása alól szabadulni vágyó eretnekek, és ezt a szerepet Eliot hasonló türelmetlenséggel próbálta lerázni magáról, mint Ady a „Duk-duk-affér” kiobbantásakor.<sup>79</sup> A döntő különbség kettejük helyzete között, hogy Eliot ekkor még alig múlt harmincéves. Hatását csak tovább növelte, hogy fellépése (éppúgy, mint nálunk Adyé) egy hosszú hiátus végét jelentette az angol irodalom történetében. Ő hozta meg a viktoriánus idők óta várt nagy változást. Így történhetett, hogy míg Halász Gábor maga választott ki és határozott meg egy alig létező nemzedéket, amelyet képviselhetett, Eliotot egy nagyon is jól definiált, nála fiatalabb nemzedék választotta képviselőjéül és mintaképéül. A későbbiekben tehát nemzedéki szerepe inkább Babitséval állítható párhuzamba, akinek Halász nemzedéke lényegében behódolt, noha alkalmanként igyekezett hangot adni különállásának.

## 17. Líraszemlélet

Általánosságban aligha vitatható, hogy T. S. Eliot nagy hatással volt Halász Gáborra. Egyetlen más külföldi kortárs szerzőről sem írt olyan mélységben és terjedelemben, mint Eliotról – erre a későbbiekben visszatérek. Ha azonban a kritikus Eliot kimutatható hatását keressük, Halász líraelméletében találhatjuk a legbiztosabb fogódzókat. Az a feltevés sem látszik túl merésznek, hogy az 1929-es *A líra halála* című esszé a *The Sacred Wood* 1928-as kiadásának közvetlen hatására keletkezett. Valamirevaló szerző természetesen csak olyan hatásokra reagál, amelyek a saját nézeteihez illeszthetők, azokat pontosítják, értelmezik. Jól követhető itt, hogyan kapcsolja be Halász a maga történeti-szociológiai alapú „új klasszicizmus”-elméletébe Eliot nézeteit a költészet személytelenségéről.

A társadalomtörténeti háttérből kiindulva meggyőzően levezeti, hogy a polgári etikából hogyan következik a személyiségkultusz és a romantikus ízlés; és hogyan függ össze mindez az arisztokrácia elpolgáriasodásával, vezető szerepének feladásával. A romantika azonban azzal, hogy általános normává vált, elvesztette minden forradalmi, inspiratív erejét, és stagnálásával általános ízlés-válságot okozott, amely legerősebben vezető műfajára, a lírára hatott ki. A líra

<sup>79</sup> Jellegzetes példája ennek a *Thoughts after Lambert* című esszé, lásd SE, 368.

haláláról szóló jövendölések azonban alaptalanok: éppen a romantikus ízlés hegemoniája miatt vagyunk képtelenek tudomást venni a líra nem-romantikus lehetőségeiről.

A költői személyiség hipertrófiája okozta, hogy a költészet tárgya kizárólag az érzelem, az önkifejezés lett, és ezért „kialakult a gondolati és érzelmi líra mesterséges megkülönböztetése”.<sup>80</sup> Ez pontosan az a gondolat, amely Eliotot az érzékelésmód szétagolódásának elméletéhez vezette. A *Metafizikus költők* című esszé nem szerepel ugyan a fent említett Eliot-kötetben, de Halász, ha már elkezdett érdeklődni Eliot iránt, minden bizonnyal olvasta a *Times Literary Supplement* 1921-es évfolyamában. (Lehetséges, hogy John Donne jelentőségére is ez az írás hívta fel a figyelmét, bár róla szóló esszéje csak 1937-ben készült el.) Halász szerint Magyarországon Ady volt az utolsó, aki még képes volt hitelesen működtetni a romantikus költészeteszményt.

Halász és Eliot pozíciója abban különbözik, hogy Eliot a szétagolódást a 17. század közepére helyezi, Halász pedig a romantika kifáradása idejére, tehát nagyjából a 19. század második felére. Eliot szerint tehát a romantika már egy kialakult válság keretei között jött létre, maga is válságtermékként, míg Halász nem kérdőjelezi meg a romantika történeti létjogosultságát és a jelenkori válságot éppen a romantika bomlásának tulajdonítja. Ez a különbség nem annyira logikai megközelítésük vagy nézeteik eltéréséből fakad, hanem az általuk vizsgált irodalmi korpusz sajátosságaiból. Halász Gábor nehezen tudott volna a magyar költészetben a 17. századra vagy még korábbra visszanyúlva követendő példát, felvehető fonalat mutatni, hacsak nem egy-egy elszigetelt zseni (például Balassi) személyében. Ezért inkább a kiteljesedett romantika előtti időkre próbált visszanyúlni, és ott fel is fedezte például Berzsenyit, aki ebben az írásban az objektív költő mintaképeként szerepel.

Mindketten a jelenkor válsága miatt aggódnak. Eliot szerint ez majd' háromszáz éve tart, Halász szerint néhány évtizede. Amikor Eliot John Donne-t nevezi meg az utolsó igazán hiteles költőként, Halász pedig (igaz, más modalitással) Adyt, akkor mindketten saját nemzetük nagy traumájához kapcsolják a jelen válságát, tehát gondolkodásuk igencsak hasonló módon működik.

Amikor Halász a költő mai lehetőségeinek ismertetésére tér, elhagyja a társadalomtörténeti tárgyalást, és álláspontja poétikai megfogalmazása szinte szóról szóra összecseng Eliotéval. „A költő nem ott kezdődik, ahol érez, hanem ahol az egyetlen lehetséges kifejezést találja meg, válogatva és tudatos gátat emelve lelke túlaradásának.”<sup>81</sup> Az „egyetlen lehetséges kifejezés” fogalma meglehetősen pontosan fedti az „objective correlative” fogalmát, a különbség csak az, hogy Eliot programszerű demisztifikáló törekvésének az „egyetlen” nem felelt volna meg. Ha olvasta volna Halász írását, talán azt mondta volna, hogy bár-

<sup>80</sup> TN, 960.

<sup>81</sup> Uo., 962.

mennyire romantikaellenes is a szerző, terminusait a romantika nyelvén fogalmazza. Hogyan lehetnénk benne biztosak, hogy a megtalált megfelelő kifejezés az „egyetlen lehetséges”?

Halász mondatának második fele ugyanakkor megelőlegezi a személytelen költészet elméletét, amit megerősít a következő mondat is: „A költészet techné, mesterség.” Később ezt a gondolatot olyan irányba fejtegeti tovább, hogy az pontosan megfelel fentebbi Diderot-párhuzamunknak. „A szubjektív költő számára lényeges az átélés mozzanata. [...] Az objektív költő kiindulópontja az egyéniségétől független verstárgy... Panaszait sohasem a magakifejezés, mindig a témavisszaadás hiányérzete hívja elő.”<sup>82</sup> Mindez teljesen megfelel Eliot személytelenségelméletének, de újra és újra tetten érhetjük a romantikában gyökerező fogalmazást: míg Eliot katalizátorhoz hasonlítja a költő elméjét, Halásznál a költő *felemeli lelkét* a verstárgyhoz.

Halász egy ponton tovább is megy Eliotnál: azt állítja, hogy a romantika szétrombolta a klasszikus formákat. Ezt a véleményt Eliot két okból nem támogatta volna. Egyrészt mert saját költői gyakorlatában ő is sokat tett a klasszikus formák szétfeszítéséért, másrészt mert a megállapítás alapján véve nem igaz. Halász ezt írja: „A szubjektív lírikusban tudatosan vagy öntudatlanul munkál a verlaine-i kérdés: »Oh! qui dira les torts de la Rime?»<sup>83</sup>; de nem veszi figyelembe, hogy ez a sor egy virtuóz tökéletességű ölelkező rímes strófába illeszkedik. Van egy-két romantikus „formaromboló”, mint Walt Whitmann, vagy talán (Halász szerint?) Ady, de nem ez a jellemző. Az sem igaz, hogy a romantikus költőből hiányzik a „formai cinizmus”: jó néhány romantikusnak besorolt költőtől idézhetnénk a fenti Verlaine-sorhoz hasonló példákat a versforma és verstárgy viszonyának „cinikus” kezelésére.

Valószínűnek látszik, hogy Halász szeme előtt a magyar romantikus költészet lebegett, amely valóban kevesebbet használta az antik strófaformákat, és nagyobb kedvvel fordult az egyszerűbb, népiesnek tekintett versalakzatok felé. De azért a magyar 19. század verselését még korántsem lehet sem szürkének, sem szertelennek tekinteni. A premissza tehát kétséges értékű, de a következtetés helyes: „A formai játék is a nagy alaptörekvés, az énkorlátozás egyik mozzanata.”<sup>84</sup>

Halász jól látja, hogy az ízlésváltozás a korábbi korszakok közötti preferenciákat is átrendezi. Az új, objektív költő többet foglalkozik a tradíciókkal, de a tradíció más része lesz fontos a számára. Az ízlés immár nem polgári, hanem arisztokratikus, mert arisztokratikus vonások (a formatisztelet és egyebek mellett), „a tradíciókra ügyelés, az én háttérbe szorítása”. Ne értsük félre: Halász itt visszatér a társadalomtörténeti kerethez, az „arisztokratikus” jelző itt

<sup>82</sup> Uo., 963.

<sup>83</sup> Uo., 964.

<sup>84</sup> Uo., 965.

valódi osztálytartalmat hordoz. Ami persze azt is jelenti, hogy az új líra „egész kevesekhez fog szólni”.<sup>85</sup> Ismét egy furcsa, felemás egyetértés Halász és Eliot között. Eliotnál program a bonyolultság, de nem a hermetikusság. Az ő elitje elsősorban szellemi, és nem társadalmi elit. És meggyőződése, hogy az igazán jó költészet befogadásához nincs szükség különleges felkészültségre. Ez a véleménykülönbség akkor világosodik meg jobban, ha megnézzük, hogyan reagált Halász Gábor Eliot költői teljesítményére, és hogyan viszonyul egymáshoz az avantgárdról alkotott véleményük.

## 18. Avantgárdszemlélet

Utaltam már rá, hogy a konzervativizmus több értelmű, félreérthető fogalom. Nehéz megítélni, Halász Gábor filozófiai értelemben konzervatív kritikaelmélete mennyiben függött össze hétköznapi értelemben konzervatív ízlésével. Bizonyára összefüggött. Amikor 1932-ben a *Nyugat* által szervezett konferencián Németh Andor az irodalmi avantgárd irányzatairól adott elő, Halász képviselte, mintegy hivatalból, „a tagadás szellemét”. Ki is mondja, hogy a konzervativizmus „bizonyos maradiságot jelent”,<sup>86</sup> de ezt azonnal szembe is fordítja vitapartnerével, mondván, ő a valódi maradi.

Újra a klasszicizmus és romantika régi szembenállása kerül elő, és erre épülnek az érvek. A kiindulópont ismét történeti-szociológiai. A forradalmár – állítja Halász – csak a nyárspolgár másik arca. Összeköti őket a mérhetetlen individualizmus, következésképp az érzelmek elhatalmasodása az értelem felett, azaz a romantika, a formátlanság. Halász nem mondja ki, de világossá teszi, hogy a művészet forradalmárait a 19. század társadalmi forradalmárai késői utódainak tekinti, vagyis a romantika örököseinek. Az izmusok a romantika késői vadhajtásai.

Ebből az is következik, hogy „a mai irodalom kaosz, izmusok tömege”.<sup>87</sup> És Halász azonnal hoz is néhány ítéletet. A maradandó Tolsztojjal szemben Dosztojevszkij szerinte „olyasmi, amit kihevertünk; a 19. század Wertherje”. Virginia Woolf és Huxley „átmeneti ingerek”, mert „a formaadás művészetéig még nem jutottak el”. És azután még néhány párosítás: „nem az analitikus Joyce, hanem a szintetikus Proust”; „nem a nyughatatlan Gide, akit annyira korszerűnek érez a fiatalság egy része, hanem a kiegyensúlyozott Schlumberger”; „a lírában nem a szürrealizmus, de Valéry”.<sup>88</sup> Ezeket az ítéleteket az sem menti, hogy társul hozzájuk egy olyan párosítás is, amelyet végül igazolt az idő: az életrajzíró Kassákot

<sup>85</sup> Uo., 966.

<sup>86</sup> Uo., 1002.

<sup>87</sup> Uo., 1004.

<sup>88</sup> Uo., 1005.

ma valóban többre tartjuk, mint Zsolt Bélát. (Érdekes egyébként, hogy Joyce-ot a nemzedékből Szerb Antal is meglehetősen mereven elutasította, ugyanakkor Babits megérezte a nagyságát.)

Halász Gábor „új realizmus”-ról beszél, amiről nem igazán lehet tudni, hogy mit fed, majd a kritikus feladataként ismét meghirdeti a világnézeti alap keresését, és új követelmények is megjelennek: „Hogy mi lesz az új, tiszta forma, erre a művek maguk adnak választ. A kaoszból, a világnézeti határozatlanságból fog felmerülni. Formakultúrát fog jelenteni és tárgyiszteletet, konvencióiszteletet, osztálymegkötöttséget.”<sup>89</sup> Ezzel T. S. Eliot Angliában minden bizonnyal egyetértene. A kései utódban csak az a kérdés fogalmazódik meg, hogy az 1932-es Magyarországon mely osztálykötöttség hozhatott a kritikus számára erkölcsi bizonyosságot?

Egy későbbi, 1941-es cikkben, *A stilizálás alkonya* címűben is található néhány megjegyzés, amely az avantgárdra is vonatkoztatható, habár úgy tűnik (neveket nem említ a cikk), hogy inkább a „harmadik nemzedék” íróinak szól az intelem. „A forradalmakat a művészetben nem is elkezdni nehéz, hanem abbahagyni” – írja Halász, és később: „Az új szokások megkötőbbek a régi hagyományoknál.”<sup>90</sup> Valószínűleg ugyanazt a forradalomellenességet láthatjuk itt viszont, amely már Eliottól is ismerős. A forradalmak kulturális törést okoznak, értékes tradíciók pusztulását, és a szabadság nevében terrort: ez esetben stílusterrot.

Az egész dolgot az teszi rendkívül bonyolulttá, hogy a konzervatív és Halász Gábor által nagyra értékelt T. S. Eliot végső soron avantgárd szerző: egy vadonatúj poétikai nyelv, formakultúra, tematikai spektrum meghonosítója, nemcsak az angol, hanem az egész világirodalomban. Nehéz itt a kategorizálásban következetesnek maradni, nehéz ezzel a bejáratott kategóriák világában elszámolni.

Ehhez az 1939-es *Az újabb angol líráról*, de elsősorban T. S. Eliotról szóló esszét hívhatjuk segítségül. Az írás első részének alcíme elgondolkodtató: *A sikeres expresszionizmus*. Mai fogalmaink szerint Angliában nem igazán volt expresszionizmus, de ha lett volna is, Eliotot semmiképpen nem sorolnánk körébe. Azt kell feltételeznünk, hogy ezt a szót Halász Gábor gyűjtőfogalomként használta, ahogyan ma az „avantgárd”-ot. Valami olyasmit jelenthetett a számára, hogy a szimbolizmus és szecesszió utáni, mozgalomjellegű, formabontó irányzat, amely azért nem alkalmaz túlságosan vad szélsőségeket (akkor ugyanis feltehetőleg a „futurizmus” szót használta volna).

A „sikeres expresszionizmus” (vagy sikeres avantgárd) Halász Gábor számára oximoron. „Mert valamennyi kísérlet kudarcot vallott, szegyénteljes, bántó

<sup>89</sup> Uo.

<sup>90</sup> Uo., 1040.

kudarcot; helyes volt az ösztön, de végletesen rosszak voltak az eszközök.”<sup>91</sup> Fel is sorol néhány idetartozó irányzatot – expresszionizmus, aktivizmus, dadaizmus –, és meglehetősen árnyalatlan általánosítással jellemzi az irányzatok közös pályafutását: „Harsogtatta, megsokszorozta a hangját, tömegre szabta, és utcajába képzelte el, végül ereje fogytán csak torz grimaszokkal jelezte, hogy semmi köze az egészhez.”<sup>92</sup> Ismét a szépség széttöréséről és a kifejezés kényszeréről van szó, tehát Halász logikájában (habár itt nem mondja ki) a romantika végső fellángolásáról. Anélkül, hogy az avantgárd apológiájába bocsátkoznánk, meg kell jegyeznünk: „siker” és „kudarc” nem túlságosan operatív fogalmak a 20. századi irányzatok körében.

Halász Gábor az angolok tradicionális társadalmával és lelkületével magyarázza, hogy ott a költészet 20. századi vívmányai nem önpusztító viharossággal jelentkeztek, hanem szervesen beépültek a meglévő rendszerekbe és belülről tágitották ki a kereteket. „Semmi nevet nem adtak mozgalmuknak; ez már jelentős lépés a siker felé.”<sup>93</sup> Valójában, akik valódi mozgalmi jelleggel próbáltak működni Angliában, azok elsősorban áttelepült amerikaiak voltak, Ezra Pounddal az élükön. A Halász által említett Yeats mozgalma igazában az ír nemzeti mozgalomhoz kapcsolódott, és eszmeiségében közelebb állt 1848-hoz, mint a századfordulóhoz. Az egyéb „mozgalmak”, mint a Bloomsbury-csoport és hasonló, valójában arisztokratikus értelmiségi csoportosulások voltak, hasonló mozgalmi ütőerővel, mint az „esszéíró nemzedék”. Nem túl merész feltételezés, hogy Halász Gábor éppen e tradicionalizmus, a sima átmenetek, a megőrzött értékek miatt vonzódott az angol kultúrához. És ugyanezt elmondhatjuk az amerikai születésű Eliotról is, aki 1927-ben felvette a brit állampolgárságot.

Halász tehát az angol „avantgárd”-ban éppen azt kedveli, hogy nem avantgárd. Kétségtelen, hogy Eliot soha semmiféle mozgalmoszerű tevékenységben nem vett részt, kiáltványokat nem írt alá, az *Átokföldje* megjelenésekor Pound mégis azt írta, ez az a teljesítmény, amely igazolja az egész „mozgalmat” (az idézőjel tőle származik). Eliot esszéiben nemigen foglalkozott a mozgalmi avantgárddal. Némely kortársának, így Poundnak és Joyce-nak szentelt ugyan írásokat, de ezek határozottan műközpontúak, nem foglalkoznak a mozgalommal. A *Hagyomány és egyéniség* tartalmaz egy mondatot, amely, noha eredetileg valószínűleg a túlzó romantikát célozta, alkalmazható az izmusokra is. „Döntő hibája minden excentrikus költészetnek, hogy azt hiszi: »új emberi emóciók« kifejezése a cél; és a rossz helyeken hajszolt újdonkodás eredménye a rossz egzotikum” (az eredetiben: „perverse”).<sup>94</sup>

<sup>91</sup> Uo., 881.

<sup>92</sup> Uo., 880.

<sup>93</sup> Uo., 881.

<sup>94</sup> KR, 70; SE, 21.



Halász 1939-ben meglepő biztonsággal választja ki az Eliot-életmű sarkpontjait, és ugyanilyen biztonsággal tapint rá az újítások olyan értékeire is, amelyeket csak az elmélyült tanulmányozás tárhat fel. Nem kívánok itt az Eliot-vers poétikai sajátosságaival foglalkozni, csak rögzíteni szeretném, hogy Halász Gábor mélyen és korszerűen érti Eliot költészetét. És éppen ilyen biztonsággal választja ki az Eliot utáni nemzedék legjobbait, MacNiece-t, Spendert, és közülük is a legjobbat: Audent.<sup>95</sup> Az avantgárd általános megítélésétől függetlenül Halász Gábort, a kritikust, legjobb formájában látjuk itt.

## 19. Kiegyenlítődés

T. S. Eliot és Halász Gábor ugyanazt a rendet keresték és ugyanabban vélték megtalálni. Kritikai gondolkodásuk változása mintha eltérő kiindulópontokról haladna egy közös cél felé: Eliot kezdetben a szigorú objektivizmust vallja, és fokozatosan jut el az ítélet elkerülhetetlen szubjektivitásának elismeréséig, míg Halász az ahistorikus lélekrajztól, a portrétól halad az adatokra épülő tabló felé. Az utak egymás felé tartása 1933 táján volt először észlelhető. Ekkor jelent meg Eliotnak az a kötete, amelyben először beszél a szubjektum szerepéről, és ugyanekkor írta jegyzeteit Halász *A kritikáról* címmel, ahol a törvényszerűségek feltárásának elsődlegességét hangoztatja, de hozzáteszi, hogy „bizonyos szubjektivitás persze elkerülhetetlen”.<sup>96</sup> Ugyanitt jelenti ki azt is, hogy „A kritikus elsősorban tekintély”.<sup>97</sup> Ha ezt összevetjük Eliot meglátásával „a tekintély kontra egyéni ítélet ősi *aporiá*”-járól,<sup>98</sup> akkor világos, hogy ebben is egyetértenek Halással: a tekintély, az autoritás az ő szemében is fontosabb volt az egyéni ítéletnél. Végül még egy nagyon fontos meglátás Halász jegyzeteiből: „A kánon nem adott valóság, hanem vízió.”<sup>99</sup> Eliot tradíciója voltaképpen kánon, és mint ilyen, valóban vízió: egy képzelt konszenzus eredménye.

1942-ben jelent meg Halász *Portré és tabló* című írása, amelyben félreérthetetlenül kritikát gyakorol saját korábbi módszere, a *portré* felett, és meghirdeti az új, gazdagabb eredményekkel kecsegtető eljárás, a *tabló* korát. Nem szabad elfelejtenünk, hogy „portré” és „tabló” metaforák. Halász kritikai gyakorlatából pontosan tudjuk, hogy a portré mit jelentett a számára, de nem ilyen világos, hogy mi a tabló. Mikó Krisztina idesorolja már az 1929-es *Az újabb regényről* című írást is,<sup>100</sup> amely (a metaforák megkezdett körén belül maradva) kétség-

<sup>95</sup> TN, 905.

<sup>96</sup> Uo., 1008.

<sup>97</sup> Uo., 1011.

<sup>98</sup> Vö. KR, 489; OPP, 103.

<sup>99</sup> TN, 1012.

<sup>100</sup> MIKÓ, i. m., 45.

kívül csoportkép, többszörös portré, mint egy érettségi *tabló*. Lehet, hogy erre gondolt Halász az 1942-es írásban, noha az itt megfogalmazott különbségek (mármint a portéhoz képest) mélyebbnek tűnnek ennél.

Érvelésében a szellemtörténet és pozitívizmus kettős vonzásához tér vissza, és most egyértelműen a pozitívizmus mellett dönt. „Az elvek legyenek empirikusak [...] jöjjön meg a becsülete az elhanyagolt eszméknek [...] Az egyéniség pedig ne legyen kiszolgáltatva a már mindnyájunk kezén mechanikussá vált pszichologizálásnak.”<sup>101</sup> Ez tökéletesen egybecseng azzal, amit Eliot 1919-ben mondott: „Becsületes bírálót és érzékeny értékelőt nem a költő személye érdekli, hanem a költészete.”<sup>102</sup> Halász Gábor ezen a ponton feladja korábbi kritikai krédójának azt a pontját, amely eddig a legélesebben elválasztotta Eliot nézeteitől: a pszichológiát. Sainte-Beuve helyett Taine-t nevezi meg mestereként.

## 20. Egyenlőtlenség

Nem tudhatjuk biztosan, hogy Halász Gábor mely megírt írásait tartotta volna *tablónak* és milyen *tablókat* írt volna még. Amikor programját 1942-ben megfogalmazta, mondván „a férfikor számára nem lehet méltóbb és súlyosabb ambíció”,<sup>103</sup> alig két év állt már csak előtte. Amikor T. S. Eliotéhoz mérjük a pályáját, minden más körülményen túl tudatában kell lennünk annak az igazságtalanságnak, hogy egy kiteljesedett és boldog öregkorban bevégzett munkássághoz hasonlítunk egy brutálisan félbetört életművet. Nem tudhatjuk, mit hozott volna még létre Halász Gábor. De az ilyen igazságtalanságok kiigazítása nem az irodalomtudomány feladata, és nem is emberi hatalmaké.

<sup>101</sup> TN, 1046.

<sup>102</sup> KR, 66; SE, 17.

<sup>103</sup> TN, 1048.

## MÍTOSZKÉPZÉS ÉS TISZTA BESZÉD

1956-ra elsősorban mint nemzeti történelmi mítoszra tekintünk. Egy történelmi mítosz természetesen nem azonos az objektív történések összegével, sem az egyes tanúk és résztvevők emlékezetének összegével, sem pedig ezek közös, összeegyeztethető részével. A mítoszban az esemény történelmi és szimbolikus lényege párolódik le, az, amit az elkövetkező nemzedékek erkölcsi tanulságként, hivatkozási alapként továbbvihetnek, az, ami segít majd nekik a saját tetteik és történeteik felépítésében.

A mítosz azonban – definíció szerint – képlékeny és dinamikus képződmény: minden egyes elbeszélte résztörténet – és persze az elbeszélés módja is – módosíthat rajta. A történetek elbeszélésének vannak kevésbé hatékony módjai, mint például egy esti családi beszélgetés, és vannak hatékonyabbak, mint például egy állami finanszírozású nagyjátékfilm. Aki a versengő elbeszélések között nagyobb hatékonysággal képviseli a magáét, az uralja a mítoszt, az sugallja a tanulságokat az elkövetkező nemzedékek számára. Az iskolai történelemkönyvek, a népszerű és szaktudományos történelmi munkák, miután egyáltalán foglalkozni kezdhettek vele, évtizedeken át háborús romok, megcsontított, megalázott hullák képével illusztrálták 1956 eseményeit. Másfél évtizede ezeket kiszorították a bizakodóan mosolygó, fiatal tüntetők, meg a komoly arccal beszélő miniszterelnök képei. Úgy látszik, a történetek kulturális utóélete (azaz a mítosz alakulása) mélyebben befolyásolja az életünket, mint a tulajdonképpeni történések történelmi-szaktudományos értelemben vett feltárulkozása. A kultúrát itt szó szerint vehetjük: éppen arról van szó, hogy a történetek melyik aspektusát kultiváljuk.

Történeteink óhatatlanul sematikusak: ha egy történelmi eseménysorra forradalomként tekintünk, akkor eseményeit lehetőség szerint a rendelkezésünkre álló forradalomsémához illesztjük. A mi forradalomsémánk 1848, és azért van könnyű dolgunk, mert ezzel 1956 aktív részesei is így voltak, sokszor kifejezetten 1848-ra hivatkozva cselekedtek. A két eseménysort könnyű sematikus egymásra vetíteni: a kezdet spontán értelmiségi tüntetés, amely szolidaritást fejez ki egy másik nemzet törekvései iránt. Ez népmozgalommá szélesedik, amelyben rég elfojtott sérelmek és vágyak törnek felszínre. Néhány hitelesnek tekintett korábbi reformpolitikus a törekvéseket állami szintre emeli. A csúcs-

pont egy nemzetközi jelentőségű politikai gesztus: a trónfosztás, illetve a Varsói Szerződésből való kilépés. A végén megszállás, menekülés, megtorlás, mártír miniszterelnök.

1956 részesei számos gesztussal (például a Kossuth-címer visszaállításával) tudatosan is jelezték ezt a metaforikus kapcsolatot, és amikor 1956 anatómia alá került, 1848 végképp a metaforájává vált: a március 15-ei ünneplők október 23-ra, a Batthyány-örökmécsesnél gyülekezők Nagy Imrére gondoltak. A két történetet rokonságát az is tovább erősíti, hogy nemzeti ünnepeink közül – szemben az elvont augusztus 20-ával vagy a vallási ünnepekkel – ez a kettő alkalmas valamiféle személyes azonosulásra, és így identitásképzésre.

Kulturális utóéletük azonban radikálisan különbözik. 1848 élményét és traumáját egy-két évtizeden belül a résztvevők és a kortársak számtalan formában feldolgozták a populáris nagyregénytől a satirikus vígposzig és a kései Vörösmarty kozmikus kataklizmát vizionáló költészetéig. Az 1956-ról megjelent írások és filmek egészen a rendszerváltásig kizárólag a hivatalos álláspontot tükrözhatték – ez nyilvánvalóan irodalmon kívüli okokra vezethető vissza, hiszen a hatalom még a legutolsó időkben is betiltással, szilenciummal sújtotta a tabusértőket. Azt azonban az 1848-cal kapcsolatos irodalomtörténeti tudásunk erős analógiája ellenére is hiába vártuk, hogy a rendszerváltás után felszínre bukkan legalább néhány megrendítő és megvilágosító, 1956-ot tematizáló remekmű. Megjelent néhány (szamizdatban már ismert) remek memoár, és számos krónikás jellegű harci és börtönvers, de az „ismeretlen remekmű” ismeretlen maradt.

Ennek oka nem egyszerűen az erősebb elnyomás – amúgy is történelmietlen volna ilyen összevetéseket tenni. A Kádár-rendszer egyik legfőbb sajátosságát legitimációs frusztrációnak nevezhetnénk, hiszen – mint ezt híveit is beleértve mindenki tudta – jogsértésen alapult. A Ferenc József alatt működő adminisztrációnak nem volt ilyen frusztrációja, hiszen hatalmát ősi és magasabb rendű jogokra vélte visszavezetni, mint amilyenekre a forradalom hivatkozott. A „rend” helyreállítása után a monarchia legitimitását nem veszélyeztette különösebben Petőfi vagy a vértanúk kultusza, és 1914-ben senki sem akadt fenn rajta, ha a Kossuth-nótával toboroztak katonákat a császár számára.

A kádári konszolidáció – a felszínen legalábbis – megismételte a kiegyezés, vagy jellemzőbb, korabeli szóhasználattal, „kiengesztelődés” mutatványát: a közszeretetek örvendő patriarchális államférfi imázsa éppúgy felülírta a véreskezű gyilkos imázsát, mint I. Ferenc József esetében. Kádár azonban – elődjétől eltérően – nem támaszkodhatott az autoritás evidenciájára. A háttérben egy kimondatlan paktumot kellett felépíteni: ha ti elfogadjátok a status quót, mi biztosítjuk a status quo keretei között elérhető legnagyobb jólétet és szabadságot. A művészet és a közbeszéd taburendszerében lényegében három – kétségkívül összefüggő – témára egyszerűsödött: Trianon, a szovjet hegemonia, valamint az „ellenforradalom” revíziója.

A lakosság számára a paktum elfogadható volt, hiszen az ötvenes évekhez képest mind jóléte, mind szabadsága valóban nőtt, és ezért cserébe csupán az ötvenhatos tabut kellett elfogadnia, hiszen a másik kettő azelőtt is érvényben volt. A paktum évtizedeken át működött, hiszen életminőség és szabadságfok tekintetében csupán az ötvenes évek jelentettek összehasonlítási alapot; arra éppen az erős tabu miatt nem volt mód, hogy az emberek más potenciális forogatókönyveket mérlegeljenek – például hogy hogyan alakulhattak volna a dolgok a szovjet beavatkozás elmaradása esetén. Ily módon az ötvenhatos tabu a rendszer alapkövévé vált, bármilyen nyilvános bolygatása „a király meztelen” típusú felkiáltással volt egyenértékű, és ennek megfelelő következményekkel járt. A tabu hatalmas erejét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy híressé vált utolsó beszédében maga Kádár is képtelen volt kimondani Nagy Imre nevét, folyvást a „halott ember” eufemizmussal hivatkozott rá.

Ezt a tabut a magyarországi értelmiség gyakorlatilag interiorizálta, a kurzushű írók verzióira még a nyolcvanas években sem, még szamizdatban sem nagyon jelentek meg erős válaszok – kivéve persze néhány memoárt és a politikai költészet darabjait. 1956 tragikus, satirikus, vagy akár kalandos-moralizáló feldolgozása egyaránt elmaradt. Az explicit tabusértéseket (Petri, Nagy Gáspár) a hatalom megtorolta, de a szelídebb kétértelműségek felett (Esterházy szimbolikus játéka a június 16-ai dátummal) szemet hunyt.

Kádár személyes összeomlása történelmi léptékben egybeesett rendszerének és a rendszer alapját alkotó tabunak az összeomlásával: ezek voltaképpen egyazon esemény aspektusait jelzik. Ez az egybeesés is az erőteljes, de feldolgozatlanul maradt történelmi szimbólumok közé került. Az önmagát túlélő tabu leomlott ugyan, de egyszerre új hazugság nyomult a helyére. A felmondott konszenzust (mintegy konszenzusosan) visszamenőleg mindenki megtagadja. Mintha a teljes magyar értelmiség a kettős beszédnek, a tabukonszenzus kijátszásának lett volna részese, legalábbis mindenki így emlékszik. De akkor vajon ki tartotta fenn magát a tabut? A paradox szituációból az következik, hogy immár nem magának 1956-nak, hanem az azt követő évtizedeknek a megértése, feldolgozása, a történelmi köztudatba való beillesztése is kétségessé vált.

Ahhoz, hogy 1956 eleven, a katarzis lehetőségét is tartalmazó mítosszá váljék, évtizedek kulturális lerakódásait kellene feloldani. Ha hiteles utókor szeretnénk lenni, akkor az irodalmi Kádár-apológiákkal is tennünk kell valamit, hiszen – katartikus történelmi remekművek híján – ezek ennek a kornak a legfontosabb érzelmi és esztétikai dokumentumai közé tartoznak.

Ennek a szembenézésnek talán a legmanifesztebb példája Jeles András és a Monteverdi Birkózókör *Drámai események* című előadása, amely Dobozy Imre *Szélvihar* című drámaszövegét használja fel. Aki nem ismeri az előadást és magát a darabot, könnyen gondolhatja, hogy itt valamiféle frivol-ironikus átkontextualizálásról van szó, olyasmiről, mint ami Bacsó Péter, Tímár Péter vagy Gárdos Péter a korrall foglalkozó filmjeiben, vagy például a *Goodbye Lenin*

című német filmben történik, s amit a *Nagyidai cigányokra* való hivatkozással lehetne legitimálni.

Ha Jeles vicces és felszabadító előadást akart volna rendezni, akkor választhatta volna például Darvas József *Kormos ég* című drámáját, amelyben a főszereplőt, a tépelődő író, számtalan hatás éri, de csak a szovjet hegemonia jelenik meg a végső imperatívusz pozíciójában, csak a magyaroknak a szovjet nép iránt elkövetett bűnei indítják cselekvésre. (Dobozy a taburendszer e magától adódó eleméről, a szovjet beavatkozásról említést sem tesz, ez az ő drámai terén és idején kívül megy végbe.) Persze ennek a mondanivalónak az ironikus beágyazása sem feltétlenül ingerelné kacagásra a mai (vagy a nyolcvanas évekbeli) nézőt, de olyan hübriszt (a Szovjetunió iránti feltétlen hűséget) leplezne le, amelyben a néző aligha részes. Így végső soron apologetikus és bagatellizáló lenne, mint a fentebb említett filmek, amelyek éppen azokat a jegyeket rejtik el, amelyeket valamennyi, diktatúrában szocializálódott, tehát harmincévesnél idősebb magyar állampolgár kitörölhetetlenül magában hordoz. További részletezés helyett Kertész Imre *Jegyzőkönyv* című szövegére utalok itt.

Jeles előadása nem 1956 „drámai eseményeit”, hanem az utókor frusztrált, irracionális korlátok közé szorított beszédét és gondolkodását állítja a középpontba. Nem a dráma viszonyrendszere érdekli, hanem az a kulturális és politikai erőter, amelyben a dráma létrejött. Így a „drámai események” kifejezés eufemisztikus metaforája defigurálódik, és az előadás eseménysora szó szerint drámaivá (azaz a drámára vonatkozóvá) válik. Jeles pontosan érzékeli azokat a feszültségeket és ellentmondásokat, amelyeket Dobozy dramaturgiai tudása mintegy indexikus jelként, lenyomatként megrögzít. A szövegben valóban tetten érhető magának a szerzőnek a tépelődése is, hiszen például az expozíciókor nem is tudni pontosan, kinek az oldalán állunk. A drámát súlyosan megterheli, hogy egyszerre több modellnek próbál megfelelni. Egyrészt jelen van benne egy antik tragédia sémája: az apának és fiúnak mint a régi és új értékrend képviselőinek tragikus összeütközése, amely az ártatlan áldozat, az anya halálához vezet. Másrészt működik egy tézisdráma sémája is: a különféle késztetéseket és társadalmi típusokat jellegzetes, már-már karikatúraszerű figurák jelenítik meg. Túlkapásokban vétkes téeszelnők, az egykori ispánból lett lojális hivatalnok, az egykori földesúrból lett erőszakos ellenforradalmár, a mindenre kapható lumpen elem, a másik, jóra való lumpen elem, és így tovább. Harmadrészt pedig mindennek a szocialista realizmussal is kompatibilisnek kell lennie, amit itt (a tematikán kívül) egyfajta lírai ihletettséggű lélektani naturalizmus hivatott képviselni. „Reggelente dérral takarózik a határ...” – sóhajt fel például a Szusza Kis nevezetű parasztleány.

Dobozy érzékelhető erőfeszítéseket tesz arra, hogy az ellentmondásos premisszákból a kívánt eszmei mondanivaló végül mintegy a dráma belső törvényszerűségei alapján, magától bontakozzék ki, hogy az esztétikai szükségszerűség önként és elkerülhetetlenül az ideológiai szükségszerűség felé tartson. Ezt csak

kerülő úton, dramaturgiai „csalással” lehet megoldani, esetünkben úgy, hogy a főszereplő, Csendes Imre, a becsületes magyar parasztember archetípusa eleve birtokában van az igazságnak, a helyes cselekvés egyetlen lehetőségének, őt egyáltalán nem veszélyezteti a más álláspontokkal való összeütközés: például a lázadó deklasszált földesúr és a túlzó, balos téeszelnök közötti konfliktusban minden érv és megfontolás nélkül áll az utóbbi oldalára. Csendesnek magában kell hordoznia ezt az „igazságot”, amely a darab történései során – úgyszólván logikai okokból – képtelen megszületni. Időtlen tudásként hordozza a zsarnokság gyűlöletét, és éppen ez a statikusság, a rugalmasság és nyitottság hiánya óvja meg attól, hogy felismerje a zsarnokság új, hatékonyabb formáját, amelyet a védelmébe vesz.

Jeles műve nem Dobozy darabjának az előadása, hanem a drámát felhasználó, autonóm műalkotás, félúton színház és performance között. A játék azonosíthatatlan romfalak között folyik. A színészek játékaiból Jeles minden realiztikus, illusztratív vagy aktualizáló elemet eltávolít. Szereplői egyáltalán nem látszanak parasztembereknek, inkább hajléktalanoknak, akik teljes, szedett-vedett ruhatárukat egyszerre magukon hordják, elrejtve, eltorzítva az alakjukat. Mindenki furcsa, bizarr módon eltorzítva beszél, például lelassítva, énekelve, a hangsúlyt a szavak végére helyezve, vagy egyéb, esetleges (de következetesen, mindvégig megtartott) manírokkal, amelyek egyáltalán nem következnek a szerep karakteréből. Klasszikus értelemben vett szövegmondásról, hangsúlyozásról szinte egyáltalán nem beszélhetünk. Valamelyes realiztikusságra törekvő dikciót a dráma egyik csúcspontján, a fiú és az apa összecsapásakor hallhatunk, ám a látvány erre is rációfóliát: Kistamás László és Kiss Erzsébet egymással szemben, hanem egy irányba, mintegy párhuzamosan, ugyanakkor mozdulatlanul veszekszik. A vizuális és akusztikus benyomások folyamatosan ellentmondanak az elhangzó Dobozy-szöveg eredeti, kanonikus értelmének. Olykor bemozdításon halljuk a színi utasításokat, ám ezeket sohasem hajtják végre. A látvány, az elhangzó mondatok értelme és hangzó formájuk között folyamatos a feszültség, különösen akkor, ha a szöveg által létrehozott interperszonális viszonyt (dialogus, összecsapás stb.) egyáltalán nem követik le a vizuális gesztusok, a szereplők még csak egymásra sem néznek. A befogadás területei között tehát folyamatos üres hely, interpretációs tér keletkezik, amely rendkívüli koncentrációt követel a nézőtől.

Az előadás elején Jeles ad is valamiféle metaforikus használati utasítást: a szereplők kórusban különös, néhol dallamosnak, néhol hangutánzó zörejeknek tűnő hangokat adnak ki, és a befogadó csak percek elteltével jön rá, hogy *A munkásoké a jövő* című mozgalmi dalt hallja olyan előadásban, hogy egyes színészek csak a magánhangzókat, mások csak a mássalhangzókat mondják. Ehhez hasonló szerkezetűek a befogadás során létrejövő felismerések.

Az interpretációs térbe persze minduntalan betör a referencialitás. Jeles minden lehetséges módon elvonatkoztat a darab megírásának és megjelenésének

hatvanas évekbeli kontextusától és pátoszától, éppúgy, mint az előadás nyolcvanas évekbeli kontextusától és óhatatlan iróniájától. A szöveg azonban változatlan formában hangzik el, és így minduntalan felidézi mindkét történetileg szituált befogadói horizontot. Amikor a szöveg szerint Kalló téeszelnököt arra kényszerítik az ellenforradalmárok, hogy tépje le és tapossa meg a vörös zászlót, akkor potenciálként mind a pátosz, mind az irónia felbukkan, megvalósítva egy klasszikus horizontösszeolvadást. Csakhogy mindeközben az egyáltalán nem téeszelnök külsejű Kalló üvöltözve fetreng a földön, ágyékára szorítva egy vöröses rongycsomót. Ez az erős, vegetatív reakciókat előhívó kép nem írja felül a szöveg jelentéspotenciáljait, hanem a kín és a kék közötti ambivalenciát megjelenítve gazdag kölcsönhatásba lép velük.

A szöveg és a látvány által megjelenített történet között akkor nő a legnagyobb a távolság, amikor a szöveg szerint beteljesedik a tragédia, meghal az anya. Az anyát játszó színész meg sem rezzen, továbbra is mozdulatlanul ül az asztal mellett. Itt a befogadó akár olyan gyermeki kérdésre is ragadtathatja magát, hogy akkor most mi történik „igazából”. De természetesen nincs „igazából”, egymás ellen játszó, interferáló kódok vannak. A jelenet szemantikai kínossága tulajdonképpen megment egy realiztikus haláltusa érzelmi-lélektani kínosságától, noha – éppen bizarr hiánya révén – fel is idézi azt, hiszen a szöveg eredeti kontextusához ezt a színházi kódot társítanánk. Mint Brechtnél, rá vagyunk kényszerítve, hogy reflektáltan, kulturális konvencióként lássuk a színházi reprezentációt.

A darab végével pedig mindenki kilép ebből a viszonyból. Az ellenfényben álló színészek vetkőzni kezdenek, levetik a csúf rongyok rétegeit, mindinkább visszanyerik saját civil alakjukat és arcukat, levetik magukról azt, ami valaki vagy valami mást jelentett. Kiss Erzsik Mozart *Dies irae*-jét énekli közben tiszta hangon. A hazug szerepekből és manírokból való kilépés jelenti a megtisztulást: itt válik külön a nyolcvanas évek nézőpontja a hatvanas évekéétől, a performance a színelőadástól, Jeles világa Dobozy világától. A rituális megtisztulás játékában Jeles feloldja színészeit a színészi kötelességek alól, elereszti őket, mint Prospero Arielt. 1988-ban szimbolikusan lezárja a korszakot, amelyben mindnyájan torz szerepeket játszottunk. Megnyitja az utat a tiszta, katartikus történelmi szimbólum felé anélkül, hogy Dobozy megszenvedett hitét kinevetné vagy megalázná. A *Dies irae*-t átveszi a zenekar és a kórus.



# A TAXISOFŐR VAKÁCIÓJA, OR WHAT YOU WILL

(Domonkos István: Kormányeltörésben)

„Ma már lehetséges olyan látásjavító műtét, amitől az emberi szem látásélessége valóban a ragadozó madarakéhoz közelít. Hétköznapi embernek azonban nem ajánlatos ezt elvégeztetni, mert a tévé képernyőjén nem a képet fogja látni, hanem a képpontokat, külön-külön.”

(Dr. Szabó Márta szemész főorvos szóbeli közlése)

PRINCE WALTER: Where's he going to get a dragon from?

PRINCE CHARMING: I provide my own.

(Monty Python's *Fliegender Zirkus*)

Az embernek, mondjuk, irodalomtörténész a foglalkozása. Ez nagyjából azt jelenti, hogy kontextusokat ismer, amelyeket részint megtanult, részint kitalált, és ezekhez a kontextusokhoz illesztgeti a textusokat. A textusok is, a kontextusok is mindenki számára hozzáférhetők, de az irodalomtörténésznek komplex, professzionális tudása van róluk, ami lehetővé teszi, hogy új összefüggésekre találjon rá, és azokat közvetítve új kontextusokat hozzon létre, új olvasatokat inspiráljon, és ezzel növelje a textusokról (magunkról) való tudást, csökkentse az entrópiát. Az irodalomtudomány tudományosságát éppen azon az alapon kérdőjelezi meg sokszor, hogy tárgya és metodikája mindenki számára hozzáférhető, míg egy részecskegyorsítóval, mellékvesekéreggel vagy galaxishalmazal nyilvánvalóan nem ez a helyzet.

Mondjuk, hogy az irodalomtörténész csak professzionális olvasó, ahogyan a taxisofőr professzionális autóvezető. A taxisofőr talán az autót is jobban ismeri az átlag úrvezetőnél, de nem ez a lényeg, hanem a város ismerete, amivel az úrvezető – még ha naponta kocsival jár is be a munkahelyére – sohasem versemezhet. Ennek a profizmusnak persze van hátránya is: a taxisofőr sohasem tud rácsodálkozni egy öreg házra, egy terecskére, hiszen mindet ismeri, számára áttetszővé váltak.

A taxisofőr is nyaral néha: így látom én Domonkos István versét, a *Kormányeltörésben* (Djuphult, 1971). Hiába ismerem a szöveget, a vajdasági irodalom külön kontextus, külön közönség, külön intézményrendszer. Ez részint rákfene, részint megóvandó érték, mindenesetre adottság. Domonkos verséről tudom, mennyire fontos, olvastam. Ha leírták róla, hogy a vajdasági irodalom legfontosabb verse, akkor biztosan tényleg nagyon fontos, de ez afféle útikönyv-információ, magától (magamtól) nem lenne evidens, hiszen ez egy idegen város. Itt egy fontos nevezetesség. Lefotózzuk, kipipáljuk, továbbmegyünk – vagy meg-

próbáljuk elgondolni, milyen lehet naponta látni, úgy, hogy már fel sem tűnik, a táj részévé vált. És amikor ilyen módon ráhangolódtunk, akkor van esélyünk olyasmit meglátni, éppen ráhangolódásunk szükségszerű tökéletlensége révén, ami a helyiek elől mindig rejtve marad. (Vö. még az első mottóval is.)

\*

Reprezentatív műalkotás: nagy irodalma van, kötet-címadó, kötelező antológiadarab, és nehezen feledhető olvasmány. Teljesít ehhez minden feltételt. E feltételek némelyike triviálisnak látszik, ilyen például a legszembeűnőbb, a méret. A reprezentatív nagyversek többsége méretre is jelentős, jócskán meghaladja a lírai költemény archetipikusnak tekinthető kiterjedését (amit például a szonettforma képvisel). Feltételnek tűnik azután a tagoltság. A *Kormányeltörésben* első olvasatban talán kaotikusnak és esetlegesnek tűnik, de valójában a káosz itt tárgy csupán, nem forma: a szöveg gondosan szerkesztett refrénes-strófikus szekvencia. A költemény emlékezetességéhez (vagy egyszerűbben: megjegyezhetőségéhez, az emlékezet számára való megragadhatóságához) mindenképpen hozzájárul a jelen lévő narratív elem. Az sem elhanyagolható, hogy a vers egy külsődleges, szerzője életére, annak fordulópontjára vonatkozó narratíva kíséretében találkozik a recepcióval. Magát a hagyományba lépést előre kódolt, szükségszerű, noha inkább csak virtuális botrány kíséri, amit a versnyelv „botrányos” lepusztultsága hoz magával. Végül az is fontos eleme a reprezentativitásnak, amit éppen a vers hermetikussága jelez: mivel az újonnan érkező számára nem automatikusan nyílik meg, joggal feltételezhető, hogy valóban *reprezentál* egy érték- és élményvilágot, amely egy jól körülhatárolható csoporthoz, időszakához, kulturális és politikai konstellációhoz köthető. Ehhez a közeghez képest vagyunk idegenek, de ez a helyzet igencsak adekvát, minthogy a vers éppen az idegen közegbe való behatolás, az illeszkedés, feloldódás, illetve a saját idegenség (azaz a voltaképpeni identitás) kioltódása körül forog.

\*

A cím és a mottó Balassi-hivatkozása döntő lelemény. A cím és a főszöveg közötti kulturális távolság tágas játékeret kínál az értelmezés számára, míg a meglehetősen homogén és hermetikus főszövegen belül jóval nehezebb olyan réseket találni, ahol megvethetnénk a lábunk. Domonkos verse Balassit szerepmodellként is megjeleníti: a kismizmizett, magányos lovag, a senki által el nem ismert, titkos örökös, aki saját szabadságának súlya alatt roskad. De fontosabb ennél, hogy a „kormányeltörésben” nem létező szó, hapax legomenon, Balassi versében a ritmus- és rímkényszer szüleménye, amely (mintegy kora, tekintélye, hagyományba ágyazottsága jogán) ironikus „felmentést” ad a vers nonstandard nyelvhasználatára.

Ugyanakkor ez a rím- és ritmuskényszer az igencsak közhelygyanús allegóriát (hogy az élet metaforikus hajójának eltört a kormánya) egyetlen elvont

fogalomba, filozófiai terminusba sűríti, ezáltal a „kormányeltörés” egyedi eseményből léthelyzetté válik. Ez az élet hajójának egyik lehetséges alapállapota a többi közül: hajózás jó széllel, veszteglés szélcsendben, küszködés viharban, kormányeltörés. Ezen a hajúton ez nem egyszeri történés, hanem végleges állapot. „Identitásvesztés, identitáshiány” – fordítjuk le automatikusan. A szavak embere számára az identitás középpontja a nyelv, és valóban, a kormányeltörés roncsolt, töredékes nyelvet eredményez. A hajó nem süllyed el, csak cél nélkül hanykolódik.

\*

A vers egyes elemzéseire arra utalnak, hogy a sajátos nyelvhasználat a nyelv elvesztését, elfeledését mintegy naturalisztikusan jelenítené meg. Ez bizonyosan nem igaz: a használaton kívüli anyanyelvből először a kevésbé alapvető lexikai elemek, valamint a gyermekkor után megtanult formulák (például a magázás) kopnak ki. Aligha lehet valaki annyi ideig és olyan mértékben elszigetelt az anyanyelvétől, hogy teljességgel elveszítse például az igeragozást úgy, hogy közben maga a szókészlet megmarad. Az pedig különösen valószínűtlen, hogy ilyen esetben a főnévi igenevet használja egyetemes igei formaként, mivel a magyarban van ennél egyszerűbb, elemibb forma is: az egyes szám harmadik személyű alakok. Megkockáztathatjuk, hogy egy magyar anyanyelvű ember soha, semmilyen körülmények között nem fog spontánul úgy beszélni, ahogyan a vers beszélője.

Az beszélő így, aki felnőtt korában kezdett el magyarul tanulni, azaz nem is tanult formálisan, csak ráragadt a tudás, felszedte a szókincset, de a nyelv szerkezetét, működését csak felszínesen érzi, alapvetően saját anyanyelvének logikája szerint gondolkodik, és úgy beszél, hogy gondolatait szavanként, kifejezésenként mintegy szinkrontolmácsolja magyarra.

Ha ebből a szögből nézzük, a versbeszéd alapszituációja átfordul, mint holmi becsapós ábra, *trompe-l'oeil*. A beszélő nem az itthon maradottnak habog a maga elveszettségéről, félig elvesztett nyelvén, hanem az *ottaniaknak* habog az ő – még meg nem talált, és legalábbis a költészet szintjén soha meg nem található – nyelvükön. Ezt az is alátámasztja, ahogy az otthoniak felbukkannak a versben: „én kapni levél” – ezt nem volna értelme az otthoniaknak mesélni. Más kérdés, hogy a felbukkanó *ottaniak* szintén mind idegenek: Pavlik, a cseh filosz, a háborús múltú fogorvos, Herr Schmidt, a jómódú indiai orvos, Herr Hallon (ő vajon miért Herr?), a spanyol Dolores, a görögök a boltban, és persze a hábókos magyar – mindnyájan idegenek. A közegről (ha a keltezés paratextusát figyelmen kívül hagyjuk) semmit sem tudunk: ez a seholország szinte bárhol lehet, a hetvenes évek Vajdaságától nyugatra. A vers nyelve az idegenek közös nyelvét, az alanyesetre, jelen időre, egyszerű mondatra redukált, néhol egy kis konyhanémettel is megtámogatott pidginangolt, a jellegzetes hontalannyelvet imitálja, „fordítja vissza” magyarra, jelezve, hogy még ez az erősen korlátozott

performancia is milyen erőfeszítést igényel („nappal mutogatni”). A verscím is más metaforát kínál így: a vers nyelve nem az eltört kormánnyal azonosítható, hanem az ellenséges tengerrel, amelyben kormánytörötten is hajózni muszáj.

\*

Persze ennek a hipotézisnek, úgy tűnik, látványosan ellentmond a vers második sora: „én nem tudni magyar”. Ezt nyilván csak olyasvalaki mondhatja, akitől az adott kontextusban elvárnák, hogy tudjon magyarul. A hibás mondat jól demonstrálja önnön állításának igazságát, ugyanakkor mégsem fogadható el az elvesztett vagy lepusztult, de valaha birtokolt nyelvi kompetencia naturalisztikus ábrázolásaként. Természetesen elképzelhető olyan, idegenbe szakadt, és valóban lepusztult nyelvi kompetenciájú magyar, aki már nem képes helyesen összerakni a „nem tudok magyarul” mondathoz szükséges határozói szerkezetet, de még ő is érezné, hogy ez nem váltható át tárgyias szerkezetre („nem tudok magyart”, illetve a ragok elhagyásával „nem tudni magyar”). A „nem beszélek magyarul” mondat mélyszerkezetében nem ilyen erős a határozói jelleg, sokkal könnyebben átvált tárgyias szerkezetre: „nem beszélek magyart”, vagy helyesebben „nem beszélem a magyart”. Ennek a mondatnak a zérómorfémás változata szinte helyesnek hat: „nem beszél(ni) magyar”. A tárgyias szerkezet könnyedén ráérthető: ezt segíti egyrészt a természetes magyar szórend (alany – állítmány – tárgy), másrészt az indoeurópai nyelvek analógiája (I don't speak Hungarian stb.). A határozói szerkezet körvonalait nemigen lehet toldalékok nélkül megadni, a *tudni* igének pedig ebben a kontextusban nincs tárgyias vonzata. A verssor mondata tehát még a lepusztult nyelvi kompetencián belül is bizarr, motiválatlan elvételnek hat.

A másik lehetőség, hogy a kontextusban nem magyar beszédet várnak el a vers beszélőjétől, hanem magyar megértést: például valaki váratlanul magyarul szól hozzám. A „nem tudni magyar” így a „nem érteni magyar” helyett állna. Ez utóbbira ugyanaz érvényes, mint a „nem beszélni magyar” mondatra: könnyedén ráérthető a tárgyias szerkezet. Ráadásul a tudni/érteni lexikai elvétel majd hogyan nem természetes egy hiányosan elsajátított nyelv közegében, angolul például nagyon is kézenfekvő hiba. A versben elhangzó megnyilvánulások kontextusát tehát elgondolhatjuk így is: a beszélőt valaki magyarul szólítja meg, ő pedig (minthogy programszerűen el akar szakadni a maga magyarságától) a rendelkezésére álló pocskék angolsággal próbál válaszolni: „I am... I don't know Hungarian. I live abroad life...” A vers pedig többé-kevésbé ennek a monológ-nak lenne a fordítása.

\*

Az anyanyelvvél megszerzett nyelvi kompetenciát valószínűleg nem lehet teljességgel elveszteni, kivéve persze az egészen brutális behatásokat (baleset, betegség, szélsőséges mentális sokk stb.). Pusztán a szociális környezet megvál-

tozása – valamint az egyén élettartama – kevés ehhez. Az ugyanakkor nagyon is elképzelhető, hogy valaki kioltja magában az anyanyelvi performanciát, és egyszerűen nem hajlandó magyarul beszélni. (Nyilván nem perdöntő adat, de találkoztam ilyennel.)

A versben felbukkanó szereplők mind gyökértelen világvándorok, de van eredetük: cseh, német, spanyol, görög, indiai és persze egy magyar. A vers beszélőjének deklaráltan nincs nemzeti-nyelvi identitása: „élni külföld élet”. Amikor egy magyarral találkozik, a kibontakozó háttértörténet – látszólag legalábbis – csak egy a többi közt.

A verset megszervező ismétlődések, keresztivatközások között kiemelkedő fontosságú a fentebb elemzett második sorra („nem tudni magyar”) felelő mondat a pszichiáter szavai között: „nem lenni magyar”. Ahogy az előbbi mondat, úgy ez is több jelentés között oszcillál, csak hogy itt sem az alany, sem a modalitás nem egyértelmű: a nyelvi lepusztultság aktív poétikai eszközzé válik, egészen különös többértelműséget hozva létre.

A mondat jelentheti ezt: „A magyar nem létezik.” Az a magyar, aki olykor száműzött királynak képzei magát, aki öt évet ült börtönben, akit örületbe kerget a fa susogása az ablaka előtt. Ha így dekódoljuk a mondatot, akkor az a történet bontakozik ki, hogy a vers beszélőjét olyan mélyen megrendítette ennek a magyarnak a története, hogy mintegy átvette a kényszerképzeteket. De a mondat jelentheti ezt is: „Te nem vagy (ne legyél) magyar”, vagyis a pszichiáter fel akarja oldani ezt a bizarr identifikációt. Azt azonban nem tudjuk, hogy a vers beszélőjének van-e saját, eredendő magyar identitása, amit fel kéne oldani. Mindenesetre ide is visszavezethető a „nem tudni magyar” háritó gesztusa.

Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a vers narratív vázában még egy további elem is összeköti a két alakot: „ő jönni pszichiáter” mondja a beszélő a kényszerképzetekkel terhelt magyarról. Melyikükhöz szól tehát a pszichiáter tanácsa? Tényleg ketten vannak? Vagy valami skizofrén elem is terheli ezt a narratívát?

Az elemzésnek nem feladata minden paradoxont semlegesíteni, minden rejtélyt feloldani. Mégis kézenfekvő az a hipotézis, hogy ez a habókos magyar a vers beszélőjének korábbi énje, akivel (részben nyilván éppen a kezelés hatására) megszűnt a kapcsolata. Elvetette ezt a terhes identitást, most már nem lenni magyar, nem tudni magyar, élni külföld élet, mindenhol.

\*

Ennek a nem létező, imitált nyelvi kompetenciának („én imitálni vers”) van néhány különös, a teremtett kontextusból kilógó, nehezen neutralizálható eleme. Ilyenek a refrénként visszatérő, verssorszerű verssorok, különösen ez a kettő: „szavak kínai falát / megmássa a halál”; „koponyánkból a habverő / nyele kiáll”. Ezek a helyeken nem érzékelhető a nyelv roncsoltsága, az ige- és névszóragozás egyaránt a helyén van. Mintha a lepusztult, széttöredezett nyelvi kompetenciában nagyobb töredékek úszkálnának, amelyek időről időre felszínre kerül-

nek, de nemigen vetnek gátat az általános entrópiának. Mintha gyerekkorából emlékezne valaki egy-egy verssorra, vagy éppen a „másik életéből” szűrődnének át: az esti-éjjeli tapogatásból (a hófehér lapon) a nappali mutogatásba.

Talán még nehezebb a dolgunk a szójátékokkal, a szándékolt ambiguitásokkal. Ilyesmire csak egy kifinomult nyelvi kompetencia képes: ismét úgy tűnik, mintha az elnyomott-lefojtott (és nem elkopott-elvesztett) nyelvi kompetencia egy-egy eleme bukkanna felszínre. Ilyen ambiguitás a már említett „nem lenni magyar” sor is, habár itt az ambiguitás szándékoltsága vitatható (természetesen nem a szerző, hanem a versbeszélő szándékáról van szó). A további példákban azonban nyilvánvaló a szándékolt (szerzői) játékosság, amely a nyelv igen biztos, mondhatni virtuóz uralásán alapul: „gatyámban lenni nagy nyomás / nyomás lenni illegális”. A „nyomás” szó második előfordulása lehetővé teszi, hogy a „gyerünk, hajrá, mindent bele” (stb.) értelmet értsük ide (azaz „gyerünk illegálisba”). Persze itt lehetséges volna egy másik értelem is, hogy a szóban forgó nyomás (az erekció) illegális, ez azonban megint olyasmi, amit magyarul egészen más szerkezetben fejeznénk ki. Ez a mondat nem egy magyar mélyszerkezet hibás (tökéletlen, lepusztult) megvalósítása, hanem egy idegen mélyszerkezet hibás (mert szó szerinti) magyarra fordítása.

A másik helyen a szó értelmének kimozdítása egészen egyértelmű, de ezt hosszabban kell idézni:

nézni tükörben  
nap hold akasztás tiszta-kanyar  
minden reggel őr mondani  
lógni te is hamar  
ő lógni külföld  
gyalog vonaton

Az első „lógni” a kötél általi kivégzésre utal, a második a szökésre, az ellógásra. A nyelvi humor itt abban áll, hogy az őr jóslata szemantikai szinten megghiúsul (az illető nem jutott akasztófára), de lexikai szinten ez éppen a jóslat beteljesülésével azonos (valóban „lógott”, csak nem úgy). Ugyanannak az absztrakt lexikai elemnek két teljesen különböző, az adott kontextusban egymást kizáró szemantikai konkretizációjáról van szó.

Ez a típusú szójáték ellenáll a fordításnak, tehát nem foghatjuk rá, hogy az idegen (hontalan) nyelven elhabogott (valójában virtuális, sohasem létezett) szöveg eredetijében is jelen lett volna. Inkább úgy képzelhetjük, hogy véletlenül jött létre a „fordítás” során, mintegy lesben várakozott, mint a magyar nyelv immanens, kivédhetetlen eleme. A hontalan nyelven habogó beszélő szempontjából tehát éppoly szándékaltalan, mint bármelyik rontás, félrecsúszás.

\*

Spekuláció, persze, spekuláció. Van-e illetékességünk spekulálni, ha nem vagyunk részesei az eredendő kontextusnak? Megállapítottuk, hogy a vers reprezentatív. Mit is reprezentál? Hát elsősorban a kontextust, amelyben létrejött: milyen vajdasági magyarnak lenni a hetvenes években, és milyen feladni ezt az identitást. Ez egy olyan kontextus, amely nekem, aki a hetvenes években Budapesten voltam iskolás, nyilván *nincsen meg*. Ez első nekifutásban azt jelentheti, hogy illetéktelen olvasó vagyok. A gyors válasz az volna, hogy a reprezentációnak nemcsak tárgya van, hanem címzettje is, az, akinek a számára reprezentál valamit, és ez volnék én. És ennek a kívül-létnek lehetnek előnyei is, amelyekre az első mottó kívánna rámutatni, most azonban a második mottó üzenete felé kanyarodnánk.

Legjobb pillanataiban a Monty Python szelleme éppenséggel nem idegen ettől a verstől. Az idézett jelenetben a szőke herceg bejelenti, hogy a királylány kezéért ő bizony megküzd egy sárkánnyal. Honnan szerez sárkányt, kérdi kételkedve a vetélytárs. „I provide my own” feleli a herceg. Saját sárkánnyal dolgozom. És persze idekíváncozik a Browningnak tulajdonított *bonmot*, amely szerint a vers olyan piknik, ahová a költő hozza a szavakat, az olvasó a jelentést. Mostani piknikünkre a kontextust is az olvasó hozza: I provide my own.

\*

Jöjjön egy példa a saját kontextusra, egyben a távolság, és a vele járó homályosabb látás előnyére. A *Kormányeltörésben* megértéséhez használt egyik saját kontextusom (sárkányom) Emir Kusturica, és különösen az ő *Cigányok ideje* című filmje. Vajdasági magyar barátaim nem szeretik a rendezőt, Milošević apologetájának tartják, és a számomra zseniálisnak hangzó zene bennük a belgrádi pályaudvar balkáni mocskát idézi fel. Nyilván igazuk van, ezeket a dolgokat sokkal élesebben és közelebről látják, mint én. Igazságuk éppen ezért partikuláris: elfedi előlük az identitásvesztésnek azt az örökérvényű metaforáját, amit Kusturica felmutat. A *Cigányok ideje* hőse hasonló utat jár be, mint a *Kormányeltörésben* beszélője, és (legalábbis az én távoli, homályos nézőpontomból) szinte véletlennek látszik, hogy mindketten az egykori Nagy-Jugoszláviából indultak útnak. Az egybeesés talán csak azt jelzi, milyen törekeny is volt ez az identifikációs bázis.

Mi is *van meg* nekem ebből az egykori Jugoszláviából? Néhány majdnem-nyugati tengerparti nyaralás a hetvenes évekből (amit, ugye, nem lehet elrontani), meg a csodás szabadkai piac és a Palicsi-tó a nyolcvanas évek második feléből, nem sokkal a háború előtt. Közel-eufória: érteni vélem, mit sirat Kusturica. Másfelől ebben az egészben *benne* magyarnak lenni, évtizedeken át – erről nagyjából ugyanannyit tudunk, Kusturica meg én.

Domonkos verse, Kusturica filmje azonban mégis egyenrangú lehet a maga mély, egzisztencialista kérdésfelvetésében: mi a kontextusából kiragadott em-

ber önértéke, lehet-e így élni, le lehet-e fojtani a kötődéseket, hogyan tartható fenn a személyiség integritása, meddig odázható a katasztrófa.

\*

Kontextusképző elem az is, ha rátalálunk a vers antitézisére. Jelöltem George Szirtes magyar származású brit költő verse, az *English Words* című. Ezt a verset is úgy olvassuk, mi, magyar olvasók, hogy visszük magunkkal a kontextust, amelynek használatára leginkább a szerző magyar neve bátorít fel minket. Maga a vers ugyanis egyetlen szót sem ejt az elhagyott kontextusról, tárgya az új kontextus megtalálása, „belakása”. Az angol szavak úgy viselkednek, mint az angol emberek: szabálykövetők, tartózkodók, nehéz a bizalmukba férkőzni, nehéz kikököteni őket mindennapi rutinjuktól. Ha Domonkos verse csikorgó szub-angolt imitál, Szirtesé éppen az ellenkezőjét teszi: igazából angolul van, de angolok számára is nehezen érthető szuper-angolul, tele súlyos műveltség-szavakkal, nyelvtani tesztekben használt, nehéz szerkezetekkel, olyan elemekkel, amelyek mintegy túljátsszák az otthonosságot.

A két vers programjának ellentétbe állítása nem jelenti azt, hogy értéküket, netalán szerzőik pályáját próbálnánk valamilyen tekintetben összemérni. Ugyanakkor érdekes teszt volna „bevizsgálni” mindkét szöveget a fordíthatóság szempontjából. Szirtes versénél az jelenti a nehézséget, hogy az obskúrus angol kifejezések beágyazottságát, a hozzájuk rendelt stílus- és műveltségrétegeket lehetetlen egy másik nyelvben visszaadni. Ha Domonkos versét fordítanánk angolra (mintegy rekonstruálnánk a roncsolt angolt, amelyet a vers imitál), akkor alighanem elvesztenénk az imitáció által kínált távlatot, kontextust: egyszerűen csak esetleges, roncsolt angol szöveget kapnánk, amelyben nem mutatkozik meg semmiféle *intentio operis*. Nem tudnánk megoldani, hogy továbbra is költeménynek látsszék. Vagyis a fordításnak mindkét esetben ugyanaz az akadálya: a jelen lévő metanyelvi funkció súlya és ereje.

\*

A saját, hozott kontextus kiépítésében segít, ha találunk olyan szöveget, amelyhez vélhetőleg hasonló kulturális és kultikus funkciók rendelhetők. Hamarjában három ilyen reprezentatív funkciójú verset kapcsolnék e szaggatott gondolatmenethez. Mindhárom nemzedéket, társadalmi és élethelyzetet, jellegzetes csoportidentitást reprezentál. Mindhárom viszonylag nagy terjedelmű, narratív, tagolt és áttekinthető, emlékezetes. Sőt, nehezen feledhető, továbbá életrajzi vonatkozású: a reprezentativitásnak ugyanazokat a jegyeit viselik, mint Domonkos verse. Ezeknek a verseknek az aurája segít megértenem, vagy legalább akceptálnom azt a kontextust, amely a *Kormányeltörésben* című szöveget teljes egyértelműséggel mint „a vajdasági magyar irodalom legfontosabb versét” dobja felszínre.

A három vers közül kettő erősebben összetartozik, mivel költők is egyazon nemzedék, egyazon iskola, sőt többé-kevésbé egyazon baráti kör tagjai. Ez a sa-



ját nemzedékem apanemzedéke, a két (amúgy nem túl paternális alkatú) költő, Várady Szabolcs és Petri György. A két vers pedig: *Székek a Duna fölött* (1967 és 1972 között, kötetben 1988) és *Hogy elérjek a napsütötte sávig* (1990).

Mindkét vers csomópont az életműben, antológiadarab, komoly irodalmuk van, és sorolhatnám a hasonló jellegzetességeket, de itt inkább arra irányítanám a figyelmet, milyen hangsúlyosak bennük a partikularitás elemei. Várady pontos címeket ad (Orlay utca, Ráday utca 2.), a kezdőbetűk pedig nyilvánvalóan konkrét, azonosítható személyeket: barátokat, nemzedéktársakat, és azok házastársait, élettársait jelölik. Hangsúlyozott non-fiction, verses memoár. Petri kocsmákat és környékeket nevez meg, majd az utolsó sorban a dátumot: kilencszázhatvanegy. Nyilvánvaló, hogy mindkét verssel kapcsolatban értelme lehet a bennfentesség fogalmának. Az értelmezésben hasznos lehet a Budapestről való topográfiai tudás, és az ehhez kapcsolódó szociográfiai ismeret: mit jelent Pesten vagy Budán lakni, egyik oldalról a másikra költözni. Petri versének értéséhez hozzátehet, ha tudjuk, mekkora távolság van a két feltételesen megnevezett helyszín, a Margit híd melletti HÉV-állomás és a Boráros tér (Észak-Buda, illetve Dél-Pest) között. Ennél még beljebb kerülhetünk, ha azonosítani tudjuk Várady versének szereplőit. De tényleg ez jelentené a megértést?

Hát persze, hogy nem. A konkrétumok a metszet hitelességeért felelnek. Lehetnének fiktívek is, ez alig játszik szerepet; valódiságuk külön mellékajándék az igazi bennfenteseknek, akiket amúgy is zavarnának az ismert konkrétumok. A metszet hitelessége sokkal fontosabb: a nem bennfentes számára ezek a konkrétumok szavatolják, hogy a metszet mögött teljes világ áll, hogy ott, a lépcső tetején valóban ott az utca, és el lehet indulni a napsütötte sávban.

\*

Várady pátoszatlan rezignációja, Petri brutálisan kikényszerített katarzisa két végpont, Domonkosnak mindkettő rokona. Mit tud ehhez hozzátenni az én (lassan apányivá váló) nemzedékem? Az utolsó példa Kemény István verse, az *Egy nap élet* című (1995–1996). Érvényes rá minden, amit a reprezentativitásról eddig mondtunk. Narratívája egy gimnáziumi osztálytalálkozó és a másnapi hazatérés története. Személyes és földrajzi konkrétumai talán még konkrétabban, létösszegző indíttatása nyíltabb, szinte számtanien kíméletlen:

Itt volna vége, de életemmel nem szolgáltam rá  
erre sem,  
Ha délelőtt volt, hát délután lett, haza a hatvan-  
egyesen.  
Mért mondjam ennél pontosabban, hogy nemsokára  
meghalok  
s nyers boldogság, vad reménytelenség együtt se tett ki  
egy napot –

Minden éles, pontos, egyszerű, de naggyá a hatvanegyes teszi. Ez a konkrétum hitelesít, akkor is, ha valaki nem tudja, hogy ez a villamosjárat a Móricz Zsigmond körtér és a Moszkva tér között közlekedik, és retorikai hatása akkor is érvényes lesz, ha a síneket régen fölszedték. Viszont ha az ember átszáll a hatosra, első megálló a Széna tér, ahol József Attila összefutott Babitscsal. Most látszik, milyen erős ez a József Attila-hatás, hogy íróként, olvasóként mennyire erősen kötődünk a versek által teremtett személyiség személyes, hétköznapias, kézzelfogható hiteléhez. Nemcsak a hatvanegyesnek lehet utánajárni, hanem a rakodópart alsó kövének is.

És éppen ez az, aminek Domonkos verse és beszélője hátat fordít – de ez éppen Petriből, Váradyból és Keményből érthető meg. A *Kormányeltörésben* nyelvből hiányzik József Attila és a Széna tér, de hiányzik Szabadka és Újvidék is. Az elszakadást, a hiányt reprezentálja; a reprezentáció, a hagyomány felmondását, a líra végét. Szabadkán, Újvidéken, Djuphultban és Budapesten.

## AMI LEFORDÍTHATÓ, ÉS AMI NEM

A fordíthatóság tulajdonságával – különböző mértékben – minden irodalmi szöveg rendelkezik, mint ahogyan minden embernek van testmagassága. A fordíthatóság – ahogyan itt értem – a szöveg részint immanens, részint relatív tényezőkből összetevődő potenciálja, amely meghatározza, hogy struktúrája, rétegei, alakzatai milyen hatásfokkal rekonstruálhatók egy másik nyelv közegében. A fordíthatóság vizsgálatának tehát nem feltétlenül része az a kérdés, hogy egy adott szöveg fordításai mennyire eredményesek, hiszen a fordíthatóság tulajdonságával olyan szövegek is rendelkeznek, amelyeknek még egyetlen konkrét fordítása sem készült. Ezen az alapon evidensnek látszik, hogy a rossz fordítások nem feltétlenül utalnak a szöveg rossz fordíthatóságára (hiszen még készülhetnek jobb fordítások), ugyanakkor az elkészült jó fordítások igenis feltételezik, hogy az eredeti igen jól fordítható.

Valószínűleg nem találkozna túl nagy ellenállással az intuitív megállapítás, hogy Kertész a legjobban fordítható szerzőink közé tartozik. Első közelítésben a pusztán tény, hogy a legnagyobb hazai intézményes elismerés után megkapta a legnagyobb nemzetközi elismerést is, azt bizonyítja, hogy Kertész szövegeinek esztétikai minősége „átmegy” a fordításban, míg például az itthon (legalább is 2002. október 10-ig) jóval magasabb árfolyamon jegyzett Weöres Sándor szövegeié nem. Nem kívánok most azzal az evidens ténnyel foglalkozni, hogy a bizottság az esztétikai kiválóság bizonyos fokát elért szerzők közül nem esztétikai, hanem morális, azaz a poétika szempontjából végső soron tematikus tényezők alapján hozza meg döntését (hogy ezúttal a merőben külsőleges politikai szempontokat ne is említsük) – ez akár a mostani döntés indoklásából is kitetszik. Az azonban meggondolásra érdemes, hogy az esztétikai kiválóság elismertetését nem a magyarországi, hanem a németországi recepció „konvertálásával” sikerült elérni. Vagyis igen lényegbevágó a kérdés, hogy vajon a németek is ugyanazért tartják-e kiváló műnek a *Sorstalanság*ot, mint mi. Itt igen nagy súllyra tesz szert a fordíthatóság mint elemzési szempont.

Talán mondanom sem kell, Kertész mindent tud arról, hogyan kell jól fordítható szöveget írni. Egyrészt igen jelentős és elismeréssel övezett fordítói életmű áll mögötte, másrészt világirodalmi-kulturális tájékozódásának középpontjában a német nyelvterület áll. Érdemes ebből a szempontból összevetni a

szintén németül olvasó és német nyelvterületen szintén elég sikeres Esterházyval. Esterházy ironikusan, sőt szkeptikusan viszonyul az irodalmi fordítás intézményéhez. Túl azon, hogy nyelvileg-poétikailag, valamint kulturálisan-tematikailag lefordíthatatlan helyekkel tűzdelt szövegeit (gondoljunk akár csak az ilyen címekre, mint *Termelési regény*, *Függő*, *Fuharosok*), időnként még a fordíthatatlanságra reflektáló, fordítóbosszántó mondatokat is csatol ezekhez („Ezt tessék lefordítani”), amivel a fordíthatatlansági események egy új változatát hozza létre: a fordító illetően megszólítása ugyanis a fordításban nyilvánvalóan értelmetlenné válik, ha sikerült lefordítani az adott helyet, akkor azért, ha nem, akkor azért.

A fent említett címek is a fordíthatatlanság különböző változatait mutatják be. A *Termelési regény* szóösszetétel minden nyelven megalkotható, csak nem minden nyelvben társul hozzá kész denotátum: ezeken a nyelveken bizony el kell magyarázni. A *Függő* túlságosan is sok értelmű: angolul például lehetne *Pending*, *Hanging*, *Conditional*, *Indirect* vagy *Dependent*, mindegyik mellett szólnának érvek, de minden megoldásból hiányzik az összes többi. A *Fuharosok* pedig olyan szó, amely magyarul sem létezik, lexikai hiba-féle, amit a fordító óhatatlanul kijavít, és így lesz a cím *Transporters*. Ez a néhány példa is azt mutatja, hogy Esterházy tudatos nyelvhasználata, ha nem is tudatosan, de kétségkívül a fordíthatatlanság irányába hat. Szkepszisének legnyilvánvalóbb dokumentuma azonban egyetlen saját fordítása, *A Háznyúl*, amely az irodalmi fordításnak mint az ekvivalencia illúziójának tudatos szubverziója, mondhatni dekonstrukciója. Itt kell megjegyezni, hogy Kertész egyik címe, a *Jegyzőkönyv* hasonló módon oszcillál a jelentések ('notebook' vagy 'police report') között, ahogyan a *Függő* a maga jelentései között, ráadásul egyik esetben önmagát jelöli, mintegy műfaji megnevezésként, a másik esetben tárgyát, tematikus referenciaként.

A fordítás nehézsége és veszélye, mint Hjelmslev igen találóan megállapítja, abban áll, hogy a fordításban a csak a denotatív jelentés marad meg, a konnotációk elvesznek, illetőleg a célnyelvben új, kiszámíthatatlan konnotátorok kezdenek működni. Világos, hogy míg például a Recsk helynév magyarországi konnotációja a német olvasó számára nem nyilvánul meg, addig a Buchenwald helynévé akár egy európai kultúrán kívüli olvasó számára is érvényes. Ez azonban Kertész univerzalitásának – azaz jól fordíthatóságának – csak az egyik, a kézenfekvő oldala: az univerzális tematika.

Kertész azonban más tekintetben is univerzális, és itt ismét fordulhatunk a stockholmi bizottság nem túlságosan árnyalt, de valamiképpen mégis igen találó indoklásához. Mert a díj természetesen magának a holokausztábrázolásnak (vagyis a tematikának) is szól, de legalább ilyen mértékben annak, hogy ez „moralizálás nélkül” meggy végbe – Kertész könyvét alighanem ez a tulajdonság emeli ki a többi holokausztábrázolás közül. Természetesen itt is dolgozhat a fordíthatatlanság ördöge, de magyar fülünknek a moralizálás azt jelenti: nem adekvát vagy nem autentikus, esetleg képmutató vagy szemforgató módon előhozakodni a morális

viszonylatokkal, olyan helyen vagy összefüggésben, ahol ezeknek semmi keresnivalójuk. Mármost különösnek tűnhet, hogy a bizottság a holokauszttémából kiküldhetőnek tartja az morált, de még különösebb, hogy Kertész valóban meg is teszi ezt. A „moralizálás nélkül” kitévelt arra módosíthatnánk: bármiféle morális mérce, értékrend, vagy akár érzelem alkalmazása nélkül.

Köves Gyuriból nemcsak az ítélkezésre való hajlam, hanem a morális mérce is hiányzik, hiszen minden ellenállás nélkül fogad el, és hagy el értékrendeket. Nincs benne szeretet, nincs benne gyűlölet. A külvilággal való viszonyát a megfigyelés és az elfogadás (empátia) határozza meg, de nincs semmilyen mércéje, amellyel a megfigyelt és elfogadott jelenségeket összemérné. Ez a morálmentes alapállás nem következménye, hanem némi sarkítással feltétele a holokauszt átélésének és túlélésének. Ez nem elhatározás kérdése, hanem adottság (persze nem genetikai, hanem poétikai értelemben), amely már a kezdeteknél is ott van. Amikor munkatáborba induló apjától búcsúzva Gyuri elsírja magát, közben hideg fejjel önmegfigyelést végez, és maga sem tudja eldönteni, a fáradtság vagy az elvárások miatt történt. Megfigyelőképességével folyamatosan együttműködik empátiája: „...mégis, legalább egy szép nap emlékével bocsáthattuk a munkatáborba szegényt” (34).<sup>1</sup>

Elfogulatlanságának fontos összetevője, hogy bár ő az elbeszélő, sohasem szívárogoz át belé a szerzői tudás, sohasem tudja, mi fog történni vele. A deportálásához vezető eseményt, a városhatáron történő feltartóztatását például így vezeti be: „Másnap egy kissé furcsa esetem volt” (51). Ez a gesztus teljesen elmosza az elbeszélés idejéről való elgondolásainkat: az elbeszélő nem lehet az összes történések után, hiszen akkor tudná, hogy ez a nap örökre és brutálisan megváltoztatta az életét. Ez a sajátos, naiv understatement-technika jellemzi az elbeszélő minden minősítését. A marhavagonban víz nélkül eltöltött napokról ennyit mond: „ez bizony kellemetlen volt” (75). Később, az auschwitzi vasútállomásra megérkezve megriasztja az őt „a gonosztevők csíkos gúnyájában, kopaszra nyírt fejével, kerek sapkájában” fogadó „fegyencek” (99–100) látványa. „Kíváncsi lettem volna a vétkükre” (105) – mondja, de amikor ő is ugyanilyen öltözeteket kap, saját vétlensége nyilvánvaló tudatában sincs semmi ellenvetése. És később az sem döbbsenti meg, amikor a kéményekből terjengő szag eredetéről értesül, bár mindez, mint mondja, „gondolkodóba ejtett némileg”, továbbá „beláttam, mindez mégse egész tréfa, ha más oldalról nézem” (140).

Ám ez az adottság szerzői elhatározás kérdése, következésképp nemcsak hogy nem genetikai, de nem is morális, hanem poétikai kérdés. Ezért szereli fel Kertész Köves Gyurit olyan nyelvvél, mintha írás előtt nem is a *Code civilt*, hanem törvénytudományi tanúvallomásokat olvasott volna. A tökéletesen transzparens morális alkathoz tökéletesen transzparens nyelv tartozik. Olyan nyelv, amely mintegy menet közben teremődik, nem tud semmiről az általa már elmon-

<sup>1</sup> KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*. Magvető, Budapest, é. n. [2002].

dottakon kívül, az általa törtéteken kívül nem reflektál, nem utal semmire, következésképp általánosságban is ritkák benne az alakzatok, de különösen a külső, előzetes tudásra építő metalogémák. Így aztán látszólag elvágja magát sok mindentől, amit a posztmodern próza legsajátabb sajátjaként tartunk számon: allúziótól, hiperbolától, metanyelvi kiszólásoktól és regiszterváltásoktól, legfőképpen pedig az iróniától.

Ez a transzparens nyelv a fordítók álma. Így nemcsak a téma, hanem a mondatok is csaknem ugyanazt jelenthetik németül, mint magyarul. De Kertész éppen ezzel vált ki olykor igaztalan vádakát is. Ha ennyire univerzális a nyelve, ennyire tárgyyszerű, és ennyire nem mond morális ítéletet, akkor ez a szöveg akár egy megrögzött antiszemitának, vagy egy volt SS-tisztnek is megfelelhet. Láthatnák, amint a zsidók még e szélsőséges körülmények között is az antiszemita sztereotípiáknak megfelelően viselkednek, és hallhatnák a német génius iránti feltétlen tisztelet hangjait, még ha annak e kevésbé dicsőséges műve kapcsán hangzanak is el. E tapasztalatok alapján Kertész művét régebben nevezték már antiszemitának is, újabban, a németországi siker és a díj kapcsán pedig, apologetikusnak. De Kertész éppen azzal alkotott maradandót – és most már nyugodtan mondhatjuk, világraszólót –, hogy az emberek által emberek ellen elkövetett súlyosabb bűn ábrázolása közben nem mondja meg, ki a jó, mi a helyes. Nem kap automatikusan pozitív attribútumokat, aki szenved, aki alávetett, mint ahogyan az agresszor sem kap automatikus szégyenbélyeget. A *Sors-talanság* épp attól válik katartikus erejű szöveggé, hogy az ítélet meghozásához a morális erőt az olvasónak sajátmagából kell előbányásznia.

És ha ez sikerül valakinek, akkor éppen Köves Gyuri naivságából, morális áttetszőségéből, és mintegy szándéka ellenére (de alighanem nagyon is a szerző szándéka szerint) épülhet fel az olvasás során az irónia. Nézzük például ezt a rövid fejtegetést: „Egyikük aztán kigondolja a gázt: egy másik mindjárt a fürdőt, egy harmadik a szappant, egy negyedik megint a virágokat teszi hozzá, s így tovább. Némelyik ötletet esetleg huzamosabban is vitathattak, javíthathattak, míg másoknak viszont mindjárt megörültek, s felugorva (nem tudom, miért, de ragaszkodtam hozzá: felugrottak) egymás tenyerébe csaptak – mindez igen jól elgondolható volt, legalábbis az én számomra. A parancsnokok képzelete aztán sok buzgó kéz, nagy sürgés-forgás nyomán válik valósággá, s a mutatóvány sikeréhez, látnom kellett, semmilyen kétség sem férhet” (141). Ezt a passzust (miként szinte az egész könyvet) lehetséges merőben ironikusnak és tökéletesen iróniamentesnek is olvasni. Merőben más eredményre jutunk, ha Köves Gyurit, és másra, ha Kertész Imrét képzeljük az elbeszélői pozíció fókuszába. S e tekintetben valószínűleg másként olvas a magyar, és másként a német Kertész-olvasó, főként azért, mert az utóbbinak nemigen lehet képe róla, milyen lehet egy Kertész Imre, következésképp Köves Gyurira hagyatkozik, és így számára minden bizonytalansággal inkább az ironikus olvasatra való rátalálás lehetősége.

Ilyen módon Kertész iróniája – minthogy arról végső soron az olvasó tehet – mentes marad minden frivolitástól, és Kertész megmaradhat klasszikus szerzőnek. Klasszikus és egyetemes – ha megfelelően bontjuk ki jelentésüket, ezzel a két jelzővel igen előkelő névsorhoz lehet csatlakozni. Az idős T. S. Eliot – immár maga is túl a Nobel-díjon – igen sokat töprengett e szavak értelmén. Végső elemzésben három egyetemes klasszikust talált az antikvitás utáni európai kultúrában: Dantét, Shakespeare-t és Goethét, három jellegzetesen jól fordítható szerzőt. Goethe meg is jegyzi valahol, hogy az irodalomból az a fontos, ami átmegy a fordításon. Más állíthatná ennek az ellenkezőjét is, de hát Eliot sem azt mondja, hogy ők a legjobb szerzők (Hölderlint például ő is intenzívebbnek érzi Goethénél), hanem azt, hogy ők az egyetemes klasszikusok. Persze az is nyilvánvaló, hogy mindhármuk munkásságának van olyan szegmense, olyan értéke, amely nem megy át a fordításon, amely mindig az olaszoké, az angoloké, a németeké marad. Kertésznél alighanem ebbe a lefordíthatatlan tartományba tartozik a fentebb megmutatott iróniapotenciál. Az, hogy Kertész a holokauszt ábrázolásakor a pesti viccek, a zsidó viccek struktúrájára játszik rá.

A pesti zsidó viccnek sajátos tulajdonsága, hogy szemben a cigányviccel, rasszizmusa ritkán agresszív – noha bizonyos tekintetben rasszista, amennyiben a rasszok megnevezése, sztereotip tulajdonságaik tematizálása rasszizmusnak számít –, antiszemitának azonban igen ritkán nevezhető. Ennek természetes oka, hogy ez a városi folklór bizonyos mértékig része a zsidóság sajátos kulturális önreprezentációjának. A viccekben leplezett sztereotip tulajdonságok nagy általánosságban inkább pozitív, mint negatív társadalmi megítélés alá esnek. Csavaros észjárás, erős csoportszolidaritás, jó adaptációs készség. Hogy világos legyen, mire gondolok, elmondok egy olyan viccet, amely gondolati struktúrájában a korábban bemutatott idézet megfelelője.

A háború alatt két Németországból menekült zsidó díszszemlét néz Londonban. Egyikük így szól a társához: „Ez nekik egy díszlépés? Látnák otthon a mieinket!” Világos, hogy ennek a viccnek, és a háttérében rejlő különös identitáskrizisnek az ismeretében (amelynek másik kiváló megfogalmazása a „Hová álljanak a belgák?” kérdéssel végződő vicc) másképp olvasható a fent idézett passzus. Akkor is viccstruktúra sejlik fel – bár a szöveg enélkül is tökéletesen koherens olvasatot adhat –, amikor a határhoz érve a magyar csendőr ivóvízért cserében el akarja szedni a deportáltak értékeit, mondván, „Hiszen ti is magyarok vagytok végeredményben!”, majd a csere megghiúsulásakor, mintegy a vicc poénjaként így szól: „Büdös zsidók, még a legszentebb kérdésből is üzletet csinálnátok!” (95).

Alighanem ez az olvasatlehetőség az, ami Kertészből csak a magyaroké, ami lefordíthatatlan. Amikor Eliot felállítja a maga egyetemes klasszikus triászát, hosszan tanakodik, hogy vajon Cervantest középük sorolja-e. Hiszen ezek a szerzők műveikben egy nemzetet, egy korszakot, egy értékrendszert tettek egyetemesen láthatóvá, nem utolsósorban az általuk teremtett egyetemes hősök

(Hamlet, Faust) révén (Danténál ez valamelyest másképp valósul meg). Ugyan-ez Cervantesről és az ő hősről is elmondható, de Eliot mégis lemond róla, és nem csupán számmisztikai okból. Dante, Shakespeare és Goethe a maga értékrendjét aranykori fényében mutatja be, míg Cervantes a magáét hanyatlásában, pusztulásában, nevetségessé válásában. Vagyis Eliot nagyjából ugyanazon indokok alapján zárja ki Cervantest és hőstét az egyetemes klasszikusok osztályából, amely indokok alapján Jorge atya, a könyvtáros, végül is megeszi Arisztotelész *Poétikájának* második kötetét.

Pedig a 20. század inkább ilyen hősökkel szolgált, akik nem is annyira Don Quijotéra, hanem inkább Sancho Panzára hajaznak, mint például Švejk, vagy Leopold Bloom. Ez is lehetne egy triász. Köves Gyuri meg lebeg a két csoport között: a német értelmiség és a svéd akadémia alighanem Hamlet, Faust és a szintén pokoljáró Dante társaságában látja, mi meg, ha akarjuk, láthatjuk a másik csapatban is. Ez a miénk belőle, még akkor is, ha ezért nem jár semmiféle díj, és valószínűleg Arisztotelész sem írt róla egy sort sem.



# ÁTVÁGÁSOK



Tehát egy betűről fogok beszélni.

A K betűről, amely el-különböződött. El a grammatikai normától, el az életrajzi szerző és a szerzőfunkció József Attilánál oly megszokott szoros kapcsolatától. Ez az elkülönöződött K betű a sor végén rámutat a beszélő nyelvi kompetenciájának korlátozottságára, és ezzel elkülönözteti a szerző nyelvi kompetenciájától, amely nyilvánvalóan magában foglalja a korlátozottság imitálásának képességét is. A művészi igazságra nem az a kérdés kérdez rá, hogy tényleg nem evett-e három napja a költő, hanem hogy ki az állításnak a K betű által konstituált beszélője, akire az állítás: „harmadnapja nem eszek”, igaz lesz.

Persze, a másik kérdés sem érdektelen. A kultusz kutatás legizgalmasabb terépe alighanem az irodalmi tények és az élettények közötti feszültség vizsgálata. Ezen a területen aligha lehetséges önreflexió nélkül, azaz voltaképpen irónia nélkül mozogni, hiszen a kultusz kutatás önmaga is óhatatlanul a kultusz része lesz, befolyásolja az általa vizsgált folyamatot.

Századunk talán leginkább „kult”-nak nevezhető szerzője, James Joyce, eleve beépítette szövegeibe ezt a feszültséget. Fáradtságot nem kímélő, aprólékos munkával igazította fiktív szereplői mozgását a valódi Dublin topográfiájához. Ennek természetesen csak egy egészen különös értelemben van köze a realizmushoz, hiszen a „jellemek tipizálásához” éppenséggel semmi szükség utcanevekre és „utcabútorokra”. Azzal azonban, hogy a regény topográfiai terét részletről részletre megfeleltette a valódi Dublin topográfiai terével, mintegy felcserélhetővé tette a kettőt, és így megteremtette azt a lehetőséget, hogy a valódi Dublin utcáin sétálva egy regény terében érezhessük magunkat. A fizikai Dublin metafizikai jelentőségre tesz szert, dologból jellé válik: a városnak jelentése van, és látogatóinak jelentős része ezért a Dublinért utazik oda. Ez a játék maga a kultusz, és az újabb adalékok megismerése a kultusz kutatás.

József Attila valódi, fizikai éhsége nem ilyen bejárható terep. Az ő kultuszánál (amelynek tragikus színeit alig-alig képes oldani a kultusz kutatás iróniája) nem fűződik ilyesfajta érdek az élettények és az irodalmi tények egyeztetéséhez. József Attila valóságos életének állomásai (illetőleg ami ezekből hozzáférhető, dokumentálható) számos esetben izomorfiát mutatnak a versek első, második vagy harmadik személyű protagonistáinak léhelyzetével. Ezen izomorfiák fel-

kutatása azonban inkább csak keletkezéstörténeti adalékként hasznosítható. Ha pedig a keletkezéstörténeti rekonstrukció áll a megértés, az interpretáció helyére, az eltereli a figyelmet a szöveg szövegszerúségéről és rövidre zárja az értelmezést. A „Vasútnál lakom” felvezetésben nem az az „intentio operis”, hogy egy konkrét, azonosítandó, a Korong utcai lakás közeléből látható vonatra mutasson rá, hanem hogy egy konkrét beszélőt konstituáljon.<sup>1</sup>

Joyce ironikus és József Attila tragikus kultusza között az a döntő különbség, hogy az előbbi a valós és a vele nagymértékben (de távolról sem teljesen!) izomorf teremtett világ közötti feszültségek kiaknázásában érdekelt; míg az utóbbi a két világ folyamatos egymásra vonatkoztatásában, abban, hogy egyikből a másikat magyarázva kiépítse a maga koherens, tragikus narratíváját. A József Attila-kultusz a versekből építi meg a tragikus véghez vezető regényes történetet, az életrajz tragédiáját pedig interpretánsnak használja a versek olvasatánál. Következésképp a József Attila-kultusz érdekeltisége éppen ellentétes Joyce-kultuszéval: a mű és az életrajz közötti divergenciák játékba hozása helyett azok elmosása.

Joyce nyolc évig küzdött első prózakötete, a *Dublini emberek* kiadásáért; két ízben is Dublinba utazott emiatt, és az 1912-es, a kinyomott ezer példány megsemmisítésével végződő konfliktus után soha többé nem látta viszont szülővárosát.<sup>2</sup> József Attilát 1925-ben, a *Tiszta szívvel* című versért eltanácsolták a szegedi egyetemről, és ezután soha nem tett tanári vizsgát. A két önkéntes száműzetés – a szülőföldről, illetve a polgári életpályáról – természetesen döntő hatású volt, és sok tekintetben ezek az impulzusok indították el szerzőinket pályájuk érett szakasza felé. Ily módon George Roberts, a vonakodó kiadó és Horger Antal, a szigorú professzor egyaránt a szándéktalan irodalmi mentor szerepébe kerül. Minket azonban most nem ez a (lényegében szociológiai eszközökkel leírható) mechanizmus érdekel, hanem a recepciónak azok a mechanizmusai, amelyek az elutasítást kiváltották.

Joyce könyve ellen az volt az elsőrendű kifogás, hogy a fiktív történetekben valódi kocsmák, boltok, utcák, villamosjáratok és hasonlók tűnnek fel: a fikcióba nem-fiktív elemek keverednek. Roberts attól félt, hogy az érintett kocsmárosok, boltosok esetleg beperelhetik. Sajátos ez a jogi érvelés, hiszen Joyce valóban szerződést szeg, noha nem jogi értelemben: megsérti azt a narratív egyezményt, amelyet szövegei világos műfaji jegyek közvetítésével kötnek meg az olvasóval. Egyértelmű, hogy nem memoárról van szó, tehát a nem-fiktív ele-

<sup>1</sup> A keletkezéstörténeti rekonstrukció érdekes példája SZUROMI Lajos könyve, amelyben még a hátsó kertből látható pályaszakasz fényképét is megtekinthetjük. Lásd *József Attila: Eszmélet*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977 (Irodalomtörténeti füzetek 93.), fényképmelléklet.

<sup>2</sup> A történet részletes leírását lásd James JOYCE, *Különös történet* (Függelék), in *Dublini emberek*, Orpheusz, Budapest, 2000, 195–199; valamint a kötet utószavában (201–207).

meknek nincs helyük. Ha a szöveg egy fiktív narratíva olvasási stratégiáit hívja elő, akkor valódi személyek vagy intézmények szerepeltetése az olvasóval szembeni szerződésesség.<sup>3</sup>

Más kérdés, hogy ezeket a valóságreferenciákat akkoriban a dublini embereken kívül senki sem értette volna. Joyce ekkor még nem is törekedett egyetemességre: éppen a dubliniakat akarta megbotránkoztatni, némelyiküket megjutalmazni, másokat megbüntetni, pontosan úgy, ahogy Dante tette a saját firenzei kortársaival. Ezt a törekvést csak jóval később, az *Ulysses*ben sikerült összeegyeztetni (Dante módjára) az „egyetemességigénnyel” (vagyis a térben és időben kiterjedtebb érthetőségre való törekvéssel), de ez már más lapra tartozik. Roberts tehát éppen azt az összetevőt kifogásolta a novellákban, amely a későbbi kultusz alapjává vált.

Horger Antal hírhedt tévedése ugyanebbe a tartományba esik, de más természetű. Ő nem a valóságreferenciákat – és így a narratív egyezmény megsértését – kifogásolta, hanem valóságreferenciának olvasta azt, ami nem volt az. Szemben Robertsszel, aki nagyon is jól megértette a mű intencióit, Horger olyan szinten vétette el a megértés lehetőségét, hogy valójában be sem lépett a szöveg által felkínált narratív egyezménybe, számára létre sem jött az esztétikai befogadás szituációja. Referenciális, kognitív szinten olvasta csak a verset, és ez az olvasat bőségesen elegendő okot ad egy egyetemi hallgató eltávolítására, miként akár a vallásgyalázási per megindítására is.

A professzor mentségére el kell mondanunk, hogy a szöveg világának néhány eleme kétségkívül izomorf a József Attila körüli valóság néhány elemével. Így például éppen húszéves volt, történetesen tényleg nem éltek a szülei, és feltehető volt róla, hogy nem mindennap jut megfelelő élelemhez. Mármost, ha valóságreferenciaként olvassuk azokat a versbéli állításokat, melyek ezekkel a tényekkel konvergensek, akkor, olvasói stratégiánkat mindvégig fenntartva, óhatatlanul arra a következtetésre kell jutnunk, hogy az ezeket önmagáról állító személy azt is kijelenti: ő lelkifurdalás nélkül betör, sőt, ha kell, embert ölni is hajlandó. Ilyesmi pedig egy leendő tanárnál valóban nem tolerálható.

Horger ott követte el a hibát, hogy nem vette figyelembe a köznapi, referenciális érdekű beszéd és a poetizált, esztétikai érdekű beszéd igazságkritériumai közötti különbséget, és az utóbbival szemben olyan morális kritériumokat alkalmazott, amelyek az előbbi tartományába eső igazságkritériumokon nyugszanak.<sup>4</sup> Ez korántsem egyedi eset, hiszen József Attila eltanácsolását alig néhány héttel előzte meg a *Lázadó Krisztus* című versért kiszabott büntetés el-

<sup>3</sup> A „narratív egyezmény” fogalmához vö. Jonathan CULLER, *Structuralist Poetics*, Routledge, London, 1975, 192–202.

<sup>4</sup> TVERDOTA György – történeti kontextusba ágyazva az eseményt – hasonló következtetésre jut. Vö. *A komor feltámadás titka. A József Attila-kultusz születése*, Pannonica, Budapest, 1998, 47.

ejtése, valamint az újabb ügyészégi vádindítvány a *Nem én kiáltok* című kötet egyes versei miatt. És ha végigtekintjük a költők és írók politikai meghurcoltatásainak 20. századi történetét, el egészen az Esterházy Péter és Petri György Kossuth-díjával kapcsolatos parlamenti interpellációig, Horger eljárását még viszonylag enyhének is tekinthetjük. (Más kérdés, hogy az igazságtartományok különbözőségére való hivatkozással vissza is lehet élni, mint ezt a szállóigévé vált kifejezés is mutatja: „írói munkásságának része.”)

Horger tehát a vers beszélője feletti morális és jogi ítékezés minden egzisztenciális következményét a hús-vér szerzőre hárította, ezzel látványosan azonosítva a kettőt, amely eljárásban azután (igaz, nem negatív ítélettel) a kultusz mindvégig a nyomdokain járt. Ilyen formán Horger nem csupán a professzionális írói pályán indította el akaratlanul József Attilát, elzárva előle a polgári karrier esélyét, hanem a kultusz megalapítói között is előkelő hely illeti meg.

Természetesen hiba volna azt a látszatot kelteni, mintha maga a költő mérőben ártatlan lenne a kultusz illetén alakulásában.<sup>5</sup> József Attila verseiben mind a Horger-affér előtt, mind pedig utána jó néhány esetben megtaláljuk ugyanazt a gesztust, amely Joyce könyve esetében a botrány – és továbbiakban a kultusz – alapjául szolgált: a nem-fiktív tulajdonnevek deiktikus alkalmazását. A tulajdonnév specifikuma – a konvenció szerint – az abszolút referencialitás. A tulajdonnév mindig egyedre, és nem osztályra utal, következésképp az irodalmi műbe helyezett nem-fiktív tulajdonnév keresztezi a művészi tipizálás lehetőségét. Amennyiben az olvasó ismeri a valóságreferenciát, számára az minden esetleges fiktív referenciát maga alá temet. Kivételt ez alól csak az úgynevezett történelmi nevek képeznek, ahol a referencia tárgya valójában már nem a biológiai személy, hanem egy történelmi absztrakció.

Amikor azonban egy eleven biológiai személy, vagy egy működő intézmény tulajdonneve bukkan fel egy irodalmi szövegben, akkor elkerülhetetlen a valóságreferencia érvényesítése. Horger Antal, vagy a nyomdokain járó kultusz elmarasztalható, amikor a „húsz esztendőm hatalom” sor alapján a vers beszélőjét a szerző biológiai személyével azonosítja. De mit tehetnének, és mit tehetünk mi, amikor a vers beszélője explicit módon József Attilaként nevezi meg magát, mondván: „Én, József Attila, itt vagyok”?

József Attila négy versében szerepel a teljes neve (közülük kettő címként viseli), további néhányban a keresztnéve. Máshol más fajta, de egyértelműen őrá magára utaló tulajdonnév-referenciára bukkanunk, például „Nemzett József Áron”. Ezek a valóságreferenciák egyértelműen a vers-beszélő és a biológiai személy azonosításában érdekelt kultuszt bátorítják. Rendkívül jellemző, hogy Joyce valóságreferenciái ennek éppen az ellenkezőjét teszik. Az ő protagonistája, akinek élettörténete megannyi izomorfíát mutat Joyce saját életével, nem

<sup>5</sup> Horger bűnbakká avatásának folyamatát, és ebben József Attila „útmutatásának” szerepét részletesen elemzi TVERDOTA György: i. m., 195–199.

viseli Joyce nevét. Stephen Dedalusnak hívják, amely név igen gazdag a kulturális konnotációt hordoz, ugyanakkor felbukkanása a századfordulós Dublinban meglehetősen valószínűtlen. E névadás gesztusa látszólag megpróbálja elrejteni a szövegvilág és az életrajz közötti izomorfiákat, mondván, ez nem én vagyok, hanem egy kitalált, mitikus személy. Ha az olvasó azzal az intencióval lép a szövegvilágba, hogy az izomorfiák felkutatása révén ezt a turpisságot leleplezze, akkor is óhatatlanul a kultusz játékterébe kerül.

A két kultusz különbsége így részben visszavezethető azokra a műveletekre, ahogyan a két szerző megkísérelte a kultusz alakulásának irányítását. Joyce a mű és az élet közötti azonosságok és eltérések gazdag játékát építi be a szövegbe, József Attila pedig kifejezetten felhív az azonosításra. A Joyce által keltett botrány, az általa kiváltott ellenérzés bizonyos értelemben jogos: a történetekre évtizedes távlatból visszatekintő szerző hatalma korlátlan az egykori szereplők felett. Dantéhoz hasonlóan még azt is megteszi, hogy a regény idejében megjósol olyasmit, ami a regény írásának idejére valójában már megtörtént. Hiába kiáltott fel az Ír Nemzeti Könyvtár kiváló igazgatója, dr. Richard Best, amikor Joyce halála után, az *Ulysses*-beli felbukkanására hivatkozva interjút kértek tőle: „Én élőlény vagyok, nem egy könyv szereplője!”<sup>6</sup> A valódi szereplőkön az sem segített, hogy némelyikük, köztük Joyce öccse, és az *Ulysses*-ben leginkább támadott Oliver Saint-John Gogarty megírták a saját verziójukat.<sup>7</sup> A regény mint interpretáció elfoglalta a történeti valóság helyét.

József Attila saját kultuszvezérlő programja ezzel éppen ellentétes. Ennek műfaji okai is vannak: a líratípus, amely a valóság stimulusaira közvetlenül reagál, vagy ezt az illúziót kelti (és József Attilaé számos esetben ilyen), az epikával szemben nem retrospektív jellegű. A Joyce által Dante szabadalma alapján véghezvitt személyes bosszú-gesztusra József Attilánál egyetlen példát ismerünk: a *Születésnapomra* című vers név szerint, retrospektív módon (és epikus színezettel) vesz elégtételt Horger Antalón. Természetesen számos más, személyes érdekű, retrospektív, epikus színezetű szöveget is találhatunk, első sorban a mama-versek sorát. De a kultusz alakulására ezekből sem a retrospektív gesztus van hatással, hanem az anya-élmény állandó jelenvalósága, egyidejűsége, intenzitása, közvetlen átéltsége.

József Attilától valószínűleg a Horger-epizód előtt sem volt idegen, hogy a való életben is eljuttassa a verseiben létrehozott szerepeket. De a Horger-epizód ehhez mindenképpen komoly lökést adhatott. Ha úgymint neki kell elszenvednie

<sup>6</sup> Vö. Richard ELLMANN, *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford, 1982, 363–364.

<sup>7</sup> Stanislaus JOYCE írásai közül a *My Brother's Keeper* (Viking, London, 1958); GOGARTY-tól az *As I Was Going Down Sackville Street* (Reynal & Hitchcock, New York, 1937) című könyv a legjellemzőbb. Hasonlóan fontos J. F. BYRNE („Cranly”) könyve: *The Silent Years* (Farrar, Straus and Young, New York, 1953).

a büntetést az általa kitalált személy tetteiért és szavaiért, akkor miért ne tenné hasonlóná – legalább utólag, retrospektív módon – életét ehhez a fiktiiv élethez? Sajátos módon éppen az eltanácsolás révén vált olyan senkihez sem tartozó szegénylegénnyé, mint versének beszélője. A vers ráadásul komoly sikert aratott, mintegy a költő védjegyévé lett. Nem véletlen, hogy következő kötetének a *Nincsen apám se anyám* címet adta (habár a *Tiszta szívvel* nem is szerepel benne), és amikor évekkel később gyűjteményes kötetét készítette elő, kezdetben annak is a *Tiszta szívvel* címet szánta, amit csak később váltott fel a *Medvetánc*.

Míg tehát Joyce-nál az élet és mű párhuzamossága vagy izomorfiája egy alkotói módszer vetülete, addig József Attilánál jórészt póz – noha halálos komolysággal vállalt póz. Ahogyan az azonosítás gesztusa legjellemzőbb módon, saját nevének versbe foglalásával megvalósul, az részben az avantgárd, és különösen a magyar aktivizmus élet és művészet különbségét eltörölni kívánó törekvésére vezethető vissza (vö. „Én Kassák Lajos vagyok”); ugyanakkor azonban ott van benne a romantika művész-hérosz-kultusza is, ahogyan azt Petőfitől örököltük (vö. „Derék ember válik abbul a Sándorbul!”), és a végső elemzésben még az is lehetséges, hogy ez a kettő azonosnak bizonyul. Ez utóbbi gyanú kifejtése eltérítene gondolatmenetünktől, itt elég annyit megemlíteni, hogy a dadaizmust megalapító Hugo Ball már 1917-es naplójában így teszi fel a kérdést: „A dadaizmus – maszkjáték, kacagás? És mögötte a 19. század romantikus, dendis és démonisztikus elméleteinek szintézise?”<sup>8</sup> A gesztusok hasonlóságai vagy különbségei mindenesetre nem mondanak semmit az életművek értékéről, csupán (esetleg) a kultuszok értékéről.

A *Tiszta szívvel* című versben az az el-különbözött K betű éppen azt jelzi, hogy ez a szerepvállalás semmiképpen sem valamiféle naiv belecsúszás a romantika által örökölt hagyott sémákba. József Attila tudunkra adja, jelöltté teszi, hogy nem ő beszél, hanem egy általa teremtett *persona*. Nem mintha szükséges volna ezt külön is jelezni, hiszen a szöveget sajátos poetizáltsága, ritmikai szervezettsége, rímei, ismétléses alakzatai egyértelműen kiemelik a köznapi, referenciális, kognitív érdekű beszéd tartományából.

De az a K mindezek mellett is olyan elidegenítő, el-különböztető jelzés, amelyet Horger Antalnak, a nyelvésznek fel kellett volna ismernie. Az ikes igék iktelen ragozása napjainkban egyre gyakoribb (nyelvjárási változatokban mindig is elfogadott volt), de a művelt köznyelvben, és különösen írásban még ma is normasértésnek számít. Igaz, hogy a helyesírás-ellenőrző program már nem húzza alá, ugyanakkor érezhető, hogy a kevésbé sikerült „eszék, iszok, ászok” reklámszöveg nem a legműveltebb rétegeket célozza. Úgy tűnik, az entrópia mindig „alulról” jön, az invenció csak néha. Az ikes paradigma sorvadása tagadhatatlanul működő nyelvtörténeti folyamat, amely érezhetően sokat haladt elő-

<sup>8</sup> Hugo BALL, Menekülés az időből (részletek), *Átváltozások* 1996, 7. szám, 27. VITÉZ Ildikó fordítása.



re az utóbbi évtizedekben. A nyelvtörténet épp az ilyen tendenciák logikai meghosszabbításával következett a nyelv elmúlt állapotaira, tehát minden okunk megvan arra a feltételezésre, hogy az ikesség a századelőn a mainál sokkal erősebb norma volt.

József Attila, az öntudatos magyar költő és magyar szakos egyetemista a maga nevében nem mondta volna azt, iktelenül, hogy „eszek”. Nem poetizált beszédben alighanem éppúgy ikésen ragozott, mint az *Eszmélet* 3. versében: „Sovány vagyok, csak kenyeret / eszem néha...” Az iktelen ragozás szándékoltságát<sup>9</sup> az is bizonyíthatja, hogy az alig két hónappal később keletkezett *Kertész leszek* végig iktelen: „nem törődök semmi mással” [...] „Tejet iszok és pipázok” (míg máshol: „száradok, törődöm”). Ebben az esetben még rímkenyszerre sem lehet hivatkozni, hiszen az iktelen végződés a sorok belsejében vannak. Másfelől persze az „eszem” éppolyan könnyen rímelhető, mint az „eszek”, tehát kényszerről itt sem beszélhetünk. A jelenség sajátos volta statisztikailag is alátámasztható. A klasszikus magyar költészet legnagyobb adatbázisát,<sup>10</sup> ötven költő mintegy tizenötezer versét átnézve az „eszek” alaknak ezen kívül egyetlen előfordulását találtam: „Jaj, roppant hideg hagymákat eszek” – Karinthy Füst Milánról írt paródiájában.

Összevethetjük ezt két újabb példával is. Az első Bodor Béla *A Vérnősző Barom reggelije* című verséből való: „kajál, s olykor még mondja is: »Eszek!«” A másik Kukorelly Endre *Kisgazdavers* című alkalmi költeményében áll, és kisé hosszabban kell idézni:

...meg az, hogy.. mi is?... hogy hát vannak olyanok,  
hogy állítólag kultúrát fogyasztanak!  
Kérem. Én se eszek (közbeszólás: én sem eszem),  
végül még megszoknám, úgy, mint az MSzM...,  
szóval, én se eszek, mégis jól megvagyok,  
kerek is vagyok, meg a képem is ragyog,  
(kiszól) eszem is van, igen, épp magamhoz való,  
pedig nem vagyok egy nagy kultúrfaló...

Mindhárom hely határozottan szatirikus, eltávolított, idézett beszéd. A Karinthy-szövegnél erre nincs kézenfekvő bizonyíték, de a két kortárs műnél az iktelenség nyilvánvalóan reflektált, az utolsónál egyenesen tematizált. Mintha

<sup>9</sup> A szándékoltság fogalmát a Mukařovský-féle értelemben használom; vö. Jan MUKAŘOVSKÝ, Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben, in BOJTÁR Endre szerk., *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban*, Akadémiai, Budapest, 1988, 158–185.

<sup>10</sup> *Verstár '98*. CD-ROM, Arcanum Digitéka, Budapest, 1998.

az entrópia felé tartó nyelvtörténeti tendencia előrehaladtával kiélesedne az írástudók érzékenysége.

Mindez azt próbálná alátámasztani, hogy az iktelenség már József Attilánál is erőteljesen jelölt, a szándékoltság tartományába eső stilisztikai eszköz. Hogy egészen világosan lássunk ebben a kérdésben, ahhoz Kukorelly és Horger befogadói horizontjának összeolvadását kellene elképzelnünk, amivel némiképp túllépnénk az egzakttság elfogadhatónak tűnő határait. Legyünk tehát mértéktartók. A fenti idézetek és statisztikai tények nem bizonyítják, és valószínűleg nem is bizonyítható filológiailag, hogy az ikes ige iktelen ragozása mögött történetileg ott állt az a szerzői szándék, amelynek feltételezésére értelmezésünk épül. Kérdésünk azonban nem is erre vonatkozott. A jelen elemzés logikai helytállóságához elég, ha egy ilyen szándék feltételezése, pontosabban az értelmezésben való megkonstruálása jogos, plauzibilis és nem mond ellent a tényeknek.

A jelen értelmezés konstrukciójában tehát az iktelenség erőteljesen jelölt, a szándékoltság tartományába eső stilisztikai eszköz, a vers-beszélő jellemzésének egyik fontos eleme, vagy radikálisabban fogalmazva olyan trópus, amelynek révén a nyelv saját beszélőjét teremti meg. Ez a beszélő pedig sohasem volt, nem is lehetett volna a szegedi egyetem polgára, így Horger büntetése nem is árthat neki. De a K betű nemcsak erre a teremtett személyre mutat rá, hanem egyben a szerző és teremtménye közötti különbségre, a kettejük közötti viszonyra is.

Ez a mechanizmus nemcsak a grammatika szintjén működtethető, hanem például a verstan szintjén is. Vegyük szemügyre az *Altató* utolsó előtti szakaszát. Az értelmezési hagyomány, az elbeszélő helyzethez kapcsolódó konvenciók, a felidézett „anya gyermekével” archetipikus képzet, valamint az utolsó szakasz „anyuka” deixise nőnemű beszélőt konstituál, következésképpen itt nem igazán merül fel a szerző biológiai személyével való azonosítás kísértése.

Természetesen konstruálható olyan helyzet, amely lehetőséget hagy erre, például József Attila vendégségben van egy családnál, és ő altatja a gyermeket, míg a távolabb ülő édesanya már-már elbóbiskol. Nagyjából az Arany Lacit térdére ültető Petőfi mintájára. Ezzel a szituációval elgondolva azonban a vers disszonánssá, hazuggá válik. Egy vendég (a szülők barátja) és a gyermek között nem létezik az a közös referenciamező, amit az altatódal színre visz. A vers intimitása ellentmond egy ilyen helyzetnek: a beszélő (Petőfi beszélőjével ellentétben) csupa olyan személyes, konkrét referenciát használ, amelyek ismerete a gyermekkel való huzamos, bensőséges együttélést feltételez. Ezek egy anya ismeretei. Ilyen kapcsolatban a felnőtt József Attila egyetlen gyermekkel sem volt, azzal a Balázskával sem, akinek a filológia mai állása szerint a verset írta. A bensőségesség fiktív, virtuóz empátiagyakorlat, vagy saját gyermekkori vágyainak (a bensőségesség hiányának) projekciója, ezt nem feladatunk eldönteni, mindenesetre ebben az anya-gyermek kapcsolatot feltételező fiktív bensőségességben rejlik a vers hatása.

A helyzet fikatív mivolta aligha lehet kétséges, az utolsó előtti szakasz azonban sajátos gesztussal hívja fel a figyelmet a megformáltságra, és így a szerzői kompetencia jelenlétére. A simán, énekelhetően gördülő keresztrímes négyes jambusok által bejáratott elvárás hirtelen nem teljesül: két rendkívül éles enjambement rejti el a sorvégeket, így a rímeket, és végső soron az egész metrikus szervezettséget. Ezt gyakorlatilag csak prózának tudjuk hallani:

A távolságot, mint üveggolyót, megkapod.  
Óriás leszel. Csak hunyd le kis szemed...<sup>11</sup>

A dalnak, a formának erre a megbicsaklására utal a beszélőt megnevező sor is: „Látod, elalszik anyuka.” A szakasz persze valójában tökéletesen megvalósítja a keresztrímes négyes jambust:

A távolságot, mint üveg-  
golyót, megkapod, óriás  
leszel, csak húnyd le kis szemed –  
aludj el szépen, kis Balázs.

Ilyen módon a beszélő és a szerző verstani kompetenciája világosan különvállik, és még az is kérdéses, hogy az utolsó szakaszban nem veszi-e át a szót elszenderedett beszélőjétől a szerző. Hasonló dolog történik tehát, mint az „eszek” K-ja esetében, ahol a korlátozott nyelvi kompetencia rámutat arra a nagyobb nyelvi kompetenciára, amely magában foglalja a korlátozottság imitálásának képességét is. Ez a K betű és ez a prózai szakasz tehát éppúgy rámutat a szerzőre, mint a versben kiírt név: József Attila. Hasonló eset történik itt, igaz, kissé rejtettebben, mint amikor James Joyce-ot szólítja meg, szólítja nevén saját teremtménye, Molly Bloom: „O Jamesy, let me up out of this.”<sup>12</sup> Ezek a gesztusok kijátsszák az írás egyik kijátszhatatlannak hitt csapdáját, az életrajzi szerzőtől való visszavonhatatlan elszakadás kényszerét. Megrendítő, mint a kőfaragók mesterjelei a katedrálisokban: a halhatatlanságból részt követelő gesztusok a leghatásosabb *memento mori*ként lépnek elénk.

<sup>11</sup> Ezt a kísérletet (a versszak leírását emlékezetből) több ízben elvégeztem egyetemi halgatókkal, köztük gyakorló magyartanárokkal is. A versszakra mindenki ebben a prózai formában emlékszik, nyilván azzal is összefüggésben, hogy eredetileg gyermekkorban, hallás után tanultuk meg.

<sup>12</sup> E hely értelmezéséhez vö. KAPPANYOS András, Ulysses, a nyughatatlan, *Átváltozások* 1997, 10. szám, 52.

Még Dante neve is elhangzik egyszer, egyetlenegyszer a *Komédiában*, igaz, szabadkozik is miatta: „szükségből kell itt megnevezni”.<sup>13</sup> Beatrice mondja ki, az a személy, aki nemcsak hogy a világok közötti átjárás képességével rendelkezik, hanem arra is képes, hogy saját teremtőjét a világok közt kalauzolja, és elvigye, több lehetséges értelemben is, a halhatatlanok közé. Dante reneszánszkori populáris kultuszáról pedig közismert, hogy középpontjában nem a szerző állt, hanem a hős, a szereplő.

Joyce, Dante és József Attila is úgy lép be saját művébe, mint Wang Fo, a kínai festő, aki, amikor meg akarták vakítani, egyszerűen beült egy általa festett csónakba az általa festett képen, és elevezett.<sup>14</sup> József Attilának azonban nemcsak hogy Beatricéje, még Mollyja sem volt. Mit tehetett volna mást: „nem ér engem veszedelem, / magamat is elültetem.” Egy enjambement-ba, egy rímbe, egy utalásba, néha saját nevébe, néha egyetlen betűbe.

<sup>13</sup> Purgatórium, Harmincadik ének (Beatrice). Az idézet a 63. sorból való, a név az 55. sorban hangzik el.

<sup>14</sup> A parabola elméleti implikációihoz vö. KIBÉDI VARGA Áron, A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig), in THOMKA Beáta szerk., *Az irodalom elméletei IV.*, Jelenkor, Pécs, 1997, 131–149.

# KIZÖKKENÉSEK

## I. A kizökkent idő helyretolása

(A látogató időszerkezete)

Az alábbiakban egy poétikai jelenségről szeretnék szólni, amelyről csaknem ugyanilyen joggal beszélhetnék például Erdély Miklós, Malcolm Bradbury, vagy a *Hamlet* kapcsán. Valamennyi esetben fontos hivatkozási pontom lenne *A látogató*, amely most kiindulási pontomul szolgál.

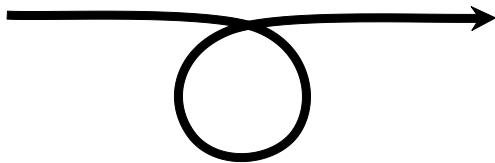
A *látogató* leghosszabb, legtöbb részből álló, központi fejezete, az *Áttűnés* című, amelyben a narrátor-főhős gyámügyi előadó ott marad az idióta Ferikével, átveszi lecsúszott, számkivetett, diliflepnis apjának életét és elhagyja a magáét, mígnem hozzá is eljön volt gyámügyes kollégája, a látogató – ez a fejezet *nem történik meg*. Az ideális vagy szüzi olvasó erről csak utólag értesül, pontosabban utólag ébred rá (magától) a tényre. A narrátor-főhős utólag így nevezi meg ezt a fikción belüli fiktív világot, meg-nem-történt történetet: „elágazó és félrevezető nyilak mentén tébolygok a feltételes jövő úthálózatán” (191).<sup>1</sup> De hogyan lehet az elbeszélés ideje feltételes, hogyan lehet a cselekmény linearitása elágazó?

A tapasztalatlan, szüzi olvasó nyilván kész a válasszal: „csak álmodta vagy képzelte az egészet.” Igen, a rossz álomból való felébredés megkönnyebbülése alighanem egyetemes emberi élmény, éppúgy, mint a szép álomból való felébredés rezignált szomorúsága. A világok közötti átjárás lehetősége az emberi kultúra teljes spektruma számára érdekes. A köznyelv is tükrözi ezt, például nagyon is éber érzékleteinkre használjuk az álomszép, lidércnyomás, rémálom kifejezéseket. Lírában Szabó Lőrinc álmodott lepkéjének távoli rokona Korda György slágere, mely szerint „mondd, ugye álom volt csak az egész”. A mesékben gyakran összekeveredik az álom és a valóság. A brutálisan meggyilkolt, feldarabolt és elásott gyermek például az életvíz vagy a forrasztófű hatására így ébred: „De furcsa álmot láttam, édesanyám!”, vagyis álomként dolgozza fel a lehetetlenül szörnyű valóságot. Ugyanakkor, például Alice mindkét valóságosnak hitt utazásáról kiderül a végén, hogy csak álom volt, vagyis hogy a megszokott békés és jól táplált viktoriánus világgal nincs semmi baj.

<sup>1</sup> KONRÁD György, *A látogató*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1988.

Ha a felnőtt epikumra koncentrálnak, igényesség és komplexitás tekintetében a skála felső végén a *Finnegans Wake* helyezkedik el, Joyce tizenhét éven át írt álmregénye, amely hatvan-valahány valódi nyelvből kevert álomnyelven íródott, s ha az álmodó főhős felébred, a szerző folytatja helyette az álmodást. A skála alsó végét a *Dallas*-sorozat foglalja el: a készítő közkívánatra feltámasztották a halott Bobbyt, de ehhez nem volt jobb ötletük, mint hogy néhány évet utólag álommá minősítsenek.

A *Dallas* példája – éppen csekély igényessége és komplexitása miatt – kiválóan alkalmas a modellalkotásra. Itt az álom kezdete jelöletlen marad: senki, még a forgatókönyvíró sem tudta, mikor kezdődött ez az álom. A vége, az ébredés annál egyértelműbb: megjelennek az álmodás egyezményes formai külsőségei (gyors vágások, homály, drámai zene), majd a gyengébbek kedvéért az éppen ébredező személy képe. A cselekmény linearitása tehát valahol egy ponton észrevétlenül elkezdett eltérni a megszokott egyenestől, s addig haladt a görbe pályán, míg hurkot alkotva visszatért az eredeti egyeneshez. Ez a hurok tehát nem tartozik a cselekmény fő vonalába, a valóságosság egy alacsonyabb szintjét képviseli, tulajdonképpen el is lehetne hagyni.<sup>2</sup>



Szeretném elkerülni azt a félreértést, hogy a *Dallással* való összevetésnek bármiféle értékvonzata lenne, ezért megjegyzem itt, hogy a *Finnegans Wake* egésze is egyetlen ilyen időhurok vagy cselekményhurok; az első félmondat a záró félmondat folytatása (más kérdés, hogy itt az álomrendszer felett nem áll egy legfelső valóságsszint.)

Általánosságban tehát az idő-hurok vagy idő-zárvány a mondaton belüli zárójeles szövegrészhez hasonló szerepet kap: hozzájárul ugyan a jelentéshez, de az olvasó tetszése szerint akár el is hagyható. (Ez a *Finnegans Wake*-kel általános eljárás.)

Az *Áttűnés* című fejezet azonban természetesen nem hagyható el *A látogatóból*; megkockáztatnám, hogy a szerző jórészt épp emiatt írta meg az egész könyvet. Ez a fejezet teszi regénnyé a szöveget; ha kihagynánk, továbbra is nagyon érdekes írásmű maradna a kezünkben: egy esettanulmányokkal tarkított, szociográfiai esszébe oltott vallomásos elmélkedés. A regényhez szükséges ösz-

<sup>2</sup> Idekívánkozik a szomorú eset, amikor Bobby halála miatt egy nyugdíjas magyar aszszony a valóságosság egy olyan színjén lett öngyilkos, amelyről evilági tudásunk szerint nem lehet „feljebb” ébredni.

szefüggő eseménysor, azaz a cselekmény éppen itt található; enélkül Bandula Ferike előtörténete is csak egy lenne az esettanulmányok közül. Az álomkép-  
letet tehát érdemes felülvizsgálni, és megnézni, miben különbözik ez a cselek-  
ményszakasz a fentebb említett, álmodott időhurkoktól.

A látogató narrációjában feltűnő a jelenidejűség. A lineáris cselekményt, amelybe az esettanulmányok és elmélkedések, illetve az *Áttűnés*hez hasonló ki-  
térők ékelődnek, grammatikai jelenidőben adja elő a narrátor-főhős. Ez segít  
behatárolni az eltelt reális időtartamot: a regény jelenideje a hivatali órák vé-  
gétől késő estig, a kocsmák zárásáig tart. Az esettanulmányok természetesen  
visszanyúlnak a múltba, ezek grammatikai ideje is a múlt. A zárófejezet első  
része hasonlóképpen nyúlik a jövőbe: „Holnap tehát, s vagy húsz esztendeig,  
mint tíz éve már, áttüremlek a vaskapun...” (224).

Az *Áttűnést*, mint említettem, a szerző (vagy a főhős) „feltételes jövőként”  
nevezi meg, erre utóbb visszatérek. Ezen kívül még egy jövőbe irányuló kitérő  
van a regényben, amely poétikailag megelőlegezi az *Áttűnést*: a *Tanuljunk a hü-  
lyéktől* című fejezetben a gyámügyi előadó elgondolja, mi lenne, ha Ferikét most  
azonnal el tudná helyezni egy ápodában. Ez a fejezet alapvetően feltételes mód-  
ban íródott, tehát a szerző világosan jelzi, hogy kitérőben, cselekményhurokban  
járunk: „Még ma elvinném a gyereket”... (87), „Átrobognánk a városon” (91),  
majd jelen időre vált: a „sziklafal tövében kiszállunk levegőzni” (93), de csak  
azért, hogy itt a hurkon belül egy újabb feltételes hurkot indíthasson: „ha elen-  
gedném, két szökelléssel fönn teremne” (93). Érdemes megfigyelni, ahogy véget  
ér a másodfokú hurok és visszatérünk az elsőbe: „ahelyett, hogy elengedném...  
még szorosabban rágöngyölném a rossz szagú pokrócot” (94).

A szerző virtuozítására jellemző, hogy nemcsak igeidők, hanem igemódok  
tekintetében is végigjárja a magyar nyelv által felkínált skálát: a zárófejezet má-  
sodik része, a tulajdonképpeni *Meghívó* felszólító módban íródott: „Jöjjenek el  
vizsgáztatóink, a gyerekek... jöjjön el mindenki...” (226–233).

Ebben a gondosan kidolgozott rendszerben az *Áttűnés* fejezetet „feltételes  
jövőjét” formailag semmi nem különbözteti meg a fő narrációtól. Feltételes jö-  
vőt a magyar grammatika nem ismer, ez a fejezet pedig ugyanúgy jelen idejű és  
kijelentő módú elbeszélés, és ugyanúgy töretlen folytatása az addig elbeszél  
történetnek, mint az utána következő, a „jelenbe” visszatérő fejezetek. Ebből  
arra következtethetünk, hogy a más időben vagy más módban írt, évtizedeket  
felölelő kitérőkkel szemben a néhány hónapot átfogó *Áttűnés* nem alárendelt a  
néhány órányi fő narrációnak, hanem egyenrangú vele.

Ezt egy másik megközelítéssel is alátámaszthatjuk. A fentebb említett mesék-  
ben – éppúgy, mint a *Dallasban* vagy a *Hamletben* – az álom, képzelődés, belső  
elbeszélés, a színház a színházban és egyéb, alárendelt szövegrészek alárendelt-  
sége mindig jelölve van a főszövegben, akkor is, ha semmilyen saját, belső formai  
jegy nem jelöli őket. A főszöveg rendszerint reflektál a valóságosság alacsonyabb  
szintjén álló betétre, vagyis viszonylatukban metaszöveggé viselkedik.

Ez egyben revelációt is jelent: a főszöveg valóságossági szintjén álló szereplő felismeri, hogy az eddigiek a valóságosság egy alacsonyabb szintjéhez tartoznak, azaz nem részei az ő „valódi” történetének. A látogatóban nincs ilyen reveláció. Az *Áttűnés*re a további narrációban egyetlen mondattöredék utal: „odébb csúsztatom tekintetem egy sötét ablakra, amely mögött ezen a békebeli estén egy hülye kislány kezébe fogódzva titokban megpróbáltam átállni a szemben álló csoporthoz” (206).

Figyeljük meg: nem „arról álmodtam, képzelődtem, ábrándoztam, töprengtem, hogy átállok”, hanem „megpróbáltam átállni.” Ami tehát ott fent a szobában történt, azt valóságnak kell tekinteni, noha a próbálkozás sikertelenül végződött. De mi az, ami végül is sikertelenül végződött?

A főhőshöz eljön volt kollégája, a látogató, és tudára adja, hogy útja innen két helyre vezethet: vagy vissza a rendes életébe, vagy a zárt osztályra. „A zárt osztálytól, ahol befejezhetném, félek” (190) – vallja meg, és a (grammatikai) feltételes móddal megadja magát. Ez a megadás azonban éppúgy lehet a délután magányosan áttöprengő gyámügyesé, az egész könyv hőséé, aki csak képzelte vagy álmodta az egészet, mint a valóban alászálló, valóban „megpróbáló”, hónapok óta ott kínlódó, önmagából lassan kiforduló figuráé, az *Áttűnés* hőséé, aki ráadásul azonos a másikkal. A megadás poétikailag is, nyelvileg is mindkét változatra érvényes. (Mellékesen utalok itt egy szerkesztési bravúrra: az *Áttűnés* előképe, a szintén meg-nem-történő *Tanuljunk a hülyéktől* című fejezet szintén zárt osztályon végződik.)

Az *Áttűnés* valóságát csupán azért nehéz egyenrangúnak tekintenünk a fő narráció valóságával, mert összeegyeztethetetlen vele, ellentmond neki. Ha a könyv vége megtörténik – vagyis a kislány sorsa ideiglenesen rendeződik és a főhős hazaindul – akkor nem történik meg (vagyis utólag meg nem történtté minősül) az *Áttűnés* fejezet. De ha a könyv vége nem történne meg, illetve az *Áttűnés* lenne a vége, akkor eszünkbe sem jutna, hogy a valóságosság alsóbb szintjére helyezzük. A könyv jobban megállna az *Áttűnést* követő fejezetek nélkül, mint azok megtartásával, de az *Áttűnés* nélkül. Ilyen kísérlet azonban nincs, ennek nem lehet utánajárni. Mindenesetre a jelek arra mutatnak, hogy ezt a szerző egy alternatív valóságnak, a történet egy másik – végül is be nem következő – befejezésének tekinthette.

De mi is az az alternatív valóság? Hamlet fogalmazása nagyon sugallatos: „Kizökkent az idő, ó kárhozat, Hogy én születtem helyretolni azt.” A fordításban alighanem szerepet játszik, hogy Shakespeare-rel ellentétben Arany már ismerte a vasutat. A metaforában az időt zakatoló vonatnak láthatjuk, amely egy hibás váltóállítás következtében rossz pályára tért, s e pályán egymást követik a rossz események. Az időt Claudius halála önmagában nem tolná helyre: Hamlet halála is szükséges hozzá.

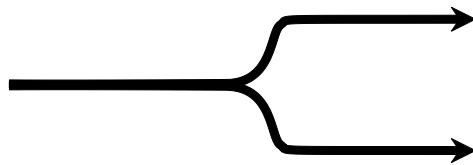
Az idő-pályák természetét még pontosabban megérthetjük Malcolm Bradbury egyik novellájából, a *Mennydörgő robaj* címűből. Ennek középpontjában



az időgép áll, a science fiction egyik Jolly Jokere, de ezúttal koherens logika társul hozzá. Hőseink szervezett vadásztúrára indulnak a jura korba, mennydörgő óriásgyíkot, azaz tyrannosaurus rextet löni. A múltat azonban nem szabad megváltoztatni, mert az kihat a jelenre, ezért semmit sem szabad odavinni és semmit sem szabad elhozni onnan. Az állatot a szervezők előre kiválasztják, mindig olyan példányt, amely valamilyen baleset következtében másodpercen belül úgyszólván elpusztult volna. A vadászok egy acélhídon lépkednek, amelyet tilos elhagyni. Mielőtt elindulnának, még értesülnek a választások eredményéről: hajszál híján bár, de a jó, a demokratikus jelölt győzött az örült és korrupciós despotával szemben.

A vadászat során aztán az egyik utazó félelmében lelép az acélhídról és eltapos egy lepkét, amelynek teste a csizmájára ragad. Visszatérve jelenükbe és az utazási irodába először azt veszik észre, hogy a feliratok helyesírása megváltozott. Aztán kiderül, hogy a rossz jelölt nyerte a választást. A bűnös az életével fizet, de ez senkin sem segít.

Ha a novella fizikai és metafizikai implikációit most figyelmen kívül hagyjuk, akkor is rendkívül érdekesen ábrázolja az idő hipotetikus szerkezetét. Ennek a jura kori lepkének a további, meg nem élt élete valamilyen oksági rendszerbe kapcsolódott volna, amely kiismerhetetlenül finom és bonyolult módon egészen a huszonvalahányadik századi választásokig elhat. A lepke halála és testének eltávolítása egy egész kicsikét kizökkentette az időt, de az eltérés az évmilliók során világméretűvé, sorsdöntővé nőtt. Azok számára, akik másik világba kerültek vissza, merőben érdektelen, hogy létezik-e, s milyen formában az a világ, amelyből elindultak: az ő számukra örökre elveszett. De a lepke eltaposása előtti pillanatban a két világ megvalósulása teljesen egyenrangú lehetőség: két párhuzamos pálya, két egyformán valóságos, alternatív cselekmény.



Ehhez hasonló helyzetben hagy minket *A látogató* szerzője a cselekmény két változatával: a végül be nem következőt minden eszközzel igyekszik a valószínűség és a valóságosság ugyanazon szintjén tartani, mint a bekövetkezőt. A lehetőségeket valamelyest behatárolja, hogy az epika – természetéből adódóan – nemigen képes megragadni a lepke eltaposása előtti idilli pillanatot. Az elbeszélés csak egymás után képes bemutatni az alternatívákat; két, egymást kizáró cselekmény egyidejű, például váltakozó bemutatása káoszt teremtene. Ezért aztán ezt a poétikai konstellációt nehéz is azonosítani.

Ismerve a szerző vonzalmait aligha hibázzunk, ha a gesztus elméleti alapjait a *nouveau roman* teoretikusainál keressük. Valóban: Robbe-Grillet és különösen Butor elméleti írásaiban igen sok szó esik az időkezelésről, a lineáris időrend elvetendő korlátairól, a filmes vágás-technika analógiás alkalmazásáról. Például: „Nemcsak az lehetetlen, hogy egy lineáris folyamatosságban minden eseményt elbeszéljünk, hanem az is, hogy egy eseménysoron belül a tények teljes láncolatát megadjuk.”<sup>3</sup> S habár az ilyen módon kettéágazó vagy kizökkenő cselekményvezetésre nem találtam utalást, a filmes analógia segít közelebb jutni tárgyunkhoz.

Nézzünk meg egy filmes példát, amely nagyjából ugyanakkor és ugyanott született, mint *A látogató*. Erdély Miklós *Tavaszi kivégzés* című filmjéről van szó. A történet karkai: valaki hivatalos felszólítást kap, hogy másnap jelenjen meg a kivégzésén. Rohan fűhöz-fához, hivatalokba, főnökhöz, barátához, rokonhoz; láthatjuk, ki hogyan reagál – erről szól a film, s mindezt merőben karkaiatlan, derűs, napsugaras realizmussal adja elő.

Az egyik epizódban a hivatal irattárában vagyunk. Hatalmas, síneken gördülő vasszekrények rejtik az aktákat. Egyszer csak megindul az egyik szekrény, és összemorzsolja az irattáros nőt: fröcsög a vér. Vágás: az irattáros nő sértetlenül keresgél tovább, majd válaszol hősünk kérdésére, és folytatódik tovább a cselekmény.

Mi volt ez? – a néző csak kapkodja a fejét. Nyilván hősünk képzelte el ezt a véres eseményt. Csakhogy amíg nem láttuk viszont sértetlenül az irattáros nőt, eszünkbe sem jutott volna a valóságosság alacsonyabb szintjére helyezni szörnyűséges balesetét. Semmiféle elidegenítő effektus nem társult a jelenethez, így maga válhatott elidegenítő effektussá. Egyenlő súlyú és egyenértékű a két alternatíva, mindegy, hogy szétlapul-e az irattáros nő. Mire elérkezik a kivégzés reggele, hősünknek is, nekünk is tökéletesen mindegyggyé válik, hogy kivégzik-e egyáltalán. S hogy végül nem végzik ki, vele együtt inkább csalódottak vagyunk, mint megkönnyebbültek.

Erdély Miklós elméleti szinten is foglalkozott a tágabb problémakörrel: ismétléseleméleti tézisei például ilyen sugallatos mondatokat tartalmaznak: „Az egyszeri ismétléssel értékét veszti, konkrét létét fokozza, esszenciális létét csökkenti”; vagy „Csak az jelenhet meg, ami ismétlődik, és csak az nem létezik.”<sup>4</sup> Az *Áttűnés* esetében (noha ehhez az ismétlés fogalmát igen tágan kell értelmeznünk) ez olyasmit jelent, hogy a fejezetet épp utólagos meg-nem-történtté minősülése ruházza fel valamiféle különleges valóságossággal.

<sup>3</sup> Michel BUTOR, *Regénytechnikai kutatások*, in KONRÁD Görgy szerk., *A francia „új regény” II.*, Európa Könyvkiadó, Budapest, é. n., 115.

<sup>4</sup> ERDÉLY Miklós, *Ismétléseleméleti tézisek*. Közli: BEKE László, *Ismétlődés és ismétlés a művészetben*, in Horváth Iván–VERES András szerk., *Ismétlődés a művészetben* (Opus Irodalomelméleti Tanulmányok 5.), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980, 169.

Az eljárás hatásmechanizmusa most már körvonalazódik, irányítsuk hát figyelmünket magára a jelenségre. Két egymással ekvivalens, azaz felcserélhető, de egymást kizáró cselekményelem a szöveg linearitásában egymás mellé kerül. A két elem viszonya a paradigmatiszós tengelyről (összehasonlíthatóság) átkerül a szintagmatiszós tengelyre (egymásutániság).

Ez Lotman elméletében megfelel a művészi szöveg egyik konstrukciós elvének, noha ezt – az ekvivalens elemek szekvenciáját – Lotman költői konstrukciós elvnek tartja, s rendszerében a másik, az egymás melletti (nem ekvivalens) elemek összehasonlítása a prózai alkotás elve.<sup>5</sup> Úgy tűnik tehát, hogy itt a prózába nyomult be a lírát meghatározó nyelvi működés. Mindez egyébként csaknem szó szerint egybevág Jakobson klasszikus meghatározásával: a poétikai funkció az ekvivalencia elvét a szelekció tengelyéről átvetíti a kombináció tengelyére.

Lotman vagy Jakobson modelljének alkalmazásával az lehet a probléma, hogy amikor e konstrukciós elvek nyelvi működéséről beszélnek, nyilvánvalóan mindketten a nyelv mikrodinamizmusaira gondolnak, a fonémáktól (legfeljebb) a szintagmáig. A rím például a fonémák szintjén látványosan valósítja meg az ekvivalens elemek egymásutániságát, a másik elvet pedig ugyanilyen tisztán láthatjuk működni egy metaforában. Ennél magasabb nyelvi szinteken, illetve nagyobb művészi egységeknél azonban nehéz lenne ilyen kristálytisza példákat találni.

A mikrodinamizmusok szintjén meglehetősen könnyű az ekvivalenciák létrehozása és érzékeltetése. 8–10 szótaggal később, a válaszoló rím érkezésekor még a fülünkben cseng a hívó rím, s ha kétségeink vannak, az olvasás linearitását időlegesen megtörve könnyedén visszaugorhatunk, hiszen csak néhány milliméterről van szó. Az egyenértékűség elve a lépték miatt képes uralkodni az egymásutániság elvén.

Itt azonban mégis két testes, mintegy 40 könyvoldalni prózai szövegrész kerül ekvivalens viszonyba. Az egyenértékű elemek mérete, a tizedmásodperccel szemben félórányi olvasnivaló okozza, hogy a szűzi olvasat számára a szekvencia elve szembetűnőbb az ekvivalencia elvénél; a szekvenciában azonban a két ekvivalens elem kizárja egymást, így a logikai kohézió érdekében az egyiket – a konvenció szerint a korábbi – a valóságosság alacsonyabb szintjére kell szállítani, álomként vagy képzelődésként, tehát kitérőként kell a szekvenciába illeszteni.

Az ismételt olvasatban már egyértelmű az ekvivalencia, ugyanakkor – az elbeszélő próza természetéből adódóan – a szekvenciától sem szabadulhatunk; a kiközlött időt helyre kell tolnunk. Ha sarokba szorítanak, továbbra is azt leszünk kénytelenek mondani, hogy az *Áttűnés* nem történik meg. De a jelen-

<sup>5</sup> J. M. LOTMAN, A szöveg konstrukciós elvei, in *Szöveg, modell, típus*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1973, 65–88.

létét erősebben érezzük, és a két befejezési lehetőség poétikai egyenértékűségéből világossá válik, hogy az *Áttűnés* poklától való megmenekedés, a „happy end” mennyire látszólagos. Hiába térhet vissza többé-kevésbé nyugodt, polgári életébe a főhős, ha attól ilyen könnyedén eltérítette (vagy eltéríthette volna) a hülye kisfiú. Nem zökkent helyre az idő. Nem ez, ez sem a lehetséges világok legjobbika.

## II. A kizökkentség mint létállapot

(Többszintű narrációk Krasznahorkai László szövegeiben)

E szöveg címe önidézés: három évvel korábbi, *A látogató* időszerkezetéről szóló szövegemre utal. Mostani gondolatmenetemben az akkor felvázolt poétikai elgondolást szeretném folytatni. Keretként a lehetséges világok elméletét és a polihistorikus regény elméletét fogom összekapcsolni.

A lehetséges világok elmélete nem az irodalomtudomány, hanem a modális logika kereteiben keletkezett, és tudomásom szerint közvetlenül nincs is túl sok revelatív mondanivalója az irodalomolvasás számára. Önmagában igen banális és magától értetődő az a megállapítás, hogy minden fikcionális narratíva egy lehetséges világot hoz létre, illetve egy lehetséges – a valóságosan fennállótól eltérő – világról ad hírt. Az ezáltal létrejövő fogalmi keret azonban lehetőséget ad néhány igen érdekes jelenség vizsgálatára.

Először is vizsgálható a valóságosan fennálló világtól való eltérés mértéke és módja. Ez például a kulcsregényekben rendkívül kicsi, míg egyes fantasztikus írásokban (ahol a fizika alaptörvényei sem érvényesek) rendkívül nagy. Az eltérés módjának is vannak speciális esetei, például az utópia műfaja, amelyben a szerző általában a fennálló világ némely valós tendenciáját hosszabbítja meg a jövő felé, és a világ így létrejövő (lehetséges) állapotát mutatja be. Számunkra most azok a konstellációk az érdekesek, amelyekben egyszerre több lehetséges világ is érvényesül.

Ennek egyik lehetséges változata, amikor a történet linearitása megtörik, a történések sora elágazik valamilyen belső, alárendelt fikció irányába, majd az elágazási ponthoz visszatérve ismét folytatódik a lineáris, a tulajdonképpeni, a „valódi” történet. Nem tartozik ide az az eset, amikor a beékelte történetet jelölten, világosan valamelyik szereplő mondja vagy gondolja el, hiszen ez természetes része lehet egy lehetséges világnak: ez is olyan világ, ahol – mint a valódiban – történeteket mesélnek. Számunkra érdekesebb, amikor az olvasás linearitásában nem derül ki előre – vagy esetleg utólag sem –, hogy a felkínált történetek közül melyik az igazi, hogy a bemutatott lehetséges világban hogyan történnek, történtek *valójában* a dolgok. A valóságosként elmondott történet visszavonásának érdekes példája, amikor Samantha Ewing néhány hónapnyi szunyókálás után felébred, hogy Bobby közkívánatra feltámadhasson,

vagy amikor Esterházy Zsófi így mesél: „De ez csak mese. Igazából azonnal felfalt az az állat.”

Krasznahorkainál a kizökkent idő többnyire nem zökken vissza a helyére, mert nemigen tudni, hol a helye, vagy van-e ilyen egyáltalán. Emlékeztetőül: A látogatónak azt a fejezetét, amikor gyámügyes főhősünk örökre ott marad a szellemi fogyatékos kisfiúval, az első olvasásban feltehetőleg beillesztjük a történekek természetes linearitásába, és csak később módosítjuk téves feltevésünket, azzal az elgondolással neutralizálva a helyzetet, hogy a főhős mindezt „csak elképzelte”. A *vraisemblance* csak úgy tartható fenn, ha a történet két, egymást kizáró menete közül az egyiket virtuálisnak tekintjük, és a fikcionalitás egy másik szintjére helyezzük. Ez a virtualitás azonban Konrádnál jelöletlen, azaz maga a történés csak egy azt kizáró másik történés elmesélése révén van visszavonva (a főhős nem ébred fel), így a másodlagos fikció virtualitása – mivel státusza kizárólag az olvasón múlik – mindig is kétséges, lebegő marad. John Fowles például magát a *vraisemblance* ideáját is felszámolja, amikor *A francia hadnagy szeretője* című regényéhez két véget is ír, az olvasóra bízva a választást. Ez úgy hat, mint egy brechti elidegenítő effekt, mintha ránk kiáltanának: „ez csak egy könyv”.

Az egész gondolkörnek talán leglátványosabb megvalósítója a Konrád-elemzésben is megidézett Malcolm Bradbury-novella, a *Mennydörgő robaj*, amelyben egy jurakori lepke eltaposása megváltoztatja egy ezredforduló tájéki amerikai elnökválasztás kimenetelét. Az idő szerkezete tehát valójában kauzális viszonyok lineáris soraként jelenik meg; egy jelentéktelennek tűnő múltbeli esemény kisiklathatja, vagy inkább váltóként másik sínre állíthatja a végtelen számú lehetséges világ között azt, amely történetesen éppen a mi ki-tüntetett valóságunkká válik.

Krasznahorkai egymással rivalizáló világi nem illeszthetők ilyen képletbe. Történeteiben nincs ilyen determinált kauzalitás, az események nem valamely drámai szükségszerűség mentén szerveződnek történetté. Az ő lehetséges világi inkább valamely esetleges, a maga megismerhetetlen törvényei szerint örvénylő káosz egyidejű, különböző percepciói. Ebben az értelemben a Krasznahorkai-regényeket és -novellákat nem *polihistorikusnak*, hanem inkább *policentrikusnak* kellene nevezni. Nem arról van szó ugyanis, hogy az egyes szereplők különféle módon értenék félre a valóságot, hiszen ez azt implikálná, mintha lenne egy helyes, autentikus interpretáció is, amelyhez képest a többi hibás. Itt az eseményekről kizárólag az egyes szereplők nézőpontjaiból értesülünk, és az, ahogyan ők perceptuálják az eseményeket, számukra az egyetlen lehetséges valóságként jelenik meg. Erre a szubjektív valóságra reagálnak, és ezekből a reakciókból szerveződnek meg a további történések. Az „objektív valóság” pedig megközelíthetetlen marad, felesleges visszakérdezni, hogy mi is történt valójában: nincs értés, csak félreértés van.

A *Kegyelmi viszonyok* című kötetnek csaknem minden szövegében hasonló struktúra működik, itt három esetet szeretnék bemutatni. Az egyik legtisztább,

szinte geometrikus struktúrájú példa a *Csapdás Rozi* című novella. A szöveg négy részből: három férfi monológjából, valamint egy rövidke szerzői narrációból áll. Az első, **A**-val jelölt férfi kötelességtudó kishivatálnak, a megbízható közepszerűség mintaképe, akinek felkelti a figyelmét a **B**-vel jelölt idegen. **A** szemében **B** elsősorban deviáns: mindenképpen munkakerülő, és bár a feltételezések, hogy alkoholista, illetve gyógyíthatatlan beteg volna, nem igazolódnak, ezek a be nem teljesülő elvárások is a devianciával kapcsolatos elképzelést igazolják vissza. **A** világa tehát tökéletesen koherens, és ebben mindenképpen megtalálja **B** helyét: amikor **B**-t egy ablakon belesni látja, visszaigazolódik az elképzelése, megnyilatkozik számára az igazság. **B** monológjából kiderül, hogy **A**-t észre sem vette, **A** világa semmit sem jelent a számára, következésképp az ő világában **A** devianciafogalma nem is értelmezhető. **B** egyáltalán nem számkivetett csavargó, hanem hitet kereső misztikus, kisvárosi Hans Castorp – noha ez **A** szemében egyre megy. Meg is találja a maga Mynheer Peeperkornját a harmadik férfi, **C**, egy nyugalmazott katonatiszt személyében. **B** azt gondolja, hogy **C**-ben testesül meg az általa keresett misztikus tudás, hogy **C** valamilyen rendkívüli rituálé beavatottja. Pedig **C** valójában természettudományos megfigyelést végez: az ő megfigyeltje, **D** egy farontó rovar. De **C** minden bizonnyal éppen olyan alapvetően érti félre megfigyelésének tárgyát, mint a másik kettő, mivel az álszű percegéséből emberi nyelvre lefordítható jelentést próbál kiolvasni. A végső, szerzői narrációban bukkan fel kárörvendő vigyorával Rozi néni, a címszereplő, de nem tudhatjuk, vajon csak a reménytelen, fel nem ismert tévedések tömkelegén mosolyog-e, vagy igazi párka ő, a szálak mozgatója, aki még a percegés jelentését is tudja.

Ennek a konstrukciónak talán a legközelebbi előképe az *Alexandriai négyesben* történik, ahol négy egymásra épülő elbeszélésen keresztül jutunk egyre közelebb a történések valódi lényegéhez, noha ezt a lényegyet elérni lehetetlennek bizonyul. Durrell regénye az igazság megragadásának nehézségéről szól, és az angolszász szakirodalom olykor korai posztmodern műként említi. Krasznahorkai szövegében azonban nincs olyan végső igazság, amelyhez képest az elvétések értékelhetők lennének: semmi nem lepleződik le, senkinek sem változik meg az élete vagy az álláspontja, egyetlen megszerzett igazságra sem cáfolnak rá a körülmények.

A három férfi monológjaihoz hasonló viszonyban áll egymással a kötet két ikernovellája, a *Herman, a vadőr* és *A mesterségnek vége*. Ebben a második policentrikus konstrukcióban ugyanannak a történetnek olvashatjuk két, különböző nézőpontú előadását. Az első szerzői narráció, hagyományos, elfogulatlan, kívülálló, mintegy dokumentatív, mindentudó narrátorhangon, a Krasznahorkaira oly jellemző egy-két szavas, félmondatos, idézőjeles betoldásokkal, amelyeket leginkább a szereplő gondolatmenete, belső monológja, magánhasználatú megfogalmazásai töredékeként olvasunk. A második novella beszélője a tulajdonképpeni főszereplő szempontjából merőben marginális személy, az

üldöző csapat egy alkalmi tagja, ám ez utóbbi szempontjából éppen Herman személye, sőt egész története tűnik merőben marginálisnak, egy másik történet jelentéktelen epizódjának („Valami érzelgős, ostoba paraszt” – mondják róla). S noha végül a második elbeszélő és társasága megérti, hogy Herman tetteinek és alakjának mi a jelentése az ő számukra, a két előadás még végkimenetelében, azaz a vadak oldalára áttált vadőr végső sorsában sem ért egyet, sőt a másodikban azt is kétségbe vonják, vajon létezett-e egyáltalán.

A két érintkező, de más irányú és értelmű, az egyes történeteken belülről nézve kölcsönösen érthetetlen eseménysorhoz is rendelhetünk klasszikus előképet: ismét egy fantasztikus novellát, a Sztrugackij fivérek *Reggeli az árokparton* című írását, amely Tarkovszkij filmjének, a *Stalker*nek képezte irodalmi alapját. A cím metaforája arra vonatkozik, hogy a földön kívüli kultúrákkal való találkozás feltehetőleg nem a számos író és filmes által elképzelt patetikus módon fog lezajlani, hanem esetleg észre sem veszik, hogy találkoztak velünk, ahogyan az árokparton reggeliző kiránduló sem vesz tudomást az ott lakó rovarokról, füvekről és gilisztákról. Krasznahorkai ikernovellája arra is példázatot, hogy a lények közötti kommunikáció teljes lehetetlensége fajtársak között is mindennapos.

A világok közötti kommunikáció lehetetlenségének egy harmadik alakzata figyelhető meg a kötetet záró *Az állomáskereső* című szövegben. Itt nem egyenlő erők, egyenlő erejű lehetőségek állnak szemben egymással, hanem a főszereplő, a nyugdíjas tanító kiszolgáltatott, magányos és teljesen értelmetlen világa tűnik inkompatibilisnek a külvilág – a létező, a tulajdonképpeni valóság – merev struktúrájával. Zavarba ejtő tapasztalat, hogy pontosan értjük, miért zaklatja ezt a szerencsétlen Pálnikot a külvilág; értjük az indokait, hiszen ehhez a külvilághoz tartozunk. És ez a tapasztalat a humánus empátiánál többre sarkall; valójában foucault-i gondolatokat vet fel: a normalitás kritériumai nem örök isteni törvényeken nyugszanak, hanem a többség törekény és változékony konszenzusán.

Ezek a többé-kevésbé áttekinthető viszonylatok a *Sátántangóban* bonyolult hálózatot alkotnak. Lehetséges olyan olvasat, amely a regényt a fentebb vázolt elemi félreértés- vagy elvétel-struktúrák virtuóz kombinációjaként mutatja be. (Ismét hangsúlyozni kell, hogy ez a „félreértés”-fogalom nem valamely helyes, az abszolút igazságot eltaláló értés relációjában veendő, csupán az érteslehetőségek egyike, amelyek bármelyike egybeeshet az igazsággal, ám ennek ellenőrzésére vagy igazolására semmiféle mód nincs.)

A hierarchikusan egymásra épülő félreértések középpontjában természetesen Irimiás figurája áll. A társadalmilag alatta álló telepí emberek szemében elérhetetlen, mitikus magasztokban mozgó, *valóságos* próféta, aki végül meg is menti őket elviselhetetlenné vált, élőhalotti létükből. Elképzeléseiknek számos változata van: ki gazdasági zseninek, ki eszményi szeretőnek gondolja, de mindnyájan a külvilággal való egyetlen kapcsolatot, az autentikus léthez való

visszatérés egyetlen lehetőségét látják benne, és végül nem is kell csalódnuk. Ugyanakkor a százados és a hivatal felől nézve Irimiás kisszerű szélhámos és használhatatlan besúgó. De ez az „igazság” egyáltalán nem oltja ki a másikat, a telepí emberekét. Ahhoz, hogy ugyanannak a valóságdarabnak (Irimiás személyének) ez a kétféle, egymást alapjaiban kizáró percepciója egyaránt igaz maradjon és koherens világgént jelenhessen meg, az szükséges, hogy Irimiást a poétikai megformálás kellően univerzálissá tegye. És valóban: a többiekéhez képest Irimiás jellemzése merőben külsőleg marad: zakója, nyakkendője, frizurája új felbukkanásakor hangsúlyozottan ugyanolyan, mint eltűnése (vélt halála) idején. Gondolataiba azonban egyáltalán nem látunk bele. Amikor tesz valamit – hiszen a történeteket közvetve vagy közvetlenül ő irányítja – sohasem tudhatjuk, mik az indítékai. Az emberbaráti segítség, a felsőbb megbízatás teljesítése és a saját zsebének feltöltésére irányuló ügyeskedés egyaránt szóba jöhet. Még szekundánsa, Petrina sem ért belőle semmit. A többiekhez képest Irimiás nem is ember, inkább valamiféle két lábon járó, tetszőlegesen kitölthető üres szimbólum, talán mutáns vagy robot, akinek még rendes neve sincs. Egy szenttelen, kiégett, túlélésre játszó Osztap Bender. Emberi megmozdulást talán csak egyetlenegyszer látunk tőle: az autentikus léttel való szembesülés, a mennybemenetel látványa még őt is megrendíti, noha egyáltalán nem változtatja meg. Persze az itt történetek abszolút valóságosságát már a fejezetcím eldöntetlennel eldöntendő kérdése is visszaveszi: „Mennybe menni? Lázálmodni?”

Maga Irimiás tehát nem képvisel semmit, következésképpen vele kapcsolatban értelmetlen kérdés, hogy ki is valójában. Azt azonban nem érdektelen megkérdezni, hogyan látja ő a többieket. A cél szempontjából elhibázott jelentéseiből az derül ki, hogy a telepíeket kivétel nélkül mélyen megveti (habár nem tudható bizonyosan, ezekkel a jelentésekkel mi a valódi célja). Ugyanakkor azzal is tisztában van, hogy az őt hasonló lenézéssel kezelő százados sem az autentikus lét képviselője. „Minket nem lehet kényszeríteni” – veti oda a fejfájós századosnak, számolva a következményekkel. Irimiás tehát a köznapi lét hierarchiájában felette álló szubjektumnál is közelebb áll az autentikus léthez: egyetlen igazi értéke az autonómiája. Irimiás mindenféle determinációt visszautasít, nem fogad el egyetlen előre elgondolt világot, világmagyarázatot sem. Irimiás a tagadás ősi szelleme; ez magyarázza megrendülését a determináció végtelen erejének, a patkánymérget evett kislány mennybemenetelének láttán, amellyel utóbb nem is tehet mást, mint hogy hallucinációnak minősíti.

Irimiásnak a telepíekhez való viszonyában tehát megvalósul az egymást kizáró világok „Reggeli az árokparton” típusú érintkezése, hiszen azok észre sem veszik, hogy megsegítésük egy másik, számukra beláthatatlan terv részét képezi. A századossal való viszonyában hasonló valósul meg, de itt kölcsönösen: egyikük sem hajlandó tudomást venni arról a *másik* hierarchiáról, azaz a másik világról, amelyiknek alapján ellenfele őt eltaposható féregnek tekinti. Kérdéses, hogy a százados szabályoktól zsúfolt világában hogyan érvényesülhet Irimiás



autonómiájának egyetlen igazán ütőképes fegyvere, a nyelv birtoklása. Ahogyan Irimiás beszélni tud, az a telepi emberek számára az autentikus lét felé való közvetítés képességét jelenti (így lesz Irimiás profétává), ugyanakkor nyelvileg hasonlóan erőteljes jelentéseit a fogalmazók formalizáló eljárásai minden erejüktől megfosztják.

Az autentikus lét megközelítésére tett másik kísérlet, a doktoré, szintén az autonómia és a nyelv uralása mentén megy végbe. Az ő számára azonban az autonómia nem a cselekvés morális szabadságát jelenti, hanem a szubjektum függetlenítését a külvilágtól, és hasonlóképpen a nyelv uralása sem a meggyőzés, a hatás erejét, hanem a dokumentálás feladatát. A doktor figurája tehát a világok összeférhetetlenségének harmadik bemutatott típusát képviseli: Az *állomáskereső* hőiséhez hasonlóan teljesen koherens, működőképes világot épít maga köré, amely kölcsönösen kizáró viszonyban áll a külvilág rendjével, következőképp a doktort mindenki egyöntetűen örülnék tekinti. A doktor kísérlete Irimiáséval ellentétes irányú: ő nem kiterjeszteni akarja hatalmát, hanem lehetőség szerint bevonni saját léte határait, minimálisra redukálni a tevékenységet, és a megfigyelésben, a részvétel elutasításában találni rá az autentikus létezésre. S ez különös, paradox módon sikerül neki: dokumentátorból hirtelen ő válik a történet elbeszélőjévé. A nyelv uralása révén képessé válik rá, hogy magát a világot uralja, azaz a könyv belső világa felől nézve a doktor megistenül.

Meggyőződésem, hogy ez a befejezés „a kör bezárásának” kényszerében született, és mégis önkényes. A policentrikus regény egyik centruma egyszer csak maga alá gyűri a többit, és a létezés egy magasabb szintjét elfoglalva váratlanul kettős, beágyazott fikciót minősíti át mindazt, amit addig olvastunk. Az ilyesféle önreferenciális gesztus nem példátlan a világirodalomban: Stephen Dedalus például jó néhányszor jelzi, hogy a kezünkben tartott könyvet voltaképpen ő írja tizenegynéhány évvel később, Marcelről is idején megtudjuk, hogy író lesz belőle, Esterházy meg egyenesen arra vetemedik, hogy a Mesterrel az általunk éppen olvasott könyv kefelevonatát olvastatja. A *Sátántangó* doktora azonban nem ilyen kitüntetett szereplő; voltaképpen semmi nem indokolja, hogy éppen ő kezdje el írni az általunk olvasott könyvet. A *vraisemblance* ellenáll a paradoxonoknak, és az a történet, hogy valaki hirtelen az általa lakott világ urává váljék, igen nehezen neutralizálható. Az egymásnak alárendelt világok közötti átugrás a fantasztikum területe, lásd például Arthur C. Clarke műveit.

A legtöbb, ami valóban megtörténhet, hogy a szubjektum ráébred az általa perceptuált világ relatív mivoltára, és így saját létének inautentikusságára. Amikor Molly Bloom teremtőjéhez fohászodik, ezt mondja: „O Jamesy, let me up out of this”, azaz felismeri, hogy ő egy könyv, tehát egy teremtett világ szereplője. Ilyesmí a *Sátántangó* egyetlen szereplőjével esik meg. A történet igazi befejezése az a pillanat, amikor Futaki ráébred, hogy mindeddig hazugságban élt: az ő (el nem mondott, talán nyomorúságos) története itt kezdődik. Megszabadul illúzióitól és így Irimiás uralma alól: egyik bőröndjét szimbolikus gesztussal

az árokba dobja. Megvert, megalázott, boldogtalan, kisémmizett. Ő a „meglett ember”, akiről József Attila beszél. Nem uralja a játékot, csupán felismeri, hogy a játék mire megy ki, és hogy abban neki milyen szerepet szántak; egyszóval öntudatra ébred. Utolsó mondata, amelyet nemcsak morális, hanem ismeretelméleti felismerésként is érthetünk, előre aláássa a doktor misztikus átlényegülését is: „Nincs igazság [...] nincs igazság...” Ennek tudatában képes és kénytelen lesz „csalás nélkül szétnézni könnyedén”. A többiektől eltérően ő felismerte, hogy eddig konstruált, véges világban élt: elért a felnőttkor küszöbére.

## „AZ ÚGYNEVEZETT VALÓSÁG”

(A dolgozat címe – szó szerinti formában – Várady Szabolcs-idézetet tartalmaz.)

„Mr. Leopold Bloomnak ínyére voltak a barmok és baromfiak belső szervei.” (James Joyce)

„Kizárólag a hülyék meg a spanyol professzorok érdeklődnek a dátumok után.” (Hans Arp)

A *Harmonia Cælestis* vége felé Esterházy egy tollvonással eltörli legfontosabb mitologikus dátumát, június 16-át. Ez a dátum a *Bevezetést* alkotó művekben, és különösen az 1986-os kötetben tett szert dantei minőségekre. Ebben a dátumban egybeesik a világirodalom, a magyar történelem és E. P. személyes életének egy-egy sorsdöntő eseménye. 1904. június 16. Bloomsday, az a nap, amikor az *Ulysses* eseményei játszódnak. Merő véletlen, hogy 1958-ban épp ezen a napon végezték ki Nagy Imrét és társait, és hogy 1951-ben (legalábbis eddig így tudtuk) ezen a napon telepítették ki Esterházy szüleit egyéves elsőszülöttjükkel.

A Bloom-nap és a nemzeti gyásznapi e véletlen egybeesése okozott már feszültségeket. Szombathelyen, a Leopold Bloomot nemző Virág Rudolf szülőhelyén, egy önkormányzati képviselő egyenesen azt javasolta, hogy a gyásznapi miatt helyezték át egy másik napra a másik évforduló többnyire legkevésbé sem gyászos hangulatú eseményeit. A javaslat abszurditása látványosan mutat rá a fikció és „az úgynevezett valóság” közötti viszony abszurditására.

A Bloom-napot éppen azért nem lehet elmozdítani, mert fiktív: „írva vagyon”. Mindenhol ismerik, milliós példányszámban kinyomtatták, könyvek százait írtak, előadások ezreit tartották róla, világméretű kultusz épül köréje. A „valós” dátum ehhez képest történeti dokumentumokon alapul, amelyek – mint ezt Esterházy tollvonásos gesztusa is demonstrálja – olykor igen esendők lehetnek. Az 1904-es fiktív esemény nyilvános kultuszát 1922-ben a könyv megjelenése alapította meg, az 1958-as valós esemény nyilvános kultuszát pedig 1989-ben az újratemetés. Magán- vagy kisközösségi mítoszként mindkettő létezett korábban is. Esterházy szakralizáló gesztusában éppen az a sajátos, hogy magával a dátummal kezd operálni, évszám nélkül, tehát anélkül, hogy megmondaná, melyik mítoszról is van szó voltaképpen, ráadásul ezt olyan történelmi időben (a két kultusz beindulása közötti időben) teszi, amikor a Nagy Imre-mítosz még erős tabunak számít a nyilvánosságban.

Ez a fajta gesztus igen általános a hetvenes–nyolcvanas évek közbeszédjében, de leglátványosabb példái éppen Esterházytól találhatók. A beszéd hangsúlyosan lefékeződik a formális tabusértés előtt, de éppen ezzel mutat rá a tabu abszurditására, tarthatatlanságára. Ilyen hatást váltanak ki a *Termelési regény-*

ben a falakon lógó Buñuel-képek, rámutatva, hogy milyen ironikus a közvélemény viszonya a még közel egy évtizedig érvényben maradó Lenin-tabuhoz. Erre utal a számtalan látványosan jelölt öncenzúra is. Esterházy nyakra-főre emlegeti Nagy Imréék kivégzésének dátumát, de formálisan mégsem sért tabut, nem tiltatja be magát, mint (a *Bevezetés* megjelenésével gyakorlatilag egy időben) a *Tiszatáj* az NI monogram miatt. Esterházy fenntartja azt az átlátszó kifogást, hogy nem a kivégzésről, még csak nem is a kitelepítésről, hanem a Bloom-napról beszél.

A kifogás azért átlátszó, mert a *Bevezetés* ezzel a nehezen félreérthető mondatlall kezdődik: „Június 16<sup>dikán</sup> – amely napra a császári dekrétum elrendelte a kivégzést – délelőtt félelme csillapult, mert vagy hat héten át senki sem halt meg.” Persze Esterházyt 1986-ban már nemigen lehetett volna betiltani, de ehhez a szerző részéről is szükséges volt a táncrend betartása. A *Tiszatáj* (amelynek hatása és példányszáma valószínűleg meg sem közelítette Esterházyét) elvétette a lépést, mert az adott versben az NI monogramot a legliberalisabb cenzor sem érthette mondjuk Nemere Istvánra. A Bloom-nap tehát módot ad a tabu kijátszására, egyfajta „licence to kill”, következőképpen a szombathelyi városatya lelke is megnyugodhat: a régebbi, frivol kultusz, mint ürügy, sajátos érdemeket szerzett az újabb, tragikus kultusz megalapozásában és elterjesztésében.

A hatalom azonban (mint azt a *Tiszatáj* példája is bizonyítja) csak bizonyos keretek között hagyta magát hülyének nézni. Minthogy kerülni akarta a szükségtelen konfrontációt, érdekében állt némely ürügyek akceptálása, de a 301-es parcellában, koszorúval a kézben, nyilván nem lett volna célravezető a Bloom-napra hivatkozni. Esterházynál Joyce azért lett elfogadható ürügy, mert valójában több volt annál; sok tekintetben maga az ügy. Megkockáztatom, hogy Esterházy számára (legalábbis jobb pillanataiban) Joyce fontosabb, mint Nagy Imre. És ez nem jelent többet, mint alanyban-állítmányban gondolkodást, szemben a népben-nemzetben való gondolkodással.

A *Termelési regény* tartalmaz néhány nyílt Joyce-hommage-t. Egy „híres-ember” például ezt mondja: „Ugyanaz az öncélú zsákutca, mint amit a Joyce, a Szentkuthy és a Gyula, a Hernádi, csinál.” A folytatás: „A mester elpirult, mert nem számított ekkora dicséretre. De aztán az derült ki, hogy az szidás volt.” Később, semmihez se kapcsolódva, hirtelen ezt olvashatjuk: „Ő akkor semmihez se kapcsolódva hirtelen azt mondta: »Tudod, mit szerzek, András fiam?« A magas ember fölfonta magát. »No?« »Egy hatalmas James Joyce képet. – És aztán úgy, ahogy Marci úr a bajuszt mutatja: – Vumm! Az egész szobafalra!«”

Ez a két felidézett jelenet nemcsak a nagy előd tiszteletteljes emlegetése révén demonstrálja Esterházy joyceánus elkötelezettségét, hanem az önéletrajzi alapanyag igen sajátos kezelése révén is. Joyce-nál – ahogy Esterházynál is – igen ritkán fordulnak elő teljességgel fiktív szereplők, teljességgel koholt történetek. Noha természetesen minden író a saját személyiségét és tapasztalati világát használja forrásnak, ennek útjai nyilvánvalóan egészen mások Joyce és Esterhá-

zy, mint például Dumas vagy Asimov esetében. Joyce vagy Esterházy műveinek egy része, vagy azok némely részlete meghagyja a lehetőséget, hogy memoárként, non-fictionként olvassuk. Joyce Dublinja igen pontosan korrelál a valódi Dublinnal, az utcák, házak, kocsmák elhelyezkedése ellenőrizhető, sőt még a nap is a megfelelő irányban süt. Elmehetünk a valódi Dublinba Joyce Dublinját tanulmányozni, sőt sokak számára voltaképpen ez az odautazás egyetlen oka, miáltal valóra válik Stephen Dedalus öntelt jóslata: „Írország azért fontos, mert énhozzám tartozik.”

Hasonlóképpen nem szükséges elgondolnunk egy merőben fiktív strandfürdőt az Esterházy testvérek kiskamaszkori nyarainak helyszínéül, hiszen ott a Római, bárki meglátogathatja. Van azonban egy lényegi különbség. A Joyce család története kétségkívül az 1882-ben született Jamesben éri el csúcspontját, az Esterházy családnak pedig volt néhány csúcspontja az 1950-ben született Péter előtt: történelmi család, történetük számos eleme „írva vagyon” (elég a miniszterelnök nagypapát említeni), és ez egyfelől jelentősen lecsökkenti a családtörténeti fikció mozgásterét, másfelől növeli az olvasói elvárásokban a referencialitás illúzióját. Ez a különbség azért egyenlítődik ki, hogy Joyce színpadán is szép számmal fellépnek történelmi személyiségek, Esterházy pedig a történetnek arra a részére koncentrálna a joyce-i trükköket, amelyek a történelmi kulisszák mögött maradt, és elsősorban arra az időre, amikor a család „alámerült” a történelemben. Ez az esemény pedig konkrét időponthoz köthető: például 1951. június 16-ához.

A nagypapa története nemigen módosítható, mert akkor a mindnyájunk által ismert (vagy mindenesetre megismerhető, de mindenképpen kanonizált) történelmi narratívát kellene módosítani. Annak azonban már nincs akadálya, hogy megváltoztassuk e nagypapa unokáinak számát és nemét. A *Harmonia Caelestis*ben ez a nemzedék az elsőszülöttön kívül „öcsénkől” és „húgunkból” áll: a család tehát azt a modellt követi, amelyet Esterházy *A szív segédigéiben* állított fel, és nem azt (az úgynevezett valóságnak megfelelőt), amelyet a *Termelési regény* vagy a *Búcsúszimfónia* mutat be négy fivérrel.

Ez például egészen tipikus Joyce-trükk. Joyce ifjúkorának egyik meghatározó élménye volt, hogy húszéves korában a jelenlétében, mintegy a karja között halt meg kedves és tehetséges, öt évvel fiatalabb öccse, Georgie. Joyce fennmaradt negyven epifániájából kettőt is ennek az eseménynek szentelt, az egyikben név szerint is említve a fiút. Később, amikor az eseményt a *Stephen Hero* lapjain irodalmi igénnyel rögzítette, a megrázó jelenet középpontjába egy kedves és tehetséges, ám merőben fiktív Isabel nevű lánytestvér került. Végül, amikor az *Ifjúkori önarckép* írásakor még egyszer átgúrta az anyagot, ez a testvér teljesen el is tűnt. A történet az irodalom számára elvesztette fontosságát, de Joyce számára nem: elsőszülött fiát öccse emlékére Giorgónak nevezte el.

Ez a változás azt mutatja, hogyan válik el egymástól a faktuális történet és a narráció, hogyan különül el az értékek poétikai és morális kerete. Joyce-nak ezt

évek alatt, ilyen finom fokozatokban kellett kimunkálnia, hogy Esterházy már készen kaphassa ezt a tudást. És ő él is vele.

A faktuális családtörténet vonatkozásában talán a legnagyobb jelentőségű eljárás a nemzedékek összevonása, összekeverése. Joyce-nak a személyesen megélt történések után apja anekdotái jelentették a legfontosabb narratív ősforrást, de például az apja és nagyapja között történeteket gyakran „megörökli” a Stephen és Simon Dedalus közötti viszony. Közismert, hogy a kivételesen valóban fiktív Bloom alakja elsősorban John és James Joyce tulajdonságait hordozza. De a nemzedékek közötti átjárás legjobb példája minden bizonnyal HCE, a *Finnegans Wake* univerzális apafigurája.

Esterházynál is találhatunk egyszerű és kézenfekvő példát a nemzedék-összevonásra: dokumentálható például, hogy a *Harmonia Cælestis* előadásával ellentétben a valóságban a vendéglős „Pappbandi”-dinasztia két, egymást követő nemzedéke találta fel a pontyfilézést, illetve a brassói aprópecsenyét. A fentiekből azonban talán sejthető, hogy gondolatmenetünk célja nem az ilyen apró narratív játékok tételes számbavétele és „leleplezése”.

A *Harmonia* első felét uraló „édesapám”-figura sok tekintetben emlékeztet HCE, a totális apa figurájára. A *Finnegans Wake* nagyszabású történetfilozófiai látomás, álom a történelemről, amelyben minden esemény egyetlen elme, egyetlen identitás projekciója; minden harc ugyanazon apa két fia (Shem és Shaun) között zajlik, minden meghódítandó nő is ugyanaz (a húguk, Issy) és mindent körülölel a kizökkenhetetlen időfolyam, az anya, ALP.

Talán akaratlan az a Joyce-utalás, amelyet a *Harmonia*-beli család felállása rejt: apa, anya, két fiú és egy leánygyermek. Az ismert és dokumentálható faktuális történetiségtől való eltérése, hangsúlyozott fiktivitása azonban különös jelentőséggel ruhazza fel. Jogos volna az ellenvetés, hogy ez a család közvetlenül *A szív segédigéi*, és nem a *Finnegans Wake* öröksége. Erre azt válaszolhatnám, hogy *A szív segédigéi* sem mentes a Joyce-reminiszcenciáktól, amelyek persze kevésbé szembeszökők, mint a *Termelési regény*ből idézett helyek. Az anya halálának test pusztulásának részletes, az iszonyattal is szembenéző leírása az *Ulysses* egyik visszatérő motívuma.

Térjünk azonban vissza az apához, pontosabban az apákhoz. Joyce-nál a történelem valamennyi szereplője HCE-nek és családjának a projekciója, szerepek, amelyeket ők játszanak el. Az egyesítő faktor egy univerzális individuum, számtalan névvel. Esterházynál az egyesítő faktor egy név, egy viszonylat neve: édesapám. A történelemben minden jelentős szereplőnek és szerepnek közös a neve. Mintha a történelem minden mozzanata ennek a könyvnek a megszületése felé hatna. Az eljárás egyik előképe: „Mikor mozdulok, ők ölelik egymást”, a másik pedig: „Ezt biz az istenek intézték így, szöve a vést a / földilakóknak, hogy legyen ének a messze jövőben.” Esterházy képletében a történelem célja egy könyv, a történelem teremti a könyvet, míg Joyce-nál éppen ellenkezőleg, a könyv teremti a történelmet.

Persze a történelem egyik felfogásban sem a „valóban” megtörtént események kronológiai vagy kauzális sora. Minthogy az eseményekhez a maguk valóságában nincs hozzáférésünk, a történelmet is csak többé-kevésbé önkényes, bár logikai plauzibilitásra törekvő narratívának tekinthetjük. Rendelkezünk adatokkal, amelyek – ha ontológiaiag kétesek is – alkalmasak rá, hogy rendszerben szemléljük őket, és alkalmazzuk rájuk az arisztotelészi logika elveit: például egy esemény nem lehet oka egy olyan másik eseménynek, amely időben megelőzte. A feljegyzett dátumok ilyen adatok.

De mi is történt az úgynevezett valóságban 1904. június 16-án? Ha forrásainknak hihetünk, e napon randevúzott először a huszonkét éves James Joyce élete későbbi társával, gyermekei későbbi anyjával, Nora Barnacle-lel, és ezért tulajdonított Joyce e napnak mitikus jelentőséget. A dátum eredete tehát egy olyan esemény, amelyre az *Ulysses*ben (a puszta dátumon kívül) egyetlen utalás sincs. A könyv ugyanakkor (a fiktív események mellett, amelyek jelen gondolatmenetünket nem befolyásolják) számos azonosítható, valós eseményről megemlékezik, amelyek túlnyomó többsége dokumentálhatóan nem ezen a napon ment végbe. Például a Mirus bazárt nem ezen a napon, hanem kissé korábban, május 31-én nyitotta meg az alkirály; Joyce pedig nem ebben az időben, hanem később, szeptemberben lakott együtt Oliver Saint-John Gogartyval, a könyvbéli Buck Mulligannel a sandicove-i Martello-toronyban.

A dátumot éppen fiktív volta teszi alkalmassá a kultikus szerepre: a könyv és az úgynevezett valóság közötti eltérések és azonosságok kutatása valószínűleg a Joyce-kultusz legfontosabb eleme. Hasonlóképpen van ez az Esterházy-kultusszal is, csak talán a kor lehetőségei és követelményei szerint még tudatosabb a „figura” ápolása.

Minthogy egy évben csak 365 nap van, bármilyen napot válasszunk is kultuszunk alapjául, biztosan egybe fog esni más kultikus napokkal. Ezen egybeesések némelyike akár releváns is lehet, de többnyire nem az. Például 1804. június 16-án, éppen száz évvel a Bloom-nap előtt kelt a Martello-toronyok építését elrendelő utasítás. 1890-ben ezen a napon született Stan Laurel, a világhírű komikuspáros soványabbik tagja. 1972-ben ezen a napon törték be a Watergate-házba, mely esemény Nixon bukásához vezetett. 1977-ben e napon nevezték ki miniszterelnökké Leonyid Brezsnyevet. Érdemes lenne elgondolkodni rajta, hogy például egy Stan és Pan-rajongó Esterházy-olvasatát befolyásolja-e saját speciális tudása, érzékel-e itt szándékolt allúziót? És azzal az olvasóval mi a helyzet, aki az „elvárt” referenciákat sem ismeri? (Ez bizonyosan előfordul. A *Dublini emberek* egyik novellája esetében maga a fordító sem ismerte az október 6-ai dátum írországi jelentőségét, hogy az Charles Stewart Parnell halálának évfordulója: sajátos egybeesés a magyar gyászsünneppelel.)

A Bloom-nap és a Nagy Imre-évforduló egybeesése merő véletlen, de ennek a véletlennek lehet jelentőséget adni. Úgy, ahogy Esterházy tette, vagy úgy, ahogy az említett szombathelyi városatyja. Mindenesetre világos, hogy ezt a két

dátumot nem lehet elmozdítani: mindkettő kultuszba van ágyazva, noha igen különbözőbe. Esterházy erre nem tesz egyebet, mint hogy a személyes mítosz dátumát mozdítja el, pont egy hónappal. Mostantól minden másképp volt: a kitelepítés dátuma július 16. Vajon miért teszi ezt? Tényleg talált egy új dokumentumot, amely hitelt érdemlően ezt a dátumot támasztja alá? Vagy a szándékos elmozdítás is afféle trükk, mint a „húgunk” bevezetése? S ha igaz volna is az új adat, miért vált e ponton hirtelen dokumentarista memoárba, ha már a családtagok számát és nemét illetően is „csalt”? És akkor honnan származott az az immár múlt századi patinájú júniusi adat? Eleve fikció volt? És végül is mikor telepítették ki a családot? Mi a valódi valóság?

Ez az, amit most hirtelen nem tudunk. Tudjuk viszont helyette, hogy ez nem is fontosabbé. A Nagy Imre-évforduló miatt nem kell többé bűvészkedni, Joyce meg – mint láttuk – maga is bűvészkedett. Paradox módon éppen itt, ahol látszólag valamiféle dokumentarista hiperrealizmust imitál (magát a fuvarlevelet ismerteti több oldalon), hívja fel a figyelmet a valóságreferenciák esetlegességére. „Június 16-a jó dátum, de július 16-a is az.” Mintha azt mondaná, hogy Bovaryné az nem ő, hanem valaki más.

A pusztá elmozduláson kívül tehát tulajdoníthatunk valamiféle szimbolikus jelentőséget is annak, hogy Esterházy a személyes mitológia kulcsdátumát eloldotta Nagy Imrétől és James Joyce-tól. De az utóbbtól mégsem teljesen: az 1986-as (azaz a *Bevezetéssel* egy időben megjelent) magyar *Ulysses*-kiadás utószavában Ungvári Tamás következetesen, három ízben július 16-át nevezi meg Bloom-napként. Vajon véletlenül esik egybe Esterházy új dátuma ezzel a régi hibával? Vagy az új dátum szándékosan megismétli a régi hibát, és kerülő úton utal vissza a helyes dátumra, amely a *Bevezetésnek* nemcsak az első, hanem – a számos közbülső előfordulásról nem is beszélve – az utolsó oldalán is ott áll, mint alfa és ómega?

Válasz természetesen nincs. Ez a kis gesztus a dátum elmozdításával nem rendíti meg világnézetünk alapjait, csupán egy új tereptárgyat helyez a reflexiók tükörlabirintusába, ahol teremtett világok, elmesélt történetek merednek egymásra, és nincs mód kiválasztani közülük az úgynevezett valóságot. Rajtunk múlik, hogy belemegyünk-e a játékba. El is utasíthatjuk, Hans Arp mondatát véve mottóul, amely szerint „Kizárólag a hülyék meg a spanyol professzorok érdeklődnek a dátumok után”. Marad az egyszerű olvasás. Olvassuk tehát: „Édesapámnak ínyére voltak a barmok és baromfiak belső szervei.” Valahonnan mégiscsak ismerős...

Utóirat: Ez az írás hónapokkal a *Javított kiadás* megjelenése előtt készült; akkor még nem tudhattam, hogy a benne érintett kérdések ilyen váratlan formában kerülnek majd az Esterházy-recepció középpontjába. Itt mindössze arra szeretném felhívni az olvasó figyelmét, hogy az új könyvben (az új kontextusban) egyebek mellett a június 16-i dátumról is (249. o.) és a „húgunk”-ról is (82. o.) újra szó esik. K. A., 2002. május 26.



# ÉN ITT EGÉSZ JÓL

## Én-narrációk Petri költészetében

### 1.

Petri György életműve – különösen így, lezárult formájában – néhány olyan kérdés átgondolására kényszeríti az irodalomtudományt, amelyet már valamikor a század elején lezárni vélt. A logikai minimumra csupasztva: kiiktatható-e, kiiktatandó-e a megértésből az életrajzi tudás? Kiiktatható és kiiktatandó-e a kritikai megítélésből a morál mezője? S a kettő eredőjeképp: hogyan akadályozhatjuk meg (és meg kell-e akadályoznunk), hogy ízlésítéleteinket, preferenciáinkat, kanonizációs műveleteinket súlyosan befolyásolják a hús-vér szerző esendőségéről hozzánk sodródott információk? E kérdések felbukkanásának több, különböző súlyú szakmai fórumon is tanúja voltam az utóbbi időben, és hivatkozható írott változat hiányában érdemesnek látszik az ezeken felmerült vitapontokat röviden ismertetni.

Az első, paradigmaticusnak mondható eset az *Orpheus* folyóirat Hajas Tiborral foglalkozó különszámának bemutatója volt. Meghívott beszélgetőtársnak a szervező Schulcz Katalin szándékosan olyan szerzőket választott, akik úgy írtak valamilyen műfajban Hajasról, hogy nem ismerték személyesen. Az est közönsége ugyanakkor jórészt Hajas egykori barátaiból, művésztársaiból állt, és ez meg is határozta a kialakuló vita frontvonalát. A meghívottak, köztük Németh Gábor és jómagam (valamint a közönségből egyetlenként Ungváry Rudolf), amellet érveltek, hogy Hajas életműve megőrzésének, hatása biztosításának, kanonizációjának és egyáltalán megítélésének egyetlen módja valamennyi írásos, képi és hangdokumentum közzététele, hiszen egy halott szerző csak a műveiben él tovább. A közönség tagjai ezzel szemben újra és újra visszatértek Hajas személyes aurájának, a jelenlét erejének ecseteléséhez, azt az álláspontot demonstrálva, hogy a halott szerző elsősorban tettei tanúinak emlékezetében él tovább. Véleményük formalizálható lényege az volt, hogy Hajas nagysága éppen a jelenlétben volt megragadható, a rögzített anyag ebből keveset és torzán közvetít, következésképp az anyagok nyilvánossá tétele akár árthatna is az általuk, autentikus tanúk által őrzött aurának, az általuk ápolat zártkörű kultusznak. Amit mi, az utókor képviselői természetesen szívesen elhiszünk, ám ez a tudás számunkra nem tehető elevenné, megéltté: anekdota, veteránok adomázása marad. Ez a vita nem jutott nyugvópontra, és határozottan feszült hangulatban maradt félbe.

A második esetben a hasonló tematikájú vita klasszikus életművek megítélése körül alakult ki. Az ez év [2000] tavaszán, Miskolcon rendezett József Attila-újraolvasó konferencián előadásomban (*Eszek*) amellet érveltem, hogy az élet és művészet egymásra vonatkoztathatósága elsősorban a kultuszkutatás kérdése, amelytől a poétikai elemzést élesen el kell választani.<sup>1</sup> Hozzászólásában az irodalomtörténet elméletének talán legfontosabb magyarországi expone, Szili József úgy vélte, József Attilánál ez az elválasztás talán lehetséges, de például Petőfi esetében aligha lehet elválasztani a *Reszket a bokor mert...* záró sorát a jövődöbéli hitves rá adott választától: „Ezerszer – Júlia”. Itt nem igazán lokalizálható az élet és művészet közötti választóvonal. E remek példának akkor csak egy másik példát tudtam ellene vetni: a *Beszél a fákkal a bús őszi szél...* nevezetes helyzetképét: „Egyik kezemben édes szendergőm / Szelídeden hullámzó kebele, / Másik kezemben imakönyvem: a / Szabadságháborúk története!” Ez utóbbi ponton nyilvánvaló a csalás, hiszen ha a költő mindkét keze foglalt, hogyan írhatná e pillanat jelenvalóságában a verset? Az elméleti igényű válasz, kedélyes és egyetértő hangulatban bár, ezúttal ismét elmaradt.

A harmadik vita, amely a jelen írás kérdéseire vezetett, ugyanez év őszén, a pécsi JAK Tanulmányi Napokon zajlott. A megadott téma „A hiba poétikája” volt. Előadásomban egyebek mellett némi irigységgel szóltam a múlt század kritikusaikról, akik még külön vizsgálták az „eszme” és a kivitelezés „helyességét”. Felidéztem, hogy az öt évvel korábbi Tanulmányi Napok előadásaiban és az azokat követő vitákban, elsősorban a Takács József és Kulcsár-Szabó Zoltán közötti polémiában, ismét felmerült a kérdés, hogy tudunk-e poétikailag jól formálni, esztétikailag szépnek értékelni egy erkölcsileg elvetendő tartalmú (az adott példában antiszemita) költeményt. Takács szerint a morális ítélet nem kapcsolható ki, Kulcsár-Szabó szerint fel sem merül a bekapcsolás problémája. Az álláspontok közötti szakadékot azzal igyekeztem áthidalni, hogy elismerem a morális ítélezés kikapcsolásának elméleti kívánatosságát, fenntartva, hogy kizárólag előtörténettel, személyiséggel, és így előítéletekkel rendelkező, szociális lényekként vagyunk képesek bármiféle műalkotás befogadására, tehát nem áll módunkban maradéktalanul eleget tenni az elméleti kívánalomnak. Ez a kompromisszumkereső válasz azonban lényegében senkinek sem felelt meg.

## 2.

Petri esetében mind a biografizálás, mind a moralizálás kivételesen vonzó lehetőség. Petri kultuszának ez a két fő tartópillére. Az én-narrációknak, mint ez gyakran kiderül, pontos valóságreferenciái vannak. Visszaemlékezésében Fodor Géza még azt is pontosan megmondja, ki volt az „éltes jellemszínész”, akit Petri a

<sup>1</sup> Lásd a jelen kötetben: *Eszek*.

Lukács uszodában megkísérelt hasba rúgni (*Nagyon szerettem ezt a nőt*). A bennfentességet, a Petriben való jártasságot voltaképp e referenciák ismerete jelenti. Sára, Maya és Mari valódi emberek a valódi nevükön, a maguk valódi drámai történetével, amely történetek töredékesen bár, de korántsem kódolt formában kiolvashatók a versekből, és így ismeretük nem számít indiszkréciónak. A hiányzó láncszemek néhány rendkívül érdekes és rendkívül indiszkrét interjúból pótolhatóak. A szerző demonstráltan azt akarja, hogy ismerjük ezeket a történeteket.

A biográfia felé fordulást az is bátorítja, hogy Petri verseinek legnagyobb része kifejezetten ellenáll a technikai-poétikai szétboncolásnak. Az én-narráció alapuló versek többsége egyenetlen hosszúságú sorokra tördelt, prózai memoárrészletnek tűnik. A megformáltság jegyei igen nehezen megragadhatóak, alig-alig lehet alakzatokat lokalizálni, és így a poétikumot legkönnyebb a valóság-referenciák irányában keresni. Ha tudomásunk van arról, hogy egy esemény hogyan történt a „valóságban”, akkor ez összevethető a versbeli elbeszéléssel, és a kettő közötti eltérésben, feszültségben fellelhető a megformálás, a poiézis mozzanata. (Fodor Géza például csak jellemzésre emlékszik, tenoristára nem, és így ez utóbbi a költészet tartományába utalható.)

Petri bizonyos értelemben sportot csinál a költőietlenségéből, irodalmiatlanságból: minden egyes konkrétum (személynév, utcanév, évszám) kibillent mindenféle lírával hagyományosan kapcsolatos elandalodásból, mivel konkrét valóságreferenciára mutat. Érdemes megfigyelni, hány versben (és nem csak politikai indíttatásúakban) szerepelnek kiemelt helyen, például a címben vagy a zárlatban évszámok. Másfelől Petri virtuóz módon *tudja* a mesterséget, és azzal is pontosan tisztában van, milyen drámai hatása lehet, ha egy szabadvers hirtelen vagy fokozatosan beletalál egy kötött formába. Ehhez persze tematikai, dramaturgiai indok is szükséges. Ez történik például a békülést kérő és formájában a megbékélést mintegy eljátszó *Mayának* című versben, és legjellemzőbb módon abban a versben, amely a Petri-kánon középponti pozícióját látszik elfoglalni: *Hogy elérjek a napsütötte sávig*. A versformába való beletalálás mint a világrend helyrebillenésének allegóriája persze nem új találmány: ott van már az *V. László* végén is, ahol az addig rímtelen ötödik sor a záró szakaszban rímessé válik: „De visszajő a rab!”

E néhány ponttól eltekintve azonban alaptulajdonsága a Petri-lírának, és különösen az én-narrációknak, hogy a referenciák folyton visszamutatnak Petrire, az életrajzi szerzőre. Ezek a konkrétumok (amelyek ráadásul „visszakereshetően” nem is költöttek) újra és újra kimozdítják megszokott líraolvasási stratégiáinkat. Ami ilyen konkrétan egy konkrét biológiai személyhez kötött, az aligha alkalmas arra, hogy saját életünkre vonatkozó revelációkat nyerjünk belőle. A rilkei imperatívusz itt nem lép működésbe. A szakszerűség igényével fellépő olvasónak is szembe kell néznie azzal a szakszerűtlen kérdéssel, hogy vajon miért is nem magánügy mindez, és hogy vajon mi maradna az egészből, ha kivonnánk belőle Petri György biológiai személyét.

A legegyszerűbb válasz szociálpszichológiai indíttatású: a kultúrsznobizmusba oltott voyeurizmus olvastatja velünk ezeket a verseket. Ez leegyszerűsítés ugyan, de nem teljesen véti el az igazságot: kétségtelenül vonzó a magas művészet aurájába öltöztetett, és így rossz lelkiismeret nélkül fogyasztható alantaság. Nem kevesen élnek vissza ezzel (talán Jeff Koons a legjellemzőbb példa), Petri azonban sokkal több, mint egy de luxe kiadású Lőwy Árpád. A második válaszlehetőség a szerző és hőse romantikus összeolvasztásával operálna, azzal a képlettel, amit Byron-jelenség névvel (de Magyarországon akár Petőfi-jelenség névvel) illethetünk: a személyiség súlya, aurája adja meg a mű jelentőségét, de e tény regisztrálásával már relativizáltuk is a mű inherens értékeit. Ez a válasz ott hibázik, hogy a közéleti Petri lehet hős ugyan, de a magánéleti, akiről a versek túlnyomórész szólnak, tipikus antihős. Ha szabad ilyesmit mondani, költői teljesítménye messze túlszárnyalja biográfiai teljesítményét.

A harmadik válasz, mely lehetőséget ad a továbblépésre, az avantgárd felől közelít. Az élet és művészet közötti határ elmosásának programja számos formában felbukkant a századelőn. A legsikeresebbnek talán Marcel Duchamp teljesítménye tekinthető, aki fokozatosan felszámolta életében a művészetet, és az életét változtatta műalkotássá. Kevésbé elvont és sokkal programszerűbb módon hasonlót vitt véghez Halász Péter Squat Színháza. E válasz szerint Petri György egy szigorú, tudatos program alapján építette fel az életét, és versei e program végbevitelének dokumentumai. Nem azt állítom, hogy ez így volt, hanem azt, hogy ez egy termékeny fikció, melynek alapján gazdag olvasatokhoz juthatunk. Ha ezt a poklokot át vezető élettörténetet („aki dudás akar lenni...”) legalább részben tudatos tervnek tudjuk látni, akkor már könnyű elgondolnunk, hogy a Petri György által kigondolt, eljátszott és dokumentált figura azért merül meg az élet legmélyebb bugyraiban, hogy bepiszkolódása által mi, olvasók, a legeredetibb arisztotelészi értelemben megtisztulhassunk. E katharizis legnyilvánvalóbb szimbóluma a napsütötte sáv.

### 3.

A kultusz másik pillére, a morál, talán még erősebben sarkall kérdésekre. Petrit azért övezi (és övezzé is!) nem lankadó tisztelet, mert azon kevesek közé tartozott, akik a Kádár-rendszerrel szembeni ellenállásban saját egzisztenciájukat, szakmai előmenetelüket, személyi biztonságukat is folyamatosan és következetesen kockára tették. Ez a morális kérlelhetetlenség, megvesztegethetetlenség Petri aurájának talán legfontosabb összetevője. S ezzel az idolszerű közéleti lényvel áll szemben a katasztrófákat egykedvűen egymásra halmozó, amorális magánéleti lény. De ezt is maga mondja ki: „Köz hülyeséget, közaljasságot / – talán – sikerült elkerülnöm, / no de a magánélet? Esendőségem / biztos tudata: inkább komótcipő / mintsem mentség” (*Mayának*).

Vajon valóban két szemben álló pólusról van szó? Tényleg kettős a köz- és magánéleti mérce? Vélhetően nem. A Petri által megteremtett és eljátszott figura a köz- és magánéletben ugyanazon elvek mentén tevékenykedik, a megítélés különbsége inkább a két szféra eltérő normáiból adódik. A tapintat, az empátia, a kompromisszumkészség, a pragmatizmus teljes hiánya, a kérlelhetetlen elvszerűség pozitív értékek minősülhet a politikában, katasztrófák sorát okozza a magánéletben. És természetesen a politika körülményei is változnak: a diktatúrával szembeni ellenállás keretei között Petri kérlelhetetlen elvszerűsége afféle etikai fix pontot jelentett, amelynek révén kifordítható sarkaiból a világ. A demokrácia keretei között azonban a politika már nem a sziklaszerű morál, hanem a képlékeny kiegyezések, engedmények, önfeladások terepe. Petri 1994-ben egy parlamenti szavazás kapcsán így írt: „Az SZDSZ-nek beírtam az első banyát. De ez nálam az utolsót is jelenti”, s valóban ki is lépett a pártból. Itt jól megmutatkozik e végzeterejű sziklamorál gyakorlati célszerűtlensége; persze, ez a morál eleve elutasítja bármiféle gyakorlati vagy célszerűségi szempont érvényesítését.

Ugyanez a magánéletben olykor emberek halálához vezet. „Megakadályozhattam volna, de nem láttam értelmét” – nyilatkozta 1999-ben, évtizedekkel a történetek után Kepes Sára öngyilkosságáról. Vagyis elvek, észérvek mentén ítélte meg a helyzetet. A történeteket „örületes baromságnak”, tehát helytelennek nyilvánítja, mondván „Ilyen baromságot az ember egyszer csinál az életében”. De amikor beszélgetőtársa, Forgách András, a baromság helyett a „kreatív gazemberség” minősítést kívánja bevezetni, Petri ezt határozottan visszautasítja: „Nem gazemberség. Én ezt tényleg komolyan gondoltam, hogy annyira tiszteltben kell tartani az ember szabadságát.”

Baromság tehát, de nem gazemberség: a helytelen döntésnek kognitív, s nem etikai alapja volt helytelen. Petri, mondhatni, visszavezeti a morált platóni értelméhez: az őt irányító imperatívuszok nem a társadalmi együttélés konszenzuális feltételei, hanem elvont igazságok pontos kivetülései. Egy 1991-es interjúban (Kisbali Lászlónak) egyenesen úgy fogalmaz: „Nem tartom magamat morális lénynek.” Ez feltétel nélküli ragaszkodás az absztrakt elvekhez (amely a „hivatásos forradalmár” képletével is rokonságot mutat), ez a valóságtól függetlenített abszolút morál a hétköznapi gyakorlatban valóban amoralitásként nyilvánul meg: mint önzés, kíméletlenség, kegyetlenség. Ugyanakkor bizonyos kielezett, és így az absztrakciónak teret adó élethelyzetekben (például a diktatúrában) morális nagyságnak tűnik fel.

A társadalmi valóság természetszerűleg képtelen maradéktalanul megfelelni az elvekben foglalt kognitív igazságnak, és a morál volna az a konszenzuális rendszer, amely ezeket a meg-nem-feleléseket az egyének számára kölcsönösen elfogadhatóvá teszi. A kompromisszumképtelenségnek azonban az a következménye, hogy Petri számára minden társadalmi valóság elfogadhatatlan: „Az Antall-kormányral és az MDF-fel semmi sem változott, a szembenállás

ugyanaz” – jelenti ki a fentebb már idézett 1991-es interjújában. Minden józan ítéletű ember számára világos, hogy 1990-ben sok minden (ha nem is minden) letagadhatatlanul és visszavonhatatlanul megváltozott: nem utolsósorban minden megjelenhetett, amit Petri írt vagy mondott. Petrinek nincs igaza, de mégsem kerül egy platformra az „igazi rendszerváltást” követelő demagógokkal. Inkább a széllel szemben előredőlve haladó Antoine-hoz és Desiréhez hasonlít a hirtelen szélcsend pillanatában, vagy a cápára, amely kénytelen az ellenálló közeggel szemben úszni, különben megfullad.

Petri (a)morális imperatívusza a szubverzió, és korántsem csak politikai téren. Gondoljunk csak a „Zakatol a szentcsalád...” kezdetű költeményre, amely a Kossuth-díj kapcsán parlamenti interpelláció tárgya is lett. Az interpelláció természetesen éppúgy nem megfelelő eszköz egy verssel szemben, mint az egyetemről való eltanácsolás, ugyanakkor ilyen súlyú blaszfémia a „magas kultúra” nyilvánosságában kevés példát ismerünk. (Két példa: a Monthy Pyton *Brian élete* című filmje és Francis Picabia *Szent Szűz* című képe, amely egy módosítás nélküli tintapaca. Ezekhez képest Martin Scorsese nagy vihart kavart *Krisztus utolsó megkísértése* című műve ártatlan teológiai tapogatózásnak tűnik.) A cél itt is a szubverzió, a megkövült konszenzusok aláásása.

#### 4.

Mindezek fényében megkockáztathatjuk, hogy Petri, illetve az általa felépített figura a kynikus filozófus egy kései megtestesülése, vagyis azé a magatartásformáé, amelynek emblematisztikus képviselője a szinopéi Diogenész. Mint Peter Steiner kitűnő esszéjéből (2000, 1995. január–február) tudjuk, a kynikus filozófia jelentős társadalmi változások korában jött létre: Arthur Atkins ezt a kompetitív értékrendről a kooperatívra való átállásként nevezi meg. A kynikusok könyörtelen kritikája, szubverzív, negatív szelleme mintegy folyamatos túlterhelésnek vetette alá az alakuló új társadalmi konszenzusokat, és így fontos szerepe volt tökéletesítésükben. A mindenki által adottnak vett értékrendet aláásó, alapjaira rákérdő szellemi magatartást Sancho Panzától Szejkig számos irodalmi hős megörökölte. A Petri György által megteremtett Petri-figura ebbe a sorba illeszkedik.

A kynikus hős fontos tulajdonsága, hogy a társadalom elleni harcot a teljes önkéntes kisemmizettség állapotából folytatja. Akinek nincs semmije (szociális kötődése sem) az nem is veszíthet semmit. Fontos része ennek a szkatologikus vonzalom (lásd például a *Futam* vagy a *Döntés* című verseket). Ez az autarkeia, a teljes függetlenség a kynikusok legfőbb védekező fegyvere a társadalommal szemben. Petri figurája paradox módon részint éppen a testi függőségekben való önpusztító elmerülés révén tesz szert arra a társadalmi függetlenségre,

amely sebezhetetlenséget biztosít a számára. Ezt a helyzetet ironikusságában is pontosan kijelöli a *Horatiusnak rosz napja van* című vers.

Érdemes Petri magatartását összevetni a diktatúrával szembeni ellenállás „main stream”-jével, amit talán az *Advent a Hargitán* refrénszerű „Nagy-romlás” allegóriája képvisel leglátványosabban. Nem a gesztus bátorságáról, a bátorság mértékéről van szó, hanem az ellenállás technikájáról. Petriben nincs pátos, még a bátorság pátosza sem, hiszen nem bátorságból teszi mindezt, hanem a tiszta, körülményektől nem befolyásolt ráció nevében. A félelmetessel és fenyegetővel szemben nem mutat fel semmilyen megőrzendő, megvédendő, majdan diadalmaskodó értéket. A „Nagy-romlás” helyett Brezsnyev húgyfoltos sliccére mutat: a király meztelen (majdnem szó szerint). Ez a kérlelhetetlenség az, ami az Antall-érában és azóta sem vesztette el időszerűségét.

Bizonyos, hogy a viszonylag egészséges működés fenntartásához minden társadalomnak szüksége van a kynikusok radikális szubverziójára. A tízes–húszas évek fordulójának széthullt Európájában például briliáns módon töltötte be ezt a szerepet a dadaizmus, és talán legjellegzetesebben kynikus (és cinikus) képviselője, Francis Picabia. A brit társadalom viszonylagos stabilitásához pedig minden bizonnyal hozzájárul a szubverzió iránti tolerancia, a blaszfémiaig menő fekete humor eleven hagyománya, amelyben méltó helyet kapott a Monthy Pyton teljesítménye. (Érdemes azt is megnézni, milyen szellemesen és elegánsan veszekszenek az ottani parlamentben.) Magyarországon különböző korokban nemzetgyalázonak vagy vallásellenesnek minősülhetett Arany, Ady, József Attila, vagy Esterházy egy-egy műve is: erre a helyzetre válaszol Petri sokterápiája. Folyvást figyelmeztet, hogy az igaz nem mindig szép, és kései, rezignált verseiben arra is, hogy a jó nem mindig igaz.

## ÍGY GONDOZD RADNÓTIDAT

A nagy költők körül óhatatlanul kultusz képződik, és azt tartjuk nagy költőnek, akit kultusz övez. Nagyság és kultusz paradox módon feltételezik egymást. A kultusz fogalma azért lehet gyanús az irodalomtörténet egyes iskolái előtt, mert a kultuszképződésbe elismerten belejátszanak a szubsztanciális művészi teljesítményen kívüli tényezők is, míg a „nagyság” fogalmáról lehet olyan illúziónk, mintha az egyedül a kanti tisztaságában megnyilvánuló esztétikumból fakadna, kontextustól, hagyománytól, hatástörténettől függetlenül.

A másik probléma, hogy a kultusz jelenléte és intenzitása nehezen mérhető. Úgy számolom, a magyar irodalom története hét olyan szerzőt termelt ki, aki tíznél több róla elnevezett utcát vagy közterületet érdemel Budapesten, de az elnevezések egy része (például Zrínyi vagy Jókai) mára elhalványult kultuszok emlékét őrzi, miközben Radnóti egyetlen utcája – egykori lakása közelében – korántsem tükrözi a kultusz elevenségét. Radnótihoz, Radnótiról, rengeteg verset, írói vallomást írtak, ugyanakkor a szakirodalom túlnyomó része a legutóbbi időkig inkább a kultusz cizellálásában, mintsem reflektált felmérésében volt érdekelt, és az elemző nagymonográfiára is csaknem a centenáriumiig kellett várni.

Radnóti pályája, az élet és mű sajátos, drámai összefüggése evidens és emi-nens kultuszképző alakzat. Kiváló tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály bemutatja a Radnóti iránti nemzetközi érdeklődés irányait és mértékét, valamint a fordítások sajnálatos korlátait, olvasójára bízva annak a következtetésnek a levonását, hogy ez az érdeklődés nem elsősorban a művek immanens poétikai értékeinek felismerésében, hanem inkább az élettörténet felkavaró narratívájára való rácsodálkozásban gyökerezik. Nyilvánvaló, hogy efféle arányeltolódástól a hazai fogadtatás sem mentes.

A József Attila-kultuszról írt monográfiájában Tverdota György meggyőzően mutatja ki, hogy a költő kultuszát voltaképpen a rendkívüli haláleset szenzációja nyitja meg: a szárszói tragédiát követő hetekben több írás jelenik meg a költőről, mint egész életében, és verskötete váratlanul Cserépfalviék legnagyobb üzleti sikerévé válik. Radnótinál ez a mechanizmus fokozottan érvényesül, nem elsősorban azért, mert maga a haláleset – ha ez egyáltalán lehetséges – még felkavaróbb és méltánytalanabb, hanem mert a máig érvényes közvélekedés szerint Radnóti az utolsó években, a fenyegetettség mind szorongatóbb légkörében



vált nagy költővé. A jelenséget Pilinszky János – tőle váratlan, de igen pontos terminussal – szituációs zsenialitásnak nevezte. A szituáció és a zsenialitás közötti viszony dialektikája pedig (az összes „mi lett volna, ha...” típusú kérdéssel) a kultusz táptalaja lett.

A szelíd és állhatatos költő brutális meggyilkolása rendkívüli erejű szimbólum, de nincs benne megadva, hogy minek is a szimbóluma. Nyitott jelkép, amely nem tartalmazza immanensen önnön értelmét, megfejtését. Így ez az egyszerűségében megrázó narratíva többféle nagyelbeszélésbe is beilleszthető. A hivatalos nyilvánosságban négy évtizedes egyeduradalomra tett szert az a nagyelbeszélés, amely a szocialista világregend felsőbbrendűségét az általa leváltott rendszer borzalmainak kontrasztjában kívánta kidomborítani, lényegében azzal az üzenettel: lám, milyen jó nekünk, akik oly korban élünk, amikor nem fordulhat elő, hogy ártatlan embereket elhurcoljanak és elpusztítsanak. A negatív politikai kampány logikája szerint annál jobbnak látszunk, minél rosszabbnak láttatjuk ellenfelünket (bármilyen virtuális legyen is adott esetben): a „Horty-fasizmus” elpusztította a *mi* Radnótinkat. A kisajátító törekvések itt is (akárcsak József Attilánál) eljutottak addig, hogy a szerzőt egyértelműen és fenntartások nélkül kommunistának nyilvánítsák. Az iskolai ünnepélyek szavalataiban a Radnótiból képzett szimbólumnak közösségképző és mozgósító erővé, „forradalmi” jelszóvá kellett volna válnia – és alighanem csakis a költemények immanens poétikai minőségének, nyelvi intenzitásának köszönhető, hogy nem jutottak a teljes elköz helyesülés sorsára, mint például Váci Mihály agyonhasznált verse, a *Nem elég*.

A másik sikeres (és a fenténél általában sokkal árnyaltabb) nagyelbeszélés metafizikai síkra kívánja terelni a történet interpretációját. Az elsődleges minta itt a keresztény vértanúk sematikus élet- és szenvedéstörténete: eszerint a költő tudatosan vállalta a mártírsorsot, végső soron azért, hogy létrejöjjön ez a rendkívüli intenzitású, példázatszerű történet. Ez az elbeszélés számos olyan versre, versorra tud rámutatni, amelyek mintegy megjósolják a bekövetkezett véget: „Járkálj csak, halálraitélt”; „költő voltál, – megöltek őt”; „költő vagyok, ki csak máglyára jó”; s végül „így végzed hát te is”. A hasonló, komoran misztikus érvelés Petőfi esetében másfél évszázada tartja magát, noha e másfél évszázad felezőjén Karinthy már nevetségessé tette: „»Csatában esem el, mibe fogadjunk« című versében megjósolja, hogy csatában fog elesni, mely ígéretét be is váltotta. Másik ígéretét »Szeptember végén« című versében, melyben azt írja, hogy nem csatában fog elesni, viszont nem váltotta be.” Ugyanígy Radnótinál is a fentiekkel legalább ugyanennyi verssor állítható szembe, amelyek a hazatérés és a béke olykor halvány, olykor egészen bizonyos reményét szólaltatják meg: „Ó, megvan-e még az az otthon?”; „mégis eltalálok hozzád (...) mégis visszatérek”; „kiálts rám! s fölkelek!” vagy a *Nem tudhatom* zárolata.

A mártírnarratíva ellenében több síkon is könnyű érvelni. Egyrészt a versidézeteken kívül is számos megalapozott adat bizonyítja, hogy Radnóti igenis

túl akarta élni a megpróbáltatásokat, haza akart térni, például ezért kérte magát a Borból nyugatra induló két transzport közül a biztonságosabbnak tűnő elsőbe. Másrészt a mártírságra való vágyakozás (ha netán megfordult ilyen gondolat a fejében) voltaképpen etikai paradoxont eredményez: a mártírok dicsőségét kívánni gőg, amely alkalmatlanná tesz a mártírságra (erről szól T. S. Eliot drámája, a *Gyilkosság a székesegyházban*). Harmadikként pedig helyezzünk ide egy tekintélyervert: a mártírnarratívát éppen az a Radnóti-elemző hagyja figyelmen kívül, aki alkatából és indíttatásából adódóan legfogékonyabb volna e témakörre: Pilinszky János.

A harmadik nagyelbeszélés-forma nem arra törekszik, hogy az értelmetlen és érthetetlen borzalmat teljességgel a metafizikai mezőbe helyezze, hanem éppen racionalizálni próbálja, mégpedig pszichológiai alapon. Radnóti személyiségképében e narratíva szerint jelentékenyen megnő a büntudat, a terhelt lelkiismeret szerepe (erre természetesen az *Íkrek hava* szolgáltat is alapot), és az üldöztetés- és szenvedéstörténet végül is lélektani drámaként teljeseedik ki: a büntudat mintegy mazochisztikus módon törekszik a büntetés felé. Anyja és ikertestvére halála „egy életre szóló megrendülést jelentett a költőnek” – írja Csoóri Sándor, de amikor megkísérli összeállítani ezt a történetet, maga is elmentmondásra jut, mondván, az első halál „céltalanságával is megtisztít, mert a halottaknak és az életben maradónak közük volt egymáshoz. De mi köze a költőnek ahhoz az ólomarcú némethez, aki tarkón lőtte?”.

A narratíva hitelét önmagában nem ássa alá, hogy az ólomarcú valójában magyar volt (később erre még visszatérünk). Azt azonban mérlegelnünk kellene, van-e valamiféle haszna, tanulsága számunkra az így összeállított történetnek, vagyis működik-e valódi nagyelbeszélésként. A történet disszonanciája, végső soron értelmetlensége nem abból adódik, hogy a gyilkosnak nincs köze az áldozathoz, hanem abból, hogy a két halálesetnek nincs köze egymáshoz, sem ok-sági, sem morális, sem valamiféle formai-poétikai értelemben. Ha létrehozunk egy olyan dramatikus téridőt, amelyben az első haláleset (a gyermekágyban) a világ kiköppenését, a második (Abda határában) a visszazökkenését jelenti, akkor az ólomarcú gyilkos – akármilyen nemzetiségű legyen is – kívül kerül ezen a téren, és valamiféle abszurd Fortinbrasszá, az igazság beteljesülésének eszközévé válik. Ez a narratíva nem azért elfogadhatatlan, mert a végkifejletet intuitíve felháborítóan találhatjuk, hanem azért, mert éppen a felismerésekre, nézeteink és éltünk megváltoztatására késztető elem sikkad el benne. A költő halálának így csak retrospektív jelentése van, egy adósság megadása, lezárt, befejezett történet, amihez végső soron semmi közünk.

A negyedik lehetőség, hogy Radnóti történetét a holokausztnarratíva részévé tegyük. Ennek jogosságát – fenntartásokkal és megengedő modalitással – Szegedy-Maszák Mihály is elismeri, bár ez is inkább annak köszönhető, hogy írása éppen egy ilyen tematikájú konferenciára készült. Érvei ugyanis inkább ezzel az interpretációval szemben hatnak. Részletesen kifejti, hogy Radnóti nem volt

birtokában a zsidó hagyománynak, a vallást nem gyakorolta, a nyelvet (nyelveket) nem ismerte. Komlós Aladárnak írt levelében Radnóti maga is részletesen és szabatosan kifejtette ezzel kapcsolatos érveit. Szegedy-Maszák végső soron arra a konklúzióra jut, hogy Radnóti munkássága a zsidó irodalomnak nem része, de a holokausztirodalomnak igen. Ez az álláspont a maga diplomatikusságában elismerést érdemel, de további kifejtést igényel.

Ha a holokausztirodalom fogalmából kivonjuk a sorsközösség identitásképző hagyományát, akkor pusztán tematikai kategória marad. Tematikai értelemben Radnóti naplója és kései versei részei a holokausztirodalomnak, azaz ha valaki Radnóti történetét a holokauszt-nagyelbeszélés részeként vagy illusztrációjaként használja, az megengedhető, legitim használat. Ez azonban nem lehet érv arra, hogy más, elsődlegesebb, az életművet és az élettörténetet a magyar kultúrához és a magyar történeti tudathoz kötő használatokat háttérbe szorítsunk, a számunkra ily módon megnyíló jelentések előtt kitérjünk. Szegedy-Maszák Mihály írása azt implikálja, hogy a holokauszt nemzetközi terepe szélesebb, és így az életmű és élettörténet hasznosulásának magasabb fokát kínálja, mint a magyar terep, így Radnóti végső soron „jobban jár”. Ugyanakkor a holokauszt témára való hivatkozás érv lehet arra, hogy az életmű és az élettörténet egyes vonatkozásait a saját kulturális és morális erőterünktől, történeti tudatunktól idegen, minket nem érintő jelenségként kezeljük: olyan történetként, amely másvalakivel esett meg. Legalábbis addig, amíg nem tesszük magunkévá Kertész Imre életművének legfőbb üzenetét: hogy a holokauszt igenis mindannyiunkkal, az európai kultúrával történt, és nem tehető meg nem történetté, nem lehet túl lenni rajta.

Mivel erre a belátásra társadalmi szinten nem támaszkodhatunk, magyar szempontból a Radnóti-életműnek és élettörténetnek a holokauszt keretében való tárgyalása szűkítő, reduktív interpretáció: éppen azokat óvja meg a szembenézéstől és belátástól, akiknek szüksége volna rá, akik a holokausztot másoknak, mások által, máskor és máshol elszenvedett sérelmeként szemlélik. Ma Magyarországon a Radnóti-életműből és -élettörténetből kibontható legfontosabb jelentés, megvalósítandó nagyelbeszélés az, hogy ezt magyarok tették magyarokkal.

Először is azt kellene belátni a maga egyszerűségében, amit Szegedy-Maszák Mihály is körülír: Radnóti kulturális szempontból nem zsidó, más szempontnak meg nincs helye a kultúráról való beszédben.

Azután azt kell tudatosítani, hogy gyilkosa is magyar volt. Ez persze partikuláris, szinte véletlenszerű tény (hiszen valóban lehetett volna német is). De ha Radnóti utolsó napjainak meglehetősen pontos krónikáját végignézzük, akkor azt látjuk, hogy halálát nem a démoni szervezetszerű szörnyállam tökéletes hatékonyságú gyilkológépezete idézte elő, amelyet a húsz évvel fiatalabb Köves Gyuri is naív csodálattal szemlél, hanem az ostobaság, a frusztráció, a szervezetlenség, az inkompetencia, a kicsinyes rosszindulat, a bürokratikus

szükagyúság, a szolgálalkúság, a szolidaritás- és empátiahiány. Csupa olyasmi, amiből nem szorulunk importra. Radnótit és huszonegy társát nem egy sátáni erő ügynökei, holmi sötét angyalok végezték ki Abda határában, hanem szellemileg és morálisan leépült, talajvesztett magyar kisemberek, akik békeidőben, az általános normalitás kontrollja alatt talán a kocsmai kötekedésnél vagy a feleségverésnél nem sülyedtek volna mélyebbre, itt azonban a cinikusan vagy ostobán rájuk ruházott hatalom módszeres tömeggyilkossá tette őket. Hatalmuk és fontosságuk teljes tudatában egy megoldhatatlan adminisztratív problémával kerültek szembe, és csaknem a szó szoros értelmében a szőnyeg alá söpörték. A felelősség természetesen mindenkire kiterjed, országos és nemzetközi politikusokig és ideológusokig, akiknek része volt a helyzet kialakulásában. De ha a történetet a maga félelmetes kisszerűségében, élesen fókuszba állítva látjuk, akkor leszámolhatunk az illúzióval, hogy ez nem eshet meg többé. Hiszen megeshet, újra és újra.

Ennek a modellnek a felállításával persze még korántsem válaszoltunk minden kérdésre. Ha elfogadjuk, hogy mindkét oldalon rólunk, magyarokról szól a történet, mit kezdhetünk Radnóti mindvégig rendületlen patriotizmusával és azzal a ténnyel, hogy nem menekült el, amikor megtehetette volna?

Amikor második munkaszolgálatát után, a harmadik előtt, 1944 januárjában megmutatta barátainak a *Nem tudhatom* című verset, azok megütközéssel fogadták. A mielőbbi békét váró, a háborús kormányokat gyűlölő baloldali értelmiségiek az aktuális helyzetben nem tudtak elvonatkoztatni attól, hogy a versben említett gépeken a szövetséges erők pilótái szállnak a táj fölébe, hogy elpusztítsák a hadseregnek, és mindinkább a németeknek termelő és szállító vasutat és gyárüzemet, közelebb hozva ezzel a háború, a nélkülözés és az erősödő politikai terror végét. Különösen fennakadtak a „hisz bűnösök vagyunk mi, akár a többi nép” soron, hiszen a 20. századi háborúk elindításában, ha a magyar nép nem is, de a magyar politikai osztály a legtöbb más népnél valóban bűnösebb. A vers azonban nem aktuálpolitikai indíttatású, amit első sora rögtön világossá is tesz: nem mások, nem valamely közösség nevében beszél, hanem egyedül a saját, személyes viszonyát igyekszik rögzíteni. Nem „vérrög és talajgyökér” kapcsolja ehhez a földhöz és kultúrához, hanem egy megismételhetetlen, a személyiség minden zugára és rétegére kiterjedő viszonyrendszer. Az említett bűnök sem a közelmúltat idézik, hanem Kölcsey „zivataros századainak” felhalmozott tudását, bölcsességét, rezignációját – létrehozva a patriotizmusnak egy olyan képletét, amely a 21. századra sem veszítette el érvényességét.

Radnóti költői identitásának ez a mindenre kiterjedő azonosulás a legfontosabb alapja. Nem szereti hazája aktuális politikai állapotát, megveti aktuális politikusait, de az általa elgondolt hazában ezek csak partikuláris, múltó körülmények. Az azonosulást, az elfogadást Radnóti nemcsak a szellemi, hanem az állampolgári szférára is kiterjeszti. Dühöngve bár, de elfogadja, hogy a hazának rá most nem mint műfordítóra, hanem mint kubikosra van szüksége.

Nem engedi, hogy az aktuális politika ostobasága és gonoszsága megbontsa az elgondolt, ideális hazához való viszonyát: ezért nem dezertál, ezért nem sért törvényt. Bíz benne, hogy a riasztó partikularitásokon túl az ideális hazát megvédi: a büntelen költőre ráborítja szárnyát a virrasztó éji felleg. Azt gondolja, életművével megváltotta a hazához tartozást, és hogy ezek után vele nem fordulhat elő a végső rossz, a végső megaláztatás. Nem ismeri Petschauer Attila egy évvel korábbi halálának körülményeit: hogy szintén magyarok ölték meg, megalázó körülmények között, egy egykori olimpikontársa biztatására. És ahol az olimpiai aranyérmek súlya is kevés, ott vajon mennyit nyomhat a latban néhány párrímes alexandrin?

Radnóti nem tudott Auschwitzról, tehát nem tudta, hogy az Auschwitz utáni világban él, ahol a humanitás évezredek automatizmusai, a civilizációval egyidős kooperatív mechanizmusok felfüggeszthetők, a teljes védtelenség és kiszolgáltatottság felmutatása nem állítja meg a gépiessé vált agressziót. Az életmű annyiban feltétlenül része a holokausztkultúrának, hogy erre a változásra magyar nyelven a legintenzívebb, legtömörebb példát szolgáltatja: Radnóti lehet a mi kulcsunk a holokauszt megértéséhez.

Radnóti talán ismerhette tanulmányaiból Matthew Arnold elméletét, amely hellenizmusként és hebraizmusként nevezi meg a gondolkodás, a világhoz való viszony két alapvető modelljét. Radnóti mindenesetre a hazához való viszonyában a minden kételytől, iróniától, frivolitástól, kétértelműségtől, végső soron reflexiótól mentes hellenizmust választotta. Ez viszi végig minden megpróbáltatáson, ez adja azt a hátborzongató tudatosságot, amellyel a bőrtárca legvédelemben rekeszébe helyezi a verseket tartalmazó füzetet, és ez mozgatja azt a különös gesztust, hogy az utolsó razglednicában – „der springt noch auf” – német gyilkosra utaló nyomot hagy hátra. Ha a magatartásába bevont volna egy kis hebraizmust, lett volna esélye túlélni, habár nyilván egészen más verseket írt volna. És ő túl is akarta élni, de nem így, nem ezért. Hanem úgy, hogy a világ mégiscsak jobb egy kicsit, mint amilyenek a körülmények mutatják: van benne legalább annyi immanens méltányosság, hogy évszázadokat összekötő párrímes alexandrinok – vagy olimpiai aranyérmek – megválthatnak egy életet.

Radnóti költészete az Auschwitz előtti világhoz tartozik – ezért méltánytalanul Paul Celanhoz mérni a teljesítményét –, de személyét az Auschwitz utáni világ pusztítja el. A szavakban rögzített életmű és a performatívumként hozzáolvasott élettörténet így kivételes tanulságokkal szolgál. Radnóti életműve nem néma: kérdései erősek és elevenek. És a legelső kérdés így hangzik: vajon tudjuk, miben vétkeztünk?



# KIBONTÁSOK





## KEDVENCEK A KÁNON PEREMÉN

Amikor egy irodalmi szöveg kanonikus helyzetéről beszélünk, némileg úgy járunk el, mintha egy soha el nem végzett közvélemény-kutatás eredményeit taglalnánk. Szakmai konszenzus áll fenn a tekintetben, hogy a kánonnal kapcsolatos plauzibilisebb hipotéziseket nem kérdőjelezzük meg, egyrészt mert úgyszincs módunk e kérdésekben valódi közvélemény-kutatások elvégzésére, másrészt mert – egy másik konszenzus értelmében – némi gyanakvással tekintünk a statisztikai-kvantitatív módszerekre az irodalomtudományban, az irodalomszociológiában.

Dolgozatom címe két ilyen kánonhipotézisre, és a köztük fennálló ellentmondásra igyekszik felhívni a figyelmet. Egyfelől igen valószínűnek látszik, hogy *A török és a tehenek* vagy az *Íciri-piciri* a legtöbb ember által ismert, sőt kívülről tudott, és egyben egyöntetűen kedvelt magyar nyelvű irodalmi szövegek közé tartozik. Másfelől ugyanennek a népességnek elenyészően csekély hányada említené e címeket, ha az eszébe ötlő Móricz-művekről kérdeznék.

Az ellentmondás okai elég nyilvánvalók. Egyrészt ezeket a verseket nem kötjük Móricz írói személyiségéhez: a legtöbb ember valószínűleg népköltésnek gondolja, esetleg (a versek írásakor még meg sem született) Weöres Sándornak tulajdonítja őket, amit az is elősegít, hogy óvodás korunkban még nincsenek képzeletünk az írói személyiség mibenlétéről és jelentőségéről. Másrészt Móriczot sem kötjük ezekhez a versekhez, hiszen az írói személyiséget a regények és novellák jellemzően komor, sötét, kilátástalan, sorsszerű világa határozza meg, amelytől mi sem áll távolabb, mint a szertelen, olykor már-már a nonszensz felé hajló vidámság.

És mégsem arról van szó, hogy a gyermekversek, a verses állatmesék az írói személyiség egy „másik arcát” mutatnák, mint ahogyan a szintén nem túlságosan derűs asszociációkat ébresztő T. S. Eliot „másik arca” nyilvánul meg a *Macskák* könyvében. Móricz pályájának ez a szakasza világosan elkülönül a többitől: gyermekverseit akkor írta, amikor még nemigen volt írói személyisége, újságírói is alig-alig. Valódi írói megjelenésétől, írói személyiségének megformálódásától, tehát a kanonizációs folyamat kezdetétől többé nem foglalkozik ezzel a műfajjal, habár a gyermekkor témái mindvégig izgatják, a *Hét krajcártól* egészen az *Árvácskáig*. Úgy tűnik tehát, mintha a gyermekversek nem is tartoznának a

Móricz Zsigmond névvel megjelölt írói személyiség, mintaszerző, kanonizációs bázis hatókörébe: pusztán akcidenca, hogy történetesen ugyanaz a biológiai személy írta őket, mint az *Erdélyt*. A Móricz-kánon, a Móricz-autoritás nem, vagy csak diffúz, homályos módon terjed ki rájuk, a versekhez pedig nem, vagy csak diffúz, homályos módon kapcsolódik Móricz mint szerzőfunkció.

Ez a leválás, leválasztás többféleképpen értelmezhető. Kínálkozik egy személyiségpszichológiai megközelítés, amely az életrajzban keresné a törést e korai évek idilli világa és az elégia, a tragikum azon világa között, amely számunkra a nagy Móricz-műveket és a hozzájuk kapcsolódó írói személyiséget meghatározza. Ezt a töréspontot pedig alighanem az első gyermek korai halálában találná meg egy ilyen elemzés, amely nyilván szintén fontos tanulságokkal járna, a mi kérdéseink azonban most nem az életrajzi szerzőre, hanem a mintaszerző-modell, az írói személyiség kifermálódására vonatkoznak. Ezért érdemes megnézni, milyen szerepe volt ennek az első, nem-kanonizált korszaknak a kanonizációs folyamatban.

A *Nyugatban* három írás jelent meg Móricz verses állatmeséiről, három, a kanonizáció szempontjából radikálisan különböző pillanatban: 1909-ben Elek Artúr, 1912-ben Babits Mihály, 1924-ben pedig Szilágyi Géza írt róluk. Bár az utóbbi írás a legmélyebb, leginkább elemző jellegű, jelen gondolatmenetünk szempontjából ez jár a legkevesebb tanulsággal, hiszen Szilágyi nézőpontja áll a legközelebb a miénkhez: egy megkérdőjelezhetetlen státuszú, nagy író, egy valódi klasszikus műveiről beszél, olyan művekről, amelyeket szerzőjük bizonyos értelemben (mondjuk hallgatólagosan) megtagadott, mivel műfajuktól véglegesen elfordult. Egy ilyen kiindulópontú írástól talán azt várnánk, hogy Szilágyi mintegy „újralfedezze” ezeket a „zsengéket”, és visszavetítse rájuk mindazt, ami a nagy író tehetségéről az eltelt csaknem két évtized során kiderült. Szilágyi azonban – jó érzékkel – nem ezt a közhelyes „beemelő” kanonizációs stratégiát választja: írása inkább éppen annak a bebizonyítására irányul, hogy ezek a verses mesék Móricz közben megszerzett írói tekintélyétől függetlenül járták be a maguk pályáját, tettek szert saját tekintélyre és ismertségre. E kanonizációs stratégia legszembetűnőbb eleme, hogy csak alig, és akkor is igen általánosan utal Móricz későbbi munkásságára, és a gyermekversek szerzőjét játékos-ironikus gesztussal, következetesen „Móricz úrnak” nevezi, elkülönítve mintegy a *Sárarany* és a *Fáklya* komoly és tekintélyes szerzőjétől, akire az akkorra már fogalommal, egy szerzői személyiség címkéjévé vált „Móricz” névvel utal. Amikor pedig a két írói személyiséget egybefogó biológiai személyt említi, akkor leírja a teljes nevét, mint valami hivatalos jegyzőkönyvben, amelynek nincs köze az irodalomhoz.

Az előbb feltételezett kanonizációs stratégia (meglátni a nagy írókat a kis művekben) sokkal inkább jellemző Elek Artúr írására. Ennek 1909-es megjelenésekor Móricz még csupán két novellával szerepelt a *Nyugatban*, igaz, ezek egyike a *Hét krajcár* volt. A *Nyugat* friss, ígéretes felfedezettjei közé tartozott tehát, és

nyilván ennek volt köszönhető, hogy a kritikus figyelem a korábbi és más műfajú kötet felé fordult. A kritikus maga is azzal kezdi az írást, hogy „eldugva, észre nem véve kallódnak már egy esztendeje” Móricz állatmeséi, jogos tehát a feltételezés, hogy ő is csak az immár ismerős szerző neve miatt vette kézbe őket. Elek Artúr – szemben Szilágyi Géza stratégiájával – ezekből az állatmesékből kezdi el Móricz szerzői személyiségének felépítését, igaz, ehhez még nem is nagyon állt rendelkezésére más nyersanyag. Annál meglepőbb az írás konklúziója, amely mintha évtizedek távlatából (például Szilágyi Géza nézőpontjából) tekintene vissza a kezdetekre: „Ennyi kvalitás nem egy meséskönyvre – egy egész írói pályára elég.” Írói pályáról van szó tehát, minden megszorítás nélkül, nem meseírói vagy gyermekírói pályáról. A gesztus hátterében természetesen olyan motivációk is sejthetők, amelyeket manapság a marketing vagy a csapatépítés témakörébe sorolnánk: a fiatal *Nyugat* igyekszik minél több tehetséges fiatal szerzőt magához kötni és a közvélemény számára a maga neveltjeként, felfedezettjeként bemutatni. Ennek ellenére is figyelemre méltó Elek Artúr ítélete, hiszen Móricz nevének ez csupán a harmadik felbukkanása a *Nyugat* lapjain.

A három közül a legérdekesebb Babits írása. Kánonszempontból természetesen döntő jelentőségű az ítélező szerző tekintélye is, de itt többről van szó. Ekkor, 1912-ben, Móricz már országos ismertségű író, tehát a „piacra való bevezetés” feladata (amelynek Elek Artúr írása – alighanem az első Móricz-kritika – fontos elemét képezte) elvégeztetett. A „maguk jogán” pedig a verses állatmesék szemmel láthatóan nem különösebben izgatták Babitsot, nem is becsülte őket túlságosan sokra. Ő inkább ellentmondást lát abban, hogy ezek Móricz Zsigmond, egy komoly író művei: Szilágyi Gézával szemben ő inkább kapcsolatot keres az általa ismert és tisztelt Móricz, valamint a különös, vicces, olykor bizarr „Móricz úr” között. Magyarázatot keres egy meglepő jelenségre, és mint arra még részletesebben visszatérünk, ezt a népiesség fogalmában sikeresen megtalálnia.

Maga Móricz éppen ekkor szakad el tudatosan és véglegesen „Móricz úrtól”: Babits írásának közvetlen apropója az új kiadás: *Boldog világ – Móricz Zsigmond összes állatmeséi*. Az alcímben szereplő „összes” szó általában elhunyt klasszikusok összkiadásain olvasható, az élők kapcsán általában az „összegyűjtött” kifejezés használatos, feltételezve, hogy később alkotnak még. Móricz azonban deklarálja, hogy nem ír többé ilyesmit, és nemcsak az alcímben. Maga a cím is egy elmúlt, vissza nem hozható, idilli kor iránti nosztalgiát jelöl, és nem az állatmesék „boldog” tematikájára utal. (Az Elek Artúr által recenzált kötet címe még *Erdő-mező világa* volt.) Az állatmesék világa ugyanis – bár kétségkívül vidám – boldognak aligha nevezhető. A láncmesében farkincáját visszaszerezni indult egeret a tölgyfa túlzott segítőkészsége miatt agyonüti a makk, nyúl úr a saját aranylakodalmán maga válik pecsenyévé, Mehemedet felrúgják a tehenek, és akkor a medvék, rókák, farkasok keserű sorsáról még szót sem ejtettünk. A címben szereplő jelző referenciája tehát nemigen lehet a mesék belső, temati-

kus világa. Sokkal inkább a szerző személyes, elvesztett idilljéről van szó, amely persze lehetne magánügy is, de Móricz 1909 elején (negyedik *Nyugat*-beli publikációjaként) megjelentette a családi gyászról szóló többszörös, *Édes kicsi bimbóm* című költeményt, így a korabeli olvasó szinte kénytelen volt személyes vallomásnak és deklarációnak olvasni a *Boldog világ* kötet címet, és bizonyára Babits is tisztában volt ennek a gesztusnak az értelmével.

Babits tehát a népi irodalomban találja meg a két pályaszakasz közötti legkisebb közös többszöröst, és az állatmeséről szóló ítéletét ebben a mondatban foglalja össze: „De egy könyvében sem látom annyira ezt az öröklött gazdagságot, mint állatmeséiben.” Vagyis az állatmesék egyfajta bevezetést jelentenek, a népi formakincs és narratív bázis elsajátítását, az alapozást, vagy talán inkább annak az alapozásnak a melléktermékét, amelyen – vagy amelytől elrugaszkodva – a nagy művek majd felépülnek. Babits önképzést, terepgyakorlatot lát ezekben a szövegekben, egyfajta bevezetést a szépirodalomba. Ez az elgondolás teljesen elfogadható, csupán arra nem ad magyarázatot, mi az az elem e szövegek némelyikében, amely egy teljes évszázad elmúltával is fenntartja a népszerűségüket a gyerekek körében.

Babitsnak van ugyan néhány poétikai természetű megjegyzése, de ezek nem visznek közelebb a megoldáshoz, és kétséges, hogy mennyire vívták ki Móricz háláját, például az a mondat, amit a versek ritmusáról ír: „A paraszt rigmurgyártó bohókás mesterkedése, amelyből nem hiányzik a falusi versfaragó természetes és bájos ügyetlenkedése és fontoskodó szócifrázgatása sem.” Azt pedig, hogy a narratív alapanyag nem szolgál meglepetésekkel, már Elek Artúr is leírta: „Bizonyos, hogy nem a tárgyi újszerűségükkel kapják meg az olvasót Móricz Zsigmond meséi.”

Talán többre jutunk, ha szemügyre vesszük a legnépszerűbb, az óvodásoknak szóló válogatásokból máig kihagyhatatlan szövegeket. *A török és a tehenek*, *Iciri-piciri*, valamint a *Jó a ropogó...* kezdetű vers első szakasza (ez utóbbi eredetileg háromszakaszos, címe *A medve meg a móc*, de nyilván a baráti szomszéd népek érzékenységére való tekintettel delfinizálták). E három versben az a legfeltűnőbb, hogy egyáltalán nem érvényesek rájuk a Babbitstól vagy Elek Artúrtól idézett megállapítások. Formájuk rendkívül feszes, ugyanakkor magától értetődően természetes, narratív magjuk pedig valami különös, magára zárt abszurditás – voltaképpen nem is férnek bele a verses mese műfaji meghatározásába. (Külön érdekesség, hogy a medvés vers éppen megcsonkítása révén került ebbe a különös státuszba.) Egyiknek sincs erkölcsi tanulsága, nincsenek bennük jellemek, elemeik nem vonatkoztathatók az olvasó hétköznapi valóságára, egyszerűen csak jó őket olvasni, hallgatni, mondani.

Ezekben a versekben Móricz rátalált arra sajátos alkotásmódra, amelynek később Weöres Sándor lett a legnagyobb magyar mestere. Weöres *A vers születése* című esszéjében megkísérli alkotáslélektani szempontból megragadni ezt a műtípust. A versszöveg létrejöttének folyamatát a kialakulás és a kidolgozás

szakaszára osztja fel, és, mint mondja, némely esetben ez a kettő egybeesik. Ez a metafora elég pontosan írja le a helyzetet, és egyben azt is jelzi, miért olyan nehéz az ilyen szövegek strukturális elemzése: nemigen lehet megtalálni az értelem és kifejezés, a szándék és megvalósulás, üzenet és hordozója között azt a rést, amely az elemzés voltaképpeni terepe. Nincsenek feltárható összefüggések, az olvasás során nincs mit dekódolni, hiszen az alkotás során sem történt kódolás. Itt a forma valóban maga a tartalom, a nyelvi közleménynek nem a kommunikatív, hanem a performatív funkciója uralkodik, hasonlóan például a varázsszövegekhez. Ezt a nyelvi funkciót – vállalva az önellentmondást – esztétikai illokúciónak is nevezhetjük: elképzelhetjük olyan szándék és irány nélküli nyelvi mágiaként, amely valójában nem kíván hatni az anyagi világra, csupán felidézi a varázslás képességét, a szavakkal közvetlenül kiváltott hatás képességét.

Befogadásesztétikai szempontból az ilyen módon használt szövegek fontos jellemzője, hogy nem kapcsolódik hozzájuk szerzőfunkció – ahogyan a valódi varázsszövegekhez sem. Autoritásukat nem egy szerzői névtől nyerik, hanem úgy tekintünk rájuk, mint nyelvünk eleve adott, mindenki által ismert elemeire. Ahogyan a *Mehemedről* nem jut eszünkbe Móricz Zsigmond, úgy az sem jut eszünkbe, hogy ezt a verset valaha megtanultuk: olyan vele a viszonyunk, mint ha mindig is tudtuk volna, mint bármilyen köznapi nyelvi kifejezést. Ezek a szövegek tehát – függetlenül attól, hogy történetesen ismerjük a szerzőjüket – lényegében folklórstátuszt foglalnak el a kultúrában.

Ez valószínűleg nagyon is megfelel egy óvodáskorú befogadó számára, aki a szerzőfunkcióval úgysem nagyon tud mit kezdeni: egy ember neve, akit sohasem látott, aki esetleg régen meghalt. A gyermek nem rendelkezik még azzal a kulturális előítéletrendszerrel, amelyben egy név értelmezhető, ehhez megfelelő időfogalma sincs. Következésképpen számára minden irodalmi szöveg potenciális folklór, és emlékezete éppen úgy működik, mint a Babits által emlegetett népi emlékezet: a minőség szűrője az, hogy mi marad meg benne. Babits azt állítja: „A népköltészet is egyesek költészete és az egyetlen voltaképpeni különbség, amit népköltés és műköltés közt felállíthatunk az, hogy a népköltészet irodalmilag műveletlen egyének költészete.” Csakhogy a különbség nem az alkotás, hanem a befogadás módjában áll. Lehet egy népköltészeti mű is egy ember alkotása, ám az autoritását, a kultúrában, a kánonban elfoglalt helyét nem attól az embertől (mint szerzői személyiségtől) nyeri, hanem a rá irányuló befogadói magatartásoktól, és azok sikerétől vagy sikertelenségétől. Emlékezhetünk gyermekkorunkból olyan szerzői nevekre (például Donászy Magda), amelyekhez egyetlen sort sem tudunk társítani: szövegeik nem léptek be ebbe a sajátos folklorizálódási folyamatba, és így kihulltak emlékezetünkéből.

Móricz gyermekversei nem az első olyan szövegek a magyar kultúrában, amelyeknek sikerült ilyen mélyen rögzülniük a kollektív emlékezetben (számos ma is élő mondóka minden bizonnyal régebbi), de valószínűleg az elsők

közé tartoznak, amelyekhez felnőtt olvasóként szerzőfunkciót is tudunk tár-  
sítani. Történeti pozíciójukat nehéz meghatározni, mert Magyarországon ez a  
szövegtípus az irodalomtudománynak még a periferikus figyelmét sem keltette  
fel, szemben például az angol nyelvterülettel, ahol a *nursery rhyme*-okat komoly  
kultusz övezi, tudományos feldolgozásuk számos monográfiában és szövegki-  
adásban követhető, kulturális továbbélésüket, erőteljes referenciális helyzetüket  
pedig Lewis Carrolltól Agatha Christie-ig számtalan népszerű alkotás igazolja.

Hogy miért épp erre a szövegtípusra olyan fogékony a gyermeki elme (és  
nem például az erkölcsi vagy társadalmi értékeket közvetítő, didaktikus gyer-  
mekversekre), az Weöres képletéből érthető meg: nem válik külön a kialaku-  
lás és kidolgozás, vagyis a szöveg közvetlenül, minden kimódoltság nélkül talál  
bele a formájába. A gyerekek tudnak ilyen spontán módon verselni (illetve kez-  
detben csak így tudnak), de nem rendelkeznek a felnőttek forma- és kritérium-  
készletével, ezért spontán verseik általában formátlanok. Mire pedig elsajátítják  
a formákat és kritériumokat, addigra elvesztik a spontaneitásukat, és olyan ver-  
seket kezdenek kitalálni, amelyeket a felnőttek várnak el tőlük, nyusziikkal és  
őzikkéssel. Vagyis a sikeres, folklorizálódásra alkalmas gyerekvers olyan, amelyet  
a gyermek írna, ha tudna. A gyermek performanciájának és a felnőtt kompe-  
tenciájának kell egyszerre jelen lennie ahhoz, hogy a kialakulás egybeeshessen a  
kidolgozással, azaz, hogy külön kidolgozásra ne is legyen szükség.

Ezeknek a szövegeknek egyedülálló szerepük van a nyelvi és kulturális szo-  
cializációban. Míg a didaktikus versek jobb esetben a társadalom vagy az anya-  
gi világ valamilyen általános szabályára vagy ismeretére akarnak megtanítani  
(nem szabad átmenni az úttesten, tisztelni kell az öregeket stb.), de jellemzően  
csak közhelyeket és előítéleteket sulykolnak (az őz gyámoltalan, a róka ravasz, a  
farkas gonosz), addig ezek a szövegek a nyelv, a ritmus, a kreativitás spontán és  
szabad élvezetét tanítják. Átadják a forma- és kritériumkészletet anélkül, hogy  
oktrojálnák a közhelyeket és előítéleteket. Nem próbálnak meggyőzni semmi-  
ről, még arról sem, hogy az olvasással megszerezhető kultúra hasznos és ért-  
kes. Egyszerűen csak megmutatják, hogy milyen gazdag, élvezetes és szabad.

A 20. században számos új szó született, mások kihaltak, és a megmaradt régi szavak értelme (pontosabban, a saussure-i terminológia szerint értéke) jócskán megváltozott. Ez történt az utópia szóval is. Az utópia a 20. század embere számára már nem ideális államot, hanem embertelen falansztert, szörnyállamot jelent. Nyilvánvalóan hozzájárul ehhez az a tapasztalat (amely, mondhatjuk, első ízben a 20. század emberének adatott meg), hogy az elképzelt ideális államok megvalósítása szükségszerűen szörnyállamot eredményez.

További változás, hogy a szó igazából csak századunkban kezdett egy irodalmi műfaj megjelölésévé válni. (Illetve rendszertanilag kérdéses, hogy műfaj-e az utópia, hiszen – legalábbis századunkban – az utópia szükségszerűen regény, és a regény már maga is műfaj. Ugyanakkor, mint bizonyos tematikai és formai előírásoknak megfelelő írásmű, az utópia legalább annyira műfaj, mint például az elégia. Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban műfajnak nevezem.) A korábbi utópiák – Platón *Államától* Morus művéig és tovább – nemigen nevezhetők regénynek. Nincs szándékomban a műveket a bennük rejlő „irodalmiság” mértéke szerint összevetni, hiszen ezzel eltérnék tárgyamtól, azt azonban mindenképpen kijelenthetem, hogy ezekre a régebbi utópiákra egyáltalán nem volt jellemző az azonnali, közvetlen és széles körű hatás szándéka. (Ilyen típusú utópia természetesen csak akkor jöhetett létre, amikor már létrejött az ilyen típusú regény.) Míg a régi utópiák egy szűk szellemi elitnek szánt, az adott kor társadalmi valóságától teljességgel független gondolat kísérletek, a 20. századiak a széles olvasóközönséget célozzák, olyan lehetséges jövőképet vázolnak fel, amely az adott kor valamilyen társadalmi tendenciájából logikailag levezethető, és a levezetés révén létrejött negatív kép feladata az, hogy az adott tendencia veszélyességére felhívja a figyelmet.

A 20. század két alternatívát kínált fel az emberiség boldogítására: a személyiséget teljességgel felszámoló közösségelvű diktatúrát, és az egyén szabad döntéseit korlátlanul manipuláló fogyasztói demokráciát, röviden a keleti és a nyugati modellt. Ha volt is harmadik út, senki nem indult el rajta. Mindkét modellnek megszületett a klasszikus utópiája: a keletié Orwell, a nyugatié Huxley művében. Mindketten ugyanazt a műveletet végzik el, különböző anyagon: koruk egy társadalmi folyamatának általuk elképzelt statikus végpontját mutatják

be. A műveletnek természetesen vannak politikaelméleti, szociológiai, történet-filozófiai vonatkozásai is, én azonban retorikai eljárásként kívánom megvizsgálni. Ez nem jelenti a retorika kiterjesztését a fenti tudományszakokra, nem jelent pán-retorikát: az említett műveletnek tisztán nyelvi vonatkozásai is vannak. Véleményem szerint ez és néhány hasonló művelet képezhetné a többször leírt, de valójában alig-alig létező szövegretorika tárgyát.

Kérdés, hogy elképzelhető, felfogható-e egyáltalán egy többszáz oldalnyi terjedelmű retorikai alakzat. A gyakorlatban bizonyára jelentkeznek nehézségek, elméletileg azonban egy teljes regény éppúgy egyetlen szövegnek tekinthető, mint egy rövid fejezete, illetve mint egy néhány soros vers. A szöveg a legfőbb nyelvi szint, amelynek csak terjedelmi minimuma van, maximuma nincs. Problémát az jelenthet, hogy – habár az alakzat a szöveg teljes terjedelmére kiterjed – ekkora korpusznak számos olyan részlete van, amely az alakzat szempontjából merőben közömbös. Idetartozik lényegében mindaz, amitől az utópia voltaképpen regénynek minősül, vagyis a tulajdonképpeni cselekmény. Az alakzat szempontjából a regény aktív része az utópikus társadalmi struktúra alapvetően leíró jellegű ismertetése, ugyanakkor a műfaj belső törvényei szerint a cselekmény jórészt ennek az ismertetésnek rendelődik alá. A cselekmény csaknem kizárólag abból áll, hogy a főszereplő „bejárja” az ábrázolni kívánt társadalmi struktúra csomópontjait.

Ez a főszereplő a 20. századi utópiákban olyan személy, aki legalább részben „kilóg” a struktúrából. Homokszem, amely a fogaskerekek közé került, és a cselekmény során azt kísérhetjük figyelemmel, hogyan morzsolják szét a fogaskerek. Huxley vadembere akármit tehet, bárhogy tiltakozhat, az mind a manipuláció eszköze és a fogyasztás tárgyává válik. Orwell lázadója hiába keresi azt a zugot a világban, ahol lehetséges a magánélet: a tanulság, amire rádöbbenik (és ami a hatalmi gépezet számára személyes likvidálásánál sokkal fontosabb), hogy ő maga is, önnön lázadása is része a gépezetnek. Ezzel a módszerrel – ha közvetve is – a szöveg egésze az említett retorikai alakzatnak alárendelt.

Nézzük meg ezt az alakzatot a liège-i  $\mu$ -csoport általános retorikájának fényében. Minthogy az alakzat szövegszinten valósul meg, mindenképp a metalogizmusok osztályába tartozik. Ez azt jelenti, hogy érzékeléséhez nem elegendő a morfológiára, szemantikára és szintaxisra kiterjedő nyelvi kompetencia, hanem egy meghatározott, nyelven kívüli valóság rész bizonyos mérvű ismerete is szükséges hozzá. Adott esetben (Huxley és Orwell esetében) ez a valóság rész a kor egy-egy társadalmi tendenciája. Ezeket a tendenciákat hosszabbítják meg a szerzők az időben egy elképzelt statikus végpontig. Minthogy növekvő tendenciákról (növekvő elnyomásról, növekvő manipulációról) van szó, az alakzat leginkább hiperbolának látszik, hiszen a vizsgált tényezők mértéke a regényekben nagyobb, mint az általuk megcélzott kortárs valóságban. Ez a hiperbola azonban nem a szerző autonóm elhatározásából születő túlzás (ahogyan példá-



ul Swift túlozza el az emberi gyarlóságokat), hanem a kor tényleges tendenciáinak időbeli meghosszabbításából, „kivetítéséből” objektíve, szinte matematikai szükségszerűségként következik. Legalábbis ezt a látszatot igyekeznek kelteni a szerzők. Mindettől függetlenül, az utópiák szövege „mögött” vagy „alatt” éppúgy ott rejlik a jelent kíméletlenül ostorozó virtuális másik szöveg, ahogyan Swift-nél a tojás feltörésének módján vitatkozó pártok mögött ott rejlik a whigek és toryk kimondatlan, mégis egyértelmű bírálata. Az alsóbb nyelvi szinteken könnyebb ezt belátni: ha egy népdalban azt hallom, „galambom”, akkor mögé odaértem a szó retorikai nulla fokát, azt, hogy „szeretöm”, és ehhez képest érzékelem a retorikai elmozdulást. A metalogémáknál ez ugyanígy történik.

A 20. századi utópia retorikai szempontból hiperbola tehát, de magát a retorikai műveletet a regényeken belül egy logikai művelet támasztja alá: az időbeli eltolás, a cselekmény jövőbe helyezése. Sajátos módon ettől a logikai művelettől a művek mesés példabeszéd jellege csökken, és realiztikus jellegük nő. Azt nyilván nem hitték el Swift kortársai, hogy Gulliver utazásainak színhelyei valóban léteznek. Olvastak a sorok között, értették, hogy a mese róluk szól. Arra azonban sem a kortárs olvasónak, sem nekünk nincs semmiféle biztosítékunk, hogy akár Huxley, akár Orwell látomása nem válik egyszer valóra. Sőt, nyugodtan kijelenthetjük, hogy elég jelentős részben valóra is vált mindkettő. Ez a tény önmagában megkérdőjelezi kissé a hiperbolakategória használatát: nem is túloztak olyan nagyon.

A 20. századi utópia magyar megvalósulása, Szathmári Sándor műve – a keletkezés időrendjétől függetlenül – nem kerülhette el, hogy a két nagy klasszikushoz képest ítéljék meg. Az összehasonlítások minden esetben apologikusak, hiszen Szathmári műve hírben, ismertségben még itthon is messze elmarad a két rivális mögött, így az epigonvád cáfolatán az a néhány méltatás is alig lép túl. A következőkben Szathmári művének sajátos többletértékeiről szeretnék szólni a két klasszikushoz képest, az előbbieken vázolt retorikai szemlélet segítségével.

A főmű, a *Kazohinia* előtt szólunk kell egy előtanulmányról, a *Hiába* című regénytrilógia *Jövő* című darabjáról. Ez a regény sok tekintetben jobban hasonlít az 1984-hez, mint a *Kazohiniához*. Szintén a keleti típusú állam bírálata, mint Orwell műve. A felvázolt társadalommodell ugyanúgy háromszintes: élproletárok, fejmunkások, és legalul a gépészek. A fogaskerekek közé kerülő homokszem, vagyis a főhős, Hajós, ugyanúgy a középső osztályból kerül ki, és lázadásához ugyanúgy egy felső osztálybeli személy, Lichtenberg elvtárs adja meg a kereteket, aki maga is lázadónak mutatkozik. A lázadásban éppúgy nagy szerepet játszik a magánélet visszahódítása, vagyis a szerelem, és a cselekmény végpontján itt is elkerülhetetlen a főhős bukása. Ezenkívül azonban a *Hiába* mindenben kisebb igényű az 1984-nél. Sajátosan magyar utópia, hiányzik belőle Orwell művének globalitása. Számos koncepcionális ellentmondást tartalmaz, például túlságosan távoli jövőben jelöli ki a cselekmény idejét, és ehhez

képezt aránytalanul szerények technológiai jóslatai. (Ezek egyébként is a műfaj legebevezetőbb pontjai, ahol az utópia a science-fictionnal határos. A technológiai jóslatok csaknem mindig túlságosan konkrétak, és így mondhatni könyvszerről rájuk cáfol az idő. Nem véletlen, hogy Huxley és Orwell egyaránt igyekeznek kerülni, illetve homályban tartani ezt a terepet.) Szathmári látomása egyébként részleteiben nagyon hasonlít a létezett szocializmushoz, kitűnő érzékkel írja le például az elvtársi protokollt, de mindez nem feledteti a látomás legfőbb hiányosságát. A könyvből éppen az hiányzik, ami Orwell könyvében a legmaradandóbb élményünk: a fortélyos félelem. Az a zsarnokság, amely a hitvesi ágyban is ott van.

Szathmárit nem ez érdekli: célja az, hogy az igazságos társadalom felépítésének lehetetlenségét mutassa be. Ezt egy mesteri logikai-retorikai művelettel oldja meg: az állítólagosan igazságos, marxista alapokon felépülő társadalomban az ellenzék fellázad a kialakult hierarchikus viszonyok ellen. Létrehozza a maga egyszintűnek nevezett társadalmát, amely azonnal centrumra és perifériára tagolódik, vagyis az egyenlőtlenségek azonnal újratermelődnek, csupán egy újabb térbeli metafora nevezi meg őket. Az újabb összeesküvők már a pontszerű társadalom megvalósítására törnek. Az ironikus parabola arra hívja fel a figyelmet, hogy a társadalmi egyenlőség csupán a társadalmi egyenlőtlenség új neve. A társadalom nem válik igazságos intézménnyé attól, ha igazságosnak nevezzük.

Ezen az általánosítható gondolaton kívül csak néhány ponton villan meg a *Kazohiniára* jellemző pengeéles satíra. A *Hiába* mai szemmel leginkább antimarxista pamfletnek tűnik, amely legkésőbb az 1984 megjelenésével kihullott az irodalomból.

A *Kazohinia* azonban maradandó remekmű. Tart némi rokonságot a két nemzetközi klasszikussal, és vannak bizonyos hasonlóságok is (főleg Huxleyvel: az elidegenedéstéma felvetése, a kívülről jött főszereplő stb.), de a regény mélyén rejlik logikai-retorikai művelet merőben különböző. Pontosabban két műveletről van szó, hiszen a könyv két része – a hinek és a behinek világa – különböző eljárás eredménye. Szathmári nem kora társadalmi tendenciáit hosszabbítja meg az időben: az időfaktort kikapcsolva egy időtlen társadalommodellen végez szinkronműveleteket. Az időtlen társadalommodell azt jelenti, hogy ez a modell mindazt tartalmazza, ami a társadalomban az időtől független: igazságtalanságot, értelmetlen tevékenységeket, fölösleges szenvedést. Ennek a társadalommodellnek a helye éppenséggel megnevezhető: a Szathmári által újrafelfedezett Gulliver hazája továbbra is Anglia. Erre a társadalomra a valóságban is jellemző bizonyos időnkívüliség: a Gulliver által képviselt polgári alapértékek a 20. században is ugyanazok, mint Swift korában. Szathmárinál a szöveg alatt-mögött rejlik virtuális szöveg, amelyhez képezt az elmozdulások történnék, éppen ez az időtlen modell, illetve ennek bírálata.

De mielőtt megkísérelném kimondani ezt a virtuális szöveget, nézzük meg magukat az elmozdulásokat.

A *Szép új világ* és az 1984 – ha hiperbolának tekintjük – adjekciós alakzatnak minősül. A hinek világát egy detrakciós alakzatra vezethetjük vissza: Szathmári az időtlen társadalommodellből teljességgel kivonja az irracionálisitást. Ez önkényes megállapításnak tűnhet, hiszen mondhatnánk azt is, hogy nem a világban lévő irracionális mennyiségét csökkenti le, hanem a racionalitását fokozza. Ezt a lehetőséget azonban maga Szathmári cáfolja. A hinek világából hiányoznak bizonyos szavak, bizonyos fogalmak. Nem tudják, mi az illem, a divat, a becsület, a szerelem, a zene, a család, a történelem vagy a vallás, és még jó pár dolog. Amikor Gulliver megpróbálja elmagyarázni ezeket, azt mondják neki: hiszen olyasmiről beszél, ami nincs. Nem létező – vagyis irracionális – dolgokra nincsenek szavak a nyelvükben. A hinek nyelve tisztán referenciális nyelv, egy jelentetthez egy jelentő tartozik benne. A személynevek például magukban foglalják viselőjük korát, nemét, szakképzettségét és lakcímét. (Itt kell megjegyeznem, hogy Szathmári eszperantista volt: jó ismerője és tisztelője e csaknem természetes, és mégis csaknem tisztán referenciális nyelvnek.) Elvont fogalmaik szinte egyáltalán nincsenek. Ugyanakkor a hin nyelvben lényegében nincs többlet Gulliver nyelvéhez képest. A főhősnek csupán két új fogalmat kell elsajátítania – azaz Szathmári a hin nyelv számára csak két neologizmust alkot: az ország nevében szereplő *kazót*, és ellentétét, a *kazit*.

Az irracionálisitással átítatott fogalmak helyét a hinek nyelvében és életében ez a fogalompár veszi át. Amikor Gulliverrel együtt megpróbáljuk felfogni őket, egyidejűleg átélhetjük azt is, milyen nehézségeket okoznak a hinek számára Gulliver kétes fogalmai. A *kazo* maga a világ rendje. Hogy a rászorulón segíteni kell, az a hinekénél nem erkölcsi törvény, hanem *kazo*: nem lehet másképp. Az erkölcsi törvények a fizikai törvények abszolút következetességével érvényesülnek, és ez fölöslegessé teszi az erkölcs fogalmát. Huxley művében mindenki boldog, mert úgy van kondicionálva, hogy épp azt élvezze, amit amúgy is csinálnia kell. Szathmárinál a boldogság fogalma is megszűnik: a többi irracionális fogalommal együtt átkerül a nemlétező dolgok, a káosz, azaz a *kazi* világába.

Világos tehát az elvonás jellegű gondolati művelet, amely a hinek világát létrehozta. Be kell látnunk ugyanakkor, hogy retorikai műveletként nem tudjuk konkrétan megnevezni. Nincs olyan kanonikus retorikai alakzat (metalogéma), amely egy szövegből (azaz szöveggé megvalósuló világból) egy adott képzetkör teljes elhagyását jelentené. Ez azonban, úgy vélem, nem cáfolja a retorikára épülő gondolatmenetet. A metaplazmák szintjén minden további nélkül el tudunk képzelni hasonlót. Gondoljunk például egy olyan szövegre, amelyben bizonyos fonémák nem szerepelnek. Ennek szignifikáns volta természetesen a korpusz terjedelmétől és az elvonás mértékétől függ. Egy eszperente szöveg két-három szó után mindenképp azonosítható. Az eszperente szöveget létre-

hozó művelet retorikai jellegét nem lehet vitatni, holott ilyen típusú kanonizált alakzat nem létezik.

Ezzel az analóg művelettel jön létre a metalogémák szintjén a hinek világa. Huxley és Orwell adjekciós műveletéhez képest a dolgot itt még az is bonyolítja, hogy a hinek világát alkotó szöveget csak másodkézből, függő beszédként kapjuk. Azt a világot, amellyel a szerző szándéka szerint Gulliver világának szembesülnie kell, csak Gulliver szemével láthatjuk, tehát a retorikai alakzat virtuális szövege egy olyan szöveggel méretik össze, amelyet egy nem éppen pártatlan szubjektum „felolvas” nekünk. Ez azonban már narratívikai kérdés, és a retorikai alakzat feszültsége ettől függetlenül ott van Gulliver világa és a hinek világa között.

A narráció ugyanezt a problémát a behinek világában is felveti, de ezt tegyük félre most. Nézzük, milyen művelettel jöhet létre Gulliver világából, az időtlen társadalommodellből a behinek világa. Itt nem egy nagyszabású művelet tűnik fel, hanem számos apró. Az eddigiektől eltérően ezek transmutatio, azaz helyettesítés jellegűek, és többnyire a metalogémáknál alacsonyabb szintűek. Több típust különböztethetünk meg. Legegyszerűbb a szimpla neologizmus, amely egy konkrét, létező fogalmat új névvel ruház fel. Megjegyzendő, hogy csak azok a szavak jelennek meg behin nyelven, amelyeket Gulliver nem tud lefordítani a maga angoljára, azaz magyarra. Sajátos ironikus feszültséget teremt, hogy Gulliver, az elbeszélő, értetlenül áll olyan fogalmak előtt, amelyeket mi könnyűszerrel azonosítunk. A *bruhu* a lélekkel azonos, a *skóro* az iskolával, a *ketni* az illemmel, a *nagybőto* leginkább az üdvösséggel, a *kipu* a divattal. A legnagyobb sértés, a *lamik* olyasmit jelenthet, hogy 'ripók, himpellér', a két *beha*, a *kona* és a *kemon*, pedig alighanem vallások. Ezek a műveletek lexikai szinten mennek végbe, könnyedén leírhatók egy szótár segítségével, mert a neologizmusok által jelölt fogalmak gyakorlatilag azonos formában léteznek Gulliver világában is.

Más helyeken Szathmári a tárgyak világában hoz létre elmozdulásokat, és ezt követi a nyelv. A *betikek* (papok és kizsákmányolók) rangját a térdükről lógó rézkockák jelzik, amelyeknek *bilev* a neve. Legérdekesebbek azonban a szociológiai, sőt antropológiai szinten végzett komplex műveletek és ezek nyelvi vetületei. A behinek hétköznapi szóhasználatában nem a szív, hanem a *tüdő* az érzelmek helye. (A dolog természettudományos oldalával tisztában vannak.) „Ez nem az észnek szól, hanem a *tüdőnek*” (267, eredeti kiemelés)<sup>1</sup> – világosítják fel hősünket egy *mufruk*, azaz költő alkotásáról, amelyet ily módon *lélegzetnek* neveznek. Ez a kis metonimikus művelet rendkívül szemléletesen mutat rá saját nyelvünk relativitására. Ennél is érdekesebb a társadalmi tabuk karikatúrája: a behinek között az étkezést éppoly tilalmas nyilvánosan végezni vagy akár megemlíteni, mint nálunk, azaz Gulliver világában a nemi életet vagy az ürítkezést.

<sup>1</sup> SZATHMÁRI Sándor, *Kazohinia*, Magvető Kiadó, Budapest, 1972.

Az étkezés megnevezésére jellegzetes eufemizmust használnak: *szellemiséget végezni*. Szathmári újrateremti azt a gondolati-nyelvi folyamatot, amelynek révén például azok a kifejezések is létrejöttek, amelyekkel az imént saját tabuinkat neveztem meg. (Ebben ismét megfigyelhető egy felszíni párhuzam Huxley művével, ahol mindenki lombikban születik, tehát az elevenszüléssel kapcsolatos szavak a legcsúfabbak, mint például *anya*.)

Szathmári tehát a behinek világában nem növeli és nem csökkenti a tendenciákat, illetve fogalomköröket a retorikai nulla fokhoz, Gulliver világához képest, hanem saját szintjükön mozdítja el őket. Ilyen alapon a behinek világa egészében parabolának tekinthető. Részleteiben azonban, mint láttuk, az elmozdulások különbözők. Néhol csak a jelölőre, a hangalakra vonatkoznak, néhol a magukra a denotátumokra, néhol pedig a fogalmak készletére, a nyelvi kompetenciára, a *langue*-ra. Mindez csak Gulliver jelenléte révén áll össze egyetlen komplex alakzattá.

Láthattuk, hogy Szathmári számtalan kitűnő ötletet halmoz fel a regény két részében. Írásművészeti, azaz tisztán poétikai szempontból azonban Gulliver szerepeltetése a nagy ötlet. Ha valakinek az a szándéka, hogy a *Kazobinia* eredetiségét kétségbevonja, annak nem Huxley-t, hanem Karinthyt kell keresnie a háttérben – ezt a kapcsolatot azonban Szathmári sosem titkolta. Gulliver reflektív narrációja nélkül a hinek világa csupán a platóni vagy morusi Utópia technológiailag modernizált változata volna. Gulliver személye közvetlenül minket képvisel az idegen világban, szemben például Huxley vademberével, aki inkább egy tiszta, naiv, idealista, számunkra már-már idegen értékrendet képvisel a mi saját világunk időbeli meghosszabbításában.

Szathmári, a mérnök – bár műve elgondolását, filozófiáját, eszmei mondanivalóját illetően mindenképp egyenrangú a két nagy klasszikussal –, sok tekintetben nyilván nem versenyezhet Huxley és Orwell professzionális írásművészetével. Gulliver alakja révén válik a *Kazobinia* mégis, az élvezhetőségét tekintve is versenytárrsá. Nélküle tiszta didaxis volna a regény. Kitűnő helyzetkomikum, börlasz, hogy Gulliver nem ismer rá a behinek hülyeségeiben saját világára, minthogy mi ráismerünk az ő világára. Revelációnk második szakasza azonban nem ilyen vidám: arra is rá kell jönnünk, hogy Gulliver világa a mi világunk, hogy ő mi vagyunk, beleértve az ostobaságát is. Mi vagyunk, akik nem tudjuk felfogni, sőt észrevenni a „Változtasd meg élted” parancsát, mi vagyunk, akik képtelenek felfogni az előttük álló szöveg szándékát. Szathmári Gulliver alakjába kódolja pesszimizmusát, azt a tudatot, hogy maga ez a regény sem lesz képes csökkenteni az emberek nyomorúságát.

Többszörös tükörben látjuk magunkat. Mi vagyunk a behinek, és mi vagyunk Gulliver, aki ezt nem érti meg. Ezt a pesszimizmust csak mélyíti a hinek rendezett és lélektelen világa. Szathmári nem állítja, hogy így kellene élnünk: a hinek világából olyan dolgok hiányoznak, amelyek nélkül emberi lény nem képes élni. És a könyv végén – a pesszimizmust betetőzve – Gulliver megtudja

a hinek titkát: nem emberi lények, hanem mutánsok. (Ismét egy olyan pont, ahol Szathmári messzebb ment Huxley-nál: ott a kondicionálás, az antropológiai „másság” megmarad pszichológiai szinten, itt genetikai szintre lép.)

Az utópia mérnöki műfaj, végső pontok keresése, akár geometriai értelemben. Láthattuk, hogy a *Kazohinia* más fogások eredményeként jött létre, mint nemzetközi klasszikus társai. Szathmári – nem lévén igazi író – sok helyütt nagyobb következősséggel vitte végig saját eljárásait, mint Huxley vagy Orwell. Ennélfogva a konklúzió is sokkal pesszimistább. A tragikus pátoszt a kitűnő Gulliver-figura révén mégis sikerül elkerülnie, így nem Madách 19. századi pesszimizmusát alkotja újra, hanem szatirikus rezignációjával új minőséget teremt. A két nemzetközi klasszikusnál jóval kevesebb regényes elemet és aktualizálható politikumot tartalmaz, ami nyilván a népszerűség kárára megy, de nyilvánvalóan ez is szándékolt: a *Hiába* kísérlete után Szathmári azt is pontosan tudta, mit nem tud. Nem hiszem, hogy van irodalmunkban tudatosabb, következetesebben átgondolt, programszerűbb regény. És ha nem világhírű, az sem baj. Örülünk neki mi magunk.

## „GYEREEKÖNYV”

A *kis herceg* nem igazi gyerekkönyv. A végére, az impresszum fölé, a kiadó (néhány kiadásban)<sup>1</sup> teljes joggal írja oda: „Tíz éven felülieknek”, sőt talán helyesebb lett volna tizenkét évet írnia. Ennél fiatalabb olvasóknak még nincs kellő érzékük a szimbólumok, az absztrakció iránt. Ők egy könyvtől alapvetően mesét várnak, amelynek valamelyik hőse követhető, azonosulásra alkalmas szerepmintát kínál. Ezeknek a feltételeknek a *Hamupipó*kétől a *Nemo kapitányig* igen sok történet megfelel, *A kis herceg* azonban nem. A gyermekolvasó számára a kizsákmányolt szegény lány és az egerek vontatta tökhintó egyformán valóságos: a gyermeki képzelet nem ismer lehetetlent. És ehhez a történethez képest a *kis herceg* története valóban sivárnak és eseménytelennek tűnhet. Érdekességét csak az fedezi fel, akinek a képzelete már ismeri a lehetetlent.

A *kis herceggel* szembeni helyes olvasói stratégiát az a gyermek (vagy inkább kamasz) tudja kialakítani, akiben már megvannak a természettudományos gondolkodás alapjai. Ha valaki tudja már, hogy mik azok a kisbolygók, és hogy bizonyosan nem lehet rajtuk virágot nevelni, vagy közöttük vadmadarak segítségével utazgatni. Miután a könyv első néhány oldala a narrátor-író gyermekkori rajzaival és szaharai kényszerleszállásának történetével a legkézzelfoghatóbb realitás keretein belül marad, még a felnőtt olvasó sem elsősorban szimbólumokra, erkölcsi parabolára készül, hanem izgalmas, de valóságos kalandok sorára. A történet azonban – ahogy a repülőgép a kifutópálya betonjától – lassan elemelkedik a valóságtól; alig észrevehetően a fikcionalitás egy másik síkjára kúszik át. A tízévesnél kisebb gyermek ezt valószínűleg nem érzékeli, és a következő történéseket is reális kalandként próbálja olvasni, amihez valóban nem elég érdekesek.

A felnőtt olvasó, aki feltétlenül ragaszkodik a racionális magyarázatokhoz, olyasmivel is megnyugtathatja magát, hogy a *kis herceg* alakja és egész története a sivatagban lezuhant pilóta delíriumának terméke, vagyis teljes egészében külön, beágyazott narráció. Egy ilyen elgondolás alapján még elég jól érzékelhető a

<sup>1</sup> Az általunk használt kiadás: Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *A kis herceg*, Móra Kiadó, Budapest, 1971. Fordította RÓNAY György.

szimbolikus történések sora, de veszteséglistára kerül a fikcionalitás különböző síkjai közötti folyamatos átjárás, amellyel a szerző a könyv egyik legfontosabb alaptémáját, a felnőtt és a gyermek világlátása, gondolkodása közötti különbséget illusztrálja. Az ilyen racionalizált olvasat éppen az olyan, különösen fontos, a két világ határán álló szimbólumokat nem tudja megnyugtatóan elhelyezni, amilyen például a sivatagi kút.

A szerző tudatosan mossa el a különböző világok határait, ezért mond például véleményt a nyilvánvalóan nem-valóságos kis herceg a pilóta nyilvánvalóan valóságos, majdani könyvéhez készült rajzairól. A rajzolt ládában lévő bárány, amely a pilóta és az amúgy is fiktív kis herceg közös fikciója (a racionalizált olvasat számára nem létezik tehát, de amúgy lehetséges), le tudja legelni a kisbolygóra került cserjéket, melyek léte fizikai és biológiai értelemben egyaránt teljes abszurdum. Következésképpen nemcsak a tisztán gyermeki, hanem a tisztán felnőtt olvasói magatartás is hatástalan ezzel a könyvvel szemben. Azoknak íródott, akiknek van átjárása a két világ között.

A kis herceg igencsak reális szituáció-toposz közepébe csöppen. A pilóta teljesen magára hagyatva áll a sivatagban, „ezermérföldnyire minden lakott helytől” (12), alig egy heti ivóvízzel, sértetlenül, de a halál közvetlen közelében. Az ilyen végletes helyzetekben – ha akarja az ember, ha nem – olyan kérdésekkel szembesül, amelyek bármilyen más helyzetben banálisnak, közhelyesnek, patetikusnak, feleslegesnek tűnnek, például hogy mennyit ér valakinek a személyes élete, hogy melyek a valóban fontos értékek, amelyekért érdemes élni. Az írók épp azért teremtenek gyakorta ilyen végletes, drámai helyzeteket, hogy e kérdéseket feltehessék. A könyvbeli szituációt sajátos dicsfénnel övezi az a tény, hogy a szerző utóbb (1944-ben) hasonló körülmények között találkozott a halállal. De ne engedjük, hogy külső információk befolyásoljanak: a könyv jótáll önmagáért.

Ha a gyermek vagy kamasz olvasó azonosulásra alkalmas hőst keres a könyvben, könnyebb a pilótát választania, mint a kis herceget. A kis herceg ugyanis nem igazi gyerek. A szerző sohasem nevezi gyermeknek vagy kisfiúnak. Emberkének, barátomnak hívja, akár hozzá, akár róla beszél. Sőt egyszer azt mondja: „Úgy szorítottam a karomba, mint egy gyereket...” (92). Vagyis nem tekinti gyereknek. S máshol: „Nem volt soha se éhes, se szomjas. Beéri egy kis napfénnel...” (82). De hát akkor kicsoda a kis herceg? Angyal? Földönkívüli? Testetlen lélek?

Amikor először elindul a bolygójáról, nem tud többet a külvilágról, mint egy újszülött. Egy olyan újszülött, akinek nyolc-tíz éves gyermektete van, és egy felnőtt nyelvi képességével és fogalomkészletével rendelkezik. Tapasztalatai és erkölcsi törvényei azonban nincsenek. Csak a saját világát ismeri: a két működő és egy kialudt vulkánját, a naplementéit, a kigyomlálendő majomkenyérfa-hajtásokat. Ezt az aprócska világot karbantartani alig több, mint egy test anyagcseréjének fenntartása. Ezt a vegetatív békét zavarja meg a virág felbukkanása.



A kis herceg útja szökésként indul, de valódi peregrináció lesz belőle, amely a visszatérés lehetőségét (vagy kötelességét) is magában foglalja. Már amikor a környező kisbolygókat látogatja sorra, akkor is ezért utazik: „...foglalkozást keresni meg művelődni is” (40). Ezáltal a könyv részben felveszi a hagyományos utazóregény, fejlődésregény, vagy leginkább „stációregény” formáját. A 10–23. fejezet, terjedelmileg csaknem a könyv fele, tehát legnagyobb, központi helyzetű része ennek az utazásnak az állomásait sorolja el, és ezalatt a pilóta meg sem jelenik. A kis herceg különféle életmodellekkel találkozik, és minthogy a tapasztalatokkal együtt az előítéletek is hiányoznak belőle, a pusztán józan ész alapján veti el ezeket a modelleket.

Helyzete némiképp olyan, mint Ádámé, akit Lucifer vezet végig az élethez, az értékmodellek (ott természetesen történetileg szituált) során, és önmagának kell kimondani az elutasító ítéletet valamennyi modell felett. Más szempontból a maga kegyetlen naivitásával a kis herceg jobban hasonlít a *Szép új világ* romlatlan Vademberére, e fordított Robinsonra, akit pusztán az előítéletek hiánya, a természetes értelem kényszerít a civilizált emberek világának elítélésére. Mint az utazások során önmagát a vegetatív létből morális lényévé felépítő jelképes ember, a kis herceg Everyman, Akárki rokona.

A kis herceg tehát megszökik: „Szentül hitte, hogy soha nem fog visszatérni többé” (38). Az út mégis próbatételek sorozatává, beavatási misztériummá válik, amelynek minden állomása a visszatérés felé mutat. A kis herceg akaratlannal olyan feladatsor elé állítja magát, mint a népmesei királyok lányuk kéréit. Nemcsak az alkalmasság bizonyításáról, hanem az alkalmasság megszerzéséről is szó van itt: a virággal való együttélésre kell alkalmassá válni. A feladatok többségét a kis herceg a népmesei hősök könnyedségével hajtja végre. Az életmodellek voltaképpen kísértésként kerülnek elé, de ő a természetes értelem kegyetlen pontosságával ismeri fel e sémák értelmetlenségét és értéktelenségét, és többnyire aforizmaszerű tömörséggel utasítja el őket. „De ítélni mindenütt ítélni lehettem magam fölött” (45) – mondja például a királynak. „Csodállak [...] Csak azt nem értem, mire jó az neked!” (47) – mondja a hiúnak, és így tovább.

Ezek a stációk, ezek a szereplők igen egyszerű szimbólumok, nem igényelnek külön megfontolást. A hat kisbolygón a hatalom, a felszínes szépség, az önmagát fenntartó mámor, a gazdagság, az elvakult kötelességtudat és az öncélú tudomány kísértése mindenki számára azonosítható. És van még egy bolygó, amit a kis herceg nem érint utazása során, talán csak hallott róla: a majomkenyérfa által elfoglalt kisbolygó, amelynek lusta gazdája „figyelmen kívül hagyott három cserjét...” (26). A könyv születésének idejét tekintetbe véve talán nem túlzás politikai üzenetet látnunk ebben a jelképben: a „művelt világ” elmarasztalását tétovásága, lustasága miatt, amely lehetővé tette az „ordas eszmék” bolygóméretű térnyerését.

A Földön további egyszerű példázatok következnek: a korlátolt kis sivatagi virág, a visszhang, a céltalanul robogó vonatokat céltalanul irányító váltóőr, az

ivást helyettesítő szomjúságoltó labdacsokat árusító kereskedő. Ahogyan a kis hercegnek nem okoz gondot túllépni rajtuk, éppoly könnyen értelmezi őket az egyszerű absztrakciókra már képes olvasó. Három szereplő szorul értelmezésre: maga a virág, a róka és végül a kígyó.

A virág kényes, hiú, szeszélyes és gyönyörű. Egyszóval nő. Irodalmi nő, ahogyan a férfirók, és nyomdokaikon a férfi- és nőolvasók évezredek óta elképzelik. Az a zavaros viszony, amelybe a kis herceg kerül vele, és az érzelmi káosz, amely elől menekülni kénytelen, aligha nevezhető meg más szóval: szerelem. A virág a férfi-nő viszony klasszikus és közhelyes hatalmi játszmáit, női szerepeit kezdi játszani, a kis herceg azonban felkészületlen a játékban való részvételre, egyáltalán e játék és a vele járó kacér őszintétlenség elviselésére. „De én még sokkal fiatalabb voltam, semhogy szeretni tudtam volna!” (37) – kiált fel keseregve.

Szerelemről volna tehát szó? A dolog azért nem ilyen egyszerű. Egyfelől azért, mert a könyv által elsősorban megcélzott olvasók nem ismerik tapasztalatból a virág által űzött játékot. A szerző azonban határozottan épít a kamaszok homályos elképzeléseire, és alighanem éppen az ő kedvükért hagyja ilyen (sugallatos) homályban ezt a tartományt. Másfelől azért, mert a kis herceg tényleg nem emberi, hanem inkább angyali lény. Nem azért akar visszamenni a bolygójára, amiért az ő helyében bármelyikünk vissza akarna menni: neki nincsenek vágyai. Nem azért tér vissza, mert neki van szüksége a virágra, hanem mert a virágnak van szüksége őrá.

Az egész regény morális kulcsszava a felelősség. A kis hercegnek azért kell visszamennie, mert megérti, hogy felelős a virágjáért. Ebben a róka segít neki. Erkölcsi tekintetben (vagyis önmaga megértésében) egyedül a rókától kap aktív segítséget. A többiek mind passzívan mutatnak fel valamilyen modellt, amit a kis herceg magától is elutasít. A róka azonban a tanítójául szegődik, és ezáltal központi szerepre tesz szert az utazás során. Az ő aforizmáiban fogalmazódik meg az egész regény morális üzenete. Ez a néhány mondat (még a sokadik újraolvasásnál is) olyasmire figyelmeztet bennünket, amit voltaképpen mindenki tud (ha máshonnan nem, hát éppen *A kis hercegből*), de amit – ahogy a róka mondja – „alaposan elfelejtettek” (39). „A beszéd csak félreértések forrása” (76). „Jól csak a szívével lát az ember. Ami igazán lényeges, az a szemnek láthatatlan.” „Te egyszer s mindenkorra felelős lettél azért, amit megszelídítettél. Felelős vagy a rózsáért...” (79).

A róka az utazás legtávolabbi pontját képviseli. Amíg vele nem találkozik, a csaknem reményvesztett kis herceg barátokat, embereket keres. A rókával való találkozás után már visszafelé törekszik a kisbolygójára. A pilótához intézett első mondata, „Légy szíves, rajzolj nekem egy bárányt...” (12) is erről tanúskodik, hiszen a bárányra a kisbolygón lesz szüksége a káros cserjék ellen. A virág tehát kezdetben az utazás oka volt, de a rókával való találkozás után az utazás célja lett. És a róka nem csupán visszafordítja a kis herceget a virágja felé, hanem egyben fel is ruházza azzal a fogalommal, amelyre szüksége lesz a virággal való

együttéléshez. Ezzel az egész utazást átértelmezi. Ettől fogva úgy tűnik, mintha a kis herceg mindvégig ezt a fogalmat kereste volna, emiatt indult volna útnak. A róka mondja ki: felelősség.

A rókán és a pilótán kívül a kis herceg alig beszél másnak a virágról, de a kígyónak az első percben szóba hozza. Abban is kivételes a kígyó, hogy ő az egyetlen, akivel a kis herceg kétszer is találkozik. Az utazás így szimmetrikus szerkezetet mutat: kezdő- és végpontján a virág áll, ezen belül a földi utazás kezdő- és végpontján a kígyó, közepén pedig a róka.

A kígyótól (bibliai szerepétől függetlenül is) ösztönösen félünk és iszonyodunk. Amikor a kis herceg először a Földre lép, nem fél a kígyótól. Úgy viselkedik tehát, mint egy újszülött, vagy inkább mint egy földönkívüli lény. Ugyanakkor meglepően jól, szinte félszavakból megértik egymást. Beszélgetésük tele van elhallgatásokkal, hosszú hallgatásokkal. Miről beszélnek, és főleg miről hallgatnak?

A második találkozásnál a kis herceg már egészen emberi módon viselkedik: amikor a kígyóval beszél, felmászik egy falra, mert fél tőle, holott az első találkozásnál azt is megengedte, hogy a bokája köré tekeredjen. Mi változott meg a Földön töltött év alatt? Mi félnivalója van a kis hercegnek?

Félténivalója talán több van, mint volt, hiszen most már van vesztenivalója. Tisztaságából azonban nem vesztett semmit, tehát semmivel sem sebezhetőbb, mint akkor volt. Attól sem félhet, hogy nem sikerül a művelet. Ha a rajzolt bárányt (amely valójában csak egy rajzolt láda) hathatós eszközként tartja a kisbolygón megtelepülő cserjék ellen, akkor nem kételkedhet önnön visszatérésében.

Az utazásnak ez az új módja félelmetes. Most nem a vadmadarakkal húzhatja magát. Közvetlenül lép át egyik világból a másikba, a reálisból az ideálisba, a hétköznapiból a mesébe, a Földről a B-612-es kisbolygóra. A világok közötti átjáró öre a kígyó. Megnyitja az utat, de nem ő visz át: a kis hercegnek a saját hitére kell bíznia magát a vadmadarak helyett. Ha fél, talán attól fél, hogy meghátrál, hogy nem lesz képes meghozni a végső áldozatot. Ez a pillanatnyi megtorpanás az utolsó lépés előtt egyetemes toposz. Gondoljunk csak a Golgotán elhangzó szavakra: „Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engem?”

A könyv semmiféle meggyőző racionális bizonyítékot nem ad arra, hogy a kis herceg megérkezett oda, ahová elindult. Ezt a távolságot olvasóként is csak a hitünkkel hidalhatjuk át: rajtunk múlik a történet befejezése. A kis herceg akkor érkezett meg, ha hisszük, hogy megérkezett. Felelősek vagyunk érte – magunknak.

A kis herceg rendkívüli erővel hordozza minden jelentős műalkotás üzenetét: „Változtasd meg élted.” Egy olyan életkorban szólít meg, amikor erre még van is lehetőség. Amikor az ember sietősen útnak indul a racionális felnőttlét felé, Saint-Exupéry könyve felnőtt-nyelven szól utána a gyerekkorból: „Valamit itt felejtettél.” De sohasem késő érte visszafordulni.

## KÉT SZTEREOTÍPIA UTAZIK A VONATON...

Mitől működik egy vicc? Gondoljuk el, hogy egy szőke nős viccet próbálunk el-  
sütni Ghánában. Vagy éppen Finnországban. Hát ez nem nagyon megy. Most  
gondoljuk el, hogy ugyanezt a viccet egy szőke nőnek mondjuk. És legyen az a  
szőke nő előbb Nunika a BB 3-ból, majd pedig legyen Carla del Ponte. Most  
próbáljuk ki úgy, hogy magunk is szőke nő vagyunk. Aztán úgy, hogy mellet-  
tünk áll szőke, női feleségünk. Ezek eddig afféle gondolat kísérletek, de azt tény-  
leg megtehetjük, hogy úgy mondunk el egy viccet, mintha általunk átélt vagy  
megfigyelt esemény volna. Ha ez mind megvolt, elkezdhetünk játszani a kom-  
binációkkal.

Úgy teszünk tehát, mint az igazi tudósok, akik ketrecekbe zárnak külön-  
féle állatokat, megvonnak tőlük különféle dolgokat, és mérik az időt, hogy mi-  
kor döglenek meg. A patkány sokáig bírja, mivel adaptív, és bármit megeszik:  
egymást, ketrecet, tudóst. A pandamackónak bambuszrügy kell, mással nem is  
próbálkozik szegény.

A vicc kevésbé adaptív lény, hamar megdöglik. Persze, a vicc nem állat, ha-  
nem nyelvi megnyilvánulás (*utterance*), ezért nem vízre, szénhidrátra, fehérjére  
és ásványi sókra van szüksége, hanem kontextusra, kódra, feladóra, címzetre,  
kontaktusra és üzenetre, mint azt Jakobson évtizedekkel ezelőtt kikísérletezte.  
De míg egy univerzális megnyilvánulásnak (például „Segítség!” vagy „Takarodj  
innen!”) szinte bármilyen kontextus, feladó stb. megteszi, a vicc rendkívül spe-  
cializálódott: például egy politikai vicc csupán percekkel éli túl a szóban forgó  
politikus távozását.

A szőke nős vicc azért jó példa, mert viszonylag új fejlemény: tanúi lehet-  
tünk a kialakulásának. Éghajlatunkon a szőkeség hagyományosan „jelölt”, de  
nem számít extrémitásnak (szemben Finnországgal, illetve Ghánával). A sző-  
keség hagyományosan nőinek tekintett attribútumokkal (törekenység, passzi-  
vitas) kapcsolódik össze, ezért a szőke nő „szupernő”. A Kádár-kor populáris  
kultúrájában (amelyet *A Tenkes kapitányától* datálhatunk) a női szőkeséghez  
még egyáltalán nem kapcsolódott az ostobaság képzeje. A szőke nő ártatlan  
és romlatlan primadonna, aki éppen ártatlansága miatt naiv is lehet, így eshet  
a gazok prédájául, hogy aztán a főhős kiszabadíthassa. Minél szőkébb, annál  
jobban rászorul a férfira. Marilyn Monroe világméretű sikere alighanem azon

alapul, hogy tökéletesen sikerült megtestesítenie ezt a sztereotípiát. Előfordulnak kissé cizelláltabb, Mylady típusú szőke intrikusnők is, de ők szándékoltnak visszaélnék a szőkeség elsődleges konnotációjával, és semmiképp sem gondolhatók butának. Tarantino szőkéje a szamurájkarddal sokkal későbbi fejlemény, csakúgy, mint a kieséssel vetélkedő kíméletlen dominája.

Az ostobaság tematikájú viccek korábban elsősorban rendőrviccek voltak, kisebb részben „arisztokrataviccek”, mint a mára – kontextus híján – csaknem kihalt Arisztid-Tasziló, valamint Jean-viccek. A rendőrökre a magyar közgondolkodás (szemben például az angollal) hagyományosan az elnyomó hatalom alsó szintű képviselőiként tekint, és ilyen történelemmel hogyan is tekinthetne rájuk másképp. Ez a megmerevedett ellenérzés azonban fokozatosan oldódik, főként mióta saját sztárnyomozóink is vannak. A rendőrök tért vesztenek az ostobaságsztereotípiák mezején, és ide nyomulnak be a szőke nők.

Ez a tényerés természetesen a kereskedelmi média tudatmódosító hatásának köszönhető elsősorban. Korábban a sztárok színészek, zenészek, énekesek voltak, vagy legalább műsorvezetők. (Kinek jutott volna eszébe valaha is butának gondolni Kudlik Júliát?) A kereskedelmi tévék és a sztár-, valamint az úgynevezett női és férfimagazinok segítségével kialakult egy új státusz, a „média-személyiség”. Ehhez nem kell semmit tudni, nem kell semminek lenni, nem kell semmit csinálni, csak „benne kell lenni a tévében”. A kereskedelmi média láthatólag oly mértékben megveti közönségét, hogy a nőnemű „celebek” némelyikéhez tényleg nem rendel más attribútumot, mint szőke (festett) hajat és méretes (plasztikázott) mellet. És a közönség egy jelentős szeletének ez nyilván elég is, egy kicsit is differenciáltabb imázs már elriasztaná őket. Ideáljuk mindinkább az önműködő guminő felé mozdul el.

A folyamatosan táplált sztereotípiák természetesen kulturális tényezővé válik. Akár fel is építhetjük a szőke nő vicc fogyasztójának sztereotíp imázsát: sörhasú, kecskeszagú, szexuálisan frusztrált pacák, esetleg nagy, hangos motorral (szublimálja ösztönét). Minden szőke nő vicc elégtétel a számára. Ha talál-nánk neki egy jó nevet vagy attribútumot, már gyárthatnánk is róla a vicceket.

Példa: német ismerőseim mesélik, hogy a hetvenes évek Németországában (NSzK) igen népszerűek voltak a mantás viccek. Az Opel Mantáról van szó, amely azzal hódított, hogy sportosan nézett ki, de viszonylag olcsó volt, következésképp jellemzően lúzerek vásárolták, akik nem akartak lúzernek látszani. A termék a sznobság és taplóság olyan sajátos elegyét vonzotta magához, hogy a köztudatban kikristályosodott a „mantás” típusa: a magát dörzsölnék képzelő, naiv, kivakaródzott proli (persze nyugatnémet értelemben). Íme két példány, azonosítás végett: „– Honnan lehet megismerni a mantás garázsát? – Egy száraz vércsík van könyökmagasságban a falon!” A másik már-már meta-mantás-vicc: „– Mondok egy mantás viccet! – Nono, én is mantás vagyok! – Nem gond, majd lassan mondom.”

Szóval a kecskeszagút például mantásnak is nevezhetnénk, lényeg, hogy a sztereotípa egyetlen kifejezésbe sűrűsödjék, amely majd a vicc hívószava lesz: szőke nő, rendőr, anyós, cigány, skót, buzi, zsidó: tudjuk, mit várjunk. Ezeknek a vicceknek a lényegükhöz tartozik a sztereotípa megerősítése. Bizonyításul képzeljük el azt a kísérletet, hogy kedvenc szőke nős viccünket „buta nő”-vel mondjuk el. Nem működik. Pont az a lényeg, hogy az elején megadjuk: a vicc egy szőke nőről fog szólni, tehát, implikáljuk, valami eszméletlen ostobaságot tessék várni. Fel van keltve itt egy elvárás, amelyet majd a poénnal beteljesítünk. Ha az elején kimondjuk, hogy a nő buta, akkor lelőttük a poént, az eredmény majdnem olyan siralmas, mintha a végén például az derülne ki, hogy a nő, *horribile dictu*, okos. Ennél tovább már csak akkor ronthatnánk a helyzetet, hogyha „buta személy”-ként adnánk meg a főszereplőt.

Furcsa fényt vet ez a viccmesélők és vicchallgatók közösségére. A viccmesélésnek ezek szerint fontos eleme, hogy kívül helyezzük magunkat a vicc által színre vitt sztereotípián. Hogy nem vagyunk szőke nők, többnyire látszik, de az kevésbé nyilvánvaló, hogy nem vagyunk buzik vagy zsidók, pláne, hogy hallgatónk között nincsenek-e olyan, „amúgy” jóra való személyek, akiket ártatlan tréfálkozásunk esetleg kellemetlenül érint. Valójában persze elég nehéz elképzelni egy ilyen szituációt: „Uram, én éppen az ön által megnevezett kisebbségi csoporthoz tartozom, ezért nyomatékosan megkérem, a jelenlétemben ne meséljen ilyen vicceket.” Inkább hallgatunk udvariasan, még nevetünk is, ha jó a vicc. A sztereotípiára épülő viccek elmesélése egyfajta verbális vérszerződés: „Mi mindnyájan a vallási, etnikai, szexuális, szociális többséghez, azaz a normához tartozunk; mi vagyunk azok, akikről nem lehet viccet csinálni.”

Technikai értelemben az etnikai sztereotípa a legérdekesebb számunkra, mert kölcsönhatásba kerülhet a politikai kirekesztéssel. Minden nép idegenkedik a más nyelvű, más szokásokat követő szomszédoktól, és a furcsa, normától negatívan eltérő dolgokat gyakran nyelvileg is a szomszédhoz csatolja: cigányfűró, tótágas, csehül áll, zsidócseresznye, svábbogár. Az oroszok például a csukcsokról mondanak legszívesebben sztereotíp vicceket. A szexista viccek kevésbé érdekesek, hiszen a szexuális kisebbségek kirekesztése Közép-Európában ma úgyszólván társadalmi normának számít (lásd erről Sickratman nevezetes számát: *Buzi-e vagy?*), így az ilyen vickekben (hangsúlyozom, nálunk) nincs is szubverzió, csak rosszindulatú malackodás. A skót- és anyósvicceknél pedig nemigen merül fel a kirekesztés: ezek teljességgel elvont típusok, tisztán poétikai képzetek, a viccek aligha vonatkoztathatók valódi, hús-vér skótokra vagy anyósokra.

A sztereotíp vicc tehát a csúfolás és a csapatból való kirekesztés kisgyermeki, ősemberi műveletét ismétli meg: együtt vagyunk, erősek vagyunk egyfelől, másfelől mindenki örül befelé, hogy nem ő a nemicsek – vagy legalábbis ezúttal még nem derült ki róla. Ha ez teljességgel leírná a jelenséget, akkor a liberális, humanista demokratának (akik vagyunk) megvetésével kellene sújtania a viccek

ezen csoportját (alighanem többségét). Sőt, még az állatvicceket is keményen meg kellene rostálni a rejtett rasszizmus, szexizmus, sovinizmus és a társadalmi gőg egyéb megnyilvánulásainak kiszűrése végett. A szigorú ítéletnek két dolog mond ellent. Az egyik az önirónia lehetősége, a másik meg az a furcsa jelenség, hogy a jó vicceken akkor is röhögünk, ha ideológiai keretüket igencsak kétesnek tartjuk. Sőt, továbbmeséljük őket.

Nézzük először az öniróniát. Nemigen fordul elő, hogy szőke nő mesél szőke nős viccet, de ha mégis, az aligha önirónia: a mesélő nem vállal szolidaritást a vicc szereplőjével, nem veszi magára (érthetően, persze) az amaszt sújtó sztereotíp ítéletet. Éppen ellenkezőleg, alighanem kireflektálja magát a szőkenőségből, jelezve, hogy ő nem olyan, hanem pont másmilyen (jelesül okos) szőke nő. A többi sztereotípiakategóriában is nehéz ilyesmit elképzelni, de azért íme egy alkalmi viccszerűség. Amikor a Monty Python a *Gyalog galoppot* forgatta, meglátogatta őket a BBC, és az ő szellemükben, nyilván az ő ötleteik alapján forgatott róluk egy (ál-) riportfilmet. A riportter – utalva a csapat nem éppen pízsi tévésorozatára – ezt kérdezte a közismerten homoszexuális Graham Chapmantól: „És sok buzi lesz a filmben?” Az Arthur királynak öltözött Chapman így felelt: „Tudomásom szerint csak egy.” Ez a gesztus – bármennyire is előre megírt, összekacsintós játékról van szó – kétségtelenül hordoz valamiféle morális eleganciát, amely szembeállítható a sztereotípiára épülő viccek elnyomó, többségi ideológiájával.

Az önirónia igazi terepe persze a zsidó vicc. A helyzet sajátosságát finoman jelzi a nyelv: úgy tűnik, a zsidóvicc (egybeírva) a zsidókról szóló, jellegzetesen antiszemita viccet jelöli, míg a zsidó vicc a nagyvárosi zsidó közösség humorának jellegzetes megnyilvánulása. Ez persze nem leírt szabály, csak tendencia. Összehasonlításként: nincs „rendőr vicc” vagy „anyós vicc”, mivel a rendőrök és anyósok a vicceknek csak témájaként, és nem szerzőjeként nevezetesekek.

Persze a zsidóvicc és a zsidó vicc közötti határ nem mindig olyan egyértelmű, mint szeretnénk. Az antiszemitizmus és a rá kiélezett érzékenység ingerküszöbe változik a történelem során. Az Ágai Adolf által a kiegyezés tájkán kitalált, vicclapjaiban szereplő Spitzig Iczig az emancipáció józan és racionális élharcosa volt, miközben egy társadalmi típust testesített meg karikatúraszerű vonásokkal. Írásainak (pontosabban a nevében Ágai által írt írásoknak) jiddissal kevert, rossz magyarsága, valamint a róla készült rajzok ma nyilvánvalóan kivágnák a biztosítékot. Pedig az akadozva magyarosodó zsidóság bizonyára tényleg szolgált komikumforrással, amin akkoriban még őszintén és bántás nélkül lehetett nevetni. Talán ehhez köthető, hogy a jiddis jövevényszavak egy részéhez is komikus, csúfondáros konnotáció társult: pech, mázli, majré, kóser stb.

A húszas évek némafilm-burleszkjeiben a zsidó mindig uzsorás (és fordítva), még Chaplinnél is, akit (életműve egészére tekintve) tényleg a legrosszabb indulattal sem lehetne antiszemitanak minősíteni. Ezek értékmozzanat nélküli közhelyek, amelyek könnyebbé tették a szavak nélküli történet követését.

Ugyanezekben a filmekben a feketék mindig babonások, rettegnak a kísértetek-től, sőt Chaplin egyszer egy vadállatian durva cigánycsapatot is bemutat, akik-től meg kell mentenie szíve hölgyét. Ezek a toleranciánkhoz a múltból intézett kihívások azonban már a következő témánkhoz tartoznak, és itt még csak az öniróniánál tartunk.

Nem igazán gyakori, hogy egy etnikai csoport a saját életvitelére, értékrend-jére vonatkozó sztereotípiákból önironikus vicceket gyártson. (Talán még a szé-kely viccek sorolhatók ide részben.) A jelenség abban is rendkívüli, hogy ezek a sztereotip tulajdonságok (éppen az öniróniából következően) nem egyértelmű-en rosszak, mint a skótok fukarsága, a rendőrök ostobasága, az anyósok meg-átalkodott gonoszsága. Sokkal árnyaltabb, tagoltabb értékvilágról van itt szó, ahol egy-egy tulajdonság vagy megnyilvánulás jó és rossz irányba is fordíthatja az eseményeket, illetve a végkifejlet (a poén) leggyakrabban nem is történet, hanem egy elmés bemondás, amely kitér a történet elől, kivédi, vagy elodázza a látszólag elkerülhetetlent. „Te, Grün, nem is tudtam, hogy a lányodnak kisbabá-ja van. – Ugyan már, nincsen annak kisbabája. – De hiszen tegnap láttam, hogy az ajtóban szoptatott! – Na és? Ideje van, teje van, miért ne szoptatna?”

Mi is az a sztereotípa, amelyre a vicc épül? Mi is a jellegzetes „zsidó tulaj-donság” amit kifiguráz? Nyilván a verbális ravaszkodás, az öncélú vitatkozás túlfinomult-túlélesedett kultúrája, amely ez esetben vicces abszurditáshoz ve-zet. De a különbséget nemcsak az jelenti, hogy ez a sztereotípa kevésbé negatív. Ha megnézünk néhány skót-, anyós- vagy rendőrviccet, azt látjuk, hogy a poént ugyan gyakran ott is a kipécézett főszereplő mondja ki, de mindig naivan, ref-lektálatlanul. Őrajta nevetnek, ő maga kívül marad a nevetők körén. Például: Két rendőr bambul a pesti Duna-parton. Az egyik: „Nézd, a Budai Vár!” A má-sik: „Hadd várjon!”

Ezzel szemben a zsidó vicc sztereotip főszereplője reflektáltan mondja a poént, maga is részese (egyszerre alanya és tárgya) a viccnek. „– Hogyhogy ma-guknál egyhús a sós hering? Szemben a Blaunál csak kilencven fillér! – Hát akkor vegyen a Blaunál. – De ott most nincsen! – Ja, ha nincsen, akkor ná-lunk is kilencven fillér.” A zsidó vicc ilyenformán kissé az adoma és az anekdota műfaja felé hajlik: elmesélünk egy történetet arról, hogy valaki milyen remekül kivágta magát, milyen elmés ríposztot adott. Míg a többi sztereotípiára épü-lő viccnél értelmetlen megkérdezni, hogy „és aztán mi lett?”, (persze, az anyós nyilván szörnyethalt), a zsidó viccnél elképzelhetjük, amint a szereplők velünk nevetnek, magukon és egymáson.

Ritka kulturális jelenség ez, kialakulásának bonyolultak a feltételei. Nyilván feltétel az is, hogy a diaszpórában élő zsidóságnak a 19. században esélye sem volt nemzetállam kialakítására, így az ehhez tartozó patetikus nacionalizmus is elkerülte őket. A patetikus nacionalizmus hazaárulásnak minősíti a nemzeti szimbólumokon, vélt nemzeti jelleggen való ironizálást (gondoljunk a rendszer-váltás utáni évek némely parlamenti interpellációjára írók, grafikusok ellené-



ben), és nevetséges önbecsapásokra hajlamos, például szakrális státuszba helyezi az eredetileg ligeti látványosságnak készült, esztétikailag és ideológiailag egyaránt kétes értékű Feszty-körképet. Ráférne némi ironia.

Alighanem alapvető feltétel az asszimiláció lehetősége is. A magyar zsidó humornak, ahogyan ma ismerjük, a 19. század második felébe nyúlnak a gyökerei. Az asszimilálódott, vagy az asszimiláció lehetőségét fontolgató, identitásában elmozduló közösség juthatott olyan perspektívához, amely lehetővé tette ezt a szeretettel kötekedő rálátást, reflexiót. Ez alighanem közel áll a befogadó társadalmi közeg álláspontjához is, amely jóindulattal, de némi ösztönös idegenkedéssel tekintett e másságokra (lásd Spitzig Iczig).

Végül magában a zsidó vallásos életvitelben is jelen van az ironia, a reflexió lehetősége, talán enyhe kényszere. Számos előírásnak semmiféle közvetlen relevanciája nincs a mai ember számára, a modern, városi élet követelményeivel pedig nehezen egyeztethetők össze. Jelentőségük éppen abban áll, hogy a nehézségek és a látszólagos értelmetlenség ellenére is megtartják őket, ezzel jelezve és fenntartva az Ószövetség népének elkülönülését a környező népektől. Mindazonáltal folytonos feszültségek keletkeznek a sokezer éves hagyomány és a mindennapi élet elvárásai között, és ezeket a feszültségeket valahogy át kell hidalni. Egy ilyen törekvés eredménye például a zsidó konyha „zászlóshajója”, a sólet: előre össze lehet állítani, és fazékban elvinni a pékhez, ahol állandóan ég a tűz. Így elkerülhető a szombatnapon tilalmas tűzgyújtás, ételkészítés, mégis kerül finom, ünnepi falat az asztalra. Ugyanez viccben: két, különböző faluból való atyafi vitatkozik, melyikük rabbija a nagyobb csodatévő. Az első elmond egy csodálatos gyógyulást. A második: „Az semmi. A mi rabbinknak egyszer épp szombatnapon kellett utaznia. És láss csodát: előtte is szombat, mögötte is szombat, de ahol ő ment, ott péntek maradt!”

Ez utóbbi feltétel teljesen egyedi és speciális, de az asszimilációközeli állapot, a többes, elmozduló identitás máshol, máskor is előfordul, és gazdag humoros (meg persze misztikus) kulturális képződményeket terem. A székely identitás is kettős, amennyiben a magyar identitáson belül helyezkedik el, miközben korántsem a többségi magyarság gyakorol rá asszimilációs nyomást. Az abszurd kihívás acélosra edzi az identitást, az ellentmondások pedig a sajátos humor (és sajátos misztika) felé terelik a kreatív erőket. Ezek a sajátosságok azután beépülnek az identitásba.

Az önironikus viccel szemben tehát nincs okunk erkölcsi kifogást emelni. De mit tegyünk a rasszista, szexista vagy sovén viccekkel, ha jók? És hogyan tudnak egyáltalán jók lenni?

Vegyük adottnak, hogy a viccmondás beszédhelyzetében mi a címzett szerepét töltjük be. Nézzünk körül, ki a feladó, mi a kontextus. Ha egy szélsőjobb baráti találkozón vagy egy antiszemita honlapon tartózkodunk, magunkra vessünk, minek kell ilyen helyekre menni. Itt valószínűleg nem a felszabadult kacagás percei várnak ránk. Előállhat azután az a furcsa helyzet, hogy egy távoli

ismerőssel (volt iskola- vagy katonatárssal, fodrásszal, autószerelővel) keveredünk viccmesélési szituációba, és az illető váratlanul beindítja a nehéztüzérséget. Persze, jól mulatni itt sem fogunk. Hehe, mondjuk, és meggondoljuk, hogy esetleg új szerelő után nézzünk. Nem is a kínos nézetek a riasztók (hiszen a viccek azért nem feleltethetők meg egy az egyben az illető nézeteinek), hanem a bárdolatlan magatartás, amely egyáltalán nem feltételez ellenérzést, esetleg érintettséget (hogy netán zsidók vagyunk, vagy buzik).

Barátainkról, közeli ismerőseinkről, kollégáinkról (valamint szokásos közös kontextusainkról) általában tudjuk, hogy nem sovénok, nem szexisták, nem radikális anyósgyűlölők – hiszen akkor nemigen lennének a barátaink, illetve elkerülnénk őket. Itt a kontextus sajátos védőburkot, morális buborékot kerít a zűrös tartalom köré: időlegesen és konszenzusosan felfüggesztjük erkölcsi ítéletünket. Én tudom, hogy ő nem gondolja komolyan, ő is tudja, hogy én nem veszem komolyan, magunk között vagyunk, ismerjük egymást. Megvan a bizalmi légkör, ahol – mint holmi ópiumbarlangban – átadhatjuk magunkat a vicc ideológiamentes, tisztán poétikai élvezetének.

De hol terem ez az élvezet? Milyen feszültség keletkezik és oldódik fel, ha úgyis tudjuk, hogy a szőke nő, az anyós, a cigány nem úszhatja meg, pontosan az fog róluk kiderülni, aminek ki kell derülnie? Ez valóban paradoxon, kissé ahhoz hasonlít, mint amikor jól ismert klasszikust nézünk meg a színházban. Már akkor tudtuk, ki hal meg és ki megy férjhez a végén, amikor a rendezőt még le sem szerződtették, és az előadáson ennek ellenére izomlázat kapunk az izgalomtól.

Érdemes ezt a párhuzamot közelebből is megvizsgálni. A vicc nyilvánvalóan élő előadásra termett műfaj, a nyomtatott viccgyűjtemények legfeljebb muníciót biztosítanak a viccmeséléshez, de közvetlenül nemigen lehet rajtuk nevetni. Ha találunk egy igazán jót, akkor igyekszünk felolvasni valakinek, hogy mi magunk tudjunk nevetni rajta, és ebben egyáltalán nem korlátoz, hogy éppen az imént olvastuk magunkban. A poénhoz vezető útnak szóban, hangzó beszédben kell felépülnie. Nyilván mások is megfigyelték, hogy a moziban, a feliratos vígjátékoknál nem akkor csattan fel a nevetés, amikor a poén leírva megjelenik, hanem akkor, amikor – kis késleltetéssel és idegen nyelven – el is hangzik. A nézők pontosan érzékelik az eredeti feszültségét és ritmusát, ráhangolódnak, így nevetésük kiváltásához nem elég holmi tartalmi összefoglaló, a poénnak verbálisan is manifesztálnia kell.

Vannak emberek, akik képesek a kellő intenzitású figyelem kiváltására, a feszültség megteremtésére és a megfelelő ritmus diktálására. Mások – amúgy humorosak, nyitottak, intelligensek – képtelenek erre, nem tudnak viccet mesélni. A viccmesélés képessége (bár többnyire együtt jár vele) nem függ össze közvetlenül a humorérzékkel, humorérzék inkább a megfelelő vicc kiválasztásához szükséges. Rettentő fásasztó tud lenni, ha valaki (mégoly kiváló előadói képességekkel) nyakló nélkül zúdítja ránk a kontextustól független vicceket.

Ez olyan, mintha hangosan üvöltetné a rádiót a közelünkben. A jó viccmesélés nem helyettesíti a beszélgetést, nem zárvány, hanem a beszélgetés aktív része. A legnagyobb komikusok ezt az intenzív egymásra figyelést (vagy az illúzióját, ami majdnem ugyanaz) meglehetősen népes tömegnél is ki tudják váltani.

A vicchallgatás tanult viselkedés, akár a színháznézés. Mindkettőnél fel kell függeszteni a hétköznapi ráció uralmát. Desdemona halálát elhisszük, mégsem hívunk rendőrt: elfogadjuk, hogy ez egy zárt, koherens világ, amelybe nincs módunk beavatkozni. Ugyanígy nem kérdezzük meg, mit keres két paradicsom a sivatagban, hová utazik két zsidó a vonaton. Tudjuk, hogy ez a sivatag, ez a vonat kívül van a mi világunkon, és hogy egy olyan, absztrakt világhoz tartoznak, ahol bármi megtörténhet: a vicc akár saját történetmivoltából is kiléphet, akár nyelvi természetét is elhagyhatja, szójátékba, gesztusba, ravasz allúzióba, ugratásba, abszurdításba, paradoxonba torkollhat. Még akkor is kiszámíthatatlan, hová vezet és milyen úton, ha ismert sémát, ismert tematikát, sztereotípiát indít útjára. Sőt, egy igazán jó sztereotípiára épülő viccben éppen az a pláne, hogy a két ismert végpont (például szókeség – butaság) között új, meglepő, megjósolhatatlan útvonalat mutat be. Igazi mestermunka lehet az ilyen, mint a tojáspatkolás.

A jó viccmesélés tehát igen intenzív kölcsönös figyelmet igényel, és ha tilalmas témájú viccet mondunk, ehhez még hozzájárul a tiltott gyümölcs közös élvezetének intimitása is, meg a tilalmas témától való, némileg paradox, közös távolságtartás. Ennek illusztrálására – és végezetül – íme egy csukcs vicc (vagy csukcsvicc), amely metavicc is egyben: két csukcs napok óta vándorol a kietlen hómezőn. Végre letelepednek, tüzet raknak, kis vodka is kerül. „Te! – mondja az egyik. – Meséljünk politikai vicceket!” Mire a másik: „Megőrültél? Száműzhetnek!”

## PORNOGRÁFIA ÉS PRÜDÉRIA NÁLUNK ÉS MÁS NEMZETEKNEK

A reflexió legfelszínesebb szintjén irodalom és intimitás voltaképpen kizárja egymást. Az irodalom működési közege a nyilvánosság, miközben az intimitás megvalósulásának alapvető feltétele a nyilvánosság kizárása. Az irodalom révén átélhető intimitás tehát paradoxon, amelyet igen meggyőző módon mutat be Hajas Tibor talán legjobb írott műve, az *Érintés* című rádióperformansz.<sup>1</sup> A szöveg azt játssza el, hogy a beszélő a rádió- és hanghullámok révén személyes, intim, kölcsönös kontaktust alakít ki a hallgatóval, amelynek csúcspontján még megérinteni is képes, és ezt az intenzív aktust színezi – talán zavarja, talán még intenzívebbé teszi – a többi hallgató jelenlétéről való tudás. Magát az érintés gesztusát (és a többiek kizárását) természetesen minden rádióhallgató egyformán magáénak érezheti.

Nem véletlen, hogy Hajas szövegében erős az erotikus felhang. Bár az intimitásnak számos formája van, nyilvánvalóan az erotikus töltetű intimitás a legérdekesebb és legegységesebb. Az európai festészetnek számos, a reneszánsz óta kedvelt témája a *voyeur* helyzetébe helyezi a befogadót, aki ily módon külső szemlélőként lehet egy intim, de önmagában aszexuális (tehát a morális cenzúra alól mentesülő) szituáció részese. Egy Vénusz-ábrázolat természetesen az antik kultúra, az elitműveltség tiszteletre méltó objektuma, de ugyanakkor egy vonzó, fiatal, ruhátlan nő képe is. És ennek a kettős nézésnek a mechanizmusától még a Madonna-ábrázolások sem mentesek. Megfigyelhető az is, hogy milyen népszerűek a voyeurizmust működésben ábrázoló témák: Zsuzsanna és a vénék, Vulcanus rajtakapja Venust, Acteon meglesi Dianát, vagy említhetjük Fragonard alighanem legismertebb képét, *A hinta* címűt, amelyen a külső szemlélő számára szinte minden rejtve marad, a fantáziák kiindulópontjául a

<sup>1</sup> A szöveg megjelent a *Szövegek* című gyűjteményes kötetben (Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005, 341), a rádióperformansz felvétele meghallgatható az Artpool honlapján: [www.artpool.hu/sound/radio/mp3/06/hajas.html](http://www.artpool.hu/sound/radio/mp3/06/hajas.html). A mű egy elemzését lásd: KAPPANYOS András, „Kettő vagyok: alany és tárgy”. Hajas Tiborról, in DERÉKY Pál–MÜLLNER András szerk., *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció Kiadó, Budapest, 2004, 123–133.

képbe festett leselkedő férfiú irigylésre méltó, szégyentelenül a hintázó hölgy szoknyája alá irányuló tekintete szolgál.

A következőkben a „művészi erotikához”, az erotikus intimitáshoz való viszonyunk erre a kétfedelűségére fogok koncentrálni, arra, hogy az elemi erejű voyeur-készítést hogyan szorítja vissza és milyen ürügyekkel támogatja a kultúra, valamint arra a kérdésre, hogy kiküszöbölhető-e az intimitás reprezentációjából a női testet tárgyiasító férfitekintet, a „male gaze”.<sup>2</sup> Foucault súlyt helyez rá, hogy a szexualitás történetét ne a represszió, hanem a diskurzussá alakítás történeteként beszélje el.<sup>3</sup> Ez a diskurzussá alakítás persze a hatalomba kerítés és uralás, azaz végső soron mégiscsak a represszió eszköze. Én azonban nem megyek ilyen messzire, csupán a szexualitás nyilvános reprezentációjának korlátozásáról, és ellenoldalaról, a privát reprezentációról, azaz a „művészi” erotikáról, obszcenitásról és pornográfiáról fogok beszélni.

Ha megkíséreljük e három fogalom definiálását, máris a probléma közepén találjuk magunkat. Az erotika eredendően bármilyen, szexuális jellegű tartalmat jelölhetne, különösebb értéktulajdonítás nélkül. A mindennapi nyelvhasználatban ugyanakkor az erotika egyfelől szemben áll a pornográfiával, mint a szexualitás reprezentációjának visszafogott, ízléses, a nyilvánosság számára is elfogadható tartománya, másfelől éppilyen gyakran szolgál a szexualitás valóban kendőzetlen és közvetlen reprezentációja (azaz a voltaképpeni pornográfia) eufemisztikus megnevezéseként, fedőneveként.<sup>4</sup> Az obszcenitás egyértelműen pejoratív fogalmával könnyebb a dolgunk: ami obszcén, az a közmegegyezés szerint eleve irodalom és művészet alatti, nem tartozik a magas kultúra területéhez. Kulturális funkciója ennek ellenére sem elhanyagolható, mint a későbbiekben látni fogjuk. A harmadik fogalommal, a pornográfiával látszólag azért lehet viszonylag könnyebben operálni, mert ennek már jogi vetülete is van, ott pedig, vélhetnénk, alapfeltétel a pontos definíció. Idézzük a *Pallas Lexikon* meghatározását: „Trágár irat, az irodalmi stílus legaljasabb faja, mely csupán az érzéki idegek csunya megcsiklandoztatására számít és már erkölcsrendőri szempont alá esik.” Az „erkölcsrendőri szempont” kétségkívül súlyos, különösen, mivel alkalmazásának ismérvéül voltaképpen csak egy szubjektív benyomás, a „megcsiklandoztatás” szolgál. Valójában a modern demokráciák igazságszolgál-

<sup>2</sup> A „male gaze” a feminista filmelmélet egyik alapkategóriája, amelyet Laura MULVEY fogalmazott meg *Visual Pleasure and Narrative Camera* című esszéjében (*Screen* 16, no. 3 [1975], 6–18). Itt nem az esszé végkövetkeztetésére, hanem az allegória alapjára, a „voltaképpeni”, antropológiailag meghatározott férfitekintetre utalunk.

<sup>3</sup> Lásd Michel FOUCAULT, *A szexualitás története*, Atlantisz, Budapest, 1976, 7–18.

<sup>4</sup> Példák: Tímár Péter 1985-ös filmje, az *Egészséges erotika*, éppen a szóban forgó képmutatásból űz gúnyt. Ugyanakkor a pornográf kiadványok és szexuális segédeszközök forgalmazói által rendezett, explicit performanszokkal fűszerezett vásárt „Erotika paradé”-nak nevezik.

tatása sem rendelkezik sokkal pontosabb kategóriákkal. E tekintetben híressé vált Potter Stewardnak, az amerikai Legfelsőbb Bíróság bírójának 1964-es megjegyzése, amelyben elismerte, hogy nincs biztonságos meghatározása a pornográfiára, majd biztatásul hozzátette: „Felismerem, ha látom.”

Ennél is szókimondóbb (és alighanem még híresebb) John M. Woolsey bíró 1933-as határozata, amellyel engedélyezte az 1922-ben, Párizsban megjelent *Ulysses* amerikai kiadását és forgalmazását. A könyvet ugyanis korábban pornográfia vádjával betiltották, példányait elkobozták, és ezáltal olyan keresletet ébresztettek iránta, hogy egy Samuel Roth nevű zugkiadó kalózverziót is készített. Érdekes párhuzam, hogy az *Ulysses* tilalma egybeesett az alkoholtilalommal és a szeszcsempészet virágzásával – ám 1933-ban végül mindkét kérdésben győzött a józan ész. Woolsey bíró a következő szavakkal zárja le a „United States of America v. One Book Called *Ulysses*” ügyet: „Teljesen tisztában vagyok vele, hogy az *Ulysses* némelyik jelenete megfeküdheti egyes érzékenyebb – bár más tekintetben normális – személyek gyomrát [a rather strong draught]. Hosszú megfontolás után azonban arra az álláspontra jutottam, hogy bár az *Ulysses* egyes helyeken kétségkívül gyomorforgató hatást gyakorol az olvasóra, sehol sem működik afrodisziákumként. Ennek értelmében az *Ulysses* behozható az Egyesült Államokba.”<sup>5</sup>

A bölcs bíró tehát a sámánok és javasemberek ősi kísérleti módszerét, az önmegfigyelést alkalmazta: elolvasta a könyvet, és várta, hol jelentkezik a „megcsiklandoztatás”. És talán arra is rájött, hogy az *Ulysses*szel szemben értelmetlen a pornográfia vádja, hiszen a regény (talán elsőként a szépirodalomban) reflektál is a fotografikus (azaz technikailag sokszorosított) pornográfia viszonylag új jelenségére, ugyanis Bloom fiókjának leltárában szerepel az alábbi tétel, egy „gyenge nagyítóüveg” közvetlen közelében: „két pornográf képes levelezőlap, rajtuk a) szájonáti közösülés meztelen seniorita (hátról látható, felülső helyzetben) és meztelen torero között (előlről látható, alulsó helyzetben), b) anális erőszak tétel hímnemű szerzetes által (teljesen felöltözött, lesütött szemű) nőnemű rendtagon (félíg felöltözött, szeme nyitva) utánvétellel rendelve Pf. 32, Charing Cross, London, W. C.”<sup>6</sup>

Az igazságszolgáltatás persze igyekszik kiküszöbölni a szubjektivitást, ezért az amerikai Legfelsőbb Bíróság 1973 óta az úgynevezett Miller-tesztet alkalmazza, mely három pontból áll: 1. a kortársi közösségi elvárásrendszer alapján az átlagember úgy találja, hogy a mű egészében véve az érzéki érdek kiszolgálására irányul; 2. a mű a nemi viselkedést az adott állam sajátos törvényei sze-

<sup>5</sup> Woolsey bíró határozata alighanem a legtöbb példányban publikált bírói ítélet a világon, mivel szövegét beillesztették az *Ulysses* 1934-es Random House-féle kiadásába és utánnomásaiba. Az idézett rész faksimilében is olvasható az Ír Nemzeti Könyvtár Historical Documents-sorozatában (*James Joyce*, National Library of Ireland, 1982).

<sup>6</sup> A Hans Walter Gabler-féle notáció szerint 17.1809–13 (593).

rint kirívóan megbotránkoztató módon ábrázolja; 3. a mű egészében véve nem rendelkezik komoly irodalmi, művészi, politikai vagy tudományos értékkel. Ha mind a három feltétel teljesül, a mű pornográfnek minősül, és így kikerül a szó-lásszabadság alkotmányos védelme alól.<sup>7</sup>

Hogy a teszt megoldja-e a kérdést, az igen vitatható, hiszen a megbotránkozás éppúgy nyilvánvalóan szubjektív, kultúrafüggő, illetve további kifejtést igénylő kategória, mint a művészi vagy irodalmi érték. Az egyetlen szilárd, empirikus ismérvek az látszik, hogy egy adott reprezentáció kelt-e gerjedelmet a befogadóban (azaz az érzéki érdek kiszolgálására irányul-e), e teszt eredményét azonban meglehetősen nehéz interszjektívvé tenni.

Foucault a tárgyalt folyamatot a 17. századig, a felvilágosodás és a nyugat-európai polgárosodás idejéig vezeti vissza. Nézzünk meg egy példát ebből a korból, amely jól demonstrálja a probléma lényegét. A kor elragadóan bőbeszédű krónikása, Samuel Pepys 1668. január 13-ai naplóbejegyzésében leírja, hogy könyvkereskedőjénél egy ártalmatlannak tűnő, *L'escholle des filles* című francia könyvre lett figyelmes. Előbb meg akarta venni a feleségének nyelvgyakorlás céljából, de kiderült hogy alantas, trágár könyvről van szó. Február 8-án mégiscsak megvásárolta, és másnap este el is olvasta. Saját szavaival: „...én pedig szobámba mentem, ahol végigolvastam a »Leányok iskoláját«, amely trágár könyv, de nem árt egyszer elolvasni ismeretszerzés céljából [...] és miután kész voltam vele, elégettem, hogy ne legyen szégyenemre a könyveim közt.” A mű némelyik újabb kiadásában szerepel az a néhány szó is, amelyet a korábbi kiadások kihagytak. Ezt Pepys francia-spanyol-latin-angol keveréknyelven jegyzi le, ugyanazon a módon, ahogyan máshol gáláns kalandjairól emlékezik meg. A hiányzó rész így szól: „(but it did hazer my prick para stand all the while, and una vez to décharger)”.<sup>8</sup> A többnyelvűség talán nem is a titkosítást szolgálja, hanem csökkenti a szavakba foglалás, azaz a nyelvi reprezentáció, az objektívá-

<sup>7</sup> A névadó ezúttal nem bíró, hanem a felperes, a „felnőtt” könyvekkel kereskedő Marvin Miller. Millert egy kaliforniai bíróság, majd a fellebbviteli bíróság is bűnösnek találta egy kéretlen levélkampány miatt, ezért fordult a Legfelsőbb Bírósághoz. Az ítélet részben az államok és helyi közösségek megítélésére utalja a pornográfia meghatározását.

<sup>8</sup> Sem az újabb kiadás, sem az állítólagos teljesség („complete”, „unabridged”) nem garantálja ehelyütt a valódi teljességet. A régebbiek mellett kihagyással jelent meg például *The Diary of Samuel Pepys, 1668*, The Echo Library, Teddington, 2006, 33–34; Robert LATHAM ed., *The Shorter Pepys*, University of California Press, Berkeley, 1985, 873; továbbá a Project Gutenberg és a Wikisource feldolgozásában is áldozatul esett a szóban forgó mondat. Ugyanakkor olyan népszerű kiadásban is bent maradt, mint Robert LATHAM ed., *The Illustrated Pepys*, University of California Press, 1975, Berkeley, 174. Ha a mondatot megpróbáljuk magyarra fordítani, rögtön megértjük Pepys nehézségeit. Vagy orvosi szaknyelvet használunk („de közben mindvégig erekcióm volt és egy ízben ejakuláltam”), vagy obszcenitáshoz folyamodunk, amit itt nem illusztrálnék.

ció kínosságát. Mai magyar nyelven is nehéz lenne szenvtelen objektivitással, a művelt köznyelv keretein belül maradva leírni a történeteket.

Az anekdota további interpretációs terepeket is felkínál. Egyik ilyen téma a Pepys által leírt és az „editált” kiadások által elbeszélte történet közötti feszültség, vagyis az a kérdés, hogy létezik-e egyáltalán a szexualitás reprezentációjával szemben olyan szenvtelen tekintet, amely a benyomás „övon aluli” összetevőjét képes teljesen kikapcsolni. A másik téma a könyv valós jellegével kapcsolatos, hiszen formailag felvilágosító traktátusról van szó: egy idősebb, tapasztalt hölgy avat be egy fiatalabbat a szexualitás titkaiba. A kérdés tehát, hogy létezik-e egyáltalán a szexualitásnak olyan reprezentációja, amely nem alkalmas gerjedelmeltetésre, azaz pornografikus használatra: olyan reprezentációja, amely nem válik maga is (tág értelemben vett) szexuális aktussá.

Induljunk ki abból a hipotézisből, hogy a „csunya megcsiklandoztatás”-t nem lehet kikapcsolni. A szexualitás reprezentációjából nem lehet kiiktatni a performatívumot: bizonyos szavak kimondása, bizonyos képek felmutatása kontextustól gyakorlatilag függetlenül elementáris reakciót kelt. E tétel kortársi bizonyítékáért ismét Amerikához fordulhatunk. A filmek korhatári besorolását végző szervezet, az MPAA meglehetősen pontosan meghatározza a maga – voltaképpen igen primitív – elveit. A legsúlyosabb, NC-17-es besorolást olyan filmek kapják, amelyeket (például szexuális, erőszakos, vagy droghasználattal kapcsolatos tartalmuk miatt) kizárólag felnőttek láthatnak. A minősítés – ezt külön hangsúlyozzák – nem jelenti azt, hogy a film „köznapi vagy jogi értelemben »obszcén« vagy »pornográf« volna”.<sup>9</sup> Vagyis az MPAA hallgatólagosan elismeri, hogy az NC-17 besorolású filmek némelyike akár komoly művészi értéket is képviselhet, ők azonban nem ezzel foglalkoznak, hanem kizárólag az altesti részletek felvillanásával, a csúnya szavak elhangzásával. Így aztán *Az utolsó tangó Párizsban* ugyanabba a kategóriába kerül, mint a *Mély torok* című pornóvígjáték. A titokzatos testület nem is foglalkozik azzal, hogy a szexualitás két ember mélyen átélt intimitásaként, vagy idegenek közötti, véletlenszerű, animális aktusként van-e ábrázolva. Az MPAA honlapján jól követhető, hogy az NC-17-es címkét 80-90 százalékban szexuális tartalomért adományozzák, miközben például a *Terminátor*-vagy a *Rambo*-filmek közül egyet sem ítélték ennyire károsnak, sőt volt, amelyik az egészen enyhe PG-13 minősítéssel megúsza.<sup>10</sup> A helyzetet tovább árnyalja, hogy az NC-17 nem csupán a fiatalok közönség kizárását jelenti, hanem a film forgalmazási lehetőségeit is jelentősen korlátozza.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> [www.mpa.org/ratings/what-each-rating-means](http://www.mpa.org/ratings/what-each-rating-means).

<sup>10</sup> [www.filmratings.com](http://www.filmratings.com).

<sup>11</sup> A témáról lásd Dick KIRBY remek, 2006-os dokumentumfilmjét: *This Film Is Not Yet Rated* (magyarul: *Besorolás alatt*).



A „jóerkölcs” érvényesítése nem szorult mindig a jogszabályok és a végrehajtó hatalom támogatására. A szexualitás nyilvános reprezentációjának jogi szabályozása a 19. század közepén vált szükségessé. Angliában ezt egy különös kultúrsokk előzte meg: Pompeji feltárása. A tudományos közvélemény is itt szembesült vele, hogy az ókori Rómában a szexualitás reprezentációját nem korlátozta semmi, a pompeji otthonok falait szexuális aktusok derűs és kendőzetlen ábrázolásai díszítették, köztük olyan aktusoké is, amelyek *gyakorlása* normaszegőnek számított. Ezeket az ábrázolásokat a 19. században és a 20. század jelentős részében is el kellett zárni a társadalom sebezhetőbbnek tartott tagjai, így a nők és az alsóbb osztályok elől, abból a megfontolásból, hogy ezek hatására terméktelen szexuális tevékenységekre fordítanak energiáikat, és így megbomlana a társadalom szövete. Az intézkedéseket ebben a logikában maguk a freskók igazolták: Róma történelmi nagyságát nyilván épp a szexuális kicsapongás elterjedése rendítette meg.<sup>12</sup>

Ugyanebben az időben Magyarországon is hasonló dilemmák foglalkoztatták a művelt közvéleményt. Széles körben támogatott programmá vált a világ-irodalmi klasszikusok lefordítása és kiadása, de némelyik klasszikus gondokat okozott. Arany János drámafordítói munkássága két ilyen problémás szerzőt is érint: Shakespeare-t és Arisztophanészt. Arany állítólagos szemérmességét a következő idézettel szokták alátámasztani:

„Fontos kérdés továbbá, vajon Shakspeare, úgy a mint van, sikamlós, nem ritkán obscenus részeivel adassék-e a magyar közönség kezébe. Itt az a kérdés áll elé: teljes Shakspeare-t akarunk-e, vagy megcsonkított, hézagos, cetrált kiadást. A magyar közönségnek becsületére válik, hogy szeméremérzete még azon szabadságot sem tűrheti a művészetben, melyet nagy írók, festők stb. gyakran vesznek. De másrészt oly lényeges dolog, most, midőn Shakspeare-t adni akarjuk, nem adni hiányosan, hogy a bizottság nem örömet szavazna egy csonka fordításra [...] A bizottság tehát azt ajánlja: fordíttassa a t. társaság, más nemzetek, különösen a németek példájára Shakspeare-t egészen, meg nem csonkítva, csupán arra utasítva fordítóit, hogy részletekben, s hol a darab kára nélkül történhetik, igyekezzenek az ily sikamlós helyeket szelidebben adni vissza s a botrányt a mennyire lehetséges, eltávolítani.”<sup>13</sup>

Ez az idézet arra is utal, hogy szexuális reprezentáció kordában tartásának magyarországi indokai különböztek az angliaiaktól. Magyarországon nem az iparosult polgári társadalom szövetét féltették, hanem a nemzeti identitás morális aranytartálékát, amelynek az alsóbb, romlatlan néposztályok volnának a

<sup>12</sup> A római és a viktoriánus társadalom e sajátos találkozását kiválóan dolgozza fel Walter KENDRICK könyve, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, University of California Press, Berkeley, 1996.

<sup>13</sup> KERESZTURY Dezső szerk., *Arany János összes művei*, VII., Akadémiai, Budapest, 1961, 356–357.

letéteményesei. A terméktelen irányba elfolyó életenergiák ezt a morális aranytartalmakat korrumpálnak.

Kár volna tagadni, hogy Arany helyenként jelentősen enyhített a Shakespeare- és Arisztophanész-drámák szókimondásán. Ahol Arany nál Lüsziisztraté azt mondja nőtársainak: „Le kell mondanunk a férfiról”, az eredetiben a klaszszika-filológusok megalapozott véleménye szerint az áll, „Le kell mondanunk a faszról”.<sup>14</sup> Arany idejében nyilvánvalóan lehetetlen volt, hogy ezt a szót kinyomtassák, vagy hogy színpadon elhangozzék. Ma már természetesen lehetséges, de igencsak kérdéses, hogy nyerünk-e valamit egy ilyen „javítással”. Arany jól tudta, hogy a fordítás nem a szótárnak való megfeleltetést, hanem a befogadó kultúrának való megfeleltetést jelent. Arisztophanész a maga idejében nem volt botrányos vagy normasértő; megbecsült személyiség volt, számos drámája díjat nyert a versenyeken. Arany tehát nem lexikailag, hanem kulturálisan pontos, amikor közölhető szöveget ad.

Maga a szó feltételezhetően trágár volt az athéni kultúrában is, hiszen máskülönben a mai klasszszika-filológusok is másképpen fogalmaznának. A komédia műfaja azonban olyan kulturális helyet alkothatott, ahol az obszcén nyelvhasználat normatívnak minősült. Arany kultúrájában nem volt ilyen hely a nyilvánosságban, csakis a privát műfajokban, mint a személyesen elmesélt adoma (persze kizárólag férfitársaságban), vagy a baráti levelezés. Ne feledjük persze, hogy az athéni színház nézői csak szabad, felnőtt férfiak lehettek, tehát a nők, a gyerekek és az alsóbb néposztályok ott is ki voltak zárva az obszcénitás élvezetéből. Arany pedig nyilvánvalóan nem írhatott elő ilyen korlátozást korának színházai számára, tehát a nők és az alsóbb néposztályok „kímélésére” (vagyis a közölhetőség fenntartására) nemigen volt más módja, mint a szöveg erőteljes zamatának enyhítése. (Azonban az első erőteljesebb kiszólásnál jegyzetben figyelmezteti az olvasót, hogy a női szerepeket is férfiak játszották.<sup>15</sup>)

A szexuális reprezentációra egyazon kultúra különféle kontextusaiban ma is eltérő szabályok érvényesek, noha az elkülönítés nyilvánvalóan enyhült Arany ideje óta. D. H. Lawrence ezt az elkülönítést tekinti a szexuális nyomor legfőbb okának: a „smoking room”, ahová a férfiak visszavonulnak mocskos vicceket és limerickeket mesélni, beszennyezi a tiszta és felszabadult szexualitás eszményét.<sup>16</sup> Az obszcénitásnak azonban – mint erre korábban utaltam – lehet jótékony hatása is. A szexualitás groteszk reprezentációja, ahogy az a viccekben, adomákban és a limerickhez hasonló kisműfajokban, például Löwy Árpád életművében gyakran megjelenik, fonák módon arra ad lehetőséget, hogy

<sup>14</sup> BOLONYAI Gábor jegyzete a 124. (és 134.) sorhoz: „Szó szerint: »a faszról«.” *Arisztophanész vígjátékai*, Osiris, Budapest, 2002, 475–476.

<sup>15</sup> *Arany János összes művei*, i. m., ARANY jegyzete a 24. sorhoz (470).

<sup>16</sup> D. H. LAWRENCE, Pornography and Obscenity, in James T. BOULTON ed., *Late Essays and Articles*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 233–253.

ideiglenesen oldódják valamelyest a szexualitás reprezentációjával kapcsolatos egyetemes frusztráció. A közismert, állítólag Lator Lászlótól származó sorpár (strófafezdet) tréfás önreferenciával adja meg a jó limerick ismérvét: „Akkor jó a limerick, ha olvassák, s kiverik.” Ez azonban nagy valószínűséggel sohasem fordul elő: a groteszk módon reprezentált szexualitás csak szellemi értelemben idézi elő a „csunya csiklandoztatás”-t, övön alul hatástalan. Így azt az illúziót kelti, mintha nemcsak a társadalmi béklyóknak való külsőlegesen megfelelésben, hanem enlelkünkben is képesek lennénk uralni ezt az elementáris erőt. Nyilvánvalónak látszik, hogy ezt a mechanizmust már az antikvitásban is ismerték, ezt mutatja például Priaposz és Pán komikus-groteszk (és explicit jellege ellenére „szalonképes”) kultusza.

A premodern és modern kultúra tehát alapértelmezésben a pívátszférába utalja (és ott is rosszallással nézi) a szexualitás reprezentációját. Érdekes megfigyelni, hogy az avantgárd mozgalmak (a szürrealizmus néhány művésze kivételével, mint Hans Bellmer vagy Paul Delvaux) mennyire tiszteltben tartják ezt a tabut, noha a közvélemény sokkolására aligha volna hatékonyabb eszköz. A minden méltóságától (és így erotikus vonzerejétől is) megfosztott testiség sokkját a neoavantgárd hozta el a radikális performanszművészet, és különösen a bécsi akcionisták tevékenységében. Ez eredményezte a rendszerváltás utáni időszak egyik legizgalmasabb kulturális vitáját is. Radnóti Sándor vitacikkének címe: „Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler?”, voltaképpen a probléma lényegére tapint: vajon a „dolog” reprezentációjáról van-e itt szó, vagy magáról a „dologról”. Nádas Péter (aki a kételkedő Radnótival szemben inkább a Schwarzkogler munkásságát a test felszabadításaként méltató Földényi F. Lászlónak ad igazat) hozzászólásában egy nyilvános vécében olvasott graffitihirdetés („mindent csinállok, mindent engedek”) alapján gondolkodik el nyilvános és privát, nappali és éjszakai énünk különválasztásán, amire György Péter megkapóan egyszerű kérdéssel válaszol: „Nem volt-e mégis valami ok arra, hogy a test korlátozások alá essék? Mellékesen – nem éppen ez az emberi lényeg?”<sup>17</sup>

Lehet, hogy valóban ilyen egyszerű a helyzet: a civilizációs normák közé szorított animális lénynek esszenciális összetevője a szexuális frusztráció. A D. H. Lawrence által elképzelt tiszta és szabad szexualitás, amely a reprezentációkra is képes „hátsó gondolatok” nélkül tekinteni, alighanem illúzió. A kikapcsolhatatlan libidó pedig folyvást ürügyeket és kiutakat keres. Az úgynevezett igényes erotika, mint legutóbb Turczi István (Eifert János aktfotóival illusztrált) *Erotikon* című könyve, több-kevesebb (ez esetben kevesebb) képmu-

<sup>17</sup> A vitát alkotó írások 1993 szeptembere és 1994 áprilisa között jelentek meg a *Holmiban*. RADNÓTI Sándor: 1993/10, 1482–1489; NÁDAS Péter: 1994/1, 164–166.; GYÖRGY Péter: 1994/3, 480–484. A vita szerkesztett változatát lásd a SZŐKE Annamária által szerkesztett *A performance-művészet* című kötet függelékében (Artpool–Balassi, Tartóshullám, Budapest, 2000).

tatással kiszolgálja ezt az igényt. Vannak sokkal rosszabb esetek is, folytatásos regényfüzetek és plázákban árult „művészi” olajfestmények, amelyek maradéktalanul megvalósítják a pornógiccs Gillo Dorfles által bevezetett fogalmát: a kispolgár művészetbefogadás ürügyén tiszta lelkiismerettel fogyaszthat szoftpornót, amelyet még valami szentimentális pátosz is átjár.<sup>18</sup>

Van-e tehát mód az intimitás ábrázolására, amely elkerüli a pornógiccsset, és nem aktiválja a *male gaze* mechanizmusát? Az egyik mód – magától értetődően – a *female gaze*, a női tekintet bevezetése. Leegyszerűsítsenék azonban a kérdést, ha ezt egyszerűen a szerző biológiai nemének függvényében képzelnénk el, hiszen ez kiiktatná a vizsgálatból Molly Bloom monumentális monológját vagy Pedró Almodóvar filmjeit. És attól is tartózkodnék, hogy ezt az írásmódot feministának nevezsem, hiszen például Rakovszky Zsuzsa regényei vagy Tóth Krisztina novellái messze túl vannak a feminizmus szabadságharcos szakaszán, nem küzdenek a női szempontért, hanem biztos kézzel használják, belakják. A női diskurzus tekintetében nem vitatkoznak az olvasóval, hanem maguktól értetődő, kész tények elé állítják: ez van, így beszélünk.

Es van még egy másik mód is a tárgyiasító férfitekintet kiküszöbölésére. Ezzel Magyarországon eddig csak Nádasdy Ádám novelláiban találkoztam, amelyeket éppúgy nem neveznék „gay”-prózának, mint az előbb említetteket feministának. Amiről Nádasdy ír, az – Oscar Wilde-től és Joyce-tól kölcsönzött kifejezéssel – „a szerelem, mely önnevét meg nem nevezheti”.<sup>19</sup> Csakhogy míg Joyce-nál azt hihetnénk, ez a kimondhatatlan név a homoszexualitás, Nádasdynál maga a „szerelem” a tiltott szó. Nádasdy hősei között vannak boldogok és boldogtalanok, egykedvűek és rámenősek, romantikusok és nihilisták, és különféle konstellációkban mind arra törekszenek, hogy kifejezést találjanak, formát adjanak a vágyott, vagy félig-meddig már megszerzett intimitásnak. A *Családban marad* címűben egy alkalminak indult kapcsolat fordul az intimitás felé a teljesen ellenséges, de paradox módon, tévedésből mégis támogató családi környezetben. Az *Angol keringőben* egy középiskolás pár botorkál át a közös és kölcsönös hazugságok túloldalára. A szereplők kora miatt ide-sorolnám *A szív* című rövid, verses elbeszélést is (ezzel persze nem írtam le a műfaját, de még mindig kevésbé félreérthető, mintha elbeszélő költeménynek nevezném), amelyben egy vallomásnak és a vallomás elfogadásának lehetünk tanúi, és mindez a helyzethez konvencionálisan hozzárendelt szavak teljes kiiktatásával megy végbe. A *Ha egyszer kibillen* című novellában egy öntudatos, felnőtt pár lép az intimitás új foka, a teljességgel vállalt közös élet felé, noha ehhez

<sup>18</sup> Gillo DORFLES, *A giccs. A rossz ízlés anatómiája*, Gondolat, Budapest, 1986. A pornógiccsről szóló fejezetet Ugo VOLLI írta.

<sup>19</sup> Az eredeti verssor – „I am the Love that dare not speak its name” – Lord Alfred DOUGLAS 1896-os verséből való. Az *Ulyssesben* – Wilde-ra és a homoszexualitásra utalva – három ízben is előfordul.

a lépéshez egy groteszk-heroikus gesztusra is elengedhetetlenül szükség van; a *Nagyhideghegy* címűben pedig a környezet, a barátok elfogadó gesztusáról, az intimitás nyilvános vállalhatóságáról olvashatunk példázatot, ahol a felmagasztosulást (vagy legalábbis a normalitás világáig való elkecmergést) nagyon vékony hajszál választja el a megszégyenüléstől.<sup>20</sup>

Mindez azonban csak megnyíló lehetőség a novellák zárlatában, sohasem beteljesülő happy end. Az általam olvasott Nádasdy-novellák mind jól végződnek, de csak potenciálisan: ott hagyjuk el a szereplőket, ahol megnyílik a lehetőség a pozitív végkifejlet felé. És az addig elvezető út mindig kínos. Olyan beszélgetéseknek vagyunk tanúi, ahol valakik először mondanak ki valamit, de sohasem magát a dolgot, hanem a saját viszonyrendszerükben kialakított, gazdag, összetett, személyes, esendő jelet, az önfeladás és feltárulkozás, vagyis az intimitásra való nyitottság lehető legkisebb, de még érthető jelét. Az is fontos – és nyilvánvalóan koncepcionális – hasonlóság a történetekben, hogy ezek a közeledések sohasem magára a szexuális közelkerülésre irányulnak, a párok ezen minden esetben régen túl vannak. Nádasdyt nem a meleg párkeresés vagy pártalálás momentumai izgatják, vagy legalábbis pontosan tudja, hogy ez menyire nem izgatja a heteroszexuális olvasót. Pontosabban azt mondhatnánk, a novellák hatása jelentős mértékben annak köszönhető, hogy a szituációk a szexuális értelemben a „többségi” olvasót hidegen hagyják, de más tekintetben nagyon is ismerősek. A novellákban maga a környezet veszélyességéről való tudás, a közös normasértés, ha úgy tetszik, a cinkosság hozza közel egymáshoz a szereplőket, akik már nem a testük ellen, hanem a nyelv durva kategorikussága ellen küzdenek, hiszen amit éreznek, ami történik velük, vagy amit szeretnének, hogy történjék, azt a szavak nem képesek pontosan eltalálni. A nyelvvel való küzdelmük és bátorságuk Pepysével rokon, habár Pepys csupán a naplójával és az utókor bizonytalan ítéletével nézett szembe, míg ők egymással. Nem könnyű ezt kimondani, de Nádasdy az intimitásnak (vagy éppen az intimitás fájó hiánynak) olyan finom összetevőit, viszonyváltozásait ragadja meg, amelyeket a szexuális preferencia tekintetében *mainstream*nek nevezhető próza képtelen. Ha megpróbálná, e szituációk a tárgyiasító férfitekintet sugarába kerülve alighanem szentimentálissá vagy öncélúan indiszkrétté, mindenképpen hiteltelenné válnának. Nádasdy prózája tiszta terepet kínál, ahol valóban a lélek szféráiban szemlélhetjük ezeket a viszonyokat és szituációkat. Olyan *más*, amelyben megmoshatjuk önmagunkban hiába fűrösztött arcunkat.

<sup>20</sup> Nádasdy Ádám itt említett szövegei a *Lettre Internationale*, a *Bárka*, a *Holmi*, az *Élet és irodalom*, illetve a 2000 hasábjain jelentek meg – és nyilván sokkal gazdagabb kritikai reakciót fognak kiváltani, amint kötetben is hozzáférhetőek lesznek.



# BEKERÍTÉSEK





## VAN-E POSZTMODERN LÍRA?

Igen, van. Nem, nincs. Mindkét válasz érvényes, mindkettő koherens érvrendszerrel támasztható alá. Pedig a cím kérdése látszólag semmiféle paradoxont nem tartalmaz. Ez azért lehetséges, mert az „igen” és a „nem” válasz különbözőképpen érti a kérdést. Ha a kérdés arra vonatkozik, hogy vannak-e a líra műfaji tradícióihoz kötődő írásművek, amelyek posztmodern attribútumokat hordoznak, akkor a válasz egyértelmű *igen*: mindnyájan számtalan példát hozhatnánk Tandoritól, Kukorellytől, Váradytól, Kovács András Ferencről, Téreytől, Parti Nagytól és még sokaktól, sőt akár a posztmodernnel perben-haragban álló olyan klasszikusainktól is, mint Petri vagy Orbán Ottó. (Az attribútumokra később még kitérek.) Ha a kérdés arra vonatkozik, hogy kedvez-e a posztmodern éghajlat (éthosz, episztémé) lírai művek születésének, a válasz egyértelmű *nem*. (Természetesen ez a *nem* is további árnyalásra szorul majd.) Posztmodern jegyeket hordozó líra van, de lírai jegyeket hordozó posztmodern nincs. A helyzet tehát a közismert alapviccre emlékeztet, amelynek konklúziója szerint talmudolvasás közben nem szabad dohányozni, ám talmudot olvasni mindig szabad, akár dohányzás közben is. Sikerült tehát elég rövid úton belekeverednünk egy nehezen kezelhető paradoxonba.

De az eredeti kérdésnek van egy sokkal egyszerűbb és alapvetőbb értelme is: hogy van-e értelme a hagyományos műnemi distinkciónak, hogy megkülönböztethető-e még a líra bármi mástól a posztmodern érában, és hogy érdemes-e megkülönböztetni. Magam e tekintetben már kényszerpályán vagyok: ha elfogadtam a kérdést, hogy létezik-e posztmodern líra, azzal magam mögött hagytam a kérdést, hogy létezik-e ilyen kérdés.

Térjünk tehát vissza a fenti paradoxonhoz. A talmudolvasásról szóló vicc voltaképpen Bertrand Russell halmazelméleti paradoxonának egy formája, amely az Épimenidész-paradoxonra megy vissza (Minden krétai hazudik; én krétai vagyok.) A megoldáshoz úgy kellene formalizálnunk a kérdést, hogy kiiktassuk a zavaró, rekurzív alárendeléseket, visszacsatolásokat. Például így: kizárja-e egymást a következő két tevékenység: 1. *dohányzás*; 2. *talmudolvasás*. Vagy kissé fókuszáltabban: van-e a következő terminusok által leírt halmazoknak közös metszete: 1. *posztmodern*; 2. *líra*.

Ez a kérdés így lényegében kezelhetetlen, hiszen a két halmaz tartalma radikálisan eltér. Az egyikben jórészt nyelvi képződmények és rájuk vonatkozó nyelvi szabályrendszerek találhatók, egy háromezer évet átfogó, többé-kevésbé rendezett gyűjtemény; míg a másikban filozófiák, politikák, épületek, információs technológiák, életmódok, fogyasztási szokások, falfirkák, intézmények, környezeti ártalmak, és még ki tudja, miféle limlom, jórészt az utóbbi harminc-egynéhány évből. Alma és körte összevetésére megvannak az eszközeink, szeszon és fazon összevetésére megvannak a (másfajta) eszközeink, de mondjuk szeszon és körte összevetése már igényel némi intuíción. Kellene találni egy olyan kategóriát, amelynek *posztmodern* és *lira* egyaránt eleme lehet.

Javaslatom a következő: *tekintsük a lírát és a posztmodernrt egyaránt az emberi szubjektum és a külvilág viszonyára vonatkozó hiedelmek rendszerének*. Ha nem is a teljesség igényével, de mindkettő leírható ezen az alapon, és ez a közös nevező módot adhat annak megvizsgálására, mely feltételekkel nem zárják ki egymást, illetve milyen feltételekkel egyeztethető össze a két halmaz némely eleme.

E művelet elvégzéséhez elsősorban a lírával kapcsolatos, evidensnek tetsző elgondolások kimozdítására van szükség. A következőkben a lírát nem mint a lírainak tekinthető művek összességét, és nem is mint alkotási, szövegformálási konvenciórendszert vizsgáljuk, hanem mint olvasói, befogadói elvárások rendszerét. A lírainak nevezett alkotások e modell szerint úgy jönnek létre, hogy a költők – a konvenciók ismeretében – alkalmazzák azokat a poétikai, szövegformálási fogásokat, amelyek a befogadóból kiváltják a megfelelő befogadási konvenció alkalmazását. Bizonyos könnyen érzékelhető formaelemek (például terjedelem, tördelés, szakaszolás stb.) előhívják egy elvárásrendszert, amelyet a szöveg aztán képességei szerint beteljesít. A befogadói szempont azért is előnyös, mert az idők során számtalan szöveg jött létre, amelyek műnemi besorolása igencsak kétséges volna, és ez a taxonómiai kétely korántsem csak posztmodern művekre jellemző. Gondoljunk például Arany balladáira, amelyek bőségesen tartalmazznak epikai, drámai és lírai elemeket is. A befogadói elvárásrendszer azonban szükségszerűen elméleti konstrukció, tehát nem kell megvédenie magát az empiria harcmezéjén.

A lírára vonatkozó befogadói elvárásrendszert valószínűleg mindenki, legalábbis minden „normálisan”, családi körülmények között szocializálódó kisgyermek készen megkapja a különféle részint konvencionális, részint spontán versikék és dalok közvetítésével, amelyeket környezete részint a tanítás, de inkább a közvetlen, érzelmi befolyásolás (például megnyugtató) céljával nap mint nap előad neki. Ez az élmény minden bizonnyal megelőzi az epikára való ráhangolódást (a mesék révén), és még inkább a drámára (pontosabban a színházra) való ráhangolódást (például bábozás vagy szerepjátékok révén).

Idejekorán le kell szögezni: nem kívánok olyasmit sugallni, hogy a lírabe-fogadás valamiféle atavisztikus anyaélményhez kötődne. Erről szó sincs, mint ahogyan a járashoz sem kell felidézniünk első megtett lépéseink emlékét. Az

azonban kétségtelennek látszik, hogy a lírabefogadás tanult tevékenység, és mint ilyen, absztrahálható, elemezhető. Jellegzetességei pedig az eddigi tapasztalatok, valamint a rövidesen felidézendő szaktekintélyek alapján két tényezőre redukálhatók: 1. időbeli közvetlenség; 2. személyes közvetlenség.

Időbeli közvetlenségen azt értem, hogy a líraiként perceptuált szövegtől nem várjuk el egy történet elmondását, azaz nem várjuk egy, az olvasás idejétől különböző idő megteremtését. Ehelyett az olvasás idejével megegyezően, illetőleg az olvasás végeztével pillanatszerűen létrejövő, hangulati, érzelmi színezetű revelációra számítunk. Ez egyben a nyelvi sűrítésre, intenzításra vonatkozó követelményeket is magában foglalja, és olyan evidens feltételeket is, mint a viszonylag korlátozott terjedelem. Ezt a distinkciót alátámasztja Jakobson, amikor a kiválasztás és összeillesztés nyelvi tevékenysége kapcsán metaforikus és metonimikus tengelyről beszél, előbbit a költészet, utóbbit a próza rendezőelvének nevezve, illetőleg a poétikai funkció meghatározásakor. Vele cseng egybe Lotman elgondolása a paradigmatis és szintagmatis tengelyről. Benveniste a nyelvi működés két alrendszeréről, a diszkurzusra és a történetre vonatkozóról beszél, és e képlet műfajelméleti hasznosítására Barthes tesz javaslatot. Álláspontjukat végiggondolva arra juthatunk, hogy a lírai beszédmódnál a diskurzusra irányuló beszéd be van illesztve a kívülről meghatározott történetbe (például „Sorok a tinterni apátság felett”), míg a drámai módnál a helyzet éppen fordított, a narratív módnál pedig mind a diskurzusra, mind a történetre vonatkozó rendszer beépül a tulajdonképpeni textusba. Hasonlóképpen Mukařovský is felismeri a *sujet* meglétének vagy hiányának műfajelméleti jelentőségét, és az is árulkodó, hogy Genette, amikor saját műfajelméletében a történetmondás lehetőségei alapján osztályoz, egyáltalán nem ejt szót a lírai módról.

Nem kétséges, hogy *par excellence* lírainak tekintett művekben is felbukkanak olykor *sujet*-elemek, de helyzetük alárendelt. Így például a *Befordultam a konyhára* című vers, amely a személyes közvetlenség szempontjából eminens lírai költeménynek látszik, kétségkívül történetet mesél el. De képzeljük el, milyen semmitmondó lenne a pusztá történetet elmesélő próza-parafrázis. Ráadásul ezt az egyszerű kis szüzsét összevissza keveri a visszautalások, helyesbítések metanarratívája: „*azaz rágyújtottam volna*”, „*nem is mentem én avégett*”. Végso soron nem is a banális történet szervezi ezt sikeres lírai művé, hanem a pipatűz, a leány által rakott tűz és a szívben gyulladó tűz analógiás-metaforikus sorozata.

A lírának ezt a tulajdonságát a posztmodern lényegében érintetlenül hagyta, mivel a posztmodern poétika – amennyiben foglalkozik az időkezelés problémáival – általában a linearitás felszámolására törekszik, ciklikus, rekurzív, vagy elágazó struktúrákat hozva létre. Így a posztmodern elbeszélő prózában alkalmazott kronotoposzok gyakran emlékeztetnek a lírát jellemző időn kívüliségre. Ezért beszélnek egyes szerzők – nemcsak a posztmodern próza, hanem akár már Joyce kapcsán is – a regény lirizálódásáról. A közelítés természetesen felü-

letes kissé, hiszen egyáltalán nincs szó a lírai alkotásmód megerősödéséről, hatókörének növekedéséről: ezek a változások nem a líra hatásának köszönhetők.

Annál nagyobb változásokat hozott a posztmodern a másik fő ismerv, a személyes közvetlenség területén. Ez az elgondolás Arisztotelész híres, sokat vitatott helyére vezethető vissza. Arisztotelész három módról beszél: „... Ugyanazokkal az eszközökkel és ugyanazokat a tárgyakat utánozni lehet olykor elbeszélve, vagy valami mássá válva, mint ahogy Homérosz alkot, vagy mint ugyanaz és nem változva, vagy mindenkit úgy utánozva, amint cselekszik és éppen valamit végrehajt.”<sup>1</sup> A lírára ebből a hagyomány azt vonatkoztatja, hogy „mint ugyanaz és nem változva”. Vagyis a beszélő nem változik valami tőle különbözővé, és mindvégig ugyanaz marad. Ezt a klasszikus műnemi felosztást Tzvetan Todorov így rögzíti: „lírai = azok a művek, ahol csak a szerző beszél; drámai = ahol csak a szereplők beszélnek; epikus = ahol a szerző és a szereplők egyaránt beszélhetnek.”<sup>2</sup> A lírát tehát többé-kevésbé nyilvánosságra szánt szerzői magánbeszédként szokás olvasni. Ehelyütt talán felesleges hangsúlyoznom, hogy a biográfiai szerző és a lírai én azonosságának eszméjét számos különböző szempontból felszámolták már: Eliottól Barthes-ig, Foucault-tól Gadamerig vagy Ecóig sorolhatnánk a neves szerzőket. Mégis, ha például az előbb idézett versre gondolunk, bizonyosra vehető, hogy az olvasók többsége egy sovány, energikus, csizmás, bajszos fiatalembert képzel el, amint befordul a konyhára. Képzelhetnénk egy vörös szakállú, nagydarab vikinget is, de miért tennénk? Semmi nem utal arra, hogy az elképzelt történet elbeszélője különbözne az olvasó elméjében megformált mintaszerzőtől, ez a mintaszerző pedig – egyéb információ vagy késztetés hiányában – magára ölti az életrajzi szerző sematizált vonásait. Úgy is mondhatnánk, ez a lírai beszélő alapértelmezése, *default*-ja. Ha visszaidézzük Benveniste két alrendszerét, megkockáztathatjuk, hogy a líránál (legalábbis ennél a 19. századi, romantikus modellnél) a történet alrendszerét – amely magából a textusból hiányzik – mintegy önkéntelenül is a szerzői életrajzról való tudásunkkal igyekszünk pótolni.

Kétségtelen, hogy a lírai beszéd mindig *valaki* beszéde: a legszemélytelenebb objektív líra is beszélőt konstituál. Lényegében Micimackó igen helytálló deduktív logikája szerint gondolkodunk: „Ez nem stimmel. Valaki csak van bent, ha egyszer azt mondta, hogy senki. Senki nem mondhatja azt, hogy senki, anélkül, hogy valaki lenne. Aki senkit mond, annak valakinek lennie kell.” Ez a *valaki* a líra *sine qua non*-ja; valaki, aki mondani akar valamit, és üzenetét – posztmodern szempontból naiv, szinte abszurd módon – a nyelv kiszámíthatatlan eszközére bízta.

<sup>1</sup> Poétika 48a21–24.

<sup>2</sup> Oswald DUCROT–Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, 198.

A reneszánsztól a romantikáig, Petrarcától Petőfiig lényegében töretlennek látszik az az illúzió, hogy a szerző által a szavakra bízott érzelmi, gondolati, morális üzenet torzulásmentesen, eredeti mivoltában jut el a befogadóhoz. A líra fogalmát máig is jelentős részben ez az illúzió határozza meg, noha a posztmodern ismeretelméleti és morális szkepszisével nyilvánvalóan összeegyeztethetetlen. Éppen ez az összeférhetetlenség ad eszközt a kezünkbe, hogy megvizsgálhassuk líra és posztmodern viszonyának változatait. A következőkben azt a négy lehetőséget, négy trendet fogom röviden felvázolni, amelyek a magyar lírát ebből a szempontból meghatározzák.

Az első, amelyet romantikus vagy premodern trendnek nevezhetünk, mintegy evidenciának tekinti az életrajzi szerző és a lírai én azonosságát. A költő személye így különleges fontosságra tesz szert, és vagy rendkívüli szenzibilitást, „átélő képességet”, vagy különleges morális-mentális erőt tulajdonítanak neki. E programból következhet tehát egyfajta alanyi élménylíra, amelyben költő feladatának lényege az élmények intenzívebb átélése, mintegy az olvasó „helyett”; másfelől következhet a „vátesz-költő” szerep felvállalása, azaz azerkölcsi iránymutatás igénye akár egy egész nemzet számára. E tendencia ideális líraolvasója eleve elkötelezett, legalábbis a költő személye iránt: *homo politicus* vagy *homo moralis*.

A második trend, amelyet klasszikus modernnek lehetne nevezni, és amely általánosságban a *Nyugat* örökségeként azonosítható, másban látja a költő feladatát. A személyiség itt háttérbe vonul, a líra objektívvá válik. A költő alkotóprogramja a kifejezés pontosságát, az érzelmek, érzetek, képzetek minél hatékonyabb közvetítését, az érzelmi hatás minél elementárisabb kiváltását célozza. A költőt tehát nem az átélés képessége vagy a morális ítélkezésre jogosító „felkentség” különbözteti meg embertársaitól, hanem a kifejezés képessége. Az morális tényező azonban megmarad: cél a az örök értékek átmentése az ellenséges, aljas jelenkor utáni jobb időkre. Ennek az irányvonalnak az ideális olvasója maga is részese az értelmiségi összeesküvésnek, tehát értelmiségi is, összeesküvő is: sajátos átmenet a *homo politicus* és a *homo aestheticus* között.

A harmadik tendencia az avantgárd volna. A „lírai én” itt általában semmiféle szerepet nem játszik, mert maga a lírai beszédhelyzet is megszűnik. A szerzőt inkább feltalálónak láthatjuk, aki a kifejezés lehetőségeinek kiterjesztésén munkálkodik, de nem marad a nyelv lehetőségein belül, hanem a látásra (formabontó tipográfiával, kollázssal, szöveges plasztikával), a hallásra (fónikus művekkel), illetve a pillanat és a meglepetés varázsára (performanszokkal) építi a hatást, gyakorta teljesen lemondva a nyelvi jelentés lehetőségeiről. Ennek a trendnek az ideális olvasója elsősorban nyitott, fogékony, kreatív – alighanem maga is művészember, *homo aestheticus*.

Végül a negyedik trenddel jutunk el a posztmodernnek nevezhető lírához. A kiindulópont a világ kiismerhetetlen voltának felismerése, amelynek következtében megrendül a nyelv megbízhatóságába, a jelentés közvetíthetőségébe, a szubjektum egységébe vetett hit. A bekövetkezett változás a felszínen közel

sem olyan látványos, mint az avantgárd eljárások bevezetésénél: az irodalmi műalkotás nyersanyaga, közege továbbra is a nyelv marad. A mélyben végbenő változás azonban sokkal nagyobb jelentőségű: az alkotás tárgya többé nem valamilyen, a nyelven kívüli valóságban eleve létező dolog, jelentés; a cél nem valami eleve adottnak a minél intenzívebb közvetítése, az adott tartalom egyetlen lehetséges formájának megteremtése, hanem sokkal inkább a nyelvben rejlő termékeny bizonytalanság, gazdag sokrétűség kiaknázása. A figyelem a *signifié*ről a *signifiant*-ra tevődik át, ami mintegy meghatványozza a poétikai funkció működését. A posztmodern lírikus nem lezárt, egyértelműen dekódolható műveket, hanem nyitott, interakcióra képes szövegeket hoz létre. Mint-hogy e szövegek anyaga és tárgya egyaránt a nyelv, gyakoriak az önreferenciális gesztusok, az idézések, az utalások és általánosságban az ironia alakzatai. Retorikai műveletek során számolódik fel a személyes közvetlenség, de ha mégsem számolódna fel, akkor az olvasó pótolja a retorikai műveleteket: imitációt, paródiát, hiperbolát érzékel (gondoljunk például Sárbogárdi Jolán munkásságára). Minthogy a posztmodern nyelvszemlélet voltaképpen a lírai műnem alapjait kérdőjelezi meg (amennyiben azt egy lírai szubjektum expresszív megnyilatkozásának tekintjük), a posztmodern lírikus óhatatlanul maga alatt vágja a fát. S bár a lehetőségek kimerüléséről csak mint szubjektív előérzetről vagy belátásról mernék beszélni, mindenesetre feltűnő, hogy a posztmodernnel kapcsolatba hozható lírikusok közül milyen sokan orientálódnak a próza, illetve a dráma felé (Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre, Garaczi László, Márton László stb.). E tendencia ideális olvasója amolyan elkötelezetlen *homo ludens*, ha úgy tetszik, amorális hedonista.

Hangsúlyozom, hogy trendekről, irányokról, hangsúlyokról van szó, vegyítsetha képletekkel a valóságban nem találkozunk. Sorba állításuk is csak absztrakt logikai konstrukció, amelyre bajosan lehetne irodalomtörténeti elgondolást építeni. Van egy erős irodalomtörténeti konszenzus, amely Tandorit és Petrit tekinti a líra paradigmaváltó ikercsillagának, rájuk osztja azt a szerepet, amit a próza területén Nádasra és Esterházyra. És ez a koncepció egészen addig tartható is, amíg nem akarjuk konkrét szövegekre lebontani. Hiszen ki tudná megmondani, hogy Tandori önreferenciális nyelvi-logikai játékaiban hol kezdődik a posztmodern és hol végződik a neoavantgárd? És ki tudná Petri-értelmezését leválasztani (például az utolsó kötet verseinél) a tolakodó életrajzi ismeretekről? Ez a jelenlét, ez a személyes közvetlenség struktúrájában alig különbözik Petőfiétől. A különbség inkább a jelenlévő személy konstrukciójában kereshető.

A posztmodernnek tehát vannak poétikai attribútumai, de ezek az attribútumok nem a lírára szabottak, és így körvonalaik sem túlságosan élesek. Alkalmazásuk következményekkel jár (elsősorban a közvetlenség-illúzió feladásával), de semmiképpen sem feltétele a fajsúlyos művek létrejöttének. Adottnak vehetjük, hogy a posztmodern alapvető kondíciói és a líra alapvető kondíciói ellentétesek egymással. Van olyan líra, amely ironikusan reflektál erre az el-

lentétre, van olyan líra, amelyik felveszi a posztmodern által dobott kesztyűt és van olyan líra, amelyik megpróbál nem tudomást venni a posztmodernről. A posztmodern azonban nem aktív erő, hanem passzív közeg; nem üt vissza, csak nyammog csendesen. Nem annyira poétikai eszközrendszerek eredőjeként érdekes, hanem inkább befogadói elvárásrendszerek összességéként. Egyfelől nyilvánvalónak látszik, hogy bizonyos fajta dolgokat leírni ma már igen kínos: egy iróniamentes helyzetdal vagy tájleírás a bárgyúságig naivnak tűnik. Másfelől meg ha mégis ír ilyet valaki, előfordul, hogy a befogadói közeg hozzáadja a hiányzó iróniát, és esetleg sikerre viszi: nevezhetjük ezt Uhrin Benedek-jelenségnek. Ilyen módon azután a posztmodernben sem pusztul el a líra, csak új szerepbe kerül. Hiszen a posztmodern nem pusztít el semmit. Csak a különbségeket.

## AZ IRODALOMTÖRTÉNET MÍTOSZAI

Ha az irodalomtörténet mítoszairól kívánunk beszélni, fogalomtisztázással kell kezdenünk. A mítosz fogalmához alapvetően nem tartozik negatív értékmozgás: viszonylag összetett, narratív alakot öltő hiedelmet értünk rajta, amelyet mi magunk jellemzően nem osztunk (hiszen a „mítosz” megnevezéssel eleve kizárjuk az objektív, ellenőrizhető tények és tudományok köréből), de amelyet jelentős kultúrkincként tartunk számon. Gondoljunk Prométheusz, Don Juan vagy akár Drakula gróf mítoszára: az ilyen megnevezésekkel az írott kodifikációt megelőzően is a közösségi tudatban élő, formátlan (illetve formáiban esetleges) narratív nyersanyagot illetjük. Ezek a „gondolati objektumok”, virtuális entitások az európai kultúra örökségét és közös hivatkozási pontjait képezik.

De a szónak van egy másik, éppilyen hétköznapi, negatív konnotációjú, olykor egyenesen pejoratív értelme is. Például amikor Litván György tanulmányának címét olvassuk – *Mítoszok és legendák 1956-ról*<sup>1</sup> – egyáltalán nem arra számítunk, hogy az írás szándéka a szóban forgó narratívák cizellált ismertetése vagy reklámozása lesz, sokkal inkább, hogy a tételes cáfolata. Akármilyen narratívákról beszél is a szerző, azt fogja állítani róluk, hogy nem igazak, vagy legalábbis a történettudomány szempontjából nem nevezhetők igaznak, alighanem valószínűtlenek és bizonyíthatatlanok, kívül esnek az objektív tudományos érv- és bizonyítékkrendszer hatáskörén.

Amikor a történettudomány hoz létre egy narratívát, akkor ebből igyekszik kiküszöbölni nemcsak a biztosan hiteltelen elemeket (azaz legendákat), hanem a bizonyíthatatlan, hipotetikus elemeket (azaz mítoszokat) is. Ennek a narratívának a sarkpontjai rendszerint „kemény tények”, olyan események, amelyekhez független, egzakt bizonyítékok rendelkeznek. A történettudományi narratíva lényegében kauzális sorokat állít fel e sarkpontok között, amelyekből igyekszik kiküszöbölni a bizonytalan hipotéziseket. Axiómái ugyan nem matematikai bizonyosságok, de analógiásan igencsak megalapozottak és ritkán vezetnek tévútra: a nagy birodalmak rendszerint további expanzióra törekszenek, a társadalmi mozgások hátterében rendszerint gazdasági-hatalmi érdekek állnak stb.

<sup>1</sup> LITVÁN György, *Mítoszok és legendák 1956-ról*, in *Évkönyv VIII*, 1956-os Intézet, Budapest, 2000, 205–218.



Az irodalomtörténeti tudásnak más a struktúrája. Eleve sokkal kevesebb „kemény tényhez” jut hozzá: valódi tényei úgyszólván kizárólag maguk a rendelkezésre álló művek. Ezek az időben elszórt, monolitikus tények önmaguktól nem állnak össze történetté. Az irodalomtörténész hatásokat, szándékokat, okokat és indítékokat igyekszik a műhöz rendelni, keletkezés- és hatástörténeteket dolgoz ki, amelyek vektorai szerencsés esetben találkoznak a szomszédos művek vektoraival: így épül fel az irodalomtörténet narratívája. Ehhez természetesen számos irodalmon kívüli adat bevonása is szükséges, csakhogy ezek az adatok más természetűek, más módon dokumentáltak, mint a történettudós „kemény tényei”. Az Aranybulla évszámát, a hozzá vezető politikatörténeti hatásokat például senkinek sem jutna eszébe alapos (filológiai) ok nélkül kétségbe vonni, míg egy költemény indítékaihoz – legyen bár a kortársunk a szerző – lényegében lehetetlen hozzáférni. A különbséghez természetesen az is hozzájárul, hogy a történelem menetét vezérlő személyekről, hatalmi központokról sokkal részletesebb dokumentáció marad ránk, mint a többnyire magányosan dolgozó művészekről. Az irodalomtörténetből tehát nem lehet teljességgel kiiktatni a mítoszt, sőt az axiómaként használt alapfeltevésekben is jelen vannak az elemei. Az alábbiakban a magyar irodalomtörténet néhány axiomatikus alapmítoszáat kísérlem meg bemutatni.

Rövid áttekintésünk első eleme a *fősodor*. Nyilvánvalóan erőteljes vizuális allegóriáról van szó: az irodalom története egy folyam, amely megállíthatatlanul halad a maga kijelölt medrében valamely cél, spirituális óceán felé. A szélén keletkeznek örvények, ellenáramlatok, néha kicsap a partra, lehetnek mellékágai, sőt lefűződött holtágai is, de a térképre a fősodor nyomvonala kerül fel és a világűrből is ez látható. Az allegória akkor billen meg, ha belegondolunk, hogy az irodalmat nem a világűrből nézzük, hanem benne állunk ugyanabban a folyóban. Visszafelé ellátunk bizonyos távolságra, érzékelünk különféle áramlatokat, meg tudjuk állapítani, hogy egy adott (nem túl távoli) ponttól milyen áramlat vezet felénk. Azt például nem túl kockázatos kijelenteni, hogy a 20. század első felében a *Nyugat* képviseli a „fősodort”, hiszen a század második felére és napjainkra abból a korszakból alighanem ez a kulturális konstelláció gyakorolja a legnagyobb hatást ízlésben, ideológiában, nyelvhasználatban és számos egyéb tekintetben. De ennél messzebbre nemigen látunk, és kénytelenek vagyunk nyugtázni, hogy aki a folyamnak azon a távolabbi pontján áll, mintha egészen más folyamat látna maga mögé tekintve. Horváth János például éppen a *Nyugat*-ban látja az általa áttekintett folyamat megtörését.<sup>2</sup> Előrefelé, a jövőbe tekintve pedig éppenséggel nem látunk messzebb az orrunknál.

Ezért aztán sokkal pontosabban megérthetjük a fogalom konstrukcióját, ha nem a földrajzból, hanem az evolúciós genetikából vezetjük le az allegóriát. A *fősodor* ebben az értelemben inkább kulturális vérvonal, leszármazási rend,

<sup>2</sup> HORVÁTH János, *Ady s a legújabb magyar lyra*, Benkő, Budapest, 1910.

ahol a legerőteljesebb hagyomány képes a legtöbb, legelevenebb új művet inspirálni. Minden jelentős új mű és minden külső hatás dinamikusan változtatja az erőviszonyokat, a jövőről pedig semmit sem lehet tudni, noha természetesen minden szereplő igyekszik minél nagyobb számban átörökíteni a maga kulturális génjeit.

A *fősodor* kétségkívül teleologikus képzet, amely mintegy igényt formál a jövő meghatározására is – így érthető, ha manapság komoly ellenérzéseket kelt. Hajlamosak vagyunk a *fősodort* egy teleologikus irodalompolitika érvének, végső soron az elnyomás alig leplezett eszközének tekinteni. Ferencz Győző, az új Radnóti-monográfia szerzője, egy minapi interjúban a Petőfi–Ady–József Attila-fősodorra utal, amely nyilvánvalóan a Révai-féle kultúrpolitika terméke (sőt, mondhatni, centruma), és ezt egy Arany–Babits–József Attila–Pilinszky-vonulattal állítja szembe, megemlítve a további (például Illyés központi szerepét kiemelő) alternatív áramlatok lehetőségét.<sup>3</sup> A Révai-féle *fősodor* elgondolása mögött természetesen ott áll egy igen leegyszerűsítő, módszerében analógiás, szándékában apologetikus történelemszemlélet, amelynek központi értéke a forradalmiság. Az egymással analógiásan összevethető (mintegy egymásra vetíthető) forradalmi megmozdulások – Dózsa, Rákóczi, Kossuth, Kun Béla – folyamatot alkotnak, és ennek a folyamatnak mintegy szükségszerű meghosszabbítása, extrapolációja a dicsőséges jelen, az ötvenes évek jelene. Az elképzelés egyszerű: az önkényes, múltba húzott vektorokat az objektív szükségszerűség ellenkező irányú, kivédhetetlen erővonalainak állítjuk be. Ebben a beállításban a múlt törekvések és események a természeti törvények következettségével vezetnek a jelen állapothoz, helyénvalóságukat éppúgy értelmetlen megkérdőjelezni, mint egy szökőárét vagy vulkánkitörését.

E vektorok irodalmi megfelelőit nem túlságosan nehéz meghúzni, maguk az írók adnak ehhez segítséget. Petőfi nem hagyott kétséget afelől, hogy Rákóczit és különösen Dózsát legnagyobb hősei között tartja számon, Ady pedig folytatta, kultusszá teljesítette ezt a hagyományt, és a héroszok panteonjába Petőfit is beemelte. József Attilánál ez kevésbé szembetűnő, de azért ő is meghatározza pozícióját Adyhoz, Petőfihez, Dózsához képest. A kultúrpolitikusoknak tehát volt mire építeni, noha Petőfi teljesítményét – hogy egy személyben képes szimbolizálni a poétika- és a politikatörténeti vonatkozási pontot – nem lehet paradigmává tágítani, például Adyt 1919-hez, József Attilát 1945-höz hozzárendelve. A virtuális paradigma azonban mégiscsak megragadt a köztudatban, és a Révai-korszakot is jócskán túlélte, hiszen a hetvenes években „Forradalmi Ifjúsági Napok” néven megrendezett eseménysorozat lényegében ezt a paradigmát sugallta, 1848 valós auráját átvetítve a másik két, kevésbé népszerű ünnepre.

<sup>3</sup> „Sebezhetően tiszta ember” – Ferencz Győző költő, irodalomtörténész, BÁN Zoltán András interjúja, *Magyar Narancs* XVIII, no. 15 (2006. április 13.), 8–9.

Mindebből azt sejthetnénk, hogy a *fősodor* elgondolása kifejezetten az erőszakolt, politikai indítékú paradigmaképzés, a kánon „eluralásának” eszköze. Lehet, hogy ez így van, de a fogalom alkalmazásában Révait mintegy két évtizeddel megelőzte Babits, aki 1930 körüli cikkeiben mintegy magától értetődően tekinti *fősodornak* a *Nyugat* irányát.<sup>4</sup> E megnyilvánulások között kitüntetett helyet foglal el az a vita, amelyet Ignotus kezdeményezett annak kapcsán, hogy nevét levették a lapról.<sup>5</sup> Ebben a szövegkörnyezetben természetesen nem is lehet másról szó, mint a kánon uralásáról: ekkoriban Babits (csakúgy, mint Ignotus) pontosan érezte, hogy a *Nyugat* irodalomtörténeti léptékben is kivívta magának az ehhez szükséges tekintélyt, vagyis amilyen irányvonalat a *Nyugat* választ, az lesz – évtizedekről visszatekintve is – a *fősodor*. Ignotus a népies-konzervatív fordulattól tartva odáig megy, hogy írásába már-már bojkottfelhívásnak értelmezhető mondatokat foglal. Függetlenül attól, hogy kinek van, kinek lett igazza, ez a szenvedély jól mutatja, hogy a korszak irodalomtörténeti arculatának – *fősodrának* – meghatározása a tét, azaz a jövő uralása; egyfajta evolúciós küzdelem a gének továbbadásáért.

Ezt belátva továbbléphetünk a második irodalomtörténeti mítoszra, amely a fentebb körülírt harc indítékait is érinti. Ez ebben a szóban foglalható össze: *küldetés*. A *küldetés* irodalmon túli célokat és irodalmon túli indítékokat jelöl, terepe rendszerint a nemzet, néha egy társadalmi osztály érdekérvényesítése, amelyet olykor az emberiségre való hivatkozás keretez. Magyarországon az irodalmi *küldetés* mítoszáat nagymértékben felerősítette egy sajátos, máig is eleven „nemzeti frusztráció”, az egykori „nemzeti nagylétre” visszatekintő nosztalgia.

Érdemes lenne elgondolkodni azon, hogy a világirodalmi kánont miért a *politika- és gazdaságtörténetileg* sikeres „nagy nemzetek” uralják. A sikernek nyilván csak egyik összetevője a történelmi diadalok révén kivívott demográfiai, kulturális és nyelvi hegemonia, a „kis nyelvek” háttérbe szorítása. Az is igen fontos összetevő, hogy e kultúrák jelentős szerzői nem kényszerültek rá identitásuk folyamatos újradefiniálására és bizonyítására, hiszen nem voltak ilyen – a világirodalom szempontjából partikuláris, sőt provinciális – frusztrációik, sérelmeik. Számukra sokkal könnyebb volt közvetlenül megszólítani az egyetemességet. Akinek a „nemzeti nagylét” mindennapos közeg, annak a számára ez nem vet fel kérdéseket. Ez természetesen egyfajta kulturális vakság, amelyet a posztkoloniális irodalomkritika hivatott feltárni – talán érdemes lenne kiterjeszteni ennek szempontjait a magyar 19. és korai 20. századra is.

A nemzeti nagylét ideájához kapcsolódó küldetésstudat sajátossága, hogy illúziókra épül: a hivatkozott aranykor sohasem létezett. Ezért fordulnak a költők gyakran a történelem előtti, legendás időkhöz mint a nemzeti identifikáció

<sup>4</sup> Például Transzylvanizmus, *Nyugat* 1931/21, 480–482. Könyvről könyvre, *Nyugat* 1933/3, 186.

<sup>5</sup> A *Nyugat* és az akadémizmus, *Nyugat* 1930/3, 171–177.

bázisához – a problémát Arany tudatosítja. E hagyomány közegében némileg meglepő, hogy a magyar irodalom alighanem legjellegzetesebb küldetéses költeménye nem a nemzeti génusz felé fordul. A *19. század költőihöz* címzett versében Petőfi azt állítja, a költők próféták, lángoszlopok, akiknek végső hivatása nem kevesebb, mint érvényre juttatni az evidens (noha meglehetősen elvont) igazságot, a polgári köztársaság eszméjét.

Úgy tűnik, Petőfi az utolsó magyar költő, akinél a politikai–gazdasági–kulturális modernizáció érdeke nem kerül konfliktusba a másik nagy szabású és átfogó értékörrel, a magyar génusz kiteljesítésével. A haza és/vagy haladás dilemmája természetesen már korábban jelen volt, de abban a reformkort megelőző néhány évtizedben éppen a valódi politikai aktivitás lehetősége hiányzott. A kor jelentős kulturális reformjai – beleértve a nyelvújítást vagy a verselés reformját is – sajátos pótcselekvések a nemzeti génusz szempontjából. Petőfi egyedülálló teljesítménye, hogy a haza és haladás – függetlenség és társadalmi modernizáció – kérdéseit életművében és életútjában szintetizálta. Ezt ilyen szimbolikus tömörséggel senki sem tudta megvalósítani, ehhez a forradalmi hevület és az erőteljes absztrakció egyidejű jelenlétére volt szükség. Ady messiásai nyilvánvalóan Petőfi prófétaköltőivel azonosak, magát a költői *küldetést* is bizonyára Ady tematizálja a legbőszéesebben, de éppen azért, mert számára ez már ellentmondásos kihívás, morális-egzisztenciális probléma, olykor valószínű paradoxon.

S hogy miért ütközünk lépten-nyomon ugyanazokba a nevekbe, arra a harmadik mítoszunk tárgyalása adhat választ, amelynek neve *költőfejedelem*. A *fősodor* ideáját voltaképpen a költőfejedelmek névsorával is behelyettesíthetnénk, elvben így is elmondható lenne a magyar irodalomtörténet narratívája: minden korszakból egy-egy fő-reprezentáns. Nehézséget csak az okozna, hogy a kezdeteknél emberöltőnyi, vagy még nagyobb hiátusokat találunk, később meg kényelmetlenül egymásra torlódnak az első vonalbeli életművek. Nagy-Britanniában például intézményes pozíció a koszorús költőé, de a választások többségét nem igazolja vissza az irodalomtörténeti távlat. Ha pedig vitathatatlanul nagy költők foglalták el a tisztséget (Wordsworth, Tennyson), ez jellemzően akkor történt, amikor már túl voltak pályájuk igazán kreatív szakaszán.

Az írófejedelem státuszának Magyarországon nincsenek ilyen egyértelmű ismérvei, a „választás” inkább irodalomtörténeti konstellációk következménye. Azt például valószínűleg egyetlen magyar irodalomtörténész vagy művelt olvasó sem vonná kétségbe, hogy az *Új versek* megjelenésétől a haláláig tartó másfél évtizedben Ady volt az irodalomtörténet leg súlyosabb, legnagyobb hatású személyisége. Ez tehát egy meglehetősen egyértelmű „fejedelmi” pozíció. A művészi teljesítmény azonban önmagában kevés: aligha jutott a kortársak eszébe, hogy József Attilát fejedelemnek tekintsék, és az Ady halálát követő évtizedben elég nyilvánvaló lehetett, hogy a (közben virtuálisabbá váló) fejedelemség Batsra, és nem például Kosztolányira száll.

Megfigyelhető egy olyan tendencia is, hogy a népi hagyomány hívei és utódaik – miután a *fősodor* feletti uralmat Ignotus aggodalmai ellenére sem sikerült magukhoz ragadniuk – a *költőfejedelem* ideájának táplálásával próbálják fenntartani a kontinuitást a maguk alternatív áramlatában, voltaképpen napjainkig életben tartva egy sajátos ellensúlyt az időközben többször medret váltott „fősodorról” szemben. Ennek az univerzumnak Illyés a központi alakja, aki – életművének vitathatatlan értékei mellett – egyéniségével is tápot adott az elgondolásnak, az ő halála óta pedig Csoóri Sándor tűnik a legesélyesebb örökösnek. Jól látszik, hogy a *küldetés*, a hűség a magyar géniusz (időközben szintén többször medret váltott) eszméjéhez fontosabb már, mint maga a mű. Erre a bizarr és anakronisztikus álláspontra legutóbb az Írószövetség politikai nyilatkozata mutatott rá, amely morális ítéleteket hangoztatott egy olyan morális magaslatról, amelynek ontológiai státusza a „nagylét”-éhez hasonlatos.

Végül térjünk ki még egy utolsó, az eddigiekhez képest voltaképpen ártalmatlan mítoszra, amelynek a neve: *pároscsillagok*. Ez sem magyar specialitás, Goethe és Schiller, Shelley és Keats, Rimbaud és Verlaine ugyanúgy összetartozik az irodalomtörténeti köztudatban, mint Arany és Petőfi, vagy Nádás és Esterházy. A párosok képzése alapvető elmeműködés, a taxonómiai ösztön készlet bennünket erre, a percepciónak éppoly elemi automatizmusa, mint a reprezentatív „vezér” kiválasztása a törekvések kusza halmazából. A párba állított szerzők kölcsönösen vonatkoztatási rendszert alkotnak egymásnak, amelyben jól megfigyelhetők a kontrasztok. Stan Laurel és Oliver Hardy párosában is éppen az a vonzó, ahogyan különböznek egymástól, ahogyan kiemelik egymás jellegzetességeit: párosuk több, mint a két egyed összege.

Azt gondolhatnánk, hogy a *pároscsillagok* és a *költőfejedelem* képzete kizárja egymást, hiszen éppen attól fejedelem valaki, hogy nem akad méltó párja. A kísértés azonban túlságosan erős: az utóbbi évtizedek messze legszínvonalasabb gimnáziumi tankönyvében a Babitsról szóló fejezet első mondata tudunkra adja, hogy a szóban forgó személy Ady barátja volt. Miközben e valós tény közlésével pusztán Babits kanonikus rangját akarja kijelölni, akaratlanul berendezi őt egy furcsa, aszimmetrikus párosba, ahol ebben a prezentációban csak famulus, másodhegedűs lehet.

Ilyen módon a legártatlanabb irodalomtörténeti mítosz is alkalmas arra, hogy leegyszerűsítse és ezáltal torzítsa az irodalmi történések komplex, dinamikus képét. Ezekkel a mítoszokkal gyakran vagyunk kénytelenek élni, gyakran hatékonyabbá teszik a mondanivalónkat, elegánsan háttérben tartva a zavaró mellékkörülményeket. Didaktikai jelentőségük sem megvetendő. Csupán arra kell vigyáznunk, hogy reflektáltan használjuk őket, hogy ne feledjük el, mítoszokról, gondolati alakzatokról, allegóriákról van szó, amelyeket helyes és illendő megkülönböztetni az irodalomtörténet „kemény tényeitől”. Egyszóval: ne csapjuk be magunkat.

# A TEMETŐ RETORIKÁJA

## 1. A kultusz

A szekularizált városi ember számos kultikus tevékenységet végez. Kultikus eseményre megy a koncertterembe (akár Pavarottit, akár Michael Jacksont nézi meg), a politikai gyűlésre, a futballpályára. Saját életének eseményei kapcsán azonban egyre ritkábban fordul a transzcendenciához, vagy ha fordul is, inkább a társadalmi elvárásnak, mint belső késztetésnek tesz vele eleget. A keresztelő és világi megfelelője, a névadó ünnepség, egyaránt elhagyható lett, csakúgy, mint az egyházi vagy polgári esküvő. Az emberek jelentős része úgy gondolja, sem az általa nem hitt istenségnek, sem a szükséges rosszként szemlélt államnak nincs semmi köze legbenső magánügyeihez. Aki pedig a hagyományos formákat választja, annak is a rokonokkal, ismerősökkel való ünnepélyes együttlét, és az ő ezáltal kinyilvánított egyetértő támogatásuk a fontos elsősorban, nem a transzcendencia jelenléte és jóváhagyása.

A gyermek születését alapvetően biológiai eseménynek tekintjük, a házasságot szociális eseménynek; mindkettőre módunk van felkészülni érzelmi és minden más tekintetben. A gyász esemény más. Maga a tény minden esetben váratlanul és csapásszerűen éri a hozzátartozókat. Itt nincs fokozatosság, még „hosszan tartó, súlyos betegség” esetén sem. Ebből az eseményből nem kapcsolható ki a transzcendencia, hiszen éppen az a lényege, hogy életünk kisebb vagy nagyobb részéhez, egy másik ember bonyolult, kifejtett személyiségéhez egyik pillanatról a másikra véglegesen megszűnik a hozzáférésünk. A másik ember érzelmeivel, tudásával, gesztusrendszerével, rigolyáival együtt átlép a transzcendenciába.

Ezt feldolgozni alighanem az emberi psziché legnehezebb rendszeresen jelentkező feladata. A vallásos gyászszertartás nemcsak a túlvilági élet és a találkozás reményének felkeltésével segített ebben, hanem az esemény teljes körű ritualizálásával is. Minden érintettnek pontosan körülhatárolt feladata volt, amelynek elvégzése a gyászmunka elvégzését, az érzelmi feldolgozást is jelentette egyben. A halotti tor megülvése, a gyászruha viselése, a gyászév betartása nemcsak a gyász nyilvánossá tételét szolgálta, hanem vezeklési, megtisztulási lehetőséget tartalmazott.

A szekularizált városi ember ebből jórészt csak a nyilvánossá tétel feladatát érzékeli (vagy csak ezt képes teljesíteni), ezért fekete szalagot visel a kabátján (régbben karszalagot is lehetett látni). Ő úgy végzi el a gyászmunkát, hogy a jelzés alapján minden lehetséges alkalommal beszámol a gyászeseményről, a maga számára is felidézve azt. A karszalag nem azt jelenti, hogy „bánjatok velem kíméletesen, mert igen nehéz spirituális feladaton kell most dolgoznom”, hanem azt, hogy „sajnáljatok, nyilvánítsatok részvétet, kérdezzetek rá a részletekre”. Nem a belső feldolgozás, a meditáció, az eltávozottal való újfajta, transzcendentális viszony kimunkálása és a megnyugvás keresése a cél, hanem a másokkal való megosztás, a gyász exorcizálása, a gyászmunka végzésének nyilvános demonstrálása, az elvárásoknak való külsődleges megfelelés. Ez a változás írásom egyik legfontosabb tárgya.

A temetkezés és a gyász tehát – minthogy a transzcendens világra irányul – kultikus tevékenység. Mindig is az volt a homo faj kialakulása óta, sőt az állatvilágban is (például az elefántoknál) megfigyelték az előképeit.

Minden kultikus tevékenység – természeténél fogva – hierarchikus. Középpontjában áll a kultusz tárgya, az istenség, a király vagy politikus, a sport-, pop- vagy operaszár. A periférián foglalnak helyet a kultusz gyakorlói: a hívők, a nép, a közönség. Minthogy azonban a transzcendencia a közvetlen megismerés számára hozzáférhetetlen világot jelent, minden esetben szükség van egy beavatott közvetítőre, médiumra: ez a papság, a nemesi vagy hivatalnoki kar, és a közties helyzetét nevében is őrző, mai értelemben vett média. A transzcendencia lényegi eleme ez a közvetett hozzáférés.

Így van ez a temetkezéssel és a gyással kapcsolatos kultuszban is. Középpontjában a halott személye áll; a médiumok a hozzátartozók, a hátramaradtak; a kultusz gyakorlója pedig bárki, aki semleges szemlélőként látja a sírjelet, vagyis a közönség, a társadalmi közeg, az utókor.

A régi, falusi temető igazi kultuszhely volt. A halott körül valóban egy belső (hozzátartozók) és egy külső (a többi falubéli) kör alakult ki, sőt a két kör gyakran csaknem fedésbe került egymással. A temető minden látogatója számára legalább közvetve ismerős volt minden halott. Az egyéni (vagy családi) kultusz tökéletesen illeszkedett a közösségibe (vagyis a községibe). A modern városi temetőben a belső kör egy része kívül esik a külső körön (vidéki, külföldi hozzátartozók), a külső kör pedig merőben közömbös szemlélő (akár más országrészből vagy országból is jöhetett volna). A városi temető tehát olyan, formálisan közösségi kultuszhely, ahová mindenki azért jár, hogy az egyéni kultusztevékenységét elvégezze. A sírok egymás mellett állnak, de különböző, egymással nem érintkező kultuszokhoz tartoznak. Bármely hozzátartozó (médium) a szomszédos sírt már kívülállóként, közömbös közegként szemléli.

A régi, falusi temetőben a sírjelek formáját és méretét, valamint a rájuk írt szöveget erőteljes tradíciók szabályozták. Az elvárások alatti teljesítést éppúgy büntette a közeg, mint a túlteljesítést. Ezekben a temetőkben a sírok meglehe-

tősen egyformák és semmilyen irányban nem mutatnak túlzásokat. A modern városi temetőekben (és az újabb falusi temetőekben is, persze) ezek az elvárások megszűntek kényszerítő erejűek lenni. Egyes esetekben kifejezett versengés érhető tetten a sírjelek között, ami nemcsak esztétikailag, hanem etikailag is megbontja a temető funkcióját, szétzilálja a gyászt.

„A halál gyakran a giccs hű szövetségese” – írja Gillo Dorfles. Ez kétségkívül igaznak látszik, én azonban mégsem kívánom követni Dorfles attitűdjét. A giccs bármely más tekintetben gúnyolódásunk tárgya lehet, a temetői giccsot azonban igazságtalan volna a kispolgári ostobaság, a szellemi restség, az ottrombán önigazoló élethazugság termékeként ostromozni, mert, noha éppoly hazug, forrása nem a felesleg és a léhaság, hanem a kétségbeejtő kényszer. Kerti törpét lehet nem állítani, sírjelet viszont muszáj. A halálesemény által ránk kényszerített transzcendenciával muszáj valamit kezdeni; lehetőleg együtt kell élnünk vele, lehetőleg személyiségünk integritásának megőrzése mellett. A vallás által biztosított egységes, a transzcendenciát is magába foglaló világkép ezt jóformán automatikusan oldotta meg, a modern ember azonban *egyedül* néz szembe az *egyedi* feladattal. Gyakran nem sikerül neki, és pótcselekvésekhez folyamodik. Aki képtelen feldolgozni magát az eseményt, természetesen esztétikailag sem tudja hitelesen megformálni az esemény mementóját, a sírjelet.

Ezek a kudarcok egyáltalán nem nevetségesek vagy bosszantók, sokkal inkább fájdalmasak. Még a szomszédal versengő kriptaépítésben is fellelhető az a motiváció, hogy a mennyiségi túlteljesítéssel a másképp elvégezhetetlen gyázmunkát próbálják görcsösen pótolni, vagy, mint Dorfles írja, a halált próbálják „házasítani”. A hátramaradottakat valószínűleg a feladat megoldatlansága miatti látens lelkipurdalás készteti arra, hogy a megoldások közül a számukra lehetséges legdrágábbat válasszák, nehogy később úgy érezzék (vagy azt mondassák róluk), nem tettek meg mindent. Materiális dimenzióban igyekeznek pótolni a másik szféra hiányait.

A sutaságok és kudarcok tehát igazán szomorúak. A modern városi temető sohasem képes azt az elmélyült, felemelő, megtisztító jóérzést kiváltani, amit egy régi falusi temető. A halál nem látszik természetesnek és fenségesnek, hanem inkább kínosnak, szégyenletesnek, ízetlennek. Erről azonban sem a halottak, sem a hátramaradottak nem tehetnek. Éppen ezért, noha megállapításaim „terepmunkán” (Fiumei úti temető) alapulnak, igyekszem a következőkben lehetőség szerint kerülni a konkrét idézeteket, utalásokat: régen meghalt embereket sem szeretnék gyászukban (s főként fel nem dolgozott gyászukban) megsérteni.



## 2. A norma

A tárgy, ha meg nem is teremti, legalább sugallja a hozzá tartozó módszert. Ötletem lényege az, hogy a sírjelek anomáliáinak rendszerezésére a liège-i „új retorika” metodikájának egy analógiás változatát használom. Feltételezek egy normát, egy retorikai nulla fokot, és az ehhez képest tapasztalható eltéréseket rendszerezem, elsősorban az elmozdulás jellege (hozzáadás, elvonás, hozzáadás-elvonás, permutáció), másodsorban hatóköre (szöveg, plasztika, globális funkció, közlés iránya) szerint. Mindez rövidesen világossá válik.

Hipotézisem az, hogy a sírjelnek van egy alapfunkciója (amire való), és van egy normatív nyelvi és plasztikai formakészlet vagy tartomány, amely e funkció betöltését lehetővé teszi. Ha sikerül bemutatnom, hogy a normatívtól eltérő formaelemek alkalmazása (valamint más funkció egyidejű megcélzása) befolyásolja az alapfunkció érvényesülését, továbbá hogy (jó vagy rossz) esztétikai következményekkel jár, akkor hipotézisemet igazoltnak tekinthetem.

A „norma” fogalma tehát az alábbiakban nem jelent sem statisztikai átlagot, sem társadalmi elvárást. A normatív állapot: az alapfunkció szempontjából ideális állapot. Jobb lenne persze, ha a társadalmi elvárás (s következésképp a statisztikai átlag) egybeesne a funkció felől meghatározott normával, ahogyan ez a régi falusi temetőben megvalósult. Mivel ma nem ez a helyzet, a mi normánk csak hipotetikus konstrukció, amelyről a használat során derül majd ki, hogy helyesen konstruáltuk-e.

A norma meghatározását az alapfunkció meghatározásával kell kezdenünk. Először is be kell látnunk, hogy a sírjelnek ahhoz, hogy kultusztárgyként működhessen, előbb jelként kell működnie: pontosan azonosítania kell magát (azaz a kultuszt), közölnie kell, hogy ki az adott kultusz középpontjában álló elhunyt személy. Ez a hozzátartozók számára nem volna szükséges, ők az elhelyezkedése vagy plasztikai jegyei alapján is azonosítani tudnák saját kultusztárgyukat. A közlés a külvilág és az utókor számára áll ott. Ugyancsak a külvilág számára szolgál a születési és halálozási évszám, vagy a megélt életkor feltüntetése, hiszen a hozzátartozók ennél jóval pontosabban tisztában vannak a körülményekkel.

Azt állapíthatjuk meg tehát, hogy a sírjellel alapesetben a hozzátartozók üzenik meg a külvilágnak a halottal kapcsolatos legfontosabb információkat. Ez tartalmaz egy nyitott, általános meghívást a kultuszban való részvételre, tartalmaz valamiféle territoriális információt (a terület védett, tartozik valakihez), továbbá van némi „palackba zárt üzenet” jellege is: mindenesetre megadjuk az információt, hátha késői korokban valaki valamiért éppen ezt a nevet, ezt az évszámot keresi. (Mindez természetesen csak az európaihoz közel álló kultúrkörökben és csak békeidőben érvényes. Kevésbé individuum-központú kultúrákban a holttesteket gyakran elégetik vagy kiteszik egy erre kijelölt helyre, vagyis céljuk a test feloldása, anyagainak visszajuttatása a természetbe, a lélek

megszabadítása a test ballasztjától. Háborús körülmények között vagy természeti katasztrófák esetén pedig igen gyakori a tömeges vagy a jeltelen temetés, olykor a kettő együtt, de még békeidőben is előfordul, gondoljunk Mozartra. Ezekkel az esetekkel itt nem foglalkozunk.)

Vizsgálatunk tárgya tehát az európai, városi, békeidőbéli temető: az individualista temető. Ez az individualizmus nyilvánvalóan összefügg a monoteizmussal, illetve a patriarchális őskultusszal, de kifejezetten keresztény alapja a döntő: a végítéletkor minden egyes személy külön kerül megméréstésre, miután testben feltámadt. Ez az egyház problémája a hamvasztással (és gondolom, újabban a hamvak szétszórásával), de ez a tény a sírjel egy további fontos szerepére is rávilágít: kőbe vésett személyi igazolványként szolgál a halottaknak a feltámadás idejére. Ha ezt a funkciót vesszük figyelembe, valóban a többé-kevésbé egységesen megformált, és a döntő azonosító információra szorító sírjel tűnik ésszerűnek, és a praktikumnak itt etikai és esztétikai vonzatai vannak.

A szöveget illetően tehát a név és a két évszám (vagy az egyik évszám és a megélt életkor) közlését tekinthetjük általános normának, retorikai nulla foknak, amelyhez képest az eltérések rendszerezhetők. Lényegében még normán belül állónak kell tekinteni egy rövid, semleges imarészlet jelenlétét a sírjelen, ez leggyakrabban „Béke poraira”, régebben „R.I.P.”. Ez a használatban annyira elvesztette már vallásos jelentését, hogy így, a halotti ima eredeti kontextusából kiragadva világnézettől függetlenül használható; nem lennék meglepve, ha itt-ott kommunista mozgalmársírokon is feltűnne. Ez a mondat lényegében maga is szekularizálódott, megszólítottja nem (vagy nem csak) az Úr, hanem a kívülálló szemlélő: szíveskedjék respektussal viseltetni az elhunyt irányában, és nem zavarni nyugalmat.

Ugyanakkor a sírjel vizuális formája is hordoz információt, és ez általában az elhunyt és hozzátartozói világnézetével kapcsolatos. Égtájunkon a legelterjedtebb sírjelforma alighanem a kereszt, minthogy a legelterjedtebb világnézet a kereszténység, és ezen belül a római katolikus vallás. A kereszt nem csupán a világnézetről tájékoztat: védelmet jelent mindenféle sötét erővel, gonosz varázslattal szemben, és a végítélet idején igazolásul szolgál a feltámadók számára. A kereszt tehát norma, noha térben és időben korlátozott érvényességgel.

A felvilágosodás és a rá épülő szekularizáció kapcsán terjedt el az a szokás, hogy a sírjel megformálásában nem a transzcendentális világnézetet, hanem az evilági társadalmi pozíciót kezdték megfogalmazni. Ez végtelen változatosághoz vezetett, de ebben a körben is elkülöníthetünk normákat. A klasszicizmus, és persze a kolonizáció utóhatásaként az obeliszk és a szögletes sztélé (álló egyenes hasáb) emelkedett ki, és vált többé-kevésbé normatív formává. Az utóbbi száz-százötven évben a kereszten kívül ez a két alakzat uralja égtájunkon a temetőket. Ennek okai részben bizonyára gazdasági természetűek: ezt a két formát viszonylag egyszerű előállítani, akár nemes anyagokból is (kevés a veszteség). Persze a gazdasági tényezők a sírjelek méretébe is

beleszólnak. Egy embermagasságnál jóval nagyobb sírkő már elég rendkívüli, és többnyire elmozdulást jelent az emlékmű-funkció felé; valószínűleg kívül esik a normán. Az alsó mérethatárt (túl a „felmutatás” gesztus érvényesülésén) alighanem az határozza meg, hogy a kő ne legyen egy-két ember erejével elmozdítható, hiszen ez alapfunkcióját, a maradandóság kifejezését, vagyis a transzcendens kapcsolat minél tovább (elvileg örökké) való fenntartását veszélyeztetné.

### 3. Elvonásos alakzatok

A sírjel normatív plasztikai formájából nem sokat lehet elvonni. Ha a személyes sírjel teljességgel hiányzik (jeltelen sír, tömegsír), az előzetes kikötések szerint kívül esik vizsgálódásunk körén. Van egy köztes eset, amely érdekes lehet számunkra: ha a kő (persze más anyagból is lehet, de nevezzük ez egyszerűség kedvéért kőnek) nem emelkedik ki függőlegesen a talajból. A fekvő, gyakran a talaj szintjébe süllyesztett kő azt sugallja, hogy a hátramaradottak a kővel nem akarják bevonni az idegent a kultuszba. A fekvő követ csak az találja meg, aki tudja, hol keresse. Ez meghittséget, bensőségességet kölcsönöz a helynek, és erőteljesen háttérbe szorítja a gyász nyilvános jellegét. Egyáltalán, mindenféle „felmutatás” jelleg hiányzik az ilyen sírjelből, célja inkább az, hogy valamiféle nyitott meditációs szentélyt teremtsen maga körül. A gyásznak ez a formája a távol-keleti házi szentélyek funkcióját idézi fel, amely kifejezetten mellőzi a nyilvános elemeket.

Ha a felirat tartalmaz a normatívnál kevesebb információt, például csak egy keresztnevet vagy egy becenevet, az is a bensőségesség irányába hat, ugyanakkor néha olyan érzetet is kelt, mintha a hátramaradottak az elhunytól nem mint teljes személyiségről emlékeznének meg, mintha személyiségének kizárólag a feléjük irányuló aspektusával kívánnának foglalkozni. A gyermeksírokon ez indokoltnak látszik, egyrészt, mert egy kisgyermek személyiségének valóban nemigen van még más aspektusa, mint a szülei felé irányuló; másrészt mert egy gyermek elvesztésére többszörösen igaz, amit a bevezetőben a gyászélmény feldolgozhatatlanságáról mondtunk. Ezt az élményt igen sok szülő sohasem dolgozza fel; ők érzelmileg életre szólóan megrokkannak. Következésképpen itt egyszerűen nincs helye az etikai és esztétikai szempontoknak, aki ilyen élménnyel küszködik, annak úgyszólván minden eszköz megengedett.

Főként családi sírboltokon fordul elő, hogy csak a vezetéknev van jelen, például „Nagy család sírboltja”, vagy csak egyszerűen „Kasselik”. Ez a megoldás jól szolgálja a funkciót: az egész család gyász kultuszát összevonja és mintegy átalakítja őskultusszá, közép- és nagypolgári szinten másolva az arisztokrata kastélyok családi kápolnáit. Természetesen ez már némiképp kilóg alaptémánkból, az individuális temetkezési szokások vizsgálatából.

Vannak olyan feliratok is, ahol teljesen elmarad a név. Már a becenév használata is veszélyeztetheti az eredeti funkciót, de például a „Szüleink” típusú sírfeliratok (az elhunytak neve nélkül) sokkal problematikusabbak, mivel nem az elhunytakat, hanem a gyászolókat (ez esetben a hátramaradt felnőtt gyermekeket) helyezik a kultusz középpontjába. Egy ilyen felirat nemcsak az idegen bábéskodót rekeszti ki a kultuszból, hanem a szülők összes többi ismerősét, rokonát, barátját is, akiknek feltétlenül joguk volna a kultuszban való részvételre. Mire valaki már szülő lesz, és főként mire felnőtt gyermekei lesznek, személyiségének mindenképpen számos egyéb oldala is kialakul, ám ezek az értékek meggyászolatlanul maradnak. Ebben az értelemben az ilyenfajta információ-visszatartás az elhaltak jogait is sérti. Az ilyen típusú felirat implicit módon olyasféle közlést tartalmaz, mint azok, amelyeket az addíciós alakzatok között tárgyalunk majd: „Ezt a követ férjemnek, XY-nak szentelem...” Az ilyen felirat mondanivalói között mindig ott van (ha nem is első helyen) valamiféle hivatkozás, hogy „mi tettük el, mi fizettünk a köért, mi elvégeztük a magunk gyázmunkáját, a másé nem érdekelt”.

Az olyan kövek, amelyek kizárólag az elhunyt és gyászolója viszonyát közlik, kínos érzést keltenek az idegen bábéskodóban, aki, mint említettem, bábéskodóként teljesen legitim résztvevője volna a kultusznak. Úgy érezheti magát, mint aki véletlenül idegen emberek banális hálószoatitkairól szerzett tudomást. Hiszen a gyászoló és az elhunyt viszonyának ilyen közlésében ráadásul semmi érdekes nincs.

Két olyan egyszavas sírfeliratot ismerek, amely az idegent is képes megrendíteni. Az egyik a Fiumei úti temetőben álló, viszonylag talán közismert, nagy fekete kő, amelyen az „Erdély” szó áll. Nem tudom, ki állította, bár, hogy mikor, az sejtethető. Természetesen ezt nem igazi sírként szemléljük, inkább emlékműként, de hatása mégiscsak abban áll, hogy a temetőben látható, és egy sírkő alakját ölti. A két funkció összecúsztatása, egymásra vetítése olyan erőteljes lírai tömörítő erővel bír, hogy – az aktuális politikai helyzetűtől és nézeteinktől függetlenül – hatása alól nem tudjuk kivonni magunkat. Amit ez a kő egy pillanat alatt közöl, azt csak több oldalnyi szövegben lehetne elmagyarázni, és akkor még nem térnénk ki az olyan allúziókra, mint „a sírt, hol nemzet süllyed el”. Ezért rendelkezik (talán egykori alkotójának akaratától is függetlenül) költői erővel. Ha úgy tetszik, korai land-art alkotásnak is tekinthető. Leginkább Nagy László egysoros sírfelirata hasonlítható hozzá: „Itt nyugszik a Harminckettes Gyalogezred.” Mindkét mű azzal hat, hogy a személyes gyász formáit, azaz a közeli hozzátartozó elvesztésével járó teljes érzelmi intenzitást alkalmazza egy történelmi-földrajzi léptékű veszteségre.

A másik példa valódi sírfelirat, valódi síron. Ezen a kövön ez az egyetlen szó áll: „Életem.” Ez is erőteljesen eltér a normától, hiszen nem az elhunyt személyiségét, hanem az elhunyt és hozzátartozója viszonyát, azaz magát a gyázmunkát állítja középpontba. Ezt azonban olyan intenzitással teszi, hogy az minden más

igényt feledtet. Semmit sem tudunk sem a halottról, sem az előről, sem arról, hogy milyen rokoni viszonyban álltak. Ez a felirat is azzal hat, hogy – a szó két értelmét kihasználva – két funkciót vetít egymásra. Egyrészt lehetett ez valóságos megszólítás kettejük viszonyában, és ebben a vonatkozásban ez a felirat a beceneveket használó gyermeksírokkal rokon, másrészt azonban a szó szerinti jelentés is jelen van: a hátramaradott ide temette a maga életét. Az erőteljes lírai hatást (és a giccs elkerülését) csak a két jelentés oszcillálása érheti el. A „Szüleink” típusú felirat arról tudósít, hogy a hozzátartozók a maguk részéről elvégezték a maguk gyász munkáját, míg ez a felirat arról, hogy a gyász munka sohasem végezhető el.

#### 4. Hozzáadási alakzatok

Hozzáadni elsősorban a felirathoz lehet. Ha a normatívnak tekintett plasztikához hozzáadódik valami, az eredmény nagy valószínűséggel már egy másik plasztika, amely, bár tartalmazza az eredeti elemeket is, inkább a hozzáadásos-elvonásos, azaz csere jellegű. Az átmeneti esetekre alább kitérek, de most nézzük előbb a hozzáadási feliratokat.

A szövegtöbbség természetesen információ többséget jelent, amelyet a hozzátartozók bocsátanak a bábéskodó rendelkezésére. Az információ átadása akkor igazolható, ha az a kultusz szempontjából releváns, vagyis elősegíti, merdebe tereli a működését. Minthogy a kultusz a bábéskodó elméjében és érzelmeiben működik, az a többség információ járhat sikerrel, amelyik nem szűkíti a reakciólehetőségeket, hanem általánosító gondolatokra és felismerésekre ad alkalmat.

Egy nagyobb kövön öt tagból áll a név: a birtokot jelző nemesi előnév, a bárói cím, maga a nemesi név (-ssy), kötőjellel az eredeti családnév (egy szótagú, német), végül a keresztnév. Az évszám: 18\*\*–1945. Alatta egy mondatnyi többség információ: „Elhunyt Mauthausenban.” Megdöbbenően sokat tudunk, talán mindent. Hogy ezt ilyen tömören közli, annak vitathatatlanul esztétikai jellegű hatása van. A felirat természetesen nagymértékben épít előzetes tudásunkra, különösen arra, hogy tudjuk, Mauthausen mit jelent. De az eddig is birtokunkban volt információk e rövid felirat hatására új rendben állnak össze. Mert Mauthausen például azt is jelentheti, hogy az elhunyt hamvai valójában nem is ebben a sírban nyugsznak.

Más módon is lehetséges, hogy a sírfelirat történelmi panorámát tárjon elénk. Találtam néhány olyan feliratot, amelyen nem két, hanem három évszám szerepel: a születés és halálozási év között ott áll: 1956. Ez a szám természetesen szintén előzetes tudásunkat mozgósítja, de (legalábbis az első alkalommal) meglepő intenzitással. Az egymás mellé állított három szám – 193\*–1956–199\* – hatása megrendítő. Az 1956-ban történtek jelentőségét és súlyát valaki (noha nem tudhatjuk, éppen vele mi történt) a saját életében csak a születéshez és a

halálhoz tartja mérhetőnek. A hatás tehát ismét olyasmi, mint a Nagy László-féle egysorosnál. Ez esetben ha a három évszámhoz három helynév is csatlakozik (például egy magyar falu–Budapest–Párizs), abból az elhunytól ugyan némiképp több információt szerzünk (emigrációban élt), de ez már nem járul hozzá a történelmi vízióhoz, pontosabban egy egyéni életrajz állomásait adja meg helyette, és ezzel a partikularitás felé mozdul el. A több szöveg kevesebbet mond.

A hozzáadásos feliratokkal általában ez a helyzet. A terepmunkám során talált leghosszabb felirat huszonhárom soros, amiből négy sor: a két név és a két évszám tartalmaz a kultusz számára használható információt. A többi: „csász. kir kamarásnak meghúlt tetemei... És öt forrón szerető elhunytát mélyen gyászoló özvegye... Az örök világosság fényeskedjék nékik” és hozzá még, külön: „V-m emlékének – szentelem e művet – gyászoló özvegye – Hit remény szeretet – éleszti lelkemet – hogy látni fogom őt.” Többször is ott áll tehát, hogy az özvegy híven gyászolta férjét, noha odaadását a hatalmas obeliszk felállítása is kellőképpen bizonyítja. Az özvegy tehát, miután huszonegyévi gyásza során folyamatosan saját gyászmunkájának bizonyítékát szemlélte kőbe vésvé, saját személyiségéből is ezt tartotta érdemesnek megörökíteni. Így aztán az ő érdekeiről végső soron több szó esik, mint az eredeti elhunytól: a kultusz kisiklott, az elhunyt helyett a gyászoló és a gyászmunka került a középpontjába. Ezt alátámasztja, hogy az obeliszk előtt bronzterdeplő áll, rajta bronz imakönyvvel. (Az anomáliáknak erről a típusáról még lesz szó.)

Az különösen érdekes hatást kelt, ha a hozzáadás és elvonás egyszerre jelentkezik egy szövegben. „N-i Dr. L. M. [teljes nemesi név] – kincstári főtanácsos – P. K. jogügyi igazgató – A magyar érdemrend tulajdonosa – [évszámok] – és hitvese Ilíke sírboltja.” Amit ebből a feliratból megtudunk, az nem történelmi regény, hanem egy Ibsen-dráma potenciális nyersanyaga.

A hozzáadott szövegek között nagyon sok a vers és más hosszabb szöveg. Ezek többsége azonban vagy a halotthoz szól, vagy a halott „mondja”, és az ilyen eseteket alább, a permutációs változatok között tárgyalom majd. Itt azokra a feliratokra korlátozom a vizsgáldást, amelyek a kultusz eredeti funkcionális modelljén belül maradnak, azaz a hátramaradottak közülnek valamit a bábészkodóval az elhunytól. Az a mondat például fontos lehet a kultusz szempontjából, hogy „Hősi halált halt”. Az évszám ismeretében (leginkább 1945 vagy 1956) ez már beilleszthető a történelmi keretekbe. És ha ennél nincs több információ, azaz nem derül ki, hogy melyik oldalon harcolt az elhunyt, és hogy harcolt-e egyáltalán, vagy egy eltévedt golyó oltotta ki az életét (hiszen ez is hősi halálnak minősülhet), akkor éppen azon van módunk elmerengni, hogyan egyenlíti ki az idő a történelem pillanatnyi felkavaródásait. És ha elmerengünk, akkor a kultusz működik.

Az elhunyt minősítése a sírfeliratban olykor bizarrabb. A munkásmozgalmi parcella eleve minősíti az oda temetetteket, tehát róluk nem kell külön szól-

ni a szövegben. Más a helyzet a feleségekkel: nekik külön legitimációra van szükségük, hogy férjük mellett nyugodhassanak. Így születnek az ilyen feliratok: „XY. és harcostársa, XY-né.” Ha pedig a nő valamilyen okból nem viselte a férfi nevét, akkor az „élet- és harcostársa” felirat a megfelelő. Ez állt például József Attila és Szántó Judit neve között is, míg a költőt át nem temették a „József Áronné és gyermekei” feliratú kő alá. Itt természetesen a kultusz eltorzításáról, egy másik kultusz szolgálatába állításáról van szó.

A plasztikai hozzáadás addig marad a norma keretei között, amíg nem több ornamentikánál. Az angyal, a galamb, az urna, a szarkofág és hasonlóak általában a kor ízlésének jegyeit viselik, szimbólumként kiürültek. Hasonlóan nem lépi át a norma kereteit, ha a halott egykori tevékenységére nagyon általánosan elfogadott és nagyon személytelen szimbólum utal, például költőknél babérokoszorú. A kettős maszk alkalmazása egy színészsíron már sokkal zavaróbb, mert a komikus maszk óhatatlanul az alkalommal össze nem férő asszociációkat kelt, a tragikus pedig egymagában nem áll meg szimbólumként.

Ha kevésbé bevett szimbólumot kívánnak alkalmazni a hátramaradottak, jól meg kell gondolniuk, mit is szimbolizálnak voltaképp. A Fiumei úti temetőben áll egy kő, amely Magyarország sziluett-térképét formázza. Világos, hogy az elhunyt hazafiságáról, honszeretetéről van szó, de kétséges, hogy a mai Magyarország térképe alkalmas-e erre. Ciprus például zászlójában és címerében is az ország térképét mutatja fel a szuverenitás jelképeként, a magyar történelem sajátos alakulása miatt azonban épp hazafi-szempontról kelt az ország mostani sziluettje ellentmondásos asszociációkat: ez a térkép nemigen lehet a nemzeti, csakis az állami identitás alapja, következőképp legjobb esetben sem a hazafiság, hanem az állampolgári lojalitás jelképe. (A Nagy-Magyarország térkép – politikai felhangjai miatt – természetesen még ellentmondásosabb volna.)

A művészsirokra vonatkozó példákkal már a „közéleti személyiség” kultuszának körét érintettük. Itt természetesen nehezebb a kultusz tisztán tartása, mert itt a kultusznak nem csak három köre van. A híres ember sírját a véletlenül odavetődött báméskodó sem szemléli teljesen kívülállónak, hiszen ha ismerős számára a név, akkor a híres ember aurájából, kultuszából még annak életében valamilyen mértékben részesült. Itt tehát a belső és a külső kör között nincs éles határ: a rokonok és a teljesen idegenek között átmenetet képeznek a tisztelők, a nézők, az olvasók, a hallgatók, az alattvalók. A két fajta kultusz egymásra vetül, a sír óhatatlanul emlékmű funkciókat is felvesz, vagy végképp emlékművé válik.

Ha olyan embernek állítanak emlékművet síremlék ürügyén, aki a semleges báméskodó számára közembernek számít (például helyi politikus, mérnök, egyetemi tanár, katonatiszt, vagy egyszerűen csak gazdag ember), akkor ismét különös helyzet áll elő. Hiszen a báméskodó számára világos, hogy ha síremlékként valakiről egyedileg szobrot faragnak, az nem lehet akárki. Nagyon sok múlik ilyenkor a szobor kvalitásain és a hozzá kapcsolt attribútumokon.

A sírjel emlékművé változtatása azonban az alapfunkció cseréje, ezért ezzel a jelenséggel a következő részben foglalkozom.

Még bizarrabb eredményt hozhat, ha a szobor nem, vagy nemcsak az elhunytat ábrázolja, hanem a gyászolókat is. Formailag ez gyakran tisztán hozzáadás, például annál a síremléknél, ahol a „Drága jó szüleink” felirat felett egy kereszt áll, és körülötte három gyerek sír. Lényegileg azonban ez is a síremlék alapfunkcióját érintő változás, tehát csere.

## 5. Hozzáadási-eltávolítási alakzatok

Csere a funkció szintjén lehetséges. Az előző fejezet végén már kiderült, melyik az idetartozó két eset: ha a sírjel a halott kultusza helyett az egykori élő személyiség kultuszát szolgálja, tehát emlékművé változik, és ha a halott kultusza helyett magának a gyázmunkának a kultuszát szolgálja, amely esetben szinte óhatatlanul giccsé változik.

Kezdjük az elsővel. Az emlékműsír eleve több akar lenni, mint sírjel. A hozzátartozók (vagy a „köz” képviselői) kötelességüknek érzik, hogy az általuk létrehozandó emlékhely az elhunyt életművének szentélye is legyen egyben, a tisztelők zarándokhelye és az elhunyt által vallott értékek örök szimbóluma. Ritkán sikerül ezt mind egyszerre teljesíteni.

Az egyik, viszonylag gyakran jelentkező probléma – egyszerűen és kíméletlenül fogalmazva – az elhunyt túlértékeléséből adódik. Az emlékmű típusú sírjelnek a hátramaradottak szemében részint az lenne a feladata, hogy híven jelezze az utókor számára az elhunyt jelentőségét a maga területén. Ha összehasonlítjuk a Fiumei úti temetőben található négy nagy politikusmauzóleumot, akkor a nagyság szerinti sorrend (Kossuth–Deák–Batthyány–Károlyi) nagyjából valószínűleg megfelel annak a fontossági sorrendnek, amelybe az átlagmagyar állítaná őket, itt tehát rend van. Alacsonyabb szinteken a hozzátartozók gyakran megkísérlik, hogy saját, érthetően elfogult értékítéletüket az utókorra erőszakolják, többnyire sikertelenül. Ha egy múlt század végén meghalt vasút-mérnök jovialis fejét egy római tógába öltözött atlétatesten látjuk viszont, az a neveltségesség közelében jár.

Maga a szoborállítás már kétségkívül egyfajta személyi (és nem halotti) kultuszt jelez. És ha olyasvalakinek állítanak szobrot, akiről az emberek (a bábészkodók) többsége sohasem hallott, vagyis aki végső soron nem számít közéleti személyiségnek (függetlenül attól, hogy halála idején annak számított-e), akkor a szobor és az emlékmű nem tölti be a maga funkcióját, azaz feleslegessé válik, és határozott léptekkel elindul a giccs felé.

Ha az elhunyt nagysága vitathatatlan, a hátramaradottak akkor is szembenéznek egy igen súlyos kérdéssel: mit és hogyan szimbolizáljon a sírjel-emlékmű. Itt a sírjelnek voltaképpen egy köztéri szobor és egy emléktábla funkcióit



is magára kell vennie. Az első kézenfekvő választás természetesen az elhunyt arcának, alakjának kellően átszellemített megjelenítése. A Fiumei úti temetőben két, a maga nemében elég színvonalas példa áll egymással szemben. Ady sírján a költő erőből duzzadó, szögletesen dinamikus, felugrani készülő, megszelídíthetetlen szobra látható, míg átellenben Blaha Lujzát halálában, ágyban fekve, allegorikus gyászoló mellékalakokkal ábrázolták.

Ez a kontraszt, noha enyhített formában, némely reneszánsz királysírok megoldására emlékeztet, ahol egy baldachinszerű szerkezet tetején a királyi pár pompás ruhákban, felékszerezve, élete teljében imádkozik, míg a baldachin alatt ott fekszenek ugyanők halottan, csontjukra aszalódott bőrrel, fájdalmasan görcsös testtartásban, néha férgek által rágva. *Vanitatum vanitas*.

Nehezebb a hátramaradottak (és a szobrász) helyzete, ha az elhunyt személyes megjelenése nem hordozott ilyen karizmatikus erőt, vagy legalábbis nem élnek róla ilyen képzetek a köztudatban. A legtöbb esetben ez a helyzet, és ilyenkor valóban helyesebb is elkerülni a személy ábrázolását. De akkor hogyan jöjjön létre a kívánt szimbólum, amely nem okoz majd csalódást a kései rajongóknak?

Ez gyakran igen kínos folyamat. Veres Péter sírján egy subás pásztor ül a botjára támaszkodva. Vajon mit jelképez? Illés Béla sírköve egy vörös márvány dodekaéder, vagyis egy olyan szabályos test, amelynek tizenkét szabályos ötszög alakú oldala van (technikai bravúr egyébként). Egy zongoraművész sírkövén fekete-fehér billentyűk futnak végig, a cigányprímásnak ott a kedvenc nótája, kottástól. Péchy Blanka három pálcára szerkesztett ajkat kapott a szép beszéd allegóriájaként. Kosztolányi sírján kispasztika méretű, szemmel láthatóan szomorkodó manócska álldogál, mögötte hatalmas kőtömbben áttört angyalsziluett.

Azt hiszem, ezek a művek azért sikertelenek, mert a szobrász túl komolyan vette a feladatát. Megpróbált megragadni valamit az életműből, ami vizualizálható, de ezzel végül is beszűkítette lehetséges reakcióinkat. Ha Kosztolányi sírja elé járulok, nem arra fogok koncentrálni, amit Kosztolányi nekem jelent, hanem azon a rejtvényen fogok töprengeni, vajon mit jelenthetett a szobrásznak.

Ennek a tendenciának talán a legszélsőségesebb változata a temető kicsiny sakkozópárcellája. Ide vannak temetve a nagy magyar sakkozók, és többségüknek a sírköve vizuálisan is kifejezi az elhunyt hivatását. Van a lapos kőre vésett saktáblarészlet, és vannak igazi, térbeli márvány sakkfigurák is. Az igazi giccselmény voltaképpen virtuális: az embernek óhatatlanul eszébe jut egy leütött bábu, vagy egy mattpozíció mint a halál lehetséges allegóriája. Nem tudom, mit gondolnak erről a sakkozók, de bizonyos vagyok benne, hogy az ő személyiségüknek is vannak más oldalai. Egy sakkozóról mint sakkozóról számos más helyen is meg lehet emlékezni. A sírban ott van az egész ember.

A művészek és más hírességek sírjai közül azok a legelfogadhatóbbak, funkciójukra legalkalmasabbak, amelyek nem kívánnak minden áron emlékművé

válni. Babits sírkövén csak egy szép, klasszikus ifjú reliefe latható, meg a név, remekül megválasztott betűtípusból. Körülbelül úgy van megtervezve, mint egy igen igényes könyvborító. És rám bízta, hogy mire gondolok.

Az emlékmű igényű sírok közül pedig Jókaiét kedvelem leginkább. Egy nyitott mauzóleumszerű kőkör közepén teljesen közönséges földdombocska, keresztrel. Egy igazi sír, amelyhez előbb be kell lépnünk a szentélybe. Ez azon kivételes sírhelyek egyike, ahol valóban lehet érezni az elhunyt jelenlétét, auráját, hogy az ő földjén járunk. Intimitás és pátosz egyszerre van jelen, és ezt valószínűleg úgy sikerült elérni, hogy a kőkör is betölti külön a maga funkcióját, meg a dombocska is. Ez a megoldás azonban aligha másolható.

Térjünk most át a másik funkciócserére, amikor maga a gyászmunka kerül a kultusz középpontjába. Ennek legenyhébb, és még a normán belül eső formája, ha a sírjel szarkofágot vagy urnát formáz. Mindenki tudja, hogy a föld felett lévő szarkofág vagy urna nem tartalmaz hamvakat. Mindenki tudja, de gyerekkoromban, meg kell vallanom, voltak ezzel kapcsolatos kételyeim. Ezekben a kételyekben, gondolom, az itt rejtőzködő giccsveszélyt érezhettem meg: azt, hogy a föld feletti szarkofág teljesen felesleges megduplázása a föld alattinak.

Innen a következő lépés az a síremlék, amelyen a föld feletti koporsót négy életnagyságú szoboralak viszi a vállán. Ez ugyebár a temetés aktusának a megörökítése. És innen már csak egy egészen kicsiny lépés kell ahhoz a síremlék-típushoz, amely nem az elhunytat, hanem a gyászolókat ábrázolja (egy példát már említettem az előző alfejezet végén: gyerekek sírnak egy kereszt körül).

Gillo Dorfles említett, giccsről szólókönyvében a temetői giccsről szóló fejezet címlapja éppen egy ilyen síremlék. Az elhunyt feleség nyughelyéhez bronz futószőnyeg vezet, rajta ott áll bronzból a megözvegyült apa és az elárvult fiú, kezükben virággal, amely praktikusán nyilván művirág.

Ha a hozzátartozók a gyász helyzetében örökítik meg magukat, az rájuk is egyszerre két módon hat vissza. Egyrészt sohasem lesznek igazán túl a gyászmunkán, hiszen a szobor örökké figyelmezteti őket a „kötelességükre”, másrészt úgy érezhetik közben, hogy a szobor felállításával egy csapásra elvégezték a dolgukat.

Az ilyen szobor egyik baja, hogy úgy működik, mint a művirág. Ha valaki művirágot visz a temetőbe, vagy ilyen önszobrot állít, az félreérti a gyászmunka lényegét: nem az a fontos, hogy *legyen* ott valami, hanem hogy *tegyünk* valamit. A virágvivés csak egy a lehetőségek közül, és a gyászmunka elvégzéséhez egyáltalán nem muszáj feltétlenül temetőbe járni. Az ilyen szobor nem a gyászmunka elvégzését szolgálja, hanem a reklámozását.

A másik baj a gyász sajátos megkettőzése. Ha elképzelem azt az idős asszonyt, aki a temetőbe kijöve édesanyja síremlékén önmaga hétéves kori gyászát látja szoborba öntve, bizonyos vagyok benne, hogy gondolatainak, gyászának tárgya nem az elhunyt anya lesz, hanem a hétévesen elárvult kislány. És ez a korábbi évtizedekben is így lehetett. Nem is igazi gyász ez, hanem metagyász,

hiszen nem az elhunyt áll a középpontjában, hanem a gyászoló; nem a halál, hanem a szomorúság.

A megvalósításnak három formája képzelhető el. Az első a fent említett példa, ahol egy kereszt körül áll három síró gyermek. A második változat, amikor az elhunytat is ábrázolják halálos ágyán. A legveszélyesebb a harmadik változat, amely a halottat élő alakként, de már átszellemült távozóként vagy egyenesen angyalként formálja meg. Egyáltalán nincs kizárva, hogy egy nagy művész kezén bármelyik téma hitelesen és megrendítően valósuljon meg, akár még alkalmazott művészetként, akár még igazi síremléken is. De az utóbbi másfél-két évszázad erre a feladatra Magyarországon, úgy tűnik, egyetlen polgári Michel-angelót sem talált.

## 6. Permutációs alakzatok

Az itt tárgyalandó jelenségcsoport ismét a szövegekben valósul meg első sorban, noha alkalmanként szoros rokonságot tart a legutóbb említett giccsközeli plasztikákkal. A normatív sírjel meghatározásában szerepelt, hogy azon a hátramaradottak adnak információt az elhunyttról a kívülállónak, akit itt báméskodónak is neveztünk. A jelen alcsoportba azok a sírjelek tartoznak, ahol vagy a feladó, vagy a címzett személye eltér a normától.

A közlésnek valójában három résztvevője van: az elhunyt, a hozzátartozó és a kívülálló; közöttük kell elosztani a három funkciót, amelyeket (Bahtyin narrációmodellje alapján) így nevezhetünk: beszélő, hallgató, hős. (A normatív esetben a hozzátartozó a beszélő, a kívülálló a hallgató és az elhunyt a hős.) Matematikailag hat permutáció lehetséges ugyan, de ebből néhány sohasem valósul meg. A kívülálló nem szólal meg egy sírjelen, legalábbis én nem tudok ilyen esetet elképzelni, és az sem nagyon valószínű, hogy a közlés hőse legyen. A lehetséges anomáliák tehát ebbe a két csoportba oszthatók: 1. nem a kívülálló, hanem az elhunyt a megszólított; 2. nem a hozzátartozó, hanem az elhunyt beszél.

Ha a megszólított az elhunyt, akkor a közlésfolyamatban a kívülállónak nemigen jut szerep. Ha esetleg ő a „hős”, abban sincs sok köszönet: tartalmazhat a szöveg például olyasmit, hogy „üldözött a világ” vagy „csodáltak sokan” (noha én magam ilyen feliratot nem ismerek), de ezekkel a báméskodó kívülálló aligha tudja azonosítani magát. A kommunikáció még ezekben az esetekben is a hozzátartozó és az elhunyt között folyik, a kívülálló csak hivatlan tanú lehet, leskelődő, *voyeur*. A sírjel az ő számára semmit nem tartogat, vagyis a kultusz zárt, belterjes, nem teljesíti ki funkcióit.

Azért persze van kivétel. Ha a szokványosabb „Hősi halált halt” minősítés helyett az szerepel, hogy „Vértanúk voltatok”, ez nem hat archivált adatként, hanem drámai módon jelen idejűvé teszi a közlést, és a hozzátartozók bevonódá-

sát jelezve a kívülálló érzelmeire is hatással lehet. Persze itt a kijelentés tartalma is meghatározó, hiszen vértanúnak lenni, bármilyen ügyért, feltétlenül közügy. Ennek az alakzatnak azonban tényleg a belterjesség a jellemzője.

Ez az anomália is alig észrevehetően kezdődik. „Nyugodjék békében” helyett, ami végső soron imarészlet, közvetlen felszólítás áll a síron: „Nyugodj békében.” A következő lépés az „Örködj felettünk!” típusú felszólítás, amelyben a hozzátartozók már egyértelműen magukra utalnak. És következnek a mindenféle verses üzenetek a halotthoz, amelyek szinte kivétel nélkül magukról a gyászolókról szólnak. Vannak enyhébb változatok, mint például „Megállunk némán – Sírotok felett – S zokogva áldjuk – Emléketeket.” Ez a négy sor verbálisan ugyanazt a felesleges megkettőzést végzi el, mint a gyászolók plasztikai megformálása. Vannak azonban ennél leplezetlenebb megoldások: „Szíved már nem fáj – A miénk vérzik – A fájdalmat – Csak az élők érzik.” Itt teljesen világos, hogy az érdeklődés nem a halottra, hanem az élők fájdalmára irányul. Nyilvánvaló a művirág-effektus: a fájdalmat megörökítik, kőbe vésik, szinte tetszelegnek benne, ahelyett, hogy végigjárnák a gyász lelki stációt.

A sírversek túlnyomó többsége ebbe a kategóriába tartozik. Olyan klasszikus típusút, amely az elhunyt érdemeit dicsérné, alig találni. Ezek a sírversek poétikai értelemben természetesen rosszak, dokumentumként olykor már-már megrendítőek, de a közeg tönkreteszi hitelességüket. Arany János többször nekikezdett, hogy gyászverset írjon leánya halálára. Az egyik kísérletnél néhány sor után odaírta: „Nem megy. Nagyon fáj.” Ezt természetesen sohasem akarta kiadni, ez egy magánjegyzet, egy pillanat érzelmi dokumentuma. A sírversekben gyakran ez jelenik meg: az érzelmek görcse vagy túlradása. Ami, ha egy hagyatékban, egy könyvbe rejtett cédulán találok meg, mélyen megrendít. De ha márványba vésik – és ezen az sem változtat, ha maga Arany írta –, elvész az eredetiség, a hitelesség, az érzelem.

Ennél csak az kelt kínosabb hatást, ha a hozzátartozók nemcsak a sírjel funkcióját, hanem a felirat műfaját is félreértik. Néhány sírfeliraton a hátramaradottak egyszerűen levelet írnak az elhunytnak. Megszólítják a családban használt, bensőséges becézéssel, elmondják neki, hogy mennyire hiányzik és mennyire nehéz nélküle élniük, esetleg kinyilvánítják a találkozás reményét, majd (szintén a belső családi megszólítással) aláírják a levelet. Ilyen feliratot szándékosan nem idézek, mert már az elolvasásától is rendkívül kínosan éreztem magam. Ez aztán végképp nem tartozik a nyilvánosságra. Ha valakinek a gyással való szembenézéshez szüksége van egy ilyen levél megírására, tegye meg, és ha akarja, temesse a halott mellé. Márványba vésve és a nyilvánosság elé tárva azonban semmilyen pozitív hatása nem lehet, a kívülálló számára pedig ez exhibicionizmus és mazochizmus bizarr keverékét alkotja, amelyben nem jó részesülni.

A másik permutációs változat, amikor maga az elhunyt beszél. Az a eseteket osztályozhatnánk annak alapján, hogy valóban a halottól származik-e a szó-

veg, illetve valóban az ő akaratából lett-e belőle sírfelirat, vagy a hozzátartozók imitálják ezt valamilyen okból. Ezt azonban néhány nyilvánvaló esetet kivéve (amikor például egy költő már életében megírta és megjelentette sírfeliratát) a kívülálló számára nehéz eldönteni.

A másik osztályozási szempont az lehetne, hogy ki a közlés címzettje: a hozzátartozók szűk köre, vagy a kívülállók, azaz a nagyközönség. Olyan sírfeliratot azonban nem ismerek (noha természetesen elképzelhető), amelyiken az elhunyt egyértelműen csak a hozzátartozók belső körének üzenne. Ha lenne ilyen, valószínűleg ez lenne a legbizarrabb permutációs változat, hiszen a sírjelet állító hozzátartozók végső soron önmagukat intenek az elhunyt hangján. Ideiglenesen tehát megállapíthatjuk, hogy ha a sírfeliratban az elhunyt szólal meg, akkor nagy valószínűséggel az egész utókornak üzen.

Ez annál is inkább így van, mert ezt a fogás leggyakrabban közéleti személyiségeknél alkalmazzák. Egyrészt mert tőlük elvárhatóbb egy ilyen végső üzenet (azaz valószínűbb, hogy van mit idézni tőlük), másrészt mert tőlük elfogadhatóbb az intelem.

Számos híres sírfelirat tartozik ebbe a kategóriába. Először a spártai harcosok sírverse jut az ember eszébe, amit természetesen nem ők fogalmaztak, de amely jelentősen hozzájárult halhatatlanságukhoz. Nem hiszem, hogy felvésték volna Thermopülai szikláira, de ha igen, ez akkor sem igazi sír (mint hallom, már maga a szoros sincs meg: feltöltődött.) Maga a disztichon helyettesíti, a jelek szerint igen hatékonyan, a síremléket. Eszünkbe jut azután a Csokonai sírköve számára kitalált mondat, amelyet szintén nem maga fogalmazott: „Arcadiában éltem én is.” Ez egy kevésbé sikerült konstrukció; éppen ellentmondásossága miatt maradt meg az emlékezetben.

Sírfeliratot általában azok az írók fogalmaznak maguknak, akik életüket is mintegy megkomponálták, és azt szeretnék, ha a végső mementó méltó lenne az egész folyamathoz. Jókai sírfelirata például, mely a sírdombot körülvevő kökör külsején található, és csak körbesétálva lehet elolvasni, nagyon szépen illik a síremlékhez: a természetben való feloldódásról, és e feloldódásban rejlő örök életről szól. Van egy-két szerző, például Rilke és Yeats, akiknek sírversét ismeretebb költeményeik között tartják számon.

Van olyan sírfelirat, habár ez igazi unikum, amelyen mindkét permutációs változat megtalálható: az elhunyt megszólítása és megszólalása is. Ez is levéljellegű, habár a levél valójában csak megszólítást és aláírást tartalmaz. Nem szívesen idézem, de e nélkül lehetetlen volna megérteni magát a jelenséget. „B. K.-né [ezután leánykori név, születési és halálozási évszám, majd] Imádott egyetlen drága életemnek – Felejthetetlen jó igaz feleségemnek – Örökké hű igaz K.-d.” És alatta, nyilvánvalóan később rávésve: „Itt vagyok én is – B. K. [évszámok].” A hátramaradott férj tehát következetesen folytatta a megkezdett levelet, mint ha saját özvegyi élete pusztá utóirat volna. Az utóirat persze már a kívülállóhoz fordul – másképpen nincs értelme.

Egy másik kövön egy ennél is érdekesebb nézőpontváltást láthatunk. „Hősi halált halt – K. F. – 18\*\*–1956 [alatta, más betűkkel:] és szüleim”. Itt nagyon nehéz kitalálni, mi történt valójában. Első pillantásra azt gondolnánk, hogy a fiút a szülők temették el, majd „úgy tettek”, mintha haláluk után korábban meghalt fiuk temette volna el őket. Valójában az a valószínűbb, hogy a szülők előbb meghaltak, és a fiú hősi halála után a hátramaradottaknak egyszerre két igényt kellett kielégíteni: hogy K. F. társai között, hősként, ugyanakkor szülei körében nyugodhasson. Ezért a szülőket valószínűleg újratemették, és a felirat rájuk vonatkozó része eredeti nyughelyükről került át ide. Az összhatás azonban igen ellentmondásos: az első személyű megszólalás miatt a normatív adatok az elhunyt „bemutatkozásának” tűnnek.

## 7. Konklúzió és utóirat

A következtetések éppolyan lehangolók, mint maguk a példák. Pedig sok mindentről nem is volt szó. Például az ökonomikus és higiénikus kolumbáriumokról, e kicsinyített lakótelepekről, amelyek még az individuális kultuszt is lehetlenné teszik, hiszen látóterünkéből egyszerűen képtelenség kizárni a szomszéd, idegen halottat, és így sohasem lehetünk kettesben a magunkéval. Itt szembeülhetünk legkeményebben azzal, hogy halottunk felcserélhető; pont olyan, mint a vele egy tömbben, egy utcában, egy parcellában nyugvó idegen sokaság. Modulrendszerű temetkezés, a praktikum diadala.

Hipotézisem igazolódott, de ez nem olyan nagy öröm. A norma elméletben működik, a tőle való határozottabb eltérések következményekkel, többnyire siralmas következményekkel járnak. Természetesen „jó” eltéréseket is találtam, amelyek szintén normasértéssel jöttek létre. Ez nem mutat a norma hibájára, hiszen egy norma alapjában véve normális, és nem zseniális eseteket generál. Ez a dolga.

Az a baj, a mi bajunk, hogy valódi, működő norma nincs. Nem tudunk gyászolni, nem tudunk temetkezni. Nem tudunk a halálról beszélni. A halálos betegnek hazudunk. És persze meghalni sem tudunk. A civilizált halál mindig vagy túl korán jön, vagy túl későn. Túl korán és csapásszerűen a civilizációs betegségek (szív- és érrendszeri, daganatos stb.) és civilizációs balesetek miatt. Túl későn és tortúraszerűen a civilizációs orvostudomány miatt, amely évtizedekre képes elnyújtani a terméktelen, emberhez méltatlan, növényi életet. Kéves a normális halál, amivel együtt lehetne élni, és talán nincs is zseniális halál, amelyből megérthetnénk valamit.

Ezen az íráson dolgoztam, amikor értesültem Hrabal haláláról. Tudom, hogy mire ez a cikk megjelenik, már ezren megírják. Nem baj, ez csak azt bizonyítja majd, hogy ugyanarra gondoltunk, vagyis hogy közel járunk az igazsághoz. Hogy ugyanazt értettük meg. Hogy nem esett le.

## AZ INTERPRETÁCIÓ ÉRVÉNYESSÉGE

Az interpretáció érvényessége olyan kérdés, amelyet aligha ölelhet fel egy tematikus folyóiratszám<sup>1</sup>: sokkötetes antológiák kellenének hozzá. Tágabb értelemben arról van szó, hogy milyen alapon tulajdonítunk valamely értelmet valamely jelnek, stimulusnak, és hogy milyen „objektív” alapon igazolható egy ilyen értelemtulajdonítás „helyessége” vagy „helytelensége”. A kérdés ebben a formában a tagolt beszéd kialakulásával egyidős, és nem mondhatnánk, hogy a kortárs válaszok pontosabbak volnának (hacsak nem a probléma exponálásában), mint azok, amelyekkel az ókor bölcsei próbálkoztak.

Ha szemlélődésünket az irodalomra és művészetre szűkítjük, alapvetően két, egymásnak látszólag ellentmondó hétköznapi tapasztalattal kell számot vetnünk. Egyfelől úgy tűnik, hogy semmilyen módon nem korlátozható az egy adott műalkotás értelmének kinyerésére irányuló kísérletek száma: sohasem lehet bizonyossággal állítani, hogy például a *Hamletről* már mindent elmondtak. Másfelől az is általános tapasztalat, hogy vannak téves, ostoba, rossz, helytelen, sőt káros interpretációk (vagy „objektívebben”: olyan interpretációk, amelyek szögesen ellentmondanak egymásnak, tehát nem lehetnek egyszerre igazak – már ha érvényesnek tekintjük az arisztotelészi logikát erre a problémára). Vagyis egy műről elvben végtelen sok mindent lehet mondani, de nem lehet bármit.

Az ellentmondás látszólagos: ahhoz, hogy végtelen számú állítás között végtelen számú igaz állítás legyen, nem kell minden állításnak igaznak lennie: héttel osztható szám is végtelen sok van, mégsem osztható héttel minden szám. Ez azonban nem könnyíti meg a helyzetet, hiszen az interpretatív állítások igazságának ellenőrzésére nincs olyan csalhatalan eszközünk, mint a héttel való oszthatóság igazolására.

<sup>1</sup> Ez a szöveg eredetileg a *Helikon* folyóirat 2001. évi negyedik, *Az interpretáció érvényessége* alcímet viselő számának bevezetőjeként jelent meg. A lapszám Umberto Eco 1992-es *Interpretation and Overinterpretation* című művéből (*Tanner Lectures in Human Values*, Jonathan CULLER, Richard RORTY és Christine BROOKE-ROSE közreműködésével, ed. Stefan COLLINI, Cambridge University Press) közölt válogatást, a tanulmány utalásai ezekre a szövegekre vonatkoznak.

A kultúrák története számtalan megoldási kísérletet produkált: ezek töltenek meg a fentebb említett sokkötetes antológiát. A „számtalan” itt nem a „végtelen” szinonimája, csupán a rendelkezésünkre álló eszközökkel felmérhetetlen, igen nagy, véges mennyiséget jelöli. Eszközeinktől itt most csak annyi telik, hogy a megoldás logikai lehetőségeit érzékeltessük.

1. Első pillantásra valószínűtlennek tűnik, de lehetőségként fennáll az interpretáció tagadása. Létezik olyan vallási közösség, amelynek hite szerint a Biblia nem tartalmaz metaforát, minden szava „szó szerint” értendő. Hogy ez a stratégia végigvihető legyen, először is meg kellene határozni, hol és milyen módon létezik az a „szó”, amely ezzel a kivételes integritással rendelkezik. Részes-e minden fordítás minden szava az eredeti, isteni ihletnek? Nyilván nem, hiszen vannak bizonyítható félrefordítások, például Mózes szarva. Részes-e lehetünk-e mi, évezredek távolságából, időközben felhalmozódott hiedelmeinkkel terhelten az eredeti (nyelvi) ihletnek? Nyilván nem, hiszen legjobb esetben is csak tudós hebraistaként közelíthetünk az akkori mindennapokhoz. És ha ezeket a nehézségeket áthidaltuk, hogyan érthetőek szó szerint az olyan allegorikus könyvek, mint Ézsaiás, vagy még inkább János jelenései? Ki dönti el, mit kell látnunk, amikor megjelenik a Bárány? Ahhoz, hogy szó szerint érthessük, előbb el kell dönteni, mi a szó szerinti értelem. Vagyis itt is egy végső, helyes értelem kereséséről van szó, amihez bizony interpretálni kell.

Másfelől vannak az ember nyelvi tevékenységnek olyan körei, ahonnan a nyelv erős redukciójával és az elemek pontos, autoriter meghatározásával valóban sikerült kiiktatni az interpretáció (és így a félreértés) lehetőségét. Az orvosi diagnózisok, a katonai vezényszavak, a tengerészek seaspeakje, a repülésirányítás sajátos angolja elvben tisztán referenciális kódrendszer: valamennyi esetben katasztrófához vezethetne a félreértés vagy a téves interpretáció.

2. Lehetséges az interpretáció bármiféle kritériumának tagadása. A jelen lapszámban olvasható szövegekben Eco elsősorban ezzel az állásponttal vitatkozik, amelynek talán legprominensebb képviselője Richard Rorty. Ecoval ellentétben Rorty azt állítja, nincs külön interpretáció és használat, hanem az interpretáció is egy használat; felhasználjuk a szöveget annak érdekében, hogy eljussunk valamilyen jelentéshez. Ezt az ismeretelméleti pragmatizmust (ebben az összefüggésben akár utilitarizmusnak is nevezhetnénk) Eco joggal állítja rokonságba a radikális dekonstrukció olyan kijelentéseivel, mint hogy értés nincs, csak félreértés van. (Mint nem titkolt ingerültséggel megjegyzi, eszerint egy szöveg mindent jelenthet, kivéve, ami szerzője szándéka volt vele.) Ezen álláspont logikája szerint egy interpretációt csak annak alapján lehet megítélni, hogy mennyire hatékonyan szolgálja a végrehajtója által elgondolt célt. Eco – ideiglenesen elfogadva ezt a fogalmi keretet – amellet érvel, hogy bizonyos szövegek mégiscsak alkalmasabbak bizonyos célokra, mint mások, és némely más célra esetleg teljesen alkalmatlanok. Hiszen ha bármiről bármit lehet mon-



dani, akkor az interperszonális kommunikáció lehetőségéről, magának a nyelvnek az értelméről mondunk le.

Nem Eco, hanem Jonathan Culler az, aki az álláspont morális tarthatatlanságára rámutat: ezek a tekintélyes professzorok, miután a tudomány bevett eszközeivel, korábbi álláspontok kihívása révén a falakon belülre kerültek, olyan kereteket próbálnak kidolgozni, amelyek között maga a vita is értelmetlenné válik, és a később érkezőknek nem lesz lehetőségük őket kihívni. Azt az általánosabb következményt nem vetik fel a vitapartnerek, hogy ez a pragmatizmus nem áll távol a morális nihilizmustól: fel sem merül, hogy nemcsak rossz (nem hatékony) használatok lehetségesek, hanem rossz célok érdekében végrehajtott jó használatok is. Mert ha – mint Culler sugallja – a tudományosságnak létérdeke annak a lehetőségnek a fenntartása, hogy bizonyos interpretációkat rossznak minősíthessen, akkor a humán kultúrának is létérdeke, hogy fenntartsa a „rossz interpretációs cél” kategóriáját az inhumánus, élet- vagy emberellenes programok számára.

3. A következő lehetőség a pluralitás tagadása, az egyetlen helyes megoldás feltételezése. Ezt nem úgy kell elképzelni, hogy kiválasztunk egyet a létező interpretációk közül, és a többit eldobjuk, hanem inkább úgy, hogy egy ideális, teljes, de persze megvalósíthatatlan interpretációt feltételezünk, s a többit aszerint ítéljük meg, mennyire jut közel ehhez. Az ideális interpretáció persze attól ideális, hogy valami abszolúthoz van pányvázva. Ha ilyen fix pontot keresünk, érdemes végigfutnunk Wellek közismert fejtegetésén az irodalmi műalkotás létmódjáról. Wellek végkövetkeztetése persze nemigen volna használható, mivel a folyamatosan módosuló normák összjátéka éppenséggel nem fix pont. De például a Richards-féle „megfelelő olvasó olvasata” elgondolásnál megállhatunk egy pillanatra, mielőtt (akár Wellek érvei alapján) elvetnénk. A fix pont keresése valószínűleg (jobb híján) a szerzői szándékhoz vezet el (ami alól a Biblia-interpretáció sem kivétel).

Az újabb időkben E. D. Hirsch képviselte ezt az álláspontot, de ott van már Saint-Beuve kritikai doktrínájában is: „megcsinálta-e az író, amit akart”. Természetesen az a kérdés, hogyan férhetnénk hozzá a szerző szándékához. A szerzők számos módszert ismernek szándékuk eltitkolására, talán a leghatékonyabb az, hogy az interpretátor születése előtt meghalnak. De ha nyilatkoznak is, nyilatkozatuk gyakran kiábrándító vagy komolytalan, s mindenesetre egyáltalán nincs semmiféle abszolúthoz pányvázva. T. S. Eliot például arra a kérdésre, hogy mit jelent a *Hamvázoszerdában* a három fehér leopárd egy borókafenyő alatt, azt felelte, az bizony három fehér leopárd egy borókafenyő alatt.

De elképzelhetjük azt az ideális helyzetet is, hogy a becsületes, intelligens és hátsó szándékoktól mentes szerző, valamint szándéka, könnyedén hozzáférhető. Így az interpretációs tevékenység leginkább egy rejtvénypályázat formáját öltene: a versenyzők beküldik megoldási kísérleteiket, azokat a szerző (önnön

rekonstruált szándékával összemérve) rangsorolja, majd kihirdeti a győztest. Ha azonban így áll a helyzet, azaz a homályos, megfejtésre szoruló mű mellett van egy elkülönült, világos, diszkurzív mondatokba foglalható szándék, akkor kérdéses, hogy a szerző miért nem magát a szándékot teszi közzé.

Ismerünk továbbá jó néhány példát arra az esetre, amikor egy mű (szöveg) a szerző szándékától eltérő formában kanonizálódott: „Mi zokog (zuhog), mint malom a pokolban” vagy „Karóval (kórával) jöttél” és hasonló; továbbá arra, hogy a mű vagy egy része a kinyilvánított szerzői szándék ellenére, mintegy véletlenül maradt fenn. Ilyenkor vajon a megsemmisítés szándéka előtti szándékot kell rekonstruálni, vagy a végső szándék helyreállítása (a mű ignorálása) a célra vezető?

Ha pedig kiiktatjuk a külső (a szövegen kívüli) információkat, és a szerzői szándék „lenyomatait” keressük a szövegben, akkor abba a nehézségbe ütközünk, hogy a szöveg ritkán tartalmaz metadiszkurzív szerzői utasításokat az olvasó számára, illetve nincs módunk ezeket objektív ismérvek alapján azonosítani. Csak a poétikai stratégiák feltárására hagyatkozhatunk, ami észrevétlenül átirányítja vizsgálódásunkat az *intentio operis*re.

4. A következő lehetőség, hogy megkíséreljük összeegyeztetni az interpretációk pluralitását a „rossz” interpretáció lehetőségének fenntartásával, vagyis feltérképezzük a „jó” interpretációk kritériumait. Az irodalmi hermeneutika is ezt teszi: „a szövegben vagy a műalkotásban rejlő igazi értelem kinyerése azonban nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat” – jelenti ki Gadamer,<sup>2</sup> amit könnyen párhuzamba lehetne állítani az Eco által kárhóztatott peirce-i határtalan szemiózissal. Ugyanakkor Gadamer elismeri a hibás vagy téves interpretáció lehetőségét: „a hermeneutika voltaképpeni kritikai kérdésének” tartja azt, hogy „hogyan lehet megkülönböztetni a megértést biztosító igaz előítéleteket, melyeket megértünk, a hamis előítéletektől, melyek félreértésekhez vezetnek”.<sup>3</sup> Nem egészen világos, hogy hogyan gondolja el Gadamer a gyakorlatban ezt a kontrollt, de nyilvánvalónak látszik, hogy mércéje a történetiség, a hagyományban való „benne állás”. Jauss és a horizontösszeolvadás fogalmának bevezetése nyomán tisztábban láthatjuk ezt a modellt, amelynek van egy rejtett szociológiai összetevője is, hiszen akinek az elméje képes a szükséges műveletek elvégzésére, az egyben „megfelelő olvasó” is. Érdekes, hogy amikor Eco ironikus dicséretben részesíti Hartmant, mint „méréskelt dekonstruktort”, amiért nem aknázza ki a Wordsworthnél előforduló „gay” jelző közismert mai jelentését, voltaképpen a történeti hermeneutika szempontját alkalmazza. „Megfelelő olvasónak” minősíti Hartmant, amiért nem követ el egy olyan hibát, amit egy naiv, „nem megfelelő” olvasó könnyedén elkövethetne.

<sup>2</sup> Hans Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Gondolat, Budapest, 1984, 212.

<sup>3</sup> Uo.

Persze a hermeneutikai felismerések következményei sokkal jelentősebbek az anakronisztikus olvasatok kiszűrésének lehetőségénél. Számunkra itt az a lényeges, hogy az irodalmi hermeneutika nem a szövegek valamilyen immanens tulajdonságához, hanem hatástörténetükhöz méri az interpretációk elfogadhatóságát. Ezek az ismérvek a gyakorlatban valószínűleg lehetővé teszik, hogy egy adott interpretációt szakmailag nem megfelelőnek minősítsünk, de keveset segítenek abban, hogy egy adott interpretatív állítás („ez ezt és ezt jelenti”) igazságtartalmáról nyilatkozzunk. Nyilatkozataink inkább valószínűségekre korlátozódhatnak („a hatástörténet fényében kevésbé valószínű”); és valójában nem is az a kérdés, hogy valamely interpretatív állítás igaz-e, hanem hogy mekkora eséllyel kristályosodhat köré többé-kevésbé tartós konszenzus.

Talán bizarrnak tűnhet a kapcsolat, de a logikai lehetőségeknek ebben a kategóriájában kell megemlítenem azt a megoldási javaslatot is, amely a Rortyval gyakran együtt emlegetett másik pragmatista „fenegyerek”, Stanley Fish nevéhez fűződik. Ezen álláspont szerint abszolút érvényű igazságok vagy nincsenek, vagy ha vannak is, nem közvetíthetők és nem verifikálhatók. A gyakorlatban létező igazságok kisebb-nagyobb közösségek konszenzusai voltaképp. Az értelmező közösségek elméletének ismeretelméleti szkepszis az alapja, az „interpretáció érvényessége” kérdéskörben tehát negatív hozadéka is vannak (nincs egyetemes igazság); ugyanakkor módot nyújt arra, hogy meghatározhassuk egy adott viszonylagos igazság (például egy interpretatív állítás) érvényességi körét. Világos, hogy egyetlen értelmező közösség sincs, ahol például egy adott szövegről *bármit* lehet mondani, hiszen az értelmezés választás kérdése. Így az értelmező közösségek elgondolása örömteli és demokratikus módon korlátozza a határtalan szemiozist. Másfelől ez az elmélet mégiscsak közelebb áll a nihilizmushoz (és egyfajta anarchoszindikalizmushoz), mint a demokráciához. Hiszen ha egy értelmező közösség például kiaknázza a fentebb említett „gay” szóban rejlő lehetőségeket, és némely emberi jogok csorbítására használja fel (és bizonyosak lehetünk benne, hogy van olyan közösség, amely kész lenne ezt megtenni), akkor nincs módunk a cáfolatra, mivel nincs olyan közös „keret”, ahol az értelmezések versenghetnének, kihívhatnák vagy kiolthatnák egymást. A határtalan szemiozist korlátozása tehát ez esetben látszólagos, valójában a Rorty nevével fémjelzett *laissez faire* kollektivizált változatáról van szó.

Ha már ennyire átcúsztunk a politikai terminológiába, itt szükséges megemlíteni a marxista irodalomtudomány egyik vezéreszméjét, amely szintén külső kritériumok mentén kívánta szabályozni egy mű lehetséges interpretációit. Az eszme lényege a teleologikus történetfilozófia: az emberiség története egy meghatározott, pozitív irányban (a tökéletes kollektív társadalom felé) halad, és a műalkotások (de végső soron minden emberi tevékenység) megítélésének végső mércéje, hogy segíti-e vagy hátráltatja ezt a folyamatot. Legdurvább (kétértékű) közelítésben a progresszív és retrográd jelzők kiosztásával lehet elintézni az interpretációt (és gyakran a szerzőt is). A realizmuselméletek sokat

finomítottak ezen a képleten, például lehetővé tették, hogy az interpretátorok különféle léptékben gondolják el a fejlődési folyamat etapjait, miáltal egy „burzsoá értékeket dicsőítő” szöveg is pozitív elbírálást kaphatott, amennyiben ezen értékeket (osztálytartalmakat) az arisztokrácia értékeivel szemben mutatta fel. (Maga Engels mutatott kibúvót a csapdából „a realizmus diadala” kategóriájával.) Természetesen minden hegemoniára törekvő politikai eszme (az expanzív világvallásokat is beleértve) kidolgozta a maga hasonló stratégiáit, amelyek gyakorta vezettek radikális eljárásokhoz (betiltás, könyvégetés, szerzők internálása vagy elpusztítása stb.) A leglátványosabb példát alighanem az Eco által is emlegetett kalifa hagyta ránk, aki elrendelte az alexandriai könyvtár felgyújtását.

5. Elérkeztünk végül az utolsó logikai lehetőséghez: a szöveg immanens tulajdonságai határozzák meg, hogy milyen érvényes jelentések nyerhetők ki belőle. Eco ezt az álláspontot védi három előadásában, és ezt (ha szabad így fogalmazni) igen helyesen teszi. Magam is úgy gondolom, hogy ennek az álláspontnak a felülkerekedése tenné leginkább lehetővé az irodalomtudomány tudományként való elismerését és fennmaradását.

Ha a „kemény tudományok” egzaktságával akarjuk megragadni azt a módot, ahogyan a szöveg meghatározza a róla tehető érvényes állítások körét, előbb-utóbb (mint azt alább majd demonstrálni próbálok) eldönthetetlen ontológiai kérdésekbe ütközünk. Azzal nyugtathatjuk meg magunkat valamelyest, hogy a többi tudományhoz hasonlóan az irodalomtudománynak sem a primer valóság pontos leírása a célja, hanem a tapasztalati világ mind plauzibilisebb metaforáinak kidolgozása. A szöveg „interpretáció-vezérlő” technikái (vagy tulajdonságai) tekintetében a különféle szerzők és iskolák számos sikeres metaforát alkottak. Ezek között van olyan, amelyik beépíti, és olyan, amelyik megkeveri az ontológiai kérdéssel. Ezeket a metaforákat taxonómiai ösztönünk készítésére (és Rorty professzor jelenlévő szellemével dacolva) három csoportra oszthatjuk: „csontváz”; „ideális olvasó”; és „szándék” típusúakra.

Az elsőbe tehát a „csontváz” vagy „mag” típusú metaforák tartoznak: eszerint a szövegekben van valamilyen „kemény” összetevő, amely minden olvasatban azonos, és egy „lágú”, amely olvasónként és olvasatonként változik. Az interpretáció nem mondhat ellent a „kemény” komponensnek (érvényessége éppen ezen mérhető), a „lágú” szférában ugyanakkor elég nagy szabadságot élvez. Ezen álláspont legjelentősebb exponense alighanem Roman Ingarden. Nála az olvasat voltaképpen konkretizáció, a kitöltetlen helyek egyik lehetséges kitöltése olyan módon, ahogyan azt a „kitöltött helyek” megengedik. Hogy Ingarden mennyire bizik egy rögzített, változhatatlan sémában, azt a következő mondata is bizonyíthatja: „»Késznek« pedig akkor tekintünk egy irodalmi művet, ha a benne szereplő valamennyi mondat és szó egyértelműen meg van határozva, és rögzítve van a jelentése, hangalakja és a többihez viszonyított elrendeződése.”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, Gondolat, Budapest, 1977, 32–33.

A kitöltetlen helyek elgondolása érdekesen összecseng a recepcióesztétika egyik alapeszméjével, az üres helyek és perspektívák Iser által kidolgozott elméletével. A különbség talán abban ragadható meg, hogy Iser (aki, úgy tűnik, Ingardennel ellentétben kikerüli az ontológiai kérdésfeltevést) nem szabja meg előre, hogy melyek az üres helyek: ezek mintegy „menet közben”, az olvasás során jönnek létre. Iser ezenkívül a folyamat pszichológiai összetevőjére is felfigyel: az üres helyek kitöltése a képzelőtevékenység aktivitását követeli meg.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a klasszikus strukturalizmus legtöbb képviselője ezt a „csontváz”-modellt vallotta magáénak. Ez a strukturalizmus alapeszméjéből következik: formalizálni a formalizálhatót, explicitté tenni az implicit (közös) tudást. A strukturalista elemzések mindig azokat az összetevőit keresik a műnek, amelyek egzakt eszközökkel kimutathatók, tehát közössé tehetőek: amelyek minden olvasatban azonosak.

Fontos azonban megjegyezni, hogy az így feltárt váz a strukturalisták számára nem valamiféle végső (hermetikus) jelentés. Barthes (az S/Z-vel nagyjából egy időben) azt írja, hogy a mű „rétegekből (vagy szintekből vagy rendszerekből) álló konstrukció, amelynek nincs végső középpontja, magja, titka, tovább nem bontható alapelve; titka csupán a borítók végtelensége, amelyek nem borítanak mást, mint a felszín egységét”.<sup>5</sup>

A második kézenfekvő metafora szerint a szövegnek van egy maga meghatározta ideális olvasója, akinek az olvasata értelemszerűen az ideális olvasat. Ez a poétikai struktúrákba kódolt olvasó nyilvánvalóan különbözik a Richards-féle (lényegében szociológiailag meghatározott) „megfelelő olvasó”-tól. Az elgondolást Eco a „mintaolvasó”, Iser inkább az „implikált olvasó” terminussal jelzi. Eco itt közölt szövegeiben is úgy tűnik olykor, mintha a mintaolvasót a szerző mintegy megtervezné a maga vegykonyhájában. Iser ezt aligha látja így; ő inkább arra figyel, ahogyan az olvasás során a szöveg a valóságos (mondjuk empirikus) olvasó számára közvetíti az elvárásokat.

Itt is fontos megjegyezni, hogy az ideális olvasó (és olvasata) sem jelenti az interpretáció végpontját, a potenciális jelentések kimerítését. Ez az olvasó természetesen elméleti konstrukció, de ettől még elképzelhetjük, hogy történetesen olyan empirikus olvasóra akadunk, aki megfelel az ideális olvasóval szemben támasztott elvárásoknak. (Ez persze nehéz dolog volna, hiszen aki az összes elvárást felismerte és azonosította, az máris teljesítette a kritériumokat, következésképp nincs olyan objektív külső szempont, amelyből az ideális olvasót azonosíthatnánk.) Ha tehát megtalálnánk az illetőt, akkor ő lenne az, aki az adott szövegből a lehető leggazdagabb jelentéskomplexumot érzékelné. (Itt azt lenne nehéz megállapítani, hogy ez a leggazdagabb, aminél gazdagabb már nem lehetséges, de most ezen is emelkedjünk felül.) Ha tehát rátalálnánk az illetőre

<sup>5</sup> Roland BARTHES, *Style and its Image*, in S. CHATMAN ed., *Literary Style: A Symposium*, Oxford University Press, New York, 1971, 10.

és meghallgatnánk a mondanivalóját, az korántsem jelentené, hogy ezután ne maradnának feltáratlan – például az ő olvasatába nem illeszkedő, de ettől még értékes, revelatív – jelentéspotenciálok.

Mindenesetre a recepcióesztétika egyik alapterminusáról, az elemzésekben nagyon produktívnak bizonyult elgondolásáról van szó. Az ontológiai kérdést, hogy ugyanis „van-e” és hol és hogyan az ideális olvasó, ez a metafora kikerüli: az ideális olvasó legfőbb attribútuma, hogy ő az ideális olvasat „tulajdonosa”. Eco azonban – az empirikus szerző szerepében felszólalva – a mintaolvasóról is mintegy empirikus véleményt alkot, amennyiben kijelenti, hogy Rorty hasonlít hozzá (mármost a mintaolvasóhoz). Ha erre visszakérdeznénk, Eco a mintaolvasó meghatározását is minden bizonnyal visszavezetné a szöveg inherens poétikai stratégiáihoz, vagyis a harmadik metaforához, amely szerint a szövegnek szándéka van.

Ezt az álláspontot nem fogom részletesen ismertetni, hiszen Eco sokkal hatékonyabban megteszi. Szükségesnek látszik azonban – mintegy az ördög ügyvédjének szerepében – megfogalmazni néhány kifogást olyan kérdésekben, amelyekre Eco vitapartnerei nem térnek ki.

Első kifogás: ez formai jellegű, és elsősorban magát Ecót érinti; az általa képviselt álláspontot inkább erősíti. Eco úgy tálalja az *intentio operis* koncepcióját, mintha az egy öröktől (de legalábbis Szent Ágostontól) fogva létező elv lenne, amelyet neki sikerült a modern (és posztmodern) kor számára megragadni. Holott van néhány igen korszerű és színvonalas megfogalmazása. Jan Mukařovský 1943-ban írta le ezeket a szavakat: „Azt a feladatát, hogy esztétikai jel legyen, a műalkotás mint oszthatatlan egész tölti be. Nyilvánvaló, hogy innen fakad és ez az oka a nagymérvű szándékoltság ama benyomásának, melyet a műalkotás érzékelése közben érzünk. [...] A műalkotás egysége [...] csupán a szándékoltságban lelhető fel, ebben a művön belül ható erőben, amely a mű egyes részei és összetevői közötti feszültségek és ellentmondások leküzdésére irányul, s ily módon a mű elemeinek egységes értelmet kölcsönöz, és mindegyik elem viszonyát megszabja a többihez.”<sup>6</sup> Eco ugyanerről: „Hogy lehet bizonyítani *intentio operis*-re vonatkozó feltételezést? Az egyetlen módszer erre, hogy a feltételezést a szövegen, mint koherens egészen ellenőrizzük.” Mukařovský azt is egyértelművé teszi, hogy ez a szándékoltság inkább köthető a befogadóhoz (aki felfedezi a műben), mint az alkotóhoz. T. S. Eliot pedig 1956-ban írta a következőket: „Egy verset lehet úgy magyarázni, hogy azt vizsgálják, miből készült és milyen okok hozták létre, és ez a magyarázat szükséges előkészítése lehet a megértésnek. De a vers megértéséhez épp annyira, sőt, állítom, az esetek többségében jóval inkább szükséges, hogy azt igyekezzünk felfogni, ami a köl-

<sup>6</sup> Jan MUKAŘOVSKÝ, Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben, in BOJTÁR Endre szerk., *Struktúra, jelentés, érték. A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban*, Akadémiai, Budapest, 1988, 158. és 163.

tészet lenni akar; úgy is lehetne mondani – bár én már régóta nem ragadtatom magam efféle kifejezésekre –, hogy igyekezzünk felfogni az entelecheiáját.”<sup>7</sup> Az Eco által kínált út tehát korántsem járatlan.

A terminológiák felcserélhetőségét érdemes egy példán ellenőrizni. Ha megkockáztatom azt az (egyébként nem túl kockázatos) interpretatív állítást, hogy a „Mely nyelv merne versenyezni véled” sor ábrázolja is, amit kifejez (a hebegésben a nyelv esendőségét), akkor ezt az állítást nem cáfolja az a vélemény, hogy Petőfi Sándor ezt nem szándékosan csinálta így. Én ugyanis nem ezt állítottam, mondatom alanya a verssor volt, nem a költő. Állításom rendszerszerű, ökonomikus, és produktív: célszerű fenntartani. Befogadóként rátaláltam egy szándékoltásra, megértettem, hogy „mi akar lenni” a költemény, felszínre hoztam az *intentio operist*.

Második kifogás: Eco közvetlen oksági kapcsolatot sugall a hermetikus értelmezői stratégia és a hibás értelmezések (túlértelmezések) között. Ez a kapcsolat önkényes és reflektálatlan. Félve írom le, hogy olykor mintha maga Eco is a *post hoc, ergo ante hoc* logikáját használná: bizonyítottan téves interpretációknak tulajdonítja – utólag – a hermetikus stratégiát. Arról kétségtávol meggyőző, hogy a hermetikus stratégia sok esetben téves értelmezéshez vezet, de arról nem, hogy *mindig* téves értelmezéshez vezet, és arról sem, hogy mindig ez vezet téves értelmezéshez. Ennek pedig az lehet az oka, hogy az utóbbi két állítás valószínűleg nem is igaz. Vegyük szemügyre Eco egyik igen erős példáját: *A rózsza neve* orosz fordítója írt egy esszét, amelyben Émile Henriot egy könyvét nevezi meg az Eco-regény titkos forrásaként. Eco közli, hogy egyrészt nem olvasta Henriot könyvét, másrészt a fellelt összefüggések vagy banálisak, vagy marginálisak, de mindenképp véletlenszerűek. Vajon kizárja-e ez, hogy Helena Kosztjukovics és néhány olvasója éppen ezen a tévúton, ezeket a nem létező szálakat gombolyítva jusson revelatív felismerésekhez?

A hibás előfeltevések számos esetben helyes felismerésekhez vezetnek. Az Eco másik példájában szereplő orvos, aki a szeszitalokhoz adott szódának tulajdonítja a májzsugort, egy-két ellenőrzés után biztosan rájön a hibára, hiszen jó stratégiával keresi az okot, csak (egyelőre) rossz helyen. Gondoljunk inkább Semmelweis kínjaira, aki a rendelkezésére álló legracionálisabb módon (boncolással) kereste a gyermekági láz okát, míg rájött a megoldásra: kezét kell mosni. Racionális gondolkodású, természettudományos műveltségű kortárs kollégái szemében ez merőben irracionálisnak, misztikus hókuszpókusznak tűnt. A mi számunkra már világos a megoldásban rejlő ráció, hiszen mi már ismerjük az oksági sor hiányzó láncszemét, a láthatatlanul kicsiny kórokozókat. Ha nem tudnánk róluk, a kézmosás helyességét még ma is csak statisztikai adatok (kevesebb halálestet) támasztanák alá, és kénytelenek lennénk a valódi ok-

<sup>7</sup> T. S. ELIOT, A kritika határai, in *Uő, Káosz a rendben*, Gondolat, Budapest, 1981, 499.

sági összefüggés helyett egy mágikusat felépíteni, amihez a kézmosást esetleg valamilyen rituáléba kellene illeszteni.

A rációt nemcsak azért nehéz számon kérni, mert nem ismerjük az oksági láncok minden elemét, hanem azért is, mert ezek az elemek sok esetben teljesen irrelevánsak számunkra. Tökéletesen megfelel nekünk az a kifejezés, hogy „felkel a nap”, holott (a megszemélyesítésen túl) ez a megfogalmazás súlyos, irracionális szemléleti hibát tartalmaz. Valójában minden modern embernek van valami homályos fogalma a Föld alakjáról, tengelye és a Nap körülötte forgásáról, a napszakok és évszakok váltakozásának racionális okairól. Csakhogy mire elmondanánk a tudomány állásának megfelelő magyarázatot a napfelkeltéről, már jócskán benne járnánk a délelőttben. Be kell látnunk, hogy a napfelkelte jelentősége számunkra lényegében ugyanaz, mint neandervölgyi rokonaink számára lehetett.

Másfelől az is világos, hogy racionális gondolatmenetek is vezethetnek katasztrófához. Gondoljunk például az atomenergiára, amelyről mostanában derül ki, hogy „békés” formájában sem olyan problémátlan. Gondoljunk az antibiotikumokra, amelyek elpusztíthatatlan baktériumtörzsek kialakulásához vezettek. Vagy a nagy magyar atomtudós gondolatmenetére, aki szerint hiba volt a DDT nevű rovarirtó szer betiltása, hiszen ma is tízezrek halnak meg évente maláriában, és a szúnyogok kiirtása ezeket az életeket megmentené. Kerek, racionális gondolatmenet, amely a szúnyogtól a maláriáig vezető oksági lánc minden elemét figyelembe veszi, csak néhány további, e reláción kívül eső láncszemmel nem számol. Például, hogy a szúnyoglárvák az édesvízi tápláléklánc alapelemei, nélkülük kipusztulnának a halak, és milliók halnának éhen, továbbá hogy a DDT a megporzást végző méheket és egyéb rovarokat is kiirtaná, minek következtében nem teremnének a haszonnövények, és százmilliók halnának éhen.

Térjünk vissza az irodalmi interpretációk sokkal kisebb katasztrófáihoz. Gondoljuk el, némely szerző vagy mű kapcsán irreleváns tények milyen rémületes sokaságát halmozta fel a pozitivista alapon álló mikrofilológia, milyen használhatatlan képleteket szerkesztett a kommunikációelmélet és milyen kimerítő hangzóstatisztikákat gyártott a korai strukturalizmus némely ága. Mindezt tisztán tudományos, racionális alapon. Elképzелhető, hogy nem tévedtek abban, amit mondtak, csupán abban, hogy mindaz való valamire. Egyáltalán nem csoda, hogy az interpretátorok olykor elrugaszkodnak a rációtól: nem létező szálakat gombolyítani legalább szórakoztató. És ki tudná Ecónál jobban, ez milyen fontos szempont?

Harmadik kifogás: amikor Eco azt állítja, a mű immanens tulajdonságai meghatározzák a lehetséges interpretációk körét, akkor azt feltételezi, a műben van valamilyen értelem- vagy identitásmag, amely az interpretációk során változatlanul megmarad. Ez a feltételezés azonban – bármennyire „célszerű” is – kívül áll a racionálisan megragadható tények körén. Egy dekonstruktor



alighanem a logocentrizmus címkéjével bélyegezné meg. Célszerűsége nagyjából ebben a gondolatban foglalható össze: lehet, hogy egy adott műnek minden olvasata különböző, de mégis van bennük valami közös, ami megkülönbözteti őket más művek olvasataitól; ha ez nem így volna, lehetetlen lenne összemérni az olvasatokat és dönteni a helyességükről.

Itt ismét „az irodalmi műalkotás létmódja” néven ismert kérdéskörbe botlunk: a Welles-féle lehetőségkataszterbe. Az összes olvasatok legkisebb közös többszöröse „létmódnak” kétségkívül sekélyes, „identitásmagnak” azonban elegendő lehet. Főként, ha nem az olvasatokból deriváljuk, hanem a mű immanens tulajdonságának tekintjük. Hogy azonban végül is *van-e* ilyen mag, az merőben hitbéli kérdés. Mint az ördög objektív (és hitetlen) ügyvédje, nem is kívánok a magam nevében válaszolni rá, inkább eltávolítom magamtól, amit itt mondani lehet. Az itt következő párbeszédnek akár az is lehetne a címe: *Ecóra várva*.

X: Tágítsunk egy kicsit szemléleti mezőnkön. Hiszen minden megértési kísérlet (amikor érzékleteket: akusztikus és vizuális jelkombinációkat képzetekké és fogalmakká fordítunk) interpretáció. Voltaképpen az üzenet rekonstrukciójára tett kísérlet. Az irodalomtudományi vagy kritikai interpretáció is ez: a jelentéspotenciálok kiaknázása a szakma konszenzusa által előírt vagy elismert, formalizált eljárások valamelyike mentén.

Y: Amikor a nyelvészek, fordítók, irodalomárok „üzenetről” beszélnek, akkor – tudatosan vagy sem – feltételezik, hogy létezik valamilyen „jelentésmag”, amely a feladó szándékát megőrizve, változatlanul átjut a címzetthez. A probléma az, hogy ezt a „jelentésmagot” soha senkinek nem sikerült még izolálnia. Hiszen az „üzenet” megmaradásának, identitása megőrzésének bizonyítására nemigen állnak rendelkezésünkre nyelven kívüli eszközök, és így az ellenőrző művelet sem lehet mentes ugyanattól az eredendő esendőségtől, amelyet hivatott lenne leleplezni.

X: Meglehet, de a gyakorlatban, a hétköznapiakban többnyire mégiscsak hasznos, megbízható eszköznek tűnik a nyelv: beszélgetőtársaink az esetek többségében megértik, mit kívánunk tőlük, és jórészt elvárásainknak megfelelő, „jól formált” reakciókat mutatnak. Én mostani beszélgetésünknel is úgy érzékelem, hogy bár nem értünk mindenben egyet, jól értjük egymás szavait, és metanyelvi eszközökkel azt is egymás tudtára tudjuk adni, ha egy szót a megszokottól eltérő értelemben használunk. Én bízom a nyelvben.

Y: Ehhez joga van. De az ilyen sikeresnek tűnő kommunikációk esetén sem lehetünk benne biztosak, hogy nem két félreértés egyenlíti-e ki egymást. Jellemző, hogy a számítógépes fordítóprogramokat nem nyelvi visszacsatolással, hanem nyelven kívüli eszközökkel: performanciatesztekkel próbálják ki. Elkészítenek egy utasítást, amely például egy készülék üzembe helyezésére vonatkozik. Ezt a szöveget lefordítatják a programmal, és az így elkészült célnyelvi utasítást végrehajtják célnyelvi beszélőkkel. Ha tevékenységük sikeres

(működni fog a készülék), akkor a fordítóprogram jól vizsgázott. Egy irodalmi mű, vagy akár a mostani beszélgetésünk azonban nem tartalmaz explicit utasítássorokat, így a megértés „helyessége”, vagy például egy fordítás hűsége nem vethető alá performanciatesztnek. Nem tudhatom, hogy Ön valóban úgy érti-e a szavaimat, ahogyan én gondolom őket.

X: De valóban fontos-e, hogy én hogyan értem, amennyiben a válaszreakcióim megfelelnek, használhatónak tűnnek? Ha az én interpretációs tévedésemet kiegyenlíti az Öné, mint a szemlencse fénytörési hibáját a szemüveg, akkor ez a hiba nem is létezik. Ami a fordítások verifikálhatóságát illeti, esetleg az igen ritka valódi bilingvális olvasók véleményére hagyatkozhatunk. De ha már itt tartunk: hétköznapi tapasztalat, hogy egy magyar olvasó a maga magyar nyelvű Shakespeare-élményét (legalábbis bizonyos aspektusait) különösebb nehézség nélkül össze tudja vetni francia barátja francia nyelvű Shakespeare-élményével, miközben a kettejük közötti közvetítő nyelv esetleg a német. Feltételezhetően van tehát az irodalmi szövegekben is valami olyan összetevő, amely mindenféle interpretáció, még a nyelvek közötti átvitel során is megőrzi azonosságát.

Y: Ezzel máris szembeállítható egy másik hétköznapi tapasztalat: egymás mellett ülünk a színházban a hozzánk legközelebb álló emberi lényel, a minket érő érzéki ingereggyüttes tehát gyakorlatilag identikus. Kilépvén az előcsarnokba mégis összeveszünk a darab értelmén vagy értékén. Ez arra mutat, hogy mégis átvihető „jelentésma”, a jelentés minden esetben és teljes egészében a befogadó személyiségének, előtörténetének, kulturális hiedelmeinek, hangulati konstellációjának függvénye.

X: Ez erős túlzás. Az ilyen helyzetekben, a legnagyobb véleménykülönbség közepett is mindkét résztvevő pontosan tudja, hogy ugyanazt az előadást látták. Vannak közös hivatkozási pontjaik (még ha ezek megítélésében nem értenek is egyet), és ez jelentősen különbözik attól a helyzettől, amikor két különböző (a másik által nem látott) előadás a vita tárgya.

Y: Jó, megengedem, vannak közös vonatkozási pontok. Ezek azonban annyira jelentéktelenek az élmény teljességéhez képest, hogy szinte elhanyagolhatók. Merem állítani, hogy egy színdarab jobban hasonlít egy másik színdarabhoz, mint saját „vonatkoztatási pontjaihoz”, noha azok bizonyos korlátozott értelemben reprezentálják a darab egészét. Ahogyan egy épület is jobban hasonlít egy másik épülethez, mint a saját tervrajzához. Ha csupán ennyi a megmaradó „jelentésma”, akkor semmi hasznunk belőle.

X: Ez megint csak túlzás. Azért egy jó fordításban vagy értelmezésben például ennél jóval több „átmegy”. Ha a fordítás alapján azonosítani tudjuk az eredetit, akkor az máris bizonyítja az átmentett identitásma létezését.

Y: Korántsem azt bizonyítja, csupán azt, hogy az olvasók is képesek megismételni a fordító vagy értelmező által véghezvitt plauzibilis jelentéstulajdonító műveletet, amit én inkább átugrásként jellemeznék. De ha nem bánja, kipróbálhatjuk a maga koncepcióját.

X: Állok elébe, ha közismert műről van szó.

Y: Ez csak természetes. Nos, mely magyar verssor fordítása a következő angol sor: „I have no mother, no father”?

X: Ez igazán könnyű: „Nincsen apám, se anyám”.

Y: S vajon miért nem ez: „Nekem nincs apukám, anyukám”?

X: Jó, elismerem, a példa látványos. De ön is ismerje el, ez a példa nem bizonyítja, hogy nincs átmenthető jelentés-mag.

Y: Természetesen elismerem. Lehetséges, hogy van valami – én sem tudom az ellenkezőjét bizonyítani – de az bizonyosnak látszik, hogy a hatás „átmenthetősége” nem ezen múlik.

X: Meglehet. Talán műve válogatja.

Y: Talán. Vagy inkább befogadója.

X: Azt hiszem, itt elakadtunk.

Y: Ebben végre maradéktalanul egyetérték önnel.

Visszavéve a szót, Eco ugyanezen az alapon még egy ponton támadható. Műalkotás-fogalma itt kizárólag a lezárt, rögzített, integráns, koherens művekre terjed ki, amit nemcsak a megőrződő identitás feltételezése, hanem a mű egységére (mint az interpretáció verifikációs bázisára) vonatkozó fentebb idézett megjegyzés is bizonyít. És ezzel nem csupán James Kincaid gondolatébresztő (bár megválaszolatlan) kérdéseit szegezhetjük szembe: „Mi van akkor, ha nem is mindegyik, de a legtöbb szöveg bizonyíthatóan inkoherens, és nem csupán többféle szervező mintát ajánl fel egyidejűleg, hanem ezek a szervező minták ráadásul egymással versengenek, és logikailag összeférhetetlenek? [...] Egyetlen minta helyett számos összeférhetetlen versenytársat kapunk, amelyek mellett mind szól valami, de amelyek közül egyik sem adekvát önmagában.”<sup>8</sup> Szembe helyezhetjük vele Eco saját koncepcióját is a művek nyitottságának három fokozatáról. A három előadásban alkalmazott műalkotás-fogalom legjobb esetben is csak annyi nyitottsággal fér össze, amennyi ama régebbi tanulmány szerint *minden* műalkotásnak sajátja: „virtuálisan végtelen számú lehetséges olvasat felé nyitott.”<sup>9</sup> A második fokozatba tartozó művek, „amelyek fizikailag befejezettek, belső relációik burjánzása révén mégis nyitottak” itt kimaradnak a vizsgálatból. És ezúttal Eco mintha nem is tudna a „mozgásban lévő” (fizikai értelemben is nyitott) művekről, melyek a befogadó aktív közreműködését követelik meg.

Negyedik kifogás: az ehhez szükséges nézőpontot Foucault szolgáltatja (nem az ingás, a másik). Legalábbis, ha neki tulajdonítjuk azt a nagy horderejű felismerést, hogy a bűn és a betegség viszonylagos, kultúra- és korfüggő fogalmak. És Eco ebből a szempontból nem a fair play díj várományosa: esélyt sem

<sup>8</sup> James KINCAID, Coherent Readers, Incoherent Texts, *Critical Inquiry* 3 (1977), 783.

<sup>9</sup> Umberto Eco, *Nyitott mű*, Európa, Budapest, 1998, 103.

ad a rivális gondolkodási stratégiának. Több esetben hermetikus vagy gnosztikus *szindrómát* emleget: ez egy betegség, amely az emberek egészséges, racionális elméjét megfertőzte. A betegség lényege az, hogy a jelenségek között oksági viszonyok helyett hasonlóságon, érintkezésen és egyéb esetlegességeken alapuló kölcsönhatásokat feltételezünk. Mármost nehéz ítélkezni, de talán nem alaptalan vélelem, hogy racionális alapon is épp elég katasztrófa érte az emberiséget. A 20. század kollektivista diktatúráinak eszmei hátterében például, úgy tűnik, több volt a racionális, mint az irracionális elem.

Eco nem képes kívülről nézni saját racionalizmusát. Hatékonyan és látványosan érvel célja elérése érdekében, s közben nem mérlegeli, hogy valakit esetleg egyáltalán nem vonz az a cél. Vagy esetleg semmilyen cél. Hogy van, akit nem a megoldás érdekel, hanem például a rejtvényfejtés permanens izgalma.

Eco meggyőzően célszerű és ökonomikus. Valóban meggyőzi olvasóját, hallgatóját, hogy az általa kijelölt úton célszerű és ökonomikus haladnia. De nem gondol arra, hogy a célszerűség és az ökonomia is csak a racionalizmuson belül értelmezhető. Nem gondol arra, hogy az emberi lények természetének elidege-níthetetlen része az irracionális.

Félő, hogy az ilyen általános szinten tett kijelentések maguktól patetikus közhellyé alakulnak, de nyilvánvaló, hogy a később racionális úton hasznosuló, zseniális felismerések nagy része az irracionális tartományban, ihletként, vízióként, a jelenségek közötti átcsapásként ölt testet. És talán mindenkinek volt már olyan tapasztalata, hogy egy nehéz racionális döntés meghozatalában valamilyen – spontán, vagy szándékosan keresett – irracionális élmény segítette. Például a tarot-kártya nagyon általános, már-már üres szimbólumai ráébresztették az addig fel nem ismert oksági viszonyokra (mint ahogy más esetekben, hamis következtetésekre is vezethettek).

Eco racionalizmusa öntelt racionalizmus, mert nem számol az oksági viszonyok végtelen és kiismerhetetlen sokaságával, azaz saját korlátaival: hogy „több dolgok vannak földön és egen...”

## UTAZÁS A KOPONYÁN BELÜL

„Csak az a durva, hogy amikor lejövök, elfelejtek mindent, amit ott megtapasztaltam, pedig amikor »bent« vagyok, értem az Univerzum működését, átlátom minden részletét, tudom, mi miért van, mire szolgál, milyen szerepet tölt be a rendszerben, és mindez elveszik, ha visszatérek. Egészen addig, amíg újra be nem megyek. Akkor mindent tudok teljesen természetesen, mintha sosem lett volna az a feledés, és onnan folytathatom a tapasztalást, ahol abbahagytam.” (JeLo)<sup>1</sup>

Kék, piros, sárga, összekent  
képeket láttam álmaimban  
és úgy éreztem, ez a rend –  
egy szálló porszem el nem hibbant.  
Most homályként száll tagjaimban  
álmom s a vas világ a rend.  
Nappal hold kél bennem s ha kint van  
az éj – egy nap süt idebent.

Meghökkenítő a két szöveg – és a bennük megragadni próbált élmény – hasonlósága. Mindkét beszélő valamilyen megváltozott tudatállapotban átélt, utólag csak homályosan rekonstruálható élményről számol be. Az élmény középpontjában mindkét esetben a *rend* áll: az Univerzum működésének megvilágosodásszerű átértése, valamiféle *abszolút* tudás, amely nem hozható át az ébrenlét, a ráció, a nyelv világába. Az is szembeötlő, hogy a két eltérő tudatállapotot mindkét beszélő térbeli metaforával: a *kint* és *bent* oppozíciójával kíséri meg visszaadni.

Mi következik ebből a különös hasonlóságból? A két szöveg vagy a két szerző kvalitásait természetesen értelmetlen összevetni, de a szövegek által megkonstruált beszédhelyzetek hasonlósága félreérthetetlen: mindkettő a megváltozott tudatállapotból, a belső „utazásból” visszatérve, józan állapotban kíséri meg az „odaát”, bent tapasztaltak rekonstrukcióját, és regisztrálja a kísérlet sikertelenségét. A döntő különbség az, hogy a géniusz ebből a sikertelenségből is valódi, a külső világban is érvényes, nemcsak kommunikálható, de szuggesztív és végérvényes konstrukciót: *rendet* képes létrehozni, míg az átlagember élménybeszámolója amorf és hatástalan marad. A dudásnak pokolra *kell* menni, de aki meglátogatja a poklot, abból nem feltétlenül lesz dudás.

<sup>1</sup> *Magyar Narancs*, XVI, no. 18 (2004. április 29.), 27.

A „megváltozott tudatállapot” kifejezésnek manapság leginkább bűnügyi konnotációi vannak: alkoholos vagy kábítószeres befolyásoltságot, kóros mértékű, irracionális indulatot, elmezavart, az ítélőképesség vagy a szociális gátlások időleges elvesztését értjük rajta. A bírácoknak arról kell döntenüük, hogy az elkövető a tett pillanatában milyen mértékben volt tudatában tette következményeinek, és hogy adott esetben saját akaratából jutott-e a megváltozott tudatállapotba. Ennek megfelelően bizonyos típusú tudatállapotok (például ittasság) súlyosbító körülménynek számítanak, míg mások (például kóros elmezavar) kizárják a büntethetőséget.

Ákár így, akár úgy, a bíróság azt a tényt regisztrálja, hogy az elkövető elméje a büntett idején nem állt a racionalitás teljes kontrollja alatt, kilépett abból a világból, ahol a történések egymásra következését teljes egyértelműséggel az okság törvényszerűségei határozzák meg. A kritikus pillanatban nem tudta, mi következik abból, ha túlságosan gyorsan közelít autójával a piros lámpához, vagy kalapácsával az áldozat koponyájához. Nem tudta megítélni tette következményeit.

A hétköznapok világa a racionalitás, az okság világa. Okok és okozatok, akciók és reakciók, kérdések és válaszok rendjében folyik az életünk, szocializációnk leglényegesebb része ilyen racionális, oksági szabályok megtanulásából áll: mit kell tennünk, ha ilyen vagy olyan helyzet áll elő, és milyen reakciót várhatunk el környezetünktől: viszonyaink matematikai leírása tudattal rendelkező biliárdgolyókként ábrázolhatna minket. A társadalmi szabályok racionális, oksági elvű szabályok, és ha eredeti, praktikus funkciójuk elhomályosulása ellenére érvényben maradnak (mint például a nyakkendőviselés), az nyilvánvalóan új, például szimbolikus funkcióknak köszönhető. Teljességgel érthető, hogy a társadalom miért kívánja a ráció korlátai között tartani egyedeinek mindennapi viselkedését: a rendkívül bonyodalmas rendszerek működésének ez az egyezményes szabályrendszer alapvető feltétele. Az ókori és középkori, valamint a máig fennmaradt törzsi társadalmakban – előre megszabott határok között – megvolt a helye a rációtól elszabadult, irracionális viselkedésnek, a szent ekzisztánsnak, amely alkalmat ad a ráción túli tapasztalatok megszerzésére, és egyben biztosítja a hétköznapok megőrizhető egyensúlyát. A modern, szekuláris társadalomból ezek az intézmények hiányoznak, az irracionális tapasztalatok keresésének számos módja deviánsnak minősül, és a keretek hiánya miatt gyakran valóban deviáns, romboló viselkedésekhez is vezet.

Az is belátható, hogy a ráción alapuló, modern társadalmi berendezkedés korlátai, diszfunkciói a mi korunkban látványosan kezdenek megmutatkozni, például azokban az esetekben, amikor nem rációelvű, nem modern társadalmakkal (például az iszlámmal) kerül összeütközésbe. Vagy amikor saját alapfeltevései alól kezd kicsúszni a talaj: a nyersanyag- és energiatartalékok nem kimeríthetetlenek, az euroatlanti kultúra által meghatározott szabadság, demokrácia és jólét nem mindenkinek vonzó, a gazdasági növekedésnek káros

hatásai is lehetnek stb. Mindennapi életünkben azonban továbbra sincs okunk a ráció, mint alapvető rendezőelv feladására.

Amiközben evidenciaként tekintünk a rációra, mint az értelem világosságára, nem szabad elfelejtenünk, hogy a tudomány és a művészet nagy eredményei, kivételes teljesítményei, az áttörések, a forradalmi újdonságok jelentős része éppenséggel nem az oksági elv szabályai szerint jött létre. Minden időben éltek géniuszok, akik el merték hagyni a ráció világát, és az így nyert új nézőpont segítségével olyan összefüggésekhez, a *rend* olyan aspektusaihoz jutottak el, amelyeket a ráció világából nem láthattak volna meg.

A megváltozott tudatállapotok persze különfélék lehetnek, nehéz róluk általános megállapításokat tenni. Az úgynevezett kreatív (az ihletett állapot eléréséhez tudatosan használt) drogokról maguk a kreatív használók leírták, hogy rendkívüli mértékben kiélelték az érzékeket, az érzékelés „felbontóképessége” megnő, és ez a hatás kiterjed a gondolkodásra is, amelyet ebből a szempontból az összefüggések tudatos kereséseként határozhatunk meg. Pontosabban nem arról van szó, hogy több összefüggésre bírjuk „felbontani” a már ismert összefüggéseket, hanem hogy bizonyos, addig nem érzékelt „mintákat” (*pattern*) látunk meg az összefüggések hálójában. Más kérdés, hogy ezek az összefüggések „eleve adottak-e” a tárgyban, vagy a mi projekcióink (utóbbi esetben bennünk „eleve adottak”). Mengyelejev az elemek növekvő atomsúly szerinti (a hidrogéntől felfelé növekvő) szekvenciájában meglátta bizonyos tulajdonságegyüttesek ismétlődésének mintáját, míg Linné az állatok már ismert morfológiájából (az ismert állatok, valamint az őket jellemző tulajdonságok rendezetlen halmazából) maga alkotott – bizonyos mértékig önkényes – kategóriákat. Ez utóbbi racionális alkotás, pontosabban a ráció alkotása: saját rendünk (rend iránti igényünk) rákényszerítése a világra. Az előbbi azonban ebben az értelemben nem racionális: egy objektíve létező minta felismerése valóban a világra vonatkozik, a világban fennálló, lényegi rend egy elvének felismerése. Vagyis ez az összefüggés, úgy tűnik, független attól, hogy raciónk felismeri-e. Az irracionális (merész, az előzmények ismeretében nem maguktól értetődő) felfedezéseknek, váratlan revelációknak komoly esélyük van arra, hogy közel kerüljenek a világ „valódi” természetéhez: ráismernek egy rendre, vagy mondhatnánk, megnyilatkozik bennük egy rend, amely nem az addigi spekulációkból következik, tehát nem a megfigyelő szubjektum projekciója: ott *kell* lennie. A racionális (okszági elvet kereső, hasznokat és célokat tekintő, végső soron logocentrikus) gondolkodás csak arra képes, hogy a saját rendjét kiterjessze a világra, mit sem törődve azzal, hogy az illető terrénum eleve adott rendjével egyezik-e, és ha nem, hogyan interferál vele. Következésképp a forradalmi, ugrásszerű felfedezések igen gyakran a ráción kívül születnek. Ezért értékes a művészek és tudósok számára az irracionális pillanataik: a köznyelv ezt az állapotot hívja ihletnek. A ráció által megteremtett összefüggésrendszer föl van függesztve, és ettől válnak láthatóvá a világban valóban létező, objektív összefüggések. (Ezen összefüggések

valódiságát azután persze nem könnyű, néha nem is lehet a ráció szabályai szerint bizonyítani.) A rendkívüli műveket és felfedezéseket gyakran épp a ráció felfüggesztése teszi lehetővé (ettől rend-kívüliek).

Ha a rációt, a magunkkal hozott összefüggéseket időlegesen ki tudjuk kapcsolni, módunk van meglátni más összefüggéseket, amelyek esetleg lényegibbek, esetleg közelebb állnak a világ „valóságos” természetéhez: ez a mottóinkban felidézett rend-élmény. A harmóniának ezt a közegét bizonyos pszichés, kémiai vagy más behatások révén bárki megtapasztalhatja, de kevesen vannak, akik ebből az utazásból vissza is tudnak hozni valamit. A legtöbben a harmónia általános érzeténél többet nem hoznak vissza, vagy talán nem is látnak meg. A legnagyobb művészek és tudósok valódi összefüggéseket állapítanak meg, s a felismerést vissza is tudják hozni a ráció, a közölhetőség világába (azaz verbalizálni tudják, szavakra tudják „fordítani”).

A nyelv a ráció eszköze: nevet ad a dolgoknak, kategóriákba rendezi őket, de gyakran felszíni összefüggések alapján (a körte formájáról nevezi el a vilánykörtét). A nyelv a maga szigorú, önmagából és önmagáért való rendszer-szerűségével, valamint a nem valós, vagy felszíni, lényegtelen összefüggések befogadásával folyvást akadályozza a valódi összefüggések felismerését. Rendszer-szerűsége túlságosan elnagyolt, rugalmatlan látásmódot eredményez (a fogalmak rácsa túl tág a dolgok megragadásához), míg a téves összefüggések túl nagy „zajt” keltenek, amely elnyomja, eltakarja a valós összefüggéseket. A nyelvi úton megszerzett ismeretek nyelvi úton (a nyelv közegében) véghezvitt rekombinálásával igen nehéz nagyszabású, új felismerésekre jutni. Ehhez ki kell lépni a nyelv világából, és onnan, „odaátról” kell szemügyre venni a nyelvi úton szerzett ismereteket, meg kell látni az összefüggést, és a felismerést vissza kell fordítani szavakra, hiszen a nem kommunikált felismerés nem is hasznosul, szó szerint sírba vesszük.

A vizuális művészeknél, a zenészeknél, a táncosoknál – csakúgy, mint a verbalitáshoz kevésbé kötődő természettudományok egy részénél – ez a fordítási művelet egyszerűbb, közvetlenebb, sőt az előzetes ismeretek egy része sem verbális úton szerzett (gondoljunk egy mozdulatra – már ha lehet ezt egyáltalán ismeretnek nevezni). A racionális és irracionális területek, illetve műveletek közötti feszültség a verbális művészeteknél a legnagyobb. Meglehet, hogy az írókra-költőkre jellemzőbb is az irracionális állapot szándékos keresése-provokálása, mint más művészekre. Zenét „meghallani” okvetlenül lehet önkívületi állapotban, de komponálni nemigen. A zene rendjének vélhetőleg van köze a világ harmóniájához vagy annak megbomlásához: például vannak zeneként befogadható természeti jelenségek, míg beszédként befogadhatók nemigen (hacsak nem metaforikusan – beszél a fákhöz a bús őszi szél –; a madárdal azonban nem metaforikusan *dal*). A „szerzői” zene ezt fordítja le egy érzékelhető, a racionalitás felől is megtapasztalható közegre. A nyelv ezzel szemben a mi projekciónk: mivel a legtöbb dolognak minden nyelven más a neve, a név (a szó)



nem szubsztanciális tulajdonság. Ezért sem alkalmas a nyelv szubsztanciális felismerések közégenek: azok a nyelven és ráción kívül jönnek létre, a nyelv csak közvetíti őket. Nyelvem határai világom kommunikálhatóságának határai.

A tudatállapot kreatív megváltozása számos módon elérhető, és bizonyos esetekben spontán beinduló folyamat. Vannak az átlagtól jelentősen eltérő működésű elmék, amelyek a ráción kívüli összefüggések megtalálására vannak hangolva. Ha kizárólag olyan összefüggésekre lelnek, amelyek a ráció világában irrelevánsak, akkor örülnek tartjuk őket, némelyikük azonban alkalmanként olyan összefüggésekre lel, amelyek a ráció világában is rendkívül jelentősek: az ilyen összefüggések nemritkán Nobel-díjhoz vezetnek. Az *Egy csodálatos elme* című amerikai film – minden hollywoodi korlátja ellenére – meggyőző vizuális metaforákban mutatta be az állandóan összefüggések, minták után kutató elme működését: kreatív erejét éppúgy, mint az általa okozott kínokat. A kreatív tehetség alighanem minden esetben a meglévő mintáktól – a rációtól – való elszakadás tehetsége, ami komoly veszélyekkel jár, mert sokszor nehéz, vagy lehetetlen a visszatérés. A film azért is tanulságos, mert a laikus hajlamos a matematikát a tiszta ráció, a csupasz okság világának tekinteni. De éppen a matematikában lehetséges, hogy valaki egy bizonyítatlan, ráción túli felismeréssel, egy úgynevezett sejtéssel írja be magát a tudománytörténetbe. A nagy Fermat-sejtés 350 éven át izgatta a matematikusok egész seregét, és ma érvényes bizonyítása számos olyan eljárást és elméletet tartalmaz, amelyet Fermat a 17. században semmiképpen sem ismerhetett. A bizonyításhoz vezető folyamat egyik legfontosabb szereplőjéről, Yutaka Taniyamáról írta kollégája e jellemző szavakat: „Azzal a különleges képességgel volt megáldva, hogy rengeteget tévedett, de mindig a jó irányban. Irigyeltem ezért, és megpróbáltam utánozni: de hiába, mert nehéz ráhibázni a dolgokra.”<sup>2</sup> Valóban, a „ráhibázás” kifejezés mindennél pontosabban jellemzi ezt a gondolkodási üzemmódot. Taniyama a matematika két elkülönült, szigetszerű területe között fedezett fel alapvető, izomorfikus összefüggést. E két terület kutatói jóformán nem is értették egymás szavát, tehát Taniyama felismerése semmiképpen sem lehetett nyelvi, tapasztalati, racionális alapú: minták, patternek vetülhettek egymásra, mint Mengyelejev esetében.

A megváltozott (kreatív) tudatállapot elérésének egyik módja tehát az átlagostól eltérő elme, amely szokatlan kapcsolatokat hoz létre a dolgok között. Hasonló állapot természetesen szándékosan is provokálható, például kémiai eszközökkel vagy hipnózissal. A sámánok levélfőzeteitől és a delphoi jósda füstjétől Coleridge vagy Baudelaire ismert kísérletein át Timothy Leary vagy William S. Burroughs tapasztalataiig sok mindenre gondolhatunk.

A modern társadalomban nincs intézményes helye a módosult tudatállapottal elérhető megvilágosodásnak, az erre tett egyedi próbálkozásokat pedig a társadalom kriminalizálja vagy legalábbis marginalizálja. Alighanem ennek

<sup>2</sup> SIMON SINGH, *A nagy Fermat-sejtés*, Park Kiadó, Budapest, 1999, 186.

egyik pótszere a 19. század óta töretlen vonzalom az egzotikus, elsősorban a távol-keleti misztika iránt. Ezek a rendszerek más metaforákat, más szimbólumokat használnak ugyanazokra a jelenségekre, és ennek megfelelően más összefüggések felismerésére adnak lehetőséget. Ugyanezért lehetnek a modern nyugati ember segítségére az olyan rendszerek is, mint a tarot, az i-csing, vagy az asztrológia: a rendszerbe foglalt, nyitott és szuggesztív szimbólumok módot adnak arra, hogy saját életünk helyzeteit, kérdéseit új rendben, új szemszögből, a tanult racionalitás korlátaitól elszakadva lássuk, és így új, termékeny felismerésekhez juthassunk. (Más kérdés, hogy a nyugati társadalmak milyen mértékű visszaélésekre adnak lehetőséget e rendszerekkel kapcsolatban.)

És természetesen a művészetnek is az volna az egyik funkciója, hogy racionálisan kívüli összefüggéseket mutasson fel, hogy revelációkra készítessen, mondván (persze nem szavakkal): „változtasd meg élted”. A műalkotások gyakran nyitott szimbólumok, amelyekben magunkat, a magunk életének kérdéseit látjuk meg új szemszögből. A 20. század minden művészeti ágban számtalan olyan műalkotást hozott létre, amely ellenáll mindenféle racionalizálásnak, allegorizálásnak, valósággal való megfeleltetésnek. De ez a reveláció természeténél fogva még a kevésbé radikális esetekben is nehezen verbalizálható, és egyedi összetevői folytán még verbálisan sem nagyon közvetíthető. Akkor azonban mi a műelemzés, a műértelmezés feladata?

Fussunk neki a kérdésnek egy másik irányból: Wolfgang Iser szerint a műalkotások üres helyeket tartalmaznak, amelyek saját szavai szerint az elemek, a meghatározott perspektívák közötti „hiányzó kapcsolhatóságot” jelentik.<sup>3</sup> A kapcsolatokat, az üres helyek kitöltését a befogadás során hozzuk létre. A műelemzésnek feladata lehet a lehetőségek feltárása, olvasatok teremtése, de az üres helyek felszámolására nem helyes törekedni. Másképpen: a műalkotás belső, poétikai mechanizmusainak feltárása fontos érdek, mert értőbb, „nagyobb felbontású” olvasáshoz vezet, s így további revelációk alapjául szolgálhat, ezzel tehát nincs baj. Bajt az a típusú elemzés okozhat, amely a műalkotás minden egyes elemi összetevőjét vissza kívánja vezetni valamilyen racionális okra, és akkor tekinti teljesnek, befejezettnek a megértést, amikor ez sikerült neki. Egy nehezen érthető verse kapcsán Illyés azt nyilatkozta: „Versemnek minden szavával el tudok számolni.”<sup>4</sup> A versnek ez a tulajdonsága a művészi egység (Arisztotelészre visszavezethető) kritériuma, de maguk az „elszámolás” során alkalmazott megfeleltetések csak a költő saját interpretációján belül, csak az ő számára érvényesek. Ez az elszámolás esetleg értékes adalék lehet a megértéshez, de ettől még mindenkinek magának kell megcsinálnia a maga elszámolását, nincsenek egyetemesen érvényes és végleges elszámolások. És akkor még nem

<sup>3</sup> Wolfgang ISER, Az olvasás aktusa, in KISS Attila–KOVÁCS Sándor–ODORICS Ferenc szerk., *Testes könyv I.*, Ictus–JATE, Szeged, 1996, 261.

<sup>4</sup> LATOR László szóbeli közlése.

számoltunk James Kincaid kételyeivel: „Mi van akkor, ha nem is mindegyik, de a legtöbb szöveg bizonyíthatóan inkohereus, és nem csupán többféle szervező mintát ajánl fel egyidejűleg, hanem ezek a szervező minták ráadásul egymással versengenek, és logikailag összeférhetetlenek? [...] Egyetlen minta helyett számos összeférhetetlen versenytársat kapunk, amelyek mellett mind szól valami, de amelyek közül egyik sem adekvát önmagában.”<sup>5</sup>

A modern nyugati társadalomban a műalkotás volna a megvilágosodás (a megváltozott nézőpontból önmagunkra visszatekintés) talán egyetlen legitim, hatékony, ugyanakkor veszélytelen terepe, de racionalizáló olvasataink gyakorta rombolják ezt a terepet. Talán látszik az eddgiekből, hogy nem a misztifikációt, a hermetikus titkok fenntartását kívánom propagálni. Zárásul egy példával próbálom megvilágítani mondanivalómat. Az *Eszmélet* oly sokat elemzett záró soraira Szuromi Lajos 1977-es könyve<sup>6</sup> azt a magyarázatot adta, hogy a költő valójában a töltés mellett áll, és az elhaladó vonat fülkefényei sorra rávetülnek. Tverdota György új monográfiája<sup>7</sup> azt állítja, hogy nincs is probléma a fülkefényekkel, hiszen ez csak a nappalokra vonatkozó hasonlat, a beszélő valójában az egymásra következő nappalokban áll (amelyek elhaladó fülkefényekhez hasonlatosak). Mindkét olvasat racionalizálja, neutralizálja, hétköznapivá teszi ezt a képet, mintegy azzal a szándékkal, hogy kikapcsolja a korábbi és további interpretációkat, melyek abból az irracionális, szürrealista képből próbáltak vagy próbálnának kiindulni, hogy a beszélő az egymásra következő vonatablakokban több példányban áll, netán az ott álló személyekbe vetíti, azokkal azonosítja önmagát. A műelemzés értelmére vonatkozó kérdés így fókuszálható tovább: van-e értelmük az ilyen magyarázatoknak, amelyek nem a kérdés kiaknázását, hanem kioltását tekintik célnak?

Szuromi Lajos véglegesnek szánt válasza nem tántorította el az elemzőket, és valószínűleg Tverdota Györgyé sem fogja. Mert bár magyarázataik a gordiuszi csomót kettészelő Nagy Sándor gesztusához hasonlíthatók, ők szerencsére nem semmisítették meg a tárgyat.

<sup>5</sup> James KINCAID, Coherent Readers, Incoherent Texts, *Critical Inquiry* 3 (1977), 783.

<sup>6</sup> SZUROMI Lajos, *József Attila: Eszmélet*, Akadémiai, Budapest, 1977 (Irodalomtörténeti Füzetek 93.).

<sup>7</sup> TVERDOTA György, *Tizenkét vers. József Attila Eszmélet-ciklusának elemzése*, Gondolat, Budapest, 2004, 264–267.



## A SZÖVEGEK KORÁBBI MEGJELÉNÉSEI

(Ahol a megírás ideje több évvel megelőzi az első nyomtatott megjelenést, ott a cím mellett zárójelben ezt is feltüntettem.)

Rím és értelem (Kosztolányi és a rímek)  
*Üzenet* (Szabadka) 33, no. 2 (2003), 213–221.

Két konzervatív kritikus  
*Literatura* 24, no. 3–4 (1998), 264–281; 428–446.

Mítoszképzés és tiszta beszéd (2006)  
ANGYALOSI Gergely szerk., *Irodalom a forradalomban (Emlékezés az MTA Irodalomtudományi Intézetében)*, Budapest, Universitas, 2008, 115–122.

A taxisofőr vakációja, or what you will  
THOMKA Beáta szerk., *Domonkos-symposion: tanulmányok Domonkos István műveiről* (Kritikai Zsebkönyvtár 6), Budapest, Kijárat Kiadó, 2006, 15–44.

Ami lefordítható, és ami nem: Töprengések a Sorstalanság kapcsán  
*Alföld* 54, no. 5 (2003), 40–44.  
Was übersetzbar ist und was nicht (ford. RÁCZ Christine), Mihály SZEGEDY-MASZÁK–Tamás SCHEIBNER Hrsg., *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész* (Passagen Literaturtheorie), Budapest–Wien, Kortina–Passagen Verlag, 2004, 117–126.

Eszek  
*Alföld* 51, no. 11 (2000), 61–69.  
KABDEBÓ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna szerk., *Tanulmányok József Attiláról* (Újraolvasó), Budapest, Anonymus Alapítvány, 2001, 242–249.

A kizökkent idő helyretolása (A *Látogató* időszerkezetéről)(1995)  
*Literatura* 26, no. 1 (2000), 29–35.

A kizökkenség mint létállapot  
*Hungarológiai Közlemények (Újvidék)* 30, (1998), no. 4, 39–46.  
*Alföld* 50, no. 3 (1999), 42–47.

„Az úgynevezett valóság”  
*Alföld* 53, no. 6 (2002), 74–79.

„Én itt egész jól” (Én-narrációk Petri György költészetében)  
*Hungarológiai Közlemények (Újvidék)* 32, no. 4 (2000), 56–62.  
*Alföld* 52, no. 5 (2001), 58–63.

Így gondozd Radnótidat  
*Élet és Irodalom* 53, no. 25 (2009. június 8.), 17.

OLASZ Sándor–ZELENA András szerk., „Mert annyit érek én, amennyit ér a szó”:  
*Szegedi Radnóti-konferenciák*, Szeged, SZTE BTK, 2009, 29–34.

Kedvencek a kánon peremén  
*Alföld* 56, no. 9 (2005), 82–87.

Utópia nyelve (1992)  
ANGYALOSI Gergely szerk., *Múlt jövő időben: Írások Bodnár György 75. születésnapjára*, Budapest, Universitas, 2003, 152–159.

„Gyerekkönyv” (Antoine de Saint-Exupéry: A kis herceg)  
BORBÉLY Sándor szerk., *Ötven nagyon fontos „gyerekkönyv”: műismertetések és műelemzések*, Budapest, Lord–Maecenas, 1996, 209–214.

Két sztereotípiát utazik a vonaton  
*2000* 18, no. 7–8 (2006), 80–85.

Pornográfia és prudéria nálunk és más nemzeteknél  
*Hungarológiai Közlemények (Újvidék)* 42, no. 2 (2011), 88–99.  
*Alföld* 62, no. 6 (2011), 53–61.

Van-e posztmodern líra?  
*Alföld* 54, no. 2 (2003), 52–58.

Az irodalomtörténet mítoszai

*Hungarológiai Közlemények (Újvidék)* 37, no. 4 (2006), 48–55.

*Alföld* 58, no. 10 (2007), 49–54.

A temető retorikája (1995)

*Café Babel* 7 (1997), 24. szám, 173–189.

Az interpretáció érvényessége

*Helikon* 47, no. 4 (2001), 475–489.

*Világosság* 48, no. 2–3 (2007), 51–62.

Utazás a koponyán belül

*Alföld* 56, no. 5 (2005), 43–49.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Felelős szerkesztő Borus Judit  
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda  
Borítóterv Czeizel Balázs